

映像著作物の円滑な利用のための法的メカニズム

——日米韓の著作権法制の比較考察——

金 景 淑*

- I はじめに
 - II 映像著作物 (an audiovisual work) の概念
 - III 映像著作物の権利処理のメカニズム概観
 - IV 映像著作物の創作的寄与者の権利の帰属
 - V 実演家の権利処理
- 終わりに

I はじめに

デジタル技術とインターネットの発達は、つい何年前には想像もできなかった、新たなかつ多様なデジタル媒体を登場させており、これによりいわゆる「動画」ないし「映像物」を容易に楽しめる時代になってきている。例えば、現在は「動画」をアイポッド (iPod) のような方式 (ダウンロード方式) により何時でも何処でも簡単に楽しめることができるし、携帯電話等を利用した動画の受信も簡単にできるようになってきている。このような現象は当然、映像著作物を供給ないし配給する側からすると、より多様な媒体 (チャンネル) を通して多量のコンテンツを提供したいという欲求を増加させる要因にもつながっている。

しかし、動画なり映像物が著作物の一類型である場合 (= 映像著作物) には、それを流通させるためには、著作権の権利処理が大きな問題として登場する。我々は、マスコミなどにより、映像著作物の不法流通という話とか、いわゆる放送・通信の融合時代における放送著作物のネット上の流通への法的障害として、権利処理の難しさがあるという話等をよく耳にするが、これらの問題は、いずれも映像著作物の権利処理に係っているものである。

著作権法的な観点からいうと、「映像著作物」はその製作に多数の創作者 (監督、

『一橋法学』(一橋大学大学院法学研究科)第6巻第3号2007年11月 ISSN 1347-0388

※ 一橋大学大学院法学研究科博士後期課程

照明、音響、俳優等)の寄与が必要である点で、一般には「共同著作物」であるといえる¹⁾。また、映像著作物は音楽や美術、脚本などいわゆる「一次著作物」が組み込まれているという意味で、「二次的著作物」であるともいえる²⁾。このように、一つの映像著作物を製作するためには、多数の創作者(著作者・著作隣接権者)や一次著作物の著作(権)者が関与しているため、関連する権利は複雑になり、当然その著作物を利用するための権利処理も容易な問題ではない。例えば、映像著作物を二次利用(ビデオ化、VOD化など)する度に、関連する著作者の許可をすべて得る必要があるとすると、当該映像著作物の円滑な利用は阻害され、その結果、当該映像著作物の製作を企画ないし発意し、責任を負う者(仮に「製作者」という)だけでなく、関連する著作(権)者の利益にも損害をもたらす恐れがある。一方で、利用毎にすべての著作(権)者からの許可を求めるとなると、これは著作権法の目的である「著作者の権利と公共の利用との間のバランス」に悖る結果となる可能性もある。

このような点を考えると、映像著作物の利用ないし流通を促進するためには、製作に携わった創作者の間の権利関係を調整し、当該映像著作物を利用しようとする第三者との間では誰か代表的な者を当該映像著作物の著作(権)者と定めることが有用な手段になりうる。第三者が映像著作物を利用するためにはそのすべての創作者ではなく、このような手段によって決められた「著作(権)者」からの許諾だけを得ればよいからである。これはいわば、映像著作物の「権利処理」のための法的手段ないし法的メカニズムということができるだろう。

本稿では、このような観点から、映像著作物の権利処理の問題を考察する。考察の方式としては、基本的に条約(ベルヌ条約)およびその同盟国(ここではアメリカ・韓国・日本)の国内法の内容を比較検討する方式をとる。ベルヌ条約の同盟国ならば、原則的に「内国民待遇の原則」(第5条1項)が適用されるため、著作者が他の同盟国の法律を理解することが大事になってくるからである。現在

1) Matthew J. McDonough, "Moral Rights and the Movies: The Threat and Challenge of the Digital Domain", 31 *Suffolk U. L. Rev.* 455 (1997), at 466. なお、日本著作権法第2条1項12号も参照。

2) 日本著作権法第2条1項11号参照。

のように著作物が国境を容易に越える時代においてはなおさらである。

以下では、まず、映像著作物の概念について整理した後(Ⅱ)、映像著作物の権利処理のメカニズムを概観する(Ⅲ)。次いで、そのようなメカニズムが発揮される二つの場面—すなわち、映像著作物の創作的寄与者の権利処理の問題(Ⅳ)、実演家の権利処理の問題(Ⅴ)—を順次検討する。

Ⅱ 映像著作物(an audiovisual work)の概念³⁾

1 条約における用語—映画著作物と映像著作物

現在、映像物に関連する各国の著作権法上の用語としては、「映画著作物(cinematographic works)」と「映像著作物(audiovisual works)」とが混用されている。これにはベルヌ条約以来の沿革的な理由がある。

映画産業が出現したのは1898年の時であり、1908年頃には映画フィルムはすでに大衆エンターテインメント産業の土台になっていたとされる⁴⁾。1908年、ベルヌ条約(1886年)のベルリン改正の際、ベルヌ条約の中に映画フィルムの保護が必要とのフランスの提案がなされ、ようやく1948年のブラッセル改正の時に、映画は著作物の例示規定の一つとして条約の中に取り込まれるようになった。このようにして、ベルヌ条約においては、映画のみが著作権法による保護対象として認められ、「映画著作物(a cinematographic work)」という用語が最初から使われたのである。

しかし、メディアの発達とともに映画以外にも多様な形態の「映像物」が登場し始め、条約上の映画の概念についても議論が始まるようになった。国際的なレベルで「映像著作物」という概念が登場したのは、第2次世界大戦後テレビジョンの大量生産と共に映画のカテゴリに疑問が抱かれるようになってからである⁵⁾。すなわち、映画とテレビ放送物とでは、映像と音との結合で構成されスクリーン

-
- 3) 本稿での外国法および条約の翻訳は、基本的に社団法人著作権情報センターのホームページの資料を参考している(http://www.cric.or.jp/db/z/t1_index.html)。
- 4) Sam Ricketson and Jane C. Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond* Vol.2 (Oxford and New York: Oxford University Press, 2006) Chapter 8.
- 5) Ricketson, *Id.*

に投影されるという点では共通し、さらに、映画の製作に用いられる編集、裁断およびモンタージュ等の手法ないし手続はテレビ放送物の製作にも基本的にはそのまま用いられる。しかし、テレビ放送物は電波やTV受信機による大量の利用という点では、制限された空間でのフィルムによる映写を特徴とする映画とは区別がつくものである⁶⁾。

このような点から、ベルヌ条約のストックホルム改正の時(1967年)に、両者を含む上位概念として「映像著作物(audiovisual work)」という概念を新たに設ける必要性が主張されるようになった⁷⁾。しかし、議論のすえ最終的には、「映画著作物(cinematographic work)」という用語をそのまま使うが、その概念だけを拡大するという方向で決着が付いた⁸⁾。このような点を反映したためか、TRIPS協定(Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights)第11条、WIPO著作権条約(WIPO Copyright Treaty)第7条、UCC(Universal Copyright Convention)第1条でも映画著作物(cinematographic)という用語が使われている(ただ、その概念について明確な定義はない)。一方で、EUディレクティブ⁹⁾は、「フィルム」という用語を使っているが、その内容はこれより広い「映像著作物」を念頭に置いたものとなっている¹⁰⁾。さらに条約の名称として「映像著作物」という用語が使われるものもある。「映像著作物の国際登録に関する条約(Treaty on the International Registration of Audiovisual Works of

6) 「テレビ映像物」を映画と同様に考えるかについては大体コンセンサスが形成されたが、「固定性」については意見が分かれた。映画は有形物に固定されるが、放送物は固定しなくても可能であるからだ(生放送)。そこで、文学及び芸術物の一般的な概念の下で固定されない作品も同盟国が自由に保護することができるように、第2条2項が新たに規定された。ベルヌ条約第2条〔保護を受ける著作物〕2項「もつとも、文学的及び美術的著作物の全体又はその若しくは二以上の種類について、それらの著作物が物に固定されていない限り保護されないことを定める権能は、同盟国の立法に留保される。」WIPO, *Guide to the Berne Convention for the protection of Literary and Artistic Works (Paris Act, 1971)* (Geneva: WIPO, 1978) 2.6 (f) 参照

7) Marjut Salokannel, *Ownership of Rights in Audiovisual Productions: A Comparative Study* (The Hague, London and Boston: Kluwer Law International, 1997) at 65-67.

8) 斉藤博『著作権法〔第2版〕』(有斐閣、2004) 91頁。

9) Directive 92/100/EEC of 19 November 1992 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property.

10) EUディレクティブ第2条1項「フィルムという用語は音を伴うものか否かを問わずに、映画、映像物若しくは動画を示す。」

20 April 1989)」がそれであるが(傍点筆者)、その第2条は「音を伴うものか否かを問わずに、見ることができるもの、又は視聴することができる一連の映像物を映像著作物と定義している。

現在、映画撮影技術には様々なメディアと技法が用いられているので、「映画」と他の類似の技法で表現される一般的な「映像著作物」との相違はもはや意味がないとされている¹¹⁾。

2 国別の用語の検討

各国の国内法で使われている用語を見てみると、概念としては後述するように似通っているが、表現としては国によってすこしずつ異なっている。すなわち、アメリカのように、著作権法上、「映画(motion picture)」と「映像著作物(audiovisual works)」を一緒に規定している国もあれば、韓国のように「映像著作物」だけを、また日本のように「映画著作物」だけを規定している国もある。以下、それぞれについて概観する。

(1) アメリカ

アメリカ著作権法(U.S.Code Title 17-Copyrights)上、「映像著作物(audiovisual works)」(または「視聴覚著作物」)¹²⁾は、以下のように定義されている。すなわち、映像著作物とは、「映写機、ビューワー、または電子機器のような機械または装置を用いて見せることが本来的に意図された一連の関連する映像(a series of related images)、およびもしあればそれに伴う音声からなる著作物をいい、当該著作物が収録されたフィルム、テープ等有体物の性質を問わない。」(第101条)。また、著作権の対象になる著作物については、「著作権による保護は、本編(U.S.Code Title 17-Copyrights)に従い、現在知られているまたは将来開発される(now known or later developed)有形的表現媒体(any tangible medium of expression)であって、直接にまたは機械もしくは装置を使用して著作物を覚知

11) Ricketson, *supra* note 4.

12) “Audiovisual works”の翻訳として、前掲社団法人著作権情報センターでは「視聴覚著作物」という表現を使っているが、本稿では「映像著作物」という表現を使うこととする。

し、複製または伝達することができるものに固定された (fixed)、著作者が作成した創作的な著作物 (original works of authorship) に及ぶ。著作者が作成した著作物は、以下に掲げる種類の著作物を含む。…(6)映画その他の映像著作物 (motion pictures and other audiovisual works)」とされている (第102条(a)、下線はいずれも筆者)。

これらの規定からは、アメリカ著作権法における「映像著作物」の概念は、「映画 (motion picture)」を含む上位概念で定義されており、有形的な媒体への「固定」を求めていることが分かる。なお、「音声」は映像著作物の性質を決める決定的な要件ではない (したがって、「audiovisual works」とされているにもかかわらず、これを「映像著作物」と訳することができるだろう)。また、「一連の関連する映像」の解釈として、フィルム映画のようにすでに決まっている一定の順序によって順次的に現れるもの (動画) が含まれることは確かであるが、問題は、ビデオゲームのように、画面の順序がユーザの操作により中断・変更ができるものを映像著作物として見ることができるかどうかである。この点について、第2巡回区連邦控訴裁判所は、映像と音の「相当部分 (substantial portion)」が繰り返されるゲームは「映像著作物」(著作権法第102条(a)(6)映画その他の映像著作物) に当たると判示している¹³⁾。

(2) 韓国

韓国著作権法は、「映像著作物 (영상저작물)」について、「連続的な映像 (音を伴うものか否かを問わない。) が収録された創作物として、その映像を機械若しくは電子装置により再生することにより見ることができるもの、又は視聴することができるもの」と定義している (第2条13号、下線は筆者)。

この定義規定によると、韓国法上の映像著作物は、「連続的な映像」であることを要する。「映像」であることを要件としているため「音」を伴うかどうかは問わない。ここで「連続的な映像」の要件と関連しては、ビデオゲームがこの要件を満たすかどうかの問題であるが、ここでの「連続性」は、映像が互いに関連していることを要するものであり、必ずしもすでに定まっている順序による必要

13) *Stern Electronics, Inc. v. Kaufman*, 669 F. 2d 852 (1982).

はないと解するのが一般的である¹⁴⁾。したがって、ビデオゲームはその映像が使用者の無作為の操作によって画面に現れるものであるが、連続的に現れる限り、映像著作物の要件を満たすものと解される。

また、著作権法においては「固定」が要件として規定されていないが、「収録」を要件としているため、解釈上媒体への「固定」が当然の前提とされていると解する説もある¹⁵⁾。この学説によると、ここでの媒体には、フィルムのような磁気的な媒体だけでなく、フロッピーディスク、ROM、ハードディスクのような電子的な媒体も含まれるとされる¹⁶⁾。

(3) 日本

一方、日本の著作権法は「映画の著作物」という表現を使いつつ（第2条3項、第10条）、それを以下のように定義している。すなわち、「映画の著作物には、映画の効果に類似する視覚的又は視聴覚的効果を生じさせる方法で表現され、かつ、物に固定されている著作物を含むものとする。」とされている（第2条3項、下線筆者）。

この定義規定は、映画の著作物として「映画の効果に類似する方法による表現」や「物への固定」を要件としているが、条文としては必ずしもこれに限るものとはなっていない（「含むものとする」）。これは伝統的なフィルムによる劇場用映画を念頭においたものであるが¹⁷⁾、これに限らず、例えばビデオテープやビデオディスクなどの連続映像収録物（ビデオ・ソフト）も、その固定物の性質の違いはあるものの、内容的には映画との区別を認める必要はないので、映画の著作物としての概念に含ませたものとされる¹⁸⁾。

「映画の効果に類似する方法による表現」とされているため、アメリカのような「一連の関連する映像」という表現よりは包括的に解される余地があろう。この点が反映されたか、ゲーム・ソフトの映像が映画の著作物かどうかの問題につ

14) オ・スンゾン＝イ・ヘワン『著作権法〔第四版〕』（韓国・博英社、2005）86頁、ソ・タルジュ『韓国著作権法』（韓国・博文閣、2007）180頁。

15) ソ・前掲注14、179頁。

16) ソ・前掲注14、179頁。

17) 加戸守行『著作権法逐条講義〔五訂新版〕』（著作権情報センター、2006）67頁。

18) 加戸・前掲注17、68頁。

いて、中古ゲーム・ソフトの頒布権について争われた訴訟において最高裁は、当該ゲーム・ソフトが著作権法第2条3項に規定する「映画の効果に類似する視覚的又は視聴覚的效果を生じさせる方法で表現され、かつ、物に固定されている著作物」であり、同法第10条（著作物の例示）1項7号所定の「映画の著作物」に当たると判示している¹⁹⁾。

なお、「固定性」を要件としているため、映画フィルムやビデオ・カセット、CD-ROMに収録された映像は映画の著作物になる反面、生のテレビ放送のように、放送と同時に消えていく性格のものは映画の著作物には該当しないとされる²⁰⁾。ただ、これが「著作物性」の否定に直接つながるわけではなく²¹⁾、また当該テレビ番組が一時的固定（第44条）という形で当該番組のビデオテープが作成されると、一応映画の著作物の概念に入るとされる²²⁾。

3 小括

以上で検討したように、条約における沿革的な理由により、各国の著作権法の用語として「映画著作物」と「映像著作物」とが混用されているが、これは必ずしもその内容の違いを意味するとは限らないだろう。例えば、ゲーム・ソフトが映像著作物ないし映画著作物に包摂されるかの問題については、各国の判例（アメリカ、日本）や学説（韓国）により、肯定的に解されている。

III 映像著作物の権利処理のメカニズム概観

映像著作物の権利処理の問題は、大きく四つの場面に分けて考えることができる。

第一に、小説・音楽等の一次著作物（原著物、preexisting works）を用い

19) 最一小判平成14.4.25判時1785号3頁 [中古ゲームソフト販売事件]。

20) 加戸・前掲注17、68頁。

21) 田村善之『著作権法概説〔第2版〕』（有斐閣、2001）42頁。生放送や生中継が媒体に固定されずに直接放送されたと仮定した場合に、これらの番組が映画の著作物にあたらなかったとしても、それが著作物に該当する限り、著作権者は第21条や第22条の2により当該放送が複製され無断で公に上映されることを禁止することができるのである（東京高判平成9.9.25判時1631号118頁 [テレプランニングインターナショナル二審]）。

22) 加戸・前掲注17、68頁。

て映画等の映像著作物（二次的著作物）を製作するときには、一次著作物の著作者との間で権利処理が必要である。もともと当初から当該映像著作物とは無関係に創作された小説や音楽等を映像著作物の製作に利用したい時には、小説などの原著作者から利用許諾を受けなければならない。この点と関連して、ベルヌ条約は、映画の製作のための翻案・複製、完成された映画の頒布・上映等の権利について原著作者が排他的権利を有する旨を明文化している（映画化権、上映権）²³⁾。比較法的には、日本著作権法第27条のように翻案権について規定している法制もあるが²⁴⁾、アメリカのように映画化権ないし翻案権については規定がない法制もある。いずれにせよ、1次著作物を用いて、映画等の映像物を製作するに当たっては、翻案ないし映画化に関する事項や上映等の利用に関する事項について、契約によりその権利処理の問題を解決するのが普通である。しかし、これらの点が契約上明らかでない場合には、紛争に至る場合もしばしば生じるだろう。そこで、韓国著作権法では、著作財産権者が著作物の映像化を他人に許諾した場合において、特約のないときは、映像著作物の利用に関する権利を含めて許諾したものと推定される²⁵⁾、という旨の明文の規定を置いた。

第二に、製作段階における創作的寄与者たち（creative contributors）との間で生じる権利処理の問題である。いわば共同著作物としての映像著作物の著作者は誰で、映像著作物の著作権は誰に帰属するかという問題は、著作権法の中でも最大の難問の一つとなっている。この点についてベルヌ条約は国内法に委ねており（第14条の2条(2)(a)）、学説もまた区々に分かれている。それは、映画等の映像著作物が劇作家、監督、カメラマン、撮影技師など多数の創作的寄与者たちの

23) ベルヌ条約第14条1項。

24) 日本著作権法第27条（翻訳権、翻案権等）「著作者は、その著作物を翻訳し、編曲し、若しくは変形し、又は脚色し、映画化し、その他翻案する権利を専有する。」なお、複製や上映等の権利は著作権法の他の条文によって認められると解される。

25) 韓国著作権法第99条（著作物の映像化）1項「著作財産権者が著作物の映像化を他人に許諾した場合において、契約に特約のないときは、次の各号の権利を含めて許諾したものと推定する。1. 映像著作物を製作するために著作物を脚色すること、2. 公開上映を目的とした映像著作物を公開上映すること、3. 放送を目的とした映像著作物を放送すること、4. 伝送を目的とした映像著作物を伝送すること、5. 映像著作物を、その本来の目的に従って複製し、配布すること、6. 映像著作物の翻訳物を、その映像著作物と同じ方法により利用すること。」

共同作業によって創り出される総合芸術であり、これらの寄与者が法律上互いどのような関係にあるのかという問題のほかに、さらに映画等の製作を発意若しくは企画し、責任を負う者（いわゆる「製作者」）を映画等の著作権との関係でどのように位置づけるかの問題が介在し、事態を一層複雑なものとしているからである²⁶⁾。このような背景があるため、本稿で捉える三つの法制は、この点についてそれぞれ異なる独特の制度ないし規定を設けている（アメリカの「職務著作制度」、日本の「法定譲渡制度」、韓国の「権利譲渡の推定制度」。以上はIVで詳述する）。

第三に、俳優等の実演家との権利処理の問題である。映像著作物には俳優等の実演を必要とする場合が多いわけであるが、映像著作物を利用する度に逐一、全実演家の許諾を要するとなると、映画の著作物の利用が停滞するおそれがある。そこで、この点などを議論するために開催（1996）されたのがWIPOの「映像物の実演の保護に関する外交会議」²⁷⁾である。ところが、2000年12月に120以上の国が参加して開かれた同外交会議の最後の会合では、提案された実質規定全20条文の中19条文について暫定合意ができたものの、製作者が映像物をより容易に利用したり、ライセンスを許可したりするために映像物の実演家の権利をどのように製作者に移転するのかの問題に関する条項については合意が得られず、結果として条約の採択が見送られている²⁸⁾。しかし、各国はこの問題について、それぞれ異なる立法（日本、韓国）や、独特の実務上の制度（アメリカの映画俳優組合等）により対応をしている（IVで詳述する）。

第四に、著作人格権の権利処理の問題である。今まで述べた映像著作物の権利処理のメカニズムは、一次著作物を利用して映像著作物を製作するときの権利処

26) 半田正夫『著作権法の現代的課題』（一粒社、1980）3～22頁。

27) See Basic Proposal for the Substantive Provisions of an Instrument on the Protection of Audiovisual Performances to be Considered by the Diplomatic Conference, World Intellectual Prop. Org. Diplomatic Conference on the Prot. of Audiovisual Performances, U.N. Doc. IAVP/DC/3 [hereinafter referred to as Proposal], at 2, http://www.wipo.int/documents/en/document/iavp/pdf/iavp_dc3.pdf (last visited August 16, 2006).

28) Adler Bernard, "The Proposed New WIPO Treaty for Increased Protection for Audiovisual Performers: Its Provisions and Its Domestic and International Implications", 12 *Fordham Intell. Prop. Media & Ent. L.J.* 1089, at 1092.

理、創造的寄与者たちの間での権利処理、実演家との権利処理、といった三つの場面についてであるが、これらはいずれも、映像著作物を製作するに当たっての、権利者のいわゆる「著作権」の製作者への譲渡ないし移転を簡素化するための立法的措置に関するものといえるだろう。これに対しベルヌ条約には、著作者は著作権が（契約により）移転された後においても、それとは別に、著作物の創作者であることを主張できる権利（氏名表示権）²⁹⁾や、著作物の変更、切除その他の改変、または著作物に対するその他の侵害で自己の名誉若しくは声望を害するおそれのあるものに対して異議を申し立てる権利（同一性保持権）³⁰⁾を保有する旨定められている。韓国や日本は、ベルヌ条約の以上の規定（いわゆる「著作人格権」）を取り入れて、著作者に著作人格権が認められる旨を明らかにしている。これは当然映像著作物の著作者にも当てはめられる。要するに、人格権は著作者の財産的権利とは別個に存在し、かつ、この権利が移転された後にも存在する。例えば、映像著作物の創造的寄与者の著作権は映像製作者に帰属し（日本著作権法第19条1項）、または映像製作者への譲渡が推定されるが（韓国著作権法第100条1項）、監督等の創作的寄与者の著作人格権は残るので、その寄与者たちの意に反する改変は同一性保持権の侵害となろう。一方、アメリカでは、創作的寄与者や実演家と製作者との関係が、基本的に前述した「職務著作」になるため、人格権を議論する余地はない。したがって、その限りにおいては、アメリカの法制では、韓国や日本の法制より映像著作物の利用が容易に行われている、ということができるだろう。

以下では、映像著作物の権利処理のメカニズムに関する以上の4つの場面を念頭に置きつつ、第二（映像著作物の創作的寄与者の権利の帰属）と第三（実演家の権利処理）の場面についてより詳しく検討することとする。

IV 映像著作物の創作的寄与者の権利の帰属

1 ベルヌ条約

多数の創作的寄与者が関与する映画の著作物において、著作権を有する者を決

29) ベルヌ条約第6条の2(1)項。

30) 同上。

定することは、ベルヌ条約体制においては難問の一つであった。この点に関連して、ストックホルム改正（1967年）のとき、長期にわたる議論の折衝として、一つの条文が取り入れられるようになった。規定を追加した目的は、映画の流通を促進するために、同盟国におけるこの問題に関する法制度を統一しないまでも、これらを接近させようとするにありとされる³¹⁾。このような目的で追加された条文は、第14条の2〔映画の著作物の著作権者の権利〕であるが、この条文には大きく二つの原則が定められている。二つの原則とは、①映画の著作物の原著作物性の原則、②内国法による著作権者決定の原則をいう。

敷衍すると、①映画の著作物の原著作物性の原則とは、「映画の著作物は、翻案され又は複製された著作物〔原著作物＝一次的著作物〕の著作者の権利を害することなく、原著作物として保護されるものとし、映画の著作物について著作権を有する者は、原著作物の著作者と同一の権利（映画化権・上映権を含む。）を享有する」ことを意味する（第14条の2第1項）。要するに、映画の著作物も一つの原著作物として保護されるという原則である。ここで「映画の著作物の著作物」とせず、「映画の著作物について著作権を有する者」と表現したことには注意を要する。映画の著作物をそもそも「製作者」の著作物として見る限り（例えばアメリカ）は、それは「著作物」の作品とみることができるが、そうでない場合（例えば韓国や日本のように創作的寄与者の共同著作物として見る場合）には多数の創作的寄与者を代表する者を「映画著作物の著作権を有する者（著作権者）」として決めることが別途必要になるからである。次の②の原則はこの点を前提にしたものである。すなわち、②内国法による著作権者決定の原則とは、「映画の著作物について著作権を有する者を決定することは、保護が要求される同盟国の法令の定めるところによる」という原則である（同第2項(a)）。

以上を要するに、映画の著作物は原著作物として保護されるが、当該映画の著作物の著作権者の決定は、内国法の定めに従われる。したがって、映画の著作物の著作権の決定は各国の著作権政策によって異なりうる。例えば、映画の「製作者」のみを生来的に映画の著作物の著作物であるとする方式（アメリカ）があ

31) *Guide to the Berne Convention*, *supra* note 6, 14.2.

れば、製作者に著作権が帰属すると法的に認める方式（日本）もある。あるいは著作権者の決定に関する規定を別に設けないという方式（韓国）もありうる。このような場合には、共同著作物の著作権の製作者に移転するための契約が別途必要になろう。以上のようにベルヌ条約体制においては、国内法は自由に映画の著作物の著作権者を決める方式を採用することができるのである。

ところで、これについては大きな特例がある。すなわち、法令によって映画の著作物の著作権者が認められる場合には、映画の製作に寄与することを約束した者（創作的寄与者）は、反対の又は特別の定めがない限り、その映画の著作物の利用（複製、頒布、公演、放送、公衆伝達、字幕挿入、吹替え等）に反対することができない（第14条の2第2項(b)）³²⁾、ということである。これは、映画の著作物の円滑な流通を促進するため、映画の著作物の著作権者に認められる特別規定といえることができるだろう。

なお、条約は、保護が要求される国の法律と定めることによって、誰が映画の本国（製作国）で著作権者とみなされるかには関係なく、著作権の帰属を当該映画の輸入国の法律が定めるということを明らかにしている³³⁾。例えば、保護が英国で要求されるときは、著作権の帰属を定めるのは英国法であり、フランスで保護が要求されるときは、フランスの法律である。他国の立法内容を比較することの意義はここにある³⁴⁾。

2 アメリカ

(1) 職務著作という観念

32) 第14条の2第2項(b)「もつとも、法令が映画の著作物の製作に寄与した著作者を映画の著作物について著作権を有する者と認める同盟国においては、それらの著作者は、そのような寄与をすることを約束したときは、反対の又は特別の定めがない限り、その映画の著作物を複製し、頒布し、公に上演し及び演奏し、有線で公に伝達し、放送し、他の方法で公衆に伝達し並びに字幕を挿入し及び吹替えをすることに反対することができない。」なお、ここで「反対の又は特別の定め」とは、(b)に規定する約束に付されたすべての制限的条件をいう。（第14条の2第2項(d)）。例えば、映画を劇場に上映する契約において、テレビジョンで放映しないまたは有線で送信しない、などのような定めである（*Guide to the Berne Convention, supra* note 6, 14bis.13）。

33) *Guide to the Berne Convention, supra* note 6, 14bis.3.

34) *Guide to the Berne Convention, supra* note 6, 14bis.4.

アメリカにおいて映像著作物（視聴覚著作物）の著作権は、「職務著作（a work made for hire）」によって製作者が著作者になる（第101条、第201条(b)）。職務著作は、大体被用者とその使用者との間の契約等により、当該使用者が被用者の職務上作成した著作物の著作者とみなされることをいう³⁵⁾。しかし、アメリカにおいては、このような本来の意味での職務著作（第101条(1)）のほか、映像著作物や編集著作物、翻訳、試験問題などの分野も職務著作の範囲に含まれる旨を定めている（第101条(2)）。

すなわち、アメリカ著作権法の第101条は、著作物が職務著作物とみなされる2つの場合を規定しているが、そのひとつが、著作物が従業員により作成された場合（第101条(1)）である。もうひとつは、9つのカテゴリに入る特別の発注・委嘱製作の場合であって、この場合は職務著作物として扱うことについて書面の合意書を必要としている（第101条(2)、以下「委託職務著作」という）。両者の要件は明らかに区別されるものであるが、職務著作物としては同一の効果を生じる。映像著作物が職務著作物として取り扱われるのは前述の通りである。以下では、委託職務著作の要件について詳述する。

(2) 委託職務著作の要件

独立の契約者により作成された著作物が職務著作物かどうかは、従業員により作成された著作物（第101条(1)）とは対照的に、より厳密な一連の追加条件（第101条(2)）に基づいて判断される。アメリカ著作権法第101条(2)における「職務著作物」とは、以下のようなものである。

すなわち、「集合著作物の寄与物、映画その他の視聴覚著作物〔映像著作物〕の一部分、翻訳、補足的著作物、編集著作物、教科書、試験問題、試験の解答資料または地図帳として使用するために、特に注文または委託を受けた著作物であって、当事者が署名した文書によって職務著作物として扱うことに明示的に同意したもの」をいう³⁶⁾。これによると、委託職務著作になるためには、二つの要件が必要である。すなわち、①9つのカテゴリの要件、②書面契約要件、以上の二つがそれである。

35) 日本著作権法第15条（職務上作成する著作物の著作者）、韓国著作権法第9条（業務上著作物の著作者）。

まず、①9つのカテゴリに属するものとして使用するために、特に注文または委託を受けた著作物でなければならない。9つのカテゴリとは、集合著作物の寄与物、映画その他の視聴覚著作物（映像著作物）の一部分、翻訳、補足的著作物、編集著作物、教科書、試験問題、試験の解答資料または地図帳をいう。この9つの列挙事項に属しない著作物は、職務著作物として認められない（限定列挙）³⁷⁾。「映像著作物」もその9つのカテゴリに該当する。ここで、映像著作物の「一部分」とされているのは、例えば、映像著作物の一部として音楽が使われた場合、当該音楽は当該映像著作物の職務著作物として扱われることを意味する。

次に、②これらの9つのカテゴリに含まれるものとして、「特別に注文または委託を受けた（specially ordered or commissioned）著作物であって、当事者が署名した文書によって職務著作物として扱うことに明示的に同意したもの」なら、職務著作物として認められる。ここで、「特別の注文または委託（委嘱）著作物」であることを求めていることは、これらの著作物は通常、注文者または製作者側の要請、指示、リクエストによって作成されることと関連し、著作物を注文または委託した製作者が「著作物の製作について動機付けを与えた要因」になっていることを意味する³⁸⁾。また、ここで（第101条(2)）職務著作については書面による明示的な同意を求めているから、両当事者が署名済みの書面で明示的合意をしていない場合には、委託を受けた側が9つのカテゴリに含まれる著作物についての著作物としてすべての権利を有することとなる。

以下では、以上の二つの要件に関する判例二つを紹介する。

-
- 36) 1964年法案は、初めて職務著作物の範囲を委嘱製作の著作物にも拡張した。この法案の条文は、もともとは書籍出版者から提案のあったものであり、従業員に関する部分は既存の定義（第101条(1)）をそのままに維持しつつ、委嘱製作の著作物に関するものを別立ての条文とし、「当事者が書面の合意をすることを条件として」これらを職務著作物とするものであった(S.3008.H.R.11947, H.R.1254, 88th Cong., 2d Sess., § 54 (1964), reproduced in 1964 Revision Bill with Discussions and Comments, 89th Cong., 1st Sess., Copyright Law Revision, Part 5, at 31 (H.R. Judiciary Comm. Print 1965))。この法案が、現在の1976年著作権法の職務著作物に関する規定の原型になっている。
- 37) エリック・J・シュワルツ著；ポール・エドワード・ゲラー、メルビル・B・ニマー編；安藤和宏、今村哲也訳『アメリカ著作権法とその実務：英和对訳』（雄松堂出版、2004）91頁。
- 38) Robert A. Gorman and Jane C. Ginsburg, *Copyright* (New York: Foundation Press, 2002), at 282.

(3) 関連判例

①9つのカテゴリ要件：9つのカテゴリに該当する「映像著作物の一部分」と関連した判例として、Lulirama Ltd. v. Axxess Broadcasting Serv., Inc.事件がある³⁹⁾。事件の概要は、以下のとおりである。すなわち、LuliramaがAxxess社に対してコマーシャルソングを50曲作ることを書面で約束した。このコマーシャルソング契約においては、作品が「雇用のもの (for hire)」と書かれていた。Luliramaは7曲しか楽曲を提供できず、その後両者の間でやりとりや契約なども取り交わされたものの、結局は紛争となった。Axxess社は当該曲を使い、これに対しLuliramaは著作権侵害で訴えたことがこの事件である。

裁判所は、(原告からのライセンスがあることを示唆しつつ) 被告は著作権侵害をしていないと結論づけたが、コマーシャルソングが職務著作物であるとの被告の主張は退けた。被告はコマーシャルソングが「映画その他の映像著作物の一部として」委嘱されたものだと主張していたのである。控訴審においては、この事件でのコマーシャルソングは「聴覚」のみの著作物であって、第101条の定義における「映像」著作物になるのに必要な「映像」を伴っていない、と判示した。映像的要素が欠落しているが故にコマーシャルソングは「職務著作物」のカテゴリに入り得ず、よって契約書における「雇用のもの」に該当しないと判示したものである⁴⁰⁾。

②書面契約要件：カテゴリ要件は満たしているが、書面契約要件について争われた事件がある。すなわち、Warren v. Fox Family Worldwide, Inc.事件⁴¹⁾で、原告たる音楽家リチャード・ウォレンはテレビ・ドラマ「レミントン・スティール (Remington Steele)」の音楽を作ることにFox社と契約をした。原告は、Fox社等が彼に適切な使用料を支払わなかったことを主張し、Fox社等を相手に著作権侵害訴訟等を提起した。第9巡回区連邦控訴裁判所は、まず、原告と被告(Fox社)の間の契約が職務著作物の書面契約要件を満たしているのでテレビ番組のために独立契約者(受託者)が作った音楽は職務著作物に当たる、という判

39) *Lulirama Ltd. v. Axxess Broadcasting Serv., Inc.*, 128 F.3d 872 (5th Cir. 1997).

40) Gorman, *Ibid.* note 38, at 281-282.

41) *Warren v. Fox Family Worldwide, Inc.*, 328 F.3d 1136 (9th Cir. 2003).

決を下した。

結論的に、①および②の要件をすべて満たしたときのみ、職務著作物として認められ、当該製作者が映像著作物についてのすべての権利を有する著作者となる⁴²⁾。

3 韓国

(1) 譲渡推定という観念

韓国著作権法では、映像著作物の創作的寄与者の著作権は、映像製作者がその譲渡を受けたものと推定される（譲渡推定、第100条1項）。これは基本的に、創作的寄与者の著作権の帰属が、「契約」によって決められる（変更されうる）ことを前提とするものであり、前述したアメリカの「職務著作」や後述する日本の「法定譲渡」のように、創作的寄与者の著作権の帰属が「法定」の制度に基づいて決められることとなっている法制と区別される。譲渡推定の制度においては、当事者間の「特約」によって映像著作物の創作的寄与者の著作権の帰属を決めることができるのである。

韓国著作権法は、以上のように映像著作物の創作的寄与者の著作権の帰属について「譲渡推定」の制度を設けているが、これは「映像著作物に関する特例」（第5章、第99条～第101条）の一部として規定されている点に特徴がある。この特例規定は、映像著作物の総合芸術としての特性を生かし、その円滑な利用を促すなどの目的のために設けられたものであり⁴³⁾、上記の譲渡推定に関する規定（第100条1項）の他に、一次著作物の映像化（第99条）、実演家の権利の譲渡推定（第100条3項）、映像製作者に譲渡される権利（第101条）などの規定が盛り込まれている。しかし、この特例規定では、映像著作物の著作者が誰か（著作権が誰に

42) アメリカ著作権法第201条(b)「職務著作物の場合、使用者その他著作物を作成させる者は、本編において著作者とみなされ、また、当事者が署名した書面による別段の明示的な合意がなければ、著作権を構成する全ての権利を有する。」

43) 法制処（日本の内閣法制局に該当）のホームページ（<http://www.klaw.go.kr/>）参照（2007年7月10日アクセス）。この特例規定は、1986年著作権法の全面改正のとき取り入れられた規定である。

帰属するか)の問題については明文の規定を設けていない。

(2) 映像著作物に対する権利の譲渡推定

現行著作権法(2006.12改正)第100条1項は、「映像製作者と映像著作物の製作に協力することを約定した者がその映像著作物に係る著作権を取得した場合において、特約のない限り、その映像著作物を利用するために必要な権利は、映像製作者がその譲渡を受けたものと推定する」と規定している。ここで、「映像著作物を利用するために必要な権利」とは、複製権・配布権・公開上映権・放送・伝送権(送信権)そのたの方法で利用する権利とされており、これを譲渡しまたは質権の目的とすることもできる(第101条1項)。要するに、特約がない限り、創作的寄与者の著作権(複製権などの利用権)は、映像製作者に譲渡されたものと推定される。

この規定自体は、映像著作物の著作者が誰か(著作権が誰に帰属するか)を規定したものではないが、「映像製作者と映像著作物の製作に協力することを約定した者がその映像著作物に係る著作権を取得した場合」とされている規定からして、映像著作物の製作に協力することを約定した者(創作的寄与者)が著作者になることが当然前提とされているといえる。そうすると、製作に合意した創作的寄与者たちが「映像著作物に係る著作権を取得した場合に」当該映像著作物は共同著作物となる。これは、「著作権は原則的に著作物を創作した者が取得する」という著作権法の一般原則に従ったものである。

しかし、映像著作物の性質を共同著作物であると捉える場合、その著作物の共同著作者を確定するのは容易ではないため、保護期間の起算点も困難となる。そのため、韓国著作権法では映像著作物の保護期間に関する特例規定を設けている。

(3) 保護期間の特例

韓国著作権法には共同著作権の保護期間に関して第39条2項に規定している。この規定によると共同著作物の著作財産権は最後に死亡した著作者の死亡後50年間存続する。これは最後の共同著作者が誰かを具体的に確定することができる場合を前提としている。しかし、映像著作物の場合は共同著作物であるにもかかわらず、共同著作者すべてを確定しがたい面がある。それによって、映像著作物の保護期間が経過したと思ってその著作物を利用した第三者は著作権侵害の争い

に巻き込まれるおそれも生じる。そのような法的不安状態を斟酌して共同著作物の保護期間を定めている第39条2項とは別途に第42条を規定した。第42条は、映像著作物の保護期間の起算点を映像著作物の公表時と定め、このような法的不安が生じる可能性を防いでいる。すなわち、映像物の利用者はその共同著作物の最後に死亡した共同著作者を調べなくとも、公表された時点から50年が経過したかを調べることで十分である。

4 日本

(1) 法定帰属という観念

日本著作権法第29条は、映画の著作物の著作権の帰属について規定している。すなわち、第29条は、映画製作の目的及び態様に鑑み、映画の著作物に関する映画監督等の著作者の著作権は、映画製作への参加契約によって映画製作者に帰属することを定めるとともに、専ら放送事業者が放送のための技術的手段として、あるいは有線放送事業者が有線放送のための技術的手段として製作するテレビ・ドラマ等の映画の著作物については、その製作目的に鑑み、放送又は有線放送に関連する権利だけを放送事業者又は有線放送事業者に帰属させることを定めたものである⁴⁴⁾。

ここで、映画の著作物の著作権は「当該映画著作者に帰属する」と表現されているが、その意味が問題になる。当該著作権が原始的に映画製作者に帰属することを意味するか(原始的帰属説)⁴⁵⁾、それとも、創作的寄与者に原始的に発生する著作権が製作者に法律上当然移転するということを意味するか(法定譲渡説)⁴⁶⁾、

44) 加戸・前掲注17、215頁。この条文の立法の経緯については、半田正夫「新法における映画著作権」『著作権法の現代的課題』(一粒社、1980)4～13頁を参照。

45) 田村・前掲注21、390頁、渋谷達紀『知的財産法講義Ⅱ 著作権法・意匠法』(有斐閣、2004)56頁(「原始取得」)、半田正夫『著作権法概説〔第13版〕』(法学書院、2007)70頁(「映画著作権について、第1次的に著作者は著作権者であるという原則に重大な例外を認めた」)。なお、作花文雄『詳解著作権法〔第3版〕』(ぎょうせい、2004)207頁は、映画の著作物に関する監督等の著作者の著作権は、「映画製作への参加約束によって」または「第29条の規定により自動的に」映画製作者に帰属するとしているが、その意味が原始的帰属説かどうかは明らかではない。

46) 加戸・前掲注17、216頁、斉藤博・前掲注8、274頁(「著作者にいったん発生した著作権が直ちに映画製作者に移ると解さざるをえない」)。

が明らかではないからである。一方、判例は、この問題を直接的に判断したものはないが、法定譲渡説を前提としているものと考えられるものはある。すなわち、未公表撮影フィルムの著作権帰属問題について、東京高裁は、「著作権法第29条1項により映画著作者が映画の著作物の著作権を取得するためには、いうまでもなく著作物と認められるに足りる映画が完成することが必要であるから、参加約束のみによって未だ完成されていない映画について製作者が著作権を取得することはない。」としたうえ、「(未完成の)映像著作物の著作権は、監督としてその撮影に関わった著作者であるXにいぜん帰属する」と判示している⁴⁷⁾。私見としては、創作的寄与者に原始的に発生した著作権が法律上当然、映画製作者に移転する旨を定めたと解する後者の見解(法定譲渡説)に賛同したい。

なお、本条項をみても日本での映像著作物の特徴は、劇場用の映画の著作物と放送用の映画の著作物とを区別して規定されている点にあることがわかる。

(2) 劇場用映画の著作権の帰属

まず、第29条1項は、「劇場用の映画の著作物」の著作権の帰属について以下のように定めている。すなわち、「映画の著作物(職務著作、放送用の著作物は除く。)の著作権は、その著作者が映画製作者に対し当該映画の著作物の製作に参加することを約束しているときは、当該映画製作者に帰属する」と定めている。本項により著作権が帰属することとなった映画制作者(映画会社等)は、当該映画の複製、上映、公衆送信など、著作権法第21条から第28条までの規定に基づく排他的権利を有することになる⁴⁸⁾。ただ、著作人格権は、著作権の帰属先いかににかかわらず著作者側に残る⁴⁹⁾。

ここで映画製作者に帰属するとされる「著作権」は、第16条に定義されている「映画の著作物の著作者〔創作的寄与者〕」の創作にかかる著作権に限られる⁵⁰⁾。すなわち、映画監督、撮影担当、美術担当などの創作に係る著作権をいう⁵¹⁾。

なお、第29条が適用されるためには、これらの映画の著作物の著作者が映画

47) 東京高判平成5.9.9判時1477号27頁。本判決は最高裁によって全面的に肯定されたとされる(最二小判平成8.10.14判例集未登載)。著作権判例百選〔第3版〕46頁〔久々湊伸一〕。

48) 加戸・前掲注17、215頁。

49) 加戸・前掲注17、216頁。

50) 田村・前掲注21、391頁。

製作者に対して当該映画の著作物の製作に参加することを約束していたことを要する。当該約束がない場合には、映画の製作を前提とした報酬が著作者に還流する機会が保証されていないので、映画製作者に著作権を帰属させる帰結を正当化することができないからである⁵²⁾。

(3) 放送・有線放送用映画の著作権の帰属

第29条2項は、もっぱら⁵³⁾放送事業者（第2条1項9号に定義）が放送のための技術的手段として製作する映画の著作物（第15条が適用されるもの〔職務著作物〕は除外）についての特殊な場合を定めたものである⁵⁴⁾。この規定によって放送事業者に帰属するのは、著作権全部ではなく、その著作物を放送する権利、

51) 第16条「映画の著作物の著作者は、その映画の著作物において翻案され、又は複製された小説、脚本、音楽その他の著作物の著作者を除き、制作、監督、演出、撮影、美術等を担当してその映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した者とする。ただし、第15条（職務著作）の規定の適用がある場合は、この限りでない。」

第16条にいう「映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した者」の解釈に関し、東京地判昭和52.2.28無体集9巻1号145頁〔九州雑記事件〕のように、製作、演出等の例示が掲げられているが、ストーリー展開やシーン構成などの具体的な表現にその意図が反映されているために、創作的表現をなした者と評価できることが前提となっていると解される。なお、特段の規定がなかった旧法下の事件で、傍論で、監督、演出をなした者の他、その下で撮影、編集、録音に関与したカメラマン、編集担当者らをも映画の共同著作者と認めた判決がある。しかし、東京地判平成15.1.20判時1823号146頁〔超時空要塞マクロス事件〕は、「アニメ映画の製作に関与したプロデューサー、現場プロデューサー、総監督、シリーズ構成者、キャラクターデザイナー兼キャラ作画監督、メカニックデザイナー、音響監督、メカ作画監督の中から「シナリオの作成からアフレコ、フィルム編集に至るまで本件テレビアニメの現場での制作作業全般に関わり、その出来映えについて最終的な責任を負い、実際にも、動画の作成、戦闘シーン等のカットに関する最終的な決定、撮影後のラッシュフィルムのチェック、フィルム編集等に関する最終的な決定を行っていたのは、総監督の石黒であるから、同人は、監督として本件テレビアニメの「全体的形成に創作的に寄与した者」に当たると認められる。」とし、スポンサーやテレビ局との交渉を担当し、創作面での具体的な関与がなく、スタッフに指示を与えたこともないプロデューサー等は、全体的な創作に寄与した者とはいえない」とし、創作的に寄与を認めていない判決もある。

52) 田村・前掲注21、391頁。

53) 「もっぱら」放送事業者が製作する映画の著作物に関する特則であるので、放送事業者と映画会社が共同で番組を製作する場合には、本項ではなく、第29条1項の問題となる。外部のプロダクションに番組の製作を外注する場合にも、外部のプロダクションが自己の計算で番組の製作に関わるものである以上、2項の要件を満たさず、1項の問題となる（加戸・前掲注218頁）。

54) 加戸・前掲注17、218頁。

放送されるその著作物を有線放送する権利、受信装置を用いて公に伝達する権利（以上、第29条2項1号）、その著作物を複製する権利、その複製物により放送事業者に頒布する権利（以上、第29条2項2号）に限られる⁵⁵⁾。

第29条3項は、もっぱら有線放送事業者（第2条1項9号の3に定義）が有線放送のための技術的手段として製作する映画の著作物（第15条が適用されるもの〔職務著作物〕は除外）について、2項とほぼ同様の規定を置いたものである。すなわち、「専ら有線放送事業者が有線放送のための技術的手段として製作する映画の著作物」については、有線放送に関連する権利（その著作物を有線放送する権利及び有線放送されるその著作物を受信装置を用いて公に伝達する権利〔以上1号〕、その著作物を複製する権利、又はその複製物により有線放送事業者に頒布する権利〔以上2号〕）だけが有線放送事業者に帰属する⁵⁶⁾。ただし、有線放送される著作物が同時に放送されることは殆どないので、「有線放送される著作物を放送する権利」は帰属の対象とされていない⁵⁷⁾。

第29条2項・3項の適用は、第15条の場合（職務著作）には除外される。例えば、ニュース番組など、放送局がそのスタッフだけで製作する番組は、著作権帰属の問題以前に放送事業者が作者になる（職務著作）⁵⁸⁾。そして同条が適用されると、監督等は作者としての地位を失い、彼らに保障されるべき権利は皆無となる。しかも職務著作の場合には著作人格権も作者に帰属すると解されるので、この限りにおいては監督等も著作人格権を有しないことになる⁵⁹⁾。

(4) 劇場用映画と放送用映画の区別とその是非

映画の著作物の著作権の帰属に関する日本著作権法の特徴は、前述の通り、劇場用映画と（有線）放送用映画とを区別して、後者については（有線）放送に関連する権利だけが当該映画製作者（〔有線〕放送事業者）に帰属する旨定めていた点にある。この区別により映画製作者に帰属する著作権の範囲に差が生じてお

55) 同旨、加戸・前掲注17、218頁。反対、田村・前掲注21、392頁（「当事者がこれを超える権利を移転する旨の契約を締結することは構わない」）。

56) 加戸・前掲注17、219頁。

57) 加戸・前掲注17、220頁。

58) 加戸・前掲注17、219頁。

59) 加戸・前掲注17、214～220頁。

り⁶⁰⁾、これが映画の著作物の円滑な利用を妨げる要因にもつながっていた⁶¹⁾。

すなわち、映画館などで上映される劇場用映画の場合は、映画製作者に帰属する著作権には制限がないため、著作権法第21条から第28条までの権利が映画製作者に帰属する。したがって、映画製作者には複製権（第21条）、上映権（第22条の2）、公衆送信権（第23条）、頒布権（第26条）などが帰属するため、テレビ放送、ビデオ化、インターネット配信、ゲーム等への部分利用といった二次利用が容易になる。

これに対し、テレビなどで放映される（有線）放送用映画は、ただ（有線）放送に関連する権利（〔有線〕放送、複製等）だけが放送事業者に帰属するため、インターネット上の二次利用が困難になる可能性があった。すなわち、インターネット上の二次利用のためには別途多数の権利者との間で利用許諾に関する契約が必要であるため、その結果、当該著作物（コンテンツ）の円滑な流通が確保されないおそれがあったのである。

このような結果から、放送番組の全部または一部をインターネットで利用しようとする需要が増大している昨今、上記のような著作権を法定で分属させる本項は、著作物の円滑な利用を妨げることにつながりかねず、立法論として再検討を要する、と捉える見解もあった⁶²⁾。

しかし、このような状況は、2006年12月の著作権法改正で放送事業者にインターネット送信に関する権利の帰属が認められるようになったため完全に変わった。すなわち、放送用映画の製作者である放送事業者に当該著作物を自動公衆送信する権利が追加的に帰属するようになったのである（改正著作権法第29条2項1号）⁶³⁾。従って、日本法としては以前から問題とされていた放送製作者による放送映像著作物の円滑なインターネット送信のための法的措置がようやく整備さ

60) 三山裕三『著作権法詳説』（レクシスネクシス・ジャパン、2006）134～143頁。

61) 田村・前掲注21、393頁。

62) 田村・前掲注21、393頁。

63) 改正著作権法については、文化庁HPの関連資料を参照（http://www.bunka.go.jp/chosakuken/18_houkaisei.html）。ただ、第29条のこの改正については、その趣旨の説明がないため立法者の意思を推測するしかないが、本文のように解されることになると考えられる。

れたわけである。

5 小括

本章では、映像著作物における創作的寄与者たちの権利処理の問題についてベルヌ条約をはじめ、各国内法を検討した。

映像著作物（例えば映画）は原作者、劇作家、監督、俳優、カメラマン、作曲家など多くの人々の共同作業によって創り出される総合芸術であり、これらの創作的寄与者の法律上の地位はどのようなものなのか、あるいは映画の著作権は誰に帰属するのか、といった問題は、著作権法の中でも最大の難問の一つである。このような問題が解決しないと、映像著作物を市場に流通するなどして利用したい側は、映像著作物の製作に係った多くの権利者を探し出してそれぞれ契約を締結しなければならない、という問題が生じる。そこで、ベルヌ条約は、映画の国際的な流通を促進するために、創作的寄与者たちを代表する者を映像著作物の著作権者として認めて権利処理を簡単にする、という法原則を提示したのである。ただ、当該映画の著作物の著作権者の具体的な決定は、内国法の定めに委ねられている。

映像著作物（映画）の著作権者の決定方式は、国によって異なる様子を見せている。要するに、映画の「製作者」のみを生来的に映画の著作者であるとする職務著作方式（アメリカ）があれば、製作者に著作権が帰属（移転）すると法的に認める法定帰属方式（日本）もある。また著作権者の決定に関する規定を別に設けず、ただ映像著作物を利用するために必要な権利は映像製作者がその譲渡を受けたものと推定する方式（韓国）もある。

このように映像著作物（映画）の著作権者の決定方式はそれぞれ異なるが、いずれも映像著作物の利用を円滑にするという目的のための法制度である点では、共通している。

V 実演家の権利処理

1 国際条約

実演家の権利保護に関する条約としては、まず「ローマ条約」（実演家、レコー

ド製作者及び放送機関の保護に関する国際条約⁶⁴⁾がある。これは、実演家だけでなく、レコード製作者や放送機関のような著作隣接権を保護するための国際的ルールを枠組みを形成している。実演家の権利について「ローマ条約」第19条は、実演家がその実演を映像の固定物または映像および音の固定物に収録することを承諾したときは、それ以後は実演家の権利が及ばない旨規定している（ワン・チャンス主義）。ワン・チャンス主義は、基本的には映像著作物の円滑な利用のために創作的寄与者の著作財産権が製作者に移転するメカニズムと極めて似通っていることがわかる⁶⁵⁾。

その後1994年に採択された「TRIPS協定」(世界貿易機関を設立するマラケシュ協定)⁶⁶⁾の附属書一C（知的所有権の貿易関連の側面に関する協定）では、実演家、レコード（録音物）製作者及び放送機関の保護を規定している⁶⁷⁾。しかし、この協定における実演とは、レコードへの固定を念頭に置いた実演であって、映像著作物における実演（主に俳優）については規定がない。また、1996年に採択されたWIPO実演・レコード条約（実演及びレコードに関する世界知的所有権機関条約）においても、TRIPS協定と同様、主にレコードへの固定を念頭においた実演（＝音の実演）を対象としており（第7条～第10条参照）、映像著作物における実演（主に俳優の実演）は、その適用対象ではなかった。

一方で、1996年のWIPO外交会議では、WIPO実演・レコードに関する提案（条約として採択）以外にも、「映像物の実演の保護に関する提案草案」が同時になされたが、条約としては採択されなかった⁶⁸⁾。その後2000年12月に、この問題について120以上の国家が参加した外交会議が開催された。その結果として、提案された実質規定全20条文のうち19の条文について暫定合意ができたものの、

64) Rome Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organizations (1961).

65) 加戸・前掲注17、489頁。

66) 1986年1月から7月にかけて断続的に開催された新ラウンド準備委員会でTRIPS協定を新ラウンドでの交渉項目にすることとし、同年9月にウルグアイ・ラウンド閣僚宣言が採択され、1994年4月、マラケシュ閣僚会議でのマラケシュ協定の成立によってであり、これによりウルグアイ・ラウンド交渉は幕を下した。土肥一史『知的財産法入門〔第6版〕』（中央経済社、2003）316～318頁参照。

67) TRIPS協定第14条（実演家、レコード（録音物）製作者及び放送機関の保護）。

製作者が映像物をより容易に利用したり、ライセンスを許可したりするために映像物の実演家の権利をどのように製作者に移転するののかの問題に関する条項については合意が得られず、結局、条約の採択にまでは至らなかった⁶⁹⁾。

以上を要するに、映像著作物における実演家の権利処理の問題については、ローマ条約の「ワン・チャンス主義」による著作物の円滑な利用が図られている模様であるが、映像著作物に係る実演家の権利の保護についてはなおざりにされている。この問題について「映像物の実演の保護に関する提案草案」ではまだ国際的合意ができていない状況である。ただ、各国内法はそれぞれ違う様子を見せている。

2 アメリカ—職務著作

アメリカ著作権法は著作隣接権を認めていないため、アメリカでは、実演家は著作権によっては保護されないという特徴がある。映像著作物に対する実演家の寄与も基本的には職務著作として看做されており、したがって「労働・雇用法」が関与しているとされる⁷⁰⁾。アメリカ著作権法では、映像著作物の製作者が雇用主ないし使用者の地位を有することになるからである⁷¹⁾。

また、実務的には、映画俳優組合（SAG：Screen Actors Guild）のような組合が実演家の経済的利益と映像著作物に参加できる雇用期間等を実演家の代表として交渉する⁷²⁾。このような強力な組合システムと成功した映像産業の結果、著作権法上の保護は受けていないものの、アメリカの実演家は映像著作物の利用か

68) See Basic Proposal for the Substantive Provisions of an Instrument on the Protection of Audiovisual Performances to be Considered by the Diplomatic Conference, World Intellectual Prop. Org. Diplomatic Conference on the Prot. of Audiovisual Performances, U.N. Doc. IAVP/DC/3 [hereinafter referred to as Proposal], at 2, http://www.wipo.int/documents/en/document/iavp/pdf/iavp_dc3.pdf

69) Bernard, *supra* note 28, at 1092.

70) Bernard, *supra* note 28, at 1100.

71) アメリカ著作権法第101条。

72) アメリカ著作権法における著作者の権利についての詳細な検討は、John M. Kernochan の “The Response of the United States to the questionnaire on Ownership and Control of Intellectual Property Rights in Motion Pictures and Audiovisual Works: Contractual and Practical Aspects”, 20 *Columbia-VLA Journal of Law and the Arts* 379 (1996) を参照。

ら出る十分な経済的利益を得ているとされる⁷³⁾。反面、映像著作物の製作者は容易に映像著作物を利用することができる（職務著作）。

3 韓国—譲渡推定

韓国著作権法において映像著作物の製作に協力した者（創作的寄与者）の権利は、多数の著作者らが共同で取得するが、映像製作者は、当該映像著作物の利用のために必要な権利を当該著作者から譲渡されたものと推定される（第100条1項、譲渡推定制度）。韓国著作権法は、映像著作物の製作に協力した実演家（俳優等）の権利処理の問題についても、基本的には同様の譲渡推定制度を導入して、著作物の円滑な利用を図ろうとしている。

韓国著作権法第100条3項による実演家の権利の譲渡推定の制度は、以下のようなものである。すなわち、「映像製作者と映像著作物の製作に協力することを約定した実演家のその映像著作物の利用に関する、第69条による複製権、第70条による配布権、第73条による放送権および第74条による伝送〔送信〕権は、特約のない限り、映像製作者がこの譲渡を受けたものと推定する」。

実演家から譲渡を受けたと推定される権利は、上記の4つの権利に限定される（この点は第101条2項で確認されている）。したがって、映像製作者は、特約がない限り、4つの利用権に係る利用契約を締結する度に実演家から利用許諾を得る必要がない。また「実演家から映像製作者が譲渡を受けた権利は、…これを譲渡し、または質権の目的とすることができる」（第101条1項）。

4 日本—ワン・チャンス主義

映画の円滑な流通を確保するために、日本著作権法はいわゆる「ワン・チャンス主義」を採用している（第91条以下）。ワン・チャンス主義とは、実演家がその実演を映像の固定物または映像および音の固定物に収録することを承諾したときは、それ以後は実演家の権利が及ばないとする原則のことである（ローマ条約第19条参照）。ワン・チャンス主義の採用により、映画の著作物においては映画

73) Bernard, *supra* note 28, at 1100.

製作者のみが当該著作物の二次利用の権利を専有することになる。したがって、映像著作物の円滑な利用（二次利用）には資するが、実演家の経済的利益は保障されない可能性もある。

日本著作権法におけるワン・チャンス主義は、以下の三つをその具体的な内容とするものである。まず、①録音・録画権につき、権利者の許諾を得て映画の著作物に固定された実演を録音・録画する場合には実演家の権利は適用されない（第91条2項）。次に、②放送権・有線放送権につき、録音・録画禁止権に抵触することなく映画の著作物に録音・録画されている実演を、その録音録画物を用いて放送、有線放送する場合には、実演家の放送・有線放送禁止権は及ばない（第92条2項2号ロ）。さらに、③送信可能化権につき、権利者の許諾を得て録画されている実演について実演家の送信可能化禁止権は及ばない（第92条の2第2項2号）。

このようにワン・チャンス主義が採用されている結果、実演家の許諾を得て実演を映画の著作物の中に録音・録画している場合は、その実演は映画の著作物の一部となっているから、すでに許諾を得た者が映画の複製物を映画として増製する場合には実演家の権利は及ばないことになる。例えば、劇場用映画をビデオ化する場合は、劇場用映画の製作の段階で録音・録画の許諾がある以上、ビデオ化はその後の利用にあたり、ワン・チャンス主義により実演家の権利は及ばない。なお、放送・有線放送禁止権に関するワン・チャンス主義は、録画物に止まらず、録音物についても適用される点が特徴である。

5 小括

本章では、映像著作物における実演家の権利処理の問題について検討した。要するに、各国は、職務著作（アメリカ）や譲渡推定（韓国）、ワン・チャンス主義（日本）、といった制度によって、映像著作物の製作者による円滑な利用を確保しているといえることができるだろう。

特記すべきは、アメリカのように映像著作物の実演家の権利（著作隣接権）を著作権法で保護しない法制においても、実際は俳優組合のような団体による、製作者ないし雇用主（職務著作）との適切な交渉で、実演家たちの十分な経済的利

益が保障されているという事実である。デジタル時代においては映像著作物がテレビのみならず、ネット上でも利用される機会が増えている。韓国や日本のように、製作段階の契約いかにによっては映像製作者のみが二次利用の権利を専有することになる可能性もある法制においても、実演家の利益を確保するための契約締結段階における交渉力がますます重要になってくると考えられる。しかし究極的には、映像著作物における実演家の権利処理を容易にする立法とのバランスとして、実演家の利益をも配慮する立法論的方策が検討されるべきであろう。

終わりに

映像著作物は一次著作物を利用した二次的著作物であると同時に、多数の創作的寄与者の関与によって完成される共同著作物でもある。したがって、その円滑な利用を促すためには映像著作物の権利処理が重要な法的問題として登場する。特に、映像著作物を利用できるメディアが多様化し、国際的な流通も増える現代においては、当該映像著作物の利用をより円滑にするための法的手段が求められるところである。

本稿では、以上のような点に鑑み、映像著作物の権利処理の問題について考察してみた。

映像著作物の権利処理の問題は、一次的著作物の利用の場面、いわゆる創作的寄与者たちとの間の権利処理（帰属）の場面、実演家の権利処理（帰属）の場面、著作人格権の問題、というふうに多層的な場面での問題である。本稿では、そのうち特に、創作的寄与者たちとの間の権利処理（帰属）の問題や、実演家の権利処理（帰属）の問題を中心に、ベルヌ条約やその同盟国である米韓日3国の著作権法制の内容を比較検討してみた。

その結論として、3国は、それぞれ特殊な権利処理のための法制度を運営していることが確認された。すなわち、アメリカの職務著作、日本の法定譲渡、韓国の譲渡推定制度がそれぞれである。これらの制度は、それぞれニュアンスはあるものの、映像著作物の円滑な利用を促すための法的手段である点では共通する。

映像著作物は、現在、文化的・経済的にますます重要な位置を占めており、インターネットの出現が映像著作物の利用の機会をさらに増やしている。映像著作

物の円滑な利用のための法的メカニズムは今後もその重要性を保ち続けるであろう。