

映像コンテンツに係る
諸外国の契約実態調査等に関する委員会
報告書

平成21年3月

社団法人 著作権情報センター
附属著作権研究所

はしがき

文化庁著作権課が、わが国における著作権契約のあり方を検討する際の資料となすべく「映像コンテンツに係る諸外国の契約実態」の調査を意図し、その調査の実施を（社）著作権情報センターに委託したのは、平成 18 年 2 月であった。その際、諸外国としては、英、米、独、仏、韓の 5 カ国が候補として提案されていたが、時間と費用の関係上、対象国として英、米、仏、韓の 4 カ国が挙げられ、調査の対象とする契約として、多種にわたる契約のうち委嘱中にも言及されている映画や放送番組等の映像コンテンツの分野について検討することとなり、その方針の下に作成されたのが本報告である。

このような方針から、契約の実態についての検討のための映像コンテンツの二次利用に際しての必要な同意、要件等が一覧できるような整理表の作成が有益であると委員会において提案され、かくして作成された整理表に基づき、まず日本の法制度による整理表へのあてはめが為されたのが初年度の作業であり、次年度から外国における調査が進められたのである。

調査対象国の 4 カ国を単年度内に調査終了することは、時間と費用、各委員の本務との関係上困難と考えられ、次年度は韓国と本国について調査し、仏、英はその翌年にまわすことにされた。

契約実態の調査については、諸外国の調査対象先の選定が先ず要求され、それが確定しても相手方の同意が必須の要件となる。これは容易な作業ではなかった。相手方が政府機関や公的な組織であればともかく、民間組織を相手方にしようとするときは、必ずしも容易ではない。この相手方の選定、同意の取得には、2 年にわたる調査の孰れの場合も、調査委員会上原委員の個人的な国際的知己との友情関係に負うところが大きかった。初年度の韓国調査の際には、著作権情報センターの著作権相談員上野善弘氏が紹介する韓国の知人の助力も大きかったし、個人的な国際的知己との関係が韓国や米国の場合と違い、必ずしも蜜ではない仏、英については、有効な取材先を確保するためにも、先ず予備調査をする必要があるとまで提言されたのであった。

しかも、第 3 年次の調査にあたっては、その実施機関は、文化庁が主管する競争入札によって定めるとされたため、その確定まで時間を要し、それは調査実施に必然的に影響を及ぼし、仏、英について大まかな状況の把握と取材先の確保のための予備調査が行われたのは、平成 20 年 10 月 12 日から 19 日に於いてであった。それは折よく、フランスのカンヌで MIPCOM（国際的なテレビ番組見本市）が 13 日から 17 日にかけて開催されるという情報を得て、それに合わせてカンヌを訪ね、国際的な映像取引部門の関係者と接触し、直接にインタビューの対象を見出すことを期待し、同時にまた、仏、英の関係著作権部門や権利処理部門の関係者と接触を計るという意図をもって設定された日時でもあった。そこで、上原委員が、10 数年にわたり WIPO の数次の会議に参加した際の外国の知己と

の友情関係に大いに助けられている。

かくして、初年度は整理表の作成と、それへのわが国における法制のあてはめに、次年度は韓国、米国における調査に、最終年次は仏国、英国における調査が行われ、それを報告するのが本書である。

孰れの場合も諸事情から時間的に、また、費用の面からも厳しい条件の下においてなされた調査であるが、とりわけ、カンヌの国際見本市については、見本市（日本で通常みられる商品展示にとどまることの多い見本市というイメージではなく、そこに提供されるテレビ番組の商取引を国際的に同業者が集まって行う場である）の主催者リード・ミデムの東京オフィスの倉永俊作氏の助力、助言に負うところが大きかったことを述べなければならない。このような多くの方々の積極的な協力により本報告の提示が可能になったのである。

それぞれの報告は、後述のとおり、日本、韓国、米国についての報告は平成 20 年 3 月に公にされており、今回は仏国、英国の両国をその続編として合わせて公にしているのである。独国における調査が残されたことは残念だが、この報告が、わが国における映画や放送番組等の映像コンテンツをめぐる著作権契約の検討に役立つことがあればと念じつつ本報告の「はしがき」とする次第である。

この報告を作成するにあたっては、調査対象として御教示いただいた数多くの方々に、また、厳しい条件の下に通訳の労を執っていただいた鄭鎮永氏、竹内真由美氏、市川聖子氏、原由紀子氏、吉田和子氏には格別の感謝の意を表したいと思う。

平成 21 年 3 月 31 日

阿 部 浩 二

映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会 報告書

—— 総目次 ——

はしがき

平成19年度 映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会報告書 (平成20年3月)

目次	1
はしがき	3
委員名簿	6
委員会開催記録／海外調査実施記録／訪問先・面会者一覧	7
第1部 調査研究方針	13
第1章 調査研究概要	13
第2章 調査研究内容	14
第3章 契約実態整理表の開発	19
第2部 海外実態調査	35
第1章 韓国の実態について	35
第2章 アメリカの実態について	56
＜執筆担当者一覧＞	90

平成20年度 映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会報告書 (平成21年3月)

目次	93
はしがき	95
委員名簿	97
委員会開催記録／海外調査実施記録／訪問先・面会者一覧	98
第1章 フランスの実態について	101
第2章 イギリスの実態について	124
＜執筆担当者一覧＞	147

補足 ー韓国及びアメリカに関するその後の状況ー

目次	151
第1章 韓国に関するその後の状況について	153
第2章 アメリカに関するその後の状況について	156

平成１９年度
映像コンテンツに係る
諸外国の契約実態調査等に関する委員会
報告書

平成２０年３月

社団法人 著作権情報センター
附属著作権研究所

平成 19 年度
映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会 報告書

—— 目次 ——

はしがき

委員名簿

委員会開催記録／海外調査実施記録／訪問先・面会者一覧

第 1 部 調査研究方針

第 1 章 調査研究概要 13

1. 調査研究の目的13

2. 調査研究の具体的内容13

3. 委員会における検討事項13

第 2 章 調査研究内容 14

1. 「映像コンテンツ」の範囲について14

2. 「二次利用形態」の範囲について17

3. 海外調査の対象国について17

4. 調査研究の進め方について18

第 3 章 契約実態整理表の開発 19

1. 開発の経緯19

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」19

3. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の活用20

4. わが国における状況の「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による整理 22

第 2 部 海外実態調査

第 1 章 韓国の実態について 35

1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造35

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析39

3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況 53

第 2 章 アメリカの実態について 56

1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造 56

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析 56

3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況71

4. 参考資料73

<執筆担当者一覧> 90

はしがき

平成 18 年 1 月に、文化審議会著作権分科会の報告書が公にされている。その報告のなかに、分科会に設置されている契約・流通小委員会の報告があり、そこでは、著作権契約のあり方の検討の重要性について言及している。ここにいう「あり方」とは、実際に締結する契約書の条項等の「あり方」についてではなく、書面等による契約を推進する政策の「あり方」の意である。その検討のために、国内外の著作権契約の事例の収集とその分析の必要性を指摘している。

この指摘は、「知的財産基本法」（平成 14 年 12 月）とその基本理念に則った「コンテンツの創造、保護及び活用の推進に関する法律」（平成 16 年 6 月）の趣旨に基づくものであることはいふまでもない。

これらの動きをうけ、文化庁は、海外の契約の実態等についての調査・分析を意図し、その実施を平成 18 年 2 月に、(社)著作権情報センターに委託した。その具体的内容は、

「米、英、仏、独、韓の五カ国を対象に、権利関係が特に複雑な映画や放送番組等の映像コンテンツの分野について、その製作及び利用の際の契約の実態（契約主体・方法、著作者等の組織化の状況、ひな形・約款等の存在、集中管理、その他の商習慣等）及び関連制度、契約システムを円滑化するために各国が行っている施策等を調査・分析する。」

というものであった。これらの調査・分析により、わが国の契約のシステムの問題点を洗い出そうとするもの、つまり、海外にみられる契約の実態について体系的な資料を入手し、日本型のルール形成を意図するものであると見てよいであろう。

委託を受けて著作権情報センターが、「映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会」を設置したのが平成 18 年 7 月である。委員会は、別記のとおり、当初学界から 3 名、実務界から 4 名の 7 名で構成されていたが、その後実務界から 1 名加わり、計 8 名で作業を進めることにし、文化庁著作権課はオブザーバーとして参加することになった。

委員会は、平成 18 年度 6 回、同 19 年度 4 回開催されているが、平成 18 年 7 月 26 日には非公式に調査等に関する懇談会がもたれているので、実質的には 11 回の会合がもたれている。事務局として著作権情報センター附属著作権研究所専任研究員 2 名が加わり、調査表の作成、相手国当事者との交換意見の整理、本報告書の作成に大幅に関わっていることを特記しておこう。

委員会は、まず、諸外国における著作権に関わる諸契約の実態を調査検討するためには、同様の契約についてのわが国における実態を把握し対照すべきではないかという問題意識から、わが国における実態を表示すべきであること、また、多種にわたる著作権契約のうち、委嘱中にも言及されている映画や放送番組等の映像コンテンツの分野について検討することが適切であるという見解で一致した。このような見解から、契約の実態についての

検討のための映像コンテンツの二次利用に際して必要な同意、要件等が一覧出来るような整理表の作成が有益ではないかと提案され、その方針の下に、岡本委員の作成した整理表を基本として、上原、池田、新坂各委員から提出されたそれぞれの案の比較検討を経て調査整理表が作成され、これを、国内外の調査に使用することになったのである。

この整理表の作成にあたっては、例えば、放送局で番組を制作する場合にも、外部制作と同様に実演家から録音録画許諾を得て制作した場合と、放送の許諾のみで制作する場合とに分けて考えるのが適切であり、「局制作」「プロダクション制作」という区別ではなく、「放送番組（実演家録音録画許諾済）」と「放送番組（実演家録音録画無許諾）」と表記し区別するなどの工夫がなされている。同じく、「映像コンテンツ」「二次利用形態」の範囲についても工夫されている。かくして作成された整理表は国内国外両者の調査に使用されたのである。

調査対象としての外国については、文化庁からの提案では、米、英、独、仏、韓の 5 ヶ国があげられている。しかし、5 ヶ国を単年度で調査するには、費用や時間的余裕からみて難しく、まず、韓国と米国の 2 ヶ国を調査することになったが、それであっても、委員の都合から調査出張委員は、いずれも、別記に示すように少数の委員で行わざるを得なかった。

韓国は、インターネットが普及し利用者が多いこと、また、日本のディストリビューターも参入しているので、調査は比較的詳細に可能ではないかと考えられたのみならず、法制もわが国と類似するところが多いという認識から、韓国を調査対象とすることに問題はなかった。同じく米国も、世界各国に多くの映像コンテンツを輸出している国であり、適切と考えられたのである。この 2 国に加え他の諸国を調査検討することは単年度の計画としては難しく、他日に期するのが現実的と考えられた。調査の結果をみても、韓国はわが国と類似するところが少なくないが、米国はそうではない。米国では、まず念頭に浮かぶのは職務著作の法理であり、それが使用者とその他の関係者との関係を支配するといっても過言ではないであろう。これと共に、米国の映像著作物の制作におけるギルドの重要な位置に注意すべきであり、制作のあらゆる部門に関わるギルドの役割は極めて大きい。そしてまた、米国には、放送事業者に放送許諾することによって実演の録音録画について制限する規定は存在しない。韓国も同様である。このような法制度は契約にどのような影響を及ぼすのか興味をもたれたのである。

著作権法の体系上、世界には、**copyright** の流れと **author's right** の流れの二潮流があるといわれる。アメリカと同じく **copyright** の流れにあるといわれるイギリスには、アメリカに於けるギルドのような影響は窺えない。著作物の私的録音録画の問題に関しても、アメリカはベータマックス訴訟の影響を受けてか私的録音についてだけでも補償金（報酬請求権）制度を持っているのに対し、イギリスは、EU 加盟国の多くの採る補償金制度の採用を全面的に拒否している。同じく **copyright** の流れにあるといわれても、米、英はその歩みを同じくしない面も多い。**author's right** の国といわれる独、仏にあつては、放送、

映像にかかる契約の実態はどうなのか。これまで、これらの関係実態を述べる報告は、少なくとも著作権に関わる報告は皆無に近いのではないだろうか。

今回は、残念乍らそこまでの調査を行うことは出来なかった。他日を期すほかはないと思っている。

今回の韓国、米国での調査にあたっては、上原委員のもつ国際的知己との友情関係に負うところが大きい。それなくしては、今回の調査は非常に難しかったと思う。また、韓国での調査にあたっては、著作権情報センターの相談員の上野善弘氏の韓国の知人の鄭鎮永氏の巧みな日韓語の通訳に助けられたし、日英語については竹内真由美氏の優れた通訳を得ることができた。最後に、著作権研究所の専任研究員である横山、財田両氏が、上原委員の指導を受けながら、報告書の全面的な作成に実質的に関わったことを記し、また、韓国及びアメリカでわれわれの調査に心よく協力して下さった関係各位に深甚な謝意を表し、いささか型破りの感がある「はしがき」を閉じることにしたい。

委員名簿

座 長

阿 部 浩 二（岡山大学名誉教授）

委 員

池 田 朋 之（株式会社テレビ東京編成局契約統括部長）

石 井 亮 平（日本放送協会ライツ・アーカイブスセンター著作権・契約部長）

上 原 伸 一（国土舘大学大学院総合知的財産法学研究科客員教授）[平成 19 年度より]
（朝日放送株式会社東京支社次長兼総務部長） [平成 18 年度まで]

愛 知 靖 之（京都大学大学院法学研究科准教授）

岡 本 薫（政策研究大学院大学教授）

新 坂 純 一（社団法人日本映画製作者連盟事務局長）

増 山 周（実演家著作隣接権センター法制対策室室長）[平成 19 年度より]

文化庁長官官房著作権課

川 瀬 真（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室長）

木 村 哲 規（文化庁長官官房著作権課課長補佐）

森 下 元 文（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室管理係長）

林 美 穂 子（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室管理係）[平成 18 年度まで]

是 永 寛 志（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室管理係）[平成 19 年度より]

通訳

鄭 鎮 永（韓国調査）

竹 内 真 由 美（米国調査）

事務局（(社)著作権情報センター）

財 田 寛 子（附属著作権研究所専任研究員）

横 山 眞 司（附属著作権研究所専任研究員）

委員会開催記録

委員会の開催実績は次のとおりである。

<平成18年度>

○第1回

日時：平成18年8月28日（月）15：00～17：00

議題：調査研究内容等に関する討議

○第2回

日時：平成18年11月1日（水）14：00～16：00

議題：調査研究範囲・対象等に関する検討

○第3回

日時：平成18年11月30日（木）13：00～15：00

議題：わが国の現状の分析および、それを基にした整理表の検討

○第4回

日時：平成18年12月25日（月）14：00～16：00

議題：いわゆる局制作に関する討議および整理表に関する検討

○第5回

日時：平成19年2月7日（水）14：00～16：00

議題：コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表を基にした討議

○第6回

日時：平成19年3月19日（月）15：00～17：00

議題：放送番組の利用に関する整理表を基にした討議及び、報告書(案)の検討

<平成19年度>

○第1回

日時：平成19年7月17日（火）10：30～12：30

議題：わが国の実態について・韓国の状況について

○第2回

日時：平成19年8月20日（月）15：00～17：00

議題：わが国の実態についての補足・韓国の状況について

○第3回

日時：平成19年10月3日（水）14：00～16：00

議題：韓国現地調査の訪問先・調査事項等について

○第4回

日時：平成20年3月31日（月）15：30～17：30

議題：報告書(案)の検討

海外調査実施記録

海外調査の実施状況は次のとおりである。

○第1回

期間：平成19年11月14日（水）～11月17日（土）

訪問国：韓国

調査事項：韓国における映像コンテンツに係る契約実態

訪問団：阿部浩二、上原伸一、木村哲規、横山眞司

通訳：鄭鎮永

○第2回

期間：平成19年12月13日（木）～12月15日（土）

訪問国：韓国

調査事項：韓国における映像コンテンツに係る契約実態

訪問団：阿部浩二、池田朋之、上原伸一、愛知靖之、木村哲規、横山眞司

通訳：鄭鎮永

○第3回

期間：平成20年1月13日（日）～1月20日（日）

訪問国：米国

調査事項：米国における映像コンテンツに係る契約実態

訪問団：阿部浩二、上原伸一、財田寛子、横山眞司

通訳：竹内真由美

訪問先・面会者一覧

訪問日時	訪問先	面会者
平成 19 年 11 月 14 日	有林商事	Mr. Park, Cheol, Vice President, YOOLIM ENTERTAINMENT
平成 19 年 11 月 15 日	韓国音楽著作権協会 (KOMCA)	Mr. DJ Son, Manager, International Relations Dept., Korea Music Copyright Association
		Mr. Choi Sang Weon, Manager, International Relations Dept., Korea Music Copyright Association
		Mr. Lim Hak Yeon , Manager, Broadcast Team, Licensing Department, Korea Music Copyright Association
		Mr. Bae, Jung Hwan, Manager, Interactive Transmission Team, Licensing Department, Korea Music Copyright Association
		Mr. Kim Bae Sung, Assistant Manager, International Relations Dept., Korea Music Copyright Association
	文化放送(MBC)	Mr. David Jin-Hoon Choi, Copyright & Legal Affairs Division, Munhwa Broadcasting Corp.
平成 19 年 11 月 16 日	CJ エンターテイン メント	Mr. Josh Lee, Vice President, International Sales, CJ Entertainment Inc.
		Mr. J.Lee , Manager, Sales & Licensing, CJ Entertainment Inc.
平成 19 年 12 月 13 日	韓国政府文化観光部	Mr. CHOI, JONG CHUL, Deputy Director, Copyright Policy Team, Culture Industry Bureau Ministry of Culture and Tourism Republic of Korea
		Mr. Hae-don Lee, Deputy Director, Film & Video Division Team, Ministry of Culture and Tourism Republic of Korea
		Mr. CHO, SEONG-JE, Deputy Director, Copyright Policy Team, Ministry of Culture and Tourism Republic of Korea
		Ms. Miok Jeon, Copyright Policy Team, Ministry of Culture and Tourism Republic of Korea
		Ms. Chang, Jin Sook , Copyright Policy Team, Ministry of Culture and Tourism Republic of Korea
		Mr. Yung Duk Kim , Researcher, Media Industry Research Team, Korean Broadcasting Institute

平成 19 年 12 月 14 日	キムジョンハク プロダクション	Mr. YOON SANG FILL, General Manager, Contents Business Dept., KIMJONGHAK PRODUCTION Co., Ltd
		Mr. KIM IL HWAN, Casting Director, KIMJONGHAK PRODUCTION Co., Ltd
		Ms. KIM JIN HWA, KIMJONGHAK PRODUCTION Co., Ltd
	オラクルエンターテ インメント	Ms. Eileen Li, Deputy General Manager, ORACLE Entertainment Co., Ltd
		Mr. Yong-Zoon Jho, Director, ORACLE Entertainment Co., Ltd
	ケーエムカルチャー	Ms. Erica NAM Head of Int'l Business, Film Dept, KM Culture Co., Ltd.
平成 20 年 1 月 14 日	CBS Corporation.	Mr. Travis Pierson, VICE PRESIDENT, BUSINESS AFFAIRS, CBS ENTERTAINMENT
		Ms. Lura L. Burton, VICE PRESIDENT, ASSOCIATE GENERAL COUNSEL, CBS TELEVISION
		Mr. Barry Chamberlain, SENIOR VICE PRESIDENT, SALES, CBS PARAMOUNT INTERNATIONAL TELEVISION
	MOTION PICTURE ASSOCIATION	Mr. Dean C. Garfield, EXECUTIVE VICE PRESIDENT & CHIEF STRATEGIC OFFICER, MOTION PICTURE ASSOCIATION
		Ms. Julia M. Jenks, DIRECTOR, WORLDWIDE STRATEGIC POLICY, MOTION PICTURE ASSOCIATION
平成 20 年 1 月 17 日	SCREEN ACTORS GUILD	Mr. John T. McGuire SENIOR ADVISOR SCREEN ACTORS GUILD
		Mr. Ron Bennett SENIOR MANAGER CONTRACTS KNOWLEDGE CONTRACT COMPLIANCE SCREEN ACTORS GUILD
		Ms. Fern Wakneen DIRECTOR THEATRICAL & TELEVISION CONTRACTS SCREEN ACTORS GUILD
	Time Warner Inc.	Ms. Donna M. DeGrandi Senior Counsel, Intellectual Property Time Warner Inc.
		Mr. Bradley Silver Senior Counsel, Intellectual Property Time Warner Inc.

平成 20 年 1 月 18 日	NATIONAL ASSOCIATION OF BROADCASTERS	Mr. Benjamin F.P. Ivins Senior Associate General Counsel Legal and Regulatory Affairs NATIONAL ASSOCIATION OF BROADCASTERS
		Mr. David P. Fleming Senior Legal Counsel, Gannett Co., Inc. General Counsel, Gannett Broadcasting GANNETT
		Mr. Kenneth M. Kaufman SKADDEN, ARPS, SLATE, MEAGHER & FLOM LLP

第 1 部 調查研究方針

第1章 調査研究概要

本章では、本委員会が議論の前提とした、文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室からの委託の内容について述べる。

1. 調査研究の目的

平成17年度の文化審議会著作権分科会契約・流通小委員会において、著作権に関連するいくつかの分野に関する国内における契約実態の紹介及び、一般的な取組みの方向性についての検討がなされた。本委員会における調査研究は、同小委員会での検討をさらに発展させる形で、契約実態について国内のみならず諸外国も含めて広範に調査し、さらに、わが国の状況を踏まえつつ分析を加えることによって、今後の契約システムの円滑化に関する議論において、あるいは、実際に契約を締結する当事者において、参考となる基礎資料を作成することを目的とする。

2. 調査研究の具体的内容

(1) 調査研究対象

権利関係が特に複雑なことから、映画や放送番組等の映像コンテンツの分野に関する契約実態を対象とする。

(2) 調査研究事項

製作及び利用の際の契約の実態（契約主体・方法、著作者等の組織化の状況、ひな形・約款等の存在、集中管理、その他の商習慣等）及び関連制度、契約システムを円滑化するために各国が行っている施策等を調査する。

(3) 調査対象国

米、英、独、仏、韓を基本に、契約実態や法制度の相違などを考慮して決定する。

3. 委員会における検討事項

「2. 調査研究の具体的内容」に関しては、委員会で精査し、より良い成果を得るために、適宜見直しを行う。また、調査研究の具体的な方法、手順については、委員会において適切な手法を見出し採用する。なお、調査研究の成果は、最終的に報告書としてまとめる。

第2章 調査研究内容

委員会では、第1章で述べた調査研究概要を基に討議・検討がなされるとともに、具体的な進め方、手順等についても議論が交わされた。本章では、議論の内容を分類整理し、その概要を述べる。

1. 「映像コンテンツ」の範囲について

(1) 「映像コンテンツ」の内容に関する検討

調査研究対象を明確にする意味から、「映像コンテンツ」の内容を、具体的に設定する必要があるとの認識の下で、「映像コンテンツ」に関して検討がなされ、次の意見が出された。

- 「映画」と「放送番組」といった具合に具体的に対象を限定する必要がある。
- 「映画」については、伝統的な実写映画に限定するのか、アニメーション等まで含めるのかといったことも明確にする必要がある。
- 「放送」については、「放送番組」のうち、映画の著作物に該当するもの（生番組以外のものは殆ど含まれる）に限定すべきである。
- 「映画」といっても様々存在するので、より限定的に「劇場用映画」に絞るべきである。
- ビデオグラム作品（Vシネマ）は、放送（特にCS）での利用もあり、今後ネット配信での利用も想定されることから、「劇場用映画」とは区別して扱うべきである。
- 「放送」の範囲について、わが国の実情では一次利用が有線放送用の番組は限られるところ、差し当たり無線放送のみ対象とし、有線放送は必要に応じて加えるべきである。
- 放送番組について、初回放送時は生放送であっても、それを収録し、後に利用する場合もあることから、事前に録画した放送番組と同様に対象に含めるべきである。
- 生放送番組については、その中で部分的に事前録画の映像が使われる場合もあるなど、複雑な面があるため対象外とし、録画された放送番組に限定すべきである。

これらの議論を経て、調査対象とする「映像コンテンツ」は、一次利用として「劇場用映画」「ビデオグラム」「録画無線放送番組」の3種類に限定することとされた。

(2) 「放送番組」の取り扱いに関する検討

①いわゆる「局制作番組」についての問題

放送番組については、実務上、放送局が制作するいわゆる「局制作番組」と、外部の製作会社等が制作するいわゆる「プロダクション制作番組」とに大別されており、両者では実演家や脚本家との権利処理が異なる。「プロダクション制作番組」では、実演家から許諾を得て録音録画を行っているものの、「局制作番組」においては、実演家から放送権の

許諾を得る一方、録音録画については放送権許諾に伴う実演家の権利制限規定を利用しており、録音録画の許諾は得ていないのが通常である。そのため、そうした「局制作番組」を二次利用（放送目的以外に録音録画）するにあたっては、別途、実演家から許諾を得る必要が生じる。しかしこのことは、実務上の問題であり、本来、法制度上は制作主体による区別はなく、放送局が制作する番組であっても、当初から実演家の録音録画の許諾を得て制作することも可能であり、一方、外部の製作会社が制作する場合であっても、理論的には（免許不要の放送に用いることを想定すれば）放送権の許諾により、録音録画の許諾を得ることなく適法に録音録画することが可能である。にもかかわらず、巷間では、放送局が制作した場合には、全て二次利用に際して実演家の許諾が必要であり、それがあたかも法制度上の問題であるかのように誤解されている側面がある。

②いわゆる「局制作番組」の取り扱いに関する提案

前述の問題を踏まえて、本委員会でも取り扱う放送番組の種類に関しては、局制作においても法制度上は実演家から録音録画の許諾を得て番組を製作することが可能であることから、実態として現在放送局が行っている放送権のみの許諾によるものを「局制作」と称すべきではなく、局制作の中でも放送権の許諾に伴う実演家の録音録画権の制限規定を利用したものであることが明確に分かるような名称にすべきである、との提案がなされた。

③討議・検討内容

前述の提案につき討議がなされ、以下の意見が出された。

- 現実に放送局が番組を制作する場合には、実演家から録音録画の許諾を得ることは困難であり、実演家から録音録画の許諾を得て放送局が番組を制作する形態は一つの理念形に過ぎず、あたかも実際に存在するかのような誤解を与えるおそれがあるため、そのような分類の仕方は避けるべきである。
- 法制度上可能である以上、局制作であっても外部制作と同様に実演家から録音録画許諾を得て制作した場合と、放送権の許諾のみで制作した場合とに分けて考えるべきである。
- 諸外国での権利処理とわが国の場合とを対比するにあたっては、わが国の法制度上可能な処理形態を明確にしておかないと、単に実務上行われていないに過ぎない形態について、あたかも日本の法制度上なし得ないとの誤解を生じるおそれがある。

④検討結果

以上の議論を経て、本委員会では、「局制作」「プロダクション制作」という区別ではなく、法制度上の区別に沿う形で、「放送番組（実演家録音録画許諾済）」と「放送番組（実演家録音録画無許諾）」と表記し、区別することが適切とされた。

<参考>

「放送番組」の取り扱いに関する委員提出資料

<p>●法律上の規定から見た分類</p> <p>A 実演家の許諾を得て録画した場合</p> <ul style="list-style-type: none">・当該録画物の利用について実演家は法律上の権利を持たない (注：主体が誰であっても同じ(放送局が録画する場合も含まれる)) <p>B 実演家の許諾を得ないで録画した場合</p> <ul style="list-style-type: none">・原則としては違法・例外規定：実演家から放送の許諾を得ている場合は合法(当該録画物をビデオ化等するには、原則として実演家の許諾が必要) (注：主体が誰であっても同じ(映画会社が免許不要の小出力放送を行う場合も含まれる)) <p>●通常の実務から見た分類</p> <p>(1) 映画会社の場合</p> <p>① 実演家の許諾を得て録画する (許諾を得ないと録画できないため) (後の利用を容易にするために許諾を得ているわけではない)</p> <p>(2) 放送局の場合</p> <p>【放送局自身が作成する場合】(次の選択肢がある)</p> <p>② 実演家の許諾を得て録画する ← 実際には使われていない(放送局の判断)</p> <p>③ 実演家から放送の許諾のみを得て、例外規定を使って録画する(こちらを選ぶと、当該録画物をビデオ化等するには、原則として許諾が必要)</p> <p>【外部の映画作成会社に委託して作成する場合】</p> <p>④ 基本的に前記の①(及び②)と同じ</p> <p>上記のように、法的観点から見た分類としては「A、B」(又は、主体も分類するのであれば「①・②・④、③」)が適切であり、実務的観点から見た分類としては「①、③、④」(②は使われていないため)が適切である、ということになります。</p> <p>通常は(法的分類と実務的分類の内容・相違や、「局制作番組＝③」という「実態」が法制上のものではなく放送局の選択の結果であるということ、などをよく理解している専門家の間では)「①、③、④」の分類でかまわないと思います。</p> <p>しかし、「放送番組の二次利用をより容易にすべき」という問題意識から出発している今回の調査研究に当たっては、本来は「①・②・④、③」の分類とする方が、本来は適切であると考えます。その理由は、以下のとおりです。</p> <ul style="list-style-type: none">・かつては、①の世界(いわゆる劇場用映画)と③の世界(いわゆる局制作番組)は、そもそも全く別のものである、ということが常識とされていた。(③について、いわゆる二次利用が、①の場合よりも困難であることも、「もともとそういうもの」という常識が共有されていた)・しかし、一部の放送関係者の間で、「二次利用の容易さについて①・③の間に差があるのは、著作権法が悪いから」ということが(「放送局も②を選択できるのに、種々の事情でしていないだけ」という事実を無視して)主張され始め、そうした誤認が、国会議員やジャーナリストなどにも広まって行った。・これに対して文化庁では、「法制の問題ではなく、契約の問題であり、放送局が②を選択してこなかったのが原因」という反論を(実務的には②は実行可能性が極めて低いということは知りつつ)展開してきた。・しかしながら、このテーマが世の中で議論されたりジャーナリストによって報道されるときには、「劇場用映画」「局制作番組」という用語や分類が安易に使われ、あたかも著作権法において両者が(契約形態ではなく、映画会社か放送局かという主体によって)区別されているかのような誤解が、広く蔓延している。・したがって、まさにこのテーマを対象とする今回の調査研究においては、誤解を避けるため、「放送局が録画番組(局制作番組)を作る場合には、②・③の2つの可能性がある(②を選べば劇場用映画と同じ結果が得られる)が、実際には、種々の状況から放送局が自らの判断として③を選んでいる」(ので、いわゆる局制作番組は③になっているだけ)ということ、を、明示することが適切である。

岡本委員作成資料より抜粋(一部行間・改行変更)

(3)「映像コンテンツ」の範囲

前述の討議・検討の結果、調査研究の対象とする「映像コンテンツ」は、「劇場用映画」「ビデオグラム」「放送番組（実演家録音録画許諾済）」「放送番組（実演家録音録画無許諾）」の4種類とすることとした。

また、本委員会での調査研究の目的は、わが国国内での権利処理の方策を検討するに際して参考となる資料を作成することにあるところ、諸外国の実態調査に当たっては、調査対象国の国内での権利処理状況に限定して調査すべきであることから、本委員会で行う「映像コンテンツ」は、当該対象国の国内のものに限ることが確認された。

2. 「二次利用形態」の範囲について

映像コンテンツの契約実態に精通していない一般の者には、二次利用毎に分けて分析した方が理解しやすいとの認識から、今回の調査で取り上げる二次利用の形態としては、インターネットで利用する場合（「ネット配信」）、ビデオやDVDなどのパッケージで流通させる場合（「ビデオ・DVD化」）、無線放送用に販売する場合（「無線放送」）、有線放送用に販売する場合（「有線放送」）の4形態とすることとした。

なお、前述の本委員会での調査研究の目的から、今回の調査において取り扱う二次利用の権利処理状況の範囲は、当該国の国内での利用に限定した。

3. 海外調査の対象国について

(1)対象国の選定に関する意見

調査対象国について、検討がなされ、次の意見が出された。

- 韓国はインターネットが普及し利用者も多いので、ネット関連は参考になる部分があるのではないか。
- 仏・独の放送番組については、日本で放送したりビデオやDVDで販売したりといった例がここ数年殆どなく、聞き取り調査の相手方（コンタクト・ポイント）を見つけるのが難しいため、差し当たり、英・米・韓に着手する方向でよいのではないか。
- 米・韓についての調査研究を進める中で、他の対象国について選定すればよいのではないか。
- 理想としては、米・英・韓・欧州一国あるいは欧州の全体的傾向を調査すべきである。
- 欧州については、米国のディストリビュータが欧州に拠点（支店）を置いているので、そこを手がかりにはじめる方法もある。
- 韓国は、日本のディストリビュータで参入しているところもあるので、状況を聞くことは可能であると思われる。
- 調査対象国の契約実態に精通した人物、あるいは、そうした人物との人脈を有する相手と接触できるか否かも、対象国を選定する上で重要な要素である。
- 米国等、比較的調査しやすい国について先行して調査を開始し、他の対象国について

は、その状況を見ながら選定する方法もあるのではないか。

(2)調査対象国

以上の議論を踏まえて、①映像コンテンツ産業が盛んで、インターネットが普及しており、また、著作権法制もわが国の法制と類似点が多く対比しやすいと考えられることから、まず、韓国を調査すべきである、②ハリウッドをはじめとして、世界的に流通する映像コンテンツを多数制作していることから、米国を調査する必要がある、との結論を得た。

4. 調査研究の進め方について

本委員会における調査研究の全体的な進め方について、次の意見が出された。

- 諸外国と比較してわが国において著作権契約が進んでいないことについて、例えば、雛形契約書がないことが問題なのか、集中管理がなされていないことが問題なのか、契約書を交わす意識の程度が問題なのかといった具合に、その原因を解明し、次にその原因を取り除く方策を考え、その上で、他の国の状況を調査すべきであり、その整理をせずに、単に外国の状況を調査しても有益とはいえない。
- 最低限の契約実態を把握した上で、どういった部分の実態を調査するかを整理してから取りかかる必要がある。
- 海外の実態調査に主眼を置くものの、調査範囲・対象を明確にする意味からも、海外調査に先立って、まず、わが国における実態を抑える必要がある。
- 調べる事実は大量に存在し、それらをまとめる基準が必要であり、その基準作りのために、まず、国内の契約実態調査が必要である。

以上の討議を踏まえて、諸外国の契約実態調査を行うにあたっては、まず、わが国における実態を整理し、調査の手法を見出すことが先決であるとの結論を得た。

第3章 契約実態整理表の開発

1. 開発の経緯

第2章で述べたように、委員会での討議の結果、まず、わが国における契約実態を整理することが必要であるとの認識のもと、その方策として、映像コンテンツの二次利用に際して必要な権利処理を一覧できるような、「整理表」を作成し、それを基準にまとめたかどうかとの提案がなされた。

その提案を受けて、委員会において、数種類の試案の作成も含め、検討が繰り返された結果、「整理表」は、次の要件を満たす必要があるとの結論を得た。

- ①映像コンテンツの制作には、監督や原作者、俳優等の様々な者が係わる場所、映像コンテンツの二次利用に際して必要となる、それらの者との権利処理内容が一覧できること。
- ②映像コンテンツの二次利用には、映画会社等の製作者、放送局や配給事業者といった、映像コンテンツの一次利用者（当初の製作目的による利用での利用者）等、映像コンテンツの流通に関与する者との権利処理も必要になる場合があり、そうした状況も表せること。
- ③実務的には、法制度上の権利の帰属とは異なった運用が為されている場合もあり、そうした実態も表せること。
- ④著作権や著作隣接権について、管理事業者が集中管理を行っている分野もあり、そうした状況も表せること。

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」

幾度かの試行錯誤を経た後、前述の要件を満たす整理表として、「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」が開発された。

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表							
対象国 ●●		コンテンツの種類（●●のコンテンツに限る） □劇場用映画 □ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)			二次利用形態 □ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送		
契約等の相手方	法律上の権利の有無 A	コンテンツ作成者との契約内容 権利範囲等 A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者							
上記以外の監督							
著作者							
その他							
原著作者							
脚本家							
その他							
その他関係者							
作詞家・作曲家							
俳優等							
エキストラ							
レコード実演							
レコード製作者							
その他							
注記							
A: ○許諾権を持つ × 権利なし △報酬請求権を持つ B: ○許諾契約が必要 × 一切の接触不要 △報酬の支払いが必要 ▲通知が必要 C: ○許諾契約が必要 × 一切の接触不要 △報酬の支払いが必要 ▲通知が必要							

3. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の活用

(1) 記入例

以下に「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の記入例を示す。なお、内容は説明上のものであり、実態を表すものではない。

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表							
対象国	コンテンツの種類（〇〇国のコンテンツに限る）			二次利用形態			
〇〇国	<input type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオシネマ <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)			<input type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input checked="" type="checkbox"/> 有線放送 []			
契約等の相手方	法律上の権利の有無 A	コンテンツ作成者との契約内容 権利譲渡等 A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者	○				○		
上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり	
著作者	その他	×	×				
原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	管理事業者がいるがシェアが低い	
脚本家	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	2つの管理事業者による集中管理がかなり進んでいる	
その他							
その他関係者	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	複数の管理事業者による集中管理がなされている
俳優等	×	契約により実演家に権利が残る	○	コンテンツ作成者が支払う	×		
エキストラ	×		×		×		
レコード実演	×(複製権) ×(放送権)		×		×		
レコード製作者	○(複製権) ×(放送権)	放送局が放送協定で許諾を得ている	△	放送局が放送協定で許諾を得る	×		
その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×		
注記	A: ○ 許諾権を持つ × 権利なし B: ○ 許諾契約が必要 × 一切の接触不要 C: ○ 許諾契約が必要 × 一切の接触不要 △ 報酬請求権を持つ △ 報酬の支払いが必要 ▲ 通知が必要 △ 報酬の支払いが必要 ▲ 通知が必要						

(2) 各項目の記載方法・説明

○対象国

「対象国」の欄には、当該整理表の対象となる国の国名を記載する。

○コンテンツの種類

「コンテンツの種類」の欄では、対象となるコンテンツの種類を「劇場用映画」「ビデオシネマ」「放送番組（実演家録音録画許諾済）」「放送番組（実演家録音録画無許諾）」の4類型の中から選択する（権利処理内容が同一の類型をまとめて記載する場合には、当てはまる類型を複数選択する。）。なお、当該対象国の整理において取り扱わない類型に関しては、取消し線等を引く。また、「コンテンツの種類」の右横に、取り扱うコンテンツは当該対象国の国内のものに限る旨、確認的に記載する。

○二次利用形態

「二次利用形態」の欄では、対象となる二次利用形態を「ネット配信」「ビデオ・DVD化」「無線放送」「有線放送」の4形態から選択する（権利処理内容が同一の形態をまとめて記載する場合には、当てはまる形態を複数選択する。）。なお、選択した二次利用形態に限定を付す必要がある場合には、当該欄の中に括弧書きで注記する（例：☒有線放送[IP マルチキャストは除く]）。

○契約等の相手方

「契約等の相手方」には、映像コンテンツに関して権利者になり得る者が列挙されている。「上記以外の著作者」とは、映画製作者等の「コンテンツ作成者」以外の著作者を指し、「上記以外の著作者・その他」としては、演出家や撮影監督、照明監督等が考えられる。「原著作者・その他」としては、翻訳者等が考えられる。また、「その他関係者・その他」には、映像コンテンツで使用されている絵画、写真の著作権者等が該当する。

○法律上の権利の有無（A欄）

「法律上の権利の有無」（A欄）には、それぞれの「契約等の相手方」が映像コンテンツの二次利用に際して法律上どのような権利を有しているかについて、記号を用いて簡潔に記載する。許諾権を有している場合には「○」を、報酬請求権を有している場合には「△」を、法律上の権利を有していない場合には「×」を記載する。

○コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと（B欄）

「コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと」（B欄）には、映画製作者や放送事業者、製作プロダクションなど、映像コンテンツの作成者自身がその映像コンテンツを二次利用する際に、それぞれの「契約等の相手方」と行う必要のある権利処理の内容について、記号を用いて簡潔に記載する。許諾を得る必要がある場合には「○」を、許諾を得る必要は無いが報酬を支払う必要がある場合には「△」を、許諾も報酬の支払いも必要ないが二次利用につき通知する必要がある場合には「▲」を、権利処理の必要がない場合には「×」を記載する。

○コンテンツ作成者との契約内容（権利譲渡等）A・Bの相違理由

A欄とB欄の内容に相違がある場合に、その理由を簡単に記載する。

○他のユーザが二次利用する場合に必要なこと（C欄）

「他のユーザが二次利用する場合に必要なこと」（C欄）には、コンテンツ作成者以外の第三者が二次利用する際に、それぞれの「契約等の相手方」と行う必要のある権利処理の内容について記号を用いて簡潔に記載する。記載する記号は、B欄と同様に、許諾を得る必要がある場合には「○」を、許諾を得る必要は無いが報酬を支払う必要がある場合には「△」を、許諾も報酬の支払いも必要ないが二次利用につき通知する必要がある場合には「▲」を、権利処理の必要がない場合には「×」を記載する。

○コンテンツ作成者の窓口機能B・Cの相違理由

B欄とC欄に記載した権利処理内容に相違がある場合に、その理由を簡単に記載する。

○特記事項（集中管理システムの有無など）

著作権管理事業者等による権利の集中管理の有無、あるいは、個別契約が為される場合の有無やその度合いなど、それぞれの「契約等の相手方」との映像コンテンツの二次利用に関する権利処理に関連する事項で特筆すべきことを記載する。

(3)利点・特徴と活用方法

映像コンテンツの二次利用に関する権利処理の内容を把握する上では、法律上の原始的な権利帰属に基くのか、実務上の契約等に基くのかを明確にすることが重要である。そこで、「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」では、「法律上の権利の有無」を記載する欄（A 欄）と「ユーザが二次利用する場合に必要なこと」を記載する欄（C 欄）を別々に設けた。さらに、例えば、映像の実演に関して、映像の二次利用に際しての実演家への支払いについて、二次利用者が直接実演家に支払う必要はないものの、コンテンツ作成者等を経由して支払う仕組みになっている場合もあり、また、そうした利用について実演家に許諾権を与えている国、与えていない国等多様な形態があるところ、その実態も表せるように「コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと」を記載する欄（B 欄）を設けた。

A 欄は、法改正等に際して、C 欄は、コンテンツの二次利用に際して、それぞれ有益な情報となる。映像コンテンツの円滑な流通に資するためには、C 欄の×を増やし、二次利用者が個別に権利者の許諾を得る必要がないようにすることが重要であるところ、その方法としては、「コンテンツ作成者」（B 欄）の権利処理窓口としての役割を拡充する方法のみならず、理論的には「法律上の権利」（A 欄）の×を増やすことでも実現可能である。一方、米国のように A 欄が×でも契約により C 欄が○になる仕組みもあり得るところ、この整理表により、諸外国がどういった方法で C 欄の×（あるいは○）を実現しているのかを端的に表すことができると期待される。

4. わが国における状況の「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による整理

(1) 「劇場用映画」「ビデオシネマ」の「無線放送」「有線放送」による利用 ……	23 頁
(2) 「劇場用映画」「ビデオシネマ」の「ネット配信」による利用 ……	24 頁
(3) 「劇場用映画」「ビデオシネマ」の「ビデオ・DVD 化」による利用 ……	25 頁
(4) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「無線放送」による利用 ……	26 頁
(5) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「ビデオ・DVD 化」による利用 ……	27 頁
(6) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「ネット配信」による利用 ……	28 頁
(7) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「有線放送」による利用 ……	29 頁
(8) 「放送番組（実演家録音録画無許諾）」の「無線放送」による利用 ……	30 頁
(9) 「放送番組（実演家録音録画無許諾）」の「ビデオ・DVD 化」による利用 ……	31 頁
(10) 「放送番組（実演家録音録画無許諾）」の「ネット配信」による利用 ……	32 頁
(11) 「放送番組（実演家録音録画無許諾）」の「有線放送」による利用 ……	33 頁

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		☑劇場用映画 ☑ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				□ネット配信 □ビデオ・DVD化 ☑無線放送 ☑有線放送		
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		△/×	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
	その他	×		×		×		
	原作者	○		○	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
脚 本 家		○		○	〃	×		
	その他※1	○		○	〃	×		
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	JASRAC 等管理楽曲の場合	
	俳優等	×	コンテンツ作成者が権利買取	×		×	非管理楽曲	
	エキストラ	×		×		×	報酬支払いの特約がある場合あり	
	レコード実演	×		×		×	〃	
レコード製作者		○	コンテンツ作成者がレコード製作者	—		×		
			コンテンツ作成者以外がレコード製作者	×	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
	その他※2	○		○	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
注 記		※1 翻訳家等 ※2 絵画、写真等の制作者						

A：○：言語権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
 B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
 C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		☑劇場用映画 ☑ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				☑ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送		
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		△/×	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
	その他	×		×		×		
原 著 作 者	原作者	○		○	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
	脚本家	○		○	〃	×		
	その他	○		○	〃	×		
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	JASRAC 等管理楽曲の場合	
	俳優等	×	コンテンツ作成者が権利買取	×		×	非管理楽曲	
	エキストラ	×		×		×	報酬支払いの特約がある場合あり	
	レコード実演	×		×		×	〃	
	レコード製作者	○	コンテンツ作成者がレコード製作者	—		×		
	その他	○	コンテンツ作成者以外がレコード製作者	○	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
注 記								

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		☑劇場用映画 ☑ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				□ネット配信 ☑ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送		
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		△/×	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
	その他	×		×		×		
原 著 作 者	原作者	○		○	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
	脚本家	○		○	〃	×		
	その他	○		○	〃	×		
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化 コンテンツ作成者が権利買取	△		△	JASRAC 等管理楽曲の場合	
	俳優等	×		×		×	非管理楽曲	
	エキストラ	×		×		×	報酬支払いの特約がある場合あり	
	レコード実演	×		×		×	〃	
	レコード製作者	○	コンテンツ作成者がレコード製作者 コンテンツ作成者以外がレコード製作者	— ○		×		
	その他	○		○	コンテンツ作成者が処理を行う	×		
注 記								

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態			
日本		□劇場用映画 □ビデオシネマ ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				□ネット配信 □ビデオ・DVD化 ☑無線放送 □有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○			—		○		
	上記以外の監督	×			×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり（まれ）	
	その他	×			×		×		
原 著 作 者	原作者	○			○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	管理事業者はいるがシェアが低い	
	脚本家（構成）	○			○	〃	×	2 つの管理事業者による集中管理がかなり進んでいる	
	その他	○			○	〃	×		
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○		包括協定あり	▲	(包括協定あり)	▲	複数の管理事業者による集中管理がなされている	複製権以外は原則蛇口処理
	俳優等	×			×		×	(ごく稀に契約により実演家に権利残るケースあり)	BS、CS の問題
	エキストラ	×			×		×		
	レコード実演	○(複製権) ×(放送権)		包括協定あり	▲	(包括協定あり)	×	B 放送局が包括協定で許諾を得ている	
	レコード製作者	○(複製権) ×(放送権)		包括協定あり	▲	(包括協定あり)	×	B 放送局が包括協定で許諾を得ている	
その他		○			○		×		
注 記		「レコード」は「商業用レコード」							

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）			二次利用形態			
日本		□劇場用映画 □ビデオシネマ ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)			□ネット配信 ☑ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送 ＊ネット配信とビデオ・DVD化は基本的に同じ			
契約等の相手方	法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由		コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の承諾理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A	A・Bの相違理由	B	B・Cの相違理由	C		
原作者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり（多い） 映像ソフト協会 販売価格の1.75%	
	その他	×		×		×		
	原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
脚本家（構成）		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	○	いわゆる蛇口処理の場合	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	○	いわゆる蛇口処理の場合	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
その他関係者	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		○	複数の管理事業者による集中管理がなされている	原則蛇口処理
	俳優等	×	契約により実演家に権利が残る	○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合※いわゆる蛇口処理になるケースもあり	
	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	×	契約により実演家に権利が残る	○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	レコード会社が契約で権利を持つ場合が多い
レコード製作者		○	〃	○	コンテンツ作成者が許諾を得る	○	いわゆる蛇口処理の場合（通常こちら）	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	○	いわゆる蛇口処理の場合（通常こちら）	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
その他		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	○	いわゆる蛇口処理の場合	
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる蛇口処理の場合	
注記		「レコード」は「商業用レコード」						

A：○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		□劇場用映画 □ビデオシネマ ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				☑ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送 [IPマルチキャストによる同時再送信を除く]		
契約等の相手方	法律上の権利の有無の有無	コンテンツ作成者との契約内容(権利譲渡等) A・Bの相違理由		コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A						
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり	
	その他	×		×		×		
	原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	脚本家(構成)	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
そ の 他 関 係 者	その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	複数の管理事業者による集中管理がなされている	
	俳優等	×	契約により実演家に権利が残る	○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	エキストラ	×		×		×	蛇口処理はまずない（今のところ）	
	レコード実演	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	レコード会社が契約で権利を持つ場合が多い
注 記	レコード製作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	2006年10月から管理事業者(CPRA, RIAJ)が集中管理を開始	
	その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	○		
		○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×		
		「レコード」は「商業用レコード」						

A: ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 B: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 C: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬請求権を持つ △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）			二次利用形態			備考
日本		<input type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオシネマ <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許可済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許可)			<input type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD 化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input checked="" type="checkbox"/> 有線放送 [異時のケース]			
契約等の相手方	<div> <div> <div></div> <div> <div></div> </div> </div> </div>	法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	
		コンテンツ作成者	○		—		○	
		上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり
		その他	×		×			
		原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	管理事業者はいるがシェアが低い
脚本家	○		○	〃	×	2つの管理事業者による集中管理がかなり進んでいる		
その他	○		○	〃		×		
その他関係者	<div> <div> <div></div> <div> <div></div> </div> </div> <td>集中管理により事実上報酬請求権化</td> <td>△</td> <td></td> <td>△</td> <td></td> <td>複数の管理事業者による集中管理がなされている</td> </div>	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△		複数の管理事業者による集中管理がなされている	
		契約により実演家に権利が残る	×	○	○	×		
			×	×	×	×		
			×	×	×	×		
			×	×	×	×		
レコード実演	×	×	×	×	×			
レコード製作者	○	△	△	放送局が包括協定で許諾を得ている	×			
その他	○		○	○	×			
注記	「レコード」は「商業用レコード」							※通常は全体を通じて元栓処理。但し、料金が低くて採算が合わないため、民放関係では殆どビジネス実例なし

A: ○:許諾権を持つ ×:権利なし B: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要 C: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬請求権を持つ △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		□劇場用映画 □ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)				□ネット配信 □ビデオ・DVD化 <input checked="" type="checkbox"/> 無線放送 □有線放送		
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A		B		C		
原作者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり	
	その他	×		×				
脚本家	原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	管理事業者はいがシェアが低い	
	脚本家	○		○	〃	×	2つの管理事業者による集中管理がかなり進んでいる	
	その他	○		○	〃	×		
その他の関係者	作詞家・作曲家	○	包括協定あり	▲		▲	複数の管理事業者による集中管理がなされている	
	俳優等	△		△	コンテンツ作成者が支払う	×	芸団協はルールあり、音事協は別途	
	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	○(複製権) ×(放送権)	包括協定あり 同上	▲ ×		×	Bが包括協定で許諾を得ている	
	レコード製作者	○(複製権) ×(放送権)	同上 同上	▲ ×		×	Aが包括協定で許諾を得ている	
	その他	○		○				
	「レコード」は「商業用レコード」							
注記								

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
 B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
 C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		□劇場用映画 □ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)				□ネット配信 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送 [IPマルチキャストによる同時再送信を除く]		
契約等の相手方		法律上の権利の有無の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A	A・Bの相違理由	B	B・Cの相違理由	C		
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり	
	その他	×		×		×		
	原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	脚本家	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
そ の 他 関 係 者	その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	複数の管理事業者による集中管理がなされている	
	俳優等	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	2007.4 から CPRA が一任型管理開始
	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	×	契約により実演家に権利が残る 〃	○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	レコード会社が契約で権利を持つ場合が多い
レコード製作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合		
その他	○			○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
注 記		「レコード」は「商業用レコード」						

A：○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態		
日本		□劇場用映画 □ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				☑ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送 [IPマルチキャストによる同時再送信を除く]		
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A	A・Bの相違理由	B	B・Cの相違理由	C		
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり	
	その他	×		×		×		
	原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	脚本家（構成）	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる蛇口処理の場合	
そ の 他 関 係 者	その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる蛇口処理の場合	
	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	複数の管理事業者による集中管理がなされている	
	俳優等	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	エキストラ	×		×		×	いわゆる蛇口処理の場合	
	レコード実演	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	{ 2006年10月から管理事業者(CPRA RIAJ)が集中管理を開始	レコード会社が契約で権利を持つ場合が多い
レコード製作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×			
その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×			
注 記		「レコード」は「商業用レコード」						

A: ○: 許諾権を持つ ×: 権利なし
 B: ○: 許諾契約が必要 ×: 一切の接触不要
 C: ○: 許諾契約が必要 ×: 一切の接触不要
 △: 報酬請求権を持つ
 △: 報酬の支払いが必要 ▲: 通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国	コンテンツの種類（日本のコンテンツに限る）				二次利用形態			
日本	□劇場用映画 □ビデオシネマ				□ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送			
	□放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)				[異時のケース]			
契約等の相手方		法律上の権利の有無 A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者が許諾を得る B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者		○		—		○		
原 著 者	上記以外の監督	×		×		×	契約により監督が報酬を受ける場合あり	
	その他	×		×		×		
	原作者	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	脚本家	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○	集中管理により事実上報酬請求権化	△		△	複数の管理事業者による集中管理がなされている	
	俳優等	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合	
	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	×	(複製権) ×(有線放送権)	×		×		
	レコード製作者	○(複製権) ×(有線放送権)	放送局が包括協定で許諾を得ている	▲ ×	放送局が包括協定で許諾を得ている	×	×	
	その他	○		○	コンテンツ作成者が許諾を得る	×	いわゆる元栓処理の場合 いわゆる元栓処理の場合	
注 記	「レコード」は「商業用レコード」 ※通常は全体を通じて元栓処理。但し、料金が低くて採算が合わないため、民放関係では殆どビジネス実例なし A：○:許諾権を持つ ×:権利なし △:報酬請求権を持つ B：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要 C：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要							

第2部 海外実態調査

第 1 章 韓国の実態について

1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造

(1) 映像著作物のマルチユース全般についての特徴

韓国においては、法制度と実務の両面で、映像コンテンツの利用に関して、著作権等の権利をコンテンツ作成者に集中する方策が採られている。とりわけ、韓国著作権法¹においては、「第 5 章映画著作物に関する特例」で映像著作物に関して、監督、実演者、原作者等と映像製作者たるコンテンツ作成者との関係について、特別な規定が置かれている。

まず、原作者等との関係について、99 条第 1 項（旧法 74 条 1 項）で、「著作財産権者が、著作物の映像化を他の人に許諾する場合、特約がないときは、次の各号の権利を含んで許諾するものと推定する。」と規定しており、2 号から 4 号で映像著作物の当初の利用目的を「公開上映用」（2 号）「放送用」（3 号）「インターネット用」（4 号）の 3 種類に分け、当該映像著作物の中で許諾を受けて使用されている著作物の著作財産権については、その利用目的に応じた権利についても映像製作者に許諾したものと推定する旨定められている。また、同項により、製作のための脚色（1 号）、複製・頒布（5 号）、翻訳して同じ方法で使用する（6 号）についての許諾も推定される。つまり、例えば、放送番組に関していえば、放送番組の製作者は小説家から当該放送番組への小説の利用につき許諾を得ておけば、特段の契約がない限り、放送することはもちろん、製作にあたっての脚色、初回放送後の再放送や放送用番組としての販売、翻訳して放送番組として海外販売すること、あるいは、そうした販売に際して複製することも、小説家から許諾されたものと推定される。また、同条 2 項では、著作権者は映像著作物への著作物の利用を許諾した後 5 年間は、他者に当該著作物の映像著作物への利用につき許諾することができない旨定められている。すなわち、原著作者から許諾を得た映像製作者は、その後 5 年間は当該著作物の映像化を独占することができることとなり、映像製作者は、相当程度有利な立場に立つことになる。また、実務面においては、放送や劇場上映あるいはビデオグラム化といった、映像著作物の当初の利用目的以外の利用形態についても、製作時の契約（必ずしも書面によるとは限らない）により利用の許諾を得る慣行が定着しており、当該映像著作物として使用する限りは改めて原著作者の許諾を得ることなく二次利用できるようになっている。

監督等のいわゆるモダン・オーサーとの関係においては、100 条第 1 項（旧法 75 条 1 項）で、「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、その映像著作物に対し著作権を取得した場合、特約がない限り、その映像著作物の利用のために必要な権利は、映像制作者が、これの譲渡を受けるものと推定する。」と規定しており、いわゆるモダン・オーサーの権利については、特段の契約がない限り、映像製作者への譲渡が推

¹ 韓国著作権法は、2006 年 12 月 28 日に全部改正（2007 年 6 月 29 日施行）を受けている。本報告書では、特に断りのない限り、改正後の新法による。

定される。なお、同条第 2 項では、いわゆるクラシカル・オーサー等に関して、この推定許諾が働かないことが確認的に規定されているものの、前述の通り、99 条第 1 項で、著作権者の権利について当該映像著作物の当初目的に沿った利用方法については推定許諾が定められており、さらに、実務上は、当初の目的以外の利用に関しても、製作段階での契約により映像製作者がクラシカル・オーサー等から利用許諾を得るのが通常である。

映像実演に関しては、100 条第 3 項において、「映画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者の、その映像著作物の利用に関する第 69 条の規定に伴う複製権、第 70 条の規定に伴う配布権、第 73 条の規定に伴う放送権および第 74 条の規定に伴う伝送権は、特約がない限り映像製作者が、これの譲渡を受けるものと推定する。」と規定されており、監督等のいわゆるモダン・オーサーの場合と同様に、特約がない限り、俳優等の著作隣接権は映像製作者への譲渡が推定される仕組みになっている。

このように、韓国においては、制作された映像著作物に関して、特段の契約がない限り、基本的には映画製作者が自由に使うことができる（法律上は前述のように当初目的に沿った使用に限られるが、実際には、契約により当該映像著作物をそのままの形で使用する限りは、放送、上映、インターネット配信さらにはビデオグラム化も含めて許諾される慣行が定着している。）。

一方で、最近の韓国映像著作物の好調を受けて、権利者からの配分要求が強まっているとのことであるが、基本的に追加報酬の要求であり、新たな利用形態に関しては、事後的な追加報酬で処理するような土壌がある。なお、音楽著作権に関しては、音楽著作権管理団体（韓国音楽著作権協会=KOMCA）による集中管理がなされており、事実上報酬請求権とほぼ同様の扱いとなっている。

（２）映像コンテンツの流通市場についての特徴

韓国においては、国の主導の下で高速インターネット網がいち早く整備された。一方で、インターネットによる映像コンテンツの違法配信も横行し、ビデオグラムのデジタル化（DVD 化）に伴って、DVD 発売直後に、P2P のファイル交換による場合も含めてインターネット上で違法配信される状況にある。そのため、ビデオグラムの市場は急速に縮小し、現在ではビジネスとしては成立しない程度にまで落ち込んでいる。また、こうしたインターネットでの違法配信を警戒して、ハリウッド映画などは、韓国でのビデオグラムの発売を見合わせる動きもあるとのことである。また、韓国においては、日本のように、作品を手元で所有しておきたいという欲求が少なく、一度見ればそれで満足する傾向が強いことも、ビデオグラムの特に販売市場が成熟しない要因であると考えられている。また、違法配信も含めてインターネット上で、素早く新作が登場するため、レンタルビデオ店もこの 7 年間で 10 分の 1（3 万店→3 千店）に激減しているとのことである。

（３）マルチユースのための韓国特有の概念「販売権」

韓国の劇場用映画においては、映画会社は作品の製作のみを行い、製作費用の投資は別の会社が受け持つのが一般的である。通常は、映画の興行を行う興行会社あるいは、配給を行う配給会社を中心となって投資を行う。中心となる投資会社は、映画会社と対等の立場で投資額の決定を行う。完成した映画の配給や二次利用などの事業展開は、製作を受け持つ映画会社ではなく、投資会社が行う。そのために投資会社は、映画会社から「販売権」を得る。「販売権」は、韓国の映像著作物ビジネス界特有の概念であり、劇場公開、放送、インターネット配信、ビデオグラム化等、作品として完成した映像著作物をそのままの形で利用・販売する権利を意味している。「販売権」には第三者へのサブライセンスの権利も含まれるが、部分利用する権利は含まれない。「販売権」の保有者はその範囲において、一切の権利処理をせずに映像著作物をマルチユースすることができる。

映画会社は、当該映画の放送、ビデオグラム化、インターネット配信等、当該映画をそのままの形で二次利用することについて、製作時の契約により原作者等の権利者から、第三者へのサブライセンスの権利も含め、その利用に関する許諾を予め得ておく。投資会社は、公開に伴うプリント費や宣伝費を含め、映画の製作資金を負担することで、映画会社から映画の「販売権」を得る。なお、映画そのものの著作権については、映画製作会社に残ることが多いが、契約により投資会社と共有したり、投資会社側が譲り受ける場合もある。

映画会社側は、投資会社からの製作費によって映画を製作し、当該映画の「販売権」の行使により投資会社が投資した額を上回る利益が得られた場合には、通常、その利益の 30% 程度を追加報酬として投資会社から受け取る。劇場用映画においては、作品の質や評価は、起用する監督や俳優によって大きく左右される。そのため、映画会社は、より優秀な人材を確保するために、映画の興行や販売による利益の何%かを追加報酬として支払うことを内容とするインセンティブ契約を、製作時に監督や主要な俳優との間で結ぶのが通常である。このインセンティブ契約による追加支払いは、映画会社が投資会社から受ける追加報酬から配分される。従って、インセンティブ契約による俳優等への追加報酬が高いと、それに応じて投資会社から映画会社に支払う追加報酬も高くなるため、監督や俳優等に支払う追加報酬の額を巡って、映画会社と投資会社との間で交渉が行われる。ここ数年の韓流ブームにより、韓国の映像作品が広く海外でも販売され、二次利用により高収入が得られるようになったことも、こうしたインセンティブ契約が導入される要因となっている。とはいえ、劇場用映画における収入の中心はあくまで国内の劇場での興行収入であり、収入の半分以上を占めている。

放送番組においては、放送局は放送する番組の 38% を外部に発注する法的義務を負っている。報道番組やスポーツ中継など外部発注に適さない番組を除くと、結果として放送局はドラマのほとんどを外部の製作プロダクションに発注せざるを得ない状況となっている。こうした法律上の義務による外部発注であることと、放送局と製作プロダクションとの力

関係により、番組の著作権は基本的にすべて放送局に移転する契約になっている。この場合も「販売権」については問題なく使用できるよう権利処理がなされている。ただし、劇場用映画の場合と違い、二次利用に伴う追加報酬については放送局が権利者の管理団体との協定に基づいて支払うのが基本となっている。また、放送局が二次利用によって得た収入については、協議により製作プロダクションにも追加報酬が支払われる。

（４）韓流ブームと最近の変化

韓流ブームにより日本を始めとして、世界各国で韓国の映像著作物が流通するようになり、従前、劇場用映画、放送とも国内市場を中心としたビジネススキームであったものが、海外への販売により利益を捻出する方向に向かっている。海外販売を中心とする二次利用が活発になったため、大物スターを中心に追加報酬の配分要求や初期の最低保証などの要求が強くなっており、海外でも顧客誘引力のある大スターたちは俳優として以外にも映像の企画や製作にも関与し、実演家としての報酬以外にも対価を得るようになっている。

特にテレビ番組においては、劇場用映画と異なり投資会社が資金を調達して「販売権」を得るという構造になっておらず、番組の製作費は原則として放送局が負担するものの、タレント費用の高騰により初期段階における製作費を全額賄えない傾向にあり、大手の製作プロダクションは製作費の補填の意味合いも含めて、海外での番組の販売権など一部の「販売権」を手に入れ、独自に二次利用を展開するようになってきている。また、さらに進んで、テレビ番組の著作権の帰属や共有を製作プロダクション側が求める動きもある。製作プロダクションが二次利用を行った場合には、放送局に収益の分配を行っている。

（５）まとめ

韓国においては、少なくとも「販売権」の範囲内で二次利用している限りにおいては特段の許諾を得ることなく映像コンテンツを流通させることができる仕組みになっている。すべての二次利用については、関係当事者の力関係や収支の状況など、その時の情勢に基き、関係権利者に追加報酬が支払われるのが基本となっている（力関係や市場の状況によっては、追加報酬がゼロの場合もある）。映像著作物をそのままの形で利用する分には、許諾の問題ではなく収益の分配や追加報酬の額の問題となるが、現段階では、その問題も場面に応じて事後的な解決が可能という状況になっている。

既存の著作物を映像著作物に使用する際も、基本的には「販売権」の範囲では二次利用可能なように映像著作物の製作段階での契約で権利処理をしておく。ただし、音楽の場合などはライセンス料が高額になりすぎ、二次利用にあたり差し替えをする場合も稀にはあるとのことである。こうしたケースではライセンサーが差し替えを行うのが一般的であるものの、例外的に二次利用に際してライセンシーが権利処理をする必要が生じる場合がある。また、映像著作物を部分利用する場合には、新たに許諾が必要となり、日本と同様に、利用に際して事前の権利処理が必要となる。

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析

韓国における映像コンテンツのマルチユースと権利処理の関係を、必要な「コンテンツの種類」と「二次利用形態」ごとに分けて「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」に整理する。

(1) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」

(ア) 「劇場用映画」の「ネット配信」による利用	40 頁
(イ) 「劇場用映画」の「ビデオ・DVD 化」による利用	41 頁
(ウ) 「劇場用映画」の「無線放送」「有線放送」による利用	42 頁
(エ) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「ネット配信」による利用	43 頁
(オ) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「ビデオ・DVD 化」による利用	44 頁
(カ) 「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の「無線放送」「有線放送」による 利用	45 頁

(2) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（韓国のコンテンツに限る）			二次利用形態			
韓国		☑劇場用映画 ―ビデオアニメ― □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)			☑ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者発注放送事業者との窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○		――		○		
	上記以外の監督	×	製作時にインセンティブ契約を行う場合あり	△/×	コンテンツ作成者が支払う	×		100 条① 特約が無い限り推定譲渡
	その他	×		×		×		〃
	原作者	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×		5 条② 18 条(公衆送信権)
そ の 他 関 係 者	脚本家	○	〃	×		×		〃
	その他	○	〃	×		×		〃
	作詞家・作曲家	○	KOMCA が集中管理	△	KOMCA が集中管理	△	KOMCA 管理楽曲 KOMCA が集中管理 KOMCA 非管理楽曲	18 条(公衆送信権)
	俳優等	×	製作時にインセンティブ契約を行う場合あり	△/×	コンテンツ作成者が支払う	×		100 条③ 特約が無い限り推定譲渡
	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×	} 例外的に製作時の契約で全ての販売権が得られない場合あり	74 条(伝送権)
	レコード製作者	○	〃	×		×		81 条(伝送権)
	その他	○	〃	×			×	
注 記								

A: ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（韓国のコンテンツに限る）			二次利用形態			
韓国		☑劇場用映画 ―ビデオアニメ― □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)			□ネット配信 ☑ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者発注放送事業者との窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○		――		○		
	上記以外の監督	×	製作時にインセンティブ契約を行う場合あり	△/×		×		100 条① 特約が無い限り推定譲渡
	その他	×		×		×		〃
	原作者	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×		5 条②,16 条(複製権),20 条(配布権)
そ の 他 関 係 者	脚本家	○	〃	×		×		〃
	その他	○	〃	×		×		〃
	作詞家・作曲家	○	KOMCA が集中管理	△		△	KOMCA 管理楽曲 KOMCA が集中管理	16 条(複製権),20 条(配布権)
	俳優等	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×	KOMCA 非管理楽曲	〃
注 記	エキストラ	×	製作時にインセンティブ契約を行う場合あり	△/×	コンテンツ作成者が支払う	×		100 条③ 特約が無い限り推定譲渡
	レコード実演	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×		69 条(複製権),70 条(配布権)
	レコード製作者	○	〃	×		×		78 条(複製権),79 条(配布権)
	その他	○	〃	×		×		16 条(複製権),20 条(配布権)

A: ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（韓国のコンテンツに限る）			二次利用形態			
韓国		☑劇場用映画 □ビデオ・アニメ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)			□ネット配信 □ビデオ・DVD化 ☑無線放送 ☑有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者発注放送事業者との窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		
	上記以外の監督	×	製作時にインセンティブ契約を行う場合あり	△/×		×		100 条① 特約が無い限り推定譲渡
	その他	×		×		×		〃
作 者	原作者	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×		5 条② 18 条(公衆送信権)
	脚本家	○	〃	×		×		〃
	その他	○	〃	×		×		〃
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○	KOMCA と放送事業者との包括契約により処理	▲	KOMCA と放送事業者との包括契約により処理	▲	KOMCA 管理楽曲 KOMCA が集中管理	18 条(公衆送信権)
		○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×	KOMCA 非管理楽曲	〃
	俳優等	×	製作時にインセンティブ契約を行う場合あり	△/×	コンテンツ作成者が支払う	×		100 条③ 特約が無い限り推定譲渡
注 記	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	×		×		×		75 条(放送権)は販売音盤
	レコード製作者	×		×		×		82 条(放送権)は販売音盤
	その他	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×		×		18 条(公衆送信権)

A: ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類 (韓国のコンテンツに限る)		二次利用形態	
韓国	契約等の相手方	<input type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾済)		<input checked="" type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送	
		コンテンツ作成者・発注放送事業者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由		コンテンツ作成者発注放送事業者との窓口機能 B・Cの相違理由	
原 著 者	法律上の権利の有無	A	コンテンツ作成者・発注放送事業者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—	B=放送事業者 CはBと交渉する
	監督	×		×	100 条① 特約が無い限り推定譲渡
	その他	×		×	〃
	原作者	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×	5 条② 18 条(公衆送信権)
	脚本家	○	〃 協定による追加支払い	△	〃
そ の 他 関 係 者	その他	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×	〃
	作詞家・作曲家	○	KOMCA が集中管理	△	KOMCA 集中管理、放送事業者及びその子会社が行うものは KOMCA と協定あり
	俳優等	×	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る 個別にインセンティブ契約を結ぶ場合あり	△	KOMCA 非管理楽曲
	エキストラ	×		×	100 条③ 特約が無い限り推定譲渡
	レコード実演	○	法律上権利は有しているが、行使されていない	×	〃
注 記	レコード製作者	○	〃	×	74 条(伝送権)
	その他	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が「取権」を得る	×	81 条(伝送権) 18 条(公衆送信権)
※韓国においては、放送事業者が外部の制作プロダクションに発注して製作した放送番組の著作権は、多くの場合、契約により放送事業者に帰属する					

A : 〇: 許諾権を持つ ×: 権利なし
 △: 報酬請求権を持つ
B : 〇: 許諾契約が必要 ×: 一切の接触不要
 △: 報酬の支払いが必要 ▲: 通知が必要
C : 〇: 許諾契約が必要 ×: 一切の接触不要
 △: 報酬の支払いが必要 ▲: 通知が必要

対象国	コンテントの種類の (韓国) に限る	二次利用形態
韓国	<input type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオシネマ <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組 (美演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組 (美演家録音録画無許諾済)	<input type="checkbox"/> ネット配信 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオ・DVD 化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送

A：○言語権を持つ × 権利なし
△ 報酬請求権を持つ

B：○言語契約が必要 × 一切の接触不要
△ 報酬の支払いが必要 ▲ 通知が必要

C：○言語契約が必要 × 一切の接触不要
△ 報酬の支払いが必要 ▲ 通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類（韓国のコンテンツに限る）			二次利用形態			
韓国		□劇場用映画 □ビデオシネマ ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)			□ネット配信 □ビデオ・DVD化 ☑無線放送 ☑有線放送			
契約等の相手方		コンテンツ作成者の権利の有無	コンテンツ作成者・発注放送事業者 ^{※1} との契約内容(権利譲渡等)	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者発注放送事業者との窓口機能	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A	A・Bの相違理由	B	B・Cの相違理由	C		
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○	B=放送事業者 CはBと交渉する	100 条① 特約が無い限り推定譲渡
	上記以外の監督	×		×		×		〃
	その他	×		×		×		〃
	原作者	×		×		×		99 条①③ 特約が無い限り推定許諾
原 著 者	脚本家	×		△	放送事業者が追加支払いを行う	×	韓国放送作家協会と追加支払いの協定あり。ノンメンバーは個別支払い	〃
	その他	×		×		×	映像製作者への放送権の許諾が推定される	〃
	作詞家・作曲家	○	KOMCA と放送事業者との包括契約により処理	▲	KOMCA と放送事業者との包括契約により処理 ^{※2}	▲	KOMCA が集中管理	〃
	その他関係者	×		×		×	KOMCA 非管理楽曲 製作時の契約でコンテンツ作成者が「販売権」を得る	〃
そ の 他 関 係 者	俳優等	×	現実的要求に基づき、協定により追加支払い	△	作成あるいは発注した放送事業者が追加支払いを行う	×	韓国放送実演者協会と追加支払い 協定あり。ノンメンバーは個別支払い	100 条③ 特約が無い限り推定譲渡
	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	×		×		×		75 条(放送権)は販売用音盤
	レコード製作者	×		×		×		82 条(放送権)は販売用音盤
注 記	その他	×		×		×	映像製作者への放送権の許諾が推定される	99 条①③ 特約が無い限り推定許諾
	※1 韓国においては、放送事業者が外部の制作プロダクションに発注して製作した放送番組の著作権は、多くの場合、契約により放送事業者に帰属する ※2 KOMCA は放送事業者が番組販売をする際には、販売する放送事業者から使用料を徴収することとしている							

A : 〇:許諾権を持つ ×:権利なし
B : 〇:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
C : 〇:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

（２）「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明

（ア）コンテンツの種類

韓国著作権法においては、日本の著作権法の、実演家の放送事業者への放送権許諾による録音録画権の制限規定（日本著作権法 93 条 1 項）に相当する規定はなく、コンテンツの種類として、「放送番組」の「実演家録音録画無許諾」の類型は存在しない。よって、「放送番組」は、「実演家録音録画許諾済」の類型のみ取り扱うこととした。また、「ビデオシネマ」に関して、韓国においては、ビデオ・DVD の市場、取り分け販売用の市場が限られており、一部の特殊な作品を除いては、ビデオ・DVD で販売することを当初の利用目的とした「ビデオシネマ」は殆ど存在しないため、「ビデオシネマ」は取り扱わないこととした。従って、韓国の権利処理内容の整理で取り扱う「コンテンツの種類」は、①「劇場用映画」、②「放送番組（実演家録音録画許諾済）」の 2 類型となる。

（イ）二次利用形態

韓国著作権法においては、「無線放送」と「有線放送」とは区別されておらず、共に「放送」に包含（2 条 1 項 8 号）されており、権利処理においても異なるところがないため、同一に取り扱うこととした。従って、韓国の権利処理内容の整理で取り扱う、「二次利用形態」は、①「ネット配信」、②「ビデオ・DVD 化」、③「無線放送」と「有線放送」の 3 類型となる。

（ウ）マルチユースにおける権利処理の内容

（Ａ）法律上の権利の有無（Ａ欄）

○コンテンツ作成者

韓国著作権法においては、コンテンツ作成者（映画製作会社、放送会社、製作プロダクション等）と映像コンテンツ（映像著作物）の製作に協力することを約定した監督等のいわゆるモダン・オーナーが、その映像コンテンツに関する著作権を取得した場合には、特約が無い限り、その映像コンテンツを複製・配布・公開上映・放送・伝送その他の方法で利用する権利は、コンテンツ作成者に譲渡されたものと推定される（100 条 1 項）。また、同様に俳優等の実演者についても、コンテンツ作成者と映像コンテンツの製作に協力することを約定した俳優等の実演者の、複製権、配布権、放送権および伝送権も、特約が無い限り、コンテンツ作成者に譲渡されたものと推定される（同条 3 項）。また、実務上は、この「特約」が結ばれることは殆どないため、映像コンテンツの利用に関する監督等の著作権や俳優等の著作隣接権は、通常、コンテンツ作成者に移転する。したがって、コンテンツ作成者は、映像コンテンツの二次利用に関して著作権法上の権利を有することになる。

○監督等

韓国著作権法においては、映像コンテンツの著作者に関する明文の規定はなく、映像コンテンツの著作者は、当該映像コンテンツの製作に協力することを約定した者の中から、

創作的に寄与した者を個別に判断して決定する必要がある。一般には、監督や演出、撮影や美術の担当者等のいわゆるモダン・オーサーがその映像コンテンツの著作者に該当すると解されている。しかし、前述のとおり、映像コンテンツの製作に協力することを約定した者の著作権は、コンテンツ作成者に譲渡したものと推定されることになっているため、いわゆるモダン・オーサーは、実質的には、映像コンテンツに対する著作権を有しないものと解される。

○原著作者

小説や脚本等、映像コンテンツの原著作物の著作財産権は、前述の、著作権の譲渡の推定規定（100条1項）の適用を受けない旨規定されている（100条2項）。したがって、これらの著作財産権者は、映像コンテンツの「ビデオ・DVD化」に関しては複製権（16条）及び配布権（20条）を、「ネット配信」と「放送」（無線放送・有線放送）に関しては公衆送信権（18条）をそれぞれ有すると解される。但し、著作財産権者が著作物の映像化をコンテンツ作成者に許諾した場合には、その映像コンテンツの当初の利用目的による利用（「整理表」で扱っている類型としては、「放送番組」の「放送」による利用）については、特約が無い限り、その利用につきコンテンツ作成者に許諾したものと推定される（99条1項）。

○作詞家・作曲家

映像コンテンツの二次利用に際しては、音楽著作物の著作財産権者の複製権（16条）、公衆送信権（18条）及び、配布権（20条）の効力が及ぶ。但し、前述の原著作者の項で述べた通り、音楽著作物の著作財産権者が、その楽曲の映像での利用を許諾した場合には、その映像コンテンツの当初の利用目的による利用については、特約が無い限り、その利用につきコンテンツ作成者に許諾したものと推定され（99条1項）、これらの利用形態に関しては、音楽著作物の著作財産権は実質的には働かないものと解される。

○俳優等

コンテンツ作成者と映像コンテンツの製作に協力することを約定した実演者の、その映像著作物の利用に関する複製権（69条）、配布権（70条）、放送権（73条）、伝送権（74条）は、特約が無い限り、その映像製作者に譲渡したものと推定され（100条3項）、また、実務上はこの「特約」が結ばれることは殆どないため、俳優等の実演者は、事実上、映像コンテンツの二次利用に関する著作隣接権を有していないと解される。

○エキストラ

韓国では、エキストラは著作権法上の保護を受けないものと解され、映像コンテンツの二次利用に際して著作権法上の権利は有しない。

○レコード実演

映像コンテンツにレコード（音盤）が利用されている場合、その映像コンテンツの「ネット配信」による利用に関しては、そのレコードの実演者の伝送権（74条）が、「ビデオ・DVD化」に関しては複製権（69条）および配布権（70条）が、それぞれ及ぶと解さ

れる。一方、「放送」（無線放送・有線放送）による利用に関しては、実演者は、放送事業者による販売用音盤の利用についてのみ補償金請求権を有しており（75 条）、映像コンテンツの放送は、販売用音盤を直接に用いた放送ではないため、補償金請求権は及ばないと解される。なお、映像コンテンツの放送利用に際して複製を伴う場合には、レコードの実演者の複製権（69 条）が及ぶと解する余地があるものの、実務上は権利行使されていない。

○レコード製作者

前述の「レコード実演」と同様に、映像著作物にレコード（音盤）が利用されている場合、その映像コンテンツの「ネット配信」による利用に関しては、そのレコードのレコード製作者（音盤製作者）の伝送権（81 条）が、「ビデオ・DVD 化」に関しては複製権（78 条）および配布権（79 条）が、それぞれ及ぶと解される。一方、「放送」（無線放送・有線放送）による利用に関しては、レコード製作者は、放送事業者による販売用音盤の利用についてのみ補償金請求権を有しており（82 条）、映像コンテンツの放送は、販売用音盤を直接に用いた放送ではないため、補償金請求権は及ばないと解される。なお、映像著作物の放送利用に際して複製を伴う場合には、レコード製作者の複製権（78 条）が及ぶと解する余地があるものの、実務上は権利行使されていない。

○その他（絵画、写真等）

映像コンテンツに絵画や写真等が利用されている場合には、その映像コンテンツの二次利用に際して、当該著作物の著作権者の複製権（16 条）、配布権（20 条）、公衆送信権（18 条）が及ぶと解される。但し、その映像コンテンツの当初の利用目的による利用については、特約が無い限り、その利用についてコンテンツ作成者に許諾したものと推定され（99 条 1 項）、美術著作物等の当該利用に関する著作権は実質的には働かないものと解される。

（B）コンテンツ作成者自身が二次利用する場合の権利処理内容（B 欄）

○コンテンツ作成者に関する権利処理

「放送番組」に関しては、放送事業者の外部の製作プロダクション等が映像コンテンツたる番組を制作した場合には、その番組の著作権は、一旦は、番組を制作した製作プロダクション等に帰属することになるものの、その著作権等は、契約により番組発注者である放送事業者にさらに譲渡されるのが通常である（もっとも、近時は、番組製作費の高騰により放送局が製作費を全額負担しきれないような場合には、海外への販売権等二次利用の権利の一部について、限定的に製作プロダクションが有する場合も有る。）。

一方、「劇場用映画」に関しては、映像コンテンツの製作費を出資した投資会社の中で中心的な役割を果たす会社（通常は、興行会社や配給会社）が、映像製作会社から、当初の利用目的である劇場公開のみならず二次利用も含めて、当該映像コンテンツの利用に関する許諾を得る（「1.(3)マルチユースのための韓国特有の概念『販権』」の項参照）。また、映像製作会社が有する著作権そのものを、投資会社に譲渡する場合、あるいは映像製

作会社と投資会社との間で共有する場合もある。

したがって、韓国における「コンテンツ作成者」の概念には、映像製作者のみならず、放送事業者や投資会社も含まれる。

○コンテンツ作成者以外の著作権に関する権利処理

監督等のいわゆるモダン・オーサーの著作権は、通常、コンテンツ作成者に移転しているため、映像コンテンツの二次利用に際して、監督等のいわゆるモダン・オーサーから許諾を得る必要はない。但し、劇場用映画の場合には、監督等の力量が作品の質に大きく影響するため、優秀な監督を起用する必要性などの理由から、映像コンテンツの製作段階での契約により、二次利用で得られた利益に応じて監督等に追加報酬を支払う取り決めが為されることがあり、この契約に基いた支払いが必要になる場合がある。

○原著作者

韓国著作権法は、映像著作物の当初の利用目的を、劇場上映、放送、ネット配信の三つに分類し、小説、脚本等の著作権者が自らの著作物の映像化を許諾した場合には、特約が無い限り、その映像の当初の利用目的に対応した著作財産権は映像製作者に許諾したものと推定する旨規定している（99 条 1 項）。したがって、「放送番組」の「放送」（無線放送・有線放送）による利用に関しては、原著作者の許諾を改めて得る必要はない。一方、「ネット配信」及び「ビデオ・DVD 化」による利用、「劇場用映画」の「放送」による利用に関しては、当該推定規定の対象とはならないため、法律上は、二次利用に際して改めて原著作者の許諾を得る必要がある。しかし、実務上は、映像コンテンツの製作段階での契約により、これらの利用も含めたすべての二次利用形態に関する利用許諾（「販売権」）を、コンテンツ作成者が原著作者から得ているため、二次利用に際して改めて許諾を得る必要はない。

なお、放送番組の二次利用に関しては、放送事業者と韓国放送作家協会との協定に基き、脚本家に対して追加報酬の支払いが為されている。

○作詞家・作曲家

映像コンテンツの二次利用に際しては、作詞家・作曲家の公衆送信権（「ネット配信」及び「放送」）、複製権・配布権（「ビデオ・DVD 化」）の権利処理が必要となる。なお、音楽著作物の著作権者がその映像化を許諾した場合についても 99 条 1 項の適用があるものの、韓国においては、韓国音楽著作権協会（KOMCA）が音楽著作物の集中管理事業を行っており、韓国の音楽の 97%の著作権が KOMCA に信託されている。よって、音楽著作物の著作権に関する権利処理は通常は KOMCA の使用料規定に基き、KOMCA との間で行うことになるため、実質的には報酬請求権化していると考えて差し支えない。また、放送事業者と KOMCA との間では、音楽著作物の放送利用に関して、年間包括協定が締結されており、この協定に基き一括して処理するため、映像コンテンツの利用ごとに個別に許諾を得る必要はない。

また、映像コンテンツに使用するために新たに作成された楽曲の中には、KOMCA に信

託せずに、コンテンツ作成者が作詞家・作曲家からその著作権の譲渡を受ける場合がある。

○俳優等

映像コンテンツの利用に関する、俳優等の実演者の著作隣接権は、通常、コンテンツ作成者に移転しているため、映像コンテンツの二次利用に際して、改めて俳優等の許諾を得る必要はない。

なお、「放送番組」の「放送」（無線放送、有線放送）での利用については、放送事業者と韓国放送実演者協会との協定に基いた追加報酬の支払いが為されており、さらに、俳優等との個別の契約により、協定を上回る報酬が支払われる場合もある。また、「劇場用映画」の二次利用や「放送番組」の「ネット配信」「ビデオ・DVD化」での利用に関しても、製作時の個別契約により、俳優等に追加報酬が支払われる場合がある。

○エキストラ

韓国では、エキストラは著作権法上の保護対象とはなっていないため、映像コンテンツの二次利用に際して権利処理の必要はない。

○レコード実演

映像コンテンツに利用されたレコード（音盤）の実演者は、その映像コンテンツの二次利用に対して、伝送権（73条）、複製権（69条）、配布権（70条）を有しているものの、映像コンテンツの製作段階での契約により、コンテンツ作成者が二次利用に関する許諾を得ているため、通常は、映像コンテンツの二次利用に際して、改めて当該レコード実演の著作隣接権者から許諾を得る必要はない。

○レコード製作者

映像コンテンツに利用されたレコード（音盤）のレコード製作者（音盤製作者）は、その映像コンテンツの二次利用に対して、伝送権（81条）複製権（78条）、配布権（79条）を有しているものの、前述の「レコード実演」と同様に、映像コンテンツの製作段階での契約により、コンテンツ作成者が二次利用に関する許諾を得ているため、通常は、映像コンテンツの二次利用に際して、改めて当該レコード製作者の著作隣接権者から許諾を得る必要はない。

○その他（絵画、写真等）

映像コンテンツに絵画や写真等が利用されている場合には、その著作物の著作権者と、二次利用の形態に応じて、複製権（16条）、配布権（20条）、公衆送信権（18条）に関する権利処理を行う必要があるものの、通常は、映像コンテンツの製作段階での契約により、これらの権利はコンテンツ作成者に移転しているか、あるいは、二次利用に関する許諾を得ているため、映像コンテンツの二次利用に際して改めて権利処理をする必要はない。なお、その映像コンテンツの当初の利用目的による利用については、特約が無い限り、その利用についてコンテンツ作成者に許諾したものと推定されることから（99条1項）、そもそも、美術著作物等の当該利用に関する著作財産権は実質的には働かないものと解される。

（Ｃ）ユーザ（コンテンツ作成者以外）が二次利用する場合

○コンテンツ作成者に関する権利処理

韓国においては、コンテンツ作成者²は、通常、監督等のいわゆるモダン・オーサーや俳優等の権利または、一部の音楽著作物や美術著作物の著作権等の譲渡を受けており、また、原著作者や音楽著作物、美術著作物の著作権やレコード実演、レコード製作者の著作隣接権については、第三者へのサブライセンスも含め、予め映像コンテンツの二次利用に関する権利処理を行っている。したがって、ユーザが映像コンテンツの二次利用を行う場合には、コンテンツ作成者から許諾を得る必要がある。

○コンテンツ作成者以外の著作者に関する権利処理

監督等のモダン・オーサーの著作権は、通常、コンテンツ作成者に移転しているため、監督等から許諾を得る必要はない。

○原著作者

原著作者の映像コンテンツの二次利用に関する許諾は、製作時の契約により、サブライセンスも含めて、コンテンツ作成者が得ている。ユーザが映像コンテンツの二次利用を行う場合には、コンテンツ作成者から許諾を得ることになるため、原著作者との間で直接権利処理を行う必要はない。

○作詞家・作曲家

コンテンツ作成者自身が二次利用する場合と同様に、映像コンテンツの二次利用に際しては、作詞家・作曲家等が有する、公衆送信権（「ネット配信」「放送」）、複製権及び配布権（「ビデオ・DVD 化」）の権利処理が原則的には必要となり、実務上は、韓国の音楽著作権の集中管理団体である KOMCA との間で権利処理を行うことになる。また、映像コンテンツの放送利用に関しては、通常、放送事業者と KOMCA との間で締結されている包括協定によって処理するため、個別の利用ごとに許諾を得る必要はないことも、コンテンツ作成者自身が二次利用する場合と同様である。

また、映像コンテンツに使用するために新たに作られた楽曲等でコンテンツ作成者が著作権を有し KOMCA に信託されていないものについては、コンテンツ作成者との間で権利処理を行うことになる。

○俳優等

映像コンテンツの利用に関する、俳優等の実演者の著作隣接権は、通常、コンテンツ作成者に移転しているため、映像コンテンツの二次利用に際して、改めて俳優等から許諾を得る必要はない。

なお、「放送番組」の「放送」での利用に関しては、放送事業者と韓国放送実演者協会との協定に基く追加報酬の支払いが必要となり、また、著名な俳優等の場合には、個別の契約に基き協定を上回る追加報酬の支払いが為されることがあるものの、いずれの支払い

² 前述したとおり、韓国における「コンテンツ作成者」の概念には、映画製作者や配給事業者のみならず、放送事業者や投資会社等、いわゆる「販権」を有している者も含まれる。

も放送事業者が行い、ユーザが直接関与することはない。また、「劇場用映画」の二次利用や「放送番組」の「ネット配信」「ビデオ・DVD 化」での利用に関しても、製作時の個別契約により、俳優等に追加報酬が支払われる場合があるものの、支払いはコンテンツ作成者が行うため、ユーザが直接関与することはない。

○エキストラ

韓国では、エキストラは著作権法上の保護対象とはなっていないため、二次利用に際して権利処理の必要はない。

○レコード実演

レコード実演の、映像コンテンツの二次利用に関する許諾は、製作段階での契約により、サブライセンスも含めて、コンテンツ作成者が得ているため、ユーザはコンテンツ作成者から許諾を得れば足り、レコード実演の著作隣接権者と直接権利処理を行う必要はない。

○レコード製作者

レコード実演と同様に、レコード製作者の映像コンテンツの二次利用に関する許諾は、製作段階での契約により、サブライセンスも含めて、コンテンツ作成者が得ているため、ユーザはコンテンツ作成者から許諾を得れば足り、レコード製作者と直接権利処理を行う必要はない。

○その他（絵画、写真等）

映像コンテンツに絵画や写真等が利用されている場合には、その著作物の著作権者と、二次利用の形態に則して、複製権(16 条)、配布権 (20 条)、公衆送信権(18 条)に関する権利処理を行う必要があるものの、通常は、映像コンテンツの製作段階での契約により、これらの権利はコンテンツ作成者が譲り受けているか、あるいは、サブライセンスも含めて、コンテンツ作成者が二次利用に関する許諾を得ているため、ユーザはコンテンツ作成者との間で権利処理を行えばよく、絵画や写真等の著作権者との間で直接権利処理をする必要はない。

3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況

(1) CATV の状況

韓国では、1990 年代の前半に国の資金によりケーブルを敷設したため、CATV 事業者は送信設備のみで事業を開始することができる。そのため、韓国では CATV が広く普及しており、地上波放送は CATV の中の一つのチャンネルとして視聴するのが過半である。

韓国においても、地上波放送局に比べれば、CATV 局の規模は小さいものの、日本ほどの差はなく、CATV も映像コンテンツの販売先として市場性を有している。また、韓国の CATV 局は、自主チャンネルにおいて、独自に製作した番組を放送している。もっとも、現状では、ドラマなど多額の製作費を必要とする番組については、その殆どは地上波放送局が製作しており、CATV 局が製作することは稀である。

韓国において、CATV が普及した背景として、かつて、地上波放送は昼間の時間帯に放送を中断していたことが挙げられる。また、アニメーション番組に関して、韓国政府による国内のアニメーション産業育成政策の一環として、地上波放送局には一定時間国産のアニメーション番組を放送することが義務付けられていた時期があった。ところが、当初は、国産のアニメーション番組が少なかったことから、地上波放送局は同じアニメーション番組を繰り返し放送せざるを得ない状況にあった。これに対して、CATV 局は、そうした義務を負っていなかったため、海外のアニメーション番組を自由に流すことができ、このことも、CATV が普及する一因となった。

(2) 配給事業者

韓国においても、映像コンテンツの流通に際して配給事業者（ディストリビュータ）が介在する場合があるものの、配給事業者が映像コンテンツの利用に必要な著作権等の権利処理を行うことはなく、そうした権利処理は、映画投資会社や放送事業者が全て行った上で、配給事業者に販売を依頼する。一部の俳優等に二次利用に際して追加報酬が支払われる実態があるが、配給事業者が俳優等に直接支払うことはない。配給事業者から映画投資会社や放送事業者への支払いは、一般に、放送番組用や劇場上映用に販売する場合は、販売額に応じたロイヤリティーを支払い、ビデオグラム用に販売する場合には、買取の形で、一定額を支払う。

(3) ネット配信

韓国の放送番組のインターネット配信は、各放送局が設立したインターネット配信専門の子会社で行われている。また、IPTV に関して、その取り扱いを巡って長らく議論が為されてきたが、2007 年 12 月現在、ストリーミング配信を放送として認める形で通信法制を整備する方向で作業中である。現状では、サーバへの蓄積を伴わないストリーミング配信の位置づけが不明確なため、VOD による配信しか行っていないが、法制度を整えればストリーミングに移行すると考えられる。

（４）放送番組の番組販売

韓国においては、放送番組は、系列の放送事業者に販売することは有るが、系列を超えて他の放送事業者の系列局に販売されることはない。

（５）映像実演者の権利

韓国著作権法では、実演家の権利について、人格権及び放送に於ける商業用レコードの報酬請求権以外は、特約がない限り、映像著作物の制作に協力することを約定した実演家の権利は製作者に推定譲渡されることが定められている（100 条 3 項）。この点、録音録画の許諾をした実演については、実演家の権利が無いわが国の法制（日本著作権法 91 条 2 項）とは異なり、俳優等の実演家の著作隣接権は映像製作者に移転しているため、当該実演家の著作隣接権の侵害行為に対しては、映像製作者がその著作隣接権を行使することが可能である。また、近年は、著作隣接権の譲渡契約に追加報酬の支払いを条件とする場合も増えてきており、実演家の権利が移転する韓国の法制度にあつては、実演家は自らの利益を映像製作者を通じて実質的に担保することができる。

（６）放送番組製作プロダクションの動き

「1.(4)韓流ブームと最近の変化」の項で述べたように、韓国においては、映像コンテンツたる放送番組を放送局の外部の製作プロダクションが制作した場合、番組の著作権は、原始的には番組を制作した製作プロダクションに帰属するものの、番組完成後、二次利用に関する「販権」も含めて、その著作権を発注者である放送事業者に譲渡する契約慣行が定着しており、番組の二次利用に関して、その収入の一部が放送事業者から製作プロダクションに個別に配分される仕組みになっている。ところが、いわゆる韓流ブームの伸展により、韓国のドラマが世界的に人気を博するにつれ、主演クラスの俳優への出演料等が高騰し、番組制作に多額の費用がかかるようになったため、その分を補填する意味から、一部の海外販売の権利を製作プロダクションに渡すケースが出てきた（この場合、海外販売で得られた収入の一部は製作プロダクションから放送事業者に配分される。）。しかし、現在においては、脚本家や俳優への支払額がさらに高額になる傾向にあるにもかかわらず、番組制作費は従来と大差がなく、その一方で、海外販売による収入は伸び悩んでおり、製作プロダクションの収益が圧迫される事態が生じている。

こうした状況から、韓国の大手製作プロダクションにより構成される、韓国ドラマ製作社協会（CODA）³ は、脚本家や俳優への支払い額の抑制を求める一方で、2008 年 2 月 13 日には、地上波放送局 3 社（KBS,MBC,SBS）による前述の契約慣行は、市場支配的地

³ 2006 年 8 月に設立され、キムジョンハクプロダクション、サムファネットワークス、チェロクメディアなど、テレビドラマ製作会社 40 余社が加盟。韓国テレビドラマの 80%は当協会加盟社により製作されている。

位の濫用に当たるものであり是正すべきである旨の申告を公正取引委員会に対して行い⁴、著作権の帰属や放送番組の二次利用に関して一定の権限を求める動きを見せ始めている。

(7) 著作権等の信託管理団体

2007 年 12 月現在、韓国における著作権等の信託管理団体としては、次の団体が認められている⁵。

分野	団体名
音楽著作物	韓国音楽著作権協会 (한국음악저작권협회)
言語著作物一般	韓国文芸学術著作権協会 (한국문예학술저작권협회)
放送シナリオ	韓国放送作家協会 (한국방송작가협회)
映画シナリオ	韓国シナリオ作家協会 (한국시나리오작가협회)
言語著作物 (複写、伝送)	韓国複写伝送権協会 (한국복사전송권협회)
音楽実演者	韓国芸術実演者団体連合会 (한국예술실연자단체연합회)
放送実演者	韓国放送実演者協会 (한국방송실연자협회)
アルバム製作者	韓国音源製作者協会 (한국음원제작자협회)
映画著作物 (伝送)	韓国映画製作者協会 (한국영화제작가협회)
ビデオ、DVD (公演)	韓国映像産業協会 (한국영상산업협회)
公共機関の デジタルコンテンツ	韓国文化コンテンツ振興院 (한국문화콘텐츠진흥원)
オンライン上 ニュース著作物	韓国言論財団 (한국언론재단)

⁴ 朝鮮日報 2008.2.12

⁵ 영화 및 음악 분야 표절 방지 가이드라인, 문화관광부, 2007.12, 38 페이지 (「映画及び音楽分野の盗用防止ガイドライン」(文化観光部, 2007.12) 38 頁)

第2章 アメリカの実態について

1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造

(1) 基本的な権利処理構造

アメリカにおいて、映像著作物のマルチユースに関して著作権法上最も重要となるのは、「職務著作 (work made for hire)」の規定である。「職務著作物」(101条)に該当する場合、「使用者その他著作物を作成させる者 (employer or other person for whom the work was prepared)」が著作者とみなされ、当事者が署名した書面による別段の明示的な合意がない限り、すべての著作権を有することとなる(201条(b))。この「職務著作物」には二つの類型がある。一つ目は、「従業員 (employee) がその職務の範囲内で作成する著作物」である。二つ目は、「映画その他の視聴覚著作物の一部分…として使用するために、特に注文又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」である。従って、アメリカ著作権法の下では、従業員⁶の場合は自動的に職務著作物となり、映像著作物に関しては、従業員でない場合であっても、署名入りの契約書面があれば、職務著作物として取り扱うことができる。

アメリカでは、劇場用映画であれ、放送番組であれ、ビデオシネマであれ、すべての映像著作物の製作が、職務著作の下で行われており、その結果、「使用者その他著作物を作成させる者」ープロデューサー⁷ないしは製作プロダクション⁸ーが映像著作物に関する唯一の著作者/著作権者となっている。

プロデューサー/製作プロダクションと、「アバブ・ザ・ライン」と呼ばれる創作寄与度の高い人たち(脚本、監督、作詞家・作曲家、メインキャスト⁹等)との間では、職務著作契約以外に、二次利用に際して後述のギルドの基本協定が保証する最低二次使用料を超える追加報酬の支払いを約した契約が個別に結ばれるのが通常である。実務的には、まず職務著作物である旨を記した簡単な文書¹⁰を交わし、その後、細かな条件を定めた契約書を作成するという形がとられることが多い。アバブ・ザ・ラインの人たちとの間の契約は複雑となり、契約書の作成に時間がかかるが、製作開始前に署名がなされなければ職務

⁶ 短期の派遣のような臨時スタッフの場合は、「従業員」と認められることは難しいと考えられている。

⁷ プロデューサーは、映像著作物の製作全体を監督する役割を担っており、キャストやスタッフとの契約当事者となることも多い。

⁸ 「スタジオ」とも呼ばれる。特に、Paramount Pictures Corporation、Sony Pictures Entertainment Inc.、Twentieth Century Fox Film Corporation、Universal City Studios LLLP、Walt Disney Studios Motion Pictures、Warner Bros. Entertainment Inc.は、「メジャー・スタジオ」と呼ばれ、MPAA (Motion Picture Association of America) を構成している。その他、メジャー・スタジオ以外の製作プロダクション等で構成される団体として、IFTA (Independent Film and Television Alliance) がある。

⁹ 視聴覚実演家は、著作権法上の権利を有していないと考えられているが、現場では、職務著作契約の締結も行っているようである。

¹⁰ 「Certificate of Authorship」と呼ばれる。

著作契約は無効という見解もあるため、このような形をとることで、職務著作物であることを確実にしている。一方、「ビロー・ザ・ライン」と呼ばれる創作寄与度の低い人たち（現場のクルーやエキストラ等）との間では、製作開始前に職務著作物である旨が明示された定型化された簡単な「ディール・メモ」¹¹を交わすのみとなる。製作プロダクションとプロデューサーとの間でも職務著作契約が結ばれることが多い。

映像著作物中に既存の著作物（音楽、映像等）を使用する場合、当該部分は職務著作物とならないため、二次利用の見込みやライセンス料を勘案して権利処理が行なわれている。そのため、第三者が権利を有する既存の著作物を使用した場合、製作時の契約内容によっては、プロデューサー/製作プロダクションが映像著作物に関するすべての権利を有しない場合もある。

（２）ギルドについて

アメリカの映像著作物製作においては、ギルドが重要な位置を占めている。ギルドは労働組合（Labor Union）であり、1920年代に始まるアメリカの長い労働運動の歴史の中から産み出されたアメリカの実務実態に即した職能組合が現在のギルドである。従って、ギルドの基本的な役割は、メンバーである労働者の権利の保護と労働条件の保証にある。

アメリカでは、映像著作物の製作のあらゆる分野でギルドが形成されている¹²。例えば、脚本家のギルドとしてはWGA（Writers Guild of America）が、監督のギルドとしてはDGA（Directors Guild of America）が、俳優のギルドとしてはSAG（Screen Actors Guild）及びAFTRA（American Federation of Television and Radio Artists）¹³がある。また、照明技術者や各種機器の操作者（機器別のギルドになっている）たちのギルドもある。各ギルドは、映画・放送関係のプロデューサー/製作プロダクションを代表する団体であるAMPTP（Alliance of Motion Picture and Television Producers）と交渉を行い、基本協定を締結している。個々のプロデューサー/製作プロダクションは、この基本協定に基づきギルドと契約を結ぶこととなる¹⁴。基本協定は定期的に改定される。

基本協定では、プロデューサー/製作プロダクションがギルドのメンバーに保証すべき最低条件が定められている。例えば、今回の調査で直接インタビューできたSAGの基本協定には、出演時の最低賃金に加え、1日何時間以上の撮影が超過勤務にあたるか、何日

¹¹ 現場のクルーに対しては「クルー・ディール・メモ」が、1日だけ出演するデイ・プレイヤーやゲスト・プレイヤーには「デイ・プレイヤー・アグリーメント」等が用意されている。

¹² 映像製作の分野以外にも様々なギルドがあり、例えば、写真家や作家、劇作家のギルドやグラフィックアーティスト、建築家のギルド等もある。

¹³ SAGは、映画出演者を代表するギルドとして、AFTRAは放送番組出演者を代表するギルドとしてスタートした団体である。当初は録画用の実演か生の実演かで区別をしていたが、AFTRAが放送番組の録画用実演を行なう実演家も代表するようになり、現在は両者が混在している状況である。

¹⁴ 製作プロダクションによって（製作する番組のタイプによって）、ギルドとの契約の締結状況は異なる。例えば、脚本のない一般視聴者参加番組等の「リアリティ・テレビ」は、脚本家・実演家等、また場合によってはセットを組む製作スタッフも必要ない場合も多いため、主にリアリティ・テレビを製作しているプロダクションの中にはどのギルドとも協定を締結していないものもある。

撮影に従事すると休日が必要か、ロケの際の弁当代の最低基準等が細かく定められている。年金や保険も整備されており、プロデューサー/製作プロダクションは、年金・保険のための基金への資金の拠出が義務付けられている。

また、基本協定では、映像著作物を二次利用する際、プロデューサー/製作プロダクションが支払わなければならない利用形態ごとの二次使用料が定められている（後掲4.(1)参照）。さらに、基本協定では、一次利用の範囲も定められており、例えば、劇場映画の場合、国内外を問わず劇場でのすべての上映が一次利用と認められているが、テレビ番組の場合は、初回放送のみが一次利用と認められている。プロデューサー/製作プロダクションが支払った二次使用料は、ギルドを通じて、エキストラ¹⁵を除くすべての出演者（SAGのメンバーに限らず、外国の権利者も含む）に分配される¹⁶。

アメリカでは、著作権法上、実演家人格権についての規定はないが¹⁷、基本協定は、人格権に関するいくつかの側面をカバーしている。例えば、映像著作物の一部を他の作品に利用したり、実演家の声やイメージを抜き出して使用する場合には、別途実演家の許諾が必要となる旨が定められている。ただし、人格権についての総括的な条項は用意されていない。

なお、基本協定が定める労働条件や二次使用料は、最低基準を定めるものであるため、力のあるメンバーは、製作時の個別契約で、基本協定が定める労働条件や二次使用料を超える労働条件や追加報酬を獲得することもできる。

労働者側は、必ずしもギルドへ加入する必要はないが、ギルドに加入することで最低限の保証が得られるため、基本的にギルドへの加入を望む。ギルドのメンバーになるには、ギルドの規約を承認してメンバーとしての契約をしなければならない。例えば実演家は、SAGのメンバーになる際に、SAGと契約を結んでいないプロデューサー/製作プロダクションの映画やテレビ番組に出演しないという契約書に署名をする¹⁸。一方、基本協定は、当該プロデューサー/製作プロダクションに、ギルドのメンバー以外を使用することを禁じてはいないが、ギルドのメンバー以外を使わない旨を約しているプロデューサー/製作プロダクションも多いとのことである。

¹⁵ エキストラ（Back Ground Actor）は、基本的にセリフのない人をいう。ただし、パイロット、ダンサー、スタントマン、演奏者等の特種技能者はエキストラではない。また、何らかのセリフを話していても、例えばバーの客の1人の会話で作品中でそのセリフがきちんと聞きとれない者はエキストラとなる。エキストラは、二次使用料の分配を受けることはできないが、SAGへ加入することはでき、SAGに加入することで、基本協定が定める最低労働条件の保証を得ることができる。

¹⁶ プロデューサーは、映画の製作が終わった段階で、エキストラを除いた出演者全員の名前を記載した「ファイナル・キャスト・リスト」を提出することが義務付けられている。加えて、二次利用の際には、出演者の名前や労働時間、出演料等を明細にしてSAGに提出しなければならないらず、これに基づいて二次使用料の分配が行なわれる。

¹⁷ 「プライバシーの権利」や「パブリシティの権利」に基づいて訴えを提起することはできる。

¹⁸ この決まりは、当初アメリカ国内での実演にのみ適用されたが、2002年5月より海外での実演にも適用されることとなった。それに伴い、SAGのメンバーは、海外で実演をしたとしても、SAGの基本協定が定める最低限の保証の利益を受けることができることとなった。

（３）ビジネス実態について

前述のように、アメリカでは、映像著作物の製作はすべて職務著作の下で行われ、プロデューサー/製作プロダクションが、映像著作物にかかる唯一の著作権者/著作権者となっているため、二次利用に際して権利処理を行う必要はない。しかしながら、監督・脚本家・俳優等は、通常ギルドのメンバーとなっており、この場合、基本協定が定める二次使用料を支払うことが必要となる。また、多くのギルドの現行基本協定の下では、インターネット上で二次利用する場合の二次使用料の合意が、一部利用形態についてしか成立していない状況であり、合意ができていない利用形態で利用する場合には、職務著作契約を締結していても、ギルドのメンバーと個別に協議することが必要となっている。2008年以降、基本協定の改定交渉において、広告付きストリーミング配信をはじめとする、インターネット上での各種利用形態の二次使用料の合意が形成されてきており、二次利用に際し個別に協議することなく利用できる形態が増加しつつある。また、職務著作ベースで映像著作物を製作しても、映像の一部利用を行う場合は、個別にギルドのメンバーの了解を得る必要がある。なお、前述の通り、ギルドの基本協定が定める二次使用料は、最低基準を定めるものであり、有力なメンバーに対しては、製作時の個別契約に基づき基本協定が定める二次使用料を超える追加報酬を支払うことも珍しくない。

映像著作物の中に既存の著作物を使用した場合、その部分は職務著作物とはならないため、製作時に権利処理を行った範囲を超えて二次利用する場合には、二次利用の際に個別の交渉が必要となるが、この交渉が難航することも珍しくない。交渉の不調の原因は、主として金額について合意が得られないことにあるが、著作権者によっては新しい媒体で利用されることを望まない者もあり、金銭面以外の理由で許諾が得られないケースもある。このような場合は、その部分を差し替えて二次利用をするということも行われている。かかる事態が生じないよう、最近では、できるだけ製作段階ですべての権利を獲得するよう努めている。また、新しい技術の出現にも対応できるよう、契約書中に、「既存のそして将来開発されるすべてのメディア（all media now existing or hereafter devised（or developed））」で利用する権利を含むという文言を入れることも多い¹⁹。ただし、最初からあらゆる二次利用を想定して権利を取得するとライセンス料が高騰することなどから、必要が生じた際に一定の報酬を支払うことにより当該権利を獲得できるようなオプションを契約で定める場合もある。

すべての権利処理は原則として、プロデューサー/製作プロダクションが行う。そのため、二次利用に際してプロデューサー/製作プロダクション以外の利用者が自ら権利処理を行うことは、極めて例外的である²⁰。

¹⁹ かつて音楽の分野で、「既存の DVD 及び新しく開発される技術（DVD now known and hereafter device）」という文言でインターネットのダウンロードが認められた判例があり、業界としてはこのような文言は法的に有効であると考えている。

²⁰ 例えば、ニュース番組において、フェア・ユースの法理（107 条）に基づいて、許諾を得ずに第三者が権利を有する映像を使用していた場合、当該映像部分の権利処理は、プロデューサー/製作プロダクシ

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析

アメリカにおける映像コンテンツのマルチユースと権利処理の関係を、必要な「コンテンツの種類」と「二次利用形態」ごとに分けて「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」に整理する。

(1) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」

- (ア) 「劇場用映画」「放送番組（実演家録音録画許諾済）」「ビデオシネマ」
の「ネット配信」による利用61 頁
- (イ) 「劇場用映画」「放送番組（実演家録音録画許諾済）」「ビデオシネマ」
の「ビデオ・DVD 化」による利用62 頁
- (ウ) 「劇場用映画」「放送番組（実演家録音録画許諾済）」「ビデオシネマ」
の「無線放送」「有線放送」による利用63 頁

(2) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明64 頁

ョン以外の利用者側で行うこともある。また、楽曲について集中管理が行われている部分については、実際に二次利用を行うユーザーが権利処理（使用料の支払）を行うことが多い。

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国	二次利用形態	
	コンテンツの種類（アメリカのコンテンツに限る）	ネット配信 □ビデオ・DVD 化 □無線放送 □有線放送
アメリカ	<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオシネマ	<input checked="" type="checkbox"/> ネット配信 □ビデオ・DVD 化 □無線放送 □有線放送
	<input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)	

契約等の相手方	法律上の権利の有無の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者	○		—		○		106 条(1)(3)(4),201 条(b)
	○	職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つが、現行協定 ^{※注} 下では二次使用料の合意ができていないため、個別の協議が必要。	●	コンテンツ作成者が処理	×	一部利用形態については合意あり。	〃
原作者	○	〃	●	〃	×	〃	〃
	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の可否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×	〃	106 条(1)(3)(4)
脚本家	○	職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。契約・協定 ^{※注} に基づく追加報酬の支払又は個別の協議が必要。	●	〃	×	〃	106 条(1)(3)(4),201 条(b)
	○	(旧)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の可否は作品により異なる。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の可否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×	〃	〃
その他の関係者	○	(旧)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の可否は作品により異なる。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の可否は作品により異なる。	△/×	〃	×	〃	〃
	×	現行協定 ^{※注} 下では二次使用料の合意ができていないため、個別の協議が必要。	●	〃	×	一部集中管理制度あり	〃
エキストラ	×		×	〃	×	一部利用形態については合意あり。	
	○	(旧)：通常契約によりレコード製作者が著作権を持つ。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の可否は作品により異なる。	×	コンテンツ作成者が処理	×	レコード製作者との契約に基づき追加報酬を受ける場合あり。	106 条(1)(3),114 条(a)(b),201 条(b)
レコード製作者	○	(旧)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の可否は作品により異なる。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の可否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×	〃	〃
	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の可否は作品により異なる。	△/×	〃	×	〃	〃
その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の可否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×	〃	106 条(1)(3)(4)(5)

注 〃注「協定」とは、監督・脚本家・実演家の各ギルドと映画・テレビ関係のプロデューサー/製作プロダクションを代表する団体（AMPPTP）間の基本協定を指す。

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要

C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要

△：報酬請求権を持つ △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要 ●：二次使用料の合意が必要

△：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類 (アメリカのコンテンツに限る)		二次利用形態					
アメリカ		<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオシネマ <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)		<input type="checkbox"/> ネット配信 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送					
契約等の相手方		法律上の権利の有無	A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者			○		—		○		106 条(1)(3),201 条(b)
上記以外の著作者	監督	○	職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。契約・協定※注1に基づく追加報酬の支払いが必要。	△		コンテンツ作成者が処理	×		"
	その他	○	"	△		"	×		"
	原作者	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×		"	×		106 条(1)(3)
	脚本家	○	職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。契約・協定※注1に基づく追加報酬の支払いが必要。	△		"	×		106 条(1)(3),201 条(b)
その他の関係者	その他	○	(既)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×		"	×		"
	作詞家・作曲家	○	(既)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×		"	△/×	一部集中管理制度あり	"
	俳優等	×	契約・協定※注1に基づく追加報酬の支払いが必要。	△		"	×		
	エキストラ	×		×		"	×		
レコード実演		○	(既)：通常契約によりレコード製作者が著作権を持つ。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	×		コンテンツ作成者が処理	×	レコード製作者との契約により追加報酬を受ける場合あり。	106(1) (3), 114 条(a)(b), 201 条(b)
	レコード製作者		(既)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。 (新)：職務著作契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×		"	×		"
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	△/×		"	×		"
注				製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×		×		106 条(1)(3)
	※注「協定」とは、監督・脚本家・実演家の各ギルドと映画・テレビ関係のプロデューサー/製作プロダクションを代表する団体 (AMPTP) 間の基本協定を指す。 A：○：許諾権を持つ ×：権利なし B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要 C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要								

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国	コンテンツの種類 (アメリカのコンテンツに限る)		二次利用形態	
アメリカ	劇場用映画	ビデオ・DVD化	ネット配信	ビデオ・DVD化
	放送番組(実演家録音録画許諾済)	放送番組(実演家録音録画無許諾)	ネット配信	ビデオ・DVD化

契約等の相手方	法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○	—	—	○		106条(4),201条(b)
	監督	○	△	コンテンツ作成者が処理	×		"
	その他	○	△	"	×		"
	脚本家	○	○/△/×	"	×		106条(4)
他 関 係 者	その他	○	△	"	×		106条(4),201条(b)
	作詞家・作曲家	○	○/△/×	"	×	大部分の放送局は集中管理団体と包括協定を締結	"
	俳優等	×	△	"	×		
	エキストラ	×	×	"	×		
注	レコード実演	×	×	"	×		114条(a)
	レコード製作者	×	×	"	×		"
	その他	○	○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×		106条(4)(5)
	※注「協定」とは、監督・脚本家・実演家の各ギルドと映画・テレビ関係のプロデューサー/製作プロダクションを代表する団体 (AMPTP) 間の基本協定を指す。						

A: ○:許諾権を持つ ×:権利なし
B: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
C: ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
△:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

（２）「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明

（ア）コンテンツの種類

アメリカ著作権法においては、わが国の著作権法における、実演家の放送事業者への放送権許諾による録音録画権の制限規定（日本著作権法 93 条 1 項）に相当する規定はない。よって、コンテンツの種類として、放送番組の「実演家録音録画無許諾」の類型は存在しないため、「実演家録音録画許諾済」のみ取り扱うこととした。また、「劇場用映画」、「ビデオシネマ」、「放送番組」に関しては、権利処理実態が実質的に同じであるため、まとめて取り扱うこととした。

（イ）二次利用形態

アメリカにおいては、「無線放送」と「有線放送」の権利処理実態は実質的に同じであるため、同一に取り扱うこととした。したがって、アメリカの権利処理内容の整理における、「二次利用形態」は、①「ネット配信」、②「ビデオ・DVD 化」、③「無線放送・有線放送」の 3 類型である。

なお、アメリカ著作権法上、ケーブルや衛星による再送信についての強制許諾制度がある（111 条,122 条等参照）、本調査の目的である「契約実態」とは直接関係がないため、「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」において強制許諾制度は考慮に入っていない。

（ウ）マルチユースにおける権利処理の内容

（Ａ）法律上の権利の有無（Ａ欄）

○コンテンツ作成者

映像コンテンツの著作権たるコンテンツ作成者（プロデューサー/製作プロダクション）は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）・公の実演権（101 条）を、「ビデオ・DVD 化」に関して複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）を、「無線放送・有線放送」に関して公の実演権（101 条）を有すると解される（106 条(1)(3)(4),201 条(b)）。

○コンテンツ作成者以外の著作者

アメリカ著作権法は、映像コンテンツの著作者に関する明文の規定は有していないところ、一般的に、監督・撮影監督等が、映像コンテンツの著作者となり得ると考えられている。映像コンテンツの著作者たる監督・撮影監督等は、映像コンテンツの「ネット配信」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）・公の実演権（101 条）を、「ビデオ・DVD 化」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）を、「無線放送・有線放送」に関しては公の実演権（101 条）を有すると解される（106 条(1)(3)(4)）。

なお、監督・撮影監督等がコンテンツ作成者の従業員である場合、自動的に職務著作物

となり、コンテンツ作成者が著作権者/著作権者となるため、監督・撮影監督等は法律上の権利を有しないこととなるが、監督・撮影監督等がコンテンツ作成者の従業員であることはあまりないため、A 欄においては、従業員である場合を考慮していない。

○原著作者

映像コンテンツの原著作者（原作者・脚本家等）は、原著作物についての権利に基づき、映像コンテンツの「ネット配信」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）・公の実演権（101 条）を、「ビデオ・DVD 化」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）を、「無線放送・有線放送」に関しては公の実演権（101 条）を有すると解される（106 条(1)(3)(4), 103 条(b)）。

なお、脚本家がコンテンツ作成者の従業員である場合、自動的に職務著作物となり、コンテンツ作成者が脚本の著作権者/著作権者となるため、脚本家は法律上の権利を有しないこととなるが、脚本家がコンテンツ作成者の従業員であることはあまりないため、A 欄においては、従業員である場合を考慮していない。

○作詞家・作曲家

映像コンテンツに含まれる楽曲の作詞家・作曲家は、映像コンテンツの「ネット配信」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）・公の実演権（101 条）を、「ビデオ・DVD 化」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）を、「無線放送・有線放送」に関しては公の実演権（101 条）を有すると解される（106 条(1)(3)(4)）。

なお、作詞家・作曲家がコンテンツ作成者の従業員である場合、自動的に職務著作物となり、コンテンツ作成者が楽曲の著作権者/著作権者となるため、作詞家・作曲家は法律上の権利を有しないこととなるが、作詞家・作曲家がコンテンツ作成者の従業員であることはあまりないため、A 欄においては、従業員である場合を考慮していない。

○俳優・エキストラ

俳優・エキストラは、著作権法上、映像コンテンツの二次利用に関して権利を有していない。

○レコード実演・レコード製作者

アメリカ著作権法上、レコード（sound recording）（101 条）は著作物として保護され（102 条(a)(7)）、一般的に、レコード製作者は、レコードの著作権者となり得ると考えられている。そのため、レコードの著作権者たるレコード製作者は、レコードを含んだ映像コンテンツの「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」に関して複製権（114 条(b)）・頒布権（定義規定なし）を持つと解される（106 条(1)(3), 114 条(a)）。一方、レコードの著作権者が持つ公の実演に関する権利は、一般の著作物の著作権者が持つ公の実演権と比べてその範囲が狭く、「デジタル音声送信」による実演に限定されており（106 条(6), 114 条(a)）、「デジタル音声送信」とは、「レコードの送信を含むが、視聴覚著作物の送信は含まない」ため（114 条(j)(5)）、レコード製作者は、レコードを含んだ映像コンテンツの

「無線放送・有線放送」に関して法律上の権利を持たないこととなる。また、映像コンテンツの二次利用に関してレコード実演家が持つ権利は、レコード製作者の持つ権利と同様となると解される。

○その他

映像コンテンツの中で使用された既存の絵画・写真等の著作権者は、映像コンテンツの「ネット配信」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）・公の実演権（101条）又は公の展示権（101条）を、「ビデオ・DVD化」に関しては複製権（定義規定なし）・頒布権（定義規定なし）を、「無線放送・有線放送」に関しては公の実演権（101条）又は公の展示権（101条）を有すると解される（106条(1)(3)(4)(5)）。

(B) コンテンツ作成者自身が二次利用する場合の権利処理の内容

○コンテンツ作成者

アメリカでは、映像コンテンツの製作はすべて職務著作の下で行なわれているため、コンテンツ作成者が当該映像コンテンツについての唯一の著作者/著作権者となっている（201条(b)）。（後述のように、映像コンテンツの一部として使用するために新たに作成された著作物も職務著作物となり、コンテンツ作成者が著作者/著作権者となる。ただし、既存の著作物（楽曲等）を使用した場合は職務著作物とならないため、製作時に二次利用を見越して権利処理を行った範囲を超えて利用する場合には、二次利用の際に改めて権利処理が必要となる。）

○コンテンツ作成者以外の著作者

監督・撮影監督等は、映像コンテンツの製作の際、その著作物を職務著作物（101条）として扱う旨の契約をコンテンツ作成者と締結するため、コンテンツ作成者が、著作者/著作権者となる（201条(b)）。しかしながら、監督・撮影監督等は、通常、監督・撮影監督等を代表するギルドのメンバーとなっており、この場合、映像コンテンツの「ビデオ・DVD化」、「無線放送・有線放送」の際に、当該ギルドとコンテンツ作成者を代表する団体（AMPTP）が締結した基本協定が定める二次使用料をギルドに支払うことが必要となる（当該二次使用料はギルドを通じて個々の監督・撮影監督等に分配される）。「ネット配信」については、DGA-AMPTP間の現行基本協定〔2005.7.1～2008.6.30〕の下では、有料かつ視聴期間・回数を限定した利用（1971年7月1日以降に撮影を開始した作品に限る）等、一部利用形態について合意が成立しているのみであり、合意が成立していない利用形態で配信する場合には、職務著作契約を締結していても、監督等と個別に協議をする必要がある。2008年1月、基本協定の改定交渉において、その他のネット上での各種利用形態の二次使用料の合意が成立しており、個別に監督等と協議することなく配信できる形態が増加する方向にある。また、基本協定が定める二次使用料は、最低基準を定めるものであり、有力な監督等は、通常、製作時の契約において、基本協定が定める二次使用料を超える追加報酬を受ける権利を獲得しているため、この場合には、当該追加報酬を支

払うことが必要となる。

○原著作者

ー原作者

原作者の権利については、製作時にどこまでの利用を予定して権利処理を行っていたかで二次利用の際の状況は異なる。製作時に利用を予定していなかったため権利処理を行っていなかった範囲で利用する場合は、改めて許諾を得る必要があるし（最近では製作時になるべくすべての媒体での利用を見越して権利処理を行うようにしているとのことである）、二次利用の際に追加報酬を支払うことを約している場合は、当該報酬を支払わなければならない。追加報酬額が当該二次利用から見込まれる利益に比して高いことが原因で、利用を断念するケースもみられる。

ー脚本家

脚本家は、映像コンテンツの製作の際、その著作物を職務著作物（101 条）として扱う旨の契約をコンテンツ作成者と締結するため、コンテンツ作成者が、脚本の著作権者となる（201 条(b)）。しかしながら、脚本家は、通常、脚本家を代表するギルド（WGA）のメンバーとなっており、この場合、映像コンテンツの「ビデオ・DVD 化」、「無線放送・有線放送」に際して、WGA とコンテンツ作成者を代表する団体（AMPTP）が締結した基本協定が定める二次使用料をギルドに支払うことが必要となる（当該二次使用料はギルドを通じて個々の脚本家に分配される）。「ネット配信」については、旧基本協定〔2004.11.1～2007.10.31〕の下では、有料かつ視聴期間・回数を限定した利用形態（1971 年 7 月 1 日以降に撮影が開始された作品に限る）について二次使用料の合意がなされていただけであり、視聴期間・回数を限定しない形でネット配信する場合、職務著作契約を締結していても、二次利用に際して個別に脚本家と協議する必要があった。しかし、現行基本協定〔2008.2.13～2011.5.1〕の下では、永久ダウンロードや広告付きストリーミング等の使用料の合意も成立しており（適用作品に限定あり）、個別に脚本家と協議せずに利用できる形態が増加している。また、基本協定が定める二次使用料は、最低基準を定めるものであり、有力な脚本家は、通常、製作時の契約において、基本協定が定める二次使用料を超える追加報酬を受ける権利を獲得しているため、この場合には、当該追加報酬を支払うことが必要となる。

○作詞家・作曲家

ー既存楽曲の場合

アメリカでは作詞家・作曲家（・音楽出版社）の権利について複数の集中管理団体が存在する。代表的なものとしては、ASCAP（American Society of Composers, Authors and Publishers）、BMI（Broadcast Music, Inc.）、SESAC（Society of European Stage Authors and Composers）、HFA（Harry Fox Agency）がある。集中管理は、通常、「パフォーミング・ライツ（performing rights）」、「メカニカル・ライツ（mechanical rights）」、「シンクロナイズーション・ライツ（synchronization rights）」に分けて行

われている。パフォーミング・ライツは、楽曲を公に実演することに関する権利をいい、メカニカル・ライツは、楽曲をレコードに（映像なしに）複製・頒布することに関する権利をいい、シンクロナイズーション・ライツは、視聴覚的な形で（例えば、映画、テレビ番組、コマーシャル、ミュージックビデオ、その他のビデオテープの一部として）楽曲を使用することに関する権利をいう。SESAC は、いずれの権利の管理も行っているが、ASCAP と BMI は、パフォーミング・ライツのみを管理しており、HFA はメカニカル・ライツのみを管理している。二次利用したい楽曲・権利が、集中管理団体の管理の対象となっていれば、コンテンツ作成者は、集中管理団体に使用料を支払いさえすれば、当該楽曲を二次利用することができる（放送局は通常、放送に関して管理団体と包括協定を締結している）。しかしながら、管理の対象となっていない場合、製作時に権利処理を行った範囲を超えて利用する場合には、二次利用の際に個別に権利者と交渉する必要がある。この交渉が難航することも多く、その場合には、楽曲を差し替えて二次利用をするということも行われている。このようなことがないように、最近は製作時になるべくすべての媒体での利用を見越して権利処理を行うようにしているとのことである（ライセンス料等の関係でオプションのみを獲得する場合もある）。なお、作詞家・作曲家は、音楽出版社に権利を譲渡（又は権利の管理を委託）していることが多いため、交渉は主に音楽出版社と行うこととなる。

－新規楽曲の場合

作詞家・作曲家は、映像コンテンツの一部として使用するために新たに作詞・作曲を行う場合、その著作物を職務著作物（101 条）として扱う旨の契約をコンテンツ作成者と締結するため、コンテンツ作成者が当該楽曲の著作者/著作権者となる（201 条(b)）。そのため、コンテンツ作成者は、二次利用に際して改めて権利者と交渉する必要はないが、製作時の契約において、二次利用に際して追加報酬を支払うことを約している場合は、当該追加報酬を支払わなければならない。

○俳優・エキストラ

俳優・エキストラは、映像コンテンツの二次利用に関して著作権法上の権利は有していない。しかしながら、俳優は、通常、俳優等を代表するギルド（SAG, AFTRA）のメンバーとなっており、この場合、映像コンテンツの「ビデオ・DVD 化」、「無線放送・有線放送」の際に、ギルドとコンテンツ作成者を代表する団体（AMPTP）が締結した基本協定が定める二次使用料をギルドに支払うことが必要となる（当該二次使用料はギルドを通じて出演俳優全員に分配される）。「ネット配信」については、SAG-AMPTP 間の現行基本協定〔2005.7.1～2008.6.30〕の下では、有料かつ視聴期間・回数を限定した利用（1971 年 7 月 1 日以降に撮影が開始された作品に限る）について二次使用料の合意がなされているのみであり、視聴期間・回数を限定していない形でネット配信する場合、個別に俳優と協議する必要がある。今後、基本協定の改定交渉に際して、その他のネット上での配信形態の二次使用料についても交渉がもたれる予定であり、また AFTRA と AMPTP

の交渉も予定されている。なお、基本協定が定める二次使用料は、最低基準を定めるものであり、有力な俳優は、通常、製作時の契約において、基本協定が定める二次使用料を超える追加報酬を受ける権利を獲得しているため、この場合には、当該追加報酬を支払うことが必要となる。

エキストラは、ギルドのメンバーとなることはできるが、基本協定上、二次使用料の分配対象となっていない。

○レコード実演

ー既存レコードの場合

レコード実演家は、通常、契約によりレコード製作者に著作権を譲渡しているため、コンテンツ作成者は、映像コンテンツの二次利用に際して実演家と個別に交渉する必要はない。ただし、レコード実演家は、映像コンテンツが二次利用された場合、レコード製作者との契約に基づき追加報酬を受ける場合はある。

ー新規レコードの場合

レコード実演家は、映像コンテンツの一部として使用するために新たにレコードを製作する場合、通常、その著作物を職務著作物（101 条）として扱う旨の契約をコンテンツ作成者と締結しているため、コンテンツ作成者が、著作者/著作権者となる（201 条(b)）。そのため、二次利用に際して改めて権利者から許諾を得る必要はないが、製作時の契約において二次利用に際して追加報酬を支払うことを約している場合、当該追加報酬を支払う必要がある。

○レコード製作者

ー既存レコードの場合

既存のレコードを使用した場合のレコード製作者の権利については、製作時にどこまでの利用を予定して権利処理を行っているかで二次利用の際の状況は異なる。製作時に権利処理を行った範囲を超えて利用する場合には、二次利用の際に改めて個々の権利者から許諾を得る必要があるし、また、製作時に追加報酬の支払を約している場合には、当該追加報酬を支払わなければならない。なお、作詞家・作曲家の権利の場合と同様、最近は、二次利用を円滑にすすめるため、なるべく製作時にすべての媒体での利用を見越して契約を行うようにしているとのことである。

ー新規レコードの場合

レコード実演の場合と同様の状況にある。

○その他

映像コンテンツの中で使用された既存の絵画・写真等の著作者の権利については、製作時にどこまでの利用を予定して権利処理を行っているかで二次利用の際の状況は異なる。製作時に権利処理を行った範囲を超えて利用する場合には、二次利用の際に改めて個々の権利者から許諾を得る必要があるし、また、製作時に追加報酬の支払を約している場合には、当該追加報酬を支払う必要がある。

(C) コンテンツ作成者以外のユーザーが二次利用する場合の権利処理の内容

原則として、映像コンテンツの権利処理はすべてコンテンツ作成者が行うため、コンテンツ作成者以外のユーザー（以下、単にユーザーという）が映像コンテンツを二次利用する場合、当該ユーザーは、コンテンツ作成者に許諾を得さえすれば二次利用が可能となる。ただし、作詞家・作曲家の権利について集中管理が行われている部分については、ユーザー自身が権利処理（使用料の支払）を行うことが多い。

映像コンテンツにおいて既存の著作物を使用していた場合で、コンテンツ作成者が製作時に権利処理を行った範囲を超えて利用する場合、コンテンツ作成者から許諾を得られたとしても、当該既存の著作物の著作権者の許諾が得られずに二次利用ができない場合はある。また、製作時の契約において二次利用の際に追加報酬を支払うことを条件とした許諾が与えられている場合、当該金額が高いために、二次利用をしたとしても利益が得られないとの判断から、二次利用を断念するケースもある。

3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況

(1) 放送番組とフィン・シンルール

かつてアメリカでは、CBS、NBC、ABC が「3 大ネットワーク」と呼ばれ、市場を占有していた²¹。3 大ネットワークは、自社で番組を製作するとともに、番組の販売を行う配給会社も有していたが、1970 年に FCC (Federal Communication Commission) が定めた行政規則である「フィン・シンルール (Fin-Syn Rule : Financial Interest and Syndication Rule)」の成立により、状況は大きく変化することとなった。このルールによって、ネットワークは実質的に、一定割合、外部の製作プロダクションが製作した番組を放送しなければならなくなり、また、外部の製作プロダクションが製作した番組について、著作権やシンジケーション市場（放送番組の放送権を個々の放送局や有線放送局に販売する市場）で販売する権利等を有することができなくなったからである。そのため、1970,80 年代は、小さな製作プロダクションによる製作が栄え、放送局は、当該プロダクションから、放送二回分のライセンスのみ受けるという状況となり、また、配給会社が力を付けて独立していくという現象も生じた。しかし、1995 年にこのルールが廃止されると、再び状況は変化し、ネットワークが放送番組の著作権を有する割合が劇的に増加することとなった。現在は、ネットワークにより差はあるものの、平均して 70~80%の著作権を有しているという。ただし、ネットワークの系列の製作プロダクションが製作を行なった場合、厳密には、著作権は当該製作プロダクションが有し、ネットワークは、放送のライセンスを受けるといった形がとられている。近年、映像産業の統合が進み、同一グループの中に、ネットワーク、製作プロダクション（テレビ及び映画）、配給会社が属するという巨大企業体が形成されている²²。

(2) 映画の収益構造

アメリカの映画産業において、劇場上映で得られる収入で製作費を回収できるものは、10 本に 1 本程度しかなく、二次使用により得られる収入で製作費を回収することを前提としている。そのため、製作プロダクションにとって、映画についてのすべての権利を有することは、必須のこととなっている。結果として、職務著作によって製作プロダクションがすべての権利を獲得し、ギルドとの協定に基づいて二次使用料を分配するというアメリカの仕組みは、アメリカの映画産業の成功の一因となっていると考えられている。

(3) 放送の再送信に関する強制許諾制度

アメリカには、放送をケーブルや衛星放送で再送信する場合の強制許諾制度がある。これは、コンテンツの再送信を円滑化するためのものであるが、強制許諾制度にかからない

²¹ 現在は、FOX がネットワークに進出し、「4 大ネットワーク」となっている。

²² 4 大ネットワークはすべてメジャー・スタジオと資本関係を有している。CBS—Paramount Pictures Corporation、NBC—Universal City Studios LLLP、ABC—Walt Disney Studios Motion Pictures、FOX—Twentieth Century Fox Film Corporation。

新しいサービスの立ち上げを難しくしているという側面も持っている。例えば、放送をケーブルで同時再送信する場合、著作権者と交渉して同時再送信することについての許諾を得る必要はなく、強制許諾制度に基づき著作権使用料委員会が定める使用料を著作権局に支払えば自由に再送信できるため、地上波で放送する権利しか処理していないこともあるからである。

この強制許諾制度には、その送信形態に応じて様々な条件が課されているが、それは、強制許諾制度によって社会の利益を図る一方で、著作権者の利益を保護するためのものである。IPTV への強制許諾制度の適用可能性については、国内で議論がなされているところであるが、インターネットは世界中で見られるため、著作権者に与える脅威が大きく、強制許諾を認めるべきではないという意見が強い。AT&T が提供する IP サービスは、ケーブル設備を使用するものであり、送信地域が制限されているため、現在著作権局でその取り扱いを検討中である。

（４）インターネット二次使用料をめぐる脚本家のストライキ

WGA に属する脚本家は、WGA-AMPTP 間の旧基本協定〔2004.11.1～2007.10.31〕の改定の際、3 ヶ月以上に渡るストライキを決行した。その主たる原因は、インターネット等の新しい媒体での二次使用料について、AMPTP との間で合意が得られなかったことにある。インターネットは新しい媒体で、市場も未熟で収入も少ないため、二次使用料の決定が非常に困難であった。既存の作品をインターネット等で配信する場合については、二次使用料の算定基準²³が主な争点となり、インターネット用に新たに製作する作品については、一次利用の範囲の設定等が争点となったとのことである。AMPTP との間で暫定合意が得られたことに伴いストライキは終了。WGA 内での承認を経て新基本協定〔2008.2.13～2011.5.1〕が発効した。

なお、DGA、SAG、AFTRA については、2008 年 6 月 30 日に現行の基本協定の期限が切れることとなっている。DGA については、新たな基本協定の内容について既に合意を得ている。SAG、AFTRA については、今後交渉がもたれる。基本協定の概要・締結状況等は、各ギルドや AMPTP の HP²⁴で参照できる。

²³ プロデューサー側は、映画が DVD 化された場合と同じ計算式、つまり、プロデューサーの収入（配給事業者の収入の 20% 又はプロデューサーが配給権のライセンスより得た額と定義）に 3.6% を掛けることを主張したのに対し、権利者側は、配給事業者の総収入に一定の割合を掛けるべきであると主張した。

²⁴ DGA: <http://www.dga.org>, WGA: <http://www.wga.org>, SAG: <http://www.sag.org>, AFTRA: <http://www.aftra.org>, AMPTP: <http://www.amptp.org>

4. 参考資料

(1) SAG 二次使用料率表(2006 年 7 月 1 日～2008 年 6 月 30 日)

制作のタイプ	二次利用の市場					
	ビデオ	有料テレビ	無料テレビ	ベーシック・ケーブル	海外の無料テレビ	劇場
劇場用	4.5%/5.4%	3.6%	3.6%	3.6%	3.6%	N/A
無料テレビ用	4.5%/5.4%	3.6%	固定 (表 1 参照)	6%	固定 (表 3 参照)	固定 (表 4 参照)
有料テレビ用	6%	6%	固定* (表 1 参照)	6%	固定 (表 3 参照)	固定 (表 4 参照)
ビデオ/DVD 用	6%	6%	固定** (表 1 参照)	6%	固定 (表 3 参照)	固定 (表 4 参照)
ベーシック・ケーブル用	4.5%/5.4%	3.6%	固定 (表 1 参照)	固定 (表 2 参照)	固定 (表 3 参照)	固定 (表 4 参照)

上記の％は配給事業者総収入(Distributor's Gross Receipts)に対する％である。(配給事業者総収入は、配給事業者の収入の 20％に相当する額又はプロデューサーが配給権のライセンスより得た額をいう)

*最初の報酬は有料テレビサービスでの最初の 1 年の利用(最大 10 日放送)とビデオカセット(&DVD)75,000 本での利用をカバーする。

**最初の報酬はビデオカセット(&DVD)100,000 本と有料テレビサービスでの最初の 1 年の利用 (最大 10 日放送)をカバーする。

表 1ー無料テレビシンジケーション	
放送回数#	TAM*の%
2	40%
3	30%
4-6	25%
7-10	15%
11-12	10%
13+	5%

ネットワーク内でのプライムタイムにおける再放送は、TAC に基づいて支払われる。

*これらの％は様々なサイドレターによって修正されている。

表 2ーベーシック・ケーブル		2006 年の協約
放送回数#	TAM の%	TAM の%
2	12%	17%
3	9%	12%
4	7.5%	11%
5	7.5%	10%
6	7.5%	6%
7-8	4.5%	4%
9-10	4.5%	3.5%
11	3%	3%
12	3%	2.5%
13+	1%	1.5%

2-5 は第二回目の放送で支払われる。

表 3ー海外の無料テレビ		
TAM の固定率	総収入ベース	
35%	3.6%	
	2005 年 7 月 1 日 ～	2006 年 7 月 1 日～
30 分番組	\$357,000	\$365,000
1 時間番組	\$715,000	\$730,000
2 時間以内の番組	\$1,830,000	\$1,860,000
3 時間以内の番組	\$3,060,000	\$3,120,000

表 4ー劇場	
領域	TAM の%
全世界	200%
アメリカのみ	150%
カナダのみ	150%
地域 1	50%
地域 2	50%
地域 3	50%
地域 4	50%

地域の詳細はテレビ協定第 19 条参照

TAM=Total Applicable Minimum (出演時の最低報酬額の総額)

TAC=Total Actual Compensation (出演時に実際に支払われた報酬額の総額。ただし上限あり)

注意：この表は例示することを目的とするものであり、二次使用料の包括的な表ではない。

(2) 「アメリカにおける視聴覚芸術家の権利に関する最近の問題」²⁵

アメリカにおける視聴覚芸術家の権利に関する最近の問題

Jay D. Roth

導入

アメリカの映画・テレビ産業において、アメリカの視聴覚芸術家—実演家、監督、脚本家が享受する権利と利益の概要を説明したい。

これらの権利と利益は、著作権の所有、著作者人格権・実演家人格権 (moral right)、報酬に関する法律、そして著作者と実演家の保護が、ヨーロッパ大陸諸国等の“オーサーズライト (author's right)” 制度と比べて、視聴覚芸術家にとってあまり好ましいものではないアングロ・アメリカの法制度の中で発達してきた。これらの違いの多くは、おそらく例えば芸術的な創作性を促進するといった社会的目標を決定するために、市場における契約関係を通じた交渉力の行使を認める特別の哲学に由来すると言えるであろう。しかしながら、これらの違いに関わらず、アメリカの視聴覚芸術家は、多くの経済的・非経済的利益を獲得してきた。これらの利益は主として、“才能あふれる人々のギルド”—映画俳優ギルド (Screen Actors Guild)、アメリカ監督ギルド (Directors Guild of America)、アメリカ脚本家ギルド (Writers Guild of America)、アメリカテレビ&ラジオ俳優協会 (American Federation of Television & Radio Artists)、による団体行動によって勝ち取られた。

まず、アメリカの著作権法制とオーサーズライト、アーティストの権利 (artist's right) 諸国の著作権制度の違いを区別することから始めたい。アメリカ法は、視聴覚芸術家に著作者人格権・実演家人格権と報酬請求権を付与してはいないが、アメリカの視聴覚芸術家と著作権者にいくつかの直接的な保護を与えている。直接的な法的保護はひとまずにおいて、団体交渉を通してアメリカの視聴覚芸術家が達成した報酬請求権と非経済的権利についてみてみたい。

このような権利の存在又は範囲に関する法律ルールは多様であるため、これらの問題は非常に複雑になる可能性がある。ベルヌ条約、ローマ条約、万国著作権条約といった国際的な努力にも関わらず、この分野はますますやっかいになっている。新しい利用形式の出現や、エンターテインメント産業のますますの国際化は、法的・文化的違いを際立たせるようになり、また、地域の経済的関心事は、時として国際的な著作権法の基本的な原則と矛盾する保護主義の結果へと至らしめるのである。

²⁵ この資料は、かつて SAG の Legal Counsel であり、現在、DGA の National Executive Director である Jay D. Roth 氏が 1994 年に日本で講演を行った際の資料 “CURRENT ISSUES RELATED TO THE RIGHT OF AUDIOVISUAL ARTIST IN AMERICA” の一部を翻訳したものである。(原本は SAG 提供)

本稿において、視聴覚著作物に関して「著作者」という言葉を使う場合、一般的に著作物の監督及び脚本家を指し、監督、実演家、脚本家を含める場合には、「視聴覚芸術家」という言葉を使用する。ただしこれは、この産業の撮影家、編集者、その他の創作的な人々の成果の芸術性が低いということを暗に意味することを意図しているわけではない。

I. アメリカのコピライト制度とオーサーズライト (AUTHOR'S RIGHT) 制度の違い

A. 著作権の所有と所有適格

アメリカの実演家と著作者の法的・契約的権利を理解するために、まずアメリカ法の下でのコピライト制度と、ヨーロッパにみられる“オーサーズライト”制度の一般原則の重要な違いを考慮しなければならない。これらの法制の包括的な比較は本稿の議論にとっては複雑に過ぎるが、簡単に概観するだけでも助けになろう。日本の著作権法は、両制度の側面を取り込んでいると理解しているが、日本の制度を詳細に検討するより、一般的な問題を解明するための道具として、この二つの支配的な制度の違いに焦点をあてたい。

アメリカの制度では、著作権が付与される著作物の著作者に最初に著作権が与えられる。一見したところ、これは著作物の自然人たる著作者だけが著作権者となり得るオーサーズライトの制度と似ている。

しかしながら、アメリカでは決定的な例外があり、これは特に映画産業に適用されるものである。“職務著作”の法理の下で、自然人である創作者の使用者が、著作権法の目的において著作者と扱われ得るのである。この法理には、“著作者”の決定が、芸術家の業務と最終的な成果に対するコントロールに関する労働法の原則に基づいて分析されてきたという複雑な歴史がある。現行著作権法では、“職務著作”は、“従業員がその職務の範囲内で作成する”著作物、また、映画に関しては、“映画その他の視聴覚著作物の一部分…として使用するために、特に注文又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”を含む。実務上、アメリカのプロデューサーは、視聴覚芸術家に、従業員の場合であっても、独立契約者の場合であっても、契約問題として、明示的に、その創作的な貢献が著作権法の目的において職務著作として扱われるということに合意させることで、曖昧さを避けるであろう。これは一般的に自然人たる創作者だけが著作権法の目的において著作者と分類され得るヨーロッパの制度との重大な違いである。

さらに、アメリカの著作権は財産的なものであり、“あらゆる手段による譲渡又は法の作用”によって、完全に移転可能である。プロデューサーは、芸術家の著作物に対するコントロールを統一するためにすべての権利の譲渡を求めることができる。よって、アメリカでは、ユニバーサル・ピクチャーが著作物の最初の著作者となることができるし、その後著作者の地位をパラマウント・ピクチャーに移転し、パラマウント・ピクチャーが、著作者のクレジットを取ることもできる。これがアメリカの氏名表示権 (right of attribution) である。多くのオーサーズライト制度はこのような移転可能性を認めない。

例えば、ドイツでは、著作権人格権・実演家人格権も経済的権利も、表面上は移転不可能である。ただし、実務上は、著作権者としてのたいていの権利は、自由にライセンスできる。

アメリカ法の下で法人が著作権者となり得るということは、映画に関して最も重要なことである。オーサズライト制度においては、映画の監督は、おそらく脚本家やその他の職業の者とともに、一般的に、著作物の著作権者とみなされる。逆に、アメリカの制度では、“著作権”の地位を有するのは通常映画のプロデューサーであり、監督、脚本家、その他の職業の者は、当該法人“著作権”に職務著作ベースで役務を提供する。

オーサズライト制度は、映画に関して職務著作の法理と同じ考えを持つ実務を発達させてきた。例えば、ドイツでは、プロデューサーと脚本家又は監督の間の“撮影契約 (filming agreement)”において、一般的に、映画の製作、複製、頒布及び公の上映についての排他的権利が、プロデューサーに付与されると規定している。さらに、私の理解しているところでは、日本の著作権法は、雇用者が著作権者となる可能性を考慮しており、映画監督が、契約によって、プロデューサーが著作権者であると主張することを認めることに合意することができる。限定的にしか監督や関連する職業の者を著作権者として認めていないにしても、アメリカ法には存在しない重要な経済的・芸術的権利とライセンスの層を作り出している。

この状況は実演家にとってより一層ひどく、アメリカの映画における実演家は、著作権法上保護される利益を有していない。アメリカ法は、様々なオーサズライト制度の下で存在している“関連”権又は“隣接”権を認めていない。また実演は“職務著作物”であるので、すべての実演家の権利をプロデューサーが保有することになる。これは実演家の権利に、実演家の作品の録画又は放送に関する禁止権、報酬請求権、そして実演が変更されることから保護する権利が含まれる法制との違いである。

B. 著作権人格権・実演家人格権 (moral right (Droit Moral))

法人を“著作権”であると認めることに加え、アメリカ著作権法は、実演家、監督、脚本家にオーサズライト制度の特徴である“著作権人格権・実演家人格権 (moral right)”を付与していない。アメリカの制度とオーサズライトの制度は、特定の著作物の利用に関して権利を付与しているという点において類似しているが、著作権人格権・実演家人格権は、著作権者の人格に関連した付加的な利益を保護している。当然のことながら、これらの権利は、一般的に、本質的に譲渡できないものと考えられている。例えば、フランスでは、著作権人格権・実演家人格権は、永続し、時効にかからないと考えられている。

著作権人格権・実演家人格権は、二つの広いカテゴリーに分けられる。氏名表示権と同一性保持権である。氏名表示権は、著作権者であることを認めることを要求する権利を含み得る。同一性保持権は、芸術家の著作物における合法的な、知的な、人格的な利益を害するような芸術家の著作物の変更又は切除を禁止する権利を含む。いくつかのオーサズライト法制においては、譲渡できない配布権 (right of dissemination)、著作物のコピーに

接近する権利、また特定の状況において著作物の利用許諾を撤回する権利などの、著作者人格権・実演家人格権と同種の付加的な権利を付与している。

多くのオーサズライト法制では、“隣接”権又は“関連”権の法理の下で、視聴覚実演家に実演家人格権を認めている。これらは、一般的に、その名前及び実演の保護に限定された氏名表示権又は同一性保持権を含む。隣接権は視聴覚実演家に報酬請求権を与える場合もある。

著作者人格権・実演家人格権は、芸術家や著作者のその著作物における非常に重要な人格的な利益を保護するので、オーサズライト制度の根底にある政策目標は、個々の芸術家を保護することにあるように思われる。しかしながら、職務著作の制度によって、法人である著作者又はプロデューサーにすべての権利が移転されるアメリカでは、一般的に、かかる考慮はなされない。興味深いことに、1990年の視聴芸術家法によって、アメリカの議会は最近、主に絵画、写真、彫刻その他の芸術品を創作する“視聴芸術家”に著作者人格権の保護を与える立法を施行した。しかしながら、かかる人格的利益は、アメリカの映画のプロデューサーであり、かつ、おそらく“著作者”となる法人に関しては認められていない。

アメリカの制度は、著作者に保護を与えていないわけではない。実際、アメリカが著作者人格権・実演家人格権を認める方向にあると示唆するものが増えてきている。最近の視聴覚芸術家へ著作者人格権を与える立法や特定の古典的なアメリカ映画にアーカイブの特権及び保護を付与するフィルム保全法の成立に加え、裁判所は時々、著作権法に付属する理論に基づいて、氏名表示権や同一性保持権の正当性を立証してきた。例えば、裁判所は、芸術家の貢献の性格について不実表示がなされた場合や、映画のクレジットと広告において、俳優の名前が別の俳優の名前に置き換えられた場合に、ランハム法が侵害されたと判断した。おそらく最も興味深いことに、*Gilliam v. American Broadcasting Companies* 事件, 538 F. 2d 14 (2nd Cir. 1976)において、裁判所は次のように述べている：

アメリカ著作権は、現行規定上、著作者人格権・実演家人格権を認めていないし、その侵害に対する請求権を付与していない…しかしながら、アメリカ著作権法の根拠となっている芸術的、知的創作に対する経済的インセンティブというのは、…芸術家が財政的に依存している自分の著作物の切除や著作物の公衆への不実表示（*misrepresentation*）に対して救済措置が得られないということと相容れない。したがって、裁判所は、著作権法の枠外の理論に基づいて芸術家の著作物の不実表示に対して救済措置を与えてきた。…このような判決は、その創作物に対する財産的権利という観点からなされているが、変更された形で自分の著作物が公衆に提示されることを妨げるという著作者の人格的な権利の正当性も適切に立証するのである。

本件で裁判所は、後述の不正競争法を使用して、何度も編集されたモンティ・パイソン座によって製作されたテレビ番組のエピソードを、アメリカのテレビネットワークが放送することを差止めることで、同一性保持権を保護した。ただし、本件の事案は、モンティ・パイソンが、一連のライセンスとサブライセンスによって、録画前脚本に対する変更について重大なコントロールを有しており、さらに、録画後の変更を認める規定がなかったという特徴があるということを指摘しておきたい。

C. 利用権

アメリカの制度における著作権に関連する利用権とオーサーズライトの制度の下でのそれは、表面上は類似している。大まかに言って、対象となる著作物の複製、コピー、翻案、頒布、そして実演又は展示をコントロールする排他的権利を包含している。オーサーズライトの制度とアメリカの著作権制度の決定的な違いは、アメリカが法人を著作者及び著作権者と認めていることとすべての権利を法人に付与する職務著作の法理に根ざしている。

オーサーズライト及びアーティストの権利の制度では、制定法上明示的に、利用権から生じる収益をたどることによる報酬を著作者又は実演家に与えている場合もある。アメリカ法では、映画の監督、実演家、脚本家に同様の報酬に対する制定法上の権限は与えられていない。アメリカ法は、場合によっては、特に楽曲、そして特定の状況において、ケーブルテレビ送信に関して強制許諾を付与している。しかし、これらの規定は著作権者のためにある。実演家、監督、脚本家が著作権を有していない限り一かかる状況は不可能でないにしてもほとんどありえない、この制定法上の規定の直接の受益者とはならない。

よって、一見したところ、オーサーズライト法制の実演家と著作者は、著作物の経済的報酬を享受するという点に関してかなりよい立場にいる。しかしながら、このような比較の最終的な結果はそれ程明らかではない。監督又は脚本家の利用権に対するコントロールが、法律によってどの程度映画のプロデューサーに有利になるように制限されるか考えてみるとよい。例えば、ドイツ法では、従業員が創作的な著作物の著作権を有し、使用者は従業員から利用権を獲得しなければならないが、ドイツ著作権法は、著作者とプロデューサーが決定的な合意に入っていない場合、映画のプロデューサーに有利なように、許諾の付与を推定している。同様の推定は、実演家の権利についても存在する。

このような推定、そして許諾の問題を契約により解決することを好む明確な政策傾向は、オーサーズライトの法制において、監督、実演家、脚本家に、表面上、利用についてのコントロールを与えているかもしれないが、実際の交渉力によって著作者がその利用権の許諾からどれくらい利益を得られるかが決まるということを示している。

最後に、集中管理団体の役割について考慮する必要がある。多くの国で、集中管理制度が、ますます増加する排他的権利の個々人による行使及び執行の不確実性と強制許諾の例にみられるような報酬請求権を好んで排他的権利を廃止するということの間のギャップを埋めるために発達してきた。

国内法・実務が異なるため、集中管理制度は様々な形式をとっている。集中管理制度は準政府的機能を果たすこともある。アメリカでは、このような組織は音楽産業にのみ存在し、ASCAP や BMI が、作曲家・作曲家、著作権者と多くの音楽の実演のエンドユーザーを仲介している。後述のように、視聴覚芸術家を代表して交渉を行うギルドが、アメリカの視聴覚芸術家のために、集中管理団体が行う多くの機能を果たしている。

II. アメリカの実演家と監督の法的権利

A. アメリカの法制の背景

アメリカの監督、実演家の利益の直接的な法的保護について考える場合、まずアメリカ法制は、法令による介入よりも契約関係を受け入れ、促進するよう構築されているということを理解する必要がある。アメリカの歴史を通して、最小限の政府の監視の下での市場の自由を示す法律用語である“契約の自由”は、時として指針となる哲学にまで高められた。実際、“職務著作”の法理によるプロデューサーの決定に対する芸術家のコントロールの排除は、20 世紀のアメリカ法を通してみられる契約の自由に対する敬意の結果ともみることができる。とにかく、アメリカの法制度は、契約を通して商業的事柄を交渉によって秩序化することを促進するよう体系化されている。かかる社会的アプローチを好む起業家精神にあふれた議論もあるが、この論理的拡大は、芸術家を十分に保護しない制度、市民に十分な医療を与えない制度へとつながる。

このように法的・社会的結果を決定するために市場の自由と交渉力に頼ることは、視聴覚的芸術家にとって不幸なものであった。しかしながら、制定法上、氏名表示権、同一性保持権、報酬請求権がないにも関わらず、アメリカの視聴覚芸術家は、この分野において、団体交渉を通して多くの利益を達成してきた。しかし、これらの利益を勝ち取るには多くの困難を伴った。アメリカの法制度が、法律問題としてかかる権利や利益を与えていないという限りにおいて、この利益の存続及び強化は、ユニオンの力の働きによるものであった。

しかしながら、著作者や実演家の権利に対していくつかの直接的な法的保護が与えられている。かかる権利は一般的に、連邦法レベル又は州法レベルの立法から生じるものである。逆に、関係する制定法がない場合に、判例に基づいて権利を認めるコモン・ローの伝統を実行する裁判所によって発達してきたものもある。その基礎が何であれ、かかるルールは一般的に、芸術家の著作物を無許諾使用から保護するものであり、かかる著作物の利用から生じる報酬に対して直接的な法的権限を付与するものではない。

1. 報酬

多くのヨーロッパの制度と同様、アメリカ著作権法は、いくつかの利用形態、特に音楽の複製権の許諾に関する強制許諾について規定している。強制許諾の規定は、いくつかのケーブルテレビ送信にも適用されるが、送信された映画の著作権は、創作的な芸術家では

なく法人/プロデューサーが有しているので、このような強制許諾は創作的な芸術家に直接的な利益を与えるわけではない。

アメリカの連邦法は、一般的に実演家の権利を保護していないけれど、レコードの創作的な芸術家は、最近、レコードの家庭内録音による収入の低下によって影響を受ける可能性のあるレコード実演家、作詞・作曲家、音楽出版社及びレコード会社に限定的な保護を与える 1992 年のオーディオ・ホーム・レコーディング・アクトの施行を通して、連邦法上成果をあげた。デジタル・オーディオ・テープ・レコーダーの製造業者・輸入業者は、法律によって創設された基金に資金を出さなければならない。そしてこの基金は、著作権使用料審判所によって、使用料としてレコードの芸術家と著作権者に分配される。

アメリカにおいて著作権者又はライセンシーへの使用料の分配は、通常、私人間の契約問題として交渉される。この法律はこの規範から脱して、特定の分野の権利者への使用料の分配割合を、実演家のユニオンとレコード会社を含む運営メカニズムと共に規定している。

この法律が成立したことにより、視聴覚分野において同様の立法が成立する可能性が高まった。技術によって、プロデューサーへの国の介入と保護の必要性が高まると、DAT 立法に見られるように、アメリカの制度で、監督、実演家、脚本家が利益を得る可能性もある。しかしながら、現在、視聴覚芸術家を保護する同様の連邦法はない。

また州法も、視聴覚実演家、監督、脚本家の報酬請求権を確立できていない。

2. 無許諾使用からの保護

アメリカ法は、著作物の無許諾使用から実演家と著作権者を保護するのにより効果的である。時には法律理論が視聴覚実演家、脚本家、監督を保護してきた。しかしながら、この場合も、職務著作の法理の下での法人著作権者の普及により、しばしば、創作者というより著作権者を保護する規定に繋がっていった。

アメリカの州の半分—重要な裁判管轄であるニューヨーク州とカリフォルニア州を含む—は、実演家の同意なしに、生の実演を固定すること、又はかかる固定物を製作、頒布、販売することを禁止する刑事法を施行した。しかしながら、これらの保護は州ベースでしか受けることができない。アメリカの実演家の権利を保護する包括的な連邦法は存在しない。

1990 年の視覚芸術家の権利に関する法律を通して、議会は、明示的に視覚芸術家の同一性保持及び氏名表示についての著作者人格権を認める立法を施行した。しかしながら、この法律は映画をカバーしていない。保護される絵画、素描、印刷物又は彫刻に関して、芸術家は著作者であることを主張する権利を有し、カバーされる著作物に関連した名前の使用をコントロールすることができる。芸術家はまた、芸術家の名誉又は声望を害する意図的な変更、切除又はその他の改変を妨げる権利を有する。

エンターテインメント製品のキャラクターの名前及び描写、グループ名、及び題名に関す

る議論の中で、芸術家は、時々、ランハム法として知られる連邦商標法に基づいて権利主張を行ってきた。特に、ランハム法は、出所の虚偽表示（false designation of origin）、虚偽記述（false description）、不実表示（misrepresentation）を禁止している。

この法律は一般的に“商標”に適用されるが、役務に適用される“サービス・マーク”をも認めている。サービス・マークは、人が取引上、他人の役務から一又は複数の自分の役務を識別又は区別するために使用又は使用する意図を有する言葉、名前、シンボル又は図案を含む。実演家が著作権局に“サービス・マーク”を登録していない場合でも、実演家は自分の名前や肖像が、実演家の実際のスタイルや肖像と関係のない製品を市場で取引するために使用された場合に、ランハム法に基づいて訴えを起こすことができる。

映画の実演家は、これらの条項をクレジット及び興行広告に関する紛争において使用してきた。例えば、ある裁判所は、俳優の名前を映画のクレジットと広告から取り除き、別の俳優の名前に取り替えた配給事業者に対する訴訟を認めた。

芸術的なコントロール又は商業的権利に関する紛争に関わった監督と実演家は、アメリカのプライバシー権法の二つの肢を使用した：“誤認を生じさせる表現（false light）”及び“不正使用（appropriation）”である。

“不正使用”は、芸術家の名前又は肖像が許諾なく使用された場合の商業的利益の保護に関連するものである。例えば、コメディアンローレルとハーディーの未亡人が、死亡したコメディアンローレルの名前及び肖像の商品化権が侵害されたとして訴えを起こした。その未亡人は、生存中の人をその名前及び写真を他の者が書面による同意なしに商業的に利用することから保護するニューヨーク州法を引き合いに出した。

不正使用の主張は芸術的なコントロールについての紛争において使用された。裁判所は、時折、かかる状況において、プライバシーの権利を不正使用に関連付けた。例えば、ドイツの監督は、ニューヨーク州のプライバシー法を持ち出して、自分の映画を切除・歪曲したアメリカの配給事業者を訴えた。監督は、配給事業者が自分の名前を切除された映画と関連して使用したことは、不正使用によるプライバシー権の侵害にあたると主張した。同じプライバシー法は、被告が無許諾で“チープな外観の”カバーと“安っぽく不鮮明な”品質でアルバムをリリースしたことから生じた歌手・作詞・作曲家であるジョン・レノンの声望への侵害に対する損害賠償を認めた。よって“プライバシー”は、芸術家の同一性保持権の保護の法的正当性を与えた。

アメリカの芸術家は、ますます認められつつある“パブリシティの権利”を通して、別の保護の根拠を見出した。パブリシティの権利は、著名な人物又は実演家の名前、肖像、声の商業的価値を認め、その公の声望又は“ペルソナ（persona）”の収益性に対する財産的利益を保護する。この権利は、通常、原告がある程度の著名性を獲得した場合にのみ主張される。

実演家のその肖像に対する財産的利益は、たいていの州において、コモン・ローによって保護され、時には制定法によって保護される。カリフォルニアでは、最近の立法で、著

名人のパブリシティの権利は、著名人の相続人に移転される財産権であり、原告の人格の保護される側面として“声”及び“署名”も含むということを確認した。

実演家の声の音についての実演家の財産的利益は、問題となる音が、実演家でなく模倣者によって作り出された場合であっても、法的に認められてきた。

芸術的なコントロールについての争いは、クレジット、広告、利用の場合も同様であるが、商品又は役務の出所に関する虚偽表示（false representation）を規制する“不正競争”法の下でも争われてきた。実演家や監督は、不正競争法の三つの肢を引き合いに出してきた。コモン・ローのパッシング・オフ、コモン・ローの不正使用（misappropriation）、そしてランハム法の一つの特定の条項である。

詐欺的な“パッシング・オフ”は、原告の名で被告の創作にかかる商品又は役務を販売することと定義されている。パッシング・オフは、クレジットの誤った帰属、実演家の肖像、声、スタイル又は癖の模倣、混同するほど類似した又は同一の題名の類似のタイプのエンターテインメント製品への使用、同一又は類似の名前を持つ他人と混同を生じさせる形態での名字の使用と戦うために使用されてきた。

詐欺の要素がない場合は、“不正使用”の主張をすることができる。不正使用は、他人の財産をその所有権者の業務上の信用と声望から不公正に利益を得ることのみを目的として使用することを禁止する。

クレジットに関する紛争では、実演家及び監督は、前述のようにランハム法に依拠してきたが、数々の不正競争又は不正商業実務に関する特別の州法にも依拠してきた。

要するに、視聴覚実演家の権利の包括的、直接的な保護がないにも関わらず、実演家の権利の正当性を立証するために様々な法理が裁判所によって使用されてきたのである。この関連しない法律と法理の寄せ集めは見苦しく、また、裁判官が実演家の権利を保護するためにバラバラの法理を使用してきたという事実は、この分野で法改正の時期が熟しているということを示唆しているだけでなく、裁判所が著作権者及び視聴覚芸術家の権利の保護に関するアメリカ法の欠点をますます認識してきているということも示唆しているのである。

B. 契約による保護

1. 団体協定

社会を秩序立てるための道具として契約による自由放任主義を重視していることと一貫していることとして、アメリカの法制度は、視聴覚芸術家の権利について直接的保護を限定的にしか与えていない。ギルドが映画産業における俳優、脚本家、監督のために交渉した団体協定が、この欠点を補うために報酬やその他の問題を扱っている。ギルドと映画プロデューサーの間の団体協定は、従業員のグループと使用者の間の契約関係の枠組みを提供する労働関係法（National Labor Relations Act）に則って交渉され、実施される。多くのプロデューサーは、メンバーに好ましい条件を交渉する能力のある強力なギルドの発達

とその継続的な存在を好ましく思っていない。それにもかかわらず、団体協定を通じて、ギルドはかなりの経済的・非経済的利益をメンバーのために交渉してきた。

各ギルドの基本協定は、交渉によって得られた映画の製作に際してギルドのメンバーに支払われるべき最初の最低報酬について規定している。これらの規定は、脚本の執筆、リライイトに対して脚本家ギルドのメンバーに支払われる最低価格から、映画、テレビ又はケーブル用の番組において、俳優や監督に適用される最低賃金にまでわたる。

ギルドの基本協定はまた、俳優や監督の労働条件が安全になるため、また、撮影スケジュールが過度に恣意的にならないための最低基準を規定している。さらに、俳優、監督、脚本家は、プロデューサーとギルドが共同で運営する数十億の基金へ参加することによって、年金又は健康保険の利益を得る資格も与えられる。

ギルドの基本協定は、映画のタイトルが流れる間及び広告、販売促進物の中で、俳優、監督、脚本家に付与されるクレジットに関しての最低基準を確立することで、氏名表示権の問題も扱っている。脚本家に関しては、脚本家ギルドは、多くの者が著作者のクレジットの承認について競合する主張を行った場合の拘束力のある紛争解決法のメカニズムを提供している。脚本家ギルドの基本協定は、脚本家に、原作の続編、リメイク又はスピンオフの展開への参加及び報酬を与える、“セパレーティッド・ライト (separated right)” として知られるものと関連するルールを含んでいる。

実際、紛争の解決はギルドの基本協定の主要な機能である。各ギルドの協定は、団体協定の下で、ギルドのメンバーとプロデューサーの間に生じるたいていの紛争についての拘束力のある仲裁について規定している。仲裁は、裁判上の訴訟に比べて早く、費用も安く、プロデューサーにとってもギルドのメンバーにとっても有益であり、特に裁判上訴える余裕のないギルドのメンバーにとっても有益である。

ギルドの基本協定はまた、ある程度、視聴覚芸術家の創作的権利をも保護しようとしている。例えば、監督ギルドの基本協定は、監督のために、劇場用映画及びテレビ番組の“ディレクターズカット”の作成に関する最低限の権利を確立している。この協定はまた、その映像が他の媒体のために編集される際の監督のいくつかの創作的な権利についても規定している。

ギルドがメンバーのために交渉したすべての権利のうち、最も重要な権利の一つは、最初のリリースの市場を越えた映画の使用から生じる収益へメンバーが参加できるというものである。制定法による報酬請求権と対照的に、この利益は、完全に団体行動及び団体交渉によって達成されたものである。かかる再使用に対する支払いは、“二次使用料 (residuals)” として知られるようになってきているが、一般的に追加的な利用から生じる総収入の一定割合となっている。例えば、劇場用映画の実演家、監督、脚本家は、当該劇場用映画の無料テレビ、有料テレビ、ベーシック・ケーブル、ビデオカセット及び飛行機やホテルのような同様の他の補足的な市場における利用から生じる二次使用料を受け取る。同様に、テレビ番組の実演家、監督、脚本家は、テレビの再放送によって当該番組が

利用された場合、追加的な支払いを受ける。

二次使用料の歴史的な発展とその最終的な承認は、アメリカの視聴覚芸術家が、立法なしにその経済的権利を確立してきた方法を例示するものとして、少し詳細に検討するに値する。

テレビの到来は、視聴覚製品の再使用に関連したアメリカのコピライト制度、職務著作制度に対する最初の重要な挑戦をもたらした。著作物の再使用を許諾する排他的権利又は制定法上の報酬請求権がないので、職務著作の監督又は実演家は、契約に基づく権利と団体交渉の力に頼らなければならなかった。

テレビで最初に問題となったのは、録画されたテレビ番組の使用—ビデオテープより前のキネスコープに関するものである。最初のギルドの協定は、キネスコープによる録画を認めたが、このキネスコープを、番組がそれまで放送されたことのないテレビ市場で放送することを制限した。プロデューサーのキネスコープの再放送の主な根拠は、アメリカ国内の時差を考慮した、テレビ番組の生放送の問題であった。ニューヨークで放送されたエド・サリヴァン・ショーは、生放送の場合カリフォルニアで午後 5 時に放送されることとなるが、エルビス・プレスリーが出演していても、午後 8 時の方が価値があった。

キネスコープの質と寿命は限られたものであったが、プロデューサーの頭の中にキネスコープを再使用するという考えが生まれるのに時間はかからなかった。

プロデューサーは、番組の製作目的となった媒体であるテレビで無制限に見せる権利を購入したと主張した。それに対して実演家や監督は、最初の支払いは一回の放送に対するものであると主張した。この議論は、1950 年代に、各再放送ごとに最初の報酬の一定割合をベースにした再使用料を支払うことを条件に再放送を認める最初の協定の締結をもたらした。

劇場用映画の使用は異なる問題を生じさせた。当初、視聴者は小さなテレビ管で映画を見ることを受け入れないであろうと考えられたため、劇場用映画は滅多にテレビで放送されなかった。この問題が現実が生じた時に、プロデューサーが、補助的な市場、例えば、劇場映画を最初の製作目的と異なる市場であり、芸術家が労働に対する補償を受けていない市場で使用することを求めたのは明らかであった。

この場合においてもやはり著作権制度による保護はなかった。劇場用映画は職務著作ベースで作られたからである。実演家と著作者は、この新しい補助的な市場での利用を妨げる制定法上の権利を有してはいなかった。

それゆえ芸術家の権利は、契約と団体の力によって生まれた。プロデューサーは、収益性を達成するために劇場用映画をテレビで使用しなければならないと主張した。一方、著作者と実演家は、最初の支払いは劇場での使用に対するものであり、補助的な使用に対して許諾も合意もしていないと主張した。両者は数年間議論を行いながら特定の劇場映画をテレビで使用する場合に支払をするという暫定的な協定のもとで運用を行った。テレビのスクリーンが大きくなり、また、その他の技術の進歩により、劇場用映画のテレビでの需

要が大きくなるにつれ、これらの議論は高まっていった。実演家と脚本家の協定の再交渉が始まった 1959 年に問題は統合された。プロデューサーはそもそも映画をテレビで利用できるのでしょうか？プロデューサーはかかる使用に対して使用料を支払わなければならないのでしょうか？支払いは総収入に基づくのでしょうか？純利益に基づくのでしょうか？利益が上がった映画にのみ支払いはなされるのでしょうか？これらの問題に対する制
定法上の答えがないまま、当事者は産業的な争いを解決する最終手段に訴えた。ロナルド・レーガンに先導された 1960 年の映画俳優ギルドのストライキである。

詳細には入らないが、このストライキは多くの点で成功をおさめた。このストライキとケーブルテレビ、ホーム・ビデオその他の市場の発達によって生じたその後の交渉を通して、ギルドが代表する視聴覚芸術家は、現在、プロデューサーとギルドの間の契約によって二次使用料に対する権限を有している。

二次使用料の支払い義務は、特定の市場における映画の上映又は配給からのプロデューサー又は配給事業者の総収入の一定割合となる。テレビ番組のテレビでの再使用については、各フィルムのもとの“放送 (run)” のたびに定額が支払われる。どちらの場合も、二次使用料の計算式は基本協定で定められている。プロデューサーやその他の責任のある当事者は、定期的にギルドに上映及び配給による収益を報告し、それに応じて二次使用料を支払わなければならない。

二次使用料の計算式は、対象となる作品及びその作品がその後に利用される市場の性質によって異なるので、統一するのは難しい。額を簡単に説明すると、DGA、SAG、WGA の劇場用映画の二次使用料は、一般的に、協定が定義する配給事業者又はプロデューサーの総収入の 6～9% である。1992 年に SAG が徴収した二次使用料の合計は約 2 億ドル、DGA の場合は 7,930 万ドル、WGA の場合は 9,150 万ドル以上に達した。これはギルドがカバーする映画の実演家、監督、脚本家にとって重大な経済的利益である。

二次使用料を求める戦いが、団体交渉を通じた視聴覚芸術家を代表するギルドの行動を実証しているが、ギルドはメンバーを代表して立法的变化を求める主たる道具であることも指摘しておきたい。

2. 個別の契約

最後に、十分な交渉力を持つ個々の視聴覚芸術家は、ギルドの基本協定が確立した利益を超える利益を付与する雇用契約を求めて交渉することができる。一般的に、ギルドの最低限を超える最初の報酬を求めて交渉する。芸術家は、純利益への参加（アメリカでは、利益とは何かを定める際のアメリカのプロデューサーの巧妙な会計実務のために“モンキー・ポイント”と呼ばれている）を求めて交渉し、また、強い交渉力を持つ芸術家の場合は、総収入への参加を求めて交渉する。個々の芸術家は、よりよいクレジットの承認やよりよい労働条件に関する手当を求めて交渉したり、完成した映画を広告する際に与えられるサービスを求めて交渉する場合もある。ごく小数の選ばれた監督は、映画の“ファイ

ナル・カット”を配給する権利を求めて交渉する。

しかしながら、たいていの視聴覚芸術家には、通常、ギルドの最低限の契約が適用される。実質上すべての視聴覚芸術家のアメリカの雇用契約は、明示的に芸術家の役務は著作権法の目的にとって職務著作ベースで提供されるとしている。

Ⅲ. アメリカの制度の長所と短所

ギルドがアメリカの視聴覚芸術家のために交渉した報酬的・経済的利益を考えると、職務著作の法理があったとしても、また、直接的な法的保護が欠如していても、アメリカの視聴覚芸術家が重大な権利や利益を求めて交渉することは妨げられなかったということが分かる。実際、アメリカの著作権制度とそれに付随する法理は、いくつかの点において、アメリカの視聴覚芸術家にヨーロッパの芸術家が享受する状況よりも優れた状況を与えているということもできる。しかしながら、“起業的なプロデューサー”の立場ということができるこの主張は、著作者人格権・実演家人格権がなければ満たすことができない創作的利益と人格的利益を考慮していない。さらに、利益最大化の価値を賞賛するプロデューサーの議論と市場の柔軟性を通した自由放任主義の利益は、市場の状況が一般的に好ましくない場合、また、市場の自由がプロデューサーに、制定法上の最低限の保護がない状況で視聴覚芸術家の基本的な権利を保護するのに必要不可欠な労働組合を打ち負かし、又は消滅させることを認めた場合の視聴覚芸術家への影響を無視している。

アメリカの視聴覚芸術家にとって否定できない収益上の利益は、労働機会が世界の他で手に入れることができる労働機会をはるかに超えているという事実である。多くの監督や実演家が不完全雇用又は完全不雇用である産業において、これは重要な要素である。

プロデューサーは、これらの機会は、一部、職務著作の法理の働きによって存在すると主張するかもしれない。プロデューサーに利用権、氏名表示権、同一性保持権に対する統一的なコントロールを与えることによって、アメリカの著作権制度は、プロデューサーによる素早い果斷な利用を促進している。この利用に対するコントロールは、アメリカのプロデューサーに市場の状況に対応するに際してある程度の柔軟性を与えており、それはおそらくアーティストの権利法制のプロデューサーが享受できないものである。実際、アメリカの著名な著作権法学者であるメルビル・ニンマーは、次のように述べている：

…映画に関する実質上すべてのビジネス及び法的取引でキーとなる要素、産業の要は、映画の製作に資金を出した企業による映画全体及び映画を構成する要素の著作権の完全な疑問の余地のない所有である。

著作権のコントロール、そして創作的芸術家の排他的権利の廃止は、ほぼ間違いなく投資家に自信を与え、より多くの、より高額の映画の製作へと導く。アメリカ著作権法が、映画産業における資本形成を促進しているということは、アメリカのプロデューサーや映

画に対する外国企業の投資が増大しているということによって実証される。

優れた労働機会を通して、また団体交渉を行う代表機関を通して、そして徐々に拡大する法理を通して、アメリカの実演家と監督は、重大な経済的利益を享受することができる。しかしながら、これらの経済的利益の範囲とその存在は、ギルドの交渉力の機能にのみよるものであり、制定法上の保護と強い団体交渉制度の組み合わせによるものではないので、不確定であるし消滅する可能性もある。このような保護がなければ、芸術家の権利は、経済上のダーウィンの進化論―最も適したものだけが生き残る―が唯一のルールである市場のジャングルの中で危険にさらされる。芸術家の権利が完全に市場の力に左右される場合に生じ得るいくつかの問題をみってみる。

第一に、ノン・ユニオンによる製作が行われる可能性がある。アメリカの制度は、特に、弱まった労働法の下で、ますますノン・ユニオンによる製作を促進している。すべてのプロデューサーの競争の土壌を生み出す制定法上の報酬請求権がない場合、プロデューサーによってはノン・ユニオンによる製作によって競争的な利益を得ることができる可能性がある。アメリカでギルドに属していないタレントを使用せずにメジャーな映画を製作することは難しいが、ノン・ギルドベースでアメリカの監督や俳優を使って低予算の映画を製作することは不可能ではない。かかる製作に携わった視聴覚芸術家は、ギルドが与える二次使用料、最低限の賃金、労働条件、年金や健康保険の利益を享受しない。これはすべての製作において視聴覚芸術家が最低限の報酬と人格権を享受することを保証する制定法による制度と比較して好ましいものではない。

第二に、ギルドでカバーされたとしても、多くの執行上の問題がある。プロデューサーは、例えば、製作主体とギルドの署名者（signatory）となるペーパーカンパニーを作り、すべての配給権を二次使用料の支払い義務を引き受させることなく販売し、容易に回収できない未払いの二次使用料を残したままペーパーカンパニーを廃止して、言い逃れをすることもかもしれない。プロデューサーはまた、収益を低く報告し、それに応じて二次使用料を過少に支払おうとするかもしれない。ギルドは契約を執行するために、監査、調停、訴訟によってこのような実務の改善を求めることができるが、かかる手続きは不確実であり、利用による収益に対して直接制定法上の権限を与える法制度に比べて不利なものである。

第三に、アメリカにおける映画産業の分裂、スタジオ制度の崩壊に伴い、独立プロデューサーの数が増え、論争的な団体交渉や団体交渉で得られた権利への異議が増加することとなった。

第四に、経済的利益を付与するに当たって市場の状況に頼るアメリカの制度において、視聴覚芸術家は、市場と市場の力によって翻弄されるという状況に置かれる。十分な労働機会を通して経済的利益を獲得することは素晴らしいことであるが、アメリカのプロダクションが好む条件が変化したり、産業全体がスランプに陥ったらどうなるのであろうか？市場の状況が悪化すると、労働紛争やノン・ユニオンでの製作への試みが増加する可能性もある。このような状況のもとで、既存の著作権制度の正当化の根拠として、経済的活力

と労働機会の増加を挙げることは説得力に欠ける。

この問題はタイムリーである。オリオンやヘイムダルのような有名企業をはじめとする数多くの製作・配給会社が数百万ドルの未払い二次使用料の負債を残して倒産手続に入ったため、ギルドは利益を守るのに奔走している。倒産した場合、ギルドは現存するそれまでの負債の問題について取り組まなければならないだけでなく、確実に将来の二次使用料がカバーされるようにしなければならない。これは難しい場合もある。なぜなら数多くの債権者が負債者のおそらく唯一の資産である映画の権利のライブラリーから価値を実現しようとするからである。映画製作に際して資金を貸し付けた銀行は、可能な場合は、かかる権利について担保権を行使しようとするし、また、ギルドへの将来の義務がない状態で映画を引き取ろうとするであろう。債権者は、ギルドの義務がない状態で、又は義務をクリアにして第三者にライブラリーを売却しようとするかもしれない。産業の影響力が強く、倒産の場合や合衆国知的財産法における保護が限定的であるという状況の中、ギルドは一般的に言って、芸術家へ報酬を支払うことなく将来の使用を行うことを妨げることに成功した。しかしアメリカの創作コミュニティの観点からすると、ヨーロッパの制度は、制定法上報酬請求権を与えることで、二次使用料の義務を引き受けることなしに映画ライブラリーの取引又は交換を行うことから生じる潜在的な損失をなくしているという点においてより優れている。

最後に、これらの各問題は、視聴覚芸術家の権利が、単に、団体交渉機関が市場にもたらす交渉力の機能にのみよるべきかという究極の問題に焦点を当てている。簡単にいうと、芸術家の権利は弱肉強食の法則に従って決定されるのである。ギルドが弱い場合、創作的な芸術家はますますリスクにさらされる。これはアングロ・アメリカの伝統の外にあるアーティストの権利の保護政策と異なる点である。

法律上ユニオンに十分な法的根拠を与えることで有益な団体交渉が与えられた場合、また制定法上の報酬請求権のような直接的な立法を通して、これらのリスクを減らすことができるかもしれない。不幸なことに、議会はこれらのどちらの線からも十分といえるような立法を行っていないが、おそらくこれはアメリカの最低限の市場規制という自由放任ルールを反映しているのであろう。これは芸術家の権利を完全に市場の経済戦争の中に取り残すことになる。

芸術的な創作意思を促進することの社会的利益は、終局的には、制定法上の保護という救命ボートを与えないまま、芸術家を経済競争の海の中に漂流させても、上手くその役目を果たすことはできない。多くの重要なプロデューサーは、無制限に芸術家の権利を抑圧しても長い目で見た場合、産業の利益にならないと認識しており、そのような考えに従って行動するであろう。しかし、この産業の周辺部ではこの見識のある自己規制が行われる可能性は低い。そのため、ギルドは長期的な目的として芸術家に制定法による保護を求めているが、ユニオンの強い力がなければ、かかる立法は達成されないであろうことは経験が示している。さらに、このような立法があった場合でも、芸術家の権利を守るために強

いユニオンが必要であり続けるであろう。

アメリカ法において視聴覚芸術家に著作権人格権・実演家人格権がないという事実が、おそらく、創作的な芸術家の権利よりも市場の自由が尊重されてきたということを最もよく表している。最近議会は視覚芸術家に著作権人格権を与えたが、プロデューサーが著作権人格権・実演家人格権を自身の特権及び収益の脅威となると考えている限り、かかる保護が視聴覚芸術家に与えられるのははるか先の目標である。アメリカの視聴覚芸術家は、率直に言って、オーサズライトの法制で芸術家が享受する氏名表示権や同一性保持権をうらやましく思っている。アメリカの監督と脚本家は、特に、プロデューサーや配給事業者が自分の創作的な著作物を不適切な編集、時間の短縮、カラー化の対象とすることを妨げる立法を求めてロビー活動を行ってきた。彼らが現在この目的を達成できないという事実は、職務著作の法理による創作的なアデンティティの否定とともに、アメリカ社会において、芸術家の役割への配慮が相対的に欠如しているということを示している。

報酬及びその他の権利の制定法による直接的な保護が、創作的な芸術家に力を与えることは否定できない。統一的に適用される法律は、制定法上の制度から逃れられないプロデューサーの競争上の利益を消滅させる。制定法上の権限の力と適切な執行のメカニズムは、コンプライアンスを保障する。自然人である創作者のみを著作権者として認めること、著作権人格権・実演家人格権を認めることは、創作的な芸術家とその著作物に価値と尊厳を与える。制定法上の権利の存在は、視聴覚芸術家に安全弁を与え、おそらく社会が芸術家と創作者に対して抱く尊重の究極の手段である。

立法上の保護と共に、視聴覚芸術家の強いユニオンとギルドが、芸術家の権利を保全するために必要不可欠であるということもまた明らかである。かかるユニオンが弱い場合、おそらくより好ましい立法に頼ってそれに満足してしまっ、その後の立法活動が不利になる可能性がある。ヨーロッパ諸国の立法は、時には必要最低限でしかない。例えば、報酬請求権はしばしば放棄又は譲渡可能である。満足いく法令があったとしても、ギャップ、曖昧さ、芸術家を代表する強い提言を必要とする新しい問題が生じることは避けられない。アメリカの経験はまた、団体が代表することで与えられる力がなければ、視聴覚芸術家が危険にさらされるであろうということを示唆している。

理想的な著作権制度では、市場の反応性と芸術家の権利のバランスが、関係者すべてに利益を与えるような理想的な方法で保たれるであろう。かかる均衡を達成するには、プロデューサーと芸術家の融和が必要となる。市場の影響力は、立法、芸団協のような集中管理団体、そしてギルドのような労働組合といった道具を通して、このバランスの決定因子として補完されるのである。アメリカでは、ギルドは、市場と立法を通して権利の承認と保護を求めるアメリカの視聴覚芸術家の集合的表彰である。ギルドはメンバーのために多くのことを達成したのであり、また、さらなる達成を望んでいる。21世紀後半の芸術家は、市場の力と立法による保護の適正なバランスに向けた視聴覚芸術家のためのこれらの努力をどのように評価するのであろうか。興味深いところである。（以上）

＜執筆担当者一覧＞

阿部浩二 「はしがき」

上原伸一 「第1部 調査研究方針」 「第2部 海外実態調査」

財田寛子 「第2部 第2章 米国の実態について」 （参考資料の翻訳も含む）

横山眞司 「第1部 調査研究方針」 「第2部 第1章 韓国の実態について」

Jay D. Roth 「CURRENT ISSUES RELATED TO THE RIGHT OF AUDIOVISUAL
ARTIST IN AMERICA」

平成 19 年度
映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会
報告書

平成 20 年 3 月 31 日 発行

発行者 社団法人 著作権情報センター
〒163-1411
東京都新宿区西新宿 3 丁目 20 番 2 号
東京オペラシティタワー11 階
電話 03 (5353) 6921

平成２０年度
映像コンテンツに係る
諸外国の契約実態調査等に関する委員会
報告書

平成２１年３月

社団法人 著作権情報センター
附属著作権研究所

平成 20 年度
映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会 報告書

—— 目次 ——

はしがき

委員名簿

委員会開催記録／海外調査実施記録／訪問先・面会者一覧

第 1 章 フランスの実態について	101
1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造	101
2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析	107
3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況	121
第 2 章 イギリスの実態について	124
1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造	124
2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析	129
3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況	144
＜執筆担当者一覧＞	147

はしがき

平成 18 年に始まった「映像コンテンツに係る諸外国の契約実施調査」がその実施 3 年目を迎えた平成 20 年に、文化庁が、その実施機関を競争入札の方法で定めることにしたため、著作権情報センターは入札に参加しその落札決定を受けるまで実態調査に係る作業を中断せざるを得なかった。落札決定を受け、それが再開されたのは平成 20 年 10 月になってからである。平成 20 年 3 月には、韓国、米国についての調査の報告を公にしており、当初の方針に従って仏国、英国についての調査を平成 21 年 3 月までの年度内に行うべきこととなった。

韓国、米国の調査については、上原委員のもつ個人的な国際知己の助力を享けることが多かったが、それに比し、仏国、英国についてはそれほど蜜とはいえない。しかし、上原委員が 10 数年にわたり WIPO の数次の会議に参加した際の外国の知己との友情にここでも扶けられることが多かった。その調査に入る前に、予備的に調査を行い、取材先の確保、ないしその目安を得ることが望ましいと提案され予備調査をもつことになったが、その予備調査の予備的資料として、仏、英両国の映画、放送に関する状況を各種資料から調査した。

その結果、まず、仏国の映画産業については、ヨーロッパの映画会社の上位 15 社のうち 5 社が、また製作プロダクション 20 社のうち 6 社が仏国の企業であり、仏国はヨーロッパの映画産業において重要な地位を占めていることが示され、放送事業として、複数の公共放送や民間放送局が存在し、2005 年の地上波デジタル放送の開始に伴い放送局間の競争が激化していること、地上民間放送局としては TF1 が著名であり、公共放送局としてはフランス・テレビジョングループがあること、映像のアーカイヴとしては INA（国立視聴覚研究所）が著名であることを知ったのである。

法制度として、仏国知的所有権法典に、視聴覚著作物の制作契約に関する詳細な規則が定められていること、著作権の集中処理管理制度が発達していること、その代表的な団体としては、SACEM（作詞や作曲家）、ADAMI（実演家）、SACD（脚本家）などが挙げられることを確認したのも、この資料的予備調査の結果である。イギリスでは、放送局として BBC、ITV が、製作プロダクションとして Endemol U.K.、Talkback Thames、RDF Media Group があり、実演家団体として PACT、Equity、MCPS-PRS Alliance などがあることを確認したのも、この資料的予備調査の結果である。

このような資料的予備調査を経て現地での予備調査に入ったのは、平成 20 年 10 月 12 日から 10 月 19 日までの 8 日間であった。この日程は、仏国のカンヌで MIPCOM（国際的なテレビ番組見本市）が同月 13 日から 17 日にかけて開催されるという情報があり、それに合わせて国際的映画部門の関係者と接触して直接にインタビューの対象を見出すことを期待し、同時にまた、仏・英両国の関係著作権部門や権利処理部門の関係者と接触を計り得ることができればという意図をもって定められたものであった。そこで面識の機を得た MIPCOM 事務局、TF1、ADAMI、BBC World Wide、ITN、Endemol U.K.の関係者か

ら得た情報は、本調査の際に役立つ貴重なものであったのである。

仏国にあっても、過去の視聴覚著作物については、インターネット利用が予測されない時代に作成されたものが多く、その製作契約で著作権者の権利が製作者に譲渡されていないことが多いため、その利用のために権利者から利用許諾をうける必要があり、その許可を得ること、また許可があってもその利用の対価を決めることに難行していることに現れているように、インターネット時代への対応に苦慮している。万国共通の現象であろう。

英国ではレコード、放送は著作物として認められており、いわゆる著作隣接権によって保護されるのは実演だけとされているのも特徴的であるが、固定された実演の放送権は法律上与えられてはいない。放送も、その範囲は日本における放送よりも広いことも注目される。サイマルキャスト、生イベントのインターネットによる同時送信、インターネットストリーミングも含まれている。

これらの詳細は、「平成 20 年度 映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会報告書（平成 21 年 3 月）」に掲載したつもりである。

予備調査、本調査の執れにあっても、報告書に記載した多くの方に御世話になった。心から各位に御礼を申し上げたいと思う。また、厳しい時間制約と厳寒という環境のなかで御協力いただいた通訳の諸姉にも改めて御礼申し上げたいと思う。

平成 21 年 3 月 31 日

阿 部 浩 二

委員名簿

座 長

阿 部 浩 二（岡山大学名誉教授）

委 員

池 田 朋 之（株式会社テレビ東京編成局契約統括部長）

石 井 亮 平（日本放送協会ライツ・アーカイブスセンター著作権・契約部長）

上 原 伸 一（国土舘大学大学院総合知的財産法学研究科客員教授）

岡 本 薫（政策研究大学院大学教授）

新 坂 純 一（社団法人日本映画製作者連盟事務局長）

文化庁長官官房著作権課

川 瀬 真（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室長）

高 橋 裕 俊（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室長補佐）

南 川 貴 宣（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室管理係長）

是 永 寛 志（文化庁長官官房著作権課著作物流通推進室管理係）

通訳

市 川 聖 子（フランス予備調査）

原 由 紀 子（フランス本調査）

吉 田 和 子（イギリス予備調査・イギリス本調査）

事務局（(社)著作権情報センター）

財 田 寛 子（附属著作権研究所専任研究員）

横 山 眞 司（附属著作権研究所専任研究員）

（敬称略）

委員会開催記録

委員会の開催実績は次のとおりである。

○第1回

日時：平成20年8月25日（月）15：00～17：00

議題：調査研究内容等に関する討議

場所：文化庁会議室

○第2回

日時：平成20年10月2日（木）14：00～16：00

議題：本年度の調査研究計画等について

場所：社団法人著作権情報センター会議室

○第3回

日時：平成20年10月27日（月）14：00～16：00

議題：予備調査の報告及び本調査に関する討議

場所：東京オペラシティタワー第4会議室

○第4回

日時：平成21年3月18日（水）14：00～16：00

議題：報告書（案）に関する討議

場所：社団法人著作権情報センター会議室

海外調査実施記録

海外調査の実施状況は次のとおりである。

○第1回

期間：平成20年10月12日（日）～10月19日（日）

訪問国：フランス、イギリス

調査事項：フランス及びイギリスにおける映像コンテンツに係る契約実態

訪問団：上原伸一、南川貴宣（イギリスのみ）、財田寛子、横山真司

通訳：市川聖子（フランス）、吉田和子（イギリス）

○第2回

期間：平成20年12月10日（木）～12月18日（木）

訪問国：フランス、イギリス

調査事項：フランス及びイギリスにおける映像コンテンツに係る契約実態

訪問団：阿部浩二、上原伸一、財田寛子

通訳：原由紀子（フランス）、吉田和子（イギリス）

（敬称略）

訪問先・面会者一覧

訪問日時	訪問先	面会者
平成 20 年 10 月 13 日	MIPCOM	BBC WorldWide: 原千桂子 BBC ワールドワイド ジャパン株式会社 シニア・セールスマネージャー 番組販売 Ms. Patricia Fearnley, Head of Factual, BBC Content Acquisitions, CONTENT
		INA(L'Institut national de l'audiovisuel): Ms. Viviane Lefèvre ventes extraits de programmes
		KAZE: Mr. Cedric Littardi, President ANIME VIRTUAL: Mr. Nicolas Weber-Krebs, CEO
平成 20 年 10 月 14 日	TF1	Mr. Yves Goblet, Deputy CEO, TF1
		Mr. Sebastien Frapier, Group Legal & Business Affaires Director, TF1
		Mr. Ghislain Hue, New Project Manager strategy & New Media, TF1
平成 20 年 10 月 15 日	ADAMI (Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes)	Mr. Gilles Chabrier, ADAMI
平成 20 年 10 月 16 日	BBC worldwide	Mr. John Aitchison, BBC Worldwide Ltd.
		Ms. Patricia Fearnley, Head of Factual, BBC Content Acquisitions, CONTENT, BBC Worldwide Ltd.
	ITN (Independent Television News)	Ms. Fiona Dodd, Source, Head of ITN International, ITN
		Ms. Beatrijs Lelyveld, Source, Production Development Manager, ITN
		Mr. John Battle, Head of Compliance, ITN
		Ms. Paulette Hegney, Music Service, ITN
		Mr. Mark Wood, Chief Executive, ITN
平成 20 年 10 月 17 日	RDF Rights	Ms. Carly Spencer, RDF Rights
	Endemol UK	Mr. Nuno I, Sales Executive, Endemol UK

平成 20 年 12 月 11 日	SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)	Mr. Philippe Lemoine, Responsable des autorisation vidéographiques et cinéma, SACEM
		Ms. Virginie Marcus, Département des affaires Internationales, SACEM
	ADAMI (Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes)	Ms. Isabelle FELDMAN, Directeur des Affaires Juridiques et Internationales, ADAMI
		Mr. Gilles Chabrier, ADAMI
平成 20 年 12 月 12 日	SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) SCAM (Société civile des auteurs multimédia)	Ms. Debora Abramowicz, Audiovisual Department, Director, SACD
		Ms. Géraldine LOULERGUE, International Affairs Department, Director, SACD
		Mr. Jérôme Dechesne, Direction de l'Audiovisuel, Directeur Adjoint, SACD
		Ms. Marie-Christine LECLERC-SENOVA, Director of Legal Affairs, SCAM
	france télévision distribution	Mr. Laurent Saillard, legal affairs, vice president, france télévision distribution
	TF1	Mr. Yves Goblet, Deputy CEO, TF1
		Mr. Sebastien Frapier, Group Legal & Business Affaires Director, TF1
平成 20 年 12 月 15 日	CBS Paramount	Mr. Stephen Tague, Sinior Vice Predident, Europe, CBS Paramount
	BBC worldwide	Mr. John Aitchison, BBC Worldwide Ltd.
		Ms. Patricia Fearnley, Head of Factual, BBC Content Acquisitions, CONTENT, BBC Worldwide Ltd.
平成 20 年 12 月 16 日	Equity	Mr. John Barclay, Head of Recorded Media, Equity
		Ms. Paulette Hegney, Music Service, ITN
	Objective Productions	Mr. Paul Sandler, Objective Productions
	ITV (Independent Television)	Mr. Jonathan Vandermeer, Head of Legal & Business Affairs Acquisitions, ITV
		Mr. John Battle, Head of compliance, ITN
		Ms. Paulette Hegney, Music Service, ITN

第1章 フランスの実態について

1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造

(1) 基本的な権利処理に関する法制度

フランス著作権法¹⁾は、わが国著作権法のように細かく支分権を立てることなく、著作物の利用行為について著作者に広い排他的許諾権を認めている。まず、111-1 条 1 項は、「精神の著作物の著作者は、その著作物に関して、自己が創作したという事実のみにより、排他的ですべての者に対抗しうる無形財産の所有権を享有する。」と規定し、122-1 条で、「著作者に属する利用権は、上演・演奏権及び複製権を包含する。」とし、利用権としては、上演・演奏権及び複製権を挙げるのみである。複製は、「著作物を間接的に公衆に伝達することができるいずれかの方法によって著作物を有形的に固定すること」(122-3 条 1 項)、上演・演奏は、「いずれかの方法、特に次の各号に掲げる方法によって著作物を公衆に伝達すること」(122-2 条 1 項)と定義されている。伝達方法としては、(1)公の朗読、音楽演奏、演劇的上演、公の展示、公の上映、及びテレビ放送された著作物の公開の場所における伝送、(2)テレビ放送、が例示されている(同条同項)。「テレビ放送」とは、「いずれかの性質の音、映像、記録、データ及び伝言を電気通信のいずれかの方法によって放送すること」(122-2 条 2 項)をいい、インターネット送信も含まれる。また、いわゆる譲渡権や貸与権、送信可能化権は、明文で規定されていないものの、複製権又は上演・演奏権に基づき、当該行為にも著作者の権利が及ぶと解されている。

映像関係の著作物については、「映画の著作物その他の音を伴う、又は伴わない映像の動く連続からなる著作物」を「視聴覚著作物」と定めている(112-2 条 6 号)。本調査で取り扱う映像コンテンツは、この視聴覚著作物に該当する。共同して作成される視聴覚著作物の共同著作者は、反対の証拠がない限り、①シナリオの著作者、②翻案の著作者、③台詞の著作者、④当該視聴覚著作物のために特別に作成される楽曲の著作者、⑤監督、と推定されている(113-7 条 2 項)。また、既存の著作物又はシナリオを原作とする場合は、原著著作物の著作者も、当該視聴覚著作物の著作者となる(113-7 条 3 項)²⁾。

視聴覚著作物は、最終版が監督又は共同著作者と製作者との間の合意によって確定されたときに完成されたものとみなされる(121-5 条 1 項)。視聴覚著作物の製作者とは、「当該著作物の製作について発意と責任をとる自然人又は法人をいう。」(132-23 条)。最終版の改変については、これらの者の同意が必要とされる(121-5 条 3 項)。また、「他の利用方法を目的とする他の種類の媒体への視聴覚著作物のいずれの転写も、監督との協議を事前に行わなければならない。」³⁾ (121-5 条 4 項)として著作者に強い権利を与えている。

¹⁾ 知的所有権法典に関する 1992 年 7 月 1 日の法律。訳は、大山幸房訳「外国著作権法令集(40)・フランス編」(著作権情報センター, 2008)を参考にした。

²⁾ なお、113-7 条 1 項は、「視聴覚著作物の知的創作を実現する 1 人又は 2 人以上の自然人は、その著作物の著作者の資格を有する。」として、視聴覚著作物の著作者を自然人に限定している。

³⁾ 実際の場面では、事前に監督の了解を得たり、別の媒体に移転する作業に監督が立ち会っている。

その一方で、視聴覚著作物の作者の財産権に関しては、視聴覚製作契約について特段の定めを置いている。132-24 条 1 項は、「歌詞を伴う、又は伴わない楽曲の作者以外の、視聴覚著作物の作者と製作者とを結ぶ契約は、別段の条項がない限り、…視聴覚著作物の排他的利用権の製作者への譲渡を伴う。」として、視聴覚製作契約による当該視聴覚著作物の排他的利用権の製作者への推定譲渡を定めている。視聴覚製作契約は、書面で確認されなければならない(131-2 条 1 項)、各利用方法ごとに著作者に報酬を支払わなければならない(132-25 条 1 項)。その上で、132-26 条では、「著作者は、譲渡した権利の平穏な行使を製作者に保証する。」と製作者に配慮した規定を置き、132-27 条では、「製作者は、視聴覚著作物について職業上の慣行に合致した利用を確保する義務を負う。」として、視聴覚著作物の流通に関し、製作者と著作者のバランスをとっている。

ただし、131-6 条は、「契約の日に予想することができなかった、又は予想されなかった形式で著作物を利用する権利を付与するための譲渡条項は、明示規定とし、かつ、利用から生ずる利益の相関的な配分を約定しなければならない。」と規定しており⁴、インターネット使用が一般的でなかった時代に、インターネット上の利用も含めた権利譲渡を受けることは現実にはほぼ不可能だったと言える。

実演家に関しては、212-4 条 1 項で、「視聴覚著作物の製作のために実演家と製作者との間で締結される契約の署名は、その実演家の実演を固定し、複製し、及び公衆に伝達することの許諾を意味する。」と規定している。著作者の場合と異なり、「別段の条項」についての言及はなく、この規定は反証不能な法定許諾⁵であると解されている。なお、ここで定められている法定許諾は、基本的に実演家の権利の全てをカバーしている。この契約には、各利用方法ごとの異なる報酬を定めなければならない(212-4 条 2 項)。契約書に規定されていない利用方法については、法定許諾は適用されないとの見解もある。

本調査では、権利者サイドもユーザーサイドも、新しい媒体で利用する場合には、著作者であれ、実演家であれ、改めて許諾を得る必要があるとの見解であった。

レコード製作者・実演家は、レコードの放送・インターネット送信について、原則許諾権を有している(212-3 条 1 項, 213-1 条 2 項)。しかし、商業用レコードの放送及び放送の有線による同時再送信は、法定ライセンスの対象となっており、実演家・レコード製作者は、報酬請求権しか有しない(214-1 条)。この法定ライセンスの適用範囲を巡っては、多くの紛争が繰り広げられ、破毀院(最高裁)は、放送を目的として商業用レコードをビデオグラムへ複製する行為、商業用レコードを取り込んだビデオグラムを放送する行為は、法定ライセンスの対象とならず、実演家・レコード製作者の許諾が必要であると判断して

⁴ 132-24 条 1 項は、視聴覚著作物の作者と製作者とを結ぶ契約は、131-6 条等の規定によって著作者に認められる権利を害することなく、視聴覚著作物の排他的利用権の製作者への譲渡を伴う旨規定している。

⁵ 212-4 条 1 項は、「…実演家と製作者との間で締結される契約の署名は、…許諾(autorisation)を意味する」と規定するが、本条を説明するに際しては、判例・学説上、「譲渡(cession)」という言葉も使用されている。

いる(2002年1月29日判決及び2004年11月16日判決)。現在、レコード製作者と実演家は、許諾権が働くと判断された行為に対し、放送局に多額の賠償金を求めている。2006年の法改正で、放送及び放送の有線による同時再送信の「目的に厳密に充てるためにレコードを複製すること(自己のアンテナで、及び公正な報酬を支払う視聴覚伝達企業のアンテナで伝達される自己の番組に音を入れるために、視聴覚伝達企業により又はその企業のために行われるもの)。(214-1条1項2号)が法定ライセンスとなると規定された。しかしながら、この条文が複雑であり、解釈が難しく、放送局や製作者をリスクに晒しているとして、更なる改正が検討されている。ビデオグラムに取り込まれているか否かに関わらず、商業用レコードのすべての放送が、法定ライセンスの対象となる旨明確化すべきとの主張がされている。

(2) 集中管理体制の発達

前述のように、フランスでは著作者に強い権利を与える一方で、視聴覚著作物については、書面による契約、利用方法ごとの報酬を明定することにより、報酬請求権に近い形で利用ができるような制度を採用している。この法制度の下で、著作権及び著作隣接権についての集中管理が進んでいる。著作権法第3編第2章では、使用料徴収分配協会についての定めがされており、これらに基づき、強い力を持つ集中管理団体がそれぞれの分野で発達している。

まず、視聴覚著作物の著作者の集中管理団体として、SACD(Société des auteurs et compositeurs dramatiques)及びSCAM(Société civile des auteurs multimédia)がある。SACDは、演劇の著作者の権利及びドラマ等のフィクション系の視聴覚著作物の著作者の権利を預かっている。前述のように、既存の小説や脚本を利用して視聴覚著作物を製作する場合、これらの著作者も視聴覚著作物の著作者となるが、SACDは、かかる著作者もカバーしている。SCAMは、ノンフィクション系の視聴覚著作物、ラジオ番組や刊行物、マルチメディア等の著作者をカバーしている。SACDのメンバーであるフィクション系の視聴覚著作物の著作者は、製作時の契約で、プロダクションに権利を譲渡する一方で、留保条項により、追加報酬の徴収は、原則として、SACDにより行使することとしている。一方、ノンフィクション系のプロダクションは、小規模プロダクションが多く、著作権法に従った契約書を作成することができないため、プロデューサーに権利は譲渡されず、二次使用料は基本的に全てSCAMがユーザーから徴収している。SACD・SCAMは、通常、ユーザーと共通の契約を結んでいる。その他、作詞家・作曲家等⁶の権利の集中管理団体としてSACEM(Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)があり、美術・写真・造形関係の著作者の集中管理団体としてADAGP(Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques)がある。これらの4団体は、合同でユーザーと交渉し、料率を

⁶ SACEMは、ミュージカル作品やビデオクリップの監督等の著作権も管理している。

定め、徴収・分配を行なうことが多い。

なお、機械的複製権については、別途 SDRM(Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique des auteurs, compositeurs et éditeurs)によって集中管理がなされている。SACD・SCAM・SACEM は、SDRM のメンバーとなっており、各団体が関係する部分について、SDRM から配分を受けている。

放送に関しては、上記 5 団体が共同で個別の放送局と包括協定を結んでいる。協定内容は放送局によって異なるが、基本的に、放送収入の 5% を 5 団体代表して SACEM が受け取り、それを団体間で配分し、各団体が個別の権利者に分配している。

これらの著作権管理団体とは別に、上記 5 団体で構成される横断的な著作権管理団体として SESAM があり、インターネット上での個人使用やプロモーション使用等の小規模なマルチユースに対応している。

実演家の権利については、視聴覚著作物製作契約への署名により、基本的に、実演家は、利用方法ごとの報酬請求権しか有しなくなるが、この報酬額に関して、実演家の組合と製作者の団体等が交渉し、団体協定を締結している。団体協定は、その多くを実演家の組合から委任を受けた実演家の権利の集中管理団体が運用している。なお、実演家の集中管理団体としては、ADAMI(Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes)と SPEDIDAM(Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse)がある。

商業用レコードの法定ライセンスの対象となる利用に対する報酬は、実演家の集中管理団体 ADAMI・SPEDIDAM とレコード製作者の集中管理団体 SSCP(Société civile des producteurs phonographiques)・SPPF(Société civile des producteurs de phonogrammes en France)で構成される SPRE(Société pour la perception de la rémunération équitable)によって、集中管理されている。報酬は、商業用レコードの利用に伴う収益を基礎として定められ(214-1 条 5 項)、実演家とレコード製作者に半分ずつ分配される(214-1 条 6 項)。SCPP・SPPF は、商業用レコードの他の利用についても、集中管理を行っている。

なお、視聴覚著作物製作契約に伴う報酬の合意は、担当大臣の命令によって、活動分野の利害関係者全体について義務とすることができる旨規定されており(132-25 条 3 項、212-8 条)、必要に応じて、ノンメンバーへの適用を義務付けることもできる。

(3) ビデオグラム製作者の権利

フランスでは、「ビデオグラム製作者」が著作隣接権者として認められている。ビデオグラム製作者とは、「音を伴う、又は伴わない映像の連続の最初の固定について発意と責任をとる自然人又は法人」(215-1 条 1 項)をいい、ビデオグラム製作者には、ビデオグラムの複製、販売、交換若しくは貸与による公衆の利用への提供又は公衆への伝達に対して許諾権が与えられている(215-1 条 2 項)。

なお、215-1 条 3 項で、「前項の規定に基づいてビデオグラム製作者に認められる権利

並びにこのビデオグラムに固定された著作物について製作者が処分する著作権及び実演家の権利は、別個の譲渡の対象とすることができない。」と規定しており、ビデオグラム製作者は、当該ビデオグラムに含まれる著作権及び実演家の権利を当該ビデオグラムの権利から分離して譲渡できない。

視聴覚著作物の製作者とビデオグラム製作者の主たる違いは、視聴覚著作物の製作者が、視聴覚著作物の「製作」について、発意と責任を有するのに対し(132-23 条 1 項)、ビデオグラム製作者は、ビデオグラムの「最初の固定」について、発意と責任を有する者である(215-1 条 1 項)点にある。また、視聴覚著作物は「著作物」であり、いわゆる創作性(originalité)が必要となるが、ビデオグラムには、かかる創作性は求められない。ただし、実務上は、ビデオグラム製作者の権利を特段に取り扱うことはされていない。

(4) まとめ

フランス著作権法は、視聴覚著作物に関する権利について、製作者への反証可能な推定譲渡(著作者)や反証不能な法定許諾(実演家)を定めている。とはいえ、これらは全て、書面による契約で⁷、その利用方法ごとの追加報酬が必要となる。結果として、実務的には、製作契約において当該視聴覚著作物の利用方法と追加報酬についての定めを書面で行なうこととなる。逆に言えば、製作契約において、その後の利用形態ごとの追加報酬を定めておけば、それらの利用については個別に許諾を得ることなく行うことができ、流通はしやすいともいえる。

過去の視聴覚著作物については、インターネット利用が予測され得ない時代のものが多くあり、これらについては、製作契約で各権利者の権利が製作者に譲渡されていないため、インターネット利用に当たっては、全ての権利者から改めて許諾を得る必要がある。結果として、権利処理コストの関係からインターネット利用を断念する作品が相当数にならざるを得ないと、ユーザーサイドは明言している。一方で、集中管理団体は、自らが管理する権利については、インターネット上の利用に関し、団体交渉でしかるべき報酬額を決めることにより、許諾が出るようにしたいとしている。しかし、インターネット上の利用は、完全無料パターン、広告収入パターン、有料配信等多岐にわたるうえ、技術的保護手段のかけ方による違いもあり、非常に複雑で報酬の決め方が難しいと認めている。

現在、インターネット上の利用については、集中管理団体とユーザーの間で交渉が行われているところである。放送事業者は、著作者及びレコード製作者に関しては、報酬が決まった後にさかのぼって支払うことを前提に、VOD 配信している(実演家に関しては、既に団体協定が成立している)。しかし、それも一部の作品であり、過去の視聴覚著作物のインターネット利用がどのようになるかは、今後の交渉に負う部分が大きいの。

近年の作品については、製作段階で可能な限りインターネット利用の権利処理をしてお

⁷ 131-2 条は、「視聴覚製作契約は、書面で確認されなければならない」としている。

り、フィクション系の番組を中心に、放送後 1 週間以内のキャッチアップ TV⁸が既に行なわれている。

⁸ 放送終了後の 1 週間、オンデマンドでインターネット上で番組の視聴ができる(無料)。ただし、ストーリーミングのみでダウンロードは認められていない。

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析

フランスにおける映像コンテンツのマルチユースと権利処理の関係を、必要な「コンテンツの種類」と「二次利用形態」ごとに分けて「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」に整理する。

(1) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」

(ア)「劇場用映画」の「ネット配信」による利用	108 頁
(イ)「劇場用映画」の「ビデオ・DVD 化」による利用	109 頁
(ウ)「劇場用映画」の「無線放送」「有線放送」による利用	110 頁
(エ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「ネット配信」による利用	111 頁
(オ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「ビデオ・DVD 化」による利用	112 頁
(カ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「無線放送」「有線放送[無線放送の同時再送信]」による利用	113 頁
(キ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「有線放送[無線放送の非同時送信]」による利用	114 頁

(2) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明 115 頁

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)			二次利用形態			
フランス		<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化			<input checked="" type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送			
		<input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済)			<input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考	
原作者	監督	○		—			132-24条1項,122-1条,215-1条2項	
	その他	○/△	SACD・SCAM・SACEM・SDRM が集中管理。料率の合意が必要	△		SACD・SCAM・SACEM・SDRM が集中管理	113-7条2項,122-1条,132-24条1項,132-25条	
脚本家	原作者	○/△	"	△		"	"	
	その他	○/△	"	△		"	"	
作詞家・作曲家	原作者	○	SACEM・SDRM が集中管理。料率の合意が必要。	△		SACEM・SDRM が集中管理	113-7条2項,122-1条,132-24条1項,132-25条	
	俳優等	○/△		○/△	コンテンツ作成者が処理		212-4条	
エキストラ		×	1986年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×			212-7条	
	レコード実演	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△/×	コンテンツ作成者が処理	通常映画用に新たに録音	212-3条1項,212-4条が適用されるか争いあり	
レコード製作者		○	"	△/×	"	"	213-1条2項	
	その他	○	ADAGP が集中管理団体。料率の合意が必要。	△		ADAGP が集中管理	122-1条	

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)				二次利用形態			
フランス		<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオ アニメ <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)				<input type="checkbox"/> ネット配信 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相連理由	コンテンツ作成者自身 が二次利用する場合に 必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相連理由	他のユーザーが二次利 用する場合に必要なこ と C	特記事項 (集中管理システムの有無な ど)	備考	
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		132-24 条 1 項,122-1 条,215-1 条 2 項	
	上記以外の監督	○/△	SDRM が集中管理	△		△	SDRM が集中管理	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条	
	その他	○/△	"	△		△	"	"	
	原作者	○/△	"	△		△	"	113-7 条 3 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条	
	脚本家	○/△	"	△		△	"	"	
そ の 他 関 係 者	その他	○/△	"	△		△	"	"	
	作詞家・作曲家	○	"	△		△	"	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条	
	俳優等	△	協定・契約に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	コンテンツ作成者が処理	×	ADAMI が徴収・分配	212-4 条	
	エキストラ	×	1986 年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×		×		212-7 条	
	レコード実演	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△/×	コンテンツ作成者が処理	×	通常映画用に新たに録音が適用されるか争いあり	212-1 条 212-3 条 1 項,212-4 条	
注	レコード製作者	○	"	△/×	"	×	"	213-1 条 2 項	
	その他	○	ADAGP が集中管理	△		△	ADAGP が集中管理	122-1 条	

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
△:報酬請求権を持つ

B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
△:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
△:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国	コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)		二次利用形態	
フランス	<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画	<input type="checkbox"/> ビデオ	<input type="checkbox"/> ネット配信	<input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化
	<input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済)	<input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)	<input checked="" type="checkbox"/> 無線放送	<input checked="" type="checkbox"/> 有線放送

契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等)		コンテンツ作成者自身が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
			A・Bの相違理由	B					
コンテンツ作成者	監督	○			—		○		132-24 条 1 項,122-1 条,215-1 条 2 項
	上記以外の著作	○/△	集中管理団体(SACD・SCAM・SACEM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲	▲	▲	▲	SACD・SCAM・SDRM は SACEM を通じて使用料を受領	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
				▲	▲	▲	▲	〃	〃
	その他	○/△	〃		▲		▲	〃	113-7 条 3 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	原作者	○/△	集中管理団体(SACD・SCAM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	▲	〃	〃
	脚本家	○/△	〃	▲		▲	▲	〃	〃
	その他	○/△	〃	▲		▲	▲	〃	〃
	作詞家・作曲家	○	集中管理団体(SACEM・SDRM)が放送局と包括協定を締結。	▲		▲	▲	SACEM・SDRM が集中管理	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	俳優等	△	協定・契約に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	コンテンツ作成者が処理	×	×	ADAMI が徴収・分配	212-4 条
		×	1986 年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×	×	×	×	×	212-7 条
エキストラ	×			×		×	×	212-1 条	
レコード実演	○	製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△/×	コンテンツ作成者が処理	×	×	通常映画用に新たに録音が適用されるか争いあり	212-3 条 1 項,212-4 条	
レコード製作者	○	〃	△/×	〃	×	×	〃	213-1 条 2 項	
その他	○	集中管理団体(ADAGP)が放送局と包括協定を締結	▲		▲		▲	ADAGP は SACEM を通じて使用料を受領	122-1 条
注									

注

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ

B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)		二次利用形態				
フランス		□劇場用映画 □ビデオ ・DVD		☑ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送				
		☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)						
契約等の相手方	法律上の権利の有無のA	コンテンツ作成者との契約内容(権利譲渡等)A・Bの相違理由		コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なことB	コンテンツ作成者の窓口機能B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なことC	特記事項(集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者	監督	○	SACD・SCAM・SACEM・SDRM が集中管理。料率の合意が必要。	△		○		132-24 条 1 項,122-1 条,215-1 条 2 項
	その他	○/△	〃	△		△	〃	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	原作者	○/△	SACD・SCAM・SDRM が集中管理。料率の合意が必要。	△		△	SACD・SCAM・SDRM が集中管理	113-7 条 3 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
脚本家	脚本家	○/△	〃	△		△	〃	〃
	その他	○/△	〃	△		△	〃	〃
その他の関係者	作詞家・作曲家	○	SACEM・SDRM が集中管理。料率の合意が必要。	△		△	SACEM・SDRM が集中管理	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	俳優等	△	協定・契約に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	コンテンツ作成者が処理	×	ADAMI が徴収・分配	212-4 条
エキストラ		×	1986 年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×		×		212-7 条
	レコード実演	×		×		×		212-1 条
レコード実演		○	④：製作時に許諾を得ていないため改めて権利処理が必要	○		○	集中管理団体と交渉中	212-3 条 1 項
		○	⑤：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△×	コンテンツ作成者が処理	×		212-3 条 1 項, 212-4 条が適用されるか争いあり
レコード製作者		○	④：製作時に許諾を得ていないため改めて権利処理が必要	○		○	集中管理団体と交渉中	213-1 条 2 項
		○	⑤：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△×	コンテンツ作成者が処理	×		213-1 条 2 項
その他		○	ADAGP が集中管理団体。料率の合意が必要。	△		△	ADAGP が集中管理	122-1 条
注								

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
 B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
 C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)		二次利用形態			
フランス		□劇場用映画 □ビデオ・DVD化 ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)		□ネット配信 ☑ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送			
契約等の相手方	法律上の権利の有無 A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○	—		○		132-24 条 1 項,122-1 条,215-1 条 2 項
	上記以外の監督	○/△	SDRM が集中管理	△	△	SDRM が集中管理	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	その他	○/△	"	△	△	"	"
	原作者	○/△	"	△	△	"	113-7 条 3 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
そ の 他 関 係 者	脚本家	○/△	"	△	△	"	"
	その他	○/△	"	△	△	"	"
	作詞家・作曲家	○	"	△	△	"	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	俳優等	△	協定・契約に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	×	コンテンツ作成者が処理	212-4 条
レコード実演	×	1986 年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×	×	×		212-7 条
	×		×		×		212-1 条
	○	既：製作時に許諾を得ていないため改めて権利処理が必要	○	○	○		212-3 条 1 項
	○	新：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△×	△×	×	コンテンツ作成者が処理	212-3 条 1 項,212-4 条が適用されるか争いあり
レコード製作者	○	既：製作時に許諾を得ていないため改めて権利処理が必要	○	○	○		213-1 条 2 項
	○	新：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△×	△×	×		213-1 条 2 項
その他	○	ADAGP が集中管理	△		△	ADAGP が集中管理	122-1 条
注							

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)			二次利用形態			
フランス		劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオ映像 <input checked="" type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)			<input type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input checked="" type="checkbox"/> 無線放送 <input checked="" type="checkbox"/> 有線放送[無線放送 の同時再送信]			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ 作成者自身が二次利用 する場合に必要なこと B	コンテンツ作成 者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利 用する場合に必要なこ とC	特記事項 (集中管理システムの 有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○		—		○		132-24 条 1 項,122-1 条,215-1 条 2 項
	上記以外の監督	○/△	集中管理団体(SACD・SCAM・SACEM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	SACD・SCAM・SDRMはSACEMを通じて使用料を受領	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	その他	○/△	〃	▲		▲	〃	〃
	原作者	○/△	集中管理団体(SACD・SCAM・SDRM)が放送局と包括協定を締結。	▲		▲	〃	113-7 条 3 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
	脚本家	○/△	〃	▲		▲	〃	〃
他 関 係 者	その他	○/△	〃	▲		▲	〃	〃
	作詞家・作曲家	○	集中管理団体(SACEM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	SACEM・SDRMが集中管理	113-7 条 2 項,122-1 条, 132-24 条 1 項,132-25 条
	俳優等	△	協定・契約に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	コンテンツ作成 者が処理	×		212-4 条
	エキストラ	×	1986 年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×		×		212-7 条
	レコード実演	×		×		×		212-1 条
レコード製作者		△	既：SPRE が集中管理	▲		▲	SPRE が集中管理	212-3 条 1 項,214-1 条が適 用されるか争いあり
		○	新：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△/×		×		212-3 条 1 項,212-4 条が適 用されるか争いあり
		△	既：SPRE が集中管理	▲		▲	SPRE が集中管理	213-1 条 2 項,214-1 条が適 用されるか争いあり
その他		○	新：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△/×	コンテンツ作成 者が処理	×		213-1 条 2 項
		○	集中管理団体(ADAGP)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	ADAGPはSACEMを 通じて追加報酬を受領	122-1 条
注								

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(フランスのコンテンツに限る)			二次利用形態				
フランス		□劇場用映画 □ビデオ映像			□ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送[無線放送の非同時送信]				
		☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)							
契約等の相手方		法律上の権利の有無	A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
コンテンツ作成者		○			—		○		132-24 条 1 項,122-1 条,215-1 条 2 項
上記以外の監督		○/△		集中管理団体(SACD・SCAM・SACEM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	SACD・SCAM・SDRM は SACEM を通じて使用料を受領	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
その他		○/△		"	▲		▲	"	"
原作者		○/△		集中管理団体(SACD・SCAM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	"	113-7 条 3 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
脚本家		○/△		"	▲		▲	"	"
その他		○/△		"	▲		▲	"	"
作詞家・作曲家		○		集中管理団体(SACEM・SDRM)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	SACEM・SDRM が集中管理	113-7 条 2 項,122-1 条,132-24 条 1 項,132-25 条
俳優等		△		協定・契約に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	コンテンツ作成者が処理	×		212-4 条
		×		1986 年以前の作品に追加報酬は支払われていない	×		×		212-7 条
エキストラ		×			×		×		212-1 条
レコード実演		○		既：製作時に許諾を得ていないため改めて権利処理が必要	○		○		212-3 条 1 項
		○		新：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△×	コンテンツ作成者が処理	×		212-3 条 1 項,212-4 条が適用されるか争いあり
レコード製作者		○		既：集中管理団体(SCPP・SPPF)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	SCPP・SPPF が集中管理	213-1 条 2 項
		○		新：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を得ている	△×	コンテンツ作成者が処理	×		213-1 条 2 項
その他		○		集中管理団体(ADAGP)が放送局と包括協定を締結	▲		▲	ADAGP は SACEM を通じて使用料を受領	122-1 条
注									

(2)「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明

(ア)コンテンツの種類

フランス著作権法においては、わが国の著作権法における、実演家の放送事業者への放送権許諾による録音録画権の制限規定(日本著作権法 93 条 1 項)に相当する規定はない。よって、コンテンツの種類として、放送番組の「実演家録音録画無許諾」の類型は存在しないため、「実演家録音録画許諾済」のみ取り扱うこととした。また、フランスでは、ビデオ・DVD で販売することを当初の利用目的とした「ビデオシネマ」は殆ど存在しないため、「ビデオシネマ」は取り扱わないこととした。したがって、フランスの権利処理内容の整理における、「コンテンツの種類」は、①「劇場用映画」、②「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の 2 類型である。

(イ)二次利用形態

フランスでは、商業用レコード（商業目的で発行されたレコード）の放送に関しては、無線放送と当該無線放送の有線による同時再送信についてのみ報酬請求権となっており、同時再送信以外の有線放送については、原則としてレコード実演家・レコード製作者の許諾権が働き、権利処理実態も異なっている。そのため、フランスの権利処理内容の整理における、「二次利用形態」は、①「ネット配信」、②「ビデオ・DVD 化」、③「無線放送」、「有線放送[無線放送の同時再送信]」、④「有線放送[無線放送の非同時送信]」の 4 類型となる。

(ウ)マルチユースにおける権利処理の内容

(A)法律上の権利の有無(A 欄)

○コンテンツ作成者

コンテンツ作成者(プロデューサー、製作プロダクション、放送局、映画会社等)は、映像コンテンツの作成への寄与の仕方に応じ、「視聴覚著作物の製作者」、「ビデオグラム製作者」、「視聴覚著作物の著作者」としての権利を有し得る。

コンテンツ作成者が、視聴覚著作物の「製作について発意と責任をとる自然人又は法人」(132-23 条 1 項)である場合には、「視聴覚著作物の製作者」として、譲渡推定の利益を受ける。つまり、フランス著作権法 132-24 条 1 項は、「歌詞を伴う、又は伴わない楽曲の著作者以外の、視聴覚著作物の著作者と製作者とを結ぶ契約は、別段の条項がない限り、… 視聴覚著作物の排他的利用権の製作者への譲渡を伴う。」と規定するのである。そのため、視聴覚著作物の製作者たるコンテンツ作成者は、映像コンテンツ(視聴覚著作物)の「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送」、「有線放送」に関して、上演・演奏権(122-2 条)及び複製権(122-3 条)を有し得る(122-1 条)。

コンテンツ作成者が、「音を伴う、又は伴わない映像の連続の最初の固定について発意と責任をとる自然人又は法人」(215-1 条 1 項)である場合は、「ビデオグラム製作者」として、

映像コンテンツ(ビデオグラム)の二次利用に関して、法律上の権利を有し得る(215-1 条 2 項)。しかしながら、実務上は、ビデオグラム製作者の権利を特段に取り扱うことはされていない。

また、コンテンツ作成者(プロデューサー(自然人))は、視聴覚著作物の製作への寄与の仕方によっては、視聴覚著作物の著作者となり得るものの、後述のように、視聴覚著作物の共同著作者の推定は受けていない(113-7 条 1 項・2 項)。

○コンテンツ作成者以外の著作者

フランス著作権法 113-7 条 1 項は、「視聴覚著作物の知的創作を実現する 1 人又は 2 人以上の自然人」は、視聴覚著作物の著作者の資格を有するものとし、113-7 条 2 項は、①シナリオの著作者、②翻案の著作者、③台詞の著作者、④視聴覚著作物のために特別に作成された楽曲(歌詞を伴い、又は伴わない。)の著作者、⑤監督は、反対の証拠がない限り、視聴覚著作物の共同著作者と推定されるものとしている。

映像コンテンツの著作者は、映像コンテンツの「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送」、「有線放送」に関して、上演・演奏権(122-2 条)及び複製権(122-3 条)を有し得るが(122-1 条)、上述のとおり、「歌詞を伴う、又は伴わない楽曲の著作者以外の、視聴覚著作物の著作者と製作者とを結ぶ契約は、別段の条項がない限り、…視聴覚著作物の排他的利用権の製作者への譲渡を伴う。」(132-24 条 1 項)。一方、「著作者の報酬は、各利用方法ごとに支払うべきもの」(132-25 条 1 項)とされ、この報酬は、基本的に比例報酬であることが必要とされる(132-5 条,132-25 条)。なお、132-24 条 1 項は、131-2 条(「…視聴覚製作契約は、書面で確認されなければならない。」)や 131-3 条(「著作者の権利の移転は、譲渡される各権利が譲渡証書において個別の記載の対象となり、かつ、譲渡される権利の利用分野がその範囲、用途、場所及び期間に関して限定されるという条件に従う。」、131-6 条(「契約の日に予想することができなかった、又は予想されなかった形式で著作物を利用する権利を付与するための譲渡条項は、明示規定とし、かつ、利用から生ずる利益の相関的な配分を約定しなければならない。」)によって著作者に認められる権利を害してはならないとしている。本調査では、著作者サイドは、契約書に規定していない利用方法については、譲渡は推定されないと主張しており、ユーザーサイドも、古い作品をネット配信するには、改めて著作者から許諾を得る必要であるとの認識であった。

○原著作者

113-7 条 3 項は、「視聴覚著作物が、保護を受けている既存の著作物又はシナリオを原作とする場合には、原著物の著作者は、新著作物の著作者と同一視される。」と規定している。そのため、原著作者は、視聴覚著作物の著作者として扱われ、また、製作者への権利の譲渡推定の規定等の適用も受けると解されている。したがって、原著作者は、映像コンテンツの「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送」、「有線放送」に関する法律上の権利について、前記、「○コンテンツ作成者以外の著作者」と同様の状況にあることとなる。

○作詞家・作曲家

フランス著作権法は、前述の通り、「視聴覚著作物のために特別に作成された楽曲（歌詞を伴い、又は伴わない。）の著作者」を、視聴覚著作物の著作者と推定する(113-7 条 2 項) 一方、製作者への権利の譲渡は推定していない(132-24 条 1 項)。そのため、作詞家・作曲家は、映像コンテンツの「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送」、「有線放送」に関して、上演・演奏権(122-2 条)及び複製権(122-3 条)を有する(122-1 条)。また、映像コンテンツに使用された既存楽曲の作詞家・作曲家も、同様に、映像コンテンツの「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送」、「有線放送」に関して、上演・演奏権(122-2 条)及び複製権(122-3 条)を有する(122-1 条)。

○俳優等

フランス著作権法 212-4 条 1 項は、「視聴覚著作物の製作のために実演家と製作者との間で締結される契約の署名は、その実演家の実演を固定し、複製し、及び公衆に伝達することの許諾を意味する。」と規定している。実演家の場合には、著作者の場合と異なり、「別段の条項」についての言及はなく、本規定は、反証不可能な法定許諾規定と解されている。一方、212-4 条 2 項は、「この契約〔視聴覚著作物製作契約〕は、その著作物の各利用方法ごとの異なる報酬を定める。」としている。本調査では、実演家サイドは、契約書に利用方法・報酬が規定されていない場合、法定許諾されないと解しており、ユーザーサイドも、同様の見解であった。

フランス著作権法は、著作隣接権制度を創設した「著作者の権利及びレコード製作者、ビデオグラム製作者、視聴覚伝達企業の権利に関する 1985 年 7 月 3 日法(法 85-660 号)」施行日(1986 年 1 月 1 日)前になされた契約についての規定を有している。すなわち、212-7 条は、「1986 年 1 月 1 日前に実演家と視聴覚著作物の製作者又はその譲受人との間で締結された契約は、その契約が除外している利用方法については、前諸規定に従う。」と規定する。実演家側は、契約で明示的に規定されていない利用方法は、「契約が除外している利用方法」であり、212-4 条が適用され、実演家は報酬を請求できると解しているが、製作者は、契約で明示的に除外していない利用方法についての権利は、製作者に譲渡されており、報酬の支払いも必要ないとして、1986 年 1 月 1 日以前の作品に対して、実演家への報酬の支払を拒絶している。この点に関しては、現在係争中である。

○エキストラ

フランス著作権法 212-1 条は、「実演家とは、職業上の慣行によって補助的な実演家とみなされる者を除き、文学的若しくは美術的著作物又は寄席演芸、サーカス若しくは操り人形の出し物を上演・演奏し、歌唱し、口演し、朗読し、演じ、又はその他のいずれかの方法によって実演する者をいう。」「[下線筆者]と規定しており、エキストラは、著作権法上の権利を有しない。

○レコード実演・レコード製作者

レコード実演家・レコード製作者は、レコードを使用した劇場用映画の「ネット配信」、

「ビデオ・DVD化」、「無線放送」、「有線放送」に関して、許諾権を有する(212-3条1項・213-1条2項)。レコードを使用した放送番組の「ネット配信」、「ビデオ・DVD化」、「有線放送[無線放送の非同時送信]」についても、同様である。一方、商業用レコードの「無線放送」・「有線放送[無線放送の同時再送信]」については、法定ライセンスの対象となり、実演家・レコード製作者の許諾権が制限され、報酬請求権しか有しない(214-1条)。ただし、商業用レコードを利用した放送番組のリピート放送が、法定ライセンスの対象となるかについては、見解が分かれている。

なお、前述のように、212-4条1項は、「視聴覚著作物の製作のために実演家と製作者との間で締結される契約の署名は、その実演家の実演を固定し、複製し、及び公衆に伝達することの許諾を意味する。」と規定するが、オリジナルサウンドトラックのレコーディング契約に署名した実演家に対し、本規定が適用されるか否か争いがある。

○その他

映像コンテンツに使用された絵画・写真等の著作者は、映像コンテンツの「ネット配信」、「ビデオ・DVD化」、「無線放送」、「有線放送」に関して、上演・演奏権(122-2条)及び複製権(122-3条)を有する(122-1条)。

(B) コンテンツ作成者自身が二次利用する場合の権利処理の内容

○コンテンツ作成者以外の著作者・原著作者・作詞家・作曲家・その他の著作者(絵画・写真等の著作者)

フランスでは、映像コンテンツに関係する著作者の権利は、SACD、SCAM、SACEM、SDRM、ADAGPによって集中管理されている。SACDは、フィクション系の映像コンテンツの著作者(シナリオの著作者、翻案の著作者、台詞の著作者、監督、原著作者)の権利、SCAMは、ドキュメンタリー系の映像コンテンツの著作者の権利、SACEMは、作詞家・作曲家及びミュージカル作品やビデオクリップの監督の権利、ADAGPは、視覚芸術(絵画、彫刻、写真等)の著作者の権利を預かっている。また、SACD、SCAM、SACEMは、機械的複製権の集中管理団体であるSDRMのメンバーとなっており、当該団体のメンバーの機械的複製権については、SDRMを介して集中管理がなされている。製作時の契約でコンテンツ作成者は、著作権を取得している場合もあるが、当該契約で、基本的に、追加報酬は集中管理団体がユーザーから徴収する旨、約しているため、結局、権利の譲渡如何に関わらず、二次利用に際しては、集中管理団体との間の権利処理が必要となる(例外的に集中管理団体を介せずに著作者に直接支払う場合もある)。

SACD、SCAM、SACEM、SDRM、ADAGPは、放送に関し、放送局と包括契約を締結しているため、映像コンテンツの「無線放送」、「有線放送」に際し、個別に権利処理をする必要はない。放送使用料(放送収入の5%)は、SACEMに一括して支払われ、SACEMから他の団体に配分される。「ビデオ・DVD化」に際しては、SACD、SCAM、SACEMのメンバーの権利については、SDRMとの間で使用料規定に基づき権利処理をすることと

なる。ADAGP は、SDRM のメンバーとなっていないため、ADAGP のメンバーの権利については、ADAGP との間で権利処理をする必要がある。「ネット配信」に際しては、SACD、SCAM、SACEM、SDRM、ADAGP と使用料の交渉をする必要がある。通常、使用料の交渉は 5 団体合同で行われる。

著作者が集中管理団体のメンバーでない著作者との間では、個別の権利処理が必要となる。

○俳優等

コンテンツ作成者(の団体)は、実演家の組合との間で、映画及びテレビ放送に関する団体協定を締結しているため、コンテンツ作成者は、二次使用料を支払いさえすれば、「劇場用映画」、「放送番組」を、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送」、「有線放送」できる。しかし、「劇場用映画」の「ネット配信」に関しては、団体協定がなく、製作段階で権利処理を行っていない場合、改めて権利処理をする必要がある。一方、「放送番組」に関しては、2007 年に「ネット配信 (VOD)」に関する団体協定が成立しており、個別に権利処理をすることなく、VOD 配信が可能となっている。団体協定は、その多くを集中管理団体(ADAMI)が運用しており、また、大臣の命令によって、その効力がノンメンバーにも拡大されているものも多い(212-8 条参照)。団体協定が定める追加報酬額は、最低限を規定するものであり、通常、有力な俳優との間では、団体協定を上回る追加報酬を支払う旨の契約が個別に締結されている。

○エキストラ

エキストラは、著作権法上の権利を有しておらず、映像コンテンツの二次利用に際し、権利処理の必要はない。

○レコード実演・レコード製作者

劇場用映画やドラマにおいては、通常、当該映像コンテンツのために新たなレコードが作成されている。コンテンツ作成者は、映像コンテンツの製作段階で、権利を得ているため、二次利用に際し、改めてレコード実演家・レコード製作者から許諾を得る必要はない。一方、バラエティー番組やドキュメンタリー番組については、既存のレコードを使用することが多いが、商業用レコードの無線放送等について、法定ライセンス制度があることから(214-1 条)、コンテンツ作成者は、通常、製作段階でレコード実演家・レコード製作者から直接許諾を得ることはしていない。そのため、二次利用に際して、改めて権利処理をする必要がある。現在、放送局は、集中管理団体と二次利用全般の包括的な取り決めをするべく交渉中である。なお、前述の通り、商業用レコードを使用した放送番組のリピー放送が、法定ライセンスの対象となるかどうかについて、見解が分かれている。法定ライセンスにかかる報酬請求権は、レコード製作者の集中管理団体 SCPP・SPPF と実演家の集中管理団体 ADAMI・SPEDIDAM で構成される SPRE によって集中管理されている。

(C)ユーザー(コンテンツ作成者以外)が二次利用する場合の権利処理の内容

○コンテンツ作成者

コンテンツ作成者は、ビデオグラム製作者や視聴覚著作物の著作者として、法律上の権利を有し得る。加えて、多くの場合、コンテンツ作成者は、製作時の契約に基づき、映像コンテンツに関する著作権や著作隣接権を取得している。そのため、ユーザーは、映像コンテンツの二次利用に際して、コンテンツ作成者から許諾を得る必要がある。

○コンテンツ作成者以外の著作者・原著作家・作詞家・作曲家・その他の著作者(絵画・写真等の著作者)

ユーザーが二次利用する場合の権利処理の内容は、コンテンツ作成者自身が二次利用する場合の権利処理の内容と実質的に同じである。すなわち、放送局は、映像コンテンツに関する著作者の集中管理団体(SACD、SCAM、SACEM、SDRM、ADAGP)と、放送に関し、包括契約を締結しているため、映像コンテンツの「無線放送」、「有線放送」に際し、個別に権利処理をする必要はない。一方、映像コンテンツを「ビデオ・DVD 化」する場合、基本的に、SDRM・ADAGP との間で権利処理を行う必要がある。そして、映像コンテンツの「ネット配信」する場合、SACD、SCAM、SACEM、SDRM、ADAGP と使用料の交渉をする必要がある。

○俳優等

俳優等との権利処理は、通常、コンテンツ作成者が行うため、ユーザーは、二次利用に際して俳優等と直接権利処理をする必要はない。

○エキストラ

エキストラは、著作権法上の権利を有していないため、ユーザーは、エキストラの権利処理をする必要はない。

○レコード実演・レコード製作者

前述の通り、劇場用映画、ドラマについては、通常、オリジナルレコードが使用され、この場合、コンテンツ作成者が、製作段階で権利を獲得しているため、ユーザーは、レコード製作者・実演家と直接権利処理をする必要はない。一方、バラエティー番組・ドキュメンタリー番組については、既存のレコードが使用されることが多いが、コンテンツ作成者は、製作段階で何ら権利処理を行っていないため、基本的に、ユーザーは、二次利用に際して改めて権利処理を行う必要がある。なお、前述の通り、商業用レコードを使用した放送番組のリピート放送については、法定ライセンスの対象となるかどうか見解が分かれている。法定ライセンスにかかる報酬請求権は、SPRE が集中管理している。

3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況

(1) 放送番組製作プロダクション状況

フランスでは、デクレ（政令）に基づき、フランス文化を守るため、テレビ局は総売り上げの約 16%を独立プロデューサー或いは製作プロダクションが製作したフランス語の番組の放送権の購入に充てている。デクレでは、購入する放送権は 18 カ月の放送期間に限られている。最近では、それにプラスしてインターネット上での VOD（ダウンロード不可のストリーミング技術によるもの）であるキャッチアップ TV1 週間の権利が認められている。しかし、それ以外の二次利用の権利を得た場合は、16%の中にはカウントされない。また、この番組は、ドラマやドキュメンタリーに限られており、バラエティーなどの娯楽番組やスポーツ番組はこの中に入らない。そのためドラマやドキュメンタリーの殆どはフランスの製作プロダクションから放送権を購入して放送することになる。フランス最大の民放局 TF1 の製作子会社が TF1 の為に製作する番組は、TF1 放送番組の 5%に満たないとのことである。

この結果、製作プロダクションは豊富な製作費に恵まれているが、競争がないため、フランスの製作プロダクションの番組は面白くなくて視聴率が取れないという結果をもたらしている。現実には、放送権を購入しても放送をしない番組もある。一方で、この制度のおかげで製作プロダクションは視聴率を気にせずに良質な番組が作れるともいわれている。ちなみに、フランスで放送されるテレビ番組で 1 番視聴率が良いのはアメリカ製作の番組である。この点については、アメリカのメジャー製作会社のヨーロッパ営業責任者も、ヨーロッパでは、通常その国で製作された番組が最も視聴率が良いが、フランスだけは別で、アメリカ製番組の視聴率が良いと述べている。

なお、1989 年の EC の「国境なきテレビ指令」は、加盟国は全放送番組の 50%以上をヨーロッパ作品とし、さらに、独立製作プロダクションの番組が全体の 10%以上でなければならないと定めた。加盟各国はこれをそれぞれの国の状況に合わせて適用するべく国内法を定めている。2007 年には、「国境なきテレビ指令」に代わってこれらの規制をインターネット上の VOD 配信や IPTV などにも適用する新たな「視聴覚メディアサービス指令」が定められた。但し、フランスにおける自国プロダクション製作番組の放送義務は、EC 指令以前から設けられているものである。

(2) 劇場用映画流通規制

劇場公開される映画については、「クロノロジー・デ・メディア(chronologie des médias)」という特別な規制がある。劇場公開後 6 カ月以上たたないとビデオグラム発売ができない。VOD は、公開 9 カ月後から認められる。有料テレビの場合は公開 1 年後からである。地上波放送出来るのは、その映画が放送会社と共同制作の場合には公開 2 年後からであり、放送会社との共同制作でない場合には 3 年後となる。映画の劇場興行を守ろうとする規制であるが、現在では劇場公開後 1 週間でインターネット上から非合法に 70 万本のダウン

ロードが行われた例があり、インターネット上の海賊行為の横行のため劇場映画の二次利用が大きく阻害されており、「クロノロジー・デ・メディア」規制は今や劇場映画の保護に必ずしも役立っていない状況となっている。

（３）放送の有線による同時再送信に関する特別な規定

ヨーロッパでは、1993 年の EC 理事会指令⁹で、放送を受信し有線により同時再送信することについて特別の規則がある。その放送を有線により同時再送信することについては、放送事業者の有する権利を除き、放送されているコンテンツの著作権及び著作隣接権の権利者は、管理団体を通してのみ権利行使ができることになっている(同指令 9 条 1 項)。また、「加盟国は、権利者が著作物または保護される他の目的物のその領土内における最初の送信を許諾するときは、この者が個人的にはケーブル再送信権を行使せず、この指令の規定に従って行使することに同意したものとみなすことを定めることができる。」(同指令 9 条 3 項)としている。

フランス著作権法では、132-20 条 1 項で、テレビ放送される著作物の有線による再送信について、「テレビ放送の許諾を得た機関が同時に全体を有線送信し、かつ、契約で規定した地域を拡大しない場合」、電波を用いてテレビ放送することの許諾は有線による再送信の許諾を含むとしている。その上で、132-20-1 条 I の 1 項で、「欧州共同体の加盟国からテレビ放送される著作物の国内領域における有線による、同時の、全体的及び変更のない再送信は、1997 年 3 月 27 日の法律 97-283 号の効力発生の日以後は、使用料徴収分配協会のみが、行使することができる。」としている（同条 II の 2 項では、「I の規定は、視聴覚伝達企業を譲受人とする権利については、適用されない。」と定めている）。著作隣接権（実演、レコード又はビデオグラム）については、217-2 条の I にこれと同じ規定を置き、放送の有線による同時再送信への許諾は使用料徴収分配協会によってのみ行使されることを明示している。

（４）INA＝国立視聴覚研究所

フランスには、国立の映像アーカイブセンターとして INA(Institut national de l'audiovisue)＝国立視聴覚研究所がある。現在、400 万時間を超えるラジオ・テレビ番組を保存し、研究者に公開している（持ち出し禁止。施設内での公開。）。視聴覚アーカイブとしては世界最大と言われている¹⁰。

フランスでは、第二次世界大戦後、国営放送 RDF が放送を再開。その後、RTF に改称。テレビチャンネルを増やし、1964 年に ORTF に改組した。1974 年のラジオ放送及びテレ

⁹ 衛星放送とケーブル再送信に適用される著作権及び著作権に関連する権利に関する特定の規定の調整に関する 1993 年 9 月 27 日の理事会指令。訳は、駒田泰土訳「欧州委員会理事会指令」（著作権情報センター,1996）による。

¹⁰ アメリカの国立公文書館は、約 30 万本のフィルムを所蔵している。イギリスの配給・製作会社 ITN の販売用部分映像のリストは、300 万時間に及ぶ。

び放送に関する法により、国営放送局である ORTF が分割され、国有放送会社（テレビ 3 チャンネル、ラジオ 1 チャンネル）、フランス番組制作会社、フランス送信会社、INA が設立された。その後、1982 年の視聴覚コミュニケーション法により地方放送について民間放送が認められ、1986 年のコミュニケーションの自由法で放送が完全に民間に開放され、国営放送であった TF1 が 1987 年に民間放送となった。

INA は、それまで ORTF が保存していた番組アーカイブを引き継ぎ、それ以降放送番組のアーカイブを行ってきている¹¹。1992 年には、放送番組の政府への納品義務が法制化され、1995 年から納品は INA に行われている¹²。前述の様に、1970 年代まではフランスのテレビチャンネルは国営に限られていたが、80 年代以降民間放送が出現し、90 年代以降デジタル化に伴い急速にチャンネルが増え、1992 年の番組納品制度法制化と相まって近年、急速に所蔵コンテンツ時間数が増えている。これらのコンテンツは、INA の職員によりデータが作成され、デジタル化が進められている。

INA のアーカイブは研究のために公開されているだけでなく、一般にも部分的に公開されている。2006 年 4 月 27 日からはホームページ上でも公開されており、インターネットで閲覧したり、有料で DVD を購入したり出来る。ホームページ上で公開されている作品は 10 万本以上といわれているが、必ずしも元々の作品 1 本丸ごとが公開されているわけではなく、作品の一部、有名人のインタビューシーンなど短いものが多く、一般公開されている時間数は、2008 年末で 15,000 時間程度である。

また、INA ではプロ向けにアーカイブの一部を販売（著作物使用有料許諾）している。番組をそのまま放送したりビデオグラムにしたりすることだけでなく、映像の一部分を他の映像作品の挿入用として販売もしている（フッテージ販売）。このような商業利用に供しているアーカイブの時間数はおおよそ 70 万時間で、そのうちの半分強がデジタル化されている。なお、ライセンスに当たっては、基本的に INA が権利処理をするが、外国の権利者や過去の作品で権利処理が難しいものについては、データを渡して、権利処理についての責任はライセンスを受けたクライアントが負うものとしている。

¹¹INA が収蔵しているのは、放送された番組のみであり、製作されたが放送されなかった作品は含まれていない。

¹²著作権法 121-5 条 2 項では、視聴覚著作物の最終版の原版の破棄は禁止されている。

第2章 イギリスの実態について

1. 映像著作物の権利処理とマルチユースの基本的な構造

(1) 基本的な権利処理に関する法制度

イギリス著作権法¹³では、映画は、レコード・放送とともに、著作権のある著作物として認められている(1条1項(b))。レコードと放送が著作物と認められており、いわゆる著作隣接権に係るのは実演だけである。

著作者は著作物に関し、複製権(17条)、譲渡権(18条)、貸与・貸出権(18A条)、公の上演・上映・演奏権(19条)、公衆送信権(20条、送信可能化を含む)、翻案権(21条)を有する。著作者人格権としては、氏名表示権(77条)、同一性保持権(80条)、ある種の写真及び映画のプライバシー権(85条)¹⁴等が定められている。

映画は、「何らかの手段により、動く影像を生じさせ得るあらゆる媒体上の記録物」(5B条1項)と定義されており、劇場用映画、テレビ番組、ビデオグラム等は全て著作権法上の映画である。また、映画に伴うサウンド・トラックは、映画の一部として取り扱われる(同条2項)。製作者及び主たる監督が、映画の著作者とみなされている(9条2項(ab))。但し、11条2項で、「文芸、演劇、音楽又は美術の著作物又は映画が、被雇用者によりその雇用の過程において作成される場合には、反対のいかなる合意にも従うことを条件として、その雇用主が、当該著作物のすべての著作権の最初の所有者である。」と職務著作を認めている。この雇用は、必ずしも従業員である必要はなく、役務或いは徒弟契約(contract of service or of apprenticeship)の下にあればよい(178条)。通常、監督は雇用契約を結ぶので、映画の著作物の著作権者は製作者のみとなる。契約により、二次利用にあたり追加報酬を受け取る監督もいるが、通常は製作時のギャランティー一括払いである。さらに、著作者人格権は譲渡不能である(94条)が、不行使特約乃至放棄は可能であり(87条)、現実には、一定の氏名表示などを契約で担保した上で、その他の著作者人格権については不行使の契約乃至放棄するのが通常である。結果として、イギリスにおいては通常、監督は何らかの権利を作品完成後に行使することは稀であり、実質的には映画製作者が映画の著作物の唯一の権利者となる。なお、レコード又は映画に関して、「製作者」とは、「レコード又は映画の作成に必要な手配を行う者をいう。」(178条)と定義されている。

原作、脚本、音楽等映画の著作物において用いられている著作物の著作者は、当該映画の利用にあたって、複製権、上映権、公衆送信権等を有しており、映画製作者は、これらの権利者と契約により、必要な利用範囲についての許諾を得る。近年では、製作時に広くマル

¹³ 1998年の著作権、意匠及び特許法(Copyright, Design and Patents Act 1988)。本稿では、大山幸房訳「外国著作権法令集(34)-英国編-」(著作権情報センター, 2004)を参照しつつ、本調査の目的に合わせて適宜訳語を調整した。

¹⁴ 「私的及び家庭内の目的のために写真の撮影又は映画の作成を委嘱する者は、その結果としての著作物に著作権が存続する場合には、次の行為を行わせない権利を有する。」として、譲渡、公の展示・上映、公衆送信を禁止する権利を、著作者ではなく、写真の撮影又は映画の作成を委嘱する者に認めている。

チユースに関する契約(二次利用にあたっての追加報酬を含む)が行われている。

レコードは著作物であり、レコード製作者が、レコードの著作者とみなされている(9条2項(aa))。レコード製作者は、レコードの複製権や公衆送信権等を有する。放送も許諾権の対象であり、報酬請求権ではない。従って、映画の著作物のマルチユースにあたっては、原則としてレコードについては、レコード製作者の個別の許諾が必要となる。

実演家は、生の実演の録音・録画及び放送並びに放送からの録音・録画(私的複製を除く)についての権利(182条)、複製権(182A条)、譲渡権(182B条)、貸与・貸出権(182C条)、送信可能化権(182CA条)を有している。また、商業用レコードについては、その実演の公の演奏及び送信可能化を伴わない公衆送信に対し報酬請求権を有する(182D条)。これらの権利のうち、貸与権については、「映画製作に関する合意が実演家と映画製作者との間で締結される場合には、実演家は、合意に反対の定めがない限り、録音・録画した実演の映画への挿入から生じる映画に関する何れの貸与権も、映画製作者に移転したものと推定される。」(191F条)と映画製作者への推定譲渡が定められている。この場合、実演家は、報酬請求権を保持する(191G条)。なお、実演家は固定された実演の放送権は法律上与えられていない。イギリスにおける放送は、我が国における放送よりも範囲が広い。我が国の放送及び有線放送+サイマルキャストイング(放送と同時に行うインターネット送信)及びインターネットストリーミング送信(インターネット上で配信者が自らの編成に基づいて一方的にする送信)、生イベントのインターネットによる同時送信が含まれている(6条1項・1A項)。実際のビジネスの場においては、伝統的な放送、新しく始まった放送区域の狭いデジタル多チャンネル及び衛星放送、インターネット上の様々な利用はそれぞれ別のビジネスウインドウとして扱われている。但し、放送を受信して行う同時再送信は、有線放送であろうとインターネット上のいわゆるサイマルキャストイングであろうと一次放送に含んで扱われている。

(2) 集中管理団体とギルドの機能

監督の権利については、前述のように職務著作によって処理されており、二次利用において問題はない。但し、最近、監督のギルド(Directors' Guild of Great Britain)が集中管理団体(Directors UK)とともに団体協定を締結し、集中管理団体が、放送局やプロダクションから年間一括の追加報酬(交渉により総額を決める)を徴収し、メンバーに配分している。その他の著作者については、職務著作で製作されることはあまりなく、集中管理団体や職能別労働組合であるギルドやユニオンを通じての団体協定等によりマルチユースに関する処理の大部分が行われている。

団体協定については、アナログ地上波放送を行っているBBC1、BBC2、チャンネル3(ITV)、チャンネル4、チャンネル5とそれ以外のローカル局や新たなデジタルテレビチャンネル、BS放送局は別のカテゴリーで扱われている。

最も権利処理が難しいのが、原作者、脚本家などのライターであると言われている。脚本家については、WGGB(Writers' Guild of Great Britain)というギルドがあり、BBC、ITV

及び映画・テレビ製作者の団体である PACT(Producers' Alliance for Cinema and Television)と団体協定を結んでいる。しかし、過去の映画の著作物についての新しいメディアでの使用については、個別のライター或いはそのエージェントの許諾がベースになるため、過去作品のインターネット使用において最も権利処理が難しいのが、脚本家等のライターである。

音楽については、我が国の JASRAC と同様の管理団体である MCPS-PRS Alliance を通じて、既成楽曲の権利処理が行われている。レコードは、イギリスでは著作物であるが、PPL(Phonographic Performance Ltd.)という管理団体を通じて扱われており、実質的には報酬請求権と変わらないような実務状態になっている。全てのレコード製作者が PPL に加盟しているわけではないので、ノンメンバーについては個別の権利処理が必要となる。PPL は、昨年(2008 年)夏から DVD 等のビデオグラム及びインターネットでの二次利用も管理するようになった。放送局は、包括協定に基づき、レコードの放送使用料と共にビデオグラム及びインターネットでの使用料金を一括して支払い、二次利用での販売報告を行う。PPL は、この報告に基づき、一括支払いを受けた使用料を各メンバーに配分する。但し、ビートルズやジミー・ヘンドリックスなどのレコードは、使用についてチェックが厳しく、現実には使用が困難となっている。なお、PPL はレコードに固定されている実演にかかる報酬請求権も実演家のギルドとの協定に基づいて管理している。

実演家の団体としては、俳優を中心とした Equity と演奏家を中心とした Musicians Union がギルドとして存在している。Equity は、映画の著作物のマルチュースに関し、実演家の追加報酬について BBC や ITV をはじめとする放送局や PACT と協定を結んでいる。これらの協定は、相手ごとに個別に締結されるが、基本的な内容は共通している。過去番組の放送については、一次利用を行った放送局(最初にその番組を放送した局)は、リピート放送にあたり、実演家に対し当初ギャランティーと同じ額の追加報酬を支払わなければならない。しかも、物価変動に対応した、「アウト・オブ・タイム・リピート」と呼ばれるインフレーション措置が定められており、例えば 1971 年に最初に放送された番組の場合、当初ギャランティーの 11 倍を支払わなければならない。かつて BBC と ITV しか放送局がなかった時代の規定が今も継続されており、放送局側からは、現実にはリピート放送ができないという不満が出ている。これに対し、Equity は、実演家としては本来新しい出演機会の創出を望むもので、リピート放送はできるだけして欲しくない、という考えがベースにあり、今のところ直ちにこれを見直す考えはないとしている。過去番組を、最初に放送した局ではなく、その他の小さな放送局が放送する場合には、番組販売収入の 17%を実演家に追加報酬として支払うことになる。これについては、番組を販売する局と放送する局とが資本関係等でいわゆるファミリー企業となっている場合には、その販売価格が正当かどうかについて問題があると Equity は指摘している。イギリスの実演家は、法律では生の実演についてしか放送に関する権利を有していないが、ギルドを通じての協定により実質的に権利を担保している。この点は、アメリカと同じである。

ビデオグラムにおいては、グロスの収入の 17%をロイヤリティとして実演家サイドが受け取る。インターネットでの使用の場合、DTO(Download to Own)やDTR(Download to Rent)等で有料配信するものについては、基本的に収入の 17%のロイヤリティが適用される。インターネット配信のためのデジタルフォーマットへの変換費用等の減額については交渉による。有料配信でないものや広告収入で収入が少ないものなどは1年間の使用状況報告を受け、交渉により一括使用料金を決める。Equity は原則として、実演家への配分作業は行っておらず、事業者から直接実演家に追加報酬が支払われる。一括使用料金のように、実演家サイドで配分を決めなければならないものについては、BECS(British Equity Collecting Society)という集中管理団体が徴収・配分を一括管理している。

歌手は Equity に所属している者と Musicians Union に所属している者がいる。Equity の実演家カバー率は 80%程度であるが、Equity の協定は当該映画に出演しているノンメンバーにも適用される。この点もアメリカの SAG(Screen Actors Guild)と同じである。ただし、番組の司会進行等を行うプレゼンターは実演家ギルドのメンバーではなく、すべて個別の契約による。

なお、カメラマンや照明は従業員かフリーランス契約であり、初期のギャランティーのみで二次利用に関し何らの権利も有していない。

(3) 著作物である放送

イギリスでは、放送が著作物とされている(1条1項(b))。6条1項で、「放送とは、視覚的影像、音或いはその他の情報の電氣的送信で、(a)公衆の成員による同時の受信のために送信され、適法に受信しうるもの、又は、(b)公衆の成員に提供するために送信を行う者のみが決定した時に送信するもの。但し、1A 項に定めるものを除く。」と定義されている。1A 項では、サイマルキャスト、生イベントの同時送信、送信する者によって編成されたスケジュールに基づき行われる送信(ストリーミング送信)以外のインターネットでの送信を除くとしている。要するに、いわゆる空中波による伝統的な放送(衛星放送を含む)、有線放送、インターネット上のサイマルキャスト、ストリーミング送信(生イベントの同時送信を含む)が放送とされている。

著作物とはいえ、ここでいう放送は、放送されるコンテンツを指しているのではなく、その定義に明確に示されているように、電氣的送信である。という意味では、サイマルキャスト及びストリーミング送信が含まれていることを除けば、日本が著作隣接権で保護している放送・有線放送と原則的には変わらない。

(4) まとめ

イギリスにおいては、映画の著作物の監督は、通常職務著作により著作権を有しない。さらに、著作人権は譲渡はできないが、放棄乃至不行使特約は可能であり、監督については人権の問題も現実には殆どない。監督のギルド(DGGB)との協定に基づき、年間一括の

追加報酬が支払われるのみである。また、照明、撮影等のいわゆるモダンオーサーは著作者として認められておらず、製作時のギャランティーのみのワンチャンスとなっている。

一方、脚本についてはギルド(WGGB)があるが、過去の作品については個別の許諾権が働くため、インターネットの様な市場の状況がよく見通せない新しい媒体については交渉が難航し、許諾を諦めることが少なくない。

音楽については、日本同様、集中管理団体(MCPS-PRS Alliance)による管理が進んでおり、マルチユースに際して特段の問題は生じていない。

レコードは、著作物であるため、放送に当たっても個別の許諾が必要となっているが、現実には集中管理団体(PPL)を通じてインターネットを含むマルチユースの大半の処理が行われている。但し、一部の有名なミュージシャンのレコードは、エージェントがレコード製作者の権利に基づき、露出に制限をかけている現実がある。

実演家は、俳優を中心としたギルド(Equity)と演奏家を中心するギルド(Musicians Union)があり、それぞれ利用者側と団体協定を結んでおり、追加報酬の額について様々な交渉が行われているが、マルチユースそのものは可能となっている。但し、インターネット上の利用については、さまざまなパターンが次々と現れ、しかもそれぞれの収入がそれほど多くないため、ギルド側でも報酬の設定について悩みを抱えている。

2. 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」による分析

イギリスにおける映像コンテンツのマルチユースと権利処理の関係を、必要な「コンテンツの種類」と「二次利用形態」ごとに分けて「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」に整理する。

(1) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」

(ア)「劇場用映画」の「ネット配信」による利用	130 頁
(イ)「劇場用映画」の「ビデオ・DVD 化」による利用	131 頁
(ウ)「劇場用映画」の「無線放送・有線放送」による利用	132 頁
(エ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「ネット配信」による利用	133 頁
(オ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「ビデオ・DVD 化」による利用 ..	134 頁
(カ)「放送番組(実演家録音録画許諾済)」の「無線放送・有線放送」による利用	135 頁
(キ)「ビデオシネマ」の「ネット配信」による利用	136 頁
(ク)「ビデオシネマ」の「無線放送・有線放送」による利用	137 頁

(2) 「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)		二次利用形態				
イギリス		劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオシネマ <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)		<input checked="" type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送				
契約等の相手方	法律上の権利の有無の有無の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由		コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A	B	B	C	C		
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○	—	—	—	○		17条,20条,11条2項
	上記以外の監督	×	△×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	コンテンツ作成者が処理	×		17条,20条,11条2項
	脚本家	○	○/△	—	—	×	—	—
	その他	○	○/△×	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	コンテンツ作成者が処理	×	—	17条,20条
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	○	△	MCPS-PRS Allianceが集中管理	コンテンツ作成者が処理	△	MCPS-PRS Allianceが集中管理	17条,20条
	俳優等	○	△	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能	—	×		182A条,182CA条
	エキストラ	×	×	—	—	×		—
	レコード実演者	○	△×	契約によりレコード製作者が権利を持つ	コンテンツ作成者が処理	×		182A条,182CA条
注	レコード製作者	○	○/△×	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	コンテンツ作成者が処理	×		17条,20条
	その他	○	○/△×	製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	—	×		17条,20条

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要
C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)		二次利用形態				
イギリス		<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオシネマ <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)		<input type="checkbox"/> ネット配信 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input type="checkbox"/> 無線放送 <input type="checkbox"/> 有線放送				
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○		－		○		17条,18条,11条2項
	上記以外の監督	×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	△/×	コンテンツ作成者が処理	×		17条,18条,11条2項
	その他	－	－	－	－	－	－	－
	原作者	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×		17条,18条
そ の 他 関 係 者	脚本家	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	〃	×		17条,18条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×		17条,18条
	作詞家・作曲家	○	(既)：MCPS-PRS Alliance が集中管理 (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	△ △/×	コンテンツ作成者が処理	△ ×	MCPS-PRS Alliance が集中管理	17条,18条
	俳優等	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	〃	×		182A条,182B条
そ の 他 関 係 者	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	○	(既)：契約によりレコード製作者が権利を持つ (新)：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	×	コンテンツ作成者が処理	×		182A条,182B条
	レコード製作者	○	(既)：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。 (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×		17条,18条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	△/×	〃	×		17条,18条
注								

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
 B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
 C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)		二次利用形態	
イギリス		<input checked="" type="checkbox"/> 劇場用映画 <input type="checkbox"/> ビデオシネマ		<input type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input checked="" type="checkbox"/> 無線放送 <input checked="" type="checkbox"/> 有線放送	
		<input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)			

契約等の相手方	法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者		—		○		20条,11条2項
	上記以外の監督	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	△×	コンテンツ作成者が処理	×		20条,11条2項
	その他	—	—	—	—	—	—
原 作 者	原作者	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△×	コンテンツ作成者が処理	×		20条
	脚本家	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	〃	×		20条
	その他	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△×	〃	×		20条
そ の 他 関 係 者	作詞家・作曲家	④：MCPS-PRS Alliance が集中管理 ⑤：製作時の契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。 追加報酬の要否は作品により異なる。	▲ △×	コンテンツ作成者が処理	▲ ×	放送局は MCPS-PRS Alliance と包括協定を締結	20条
	俳優等	契約・協定に基づき追加報酬を支払う	△	〃	×		
	エキストラ		×		×		
	レコード実演		×		×		
	レコード製作者	④：PPL が集中管理 ⑤：製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。 追加報酬の要否は作品により異なる。	▲ △×	コンテンツ作成者が処理	▲ ×	放送局は PPL と包括協定を締結	20条
注	その他	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△×	〃	×		20条

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬請求権を持つ
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)		二次利用形態				
イギリス		□劇場用映画 □ビデオシネマ		☑ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送				
		☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)						
契約等の相手方	法律上の権利の有無の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由		コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		コンテンツ作成者	○	—		○		
上記以外の監督 著作者	×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。契約・協定*に基づき追加報酬を支払う場合あり。		△/▲*/×	コンテンツ作成者が処理	×	*Directors UKのメンバーの場合	17条,20条,11条2項
	—	—		—	—	—	—	—
原作者	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。		○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×		17条,20条
	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能。ただし、古い作品については、個別に許諾が必要。		○/△	〃	×		17条,20条
その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。		○/△/×	〃	×		17条,20条
	○	(既)：MCPS-PRS Allianceが集中管理 (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。		△ △/×	コンテンツ作成者が処理	△ ×	MCPS-PRS Allianceが集中管理	17条,20条
俳優等	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能		△	〃	×		182A条,182CA条
	×			×		×		
エキストラ	○	(既)：契約によりレコード製作者が権利を持つ (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。		×	コンテンツ作成者が処理	×		182A条,182CA条
	○			△/×				
レコード製作者	○	(既)：PPLが集中管理 (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。		▲/△ △/×	コンテンツ作成者が処理	▲/△ ×	PPLが集中管理	17条,20条
	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。		○/△/×	〃	×		17条,20条
注								

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)			二次利用形態				
イギリス		□劇場用映画 □ビデオシネマ ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾済)			□ネット配信 ☑ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送				
契約等の相手方	法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由			コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
		A			B		C		
原 著 者	コンテンツ作成者	○				－		○	17条,18条,11条2項
	上記以外の監督	×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。契約・協定*に基づき追加報酬を支払う場合あり。			△/▲/×	コンテンツ作成者が処理	×	17条,18条,11条2項
	その他	－	－			－	－	－	－
	脚本家	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能			△	〃	×	17条,18条
そ の 他 関 係 者	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。			○/△/×	〃	×	17条,18条
	作詞家・作曲家	○	(明)：MCPS・PRS Allianceにより集中管理 (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。			△ △/×	コンテンツ作成者が処理	△ ×	17条,18条
	俳優等	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能			△	〃	×	182A条,182B条
	エキストラ	×				×			
レコード実演	○	(明)：契約によりレコード製作者が権利を持つ (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。			△/×	コンテンツ作成者が処理	×		182A条,182B条
	レコード製作者	○	(明)：PPLが集中管理 (新)：製作時の契約によりコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。			▲/△ △/×	コンテンツ作成者が処理	▲/△ ×	17条,18条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。			○/△/×	〃	×	17条,18条
注									

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)			二次利用形態			
イギリス		□劇場用映画 □ビデオシネマ ☑放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)			□ネット配信 □ビデオ・DVD化 ☑無線放送 ☑有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 者	コンテンツ作成者	○	—	—	—	○	—	20条,11条2項
	上記以外の監督	×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。契約・協定*に基づき追加報酬を支払う場合あり。	△/▲*/×	コンテンツ作成者が処理	×	*Directors UKのメンバーの場合	20条,11条2項
	その他	—	—	—	—	—	—	—
	原作者	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×	—	20条
他 関 係 者	脚本家	○	契約・協定に基づく追加報酬の支払により利用可能	△	〃	×	—	20条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×	—	20条
	作詞家・作曲家	○	④：MCPS-PRS Allianceが集中管理 ⑤：製作時の契約でコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	▲ △/×	コンテンツ作成者が処理	▲ ×	放送局は MCPS-PRS Alliance と包括協定を締結	20条
	俳優等	×	契約・協定に基づき追加報酬を支払う	△	〃	×	—	—
注	エキストラ	×	—	×	—	×	—	—
	レコード実演	×	—	×	—	×	—	—
	レコード製作者	○	④：PPLが集中管理 ⑤：製作時の契約でコンテンツ作成者が権利を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	▲ △/×	コンテンツ作成者が処理	▲ ×	放送局は PPL と包括協定を締結	20条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×	—	20条

A：○：許諾権を持つ ×：権利なし
 △：報酬請求権を持つ
 B：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要
 C：○：許諾契約が必要 ×：一切の接触不要
 △：報酬の支払いが必要 ▲：通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)			二次利用形態			
イギリス		□劇場用映画 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオシネマ □放送番組(実演家録音録画許諾済) □放送番組(実演家録音録画無許諾)			<input checked="" type="checkbox"/> ネット配信 □ビデオ・DVD化 □無線放送 □有線放送			
契約等の相手方		法律上の権利の有無 A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	コンテンツ作成者が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○		－		○		17条,20条,11条2項
	上記以外の監督	×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	△/×	コンテンツ作成者が処理	×		17条,20条,11条2項
	その他	－	－	－	－	－	－	－
	原作者	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×		17条,20条
そ の 他 関 係 者	脚本家	○	〃	○/△/×	〃	×		17条,20条
	その他	○	〃	○/△/×	〃	×		17条,20条
	作詞家・作曲家	○	既：MCPS-PRS Allianceが集中管理 新：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	△ ○/△/×	コンテンツ作成者が処理	△ ×	MCPS-PRS Allianceが集中管理	17条,20条
	俳優等	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×		182A 条,182CA条
そ の 他 関 係 者	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	○	既：契約によりレコード製作者が権利を持つ 新：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	×	コンテンツ作成者が処理	×		182A 条,182CA条
	レコード製作者	○	既：PPLが集中管理 新：製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	△ ○/△/×	コンテンツ作成者が処理	△ ×	PPLが集中管理	17条,20条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×		17条,20条
注								

A：○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
 B：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
 C：○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表

対象国		コンテンツの種類(イギリスのコンテンツに限る)		二次利用形態	
イギリス		<input type="checkbox"/> 劇場用映画 <input checked="" type="checkbox"/> ビデオシネマ <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画許諾済) <input type="checkbox"/> 放送番組(実演家録音録画無許諾)		<input type="checkbox"/> ネット配信 <input type="checkbox"/> ビデオ・DVD化 <input checked="" type="checkbox"/> 無線放送 <input checked="" type="checkbox"/> 有線放送	

契約等の相手方	法律上の権利の有無	A	コンテンツ作成者との契約内容 (権利譲渡等) A・Bの相違理由	作成者自身が二次利用する場合に必要なこと B	コンテンツ作成者の窓口機能 B・Cの相違理由	他のユーザーが二次利用する場合に必要なこと C	特記事項 (集中管理システムの有無など)	備考
原 著 作 者	コンテンツ作成者	○		—		○		20条,11条2項
	上記以外の監督	×	職務著作のためコンテンツ作成者が著作権を持つ。追加報酬の要否は作品により異なる。	△/×	コンテンツ作成者が処理	×		20条,11条2項
	その他	—	—	—	—	—	—	—
	原作者	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	コンテンツ作成者が処理	×		20条
そ の 他 関 係 者	脚本家	○	〃	○/△/×	〃	×		20条
	その他	○	〃	○/△/×	〃	×		20条
	作詞家・作曲家	○	(旧) : MCPS-PRS Alliance が集中管理 (新) : 製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	▲ ○/△/×	コンテンツ作成者が処理	▲ ×	MCPS-PRS Alliance が集中管理	20条
	俳優等	×		×		×		
レコード実演	エキストラ	×		×		×		
	レコード実演	×		×		×		
	レコード製作者	○	(旧) : PPL が集中管理 (新) : 製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	▲ ○/△/×	コンテンツ作成者が処理	▲ ×	放送局は PPL と包括協定を締結	20条
	その他	○	製作時の契約で利用範囲を設定。追加報酬の要否は作品により異なる。	○/△/×	〃	×		20条
注								

A : ○:許諾権を持つ ×:権利なし
 △:報酬請求権を持つ
B : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要
C : ○:許諾契約が必要 ×:一切の接触不要
 △:報酬の支払いが必要 ▲:通知が必要

(2)「コンテンツの二次利用に関する契約実態整理表」の説明

(ア)コンテンツの種類

イギリス著作権法においては、わが国の著作権法における、実演家の放送事業者への放送権許諾による録音録画権の制限規定(日本著作権法 93 条 1 項)に相当する規定はない。よって、コンテンツの種類として、放送番組の「実演家録音録画無許諾」の類型は存在しないため、「実演家録音録画許諾済」のみ取り扱うこととした。したがって、イギリスの権利処理内容の整理における、「コンテンツの種類」は、①「劇場用映画」、②「放送番組(実演家録音録画許諾済)」、③「ビデオシネマ」の 3 類型となる。

(イ)二次利用形態

イギリスにおいては、「無線放送」と「有線放送」の権利処理実態は実質的に同じであるため、同一に取り扱うこととした。したがって、イギリスの権利処理内容の整理における、「二次利用形態」は、①「ネット配信」、②「ビデオ・DVD 化」、③「無線放送・有線放送」の 3 類型である。

(ウ)マルチユースにおける権利処理の内容

(A)法律上の権利の有無(A 欄)

○コンテンツ作成者

映画製作者(=映画の作成に必要な手配を行う者(178 条))たるコンテンツ作成者(プロデューサー、製作プロダクション、映画会社、放送局)は、映画の著作者とみなされるため(9 条 2 項(ab))、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(17 条)及び公衆送信権(20 条)を、「ビデオ・DVD 化」に関して、複製権(17 条)及び譲渡権(18 条)を、「無線放送・有線放送」に関して、公衆送信権(20 条)を有すると解される。

○コンテンツ作成者以外の著作者

イギリス著作権法は、映画製作者に加え、「主たる監督」を、映画の著作物の著作者とみなしている(9 条 2 項(ab))。そのため、監督は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(17 条)及び公衆送信権(20 条)を、「ビデオ・DVD 化」に関して、複製権(17 条)及び譲渡権(18 条)を、「無線放送・有線放送」に関して、公衆送信権(20 条)を有すると解される。しかしながら、11 条 2 項は、「文芸、演劇、音楽又は美術の著作物又は映画が、被雇用者によりその雇用の過程において作成される場合には、反対のいかなる合意にも従うことを条件として、その雇用主が、当該著作物のすべての著作権の最初の所有者である。」としている。監督は、通常、このいわゆる職務著作の規定の適用を受け、映像コンテンツの著作権を有しない。

○原著作者

映像コンテンツの原著作者(原作者・脚本家等)は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(17 条)及び公衆送信権(20 条)を、「ビデオ・DVD 化」に関して、複製権(17 条)

及び譲渡権(18条)を、「無線放送・有線放送」に関して、公衆送信権(20条)を有すると解される。

○作詞家・作曲家

映像コンテンツに含まれる楽曲の作詞家・作曲家は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(17条)及び公衆送信権(20条)を、「ビデオ・DVD化」に関して、複製権(17条)及び譲渡権(18条)を、「無線放送・有線放送」に関して、公衆送信権(20条)を有すると解される。

○俳優等

俳優・演奏家は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(182A条)及び利用可能化権(182CA条)を、「ビデオ・DVD化」に関して、複製権(182A条)及び譲渡権(182B条)を有するが、「無線放送・有線放送」に関しては、法律上の権利を有しないと解される。

○エキストラ

イギリス著作権法は、「実演家」の定義規定を有していない。一方、180条2項で「実演」を次のように規定している。

「実演」とは、1人若しくは2人以上の個人により行われる生の実演であり、又は生の実演である限り、次のいずれかに該当するものをいう。

(a) 演劇的実演(舞踏及び無言劇を含む。)

(b) 音楽的実演

(c) 文芸の著作物の朗読又は朗誦

(d) 寄席演芸又はいずれもの類似の上演の実演

エキストラは、一般的に、「実演家」として認められておらず、法律上の権利を有しない。

○レコード実演

映像コンテンツに含まれるレコードの実演家は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(182A条)及び利用可能化権(182CA条)を、「ビデオ・DVD化」に関して、複製権(182A条)及び譲渡権(182B条)を有するが、「無線放送・有線放送」に関しては、法律上の権利を有しないと解される。なお、商業用レコード(commercially published sound recording)の「無線放送・有線放送」について、実演家は、衡平な報酬を請求する権利を有するが(182D条)、商業用レコードを使用した映像コンテンツを「無線放送・有線放送」する場合には、当該報酬請求権が及ばないと解される。

○レコード製作者

レコード製作者(=レコードの作成に必要な手配を行う者(178条))は、レコードの著作者とみなされる(9条2項(aa))ため、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(17条)及び公衆送信権(20条)を、「ビデオ・DVD化」に関して、複製権(17条)及び譲渡権(18条)を、「無線放送・有線放送」に関して、公衆送信権(20条)を有すると解される。

○その他

映像コンテンツに含まれる既存の絵画・写真等の著作者は、映像コンテンツの「ネット配信」に関して、複製権(17条)及び公衆送信権(20条)を、「ビデオ・DVD化」に関して、複製権(17条)及び譲渡権(18条)を、「無線放送・有線放送」に関して、公衆送信権(20条)を有すると解される。

(B) コンテンツ作成者自身が二次利用する場合の権利処理の内容

○コンテンツ作成者以外の著作者

イギリスでは、通常、職務著作の規定(11 条 2 項)に基づき、コンテンツ作成者が監督の著作権を有しているため、コンテンツ作成者は、映像コンテンツの二次利用(「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送・有線放送」)に際して、改めて監督の許諾を得る必要はない。二次使用料の支払の要否は、製作時の契約によることとなる。ただし、監督を代表するギルド(DGGB)や監督の権利の集中管理団体(Directors UK)等が合同で、放送局やプロデューサーを代表する団体(PACT)とテレビ番組に関する団体協定を締結しており、当該団体協定において、放送局/プロデューサーは、Directors UK を通じて監督に二次使用料を支払う旨を約しているため、当該団体協定の対象となる監督については、Directors UK を通じて二次使用料を受領することができる。なお、二次使用料は、Directors UK に年間一括払いされる。

○原著作者

ー原作者

原作者の権利については、製作時にどこまでの権利処理を行っていたかで二次利用の際の状況は異なる。製作時に権利処理を行っていない範囲で利用する場合は、改めて許諾を得る必要があるし、二次利用の際に追加報酬を支払うことを約している場合は、当該報酬を支払う必要がある。

ー脚本家

脚本家は、通常、脚本家を代表するギルド(WGGB)のメンバーとなっており、WGGB は、PACT や放送局と団体協定を締結している。コンテンツ作成者は、団体協定に基づく契約を締結しているため、脚本家に二次使用料を支払うことによって、「劇場用映画」、「放送番組」を「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送・有線放送」できる。ただし、古い映像コンテンツを「ネット配信」する場合、脚本家から個別に許諾を得る必要がある。なお、団体協定が定める二次使用料は、最低額であるため、通常有力な脚本家とは、団体協定を超える二次使用料を支払う旨の契約が個別に結ばれる。「ビデオシネマ」を二次利用する場合にコンテンツ作成者が行う権利処理の内容は、製作時の契約内容によることとなる。

○作詞家・作曲家

ー既存楽曲の場合

コンテンツ作成者は、映像コンテンツに使用された既存楽曲の権利処理は、作詞家・作曲家の権利の集中管理団体である MCPS-PRS Alliance との間で行うこととなる。放送局は MCPS-PRS Alliance と放送に関して包括契約を締結している。

作詞家・作曲家が、MCPS-PRS Alliance のメンバーでない場合には、個別に権利処理が必要となる。

ー新規楽曲の場合

映像コンテンツのために新たに作詞・作曲が行なわれた場合、コンテンツ作成者は、製

作時の契約で作詞家・作曲家の権利を取得していることが多い。そのため、基本的に、二次利用に際して、改めて作詞家・作曲家から許諾を得る必要はないが、契約に応じて追加報酬を支払う場合もある。

○俳優等

イギリスでは、実演家を代表する団体として **Equity**(俳優系)及び **Musicians Union**(演奏家系)があり、**Equity**、**Musicians Union** は、**PACT** や放送局と団体協定を締結している。そのため、コンテンツ作成者は、二次使用料の支払によって、「劇場用映画」、「放送番組」を「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送・有線放送」できる。実演家は、「無線放送・有線放送」に関して、法律上の権利は有していないが、団体協定に基づき、「無線放送・有線放送」についても二次使用料の支払が必要となる。二次使用料の支払い方法は、コンテンツ作成者が実演家に直接に支払う場合と集中管理団体(**BECS**)を通じて支払う場合に分かれる。団体協定が定める二次使用料は最低額であるため、通常、有力な実演家との間では、団体協定が定める二次使用料を超える追加報酬を支払う旨の契約が個別に結ばれる。「ビデオシネマ」を二次利用する場合にコンテンツ作成者が行う権利処理の内容は、製作時の契約内容による。

○エキストラ

エキストラは、**Equity** のメンバーとなることはできるが、二次使用料の支払い対象とはならない。

○レコード製作者・レコード実演家

ー既存レコードの場合

「放送番組」に使用された既存レコードのレコード製作者・実演家の権利の処理は、通常、レコード製作者の集中管理団体である **PPL** との間で行うこととなる（レコード実演家の権利は、契約に基づきレコード製作者が行使していることが多い）。放送局は、通常、「ネット配信」、「ビデオ・DVD 化」、「無線放送・有線放送」に関して **PPL** と包括契約を締結しているため、二次利用ごとに権利処理をする必要はない。「劇場用映画」、「ビデオシネマ」を二次利用する場合は、製作時の契約による。

ー新規レコードの場合

映像コンテンツのために新規にレコードを製作した場合、コンテンツ作成者は、製作時の契約で、レコード製作者・実演家から権利を取得していることが多い。この場合、二次利用に際して、改めてレコード製作者・実演家から許諾を得る必要はないが、追加報酬の支払いを約している場合には、当該報酬を支払う必要がある。なお、新規レコードの場合、コンテンツ作成者＝レコード製作者の場合もある。

○その他

映像コンテンツに含まれる既存の絵画・写真等の著作者の権利については、製作時にどこまでの権利処理を行っていたかで二次利用の際の状況は異なる。製作時に権利処理を行っていない範囲で利用する場合は、改めて許諾を得る必要があるし、二次利用の際に追加

報酬を支払うことを約している場合は、当該報酬を支払う必要がある。

(C)コンテンツ作成者以外のユーザーが二次利用する場合の権利処理の内容

○コンテンツ作成者

映画製作者(178条)たるコンテンツ作成者は、映像コンテンツの二次利用に関して、法律上の権利を有している。また、コンテンツ作成者は、多くの場合、映像コンテンツに係るその他の著作権や著作隣接権を取得している。そのため、映像コンテンツの二次利用を望むユーザーは、コンテンツ作成者から許諾を得る必要がある。

○コンテンツ作成者以外の著作者

監督の権利処理は、通常、コンテンツ作成者が行うため、ユーザーは、監督と直接権利処理する必要はない。

○原著作者

原著作者の権利処理は、通常、コンテンツ作成者が行うため、ユーザーは、原著作者と直接権利処理する必要はない。

○作詞家・作曲家

ー既存楽曲の場合

映像コンテンツに使用された既存楽曲の権利処理は、基本的に、作詞家・作曲家の集中管理団体(MCPS-PRS Alliance)との間で行うこととなる。

ー新規楽曲の場合

映像コンテンツのために新たに作詞・作曲が行われた場合、作詞家・作曲家の権利は、通常、コンテンツ作成者が取得しているため、ユーザーは、作詞家・作曲家と直接権利処理をする必要はない。

○俳優等・エキストラ

俳優等の権利処理は、通常、コンテンツ作成者が行うため、ユーザーは、俳優等と直接権利処理する必要はない。

○レコード実演家・レコード製作者

ー既存レコードの場合

「放送番組」に使用された既存レコードの権利処理は、基本的に、レコード製作者の権利の集中管理団体(PPL)との間で行うこととなる。「劇場用映画」、「ビデオシネマ」に使用された既存レコードの権利処理は、コンテンツ作成者が行うため、ユーザーは、レコード製作者・レコード実演家と直接権利処理をする必要はない。

ー新規レコードの場合

映像コンテンツの製作に際して、新たにレコードを製作した場合、コンテンツ作成者が、製作段階の契約でレコード製作者・レコード実演家の権利を取得しているため、ユーザーは、レコード製作者・レコード実演家と直接権利処理する必要はない。

○その他

その他の著作権者の権利処理は、通常、コンテンツ作成者が行うため、ユーザーは、その他の著作権者と直接権利処理をする必要はない。

3. 映像コンテンツを取り巻くその他の状況

(1) 放送局と製作プロダクションの関係

イギリスでは、放送番組の 25%以上をイギリスの独立系製作プロダクション或いは独立プロデューサーに発注しなければならないと放送法で定められている。フランスのように、18 カ月以内の放送権のみの購入に限るといったような細かい規制はない。

かつては、放送局が制作発注し、契約により当該番組の著作権を取得するか、番組の二次利用をコントロールする権利を獲得し、二次利用から得られた収益の 15%程度をプロダクションに還元するというパターンであった。韓国における放送局とプロダクションの関係に近いといえよう。

2003 年制定の放送通信法(Communication Act)により、この関係が大きく変化した。放送通信法により設立された規制機関 Ofcom のガイドラインにより、製作プロダクションが製作した放送番組の著作権は製作プロダクションが保持し、二次利用に関する権利も基本的には製作プロダクションが管理することとなった。契約により、放送局側が一次利用の放送権と共に二次利用の権利を付加して得ることは可能であるが、二次利用についてコントロールする権利は原始的には製作プロダクションに属する。それまでは、製作プロダクションは一次放送に関する権利クリアだけをして作品を製作し、放送局に納品すれば良かった。その後の二次利用に関しては、放送局サイドが権利処理をし、リスク負担をして、収益が上がったものについては 15%程度の配分を受け取っていた。ところが、今度は製作プロダクションが二次利用をコントロールする様になったため、初期製作の段階でどこまでの利用範囲について権利処理しておくのが効率的か、製作プロダクションの責任で作業をすることになった。放送権とともに一部の二次利用の権利を放送局に渡す場合も、それに伴う権利処理は原則として製作プロダクションが行うようになった。ここでは、製作プロダクションや独立プロデューサーの団体である PACT と各権利者のギルドや集中管理団体との協定が重要な役割を果たしている。

当然、製作プロダクションサイドはこの変化を歓迎している。放送局サイドはどのような契約を製作プロダクションと結ぶのが良いのかを検討し、作品ごとに様々なバリエーションで契約を締結している。PACT と BBC や ITV 等の放送局との間にも協定が結ばれており、製作プロダクションが二次利用を行った場合、収益の 15%程度を放送局に配分するのが基本となっている。なお、最近の製作番組については、インターネット上の VOD 送信であるキャッチアップ TV の 30 日間の権利が放送局に付与されるのが慣例となっている。配信方法が様々なため、この対価については個別の交渉となっている。

(2) 放送の有線放送による同時再送信

第 1 節で述べたように、イギリスの著作権法の「放送」には、通常の中波（衛星波を含む）による放送だけでなく、有線放送、サイマルキャスト、インターネットストリーミング送信、生イベントのインターネットによる同時送信が含まれている。結果とし

て、放送局が空中波による放送と同時に行うサイマルキャストイングや有線による同時再送信は一次放送と同じものとして扱われている。

無線による放送を受信して有線で行われる同時再送信については、73 条に一定の要件の下で、特別の定めがなされている。同時再送信が無線による放送の区域内である場合には放送そのものの著作権及び放送に含まれる著作物の著作権は制限を受け、働かないこととなる。また、放送区域外への再送信については、放送に含まれる著作物の著作権については許諾されたものとみなされ、報酬請求権となる。この報酬は、当事者の合意に基づいて支払われるが、合意が成立しない場合には、著作権審判所が決定する。一定の要件とは、2003 年放送通信法 2 部 1 章「電気通信ネットワーク及びサービス」と同法 64 条の放送のマストキャリールールである。これにより、マストキャリーの義務（放送の有線送信義務）を負うのは BBC、チャンネル 3 (ITV)、チャンネル 4、チャンネル 5、S4C のデジタル形式の放送サービス並びにデジタル公共テレテキストサービスである。ここでいう有線送信にはインターネットが含まれる。なお、デジタル方式でない放送サービスについても、区域内の同時有線再送信については、放送及び放送に含まれる著作権は制限される。

実演家の権利については、189 条及び付則 2 の 19 条により 73 条が適用されることが定められている。

（３）映画の著作権の存続期間

イギリス著作権法 13B 条では、映画の著作権の存続期間について、(a)主たる監督、(b)シナリオの著作者、(c)台詞の著作者、(d)映画のために特別に創作され、かつ、映画において使用される楽曲の作曲家、のうち最後に死亡する者が死亡する暦年の終わ日から 70 年の期間の終わりに消滅する、と定めている。映画の著作者を製作者及び主たる監督とみなしている(9 条 2 項(ab))のとは整合しない規定となっているが、これは、1993 年の著作権及び特定の関連する権利の保護期間を調和させる EC 理事会指令に合わせたためにこのようになったものである¹⁵。ちなみに、フランスの視聴覚著作物の保護期間も基本的に同じ規定となっている。

アメリカの映画の著作物は、通常、職務著作であるところから、その著作権の存続期間は発行後 95 年か、未発行の場合創作後 120 年となっている。通常、映像コンテンツは創作後間もなく発行（公開）されるので、アメリカの映像コンテンツの多くの著作権の存続期間は 95 年か 96 年となる。これに対し、ヨーロッパの映像コンテンツは前述(a)～(d)の者のいずれかが当該映像コンテンツ発行後 25 年以上生存していれば、存続期間が 95 年以上になるため、現実には、多くの作品がアメリカの映像コンテンツよりも長く保護されることになる。

¹⁵ 同指令 2 条 2 項「映画の著作物又は視聴覚著作物の保護期間は、次に掲げる者が共同著作者として指定されるか否かにかかわらず、そのうちの最後に生存したものの死後 70 年をもって満了する。主たる監督、シナリオの著作者、台詞の著作者及び映画の著作物または視聴覚著作物において使用されるために特別に創作される楽曲の作曲家。」

（４）フェアディーリング(公正利用)

イギリス著作権法には、29 条と 30 条にフェアディーリングの規定がある。29 条では、1 項で非営利目的の研究について出所明示を条件とし（現実に明示が不可能な場合には省略できる）著作物のフェアディーリングを、2 項では研究あるいは私的学習のために発行された版の印刷配列のフェアディーリングを定めている。30 条では、1 項で著作物或いは著作物の実演の批評又は評論目的のための公表された著作物のフェアディーリングを出所明示を条件として認めている。さらに、2 項では、写真を除く著作物に対し、出所明示を条件として時事の報道を目的とするフェアディーリングを認めている。なお、レコード、映画、放送を用いて時事の事件を報道することに関しては、出所明示が不可能な場合は省略が許されている。

アメリカのフェアユースと違い、研究、批評、評論、時事の事件の報道という限られた目的に対してのみ「公正な利用」を認める構成となっている。この中で、本調査に直接関係するのは 30 条である。

日本の著作権法でも 41 条で時事の事件の報道のための利用について制限規定を置いている。しかし、実際の運用面においては、イギリスのフェアディーリングとは違いが表れている。例えば、有名な俳優が死亡し、その死因が病気や事故であった場合、その俳優の出演したヒット作品を紹介するのは、当該作品が「俳優の死亡」という時事の事件を構成しているわけではないので、我が国では制限に当たらず、映画会社（映画の著作物の著作権者）及び映画監督（部分使用するための人格権クリア）の承諾が必要となる。これに対し、イギリスでは、有名俳優が死んだ場合、その代表作を示さないと、何故有名であったかが伝わらないという理由で、時事の事件の報道の一部をなすものとしてフェアディーリングが認められる。サッカーの試合で、重大な違反行為があった場合、そのシーンをニュース等で取り扱うのに何らの許諾もいらない。むしろ、大変話題になる面白い試合であったとしても、違反行為を侵しているシーン以外の使用はフェアディーリングとは認められない。場合によっては、他社の映像であっても、時事の事件の報道のためであれば使用できる。実際、テロ爆破事件において、ITV のみが撮影していた映像を広く事件を報道するため、他社に提供した事例もある。むしろ、時事の事件の報道のためであるので、事件から時間が経過するとフェアディーリングは成立しない。この時間は一律ではなく、事件により異なる。とりわけ、イギリスにおいてはテロに対する報道は特別な位置を占めている。通常、イギリスでは遺体や重傷者の映像は避けるが、テロの報道に関してはこの限りではない。時事の事件の報道の重要性は、社会情勢との関係で決まる。

なお、時事の事件の報道において、写真がフェアディーリングの対象から外れていることについては、特段の理論的根拠がある訳ではなく、立法当時写真家の団体の力が強かったからと言われている。写真をテレビ放送などでフェアディーリングの下に使う場合には、批評、評論の対象として使うこととなる。このケースについては、見解の相違によるトラブルが有り、使用する側が裁判では負けることが少なくない。

＜執筆担当者一覧＞

阿部浩二 「はしがき」

上原伸一 「第1章 フランスの実態について」「第2章 イギリスの実態について」

財田寛子 「第1章 フランスの実態について」「第2章 イギリスの実態について」

平成20年度
映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会
報告書

平成21年3月31日 発行

発行者 社団法人 著作権情報センター
〒163-1411
東京都新宿区西新宿3丁目20番2号
東京オペラシティタワー11階
電話 03(5353)6921

補足

－韓国及びアメリカに関するその後の状況－

補足 ー韓国及びアメリカに関するその後の状況ー

—— 目次 ——

第1章 韓国に関するその後の状況について	153
1. 著作権法改正の動き	155
2. IPTV事情	156
3. 放送製作プロダクションのその後の動き	156
第2章 アメリカに関するその後の状況について	157
1. IPTVについて	157
2. インターネット二次使用料を巡る SAG・AFTRA-AMPTP 基本協定	157
【参考資料】 インターネット二次使用料率の概要	159

第1章 韓国に関するその後の状況について

1. 著作権法改正の動き

韓国著作権法は、2006年12月28日の全部改正（2007年6月29日施行）の後、2009年3月25日法律9529号（2009年3月2日成立、2009年9月26日施行）により一部改正がなされた¹。本改正の主な内容は、国立中央図書館におけるデジタル複製を適法とする根拠条文を設けること、販売用音盤を用いた公演（演奏）に関して、実演家及びレコード製作者に補償金請求権を付与することなどである。

また、著作権保護政策の一貫性維持と効率的な執行を図るために、従前、コンピュータプログラム保護法によっていたコンピュータプログラムに対する保護を著作権法に統合すること、オンライン上の違法複製の根絶を効果的に行うためにオンラインサービス提供者及び違法複製・送信者に対する規制を強化することなどを内容とする著作権法改正案が、2009年3月3日に法制司法委員会に上程され修正可決されており、今後、本会議において可決成立する見込みである。

さらに、2008年12月31日に文化体育観光放送通信委員会に回付され、2009年2月25日及び2009年3月3日に同委員会に上程された議員提案による著作権法改正案においては、米国とのF T A交渉に対応したいいわゆるフェアユース規定として、次の条項の新設が提案されている。

第35条の2（著作物の公正利用）

①第23条から35条までに規定する場合のほか、著作物の通常の利用方法と衝突せず、著作者の正当な利益を不当に害しない特定の場合には、著作物を利用することができる。

②著作物利用行為が第1項に基づく利用行為であると認められるか否かは次の各号の事項を考慮しなければならない。

1. 営利または非営利など利用の目的および方法
2. 著作物の種類および性格
3. 著作物のうち利用される部分が著作物全体に占める分量および比重
4. 著作物の利用が著作物の現在または将来の市場や価値に及ぼす影響

本改正案については、3月3日の同委員会における審議の結果、①従来の個別列挙規定に加えて一般的な包括的制限規定を導入することの是非について、②「著作物の通常の利用方法」や「著作者の正当な利益」といった文言上その内容が必ずしも明確ではない事項に関して司法判断に委ねる結果になることに対する考慮について、更なる議論が必要であるとされ可決には至っていない。

また、この議員提案による改正案に先立って、上述のフェアユース規定と同様の規定等を盛り込んだ、米国とのF T A交渉に対応した政府提案による著作権法改正案も2008年10月13日に文化体育観光放送通信委員会に回付されており、今後同委員会にて審査される予定である。なお、この政府提案には、著作権の保護期間を現行の50年から70年に延長する改正も含まれている。

¹ これとは別に2008年2月29日には省庁再編により「文化観光部」が「文化体育観光部」に変更されたことに伴う改正が為されているが、実質的な内容は変更されていない。

2. IPTV事情

韓国においては、IPTVの取り扱いをめぐる長い間の議論の末、2007年12月28日に「インターネットマルチメディア放送事業法」²が制定され、その中に、地上波放送のIPTVによる再送信に関する規定も設けられている。その後、IPTVの商用利用に向け2008年6月には「インターネットマルチメディア放送事業法施行令」が制定され、現在、KT、SK Broadband（旧ハナロテレコム）、LG Dacomの3社がIPTV事業者として認可を受けており、それぞれメガTV³、broad&TV⁴、MyLGTV⁵としてサービスを開始している。

韓国のIPTVにおいては、地上波放送の韓国放送公社第1（KBS1）及び韓国放送教育公社（EBS）の再送信は義務となっている。また、韓国文化放送（MBC）の地上波については再送信に関する契約が締結されており、韓国放送公社第2（KBS2）、ソウル放送（SBS）の地上波については、対価も含めて契約締結に向けた交渉がなされているところである。なお、IPTVの放送地域に関しては、インターネットマルチメディア放送事業法の規定により原則として全国が対象とされている。KTは2009年1月9日から、LG Dacomは同年2月25日から全国を対象にサービスを開始しており、SKは2009年3月時点ではソウルと首都圏の一部地域に限られているが、今後順次全国にサービスを拡大する予定である。また、2009年3月段階でのIPTV加入者は、ストリーミング加入者が22万人、VOD加入者が200万人と推計されている。

3. 放送製作プロダクションのその後の動き

製作プロダクションが製作したドラマに関して、その著作権を発注者である放送局が全面的に保有するのは市場支配的地位の濫用にあたるとして、韓国ドラマ製作者協会（CODA）等がその是正を求めて地上波放送局3社を相手取り、2008年2月13日に公正取引委員会に対して行った申告については、その後、公正取引委員会において調査が行われ、2008年8月21日に地上波放送局3社の取引行為は公正取引法違反にはあたらない旨の判断が示された。ただしその中で、地上波放送局3社とドラマ製作会社との著作権帰属に関する契約条項には一部不公正な取り決めが確認され、この点については自主的に是正すべきことが付言されており、ドラマ製作会社にとっても意義のある行動であったと評価されている。

一方、脚本家や俳優への支払額の高騰が制作費を圧迫している問題に関して、近時の経済情勢の悪化の影響から広告収入が減少したことにより制作費の捻出がいっそう困難になっ

² 同法ではIPTVを「インターネットマルチメディア放送とは広域統合情報通信網等（自己所有または賃借を問わず、電波法第10条第1項1号によって基幹通信事業を営むために割当てられた周波数を利用するサービスに使用される電気通信回線設備を除く）を利用して双方向性を持つインターネットプロトコル方式で一定のサービス品質が保証され、テレビ受像機等を通じて利用者にストリーミング放送プログラムを含むデータ・映像・音声・音響および電子商取引等のコンテンツを複合的に提供する放送を指す。」（2条1号）と定義している。なお、IPTVは放送通信委員会の管轄下にある。

³ KTは2008年11月17日からストリーミングIPTVの商用サービスを開始

⁴ SK Broadbandは2009年1月1日からストリーミングIPTVの商用サービスを開始

⁵ LG Dacomは2009年1月1日からストリーミングIPTVの商用サービスを開始

たため、さらに深刻な問題となっている。韓国ドラマ製作者協会は、あるドラマに出演した俳優が、当初の放送回数を超えて追加製作された回数分の出演料に関して法外な要求をしたとして、今後、同俳優を起用しないように各放送局や加盟プロダクションに要請し、その是非を巡って訴訟に発展する事態も発生している。

第2章 アメリカに関するその後の状況について

1. IPTVについて

IPTV を放送と認めるか否かについての結論は、2009 年 3 月末時点では出ていない。しかし、著作権局は、2008 年 6 月に公にした報告書において、映像コンテンツの新しい配信技術を法定許諾⁶制度に取り込むべきかについての検討結果を示し、議会に提言している⁷。

著作権法 111 条は、使用料の支払・報告義務、FCC のルールの遵守等一定の要件を課した上、「ケーブル・システム」に、放送の同時再送信を認めている。111 条(f)は、「ケーブル・システム」を、「州、領土、信託統治領または属領に所在する施設であって、連邦通信委員会の免許を受けた一以上のテレビ放送局が送信する信号または放送する番組の全部または一部を受信し、有線、ケーブル、超短波その他の通信手段を用いて、サービスにつき料金を支払った公衆の加入者に対して上記信号または番組の二次送信を行うものを用いる」と定義しているが、著作権局は、インターネット・プロトコルを使用して映像コンテンツを送信するシステムであっても、オープンなインターネットではなく CATV 同様の配信網を使用する場合は、この「ケーブル・システム」の要件を満たし得るとしている。⁸⁹

一方、オープンなインターネットを使用して映像コンテンツを配信するビジネスに対しては、少なくとも現段階では、法定許諾の対象とすべきではないとしている。その理由としては、①放送信号の安全性の問題、②アメリカが各国と締結している自由貿易協定 (FTA) において、インターネットでの放送信号の再送信に対する法定許諾を禁止する条項が含まれている等国際条約上の問題があること、③インターネット上での番組送信については、市場で交渉が行われ、民間での許諾がある程度成功しており、法定許諾の適用を保証するような市場の失敗がないこと、といった点を挙げている。また、インターネットへの法定許諾の適用は、個人や企業の刷新的なビジネスモデルを発展させるインセンティブをなくしてしまうであろうとも指摘している。

2. インターネット二次使用料を巡るSAG・AFTRA-AMPTP基本協定

実演家を代表する団体である SAG・AFTRA とプロデューサー/製作プロダクションを代表する団体である AMPTP との基本協定は、2008 年 6 月 30 日にその期限が切れたが、協定改定交渉が難航し、2009 年 3 月現在、未だ暫定合意の段階である。SAG・AFTRA は、ギルドのメンバーへ承認を呼びかけている。暫定合意では、DGA・WGA と同様、視聴回

⁶ 111 条では、「強制(compulsory)許諾」という用語が使用されていたが、1999 年改正法によって、「法定(statutory)許諾」という用語に置き換えられた。

⁷ Satellite Home Viewer Extension and Realization Act 109 report: a report of the Register of Copyrights, June 2008/U.S. Copyright Office, 181-200. <http://www.copyright.gov/docs/section109/>

⁸ AT&T の U-verse TV がこの例に当たる。

⁹ 著作権局は、111 条のすべての使用者は、FCC の「network non duplication, syndicated exclusivity, and sports black out rule」を遵守すべきとしている。また、111 条を改正し、通信法第 3 編・第 6 編に定める再送信の義務を遵守すべきことを明文化することも提案している。

数・期間が限定された形での配信に加え、永久ダウンロード、広告付きストリーミング配信の二次使用料の合意が成立している（詳細は【参考資料】参照）。

【参考資料】 インターネット二次使用料率の概要

DGA-AMPTP基本協定[2008.7.1～2011.6.30]

	映画	テレビ番組	
視聴期間・回数 が制限された使用(有料)	1971.7.1以降に撮影開始した映画	1971.7.1以降に撮影開始した番組	
	EGの1.2%	EGの1.2%	
永久ダウンロード(有料)	2008.7.1以降にリリースされた映画	2008.7.1以降にリリースされた番組	
	[～50,000ダウンロード] EGの20%×1.8% [50,000ダウンロード～] EGの20%×3.25%	[～100,000ダウンロード] EGの20%×1.8% [100,000ダウンロード～] EGの20%×3.5%	
広告付きストーリーミング	1971.7.1以降に撮影開始した映画	2008.7.1以前に撮影開始した番組	2008.7.1以降に撮影開始した番組
	EGの1.2%	EGの2%	[～17(又は24)日] 無料 [17(又は24)日～1年] 6ヶ月毎に二次使用料ベース(ネットワークのプライムタイムの1時間ドラマで約600ドル)の3%(2010.7.1以降3.5%) [2年目～] EGの2%

*EC=Employer's Gross

WGA-AMPTP基本協定[2008.2.13～2011.5.1]

	映画	テレビ番組	
視聴期間・回数 が制限された使用(有料)	1971.7.1以降に撮影開始した映画	1971.7.1以降に撮影開始した番組	
	ARの1.2%	ARの1.2%	
永久ダウンロード(有料)	2008.2.13以降にリリースされた映画	2008.2.13以降にリリースされた番組	
	[～50,000ダウンロード] ARの20%×1.8% [50,000ダウンロード～] ARの20%×3.25%	[～100,000ダウンロード] ARの20%×1.8% [100,000ダウンロード～] ARの20%×3.5%	
広告付きストーリーミング	1971.7.1以降に撮影開始した映画	2008.2.13以前に脚本が執筆された番組	2008.2.13以降に脚本が執筆された番組
	ARの1.2%	ARの2%	[～14(又は24)日] 無料 [14(又は24)日～1年] 26週毎に最低報酬の3%(2010.5.2以降3.5%) (2010.5.2以降に執筆されたプライムタイムのドラマはCARの2%) [2年目～] ARの2%

*AR=Accountable receipts

SAG-AFTRA-AMPTP基本協定暫定合意[承認日～2011.6.30]

	映画	テレビ番組	
視聴期間・回数 が制限された使用(有料)	1971.7.1以降に撮影開始した映画	1952.7.20以降に撮影開始した番組	
	DGの3.6%	DGの3.6%	
永久ダウンロード(有料)	承認日以降にリリースされた映画	承認日以降にリリースされた番組	
	[～50,000ダウンロード] DGの20%×5.4% [50,000ダウンロード～] DGの20%×9.75%	[～100,000ダウンロード] DGの20%×5.4% [100,000ダウンロード～] DGの20%×10.5%	
広告付きストーリーミング	1971.7.1以降に撮影開始した映画	1952.7.20～承認日に製作開始した番組	承認日以降に撮影開始した番組
	DGの3.6%	DGの6%	[～17(又は24)日] 無料 [14(又は24)日～1年] 26週毎に最低報酬の3%(承認日から2年以降3.5%) [2年目～] DGの6%

*DG=Distributor's Gross

映像コンテンツに係る諸外国の契約実態調査等に関する委員会 報告書

平成 21 年 3 月 31 日 発行

発行者 社団法人 著作権情報センター
〒163-1411
東京都新宿区西新宿 3 丁目 20 番 2 号
東京オペラシティタワー11 階
電話 03 (5353) 6921
