

知的財産戦略と映画の著作権

大塚 高正

芸術別科

The Intellectual Property Strategy and the Author of Cinematographic Works

OTSUKA Takamasa

Non Degree Program of Arts

(Received November 12, 2001 ; Accepted January 18, 2002)

1. はじめに

現行著作権法に定める「映画の著作物」の著作権者や著作権の帰属等に関する問題については、その法案作成当初から映画製作者（映画会社）側と監督側との間で激しい意見の対立があり、現在に至るまでも容易に解決（改正）できない難問とされている。政府は平成14年7月3日、知的財産の重視を内容とする「知的財産戦略大綱」（以下、「大綱」という。）を公表した。そこで、本稿はこれを機に上記の難問について立法論的立場から検討を加えるものである。

この大綱は、小泉首相が国会で行った「施政方針演説」（同年2月）にもとづいて発足した「知的財産戦略会議」（座長 阿部博之氏）でまとめられ、そこでは我が国が21世紀に指向する国家像として「知的財産立国」という基本思想が掲げられている¹⁾。ここにいう「知的財産立国」とは、「発明・創作を尊重するという国の方向を明らかにし、ものづくりに加えて、技術、デザイン、ブランドや音楽・映画等のコンテンツといった価値のある『情報』、すなわち無形資産の創造を産業の基盤に捉えることにより、我が国経済・社会の再活性化を図るというビジョンに裏打ちされた国家戦略である」という²⁾。この定義が示すように大綱の第一の特徴は、著作権法のみならず、工業所有権法（特許法、意匠法、商標法等）、不正競争防止法、種苗法、独占禁止法などの広範囲な法分野と深く関係することである。政府は2003年の通常国会に「知的財産基本法案（仮称）」を提出するとしているから、極めて広範な変革が各法分野で求められることになるだろう。

政府がこのように知的財産全体にかかわる「知的財産立国」構想を提起した背景には言うまでもなく、従来の「ものづくりに最適なシステム」に変えなければ、失わ

れつつある我が国の産業競争力を回復・発展していくことは極めて困難であるとの認識があったからにほかならない。要するに、80年代にアメリカで採用された「知的財産重視政策」に範をとり、我が国の経済活性化を図ることが「知的財産立国」構想の狙いである。

大綱の第二の特徴は、「知的創造サイクル」という考え方を示したことである。この「知的創造サイクル」は、4つの柱（局面）、すなわち知的財産の創造・保護・活用・人材の育成を連動的に位置づけている³⁾。各々の局面において「質の高い知的財産を生み出す仕組みを整え、知的財産を適切に保護し、知的財産が社会全体で活用され、再投資により更に知的財産を創造する力が生み出されてくる」という知的創造サイクルがスピードをもって拡大循環すれば、知的財産は大きな利益を生み、エンジンになる」という⁴⁾。このことは、特に映画製作者に関係することであって、我が国の映画産業の再活性化のために欠くことのできない思考法である。大綱は「知的創造サイクル」がスパイラルに回転していくための原動力となるとし、それに必要とされる法整備等を急ぐことにしている。著作権法関係では、例えば、「我が国の誇る総合芸術として、映画をはじめアニメーションやコンピュータ・グラフィックス等のメディア芸術の一層の振興を図る」ことなどがある⁵⁾。

大綱の第三の特徴は、個人の自由な発想の重視である。大綱は「加工組立型のものづくりにおいては、調和のとれたチームワークが重要な要素であるが、発明や著作物等の情報の創造には、個人の自由な発想が鍵となる。我が国の明るい未来を切り拓くため、あらゆる面で創造性を重視する環境整備に向けた改革断行が欠かせない」としている⁶⁾。これは人材の育成を深く関係するところであるが、映画の製作においても個人の創作意欲を高めるために今まで以上の配慮が必要とされるのであり、既述

の難問解決においても重要な鍵となる。

大綱の示す諸特徴は、各省庁等が取り組むべき課題を表わしている。これを受けて、文部科学省は「第三回知的財産戦略会議」（平成14年5月22日）において「知的財産立国に向けた戦略的取組」と題する資料を配布した⁷⁾。それによると文部科学省では「世界に通用する高質なコンテンツの生産と発信」を目的に「法律ルールの整備」「円滑な流通の促進」「国際的課題への対応」「司法救済制度の充実」の4つの分野の課題を提示し、各々の課題について取り組むべき諸事項を示した。この中の「法律ルールの整備」では「クリエイタの保護の充実」を目指している。しかし、「映画の著作物」の著作者と著作権の帰属問題は、それに含まれていないようである。これらの問題については、現在、日本映画監督協会と日本映画製作者連盟との間で検討されてはいるが、なお解決の道筋は速いと思われる⁸⁾。本稿では監督側と映画製作者側の主張を整理しながら、大綱の求める改革の趣旨を踏まえ、著作権等の難問解決の道を模索する。なお、ここでは、主に「映画の著作物」の著作権帰属問題を扱う関係上、特許権等に係わる詳細の論述は、別の機会に譲ることとした。また、「著作者の権利」は、著作者人格権と著作権に大別される。著作者人格権は公表権、氏名表示権、同一性保持権を内容とする人格権であるが、特にその中の人格権を取り上げて述べる場合を除き、それらの三つの人格権を含む包括的概念として用いた。さらに著作権は複製権、上映権、頒布権などの権利を内容とするが、著作者人格権の場合と同様に、特にその権利を明示して述べる場合以外は、主に映画に関係のある「権利の束」としての著作権という意味で使用した。

2. 映画の著作者

著作権法の最大の難問とされる映画の著作権帰属問題について論及する前提として、「映画の著作物」の著作者は誰であることを明らかにする必要がある。それは、著作者を特定することによって著作者として有する諸権利の所在を明らかにすることができるからである。映画の著作者が特定されれば、その著作者は、映画製作の過程での自己の立場や権利行使の妥当性を主張するための根拠を法的に付与されることになる。簡潔に言えば、著作者は権利主体として許諾等にとまなう対価を見込むことができるのである。それゆえ、「映画の著作物」の著作者は一体誰であるかという問題は、実際に映画製作という創作活動をする監督等にとって重要な意味を持つのである。しかし、著作権法は、後述するように複数の者を著作者とし、著作者人格権に制約を課し、さらには著作権を映画製作者へ法定帰属させているのである。このよ

うなことでは、映画の著作者が権利主体として正当に位置づけられていないと考えられるし、また「適切な対価」を求めることのできるシステムとなっていないのである。大綱は「契約や技術開発等によって適切な対価を徴収できる実効システムを確立していない場合、独創的な知的財産を生み出すインセンティブが薄れてしまう」という⁹⁾。この指摘は企業等における特許取得に関する見方であると考えるが、映画製作の場合にも同様のことが言えよう。そこで、具体的に映画の著作者はどのように著作権法で取り扱われているかを次に見ておきたい。

著作権法第2条第1項第2号は著作権の定義を「著作物を創作する者をいう」とする。この定義は「著作物に関する権利の主体となるべき著作者」を明らかにしたものとして解せられる¹⁰⁾。映画製作の場合、その創作には監督はじめ多くの者が参加することから、著作権法第16条では「制作、監督、演出、撮影、美術等を担当してその映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した者」とする。この条文から明らかなように、映画の製作にあたる多数の制作、監督、演出等を並列的に取り扱い、著作者を「その映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した者」という文言で括っている。この文言は余りにも抽象的であり、具体性に欠けている。それ故、「一貫したイメージをもって映画制作の全体に参加している者が映画の著作者であるということである。したがって、部分的に創作的寄与をするにとどまる助監督やカメラ助手は含まれません」ということになる¹¹⁾。このような考え方は、学説として固まっていると言える。例えば、映画製作に深くかかわっている助監督等を「補助的行為をしたに過ぎない」として映画の著作者の範囲に入れてないのである¹²⁾。しかし、解釈論の学説としてはそうであっても、現実的な問題としては疑問が生じる。その根源は現行著作権法法案作成当時の映画製作者側と監督者側との主張の違いにある。後述する著作権帰属問題とからむ著作権制度審議会の論議の様子からも、映画の著作者の特定は難しい問題であったことが解る¹³⁾。では、著作者は誰かについて、映画製作者側と監督側はどのように考えていたのだろうか。

まず、映画製作者側は「自分たちが映画の製作者であり、メーカーであり、著作者であって、映画の著作権をもつと主張する立場」であった¹⁴⁾。その理由は「映画の構想と製作、製作のプロセスのすべての活動は製作者であるメーカーが行う」からであるという。この主張は職務著作の場合ならともかく、それ以外の製作形態では取りえない考え方であり、これでは監督、美術担当など全く無用であるということになる。一方、監督側は、監督こそが「映画の著作者であり著作権者であって、メーカー

が著作権者として出てくることがあっても共同著作権者ではないか」と主張する¹⁵⁾。その根拠として監督はこれまで著作者として認められていた（旧著作権法第22条ノ3）ことを挙げている。また、昭和44年5月の日本映画監督協会の「著作権法案に対する意見」では、「法案第2条第1項第2号は『著作者』を定義して『著作物を創作する者をいう』としています。われわれは、映画ではその者こそ“映画監督”である、と確信しています」と主張をするとともに「法案は、その“映画監督”を不確定多数の共同著作権者という規定の中に埋没させることにより“映画監督の著作権”を圧殺しているのです」と訴えている¹⁶⁾。さらに、同年の「著作権法案一部修正に関する請願」でも同様の主張を繰り返し述べ、法案第16条の削除を求めた¹⁷⁾。その理由は「映画を創作する者とは具体的に論議のあるところであるから、もし仮にそれが万人が納得できる形で解明された場合は明記することに意義はある。しかし、万人が原案の規定の仕方では徒に混乱を招くばかりで、害あって益なしと思われる」などとした。そして、「今後大いに論議をつくし、現実がそれを明らかにしてゆくのを待つべきである」とも主張しているのである¹⁸⁾。このように監督側は訴え続けたが、結局、著作権制度審議会を動かすことはできなかった。それは映画製作者側の独善的な意向と強い「政治力」によるものと考えられる。

昭和41年4月の著作権制度審議会答申の内容からすると、映画製作者側の意向を汲んで著作者を「映画の全体的形成に創作的に寄与した者」の中から例挙的に制作、監督等を取り上げたのではないであろうか。それでも映画製作者側にとっては多大な譲歩をしたと思われる¹⁹⁾。その理由は、今日では想像もできないことだが、映画製作者側は映画製作者こそ著作者であり、著作権者であると主張していた点に潜んでいる。また、その「政治力」の影響は著作権制度審議会発足当初、「監督が委員に任命されず、映画界からただ一人、非権利者である日本映画製作者連盟審議会会長である映画会社重役が委員に任命されました」という事実からも推察することができる²⁰⁾。

映画製作者側の独善とも思える意向と強力な政治的な影響は、映画の著作者についてばかりではなく、各条項にも及んでいる。映画製作者側が監督等を著作者の一員として認めたものの、他の著作物の著作者とは異なる条項を設けて「映画の著作物」のあり方を特殊なものとしたのは、正にその独善的意向と「政治力」によるものである。その典型的な例が、著作権の映画製作者への法定帰属である。この点については後述するが、著作者の著作者人格権にも大幅な制約がなされている。著作権法第18条第2項第3号により、公表権は映画製作者の手に

するところとなっている。その同意推定規定は著作者の公表権をあってなきものとしていることは明かである。つまり、「著作者は意に染まぬ作品であっても公表を拒否できないことになり、公表権が著作者に与えられているといってもそれは有名無実のものとなってしまっている」のである²¹⁾。また、氏名表示権については、映画製作者は監督等の名声などを利用して集客をしようとするわけであるから、映画製作者自らが、その著作者名を取って詐称しようとすることは考えられない。それゆえに、監督等の著作者に氏名表示権が認められていると言っても実際には何の利益をも生み出さないものである。さらに、同一性保持権についても著作権法第20条第2項第4号で「著作物の性質並びにその利用の目的及び態様に照らしやむを得ないと認められる改変」が許されているので、拡大解釈されるおそれがあり、この場合も著作者の同一性保持権は容易に侵害されてしまうことになる。映画の著作者がこのように特殊な立場におかれたのは日本映画監督協会も指摘するところでもあるが、法案作成過程における映画製作者側の強い意向を「政治力」によるものとやはり言わざるをえないのである²²⁾。その結果、著作権法第1条にいう「著作者等の権利の保護を図り、もって文化の発展に寄与すること」は実現されていないと考える。しかし、著作権法法案の作成当時と比べると映画製作者の立場は今日、著しく変容しているのであり、過去のような独善的意向は弱まっている。まさに、見直すべき点は見直して映画産業の再活性化を図る時期が到来しているのである。

「映画の著作物」の著作者について見直すべき点は、「映画の著作物」を他の著作物とは異なる特殊な著作物として認めなければならないのか、という根本的な問題から始められるべきである。「映画の著作物」を他の著作物とは違うものであるとする理由は、映画が多数の者の参加により創作される総合芸術であることや、その製作には巨費を要し、投入資金の回収にはハイリスクが伴うなどである。しかし、これらの理由は映画以外の知的財産の創出にも言えることであって正当なものとはならない。唯一取り上げられるべき点は、映画が「総合芸術」であるということであるが、この場合も「映画の著作物」を特別扱いにする理由とはならない。換言すれば、多数の者が参加して創作する芸術作品ということだけでは、特に他の著作物と区別する根拠を提供するものではないからである。したがって「映画の著作物」を殊更、他の著作物と区別する必要はないと考える。

次に著作者は誰かという問題であるが、既述のように映画の著作者は「制作、監督、演出、撮影、美術等を担当」した者となっている。一見すると、これらの著作者

は共同著作者であるように受け取られる。そう解する学説もあるが、条文上は共同著作者という文言は見られない。条文は、制作、監督等を並列的に列挙しているのである。それは「美術等」とあるように「等」がつけられていることから推察できる。これでは映画製作をするうえで誰が中心となって完成にまで持ってゆくのか判らない。この並列的な規定を見直さないかぎり、真の創作者は誰であり、著作者はどこにいるのかははっきりしない。条文に列挙されている者が著作者だと言われても著作者人格権は形骸化しているので、何の意味もない。やはり、映画製作において一貫したイメージを持って作品の完成に向けて総括指揮にあたる創作者を著作者として確立すべきである。勿論、監督一人では映画の創作活動はできないが、監督がその任にあたっていることは明らかである。それゆえに、「映画の著作物」の著作者は監督としなければならない。大綱は「発明や著作物等の情報の創造には、個人の自由な発想が鍵となる」と指摘する²³⁾。このことは映画の製作にも言えることであり、監督個人の創作意欲をこれまで以上に発揮せしめる環境づくりこそが必要なのである。映画製作者側は過去の主張に固執するようなことは考えず、監督の意欲を喚起する立場に立つべきである。なお、現行著作権法第16条に著作者として並記されている制作、撮影、美術等を担当する者については、例えば「役務提供契約」等によって報酬等の条件を映画製作者との間で決めるべきであろう。現在、著作者として法定されているといっても著作者人格権は形骸化し、何の実益のない著作者であるから、それよりも「報酬」等についての契約システムを確立することの方が現実的であると言えよう。

3. 職務著作物の著作者

著作権法第16条但書は「前条の規定の適用がある場合は、この限りではない」として映画についても書籍等と同様に職務著作を認めている。これにより「映画制作会社が自己の従業員にプロデュースや監督等を行わせて作成する映画の場合は、第15条に規定する要件を満たせば、当該映画制作会社が著作者となる」のであり、映画製作者は著作者としての著作者人格権と著作権の双方を手中に収めることができる²⁴⁾。映画界では「専属契約」なるものが慣行化されていて職務著作のように考えられている面があるが、本来の職務著作とは異なるものと考えられる。

「映画の著作物」の職務著作は著作権法第15条の「法人その他使用者（以下この条において『法人等』という）の発意に基づきその法人等の業務に従事する者が職務上作成する著作物で、その法人等が自己の著作の名義の下

に公表するものの著作者は、その作成の時における契約、勤務規則その他に別段の定めがない限り、その法人等とする」と定めている。この条文の要件を映画の場合に置きかえてみると、①映画製作者（映画会社）の発意に基づいて製作される映画の著作物であること、②映画製作者の業務に従事する者が職務上製作する映画の著作物であること、③映画製作者が自己の名義で公表する映画の著作物であること、④映画の製作時に従業員と映画製作者との間で契約、勤務規則その他の定めがないことの4つの要件となろう²⁵⁾。近時においては映画の職務著作は減少しているが、現行著作権法成立当時は「五社協定等で代表されるように、監督や俳優その他のメインスタッフの人たちは、映画会社の支配下で活躍していた状況」であったから、職務著作としての映画製作は一般的であったのである²⁶⁾。映画の職務著作数は少なくなったとはいえ、依然として製作されているのであり、その場合は映画製作者が著作者であり、著作権者となる。

職務著作の著作者が映画製作者とされていることについて、監督側は強く反対を唱えている。昭和44年5月の「著作権法案一部修正に関する請願」で、監督側は「その法人等の下に公表するものの著作者は、その作成の時における契約、勤務規則その他において定めるところによる」と修正すべきであると主張している。つまり、職務著作の著作者は監督との契約等によって決めるべきであるとするのである。その理由は「著作者は自然人—これが原則である。法人等を著作者とするのはあくまで便宜的なものであり、原則から外れるものであるから、本当の著作者との契約によるべきである」とする²⁷⁾。この「本当の著作者」とは監督を指しているものと考えられるが、そうすると職務著作そのものが認められないようになるおそれがあると考えられる。また、平成10年に至っても監督側は同様の主張を再び繰り返した。日本映画監督協会は「監督・演出の仕事の内容には社員もフリーも区別はないというのが、我々の基本的主張です」とし、「映画の著作者を『職務上作成する著作物の著作者』から除外する法改正を求めます」と主張している。また、同協会は先に挙げた職務著作の要件の中で③「映画製作者が自己の名義で公表する映画の著作物であること」に反する点を指摘し、「映画の著作物」を職務著作とすることは適当ではないとする。それは「職務著作であるなら、著作者の表示は法人名である筈です」という指摘である。確かに映画のスクリーンには監督名等が映画製作者とともに表示されているから、職務著作の要件③に該当しないおそれがある。つまり、「映画の著作物」が職務著作とされる場合には映画製作者名のみが表示されるべきであり、監督名等が表示されているのは職務著

作とは認められないという主張である²⁸⁾。

監督側の職務著作に関する主張は、いずれも映画製作においては認められないという前提の下に行われているものである。しかし、知的財産の創造という点から考えると映画製作について他の著作物と取り扱いを異にしなければならない合理的な理由があるとは考えられない。映画の著作者は自然人に限るべきだとする主張も、他の著作物で認められている職務著作と異なる特別な取り扱いを求めているのであるが、それは学説上においても肯定されないであろう。また、職務著作の映画においても監督名が表示されている点は映画製作における職務担当者を表示したものであり、著作者として表示しているわけではないと解釈される余地がある。職務著作の場合、著作者人格権と著作権は映画製作者に認められるから映画を創作する者にとっては不満が多いであろうことは理解できる。映画の職務著作については、企業内の特許取得問題と同じような解決方法があるのではないかと考える。なぜなら、映画は特許等と同様に「知的財産立国」の重要なコンテンツであり、優れた映画は映画製作者にとっても富を生み出すもとだからである。大綱は「職務発明制度について、企業内の研究者の発明に対するインセンティブを一層高めるとともに、権利関係を早期に安定させることによって、企業の競争力強化に資するためにどうあるべきか」を企業自体に問うている²⁹⁾。このことは映画製作者に対しても言えることであり、映画製作者は映画の職務著作の場合であっても従業員の創作意欲を高めるために権利関係を安定させるべきである。企業では早速、自社の「職務発明制度」を見直して特許に対する報奨金を大幅にアップしたところもある。映画製作においてもこれを見習う必要があると考える。

4. 映画著作権の帰属

映画著作権の帰属問題は、既述のように極めて難問である。このことは現行著作権法の成立当初から指摘されていた³⁰⁾。一般に契約等がない限り著作者は、著作物の創作時に著作者人格権と著作権の双方を原始的に取得する。その著作権は著作者が譲渡等をしないとき、継続的に著作者の排他的権利として所有される。しかし、「映画の著作物」の著作権の場合には著作権法第29条第1項で「映画の著作物」(第15条第1項第1項、次項又は第3項の規定の適用を受けるものを除く。)の著作権は、その著作者が映画製作者に対し当該映画の著作物の製作に参加することを約束しているときは、当該映画製作者に帰属する」と定め、監督等の著作権を映画製作者に法定帰属させた。当然、監督側はこの条項に反対であり、改正を求め続けてきた。では、著作権法第29条第1項

はどのような立法趣旨の下に制定されたのであろうか。その理由としては、旧著作権法で「映画の著作物の利用に関して映画製作者との間の契約によって、映画製作者の権利行使に委ねられている実態にあったということ」のほか、映画製作には「巨額の製作費」を要すること、映画製作は多数の者が参加して創作される総合芸術であり、それらの者に著作権行使の許諾を求めなければならないことは「映画の円滑な市場流通を阻害する」ことなどが挙げられている³¹⁾。しかし、これらの立法趣旨はいずれも映画製作者側の都合を優先するものである。旧著作権法で、監督と映画製作者との間の契約によって映画製作者に権利行使が委ねられていたという理由は、監督から著作権を奪うという合理的理由とはならない。映画製作には巨額の投資が必要であるということも同様である。また、映画製作者が多くの著作権者に権利行使の許諾を求めなければならないので「映画の円滑な市場流通を阻害する」とするのは、映画製作者が著作権者の権利主体としての立場を十分に尊重していないことを意味する。これらのことから、監督等の著作権を自動的に映画製作者に法定帰属させたことには疑問が生じるのである。

このように、著作権法第29条第1項の立法趣旨は、明らかに映画製作者側の意向を強く反映しているものである。そのために同法第29条第1項の規定内容も映画製作者側に有利な条件を定めている。それは「当該映画の著作物の製作に参加することを約束しているとき」という文言に見られる。この文言は、「映画の著作物を製作する行為に参加する意思があったかどうかということ」を求めているにすぎないのである³²⁾。つまり、この「約束」は映画製作に向けて監督等の参加意思を確認しようとする文言である。一般的に言えば、映画製作への参加意思もなく製作を担当するようなことは考えられない。それにもかかわらず、映画製作者が監督等に「約束」を求めているのは「文書による約束」を嫌うからにはほかならない。もっとも、監督等にとって「約束」は大きな意味を持っている。それは、「約束がない場合には、映画の製作を前提とした報酬が著作者に還流する機会が保証されないので、映画製作者に原始的に帰属させる帰結を正当化することができない」からである³³⁾。このように重要な意味を有する「約束」は、本来、文書にされるべきものである。口頭による「約束」だけでは曖昧さが伴うのであり、報酬等の条件が口約束であるのには不安がある。これは後日のトラブルの種となりかねない。しかも、監督等はこの「約束」をする際にのみ報酬条件を示す機会があるにすぎない。これでは、監督等は強者である映画製作者に対して極めて不利な立場であると言わざるをえない。

そこで、監督等は「約束」をする際、報酬以外の著作権行使にも条件をつけることができるという文化庁の解説をもとに、この唯一の機会を生かして映画監督協会と映画加盟の各社との間で団体協約として「申合せ」を行い、映画のビデオ化などの場合には監督に追加報酬を支払うという内容の「統一契約書」が作成されている³⁴⁾。しかし、そうであるからと言って、著作権の法定帰属が正当化されるわけではない。このワンチャンス主義は、あくまでも法定帰属に伴う欠陥を埋める便法であるにすぎない。しかも契約の仕方によっては「本来、監督の利益を保護する筈の『ワンチャンス主義』は、保護するどころか、逆に二次利用追加報酬の既得権を奪い、一身専属の著作者人格権を奪うために働いています」という悪評もある³⁵⁾。これらの問題は本来、著作者に帰属すべき著作権が映画製作者側の強い圧力によって法定帰属となったことによるものであり、この点を改めない限り永久に解決できないのである。

一方、映画製作者側にも言い分がある筈である。映画製作者は、著作権法第2条第1項第10号に定義されているように「映画の著作物の製作に発意と責任を有する者」である。この意味は、映画製作者は単に企画を出しただけでは不十分であり、「自己の計算で映画の製作を遂行する主体」でなければならないとされるのである³⁶⁾。映画製作は巨費を必要とするし、その回収リスクも負う。このような重い責任を負うからには著作者人格権も著作権も自己に属さなければ全うできないと、映画製作者は考えるに違いない。特に著作権については、財産的価値を有するものであり、投入した資金の回収には欠かせない権利であるから映画製作者は自己の意思で映画の利用を計りたいであろう。この問題についても現行著作権法法案作成の際に著作権制度審議会で激しい論議があったが、結局、「映画の利用の円滑化をはかることが必要である」との理由で現行のようになったという経緯がある³⁷⁾。それをなさしめたのは映画製作者側の意向、「どうしてもこの当時における映画会社の方の、いわば声が強かったということが原因」と考えられるのである³⁸⁾。その結果、現在に至るまでも映画製作者側と監督側の意見の対立は続いている。

この問題については、映画製作者側の主張するところがほぼ、全面的に条項に取り入れられていると言っても過言ではない。そこで、監督側の主張を中心に更に検討を加えることにする。既に触れたように、監督側は現行著作権法の法案作成当初から著作権の法定帰属に反対していた。昭和44年5月の「著作権法案一部修正に関する請願」（請願人 日本映画監督協会理事長 五所平之助）では「原案は憲法第29条に違反する規定である」

こと、「権利の譲渡・許諾関係は契約の自由の原則に委ねるべきである」ことの2つの理由を挙げて法案第29条の削除を求めている³⁹⁾。近時では平成10年8月の「監督は映画の著作権者である」で日本映画監督協会（理事長 深作欣二）は「監督の財産は映画著作物であり、その財産が著作権法によって製作者に帰属してしまう現在の法制は、財産権を侵してはならないとする憲法に違反すると我々は考えます」と述べ、過去と同様に著作権の法定帰属は憲法違反であるという主張を繰り返した⁴⁰⁾。更に、そこでは憲法第29条第2項の「公共の福祉」との関連で著作権の法定帰属は「観客の映画文化の享受にとって良い」とする考えに反論し、そのような見方は歪んでいると主張している。また、「何故映画のモダンオーサーの著作権が『公共の福祉』に反し、クラシカルオーサーの著作権は『公共の福祉』に反しないのでしょうか」という疑問を提示して著作権の法定帰属が「公共の福祉」に適合しないと主張を行っている⁴¹⁾。監督側の著作権の法定帰属は憲法第29条違反であるとする主張は映画製作者側にとっては最も痛いところを突かれているのであり、気にかかる点である。それは著作権の法定帰属が憲法上の根拠を失い、無効となるおそれがあるからである。これに対する映画製作者側の反論は「その著作権を映画製作者が奪う形となったとしても、報酬その他により映画製作者から十分な見返りを期待することができる」のであるから監督側の主張するような憲法違反には当たらないとするのがせいぜいである⁴²⁾。更に、「公共の福祉」に関連しては映画製作者側は映画製作者に著作権を集中することが映画の利用を円滑にし、広く国民に映画の上映機会を提供できるのであって、「公共の福祉」に適合こそすれ、これに反することにはならないという理由づけに終始するにすぎないのである。

このように著作権の法定帰属が憲法問題として取り上げられているが、著作権が財産権たる性質を有し、それに伴う利益が予見される以上は監督側の主張に言い分があると考えられる。つまり、法定帰属により一方的に著作者から著作権を奪うことは憲法第29条に反するおそれが十分にあると考えられる。それは単に報酬が与えられているとかワンチャンス主義が認められているという理由とは次元を異にし、それらの理由をもって著作権の法定帰属を合憲化するのは極めて困難である。更に、映画製作者に著作権を集中することが「公共の福祉」に適合するという主張も、正当な権利関係を見做してまで一方的に映画製作者に認める合理的理由とはならない。これらの点から映画製作者に著作権を法定帰属させることは、憲法第29条の容認しないところであると判断せざるをえないのである。

監督側は、長年にわたり著作権の法定帰属に反対し続けてきた。前述のように映画製作者への著作権の法定帰属は憲法問題としても認められるべきではないと考えられるが、諸監督は実際には無権状態の中で映画製作に取り組んできたと言える。しかし、現在、映画産業も他の企業と同様、随分と様変りをしている。いわゆる映画製作の技術的進歩、ビデオやDVDなどの発達状況は現行著作権法の法案作成当時においては予想もされなかったであろう。我が国の映画産業を取り巻いている環境はその当時とは比べようもなく様変りしているのである。それゆえに映画製作者側と監督側が著作権の法定帰属問題でいつまでも対立を続けていることが許される時代ではない。この法定帰属問題について、映画製作者側に帰属した著作権を監督に譲渡すれば足りると考える向きもあるが、それは単に小手先の便方であるにすぎない。やはり、監督が著作者として著作者人格権と著作権を原始的に取得し、それらを自己の権利として保持するの でなければ、監督の創作性をこれまで以上に高めることはできない。現在、文化庁を介して映画製作者側と監督側との間でも検討されているようであるが、この問題は「映画についても原則にたちかえり、著作者を著作権者とすべきである」という考えは誠に当をえていると言える⁴³⁾。今後の我が国の映画産業の隆盛は、監督等の卓抜な創作意欲なしにはありえない。それゆえに著作権の法定帰属を早急に改め、両者の間に正当な権利関係が構築されるように見直しが行われなければならない。それこそが大綱の趣旨に合致する。更に大綱は映画、コンピュータ・プログラム、音楽等の「著作権の適切な保護」を求めているが、その保護は正当な権利の保護であるべきである⁴⁴⁾。敢えて監督は皇帝であるのかなどという批判を甘受して言うならば、「カイザルの物はカイザルに」である。

5. おわりに

これまで著作権法の難問とされている「映画の著作物」の著作者、職務著作の著作者、著作権の法定帰属について論じてきた。いずれの問題も「映画の著作物」を他の著作物とは異なるところがあるとして特殊な取り扱いをしたことから生じた難問である。それは法案作成当時の映画製作者側の強い意向を反映している。映画製作者と監督の歪んだ権利関係の根源はそこにある。しかも映画製作者は取得した権益を守ろうとする。そのために映画製作者側と監督側の対立関係は長期にわたっている。現在でも映画製作者は、強者の立場にあることは事実である。しかし、映画産業を取り巻く環境は著しく変化していて、法案作成当時のような独善的意向をもって映画製作に臨むことは難しい状況にあることも明らかである。

この際、映画製作者側は大綱の趣旨を踏えて新たな権利関係を監督側と構築することを考えるべきであろう。

大綱の示す「付加価値の高い無形資産の創出に適応したシステムへの変容」は、映画産業の今後のあり方と決して無関係ではない。監督等の映画製作にたずさわる人々がその創作意欲を前面に押し出せるシステムづくりこそ、映画産業の活性化に欠くことのできないものである。そのための「法律ルールの整備」が急務なのである。それには監督の立場に重きを置き、著作者として著作者人格権と著作権を他の著作物と同様に創作者＝監督に認めるべきである。なぜなら映画は多数の者が参加して創作される総合芸術であることは確かであるが、その作品の完成に向けて一貫したイメージを持って総括指揮の責任を負うのは監督以外存在しないからである。無権状態のような立場では監督は作品の完成に責任を持ちえない。正に監督は「著作物を創造するもの」に該当するのである。「映画の著作物」の権利関係を正すには、監督の立場を強化することから始めるべきなのである。確かに映画製作者は映画の製作に当って巨額な資金の投入を要する。またその資金の回収リスクを背負わなければならない重要な役割を担う。しかし、それだから「映画の著作物」の諸権利がすべて映画製作者の手にあるという考えは現在では受け入れられない。映画製作者は、たとえ映画製作の企画をしても「映画の全体的形成に創作的に関与した」者には該当しない。映画製作者の役割は、映画製作に必要なファイナンスを担当し、監督等が如何に創造力を発揮できるかを考えてその環境を整えることである。「法律ルールの整備」では、このような考えを前提に、監督を著作者人格権と著作権の権利主体として確立することが必要である。著作権法第16条に並記されている監督以外の者については、その著作者人格権の形骸化を避け、既述したように例えば「役務提供契約」等による映画製作への参加を考えるべきである。また、映画の利用収入に関しては、アメリカの例にみるように純利益方式あるいは総収入方式によるかなども参考とすべきであろう⁴⁵⁾。

職務著作については、「映画の著作物」だけを特別な扱いにして、映画製作の場合に職務著作を認めないとするは困難である。それは法人著作を否定するための合理的理由が見当たらないからである。法人は自然人と同じような意思活動はできないけれども、擬制説等により法人が権利主体として認められている以上は自然人だけを著作者であるとするはできない。それゆえに、映画においても職務著作は成り立つと考えざるをえない。しかし、職務として映画製作に参加する者の創作意欲を高めるために特別な報奨制度等を映画製作者が採用する

ことは必要である。最近、企業は大綱の趣旨に沿う形で自社の「発明奨励制度」を見直している。映画製作者もこれを参考にすべきであろう。

また、著作権の帰属については、従来の法定帰属を改め、監督に著作権の原始取得とその利用権を認めるべきである。そのための著作権法の見直しが必要である。映画製作者と監督との関係は契約による関係のみではないが、少なくとも双方が著作権法における正当な権利主体として根拠づけられなければならない。このような見直しによって大綱の示す「知的財産立国」の趣旨を実現しうることになる。この意味からも、著作権の法定帰属に関する見直しは「法律ルールの整備」の一環として取り組むべき極めて重要な課題であると言えよう。

註

- 1) 知的財産戦略会議「知的財産戦略」、<http://www.kantei.go.jp/jp/koizumi/2oo.../03chiteki.htm> 02/07/04、p. 1。
- 2) 知的財産戦略会議、前掲、p. 6。
- 3) 知的財産戦略会議、前掲、p. 9。
- 4) 知的財産戦略会議、前掲、p. 8。
- 5) 知的財産戦略会議、前掲、p. 24。
- 6) 知的財産戦略会議、前掲、p. 5。
- 7) 文部科学省「知的財産立国に向けた戦略的取組」(資料5-1)、平成14年、p. 3。
- 8) 著作権情報センター「平成14年6月著作権研究会資料」(3)
- 9) 知的財産戦略会議、前掲、p. 8。
- 10) 加戸守行『著作権法逐条講義』著作権情報センター、平成6年、p. 22。
- 11) 加戸、前掲、p. 121。
- 12) 作花文雄『詳解著作権法』ぎょうせい、1999年、p. 160。
- 13) 半田正夫『著作権法の現代的課題』一粒社、昭和55年、p. 4。
- 14) 阿部浩二編著『音楽・映像著作権の研究』学際図書出版、1998年、p. 135。
- 15) 阿部、前掲、p. 136。
- 16) 協同組合日本映画監督協会編「著作権法案中映画の著作権に関する資料集」(1)、昭和44年、p. 3。
- 17) 協同組合日本映画監督協会編、前掲、p. 28。
- 18) 協同組合日本映画監督協会編、前掲、p. 30。
- 19) 半田、前掲、p. 8。
- 20) 協同組合日本映画監督協会『監督は映画の著作権者である～法改正に向けての監督の主張～』、1998年、p. 5。
- 21) 半田、前掲、p. 14。
- 22) 協同組合日本映画監督協会、前掲、p. 6。
- 23) 知的財産戦略会議、前掲、p. 4。
- 24) 作花、前掲、p. 161。
- 25) 加戸、前掲、p. 115。
- 26) 阿部、前掲、p. 141。
- 27) 協同組合日本映画監督協会編、前掲、p. 29。
- 28) 協同組合日本映画監督協会編、前掲、p. 24。
- 29) 知的財産戦略会議、前掲、p. 11。
- 30) 半田、前掲、p. 3。
- 31) 加戸、前掲、p. 173。
- 32) 作花、前掲、p. 163。
- 33) 田村善之『著作権法概説』有斐閣、2001年、p. 391。
- 34) 協同組合日本映画監督協会、前掲、p. 11。
- 35) 協同組合日本映画監督協会、前掲、p. 13。
- 36) 田村、前掲、p. 392。
- 37) 半田、前掲、p. 17。
- 38) 阿部、前掲、p. 139。
- 39) 協同組合日本映画監督協会編、前掲、p. 31。
- 40) 協同組合日本映画監督協会、前掲、p. 1。
- 41) 協同組合日本映画監督協会、前掲、p. 14。
- 42) 田村、前掲、p. 391。
- 43) 半田、前掲、p. 21。
- 44) 知的財産戦略会議、前掲、p. 13。
- 45) 山口裕博『芸術と法』尚学社、2001年、p. 232。