

## 從電影製作實務論視聽著作權利 歸屬與行使<sup>\*</sup>

姚信安<sup>\*\*</sup>

### 摘 要

一部電影從構思直到完成，除了投入可觀資金，亦匯聚數不清之創作人力。正因電影具有精神勞力高度密集之特徵，放大了視聽著作以複數創作人為常態所產生確定權利歸屬以及行使著作權利相對困難之疑慮，也因此成就電影作為觀察與檢討現行視聽著作權利歸屬與行使相關立法之絕佳制高點。複雜的人際關係是電影著作權當中最迷人也最惱人的問題，驅使各國不得不透過各種規範方式去釐清與調節。本文試圖以電影產業之角度出發，從電影產業實況深入祕境，經由比較法審視各國有關視聽著作權利歸屬與行使之立法例，發掘我國現行法相關規定之內涵與困境，進而以維持保障創作人著作權利以及開創投資人經濟利益二價值之平衡為目標，為我國相關立法尋求可能之出路。

關鍵詞：電影、視聽著作、共同著作、職務著作、僱傭關係、出資  
聘用關係、導演、製作人、作者權、電影公司。

---

\* 投稿日：2013年10月29日；接受刊登日：2014年5月2日。〔責任校對：陳榕〕。  
本文為102年度國科會個別型研究計畫（編號：102-2410-H-194-060）之部分  
研究成果。

\*\* 國立中正大學財經法律學系助理教授。  
穩定網址：<http://publication.iias.sinica.edu.tw/40116141.pdf>。



## 目次

- 壹、前言
- 貳、視聽著作之定義與沿革
  - 一、視聽著作之定義
  - 二、視聽著作與電影於我國著作權法中地位之演進
- 參、電影產業創作之特徵
  - 一、電影產業鏈
  - 二、製片公司與攝製團隊之關係
  - 三、製作人之定義
- 肆、電影於我國之著作態樣與潛在問題
  - 一、電影製作可能發生之著作關係
    - (一) 單獨著作
    - (二) 共同著作
    - (三) 職務著作
    - (四) 結合著作
  - 二、我國視聽著作歸屬與利用上所面臨之問題
    - (一) 職務著作之情形
    - (二) 職務著作以外之情形
- 伍、各國相關立法例之介紹與觀察
  - 一、職務著作方面
    - (一) 否定職務著作存在之立法
    - (二) 承認職務著作存在之立法
  - 二、職務著作以外之情形
    - (一) 共同權利說
    - (二) 特別權利說
- 陸、立法之反省與檢討
  - 一、職務著作立法方面
  - 二、非職務著作立法方面
    - (一) 共同權利說
    - (二) 特別權利說
- 柒、建議與結論

## 壹、前言

甫聽聞視聽著作一詞，直覺聯想到之例子為何？電影，似乎會是多數人衝口而出的答案。雖然視聽著作存在之型態極為多元，電影，的確是視聽著作當中最古老、最多樣化、最複雜且最典型之種類。從遠見雜誌最近之一篇報導得知，李安 2011 年拍攝「少年 Pi 的奇幻漂流」電影時，光在臺灣拍攝期間劇組總人數即多達 767 人<sup>1</sup>，加上印度以及美國本土參與製作之人數恐逾千人，甚至數千人。正因如此，使得電影成為檢驗我國視聽著作本身權利歸屬與利用最好之實驗場。我國目前視聽著作方面多以單獨、結合、職務與共同著作等樣貌存在，面對創作人數龐大之電影，前述各種著作類型是否易於辨別該視聽著作權利之歸屬？權利是否容易行使？是否符合電影產業之期待與需求？凡此種種，本文將配合各國立法例之介紹、分析與比較一一釐清，並且針對現行法提出建議。

本文首先將就視聽著作之定義與立法上之歷程為簡要之介紹，以求喚起對於視聽著作之認識。其次，為了使討論更貼近產業實況，本文將介紹電影之產業結構、製作人於業界之定義與位分，以及電影製作團隊與製作人或製片公司之關係。接著本文將藉由我國於電影製作上所發生之創作關係揭露我國視聽著作立法上可能發生之問題，憑著此一問題意識，配合後續各國立法例之介紹，以比較法之方式觀察各種立法例之優缺點，藉以尋求適合我國著作權領域之立法模式，進一步提出可行之立法建議，以供未來相關立法參鑑。

---

<sup>1</sup> 王思涵，李安的影響不只電影，是 449 位青年的電影路，遠見雜誌，320 期，2003 年 2 月，[http://www.gvm.com.tw/Boardcontent\\_21820.html](http://www.gvm.com.tw/Boardcontent_21820.html)（最後瀏覽日：2013 年 8 月 20 日）。

## 貳、視聽著作之定義與沿革

進入視聽著作權利歸屬與行使之討論前，簡單介紹視聽著作之定義以及立法沿革。優先釐清視聽著作之定義，容易理解視聽著作或電影等名詞之意涵，有助於本文進一步之研討；而介紹我國視聽著作之立法沿革，得以使後續各章析論之時具有立法背景之基本認知。

### 一、視聽著作之定義

論及視聽著作，我國於著作權法典當中未見定義，而由內政部頒布之「著作權法第五條第一項各款著作內容例示」第2條第7款加以補充。該款將視聽著作定義為「包括電影、錄影、碟影、電腦螢幕上顯示之影像及其他藉機械或設備表現系列影像，不論有無附隨聲音而能附著於任何媒介物上之著作。<sup>2</sup>」從本條款規定，可將視聽著作之要件解析為：(一) 著作須為系列影像之連續表現；(二) 著作須附著於媒介物，亦即有固著性；(三) 著作須藉機械或設備形諸於外；(四) 著作有無附隨聲音不影響著作之成立<sup>3</sup>。其他國家對於視聽著作之定義亦不出以上之範疇<sup>4</sup>。從上述規定得輕易推知，電影僅為視聽著作之一類，其他如廣告片、新聞片、電視影片、短片……等亦屬之<sup>5</sup>。雖然各國就視聽著作有不同之稱呼，無論視聽著作、電影著作或是電影，仍不脫前揭視聽著作定義之範圍，只是視聽著作一詞所能涵蓋之著作類型範圍較大<sup>6</sup>。

2 著作權法第5條第1項各款著作內容例示(中華民國81年6月10日台(81)內著字第8184002號公告)，經濟部智慧財產局，<http://www.tipo.gov.tw/ct.asp?xItem=332403&ctNode=7011&mp=1> (最後瀏覽日：2012年10月15日)。

3 姚信安，他山之石可以攻錯——由比較法觀點析論視聽著作之立法，中正財經法學，6期，頁154-155(2013年)。

4 姚信安(註3)，頁145-153。

5 陳和琴、彭慰，國際標準視聽著作號(ISAN)：新視聽內容識別碼，國家圖書館館刊，99年1期，頁9-10(2010年)。

6 姚信安(註3)，頁157-158。

## 二、視聽著作與電影於我國著作權法中地位之演進

1944 年以前，我國著作權法尚未出現視聽著作或電影著作相關之名稱或規定時，電影或視聽著作於法律上之資格不清，當時實務多將視聽著作以照片、美術著作物或劇本予以保護<sup>7</sup>。直至該年 4 月，著作權法首度於第 1 條第 4 款當中將電影片正式列為有著作權之著作物<sup>8</sup>，電影片之著作人依當時第 1 條之規定享有重製、公開演奏與公開上演之權利。

1985 年著作權法修正時，將享有著作權利之淵源由「著作物」調整為「著作」，因此，原規定著作權所由而生之「電影片」亦隨著其他著作類型改成「電影著作」，並且增加「錄影著作」乙類，顯見當時錄影技術發達後，立法者已然意識到依光學或電磁技術所記錄之連續影像作品，除了傳統電影以外，尚有其他短片、記錄片……等態樣，故享有著作權之著作類型亦因之調整<sup>9</sup>。經由同法第 3 條第 15 與 16 款可知，無論電影或錄影著作，皆係系統之聲音、影像首度直接附著於媒介物者，僅製成技術差異而已<sup>10</sup>。

承上，1992 年著作權法再度修正時，立法者發現錄影著作與電影著作二者除了技術方法之不同外，其實內涵上大同小異，於是將 1985 年版著作權法第 4 條第 1 項第 9 款之電影著作與同條項第 11 款之錄影著作移至修正後之第 5 條第 7 款，合稱為視聽著作<sup>11</sup>，該年行政院版修正草案當中將視聽著作定義為「包括電影、錄影、碟影及其他藉機械或設備表現系列影像，不論有無附隨聲音而能附著於任何媒介物上之著作」<sup>12</sup>，可以清楚知道我國雖未有獨立之電

7 民國 22 年 4 月 20 日司法院院字第 891 號解釋（稱「電影原係照片之美術著作物，而因其攝製成劇，又應認為劇本……。」），轉引自甘龍強，從藝術創作與法律立場看——電影著作權，頁 31 註 8（1988 年）。

8 甘龍強（註 7），頁 44。

9 經濟部智慧財產局，歷年著作權法規彙編專輯，2 版，頁 55（2010 年）。

10 經濟部智慧財產局（註 9），頁 52。

11 經濟部智慧財產局（註 9），頁 111。

12 經濟部智慧財產局（註 9），頁 111。

影著作一類，實則電影被涵蓋於更加兼容之視聽著作當中而受到著作權法保護。

## 參、電影產業創作之特徵

### 一、電影產業鏈

電影屬於綜合之藝術型態，一部電影的形成，必須經過繁複的製作過程，包含電影劇本的編寫、影片的攝製、演員的演出、以及錄音剪輯等後製工序，方得以完成<sup>13</sup>。歸納電影實務之見解可知，電影之產業鏈目前分為四大階段，分別係開發、製作、發行與映演<sup>14</sup>。開發階段即電影整體之策劃，除了必要之行銷、財務、以及法務等事務之規劃外，主要工作為電影之創製<sup>15</sup>。電影之創製包含電影劇本之形成與主要創作人員之招聘<sup>16</sup>，此階段投入電影作品創作者，為編劇對於電影劇本之書寫。

第二階段為電影之製作階段，實務又分為前製、拍攝與後製三個子階段。前製階段主要在於完成影片拍攝前之準備，包含選角、提供分鏡劇本、勘景、以及完成全片造型、場景……等美術設定<sup>17</sup>。此階段可能參與創作者眾，主要者有導演選角、勘景、確定整體美術風格以及完成拍攝計畫、編劇製作分鏡劇本、美術組進行美術設計、化妝造型師進行角色造型設計……等<sup>18</sup>。接著，電影之

---

13 劉藝，電影的創作鑑賞與批評，頁 11-24（1984 年）。

14 洪誠孝，台灣電影產業之智慧財產商品化研究，國立政治大學科技管理與智慧財產研究所碩士論文，頁 41（2008 年）。

15 李沅潤，台灣電影產業創業投資評估準則之研究，國立中山大學企業管理學系碩士論文，頁 27（2012 年）。

16 所謂電影之主創人員，包含如導演、編劇、演員……等。李沅潤（註 15），頁 27。

17 李沅潤（註 15），頁 29-32。

18 李沅潤（註 15），頁 29-32。

拍攝屬於形成電影創作之關鍵時期，本階段主要任務在於導演指揮彩排與開拍、美術組完成場景布置、演員定裝、燈光設置……等<sup>19</sup>。除了導演作為主要創作者外，由前可知，拍攝階段至少還有攝影師、燈光師、服裝師、化妝師、美術人員、以及演員參與部分電影之創作。最後，製作之最終階段為後製，本階段當中通常必須完成毛片剪輯、配樂、配音與旁白製作及加入、字幕製作嵌入、混音……等<sup>20</sup>，至此電影本身完成創作，參與者除了導演外，亦可能包含剪輯師、配音師、錄音師、作曲家……等，因著出資關係，亦可能因為製作人對於影片剪輯後製之指示，而使得製作人亦成為電影潛在之作者。後續發行與映演二階段，因電影本身已完成創作，著作權利亦已確立，雖亦投入相當多行銷與創意之人力，與電影內容之創作較不具直接關係，於此不再贅論。

## 二、製片公司與攝製團隊之關係

雖然電影製作之資金來源相當多元，有由大型製片公司、發行商、電視公司或一般企業所資助者，有藉由權利擔保向銀行融資者，有透過合夥方式集資拍攝者，亦有透過政府專案補助獲取大部分財源者<sup>21</sup>。無論取得資金採取前述哪些方法，從資金籌措與執行之角度觀之，拍攝團隊與製片或製片公司之關係大體分為兩大類。

第一種類型可稱之為好萊塢模式，大型製片公司自行於旗下雇用或聘用導演、製片、編劇、演員以及團隊成員，自行出資或對外集資後，進行影片之製作<sup>22</sup>。此方式為美國早期好萊塢片廠制度之經營典型，製片公司為了加強製片實力，多與導演、編劇、演員……等簽訂長期之僱傭或聘用契約，導演等人必須依照契約內

---

19 李沅潤（註15），頁33-34。

20 李沅潤（註15），頁35-38。

21 洪誠孝（註14），頁46-48。

22 李沅潤（註15），頁69。

容，執行電影製作任務<sup>23</sup>。此間製片公司對於電影創意之形成與執行具有較大之影響力，電影之著作權利亦常常因為職務著作而歸屬於製片公司。

第二種類型係專案模式，此方式多以導演為中心，以一部電影為單位，透過各種管道集結經濟與人力資源<sup>24</sup>。此類型多由導演自主組成主要核心團隊，包含任用製作人、演員、編劇……等，以公司或合夥方式對外提案，尋求企業主或製片公司之投資<sup>25</sup>。相較於好萊塢模式，本類型較偏向目前獨立製片之經營方式，導演或其他參與創作之人於創作當中較具有自主性，較容易共享著作之權利。

### 三、製作人之定義

論及製作人於電影製作之角色前，必須釐清製片公司與製作人之關係。根據美國製作人同業工會（Producer Guild of America）對於製作人之定義，製作人負責開啟、協調、監督與控制一部影片之製作。無論其為獨立或受雇之製作人，肩負著影片製作過程當中，從始至終之創意、財務、技術與行政之責任<sup>26</sup>。由此可知，製作人全程參與電影生產過程，如英國著作權、設計與專利法第 178 條之定義一般，屬於電影攝製必須具備之人<sup>27</sup>，除了選定故事題材以外，時常必須負責編劇、演員、甚至導演等人員之招募，並且統籌電影所有時期之各樣事務，於電影創作發想至完成之整體過程當中，扮演著極端重要之角色<sup>28</sup>。

雖然製作人可能受雇於製片公司而於電影攝製過程中代表資

---

23 林富美，台灣新聞工作者與藝人——解析市場經濟下的文化勞動，頁 232（2006 年）；趙衛防，香港電影產業流變，頁 125（2008 年）。

24 李沅潤（註 15），頁 69-70。

25 陳明珠、黃勻祺，2000-2010 台灣女導演研究——她／劇情片／談話錄，頁 211（2010 年）；李沅潤（註 15），頁 69-70。

26 Producers Guild of America, Frequently Asked Questions, <http://www.producersguild.org/?page=faq> (last visited Aug. 20, 2013).

27 Copyright, Designs and Patents Act, 1988, § 178 (U.K.).

28 甘龍強（註 7），頁 54。



方<sup>29</sup>，然非所有製作人皆為受雇者，從美國製作人同業公會對於製作人之描述可查知，獨立製作人之存在，尤其在獨立製片之場合，製作人亦常透過劇作等步驟之參與等機會貢獻創意而可能符合著作人之資格<sup>30</sup>。

製作人之名稱與分類不一而足，惟從美國製作人同業公會對於製作人的定義觀察，可將製作人之任務分為四種，分別為創意製作（creative producer）、財務製作（financing producer）、交易洽談（deal maker）、行政執行（nuts and bolts）<sup>31</sup>。負責創意之製作人通常必須摘錄劇本內容、評估劇本發展性、並且將劇本向潛在出資者推廣，甚至可能於影片設置過程當中參與創意之形成與修正<sup>32</sup>。執行製作（line producer）則主要負責財務與行政上之事務，尤以預算與時程控管，以及行政庶務之執行等工作為要<sup>33</sup>。因此，雖然製作人可能為電影貢獻創意，但非所有製作人皆會參與創作。

## 肆、電影於我國之著作態樣與潛在問題

### 一、電影製作可能發生之著作關係

從目前電影市場之創作實況觀察，以電影型態呈現之視聽著作

---

29 BUCK HOUGHTON, WHAT A PRODUCER DOES: THE ART OF MOVIE MAKING (NOT THE BUSINESS) 75-76 (1992).

30 Stuart K. Kauffman, *Motion Pictures, Moral Rights, and the Incentive Theory of Copyright: The Independent Film Producer as "Author"*, 17 CARDOZO ARTS & ENT. L.J. 749, 781-82 (1999).

31 楊皓鈞，邁向「製片制」的新思維：製片人才美國培訓學成座談，<http://twghome.pixnet.net/blog/post/29605525-%5B%E5%8F%B0%E5%BD%B1%5D-%E9%82%81%E5%90%91%E3%80%8C%E8%A3%BD%E7%89%87%E5%88%B6%E3%80%8D%E7%9A%84%E6%96%B0%E6%80%9D%E7%B6%AD>（最後瀏覽日：2013年8月20日）。

32 JASON E. SQUIRE, THE MOVIE BUSINESS BOOK 234 (3d ed. 2004).

33 *Id.*

可能因為創作人數量及其互動關係，形成以下數種可能之著作樣態：

### (一) 單獨著作

顧名思義，視聽著作係由一人所完成。早期影片攝製因為設備取得及操作不易，攝影器材笨重且昂貴，基於成本以及技術上之考量，攝製影片或電影必須藉由受過專業訓練之製作團隊共同合作來完成<sup>34</sup>。隨著 1990 年代以降影片製作軟硬體之普及化，加上如 Youtube 等內容平台之蓬勃發展，促成微電影<sup>35</sup>、紀錄片或短篇動畫等短片類型之視聽著作如雨後春筍般興盛<sup>36</sup>。

此類影片之攝製團隊之人數或許僅僅如同一搖滾樂團 (rock group)<sup>37</sup>，由一人擔綱所有工作亦無不可能，舉凡由英國獨立製片人 Geoff Searle 於 2006 年獨自導演、編劇、攝影與演出之世界首部一人電影 (one man feature film) —— 「Madness in the First Degree」<sup>38</sup>，或是日本動畫家新海誠所獨力導演、編劇、繪製、剪輯而成 25 分鐘之著名動畫「星之聲」<sup>39</sup>，甚至甫於 2013 年初過世之臺灣漫畫家艾雷迪<sup>40</sup>為自己漫畫新作獨自製作之「遺失時間的夏

34 JESSE DREW, A SOCIAL HISTORY OF CONTEMPORARY DEMOCRATIC MEDIA 35 (2013).

35 什麼是微電影，加拿大國際微電影節網站，<http://cmff.ca/what-is-micro-film/> (最後瀏覽日：2013 年 8 月 20 日)。

36 DREW, *supra* note 34, at 44.

37 *Id.* at 45.

38 Video: Film Maker Creates World's First One-Man Movie, COMET 24 (Apr. 3, 2008, 5:50 PM), [http://www.thecomet.net/news/video\\_film\\_maker\\_creates\\_world\\_s\\_first\\_one\\_man\\_movie\\_1\\_211672](http://www.thecomet.net/news/video_film_maker_creates_world_s_first_one_man_movie_1_211672).

39 新海誠：日本動漫新時代的開啟者，中國國際動漫網，2013 年 8 月 20 日，[http://www.comicnet.tw/news\\_detial.php?news\\_id=2678](http://www.comicnet.tw/news_detial.php?news_id=2678) (最後瀏覽日：2013 年 8 月 20 日)。

40 鄭凱榕，《遺失時間的夏日》再見了！艾雷迪老師，新頭殼 NewTalk，2013 年 1 月 21 日，<http://tw.news.yahoo.com/%E9%81%BA%E5%A4%B1%E6%99%82%E9%96%93%E7%9A%84%E5%A4%8F%E6%97%A5-%E5%86%8D%E8%A6%8B%E4%BA%86-%E8%89%BE%E9%9B%B7%E8%BF%AA%E8%80%81%E5%B8%AB-031124880.html> (最後瀏覽日：2013 年 8 月 20 日)。

日」短篇動畫，皆屬於單獨著作之著例。電影既為單獨著作，依著作權法第 10 條規定，單獨著作人於視聽著作完成之時即依法獨自享有、行使與主張著作權<sup>41</sup>。

## (二) 共同著作

電影或其他視聽著作多為許多人創意之結晶，若無特別約定或特殊關係，原則上應屬於共同著作<sup>42</sup>。如前段所述，為了成就一部電影，時常有導演、編劇、攝影師、造型師、燈光師、剪輯師……等人之參與，除非參與創作之人彼此之間具有僱傭等職務關係，否則各個人只要皆立於平行的合作關係，於各人所貢獻之創意無法清楚區分之狀態下，所有人皆共享著作所生之權利<sup>43</sup>。多人創作之視聽著作之所以成為共同著作，必須具備三大要件，首先，須由二以上之人參與創作；其次，此些人們必須基於共同創作之意思發生創作參與之行為，亦即創作人之間於創作上具有共同關係；最後，著作必須無法分離而為個別之利用，亦即著作必須係實質上單一之作品<sup>44</sup>。

如同傳統民法對於實體財產之觀念一般，各著作人存在於共同著作上之財產權係透過應有部分而為量之分割，亦即著作人於共同著作上所享有權利之比例<sup>45</sup>。而應有部份之決定方式，基於契約自由之原則，我國現行著作權法第 40 條規定應以共同著作人間之約定為優先，例外於著作人無特別約定時，才透過各個著作人對於共同著作之貢獻程度定其比例。若連貢獻程度皆無法得知之情形，法律明文均分之<sup>46</sup>。

41 章忠信，著作權法逐條釋義，2 版，頁 41（2009 年）。

42 羅明通，著作權法論 I，7 版，頁 230（2009 年）。

43 羅明通（註 42），頁 230。

44 羅明通（註 42），頁 254。

45 謝在全，民法物權論（上），5 版，頁 487（2010 年）；經濟部智慧財產局，（註 9），頁 136-137。

46 經濟部智慧財產局（註 9），頁 136-137。

依民法第 831 條準用同法第 819 條第 2 項：「共有物之處分、變更、及設定負擔，應得共有人全體之同意。」著作權法第 40 條之 1 第 1 項規定，若欲行使共同著作之著作財產權，須經過全體共同著作財產權人同意方得為之。此規定所設定之門檻極高，尤其於大成本電影製作之情形共同作者眾，欲使所有作者皆同意有一定難度；為了避免共同著作財產權人濫用權利之情況，同項後段明文要求各權利人若無正當理由，不得拒絕同意，以為配套。此外，為求共同著作財產權行使之便利，同條第 2 項進一步規定得於共同著作財產權人當中選定代表人代為行使所有權利人之著作財產權<sup>47</sup>。

至於著作人格權之行使，雖非財產權，無法同著作財產權一般準用民法規定，惟因各著作人之著作人格權與共同著作本身存有緊密的連結關係，難以個別行使，1992 年著作權法修正時遂參考日、韓立法例，行使上與著作財產權作相同之處理<sup>48</sup>。現行著作權法第 19 條規定，共同著作人行使著作人格權須經全體著作人同意，各著作人無正當理由不得拒絕。為了方便著作人格權之行使，著作人中得選定代表人，代表全體共同著作人行使權利。

### (三) 職務著作

雖說從法律角度看，視聽著作於大部分情況之下常為多人共同完成之作品，若無特別情況應屬於共同著作，然而綜觀電影或媒體產業之生態可發現「特殊情況」反而是常態，業界多藉由僱傭、出資關係，或是與創作人之特別約定，使得視聽著作成為職務著作，特別是電影之攝製需要相當大資金之挹注<sup>49</sup>，片廠或電影公司透過對製作團隊之投資或聘用，加上合約當中之讓渡或授權條款<sup>50</sup>，即

47 參見著作權法 1992 年行政院版修正草案之說明。經濟部智慧財產局（註 9），頁 136-138。

48 經濟部智慧財產局（註 9），頁 124-125。

49 洪誠孝（註 14），頁 46。

50 TONY BLAKE, WRITING FOR THE HOLLYWOOD \$\$\$: HOW TO NAVIGATE THE ROCKY ROAD TO SUCCESS IN TV & FILM 166-67 (2007)；林曉霞，影視版權的原理與實務，頁 139-140（2007 年）。

可輕易取得視聽著作上之權利<sup>51</sup>。

我國著作權法將職務著作分為二類，一類為基於僱傭關係完成之職務著作，另一類為基於僱傭著作以外之出資聘用關係所完成之職務著作，著作權法於二者之著作權歸屬方面雖以相異之規定處理，惟相同處在於法律允許法人因職務關係例外地取得著作權，而當事人之間皆得藉著雙方之約定而使得實際上未從事創作之人取得著作上之權利<sup>52</sup>，DVD 或其他影片包裝上標示著作權屬於某電影公司所有，即可能係透過職務關係所取得者。有關職務著作之權利歸屬，著作權法於第 11 條與第 12 條當中有相當詳盡之規範。

稱僱傭者，依民法第 482 條規定，係當事人之間約定，由一方於一定或不定之時間內為另一方提供勞務，另一方給付報酬之契約關係，例如電影公司雇用知名編劇，將其納入公司編制之內即是。受雇之人基於僱傭關係所完成之著作，根據著作權法第 11 條規定，原則上若未特別約定，於視聽著作完成之時，即由受雇人取得著作人之資格，另著作財產權則由雇用人享有。此外，當事人之間亦可約定由雇用人原始取得著作人之資格而享有完整之著作權。於少數情形之下，亦可能因為當事人之約定而由受雇人除了著作人格權外，亦取得視聽著作之著作財產權<sup>53</sup>。

另外，針對僱傭以外之出資聘用關係，例如基於承攬或委任關係所完成之著作，著作權法第 12 條規定於當事人未有特別約定之情況下，原則上由實際完成著作之受聘人立於著作人之地位取得完整著作權，亦即享有著作之著作人格權與著作財產權。此時若無特別規定，出資人投入資金卻享受不到權利或無法利用著作，絕大多數之情況下與資方投資之理念相悖離，是以著作權法復規定於此情

---

51 Karen L. Gulick, *Creative Control, Attribution and the Need for Disclosure: A Study of Incentives in the Motion Picture Industry*, 22 CONN. L. REV. 53, 56-57 (1994).

52 簡啟煜，著作權法案例解析，增訂 2 版，頁 84 (2011 年)。

53 章忠信 (註 41)，頁 48。

形下，出資人得以利用該著作<sup>54</sup>。當然，如果當事人之間願意透過約定將著作人格權或著作財產權歸與出資人名下，基於尊重當事人意志之精神，著作權法第 12 條亦明文允之。

#### (四) 結合著作

結合著作之觀念主要源自於歐陸，德國著作權法第 9 條定義結合著作係數著作人為了共同利用之目的，而將其著作相結合之著作<sup>55</sup>。此類著作與共同著作不同之處在於，所結合之各個著作皆可分離為利用<sup>56</sup>，且各著作人保有個別著作之著作權<sup>57</sup>。與財產法上合成物或集合物之概念相類似，將各個獨立之著作集合為觀念上單一之著作，多具有經濟價值與市場融通之意涵在其中<sup>58</sup>。雖然我國著作權法未明文承認結合著作乙類，惟實務<sup>59</sup>或學說<sup>60</sup>無疑地皆承認結合著作於我國著作權法領域之地位。結合著作雖然表面上以單一著作之樣貌呈現，實際上所結合之各個著作皆獨立受到著作權之保護，不假他人之手，各著作權人得自由行使其著作上之權利，無論授權、讓與或是主張救濟，皆無須經過其他人同意或承認<sup>61</sup>。

電影當中亦不乏結合著作之例子，其中最典型者為數段影片結合而成之集錦電影。以國片來說，電影界一致認為 1980 年代開啟

54 內政部著作權委員會，新舊著作權法條文對照及說明，頁 12（1998 年）。

55 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 9 (Ger.)，世界智慧財產權組織（The World Intellectual Property Organization, WIPO）將本條英譯為：“...several authors have combined their works for exploitation in common...” See Law on Copyright and Neighboring Rights (as amended on July 16, 1998), WIPO LEX, [http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file\\_id=126255](http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=126255) (last visited Aug. 20, 2013).

56 曾勝珍、黃鋒榮，你儂我儂就是不同——談師生共同著作（上），智慧財產，132 期，頁 80（2009 年）。

57 Manfred Reh binder 著，張恩民譯，著作權法，13 版，頁 193（2004 年）。

58 王澤鑑，民法總則，11 版，頁 229（2003 年）。

59 最高法院 92 年度台上字第 514 號刑事判決。

60 例如：蔡明誠，結合著作與契約目的讓與理論——評最高法院 86 年度台上字第 763 號民事判決，科技法務透析，9 卷 7 期，頁 21（1997 年）；曾勝珍、黃鋒榮（註 56），頁 73。

61 曾勝珍、黃鋒榮（註 56），頁 15。

臺灣新電影運動之經典名片「光陰的故事」就是集結陶德辰、楊德昌、柯一正、張毅四大導演所拍攝之四部不同故事而成之電影，全片四個故事分別由四位導演主導、四個劇組完成拍攝，各部影片獨立存在而成單一視聽著作<sup>62</sup>。近期如金馬創投會議為了慶祝民國100年所策畫的電影「10+10」，係由張艾嘉、侯孝賢……等20位導演以20部5分鐘影片結合成100分鐘之作品<sup>63</sup>。歐美電影當中則以由20位導演所完成18段影片集結而成的電影「巴黎，我愛你（Paris, Je T'Aime）」最富盛名<sup>64</sup>。

## 二、我國視聽著作歸屬與利用上所面臨之問題

視聽著作立法上所面對的最大挑戰，在於權利主體之數量。以一部數億美元的好萊塢大卡司電影<sup>65</sup>為例，導演、編劇、攝影、造型、特效、演員、剪輯、編曲……等參與創意之團隊動輒數以百計，即便非電影之小成本視聽著作，創作之成員結構與其他類型著作相比仍偏多，於欠缺合宜法規範之景況下，權利授與、讓渡……等行為皆受創作人掣肘<sup>66</sup>，如此不但容易使得電影經濟效益大打折扣，亦間接阻礙文化創意產業之發展。以下本文擬審視前節所介紹之各種著作形態，以發掘我國視聽著作歸屬與行使上可能發生之困難，進而提出問題意識。

---

62 光陰的故事，開眼電影網，[http://app.atmovies.com.tw/movie/movie.cfm?action=filmdata&film\\_id=fEcmb5050900](http://app.atmovies.com.tw/movie/movie.cfm?action=filmdata&film_id=fEcmb5050900)（最後瀏覽日：2013年8月21日）。

63 台灣電影最夢幻組合《10+10》柏林影展登場，台北金馬影展，[http://www.goldenhorse.org.tw/ui/index.php?class=funcnav&func=news&work=detail&subwork=&news\\_id=188](http://www.goldenhorse.org.tw/ui/index.php?class=funcnav&func=news&work=detail&subwork=&news_id=188)（最後瀏覽日：2013年8月21日）。

64 KENDALL R. PHILLIPS, DARK DIRECTIONS: ROMERO, CRAVEN, CARPENTER, AND THE MODERN HORROR FILM 73 (2012).

65 例如好萊塢電影阿凡達，所花費的總成本高達2億3,700萬美元。參見史上最高成本電影排行榜，17MOVIE，<http://17movie.com.tw/news2.asp?id=660>（最後瀏覽日：2013年8月21日）。

66 著作權法擬增導演編劇為著作人，投資人強烈反對，中國新聞網（轉載自：法制晚報），2012年8月16日，<http://www.chinanews.com/cul/2012/08-16/4112855.shtml>（最後瀏覽日：2013年8月21日）（本報導所稱著作權法專指中華人民共和國著作權法）。

### (一) 職務著作之情形

前已論及職務著作為電影產業實際上最常出現之著作關係。著作權法自國民政府於民國 17 年制定之時，即將職務著作納入條文當中，當時第 16 條規定：「出資聘用人所成之著作物，其著作權歸出資人享有。但當事人間有特約者，從其特約。」<sup>67</sup>其間經歷數度修法後，現行著作權法關於職務著作之規定堪稱完足，尤其 1992 年著作權法參考當時日、韓之立法將職務著作細分為僱傭與出資聘用關係所成者<sup>68</sup>，從合作關係對於著作歸屬影響之角度，兼顧實際完成作品之創作人權利，以及出資人經濟上之利益，殊值肯定。職務著作之規定雖臻完備，惟尚值可慮之處在於視聽著作之法律關係繁複，電影或媒體產業多藉由僱傭、出資關係為創作，按現行法職務著作之規定可能使得視聽著作之著作人或著作財產權人眾多，阻礙視聽著作之利用與傳播；另外，電影公司當事人雙方依法得透過特別約定將著作人或著作財產權人之資格原始地歸於資方<sup>69</sup>，恐因僱傭或其他出資聘用關係當中市場主體地位不平等之可能性，而引發雇主或出資人透過權力關係迫使受僱人或受聘人非自願放棄或讓渡著作權利之疑慮。

### (二) 職務著作以外之情形

電影實務上常以職務關係解決著作權歸屬之問題，然職務關係無法完全呈現電影產業，甚至視聽著作領域當中創作關係之全貌。一般論及電影，雖然第一時間多聯想到由八大電影公司<sup>70</sup>所生產之

67 經濟部智慧財產局（註9），頁 35。

68 經濟部智慧財產局（註9），頁 118、120。

69 Michael H. Davis, *The Screenwriter's Indestructible Right to Terminate Her Assignment of Copyright: Once a Story Is "Pitched", a Studio Can Never Obtain All Copyrights in the Story*, 18 CARDOZO ARTS & ENT. L.J. 93, 114 (2000).

70 八大電影公司分別為環球（Universal Studios）、派拉蒙（Paramount）、博偉（Disney、TouchStone、BV）、華納（Warner Bros）、福斯（20th Century Fox）、哥倫比亞／三星（Columbia Pictures/Tristar）、米高梅（MGM）、夢工廠（DreamWorks）。參見蔡念中，大眾傳播概論，頁 238（1998 年）。



商業片，即使電影產業之集中化（centralization）為現今之潮流<sup>71</sup>，無可否認的，獨立製作仍在電影市場占有一席之地，此類電影之創作關係多元，電影可能基於導演與製作人等之合夥關係而為製作，攝製團隊與製作人，或攝影團隊成員彼此之間可能不具有任何僱傭或出資聘用關係<sup>72</sup>，遑論電影以外之視聽著作，自力或基於合資、友情……等關係完成之小眾化影片或短片所在多有，此時，即須藉由單獨、共同或結合著作之相關規範以釐清著作權歸屬與行使方式。

### 1. 單獨與結合著作

職務以外之創作關係當中，若創作人僅為單數，或是權利歸於單一之時，無論係單獨著作或是組成結合著作之各個著作，皆容易釐清權利之歸屬，權利行使與讓與亦較輕省，欲利用著作之人相對容易取得著作人資訊，且僅須取得單一著作財產權人之授權，無須如共同著作一般必須一一取得所有權利人之同意。然而，除非家庭或個人隨拍之影片，否則縱然是婚禮側拍記錄，或是學生為了課堂報告完成之作品……等等簡易生活化之影片，製作時投入複數創意之可能性仍高。緣此，無論實體或網路環境所見之電影或視聽著作，即使非基於專業或職務目的，多人基於共同關係所完成之創作仍較常見。

### 2. 共同著作

共同著作制度之出現，可謂貫徹我國著作權法第 1 條保障「著作人」著作權益之本旨，係我國採取「創作保護」主義之實踐。創作保護主義之核心精神，在於獎勵著作人創作，進而促進國家文化

---

71 電影產業集中化指的是大型電影公司掌握電影產業多數資源，大成本電影占據電影市場，讓獨立製作之電影被邊緣化，生存上受到威脅。See Howard M. Frumes, *Surviving Titanic: Independent Production in an Increasingly Centralized Film Industry*, 19 LOY. L.A. ENT. L. REV. 523, 523-24 (1999).

72 Kauffman, *supra* note 30, at 776.

發展；於是，若創作人將其思想或感情之智慧結晶形諸於外而成一著作時，無論參與創意之人多寡，只要於作品當中付出創意貢獻，自當共享著作之果實，獲得法律所保障之權利<sup>73</sup>。

然而，正因共同著作規定完善地保障所有貢獻創意之創作人，反而於權利歸屬與行使方面造成相當大之不便與困難。尤其是電影類之視聽著作通常有大量創作人參加創作之過程，除了導演與編劇等基本創作成員外，攝影師、造型師、美術設計師、剪輯師，甚至演員……等皆將可能因為對於電影攝製之創意方面有相當程度地奉獻而成為共同著作人<sup>74</sup>；至於何人可被認定為著作人，須回歸著作之根本原則，亦即回頭審查各個創作人所為之參與行為是否具有原創性，正因如此，著作人資格或是著作權歸屬於大卡司電影當中儼然成為艱鉅之工程。

縱使著作權利歸屬完整且正確地受到認定，後續權利之行使於著作權利人間仍為一大挑戰。根據共同著作之基本法理，共同著作權之行使，無論人格或財產權，必須經過全體著作權人之同意<sup>75</sup>。全體同意之規定雖能顧及所有著作權利人之權益，惟容易造成阻礙視聽著作於經濟市場上融通，無法於創作完成後得以迅速為社會所利用，間接阻礙文化發展之疑慮<sup>76</sup>。雖說我國立法者參考日本著作權法<sup>77</sup>規定，於著作權法第 19 條與第 40 條之 1 當中增設「各著作人或著作財產權人，無正當理由不得拒絕同意」之安全閥，用以避免部分著作人阻礙共同著作權利之處分與設定負擔<sup>78</sup>，然而「正當理由」一詞屬不確定法律概念，尺度上之拿捏若發生衝突，仍須於

73 賀德芬，疾風勁草——著作權的風雨歲月，頁 93（2011 年）。

74 John L. Schwab, *Audiovisual Works and the Work for Hire Doctrine in the Internet Age*, 35 COLUM. J.L. & ARTS 141, 146 (2011).

75 羅明通（註 42），頁 230。Christopher Ritter, *Requirements for Finding a Joint Work under the Copyright Act*, 34 L.A. LAW. 14, 15 (2011).

76 甘龍強（註 7），頁 44；羅明通（註 42），頁 230。

77 日本著作權法第 65 條第 3 項；李揚，日本著作權法，頁 46（2011 年）；經濟部智慧財產局（註 9），頁 136。

78 甘龍強（註 7），頁 44。

後端動用主管機關或司法機關進行認定，無法完全解除著作人同意上曠日耗時之爭議。此外，雖然第 19 條與第 41 條之 1 另外允許著作人或著作財產權人得於所有人當中選定代表人代為行使著作上之權利，惟代表權授與之前仍然不能排除必須花費時間取得授權之情形，仍可能因此耽誤視聽著作權利行使之時效。

## 伍、各國相關立法例之介紹與觀察

單獨著作與結合著作歸屬與行使相對簡單，本文以下僅就視聽著作中形成職務著作以及非職務著作之部分，透過比較法角度分門別類介紹、觀察並且分析各國之立法例，以期作為我國立法之參鑑。

### 一、職務著作方面

根據觀察，就視聽著作創作時所形成之職務著作，各國規範各具特色，甚至有些國家拒絕採用職務著作之觀念。緣此，本節以下即就視聽著作否定或承認職務著作之立法體例，分項予以介紹。

#### (一) 否定職務著作存在之立法

##### 1. 法國

法國於該國智慧財產法典（以下簡稱法國著作權法）當中第 111-1 條第 1 項開宗明義規定，僅僅基於創作之事實，精神創作之作者即就該著作享有獨占且排他之權利。同條第 3 項復規定，即使作者訂有僱傭或勞務契約，不影響其基於第 1 項所享有之權利<sup>79</sup>。由此可見，法國係高度重視作者權（author's right）之國家，是以無論是否訂有勞務契約，無論是否具有職務關係，皆由實際為創作之

---

<sup>79</sup> Code de la propriété intellectuelle Art. 111-1 (Fr).

人取得著作權。

即便如此，法國於此亦非毫無變通，著作權法第 113-9 條就受雇人於僱傭關係所完成之軟體（les logiciels）以及軟體之文件檔案（leur documentation），若為受雇人執行職務時或係基於雇用人之指示所完成者，除法律另有規定或特別約定，雇用人依法取得著作財產權，並得專屬地利用該著作<sup>80</sup>。至於視聽著作及其他類型之創作，著作人格權部分雖專屬於作者一身，著作財產權仍能透過當事人約定讓與雇用或出資之人。

## 2. 德國

德國亦為偏重作者權之國家，與法國相同的是，德國採取創作保護主義，該國著作權與鄰接權法（以下簡稱德國著作權法）規定「著作之創作者為著作人」<sup>81</sup>，而「著作之著作人就該著作依本法受到保護」<sup>82</sup>。雖然德國亦就電腦程式於該國著作權法當中為職務關係之特別規定，惟與法國相異者，德國係採取著作權本質一元論之國家，著作人之著作權單一，人格與財產功能無法分離，所以縱使為基於職務或受雇主指示所完成之著作，著作人仍為受雇人，雇主僅依同法第 69-b 條取得著作經濟上之使用權<sup>83</sup>。因此，視聽著作權利歸屬與行使之判斷，仍須從共同、一般或結合著作個案觀察以決定<sup>84</sup>。

---

80 Code de la propriété intellectuelle Art. 113-9 (Fr). 鄭成思，版權法（上），頁 328（2009 年）。

81 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 7 (Ger.).

82 德國過去曾經於該國「音樂、文學與藝術著作權法（Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst，簡稱 LUG）」以及「美術與攝影著作權法（Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie，簡稱 KUG）」規定著作權得歸製作過程當中出資之法人所有，惟現行著作權法已不再沿用。Manfred Rehbinder 著，張恩民譯（註 57），頁 181。Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 1 (Ger.).

83 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 69b (Ger.).

84 Manfred Rehbinder 著，張恩民譯（註 57），頁 197-198。

## (二) 承認職務著作存在之立法

即便承認職務著作之國家，亦有前提認定上廣狹不同之情況，有些國家對於職務著作採取廣義之解釋，亦即包含所有聘雇關係；另外有些國家雖承認職務著作，惟其職務著作限於僱傭關係當中所完成者，各有不同。

### 1. 不限於僱傭關係

#### (1) 美國

美國著作權法第 201 條第 b 項規定若著作屬於職務上完成之著作（works made for hire）時，除非當事人間以附有簽名之書面另行約定，著作專為之完成之雇主或他人依法受認定為職務著作之著作人，取得一切著作上之權利<sup>85</sup>。由本條項觀之，可知美國所謂職務著作非僅限於僱傭關係，包含因為「聘雇」關係而為他人創作之情形，亦即承攬委任等出資聘用關係。所以導演等電影製作團隊若與電影公司簽訂僱傭或是專案委託契約，則基於職務著作之規定，團隊所完成之電影所生之著作權，將全數歸於電影公司所有。

#### (2) 日本

日本方面，原則上若按法人或他人之意思從事其職務之人，若係職務上完成之著作，或以該法人或該他人之名義發表之著作，若無特別約定，該法人或該他人即為著作之著作人，享有著作上之權利<sup>86</sup>。

---

<sup>85</sup> 17 U.S.C. § 201(b) (2006).

<sup>86</sup> 日本著作權法第 15 條；李揚（註 77），頁 46。日本著作權法於同條第 2 項針對電腦程式有特別之規定，惟認定上條件更少，只要係職務上完成之創作，法人或他人即取得著作人之資格。

### (3) 中國

中華人民共和國著作權法（以下簡稱中國著作權法）當中規定，創作人基於法人或其他組織所交付之任務所完成之著作即為職務著作，除非法令規定或當事人間另有約定由法人或其他組織取得著作權<sup>87</sup>，職務著作之著作權由創作人享有，惟法人或其他組織得於業務範圍具有優先利用該著作之權利<sup>88</sup>。也就是說，若電影團隊係基於與電影公司之職務關係完成電影，除非電影公司與攝製團隊特別約定著作權歸於公司，否則原則上電影之著作權仍歸團隊，電影公司得於所約定之職務範圍當中利用電影。此外，為了避免市場上惡意競爭，規定視聽著作完成兩年內，若未經法人或其他組織同意，不得許可第三人以與法人或其他組織相同之利用方式利用視聽著作<sup>89</sup>。

#### 2. 限於僱傭關係

##### (1) 英國

英國雖然承認職務著作，但僅限於僱傭關係（*employment*）所完成之著作，而且連適用之著作類型亦有所限制。英國著作權、設計與專利法（以下簡稱英國著作權法）第 11 條第 2 項規定，除非當事人間另有約定，受雇人於僱傭關係當中所創作之文學、戲劇、音樂、藝術著作或電影，僱用人原始取得其著作權<sup>90</sup>。因此，雖然該國電影依著作權法第 9 條第 2 項之特別規定，著作權自動歸屬於製作人與導演<sup>91</sup>，若導演或製作人受雇於電影公司時，即由電影公

---

87 此情形下，創作人僅保有署名權，即姓名表示權，其他著作權則歸於法人或其他組織。中華人民共和國著作權法第 16 條第 2 項。

88 中華人民共和國著作權法第 16 條第 1 項。

89 中華人民共和國著作權法第 16 條第 1 項。

90 Copyright, Designs and Patents Act, Art. 11(2) (UK) (1988).

91 Copyright, Designs and Patents Act, Art. 9 (2); *see also* Jordan S. Hatcher, *Are Auteurs Really all That Special?: An Argument against the Special Position of*

司原始取得著作之權利。

## (2) 韓國

韓國著作權法第 9 條規定，受雇人因為履行其職務所完成，且以法人名義所發表之著作，除非當事人另有約定，否則著作權歸於該法人<sup>92</sup>。於職務著作之認定上與英國類似，同樣承認職務著作，惟僅限於僱傭關係所生者。

## 二、職務著作以外之情形

歸納目前各國對於非職務著作所形成之視聽著作，其歸屬與行使之立法例概可分為以下二大類<sup>93</sup>：

### (一) 共同權利說

此類型之立法例顧名思義即係以共同著作關係作為判斷視聽著作之根本原理，所有參與創作之人皆為著作人，不以特定之人原始地取得著作權。根據各國法律之規定，於採行共同權利原則之前提下，尚可細分為法定共享、法定移轉以及法定授權三說。

#### 1. 法定共享說

本類型之特色在於以一般規定，意即單純共同著作方式享有與行使著作上之權利，未以特別規定將著作權歸與或授與未參與創作之人，若他人欲取得或利用著作權，可另行透過約定使權利移轉或

---

*Film/Video Directors under UK Law*, 2006 B.C. INTELL. PROP. & TECH. F. 100401, 100401 (2006).

<sup>92</sup> Copyright Act of Republic of Korea Art. 9 (as amended in Apr., 2009).

<sup>93</sup> 本文經過歸納後，試圖按特徵為各類重新命名以期說明各類立法例，未延用他文獻所採名稱，為自行暫定者，僅供參考。經濟部智慧財產局，著作權修法諮詢小組第 29 次修法諮詢會議資料，<http://www.tipo.gov.tw/ct.asp?xItem=422592&ctNode=7010&mp=1> (最後瀏覽日：2013 年 8 月 22 日) (本次會議雖係針對表演人之立法，惟對於視聽著作權利歸屬方面清楚分門以別類，對本文思考歸屬之型態與分類上有相當程度之幫助)；鄭成思 (註 80)，頁 340；聯合國教科文組織，版權法導論，頁 45 (2009 年)。

授權。採用法定共享說之國家以美國、法國為代表。

### (1) 美國

依美國著作權法第 201 條第 1 項規定，完成著作之著作人原始取得著作權，若為共同著作之情形，只要二以上之人為了使各自之創作作為一整體當中不可分離或互相依存之部分而共同完成一著作<sup>94</sup>，所有共同著作人皆平均地享有著作上之權利<sup>95</sup>。視聽著作於美國著作權法當中未受特別之對待，除非發生職務著作之情況，否則所有基於共同關係一同創作，而各創作不可分離或相互依存，例如整部電影當中攝影師、導演、編劇……等人皆貢獻創意之部分，而所有人的創意都在電影拍攝過程當中融為一體之情形下，此時，即無法排除所有人一起享有一共同著作權利之可能。當然，美國晚近之判決有將共同著作人限於導演、製作人、編劇或主要演員等在電影片頭或片尾名單頂端之主要貢獻者<sup>96</sup>，惟尚未完全否定攝影師、造型師、剪接師、燈光師……等作為共同著作人之可能性。只要參與電影創作之人是主要策畫者（*master mind*）、有成為共同著作人之意圖，且電影對於觀眾之吸引力與其成功之結果於各人貢獻上無法評估時，即可能成為電影之共同著作人<sup>97</sup>。

美國法關於共同著作授權方面，有著與其他國家大不相同之立法方式，除了專屬授權之情形外<sup>98</sup>，美國允許共同著作之各個著作

---

94 17 U.S.C. § 101.

95 17 U.S.C. § 201(a); ROGER E. SCHECHTER & JOHN R. THOMAS, *PRINCIPLES OF COPYRIGHT LAW* (2010).

96 See *Aalmuhammed v. Lee*, 202 F.3d 1227 (9th Cir. 2000); Leslie J. Lott, *When Does an Editor's Input Create a Joint Work of Authorship?*, LOTT & FISCHER, <http://www.lfiplaw.com/articles/jointwork.htm> (last visited Mar. 19, 2014).

97 *Morrill v. Smashing Pumpkins*, 157 F. Supp. 2d 1120, 1123 (C.D. Cal. 2001). 例如 *Alexander Lindsay v. The Wrecked & Abandoned Vessel R.M.S. Titanic*, 52 U.S.P.Q.2d 1609 (S.D.N.Y. 1999) 一案當中，原告係影片之技術指導，提供攝影角度、道具製作……等服務，雖非系爭影片導演，仍認為係影片之共同著作人。

98 若欲將共同著作專屬授權與他人，須由所有共同著作人書面同意方能行之。17 U.S.C. § 204(a); MARSHALL LEAFFER, *UNDERSTANDING COPYRIGHT LAW* 207 (4th ed. 2005).



人獨立授與他人共同著作非專屬之權利，各共同著作人於非專屬授權他人共同著作之權利時，無須經由他共同著作人之同意<sup>99</sup>。至於共同著作之利用，各著作人皆得單獨為之，同樣無須經由其他著作人之同意<sup>100</sup>。

## (2) 法國

法國法同樣承認視聽著作以共同著作形式存在之原則，惟相較於美國，法國採取較為折衷式之立法，規範內容與方式稍有不同，一方面承認所有完成視聽著作之人皆得為共同著作人，另一方面明文將原本即常屬於實際參與電影創作之特定人透過推定或擬制之方式納入共同著作人之列。法國著作權法第 113-7 條規定，完成視聽著作之一人或數人，為視聽著作之著作人<sup>101</sup>。故原則上法國係完全接受真正參與創作之作者取得權利之概念，所有於電影當中投入創意結晶之人，皆有成為共同著作人之可能。而視聽著作之共同著作人共享著作之財產權利，行使權利時，必須經過全體著作人協商以為之<sup>102</sup>。

與其他國家不同者，法國著作權法另外以特別規定賦與特定人法律上之推定力，規定若無反證推翻，則劇本作者、改編作者、對白作者、專為視聽著作作曲之樂曲作者以及導演，皆推定為該視聽著作之共同著作人（*coauteurs*）<sup>103</sup>。除此之外，該國著作權法另有特別規定將特定人擬制為著作人，第 113-7 條第 3 項明文，假如電影係基於既存之著作或劇本為創作者，則該等原作之作者視為該視聽著作之著作人<sup>104</sup>。

---

99 SCHECHTER & THOMAS, *supra* note 95, at 162; MELVILLE B. NIMMER & DAVID NIMMER, *NIMMER ON COPYRIGHT* § 6.10[D] (2002).

100 LEAFFER, *supra* note 98, at 207.

101 Code de la propriété intellectuelle Art. 113-7 (Fr.).

102 Code de la propriété intellectuelle Art. 113-3 (Fr.).

103 Code de la propriété intellectuelle Art. 113-7 (Fr.); 姚信安（註3），頁 162。

104 Code de la propriété intellectuelle Art. 113-7 (Fr.).

## 2. 法定移轉說

本說亦稱為「推定讓與」說，文義上似乎將著作上所有權利依法自始移轉與他人，實則與特別權利說有所不同。本說既然置於共同權利說底下，未曾否定共同著作之地位，多人完成著作時同樣取得共同著作人之資格，只是於構成法律特別規定之要件時，將視聽著作之著作權或著作財產權歸屬於原本可能未曾實際參與創作之特定人而已。本說之代表國係日本與韓國。

### (1) 日本

較之於美、中、英等國，日本採行較折衷之立法模式。原則上，依日本著作權法第 16 條規定，除了職務著作以外，只要是對於電影之製作付出具有獨創性貢獻，而參與導演、製作、演出、攝影、美術等工作之人，皆為電影之共同著作人，共同行使著作上之權利。

除了共同著作之原則規定外，日本著作權法針對視聽著作另外設有二特別規定。首先，同法第 29 條明文，若果電影之著作人向製作人，亦即電影公司或製片公司承諾參加該電影之製作時，電影之著作權原始屬於製作人所有。又，同條第 2 項與第 3 項規定，如果是公開播送業務機構專為放送技術手段所製作之電影，日本著作權法自始賦與此類機構公開播送、公開傳輸及重製等權利，且於此特定權利範圍內，公開播送事業機構為著作權人，獨立行使前述之著作權。

### (2) 韓國

韓國著作權法亦採行法定授權說，除非彼此之間具有職務關係，原則上電影著作若為多人共同之創作，應以共同著作視之。共同著作之著作人格權或財產權之行使，與德國法相當近似。按韓國著作權法第 15 條與第 48 條之規定，無論行使人格或財產權，或是

將各人之應有部分讓與他人或設定抵押權，皆須經過所有共同著作人之同意，而各著作人若無正當理由，不得拒絕同意；為方便權利之行使，共同著作人當中得指定一人作為代表人，待所有著作人行使權利。至於利用共同著作所得收益，應根據各共同著作人之貢獻比例分配之<sup>105</sup>。

若創作人或表演人與電影製作人協議共同創作，依韓國著作權法第 100 條第 1 項仍由該創作人或表演人享有電影之著作權。惟於此情形法律設有特別規定賦與推定之效力，推定創作人或表演人同意將視聽著作之必要利用權，亦即部分著作財產權讓與（transfer）電影製作人，電影製作人於該等權利之上取得著作財產權<sup>106</sup>。

### 3. 法定授權說

此說亦得稱為「推定授權」說，同樣未否認視聽著作共同著作人之地位，僅僅於法定之特別條件之下，將著作財產權或著作使用權自動授與特定之人而已。本說之代表國為德國。

德國就視聽著作之歸屬無特殊之規定，只要於電影製作過程當中貢獻創意之人，包含導演、攝影師、剪輯師、混音師，甚至演員、造型師、製作人……等，皆可因為付出精神勞動而共同成為著作人<sup>107</sup>。德國著作權法第 8 條第 1 項規定，「數人共同創作一著作，而其個別之貢獻無法分離而為利用者，應視為共同著作人。<sup>108</sup>」只要符合上述定義，皆取得共同著作人之地位。權利之行使方面，若欲修改、利用共同著作，或將共同著作公開發表之時，須徵得全體共同著作人之同意方得為之<sup>109</sup>。為使著作權利便於行使，共同著作

105 Copyright Act of Republic of Korea Arts. 15, 48.

106 Copyright Act of Republic of Korea Art. 100. 所謂必要利用權，同法第 101 條規定於創作人部分係指重製權、散布權、公開上映、公開播送、公開傳輸或其他利用權，於表演人部分則指重製權、散布權、公開播送權、公開傳輸權而言。

107 Manfred Reh binder 著，張恩民譯（註 57），頁 200。

108 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 8 (Ger.).

109 Manfred Reh binder 著，張恩民譯（註 57），頁 190。

人得指定著作人當中一或數人為代表人，代為行使著作上之權利<sup>110</sup>。此外，為了避免權利濫用，第 8 條第 2 項規定各共同著作人不得違背誠實信用原則而拒絕他共同著作人發表、利用或修改著作。侵權救濟方面，各共同著作人皆得就整體利益單獨主張於共同著作上之權利。利用著作所獲取之收益，若無特別約定，依各著作人貢獻之比例計算分配之<sup>111</sup>。

除此之外，德國針對電影另設有特別規定，依法自始授與電影製作人一定之權利。首先，若導演、編劇……等人以及演員與電影製作人約定參與電影製作而有義務之人，於契約有爭議之時，法律推定授與製作人法定所有方式對於視聽著作之利用權，以及依著作性質而為之改編權<sup>112</sup>。另外，德國著作權法第 94 條使電影製作人就視聽著作物<sup>113</sup>自始地取得重製、發行、公開上映、公開播送、公開傳輸以及禁止不當修改之專屬權利<sup>114</sup>。

## (二) 特別權利說

此說與前述法定移轉說不同的是，法定移轉說係以共同著作關係為多人創作視聽著作時之常態，而於特別情形時方將著作權歸與將著作權歸與特定之一人或數人。弗如共同權利說以共同著作為電影創作之基礎關係，本說不再囿於共同關係，透過法律將視聽著作之著作權自始地、直接地、原則地、絕對地歸與特定之人。特別權利說最主要目的係於前端即簡化共同創作之權利歸屬，使後續法律關係單純，於實務上易於運作。採取此立法方式之國家有英國與中國。

---

110 Manfred Rehbinder 著，張恩民譯（註 57），頁 190。

111 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 8 (Ger.)；Manfred Rehbinder 著，張恩民譯（註 57），頁 190。

112 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Art. 89, 92 (Ger.)；Manfred Rehbinder 著，張恩民譯（註 57），頁 203。

113 即附有電影之錄影物或錄音物。

114 Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Arts. 89, 94 (Ger.).

## 1. 英國

英國著作權法於電影之情形，於第 9 條第 2 項第 a、b 款特別規定自動將著作權歸屬於製作人與主要導演<sup>115</sup>，且該二人依法成立共同著作關係，除非二人為同一人<sup>116</sup>。製作人與主要導演因此共同原始地取得著作人之資格<sup>117</sup>，權利應按共同著作之規定而為行使。

## 2. 中國

中國方面雖有共同著作之規定，然而視聽著作將著作權歸屬於單一製作人，因此不適用之。中國著作權法第 15 條第 1 項規定電影作品和以類似攝製電影的方法創作之視聽著作，由製作人享有著作權<sup>118</sup>。與英國不同的是，中國未將電影創意形成之最大功臣——導演納入，僅以通常代表資方或本身即為資方之製作人為唯一著作人，似乎偏向考量電影產業實際狀況，以經濟利益之面向為考量。

所幸同條項但書當中使編劇、導演、攝影、作詞、作曲……等實際參與創作之人享有署名權，亦即我國著作人格權當中之姓名表示權，並且基於與製作人簽訂之合約獲取合理之報酬<sup>119</sup>。至於電影製作人行使其著作權之方式，該國著作權法當中未有特別規定，回歸單獨著作之一般行使方式即可，亦即製作人有完全之利用、授權以及主張之權利。

---

115 Copyright, Designs and Patents Act, Art. 9(2) (UK) (1988); *see also* Hatcher, *supra* note 91, at 100401; 姚信安 (註 3), 頁 166。

116 Copyright, Designs and Patents Act, Art. 10 (1A) (UK) (1988) (added by SI 1996/2967); *see* PASCAL KAMINA, FILM COPYRIGHT IN THE EUROPEAN UNION 170 (2004).

117 Copyright, Designs and Patents Act, Art. 11(1) (UK) (1988) (added by SI 1996/2967).

118 中國著作權法稱製片者，為統一名稱，統稱為製作人。中華人民共和國著作權法第 15 條第 1 項；林曉霞 (註 50), 頁 139-140。

119 中華人民共和國著作權法第 15 條第 1 項。

## 陸、立法之反省與檢討

綜合以上對於我國以及其他國家之立法方式，本章擬藉比較法之整體觀察，探討各種立法體例之優缺點，進而啟發我國立法之思考。

### 一、職務著作立法方面

從以上之討論顯示，基於職務關係而為之視聽著作於各國立法例相當不一致，有於視聽著作方面否認職務著作存在必要者，有承認職務著作卻僅限於僱傭關係者，即使採取較廣義職務著作之立法例，尚未就僱傭關係或其他出資關係為細緻之區分規定。緣此，基於職務關係所完成之視聽著作，有以下數面向值得討論。

首先，視聽著作是否有需要存在職務著作之規範。由視聽著作，尤其是電影產業之製作實務觀之，透過僱傭或專案等職務關係所製作之電影、電視影片或其他視聽著作之情形極為常見<sup>120</sup>。雖說德、法等歐陸國家貫徹著作權之理念<sup>121</sup>亦相當重要，然而，正如美國聯邦最高法院大法官史蒂文斯（John Paul Stevens）於1984年 *Sony*<sup>122</sup>案當中所強調的，當我們重視作者權利之保護時，應該同時兼顧其他公共或商業之價值<sup>123</sup>。因此，視聽著作產業當中若常有職務關係之介入，考量電影公司等投資人經濟上之利益亦屬正當。所以，全然排除職務著作不但不切實際，也與產業趨勢背道而馳。

那麼，下一個問題是，電影之職務著作是否須限於僱傭關係所

---

120 F. Jay Dougherty, *Not a Spike Lee Joint? Issues in the Authorship of Motion Pictures under U.S. Copyright Law*, 49 UCLA L. REV. 225, 238-40 (2001).

121 羅明通（註42），頁99。

122 See generally *Sony Corporation of America v. Universal City Studios Inc.*, 464 U.S. 417 (1984).

123 *Id.* at 441; see also Maria Lilla Montagnani, *A New Interface Between Copyright Law and Technology: How User-Generated Content Will Shape the Future of Online Distribution*, 26 CARDOZO ARTS & ENT. L.J. 719, 726 (2009); Siva Vaidhyathanan 著，陳宜君譯，著作權保護了誰？，頁11（2003年）。

生者。此雖涉及立法選擇問題，由前文介紹可知限於僱傭關係之國家亦有英、韓等國，惟觀察一般電影產業之勞動關係，絕非全然以僱傭契約構成者，尚包含承攬、委任等等出資聘用契約關係，若僅侷限於僱傭乙類，恐有不夠周全之疑慮。

最後，如果立法採取廣義之職務著作，是否應就僱傭及其他關係為差別之規定。本文曾就美、日、中三國之立法逐一審視，發現各國針對職務著作之歸屬於判斷上皆未就僱傭關係或其他出資關係為不同之對待，美、日二國於欠缺特約之情況下無論僱傭或出資聘用關係，著作皆歸雇主或出資人所有；相反的，中國則於無特約之情況下，受聘雇方取得著作權。然而，從職務關係之目的觀之，僱傭關係當中，受雇人與雇用人之間存在指揮監督之權利關係，受雇人創作時常係貫徹雇用人意志之結果；而其他出資聘用關係，例如專案著作，出資人重視的是著作於市場上之利用價值與經濟效益，是否取得著作權反非焦點。緣此，職務著作就僱傭與其他出資聘用關係若能為適當之差別待遇，似乎較符合產業實況與精神。

如上逐層審視之後，本文認為我國於著作權法第 11 條以及第 12 條就僱傭與其他出資聘用關係為不同之規定，應可認係相當先進且完備之立法體例，惟細觀之，著作歸屬雖好，著作利用上尚遺一慮值得進一步探討。基於出資聘用關係所完成之職務著作，依我國著作權法第 12 條第 2、3 項，若當事人未有特別約定時，由受聘人取得著作財產權，而出資人取得利用該著作之權利，此規定不但保障了實際創作人之權益，亦兼顧出資人經濟上之利益，堪稱良規；反之，若當事人以約定將著作財產權歸屬於出資人所有時，除非另行再約定或經由出資人同意，受聘人完全無法利用其所創作之成果<sup>124</sup>。緣此，若顧念受聘人付出創意心力，卻無法利用其精神結晶之窘況，或可考慮明文使受聘人得以利用著作；若有市場競爭之考量，亦得參考中國著作權法第 16 條之精神，使受聘人於一定時

---

124 蕭雄淋，著作權法論，7 版，頁 74-75（2010 年）。

間屆滿後得以於職務之範圍內利用該著作<sup>125</sup>。

## 二、非職務著作立法方面

透過比較法觀察後可知，非職務著作立法方面之問題係集中於選擇共同著作制度與否，以及規範方式何如之論證。以下茲就非職務著作各類立法例之優缺點，來分析我國立法之適切性。

### (一) 共同權利說

首先，採用共同權利說將最能貫徹保護作者權之精神。傳統歐陸國家，例如德、法之著作權法係以作者權為基礎所產生者，特別重視實際參與創作之人權利之保障<sup>126</sup>，對於職務著作之引進採取極為保守之態度<sup>127</sup>。即使是一般被認為係財產價值取向之美國，亦於憲法第 1 條第 8 項第 8 款當中特別強調為了促進實用藝術之發展，確保作者於其著作之上一定期間之專屬權利<sup>128</sup>，可見保障真正投入創意完成著作之創作人係制訂著作權法之核心價值，而非保護少數公司或法人經濟上之利益<sup>129</sup>。

若立法者選用共同權利說底下之法定共享說而為立法，雖然所有參與創作之人皆以共同著作人之身分受到法律之保障，最能夠徹底維護作者權，然而缺點一如前述，權利歸屬之確定與權利之行使皆須經過全體著作人之同意，過程曠日費時，尤其創作人眾多之電影有市場時效之考量，若欲採行法定共享說，除了有減損電影公司市場收益，阻礙文化發展之虞，對共同著作人本身經濟上不一定有

---

125 中國著作權法第 16 條係以受聘雇人取得著作權之情況為限制利用權之規定，與本文所提之情況不同，然而，或可以該條項之精神作為借鏡。

126 Doris Estelle Long, *Dissonant Harmonization: Limitations on "Cash n' Carry" Creativity*, 70 ALB. L. REV. 1163, 1171-72 (2007).

127 Schwab, *supra* note 74, at 146.

128 U.S. Const. art. I, §8, cl. 8 (providing "To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.").

129 Schwab, *supra* note 74, at 168.



利。因此，至少須輔以彈性之措施，例如美國不要求著作人全體同意，各著作人皆得獨立行使共同著作權，而法國雖須經全體同意，然而在共同著作權利歸屬方面藉由推定與擬制之方法使大部分共同著作人因而受到確認，於前端使時間負擔得到舒解。除此之外，或可參酌我國土地法第 34 條之 1 之規定，針對著作財產之使用收益，以多數決之方法為之<sup>130</sup>，以解決權利行使困難之問題。

法定移轉說與法定授權說二者比較之下，相同處在於以共同著作關係為原則，例外地於創作人承諾參與或協議共同著作時，著作權方發生變動。以電影產業為例，日本法於參與電影創作之人向電影公司承諾參與攝製時，電影之著作權依法完全移屬於電影公司；韓國法於創作人與電影公司協議共同創作後，法律自動將部分著作財產權歸於電影公司名下；而德國法規定創作人與電影公司約定參與電影製作之時，於有爭議之情形下，將利用權授與電影公司。三種立法體例皆顧及實際為創作之人著作上權利之保護，而於投資方經濟利益上作出不同程度之調整與妥協。本文認為此同樣涉及立法選擇問題，三者取任一皆佳；然而，呼應前述兼顧保護創作人權利以及出資人經濟上利益之大原則，電影公司或投資方出資之目的主要在於利用電影於市場當中獲取最大之經濟收益，若以此思考，則德國運用法定授權說而為之立法方式，將是最理想之選擇。

## (二) 特別權利說

採行特別權利說之立法方式，將視聽著作之著作權直接歸屬於特定之一或數人，優點係確實較切合電影產業之實況。實務上，電影之著作權皆由電影公司透過職務著作或契約約定等各種方式取得，共同著作較常出現於小眾之影片創作<sup>131</sup>。惟缺點在於有忽略實

130 王澤鑑，民法物權，2版，頁291（2010年）。

131 經濟部智慧財產局，著作權修法諮詢小組 102 年第 29 次會議紀錄，<http://www.tipo.gov.tw/ct.asp?xItem=422592&ctNode=7010&mp=1>（最後瀏覽日：2013年8月22日）。

際參與創作之人權利保護之虞，尤其電影參與拍攝者眾，若僅僅賦與製作人或導演著作權，恐怕忽略大多數創作者精神勞力之貢獻。從前述比較法之介紹可知，目前主流國家以英國與中國採行此一立法模型。

中國著作權法將電影之著作權單單歸與製作人所有，即係符合電影實況之立法。製作人一詞實際上於中國著作權法為「製片者」，有電影公司、製片公司或是代表公司之製作人之意思，所重視者為製片者投入資金並且為電影製作負責之角色，不在意製作人是否真正投入創意參與創作，換言之，中國之立法偏重電影投資方經濟利益之保障，賦與其單一且完全之著作權。而實際創作之電影攝製團隊，僅僅取得單薄之署名權，以及依約獲得之酬金，若論權利之保護方面，真正投入創意之人確實沒有在法律上得到充分之安置。

從創作人權利保障之角度觀察，英國相對於中國為部分真正創作人提供較高程度之保障。英國著作權法明文電影之著作人為製作人與主要導演，至少賦予電影最關鍵之創作人電影著作權。英國之所以如此規定，緣於歐盟之要求，歐盟 1992 年所制定之「與出租權、借閱權及智慧財產領域中其他著作權相關之指令（以下簡稱「租借指令」）」規定電影或視聽作品（cinematographic or audiovisual work）之主要導演（principal director），應被視為該著作之作者或作者之一<sup>132</sup>，要求各會員國無論採行共同著作或特別歸屬之立法方式，都應該賦予主要導演著作權，因為主要導演為電影拍攝過程當中最具代表性之創作人，若未以所有參與創作之人為共同著作人，保障主要導演著作上之權利，為法律最底限之要求。如此一來，縱

---

<sup>132</sup> Council Directive 92/100/EEC on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property, Art. 2 (2), 1992 O.J. (L 346) 61-66 (providing: “For the purposes of this Directive the principal director of a cinematographic or audiovisual work shall be considered as its author or one of its authors. Member States may provide for others to be considered as its co-authors.”); 姚信安（註3），頁 162。

然無法保障所有參加創作者之權利，至少或多或少於著作人權利保障以及電影公司之經濟利益天秤兩端取得平衡。

## 柒、建議與結論

法律是由社會實踐所形成的<sup>133</sup>，而此種社會實踐往往構築於現實之需求上。於創作人權利保護與投資人經濟利益保障二者之間取得平衡，似乎是電影或視聽著作權利歸屬與行使方面最重要之價值，而此一價值須透過現實於社會當中獲致最佳之實踐。本文藉由對於視聽著作當中人與資金關係最為複雜之電影產業實況為觀察，輔以比較法之方式，欲尋求視聽著作權利歸屬與行使上較理想之立法方式，供未來立法參考。

就職務著作方面，與其他國家立法例為比較後，衡諸立法之優缺點，本文提出甲、乙二修法方案：

本文認為我國有關職務著作之規定趨於完備，僅於第 12 條以出資聘用關係所完成之職務著作規定部分，若當事人未約定著作財產權歸屬時，由受聘人取得著作財產權，而出資人得利用該著作；若當事人約定將著作財產權自始歸於出資人時，受聘人反而完全無法利用該著作。前者從創作人權利保護與資方利益保障之平衡角度觀之，確實取得相當不錯之平衡，係後者恐難達成者。緣此，甲案建議現行法維持第 11 條與第 12 條原有之規定為前提，復考量受聘人之權利，於第 12 條新增第 4 項：「依第二項規定，於約定著作財產權歸出資人享有之情形，受聘人得利用該著作。」

然而，若從使視聽著作利用與散布順利，促進視聽著作於交易市場上利用價值之角度思考，似乎簡化職務著作之歸屬亦為可行之方向。得參考美、日、中等國立法，輔以我國針對僱傭關係或其他

---

133 H.L.A. Hart 著，許家馨、李冠宜譯，法律的概念，2 版，頁 319（2010 年）。

出資關係之區分立法方式，兼顧職務關係雙方當事人之權益，就僱傭關係與其他出資關係各別之特徵，為適當之明文調整。基於以上理念，乙案建議現行法第 11 條於權利歸屬方面或可調整為：「除契約另有約定外，受雇人於職務上完成之著作，以雇用人為著作人，但雇用人應適當表示受雇人之姓名。」而第 12 條於權利歸屬方面調整為：「除契約另有約定外，出資聘請他人完成之著作，以該受聘人為著作人，但出資人得依契約目的無償利用該著作。」

職務著作以外之情形，本文從現行法規定以及產業實況二角度出發，配合前述理想平衡狀態分析各國立法例以後，亦提出甲、乙二立法方案：

首先，考量現行法之規定係採用共同權利說，亦即未就視聽著作作為特別規定，所有參與視聽著作創作之人皆可能取得共同著作權。以此情狀為根基，總結本文之前所討論之內容，提出甲案，建議維持現行法第 19 條與第 40 條之 1 之規定，而於第 40 條之 1 之後新增第 40 條之 2，參酌德國著作權法第 89 條與第 92 條，規定：「與製作人約定參與視聽著作之製作而取得視聽著作著作權之共同著作人，推定授與製作人視聽著作之必要利用權（第 1 項）。前項規定，與製作人約定參與視聽著作製作之表演人準用之（第 2 項）。」

另一方面，從電影或視聽產業實況觀之，以簡化視聽著作權利關係來營造便捷而有利於著作為市場所利用之環境為目標，兼顧創作保護主義之精神，本文復提出乙案，融合共同權利說與特別權利說之優點，讓參與視聽著作創作之人皆為該共同著作人，而於權利歸屬原則上使著作權歸製作人專有，惟分配利用所得請求權與姓名表示權仍屬於所有共同著作人。因此，本文建議於我國現行著作權法第 13 條之後恢復原已刪除之第 14 條，就視聽著作之歸屬增列特別規定：「一、參與視聽著作之創作而有主要貢獻者，皆為該著作之共同著作人。二、視聽著作之著作權歸製作人專有，但共同著作人保有分配利用所得請求權及表示姓名權，不得事先拋棄或轉

讓。」我國著作權法過去曾就製作人為特別之規定，1998 年著作權法修正之時，立法理由稱當時新增之第 11 條與第 12 條有關職務著作之規定足以保障製作人權益，遂刪除該等特別規定<sup>134</sup>，惟透過本文之討論可知，職務著作以外尚有其他可能之創作關係，若僅以職務著作保護顯然不足，若重新將視聽著作之製作人以特別規定納入著作權保護行列，亦無不可<sup>135</sup>。

礙於視聽著作國際立法內容之龐雜，本文僅就視聽著作本身之歸屬與利用透過比較法方式為分析、對照以及提出立法建議。其他如原作著作人是否直接取得視聽著作著作人資格、視聽著作所使用原作與素材之利用與地位……等等問題，同樣富有研究之價值，謹留待後續各界之研究與發展。

---

134 羅明通（註 42），頁 230。

135 姚信安（註 3），頁 183-184。

## 參考文獻

### 1. 中文部分

- H.L.A. Hart 著，許家馨、李冠宜譯（2010），*法律的概念*，2版，臺北：城邦。[Hart, H.L.A. 1997. *The Concept of Law*. New York, NY: Oxford University Press.]
- Manfred Rehbinder 著，張恩民譯（2004），*著作權法*，13版，北京：法律出版社。[Rehbinder, Manfred (2008), *Urheberrecht*, München: C. H. Beck.]
- Siva Vaidhyanathan 著，陳宜君譯（2003），*著作權保護了誰？*，臺北：商周。[Vaidhyanathan, Siva. 2003. *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. New York, NY: NYU Press.]
- 內政部著作權委員會（1998），*新舊著作權法條文對照及說明*，臺北：內政部著作權委員會。
- 王澤鑑（2003），*民法總則*，11版，臺北：自版。  
——（2010），*民法物權*，2版，臺北：自版。
- 甘龍強（1988），*從藝術創作與法律立場看——電影著作權*，臺北：蔚理。
- 李沅潤（2012），*台灣電影產業創業投資評估準則之研究*，國立中山大學企業管理學系碩士論文。
- 李揚（2011），*日本著作權法*，北京：知識產權。
- 林富美（2006），*台灣新聞工作者與藝人——解析市場經濟下的文化勞動*，臺北：秀威。
- 林曉霞（2007），*影視版權的原理與實務*，北京：中國電影。
- 姚信安（2013），*他山之石可以攻錯——由比較法觀點析論視聽著作之立法*，*中正財經法學*，6期，頁137-194。

- 洪誠孝（2008），台灣電影產業之智慧財產商品化研究，國立政治大學科技管理與智慧財產研究所碩士論文。
- 章忠信（2009），著作權法逐條釋義，2版，臺北：五南。
- 陳和琴、彭慰（2010），國際標準視聽著作號（ISAN）：新視聽內容識別碼，國家圖書館館刊，99年1期，頁1-28。
- 陳明珠、黃勻祺（2010），2000-2010台灣女導演研究——她／劇情片／談話錄，臺北：秀威。
- 曾勝珍、黃鋒榮（2009），你儂我儂就是不同——談師生共同著作（上），智慧財產，132期，頁72-89。
- 賀德芬（2011），疾風勁草——著作權的風雨歲月，臺北：Airiti Press Inc.。
- 經濟部智慧財產局（2010），歷年著作權法規彙編專輯，2版，臺北：經濟部智慧財產局。
- 趙衛防（2008），香港電影產業流變，北京：中國電影。
- 劉藝（1984），電影的創作鑑賞與批評，臺北：中央文物供應社。
- 蔡念中（1998），大眾傳播概論，臺北：五南。
- 蔡明誠（1997），結合著作與契約目的讓與理論——評最高法院86年度台上字第763號民事判決，科技法務透析，9卷7期，頁21-24。
- 鄭成思（2009），版權法（上），北京：中國人民大學。
- 蕭雄淋（2010），著作權法論，7版，臺北：五南。
- 聯合國教科文組織（2009），版權法導論，北京：知識產權。
- 謝在全（2010），民法物權論（上），5版，臺北：自版。
- 簡啟煜（2011），著作權法案例解析，增訂2版，臺北：元照。
- 羅明通（2009），著作權法論 I，7版，臺北：自版。

## 2. 外文部分

- Blake, Tony. 2007. *Writing for the Hollywood \$\$\$: How to Navigate the Rocky Road to Success in TV & Film*. Luhig: Xlibris Corporation.

- Davis, Michael H. 2000. The Screenwriter's Indestructible Right to Terminate Her Assignment of Copyright: Once a Story Is "Pitched", a Studio Can Never Obtain All Copyrights in the Story. *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 18:93-124.
- Dougherty, F. Jay. 2001. Not a Spike Lee Joint? Issues in the Authorship of Motion Pictures under U.S. Copyright Law. *UCLA Law Review* 49:225-334.
- Drew, Jesse. 2013. *A Social History of Contemporary Democratic Media*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Frumes, Howard M. 1999. Surviving Titanic: Independent Production in an Increasingly Centralized Film Industry. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review* 19:523-571.
- Gulick, Karen L. 1994. Creative Control, Attribution and the Need for Disclosure: A Study of Incentives in the Motion Picture Industry. *Connecticut Law Review* 22:53-117.
- Hatcher, Jordan S. 2006. Are Auteurs Really All That Special?: An Argument against the Special Position of Film/Video Directors under UK Law. *Boston College Intellectual Property & Technology Forum* 2006:100401-100436.
- Houghton, Buck. 1992. *What a Producer Does: The Art of Moviemaking (Not the Business)*. Los Angeles, CA: Silman-James Press.
- Kamina, Pascal. 2004. *Film Copyright in the European Union*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kauffman, Stuart K. 1999. Motion Pictures, Moral Rights, and the Incentive Theory of Copyright: The Independent Film Producer as "Author". *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 17:749-786.
- Leaffer, Marshall. 2005. *Understanding Copyright Law*. 4th ed. Newark: NJ: LexisNexis.
- Long, Doris Estelle. 2007. *Dissonant Harmonization: Limitations on*



- “Cash n’ Carry” Creativity. *Albany Law Review* 70:1163-1205.
- Montagnani, Maria Lilla. 2009. A New Interface Between Copyright Law and Technology: How User-Generated Content Will Shape the Future of Online Distribution. *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 26:719-773.
- Nimmer, Melville B., and David Nimmer. 2002. *Nimmer on Copyright*. New York, NY: Matthew Bender.
- Phillips, Kendall R. 2012. *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Ritter, Christopher. 2011. Requirements for Finding a Joint Work under the Copyright Act. *Los Angeles Lawyer* 34:14-15.
- Squire, Jason E. 2004. *The Movie Business Book*. 3d ed. New York, NY: Simon and Schuster.
- Schechter, Rogers E., and John R. Thomas. 2010. *Principles of Copyright Law*. St. Paul, MN: West.
- Schwab, John L. 2011. Audiovisual Works and the Work for Hire Doctrine in the Internet Age. *Columbia Journal of Law & the Arts* 35:141-168.