

## 視聽著作的另一種觀點\*

### —— 法國法的堅持或偏執？

許曉芬\*\*

#### 摘 要

法國著作權法認為著作權根基建立在自然權利之上，除了採著作人格權與財產權二元論外，亦特別強調「作者」的重要。因此在著作人、素材及權利相對複雜的視聽著作上，儘管必須保護出資製作人之經濟利益及作品之有效使用，法國著作權法仍堅守著作人必須為自然人，和英美法系有很大不同。對於視聽作品強調實際創作人保護，但同時亦利用配套措施詳加規範當事人之權利歸屬及權利利用，以求平衡出資人的經濟風險及作品的充分利用。除了於法典中利用契約專章規範視聽著作的契約轉讓方式及合理補償機制，平衡製作人及多數著作人之權利，也藉由著作人格權及合作著作模式的設計，著作人得在不妨礙共同作品使用情形下，單獨使用個人貢獻部分，使著作人仍得就其基於精神力創作之作品，享有一定控制權。此種將作者權利至上之作法，有其特定的立法背景與根基，並且對於作者的強烈重視已成為目前國際社會的少數，清楚代表法國在著作權法上某種特定價值的妥協與選擇。

關鍵詞：視聽著作、電影著作、法國著作權法、合作著作、視聽著作契約。

\* 投稿日：2013年10月29日；接受刊登日：2014年5月2日。〔責任校對：鄭育翔〕。  
本文誠摯感謝三位匿名審稿教授對本文提出之寶貴意見，特別是指出部分用字不夠精確或論述應再深入之處，給予作者有重新檢討充實之機會。所為指正與建議，本文已參照修正及補充。然若有疏漏，全屬作者個人責任。

\*\* 東海大學法律學院副教授。

穩定網址：<http://publication.ias.sinica.edu.tw/70115141.pdf>。



## 目次

壹、前言	(一) 基本原則
貳、法國法上視聽著作之性質	(二) 合作著作人
一、視聽著作要件的雙重性： 須滿足「視聽」及「著作」雙要件	(三) 著作人格權之行使
二、視聽著作性質的團體性： 必為「合作著作」	二、著作權人之多重性：出資 製作人受推定以契約方式 成為著作權的受讓人
參、法國法上視聽著作之著作人 及權利歸屬	(一) 製作人受推定為著作 權受讓人
一、著作權人之多數性：實際 創作的多數自然人為著作 人	(二) 視聽著作契約
	肆、代結論：針對我國著作權法 關於視聽著作之規範建議

## 壹、前言

法國著作權法規範於智慧財產權法典（Code de la propriété intellectuelle, CPI）中第一篇，和大部分大陸法系國家同屬於「作者權法系」（Droit d'auteur）。惟法國著作權法認為著作權根基建立在自然權利（Droit naturel）之上，因此特別強調「作者」的重要，除彰顯於規定僅自然人得為著作人，更保護著作人格權與追及權（Droit de suite）。儘管學說一般同意，著作權法是獎勵創作的誘因，但此觀點並非法國著作權法主要的論述根據。法國個人主義至上之著作權法體系，仍傾向於將著作人價值置於首要位置，認為著作權法應是保護創作（création）及其著作人，更精確的說，是保護著作人於此創作上之利益，而非實際作品（œuvre）利益的法

律<sup>1</sup>。此為和「版權法系」(Copyrights)最大的不同。

因此在法國法上，一旦著作人身分確定，即不分著作種類得享有著作財產權及著作人格權<sup>2</sup>。著作財產權，係使著作人（或其受讓人）得以決定其著作利用方式，藉由對重製權（reproduction）與公開呈現權（représentation<sup>3</sup>）之規範，使著作人得以享受創作成果之具體報酬或補償<sup>4</sup>。而著作人格權則是讓著作人得以在作品上展現作者精神，即使著作財產權已移轉或授權他人使用，著作人仍透過公開發表權（droit de divulgation）、姓名表示權（droit de paternité）、著作尊重權（droit au respect de l'œuvre）及反悔撤回權（droit de repentir ou de retrait）保有對著作控制之權利<sup>5</sup>，此為法國著作權法最重要的精神與特色之一。由此可知，「基於精神力創作<sup>6</sup>」的作者至上思維模式，在採人格權與財產權二元論的法國著作權法體系下，形塑了整部法典之立法根基。

相較於文學或藝術著作，視聽著作有其自身複雜性。不但涉及多種著作類別素材使用，在多數參與人中，確定誰為著作權人及權利利用狀態，更是一難解的議題。例如電影著作，電影製作人（producteur）投入大量資金，負責組織團隊投入拍攝工作，並負擔可能失敗的風險，而導演則透過自己的藝術觀點與見解，詮釋不同

---

1 POLLAUD-DULIAN (F.), *Le droit d'auteur*, Paris, Economica, 2005, p. 47.

2 CPI Art. L.111-1 al.2.

3 CPI Art. L.122-1.

4 所謂重製，是指透過各種方式將作品附著於固定形式，並以間接之方式向公眾傳達。例如透過印刷、繪畫、雕刻、攝影、製模及一切平面或立體藝術之手法、機器、電影或磁性錄製之方式（CPI Art. L.122-3）。換言之，只要是將作品附著於固定形式，不論形式為何或直接間接，皆為重製；而公開呈現，則是指透過各種方式將作品向公眾傳播，例如公開朗誦，音樂演奏，公開演出，公開放映或在公共場所轉播遠程傳送作品，或通過電信傳播之一切方式，傳送各種聲音、圖像、資料、數據或訊息，或向衛星發送作品等（CPI Art. L.122-2）。亦即，任何將作品與公眾連結之方式都是公開呈現之行為。

5 CPI Art. L.121-1.

6 CPI Art. L.111-1 規定，基於其精神力創作作品（œuvres de l'esprit）之作者，就其作品享有獨占排他之權利。

題材進行創作。立法者必須在保護出資製作人及實際創作者間取得一適當平衡。此外，其他對電影作品有貢獻之創作人，例如劇本撰寫、配樂甚至特效人員，是否得另行主張自身貢獻之財產權或人格權，並非毫無討論空間。

目前國際間主要立法方式有三。第一，以視聽著作導演及其他符合條件之創作人列為共同著作人，並在無相反約定之情形下，由法律推定以契約方式將著作財產權之行使讓與給製作人。法國及部分歐洲國家，採取此一作法。第二和前者類似，但透過法律直接規定，將利用權能授權給製作人<sup>7</sup>。第三，則是採取所謂「職務完成著作」之判斷方式，而以僱用人（出資人）為原始著作人，例如美國<sup>8</sup>。

前述三項不同之立法方式，皆符合「保護文學和藝術作品伯恩公約（Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works）」（以下簡稱為伯恩公約）對電影著作<sup>9</sup>關於著作人<sup>10</sup>、利用

---

7 義大利著作權法 L.132-24。V. SAINTE-ROSE (F), L'étendue des droits du producteur d'une œuvre audiovisuelle en Europe, *Gazette du Palais*, 2006, n°136, p. 32.

8 參考張懿云，視聽著作權利保護之研究，經濟部智慧財產局委託（2011年），<http://www.tipo.gov.tw/public/Attachment/3fac5bad-898e-42d2-a51a-baf11dd46c7a.pdf>（最後瀏覽日：2014年6月1日）。該報告對於臺灣、美國及日本關於視聽著作權利保護有詳細之介紹，並提出對於臺灣著作權修法之建議。其他相關視聽著作比較法文獻亦可參考蕭雄淋，兩岸著作權法視聽著作之立法檢討——以視聽著作之定義、歸屬及保護期間之比較為中心，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁143-165（2012年）；張今、郭思倫，視聽作品著作權研究，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁167-185（2012年）；李亞虹，香港視聽作品的版權保護，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁187-209（2012年）；孫國瑞、劉玉芳、孟霞，視聽作品的著作權保護研究，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁211-224（2012年）。

9 伯恩公約並無使用「視聽著作」一語，而是在第2條第1項中使用「電影著作和以類似電影程序之方法表達之整合性著作」。因此伯恩公約之定義係包含狹義之電影著作及其他以類似之程序所表達之著作。

10 Article 14bis of Berne Convention: "(1) Without prejudice to the copyright in any work which may have been adapted or reproduced, a cinematographic work shall be protected as an original work. The owner of copyright in a cinematographic work

權能<sup>11</sup>及對於導演、劇本、對白及音樂之其他著作人之權能<sup>12</sup>等規範。由此可見，伯恩公約之所以對電影及其他視聽著作採取相當寬鬆的規範模式，實屬不同法律制度下妥協的結果。畢竟著作權法乃為了保護文化面之精神創作，與人類文化生活和發展皆有密切關係，而視聽著作的牽涉面向廣大，除了攸關社會、文化、教育與經濟發展外，某種程度更為國家軟實力強弱之證明<sup>13</sup>。可想而知，視聽著作相關規範必然成為關注焦點。

法國堅守著作人必須為自然人<sup>14</sup>，但透過法典中利用契約專章規範視聽著作的契約轉讓方式及合理補償機制<sup>15</sup>，平衡製作人及多數著作權人之權利。此外，藉由著作人格權<sup>16</sup>及合作著作模式的設計<sup>17</sup>，著作人得在不妨礙共同作品使用情形下，單獨使用個人貢獻部分，使著作人仍得就其基於精神力創作之作品，享有一定控制權。此種將作者權利至上之作法，有其特定的立法背景與根基，或

---

shall enjoy the same rights as the author of an original work, including the rights referred to in the preceding Article. (2)(a) Ownership of copyright in a cinematographic work **shall be a matter for legislation in the country where protection is claimed.**” (emphasis added) 伯恩公約於此明確指出對於視聽著作之著作人認定依尋求保護之內國立法訂之。

11 Article 14bis (2) of Berne Convention.

12 Article 14bis (3) of Berne Convention.

13 如法國第一次世界大戰末期之印象派電影，或二次大戰後之新浪潮電影，皆對其他國家電影產業影響甚深。而透過電影進行法國文化之根植與行銷，更是無往不利，並對經濟帶來重要影響（例如觀光業之提升）。美國好萊塢電影在經濟上之影響力更不可小覷。

14 在法國著作權法中之集體著作（*œuvre collective*）情形下，係為以其名義發表的自然人或法人之財產，而該自然人或法人被賦予著作權（CPI Art. L.113-5）。此處並非指該法人為原始著作人，而僅是被「賦予」著作權而已。詳後述。

15 CPI Art. L.132-23 – L.132-30.

16 特別是著作尊重權的部分，在視聽著作之領域中特別明顯。例如將默片擅自配上音樂、重新放入已刪除的片段，或將原先電影語言直接改成英語等，皆為法國法院所不許。而在播放電影之時任意插播廣告，更是直接為法國法令所禁止。由此可見法國法基於人格權對著作完整性之重視。V. LUCAS (A.), LUCAS (H.-J.), *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 2<sup>e</sup> éd, Paris, Litec, 2001, p. 339.

17 CPI Art. L.113-7.

許不能輕易為其他國家接受，至少對於視聽產業蓬勃的美國，法國這種創作人為主的思維方式，實為另一世界產物。但本文認為，若視聽著作的著作權全然僅屬於出資製作人，不包含創作導演，且出資製作人得基於著作權人身分任意利用電影著作甚至割裂、修改或變更內容，就著作權法的立法意義而言，也未免太看重作品經濟價值而本末倒置了。

我國在近年著作權修法工作中，視聽著作一直為討論焦點，特別是著作權人及權利歸屬的確認，更是引發相當多爭辯<sup>18</sup>。儘管各國著作權體系及立法根基有所不同，不問架構任意移植部分制度更不適當<sup>19</sup>，但或許可透過法國法的另一種觀點，藉由瞭解他國立法模式及配套措施，提供反思的可能。本文以下分別從視聽著作之客體及主體出發，耙梳法國法對於視聽著作的規範脈絡及體系。透過分析視聽著作定性為合作著作之意義，並探討電影著作中多數及多重著作人之規範，提供另一種觀點的思考面向及立法參考。本文除了最後一部分提出可對我國草擬或修正相關法規建議外，其餘論述將僅放置於法國法之脈絡下，以避免不同法體制下交錯比擬所產生之隔閡與齟齬，特此敘明。

---

18 關於我國對於視聽作品之修正討論，可參考經濟部智慧財產局，1000503 第 10 次修法諮詢會議（「公開上映」與「公開演出」修法問題 12-6）、著作權修法諮詢小組 100 年第 10 次會議紀錄，<http://www.tipo.gov.tw/ct.asp?xItem=332793&ctNode=7010&mp=1>（最後瀏覽日：2014 年 6 月 1 日）；關於大陸對於電影著作權之爭議，參考中華人民共和國知識產權局，導演是否擁有電影著作權，[http://www.sipo.gov.cn/mtjj/2012/201208/t20120813\\_737783.html](http://www.sipo.gov.cn/mtjj/2012/201208/t20120813_737783.html)（最後瀏覽日：2014 年 6 月 1 日）。

19 如我國著作權法上關於合理使用規範便是混淆多國法制明顯一例。關於各國合理使用規定及於我國修法歷程上所造成之影響，可參考黃銘傑編，著作權合理使用規範之現在與未來（2011 年）。

## 貳、法國法上視聽著作之性質

### 一、視聽著作要件的雙重性：須滿足「視聽」及「著作」雙要件

法國著作權法保護一切基於精神力創作之著作，不論其種類、表達形式、評價或目的。第 L.112-2 條例示多項被視為該法典意義上的著作態樣，包括「有聲或無聲電影及其他由連續動態畫面組成的作品，統稱視聽著作」<sup>20</sup>。

此和伯恩公約上對電影著作之定義方式略有不同。伯恩公約第 2 條第 1 項規定受保護之著作包含「電影著作和以類似於電影程序方法表達之整合性著作」，乃透過形式上程序或載體來界定何謂視聽著作。法國法則採實質說，只要是連續畫面組成的作品皆可稱為視聽著作<sup>21</sup>。法國法之定義方式後為歐盟指令所採<sup>22</sup>。

因此，一作品若要構成視聽著作，首先必須滿足三項要件：「有聲或無聲」之「畫面」以「連續動態」方式呈現。早期法國法院判決就曾表示「電影藝術就在其流動畫面」，因此將固定畫面依序呈現並非視聽著作<sup>23</sup>。此外，雖說是「視聽」著作，但立法者允許僅能視而不能聽（如默片），卻不允許僅能聽而不能視之視聽著

20 CPI Art. L.112-2-6.

21 此定義方式係由實務發展出來，並由 1985 年之著作權法引入。GALLOUX (J.-C.), MONTELS (B.), *Propriété littéraire et artistique - Œuvre audiovisuelle, JCL Civil*, Fasc. 1140, 18 avril 2003, n°2.

22 如 Directive 2006/115/EC of the European Parliament and of the Council of December 2006 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property（歐盟出租及出借指令）。美國著作權法對於電影著作規定亦類似於此。

23 CA Paris, 28 avr. 2000, *Juris-Data* n° 2000-118091. 所以按照法國法的邏輯，視聽著作不會包含幻燈片。關於我國修法針對此點之相關討論，請見經濟部智慧財產局，著作權修法諮詢小組 100 年第 10 次會議紀錄，<http://www.tipo.gov.tw/ct.asp?xItem=332793&ctNode=7010&mp=1>（最後瀏覽日：2014 年 6 月 1 日），特別是第 1 到 33 點。

作。因此，若電影音樂與原先影像分開，並不能適用關於推定製作人為著作權受讓人之規定<sup>24</sup>。

光是符合視聽作品要件，並不代表即受著作權保護。視聽著作與任何其他文學藝術著作一樣，必須以「表達」於外之方式呈現並滿足「原創性」要求，始能成為受保護之客體。基於構想（idea）自由流通之概念，草創階段的作品概念因為缺少表達於外的方式，並非著作權保護客體<sup>25</sup>。法國法院也多次拒絕給予某些僅為初步概念或遊戲性電視節目<sup>26</sup>構想著作權保護<sup>27</sup>。此外，法國法認為若一作品帶有作者之個人特性（l'empreinte de la personnalité de l'auteur），即可認為該作品具有原創性<sup>28</sup>。因此巴黎上訴法院（Cour d'appel de Paris）曾認為修復電影複本（copie）之人，因不具原創性而非為視聽作品著作人或改編者<sup>29</sup>，而色情電影若具原創性，亦應受保護<sup>30</sup>。

視聽著作和舞蹈雜耍等表演不同，不論是否附著，皆不影響其是否受保護。事實上伯恩公約在 1967 年斯德哥爾摩修正會議上，曾經針對視聽著作是否須以附著為前提進行討論，關鍵爭議在於不藉由任何中介媒體向公眾呈現之現場直播電視節目應如何規範。最後與會國決議是否以附著為保護前提要件，交由各締約國之內國法

---

24 GALLOUX (J.-C.), MONTELS (B.), *op. cit.*, n°7- n°12.

25 CA Paris, 21 sept. 2001, *Propriété intellectuelle* 2002, p. 49.

26 GALLOUX (J.-C.), MONTELS (B.), *op. cit.*, n°18. 例如請觀眾猜測演員詮釋著名電影重要片段之電視節目構想。

27 例如描述一個不屬於該年代的角色對於新環境種種隔閡之「穿越劇」構想（TGI Nantarré, 1<sup>er</sup> mars 1995, *RIDA* janv., 1996, p. 181），或描述一個主角關在僅有一扇對外窗的病房，鎮日不停和其他病患分享其幻想（CA Paris, 21 fev. 1996, *RIDA* mars, 1996, p. 383）之構想。這些都因僅為平凡之構想未滿足著作權保護要件，而被法國法院否決其著作權保護。

28 LUCAS (A.), LUCAS (H.-J.), *op. cit.*, n°77, p. 76.

29 CA Paris, 5 oct. 1994, *RIDA* avril, 1995, p. 302.

30 這點和我國歷來對色情電影的實務判決不同。參考許曉芬，人之砒霜我之蜜糖——從原創性觀點評高等法院九十四年度上訴字第一二九五號判決，月旦法學雜誌，190 期，頁 158-170（2011 年）。



決定，法國著作權法認為視聽著作保護不以附著為前提。

## 二、視聽著作性質的團體性：必為「合作著作」

法國著作權法第 L.113-7 條明白指出，視聽著作為合作著作（*œuvre de collaboration*），沒有任何例外。

此處所謂合作著作，與我國著作權法上之共同著作<sup>31</sup>意義不同。法國法上多數著作人之情形可區分為三種類型。首先為合作著作，係指數個自然人參與創作之著作<sup>32</sup>，該著作為全體作者之共同財產，但只要不妨害合作著作之使用，任一合作著作人均可分別使用個人貢獻部分<sup>33</sup>。第二類為集體著作（*œuvre collective*），係指由一自然人或法人發起並由該人編輯，出版，發表的作品，參與創作的數個著作人之個人貢獻已不能分離利用<sup>34</sup>。如無相反證明，集體著作為以其名義發表之自然人或法人的財產，該名義人「被賦予」著作權<sup>35</sup>。第三類為複合著作（*œuvre composite/œuvre dérivée*），是指含有既存著作但無既存著作作者參與之新作品<sup>36</sup>。和前兩者同時

31 我國著作權法第 8 條：「著作權法第八條規定，係指「二人以上共同完成之著作，其各人之創作，不能分離利用者」。和法國法上所謂合作著作（*œuvre collaboration*）或集體著作（*œuvre collective*）之定義皆不相同。故在翻譯名稱取捨上，法國法之兩人以上作者所創作之著作採前述翻譯，以有別於我國之共同著作。其中合作著作之著作人，稱為合作著作人，而集體著作之著作人，稱為集體作者。

32 CPI Art. L.113-2, al.1.

33 CPI Art. L.113-3, al.4.

34 CPI Art. L.113-2, al.2.

35 CPI Art. L.113-5. 法文原文強調該人是「被賦予」著作權（«*cette personne est investée des droits de l'auteur*»，粗體字作者自加），而非以直接以著作人看待。藉此強調與基於創作而為著作人之差異。

36 CPI Art. L.113-2. 此處將 *œuvre composite/œuvre dérivée* 翻譯成複合著作，係因為此種型態和我國一般學理稱之「結合著作」或著作權法上規定之「衍生著作」皆有所不同。我國著作權法第 6 條規定之「衍生著作」，係指就原著作改作之創作為衍生著作。至於「改作」，則依著作權法第 3 條第 1 項第 11 款規定係指以翻譯、編曲、改寫、拍攝影片或其他方法就原著作另為創作。而著作權法未有規範，但學理上有所討論之「結合著作」，則是指著作在外觀上呈現一個著作之型態，但其內容由各自獨立之著作結合而成，且有分離利用之可能

性創作不同，複合著作為一接續性創作，並且必須要有兩個作品存在，例如改編或翻譯等。在不影響既有作品之前提下，複合著作之著作權屬於完成該作品之人。

法國少數判決曾認為部分視聽著作為集體著作<sup>37</sup>，但上級法院與最高法院（Cour de cassation）皆再三重申，立法者明確定義視聽著作為合作著作，是基於讓對創作有具體貢獻的作者為著作權人，而不應將該作品視為以其名義發表之自然人或法人財產，故不採納視聽著作為集體著作。這項規定並非推定，也無為其他約定的可能性。法國最高法院即清楚表明，「無須費事尋找視聽著作為集體著作之可能性，不論如何（視聽著作）就是定性為合作著作」<sup>38</sup>。儘管少數學者質疑是否應該開放以契約自由約定，而非以法律強行規定視聽著作之性質，特別是關於一些個人貢獻並不明顯的電視節目<sup>39</sup>，但最終實務及學說通說還是認為，基於法安定性及保護視聽

---

性者，和共同著作之不可分離性相對。法國著作權法第 L.113-2 條及第 L.112-3 條之 *œuvre composite*，性質和結合著作不同，範圍亦比衍生著作較大。*Oeuvre composite* 包含翻譯、改編、轉化及對著作或資料之選擇及編排等，接近結合我國衍生著作與編輯著作。因此，為避免與我國法制上之定義發生混淆，此處翻譯成複合著作。

37 TGI Paris, 27 oct. 1993. 法院於此判決認為一電視節目為集體著作。後來此判決被巴黎上訴法院駁回，CA Paris, 16 mai 1994, JCP G 1995, II, 22375, v. MONTELS (B.), *Propriété littéraire et artistique - Objet du droit d'auteur - Titularité du droit d'auteur - Oeuvre audiovisuelle et œuvre radiophonique*, *JCL Civil*, Fasc. 1190, 1 sept. 2008, n°8.

38 如 Cass., 26 janvier 1994, *RIDA* avr. 1994, p. 433. 這樣強硬的態度其實也根植於法國學界或實務界對「集體著作」持保留態度，認為集體著作的規定僅是基於經濟考量現實，而不符合著作權規範之基本法理。法國智慧財產權法泰斗 Henri Desbois 教授甚至認為在著作權法上有這樣的規定，根本就是「破壞人性」。CARON (C.), *Droit d'auteur et droits voisins*, 2<sup>e</sup> éd, Paris, Litec, 2009, p. 186.

39 GAUTIER (P.-Y.), *Propriété littéraire et artistique*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2007, n°696. Pierre-Yves Gautier 教授認為 1957 年時代的立法者，對於視聽著作之認知只有具相當「手工藝」色彩的電影作品，著重於作品間平行的合作。但現今視聽著作存在多樣性，特別是一些電視節目，在製作人之強勢主導及組織下，偏重於垂直之工作型態。在這種情形之下，視聽著作似乎也存在著集體著作之可能性。

著作之個別著作「人」(而非法人)，仍以採此項立法方式為妥<sup>40</sup>。歐洲指令規範最後也參考法國法規定，強調實際實現視聽著作之作者的重要性<sup>41</sup>。

如同前述，合作著作必須是數個自然人參與創作之著作，不問合作方式或是合作比例，也不問是否有從屬關係，重要的是，每個參與創作之人都必須符合原創性要求<sup>42</sup>。此外合作製作人間也必須要有共同完成作品的意義，單純將平行無交集的創作提供出來而無共同完成之共識<sup>43</sup>，並非合作著作。

合作著作為全體著作人共有財產<sup>44</sup>。因此，不但著作利用要經過全體著作人同意，任一著作人亦不得將著作無償提供給公眾使用<sup>45</sup>，此規定較一般法國民法（Code civil）對共有財產之規範更為嚴格。法國民法第 L.815-3 條規定在特定情況下，經三分之二共有者同意即可對共有財產進行管理或處分行為<sup>46</sup>，但在著作權法上並無類似規定。因此法院在審視著作權法上關於合作著作權利行使時，通常會對單純為保存共有財產之行為，例如提起侵權訴訟，承認可不要求全體著作人同意<sup>47</sup>。此外，共有原則並不適用於人格權，自屬當然。任一著作人對整體作品及對自己貢獻之部分皆擁有著作人格權。

合作著作任一著作人，可在不妨害整體著作利用前提下，分別

---

40 CARON (C.), *op. cit.*, p.183; v. MONTELS (B.), *op. cit.*, n°8-9.

41 Directive 2006/116/EC of the European Parliament and of the council of 12 December 2006 on the term of protection of copyright and certain related rights, Article 2(1): “**The principal director of a cinematographic or audiovisual work shall be considered as its author** or one of its authors. Member States shall be free to designate other co-authors.” (emphasis added)

42 CARON (C.), *op. cit.*, p. 178.

43 CARON (C.), *op. cit.*, p. 179.

44 CPI Art. L.113-3, al.1.

45 CPI Art. L.122-7-1 規定，作者可將作品無償提供公眾使用。但不得侵犯可能之合作著作人及第三人權利，並遵守已訂定之契約。

46 2006 年根據 Loi n 2006-728 (23 juin 2006) 新修正通過之條文。

47 MONTELS (B.), *op. cit.*, n°7.

使用自己貢獻部分。法國著作權法第 L.132-29 條明白規定，除有相反約定，視聽著作之每一作者，皆可自由利用其個人貢獻部分於不同體裁上。例如電影配樂之作曲者可將其音樂著作另外以光碟形式利用，最高法院甚至允許在自己之音樂光碟上提到電影名稱<sup>48</sup>。然而，關於此項規範有兩點需要注意。首先是必須契約無相反約定，其次是作者單獨利用權僅限於「不同體裁」之上，並且不得妨礙合作著作利用。換言之，必須要和合作著作有所區分，且不能使其價值有所減損。

但在視聽著作上具體應該如何適用合作著作的共同規定？基於視聽著作特殊性，避免讓沒有參與實際創作之製作人獲得「著作人」身分，且釐清視聽著作多數著作人與製作人之關係，法國著作權法特別就其複數主體間之權利義務做了更進一步規範。

## 參、法國法上視聽著作之著作人及權利歸屬

視聽著作之著作人，有雙重意義的複數特性。首先是著作權人的多數性，反應在法律擬定一例示之合作著作人名單。其次，透過法律規定以契約方式，將原則上不包含在前述合作著作人名單中之製作人，推定為著作權利用的受讓人，並須給付補償金予合作著作人，此為著作權人之多重性。

### 一、著作權人之多數性：實際創作的多數自然人為著作人

#### (一) 基本原則

法國著作權法第 L.113-7 條規定，完成視聽著作智力創作之一個或數個自然人為著作人。並且在無相反證明之情形下，由法律推

---

<sup>48</sup> Cass. 1<sup>re</sup> civ., 14 janv. 2003, *Légipresse* 2003, n°200, I, p. 43.

定劇本作者、改編作者、旁白作者、專為視聽著作創作配詞或未配詞音樂之作者及導演，為合作著作之合作著作人。確立視聽著作之合作著作人於法國法上相當重要，因為一旦確立著作人身分，即可享有著作財產權及著作人格權，也才能確定其後依法推定依契約轉讓著作權於製作人之主體<sup>49</sup>。

法國法上之所以清楚規定僅有自然人且實際參與創作之人得成為合作著作人，係根據著作權法之基本法理，「著作人」得基於其精神力創作作品，享有獨占排他之權利而來<sup>50</sup>，法人不可能基於精神力創作任何作品，自然也就無從以著作人身分受著作權保護<sup>51</sup>。和前述視聽著作性質必為合作著作之強制規範不同，此處合作著作人名單僅係推定，只要對著作有實際貢獻，都可成為合作著作人，或提出相反證明推翻名單上之人並非合作著作人。同一人可同時符合名單上之多重身分自不待言，最重要的是要回歸前述著作權法第 L.111-1 條第 1 項規定，使作者基於其創作的事實，即可享有獨占排他的權利。特別是著作人格權的部分，更是繫屬作者自身且不可剝奪<sup>52</sup>。因此，製作人或出資人以契約方式否認實際參與創作之人的著作人身分，是於法不容的。

和英美國家規範極大不同之處在於，即使電影拍攝出自於委製（*contrat de commande*<sup>53</sup>）或是僱傭契約（*contrat de travail*），都不會

---

49 是故臺灣著作權修法過程中相當困擾之議題，如視聽著作於公開播送或公開上映時，視聽著作上之音樂著作或錄音著作是否得同時主張公開播送或公開演出權，這樣的問題在法國法上並不存在。詳後述。

50 CPI Art. L.111-1.

51 這也是法國法上「集體著作」引發爭議的緣故。見前註 38。

52 CPI Art. L.121-1.

53 法國著作權法及法院對此點相當堅持。最高法院也曾在判決中清楚指出，「委製契約並不對作者之智慧財產權利用形成任何例外。委製作品之讓與亦必須以契約方式明定」。也就是說，僅提供指示及構想的委製人，永遠不會成為直接的作者。Cass. 1<sup>re</sup> civ., 24 oct. 2000, *Bull. Civ. I*, n°267. See also POLLAUD-DULIAN (F.), *op. cit.*, p. 667 *et suiv.* 以此回應審查委員意見，此處所謂委製契約（*contrat de commande*），是指法國著作權法第 L.111-1 條及第 L.132-31 條至第 L.132-33 條（廣告委製契約）之著作契約類型，係指著作之創作係透過委製

影響合作著作人之身分。即便在此類契約中，往往必須遵守來自第三方或是雇主之指示拍攝，但不影響作者基於創作性而生之著作權。因此，任何拋棄著作人身分之契約條款，都會被視為無效<sup>54</sup>。而任何以契約方式使他人具有著作人身分者，例如將製作人列為合作著作人，若有異議，都將由法院進行實質檢驗，確認該人是否實際參與創作，而非僅以契約所載為準。除此之外，著作權法亦明定全部轉讓未來作品者為無效<sup>55</sup>，相當程度以法律規定限制了契約自由。

此外，第 L.113-7 條第 3 項特別規定，若視聽著作源自仍受保護之既有著作或劇本者，原作作者視為新作作者。此項規定為法律明定，且不得排除適用。主要立法用意是使原作作者得以享有其作品拍成電影後之經濟利益及受著作權保護期限之延長<sup>56</sup>。此項規定當然不影響原作作者針對原作的所有權利，原作亦適用其符合自身著作性質之相關規範。

---

型態而生。在我國著作權法上並未有對應之翻譯，因此暫譯為委製契約。筆者之所以不譯為承攬契約，除了因為此一契約具有著作權法上之特殊性外，我國民法上承攬契約是勞務之債類型下之一種態樣，主要性質係替他人服勞務。承攬人雖然有一定的專業性，但仍須具備定作人要求之品質或依定作人指示完成，且工作未完成前定作人得隨時終止契約。而依據法國最高法院對於委製契約之見解，儘管委製人提供一定指示，但視聽著作之合作著作人擁有更多對完成作品內容之創作自由，且由於創作之特殊性及著作人格權之考量（特別是公開發表權），委製人不得在工作完成前隨時終止契約（Cass. 1<sup>re</sup> civ., 8 janv. 1980, *RIDA* avril 1980, p. 152），其工作和一般承攬契約之性質實有區別。法國法上也將民法之承攬契約（*Contrat de louage*）和著作權法上之委製契約分而論之。因此為避免混淆，仍採用委製契約一詞，特此說明。

54 Cass. 1<sup>re</sup> civ., 6 mai 2003, *RIDA* mars 2003, p. 295.

55 CPI Art. L.131-1. 但法國法院適度承認轉讓未來一定期限內或彼此相關聯之作品。KAMINA (P), *Droit D'auteur - Exploitation des droits Dispositions particulières à certains contrats. Contrat de production audiovisuelle*, *JCL Civil*, Fasc. 1340, 16 avril 2011, n°29.

56 CPI Art. L.123-2 al.2 規定，視聽作品保護期限之起算年份，為各合作著作人中最後去世的當年為準起算七十年。因此若是原作作者視為新作作者，則可延長其受著作權保護之期間。

## (二) 合作著作人

### 1. 導演 (réalisateur)

所謂導演，係指負責視聽著作（尤其是電影）整體階段中整合所有藝術元素之人。從前置階段概念的注入，到其後的拍攝、畫面構成、聲音搭配及剪接混製，都是導演透過其對影片的觀點及詮釋，呈現最終結果。法國法很早就承認導演之合作著作人地位，此概念後為歐洲指令所採，主導演為電影或視聽著作之著作人或著作人之一，至於其他得為合作著作人者，得由會員國自行規定<sup>57</sup>。由此可看出導演於視聽著作中之主要貢獻。

另一方面，法國著作權法第 L.121-5 條規定，「導演，或由其他合作著作人，及製作人協商達成共識達成最終定版者，視聽著作視為完成」，由於視聽著作之著作人格權只有在視聽著作完成後才得行使，並且也是該最終版本成為權利利用之客體，因此著作何時視為完成即相當重要。法國早期學說認為導演、其他合作著作人及製作人必須對最終版本達成一致同意，才得視為完成。但晚近學說認為不論從規範目的論，還是從規範方法論，都可認為導演應視為其他合作著作人之代表<sup>58</sup>。這是由於法條規範上係將導演放在與製作人相對之位置，而在其他作者前以「或」(ou éventuellement) 字表示，表示在視聽著作之情形下，仍存在一定從屬關係<sup>59</sup>。換言之，在導演與製作人達成共識後，著作即為完成。僅有在特殊情形，例如導演無法表示意見，或契約明訂某些合作著作人參與版本決定等時刻，才徵求其他合作著作人之意見<sup>60</sup>。

---

57 Directive 2006/115/EC Art. 2II, *op. cit.*

58 LUCAS (A.), LUCAS (H.-J.), *op. cit.*, p. 173. *contre* DESBOIS (H.), *Le droit d'auteur en France*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Dalloz, 1978, n°669.

59 *Id.*

60 POLLAUD-DULIAN (F.), *op. cit.*, p. 240.

## 2. 其他合作著作人

針對劇本作者 (L'auteur du scénario)，不論是和製作人簽訂僱傭或委製契約而撰寫劇本，皆不影響其作者身分，差別僅在契約內多半包含著作權轉讓約定。和美國著作權法上認為若是基於職務完成之著作，原始著作人乃雇用人、訂製人或委託人之電影公司有根本上差異<sup>61</sup>。在劇本上是否有提到作者姓名並不影響作者身分<sup>62</sup>，反之若提到此劇本係於「某人協助下」(avec le concours de) 完成，並不一定表示該人為合作著作人。法國最高法院在一判決中認為，通常所謂於「某人協助下」完成劇本，往往是指針對劇本給予技術上建議或單純表示感激該人提供支持<sup>63</sup>，該人僅提供概念並未實際創作，故非作者。

改編作者 (L'auteur de l'adaptation) 顧名思義，必須對原作進行適合視聽著作拍攝之改編，透過選擇呈現方式使其符合視聽著作拍攝的程序及方法<sup>64</sup>。巴黎上訴法院在一將舞台戲劇改編成電視作品的案例中清楚表示，改編為電視作品與直接拍攝舞台戲劇並播放並不相同，前者必須以適合電視小螢幕播放之方式重新改作<sup>65</sup>，因此肯認其為合作著作人。若僅是將黑白老電影上色，由於只是在原先著作上外加色彩元素，沒有任何美學創作的成分，是故上色者不能被視為改編作者<sup>66</sup>。改編作者應「尋找修改原作之大綱、重新剪接或組成」<sup>67</sup>。

旁白作者 (L'auteur du texte parlé) 係指視聽著作中對話的作者。一般而論，旁白作者引發之爭議並不多，但若視聽著作中之表

61 CRAIG JOYCE ET AL., COPYRIGHT LAW, 206-07 (5th ed. 2001).

62 MONTELS (B.), *op. cit.*, n°19.

63 Cass. 1<sup>re</sup> civ., 28 oct. 2003, *Bull. Civ. I*, n°218.

64 MONTELS (B.), *op. cit.*, n°23.

65 CA Paris, 31 mai 1988, *RIDA* jan. 1989, p. 183.

66 CA Versailles, 19 déc. 1994, *RIDA* avr. 1995, p. 389.

67 CA Paris, 5 oct. 1994, *RIDA* avr. 1995, p. 302.



演人 (artiste-interprète) 主張其同時為旁白作者時，很有可能造成解釋上的困難。這是由於法國著作權法中表演人僅有鄰接權 (droit voisin)，並清楚規定鄰接權不得損害或限制著作權行使<sup>68</sup>。最高法院也曾明白指出，除非表演人對電影創作 (création) 有投入個人貢獻，否則不得視為合作著作人<sup>69</sup>。但在某些沒有固定台詞的電影中，若演員必須自行發想台詞，則沒有道理不承認其同時為表演人及合作著作人之可能性<sup>70</sup>。惟法國實務對此點仍是相當保守，最主要的原因是法院堅守作品與作者構思實現之關係<sup>71</sup>。演員是在劇本及導演所給予的框架下進行演出，受限於導演對該電影之構思與觀點，並非積極的在作品中呈現自己的構思，因此不應將表演人視為視聽著作之合作著作人<sup>72</sup>。

在一拍攝專業廚師於鏡頭前烹飪及解說的紀錄片中，最高法院也拒絕承認該廚師為合作著作人<sup>73</sup>。儘管巴黎上訴法院在本案中認為，該廚師「執行其專業技術，當然係（於視聽著作中）投入個人貢獻」而認為應肯認廚師合作著作人的身分<sup>74</sup>，但最高法院認為，該廚師僅是在執行自己之職業技術，對視聽著作之「概念、拍攝及剪輯並未有具體貢獻」<sup>75</sup>，因而不能視為視聽著作之合作著作人。

至於「專為」視聽著作創作配詞或未配詞音樂之作者 (L'auteur des compositions musicales)，若僅在視聽著作中利用既有音樂，則

---

68 CPI Art. L.211-1.

69 Cass. 1<sup>re</sup> civ., 3 nov. 1988, *Cahier du droit d'auteur* 1989, p. 14.

70 MONTELS (B.), *op. cit.*, n°26.

71 CPI Art. L.111-2 規定，無須任何公開發表，僅僅基於作者構思之實現，即使非完全實現，作品創作即視為完成。

72 TGI Paris, 5 févr. 1981, *RIDA* mars 1981, p. 229; TGI Paris, 23 sept. 1992, *RIDA* avr. 1993, p. 257; CA Paris, 16 janv. 1992, *RIDA* févr. 1992, p. 204.

73 Cass. 1<sup>re</sup> civ., 5 févr. 2002, *RIDA* mars 2002, p. 373. V. EDELMAN (B.), La Cour de cassation et le cuisinier: une recette ratée, *Recueil Dalloz: Cahier droit des affaires* 2002, n°28, 25 juillet, p. 2253.

74 CA Paris, 17 mars 1999, *RIDA* 1999, p. 203.

75 Cass. 1<sup>re</sup> civ., 5 févr. 2002, *op. cit.*

既有音樂作者並非此處所指之視聽著作合作著作人。此外，由於音樂作者不包含於第 L.132-24 條中推定授權轉讓之合作著作人名單內<sup>76</sup>，製作人必須與專為視聽著作創作音樂之作者特別簽定著作權轉讓契約，這是和其他合作著作人不同之處。並且如同前述，即使是專為電影製作之音樂，只要在不妨害整體著作利用前提下，在其他素材上使用自己貢獻部分。

另外，如同前述，若視聽著作源自仍受保護之既有著作或劇本者，原作作者視為新作作者，這是法國法比較特別之處，也是法國著作權法在強調實質創作規範下少有之情形。此處所謂既有著作，有可能是劇本或是任何其他種類著作。視聽作品可改編自小說、戲劇、電玩或其他視聽作品，在所不問。但必須是新作確實「源自」既有著作，而非僅為刺激想法或啟發<sup>77</sup>。而已落入公眾領域之既有著作，其著作人自然非此規範對象。

### (三) 著作人格權之行使

由於視聽著作之著作人格權屬於合作著作人，無法讓製作人原始取得，亦不能以契約轉讓，為了避免其中一人使整部作品利用窒礙難行，當一作品被視為電影或視聽著作，立法者必須考量到限制著作人格權行使，以平衡著作人及製作人間權利及著作利用。

此項限制主要彰顯於以下兩點。首先，如同前述，著作人格權僅能於著作完成後始得行使。因此在最終版本確定前，合作著作人之著作人格權如同暫時保留，不能對正在發展中之作品主張人格權，特別是公開發表權（拒絕發表）及著作尊重權（拒絕增刪改動）。而根據第 L.121-6 條規定，若一合作著作人拒絕完成或因不可抗力無法完成視聽著作，不得反對為完成該著作使用其已完成之

---

76 這是由於在法國音樂著作通常皆已授權給法國音樂作曲作詞及編曲人集體管理團體（Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, SACEM，以下簡稱音樂著作集管團體）。因此，如何區分集管團體及製作人間之權利義務，又是另一個議題。

77 MONTELS (B.), *op. cit.*, n°36.

部分。因該部分貢獻具有作者身分者，並享有對應權利。此條規定更是顯示合作著作人的公開發表權，會因完成最終作品之目的而受限。

儘管法條規定由導演及製作人協商達成最終版本之共識，但實務上基於電影藝術性考量，偏重於保護導演的決定權。法院認為，若一契約條款限制導演之最終定版決定權，而將該權利完全交由製作人，應為無效<sup>78</sup>。

最終版本一旦確定，合作著作人之人格權即完全恢復，任何人都必須尊重著作之完整性。基於著作尊重權，禁止銷毀母片<sup>79</sup>，也禁止在未經導演或其他合作著作人同意下，增刪改動最終版本任一部分，判決實務對此點相當堅持<sup>80</sup>。因此不論是製作人或是播放電影之通路，皆不得在未獲事前同意下為黑白片上色<sup>81</sup>，或默劇配上音樂<sup>82</sup>，或任意將影片分割成數單元<sup>83</sup>。合作著作人也可要求行使其姓名表示權，對於最終版本具名或不具名。至於公開發表權，一般認為當合作著作人對最終版本達成共識時，至少應視為對公開發表之默示同意<sup>84</sup>，而不能任意行使拒絕公開發表之權。而主張反悔撤回權理論上可行，但基於第 L.121-4 條對於作者必須賠償因追悔或撤回受讓人損失之規定，實際上幾乎不可能發生<sup>85</sup>。

## 二、著作權人之多重性：出資製作人受推定以契約方式成為著作權的受讓人

法國法上特別以法定視聽著作契約方式，規範製作人、導演及

---

78 POLLAUD-DULIAN (F.), *op. cit.*, p. 241.

79 CPI Art. L.125-1 al.2.

80 CARON (C.), *op. cit.*, p. 231.

81 CA Versailles, 19 déc. 1994, *op. cit.*

82 CA Paris, 29 avril 1959, *D.* 1959, p. 402.

83 TGI Paris, 24 mai 1989, *RIDA* jan. 1990, p. 353.

84 POLLAUD-DULIAN (F.), *op. cit.*, p. 243.

85 *Id.* at 244.

其他合作著作人間之關係。透過契約方式讓與著作權之利用權能予製作人，使其得以充分利用該著作，保護其對作品之投資。故以下分別說明製作人對於視聽著作之利用，及法定契約之規範。

### (一) 製作人受推定為著作權受讓人

法國著作權法第 L.132-24 條規定，一旦製作人與除專為視聽著作創作配詞或未配詞之外的合作著作人簽訂契約，「在無相反約定及不影響 L.111-3, L.121-4<sup>86</sup>, L.121-5<sup>87</sup>, L.122-1 至 L.122-7<sup>88</sup>, L.131-2 至 L.131-7<sup>89</sup>, L.132.4<sup>90</sup>及 L.132-7<sup>91</sup>條法律賦予作者之權利外，製作人受讓視聽著作之獨占利用權」<sup>92</sup>。如此推定之優點在於方便製作人對外協商及完整利用作品，而不需要事事取得合作著作人同意。並且相較於其他法定契約，例如出版契約之出版人<sup>93</sup>，視聽著作契約製作人之地位較為有利，如推定轉讓、著作人格權之限制或得以彈性利用作品之權能。至於何人可稱為製作人，第 L.132-23 條則定義「視聽著作之製作人是發起並負責製作作品之自然人或法人」。因此，唯有「發起」且「負責製作」者才能稱為此處之製作人。若僅提供財務資助未對作品成敗負起責任<sup>94</sup>，或僅以契約所示而非真正負責製作者<sup>95</sup>，並不能視為著作權法意義上之製作人。法國法院向來對製作人認定採嚴格態度<sup>96</sup>，這是由於一旦被視為著作權法意義上之製作人，即可在無相反約定及不影響法定著作

86 著作人格權之追悔權。

87 視聽著作最終版本確定。

88 作者之著作財產權規定。

89 法定契約 (contract d'exploitation) 之一般規定。

90 轉讓未來明確題材作品約定之合法性。

91 書面同意規定。

92 不過，本條規範的方式相當複雜且保留甚多，因此多位學者批評立法技巧拙劣。  
V. LUCAS (A.), LUCAS (H.-J.), *op. cit.*, p. 498.

93 CPI Art. L.132-1.

94 CARON (C.), *op. cit.*, p. 379.

95 MONTELS (B.), *op. cit.*, n°40.

96 *Id.*

人權利下，利用契約推定取得視聽著作之獨占利用權。是故一般所謂的協同製作（coproducteur）<sup>97</sup>，或負責技術事務的執行製作（producteur exécutif）並不必然該當於此處之製作人<sup>98</sup>。此外，儘管製作人必須實際負責製作視聽作品，法國立法者卻不承認其「創作性」，因而製作人僅能受讓作品之獨占利用權，而非視為合作著作人。

儘管推定受讓之規定看起來對製作人相當有利，但由下列幾點可看出事實上法國著作法仍保留根深蒂固之「作者權」傳統。除了前述推定轉讓限制的規定外，首先，視聽著作契約必須以書面為之<sup>99</sup>，否則不得對抗合作著作人。其次，讓與著作利用權於製作人僅為單純之推定，必須要無相反約定時才有適用之空間。第三，視聽著作契約不表示將作品平面及舞台之權利轉讓給製作人。也就是製作人僅單純取得該「視聽著作」本身之利用權，其他例如改作、衍伸或是網路利用之權利<sup>100</sup>，並未納入推定範圍。再加上第 L.132-25 條規定製作人必須按照每一利用方式給付作者報酬，因此實務上往往就製作人的利用權能，必須鉅細靡遺的以契約條款規定。然而一旦如此，推定規範模式就喪失原先節省製作人事務需與合作著作人協商之意義，而回歸當事人雙方契約。第四，「專為」視聽著作創作配詞或未配詞之音樂，並不包含在此項推定授權之規範中。立法者明文排除之原因並非音樂著作不重要，而是由於通常音樂著作人皆已將其著作授權於集管團體<sup>101</sup>。在無法雙重授權的情形下，著作權法只好將其排除在外。實務上目前運作方式係透過某種程度

---

97 Cass. 1<sup>re</sup> civ., 16 juil. 1997, *Bull. civ.* 1997, I, n°248.

98 KAMINA (P.), *op. cit.*, n°10.

99 CPI Art. L.131-2.

100 針對數位時代下以網路傳播視聽著作是否包含於此處之利用權，法國學者有不同見解。法國多數說認為既然法條未明定不許，則應包含任何對於視聽作品本身之利用。V. LUCAS (A), LUCAS (H.-J.), *op. cit.*, p. 498。少數說認為此項利用不應包含數位時代網路上之傳播權。V. GAUTIER (P.-Y.), *op. cit.*, p. 523.

101 見前註 76。

之權宜之計 (*modus vivendi*)<sup>102</sup>，處理作者與集管團體，作者與製作人間的三角關係：由製作人決定著作之授權及利用方式，而由集管團體負責作者報酬收受分配。由此也可看出，法國著作權法在盡力維護作者權利及製作人利益時，難免會遇到的矛盾衝突。

## (二) 視聽著作契約

法國著作權法一大特色便是在法典中訂立各式法定契約規範利用態樣，在符合智慧財產權精神下適用一般契約的基本規範，並且遵循著作權讓與契約之共同原則，例如全部轉讓未來作品者無效<sup>103</sup>，必須明定讓與權利的使用範圍、目的、地域及期限<sup>104</sup>；著作人轉讓全部或一部權利，得按比例分配出售或使用所得利益<sup>105</sup>，以及若契約係約定以不確定或未確定方式使用作品權利者，則必須明示並約定對使用所得相應之提成<sup>106</sup>。

視聽著作契約 (*Contrat de production audiovisuelle*) 係規範作者及製作人對於該視聽著作之權利義務。若是電影及動像法 (*Code du cinéma et de l'image animée*) 中規範之電影或視聽著作<sup>107</sup>，為了使其有一定之公示性，則必須於電影與視聽註冊局 (*Registre public du cinéma et de l'audiovisuel*) 註冊，否則不生對抗第三人之效力<sup>108</sup>。

在視聽著作契約中，著作人主要應擔保製作人不受干擾的行使受讓之權利<sup>109</sup>。而製作人則是須確保應按職業常規利用視聽作品<sup>110</sup>，並支付相當報酬。如同前述，製作人必須按照每一利用方

---

102 CARON (C.), *op. cit.*, p. 381.

103 KAMINA (P.), *op. cit.*

104 CPI Art. L.131-3.

105 CPI Art. L.131-4.

106 CPI Art. L.131-6.

107 Code du cinéma et de l'image animée Art. L.122-1。主要係指於院線播放之著作。

108 Code du cinéma et de l'image animée Art. L.123-1.

109 CPI Art. L.132-26.

110 CPI Art. L.132-27.

式<sup>111</sup>分別計算，包含所有型態之利用，例如販售或出租等，並按比例給付著作人本人<sup>112</sup>補償金（*rémunération*）<sup>113</sup>。此一規範目的在於使所有利用方式皆能得到補償，並且每一項利用方式皆有其單獨之補償，以確保著作人可得到一較為公平合理之對待。製作人則有詳實報告義務，必須至少每年一次將視聽作品的利用方式與金額向著作人報告<sup>114</sup>。至於補償之比例，則按照契約自由原則由當事人雙方約定。若當事人雙方對利用方式或補償比例有所爭執，則由法院決定。由於著作人對於視聽作品利用方式難以掌握，一般認為法院應以對製作人較嚴格的態度審視之<sup>115</sup>。但法國法院事實上對能否得到補償比得到多少來的更為重視，因此法院認為即使是利用方式淨利之 0.1%-0.5%都是可接受的範圍<sup>116</sup>。此外，針對特定情形，例如現實上無法確定比例計算基數、缺乏監督按比例提成之手段、或計算監督工作之費用與所得結果不相當等情形時，製作人則可採一次付清的方式給付<sup>117</sup>，並須將收入遞減之因素考量在內。由此可見法國著作權法在相當保護著作人之考量下，亦試圖平衡製作人之經濟利益。

---

111 也就是 CPI Art. L.122-2 及 L.122-3 例示之重製及公開呈現態樣。見前註 4。

112 除「專為」視聽著作創作配詞或未配詞之音樂著作人。如前所述，於此種態樣製作人支付報酬於音樂著作集管團體，再由集管團體分配，而非支付於著作人。

113 CPI Art. L.132-25.

114 CPI Art. L.132-28.

115 GAUTIER (P.-Y.), *op. cit.*, p. 627; LUCAS (A.), LUCAS (H.-J.), *op. cit.*, p. 505.

116 KAMINA (P.), *op. cit.*, n°37.

117 CPI Art. L.131-4, 132-25.

#### 肆、代結論：針對我國著作權法關於視聽著作之規範建議

法國在強烈作者權法系及採人格權與財產權二元論之體系下，對於視聽作品強調實際創作人之保護，卻利用配套措施詳加規範當事人之權利歸屬及權利利用，以求平衡出資人的經濟風險及作品的充分利用。雖然法國對於作者的強烈重視已成為目前國際社會的少數，但法國堅持至今，且沒有改變的趨勢與意願，亦代表某種價值上之不妥協與選擇。法國著作權法強調法規中之主體（「作者」的身分）與客體（「著作」的可受保護性），一旦滿足此二要件，著作權內容就不再是一個令人困惑的議題。不同於我國對於著作權內容詳加列舉，因此必須辨別「含在視聽著作上面的素材，到底是擁有公開上映權還是公開演出權？」或「『公開播送』與『公開傳輸』定義混淆」這類問題<sup>118</sup>，法國法僅以「重製權」及「公開呈現權」二種態樣，表達所有重製及呈現之態樣，也省去了不斷因應新型態利用方式出現而疲於奔命的立法。

回到視聽著作，相較於法國著作權法透過各式各樣規範保全導演及合作著作人之著作權，我國在電影及視聽著作之規範上，儘管大致上符合國際規範，卻也顯得相當「美國化」，也就是對於視聽著作權利歸屬大致上依靠「職務完成著作原則」（work made for hire doctrine<sup>119</sup>）進行判斷。最主要在於我國著作權法並未特別針對視聽著作之著作人進行規定，因此過去實務及學說多認為視聽著作的著作權歸屬，必須依照個案就著作權法第 11 條受雇人職務上完成著作<sup>120</sup>或第 12 條出資聘人完成著作<sup>121</sup>規定定之，其後再考慮共同

---

118 參考經濟部智慧財產局（註 23）；經濟部智慧財產局，著作權整體法制檢討與修法規劃表，<http://www.tipo.gov.tw/np.asp?ctNode=6970&mp=1>（最後瀏覽日：2014 年 6 月 1 日）。

119 Copyright Act, 17 U.S.C. § 101 (1976).

120 我國著作權法第 11 條：「受雇人於職務上完成之著作，以該受雇人為著作



著作<sup>122</sup>的可能性，用以釐清作者間之權能<sup>123</sup>。

但本文認為，首先，即使是在出資聘請他人完成著作，或受雇人職務上完成著作之情形，或許仍有將其類別更為深化之可能性。否則在以雇用人或出資人為著作人之情形下，不但未將真正創作之合作著作人考量進去，在人格權之適用上亦顯得格格不入。若將我國第 11 條及第 12 條之雇用人或出資人，視為原始取得著作人身分，勢必表示同時取得著作財產權及人格權。但筆者始終認為，法人得主張著作人格權並不適合<sup>124</sup>。就算著作財產權和人格權有相當緊密之關係，但並不排除賦予透過作品呈現其創作精神之作者，一獨立而自外於任何利用之權利，此項權利，不宜也不應由法人享有。當然，一個著作權法體系可以選擇不具備著作人格權制度，而透過其他規範達到同樣目的。但最怕的就是陷入魚與熊掌的難題之後，又欲兼得，形成一種尷尬的存在。

其次，關於數人合著之情形，我國著作權法應可以再細緻化。由於視聽著作不能視為我國現行著作權法上之共同著作，因各項素材並非不可分割，這時多數人間之權利關係為何？各項素材之作者是否能另行使用於其他載體之上，或是讓雇用人及出資人任意不分

---

人。但契約約定以雇用人為著作人者，從其約定。依前項規定，以受雇人為著作人者，其著作財產權歸雇用人享有。但契約約定其著作財產權歸受雇人享有者，從其約定……」。

121 我國著作權法第 12 條：「出資聘請他人完成之著作，除前條情形外，以該受聘人為著作人。但契約約定以出資人為著作人者，從其約定（第 1 項）。依前項規定，以受聘人為著作人者，其著作財產權依契約約定歸受聘人或出資人享有。未約定著作財產權之歸屬者，其著作財產權歸受聘人享有（第 2 項）。依前項規定著作財產權歸受聘人享有者，出資人得利用該著作（第 3 項）」。

122 我國著作權法第 8 條：「二人以上共同完成之著作，其各人之創作，不能分離利用者，為共同著作」。

123 張懿云（註 8），頁 187。

124 反對意見可參考劉孔中，著作人格權之比較研究，臺大法學論叢，31 卷 4 期，頁 1-42（2002 年）。劉教授認為著作人格權或著作權之基調應以著作之社會功能為重，「而不過度遷就著作人主觀人格上的細膩感受，以致阻礙著作的流通」。且認為既然著作人格權與著作財產權關係密切，解釋上不宜「以法人與著作之間欠缺精神上聯繫，而認為法人不能享有著作人格權。」

種類的利用該素材？都是現行法上模糊不清之處<sup>125</sup>。此外，除了權利歸屬可以細緻化外，視聽著作之權利利用亦應合理化，包括補償金制度及集管團體之落實。不過，法國集管團體如此發達，應該與其各職業工會或代表使用人之組織發展完善有關，才能方便溝通及收受費用。

由學者發起之「新著作權法典研修建議」在其修法總說明中，建議為了提高著作權行使的效率，認為由人數眾多的受雇人就職務著作享有著作權，是著作權人法體系下必然的結果，但卻阻礙著作權行使的效率。因此與其爭取權利歸屬，不如為受雇人爭取享有適當報酬請求權。此外，視聽著作權利人人數太多也不利於權利之行使與交易的穩定，故有必要將權利行使規定變更為由一人行使，其他權利人僅享有分配請求權。

基於以上考慮，該新著作權法典建議新增針對視聽著作之規定，認定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。並且將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使用報酬分配請求權及姓名表示權，並且不得事先拋棄或轉讓。但專為製作視聽著作而創作之劇本、對白、音樂，著作權仍由其著作人享有。此外，若視聽著作物製作人以違反契約目的之方式行使著作權時，除非契約另有規定，總導演及專為製作該視聽著作而創作之劇本、對白、音樂之著作人得提出異議。

筆者認為，透過此項針對視聽著作之特別規定，除了可以排除現行著作權法上職務著作及出資聘人著作對於著作權歸屬之規定，而不會讓僅出資之製作人原始取得著作人身分，更重要的是此項修正試圖平衡製作人對於視聽著作權利行使之便利及導演與其他著作人之權益。在我國現行補償金制度及集管團體皆不發達的情形下，

---

125 計畫主持人為中央研究院法律學研究所劉孔中教授，協同主持人為謝銘洋、馮震宇、張懿云、黃銘傑、李治安與陳曉慧教授，參考新著作權法典研修建議修法總說明第八點，<http://pccu2008.pixnet.net/blog>（最後瀏覽日：2014年4月1日）。

或許不失為一讓視聽著作議題解套之方式。

誠然，各國著作權體系及立法根基有所不同，不能一逕參考國外法規而移植入內國法。但當所有為電影或視聽著作付出努力之人，都將隱藏於出資人或雇用人背影之後，對自己作品完全失去控制，形同影子歌手甚至如同工廠中之生產線般，電影還可稱為第七藝術嗎？「保護藝術及語言吧。因為，當所有物質利益都不存在了，國家亦消失了，你還可以依靠著我們昂然挺立的思想，在那邊說：那兒曾是法國！」<sup>126</sup>。法國著作權法在這點上，也許有其偏執，但或許真的可以給我們一些反省與思考之空間。

---

<sup>126</sup> « Protégez donc les arts et la langue; car, quand vos intérêts matériels n'existeront plus, vous vivrez par nos pensées qui seront debout, et qui, si le pays pouvait disparaître, diraient: Là fut la France ! ». DE BALZAC (H.), Lettre aux écrivains français du XIX siècle (1834), in FRERES (M.-L.), *Oeuvres complètes de H. de Balzac*, tome XXII, Paris, Calmann Lévy, 1872, p. 229, v. <http://books.google.com.tw/books?id=3VcPAQAAIAAJ&pg=PA229&dq=balzac+prot%C3%A8gez+l'art+et+la+langue&hl=zh-TW&sa=X&ei=hTgkVMOaIIa6uAT52oKYAg&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=balzac%20prot%C3%A8gez%20l'art%20et%20la%20langue&f=false> (dernière consultation: 01/04/2014).

## 參考文獻

### 1. 中文部分

李亞虹（2012），香港視聽作品的版權保護，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁187-209，臺北：元照。

孫國瑞、劉玉芳、孟霞（2012），視聽作品的著作權保護研究，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁211-224，臺北：元照。

張今、郭思倫（2012），視聽作品著作權研究，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，頁167-185，臺北：元照。

張懿云（2011），視聽著作權利保護之研究，經濟部智慧財產局委託，<http://www.tipo.gov.tw/public/Attachment/3fac5bad-898e-42d2-a51a-baf11dd46c7a.pdf>。

許曉芬（2011），人之砒霜我之蜜糖——從原創性觀點評高等法院九十四年度上訴字第一二九五號判決，月旦法學雜誌，190期，頁158-170。

黃銘傑編（2011），著作權合理使用規範之現在與未來，臺北：元照。

劉孔中（2002），著作人格權之比較研究，臺大法學論叢，31卷4期，頁1-42。

蕭雄淋（2012），兩岸著作權法視聽著作之立法檢討——以視聽著作之定義、歸屬及保護期間之比較為中心，收於：馮震宇編，網路著作權保護、應用及法制，元照，頁143-165，臺北：元照。

### 2. 外文部分

Caron, Christophe (2009), *Droit d'auteur et droits voisins*, 2<sup>e</sup> éd., Paris:

Litec.

de Balzac, Honoré (1872), Lettre aux écrivains français du XIX siècle, in Michel Lévy Frères, Œuvres complètes de H. de Balzac, tome XXII, Paris: Calmann Lévy, pp. 211-280, <http://books.google.com.tw/books?id=3VcPAQAAIAAJ&pg=PA229&dq=balzac+prot%C3%A8gez+l'art+et+la+langue&hl=zh-TW&sa=X&ei=hTgkVMOaIIa6uAT52oKYAg&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=balzac%20prot%C3%A8gez%20l'art%20et%20la%20langue&f=false>.

Desbois, Henri (1978), Le droit d'auteur en France, 3<sup>e</sup> éd., Paris: Dalloz.

Edelman, Bernard (2002), La Cour de cassation et le cuisinier: une recette ratée, Cahier droit des affaires, pp. 2253-2254.

Galloux, Jean-Christophe et Benjamin Montels (2003), Propriété littéraire et artistique - Œuvre audiovisuelle, JCL Civil, Fasc. 1140.

Gautier, Pierre-Yves (2007), Propriété littéraire et artistique, 6<sup>e</sup> éd., Paris: PUF.

Joyce, Craig, William Patry, Marshall Leaffer, and Peter Jaszi. 2001. *Copyright Law*. 5th ed. New York, NY: LexisNexis.

Kamina, Pascal (2011), Droit D'auteur - Exploitation des droits - Dispositions particulières à certains contrats. Contrat de production audiovisuelle, JCL Civil, Fasc. 1340.

Lucas, André et Henri-Jacques Lucas (2001), Traité de la propriété littéraire et artistique, 2<sup>e</sup> éd., Paris: Litec.

Montels, Benjamin (2008), Propriété littéraire et artistique - Œuvre audiovisuelle, JCL Civil, Fasc. 1140.

Pollaud-Dulian, Frédéric (2005), Le droit d'auteur, Paris: Economica.

Sainte-Rose, Federica (2006), L'étendue des droits du producteur d'une œuvre audiovisuelle en Europe, Gazette du Palais, p. 32.