

平成 29 年度コンテンツ産業新展開強化事業

(我が国コンテンツの海外展開を図るための多様な資金調達手法に関する検証事業)

コンテンツビジネスにおける各種契約

ヴァスコ・ダ・ガマ法律会計事務所 弁護士
加藤 君人

目 次

| | |
|----------------------------------|----|
| 1. 劇場用長編映画を製作する場合の各種契約..... | 3 |
| 1-1. 映画製作の流れ | 3 |
| 1-2. 映画製作における契約関係 | 4 |
| 2. 原作使用契約..... | 6 |
| 2-1. 原作使用契約の機能・役割 | 6 |
| (1) 著作権の処理 | 6 |
| (2) 二次的著作物の利用に関する原作者の権利の処理..... | 7 |
| (3) 著作者人格権の処理..... | 8 |
| 2-2. 原作使用契約の内容 | 8 |
| 2-3. オプション契約 | 10 |
| (1) オプション契約とは..... | 10 |
| (2) オプション契約の機能・役割 | 11 |
| (3) オプション契約の内容 | 12 |
| 3. 脚本契約 | 13 |
| 3-1. 脚本契約の機能・役割..... | 13 |
| (1) 脚本制作の委託..... | 13 |
| (2) 脚本の権利処理..... | 13 |
| 3-2. 脚本契約の内容 | 13 |
| 4. ファイナンスに関する契約..... | 15 |
| 4-1. ファイナンスに関する契約の機能・役割 | 15 |
| 4-2. 資金調達の方法 | 15 |
| (1) 資金調達方法の分類..... | 15 |
| (2) エクイティかデットか | 16 |
| 4-3. エクイティファイナンスにおける各ビークル比較..... | 17 |
| (1) 法人格 | 18 |
| (2) 出資者の責任 | 18 |
| (3) 課税..... | 18 |
| (4) 権利の帰属..... | 18 |
| (5) 意思決定 | 18 |
| (6) 組成の難易度 | 18 |
| (7) 金融商品取引法の規制 | 18 |
| (8) 各ビークルについてのまとめ | 19 |
| 4-4. コンテンツに対するデットファイナンス | 19 |
| 4-5. プリセール | 20 |

| | | |
|------|------------------------------|----|
| 5. | 制作業務委託契約 | 21 |
| 5-1. | 制作業務委託契約の機能・役割 | 21 |
| (1) | 映画制作の委託 | 21 |
| (2) | 権利の帰属 | 22 |
| 5-2. | 制作業務委託契約の内容 | 22 |
| 6. | 監督契約 | 23 |
| 6-1. | 監督契約の機能・役割 | 23 |
| (1) | 監督業務の委託 | 23 |
| (2) | 権利処理 | 23 |
| 6-2. | 監督契約の内容 | 23 |
| 6-3. | その他のスタッフとの契約 | 24 |
| 7. | 出演契約 | 25 |
| 7-1. | 出演契約の機能・役割 | 25 |
| (1) | 出演業務の委託 | 25 |
| (2) | 権利処理 | 25 |
| 7-2. | 出演契約の内容 | 25 |
| 7-3. | 「PAY OR PLAY」と「PAY AND PLAY」 | 26 |
| 8. | 配給契約・各種利用契約 | 27 |
| 8-1. | 配給契約・各種利用契約の機能・役割 | 27 |
| 8-2. | 第三者に対する利用許諾の細分化 | 27 |
| (1) | 地域による細分化 | 28 |
| (2) | メディアによる細分化 | 28 |
| (3) | 期間による細分化（従来型） | 30 |
| 8-3. | 配給契約・各種利用契約の内容 | 30 |

1. 劇場用長編映画を製作する場合の各種契約

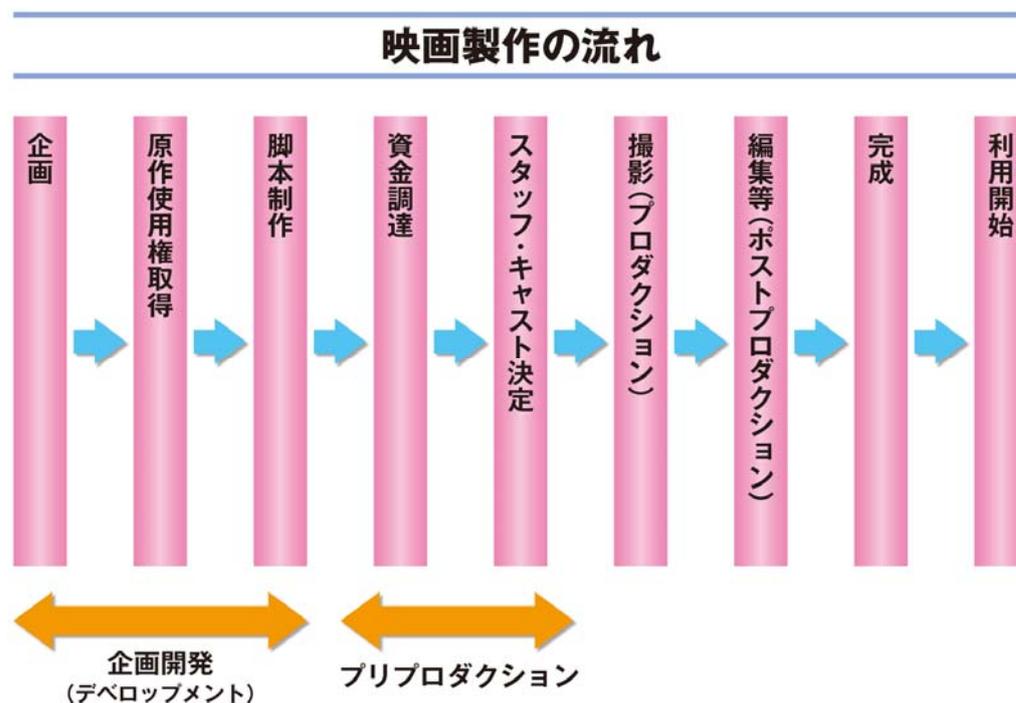
コンテンツ製作を行う場合、様々な段階で多くの団体や関係者との契約が必要となる。

本稿では、既存の小説を原作として劇場用長編映画を製作し、利用するケースを想定して論を進めることとする。すなわち、ある小説を読んで「これを映画化したら面白い」と映画化を思い立った際に、企画開発、プリプロ、プロダクション、ポストプロを経て映画を完成させたいと、映画を劇場、テレビ放送、インターネット配信などの方法で利用して、製作費を回収し、収益を獲得するまでの間に誰とどのような契約を締結するのかを俯瞰的に説明していきたい。

なお、いきなり海外の法律や海外との契約の話の説明するのではなく、ここでは、日本の小説を原作とした日本向けの劇場用長編映画を製作すると設定し、日本の国内法が適用される前提で、製作の各段階における契約、各関係者との契約の種類や内容、海外との違い、メリットやデメリットなどを説明していくこととする。

1-1. 映画製作の流れ

プロデューサーがある小説を映画化する企画を構想し、映画を製作して利用するまでの流れは概ね図1のようなものとなる。



■図1

企画

数ある小説の中から「これを映画化しよう」という小説を選定して映画化の企画を立案する。

原作使用権取得

小説を原作として映画化の企画を進めるために、小説家から原作使用権を取得する。

脚本制作

原作使用権を取得したら、原作に基づいて映画の脚本を制作する。

資金調達

脚本が完成したら、その脚本をもとに映画を製作するための資金調達を行う。

スタッフ・キャスト決定

脚本を映画化する際のスタッフ（監督、撮影監督や美術監督などの各部門の責任者など）やキャストを決定する。資金調達とスタッフ・キャストの決定の順番については、どちらが先でどちらが後とは決まっておらず、並行して行うこともある。

また、資金提供候補者等に、脚本、監督、主要な俳優の映画の各要素をまとめて示すことを「パッケージ」と呼ぶが、資金提供候補者には「監督は〇〇、主演は〇〇だ」とアピールして資金提供を呼びかける場合もあり、逆に、監督や出演の候補者に「〇〇からの資金提供が決まっている」と資金面の順調さや豊かさ、出資者のネームバリューなどを利用して監督業務や出演を依頼する場合もある。

撮影

製作費を調達して、スタッフ・キャストが決まれば撮影を開始する。

編集等

撮影終了後に、編集等を行って映画を完成させる。

利用開始

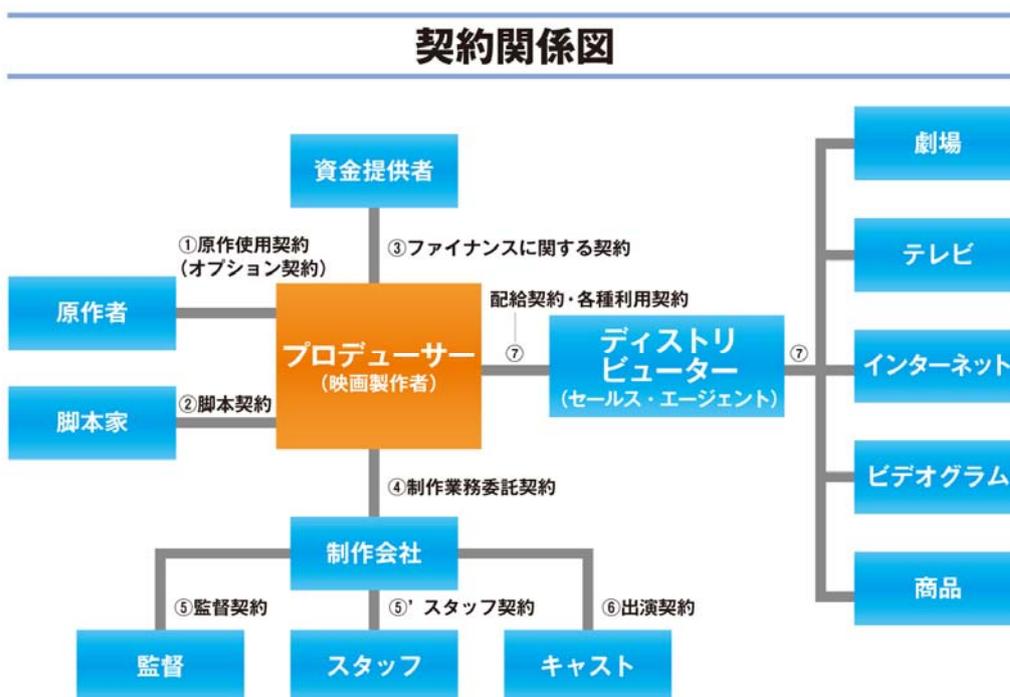
映画完成後、映画の配給・上映等の利用を行い、製作費の回収と収益の獲得を目指す。

1-2. 映画製作における契約関係

劇場用映画に限らず、国内で映像作品を製作する場合には、多くの関係者が関わることになる。これらの関係者の間を調整して契約を取りまとめる役割を果たすのは、通常はプロデューサーということになるが、本稿において「プロデューサー」という用語は、「制作プロデューサー」「ライン・プロデューサー」といった個人の役職を示すものではなく、製作費を負担して製作に最終責任を負う映画製作者の意味として使うこととする。したがって製作委員会が製作費を負担して映画を製作するというケースでは、製作委員会が「プロデューサー」ということになる。

上記を踏まえて、前述の映画製作の流れを契約という視点から見た場合には、その関係は図2

のようになる。



■ 図 2

① 原作使用契約 (オプション契約)

小説を映画の原作として使用するために、原作者である小説家との間で締結する契約である。

② 脚本契約

原作小説に基づき映画脚本を制作する脚本家との間で締結する契約である。

③ ファイナンスに関する契約

映画の製作資金を調達するために、資金提供者との間で締結する契約である。

④ 制作業務委託契約

映画の制作を行う制作会社との間で締結する契約である。

⑤ 監督契約・スタッフ契約

監督やその他の制作スタッフ (撮影監督・音響監督など) との間で締結する契約である。

⑥ 出演契約

映画に出演する俳優たちとの間で締結する契約である。

⑦ 配給契約・各種利用契約

完成した映画の利用に関して、ディストリビューターや各利用者との間で締結する契約である。

なお、海外での映画利用についてセールス・エージェントに依頼する場合には、プロデューサーとセールス・エージェントとの間でセールス・エージェント契約を締結したうえで、セールス・エージェントが海外の各利用者との間で契約交渉を行い、場合によってはセールス・エージェント名義で契約を締結することになる。

以下、これらの契約について個別に説明していくこととする。

2. 原作使用契約

2-1. 原作使用契約の機能・役割

(1) 著作権の処理

プロデューサーは、劇場映画の原作としてある小説の採用を決めても、小説家の関与なしに原作として使用できるわけではない。小説は小説家の著作物であり、著作者である小説家は、小説に関して様々な権利を有しているためである。

著作権法第 27 条は、著作者はその著作物を映画化する権利を専有すると定めている。「専有」というのは、著作者だけが映画化する権利を有するという意味であり、当該規定により著作権者だけが著作物を映画化することができることになる。

したがって、著作権者以外が著作物を映画化した場合、その行為は著作権侵害となり、映画公開の差し止めや損害賠償の請求を受ける可能性がある（著作権法第 112 条 1 項、民法第 709 条）。

それでは、小説の著作者である小説家以外が映画化することは一切できないのかというところではなく、著作権法は、著作権者以外の者が映画化できる、2 つの方法について定めを置いている。

A. 著作権の譲渡 (著作権法第 61 条 1 項)

ひとつ目の方法は著作権の譲渡、すなわち、プロデューサーが、著作権者である小説家から著作権の全部または一部を譲り受ける方法である。簡単にいえば、小説の映画化権をプロデューサーが小説家から買い取って、プロデューサーが映画化するという方法である。

著作権法第 61 条 1 項は「著作権は、その全部又は一部を譲渡することができる」と定めている。したがって、ある小説を映画化しようと考えているプロデューサーが、小説家から著作権の一部である映画化権の譲渡を受ければ、プロデューサーが映画化権を持つことになり、小説の著作権者（映画化権者）として小説を映画化することができるようになる。

B. 著作権の利用許諾 (著作権法第 63 条 1 項)

もうひとつの方法は、著作権者である小説家から映画化に関する利用許諾を取得する方法で

ある。簡単にいえば、一定の期間やその他の条件の範囲内で、小説家から映画化の許諾を受けて、映画化するという方法である。

著作権法第 63 条 1 項は「著作権者は、他人に対し、その著作物の利用を許諾することができる」と定めており、同条 2 項は「許諾を得た者は、その許諾に係る利用方法及び条件の範囲内において、その許諾に係る著作物を利用することができる」と定めている。

したがって、プロデューサーは、著作権者である小説家から小説の映画化の許諾を受ければ、小説を映画化することができるようになる。但し、プロデューサーによる小説の利用は、許諾を受けた利用方法及び条件の範囲内に限られる。

譲渡と利用許諾のどちらを選ぶか

著作者以外の者による著作物の映画化においては、原作に関する著作権（映画化権）の譲渡と利用許諾のいずれかが選択されることとなるが、欧米と日本ではその選択の傾向は異なる。

ハリウッドなど欧米における映画製作の場合、プロデューサーは映画化権の譲渡を受けるのを好む傾向がある。映画化権の譲渡の場合、原作の映画化権はプロデューサーに移転する。著作権の譲渡契約で地域や期間の制限を設けることは可能だが、ハリウッドなどでは、全世界かつ期間の制限のない映画化権の譲渡を受けるのが一般的である。著作権の譲渡は、プロデューサーが制限のない（少ない）映画化権を取得するので、プロデューサー重視＝著作物の利用を重視した方法といえる。

これに対し、日本における映画製作の場合、映画化権の譲渡ではなく、映画化権の利用許諾が用いられる傾向がある。映画化権の利用許諾の場合、プロデューサーは、契約で定められた契約期間やその他の条件の範囲内で、映画化権の許諾を受けることとなる。利用許諾の場合、必ず許諾期間が定められ、期間が満了すれば権利は権利者に返還されるので、権利者重視＝著作者等の権利保護を重視した方法といえる。

欧米と日本とで、このような傾向の違いが見られる理由については、日本における映画製作費と比較して、欧米における映画製作費が高額であり、それに伴い原作者に支払われる対価も高額となるので、それだけ大きなリスクを負うプロデューサーとしては、制限のない映画化権を取得したいと考えるからではないかと推測する。利用許諾の方法による場合、例えば、原作者から映画化の利用許諾を受けて、5年の歳月と百億円の製作費をかけて映画を作ったが、利用許諾の許諾期間が5年だったので、映画の利用に支障を来し製作費の回収ができなかった、などという事態も起こり得ることとなるが、プロデューサーとしてはそのような事態は許容し難いため、著作権の利用許諾ではなく譲渡を好むものと思われる。

(2) 二次的著作物の利用に関する原作者の権利の処理

ある小説を映画化する場合、小説は「原著作物」、小説家は「原作者」、映画は「二次的著作物」ということになる。その結果、二次的著作物の利用に関する原作者の権利の規定である著作権法第 28 条が適用されることとなる。

著作権法第 28 条は「二次的著作物の原著作物の著作者は、当該二次的著作物の利用に関し、当該二次的著作物の著作者が有するもの同一の種類の権利を専有する」と定めている。つまり、原著作物（小説家）は、原著作物（小説）に基づき製作された二次的著作物（映画）の利用に関して、二次著作物の著作者（映画の著作者、著作権者）と同じ権利を持つことになるため、小説家に無断で映画を利用した場合、小説家に対する著作権侵害となり、小説家から配給や販売の差し止めや損害賠償の請求を受ける可能性が生じる（著作権法第 112 条 1 項、民法第 709 条）。

このため、映画の利用を行うには、原著作物である小説家から①著作権法第 28 条の権利の譲渡を受ける、または②映画の利用についても許諾を受けることが必要となる。

なお、著作権法第 61 条 2 項は「著作権を譲渡する契約において、第 27 条又は第 28 条に規定する権利が譲渡の目的として特掲されていないときは、これらの権利は、譲渡した者に留保されたものと推定する」と定めているため、著作権法第 28 条の権利の譲渡を受けるときには、契約書の譲渡の目的として著作権法第 28 条の権利を含む旨を明記しなければならないことに注意が必要である。

(3) 著作者人格権の処理

著作者は、著作権、著作権法第 28 条の権利のほかに、著作者人格権を有している。著作者人格権とは、著作者がその著作物に対して有する人格的利益を対象とした権利で、具体的には以下の権利が含まれる。

- 公表権（著作権法第 18 条）
- 氏名表示権（著作権法第 19 条）
- 同一性保持権（著作権法第 20 条）

このうち映画化の際に特に重要となるのが、同一性保持権である。著作権法第 20 条は、「著作者はその意に反して著作物及びその題号の変更、切除その他の改変を受けない」として、著作者の同一性保持権を定めている。例えば、著作者の意に反してタイトルを変更したり、内容のカットやオリジナル要素の追加などの変更を加えたりした場合には、同一性保持権侵害として、差し止めや損害賠償請求を受ける可能性がある（著作権法第 112 条 1 項、民法第 709 条）。

なお、日本法においては、著作者人格権は人格権として、譲渡や放棄ができないと解されている（著作権法第 59 条参照）。このため、プロデューサーは、著作者である小説家から「著作者人格権の行使をしない」ことを約束してもらうことになる。こうした契約の規定は「著作者人格権の不行使特約」などと呼ばれている。

2-2. 原作使用契約の内容

以上から、小説を映画化するための原作使用契約には、以下の要素が定められることとなる。

1. ①原作の映画化権（著作権法第 28 条の権利を含む）の譲渡

または

②原作の映画化権（著作権法第 28 条の権利を含む）の利用許諾

2. 1 の条件（著作者人格権の不行使特約を含む）

また、原作使用契約には、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- 原作に関する権利の付与（映画化権の譲渡または利用許諾）
- 対価及び追加報酬
- 支払方法
- 許諾期間（利用許諾の場合）
- リバージョン（譲渡の場合）
- クリエイティブ・コントロール
- 映画に関する権利（著作権等）の帰属
- 著作者人格権の不行使
- 留保される権利
- 表明及び保証
- クレジット
- その他一般条項

リバージョン

映画化権の譲渡の場合に設けられる規定で、日本語に訳すと「権利の復帰」といったような意味合いである。映画化権を譲渡したのち、プロデューサーが一定期間内に映画化に着手しない場合には、映画化権が原作者に戻ることを定めたものである。欧米の契約ではよく設けられる規定で、映画化権を死蔵させずに、別のプロデューサーへ再譲渡することを可能にする。

クリエイティブ・コントロール

クリエイティブ面でプロデューサーと原作者の意見が相違した場合に、どちらが最終的な判断権者となるかを定める規定である。プロデューサーとしては、自身がクリエイティブ・コントロールを持つことを契約上も明記したいところである。

映画に関する権利（著作権等）の帰属

完成した映画に対する著作権その他の権利がプロデューサーに帰属することを定める規定である。また、映画に関してプロデューサーに認められる権利を列挙することで、著作権法第 28 条の二次的著作物の利用に関する原作者の権利処理を行う機能も果たす。

留保される権利

原作使用契約はプロデューサーに対する映画化権の譲渡や利用許諾に関する契約であるが、契約書上に、原作者に留保される権利を明記することが一般的である。プロデューサーに映画化権の譲渡や許諾が行われても、小説を出版する権利やその他の権利は小説家に留保されるのが一般的であり、その旨を契約書に明記することになる。

表明及び保証

映画の完成後に、第三者から「自分の小説を無断で使用している」「映画の内容が自分の名誉を毀損している」などと主張されて、上映の差し止めや損害賠償請求を受けることのないよう、原作者に、原作である小説が自分のオリジナルであり、ほかの作品から盗作や剽窃したものではないこと、第三者の権利を侵害していないこと等を保証してもらう規定である。

クレジット

映画のエンドロールなどにおいて、原作者をどのようにクレジットするかについて定めた規定である。

その他一般条項

契約の一般条項として、権利義務の譲渡禁止、秘密保持、解除、準拠法、管轄裁判所などの規定も設けられることが通常である。

2-3. オプション契約

(1) オプション契約とは

原作者との間の原作使用契約に先立って、オプション契約が締結されることが実務上よく見受けられる。オプション契約とは、プロデューサーから原作者である小説家に対して、対価（オプション料）を支払うことと引き換えに、原作者からプロデューサーに対して一定期間（オプション期間）内に、映画化権の譲渡もしくは利用許諾を受けるかどうかの選択権（オプション）を与える契約のことである。

オプション契約を締結すると、オプション期間内は、小説家は第三者に映画化権の譲渡または利用許諾することができなくなる。そして、プロデューサーが、オプション期間内に権利の譲渡代金もしくは MG（ミニマム・ギャランティ）を支払ってオプションを行使すると、プロデュー

サーは映画化権または利用許諾を取得することができる。また、オプション期間内にオプションを行使しない場合は、プロデューサーは映画化権または利用許諾を取得できず、小説家は映画化権を第三者へ譲渡・利用許諾することが可能となる。

(2) オプション契約の機能・役割

オプション契約は双方にとって以下のようなメリットがある。

A. 原作者のメリット

一定の報酬獲得

オプション契約に基づきオプション料が支払われるため、プロデューサーによる資金調達やパッケージがうまくいかずに映画化が頓挫した場合でも、原作者は一定の対価を得ることができる。

権利の確保

オプション契約を締結しても、オプションが行使されない場合には、映画化権はプロデューサーに移転せず、原作者である小説家のもとに残るため、改めて第三者に映画化権を譲渡したり許諾したりすることが可能となる。

B. プロデューサーのメリット

リスクヘッジができる

オプション料は映画化権の譲渡代金やMGの10～20%程度に設定されることが一般的であり、最終的に映画化を断念した場合でも、譲渡代金や利用許諾料を支払った場合に比べて損失が少額で済む。ただし、最近では、中国の映画製作者などが、日本のアニメ作品のリメイク権利を取得する際にMGの30～40%といった多額のオプション料を支払うケースもあり、オプション料高騰化の傾向がある。

時間の猶予ができる

オプション期間中は、原作者は第三者に対して映画化権の譲渡や許諾を行うことができないため、プロデューサーは安心して映画のデベロップメントを進めることができる。この間に脚本制作や資金調達、スタッフ・キャストとの交渉(パッケージ)を行うことになる。

ライバルの足止めができる

先行してオプション契約を締結することで、同じ原作の映画化権の取得を狙うライバルに映画化の機会を奪われるリスクがなくなる。

(3) オプション契約の内容

オプション契約には、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- オプション期間
- オプション期間の延長
- オプション料
- オプション料の追加 (期間延長の際)
- オプションの支払方法
- オプション期間中の権利
- オプション行使の方法
- オプション行使の効果

オプション期間、オプション期間の延長、オプション料の追加

当初のオプション期間は1年や2年程度と定められるのが一般的であるが、プロデューサー側の準備が整わず、もう少し時間が欲しいといった理由で、期間の延長を申し出た場合、追加のオプション料を支払うことによりオプション期間が延長できる旨を定める例もよく見受けられる。

オプション期間中の権利

オプション期間中に原作者ができないこと、プロデューサーができることについて定める規定である。オプション期間中は、原作者である小説家は第三者に映画化権を譲渡もしくは許諾することができず、プロデューサーは脚本の制作、スタッフや俳優のパッケージングなどを行うことができる。

オプション行使の方法

オプション行使の方法、例えば、プロデューサーが原作者に対してオプションを行使する旨を書面で通知し、映画化権の譲渡代金と支払済のオプション料との差額を支払うことにより、オプションを行使するといった内容が定められる。

オプション行使の効果

プロデューサーがオプションを行使した場合にどのような効果が生じるかについての規定である。原作使用契約とほぼ同じ内容になるものと思われる。

3. 脚本契約

プロデューサーが原作小説の映画化権を取得する（もしくは利用許諾を受ける、オプションを取得する）と、次にその原作小説に基づく脚本の制作が必要となる。その際、プロデューサーは脚本家との間で脚本契約を締結することとなる。

3-1. 脚本契約の機能・役割

(1) 脚本制作の委託

原作の小説とは異なり、契約時点では脚本は存在していないため、プロデューサーは、まず脚本家に原作小説に基づいて映画の脚本を執筆してもらう必要がある。そこで、脚本契約では、脚本制作の委託について定められることになる。

(2) 脚本の権利処理

脚本家が執筆した脚本は、原作小説とは別個独立の著作物となるため、脚本を制作する脚本家は、脚本の著作者ということになる。また、映画は脚本を基に制作されるため、映画との関係でいえば、脚本＝原著物、映画＝二次的著作物ということになる。

このように、脚本は原作の小説を基にしているが、独立した著作物として扱われるため、映画を制作する際には、原作の小説と同様に以下のような権利処理を行う必要がある。

- (脚本に関する) 著作権の処理
- 二次的著作物の利用に関する原著作権者の権利の処理
- 著作者人格権の処理

3-2. 脚本契約の内容

以上から、脚本契約には、以下の要素が定められることとなる。

1. 脚本制作の委託
2. ①脚本の映画化権（著作権法第28条の権利を含む）の譲渡
または
②脚本の映画化権（著作権法第28条の権利を含む）の利用許諾
3. 2の条件（著作者人格権の不行使特約を含む）

また、脚本契約には、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- 脚本制作の委託

- 引き渡し (納期)
- 脚本に関する権利の付与
- 対価及び追加報酬
- 支払方法
- クリエイティブ・コントロール
- 映画に関する権利 (著作権等) の帰属
- 著作者人格権の不行使
- 表明及び保証
- クレジット
- その他一般条項

脚本制作の委託

原作の小説とは異なり、脚本は契約締結後に制作されるため、脚本家に脚本の制作を委託し、脚本家がこれを受託する旨の規定が必要となる。第一稿を執筆するのみでなく、リライト (書き直し) ○回、ポリッシュ (修正) ○回を含む、といったように細かく規定されることもある。

引き渡し (納期)

脚本家が、脚本をいつまでに完成させて納品しなければならないという納期に関する定めが置かれる。

脚本に関する権利の付与

映画化権の譲渡ではなく利用許諾が多い我が国の原作使用契約と異なり、脚本の場合には、映画化権の譲渡の方法を採ることがある。

著名な脚本家や、日本脚本家連盟、日本シナリオ作家協会等に所属している脚本家の場合には、脚本の著作権は脚本家に留保され、プロデューサーには映画化権が許諾されることが多いが、若手脚本家などの場合には、プロデューサーが映画化権だけでなく、脚本の著作権の全部を買い取ってしまうこともある。特に、ロールプレイングゲームなど、ゲームの脚本の場合には、脚本の著作権の全部を買い取る契約が一般的である。

これ以外に、脚本契約には、原作使用契約と同様、対価及び追加報酬、支払方法、クリエイティブ・コントロール、映画に関する権利 (著作権等) の帰属、著作者人格権の不行使、表明及び保証、クレジット、その他一般条項などが規定される。

なお、脚本家が日本脚本家連盟、日本シナリオ作家協会、WGA(Writers Guild of America/ 全米脚本家組合)等に所属している場合には、それぞれの団体の定めるルールも適用されることに注意が必要である。団体のルールでは、最低の報酬額が決められていたり、映画の二次利用に関する報酬の料率が決められていたりするので、それらのルールに沿って契約することになる。

4. ファイナンスに関する契約

脚本が完成したら、プロデューサーは映画製作費を調達することが必要となる。その際に、プロデューサーは資金提供者とファイナンスに関する契約を締結して資金調達を行うことになる。

4-1. ファイナンスに関する契約の機能・役割

映画製作には、多額の資金が必要となる。ファイナンスに関する契約の機能・役割は、この映画製作資金を調達することにある。

4-2. 資金調達の方法

映画の資金調達の方法には様々なものがあるが、大きく分けると以下のようになる。

(1) 資金調達方法の分類

エクイティファイナンス

製作委員会出資、匿名組合出資、LLP 出資、LLC 出資、株式会社出資といった投資や出資による資金調達方法である。

デットファイナンス

いわゆるローンや銀行からの借入等による資金調達方法である。

プリセール (ローン併用型)

配給会社や配信会社といった映画の利用者に対して、映画の利用権をあらかじめ販売し、そのMG 債権を担保にしてローンを受ける方法である。

メザニンファイナンス

エクイティとデットの中間的な劣後ローンや劣後債によって資金調達を行う方法だが、映画の資金調達として活用されている例はほとんどない。

クラウドファンディング

近年注目されている資金調達方法であり、インターネットを経由して、不特定多数の人々から資金を集める方法である。

(2) エクイティかデットか

映画の資金調達方法として比較的馴染みがあるのは、エクイティファイナンス、デットファイナンス、プリセールスの3つである。そのうちエクイティファイナンスとデットファイナンスの特徴は以下のとおりであるが、それぞれ一長一短があるため、プロデューサーとしては、それらの要素を考慮したうえで、エクイティファイナンスを選択するのか、デットファイナンスを選択するのか、またはそれらを併用するのかを決定することになる。

A. エクイティファイナンス

資金調達者に返還義務がない (利益がない場合)

原則として、映画の製作や利用に関して、利益や残余財産が発生すればそれを資金提供者に分配しなければならないが、それがない場合には、資金提供者に資金を返還する義務はない。つまり、プロデューサーは、利益が出れば資金提供者にそれを分配するが、利益が出ない場合には資金提供者に資金を返還する義務を負わないこととなる。

資金の回収はデットファイナンスや一般債権者に劣後する

資金調達者が、金融機関やその他の債権者に対する債務 (原作者、脚本家、スタッフ、キャストなどへの未払報酬等を含む) を支払ったあとに、さらに利益や残余財産がある場合に、それが資金提供者に分配される。

資金提供者にとってハイリスク・ハイリターン

資金提供者は、利益が出なければまったく分配を受けられない可能性もあるが、基本的に、資金提供者に分配される金額に上限はないため、利益や残余財産が多ければ多いほど、資金提供者への分配が増えることになる。そういう意味で、エクイティファイナンスによる資金提供は資金提供者にとってハイリスク・ハイリターンといえる。

プロデューサーにとってレバレッジ効果が小さい

プロデューサーの立場から見ると、映画のヒットによって大きな利益が出て、それは原則として出資比率に応じて資金提供者に分配されるため、プロデューサー自身が大きな利益を得ようとする、自己資金による出資比率を増やさなければならず、少額の自己資本で大きな利益を得るレバレッジ効果は小さいといえる。

B. デットファイナンス

資金調達者に返還義務あり

デットファイナンスによる資金調達の場合、資金調達者は、元本と利息を返還する義務を負う。映画がヒットしてもヒットしなくても、プロデューサーは資金提供者に元本と利息を返さなけ

ればならない。

資金の回収はエクイティファイナンスに優先する

デットによる資金提供者の資金は、エクイティよりも優先的に支払われる。

資金提供者にとってローリスク・ローリターン

資金提供者は、映画がヒットしなくても提供した資金の返還を受けられるが、逆に映画が大ヒットして莫大な利益が出た場合でも、元本と所定の利息しか受け取れないため、資金提供者にとってはローリスク・ローリターンといえる。

プロデューサーにとってレバレッジ効果が大きい

資金調達者であるプロデューサーから見ると、小さな自己資金（極端なケースでは、製作費全額をローンで調達できれば自己資金ゼロで）で、利益の大部分を得ることができるデットファイナンスは、レバレッジ効果が大きいといえる。

4-3. エクイティファイナンスにおける各ビークル比較

エクイティファイナンスにより映画に対して出資を受ける際のビークルである、製作委員会、匿名組合、LLP（有限責任事業組合）、LLC（合同会社）、株式会社の各ビークルを、いくつかの項目ごとに比較したのが図3である。なお、他のビークルに比べてアドバンテージがある項目は表中に黄色マーカーで表記している。

エクイティファイナンスの各ビークル比較

| | 製作委員会 | 匿名組合 | LLP (有限責任事業組合) | LLC (合同会社) | 株式会社 |
|----------------|---------------------------|----------------|-------------------|---------------|---------------|
| 法人格 | なし | なし | なし | あり | あり |
| 出資者の責任 | 無限 | 有限 (営業者は無限) | 有限 | 有限 | 有限 |
| 課税 | パススルー | パススルー | パススルー | 二重課税 | 二重課税 |
| 権利の帰属 | 共有 | 営業者 | 共有 | 会社 | 会社 |
| 意思決定 | 過半数 (但、著作権法 第65条2項) | 営業者 | 全員一致 | 会社の 意思決定方法 | 会社の 意思決定方法 |
| 組成の難易 | 簡易 | 簡易 | 比較的煩雑 | 比較的煩雑 | 比較的煩雑 |
| 金融商品取引法 の規制 | あり (例外あり) | あり (例外あり) | あり (例外あり) | なし | なし |

■ 図3

(1) 法人格

法人格を有するのは LLC と株式会社のみである。ビークルが法人格を有していると、契約する際はその法人が当事者になればよく、権利の保有についても法人が単独で保有することができるため、コンテンツの管理や利用が簡単になるというメリットがある。

(2) 出資者の責任

製作委員会のみ出資者の責任が無限である。これに対し、他のビークルでは、出資者の責任が出資の金額に限定される有限責任となるため、出資者にとって有利となる。無限責任の場合には、出資金額以上の責任を負う可能性があるため、特に海外の出資者にとって「リスクが高い」と判断されることが多い。出資者の無限責任は、製作委員会の大きなデメリットといえる。

(3) 課税

製作委員会、匿名組合、LLP は、「パススルー課税」となるため、ビークルには課税されず、出資者のみがそれぞれの利益に応じて課税される。これに対して、LLC と株式会社は、利益が出た場合、まず LLC や株式会社に法人税が課せられ、さらに LLC や株式会社から出資者への配当に対しても課税されるため、「二重課税」となる。この点においては、パススルー課税となるビークルにメリットがあるといえる。

(4) 権利の帰属

権利の帰属という点では、製作委員会及び LLP は出資者の共有となり、法人格をもつ LLC や株式会社はビークル自体に帰属する。匿名組合の場合は、営業者に帰属することになる。

(5) 意思決定

映画の製作や利用に関する意思決定の際に、いちいち出資者の意思を確認して全員一致や過半数でなければ決定できない製作委員会や LLP よりも、営業者単独や会社の機関において意思決定ができる匿名組合、LLC、株式会社のほうが機能的かつスピーディーであり、メリットがあるといえる。

(6) 組成の難易度

製作委員会と匿名組合は、契約書の作成のみで簡単に組成できるのに対して、LLP、LLC や株式会社では、LLP 契約書や定款の作成及び登記手続なども必要となるため、組成手続きが比較的煩雑となる。

(7) 金融商品取引法の規制

金融商品取引法により、製作委員会や匿名組合、LLP は、資金調達を行う場合に原則として第二種金融商品取引業者の登録が必要となる。ただし、これには例外規定（コンテンツ事業の場合、

すべての出資者が共同事業に従事している場合は適用が除外されるなど) があり、ほとんどの製作委員会では金融商品取引法の例外規定により、第二種金融商品取引業者登録はなされていない。なお、LLC や株式会社の場合は、金融商品取引法の適用がないため登録は不要である。

(8) 各ピークルについてのまとめ

我が国の映画製作費の資金調達においては製作委員会方式が採られることが多い。その理由としては、組織づくりが簡単でパススルー課税が適用され、委員会メンバーが共同事業の一部に従事することで金融商品取引法の登録も不要になるなど、製作委員会方式のメリットに着目しているものと思われる。加えて、製作委員会が、配給会社やテレビ局、レコード会社など映画の利用に関連する企業によって組成されることが多いため、作品の出口が最初から用意されることもメリットのひとつと考えられる。最大のデメリットである無限責任については、同じ業界内で長年事業を営んでいる信用のある仲間同士で製作委員会を組成することで、ある程度のリスクヘッジが可能となっているのではないだろうか。

ちなみに海外、特に米国では圧倒的に LLC を利用した資金調達が多数。これは、米国での LLC がパススルー課税を認められており、法人格、有限責任、意思決定方法などの会社としてのメリットを受けつつ、パススルー課税という税務メリットも享受しうることが要因として考えられる。

4-4. コンテンツに対するデットファイナンス

デットファイナンスは、エクイティファイナンスとの比較においては、資金提供者にとってローリスクではあるが、デットファイナンスの中では、コンテンツに対するローンはリスクが相対的に高いものといえる。コンテンツに対するデットファイナンスがハイリスクになる要因としては以下の2つが挙げられる。

- 開発リスク、完成リスク、配給リスク、興業リスク、回収リスク等、様々なリスクを伴う。
- 日本では、各リスクを回避する制度・方法 (完成保証、E&O 保険、コンテンツ評価、著作権担保など) が整備されていない。

デットファイナンスにおける様々なリスク

映画プロジェクトにおいて、映画が完成に至るものは、数ある企画の中のほんのわずかである。例えば、原作使用のオプションを取得して脚本を制作しても、資金調達やキャスティングなどがうまくいかずにプロジェクトが頓挫することはよくあることで、常にこうした開発リスクが伴っている。また、資金調達やキャスティングが完了したが、製作費の不足が生じて製作が中断して映画が完成しないといった完成リスクも存在する。さらに、映画が無事に完成しても、権利侵害を理由とした第三者からの利用差止やキャストの不祥事などにより配給が遅れたり中止にな

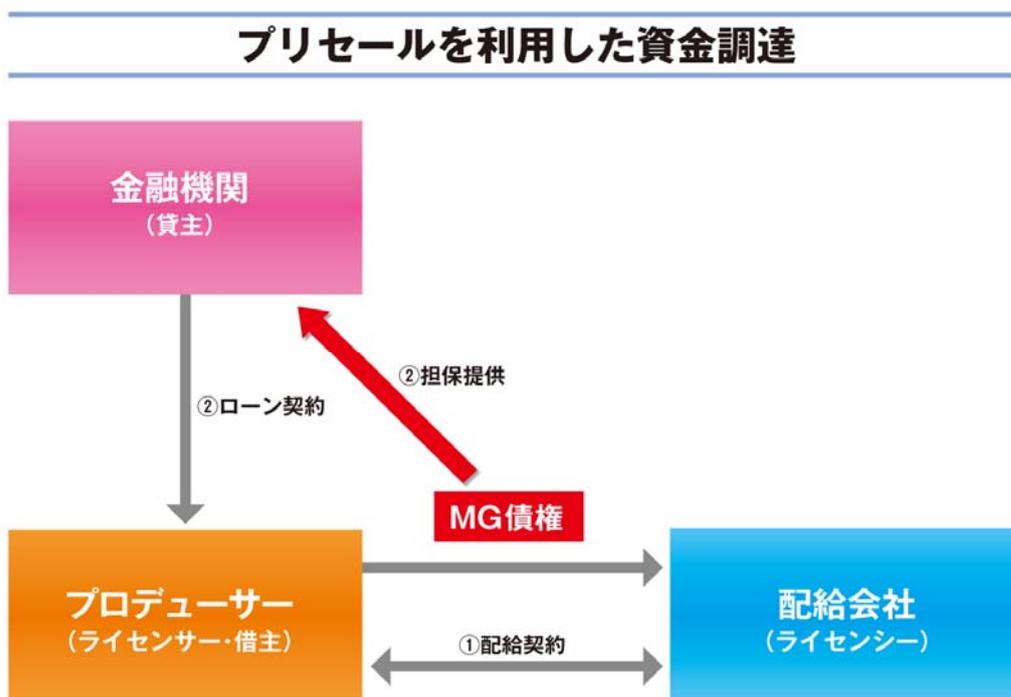
ったりするという配給リスクもある。それに加えて、配給はしたものの映画がヒットしないことにより興行収入が十分に確保できないという興行リスク、映画がヒットしたにもかかわらず、ライセンスや資金調達者から資金を回収できないという回収リスクなどもある。

各リスクを回避する制度・方法の未整備

日本では、各リスクを回避する制度や方法、例えば完成リスクをヘッジするための完成保証、配給リスクをヘッジするためのE&O保険 (Errors and Omissions Insurance : 業務過誤賠償責任保険)、興行リスクを回避するためのコンテンツ評価、回収リスクを回避するための著作権担保等の各制度が十分に整備されているとは言い難い。そのため、各リスクに対してのヘッジが十分に行えないのが現状である。

4-5. プリセール

前述のように、リスクの高いコンテンツに対するデットファイナンスだが、興行リスク及び回収リスクをヘッジするために、プリセールによるMG債権を担保にデットファイナンスを行う方法がある (図4)。



■図4

①配給契約を締結

プロデューサーは、作品の完成前に配給会社などのライセンスーとの間で配給等に関するプリセール契約を締結する。その契約に基づき、作品の完成・引渡時にライセンスーからプロデューサーへのMG支払義務が発生する。

②MG を担保に貸付を受ける

作品の完成前に、プロデューサーは金融機関から製作資金の貸付を受ける。借主であるプロデューサーは、将来発生する予定の MG 債権を担保として貸主である金融機関へ提供する。

③MG によって貸付金を回収

貸主である金融機関は、作品の完成・引渡時にライセンサーから支払われる MG によって、プロデューサーに対する貸付金を回収する。

この方法によって、映画のヒットとは関係なく、ライセンサーから支払われる MG で貸金回収を図ることができるため、興行リスクをヘッジすることができる。また、ライセンサーから直接金銭を回収することで、回収リスクもかなりの程度軽減することができる。

これまででは、配給会社が作品の完成前に配給契約を締結し、作品の完成・引渡を条件に、一定金額の MG を支払ってくれるというような例は稀であり、結果としてプリセールによるファイナンスも実現しづらかった。しかし、最近では海外の大手配信会社が自社コンテンツの増強を図る目的で、作品の完成前に配信権を購入して MG の支払を約束するようなプリセール契約を締結するケースも見られるようになってきた。こうした契約が増えてくれば、このプリセールによるファイナンス手法の活用が進むことが期待できるだろう。

5. 制作業務委託契約

脚本が完成して、資金調達が順調に行われた場合、プロデューサーは、いよいよプロダクションに取りかかることになる。その際にプロデューサーは、映画制作を行う制作会社との間で、制作業務委託契約を締結することとなる。

5-1. 制作業務委託契約の機能・役割

(1) 映画制作の委託

制作業務委託契約の機能・役割のひとつは、制作会社に対する、脚本に基づく映画制作の委託である。具体的には、下記業務を含む映画制作業務全般を委託するケースが多い。

- プリプロダクション
- スタッフとの契約
- キャストとの契約
- プロダクション
- ポストプロダクション等

したがって、制作業務委託契約では、制作会社に、スタッフの諸権利 (例：スタッフの著作者人格権など)、キャストの権利 (出演者の実演家の権利や実演家人格権など)、その他の権利処理を適切に行うことを保証してもらうことになる。

(2) 権利の帰属

制作業務委託契約のもうひとつの機能・役割として、映画の著作物の著作権の帰属を定めることが挙げられる。すなわち、制作会社が制作した映画や各種の素材についての著作権が、プロデューサーに帰属すること及び仮に著作権が制作会社やスタッフ、関連会社等に帰属したとしてもそれらがプロデューサーに移転することが、制作業務委託契約に定められるのが通常である。

5-2. 制作業務委託契約の内容

以上から、制作業務委託契約には、以下の要素が定められることとなる。

1. 映画制作 (スタッフ、キャスト、その他の権利処理を含む) の委託
2. 映画の著作権の帰属及び譲渡
3. 2 の条件

また、制作業務委託契約には、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- 映画制作の委託
- 引き渡し (納品)
- 権利処理 (著作者人格権、実演家人格権を含む)
- 対価及び追加報酬
- 支払方法
- 映画に関する権利 (著作権等) の帰属
- 著作者人格権の不行使
- 保険の加入
- 制作管理
- 表明及び保証
- クレジット
- その他一般条項

6. 監督契約

映画制作のクリエイティブ面において中心的役割を果たすのが監督である。日本においては、プロデューサーが監督と直接契約を行うのではなく、映画制作業務の委託を受けた制作会社が監督と契約を締結するケースが多い。

6-1. 監督契約の機能・役割

(1) 監督業務の委託

監督契約の機能・役割としては、まず監督業務を委託するということが挙げられる。映画監督に、脚本に基づいて映画制作の監督・演出業務を委託することになる。

(2) 権利処理

監督契約のもうひとつの機能・役割が権利処理である。著作権法では、映画＝映画の著作物という扱いになるが、監督は映画の著作物の著作者か？ もしくは映画の著作物の著作権者か？ という問題がある。

著作権法第16条は「映画の著作物の著作者は、その映画の著作物において翻案され、又は複製された小説、脚本、音楽その他の著作物の著作者を除き、制作、監督、演出、撮影、美術等を担当してその映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した者とする」と定めており、基本的に「監督＝著作者」と規定されている。

その一方で、著作権法第29条1項は、「映画の著作物の著作権は、その著作者が映画製作者に対し当該映画の著作物の製作に参加することを約束しているときは、当該映画製作者に帰属する」と定めている。したがって、監督を含む映画の著作物の著作者、つまり映画の著作物の全体的形成に寄与した者が映画の製作に参加することを約束していれば、「プロデューサー＝映画製作者＝著作権者」ということになる。

このため、監督契約における権利処理としては、監督が映画製作への参加の約束をしていることを明記したうえで、著作者人格権の処理（不行使）を行うことが必要となる。

6-2. 監督契約の内容

以上から、監督契約には、以下の要素が定められることとなる。

1. 監督業務の委託
2. 映画製作への参加の約束
3. 2の条件（著作者人格権の不行使を含む）

また、監督契約には、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- 監督業務の委託
- 対価及び追加報酬
- 支払方法
- クリエイティブ・コントロール
- 広報宣伝活動への協力
- 映画に関する権利 (著作権等) の帰属
- 著作者人格権の不行使
- 表明及び保証
- クレジット
- その他一般条項

また、監督が日本映画監督協会や DGA (Directors Guild of America / 全米監督協会) 等の監督・演出家の権利者団体に所属している場合には、当該団体のルールを確認してそれに準拠した内容で契約する必要がある。

6-3. その他のスタッフとの契約

映画製作には、監督以外にも、助監督、撮影監督、美術、音声、大道具、小道具などたくさんのスタッフが関与する。そのため、映画製作の委託を受けた制作会社は、それらのスタッフとも業務の委託、権利処理 (映画に関する著作権の帰属)、及びその条件 (著作者人格権の不行使を含む) を定めた契約を取り交わす必要がある。

ここで重要になるのが権利処理である。著作権法第 16 条においては、映画の制作に関与した者全員が映画の著作物の著作者になるとは定められておらず、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が著作者であると定められている。しかし、「映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した」か否かは、肩書で決められるものではない。例えば、撮影現場で「監督」と呼ばれており、映画にも「監督」としてクレジットされている人物であっても、実際には「監督」とは名ばかりで全く演出していなかったということであれば、「映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与した」とはいえず、映画の著作物の著作者とはならない。逆に、若いアシスタントでも、現場を仕切って映画全体を演出したといえるような実態がある場合には、著作者と認定される可能性もある。

このため、著作者であるか否かについて、スタッフの肩書等で安易に判断せず、全スタッフとの契約に権利処理の文言を入れておくことが重要となる。契約書を取り交わさない場合には、リリース (権利放棄書) や確認書のような形で権利処理済みであることを確認しておくことが望

ましい。

7. 出演契約

言うまでもないことであるが、映画制作においては、主演俳優をはじめとする出演者の実演は不可欠である。出演者との間で締結される出演契約についても、監督契約と同様に映画制作業務の委託を受けた制作会社を取り交わすことが一般的である。

7-1. 出演契約の機能・役割

(1) 出演業務の委託

出演契約の機能・役割としては、俳優に、脚本及び監督の演出に従い、映画に出演してもらうことを約束してもらうことが挙げられる。

(2) 権利処理

もうひとつの機能・役割は権利処理である。俳優は、映画の著作物の全体的形成に創作的に寄与したとはいえない場合が多いため、俳優は著作者や著作権者には該当せず、著作権や著作者人格権を持たないのが一般的である。しかしながら、俳優＝実演家なので、俳優は実演家の権利と実演家人格権を持つこととなる（著作権法第90条の2項以降）。

実演家の権利には、録音・録画権、放送権・有線放送権、送信可能化権、譲渡権、貸与権等などが含まれる。なお、実演家の権利にはいわゆる「ワンチャンス主義」という制度が取り入れられており、原則として、実演家の権利行使は実演の最初の利用許諾の際に限定され、その二次利用に対しては権利行使ができないという設計になっている（著作権法第91条2項など）。また、実演家人格権には、氏名表示権や同一性保持権などが含まれる。

このため、出演契約に関しては、実演家の権利の処理（譲渡または利用許諾。著作権法第103条）と、実演家人格権の処理が必要となる。

7-2. 出演契約の内容

以上から、出演契約には、以下の要素が定められることとなる。

1. 出演業務の委託
2. 実演家の権利の処理（譲渡または利用許諾）
3. 2の条件（実演家人格権の不行使を含む）

また、出演契約については、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- 出演業務の委託

- 対価及び追加報酬
- 支払方法
- クリエイティブ・コントロール
- 広報宣伝活動への協力
- 実演家の権利の譲渡または利用許諾
- 実演家人格権の不行使
- 映画に関する権利の帰属
- 表明及び保証
- クレジット
- その他一般条項

また、俳優が SAG (The Screen Actors Guild / 映画俳優組合) 等の権利者団体に所属している場合は、それらの団体が定めるルールについても確認しておく必要がある。

7-3. 「PAY OR PLAY」と「PAY AND PLAY」

海外の著名な俳優の場合、当該俳優が出演することによりその映画の興行成績を大きく左右するほどの影響力を持つため、いかに人気・実力のある俳優を押さえて出演させるかが映画を成功させるカギのひとつとなる。ハリウッドなどの著名な俳優と出演契約を結ぶ際に、注意すべき契約の条項として「PAY OR PLAY」条項と「PAY AND PLAY」条項がある。

PAY OR PLAY

プロデューサーが俳優に対して、映画の製作に着手しなくても報酬を支払うことを約束する条項である。一般的に俳優が出演契約を結ぶと、基本的に撮影期間中はスケジュールを空けることになる。しかし、俳優がスケジュールを空けて待っていたにもかかわらず、映画製作が中止になると、俳優はその期間の他の作品への出演機会、すなわち報酬を取得する機会を喪失することになる。そこで、出演契約に設けられる「映画の製作に着手しなくても報酬を支払う」旨の条項が「PAY OR PLAY」条項である。

この条項によって、俳優は製作中止等によって報酬獲得機会を失うリスクを回避できる。

また、プロデューサーにとっては、人気俳優を押さえることができるので、俳優のネームバリューにより資金調達やその他のパッケージが容易になることがメリットとなる。その一方で、プロデューサーは、映画製作が中止になっても俳優への報酬を支払わなければならないというリスクを負うことになる。

PAY AND PLAY

俳優にとって「PAY OR PLAY」条項よりもさらに強力な条項が「PAY AND PLAY」条項である。これはプロデューサーが俳優に対して、報酬の支払いと映画の製作及び映画での俳優の起用を保証する条項である。

ハリウッドなどの著名な俳優は、出演契約の際に固定の出演料とともに「パーティシペーション」と呼ばれる歩率による報酬を取り決めることがある。グロスシート（総収入）の〇%とか、ネットシートの〇%という形式で契約する。例えば、興行収入の0.5%を受け取るという契約を行った場合、映画の興行収入が7億ドルだとすれば350万ドルが支払われることになる。ただし、映画が製作されないとこの報酬は発生しないため、俳優は「PAY AND PLAY」条項によってプロデューサーに映画の製作や自身の起用を約束させるのである。

8. 配給契約・各種利用契約

これまでに見てきたように、映画製作の各段階における様々な契約を経て、映画は完成に至る。その後、完成した映画を利用して収益を上げていく際に必要となるのが、配給契約・その他の各種利用契約である。

8-1. 配給契約・各種利用契約の機能・役割

これまでに、原作使用契約、脚本契約、ファイナンスに関する契約、制作業務委託契約、監督契約、スタッフ契約、出演契約と見てきたが、そのすべての契約で、プロデューサーは、完成した映画の著作権はプロデューサーに帰属するよう規定し、映画製作に関わった原作者、脚本家、制作会社、監督、スタッフ、出演者等の権利もすべて適切に処理してきているはずである。

そうであれば、完成した映画の著作権はプロデューサーに帰属しており、映画の著作権者であるプロデューサーは、完成した映画を自由に利用することができることとなる。また、著作権法第63条1項に「著作権者は、他人に対し、その著作物の利用を許諾することができる」と定められているように、プロデューサーは、第三者に対して映画の利用を許諾することもできる。すなわち、プロデューサーは、完成した映画を利用したいと考える第三者に映画の利用を許諾して対価を得ることにより、製作費を回収し、収益を得ることができるのである。

以上から、配給契約・各種利用契約には、以下の要素が定められることとなる。

1. 映画の著作物の利用許諾

2. 1の条件

8-2. 第三者に対する利用許諾の細分化

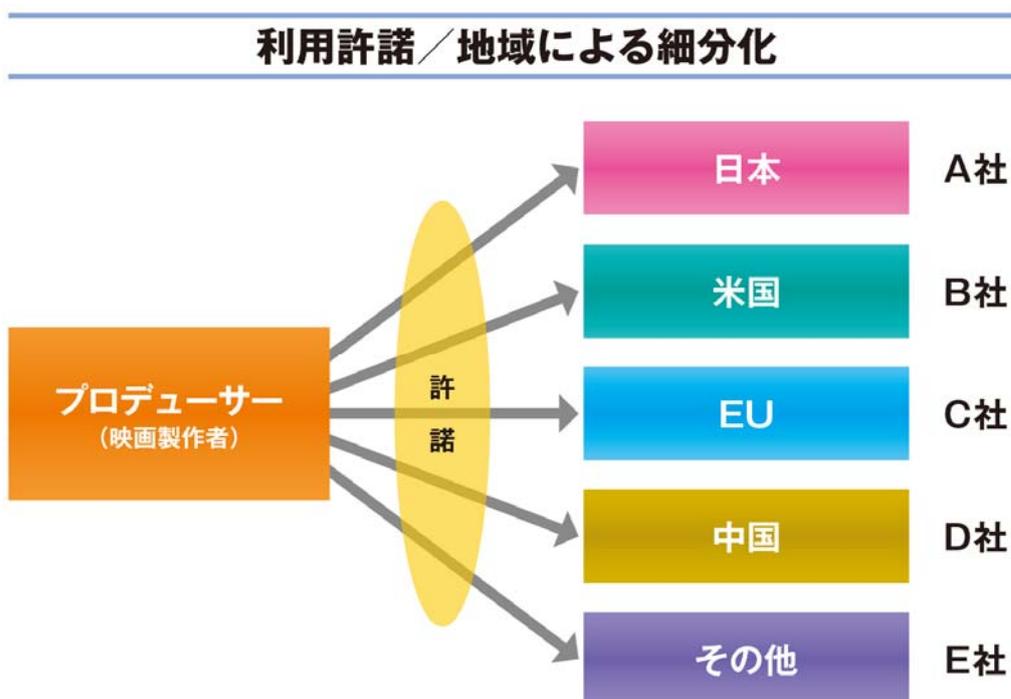
映画に限らず、著作権は権利の束であるといわれており、ひとつの映画の著作権は、複製権、公衆送信権、翻案権といった複数の支分権が束になったものと解されている。また、こういった

権利の内容ではなく、地域やメディア、期間などで細分化して利用許諾を行うこともできる。

一般的には、条件をより細分化して利用許諾したほうが収益は大きくなるとされている。

(1) 地域による細分化

細分化の方法のひとつに、地域による細分化がある。映画の著作権者であるプロデューサーが、映画の興行収入が見込める地域を日本、米国、EU、中国などに細分化して権利許諾をする方法である (図 5)。



■ 図 5

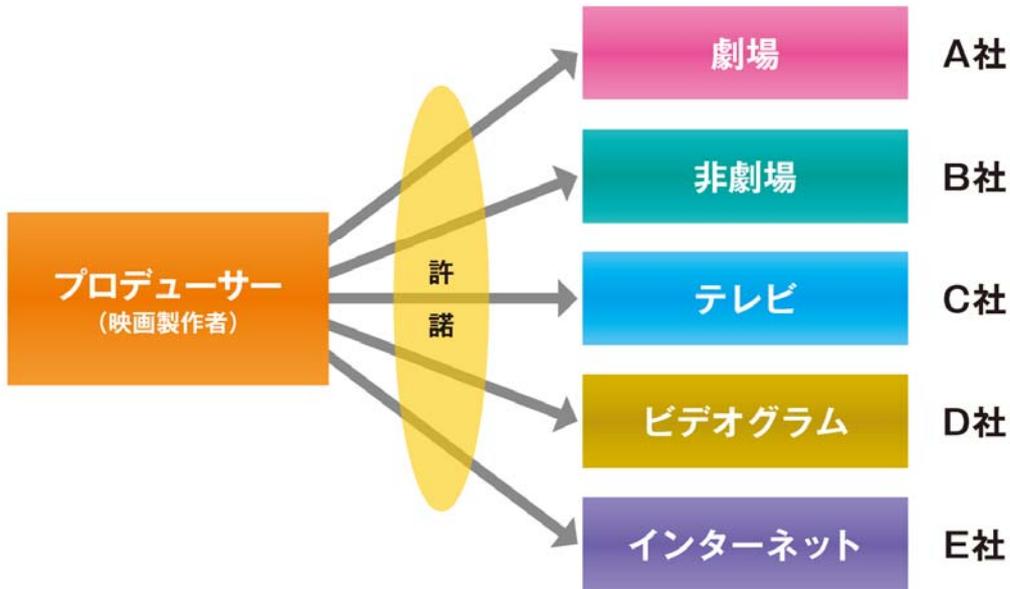
例えば、映画の利用権について、ある企業に全世界における権利を一括で許諾するよりも、権利を細分化して、日本については A 社、米国については B 社、EU については C 社、中国については D 社、その他の地域については E 社といった具合に分けて許諾することで、それぞれの地域から権利許諾の対価を得ることができるため、結果として収益が大きくなることが期待できる。

(2) メディアによる細分化

近年はネットの普及やネット配信の増加により、メディアが多様化している。このメディアの差や違いを活かして細分化するという方法もある。

例えば、劇場における上映については A 社、飛行機や船舶などの非劇場における利用については B 社、テレビ放送については C 社、ビデオグラム (DVD、BD など) については D 社、インターネット配信については E 社というように細分化することが考えられる。このようにメディアの種類によって権利を細分化して利用許諾を行っている例は数多く見られる (図 6)。

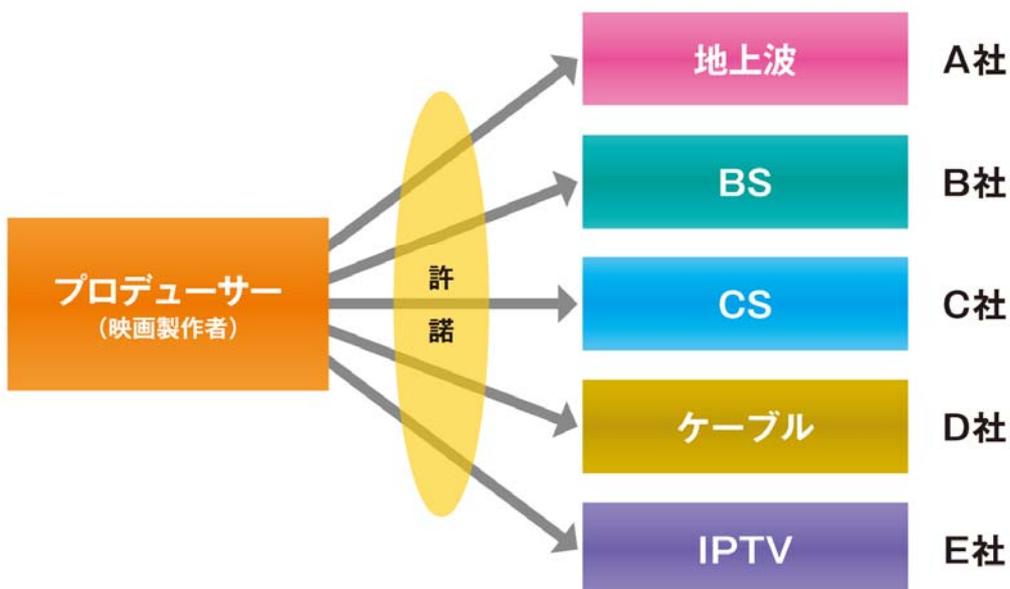
利用許諾／メディアによる細分化



■図 6

これに加えて、現在は同じテレビというメディアの中でもさらに細分化が進んでいるため、例えば、地上波放送についてはA社、BS放送についてはB社、CS放送についてはC社、ケーブルTVはD社、IPTVはE社に許諾するといった具合に、テレビという区分の中でもより細かく種類を分割して利用許諾を行うことも可能である(図7)。

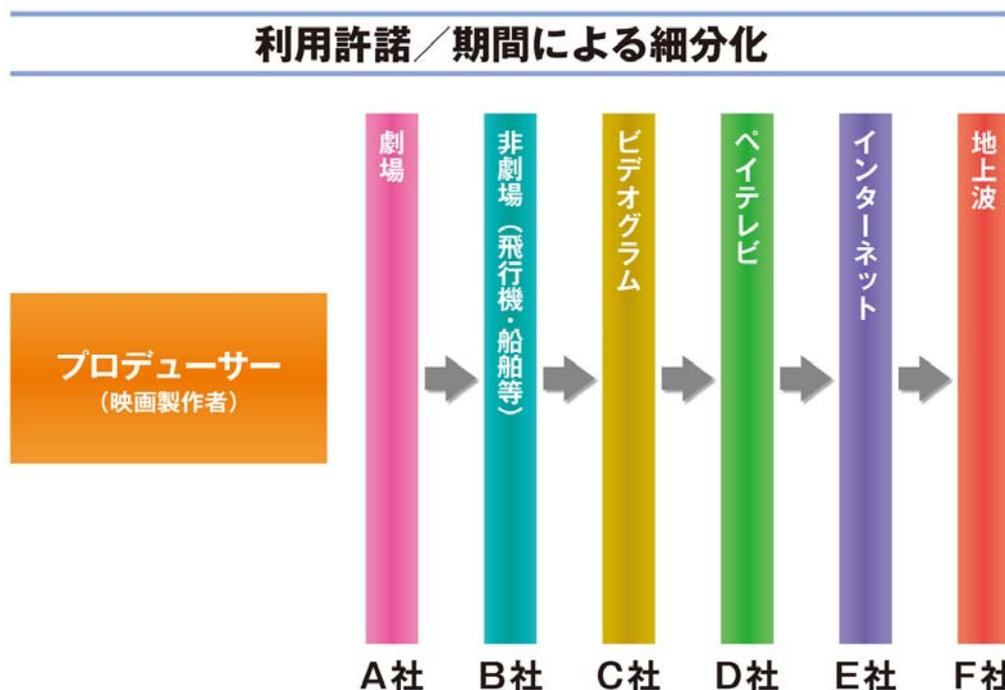
利用許諾／メディアによる細分化(テレビ)



■図 7

(3) 期間による細分化 (従来型)

映画の利用については、従来から期間や時期によっても細分化されていた (図 8)。メディアによって公開の時期をずらして利用することにより、収益の最大化を図ろうとしてきたのである。



■図 8

例えば、最初は劇場で公開を開始し、その後、飛行機や船舶などの非劇場で公開・配信を行う。続いてビデオグラム (DVD など)、ペイテレビなどで利用され、無料のインターネット配信や地上波テレビ放送は最後になるといった具合である。

各利用契約においても、この順番が守られるように「ホールドバック条項」と呼ばれる利用開始時期の規定が置かれることが一般的であった。

しかし、ここ 10 年あまりで相次いで誕生したインターネット配信会社に対する利用許諾の場合には、従来とは異なるパターンが目立つようになってきている。

インターネット配信会社による MG が製作費の多くを占める作品、すなわちそれら配信会社による配信を第一目的として作品を製作しているケースでは、例えば、作品完成後の当初 1 年間は配信会社が独占的に利用権を保有し、劇場公開やテレビ放送などほかのメディアでの利用は、1 年経過後でなければできないなどと定められるケースも出てきている。

8-3. 配給契約・各種利用契約の内容

配給契約・各種利用契約には、以下のような規定が設けられるのが一般的である。

- 権利の付与 (映画の著作権の利用許諾)

- 地域 (スピルオーバー、ジオブロック)
- メディア
- 期間
- 納品
- 手数料・経費
- 対価及び追加報酬
- 支払方法
- 映画に関する権利 (著作権等) の帰属
- 著作者人格権の不行使
- 留保される権利
- 表明及び保証
- クレジット
- その他一般条項

権利の付与 (映画の著作権の利用許諾) の条項では、どの地域、どのメディア、どの期間で利用が許諾されるのかが特定される。

前述のとおり、映画の利用においては国や地域によって細分化されて利用許諾が行われるケースが多いが、例えば、日本国内におけるテレビ放送の許諾であっても、電波が漏れて韓国の一部の地域で受信できるといったことが起こり得る。このように許諾地域外で電波が受信されることをスピルオーバーというが、最近の契約では、「スピルオーバーがあったときは解消するよう努力する」とか「意図的でないスピルオーバーは契約違反とはみなさない」といった内容を規定するスピルオーバー条項が設けられる例が増えてきている。

また、インターネット配信の場合には、基本的に許諾地域外からもアクセス可能なので、「インターネット配信の際には地域外からのアクセスを防ぐジオブロック機能を使用しなければならない」といったジオブロック条項が入るケースもよく見受けられる。