

平成 22 年度コンテンツ産業人材発掘・育成事業（有望若手映像等人材海外研修事業）  
プロデューサーカリキュラム

## 映画製作に必要な各種契約

---

伊藤見富法律事務所

弁護士

寺澤幸裕

## 目 次

1. はじめに.....	4
2. 監督との契約.....	5
2-1. 監督契約とは.....	5
2-2. 監督契約の締結時期（デベロップメントフェーズ）.....	5
2-3. Pay or Play ベースまたは Pay and Play ベースの契約.....	7
2-4. 監督契約の内容と留意点.....	7
(1) 業務内容の特定.....	7
(2) 効力発生時期／独占・非独占.....	8
(3) 報酬の支払い.....	8
(4) クレジット.....	9
(5) 成果物（撮影・編集されたフィルム）の権利帰属.....	10
(6) 名前等の利用／宣伝への協力.....	10
(7) 表明保証.....	11
(8) 契約の停止／解除.....	11
(9) 保険.....	11
(10) 一般条項.....	12
2-5. クリエイティブコントロール.....	12
2-6. ギルド契約.....	12
3. キャストとの契約.....	13
3-1. キャストの選択の重要性.....	13
(1) 契約当事者.....	13
(2) オファーレター／レターオブインテント（Letter of Intent）.....	14
3-2. 出演契約の内容と留意点.....	15
(1) 業務内容の特定.....	15
(2) 開始時期と提供期間.....	15
(3) 報酬の支払い.....	16
(4) クレジット.....	16
(5) 肖像等の利用.....	16
(6) マーチャンダイジングへの肖像等の利用.....	17
(7) 吹き替えやスタントの利用.....	17
(8) 映画のプロモーションや映画祭への出席.....	18
(9) 保険.....	18
(10) その他.....	18
3-3. ギルド契約.....	18

3-4. 俳優側が契約不履行した場合の救済策 .....	19
4. 脚本家との契約 .....	20
4-1. 脚本家契約とは.....	20
4-2. 脚本家契約の特徴 .....	20
(1) 脚本の創作 .....	20
(2) 報酬の支払い.....	20
(3) 利用の自由 (Pay or Play) .....	21
(4) 成果物の権利.....	21
(5) クレジット .....	22
(6) 表明保証 .....	22
4-3. ギルド契約 .....	22
5. 製作会社との製作契約 .....	24
5-1. 製作契約とは.....	24
5-2. 映画製作契約の特徴.....	24
(1) 製作委託の内容 .....	24
(2) 納品物の特定 .....	25
(3) クリエイティブコントロール等の掌握.....	25
(4) 成果物の帰属.....	25
(5) 作業の引き継ぎ .....	25
(6) 製作関連契約の締結主体.....	25
(7) 成果物の利用が義務ではないこと .....	26
6. 配給契約書／二次利用契約書 .....	27
6-1. 配給契約の難しさ .....	27
6-2. 配給契約締結上の留意点 .....	28
(1) 売り切りかライセンスか.....	28
(2) マスターライセンスか個別のライセンスか .....	28
(3) 配給契約における受領利益.....	30
6-3. 配給契約作成・締結上の留意点 .....	30
(1) ライセンスの対象.....	30
(2) テリトリー .....	31
(3) 期間 .....	32
(4) 配給会社が控除可能な配給経費.....	32
(5) 表明保証 .....	33
(6) ライセンス料計算資料（帳簿）の作成保存義務および閲覧・謄写権 .....	33
(7) ミニマムギャランティ .....	34
(8) デリバリーマテリアルの特定 .....	34

6-4. 監督、脚本家等に対する二次利用料の支払い .....	34
7. 最後に.....	36

## 1. はじめに

プリプロダクションの段階以降においては、製作資金の確保ができるタイミングの前後にわたって、実にさまざまな契約を締結し、あるいはドキュメントの作成をすることが求められる。その一例を挙げれば、監督契約、俳優契約（あるいは当該監督および俳優の起用がコミットまたは予定されている旨を証する監督／俳優側からの書面）、映画製作契約、配給契約（プリセールスの契約も含む）などがある。また、映画製作会社が外部のプロデューサーを起用する場合には、当該プロデューサーとのプロデューサー契約を締結することが必要である。そして、これらの契約やドキュメントの多くは、当該映画へのファイナンサー（ローン提供者や出資者）から、当該映画にファイナンスを行うことを検討する材料として、あるいは保険会社から保険の引き受けを検討する材料として、その作成・締結が求められることになる。

しかしながら、映画製作会社側としては、製作コストを調達することができないうちに、あるいは調達が確実視できないうちに、監督や俳優の出演をコミットしてもらうことは通常できないし、監督や俳優たちも、その状態で承諾することはほとんどない。一概に製作資金を確保し、保険を加入するために「契約」を締結するといっても、そこには数多くの留意すべき事柄があり、また知っておくべき事情が多数存在する。

本稿では、ある映画について国際共同製作が行われるということを前提に、特に重要な監督契約、俳優契約、製作委託契約などを中心に、その契約内容に留意すべき点について解説を加えることとする。なお、以降の解説は、それぞれの契約における必要かつ十分な規定を網羅的に解説したのではなく、特に留意すべきと考えられる点を解説したものであるということをご留意頂きたい。また、本稿ではアジアにおける国際的な映画共同製作が行われることを前提としている関係上、資金調達もさまざまな国から得られ、監督や俳優の調達もさまざまな国から行われることを想定している。従って、我が国の映画製作のプロセスとは相当異なったことが記載されている場合があるが、この点についてもあらかじめご了承ください。

## 2. 監督との契約

### 2-1. 監督契約とは

監督は、映画製作プロジェクトにおいて最初に確保しなければならない主要人物のひとりである。特に、監督に脚本を依頼する場合や、当該監督が書いた脚本を使う場合にはなおさらだ。

監督契約は、監督との間で直接契約を行う場合には「雇用契約 (Employment Agreement)」となり (※注 1)、監督と契約している会社との間で契約を締結する場合には、サービス提供契約となることがある。これは俳優との契約でも同様だ。前者の場合に雇用契約という形態をとることがあるのは、監督が提供する創作を「職務著作 (Work Made for Hire)」とすることによって、その創作の成果をすべてプロデューサー側に吸収するためである。我が国の著作権法の下では、監督と映画製作者との関係が「雇用」となることはなく、「職務著作」が該当する可能性はないため (※注 2)、監督との契約を雇用契約とする必要性はなく、かえって雇用契約とすることは奇異である。このように、監督契約の契約形態をどのようにするのか (雇用契約とするのか業務委託契約とするのかなど) は、監督がいる場所の著作権法や他の法律と密接な関係がある。

※注 1 日本法を前提とすれば雇用契約となることはなく、準委任契約または請負契約となるだろうが、諸外国ではこれを雇用契約として捉えることが少なくない。

※注 2 当事者間の契約で、本質的に雇用契約ではない契約を雇用契約とする旨の規定をしたとしても、それを受けて成果物が職務著作となることはない。

### 2-2. 監督契約の締結時期 (デベロップメントフェーズ)

監督契約が締結される、あるいは監督から当該映画の監督となることのコミットメントを得る時期は、当該映画プロジェクトに資金提供を行う者 (ローン提供者や出資者を含む。以下、ファイナンシアーと総称) が資金を提供する前である当該プロジェクト開発段階か、あるいは当該映画プロジェクトに対してファイナンシアーが資金提供をコミットしてから撮影開始までの間のいずれかである (※注 3)。現実的には、おそらく前者が多いであろう。なぜなら、ファイナンシアー側としては、どの監督によって映画作品が作られるのかは非常に大きな関心事であるし、監督側としても、監督が脚本の製作を兼ねる場合も少なくないため、キャストの選定などを含めた当該映画作品の芸術的側面に積極的な関与を望むことも多いからである。監督契約は、映画製作会社 (プロデューサー) と監督との間の二者で契約されることもあれば、プロデューサーと監督が設立した会社 (あるいは監督が所属する会社) との二者で締結されることもある (※注 4)。

なお、この段階で監督契約を締結する場合、プロデューサー側としては、当該映画監督との契約の効力発生時期 (換言すれば、当該監督のサービスに対して支払義務が発生する時期) を、映画製作予算金額がファイナンシアーから集まるまで、あるいは集まることが確実にわかるまでは

発生させないようにするという配慮が必要だ。そして監督は、プロデューサー側の依頼から、当該期間前まで一定額の報酬で、当該映画の監督を引き受けるということを法的な意味ではコミットすることなく、当該映画の脚本の作成やキャスティングに寄与するということもある。

この場合、監督との間の正式契約を締結するまでの暫定的な契約において、当該映画プロジェクトを引き受けることを意図している旨の表明をしてもらうこととしたり、あるいは監督として非独占的なベースで、当該映画プロジェクトに関する脚本の開発やキャスティングに関する仕事をすると約束したりするなどの契約を締結することになる。この契約は、監督契約と一本の契約として締結することも可能であるし、別の契約として締結することも可能である。一本の契約として締結する場合には、撮影開始予定時期を設定し、当該撮影開始予定時期までは、前述の非独占的なベースで仕事をってもらう旨を規定することになる。この撮影開始予定時期までに、プロデューサー側としては、資金調達の見込みをつけないといけない。監督側としては、この非独占期間内は、他の映画製作プロジェクトに従事することも可能である。万が一、この非独占期間内に当該監督に他の映画製作プロジェクトの撮影が入ってしまった場合、換言すれば当該映画製作の撮影開始予定期間とコンフリクトのある撮影スケジュールでの正式な監督契約の締結をしてしまった場合、プロデューサー側としては、仮に当該監督と先に前述のような非独占的な契約を締結していたとしても、後に契約された独占的な映画製作プロジェクトの撮影が終了するまでは、自らのプロジェクトの撮影を開始させることができない。そして、監督がこのようなコンフリクトのあるスケジュールで後のプロジェクトの撮影予定を入れたとしても、一般論としては何らの契約違反も構成しない。このように非独占とは、自らが予定していた撮影時期に他のプロジェクトの撮影スケジュールに入れられても文句をいわない、いえない契約であることを意味するからだ。また、この場合にプロデューサー側にスケジュールを優先させるべき事情があれば、プロデューサーは契約を解除することができるように契約に記載しておくことが必要である。

他方、正式な（独占的な意味を有する）監督契約では撮影開始時期を特定するが、撮影開始時期になってもプロデューサー側の事情から撮影開始ができなかった場合には、監督は、撮影に入らなくても全額の監督報酬の支払いを受けることができるのが通常である。このような契約を「Pay or Play」ベースまたは「Pay and Play」ベースの契約という。監督契約の中では、このような Pay or Play ベースまたは Pay and Play ベースの契約であることが明記されるのが一般的である。

※注3 もちろん、監督が撮影の途中で交代する場合などのように、撮影後に監督契約を締結することもある。

※注4 この場合、監督が設立した会社を「Loan Out Company」といい、監督には「Inducement Letter」と称する覚書またはサイドレターを提出してもらうことになるが、詳細な仕組みは13ページの「キャストとの契約」で説明する。

### 2-3. Pay or Play ベースまたは Pay and Play ベースの契約

前述の通り、キャストや監督との契約では、Pay or Play ベースまたは Pay and Play ベースの契約という用語をよく目にすることがある。Pay or Play ベースとは、監督側の契約違反があった場合、死亡や傷害などの事由により監督ができなくなった場合、その他不可抗力の場合などを除き、プロデューサー側が、何らかの理由で契約した監督を使わなかった場合であっても、監督契約を締結した以上、当該監督は、監督料の支払いをプロデューサーに対して請求できることを意味する。他方、Pay and Play ベースの契約では、監督は、監督料の支払いをプロデューサーに対して請求できるだけでなく、プロデューサーは、当該監督がディレクションした作品を使う義務を負担する。プロデューサー側としては、契約書を見る際に、Pay or Play ベースなのか Pay and Play ベースなのかを見極め、後者の場合には、そのようなスキームで問題ないかどうかを検討する必要がある。特に、当該監督がプロデューサーの指示に従わなかったり、予算やスケジュールを遵守しなかったりといった事情があった場合でも、Pay and Play であれば、当該映画を使う義務を負担する結果、必然的に当該監督を原則として使い続けなければならなくなるため、プロデューサー側としては、できれば Pay and Play は避けたいところであろう。

### 2-4. 監督契約の内容と留意点

監督契約の主な内容と留意点は次の通りである。

#### (1) 業務内容の特定

監督契約において監督が提供する作業といえば、その主なものは脚本に沿って、許諾された予算とスケジュールの範囲内で、映画の監督を行って作品を作り上げることである。これは「プリンシパルフォトグラフィー（撮影）」といわれる。プリンシパルフォトグラフィーには、映画配給用の撮影のほか、必要がある場合には「テレビジョンカバーショット (Television Cover Shots)」と呼ばれるテレビ放映用の撮影も含まれる（※注 5）。そのほか、プロデューサーの依頼で「プリプロダクション」「ポストプロダクション」作業の一部を引き受けることもある。もちろん、プリンシパルフォトグラフィーを除けば、他の業務を引き受けるかどうかはオプションである。プリプロダクションやポストプロダクション作業の一部を委託する場合には、委託するプリプロダクションやポストプロダクションのスケジュールと内容を定義することが必要だ。なお、ポストプロダクションにおいて編集作業が他の者によってなされる場合には、編集者に協力するなどの事項が規定されることがある。また、ポストプロダクション作業への寄与としては、リメイク、代役による撮影、トレーラーの制作、サウンドトラックの録音・挿入、特殊効果や CG のディレクションなどがある。

ここでプロデューサー側として留意すべきは、監督には、撮影スケジュールとバジェットの遵



守を約束させることである。監督側としては「よいものを作りたい」という思いから、納得がいかなければ撮影期間を超過しても、撮影を継続したいと考える。しかしながら、撮影スケジュールが延びれば、それだけ撮影コストが増大し、資金のショートを起こす危険性がある。このようなリスクを軽減するよう、プロダクションマネージャーや製作経理が派遣されるのだが、監督に対しても、安易に撮影スケジュールが延びるのは許されないという点を、契約書でもきちんと規定していくことが必要である。なお、完成保証会社が入っている場合には、監督に完成保証会社とプロデューサーに宛てて、バジェットとスケジュールを遵守して撮影を行い、映画を納品する旨のサイドレターを提出させることを求める場合がある。

※注 5 放映予定のテレビネットワークによっては、基準により特定のシーンを放送できないことがある。その場合に備えて、テレビ局の基準に適合するように（テレビ用に）差し替えのシーンを撮影することをいう。

## (2) 効力発生時期／独占・非独占

監督契約においては、引き受ける業務の開始時期、スケジュールおよび、それが独占ベースか非独占ベースかを特定する。独占期間中、監督は他のプロジェクトの監督業務を引き受けることはできないが、非独占期間中であれば、監督は他のプロジェクトの監督業務を引き受けることができる。プリンシパルフォトグラフィーは独占ベースで提供され、他の業務は、非独占ベースで提供されるのが通常である。なお、ポストプロダクション業務を引き受ける場合は、非独占期間中であるため、監督は他の業務を引き受けることが可能である、従って、監督は、当該業務を引き受けるのを監督契約において自動的にコミットするのではなく、プロデューサーがポストプロダクション業務の引き受けを別途依頼した場合には、他のスケジュールとの間でコンフリクトを生じていない限りにおいて非独占ベースで引き受ける、といった内容となる場合がある。

## (3) 報酬の支払い

監督への報酬の支払い方はさまざまであり、監督が所属するギルドのルール、監督がいる国または地域の慣習、監督自身の好みによっても異なる。一本いくらという固定報酬のみの場合もあれば、それに加えた成功報酬が与えられる場合もある。後者は、興行収益によって映画製作会社が得た「ネットプロフィット (Net Profit)」に対するパーセンテージによって計算され、ネットプロフィットが詳細に定義されている。また、「ネットプロフィットパーティシペーション (Net Profit Participation : 参稼報酬)」と呼ばれることもある。

テレビ放送、インターネット配信などの二次利用については、別途、二次利用報酬が支払われることもある。固定報酬の支払われ方もさまざまだ。たとえば、固定報酬を撮影期間で等分して毎週支払われるという場合もあれば、いくつかのフェーズに分割して支払われる場合もある。

ここで留意すべきは、何らかの事情により撮影期間が超過したような時の固定報酬の取り扱いはどうするのか、という点である。前述の通り、撮影期間を超過することは原則として許されな

いが、プロデューサー側としては、万が一プロデューサーがこれを許可することがあっても、監督の固定報酬はそれによって増額されることはないという点をきちんと規定しておくことが必要である。なぜなら将来的に、監督側から「プロデューサーが撮影期間の延長を認めたということは、それに応じて監督の固定報酬の増額も撮影期間の伸長に比例して増額されることが黙示的に合意された」と主張される可能性があり、裁判所によっては、この主張を認める可能性があると考えられるからだ。

報酬支払の条件としては、監督業務の提供（Performance）と、Pay or Play が規定されることがある。前者は、監督がいかなる事情であっても監督が業務の提供をできない間（病気やほかの事情による撮影拒否など）は報酬の支払いを行わないということが規定されるし、後者では、プロデューサーは、監督が提供した撮影を利用する義務も、撮影された映画を利用する義務もないが、監督に対して支払う約束をした「固定報酬」については、監督が業務を提供する限り、支払いの義務が発生するというものである。なお、このような条件が一般的に規定されるものではなく、監督が属する国や地域の慣習などによっても異なるものであるため、この点は注意を要する。

また、撮影が何らかの事情でできなくなった場合の監督報酬の支払い方についても、きちんと規定しておくことが必要である。この場合もさまざまな規定の仕方があるが、その帰責事由に応じてフェアに規定することが必要である。一例ではあるが、監督側にも映画製作会社側にも帰責事由がない場合には、撮影の完了度に応じてプロラタで固定報酬を支払ったり、これまで支払われたインストゥルメント（分割支払）分で終わりにしたりする方法があり得る。もちろん、我が国の法律に基づき、この契約の法的性質を「請負」と捉えて、完成するまでは報酬の支払いを一切行わないということも可能である（このように規定したからといって、少なくとも我が国ではアンフェアの誹りを受けることはない）。

さらに、完成保証会社が入っている時には、完成保証会社が契約に基づいて適切な資金やサービスの提供をするであろうが、万が一、完成保証会社が入っていないにもかかわらずファイナンスが入っている時には、ファイナンスに、作業未了の場合の監督報酬の支払い条件について事前に確認するのが適切であろう。

なお、監督報酬とは別に、交通費や宿泊などの費用について規定されることがある。これはロケ現場が相当程度離れている場合に、一定の距離以上であれば交通費や宿泊費の支払いをするというように規定されることが多いが、その場合でもファーストクラスの交通機関と宿泊施設を使えるなど、監督契約を締結する国や地域の実情に沿って、必要に応じた規定を行わなければならない。

#### (4) クレジット

クレジットの方法についても、監督が属するギルドのルールなどによって異なるので、注意を要する。なお、アメリカの全米監督協会（Directors Guild of America）に所属する監督を起用する際には、そのルールに従うことになる。そしてこの場合、軽微なクレジットミスについては、監

監督契約の違反にならない旨が規定されることが多い。また、「契約違反にならない」という場合の効果も記載する必要がある。具体的には、監督は当該ミスを起因した損害賠償請求や映画の差止めを請求することはできないが、プロデューサーは、可能な限り当該誤記載を修正するよう努めるといった記載がなされる。

## (5) 成果物（撮影・編集されたフィルム）の権利帰属

監督の業務提供によって製作された成果物の権利は、すべてプロデューサー側に帰属されるように規定されなければならない。我が国の著作権法によれば、映画製作プロジェクトに参加した監督によって製作された映画の著作権は映画製作会社に帰属されることになっているが（著作権法第29条）、たとえ法律によって成果物の権利が映画製作会社側に帰属することになっていたとしても、成果物は映像製作物に限られない可能性もあるし、また将来の争いを可能な限り避けるために、監督がその創作に関与した「すべての成果物」の帰属を映画製作会社側に帰属させるよう明記することが必要である。そして、すべての成果物は適切に定義される必要がある。具体的には、監督によって製作された映像成果物に限らず、監督が製作に関与した脚本、アイデア、編集、背景、CGといったすべての成果物を含むとすることが考えられる。また、監督の創作物に対して著作者人格権（Moral Rights）が認められている国においては、当該著作者人格権を行使しない旨の合意を取りつけておくことが必要である。このような合意の有効性については国によってさまざまな可能性があるが、一般的には、書面によって明示的に合意されている限りにおいては、その有効性が認められる可能性は少なからず存在すると考えてよいと思われる。

また監督には、自らが創作したあるいは創作したと主張する成果物はすべて監督が創作したものであり、第三者の権利を侵害していない点（第三者の名誉棄損やプライバシー侵害を行っていない点を含む）を表明保証させることが必要である。

## (6) 名前等の利用／宣伝への協力

プロデューサーは、映画宣伝やプロモーション目的で監督の名前や肖像等を利用することができる旨の規定が置かれているのが一般的である。ただし、当該映画以外の商品やサービス、物品に用いられる場合には、この許諾の範囲から除かれる。また、俳優契約と同様、映画の宣伝のために一定の期間および回数範囲内で、映画製作会社または配給会社が依頼する宣伝活動への出席や参加を求める権利も規定されることが多い。

## (7) 表明保証

監督契約では、監督にさまざまな表明保証を求めるのが一般的である。たとえば、創作に関与した成果物に関する表明保証のほかに、監督契約を締結する法的キャパシティを有していること（監督が個人として契約するのではなく、監督のエージェントや監督が設立している会社が監督サービス提供契約を締結する場合）、監督契約が他の契約と矛盾抵触しておらず、この監督契約に基づいて提供されるサービスが他の契約や法律の規定などで提供を制限または禁止されるようなことがない、といった点について表明保証を求めることが多い。

## (8) 契約の停止／解除

不可抗力事情が発生した場合には、一定期間、契約の執行を停止することができる（契約の執行停止によって、監督は業務の遂行を停止し、映画製作会社側は金銭の支払いを停止する）。この際、何が不可抗力事情にあたるかは明確に定義することが必要である。なお、不可抗力が一定期間以上継続した場合には、監督およびプロデューサー双方に契約解除権が認められる旨の規定が置かれることが多い。

また、監督が監督業務を一定期間提供できなくなった場合や、監督が監督契約を不履行し、一定の治癒期間を経過したにもかかわらず当該不履行を是正しなかった場合にも、契約の解除が認められる旨の規定がなされるのが通常である。

この際、契約のドラフティングで意外に忘れられがちなのが、契約解除の効果の規定だ。契約解除の効果として記載すべきは、報酬の支払いと製作途中の映像成果物の権利の帰属である。最低限、この2点については、どのようにするのかを具体的かつ明確に規定する必要があるが、監督を途中で交代させるような時に、交代前の監督の成果物を使うかどうか、当該監督の氏名などを完成後の映画に使うか、その場合に交代前の監督に成功報酬への参加を許すかどうか（たとえば、監督側の帰責事由なくして監督の交代が行われる場合）などによっても規定の仕方は異なってくるので、これらの点にも十分留意して、契約解除の効果の規定する必要がある。

## (9) 保険

監督に対して興業保険などをかけている場合で、その保険金が映画製作者側から全額支払われているような時には、保険金請求権の発生原因が監督にあったとしても、監督は映画製作者に対し、その保険金について何らのクレームをつける権利もないことを明記しておくことが有益だ。この場合、保険会社が指摘する医師による健康診断が求められることがある。監督契約には、プロデューサーがかかる保険に加入することや、プロデューサーから求められた際には、監督が医師の診断を受けることを承諾する旨が規定される。

## (10) 一般条項

その他、いわゆる一般条項といわれる条文が入れられることになる。一般条項には、紛争解決の場合の管轄や仲裁条項、準拠法の規定に加え、通知する場合の通知先の規定や、監督契約以前の合意や契約はすべてこの監督契約に取って代わられるため、以前の合意や契約は無効になる、といった完全条項などの規定が入れられる。

## 2-5. クリエイティブコントロール

一般的にファイナルカットの権利は、プロデューサー側に帰属させるのが通常である。この場合でも、いわゆる「ディレクターズカット」と呼ばれる編集を監督に許諾することが多いが、プロデューサーは、これを含めたすべてのカット（編集）に対してアクセスする権利が与えられるのが通常である。また、ファイナルカットされた映像は、主に配給が行われる国において適切なレーティングが取れるようなものでなければならず、尺の長さも、それが配給される国や地域にとって適切なものでなければならない。

## 2-6. ギルド契約

特定の監督との間で契約を締結する場合、当該監督が特定のギルド、または協会に所属しているメンバーであることがある。我が国の映画監督の多くは日本映画監督協会に属しているし、同様に、香港の映画監督は香港電影導演會（Hong Kong Film Director's Guild）に、アメリカの映画監督は全米監督協会（Directors Guild of America）にそれぞれ属している。そして、監督契約も当該ギルドのルールまたは基本契約に従って作成・締結されることが求められる場合がある（※注6）。また、特定の監督が後に当該ギルドのメンバーになった際にも、監督契約が当該ギルドの基本契約と矛盾抵触する場合には、その限りで監督契約を修正する旨のサイドレターの締結が求められることがあるので、注意を要する。なお、我が国のように、映画監督協会と各種団体（我が国でいえば、社団法人日本映画製作者連盟や社団法人全日本テレビ番組製作社連盟）との間で団体協約が締結されている例も存在する。この場合には、連盟加盟社と日本映画監督協会所属の監督との間については、裁判所においても団体協約の適用が認められることになる。さらに、映画の二次利用に関する報酬については、日本映画監督協会が定めた二次利用料の規定があり、プロデューサーはこれに従って、監督に対して二次利用報酬の支払いを行うことになる。

※注6 日本映画監督協会と社団法人日本映画製作者連盟の間には「申合せ」（1971年12月27日）が存在し、監督契約（「専属監督契約書」と、フリー監督用の「一作品監督契約書」）のひな型が用意されている。

### 3. キャストとの契約

#### 3-1. キャストの選択の重要性

プロデューサーが資金調達を行うにあたり、キャスト（主演俳優等）の調達は、監督の起用と同じくらい重要な要素を占める。キャストの起用やアレンジを誰が行うかということについては、明確な慣習などが存在するわけではなく、プロデューサーが行う場合もあれば、監督が声をかける場合もある。また、アメリカでは「キャスティングディレクター（Casting Director）」という役割を担う者がおり、プロデューサーに起用されたキャスティングディレクターが一定の期間、一定のギャランティフィーで、プロデューサーのために俳優のアレンジを行う（※注7）。なお、この場合であっても、俳優の出演契約は、プロデューサーと俳優自身か、俳優と専属実演家契約を締結している会社、またはエージェントとの間で締結されるのが通常である。

※注7 アメリカの俳優を起用する際には、キャスティングディレクターの起用は非常に重要になる。この場合はキャスティングディレクターとの間で契約を締結することが必要となるが、キャスティングディレクターにはクレジットを付与しなければならないこともあるので、注意を要する。

#### (1) 契約当事者

特定の俳優と映画への出演契約を締結する場合、当該俳優自身が契約主体となることはまれであり、当該俳優自身が、出演契約の契約主体となる会社と契約を締結し、当該会社との間で出演契約を締結することが多い（アメリカでは、このような会社を「Loan Out Company」という）。また、俳優がエージェントと契約しており、このエージェントとの間で出演契約を締結することもある（※注8）。この場合には、当該会社などとの間で出演契約を結ぶことになり、俳優は出演契約に従って業務を締結する旨の覚書またはサイドレター（契約履行保証書）をプロデューサー宛に提出することになる（この覚書またはサイドレターを、実務では「Inducement Agreement」という）。これらは、監督契約でも同様のことが行われる場合がある。このような覚書またはサイドレターを提出してもらうのは、万が一、出演契約の締結主体が Loan Out Company である場合に、出演契約に基づいて俳優が仕事をしなくなったり、何らかの契約不履行をしたりした場合でも、形式的には直接の契約当事者ではない俳優に対して、契約上の債務不履行責任を追及するためである。契約の原則からすると、俳優に何らかの契約不履行があった場合でも、映画製作会社は契約した当事者である Loan Out Company にしか責任追及をすることができない。しかしながら、現実的には Loan Out Company に差押できるような資産がない場合も少なくないし、俳優に対して何らかの形で履行強制（※注9）を行うことができないければ、契約の目的を達成することは不可能だ。そこで、万が一の場合にも、プロデューサーが俳優に対して法的クレームをつけることができる状態を確保するために、このような覚書またはサイドレターが必要なのである。

なお、この場合、Loan Out Company と俳優との間で適切な契約（当該 Loan Out Company に自

らの俳優としてのパフォーマンスを独占的に供給することを約する独占的実演家契約)が締結されていることが必要である。従ってプロデューサー側としては、Loan Out Company がそのような権限を俳優から適切に付与されていることなどを表明保証してもらう必要がある。

※注8 エージェントは、契約の交渉権は委ねられていても、契約締結権限までは委ねられていないこともある。

※注9 「強制履行」という言葉を使っているが、俳優に強制的に演技させることは、いかなる法的な力をもってしてもできないことは留意して頂きたい。

## (2) オファーレター／レターオブインテント (Letter of Intent)

プロデューサーは、ファイナンシアーから製作資金の拠出を受ける前提として、当該映画への参加が予定されている監督や主演俳優の特定を求められ、かかる監督や主演俳優が当該映画への参加を表明していることの証拠を求められる場合がある。他方、プロデューサーとしては、ファイナンシアーから製作資金の拠出がコミットされる前に、Pay or Play ベースでの契約を監督や主演俳優と締結することはできない。また、監督や主演俳優側としても、製作資金が確保できていない段階で、真剣に当該映画への参加や出演を検討することはできないし、Pay or Play ベースでの契約ができるような状況でなければ、脚本を読むことすらしないというのが実情でもある。

実務的に非常に難しい問題ではあるが、プロデューサーはこれを克服するしかない。もし、プロデューサーが特定の俳優や女優と親しい関係にあれば、ファイナンシアーに名前を出してもよいといってもらえる場合もあるであろうし、プリセールスの宣材に自分の名前を出すことを許諾するということもあるかもしれない。これらはすべて俳優側の「好意」に基づくものであるため、契約的に何かを拘束することは難しいであろうが、たとえば俳優側と「Letter of Intent」という契約上の拘束力のない覚書を締結してもらい、それをファイナンシアーなどに見せるということを検討してもよいであろう。

なお、ここで正式な俳優契約を締結する前の段階として、プロデューサーが特定の俳優に示す「オファーレター (Offer Letter)」に関する留意点についても言及する。プロデューサー側は、俳優の起用に関して、契約書ではなくオファーレターなどを用意して複数の俳優やエージェントに打診することがある。そして、プロデューサーが以前にこの俳優と契約してよい成果を収めた場合や、長年の信頼関係がある場合には、俳優側としても、オファーの内容を真剣に検討することになるであろう。内容にもよるが、このオファーレターは、法的には契約の申し込みとなることがあり、これに対して、俳優側が「受託 (Accept)」すれば法的に出演契約が成立してしまうことがある。仮に、製作資金を確保できていない段階でオファーレターを提出してしまうと、プロデューサーが Pay or Play の義務を負担することにもなりかねない。従って、オファーレターを提出する場合には、その内容の吟味もさることながら、慎重な対応をすることが必要であり、リスクを最小化する方策として、オファーの有効期間をオファーレターに明記する（従って、当

該有効期間を超過した後の受託は無効となる) ことや、「ノンバイディング (Nonbinding)」なものも規定することも検討されてよいであろう。

## 3-2. 出演契約の内容と留意点

出演契約の内容と留意点は以下の通りである。

### (1) 業務内容の特定

キャストの主な業務内容は、プロデューサーの指示に従って、特定の映画に出演することである。プリプロダクションやポストプロダクション期間中にも当該俳優の参加が必要な場合には、その業務内容を特定して、当該業務に従事させることを規定する必要がある。プリプロダクション期間中の作業としては、リハーサルへの参加、衣装合わせ (コスチュームフィッティング)、メイクアップテスト、製作発表への参加などがあり、ポストプロダクション期間中の業務としては、追加シーンへの出演やリテイクなどがある (※注 10)。なお、ポストプロダクション期間の場合には、当該俳優が他のプロジェクトのスケジュールを入れてしまっている場合もあるので、他のスケジュールとの間でコンフリクトがない限りにおいて参加に協力するということになるのが通常である。

※注 10 これらの作業については、プリンシパルフォトグラフィーへの参加業務として位置づけられることもある。

### (2) 開始時期と提供期間

出演契約では、撮影への参加の開始時期と参加期間が特定される。参加期間はたとえば、開始時期から連続した 12 週間、または撮影が終了した日のいずれか遅い日までなどとされる。ただ現実的には、契約締結時には撮影の開始期間がまだ確定していないことがしばしばある。その場合には、おおよその日を特定して「●日頃 (On and About)」と記載するほかないであろう。なお、当該俳優が特定のギルドのメンバーである場合には、この提供期間や一日あたりの稼働時間についても、当該ギルドのルールが適用となることがあるので注意を要する。



### (3) 報酬の支払い

報酬の支払いについても、国や地域、そして当該俳優がメンバーとなっているギルドのルールなどによってもさまざまであり、一定のものは存在しない。アメリカの場合、固定報酬で一定の期間プラス「無償期間 (Free Week)」と呼ばれる期間（たとえば12週間の固定期間プラス2週間の無償期間など）があり、独占的に撮影に拘束することが可能となる。また、独占期間を超えて当該俳優を拘束することが必要となる場合には、追加報酬の支払いが必要となることがある。プリプロダクションやポストプロダクション期間中への参加が契約上約束されている場合には、当該期間における一定の期間（たとえば2週間）は無償とするといったように、一定の報酬を支払って協力するなどの規定が置かれることになる。いずれにせよ、固定報酬でカバーされている業務が何なのかについては、契約で特定することが必要である。

なお、国や地域によっては、このようにプリプロダクションやポストプロダクションなどのフェーズを特定することなく、特定の期間、撮影その他特定の映画プロジェクトに関して、プロデューサーから要求された業務を遂行することを約束するというような契約も存在する。

支払いのタイミングや1回に支払われる金額、条件なども、契約の中で特定されることになる。交通費や宿泊などの費用についても、監督契約と同様に規定がなされる。しかしながら、俳優の場合、そのランクなどにもよるが、かなり細かな規定を要求されることも少なくない。

### (4) クレジット

クレジットは、映画本編とその宣材に記載される俳優の名前や役名などであるが、その記載の仕方（順番や大きさ、画面に現れている時間なども含む）は、俳優の地位等によって詳細に決められる。また、俳優が属しているギルドのルール（基本契約）によっても詳細に決められていることがある。たとえば「On a Separate Card」という場合には、その俳優のクレジットが画面上に流れている間には、ほかのクレジットが画面に現れてはならない。また、「First Credit」という場合には、ほかの俳優に先んじてクレジットが画面に現れることになる。さらに、映画本編 (On Screen) と宣伝材料 (Paid Advertising) に分けて記載の仕方が決められていることがある。なお、プロデューサー側としては、些細なミスの場合には、何らの契約違反をも構成しないなどの規定を入れておき、映画の公開直前に軽微なミスが見つかったとしても、映画の公開等に支障がないようにしておく必要がある。

### (5) 肖像等の利用

俳優が撮影で提供した実演等の録音・録画については、契約で、プロデューサーにその利用に関するすべての権利が与えられるのが通常である。従って、一般的に俳優は、映画のプリンシパルフォトグラフィー中に撮影された肖像を映画に使うこと自体については、異議をとどめることはない。しかしながら、撮影されたスチール写真を当該映画の宣伝などに利用する場合には、一

定の枠（たとえば 50%など）について許諾権を俳優側に与えることを俳優側から求められる場合がある。また、単独で撮影されたスチール写真と共演者と一緒に撮影されたスチールでも、取り扱いの違い（たとえば許諾権の割合の違い）を求められることがある。この場合には、プロデューサー側は、許諾期間を一定期間（たとえば許諾申請してから 5 日以内）とし、それを超えて俳優側から何らの連絡も異議もなかった場合には許諾されたものとみなすなどの規定を入れておくことが有益だ。なお、このような利用制限は、スチール写真のみではなく、似顔絵などにも適用されることがある。

## (6) マーチャンダイジングへの肖像等の利用

俳優の肖像等（声なども含む）が映画に関連した商品やサービスに利用される場合には、俳優は、当該商品から得られる「純利益（ネットプロフィット）」に対する一定のパーセンテージを取得できる権利が与えられることが通常である。この場合、純利益の定義がきちんとなされているのか（一義的に計算できる程度に特定されているか）が極めて重要となる。また、商品やサービスへの肖像等の利用（プロダクトプレイスメントやタイアップなどの場合）については、個別に俳優側へ事前の書面による許諾を求める必要があるのが一般的だ。俳優は、特定の商品やサービスに関して企業との間で広告などへの出演契約を締結していることがあり、当該広告への出演契約において、競合商品やサービスに肖像等を提供することを禁止されている場合があるし、そのような事情がなくても、特定の商品やサービスに肖像等を提供することが、今後売り込みをしようとする戦略や俳優が持つ（あるいは当該俳優に持たせようとしている）イメージとの間でコンフリクトを生じさせている場合もあるからである。

## (7) 吹き替えやスタントの利用

特定の俳優のために吹き替えやスタントを使う際、監督やプロデューサーが選択し、当該俳優にいちいち許諾を求めることはないのが通常であるが、俳優によっては、特定の吹き替え俳優やスタントの利用を求める場合や、事前の許諾を求める場合がある。こういった時には、出演契約に特定の吹き替え俳優やスタントを利用することや、吹き替えやスタントの利用に関して俳優の許諾を求めることが規定される。このように特掲された規定がない限り、プロデューサー側としては、自由に吹き替えやスタントの利用をしても、法的には何ら差し支えないであろう。

## (8) 映画のプロモーションや映画祭への出席

俳優契約では、プレミアなどの映画のプロモーション活動や映画祭への出席について、一定の範囲で無償で出席する旨を約束させることがある。この場合には、プレミアや映画祭への出席のために利用するホテルや飛行機のグレードから、誰を連れていくことができるのかに至るまでを詳細に規定されることがあるので、さまざまなバランスを考慮し、プロデューサー側としてはこれを承諾するかどうかを決めることになる。

## (9) 保険

俳優を映画に起用する際、プロデューサーは、当該俳優に興業保険（キャストインシュアランス）等がかかるのが通常である。この場合、保険会社が指示する医師による健康診断が求められることがある。俳優契約には、プロデューサーがかかる保険に加入することや、プロデューサーから求められた場合には医師の診断を受けることを承諾する旨が規定される。また、保険金請求権の発生原因が俳優にあったとしても、俳優や Loan Out Company は映画製作者に対し、その保険金について何らのクレームをつける権利もない点を明記しておくことが有益である。

## (10) その他

その他、監督契約の中で述べた契約の停止／解除や一般条項などの記載は、俳優契約にも同様に適用がある。

### 3-3. ギルド契約

監督契約と同様に、俳優契約においても、当該俳優が特定のギルドのメンバーであるか、メンバーである場合には当該ギルドのルール（一般的には「基本契約（Basic Agreement）」）が厳格に俳優契約に適用されるかどうかは、非常に重要な問題である。なぜなら、当該ギルドのルールが起用を予定している俳優契約に厳格に適用される場合には、当該ルールに違反した形の俳優契約を締結することはできないか、あるいはギルドのルールが優先的に適用されてしまうからである。一般的に、我が国の俳優についてはこのようなギルドのルールを気にする必要は少ないが（※注11）、使おうとする俳優がアメリカの映画俳優組合（Screen Actors Guild : SAG）のメンバーである場合には、SAGの基本契約を十分に理解する必要がある。なぜなら、SAGの基本契約は、事実上も法律上も非常に強い拘束力を有しているため、俳優がSAGのメンバーである場合には、俳優契約がSAGの基本契約に準拠している必要があるからだ。SAGのメンバーを起用するには、プロデューサーがSAGのシグナトリーでなければならない、シグナトリーとなるためにはSAGの各種契約に準拠することを書面で承諾しなければならない。なお、SAGの基本契約では、俳優

が得ることができる最低報酬、作業条件、クレジット、二次利用料などが非常に細かく規定されている。

※注 11 外国映画のセリフの吹き替え、アニメーションのアフレコ、ドキュメンタリーのナレーションなどを専門にする「声優」に関していえば、協同組合日本俳優連合が「外画動画出演実務運用表」を作成し、日本音声製作者連盟との間で中小企業等協同組合法に基づく団体協約を締結している。この団体協約には「日俳優組合員は、本運用表の出演条件を下回って出演しない。また、音声制作会社及び俳優の所属事務所も本運用表を遵守する」「本運用表の出演条件が守られない作品には出演を辞退することがある」と規定されていることに注意を要する。

### 3-4. 俳優側が契約不履行した場合の救済策

俳優側が契約を不履行して撮影に来なくなってしまった場合、プロデューサー側としては、当該俳優側に金銭賠償を求めることはできても、法的手段を用いて当該俳優に出演を強制することはできないのが通常である。撮影期間中は、プロデューサーにとっては独占期間と契約上定められていることが通常であるため、当該俳優が独占期間中に他のプロジェクトに参加した場合、あるいは参加する蓋然性が高いことが立証できた場合には、当該独占期間中の他のプロジェクトへの参加の差し止め（日本では仮処分）を検討する余地がある。しかしながら、これも各国の法制や法律実務によって結論はまちまちであるし、そのような差し止めをすることが、ビジネス上で意味があるのか、逆にいたずらに映画製作者側の業界内での評判を落とし、将来の作品の製作に悪影響を及ぼすのではないかといった点についても慎重に検討する必要があるので、差し止めを行う際には弁護士などに相談して、もっとも適切な手段を選択することが必要である。

## 4. 脚本家との契約

### 4-1. 脚本家契約とは

脚本家契約においても、監督契約や俳優契約で規定されたところの多くが当てはまる。たとえば、Loan Out Agreement となる場合もあれば、脚本家がプロデューサーと直接契約する場合もある。また、成果物の権利は「職務著作」としてすべてプロデューサー側に帰属することになるし、クレジットの方法についても、ギルドなどのルールによって厳密に規定されていることがある。

従って、ここでは可能な限り、これまで解説してきたところとの重複を避け、脚本家契約の特徴的な点のみを解説することとする。

### 4-2. 脚本家契約の特徴

#### (1) 脚本の創作

脚本家の業務内容は、プロデューサーのオーダーに従った形式の脚本を創作することである。そして、当該脚本が「完成」したかどうかの判断は、プロデューサーが決めることになる。たとえば具体的な契約書では、初稿の提出後、プロデューサー側（場合によっては監督や主演俳優が加わることもある）の意見調整を経て、最終的な決定稿を特定期限までに提出することが、脚本家には義務づけられる。脚本家契約では、脚本家に何回までの書き直しなら同一金額で行わせられるかが規定される場合があるが、このあたりの記載についても慎重に検討することが必要だ。

当該脚本に原作がある場合には、脚本家は原作を特定するとともに、原作者からの権利処理を自ら、またはプロデューサーに依頼して行う。脚本家自らが行う時には、原作者から適切に権利処理したことをプロデューサーに対して契約書で表明保証する。プロデューサー側としては、原作が存在する場合には適切な権利処理が行われたかどうかを、このような表明保証のみに頼るのではなく、自分の目（すなわち証拠となる書面）で確認するなどの作業が必要である。

#### (2) 報酬の支払い

脚本家報酬も、一般的には固定報酬である。固定報酬の支払い方法も、脚本家によってまちまちだ。たとえば、契約締結時と最終成果物提出時の2回に分けて支払われる場合や、初稿の提出時と最終稿の提出時の2回に分けて支払われる場合など、さまざまである。また、脚本家によっては、成功報酬としてプロデューサーが受領したネットプロフィットに対する一定の割合を取得する権利を与えられることもある。

そして、当該脚本を利用した続編、「スピンオフ」シリーズやリメイク版（映画でのリメイクやテレビ版としてのリメイクなどが考えられる）が製作、撮影される時などにも、脚本家は原作者として追加報酬を請求することができるのが一般的である。この場合、どのような形で利用さ

れるのか（続編なのか、スピンオフシリーズなのか、リメイク版なのか。リメイク版だとしたら映画のリメイクなのか、テレビシリーズでのリメイクなのか、国内でのリメイクなのか、海外でのリメイクなのか）によっても報酬が異なることがある。続編、スピンオフあるいはリメイクなどの定義をきちんと契約書の中でしておくことが必要だ。

また、映画の二次利用料（テレビ放映、ビデオグラム販売、インターネット利用等）については、その報酬額がギルド契約などで詳細に決まっていることが多い。我が国では、プロデューサーは原則として日本脚本家連盟やシナリオ協会などの脚本家団体で定められたルールに従って二次利用料を支払う必要があるし、アメリカで全米脚本家組合（Writers Guild of America : WGA）に所属している脚本家に対しては、WGAの基本契約（Basic Agreement）に従って二次利用の支払いを行わなければならない。

### (3) 利用の自由（Pay or Play）

脚本家に定められた脚本料（固定報酬）が支払われる限りにおいて、当該脚本を利用するかどうかはプロデューサー側の自由である旨を契約書に入れておくことは、プロデューサーとしては有益である。これは、監督契約や俳優契約にも同様に入っている Pay or Play 条項だ（※注 12）。

※注 12 我が国の法律を前提とする限りにおいては、この点について何も規定がなければ、脚本を利用するかどうかは映画製作者側の権利ではあるが義務ではないため、映画製作者側の利用の自由は担保されているといつてよい。

### (4) 成果物の権利

脚本家の創作した成果物（脚本）が、依頼者であるプロデューサーの「職務著作」となる国においては、職務著作としてその著作権は、雇用主であるプロデューサーに帰属する。他方、我が国のように、成果物（脚本）が原則として職務著作とはならない場合には、契約において脚本家から著作権の譲渡を受けることが必要である。いずれの場合でも、脚本家には、著作者人格権を行使させない旨を規定することが必要かつ有益だ。

なお、脚本家が脚本を創作中（たとえば初稿作成後で最終稿完成前）に脚本家契約を解除することになった場合、プロデューサー側としては、それまでに創作された脚本に関する一切の権利をプロデューサー側に帰属させるような規定を入れておく必要がある。なぜなら、後続の脚本家がこの脚本を利用、あるいはこの脚本からアイデアやヒントを得て脚本を創作することが考えられ、その場合に解除した脚本家からクレームをつけられないためには、解除された脚本家の脚本に対する著作権その他の権利をすべてプロデューサーに譲渡させておくことが、リスクマネジメントの観点でも必要だからである。

## (5) クレジット

クレジットについても、監督契約や俳優契約と同様に、個別の脚本家のリクエストやギルドのルールなどで詳細に決められることになる。従ってプロデューサー側としては、これらを十分考慮の上、脚本家に適切なクレジットをつけるようにしなければならない。

## (6) 表明保証

脚本契約においても、Loan Out Agreement の場合にはプロデューサーと契約締結する会社が脚本家から適切に契約締結権限を与えられていることや、創作された脚本が「オリジナル」であり、その完全な権利を有していること（他の第三者の権利侵害をしていないこと）などを脚本家に表明保証させることになる。

### 4-3. ギルド契約

脚本家がギルドのメンバーの際には、映画製作会社はギルドのルール（基本契約、Basic Agreement）に従って脚本家契約を締結することが求められる場合がある。たとえば、WGA のメンバーである脚本家に脚本の創作を依頼する場合や、WGA のメンバーである脚本家の脚本が使われた映画のリメイク版を製作する場合には、WGA の基本契約に準拠した形で脚本家契約または当該脚本の利用契約を締結する必要がある。WGA のメンバーである脚本家の脚本が使われた映画のリメイク版を日本で製作する場合、厳密に言えば、日本のプロデューサーが WGA のシグナトリーではない限り、日本のプロデューサーが WGA の基本契約に縛られることはない。しかしながら、製作委員会に WGA のシグナトリーやその日本法人がいる場合には、製作委員会としても事実上 WGA の基本契約に従わざるを得なくなるであろうし、製作委員会に WGA のシグナトリーやその日本法人がない場合であっても、日本のプロデューサー側が WGA の基本契約に従わないのであれば、脚本の利用を許諾しないということもあるので、この点は十分に注意する必要がある。ちなみに、WGA の基本契約の内容は素人には極めて難解であり、弁護士であってもこの種の契約に精通していない者にとっては、正確に理解することが困難と思われるほど複雑な構成がとられているため、適切に理解するには、この契約に精通している専門家の助けを借りることが必要となるであろう。

また我が国においても、協同組合日本脚本家連盟や協同組合日本シナリオ作家協会との間で、自らの著作物に関して管理委託契約を締結している脚本家と二次利用に関する契約をする際には、当該連盟の担当者が脚本家のエージェントとして交渉にあたることになる場合がある（※注 13）。この場合、当該連盟の担当者は、それぞれが所属する団体のルール（使用料規定）に準拠した形でしか脚本家契約を承認しないことになるが、我が国の使用料規定は、諸外国のそれと比べて計算方法が特殊なことがあり（たとえば二次的使用料の算定方法）、外国のプロデューサー

との間で、この点で相当程度もめる可能性がある。これを解消するには、外国のプロデューサー側に根気よく説明するなどして、日本の実情を理解してもらう方法が必要であるが、これらの点にも留意し、事前に外国のプロデューサー側に情報提供などを行い、このようなトラブルが発生しないように対応することも検討に値すると思われる。

※注 13 これは脚本家が連盟や協会に交渉を依頼した場合に限られ、脚本家が自分の意思で自由に映画製作者側と交渉することは何ら妨げられていない。



## 5. 製作会社との製作契約

### 5-1. 製作契約とは

プロデューサーは、自らが映画製作会社を有している場合のほかは、製作会社と映画製作契約（Production Service Agreement）を締結する必要がある。製作会社の主な仕事は、定められたバジェットとスケジュールの範囲内で、かつ定められた監督と俳優を使って、プロデューサーが満足するクオリティの映画を製作してプロデューサーに納入することである。そのためにプロデューサーは、製作会社に一定の金額で、かつあらかじめ定められたスペックで当該映画を製作することを請け負わせ、製作会社はそれを引き受ける。これは日本法を前提とすれば、当然の帰結である。日本法を前提とした場合、請負契約においては仕事が完成しなければ請負人は報酬を請求することはできないため、何らかの事情でオーバーバジェットとなった場合でも予算オーバー分を注文主に請求できないし、納期の延長や仕様の変更も注文主の許諾なくしては認められない。しかしながら、映画の国際的共同製作を行う際には、映画製作を他国の製作会社に委託することがあり、日本法を準拠法としない場合や、当事者の意思とは無関係に当該国の法律を準拠法とすることが当該国の法律で義務づけられている場合なども存在する。従って、映画製作契約では一見法律上において当然と思われるようなことであっても、製作会社に依頼する内容、委託料の支払い時期、成果物（映像成果物等）に関する権利の帰属および納品する成果物の特定、完成の定義など、細かく規定しておくことがリスクマネジメントの観点からは必要である。

### 5-2. 映画製作契約の特徴

映画製作契約の主な内容と留意点は次の通りである。

#### (1) 製作委託の内容

製作委託（英文では Production Service などと定義されることがある）の内容は、前述の通り、定められたバジェット、スケジュールおよび仕様で映画製作を行うことである。また、バジェット、スケジュールについては、この契約の要素（エッセンス）であるなどと規定されることがあるが、これはその要素の違反が製作会社によって行われた時には、直ちに契約解除または作業の引き継ぎ（Take Over）のトリガーになる（換言すれば、契約違反を自発的に修正させるための一定期間を与えて、催告しなくても契約解除や引き継ぎが認められる）ということを通常意味し、契約書でもその旨明記されていることが多い。なお、この仕事を請け負う映画製作会社が、監督のアレンジなどをすることもあるが、その場合にはそのアレンジについても業務（Service）内容に入ることになる。

## **(2) 納品物の特定**

契約に基づいて製作会社に納入してもらうもの（成果物）、その数量、仕様、納品時期またはおおよその納品時期については、契約書で特定しておくことが必要である。

## **(3) クリエイティブコントロール等の掌握**

コストコントロールやファイナンシアーに対する誠実義務を履行するという観点からも、映画製作者側としては、クリエイティブコントロール等（撮影やポストプロダクションをどこで行うのか、どの会社を使うのかなどのビジネス判断も含まれる）はプロデューサー側が完全に掌握し、製作会社はあらかじめ定められた仕様から外れた指示でない限り、それに従うように契約書で規定しておくことが必要である。

## **(4) 成果物の帰属**

製作会社が製作した映像成果物（完成したものに限らず、製作途中や未完成のものも含まれる）に関する一切の権利（著作権を含むがこれに限られない）は、注文者たるプロデューサーにすべて帰属するよう契約書に記載しておくことが必要である。著作権法上、製作会社が原始的に当該成果物の著作権などを有していない時には、当該映像成果物の著作権を原始的に取得した者（たとえば監督）から、適切に製作会社が権利の譲渡を受けた旨を示す契約書類などを提出させた上で完全なる著作権を保有していると表明保証させることと、自らの責任において、著作者に著作者人格権を行使させない旨を約束させることが必要である。

## **(5) 作業の引き継ぎ**

契約によっては、一定の場合、プロデューサーの判断で委託した製作会社から他の製作会社に作業の引き継ぎ（Take Over）を認めさせる旨を規定することがある。これは、完成保証会社からのリクエストに備えて規定されることもある。これらの条項を入れる場合には、引き継ぎを行う製作会社に対して、引き継ぎへの合理的な協力または引き継ぎに関するプロデューサー側からの指示への完全な遵守を義務づけておくなどの措置を契約書の中で講ずることも検討する必要がある。

## **(6) 製作関連契約の締結主体**

製作会社は、撮影にあたって撮影スタジオとの契約、セットの製作契約、ロケーション契約、車両や備品等の購入・リース契約などのさまざまな製作関連契約を締結する。製作関連契約については、製作会社自らが契約主体となって契約させることとし、プロデューサーの代理人（エー

ジェント)として契約を締結しないことを製作契約の中に明記しておくのが有益である。なぜなら、製作会社がプロデューサーの代理人として、あるいは代理人である旨を信じさせて第三者との間で契約を締結した場合には、製作会社が何らかの事情で第三者に対して代金を支払えなくなった際、当該第三者がプロデューサーを直接訴えることができる可能性が発生してしまうからである(※注14)。製作会社は、同時にクリエイティブな作業を提供する者ともさまざまな契約を交わし、当該契約の中で、製作会社が契約に基づく創作物の権利を製作会社に帰属させることがあるが、その権利についてもプロデューサーがすべて有するように契約中で規定するか、あるいはプロデューサーがいかなる権利の行使も許されるように合意する必要がある。

※注14 日本法を前提とすれば、当該第三者がプロデューサーを直接訴えることができるのは、製作会社がプロデューサーの代理人(エージェント)と表示したことについて何らかの帰責が認められた場合のみである。しかしながら、日本ではその帰責性は比較的広く認められる傾向にある。また、他の国の場合についても同様の判断がなされる可能性があるという意味では、このような規定を入れることは必須といってもよいであろう。

## (7) 成果物の利用が義務ではないこと

プロデューサー側としては、製作された映像コンテンツに対する報酬が支払われている限りにおいて、当該映像コンテンツを使うことは、プロデューサー側の義務ではないことを明確にしておく必要がある。一般に、製作報酬は固定報酬であることが多いが、力のあるプロデューサーが率いる製作会社では、一定の成功報酬(ネットプロフィットパーティシペーション)を要求してることがある。この場合、製作会社の報酬の一部は、条件つきではあるが後に支払われることになり、製作会社は当該映像コンテンツが適切に商用利用され、利益を生むことに対して一定の合理的な期待を抱くことになる。当該映像コンテンツを使うことは、プロデューサー側の義務ではないと契約書に明記してあれば、映画製作会社側の期待は「合理的な期待ではない」と裁判所に判断される可能性があるが、そのような記載が契約書にない場合には、映画製作会社側の期待は合理的なものであり、そのような合理的な期待は法的に保護されるべきと判断される可能性がある。そしてその場合、プロデューサー側が当該映像コンテンツを使わなかったことによって得られるはずだった利益が、プロデューサー側の不作為によって阻害されたという映画製作会社側の主張が認められ、損害賠償が認められる危険性があるのだ。

## 6. 配給契約書／二次利用契約書

### 6-1. 配給契約の難しさ

映画製作において、資金調達、アトラクティブな脚本、監督、主演俳優の調達とともに重要なものは、配給会社の確保である。「プリセール」を前提とした資金調達の場合には、アトラクティブな脚本、監督、主演俳優の確保、海外における配給権の販売、それらをもとにした資金調達が行われる。そしてそれに引き続き、国内配給の配給会社の調達が行われるのがひとつの典型例である。

だが現実には、配給会社の調達は、プロデューサーにとって容易なものではない。映画にとって、劇場配給のタイミングはその映画の興行収益に大きな影響を及ぼすことがあるから、映画製作会社側はさまざまなマーケティング調査によって、もっとも適切と考えられるタイミングで配給したいと考える。しかしながら、配給会社や劇場を持っている興行主は、劇場のスケジュールを相当程度前から確保しているのが通常であり、劇場配給を目指す映画も極めて多数に上るので、劇場の枠を確保するのは至難の業である。しかも、ハリウッドにおけるいわゆる「スタジオディール」や、我が国においてはテレビ局や大手配給会社がタグを組んで製作された映画群によって、多くの劇場枠は既に押さえられてしまっているのが実情だ。このような状況は、他のアジア諸国でも大きく変わることはない。「よい映画さえ作れば、配給先は自ずと見つかる」などという幻想は、存在しないのである。

配給会社や劇場を持っている興行主にとっては、「この映画に対して劇場枠を空けることでどの程度の収入を見込むことができるのか」が唯一にして最大の関心事である。そうすると、①誰が主演俳優か、誰が監督をしているのか、その主演俳優や監督のトラックレコードが配給対象のマーケットで高い評価を得ているのか、あるいはそれらが「旬」の監督または俳優であるのか、②原作が配給対象マーケットにおいて有名な賞を受賞しているかどうか、③当該映画が何らかの映画祭にノミネートされた、または賞を獲得したかどうか、④映画専門誌等で高い評価を受けている映画かどうか、などを考慮することになる。そして、これらのうちのひとつでも該当すれば、興味を示す配給会社が現れる可能性がある。しかしながら、当該映画がこれらにひとつも該当しない場合には、一般論としてはそのような映画に興味を示す配給会社は存在せず、映画が製作されても配給できないという事態に陥る可能性が高い。その場合、プロデューサー側がやるべきことといえば、他の方法により、当該映画をマーケットにとってアトラクティブにすることである。たとえばインパクトのあるタイトルにしたり、主題歌を有名な歌手に依頼したり、トレーラーの作り方を工夫したり、社会的に影響力のあるキャンペーンとタイアップしたりといったことが考えられるかもしれないが、どのような方法が配給会社にたどり着くためにもっとも効果的な方法かは、プロデューサーが検討して答えを出すべき事柄である。

## 6-2. 配給契約締結上の留意点

### (1) 売り切りかライセンスか

海外テリトリー、特にアジア地域を対象とした配給契約を締結する場合にまず注意すべきは、締結しようとする配給契約の形態によって、きちんと映画製作会社側にキャッシュが入ることが確実かどうか、どちらがより多くのリターンを得られそうかということである。単純に売り切りとライセンスの場合、売り切りでは、客の入りや売上にかかわらず決まった金額が入り、売上報告等のチェックも不要であるなどのメリットはあるが、その反面、当該映画が当たった場合には、ライセンスに比べて極めて少額の金銭しか取得できないことが少なくない。従って、他の第三者（ファイナンシアー）からファイナンスを受けている場合に、ファイナンシアーの理解が得られない可能性がある。他方、ライセンスでは、ライセンシーの売上報告が信頼のおけるものかどうかをいかに担保するのかという問題と、当該国において対象となる映画の評価が低い場合には、売り切りに比べて収入が少なくなる可能性がある。また、海賊版などが出回りやすい地域では、その対策をライセンシーに期待することができるのかも、ライセンスにするのか、売り切りにするのかを決める際のひとつの要素となるであろう。

海外テリトリーを対象としてライセンスする場合には、ミニマムギャランティ（Minimum Guarantee）をとるというのもひとつの方法である。ミニマムギャランティとは、実際の売上とは関係なく、一定の最低限のロイヤリティを保証することをいう。たとえば、10万ドルのミニマムギャランティを取得する契約を締結した場合に、ライセンシーとしては仮に売上が8万ドルしかなかったとしても、赤字を出してでも10万ドルの金銭をライセンサーであるプロデューサーに対して支払わなければならないのだ。ミニマムギャランティの法的効果がこのようなものであることは常識の部類に属するものだが、ミニマムギャランティの法的効果について契約上で明確に規定しておくことも、相手方や準拠法をどこにするのかによって検討する必要があるだろう。

### (2) マスターライセンスか個別のライセンスか

配給契約（Distribution Agreement）という場合、我が国においては劇場配給契約（独占的劇場配給契約）のみを想像するが、海外においては、マスターライセンシーに対して一定の期間、特定のテリトリーに関するすべての権利を独占的にライセンスするという「マスターライセンス契約」であることも少なくない。たとえば、韓国のAという配給会社（マスターライセンシー）に10年間、韓国における劇場配給権、ビデオグラム権、地上波および衛星放送権、インターネット公衆送信権、商品化権など劇場配給権以外の二次利用に関する一切の権利を包括的かつ独占的にライセンスし、マスターライセンシーであるAが韓国において、Bというテレビ局に地上波テレビ放映権を、Cという衛星放送局に衛星放映権を、Dというインターネット会社にインターネットによる配信権をサブライセンスし、韓国における劇場配給権については自ら行使するというようなことが想定される。この場合、配給に関する一切の経費（広告宣伝費などを含む）は、

マスターライセンスが負担することになる(マスターライセンスは各サブライセンスに当該サブライセンスが利用する分野についての経費は負担させる)。マスターライセンスは、実際に二次利用を行うサブライセンスを探し、当該サブライセンスと利用に関するライセンス契約を結び、資金の回収も行ってくれるが、映画製作会社との間で合意した配給手数料を取得することになる。

また、このようなマスターライセンス契約ではなく、映画製作会社が、現実に当該映画を利用する者と個別に、具体的に配給・利用契約を締結することもある。これはたとえば、地上波テレビ局との間で直接地上波の放送利用に関する契約書を締結し、劇場配給業者との間で劇場配給利用に関する契約を別途締結する、といったことだ。この場合には、映画製作会社にとって、個々の利用を管理・監督することや、利用者のトラックレコードを自分で調査することが必要となる反面、それぞれの利用者との間の直接契約であることから、何か問題が発生した場合に直接利用者に対してクレームをつけることができるというメリットもある(※注15)。

どちらがよいのか、一概にはいいにくい。マスターライセンスに頼んでおけば適切なサブライセンスを探してくれるという安心感がある(映画製作者ではそのようなサブライセンスや利用者を探すことができない状況である)場合には、信用のおけるマスターライセンスとのマスターライセンスの方がプロデューサーにとっては好ましいかもしれない。なぜなら、マスターライセンスに一定の配給手数料を取得されたとしても、マスターライセンスの売り込み力や信用力によって、より大きな収入が見込める可能性があるからだ。他方、マスターライセンス自体には信用力があるものの、サブライセンスに対する二次利用の売り込みやマーケティング力という意味では未知数である場合には、当該マスターライセンスに対して、二次利用に関する権利を包括的かつ独占的にライセンスしてしまうマスターライセンス契約は避けた方がよいということになるかもしれない。この場合には、二次利用に関する権利行使をいわずに当該マスターライセンスにホールドされてしまい、映画製作会社は自分で当該権利の売り込みをすることもできず、みすみす収入源の有効利用ができなくなる可能性があるからだ。なお、このようなマスターライセンスを許諾する際には、一定期間中に特定の利用に関してサブライセンスが現れなかった場合、あるいはサブライセンスが現れても適切な金額でのライセンス契約を締結することができなかった場合には、当該権利についてはプロデューサーに戻るといった条項を入れたり、ミニマムギャランティをマスターライセンスから取得したりするといったことも検討してよいと思われる。

※注15 もちろんマスターライセンス契約において、各利用者に対する直接の帳簿閲覧権、質問回答義務などを規定することにより対処することも可能である。

### (3) 配給契約における受領利益

一般的に、配給契約では、配給会社が配給手数料として配給総収入に対する一定の割合を取得し、配給会社側が負担した広告宣伝費、マーケティング費などをリクープして、その残りをプロデューサー側に渡すという仕組みがとられる。ただし、配給会社によっては、もちろんこれ以外の形態も存在する。たとえば、総収入から一定の配給経費を差し引いたものを 50 対 50 で折半する場合や、特定のテリトリーについて、全部または一部の利用権の売り切りを行う場合などもある。前者の 50 対 50 で折半するような利益分配形態は、我が国においては配給会社と興行主との間でよく利用されている。

映画の二次利用を行う場合には、監督や脚本家などに対する二次利用料の支払いが求められることがあるが、海外では二次利用料の計算のもとになる「収益」は、このようなプロデューサーが取得する「受領収益」であったり、ビデオグラムの販売やレンタルであれば、その発売元やレンタル元が受領する受領収益であったりすることが多い。我が国の二次利用料はそのような計算方式を採用していないが、この点については後述する。

なお、筆者が別途執筆した「プロダクションコスト」の 9 ページに記載した「プリセール契約上の留意点」は、この配給契約においても妥当するので、そちらも合わせて参照頂きたい。

## 6-3. 配給契約作成・締結上の留意点

配給契約作成・締結上の留意点は、次の通りである。なお、この配給契約では、映画・映像コンテンツを第三者に一定の期間、独占的にライセンスすることを前提としている。

### (1) ライセンスの対象

配給契約でまず重要なのは、いかなる利用を許諾するかの特定である。いい換えれば、いかなるメディアでの利用を許諾するのかということになる。日本語で「配給」という場合には通常、劇場配給を指すことになると思われるが、「配給」も法律上の用語ではないことから、劇場配給のみを意味する場合には「劇場配給 (Theatrical Distribution)」と記載することが必要である。次に、劇場配給に引き続き考慮されるのは、いわゆる二次利用といわれるもので、非劇場配給、ビデオグラム販売およびレンタル (ネット上でのビデオ販売 (Electric Sell Through) やストリーミングも含む)、地上波放送、衛星放送、インターネットによる公衆送信での利用、商品化権の利用、出版 (ノベライズ等)、航空機・ホテル・船舶での上映などが主なものである。ほかには、リメイク権や後編・テレビ版の製作権なども存在する。このように二次利用といってもさまざまな権利があるが、映画製作会社としては、意図的に特定のテリトリーにおいて特定のライセンシーをすべての権利における独占的なライセンシーとするマスターライセンス契約を締結する場合を除き、どの権利をどの期間、どのような経済条件で許諾するのかについて明確に記載するこ

とを常に念頭に置く必要がある。なぜなら、万が一この点において記載が不明確な場合には、映画製作会社側に不利に解釈される可能性があるからだ。たとえば、映画の「利用を許諾する」とだけ記載している場合には、「すべての利用」を許諾すると解釈される可能性があるし、利用期間の特定がない場合も、永久または著作権の存続期間内の利用許諾（ただし合法的な解除権行使前）と解釈される可能性もある（※注16）。

配給会社がファイナンシアーである場合（ハリウッドのスタジオディールはまさにこの典型例）には、しばしば配給会社は、ファイナンスを行う条件として「オールライツ（All Rights）」、すなわちすべてのメディアにおいて利用できる権利を要求することがある。これは、独占的な権利許諾の要求であることもあれば、著作権の譲渡要求であることもある。このような場合には、映画製作会社側としてはオールライツの独占的許諾、または著作権の譲渡に応じなければならないこともあるかもしれない。その際に映画製作会社側が検討すべき対抗手段としては、プロデューサーフィーの取得および利益配当（ネットプロフィットシェアリング）の要求である。なお、利益配当をオファーする場合には、配当の原資となるネットプロフィットの定義が一義的になるように契約書を作成するのはもちろんのこと、ネットプロフィットの計算内容、配当の時期などについても慎重に検討することが求められる。

※注16 この解釈手法は、それぞれの国や裁判所によって異なるし、契約書の記載の仕方によっても解釈の仕方は異なるので注意が必要である。

## (2) テリトリー

テリトリーとは、映画の利用を許諾する国または地域を意味する。たとえば、「日本において」というのは適切なテリトリーの表示である。また、ハリウッドスタジオがライセンシーの場合には、「Worldwide」や「Throughout the Universe」などという、テリトリーに制限を設けない（＝世界中を対象とした）ライセンスを求められることがある。

テリトリーは、一般的に「国内（Domestic）」と「海外（Foreign）」に分類される。国内ライセンスでは、国内といってもその意味するところが必ずしも明確にならない場合もあるから、必ず国や地域名で特定することが必要である。たとえば「中華人民共和国」といった場合、中国の配給会社（ライセンシー）は台湾、香港、マカオまでをすべて含む趣旨であると解釈し（中国は台湾を独立した国とは認めていない）、ライセンサーである映画製作会社側は、中華人民共和国のメインランドだけを意味し、香港、マカオ、台湾は含めない、あるいは少なくとも台湾だけは含めない趣旨であると解釈するかもしれない。また、アジアといった場合、具体的にどの国まで含まれるのかは、解釈によって変わる可能性がある。このような解釈の齟齬がないように、テリトリーの記載には十分な配慮が必要である。

映画製作会社は、しばしば複数の海外セールスエージェントを起用することがあり、それぞれのエージェントでテリトリーがオーバーラップすることもある。その場合には、往々にして契約



相互のコンフリクトが発生する可能性がある。これは、たとえば A というエージェントが中国、韓国、香港においての劇場配給権、テレビ放映権を販売し、B というエージェントが韓国と台湾における衛星放送権を同じ期間を対象として販売してしまった場合に、A が販売したテレビ放映権の中に B が販売した衛星放送権が含まれている、といった可能性がある。そのようなことがないように、プロデューサーはそれぞれのエージェントが契約を締結する前に適切なチェックを行い、ライセンスするかどうかの最終的判断を自分に委ねるよう、契約書に明記しておくことが必要である。

### (3) 期間

3つ目に重要なことは、ライセンス期間の特定である。映画製作会社は、ライセンス期間をどの程度とするのか慎重に検討するのが望ましい。同一のライセンス料であれば、一般的にライセンシーはできるだけ長い期間のライセンスを求め、ライセンサーはできるだけ短い期間のライセンスを好むものである。そのライセンス期間も、交渉力や力関係で決まることが多いというのが現実だ。しかしながら、一般にライセンシーは数多くの映画プロジェクトを抱えていることが多く、期間が経てば他の映画プロジェクトに目が行ってしまい、自らが利用する権利以外の権利の売り込みに対する熱が冷め、映画製作会社にとって満足のいく収益が二次利用で得られなかったという例も存在する。ライセンシーが長いライセンス期間を求めた場合には、映画製作会社（ライセンサー）としては、たとえば1年契約とするが、自動更新条項を入れることによって実質長期間のライセンスを確保させる、といったオファーをライセンシーに対して行うことも検討してよいかもしれない。

### (4) 配給会社が控除可能な配給経費

配給会社（ライセンシー）は、自らが利用する場合には当該利用によって得られた収入から、配給経費および配給手数料を控除した残額を映画製作会社に渡すし、第三者にサブライセンスを行う場合には、サブライセンシーから受領した収入から手数料を控除した残額を映画製作会社に渡すのが通常である。そしてサブライセンスの場合、サブライセンシーとの間で、サブライセンシーがいかなる経費を控除することができるのかを特定する。

同様に、配給会社との配給契約においても、いかなる費用が控除（リクープ）可能費用として認められるのかは、契約上きちんと特定されていなければならないし、その控除可能費用は、業界慣行に照らして適切かつ妥当なものでなければならない。そうしないと、勢い映画製作会社は、配給費用および配給手数料ですべての収入を配給会社にリクープされ、1円の収入も手にすることができないといった事態になりかねないからである。特に劇場配給の場合には、配給会社は映画の規模などに応じて決して少なくない額の P&A 費を支出する（しかも興行成績によっては、特に映画製作会社側の同意を得ることなく、配給会社が適切と判断したタイミングと規模で追加

プロモーションを行うこともある)ので、このような事態は現実的に起こり得る。また、海外の映画祭に出品するなどして、海外マーケットへの売り込みをかける際にも、決して少なくないプロモーション経費(具体的には、ポスター、パンフレット、トレーラーの製作経費および宣伝広告費等)がかかる。映画製作会社としては、リクープ可能な配給経費を限定するとともに、リクープ可能なキャップを契約上設定するなどして、いたずらに手にすることのできる収益の減少をきたさないよう注意することが必要である。

## (5) 表明保証

プロデューサーとしては、配給契約をするにあたって実にさまざまな表明保証を求められるのが一般的である。もっとも重要かつ通常であるのは、当該映画の「チェーン・オブ・タイトル(Chain of Title)」が完全に揃っている(脚本家、監督、俳優等との間で適切な権利処理を行った旨のドキュメントを示すことができる)ことと、いかなる第三者の権利侵害もない(たとえば第三者の名誉・信用の毀損やプライバシー権の侵害などもない)ことの表明保証の要求である。これらの表明保証を求められるのは至極当然のことであり、プロデューサーはこの要求には応じざるを得ないが、プロデューサーがこの権利処理および第三者の権利の非侵害を表明保証する際には、弁護士などの法律専門家によるアドバイスと確認を経て、適切に行う必要がある。

この表明保証を行う際に、プロデューサーは「自分の知る限りにおいて(To the Best of My Knowledge)」という限定をつけることも検討に値する。この条文は、表明保証を限定する働きがある。たとえば、脚本家から原作者への権利処理は適切に行ったとの連絡を得て、それらしいドキュメントの存在と内容を確認したにもかかわらず、実はそのような権利処理が行われなかったとしよう。「自分の知る限りにおいて」という文言が入っていれば、プロデューサーはかかる事態が発生した場合でも配給会社に対する表明保証違反とはならない可能性がある。なぜなら、当該権利処理が行われていなかったことは、相当な注意を払ってもまったく知らなかったからである。だが、このような文言が入っていなかった場合、プロデューサーは、適切な権利処理が行われた点を表明保証したことの違反を問われる可能性が高くなるのである。

## (6) ライセンス料計算資料(帳簿)の作成保存義務および閲覧・謄写権

配給契約を締結する際に、特定のテリトリーの利用権(たとえば劇場配給権)を売り切りにする場合には、このような資料の作成保存義務や閲覧・謄写権を考慮する必要はまったくない。しかしながら、ロイヤリティ(ライセンス料)が売上や興行収益ベースで計算される場合には、かかる総収益や各種経費を記載した計算資料(帳簿)の作成および一定期間の保存をライセンシーに義務づけるほか、週ごとまたは月ごとなどのファイナンシャルステイトメント(Financial Statement)を映画製作会社(ライセンサー)に送付させ、かつライセンシーがかかる帳簿の閲覧・謄写権(また、この権利を自ら行使するほか、自らが選任した会計士またはアカウンティングフ

アームが行使する)を認める旨を規定することが重要である。また、かかる計算資料などは、ライセンスごとではなく、タイトルごとに作成、保存することを義務づける必要がある。

#### (7) ミニマムギャランティ

海外へのライセンスにミニマムギャランティを設定することを検討すべきなのは前述の通りであるが、ミニマムギャランティは、利用される形態ごとに検討すべき場合が存在する。たとえば、我が国においてビデオグラム化権を許諾する際には、被許諾者(ライセンス)からミニマムギャランティを取得するのが一般であり、それが我が国における一種の商慣行でもある。また、海外においても同様、または少し異なる形でさまざまな業界慣行が存在し、ライセンスはかかる業界慣行に一般的に縛られることになる。

#### (8) デリバリーマテリアルの特定

配給契約(劇場配給に限らない)には、デリバリーマテリアルの内容が特定されていなければならない。デリバリーマテリアルは、契約書で合意された仕様に合致し、かつ数量が揃っている必要がある。このデリバリーマテリアルの中には、前述のチェーン・オブ・タイトル・ドキュメントが含まれるのが通常だ。

他方、我が国の映画製作の実際を見ると、アメリカで要求されているようなチェーン・オブ・タイトル・ドキュメントを用意することは不可能、または著しく困難である場合が多い。これは我が国のエンタテインメント産業が、まだまだ「契約社会」または「契約書社会」でないことを意味するもので、今後、海外展開を意図した映画製作を行う場合には、どうしても改革を求めなければならない事柄である(※注17)。

※注17 我が国の映画製作委員会にハリウッドメジャーが委員会メンバーとして入る場合で、当該ハリウッドメジャーがたとえばビデオグラム化権を取得する際も、当該チェーン・オブ・タイトル・ドキュメントを求められることがある。この際、現状は、現地の法務担当者に対する丁寧な説明と信頼関係によって強硬にこのようなドキュメントを要求されるということは回避できている状況ではあるが、このようなプラクティスや取り扱いが未来永劫続くとは思えない。日本映画の海外展開を見据える上では、むしろ映画業界が主体となって、ハリウッドスタイルのこのようなチェーン・オブ・タイトル・ドキュメントの整備をしていくことが望まれる。

### 6-4. 監督、脚本家等に対する二次利用料の支払い

国や地域、あるいはそれぞれのギルドのルールによっても異なるが、映画の二次利用(劇場配給以外の利用)を行う際には、当該映画の監督や脚本家に対して一定のルールに従った二次利用料の支払いが求められることがある。このルールは通常、それぞれの監督や脚本家などが属しているギルドの規則や基本契約に規定されており、そのギルドのシグナトリーになっていたり、当

該ギルドと団体協約などを締結したりしている映画製作会社などは、当該規則や基本契約に従って、二次利用料の支払いをしなければならない。

そこでまず注意すべきは、当該規則が公開されていない（しかしながら当該国や地域の業界団体などでは周知のルール）場合や、アメリカの各種ギルドの基本契約のようにその内容が複雑極まりない場合である。前者では、信用のおけるエージェントに内容の調査を依頼し、真実の内容を調査するほかない。後者でも、基本的には当該基本契約に詳しい弁護士にその解説を依頼するしかない。なお、アメリカの各ギルドにもリーガル部門は存在するが、各ギルドに二次利用料に関する内容を尋ねても教えてくれない（公開されている情報を自分で解析して判断し、送金せよという対応）のが通常であるので、この点は注意を要する。

次に注意すべきは、二次利用料のベースとなる「収益」や計算根拠が、国や地域によって異なることである。たとえばハリウッドは、このような二次利用料は「受領収益（Receipt）」に対するパーセンテージで計算されるのが一般的であり、各ギルドの基本契約には、受領収益の定義から始まって、どのような場合にいかなる二次利用料が、どのような計算で発生するのか、しないのかがこと細かく規定されている。ハリウッドでは、このような受領収益ベースでの計算は、ある意味常識だ。しかしながら、このようなハリウッドの常識は、我が国では通用しない。我が国で脚本家や監督に対して支払う二次利用料のベースは、このような受領収益を必ずしも計算の前提としていない（具体的には、セルビデオグラムの場合、生産本数×小売価格×パーセンテージなどで計算される）。このような常識の違いはしばしば、交渉の際に不信感や不快感となって軋轢を生じさせることがあるが、プロデューサーとしては、配給の対象となっている地域において信頼のおけるエージェントを見つけ、当該地の業界慣行やルールをあらかじめ調査した上で、適切に対処することが必要である。

## 7. 最後に

ここまで監督契約、俳優の実演家契約、脚本家契約、製作委託契約、配給契約などについて、それぞれ特徴的な部分を中心に説明してきた。これらの説明は本稿の性質上日本語でなされているが、国際共同製作の場合、契約書の言語は日本語ではなく、むしろ英語または他の国の言語である可能性が高いと思われる。またエンタテインメント、特に映画業界の用語は、一般社会の用語と異なる英単語が特定の意味に用いられることも少なくないため、エンタテインメント業界に精通していない外部の翻訳会社に翻訳を委託すると、意味不明の翻訳となって帰ってくるが多々ある。従って、本稿である程度リスクマネジメントの知識を取得したら、プロデューサーとしては、契約書の作成や交渉は、当該言語に強いというだけではなく、その専門用語にも精通した専門家に委託して、慎重に行うことが望ましい。

なお、本稿では詳しく説明していないが、実際の契約書には、これまで説明した内容に加えて、いわゆる一般条項といわれる各種の条項が入っている。一般条項としては、準拠法（Governing Law）、紛争解決／管轄（Dispute Resolution / Jurisdiction）、完全条項（Entire Agreement）、譲渡禁止／制限（Assignment / Transfer）、通知（Notice）、不可抗力（Force Majeure）、補償（Indemnification）、損害賠償の制限（Limitation of Liability）、税金（Tax）、可分性（Severability）などが入ることになる。また、紛争解決条項として仲裁条項（Arbitration）の条項が入るのが、国際契約では一般的である（※注18）。

これらの一般条項は、権利関係や金銭などのビジネスオリエンティッドな条項ではないため、プロデューサーもこの点のレビューについては関心を払わないか、あるいはまったく見ないということが少なくない。しかしながら、この一般条項はリーガル的には重要であることが多いし、弁護士としての経験に照らしても、この種の一般条項に意外と重要なトラップが仕掛けられていることも少なくない。映画製作会社は、このような一般条項に至るまで細心の注意を払い、契約書のチェックを行うことが重要である。

※注18 この仲裁条項が入る場合には、裁判管轄の条項は入らない。