

浅析域外法系视听作品著作权权属规范 对我国立法的启示

董雅文, 刘秀红

西安工程大学人文社会科学学院, 陕西 西安

收稿日期: 2024年6月5日; 录用日期: 2024年6月19日; 发布日期: 2024年7月23日

摘 要

当今世界现行的作品保护制度基本可以划分为版权法体系和作者权体系。两者的都是立法者试图平衡视听作品中各价值要素以合理配置各利益主体的权利与义务而产生的制度体系。版权法体系主要起源于英国, 大多被英美法系国家采纳; 作者权体系主要起源于德国与法国, 大多被大陆法系国家采纳。近年来两大法系在传统作品保护制度的方面的差异性逐步缩小, 但关于视听作品著作权归属模式方面仍存在较大的区别。2020年我国新修订的《著作权法》更新了“视听作品”保护的相关内容, 本文探究域外两大法系视听作品著作权归属立法, 厘清他们的保护重心和立法逻辑, 有利于完善我国视听作品著作权权属的相关规范。

关键词

知识产权, 著作权法, 视听作品著作权

A Brief Analysis of the Enlightenment of the Copyright Ownership Norms of Audiovisual Works in Extraterritorial Legal Systems to China's Legislation

Yawen Dong, Xiuhong Liu

School of Humanities and Social Sciences, Xi'an Polytechnic University, Xi'an Shaanxi

Received: Jun. 5th, 2024; accepted: Jun. 19th, 2024; published: Jul. 23rd, 2024

文章引用: 董雅文, 刘秀红. 浅析域外法系视听作品著作权权属规范对我国立法的启示[J]. 法学, 2024, 12(7): 4549-4554. DOI: 10.12677/ojls.2024.127649

Abstract

The current work protection system in the world today can be basically divided into copyright law system and authorship rights system. Both are institutional systems produced by legislators trying to balance the various value elements in audiovisual works and rationally allocate the rights and obligations of various stakeholders. The copyright law system originated mainly in the United Kingdom and was mostly adopted by common law countries, while the author's rights system originated mainly in Germany and France, and was mostly adopted by civil law countries. In recent years, the differences between the two legal systems in terms of the traditional protection system of works have gradually narrowed, but there are still major differences in the mode of copyright ownership of audiovisual works. In 2020, China's newly revised Copyright Law updated the relevant content of the protection of "audiovisual works", and this article explores the legislation on the ownership of copyright of audiovisual works in the two major foreign legal systems, clarifies their protection focus and legislative logic, and is conducive to improving the relevant norms of copyright ownership of audiovisual works in China.

Keywords

Intellectual Property, Copyright Law, Copyright of Audiovisual Works

Copyright © 2024 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 版权法体系下的制片者归属模式

1.1. 归属制片者为原则

在版权法体系国家, 版权归属于制片者, 作为财产权的版权可以自由转移。版权法体系国家的作品保护制度是激励公众进行创作、促进公共利益最大化的公共政策的产物^[1]。版权法体系主要起源于英国。英国作为老牌的资本主义国家, 在资本理念深刻影响人类生活的大背景下, 英国立法者更加重视作品的经济属性, 即人们在版权交易中可以获得的利润有哪些。在这一观念之下, 作品曾长期被视为纯粹的财物, 版权是纯粹的财产权利, 与作者的人格或精神利益无关。版权法的最初目的也是为了规范版权的交易的行为。那么自然而然的, 作者在创作过程中的特殊地位就被忽视了, 取而代之的是将作者定义为“写手”。后续美国在对版权法进行采纳时也没有为作者的精神权利保护留下相应空间。

在《美国版权法》中“视听作品”和“电影作品”是不同的概念。视听作品的范围要大于电影作品。美国版权法的版权客体条款中单独将“电影和其他视听作品”归为一类作品类型。¹《美国版权法》规定: “视听作品是由一系列有关的图像所组成, 目的是用机器或装置将其放映的作品。”而“电影是含有一系列有关联的图像, 在连续放映时呈现出活动的影像的音像作品。”两者的区别主要是: 电影作品保护限定于一系列“活动”的画面, 而视听作品保护的画面则无“活动”的限定——一系列有关联的画面则都属于视听作品。

美国版权法中虽规定了保护“电影和视听作品”, 但未在立法中明确作品相应的权利归属, 而是通过雇佣作品制度和行业规范两种方式加以确定。

¹See 17 U. S. C. §102(a) (6) “Motion pictures and other audiovisual works”.

美国版权法规定在没有任何转让的情况下,作品的作者是作品的创造者,除非它是“为雇佣而创作的作品”。因此,对于“实际创作作品的人即为作者”的一般原则而言,雇佣作品是一个例外。美国法下的雇佣作品(work made for hire)主要有两类:“一种是雇员在受雇范围内创作的作品;另一种作为特约或者委托作品而使用的集体作品的撰稿等。”²如果一个作品被认定为雇佣作品,那么雇主则被认定为合法作者,享有作者的相关权利,该雇主或者委托人可以是自然人,也可以是公司或组织。从上述规定中可以看出,在美国版权法体系中,雇主作为非实际创作者也能被法律确定成为合法的“作者”,享有雇佣作品的版权,这与“作品的实际创作人为作者”一般原则存在冲突。这一点也进一步证实了版权法体系偏重财产权而轻视作者人格权的特点。在电影作品和视听作品产业化发展的今天,电影作品和视听作品的投资、拍摄和制作通常由制片者组织,那么无论是导演、美术设计、音乐制作还是表演者和摄制辅助人员,均为制片者的雇员。因此这种在雇佣关系之下完成的电影和视听作品大多为雇佣作品,由雇主即制片者享有此类作品的版权。

在视听作品的长期发展过程中,除雇佣作品制度外,美国还形成了较为成熟的行业协会规范,用来调节制片者与创作者关于版权归属问题的争议。在资本主义国家,大公司通常能做出牺牲创作人员的利益用以保障自己的利益的行为。在这种社会背景下,行业协会的建立被认为是对有权势大公司的反击。并且经过长期的利益博弈,美国的行业协会逐渐拥有与大公司谈判的话语权,成为制衡大公司的权威力量。因此大多数视听产业的创作人员都会加入行业协会以期保障自身权益。美国最具代表性的视听行业协会包括美国电影电视演员协会(SAG-AFTRA)、美国作家协会(WGA)以及美国导演协会(DGA)。与之相对的是制片公司联合起来创建了美国电影和电视制片人联盟(AMPTP),与各协会进行谈判。该联盟包括三百五十多家制片公司,自1982年以来与几乎所有的行业协会谈判并达成了协议。为保障协会成员(通常为视听作品的创作者)的合法权益,协议的内容非常完善,包括关于权利归属、补偿、工作条件、仲裁和许多其他方面的规定。³一般情况下,制片公司只有在签署了行业协会的协议后,才能雇用协会成员。由此可见,在美国成熟的行业协会制度影响之下,视听作品版权归属的问题可以得到较为妥善的处置。

英国和印度的视听作品版权归属的相关制度与美国基本一致。英国的《版权、设计和专利法案》规定:“若电影是由雇员在受雇期间制作完成的,除有相反的预定外,则雇主是该作品的版权人。”⁴《印度版权法》规定,电影作品的制片者同样可以具备作者的身份。⁵在雇佣关系下,经制片者提议而有偿制作的电影,若无相反约定的情况下,制片者作为作者,为其原始著作权所有人。⁶上述国家关于视听作品权属规定与美国的雇佣作品制度相仿,雇主在法律上可以被认定具有作者的身份,视听作品版权直接归属于雇主。

1.2. 归属为创作者的例外

上文提到版权法系的国家更加重视作品的经济属性以及投资者的经济利益,但随着经济社会发展,各国间政治法律制度相互交融和借鉴,相应的版权法体系国家也会受到作者权法体系国家保护创作者的影响。在此基础上,越来越多版权法体系国家渐渐地出台了保护创作者的例外规定。保护视听作品导演的权利就是其中的典型之一,欧盟在这方面做了相关规定。例如,《欧共体出租权指令》的第2条便规定:“电影作品的主要导演是作者或其中之一,成员国法律可规定其他人为共同作者。”^[2]在《欧共体出租权指令》和其他相关规定的共同影响之下,大多数欧盟国家做出了让步,赋予作为创作者的主要导

²See 17 U. S. C. §101 “work for hire”.

³See Amit Datta, Collective bargaining agreements in the film industry: U.S. guild agreements for Germany, 2 Berkeley J. Ent. & Sports L. 200(2013).

⁴Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48, updated on November 26, 2020), Article 11(2).

⁵See The Copyright Act, 1957 (Act No. 14 of 1957, as amended up to Act No. 27 of 2012), Article 2(d)(v).

⁶See The Copyright Act, 1957 (Act No. 14 of 1957, as amended up to Act No. 27 of 2012), Article 17(b).

演一定的作者权, 将其列为版权人之一。其中, 英国的做法最为典型。英国现行《版权、设计和专利法案》第9条规定, 就电影而言, 制片者和主要导演为作者。⁷从这条规定可以看出, 在权利归属上英国的导演与制片者有着相近的地位, 属于对创作者的保护例外。这一点也是英国视听作品版权归属制度与美国大体相似, 但存在一定差异的地方。

除此之外, 英国对创作者保护的例外行为对相关国家的立法也产生了一定影响。如《南非版权法》的“出租权转让”条款规定, 将与电影作品有关的出租权转让给电影制片者, 作者对租金保留公平报酬权, 作者包括电影总导演。⁸《澳大利亚版权法》原则上将电影作品的版权归属为制片者。但立法进一步细化, 将电影作品分为“受委托完成的电影(commissioned film)”与“非受委托完成的电影”, 前者指依据与制作者达成的协议而完成的电影, 若无相反约定, 受委托完成的电影的版权归属为制作者。⁹非受委托完成的电影的版权则由导演和制片者共同享有。¹⁰考虑到版权法国家以保护投资者利益为主, 因此规定导演只享有部分版权, 即转播免费广播的电影的权利(retransmission of a free-to-air broadcast)。¹¹

总结上文, 可以看出在版权法体系之下, 视听作品的著作权直接归属于制片者是主流, 给予导演这类对视听作品的创作起重要作用的作者一定的视听作品著作权为例外保护。

2. 作者权法体系下的创作者归属模式

2.1. 坚持创作者为作者原则

作者权法体系国家将作品的著作权归属于创作者^[3]。法国是作者权的诞生地, 受欧洲思想解放运动以及法国大革命等历史因素的影响, 其立法具有理想主义和浪漫主义色彩。康德提出“作品是作者人格的体现”。他们认为作品的创作体现了作者的思想感情和人格, 作者是“作品之父”的作者, 理所应当享有作品的精神权利和财产权利。后来, 法国将作品的著作权分解为“精神和智力方面的权利”和“财产方面的权利”。并且规定了财产方面的权利可以自由转让或放弃, 精神和智力方面的权利则不能转让或放弃, 与作者分离(与我国著作权权利规定相一致)。而德国在采纳法国作者权法体系的基础上, 强调著作权的精神权利和财产权利是统一的, 两项权利在消灭、转让、继承等变动规则上是同步的。

虽然在权力的细分方面有所差异, 但作者权体系的国家一般坚持“参与实际创作的主体才能是作者”的原则。例如, 《法国知识产权法典》中规定, 共同完成视听作品创作的自然人是作者。¹²《德国著作权法》关于谁是电影的(共同)作者是依据一般的著作权法规则来决定的, 即第7条“著作的创作人是著作人”之规定^[4]。《意大利著作权法》规定:“原著作者、导演等实际参与创作者被视为电影作品的合作作者。”^[5]作者权法系国家的立法模式深刻影响了其他国家, 如日本、巴西等。

2.2. 以推定转让或法定转让模式为变通

虽然作者权法系国家坚持了“创作者为作者”的理念, 但由于视听作品不断的产业化, 参与视听作品创作的作者人数也越来越多。若认定各作者对合作作品均享有作者权, 则会使权利结构过于复杂, 不利于作品的传播和对投资者的保护。因此作者权法系国家, 也存在简化视听作品归属结构、平衡投资与风险的普遍需求。在此情况下, 将视听作品的著作权转让给制片者, 由制片者统一加以行使或许更有利于视听作品产业的发展。

例如德国通过立法, 使得制片者可以与作者以合同约定的方式取得授权, 这样制片者就可以将一些

⁷See Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48, updated on November 26, 2020), Article 9 (2) (ab).

⁸参见《南非版权法》第93B条第1款。

⁹See Copyright Act 1968 (consolidated as of January 1, 2019), Article 98(3).

¹⁰See Copyright Act 1968 (consolidated as of January 1, 2019), Article 98(4).

¹¹See Copyright Act 1968 (consolidated as of January 1, 2019), Article 98(6).

¹²See French Intellectual Property Code (consolidated version as of January 1, 2021), Article L. 113-7.

必要权利集中在自己手中, 以便于视听作品的利用。但在现实生活中, 经常出现难以确定谁是为摄制电影作品而付出独创性劳动的作者。对此德国立法采用对权利归属以及作者身份加以推定的方式, 为制片人利用电影作品提供便利。具体来说, 德国著作权规定: “在存在争议的情况下, 作者有义务将利用电影作品的排他性权利授予电影制片人行使。” “如果电影作品的作者先前已将电影的使用权授予第三方, 他仍有权将该权利授予电影的制片人。” 这些规定是立法者为了保护制片人能获得对电影的使用权而制定的, 即便制片者在他人之后获得授权, 仍可认定制片人所得之授权有效, 这也与德国著作权立法 “著作权不得转让” 的理念相一致。

法国在视听作品的著作权归属上与德国模式的有所不同, 其主要采用的是推定转让模式而非推定许可模式。法国的著作权立法规定: “制片人同作曲者之外的作者签订合同, 若无相反约定, 则可推定视听作品的排他性使用权转让给制作者。”¹³ 而意大利则在视听作品归属上直接采取部分权利法定转让的模式, 将视听作品的部分著作权归属于制片人。¹⁴ 换句话说, 意大利在承认视听作品实际创作者系合作作者的同时, 又直接将电影作品的放映权法定转让给了电影制作者。

3. 域外视听作品著作权归属对我国的启示

分析国际视角下的视听作品权利归属制度, 即版权法体系和作者权法体系。之所以出现立法的差别, 主要是两大法系著作权所根植的理论基础不同。当然, 也离不开各国相关政策的驱动。通过研究各因素对于视听作品著作权的归属影响, 可以为完善我国立法提供指引和借鉴。

首先, 版权法国家将视听作品视为雇佣作品, 制作者被视为视听作品的作者, 从而直接享有原始著作权。而作者权法体系国家将视听作品的著作权归属于创作者, 可以对视听作品的传播、利用等, 享有完整的权利。从这点我们可以看出, 域外两大法系立法虽然有不同设计的视听作品权属模式, 但两者都遵循了著作权法的原理: 只有作者才能取得原始的著作权。而我国《著作权法》第十七条规定 “视听作品中的电影作品、电视剧作品的著作权由制作者享有” “前款规定以外的视听作品的著作权归属由当事人约定”。这里的权利设计明显违背了只有著作权法上的作者才能取得原始著作权的法律原理。根据这点, 我国《著作权法》可以模仿版权法体系, 补充将视听作品制作者 “视为作者” 的条款内容, 完善权利归属的法律逻辑。

其次, 在 2020《著作权法》修订中赋予 “其他视听作品” 的当事人可以通过协商的方式对这类视听作品的著作权进行自由约定。这项条款表面上看, 做到了充分尊重当事人意思自治, 但实际上, 视听作品的制作者一般是实力雄厚的影视公司等, 他们往往占据著作权归属的主导地位, “著作权归属由当事人约定” 这样的条款很容易导致创作者利益受损情况的出现。在版权法国家, 同样会有这类情况的出现。一些版权法国家, 如美国, 通过建立行业协会制度来保障创作者的权利, 平衡了视听作品制作者和创作者的利益分配。这样既可以让制作者享有完整的视听作品著作权, 也可以使创作者通过合同维护自己的利益。因此, 我们可以借鉴版权法国家的行业协会制度, 使创作者可以通过影视行业协会, 获得与实力雄厚的制作者平等谈判的机会。

最后, 域外两大法系立法多对视听作品及其相关概念进行了明确的定义。如美国不仅对视听作品有专门的定义条款并且还添加了该作品类型的定义, 而法国和英国选择在作品类型的列举条款中补充视听作品定义。在这方面, 我国著作权法是有所缺失的。因此我国可以仿照英国和法国的立法方式, 在对作品类型进行举例时, 补充视听作品的定义, 以完善立法规范。

¹³ French Intellectual Property Code (consolidated version as of January 1, 2021), Article L132-24.

¹⁴ 《意大利著作权法》第 45 条、第 46 条规定, 电影作品的经济使用权由组织电影作品制作的制片人行使, 上述经济使用权指对电影放映的权利(即放映权)。法条翻译参见《十二国著作权法》翻译组译: 《十二国著作权法》, 清华大学出版社 2011 年版, 第 290-291 页。

参考文献

- [1] 郑成思. 版权法[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1997: 66.
- [2] 韦之. 《欧共体出租权指令》评介[J]. 现代法学, 1999(5): 136-139.
- [3] 李明德. 两大法系背景下的作品保护制度[J]. 知识产权, 2020(7): 3-13.
- [4] [德]图比亚斯·莱特. 德国著作权法[M]. 张怀岭, 吴逸越, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2019: 169.
- [5] 十二国著作权法[M]. 北京: 清华大学出版社, 2011: 290.