

映画、テレビ、広告のための脚本の 知的財産をめぐる労働の歴史

Catherine L. FISK

橋谷 俊(訳)

1. はじめに

多くの知的財産法学は、現代の知的財産法の傾向にそって、知的財産の利用と管理に着目し、主に権利者（典型的には企業）と利用者との関係に焦点を当てる。知的財産法は、従業員たる創作者と知的財産を保有する企業の間に関係に、相対的にわずかな注意しか払っていない。知的財産の制作、管理、利用とその存在は、働いている人々がその中心に関係しているのであるから、知的財産の歴史には労働の歴史を加味することが欠かせない。知的財産の歴史を労働の歴史として把握し直すことによって、知的財産のルールとイノベーションへの動機付けの関係、イノベーションが展開するプロセス、そして、クリエイティブな労働者が共同して著作物を制作することを可能とする労働市場を、一定程度解明することができよう。

最近のクリエイティビティは、給料を得る創作者が雇用条件として作品の権利を手放すという雇用環境下で発揮される¹。制作現場では、作品が作者に帰せられるということ（attribution of work）が、作品に存する知的財産を保有すること以上に、創作者と作品との今日的な関係を形作る。作品の帰属（attribution）は、知的財産権を有することに代わって、イノベーションに対する主たる心理的・経済的報奨の一つとなった。現代の知的財産の実務は、以下、敷衍するように、単独の創作、個人の権利、イン

¹ Catherine L. Fisk, *Working Knowledge: Employee Innovation and the Rise of Corporate Intellectual Property, 1800-1930* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009).

センチヴによって定義されるところは部分的なものに止まる。それと同じように重要なのは、人々と知的財産の関係が、法と社会の認識のプロセスによって成り立っているということである。

形式的な法ではなく規範によって、作品の帰属 (attribution) の形式の大半が決まっている。著作物の著作者や他の知的財産に関するルールの人々と創作物との関連付け方とは異なり、大多数の20世紀における作品の帰属の形式は、法的に実行できるルールの領域の外に位置している。私たちに、作品の帰属を通じて何が法であるかの再考が求められている。

本稿では、1930年代から1950年代にかけての20世紀の広告、映画、テレビ脚本における作品の帰属に関する法と規範を分析する²。映画会社と広告代理店は、ともにクリエイティビティを評価し、帰属を決する作業に従事していたが、特に後者の作品の帰属に関する実務は対照的であった。1940年代と1950年代には、どちらの業界も、垂直統合され、ピラミッド型構造であり、官僚的に経営される企業の支配から逸脱する過渡期にあった。どちらの業界の男性も女性も、お金のために非常に多くの脚本を書いた。彼らが働いていた会社は、1950年代に広告代理店のある幹部が言ったよう

² 本章は、デューク大学パーキンス図書館 (the Perkins Library of Duke University) のハートマン広告研究センター (the Hartman Center for the Study of Advertising) およびリューベンシュタイン特別コレクション (the Rubenstein Special Collections) の所蔵ならびにカリフォルニア州ロサンゼルスにある全米脚本家組合西部支部 (the Writers Guild of America, West) の保有文書におけるJ. ウォルター・トンプソン広告代理店 (the J. Walter Thompson advertising agency) に関するアーカイブ資料に依拠している。他に注記される場合を除いて、アーカイブ資料に対する全ての出典は、パーキンス図書館のJWTアーカイブまたはカリフォルニア州ロサンゼルスのWGA事務所にあるWGA文書である。これら機関の全てが所蔵資料の使用を許可してくださったことに感謝申し上げる。いくつかの見解と、注意深い読者は気付くかもしれないが、本章におけるいくつかのお決まりの言い回しは、私の二つの前作に収められている。これらの著作の出版化について編集担当者に感謝申し上げる。Catherine L. Fisk, "The Modern Author at Work on Madison Avenue," in *Modernism and Copyright* (Paul Saint-Amour, ed., New York: Oxford University Press, 2010); Catherine L. Fisk, "The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas: Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000," 32 *Berkeley Journal of Employment and Labor Law* 215 (2012).

に、会社の最も価値のある財産が毎日夜にエレベーターに乗って帰っていくということを知っていた³。彼らは、「知識経済」という言葉が流行から決まり文句になる以前に、その言葉を体現していたのである。

ハリウッドの脚本家は、広告代理店の脚本家とは異なり、労働組合に属していた。その組合、つまり全米脚本家組合は、スクリーン・クレジット・システムを新たに作った。映画とテレビの脚本は、アメリカの文芸界において特異である。というのも、著作者が誰であるかを明らかにし、組合自らが決めたクレジットの決定方法に基づいて労働者に報いる労働者管理型のプロセスを採用していたからである。広告業界では対照的に、組合は一切存在しない。作品の帰属 (attribution) についての公式な仕組みも存在しない。もちろん、代理店の社内においてはその利益に資するという目的のために、また、業界において共同体を形作るある種の共通認識の問題として、作品を個人に帰属させる。ハリウッドと広告業界を対比すると、従業員を集团的に代表する強力なシステムの存在が、拘束力があり透明性が高く民主的に創出された法的規範に依拠して、創作、権利の保有、私的な帰属、公衆の認識を取りなす傾向が高まることが分かる。ハリウッドの集団的な交渉による合意によって、帰属に関するソフト・ローとしての人格権が形成されている。それは米国に存在するほぼ唯一の著作者人格権と言ってよい。何故、そのようなものが存在し得たかという点、脚本家（や俳優や監督）が団結しそれを要求したからにほかならない。映画とテレビにおける帰属の実務に関する労働の歴史と、広告における帰属を対比すると、労働組合の組織化の有無が、広告と映画の著作者に関する我々の理解の仕方に影響を与え、映画やテレビの脚本家が帰属を認められ報酬を得られる一方、広告の脚本家はそうでないということの理由を説明してくれる。

これから、20世紀中ごろの現代文化にとっての二つの中心的な組織における作品の帰属に関する法と規範を考察していくことにしよう。まずはニューヨークのマジソン街から始める。そこはアメリカの主要な広告代理店のほとんどが本社を置いていた場所である。次いで、国を横断してハリウッドへ向かう。そこは映画とテレビ産業の中心地であり、全米脚本家組合の働きを見ていくこととする。

³ Fisk, in *Modernism and Copyright* at 174.

2. マジソン街における広告の帰属

1950年代に、当時米国における最大の広告代理店であったJ.ウォルター・トンプソン社 (the J. Walter Thompson Company) の上級幹部は、広告に関わるクリエイティビティの管理に対するプロ意識と効率性をもたらすための数十年にわたる戦いにおいて、新たな地平を切り開いた。全米や世界中の市場におけるさまざまな顧客のために、広告やメディア・キャンペーンを制作する巨大な国際的企業を作り上げていく中で、JWTの幹部は一つの問題に直面した。業務を管理してまとめることが必要となることから、職場や部署のコミュニケーションの構造の官僚的な管理、広告キャンペーンの企画、コスト管理や会計が求められた。同時に、社内の多くの者は、業務・組織管理が行き過ぎると、よい広告にとって不可欠と考えられることが少なくないクリエイティビティが阻害されてしまうだろうと感じていた。法務担当役員が、1961年のメモの中で、社のニューヨーク事務所の組織と管理について自らに語っているように、人事管理の目的とは、「自由な雰囲気を促し、新しい企画や個人が責任を持って仕事に取り組むことを奨励することであるが、だからといって無秩序でよいというものでもなく、少なくとも効率的で効果的な成果を推進することができる組織は必要だ」⁴。この目的を追求する際の難問は、個人のクリエイティビティを奨励し、認め、報いることのバランスを、全ての作品を会社の財産として取り扱い、会社がその内容を管理し、著作者の名義を会社とすることを求める社風の中で実現するということである。会社の上級幹部が記した内部メモからは、現場のクリエイティビティをどのように管理するかということと、作品の帰属をどのように定めるかという決定的に重要な問題に関して、二つのアプローチがあることを見て取ることができる。

一つ目のアプローチは、個人への作品の帰属を謙抑的なものに止めることを提唱するものだった。JWTの幹部の中には、広告のアイデア、文章、画像、音の作成という作業を、自動車を製造したり工場を稼働させる管理支配型にシステム化することを主張する者もいた。メモの一つ目のタイプ

⁴ Handwritten notes entitled “New York Office,” Mar. 25, 1961. Personnel Files: General – Organization & Management (Domestic) 1960-1961, Edward G. Wilson Papers, Box 78.

は、20世紀中盤の組織・業務管理を支配していた価値観がはっきりと現れている。第一に、プロになるということは、書き物やデザインの世界においても、制作過程とその成果から、人格と個人的なものの見方に伴う特異性を取り除くというものである。第二に、効率的に職場を管理するためには、制作部門と管理部門を明瞭に区別することが求められた。第三に、企業の成功は、クリエイティブな労働者を指揮監督し続ける管理者にかかっていた。JWTの組織・業務管理に関するメモは、それを記述する段階からしてすでに、まさにこの種の経営上の指揮監督を發揮していた。

メモの二つ目のタイプは、クリエイティブな労働者をどのように管理するかについて全く異なる見解を表明するもので、成果を創作者に帰属させる傾向を強めることが、最も叡知に富んだ作品を生み出すためには不可欠であると断言するものであった。これらのメモは、JWTの幹部の中にも、官僚的な雇用慣行は、個々のクリエイティビティとは容易に調和し得ないだろうと懸念する者がいたことを示している。JWTの上級幹部であるWallace Eltonは、1957年2月にJWTの上級幹部に向けたメモで、「若くて才能ある社員を励ます」には、もっと公の場でJWT社員のクリエイティブ能力を褒め称えることだと提案した。Eltonのメモは、公の場への露出の「数は限られており」、しかも「数名によってなされている」「この提案は、尊敬すべき年配者を軽視するものではない。…むしろ、この提案は、仕事熱心な若手の中心に仕事を任せ、スタッフ全体から新たな者の参加の意欲を引き起こすようにするものだ」⁵と強調した。クリエイティブなスタッフが一般に知られるようにすることで、会社の中で疎外感を有する者が減り、クリエイティブであるという会社の評価を改善することができるかもしれない。Bill Dayは、JWTの幹部で、ついには会社を辞めて自ら代理店を立ち上げることになるが、会社に対して「個人の成長、個人の才能を個別に育成することを、これまでよりも遥かに強く、重視していくべきである」⁶と力説した。

⁵ Wallace W. Elton to O'Neill Ryan, Norman Strouse and Henry Flower, Feb. 18, 1957. Personal File JWT Company Policies, 1956-1957, Wallace W. Elton Files, Box 1.

⁶ この引用文は、未公表文書から引いたもので、1970年代後半にJWT副社長のColin Dawkinsによって書かれたものである。Colin Dawkins, “Ain't It Hell on a Windy Day,”

たいていの場合、官僚的に管理する考え方は、個々の従業員は広告の著者とみなされるべきではないという関連する考え方とともに、勝利を収めた。知ってのとおり、現在では広告は一般には個人が創作した作品とは認識されず、それが創作者に帰せられる場合（たとえば、広告業界における極めて優れた業績に対する年間賞の授賞式のような場合）、通例、部門の長に帰せられる。しかし、時として広告が個人への帰属を否定する規範に対する挑戦がわき起こることがある。その際の論争から興味深いことが明らかとなる。

そのような挑戦の機会の一つが1940年代後半に現れた。それは、仮にあったとして、JWTの従業員がスポンサーとなる顧客のために台本を書いて制作したラジオ・テレビ番組の著者を誰かに帰属することができるのであれば誰のものになるのかということであった。1930年代や40年代のラジオ、そして、1940年代や50年代初頭のテレビにおいて、広告代理店は、単に30秒ないし60秒の広告を制作して、ネットキー局や制作会社が作ったテレビ番組の間に散りばめるだけではなかった。むしろ、代理店の従業員は、番組全体を制作し、台本の執筆、キャスティング、監督、撮影、編集などを行っていた。いくつかの制作業務は独立の請負業者に外注されたが、JWTの従業員が行った業務もあった。そこでJWTの従業員は放送で、もし彼らがJWTに雇用されていなかった場合と同様にクレジットされるべきであるのかということが問題となった。JWTの法務担当役員Edward Wilsonは、会社の同僚と顧客に対して、JWT制作のラジオ番組の脚本家は繰り返し放送でのクレジットを要求したが会社は一貫して拒んだ、と報告した⁷。同じことは、JWTがNBCのために制作した*Kraft Television Theatre*という番組においても妥当した。JWTの全放送編成部門の有力な責任者であるJohn Reberは、ネットキー局ではなく代理店が番組のあらゆる側面をコントロールし、広告とエンターテインメントを調和させるべきであると主張した。また、Reberは、スターや一部の脚本家、ディレクターの場合を除いて、スクリーンでの代理店社員のクレジットは否定されるべきであると主張

281-282. Colin Dawkins Papers, Box 22.

⁷ Edward Wilson letter, Legal Files Radio Writers Guild Correspondence, vol. II, Jan. 1948, Edward G. Wilson Papers, Box 59.

した⁸。1948年にJWTとラジオ脚本家との間の団体協定をめぐって行われた交渉では、JWT幹部は、ラジオ脚本家の組合を認めると、放送でのクレジットを脚本家に与えよと要求するだろうが、JWTは未だかつて一度も認めたことはない、という懸念を表明した⁹。ある幹部は次のように回想した。

他のJWT番組を含めて脚本、監督、制作のクレジットについて振り返ってみると、もう一つ別に目を引くことがある。そのクレジットは、JWTラジオ部門の当番表のようだ、ということである。…当時、JWTは、スターが放送で使う全ての原稿を書いていた。スターは週毎に5,000ドルから7,500ドルを受け取ることができるのに対し、脚本家やディレクターがそれに匹敵する金額を受け取るにはほぼ一年間を要し、しかも、放送であるいは業界内でクレジットされることは一切なかった。我が社は匿名の社会であり、唯一の表彰は、極めて優れた番組や「地平を切り開いた」番組に対して贈られる、蘭の花だった。それは、放送の翌朝、自席に置かれていて、[JWT副社長] John Reberより¹⁰、と添えられていた。

個人への帰属を認めない広告代理店の規範と、映画・テレビ・ラジオで個人名をクレジットする制度との衝突が長引かなかつたのは、単に広告代理店がラジオ・テレビ制作の仕事から手を引いたからである。テレビの黎明期にJWTは、番組の脚本や制作を制作会社へ外注し始め、間もなく代理店は、番組そのものではなく、番組に割って入る30秒ないし60秒のコマーシャルだけを制作するようになった。それゆえ代理店は、いかなる者に対

⁸ Mike Mashon, NBC, J. Walter Thompsn, and the Struggle for Control of Television Programming, 1946-1958, in Michele Hilmes, ed., NBC: America's Network (Berkeley: University of California Press, 2007), p. 140.

⁹ Legal Files Radio Writers Guild Correspondence, vol. IV, June-Aug. 1948, Edward G. Wilson Papers, Box 58.

¹⁰ "Ain't It Hell on a Windy Day," 335-336, Colin Dawkins Papers, Box 22 (内部の句読点はいくつか除外した)。

しても公には広告の帰属を認めないという旧来のやり方を続けることができた一方、ハリウッドは、スクリーンでのクレジットを認めるやり方を続けることができたのである。

3. ハリウッドにおけるスクリーン・クレジット

では、国を横断してハリウッドに移ろう。

1935年4月、映画脚本家のグループが、映画脚本家組合の新たなリーダーを選ぶために、豪華なハリウッド・アスレチック・クラブに集まった。この組合は、1920年代にハリウッドの脚本家をまとめるために結成したのが始まりで次第に勢力を強め、脚本家は組合を結成して集団で交渉することによってのみ、脚本家の利益を効果的に守ることができると確信するようになった。脚本家は、個別交渉だと、法的に強制力のある契約条項を手に入れることができない、と度々不満を口にしてきた。脚本家は、脚本家を正しくクレジットすることや、広告その他映画の宣伝では脚本家について言及することを映画会社に義務付けることを求めていた¹¹。組合設立以降、脚本家組合は、数多くの異なる方策を検討し、脚本家にしかるべきクレジットが認められ、その仕事に関する全ての価値に対して支払いがなされるようにしようとした。

著作者としての脚本家の地位を守ることに関する組合の最も重要な三つの業績が、1935年から1955年にかけて成し遂げられた。第一に、1942年の団体協定において、脚本家はスクリーン・クレジットに関する権利を映画会社から奪い、組合の管理下に置いた。第二に、1950年と1952年の映画・テレビ制作者との団体協定により、脚本家に対して、作品の再使用に関するロイヤルティ（再使用料として知られている）が支払われるようになった。第三に、1950年と1952年の協定により、脚本家に対して、副次的利用に関する権利と未使用作品に関する権利、たとえば作品の登場人物に関する権利などが認められた。再使用料とは著作権ロイヤルティのようなものであり、セパレーティッド・ライツとは、脚本家に対して台本の派生的な

¹¹ “Guild Contract Cut – Producers Eliminate the Clause Giving Publicity to Writers,” *The Script*, Feb. 3, 1923, p. 1.

使用に関する著作権を認めるものである¹²。全体として見れば、スクリーン・クレジットに反映される帰属にかかる権利や、団体協定に基づく再使用に関する権利およびセパレーティッド・ライツは、知的財産権の重要でイノヴェイティブな形態であると言える。ハリウッドだけに存在するとは言え、それらは一般に知的財産権についての興味深い洞察をもたらしてくれる。以下ではこれら三つを順に取り上げていくことにしよう。

a. スクリーン・クレジット

20年余りの闘争を経て1942年、映画脚本家はついに映画会社との最初の団体協定を成立させた。当時のMinimum Basic Agreement (MBA) は短かった(たった5ページ)が、今日のMBAは何百ページにも及ぶ。だが、当時のMBAには、現在の協定にも記されている次の文言があった。「映画作品のクレジットは、」契約書とスクリーン・クレジット・マニュアル「の条件と指定された方法によってのみ、与えられなければならない」。スクリーン・クレジット・マニュアルとは、組合が起草し、組合員が投票によって採択したものである¹³。クレジットの決定は、手続的にも実体的にも複雑である。それらのために組合の専門職員は膨大な時間を費やしている。加えて、組合には、組合のクレジット・ルールを研究し評価するための複雑で詳細なプロセスがある。常任委員会メンバーがルールについて討議して意向を集約し、全組合員による総会を招集して提案された変更内容について議論した上で、全員投票により決する。

脚本家の個別の雇用契約は、多くの問題において基本協定を補い、極めて冗長で詳細になりがちであるが、スクリーン・クレジットに関する契約内容はとても手短である。なぜなら、クレジットは必ず団体協定に基づいて決定されるからである。クレジットやそれと結び付いた補償の形態、つ

¹² Id.

¹³ スクリーン・クレジット・システムの起源と運用は、以下でより詳細に論じている。Catherine L. Fisk, “The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas: Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000,” 32 Berkeley Journal of Employment and Labor Law 215 (2012).

まりセパレーティッド・ライセンスや再使用料というのは、脚本家が個別契約で交渉できない領域に属している。これとは別にクレジットの追加 (credit bonus) という補償形態もあり、脚本家が個別に交渉できるが、これもまた同様に、スクリーン・クレジットに関する組合の決定と結び付いている¹⁴。脚本家はクレジットの追加について個々に交渉できるが、追加が得られるかどうかは最終的には、クレジットについての組合の仲裁によるとされており、個々の脚本家、映画会社のいずれも、そのプロセスをコントロールすることはできない。

クレジットの決定プロセスは、1942年に組合が映画会社から剥奪して以来、ほとんど変わっていない。映画がポスト・プロダクションに入った段階で、映画会社は脚本のクレジットを暫定的に決定し、組合と、その映画で仕事をした全ての脚本家に通知する。脚本家から何も反対がなければ、クレジットは映画会社が決めたとおりとなる。関与した脚本家が一人でも反対した場合は、組合が仲裁する。仲裁は組合員である脚本家3名によって行われ、撮影台本の最終稿など全ての文字原稿を読み、どの脚本家がその映画に最も重要な寄与をなしたかを決定する。寄与の重要度を評価する際、仲裁委員会は台本に関する四つの側面を検討する。すなわち、筋書き、登場人物、場面、台詞である。一つの企画に脚本家が何人雇われようとも、脚本のクレジットが与えられるのは、二人の脚本家、あるいは多くとも二人の脚本家による二つのチームに限られている。脚本家が別々に作業した場合（および一方が他方の書いたものを書き直した場合や、一本の映画にまとめられた別個独立の脚本を別々に書いた場合）、彼らの名前は「and」で繋がれる。もし彼らが一つのチームとして書けば、その名前は「&」で繋がれる。クレジットされた脚本家だけが、後に見ていくとおり、再使用料の支払いを受け、セパレーティッド・ライセンスを得る。

スクリーン・クレジットを決定するプロセスは極めて重要である。というのも、脚本家の評判のみならず、脚本家が再使用料を受け取り、セパレーティッド・ライセンスを得るかどうか、それによって決まるからである。クレジットは経済的に重要であるがゆえに、組合は慎重なプロセスに従う。関係する全ての脚本家に対して、ポスト・プロダクションの最中に迅速に

¹⁴ Id.

クレジットを決定しなければならないという所与の条件の下で可能な限り完全な法的保護が与えられる。組合が法に頼るのは偶然の産物などではない。法的ルールと法的プロセスによって、組合は困難で極めて大金に関わる選択ができるようになるからである。組合員のうち誰がクレジットによって相当な金銭報酬を得るのかという選択は、関与する者全てが、創作は共同でもクレジットの決定は個別であることを知っている状況で行われる。そのルールを採用するためのプロセスが民主的なものとされていることや、ルールの適用に関するプロセスがパターン化されていることによって、組織としての組合と、個人としての脚本家がともに保護される。そして、組合が管理する仕組みに対する司法審査は極めて限定的なものとなっているため、リーガリズムへの傾向に拍車が掛かる。労働法の公正代表義務の下では、組合の判断は最終決定であり、その判断が恣意的、差別的、信義誠実に反するもの¹⁵でない限り、組合がその決定に起因する損害賠償義務を負うことはない。これが、組合にとって、法の支配を具現する装飾の全てを伴ったプロセスを利用する実質的・経済的なインセンティブなのである。

b. 利益分配と再使用料

1950年代の契約条項は、脚本家に対してその作品の再使用に関する再使用料の支払いを認めるものであるが、その発端は、1935年の組合設立会議でJohn Howard Lawsonが「脚本家は原稿の権利者である」¹⁶と強引に宣言したアイデアだった。脚本家は原稿に関する権利を持つというLawsonの声明は、未だかつて現実を言い表したことはない。脚本家は常に、台本を書くために雇われた場合には即座に作品に関する権利を売り払い、雇われずに書いた場合には台本を売り払っていたからである。しかしながら、それにもかかわらず、脚本家は作品に関する知的財産権に強い関心を示し、また、知的財産権の保護はハリウッドにおいて組合が行ってきた最重要事

¹⁵ Marino v. Writers Guild of America, East, Inc., 992 F.2d 1480, 1481 (9th Cir. 1993).

¹⁶ Nancy Schwartz, The Hollywood Writers' War 21.

項であり続けている¹⁷。今日、「screenplay by」や「written by」とクレジットされる脚本家は、映画やテレビ番組の上映、放送はもちろん、DVDのセルまたはレンタル、さらにはダウンロードやストリーム配信される毎に、再使用料の支払いを受ける権原を有している。

組合が、1937年後半から1938年初頭に交渉戦略を練り始めた頃、さまざまな提案が検討された。たとえば、脚本家には原稿の使用に対してロイヤルティが支払われるか、ある種の利益分配の形で支払いがなされるというものである¹⁸。組合が、自己の作品がテレビに再使用される可能性のある脚本家がテレビによって脚本はどのような影響を受けるのかを議論し始めたのも、まさにこの時代であった¹⁹。組合は、テレビが普及し、脚本家に重大な影響を与えるようになるには、まだ数年かかるということを認識していたが、ラジオに対しては差し迫った脅威を感じていた。映画の脚本がラジオドラマとして度々再使用されていたにもかかわらず、脚本家には補償もクレジットもないままだった²⁰。しかし、組合は再使用料の問題はさて置いて、最低限の補償とスクリーン・クレジットを確保することにその力を傾注した。再使用料の問題が相対的に重要ではないとみなされた理由は、それはテレビの普及に対する取り組みが、第二次世界大戦中は鈍化したことによる。再使用料については戦争が終わるまでの10年以上、何も起こらず、脚本家が交渉の戦略を練り上げ始めたのは1946年のことであった。

いくつかの利益分配の形態、再使用や再公表に対する支払いは、重要度の高い問題として1946年後半に浮上し、理事会は新たな協定のための交渉戦略を練り始めた²¹。理事会は、委員会を設置し、組合が、給料に加えて利益の一定割合の支払いと、全ての再公表とリメイクにおいて、スクリー

¹⁷ Kurt Newman “Cultural Work and the Politics of Value Incommensurability:” John Howard Lawson, “The Screen Writers Guild, and the National Recovery Administration, 1933-35” (未公表文書) at 11.

¹⁸ Newman at 12; Executive Board, Jan. 31, 1938.

¹⁹ Executive Board, Nov. 14, 1938; Executive Board, Nov. 21, 1938.

²⁰ Executive Board, Nov. 21, 1938; Executive Board, Dec. 11, 1939.

²¹ Executive Board, Nov. 18, 1946.

ン・クレジットがなされる者に対しての支払いを求める、という提案を検討した²²。1947年9月の組合員一般総会において、組合は総額に対して何パーセントの支払いを要求すべきなのかという問題が、当時、組合左派と右派の間で勃発した紛糾の渦中に放り込まれることになった。いずれも急進左派である Ring Lardner と Lester Cole は、経済委員会の報告書を発表し、その中で、組合員に対して、交渉での経済問題として取り上げるよう迫り、一つの映画にかかる総収益の一定割合は脚本家に対して支払われるべきであると要求した。Emmet Lavery は当時、理事会メンバーに共産主義者ではないと宣誓する供述書へサインさせるべく主導した人物であるが、その報告書に反対し、組合は行動を起こす前にこの問題を十分に研究し、総収益の一定割合を、個々の脚本家に対して支払うか、それとも組合に対して支払った上で一定の基準で組合員に利益分配するのかということを決定する必要がある、と述べた。組合員は、委員会報告を195対136で採択することを表決したが、政治的対立はあらゆる問題に影を及ぼした²³。再公表の問題をどのように取り扱うかについての審議は、1948年の間中続いた²⁴。

新しい協定に向けた交渉は、1949年から大手映画会社と合意するまで続き、1951年2月によりやく妥結した。最低補償と並んで、最も議論となった問題は、作品の再公表や再使用に対する支払いだった。組合は最終的にこれらの問題でストを打った。激しいストの結果、組合は1952年の新しい基本協定において一つの規定を置くことに成功。クレジットされる脚本家への再使用料の支払いが義務付けられた²⁵。スクリーン・クレジットが非

²² Id. 組合は、他の組合を説得するかどうか、あるいはどのように説得して再公表の問題に対処させるかを、1947年6月9日の会議で検討もしたが、さらなる検討を要するとして委員会へ委ねた。

²³ General Membership Meeting, Sep. 8, 1947. [委員会が何を勧告したのか、クレジットされる個々の脚本家に対する支払いなのか、あるいは組合に支払って分配されることなのかを把握するためには、脚本家組合会報の精査が必要である。]

²⁴ Executive Board, Oct. 25, 1948, Dec. 20, 1948.

²⁵ Executive Board, Nov. 20, 1950 (会員への提出が認められたスト承認決議は、組合がプロデューサーの立場を受け入れ不可能と見ている三つの問題として権利の分割、最低補償、そして、「テレビに関する脚本家とプロデューサーの間の権利義務関係」を掲げている。)

常に重要である一つの理由とは、クレジットされる脚本家だけが再使用料の支払いを受けられるということなのである。

組合は、未だかつて本気で、契約に基づいて著作権や作品がそっくり売却され、映画会社が職務著作としてその成果物を保有するという慣行を廃止するよう取り組んだことはなく、時折議論の俎上に載せられることがあるに止まっていた。そのような出来事の一つが1946年にあった。Ring Lardner, Jr. は、原稿売却問題に関する委員会の議長として、理事会と作家連盟に対して以下の提言を行った。

組合と作家連盟は、現行の完全売却システムに替えて、限定的な使用許諾契約を採用すべきである。この行動は、連盟の歴史における最も重要な転機の一つになるだろうと信ずる。著作者に認められる著作権、権利の回復、副次的利用に関する権利のコントロールという一般的な発想が、映画においては何ゆえ妥当しないのか、そこに倫理的、実務的な理由が認められないということに全く疑いはない。著作者は、他の分野では過去30年間にこれらの権利を勝ち取ってきたのである。現在の実務慣行は、買い取られる原稿の種類や、個々の著作者の交渉力によって異なるが、いずれにせよ映画会社のみが、取引の際に欲した権利とコントロールの頂点に位置していることに変わりはない。テレビの普及によって、この改革は喫緊の要事となっているのである²⁶。

組合が、テレビのプロデューサーに対してテレビでの利用について交渉した際（この問題は映画プロデューサーに対するテレビでの原稿の再使用問題と対置される）、プロデューサーは、相対的には喜んで一定割合に基づく支払いを受け入れた。その主たる理由は、テレビはまだ採算が取れていなかったからである。脚本家は、組合の言うところでは、「金額の割合のほうに賭けようとして」いたが、彼らの提案（純利益ではなく総収入の一定割合）は、革命的な発想であり、映画業界にも適用できると考えてい

²⁶ Executive Board, Mar. 4, 1946.

た²⁷。

c. 副次的利用に関する権利およびセパレーティッド・ライツ

知的財産権に関する三つ目の問題として脚本家組合が解決に関与したのが、著作権に関する権利の分割であった。物語、戯曲、ト書、小説、脚本の著作権には、多数の潜在的に利用される可能性のある権利が含まれている。たとえば、文章そのものをそのままの形で複製する権利や、戯曲や脚本を舞台上で演じる権利、戯曲や脚本から映画を作る権利、脚本や台本をテレビで演じる権利、小説や短編をこれらの形式で利用し得るように脚色する権利、あるいは、戯曲や、映画化または放送された脚本を小説に改作する権利などがある。また、物語の要素を別個に利用すること、特にその登場人物を利用する権利も考えられる。当初から、脚本家組合の会員は、これらの原稿の活用法の全てについて価値を見出していた（もっとも、新しい技術や新たなマーケティングのアプローチが発展するにつれて、その一部のものが他に比してより価値のあるものになるという現象が見られることになるが）。そして少なくとも、セパレーティッド・ライツは、映画会社が購入する個々の権利を評価させ、対価を支払わせることができることから、著作物に関する全権利の売却に、購入される全ての権利の完全な価値が反映することになると信じていた²⁸。副次的利用に関する権利や権利の回復にかかる問題に対するさまざまなアプローチの研究が、何年にもわたって研究された。今日、脚本家はスクリーンでクレジットされることによって、著作権の中に含まれる権利の束の一部を得ることができるのである。

今日、エンターテインメント業界において、著作物を創作または販売する際、著作権を分割することができるということについては、法律家の間で異論はないが、1976年の著作権法の制定以前には、法律家の間でもどの程度まで著作権を分割できるのかということについて疑問があった。多数の権利の販売に関する問題は、書籍出版業界内部、さらには、ともにニュ

²⁷ Executive Board, Sep. 17, 1951.

²⁸ Executive Board, Feb. 15, 1950, Mar. 6, 1950.

ーヨークを拠点とする書籍出版社と劇場との間では、取引慣行の問題として、比較的容易に解決された。音楽も同じで、出版、レコード、興行分野は親密な関係を維持していた²⁹。実際、SWGの記録からは、映画やテレビの脚本家によるセパレーティッド・ライツに対する要求は、それらの権利の有効性に対する技術的な法的問題のために妨げられたのではないということを見取することができる。むしろ、問題は、脚本家が潜在的に価値のある権利を保持することに対するプロデューサーの抵抗にあった。

本稿では、これらは1940年代から1950年代後半におけるハリウッドの脚本家にとって特に重要なものであった、以下の三つの個別的な権利を取り上げる。(1) 今日ではセパレーティッド・ライツとして知られるもので、映画脚本を舞台脚本にする権利、脚本を小説化する権利、続編を作る権利などである。(2) 今日では登場人物に関する権利として知られるもので、脚本において展開される登場人物を別の脚本や他の文芸著作物において利用する権利などである。(3) レイオフ中に書かれた原稿についての権利で、実際にはセパレーティッド・ライツではないが、むしろ脚本とそれに含まれる権利の全てが誰に帰属するのかということに関する闘いと言える。

1. セパレーティッド・ライツ 一つの著作物の中にあるさまざまな権利の分割は、映画産業の草創期から脚本家の関心を集めていた問題であったが、組合がセパレーティッド・ライツについて真剣に交渉し始めたのは、ようやく1949年のことであった。セパレーティッド・ライツとは、以下の二者間の妥協の産物であった。一方は、一部の脚本家が組合に要求した最も攻撃的な立場で、脚本家は自分の脚本を売るべきではなく、その代わりに自分で保有し、プロデューサーに対しては映画のために脚本を使用する権利を賃貸するだけにすべき、というものであった。他方は、映画会社の最も攻撃的な立場で、脚本とそれに含まれる権利の全てを買い取ろうというものであった。プロデューサーは、権利の分割の検討に前向きだったが、

²⁹ Abraham L. Kaminstein, "Divisibility of Copyrights," Study No. 11 Prepared for the Subcommittee on Patents, Trademarks, and Copyrights of the Committee on the Judiciary, U.S. Senate, 86th Cong., 2d Sess. (June 1957), 4.

著作物を賃貸するという組合の提案に対しては頑なに反対した³⁰。脚本家の中には、作品の賃貸や総収入額の一定割合の支払いを受けることを「絵に描いた餅」と考える者もいたが、そのような脚本家ですら、ある委員会によれば、「原稿の権利を保持することには非常に関心があった」³¹。

2. 登場人物に関する権利 組合は1939年に、映画会社が、脚本家が雇われた映画とは別のプロジェクトに登場人物を使用することに対して権利を主張してきた場合に何をなすべきかということに関して議論を始めた。この問題が顕在化したのは、1939年のある訴訟をきっかけとしている。事案は、Fannie Hurstがワーナー・ブラザーズに対して、彼女の書いた*Four Daughter*における登場人物が*Four Wives*という新たな映画で利用されたために、提訴したというものであった³²。Dudley Nicholsによれば、MGMも同様に、脚本家の雇用契約に、著作者は、その作品において展開するいかなる登場人物に関する権利も売り払うという条項の挿入を開始していた。組合は、まず、顧問弁護士に対して、Hurstのワーナー・ブラザーズに対する訴訟では、アマカス・キュリエとして組合の支援を提供するよう指示し、次いで、作家連盟に対して助言と支持を求めた。作家連盟と組合は、以下の立場を取った。契約は、同じ登場人物の使用に対して合理的な期間、会社を合理的に保護するかもしれないが、それは売り払った権利の価値に対する金額が見合っていればの話であって、「別の者が書いた物語におけるその著作者の手による登場人物を、対価を支払うことなく、契約へ包括条項を入れることによって利用しようというのは、連盟の方針に完全に抵触し、場合によっては世間を欺くものである」。年次組合員集会で、組合は、組合員がそのような雇用契約にサインすることは拒絶すべきであると議決した³³。

登場人物の再使用は、その後も何度か争われることになる。たとえば、

³⁰ Executive Board, Apr. 18, 1949.

³¹ Executive Board, Apr. 18, 1949.

³² Executive Board, Oct. 9, 1939, Oct. 23, 1939. Annual Membership Meeting, Nov. 8, 1939.

³³ Executive Board, Oct. 23, 1939, Annual Membership Meeting Nov. 8, 1939.

組合とネットキー局の間で戦わされた最初の Minimum Basic Agreement をめぐる交渉では、登場人物とは何かという規定の仕方や、ネットキー局の保有する登場人物を用いて脚本家が書いた原稿を再使用する際に支払いがなされるべきかどうかということが問題となった³⁴。

3. レイオフ中に書いた原稿に関する権利 もう一つ、脚本家と映画会社との間の知的財産権の分割に関し長らく争われていた問題は、脚本家が映画会社からレイオフされていた期間中に書いた原稿の権利に関するものであった。映画会社は、個々の雇用契約において一定期間脚本家をレイオフする権利を有しており、映画の進行や制作スケジュールによって、その脚本家のする仕事は何もない間は、週毎の給料を支払う必要がなかった。脚本家が主に映画会社の従業員として働いていた時代では、レイオフされると脚本家が経済的に苦しくなるのは明らかだった。彼らは突然無収入になるが、別の仕事を見付けることができなかつたのは、映画会社が4週または6週間のレイオフの後、彼らを職務に呼び戻す権利を有していたからである。脚本家は、せめて時間を有効に使えることを求めた。何か他のプロジェクトで書くことができれば、後日売ることができるかもしれないと考えたのである。

組合は団体協定に新たな規定を置くことを要求した。それは、映画会社によってレイオフ中の脚本家が書いた原稿を保有するのは脚本家であつて、映画会社ではない、というものだった。映画会社としては、脚本家が雇用期間中は物語のアイディアを温めておいて、レイオフ中に自分のために書くのではないかと恐れた³⁵。これが1938年から1940年に組合が真剣に交渉した問題で、組合は、レイオフ中に書かれた作品は、脚本家のものであると強く主張した³⁶。組合は要求したほぼ全てのものを勝ち取り、1940年の暫定契約や1941年の正式契約の最初の部分に入れることに成功したのであるが、レイオフ中に書かれた原稿の取り扱いについてはその獲得に

³⁴ Executive Board, May 14, 1951.

³⁵ Special Membership Meeting, Mar. 22, 1939.

³⁶ Executive Board, May 6, 1940.

失敗した³⁷。組合は、1948年と1949年にもこの問題をしつこく主張した³⁸。1940年代後半に映画会社というシステムが衰退したことにより、映画界で働く脚本家が従業員として働く割合は、1930年代に比して遥かに少なくなった。テレビ番組は経済的な重要度を増し、多数の脚本家が雇われ、かつての映画会社と同様、その多くが脚本家を従業員としたが、そのテレビ業界でさえ、かつてよりも遥かに多くの脚本家がフリーランスで働くようになった。その結果、レイオフ中に書かれた原稿についての権利問題は次第にその重要性を失っていくことになる。レイオフが減り、代わりに脚本家は短期のプロジェクト毎に雇われることが増えたのである。

1945年から1955年の間というのは、誠に皮肉な時代である。脚本家組合がテレビ業界に応じて組織を整え、再使用料とセパレーティッド・ライツへの道を切り開き、自らの存続と多くの組合員の福利を確保することに成功する一方で、同時に、ブラックリストによる壊滅の危機に瀕することになった時代でもあったからである。この期間の理事会議事録を読めば、組合が、脚本家と彼らの知的財産権との関係を、急激に変化するエンターテインメント業界にいかにも適応させるかという問題とか、共産主義者で構成されているというレッテルをいかに払拭し、煽動される魔女狩りにあらゆる場面で協力するのか否か、という問題の双方に対して熟議を重ねていくという、実際にあったこととはとても信じられないような記録を眼の当たりにすることになる。この二つの問題はいずれも組合理事会のエネルギーと頭脳を同じように消耗させたように見える。一方の問題は組合を崩壊させかけ、他方の問題は幸運にも組合を救った。組合は脚本家を保護するために、完全売却、利益分配、権利の分割によるのではなく、ライセンス方式を用いるべきだとする発想は、主としてブラックリストに載った脚本家——John Howard Lawson、Dalton Trumbo、Ring Lardner, Jr. によって考え出された。

スクリーン・クレジットとそれに応じた補償をコントロールすることで、脚本家組合は、私的な知的財産権の制度を創出した。それはハリウッドにおける労働と制作両方の市場を運営する上で著作権に匹敵するほど重要

³⁷ Murray Ross 189.

³⁸ Executive Board, Dec. 6, 1948.

なものとなっており、数十億ドル産業の根底をなす、独特の私的に秩序形成された仕組みである。そしてこの仕組みは、数十年間、実質的には司法や立法の介入を一切受けずに運用されてきているのである。

4. むすび

これら二つの異なる業界における作品の帰属についての規範とプロセスについて簡単に説明してきたが、以下では、労働の歴史としての知的財産を考えることにより、五つの点で、知的財産の本質に関する伝統的な学識に対して疑問が投げかけられることを指摘しておきたい。

第一に、作品の帰属の実務に関する研究は、知的財産権と創作のインセンティブとの関係についての我々の理解を広げることにも資する。稼ぎが良く教養のある脚本家は、広告代理店やテレビ局、映画制作会社で働き、知的財産権を保有するインセンティブがなくとも作品を創作した。1940年代に一部のハリウッドの脚本家が、脚本家は脚本の権利を保有し続け、映画会社に貸し出すべきであると主張した時期もあったが、その考え方が脚本家の間で広く支持されたことは一度もなかった。代わりに組合は、ある作品が使用される度に支払われる再使用料の仕組みを設け、セパレーティッド・ライツを作り、作品のシリーズ化、小説化、舞台化、といった事後的な使用をコントロールした。これらの両方によって、脚本家は著作権を保有する恩恵に浴した。しかし、広告代理店やハリウッドの脚本家はたいていの場合、仕事を得ると同時に、著作者、権利者としての立場を手放す契約にサインした。従業員は、一世紀にわたって、知的財産権を保有できるという望みは全く持つことがないままに、特許を開発し、著作権のある作品を書き続けた。広告代理店を見れば、従業員は、たとえ公にクレジットされることが一切なくとも、作品を創作することは明らかである。少なくとも、知的財産権を保有することは、必ずしも創作のインセンティブとして必要ではない。もっとも、1950年代後半と1960年代後半にJWT幹部の間で行われた議論を見れば、大きな組織の中でクリエイティビティをいかに増進させるかという観点で考えた場合、クリエイティブな従業員はもっと認知されるべきだというフレーズが繰り返されている。このことは、人は正当なクレジットを強く欲し、創作意欲がわくのはそれが約束される

場合であるという常識的な直観を裏付ける確かな証となる。創作のインセンティブと個人による権利の保有および作品の帰属のバランスはニュアンスに富んだものであり、個々の職場や業界のカルチャーに大きく依存している。

第二に、作品の帰属に関する規範の違いを、マジソン街とハリウッドの間で見ると、表面的には似ている二つの分野で、何ゆえこれほど異なる帰属の規範が発達したのか、という疑問が生じる。クリエイティビティが高く評価されているということ、成功者が報われ名声を得るに至ること、雇用が確保される可能性に乏しいこと、創作過程の多くが共同作業であること、これら全ての点で両者はほぼ同様の傾向を有している。映画脚本の執筆は、一本の映画に対する貢献のうち最も孤独で個人主義的な作業であるにもかかわらず、それですら共同して創作する。しかし、広告とは対照的に、映画の著作者には、極めて公に作品の帰属が認められている。映画と広告の間には、一方は必ず署名入りでなければならず、他方はその必要がないという区別を正当化するような違いはどこにもない。広告は、絵画や写真、新聞記事と同様の手法で、署名入りとすることも可能だったはずである。そして、映画のクレジットを、単に会社名とすることもできたはずである。あるいは、映画はもっぱら制作者やプロデューサー名義とすることもあり得たはずである（ここでは、「〇〇映画」「〇〇の映画」というよく目にするが、それにもかかわらずすでに議論の対象となっているクレジットを超えて、さらに一義的にこれらの者の名義とする手法を念頭に置いている）。映画やテレビにおける著作者の帰属は、ハリウッドで脚本家が得た権力の産物であって、それは脚本家がハリウッドにおいて組合に属していたからなのである。全ての差異はそこから生じている、というのが私の見解である。ラジオ脚本家組合と広告代理店の最初のやり取りを見れば、組合を結成することが、代理店から支払いを受ける脚本家がクレジットを確保することにおいて、いかに重要であったかが分かる。組合の要求がなければ、JWT制作のラジオやテレビ番組の脚本家が、放送でクレジットされることはなかっただろう。しかし、実際には、組合はクレジットを要求し、最終的に代理店がその要求に応じた結果、ラジオやテレビの番組の台本を書いている代理店の従業員だけがクレジットされることとなった。脚本家の集団的な行動は、個々の脚本家がクレジットを諦めて給

料を得るというインセンティブに打ち勝って、脚本家がクレジットと給料の両方を得るために必要なものであった。

第三に、知的財産権の研究者は長年、著作権、商標、特許だけで知的財産権が尽きるものではなく、権利の私的な仕組みが知的財産権の重要な形態であると信じてきた³⁹。スクリーン・クレジットは、そういった私的な知的財産権の仕組みの一つである。研究者が指摘しているように、私的な知的財産権の仕組みは、権利者や利用者に代わってそれらを管理する組織が必要である。それゆえ、たとえば、ちょうどASCAPやBMIが、音楽の著作者に代わって音楽著作物をライセンスする仕組みを管理しているように、脚本家組合もスクリーン・クレジットの仕組みを管理しているのである。脚本家組合は、クリエイターの利益をも代表しているのであって、単に権利者の利益だけを代表しているわけではない。今日、私的な仕組みに関するルールや規範が行為を規制しているといった類の議論を耳にすることが少なくない。たとえば、企業倫理、環境保護、インターネット、国際労働基準を定める行動規範といったものである。肝要なことは、高尚な理想を、機会主義的行動に対する有意義な規制へと具体化するには、しっかりとした民主的な組織が必要ということである。ハリウッドでは、少なくとも、組合がそれを成し遂げた。このことは、私的なルールによる支配体制が現在と将来にわたってどのような役割を果たすことができるのかを検討する際に銘記すべきことであろう。

第四に、クリエイターの利益を代表しながらも、平等に近い関係を長期にわたって権利者と構築している団体だけが、私的な知的財産権を創設する権力を有し、権利者ではないクリエイターを益することができる。そして、よく組織化され、十分なリソースを持った組織だけが、別段法で義務付けられているわけではない作品の帰属というものを体系化することができ、また、作品の帰属によって決まる利益分配の仕組みを実行できるの

³⁹ See, e.g., Robert Merges, Contracting Into Liability Rules: Intellectual Property Rights and Collective Rights Organizations, 84 Cal. L. Rev. 1293 (1996); Rebecca Tushnet, Naming Rights: Attribution and the Law, 2007 Utah L. Rev. 789 (2007); Greg Lastowka, Digital Attribution: copyright and the Right to Credit, 87 B.U. L. Rev. 41 (2007); Laura Heymann, A Name I call Myself: Creativity and Naming, 2 UC Irvine L. Rev. 585 (2012).

である。そうした権力や、作品の帰属の重要性に関する洞察を一つの法体系に変えるための組織的な能力は、ハリウッドの脚本家の知識や才能に由来するものではなかった。そのような知識や才能であれば、マジソン街の脚本家もふんだんに有していたからである。

最後に、スクリーン・クレジット・システムは、何を「法」と見るかということに関する我々の知見を広げてくれる。伝統的な理解によるところの法に従えば、従業員と、彼らが生み出した知的財産権との法的関係は極めて単純である。すなわち、従業員は知的財産権を有しない。発明者名を掲げる特許や、WGAと映画・テレビのプロデューサーとの契約を除いて、制定法、契約、コモン・ロー、あるいは他の法的義務で、従業員の創作した作品のクレジットを義務付けるものはどこにもない。換言すれば、著作権法学者には周知のとおり、合衆国には著作者人格権が存在しないのである⁴⁰。

帰属に関する慣行は、非常に多くの業界において、たとえば、スピーチ・ライティング、ジャーナリズム、法務、エンジニアリング、ソフトウェア開発などでは、透明性に欠け、法律家が法であると認めそうな要素を欠いていることは否めないとしても、ある程度定型化されているようであり（少なくとも一部の領域や職場では）、頻繁に議論の俎上に載せられる（JWTでの経験が示すとおり）⁴¹。

知的財産法には、クリエイティブな創作物がどのように労働者個人やグループ、企業に帰属するかという規範や契約上のルール、慣行が含まれているのであれば、知的財産権の本質と法の本質の両方について、新たな視点を得ることができる。したがって、知的財産法を真に理解するためには、「法」だけでなく労働も研究すべきである。そうした研究は、クリエイティブな労働から独自の知的財産法が生まれることを明らかにする。それがゆえに、知的財産権は労働であり、労働に関する法は知的財産に関する法であると見るべきなのである。

⁴⁰ 視覚芸術の著作者の権利に関する法律 (the Visual Artist Rights Act) の限られた場合を除く。

⁴¹ Catherine L. Fisk, Credit Where It's Due: The Law and Norms of Attribution, 95 Georgetown L. Rev. 49 (2005).

[訳者付記]

本稿は、2012年10月5日に開催された北海道大学知的財産法研究会における発表論文の翻訳である。翻訳・公表をご承諾くださったCatherine Fisk教授 (Chancellor's Professor of Law, School of Law, University of California, Irvine) に心より感謝申し上げます。

本稿の翻訳にあたって、指導教官の田村善之教授から繰り返しご指導を賜った。また、北海道大学法学研究科の高橋直子特任助手には校正等で大変お世話になった。記して心よりお礼申し上げます。