

國立政治大學法律系整合研究所

碩士學位論文

影視劇本契約爭議探討—

以臺灣、中國大陸委託創作契約之判決為中心

Legal Issues Regarding Films, Television Screenplay

Contract—

Centering on Judicial Judgements on Writing Assignment

Contract in Taiwan and China

指導教授：馮震宇博士

研究生：吳依庭撰

中華民國 108 年 6 月

## 謝辭

小時在老家拿香拜拜，長輩總提醒我，先拜看不見的天公，因為我總習慣點了香，就往那尊看得見的神像跑。先感謝老天給的一切，再來是我親愛的奇葩家人，讓我每日睜眼、閉眼都感到無比幸運與知足。

論文的點子兼顧問來自編劇好友L的貢獻，這份論文能順利誕生她功不可沒，多虧有她長年的經驗分享，才讓我發掘出影視契約的研究題目。

當然，還很慶幸自己能受馮震宇老師的指導，從選題開始到最終口試，老師無不給足中肯的建議。還記得某次收到馮老師凌晨兩點多寄來的批閱意見，讓我真心覺得自己得更認真才不愧對老師的辛勞。也很感謝馮老師願意跟我分享人生的大小事，且非常關心學生的成長，每次跟老師閒聊完，心情都會很好；我想大概是因為接觸率真、開闊的人，自然對世界的認識也會變得開闊。馮老師您的總總提點我會記得的！

非常感謝吳瑾瑜老師及王瑋老師兩位口試委員，對論文給予十分正面的評價，讓我又驚又喜。此外，吳瑾瑜老師更是經過仔細閱讀後，挑出了文句錯誤，也針對契約定性與法院裁判評析等論點，帶領我深入地省思；王瑋老師則從影視從業人員觀點，提出諸多實務現況及問題，使我的論文能再為充實。

陳秉訓老師所教的智財法學研究，也讓我獲益良多，謝謝陳老師總是樂於栽培學生，不吝給予各種機會。也謝謝環境品質文教基金會的謝英士律師跟學長思齊，在我實習時對論文的關心。另外，走上智財領域要感謝捷安特中國的法務經理龔富貴，在我對智財法還一竅不通的時候，卻於我實習期間給予滿滿的鼓勵跟肯定，進一步激發我開始修習許多智財課程。

感謝一輩子的好友們：茵，倪，威，容，雅，荷的談心陪伴。以及不能忘記的貴人伯宜，我常想世上怎有像妳這樣好心的人，我們怎會莫名其妙的相識，三生有幸啊我；每次處於國考vs論文焦慮時，就想著考上後要大力謝妳的畫面，當成走下去的小動力，妳著實就是我的國考幸運星！

接著，必須對政大圖書館表白一下，它絕對是我心中最棒的圖書館，擁有絕佳的館藏量，從我一入學，就感覺入館如入寶山；這本論文的寫成，也多虧有強大的政大圖書館資源可利用。

最後，感謝法科所的行政人員子欣，研究所期間好心地提醒我們各項事情，還不厭其煩地詳盡解答我問的諸多問題，並幫助我順利完成口委提案程序。

一路寫下來，都是貴人相遇相助，感謝你們付出了善意跟幫忙，讓世界真美好。我由衷感激。

## 摘要

影視作品始於影視劇本之開發，製作方基於影視開發之商業需求與風險管理，多會與受託創作劇本之編劇簽署契約，而契約條款中又以劇本給付審核認定及署名事宜，為實務上最常見之爭議類型。

近年來，臺灣與中國大陸影視人才交流頻繁，合作機會日益倍增，然兩岸目前仍欠缺有力的影視工會或行業規範可處理影視劇本開發所生的紛爭；兩岸相關影視法制與司法見解亦有差異。契約當事人僅有儘可能地透過縝密的事前協議，才能降低雙方爭執所帶來的損害。

因此，本文試著從兩岸委託創作劇本契約所引發之司法案例為中心，歸納出法院對於契約條款解釋之規律，再透過分析契約當事人產生紛爭之成因脈絡，點出個人對判決之部分淺見。最後，本文嘗試提出相關從業人員於締約時，應循兩岸司法見解調整契約條款之建議，以利參酌使用。

關鍵詞：影視劇本、影視開發、編劇合約、署名、編劇、契約爭議

## Abstract

Every film and television programme project begins with a screenplay. A production company would generally sign a “Screenplay Writing Assignment Contract” with a screenwriter to minimize a substantial risk of loss. Yet, production companies and screenwriters often have different understandings on when payment may be made or how to exercise the right of attribution; as a consequence, many contract disputes and litigations are to be dealt with.

In recent years, the frequent exchanges and dialogues between Taiwan and mainland China increases cooperative opportunities for audiovisual industry professionals from two sides. However, the lack of supportive labor union and sufficient regulation has made screenwriters extremely vulnerable when facing contract disputes during the screenplay development process. Moreover, the legal issues concerning the screenplay agreements are still debatable in the judicial practice.

This thesis will analyze the rationality of judicial judgments on film and TV screenplay writing assignment contract disputes both in Taiwan and in China, integrate cross-strait case articles, and discuss the common disputes regarding the definition of completed performance and attribution right. Ultimately, this thesis is intended to shed light on how to adjust contract provision in accordance with the judicial judgments for the production company and the screenwriter, so that each side could reach an agreement and create mutual beneficial outcomes.

Keywords : Screenplay, Teleplay, Development, Screenwriting Contract, Credit, Writer, Contract Dispute

# 目次

第一章	緒論.....	1
第一節	研究動機.....	1
第二節	研究目的.....	2
第三節	研究範圍與限制.....	3
第一項	名詞定義.....	4
第二項	研究限制.....	5
第四節	研究方法.....	5
第二章	影視劇本開發過程及角色.....	7
第一節	影視劇本開發階段.....	7
第二節	美國電影產業之劇本開發流程與要角.....	9
第一項	大型片廠 (Major Studios) .....	9
第二項	獨立製片 (Independent Production) .....	11
第三項	製片人 (Producer) .....	13
第四項	編劇與美國編劇工會 (Screenwriter and Writers Guild of America) .....	14
第五項	經紀代理 (Talent Agent) .....	16
第六項	創意執行 (Creative executive) .....	17
第七項	商務統籌 (Business Affairs Executives) .....	18
第八項	法務部門 (Legal Department) .....	19
第三節	臺灣電影產業之劇本開發流程與要角.....	19
第一項	製片公司.....	21
第二項	製片人.....	23
第三項	導演.....	24
第四項	編劇.....	25
第五項	經紀代理與經紀人.....	26
第四節	中國大陸電影產業之劇本開發流程與要角.....	27
第一項	製片公司.....	29
第二項	製片人.....	31
第三項	導演.....	32
第四項	編劇.....	32

第五項 經紀代理.....	34
第六項 政府.....	35
第五節 連續劇劇本開發流程與要角.....	37
第一項 連續劇劇本開發與電影劇本開發之異同.....	39
第二項 臺灣電視台之戲劇產製模式.....	41
第三項 臺灣電視台內之劇本開發要角.....	42
第四項 中國大陸電視劇開發之法令管制.....	43
第五項 中國大陸電視台戲劇產製模式之轉型.....	45
第六節 小結.....	47
第三章 影視劇本開發過程之契約.....	49
第一節 影視劇本的產權鏈與清查.....	49
第二節 劇本提案與開發契約.....	51
第一項 注意口頭與默示契約之成立.....	51
第二項 找尋創意—原創及改編故事的授權.....	52
第三項 提交協議 (Submission Agreement).....	54
第四項 保密協議 (Nondisclosure Agreement).....	55
第五項 期權暨購買合約 (Option and Purchase Agreement).....	57
第六項 授權與轉讓合約 (License or Assignment).....	59
第七項 雇用與聘用編劇契約.....	61
第三節 小結.....	64
第四章 臺灣影視劇本開發契約之案例研究.....	67
第一節 劇本開發的分階段多稿制.....	67
第二節 實務電影劇本創作契約條款範例.....	69
第三節 分階段多稿制之爭議案例.....	70
第一項 案例一：臺灣臺北地方法院 83 年度自字第 1265 號刑事判決.....	70
第二項 案例二：臺灣臺北地方法院 83 年度易字第 1712 號刑事判決.....	72
第三項 案例三：臺灣臺北地方法院 82 年度自字第 992 號刑事判決.....	74
第四項 案例四：臺灣高等法院 93 年度上易字第 1466 號刑事判決.....	75
第四節 分階段多稿制之爭議案例分析.....	77
第一項 多稿制所生的問題.....	77

第二項	口頭契約的弊病.....	80
第五節	劇本開發契約之定性及債之本旨.....	83
第六節	契約債之本旨之爭議案例.....	84
第一項	案例五：臺灣臺北地方法院 93 年度簡上字第 698 號民事判決.....	84
第二項	案例六：臺灣高等法院 103 年度上易字第 342 號民事判決.....	86
第三項	案例七：臺灣臺北地方法院 93 年度北小字第 3139 號民事判決.....	87
第七節	契約債之本旨之爭議案例分析.....	89
第一項	契約漏洞之填補—承攬契約法條的適用.....	89
第二項	契約漏洞之填補—補充的契約解釋.....	93
第三項	定性為典型契約之適切性.....	95
第四項	承攬契約解除權之行使.....	96
第八節	小結.....	99
第五章	中國大陸影視劇本開發契約之案例研究.....	101
第一節	委託創作劇本合同的劇本質量認定與報酬給付.....	101
第一項	劇本質量的掌控—終審權.....	101
第二項	劇本質量認定的隱憂.....	102
第二節	委託創作的質量認定與報酬給付之爭議案例.....	103
第一項	案例一：北京第三中級人民法院(2014)三中民(知)初字第 12048 號民事判決.....	103
第二項	案例二：北京市高級人民法院(2011)高民提字第 14 號民事判決.....	106
第三項	案例三：陝西省高級人民法院(2014)陝民三終字第 00089 號民事判決.....	109
第三節	委託創作劇本合同的劇本質量認定與報酬給付爭議案例分析.....	113
第一項	如何判定有無劇本經認可的事實.....	113
第二項	分階段給付之劇本應及時審核.....	116
第三項	劇本質量的審認.....	118
第四項	單方終審權之行使應符合公平原則.....	119
第四節	影視劇本集體創作的編劇署名.....	123
第一項	編劇們為何而爭.....	123
第二項	編劇團隊的組合差異.....	124
第五節	影視劇本之編劇署名爭議案例.....	126
第一項	案例四：溫州市中級人民法院(2017)浙 03 民終 351 號民事判決.....	126
第二項	案例五：北京市朝陽區人民法院(2015)朝民(知)初字第 4495 號民事判決.....	129

第六節 影視劇本之編劇署名爭議案例分析.....	132
第一項 署名的權源.....	132
第二項 劇本的創作表達.....	133
第三項 編劇資格的認定.....	134
第七節 小結.....	139
第六章 委託創作劇本契約爭議之締約考量及建議.....	143
第一節 委託創作劇本契約之定性.....	143
第一項 臺灣司法案例見解：劇本創作契約為承攬契約.....	143
第二項 中國大陸司法案例見解：委託合同.....	149
第二節 劇本工作完成之認可表示.....	152
第一項 製作方審核權之限制.....	152
第二項 明確約定認可之表示.....	153
第三項 不認可給付後的表示.....	154
第三節 著作權法之著作權屬規定.....	155
第一項 委託創作劇本合約非要式.....	155
第二項 著作權歸屬應事前書面確立.....	156
第四節 著作權法之劇本著作人認定與署名保護.....	157
第一項 得否以合約取得著作人地位.....	157
第二項 著作人之判定與劇本之著作性.....	159
第三項 署名事宜應以合約細化.....	160
第五節 美國編劇工會之署名規則.....	162
第一項 編劇稱謂之統一性.....	162
第二項 署名人數限制與順序.....	165
第三項 署名資格認定.....	165
第四項 通知程序及協商.....	170
第六節 兩岸編劇署名規則改進方向.....	171
第一項 程序面的透明化與雙向決策溝通.....	171
第二項 署名佔位的防範.....	172
第三項 專業領域內的公正仲裁者.....	173
第七節 小結.....	173



第七章	結論與建議.....	177
第一節	結論.....	177
第二節	建議.....	180
第一項	定分止爭需靠合約與證據之補強.....	180
第二項	反思署名資格認定及規則建立.....	181
第三項	培育創意人才的法律意識.....	183
參考文獻	.....	185
附錄	實務電影劇本創作契約條款範例.....	195



## 表次

表一 劇本創作契約適用承攬契約規定.....	144
表二 承攬契約法定解約權之行使要件.....	147
表三 故事及劇本的內容範疇.....	166
表四 電影原創/非原創劇本之編劇署名貢獻比要求 .....	167



## 圖次

圖一 研究範圍與章節架構.....	4
圖二 影視劇本開發過程.....	7
圖三 好萊塢大片廠劇本開發之參與角色.....	19
圖四 連續劇劇本開發參與角色.....	39
圖五 臺灣案例五及案例六判決之統整.....	90
圖六 中國大陸案例一、二及案例三判決之統整.....	112
圖七 中國大陸法院適用劇本質量審核約款.....	122
圖八 編劇提交階段劇本後之質量審核流程.....	154
圖九 臺灣著作權法第 12 條修法前後之適用.....	157
圖十 署名爭議涉及契約及著作權法規定.....	158
圖十一 署名之法定資格與行使約定.....	161

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

自 19、20 世紀出現的電影、電視，徹底地改變人類的生活娛樂與傳播方式。如今，影視產業已成為獨具一格的商業經濟，並擁有強大的文化輸出功能。而影視作品成功與否，除了關乎資金預算、器材、技術外，不能忽略其核心要素為創意人才之匯集貢獻。

儘管臺灣影視市場規模較小，影視人才卻可不受限於市場，與其他影視產業較為蓬發的地區謀求合作。而同文同種的中國大陸自然成為臺灣影視人員經常接觸的合作對象。近年，中國大陸影視產業湧入大量熱錢，對影視開發有旺盛的需求，加上影視網路平台崛起後漸漸跨足內容自製，拉抬了部分主創人員的身價，其中包含幕後的編劇及原創作家。

當資金開始追捧名編劇、熱題材，打出內容為王的口號時，大眾也開始注意到編劇所發出的不平呼聲，與編劇長年所處的弱勢地位。如 2017 年中國大陸熱播劇《風箏》便傳出製作人侵占編劇之署名；同年播映之《法醫秦明 2》編劇張燦燦也指控制作方署名不實，且積欠稿酬。獲 52 屆金鐘節目戲劇獎的《天黑請閉眼》也遭編劇陳世杰指稱，製作公司未支付其原創編劇費用。

美國影視產業雖為各國效法對象，然與臺灣、中國大陸影視產業的體質仍有差異。尤其美國編劇工會（Writers Guild of America）藉由團體協商方式，與影視製作人聯盟（Alliance of Motion Picture and Television Producers）簽訂了編劇最低基礎保障協議（Minimum Basic Agreement），每三年即重新談判協議內容。加入工會之編劇除了能享有團體協約之保障外，其與製作方所生之特定紛爭，如署名

(credit)、重播報酬(residual)也會經由工會之仲裁機構解決，使行業規範效力發揮到最大。

惟臺灣與中國大陸之影視產業，在缺少強而有力的編劇維權組織下，多數製作方與編劇間的權益關係呈現極強極弱之對應。在編劇即便擁有合約也難以維繫自身權益時，司法控訴便成其中一出口。如《芈月傳》編劇蔣勝男雖依約享有編劇署名，然仍起訴請求製作方除去非實質創作者之編劇署名，並更正署名稱謂、順序，以示其為第一主創編劇。

臺灣與中國大陸影視人才流動頻繁，相關人才的合作及簽約數量也持續增加，然關注兩岸影視劇本紛爭之法學研究仍屬少見，多數談及影視契約時，也以書籍或是官方的契約範本為替代，而無法看出實務的真實現況。因此，本文研究動機是將焦點重新拉回到影視編劇身上，從其工作實務所簽署的契約出發，佐以司法判決案例研究，釐清契約條款常見的爭議問題有哪些？司法如何進行解釋？紛爭背後的成因跟解決途徑有哪些？

## 第二節 研究目的

本文旨在探討臺灣、中國大陸影視劇本契約衍生之主要法律爭議，了解兩岸司法如何解釋影視劇本契約條款，及對於劇本創作、編劇權益爭議之見解。再加以比較分析，找出彼此異同，並歸納司法判決的趨勢或原則，以作為實務上影視劇本契約條款改進的參考依據。

另契約條款解釋關乎影視編劇產製實務。劇本的挑選及開發，位於影視製作流程的前端，一個影視劇本的生成，可被區隔出多個階段，常有多數參與者涉入，權利義務關係並非一刀兩段可劃清。故本論文先探究影視劇本實務的開發流程，

以利後續契約條款解釋的法律判斷，並冀研究成果對產業人士有所助益，使契約雙方更能明確知悉自身權益，如何以契約條款實現，進而使我國的影視創作更加蓬勃。同時，也讓司法工作者更清楚各類影視劇本契約的目的及功能。

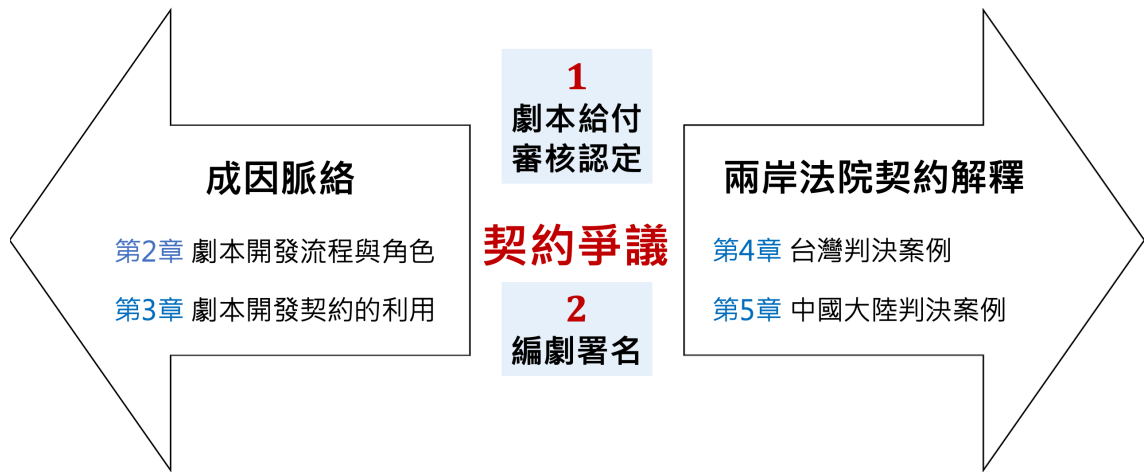
### 第三節 研究範圍與限制

影視作品除了電影、電視劇外，包括實境秀、脫口秀、廣告、遊戲等，都可能需要劇本的安排。但影視劇本契約交易的大宗，仍是電影與電視劇，故本文亦選擇此兩種影視類型之劇本開發契約作為研究對象，避免題旨過度發散。

劇本所衍生的爭議問題眾多，如關於劇本抄襲，或是劇本原創性的判定，皆非本研究範圍，蓋其爭執多非以契約為據，且相關問題已有學者與文獻論及，故非本文焦點。

本文研究範圍乃聚焦在影視劇本開發「契約」所衍生的爭議問題，惟劇本開發契約類型各異，所生之紛爭亦不同。本文選擇「委託創作契約」為研究類型，乃因所有劇本開發最終都必須藉由編劇創作出拍攝用劇本，故委託創作契約係大部分影視開發都會簽署到的契約，也是多數編劇工作來源之大宗。相較於原著（underlying works）授權、轉讓之作者，基於原創身分或不同個體各自累積的市場名聲，可能享有更好的談判籌碼與空間，其與製作方所簽署的契約，自然會比委託創作契約條款之變異性更高。

因此，本文決定以「委託創作契約」為中心，並以實務最常見的兩類爭議：劇本單方審核權、署名安排為案例搜尋範圍，挑出臺灣、中國大陸相關司法判決，分析該契約爭議之成因及法院之法律適用。



圖一 研究範圍與章節架構

## 第一項 名詞定義

影視劇本的「開發」(development)是從創意(idea)、梗概(synopsis/outline)、故事大綱(treatment)慢慢發展成最終攝製用劇本(screenplay)。故本研究所指之影視「劇本」開發契約，非僅指最終版本的劇本；所指之「影視劇本開發契約」則係製作方與編劇為了完成影視劇本開發的最終目的，所簽署的相關契約。

因本文題目是以契約所生爭議為中心，故在編劇與製作方的定義上，是從合約當事人角度出發。「編劇」係指與他方定有合約，受聘受託完成一定影視劇本創作工作者；俗謂的「寫手」則指未與他方定有合約，然實際有進行一定影視劇本創作工作者；「製作方」係指為開發影視劇本為目的，與他方定有合約，聘請委託他人完成一定影視劇本創作的一方，包括製作公司、製作人或導演等，後續欲實現影視開發目的之個人或組織。

## 第二項 研究限制

因臺灣涉及影視劇本開發契約的判決數量有限，且多肇因口頭契約約定不清所生之爭執，在沒有書面條款得參照下，即無法明確得出法院如何解釋契約條款；相較於中國大陸相關案例，皆是出自書面合約，臺灣案例則多僅著墨在法院如何處理契約漏洞，解決紛爭。故而，基於臺灣判決選案的侷限性，本文關於臺灣、中國大陸司法見解比較之部分爭點，可能無法完全契合。

中國大陸涉及影視劇本開發契約的判決數量眾多，聚焦在給付完成與否與署名爭議之案例也不少。本文盡可能從中選擇法律意見清晰，能回應實務常生爭議的司法判決，然難免有選案的主觀性存在。惟礙於篇幅，不得不割捨其餘多數。

### 第四節 研究方法

本文主要採行文獻探討及案例研究比較法。就臺灣、中國大陸影視劇本產製流程的部分，以蒐集整理國內外相關書籍、論文、學術期刊、網頁資訊、官方文件、產業研究調查報告等資料論述之。

個案研究部分，挑選臺灣、中國大陸司法判決中，與劇本給付完成之審核、報酬給付、署名爭議相關者。數量較多之中國大陸判決則考量審級、案件代表性挑選能呈現多數法院意見之案例。最後綜合比較兩岸法規、實務見解之異同，進一步論述司法在解釋契約條款及法律適用的合宜性。

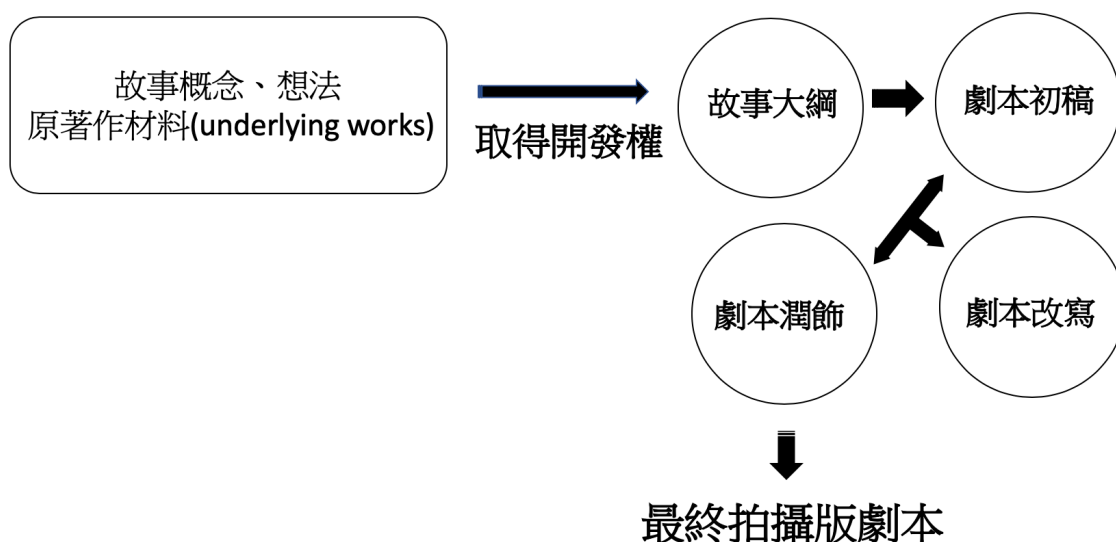




## 第二章 影視劇本開發過程及角色

### 第一節 影視劇本開發階段

開發階段（development）是影視作品生產的最初階段，即把概念、構想轉化成得用來拍攝的完整劇本。過程包括：組織構想、取得權利、準備故事大綱（synopsis/outline/treatment<sup>1</sup>）、劇本撰寫、改寫及潤飾草稿<sup>2</sup>。當然，不是每個影視開發流程都必須經過以上程序，但多數的影視作品仍是經由類似的開發程序，產生出完整的劇本，接著進入到影視的前製階段（pre-production）。



圖二 影視劇本開發過程

資料來源：Wasko Janet, *How Hollywood Works* 30 (2003).

<sup>1</sup> Synopsis 通常是以現在時態描述故事的主要情節，頁數在 1 至 20 頁之間，惟也有 1 頁以內的簡要版；outline 則是以不超過 5 千字的篇幅敘述人物與故事發展；treatment 是以短篇故事形式，把故事的主要場景、對白、人物按螢幕時序描述出來，通常篇幅會比 synopsis, outline 多，大約 15 至 30 頁。See RICHARD W. KROON, *A/V A TO Z: AN ENCYCLOPEDIA OF MEDIA, ENTERTAINMENT AND OTHER AUDIOVISUAL TERMS* 666,477,703 (2010).

<sup>2</sup> JANET WASKO, *HOW HOLLYWOOD WORKS* 30 (2003).

劇本開發，看似就是將欲拍攝的故事內容化成文字，於電影或電視劇應無差異。惟因長久以來，電影、電視劇分屬不同銷映管道，盈利模式並不全然相同，故兩者在實務裡的產製流程與人員配置上也各有特色，就劇本開發一事同樣發展出不同的運作型態。如電視台喜歡購買長劇的原因在於，其能有效吸引觀眾回流，且購買連續劇的平均單集成本較短時數的電影便宜，播映時間又比電影長，對於需要填滿節目檔期的電視台來說，會更偏好投資電視劇<sup>3</sup>。同時，連續劇能讓電視台視收視率的回饋情況，調整後續劇集的走向，形成邊寫邊播的開發型態，以幫助電視台打造「黃金時段」的廣告銷售<sup>4</sup>。因此，為了配合電視台的劇本開發需求，連續劇的能動性必須要比電影來得及時，這也造就了電視劇多以編劇團隊，同時進行劇本開發的常態<sup>5</sup>。

故若要談論電影及電視劇的開發流程與要角，勢必會有一些出入，因此，本章將會分別討論電影及電視劇的開發過程。

又電影一直以來相較電視劇有更強的跨國流通性，能成為國家外貿的重點商品，而美國好萊塢身為電影外銷的翹楚，使得各國的電影產製方式，漸漸趨近美國電影工業的路線，或至少是慢慢效法其結構型態<sup>6</sup>。臺灣及中國大陸現階段的影視產業，雖尚未建立起如美國一般穩定細緻的分工體制，但基本上還是遵循著相同的影視產製程序，對特定專業人才的需求也是相同的。僅是可能在礙於預算、工作時程過趕或回收利潤程度等的考量，壓縮了工作流程裡，由專業的獨立人士

<sup>3</sup> 蔡念中、劉立行、陳清河，電視節目製作，頁 37，2010 年 10 月，五南出版。

<sup>4</sup> 同上註，頁 51-53。

<sup>5</sup> 王雅黎，直窺戲劇的核心靈魂—編劇的劇作人生（上），TAVIS.tw 影視及流行音樂產業資訊平臺，2013 年 9 月 30 日，<https://tavis.tw/files/13-1000-13980-1.php>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）

<sup>6</sup> 繼 2012 年，中國萬達集團收購了美國最大電影院線 AMC 公司後，萬達於 2016 年又欲收購派拉蒙 49% 之股份，萬達董事長王健林稱，收購目的在學習好萊塢電影的產銷管理，然再遭母公司維亞康姆拒絕後，萬達以 35 億美元收購了傳奇影業（Legendary Pictures）。參 Sina 新浪財經，王健林又買不成了？萬達收購派拉蒙遭拒，2016 年 09 月 20 日，<http://finance.sina.com.cn/stock/hkstock/ggscyd/2016-09-20/doc-ifyvyqvy6819193.shtml>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

處理特定事宜的空間，使得每部影視的編制分工不清<sup>7</sup>。故本文以下，先以美國電影實務作為起頭，介紹參與開發階段之重要角色及他們的職責，再談論臺灣及中國大陸之實務狀況，視有哪些相應與相異之處。而就電視劇開發部分，因為與美國電視實務之趨同性較低，故將捨去美國電視劇開發的介紹，直接討論臺灣及中國大陸電視劇的劇本開發實務。

## 第二節 美國電影產業之劇本開發流程與要角

### 第一項 大型片廠 (Major Studios)

美國好萊塢的影視工業已呈現高度專業分化，從創意人才與題材的發掘、經理仲介、法律風險評估、投資與風險控管金融、銷售與發行通路等，都有體制化的機構在運行著。其中最有勢力的好萊塢六大片廠，包括哥倫比亞影業、華納兄弟影業、環球影業、華特迪士尼電影公司、派拉蒙優勢電影公司、二十一世紀影片公司<sup>8</sup>，皆屬於特定傳媒娛樂集團所有。其得利用集團資源之相互整合，將影視的效益發揮到最大，如環球影業所屬的康卡斯特集團 (Comcast) 旗下有電視台、主題樂園度假村、網路視頻平台等。讓一部電影在上映過後，得繼續轉移到其他平台播映，電影本身還能衍生出其他文創娛樂商品，使影視不停創造新的產值。

在科技新媒介不斷誕生的現代，電影不再只是單一的影視消費品，除了電影院、電視這類傳統媒介，傳媒集團早已思考到影視的智慧財產價值，能在其他渠道創造豐厚的利潤。故除了將影視視為衍生產品開發的主來源外，也適時調整了影院上映的天數，讓其他播映窗口的觀眾，也能在符合其心中價格與收視習慣下，

<sup>7</sup> 臺灣製片葉如芬表示，大部分的臺灣電影並未依照一套完整的製片制度完整拍攝，雖最終多能完片，但過程卻缺乏規劃、合理分工，在未能有效控管經費與拍攝期下，使得電影從業人員越來越沒有保障。參葉如芬、吳凡，電影製片——平衡藝術與生意的能力，頁 29-30，2007 年 1 月，書林出版。

<sup>8</sup> 二十一世紀影片公司 (21st Century Fox) 已於 2019 年 3 月 20 日，被華特迪士尼電影公司 (Disney) 收購作為獨立公司運作。

依序消費該影視。這種依不同發行窗口定價，且接續發行的策略又稱擴窗模式（windowing release pattern），目的在盡可能吸引最多的觀眾消費，窮盡影視播放的剩餘價值<sup>9</sup>。

六大片廠是好萊塢電影發行中佔比最大的一群，依 2018 美國國內發行上映的票房來看，前六大片廠就佔據了票房收益 80% 以上<sup>10</sup>。在擁有最多資金的情況下，龐大的組織運作架構也就不足為奇，光是影視開發階段，就會橫跨創意部門、商務部門與法務部門分階職司。之所以如此，是因六大片廠會進行大量的故事開發，以 20 世紀電影公司為例，處於開發階段的劇本項目約有 100 到 150 個<sup>11</sup>。但並非所有開發項目都能進入前製階段，事實上大多數的項目都沒有被拍攝，甚至在發展階段就被終止開發，至於開發終止案的費用，則由其他已回收利潤之項目填補<sup>12</sup>。即片廠就製作是採個案企劃進行，但預算的編制上採共同分擔填補政策。

開發階段所需的時間從八個月到兩年都有，必須到編劇及劇本、導演、主要演員和預算都獲得片廠同意，並獲准前製通行（green lights）後，開發階段才算完成；而那些持續卡在開發地獄期（development hell）的項目，則是編劇與製作人最不樂見的<sup>13</sup>。即便主要生產獲利的商業電影，看似在市場上贏得成功的六大片廠，在影視開發階段其實也是戰戰兢兢的運作。一個劇本是否有票房及衍生利益的潛值，必然是製片公司重視的事情，但知名的編劇 William Goldman 曾對好萊塢下過最好的註解：「沒人知道任何事（nobody knows anything）<sup>14</sup>」。沒有人能夠準確的預知或評估，一部電影會賣座，或成為票房毒藥。這也是為何每年開發的故事成千上萬，真正能被拍攝的只有極少數，而其中能獲利的更是少數。導

<sup>9</sup> 彭侃，好萊塢電影的 IP 開發與運營機制，當代電影，234 期，頁 15-16，2015 年 9 月。

<sup>10</sup> *Market Share for Each Distributor in 2018*, THE NUMBERS, <https://www.the-numbers.com/market/2018/distributors> (last visited May 10, 2019).

<sup>11</sup> 陳焱，好萊塢模式：美國電影產業研究，頁 74，2014 年 4 月，2 版，中國計量出版。

<sup>12</sup> 彭侃，好萊塢電影金融融資機制研究，當代電影，212 期，頁 57，2013 年 11 月。

<sup>13</sup> WASKO, *supra* note 2, at 30,33.

<sup>14</sup> 該句出自其著作 *Adventures in the Screen Trade* 一開頭之總結文字。

致六大片廠近年多選擇製作系列電影，為的是利用第一部電影已獲得的成功認可，來掌控投資風險跟利益回收<sup>15</sup>。

但在影視產業，人們終究無法複製另一部成功電影的商業與創作模式，來保障自己的影視作品不會一敗塗地，或觀眾的口味不會轉換。因此，六大片廠才會大量地開發故事題材，投注開發資金先買下必要的影視化權利，以擔保未來適當時機出現時，能有最好的故事題材可以使用開發。然六大片廠畢竟是挾著長年累積下來的實踐經驗，創造了自己的影視王國地位，透過充沛的開發經費，能做到不同於其他獨立製片公司的開發規模，即便都經歷類似的開發流程，大片廠與獨立製片在內部人員的職務分飾上仍有落差。

## 第二項 獨立製片（Independent Production）

相較於大片廠擁有眾多分化的開發人員，獨立製片則多數無法負荷這種細緻分工所需的人力開銷，故大片廠中創意、商務、法務這三者的工作，可能都落在同一角色即獨立製片人身上。也因攝影器材與數位網絡的日新月異，獨立製片的發展與出路變得越來越好。一方面獨立製片人能從新的發行渠道中獲得融資的機會，二來新興的影視媒介對於各類型的影視內容需求也倍增，使得影視作品不再只限於高概念（high concept<sup>16</sup>）類型的商業影視，增添了獨立製片更敢於挑戰另類故事題材的信心<sup>17</sup>。

雖獨立製片不像六大片廠一樣，擁有完整的影視開發、製作、發行的產業鍊，但仍不失在某領域成為佼佼者之可能。如獅門影視娛樂公司（Lions gate

<sup>15</sup> 宋海燕，娛樂法，頁 280-281，2018 年 5 月，2 版，商務印書館出版。

<sup>16</sup> 高概念（high concept）指故事的情節與概念，能用簡短一句話描述完，這種概念簡單明瞭的故事，通常能讓觀眾迅速明白賣點何在，無需過多的解釋或想像。KROON, *supra* note 1, at 333.

<sup>17</sup> 郭東益，以製片角度談電影產製：從好萊塢製片人與美國商業電影談起，傳播與管理研究，4 卷 1 期，頁 86-87，2004 年 7 月。

entertainment Corp) 亦是實力堅強的影視製作與發行公司，著名的作品有《飢餓遊戲》(the hunger games)、《暮光之城》(the twilight saga)、《廣告狂人》(mad men)；2013 年其公司年收入超過 20 億美元，利潤達 2.7 億美元，而其僱員僅有 600 多人<sup>18</sup>。

然何謂獨立製片？就字詞解釋，是指非由主流製片廠所投資或發行的影視製作。但事實上，如今六大片廠已將事務重心移到影視之開發、發行與行銷，並利用投資其他中小型製片公司的影視項目，得到其影視之全球發行權，分享收益<sup>19</sup>。獨立製片跟獨立電影(Independent Film)一樣，都是模糊不明確的概念，依獨立電影電視聯盟(Independent Film & Television Alliance)之定義，獨立電影指投注於該電影的資金來源，至少有百分之五十一來自六大片廠外者<sup>20</sup>；獨立電影團體(The Film independent Group)則不從財務來界定，認為擁有獨特觀點，創新或挑戰批判的電影內容，皆可稱為獨立電影<sup>21</sup>。

不論如何，獨立製片在現實中，已不是低預算製作與小眾市場的代名詞，它們也可能會與六大片廠合作，取得其部分投資資金，只是製片人不會是大片廠的僱員。一般來說，若獨立製片人開發劇本時沒有運用大片廠的資金，但在製作階段與發行上有大片廠的介入，該影視被稱為獨立製片是有疑義的；反之，若獨立製片在開發與製作階段都是利用大片廠以外的資金，僅是轉讓該影視權給大片廠進行發行事宜，則該影視應視為獨立製作<sup>22</sup>。

<sup>18</sup> 陳焱，前揭註 11，頁 130-132。

<sup>19</sup> JOHN W. CONES, DICTIONARY OF FILM FINANCE AND DISTRIBUTION: A GUIDE FOR INDEPENDENT FILMMAKERS 232-233 (2008).

<sup>20</sup> Independent Film & Television Alliance, *IFTA<sup>®</sup> FAQs 1*, [http://www.ifta-online.org/sites/default/files/FAQs\\_updated+Sep2013.pdf](http://www.ifta-online.org/sites/default/files/FAQs_updated+Sep2013.pdf) (last visited May 10, 2019).

<sup>21</sup> 獨立電影團體設有獨立精神獎，是獨立電影圈重要的獎項，其獎項的宗旨也呼應了該團體對獨立電影的界定，主要是依電影的表達內容，非僅視資金來源作區分。See Film Independent, *FAQ Your Film Independent Spirit Awards questions—answered*, FILM INDEPENDENT, <https://www.filmindependent.org/spirit-awards/faq/> (last visited May 10, 2019) (“Films that are made with an economy of means and are fully financed by a studio or an indie studio division may still be considered independent if the subject matter is original and provocative.”).

<sup>22</sup> CONES, *supra* note 19, at 230.

對於獨立製片人來說，獨立製片與大片廠製片間的重要區隔反而是，獨立製片在劇本開發與聘用創意人才上有更大的彈性。因為不少獨立製片並非編劇、演員及導演等創意人才工會之協議（Guild Agreements）締約方，故獨立製片無需依照各行業工會所要求的勞資條款，來給付其聘用的創意人才<sup>23</sup>，這對某些經費較少的獨立製片來說，是很關鍵的考量。

總的來說，相較於大片廠，獨立製片一詞涵蓋範圍廣泛，每個獨立製片公司或獨立製片人所擁有的資源與編制不盡相同，也常有編導合一，或是導演兼製片人的情形。故在影視開發階段，也不像大片廠有較穩定的分工型態。惟這不影響開發事務仍存的事實，只是分工上可能有所壓縮。鑑於各獨立製片之規模差異性較高，故本文不以大片廠與獨立製片作為分化，而是用角色分工的分類，介紹參與影視開發階段的職務工作有哪些。

### 第三項 製片人（Producer）

長久以來，美國好萊塢採行製片制度，由製片人擔任影視項目的負責人，從最初故事概念的發掘，到最後的發行、上映，製片人都必須參與規劃與監督<sup>24</sup>。製片人是一部影視項目的建造者，除了要能找到適合影視化的題材，落實成得以拍攝的實體劇本。還須利用各式契約，確保劇本開發所使用的素材，皆已合法取得權利，再向投資者提案，爭取拍攝的資金。故製片在劇本開發過程裡，扮演的是企劃與管理者的角色，一方面要激發編劇的創意，好用迷人的故事吸引資金；另一方面要站在投資者或市場的角度，評估劇本的商業價值並予之修改。

因為劇本就是影視的核心基礎，故影視開發的時程往往超過拍攝期。也因為劇本開發時程冗長，又難以確保是否能得到投資青睞得以開拍，故製片人通常會

<sup>23</sup> *Id.* at 232-33, 217.

<sup>24</sup> EVE LIGHT HONRHANER, *THE COMPLETE FILM PRODUCTION HANDBOOK* 1-2 (4th ed. 2010).



不停地找尋可供開發的故事題材，同時進行數個開發項目。某些製片因而會將部分劇本開發的工作，交由創意製片人（creative producer）或項目開發經理（development executive）分擔<sup>25</sup>。

製片人不一定是單打獨鬥的個體戶，也有受僱於製作公司裡的製片人。前者的收入相對於後者，當然比較不穩定，但只要獨立製片人的開發提案（pitch），能夠吸引到製作公司進行開發立項，就能獲取一筆開發費用，作為事後製片費的預付款<sup>26</sup>。即便最後只有非常少數的開發項目能被製作拍攝，但獨立製片人還是能藉由眾多的開發提案，賺取立項開發費的報酬。

製片人可能以自己名義作為契約的主體，也可能代表製作公司為其口舌。製片人在開發過程中另一項重要的任務是，取得並管理影視開發所用的財產，確保影視著作及其所需要的所有權利，最後都能完整移交給發行商。一般為了權屬移轉方便，製片人在與著作權人或編劇進行契約協商時，會由單一的目的公司（single purpose entity）作為影視所有權利的擁有者<sup>27</sup>。

#### 第四項 編劇與美國編劇工會（Screenwriter and Writers Guild of America）

美國好萊塢裡，似乎人人都握有影視故事題材或劇本等著被開發，但真正靠寫影視劇本維生者其實相對只有少數。尤其在日益升高的製作成本下，六大片廠將資源集中到大片，劇本市場競爭更加激烈<sup>28</sup>。以電影為例，幾乎所有的影視製作都是以項目（project）在進行，製片人依據每部電影項目的需求與預算，找尋

<sup>25</sup> 彭侃，好萊塢電影劇本開發體系，當代電影，220期，頁27，2014年7月。

<sup>26</sup> 劉滄譯，Dina Appleton & Daniel Yankelevits 著，好萊塢怎麼談生意，頁132，2016年7月，2版，中國計量出版社。

<sup>27</sup> CHARLES-EDOUARD RENAULT & ROB H. AFT, FROM SCRIPT TO SCREEN: THE IMPORTANCE OF COPYRIGHT IN THE DISTRIBUTION OF FILMS 60 (2011), available at [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/950/wipo\\_pub\\_950.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/950/wipo_pub_950.pdf).

<sup>28</sup> 彭侃，前揭註25，頁28。

創意人才締約，嗣電影完成後合作即告終止<sup>29</sup>。故編劇的職涯是從一部影視到下一部影視，一份契約到下一份契約所組成的非連貫工作。

聘雇編劇參與影視開發階段的人，可能是製片人、製作公司或六大片廠。一旦編劇被聘雇（work made for hire<sup>30</sup>），其在契約關係底下所創作的著作，多數都會依約成為聘用者的財產<sup>31</sup>。由於劇本開發的過程中，會經歷大綱、一稿、二稿、重寫跟潤飾各階段，每階段都可能經手自不同的編劇。為配合影視業對創意人才的彈性需求，多數編劇所簽的契約都有分階段給付與終止權之條款（step deal），任何一階段之劇本撰寫，若始終無法達成契約約定的要求，則該編劇契約得於各階段終止<sup>32</sup>。編劇職位的高變動性，可見一斑。

美國編劇工會（Writers Guild of America，WGA<sup>33</sup>）是推動編劇權益的有力機構，編劇在符合工會的申請標準下，能選擇加入工會，適用工會與影視製作人聯盟（Alliance of Motion Picture and Television Producers，AMPTP）共同簽署之最低基礎協議（Minimum Basic Agreement）。該基礎協議每三年重新談判一次，高達 700 頁以上的內容，鉅細彌遺地規定了工會之編劇應有的最低保障<sup>34</sup>。故製方若有意聘用某編劇工會成員開發劇本，必須先簽署 WGA 的基礎協議成為締約方

<sup>29</sup> Robert Defillippi & Michael B. Arthur, *the paradox in project-based enterprise: the case of film marking*, Vol.40 No.2 CAL. MGMT. REV. 125, 125-128 (1998).

<sup>30</sup> 依 17 U.S.C. § 201 (b) (“Works Made for Hire: In the case of a work made for hire, the employer or other person for whom the work was prepared is considered the author for purposes of this title, and, unless the parties have expressly agreed otherwise in a written instrument signed by them, owns all of the rights comprised in the copyright.”)，僱傭契約下之雇主能自始成為僱傭作品之作者並取得著作權，除非當事人另有書面特約。若編劇非受僱於製作方，依 17 U.S.C. § 101 規定，契約當事人書面明示一方乃受託（ordered or commissioned）創作影視劇本時，該委託作品亦視為僱傭作品（work made for hire）。

<sup>31</sup> HONRHANER, *supra* note 24, at 79.

<sup>32</sup> JOHN J. LEE JR. & ROB HOLT., *THE PRODUCER'S BUSINESS HANDBOOK* 90-91 (2005).

<sup>33</sup> WGA 為 Writers Guild of American, East (WGAE) 和 Writers Guild of American, West (WGAW) 兩工會的代稱，兩工會各自獨立，不相隸屬或結合，但常聯合進行影視編劇的維權。

<sup>34</sup> Writers Guild of American West, *2017 Writers Guild of America Theatrical and Television Basic Agreement*, <https://www.wga.org/uploadedfiles/contracts/mba17.pdf> (last visited May 10, 2019).

(Signatories) ，並遵守協議內容，如最低薪酬的保障。然仍有獨立製片公司，因不願或無法花太多預算在劇本開發階段，選擇不成為 WGA 的締約方。

## 第五項 經紀代理 (Talent Agent)

經紀代理專門網羅創意人才，如編劇、作家、演員、導演、製片人、歌手等，代理其找尋合作機會。這門行業呼應了影視產業商品多元化組合的特性，每個影視項目都是創意人才組合成的團隊，而創意人才多屬自由工作者 (freelance) ，沒有固定的工作保障，需要不斷謀求工作機會。

經紀代理在產業中有舉足輕重的地位，它們多數與影視公司，包含製作、發行甚至投資者，保持良好的溝通管道，清楚製作公司欲開發的題材有哪些，能適切地推銷故事素材、劇本；或甚把劇本跟旗下的演員、導演包裹起來，整合成一個主創人員的整體項目 (package) 推薦給製方<sup>35</sup>。

以創新意藝人經紀公司 (Creative Artist Agency) 為例，其所代理的一流演藝人員總數遠高於他者，若有任何影視公司想投資一部影視，從劇本開發到後製完成，該經紀公司能提供完整的優秀班底<sup>36</sup>。經紀公司不僅能整合了人才資源，也能藉此提高尚未成名的二、三流人才的曝光。編劇藉由經紀代理為其進行簽約談判，通常能獲得較好的待遇；它們也會在劇本市場宣傳待售編劇，刺激潛在買家提高競標價<sup>37</sup>。且經紀代理依行業習慣，收取代理交易價額之 10% 作為中介費，此亦能確保其利益與所代理的編劇保持一致<sup>38</sup>。

<sup>35</sup> See 1 Thomas D. Selz et al., *Representing talent generally—Agents—Talent agencies* §8:5 ENTERTAINMENT LAW: LEGAL CONCEPTS AND BUSINESS PRACTICES (3d ed. 2018).

<sup>36</sup> 陳焱，前揭註 11，頁 196。

<sup>37</sup> WASKO, *supra* note 2, at 24.

<sup>38</sup> See Thomas D. Selz et al., *supra* note 35.

另外，經理人（talent manager）與經紀代理不同，其本來的工作是在處理創意人才，商業交易以外的事宜，如行程安排、職涯規劃等。故並未受到經紀代理相關法律的規制，如不得擔任製片人及報酬額的限制。惟近年，越來越多經理人越界替客戶找尋工作機會、進行契約談判，讓經紀代理公司開始向政府要求更嚴格的管制經理人的活動<sup>39</sup>。相較之下，經紀代理公司屬於加州勞動法（California Labor Code）第 1700 條，有關創意人才經紀的規範範圍，故經紀代理必須取得許可執照，也得遵循各創意人才工會之規章，和其他法規限制，已是具有相當規模，又高度規範化的行業。

#### 第六項 創意執行（Creative executive）<sup>40</sup>

較有規模的製作公司，就劇本開發事宜設有創意部門（creative department）負責，由創意執行（creative executive）主導該部門，決定哪些故事題材值得進入開發階段。這個部門也是編劇、導演、製片人等擁有故事素材者，提交創意的地方。雖然此部門的工作就是在挖掘創意題材，但並非所有提交於此的素材都會被閱讀，甚或轉交給創意執行審閱。

為了避免往後發生故事題材盜用、抄襲的紛爭，現今創意部門已不再隨意接受劇本素材，通常必須經過經紀代理、經理，或同時簽署提交免責聲明協議（submission release form）遞來的劇本素材，才會有被審閱的機會。若要增取到口頭提案（pitch）的機會更是難得。故不論是否已經成名，編劇會撰寫數個投機劇本（spec scripts），試圖敲開不同製作公司的大門。這種為了銷售所寫成的劇

<sup>39</sup> 劉菟譯，前揭註 26，頁 5。

<sup>40</sup> 同上註，頁 7；CONES, *supra* note 19, at 120.

本，會先經過劇本分析師的篩選，僅有百分之一的劇本能獲得較高的推薦評價，最終遞交到創意執行面前<sup>41</sup>。

當然故事題材有時直接來自製作公司內部，在確認取得故事題材的影視化權利後，製作公司會雇用編劇在其指示下進行劇本開發。這也是為什麼有經理或經紀代理的作者會更容易獲取交易機會，因他們已與各製作公司建立起溝通網絡，又熟稔劇本市場的動向，從而能為需要影視開發項目的買家，找到最符合其需求的劇本或編劇；另一方面，也能提供最直接的商業意見給編劇。

創意執行若看中某個故事題材，會申請開發基金，啟動劇本開發，為該項目選擇聘用某編劇、製作人、演員等主創人員，再將該開發項目的企劃交由商務執行部門進行契約談判。

### **第七項 商務統籌（Business Affairs Executives）<sup>42</sup>**

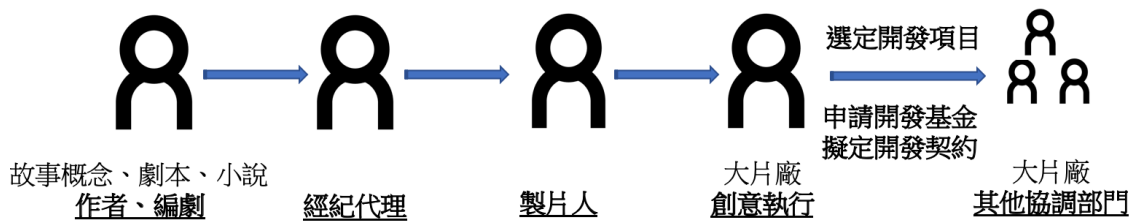
大型製作公司有意將創意事務與商業談判，打散給不同部門職掌，另設商務部門（business affair department），由商務統籌專職處理創意人員契約的協商談判。在接受創意部門的開發項目企劃後，商務統籌會與名單中的創意人才或其代理進行接洽、查清人才的報價，並核對項目的預算進行合作邀約、商談出價。在談判過程中，商務統籌會先就契約的主要條款進行協商，如報酬金額、產權歸屬等，雙方合意後便作成交易備忘錄（deal memo or term sheet），該交易備忘錄再由法務部門接手，完成後續長版契約的起草。

<sup>41</sup> 劇本分析師稱 story analyst 或 reader，專門審閱劇本、將故事核心提要出來，並提供評估意見（Coverage）給創意部門的主管，告知劇本是否值得開發。 See Catherine Niebergall, *Product of the Mind: Idea Submission Cases and Copyright Preemption Post-Grosso*, 17 SMU SCI. & TECH. L. REV. 31, 33 (2014).

<sup>42</sup> 宋海燕，前揭註 15，頁 15；劉菡譯，前揭註 26，頁 8-9；see CONES, *supra* note 19, at 75.

## 第八項 法務部門 (Legal Department) <sup>43</sup>

法務部門的工作是基於商務部門所簽訂的合作備忘錄，進一步完成完整契約條款的談判與簽署。法務部門多由專業的律師組成，會對故事題材所可能引發的法律風險，進行調查評估，確保該項目不會有侵權的隱憂；並針對更多細部問題進行釐清、加以定義協商，如利潤的分享如何計算與解釋。創意人才的經紀代理或律師，也會與法務部門就契約之內容來回進行談判。商務統籌所簽署的合作備忘錄，通常僅有幾頁，而法務部門最終協商完成的長版契約 (long form agreements)，卻可能長達 30 到 40 頁；原先備忘錄的內容再多次協商下，亦可能有所調整。



圖三 好萊塢大片廠劇本開發之參與角色

資料來源：本研究整理

## 第三節 臺灣電影產業之劇本開發流程與要角

現今臺灣的電影產業並未有像六大片廠那般，整合開發、製作與發行的公司

<sup>44</sup>，亦沒有如美國編劇工會那樣的編劇權益保障組織<sup>45</sup>。故基本上，目前臺灣的國

<sup>43</sup> 宋海燕，前揭註 15，頁 15-16；劉菟譯，前揭註 26，頁 9-10；see CONES *supra* note 19, at 258, 128.

<sup>44</sup> 李天鐸、劉現成，電影製片人與創意管理：華語電影製片實務指南續篇，頁 30，2017 年 6 月，新聞局出版。

<sup>45</sup> 臺灣多個縣市都有電影戲劇業職業工會，惟該等工會在編劇的契約權益保障上，並無與其他影視相關專業團體或組織成立勞資協議，與美國編劇工會的保障強度仍有差距；許多編劇入會目的是為了享有職業工會之勞健保服務。

片製作與開發，比較接近美國獨立製片的型態。惟臺灣的電影製作又不同於美國的「製作人中心制」，通常是由導演一路主導電影的開發、製作。製片人的工作轉換成單純的財務與發行助手，僅是輔助導演有關電影行政之事務，不干涉故事題材創意的部分<sup>46</sup>。這也導致國片缺少了製片人在劇本開發階段，施展其商業專業的機會，多少加劇了電影投資的風險。

自八零年代，「臺灣新電影」開始強調美學風格與在地社會主題，諸如《光陰的故事》、《兒子的大玩偶》與《小畢的故事》等電影，在票房市場都獲得不錯的成績。然這種非通俗的電影類型逐漸被市場厭倦，票房慘落，讓當時知名的導演如蔡明亮、侯孝賢等導演，開始尋求海外資金支援其繼續投拍電影，並漸漸忽略國內市場的需求<sup>47</sup>。當時「導演獨大制」的創作方式，流傳至今，讓臺灣電影工業與市場出現的衰退瓶頸，遲遲無法突破，也出現從業人員提出建立製片制度的呼聲<sup>48</sup>。

就電影劇本開發來看，原本應為主導的專業製作人被導演取代，這不僅是創意題材能否呼應市場需求的問題，其他在開發階段所涉及的契約商談與風險管理，可能也是身為主創人員的導演所無法兼顧的<sup>49</sup>。以下分別討論臺灣電影劇本開發階段所涉及的角色。

---

<sup>46</sup> 葉如芬，前揭註7，頁59。

<sup>47</sup> 魏玟，從在地走向全球：臺灣電影全球化的歷程與類型初探，臺灣社會研究季刊，56期，頁78-81，2004年12月。

<sup>48</sup> 葉如芬，前揭註7，頁135。

<sup>49</sup> 孫志熙，短片實驗室 | 故事不是最關鍵：如何和全世界要資金拍電影？，BIOS monthly，2017年12月11日，[http://www.biosmonthly.com/columnist\\_topic/9341](http://www.biosmonthly.com/columnist_topic/9341)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

## 第一項 製片公司

臺灣電影製作業數量於 2017 年突破千家<sup>50</sup>，2018 年全新上映之國片數量為 46 部，全臺票房總收入為 8.1 億元，佔全臺電影總票房 7.5%<sup>51</sup>。因國片普遍票房獲利不佳，資金不敢貿然進行無法回收的投資，近五年國片製作近八成屬於新台幣六千萬以下的小規模國片，超過一億元之大型製作多為與中國大陸合作之電影<sup>52</sup>。也因臺灣製片公司無法單靠臺灣電影市場維繫營運，自然需有不同的開源策略，包括投入電視、廣告及音樂影視之製作，銷售電影版權等<sup>53</sup>。

就影視開發面向來看，臺灣製片公司面臨到幾項機會與挑戰。一是可透過網路數位發行增加其銷售渠道，並拓展開發各種類型影視之可能。二是國片向來與中國大陸合作比例最高<sup>54</sup>，臺灣製作公司於故事開發時，也會預先考量到對岸市場需求，或針對兩岸市場進行不同的後製。如國產動畫片《桃蛙源記》便在中國大陸上映前，花半年重修劇情跟對白並重新配音，上映 9 日就創下新台幣 4 千多萬票房<sup>55</sup>。加上中國大陸國臺辦於 2018 年 2 月 28 日公布《關於促進兩岸經濟文化交流合作的若干措施》，申明臺灣生產之電影、電視劇引進中國大陸不受數量限制<sup>56</sup>；乃是繼 2010 年兩岸經濟合作架構協議（Economic Cooperative Framework Agreement）「取消台灣電影片進口配額限制」、「中國大陸華語與合拍電影片

<sup>50</sup> 文化部影視及流行音樂產業局，2017 影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影產業，頁 6，2018 年 12 月 28 日，取自 <https://mocfile.moc.gov.tw/files/201812/4ec2e3a7-46f8-4c5e-a7df-e11712359aab.pdf> (最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日)。

<sup>51</sup> 同上註，頁 2-3。

<sup>52</sup> 同上註，頁 23-24。

<sup>53</sup> 同上註，頁 9。

<sup>54</sup> 同上註，頁 28。

<sup>55</sup> 廖慧娟，桃蛙源記闖陸 喚醒台動畫產業，中時電子報，2016 年 5 月 12 日，<https://www.chinatimes.com/newspapers/20160512000931-260308?chdtv> (最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日)。

<sup>56</sup> 《關於促進兩岸經濟文化交流合作的若干措施》第 19 條「大陸電影發行機構、廣播電視台、視聽網站和有線電視網引進臺灣生產的電影、電視劇不做數量限制。」。



發行映演每年 10 部」政策後，臺灣政府致力推廣兩岸文創合作交流之成果<sup>57</sup>。可期臺灣將持續有更多製作公司，把商業版圖擴展至對岸。

由於臺灣每年產製之國片數量有限，無法提供相關人才足夠的創作機會。臺灣即便有千家的製片公司，其內部的人力通常僅維持在最低營運水準，創意或技術人員則採專案聘任<sup>58</sup>，其中開發及前製階段之成本支出佔製片總成本不到 5%<sup>59</sup>，種種因素造成國內影視開發人才的出走與凋零。因而，製片公司對編劇求才若渴的現況似乎也不意外<sup>60</sup>。

國片市場如此低迷還能持續產製的重要挹注乃是政府補助。業者仰賴政府給予獎勵金、輔導金、投資開辦基金、優惠貸款、賦稅抵減等優惠已司空見慣<sup>61</sup>，當中與劇本開發較相關的有國產電影長片輔導金、國產電影片企劃及劇本開發補助<sup>62</sup>。申請人皆必須為中華民國設立登記之電影片製作業。長片輔導金之申請應提出完整劇本及編劇同意劇本攝製之授權文件，若為改編劇本須附原著作、衍生著作及各該著作之著作財產權人同意改編為劇本之授權文件<sup>63</sup>。

電影片企劃及劇本開發補助則是基於鼓勵製片者落實商業企劃，故提交的劇本只需包含人物設定之劇情大綱，以及說明企劃開發執行方式及預估開發期程。相關的劇本著作授權文件一樣應檢附，另外還須提交企劃開發團隊（含編劇、製片、導演、開發專業人員等）之經歷證明，與其同意參與企劃開發之合約或同意文件<sup>64</sup>。

<sup>57</sup> 仲曉玲、羅紫君、蘇筱彤，創意影音產業之人才網絡研究：以兩岸影視內容生產合作為觀點之探討，科技部補助專題研究計畫成果報告，頁 1-2，2014 年 10 月 31 日。

<sup>58</sup> 文化部影視及流行音樂產業局，前揭註 50，頁 35。

<sup>59</sup> 同上註，頁 25。

<sup>60</sup> 依臺灣經濟研究院所做的電影產業專業人才供需問卷調查，製片業者認為供不應求的前三類專業人才為製片、編劇、國外發行行銷。同上註，頁 54-55。

<sup>61</sup> 劉立行，當前臺灣電視與電影產業之趨勢與展望，研考雙月刊，36 卷 1 期，頁 73，2012 年 2 月。

<sup>62</sup> 電視劇則有相應之電視節目製作補助、電視劇本開發補助。

<sup>63</sup> 參中華民國一百零八年度國產電影長片輔導金辦理要點。

<sup>64</sup> 參中華民國一百零八年度國產電影片企劃及劇本開發補助要點。

有時製片公司將政府補助金視為最重要的資金來源，未取得補助時，便會導致影視製作期延宕甚或終止，可能間接讓編劇的報酬請求受到影響，由此而生的風險與紛爭可參第四章案例六。

## 第二項 製片人

臺灣的製片人制度還未健全，除了上述導演兼製片人的情形，也有製片人因經費短缺，幾乎一人包辦電影製片的所有大小事<sup>65</sup>。惟若一部電影遵循著製片中心制，製片人就會是開發劇本階段的主導；導演並非不得參與創意討論，只是判斷權仍在製片人身上。製片人在故事開發時就會思及籌措資金的事，會竭力使故事題材能夠吸引投資方，並以市場的角度來分析故事的完整性，檢視劇本是否具備可拍攝的功能，決定可以定稿或需再修改。製片人也是主創人才間的溝通橋樑，劇本內容的呈現，不僅關涉編劇一角，導演、演員、投資方、發行方或廣告商都會有意見<sup>66</sup>。製作人必須適時溝通協調各種意見，採行必要的建議，讓劇本開發能在藝術創意與商業間取得一個和諧。

實務上，電影屬於項目型的開發製作，每部電影都需要組合不同的創意人才、與不同主體簽訂各種契約。為了責任風險的降低，以及最終將影視權屬移轉給投資方的便利，製作人也會設立公司作為影視項目的對外主體，由法人作為第一線的權利擁有及責任負擔者，一方面隔離個人的投資風險，二方面也有稅務上的好處<sup>67</sup>。

<sup>65</sup> 葉如芬，前揭註7，頁37。

<sup>66</sup> 陳亭津，有故事的人（I）被邊緣化的創意工作者—電影編劇：專訪資深編劇魏嘉宏，放映週報，473期，財團法人國家電影中心，2014年8月27日，[http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F\\_No=1140](http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=1140)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>67</sup> 張柏瑞，影視產業的著作權授權實務與管道說明會資料，頁2，經濟部智慧財產局107年度「文創產業著作權」系列說明會，107年5月22日，臺北市。

### 第三項 導演

多數電影的開發期，是由導演先獨自發展故事題材或與他人共同編劇，等到故事較成形後，再找製片人或向製片公司提案找資金；或是先找部分資金，再找製片人加入<sup>68</sup>。這種情形下，製片人幾乎無法掌握到劇本開發的事項，導演成為實質上的創意控管者。另外，在導演身兼製作人的情形，會使得投資者擔心預算與影片進度的控管，沒有公正的監督人，也就是投資者必須冒著導演自行監督自己的危險，這對原本就存在高風險的電影產業來說，徒增了更多的不確定性，降低了潛在的投資意願。這也是為何常聽聞國片導演為了拍電影，得掏出個人財產變賣或抵押。主因就是資方在導演獨大制下，難以信任電影從開發到完片交片都能合理的達成。《大象席地而坐》的導演兼編劇胡波，就因電影剪輯長度問題與製作、投資方發生嚴重衝突，導致被解除導演聘用合同<sup>69</sup>，這類商業與藝術的拉鋸屢見不鮮。

導演雖然是主要的電影人才之一，但其對於劇本提案、權利談判、延攬其他創意人才或找資金等，不一定擅長；然劇本開發階段的品質好壞，實質決定了投資者是否願意挹注資金，這表示開發階段的重要性絕不亞於電影製作本身或其他階段。如國際知名的蔡明亮導演，雖習慣在沒有完整劇本的情況下開始拍攝，但在《你那邊幾點》這部電影裡，法國投資方要求須有完整劇本才可編列預算，故當時仍遞交了完整劇本，只是另外協商讓導演保有變更劇本的權利<sup>70</sup>。

此外，導演也會成立電影製作公司，但性質上實為個人工作室，如蔡明亮、林正盛、侯孝賢都有專為拍攝自身電影所成立的製作公司。當有電影項目計畫時，

<sup>68</sup> 葉如芬，前揭註7，頁46。

<sup>69</sup> E L L E，以死控訴？《大象席地而坐》奪得金馬獎最佳電影，導演胡波上映前留下遺作，2018年11月21日，<https://www.elle.com.hk/celebrity/feature/Golden-Horse-Awards-2018-Best-Picture-as-An-Elephant-Sitting-Still>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>70</sup> 廖書楷，創新團隊創意過程之研究——以電影與舞蹈創作團隊為例，頁86，國立政治大學科技管理研究所碩士論文，2003年7月。

導演的製作公司會與主創人才如編劇、演員簽約，故在劇本開發時，其編劇主要接受的是導演對劇本的意見，不是製片人<sup>71</sup>。

#### 第四項 編劇

臺灣編劇在工作內容上與美國編劇差異不大，僅是權益保障明顯不彰。最常見的問題就是未取得報酬，如有些編劇受託撰寫故事大綱，提交製作方後由其他編劇發展故事，原創編劇卻無得到相應報酬。或是未按劇本分階段審查（step deal）的特質給付報酬，使得編劇就劇本一修再修，不論開發期被拖得有多長，也遲遲無法拿到報酬<sup>72</sup>。即便是知名的編劇如陳世杰、吳洛纓，都曾公開表示過此類劇本報酬未得清償的問題<sup>73</sup>。種種因素，讓臺灣的編劇生態還沒有成熟的面貌，也因工作報酬難以確保，編劇工作傾向半職業化，得靠其他工作收入才能維持生活。

臺灣編劇多為自由工作者，只有接劇本案時才會簽聘用契約；部分則受僱於製作公司或編劇工作室。受僱型的編劇如同一般公司員工，受公司的指揮監督，領取固定的報酬，而非接案計酬。製作公司裡有製作人或創意總監負責找尋故事材料，帶著編劇進行劇本開發跟提案企劃，受僱編劇可能負責撰寫公司內部發想的故事劇本，或發展外部取得的故事題材<sup>74</sup>。

編劇工作室則是單純的劇本創作公司，多數是由編劇為交易便利與稅務考量而成立，某些編劇在業務量增多後，會僱傭其他編劇加入工作室，一樣會給付保

<sup>71</sup> 同上註，頁 84-86。

<sup>72</sup> 陳亭津，前揭註 66。

<sup>73</sup> 趙大智，《天黑》欠編劇費原創轟剝削。王小棟：請別傷害植劇場，蘋果日報，2018 年 1 月 13 日，<https://tw.appledaily.com/new/realttime/20180113/1277875/>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。；林俐瑄，爆《天黑》沒給原創費陳世杰編劇 30 年：作品都不屬於我，ETtoday 星光雲，2018 年 1 月 14 日，<https://star.ettoday.net/news/1092699>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>74</sup> 韋苡爭，社會工廠裡的漫遊者—臺灣電視編劇的職涯描繪，頁 83，國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文，2012 年 7 月。

障的薪資，加上接案抽成。故若有製作公司找上工作室裡的編劇，締結契約的會是該編劇公司而非編劇個人，編劇在加入工作室後即不得再單獨接案；工作室在接案後，也可能會採取團隊合作的方式，共同進行某劇本開發的工作。韋茲爭的研究中指出，加入編劇工作室的編劇，能靠著領頭知名編劇的庇護或編劇的聚集，提升勞動條件之談判。故整體而言，工作室對於編劇權益與創意自主層面，所產生的正面效應較大<sup>75</sup>。

另外，現在的製作公司已走向複合式經營，也會兼做經紀業務，間接栽培自己的創意人才，如安邁進國際影業公司、2016年掛牌上櫃的昇華娛樂傳播股份有限公司等，規模有大有小，編劇可能受僱於公司編劇部門，也可能是透過經紀合約互相合作。

## 第五項 經紀代理與經紀人

自由工作型的編劇，除了靠人脈介紹或競賽，找尋劇本開發銷售的機會，還有另一種選擇是簽經紀約，讓經紀代理幫忙找尋案源、商定契約。臺灣創意人才的經紀代理一般稱「娛樂公司」，主要簽演員、主持、歌手、導演等藝人，但也有與作家、編劇簽約者，如華星娛樂股份有限公司。少數有專簽編劇的經紀公司。

在臺灣，經紀人與經紀代理公司在職務上並沒有什麼差別，法律也未禁止經紀人代理編劇進行商業交易。故也有不少人脈資源良好的業內人士，選擇幫忙牽線編劇與製作方，再另外跟編劇抽取部分酬庸，這種個人型的經紀雖沒有實體公司，但也是國內業界之常態<sup>76</sup>。此類個人型的經紀，通常都是與編劇口頭約定酬庸，不會簽有契約，但這不失其經紀仲介的本質。有時甚至是同一個開發項目裡，

<sup>75</sup> 同上註，頁 74。

<sup>76</sup> 劉承慶，電影法初探(四)電影經紀(上)，益思科技法律事務所，2012年11月13日，<http://www.is-law.com/post/7/952>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

先進入編劇群的編劇引介其他編劇入組，而引介的編劇會在項目之總編劇費進行拆帳時，拿到比較多的報酬。

因為臺灣目前並沒有針對影視經紀行業有所規範，故經紀代理的抽成比例並無一定限制，簽署經紀合約的編劇，必須更加注意契約內各項條款的內容。如是否限制編劇自行找案接案、倘經紀公司於多少期間內無促成任何工作機會，編劇能否終止契約等。然簽有編劇經紀的好處在於，經紀公司在傳媒界的溝通管道較多，且在商談契約或維權方面，會比編劇更具專業性。

中國大陸近年出現眾多的影視著作經紀平台，而臺灣目前長期提供類似服務的平台有鏡文學<sup>77</sup>，主打原創故事影視化之授權與開發。鏡文學相中作家簽約後，會依不同的作家福利制度，支付月薪或創作金，不同於一般經紀的酬庸制。再將作家之原創著作作為產品，讓影像版權部負責處理影視化授權經紀。同時也有配置有編劇團隊，能接受改編劇本的委託，形成一條原創文學轉化成改編劇本的流水線<sup>78</sup>。

#### 第四節 中國大陸電影產業之劇本開發流程與要角

1990年代，中國大陸的電影體制，開始向市場經濟靠攏。政府自1993年《關於當前深化電影行業機制改革的若干意見》頒布後，接連的改革政策，讓原先無權獨立製片的社會法人也開始享有拍片權，並允許民營資金參與電視劇製作<sup>79</sup>。在電影體制的改革開放下，電影的開發製作日益興盛，電影創作往往帶有導演個

<sup>77</sup> 鏡文學網站 <https://www.mirrorfiction.com/zh-Hant>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。另有不少劇本比賽徵文也會提供類似的居間服務給得獎者，但僅屬個案性的居間仲介，非本文此處指的經紀代理。

<sup>78</sup> 陳一姍，她簽下駱以軍、陳雪〈鏡文學〉總編輯董成瑜：不希望好作家被生活所逼，天下雜誌，2018年9月22日，<https://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5092198>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>79</sup> 高戡，影視娛樂法，頁28-29，2017年4月，清華大學出版。

人的濃厚風格，呈現「導演中心制」的製作模式；製片人的職責通常僅在融資，或單純為一空洞的榮譽頭銜<sup>80</sup>。

2008 年開始，中國大陸的電影市場，從大眾化的大片題材，逐漸走向分眾化。看見名導或名演就願意買票的觀眾不再，取而代之的，是如 2013 年的《泰囧》、《致青春》等類型低成本電影的大賣。又如 2012 年的《畫皮 2》，2015 年的《捉妖記》、《大聖歸來》，都是不借用名導拍攝，而以製片人為中心，開發製作出的熱賣電影<sup>81</sup>。現今，具有市場敏銳度與項目管理能力的製片人，已成為了投資出品方依賴的角色，故被賦予更高的職責與地位，使中國大陸的電影產業邁進「製片人中心制」的生產模式。

另一方面，因政府大力支持文化產業，影視娛樂作為其中潛力項目，自受到各方追捧。眾多熱錢看中電影市場每年數百億的票房，紛紛砸錢進入影視圈，導致影視開發項目快速激增，劇本故事的需求與供給，瞬間變得十分熱絡。2013 年，首屆中國影視文學版權拍賣大會中的 12 件作品，即創下 1.8 億人民幣成交額<sup>82</sup>。其他擁有大量讀者的「大 IP」（intellectual property<sup>83</sup>）文學著作及作家，更是水漲船高，身價不同以往。間接地，也讓影視產業在開發題材階段，出現更細化的分工，如編劇公司、編劇經紀、劇本經紀等新興職務，如雨後春筍般湧現。

<sup>80</sup> 劉攀，製片人背後的權力遊戲，導演中心過時了嗎？，世界博覽期刊，9 期，頁 52，2017 年 5 月。

<sup>81</sup> 同上註，頁 52-53。

<sup>82</sup> 中國新聞網，首屆中國影視文學版權拍賣大會開拍：成交額 1.8 億，2014 年 12 月 29 日，<http://www.chinanews.com/cul/2014/12-29/6920026.shtml>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>83</sup> 大 IP 為 Intellectual Property 的簡稱，不過影視業常用 IP 指那些擁有很多觀眾群、高人氣的文學著作。參王軍、司若，中國影視法律實務與商務寶典，頁 239，2018 年 6 月，中國電影出版。

## 第一項 製片公司

據中國大陸國家電影局之統計，2018 年中國大陸電影總票房約 609.8 億人民幣，中國國產電影佔約 379 億人民幣，市場佔比為 62%<sup>84</sup>。中國大陸的電影票房市場不僅已成為全球第二大<sup>85</sup>，也讓本地影視公司得保有成長的利潤空間。目前中國大陸影視製作公司的規模約來越趨近美國，包括華誼兄弟傳媒集團、中國電影集團、博納影業集團、光線傳媒及萬達傳媒等影業公司，都已具備影視產業鏈之整合能力，從影視開發製作到行銷發行甚至影院建置皆有涉足<sup>86</sup>。同時也仿效美國大型影業的多元經營模式，開展其他衍生娛樂事業，如華誼傳媒就跨足演藝經紀、遊戲、唱片等行業<sup>87</sup>。

大型的傳媒影業也意味著有能力進行高預算的影視開發與製作，自行採購原創故事之 IP (intellectual property)，並招募專職開發人員進駐公司，包括編劇、製片人等，然這卻無法保證中國大陸影視開發之品質。原因在於，游資熱錢看上了電影市場的高票房數據，把影視投資當成投機標的，卻無法顧及到影視本身的內容品質<sup>88</sup>；而影視製作公司受到熱錢的吸引，開始追求影視項目產製之數量，不是內容本身，好獲取更多的資金收入。

<sup>84</sup> Ben Blanchard, *China 2018 movie box office revenue growth slows*, REUTERS (Jan. 1, 2019), <https://www.reuters.com/article/us-china-film/china-2018-movie-box-office-revenue-growth-slows-idUSKCN1OV19X> (last visited May 10, 2019).

<sup>85</sup> Statista, *Leading box office markets worldwide in 2018, by revenue (in billion U.S. dollars)*, available at [https://www.statista.com/statistics/243180/leading-box-office-markets-workdwide-by-revenue/?utm\\_source=statista\\_system&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=statistic\\_update\\_mail&utm\\_term=statistik\\_abo](https://www.statista.com/statistics/243180/leading-box-office-markets-workdwide-by-revenue/?utm_source=statista_system&utm_medium=email&utm_campaign=statistic_update_mail&utm_term=statistik_abo) (last visited May 10, 2019).

<sup>86</sup> 李天鐸，前揭註 44，頁 37-42。

<sup>87</sup> 參華誼兄弟傳媒集團官網，<https://www.huayimedia.com/>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>88</sup> 財匯資訊，電影投資熱錢洶湧，鉅亨網新聞，2012 年 1 月 5 日，<https://news.cnyes.com/news/id/2930199>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）；羅培菁，炒房熱錢轉向炒電影，中國時報，2010 年 7 月 30 日，<https://www.chinatimes.com/newspapers/20100730000807-260108?chdtv>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。



除此之外，網路三大巨頭百度、阿里巴巴與騰訊也成立了各自的網路影視平台，至 2018 年便囊括了 89.6% 的網路視頻用戶，形成三頭寡占<sup>89</sup>。三者也順勢進行垂直布局，成立自家的網路文學資料庫，匯集群眾生成內容，以接應中後端的影視產銷<sup>90</sup>。此無亦強化了影視開發的熱度，不論互聯網還是傳統製作公司都開始爭奪有潛力的 IP。

然在製作方爭先購買高人氣的「大 IP」下，不僅推升了其交易價，也讓原創作者的話語權提高，部分原創作者還可直接轉成劇本開發編劇，表面上看似編劇為中心的創作，實則是為延續「大 IP」的高人氣，由原創作者為中心的開發模式<sup>91</sup>。另一方面，製作方也會因迷信「大 IP」號召力，選擇開發製作類似之題材故事或採行模版元素的創作，引發借鏡還是抄襲的爭議<sup>92</sup>。

隨著時間過去，影視熱錢所造成的各種亂象已漸漸受到消費市場機制與政府介入的矯正，不少影視製作公司因此紛紛倒閉，影視人員也遭到更嚴格的監督管制<sup>93</sup>。但市場對於好的劇本及影視作品的需要依然存在，各大影視製作公司在認知到影視市場的高風險不會因有大 IP 即消失後，可預見會慢慢回歸到影視開發專注故事價值的本貌。

<sup>89</sup> 中國網絡視聽節目服務協會，《2018 中國網絡視聽發展研究報告》，頁 12，中文互聯網數據資訊研究中心，2018 年 11 月 28 日，取自 <http://www.199it.com/archives/802136.html>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>90</sup> 秦偉翔，由中國大陸線上影音平台產業發展看台灣業者機會，頁 8，資策會產業情報研究所，2016 年 5 月 23 日，取自 MIC 產業情報研究所資料庫。

<sup>91</sup> 鄭璇玉、博晶華，「IP 熱」與影視劇本原創危機的法律解讀，長江評論，2 期，頁 118，2016 年 2 月。

<sup>92</sup> 同上註，頁 119。

<sup>93</sup> 賀泓源、周圓緣，影視公司大洗牌：熱錢棄劇橫店蕭條 諸多名導工作室只剩辦公室，藝恩網，2019 年 5 月 10 日，<https://www.entgroup.cn/news/Markets/1066273.shtml>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

## 第二項 製片人

中國大陸的電影產業借鑒美國的電影工業體制，將劇本項目開發的工作挪回製片人身上，由具備藝術創意管理長才的製片人，決定創意人才的選用。實務上，雖有稱製片人為「監製」<sup>94</sup>（製片人則為出資方），然在美國電影工業裡，監製（executive producer）與製片人的職責並不全然相同，前者通常由知名的製片人擔任，代表製片廠監督導演的藝術創作，及其他拍攝事務，主要著重在拍攝進度與預算控制之財務上<sup>95</sup>；不像製片人係從電影項目的開發，至最後發行都會參與決策管理。另中國大陸常稱的製片主任，雖也代表製方，但其職務在協助導演進行攝製生產，主要職責以拍攝製作之行政為主，亦與製片人不同<sup>96</sup>。

製片人在開發劇本過程裡，扮演選材、選人、評審的角色，當中必涉及用契約管理著作之權利歸屬。需注意中華人民共和國著作權法第 15 條，明文規定電影作品之著作權由製片者享有，係法律強制規定，立法目的即在將電影著作權集中交由製片一方所有，避免權屬過於複雜所帶來的不經濟。又製片者一詞指的是製片單位，自然人不可能為法定著作權人，蓋依《電影企業經營資格准入暫行規定》<sup>97</sup>，中國大陸對電影製作實行許可制度，電影製作方必須取得廣電總局的《攝製電影許可證》才得拍攝電影，而僅有法人才有申請該許可證的資格。雖 2017 年 3 月 1 日實施的《電影產業促進法》第 13 條<sup>98</sup>，取消了電影製片者需事先取得攝製許可證的要求，惟該條文字仍限定「法人、其他組織」才有資格以電影劇本梗概

<sup>94</sup> 高福安、宋培義，影視劇製片管理，頁 44，2018 年 6 月，2 版，中國廣播影視出版。

<sup>95</sup> HONRHANER, *supra* note 24, at 2.

<sup>96</sup> 北京市律師協會，影視法律實務與操作指南，頁 109，2012 年 4 月，北京大學出版。

<sup>97</sup> 《電影企業經營資格准入暫行規定》第 3 條：「國家對電影製作、發行、放映、進出口經營資格實行許可制度。」；第 5 條第 1 款：「國家允許境內公司、企業和其他經濟組織（不包括外商投資企業）設立電影製片公司。申請設立電影製片公司，由境內公司、企業和其他經濟組織向廣電總局提出申請。」。

<sup>98</sup> 《電影產業促進法》第 13 條：「擬攝制電影的法人、其他組織應當將電影劇本梗概向國務院電影主管部門或者省、自治區、直轄市人民政府電影主管部門備案；其中，涉及重大題材或者國家安全、外交、民族、宗教、軍事等方面題材的，應當按照國家有關規定將電影劇本報送審查。」。

之備案取代原許可證制度。故著作權法所指的製片者，乃是法人單位，並非製片單位委任之製片人。

### 第三項 導演

導演作為將劇本影像化的直接執行人，自然亦會在劇本開發時期參與會議討論，就創意如何呈現在畫面之上提出見解。在中國大陸的電影製片漸漸走向製片人中心制後，導演作為主創人員之一，常是製片人於劇本開發完成後或開發中時，才找來的人才，故原先編導完全重疊的情況已慢慢減少。導演不再是最終劇本樣貌的決策者，反倒轉向成為編劇團隊中的一份子，與其他職業編劇共同優化劇本內容。

以2018上映高票房電影《我不是藥神》為例，製片人即監製署名者寧浩，先發掘了韓家女的我不是藥神之原創劇本後，找來擅長拍攝現實題材的新銳導演文牧野，並得到製片方東陽壞猴子影視公司之資金，開啟了二年的劇本開發期。在這期間，導演文牧野遂與韓家女及二稿編劇鍾偉，在製片人的指示下，共同參與劇本的打磨<sup>99</sup>。

### 第四項 編劇

中國大陸的編劇市場乘著影視業的蓬勃發展，開始出現三種編劇面貌。一是文學作家型的編劇，即火紅的IP作家，挾著人氣名望也跨足到編劇圈，如《致我們終將逝去的青春》的作者辛夷塢，擔任其另一本小說《應許之日》的電影編劇；電視劇《琅琊榜》及《甄嬛傳》亦是此類型。二是導演型的編劇，即編導合一，

<sup>99</sup> 李剛，專訪我不是藥神製片人：年度爆款是這樣磨出來的，Sina 新浪財經，2018年7月8日，<http://finance.sina.com.cn/roll/2018-07-08/doc-ihzpzwt4734727.shtml>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

如《小時代》的作者郭敬明，直接將自己的 3 部小說拍成 4 部同名系列電影。三是專業型編劇，即以創作、改編影視劇本為工作者。

因熱錢過度追捧 IP 題材，知名作家型編劇似乎一夕間成為呼風喚雨的人物，對於自己手中值錢的著作，也敢於談判條件更好的協議，著作權利的運用分化上也比以往多樣；間接地，卻也催生了許多合同紛爭。

即便編劇的待遇與地位看似大幅提升，然這也不過是眾多編劇裡的麟鳳一毛。多數編劇在沒有人脈與仲介下，依舊難以找到機會遞交劇本或受到青睞<sup>100</sup>。甚至，有越來越多的編劇成了知名編劇的旗下「槍手」（臺灣俗稱寫手<sup>101</sup>），消化其過量的委託創作工作，變成下線的承包者，卻沒有得到曝光之機會<sup>102</sup>。雖說槍手的工作，不管在中國大陸或臺灣，本都是新人編劇會歷經的過程。但由於知名編劇的委託案需求大增，也導致槍手在中國大陸成為常態的跟班，這種「名不符實」的情形，也使得劇本品質因不穩定而被詬病<sup>103</sup>。

比較好的情形是，編劇能加入編劇工作室或是受僱於編劇公司。然編劇工作室之間的差異很大，有些只是為了減稅用的空殼，或是熟識的編劇共同組成，也不一定能有收入的保障，可能有委託項目時才按項目給付報酬<sup>104</sup>。編劇公司則有點像是編劇工作室的擴充版，編劇作為公司員工能領有固定底薪。組織規模比工作室更為完善也複雜，甚至有往編製領域延伸的業務。以派樂影視傳媒有限公司為例，其於 2015 年由資深編劇張永琛創立，旗下有 27 個編劇工作室及百名編劇

<sup>100</sup> 賀勇，劇本與市場面對面，版權保護仍是難題，人民日報，2015 年 1 月 5 日，<http://culture.people.com.cn/BIG5/n/2015/0105/c87423-26323600.html>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>101</sup> 寫手一詞為俗稱，但其定義及契約上之權利關係並不清楚，也有編劇受託創作劇本時，與製作方簽署的合約名為「編劇寫手合約」。因本研究重點既在探討劇本開發契約，故若屬簽有劇本開發契約且編劇直接向製作方負責者，本論文皆視為編劇，而非寫手。

<sup>102</sup> 顧詩宜，關於中國電影劇本創作及開發的若干思考，長江叢刊，14 期，頁 63，2018 年 5 月。

<sup>103</sup> 陳艷，影視劇本市場化運作的六大策略，宿州學院學報，30 卷 9 期，頁 41，2015 年 9 月。

<sup>104</sup> 喻若然，編劇工作室規模化生長，綜藝報，2016 年 4 月 12 日，<http://m.dooland.com/index.php?s=/article/id/858451.html>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>105</sup>。該公司採行以編劇為中心的方式生產內容，將編劇與製片的前階工作融合，讓編劇轉變成原創的領頭，自主運作完整的開發流程。另藉由編劇公司裡眾多的人才，互相團隊合作，降低田野調查或創作困境的時間，貼合市場對劇本項目時程壓縮之要求<sup>106</sup>。此外，也有製作公司已進行編劇公司之收購，如唐德影視收購知名編劇余飛創立之編劇公司—上海悠閒影視傳媒有限公司，整合於旗下。

## 第五項 經紀代理

影視熱錢所帶動的另一波變革是，經紀平台的大崛起。最早的劇本公開平台是2001年設立之中國劇本網<sup>107</sup>，至今仍是全球最大的中文劇本網站，編劇能在線上上載劇本內容，製作方也能線上徵件。該網站依舊保持對編劇及製作方雙向不收費的性質，僅屬單純媒合之平台，並非真正的酬庸經紀或代理。從2014年開始，中國大陸出現越來越多新的編劇經紀平台，有些從編劇資訊流通媒體跨足而來，如「編劇幫」<sup>108</sup>。更多的是發現了這片新的藍海市場，於是有了版權經紀、編劇經紀、劇本經紀等各類的服務出現。這些影視劇本開發項目的經紀公司，部分也獲得了創投資金的挹注，各自在市場上逐漸發展出自己的版圖<sup>109</sup>。

如「雲來塢」看似類同中國劇本網，屬於公開媒合的線上平台。但實際上，它也仿效好萊塢知名的劇本推介線上平台—THE BLACK LIST<sup>110</sup>，製作出一份由業界人士閱讀評選過，認為最具潛力且喜歡的劇本清單，推薦給各個製作方參考，

<sup>105</sup> 參派樂傳媒官網，<http://www.pailechuanmei.com/index.php?case=archive&act=show&aid=45>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>106</sup> 徐穎哲，編劇受資本追捧鹹魚翻身？創作和市場很難兼顧，人民網，2016年11月9日，<http://media.people.com.cn/n1/2016/1109/c40606-28846025.html>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>107</sup> 參中國劇本網，<http://www.juben.cn/help/delt.aspx?ArtKindID=9&ArticleID=1>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>108</sup> 編劇幫僅在騰訊微信及新浪微博兩新媒體平台上運作。

<sup>109</sup> 伊一，一年過去了，那些融過資的編劇公司，怎麼樣了？|娛投調查，Zi字媒體，2017年7月17日，<https://zi.media/@yidianzixun/post/vKuhfX>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>110</sup> See THE BLACK LIST, <https://blcklst.com/>；VOX, How an underground script list changed movies (Sep. 14, 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=PXG1e4r5qeQ> (last visited May 10, 2019).

以增加新人或好劇本被觸及的機會。「雲來塢」甚至還開發了大數據的智能運算，來進行劇本初階的篩選，同時運用在編劇劇本定位，與製作方搜尋題材的媒合上，提升項目成功對接的機率<sup>111</sup>。

其他如「歪馬」、「如戲」則專門與編劇簽經紀全約或單個項目約。顧名思義，項目約指的就是劇本經紀，即替編劇銷售特定劇本項目，從中抽成；不像全約是負責代理編劇所有創作的銷售事宜<sup>112</sup>。

由於編劇經紀合約屬於長期合作關係，故經紀人多會花較多心思在培育編劇，並為編劇打下良好名聲。而劇本經紀人的任務，通常會像製片人在開發立項前所做的企劃工作，會對劇本進行市場與預算評估，並製作項目企劃書或創意人才的打包項目，好吸引推介的製作方。甚至在中國大陸的 IP 風潮下，有將劇本「反向孵化」，另外出版發行劇本小說，打造成暢銷書，再以 IP 搭上劇本的方式銷售給製作方<sup>113</sup>。

## 第六項 政府

中國大陸政府在劇本開發的角色扮演上，可分成管制與推廣兩部分。管制面又可區分為對劇本內容的管制，與對創意人才資格的管制。就劇本內容管制，依《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》及其授權母法《電影管理條例》的規定，是由國家廣播電影電視總局負責電影劇本梗概備案及電影片之審查；未經備案的電影劇本梗概不得拍攝，未經通過審查的電影片不得映行、進出口。依《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》第 13 條，對應管理條例第 25 條規

<sup>111</sup> 參雲萊塢官網，<https://www.yunlaiwu.com/helpProblem>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>112</sup> 資本娛樂論，編劇也需要經紀人，這類瞄準編劇的新型經紀公司正在受到資本青睞，鈦媒體，2017 年 10 月 18 日，<http://www.tmtpost.com/2858475.html>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>113</sup> 同上註。

定<sup>114</sup>，列有電影片禁止的內容；惟《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》第 14 條<sup>115</sup>，將第 13 條禁止之內容再予以細緻解釋，規定相干內容應刪減修改，讓依《電影管理條例》第 26 條規定，負責送審電影劇本的製作方，不至於遭受一次就被禁制的命運。

又依《電影劇本（梗概）備案、電影片管理規定》第 6 條規定，電影劇本梗概備案手續，應提供不少於一千字的電影劇情梗概一份。惟若故事內容有涉及特殊題材，如外交、民族、宗教、軍事、公安、司法、歷史名人和文化名人等之內容，需提交完整的電影劇本，經省級或中央、國家機關相關主管部門的意見審核。另製作方還需提供電影劇本梗概之版權授權書等文件。又拍攝主題為重大歷史題材或重大革命、重大文獻紀錄片，則需另外依個別的劇本立項程序規定辦理審查<sup>116</sup>。

2014 年中國大陸演藝圈，爆出多位影視人員涉嫌吸毒、嫖妓被捕，其中不乏知名台港藝人。在政府嚴厲反毒的政策下，不僅廣電總局發出了禁播劣跡藝人的通知<sup>117</sup>，北京市演出行業協會與北京 42 家經紀與表演團體共同簽署《北京市演藝

<sup>114</sup> 《電影管理條例》第 25 條，電影片禁止載有下列內容：（一）反對憲法確定的基本原則的；（二）危害國家統一、主權和領土完整的；（三）洩露國家秘密、危害國家安全或者損害國家榮譽和利益的；（四）煽動民族仇恨、民族歧視，破壞民族團結，或者侵害民族風俗、習慣的；（五）宣揚邪教、迷信的；（六）擾亂社會秩序，破壞社會穩定的；（七）宣揚淫穢、賭博、暴力或者教唆犯罪的；（八）侮辱或者誹謗他人，侵害他人合法權益的；（九）危害社會公德或者民族優秀文化傳統的；（十）有法律、行政法規和國家規定禁止的其他內容的。

<sup>115</sup> 如第 13 條第 5 款禁止宣揚邪教、迷信，可對應同規定第 14 條第 5 款及第 6 款：「（五）宣揚消極、頹廢的人生觀、世界觀和價值觀，刻意渲染、誇大民族愚昧落後或社會陰暗面的；（六）鼓吹宗教極端主義，挑起各宗教、教派之間，信教與不信教群眾之間的矛盾和衝突，傷害群眾感情的。」知其主要規範意涵。

<sup>116</sup> 拍攝重大革命和重大歷史題材影片，依「關於重大革命和重大歷史題材電影劇本立項及完成片的管理規定」辦理；拍攝重大文獻紀錄影片，依「關於重大文獻紀錄影片的管理規定」辦理。

<sup>117</sup> 陳文，廣電總局下發通知 影、視、網全面叫停“劣跡藝人”，人民網，2014 年 10 月 9 日，<http://media.people.com.cn/n/2014/1009/c40606-25794835.html>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

界禁毒承諾書》，使得「素行不良」的藝人包括影視編劇瞬時被封殺、換角<sup>118</sup>。政府對於演藝人員的管制，於《電影產業促進法》第9條、第14條亦可看見<sup>119</sup>。

違反以上有關電影劇本題材，及創意人才選用的法規，將使製作方面臨慘烈的虧損或成本支出，故為了有效控制風險，製作方多會在電影劇本立項審查階段，就先考量到政府管控因素。另外，在與創意人才簽訂的協議中，也會對之言行加以特約規範。

中國大陸政府在電影的開發與媒合上也是不遺餘力的。除了民間組織所創設的線上版權媒合平台，也有不少官方所設立的版權媒合平台，如國家級的國際版權交易中心網站<sup>120</sup>，從版權登記、版權價值評估、版權交易及拍賣、合同備案與版權公示、維權等，皆能在同一線上網絡平台完成，匯合了版權服務、交易與資本。不僅是出版圖書或是影視劇本或影視項目，都能藉該線上平台進行曝光與交易。政府帶頭進行的推廣與建設，對於影視界有著帶風向及示範的作用在，能預期影視劇本的開發與交易服務，也會日漸朝線上網絡發展。

## 第五節 連續劇劇本開發流程與要角

連續劇相對於電影，故事內容通常更為龐大，因此不論是臺灣或中國大陸，通常都是以團隊創作的模式，進行劇本的開發編寫工作<sup>121</sup>。但初期的故事題材發想，仍是由製作人聯合導演及編劇，先進行若干次的會議討論。就故事題材、人

<sup>118</sup> 葉靖斯，北京官方組織演藝界清洗吸毒藏毒藝人，BBC NEWS | 中文，2014年8月14日，[https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2014/08/140814\\_china\\_showbiz\\_drug\\_crackdown](https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2014/08/140814_china_showbiz_drug_crackdown)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>119</sup> 第9條第2款規定演員、導演等電影從業人員，應遵守法律並尊重公德、樹立良好社會形象；第14條第1款則針對合拍電影的境外組織或個人之資格有所限制，其不得從事損害國家尊嚴、榮譽和利益、危害社會穩定、傷害民族感情等活動。

<sup>120</sup> 參國際版權交易中心，<http://www.cbicc.com>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>121</sup> 張明智、宋培義，電視劇出品人與製片人教程，頁39-40，2016年10月，中國廣播影視出版。



物設定、情節等內容之發展，及各集如何銜接，確立基本的雛形<sup>122</sup>。接著，編劇的職責便是把每次會議所確立的故事概念與內容，化為實際的文字劇本，先從「故事大綱」開始，確認故事架構後，便從「人物小傳」、「故事梗概」、「分集梗概」依序發展至「分集劇本」的完整撰寫<sup>123</sup>。中間由製作人加以審核編劇之創作，同時，製作人也會綜合其他方的意見，如市場調研、影視進出口的需求，指示編劇如何修正故事方向<sup>124</sup>。

基本上，故事題材的選擇與發想，都取決於製作人個人，編劇的角色稱不上有主導地位。這也使得製作人會錯認自己屬於故事題材或大綱的合法作者，因而忽略應與執行編寫之編劇簽訂契約，來確保著作權屬歸製作方。

當製作方或電視台確認立項開發後，有些會指派編劇進行田野調查或資料搜集，如訪談真人真事改編之本人，或向專業領域的人士，請教相關知識及歷史。撰寫分集大綱的主創編劇即成為編劇團隊中的「編劇統籌」，通常會是資歷較豐富的編劇擔當，承接製作方與編劇團隊間的第一扇溝通窗口，負責監督審核劇本的完成，並向團隊內其他編劇提出修改或重寫的建議<sup>125</sup>。當編劇統籌認為劇本合格後，再交由製作方審核，視其或導演有無意見。通過後，再接續交由電視台的編審、上級監製或總監審核。這過程中，編劇團隊必須依據審核者的意見，加以重新修改劇本。

<sup>122</sup> 高前，編劇的前置作業：六十年廣播電視編劇經驗實錄，頁 83，2009 年 3 月，秀威資訊科技。

<sup>123</sup> 高福安，前揭註 94，頁 8。

<sup>124</sup> 同上註，頁 7-8。

<sup>125</sup> 江佩凌，資深編劇團領新銳導演 跨世代並肩作戰，中央社，2017 年 12 月 10 日，<https://www.cna.com.tw/news/amov/201712100078.aspx>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）；王雅黎，前揭註 5。



圖四 連續劇劇本開發參與角色

資料來源：本研究整理

### 第一項 連續劇劇本開發與電影劇本開發之異同

從前述可知，連續劇劇本與電影劇本的開發差異，並非劇本形式有何變化，而是參與人員的角色不同。首先，是導演角色的弱化。相較於電影常被稱為導演的藝術，連續劇更重視的是劇集內容的一貫性，而非導演個人風格之彰顯。甚至，由於連續劇可能高達數百集，不是每集都會由同一位導演拍攝，因此，連攝影風格也必須刻意維持一致性，不得隨意破壞連續劇的風格基調<sup>126</sup>。

接著是製作人的角色，其在開發決策上會謀求播映平台及廣告商的意見，甚過觀眾的喜好。這是因為對製作方來說，電影與電視劇的主要銷售管道，及產業利潤回收的方式不同。電影主要藉由通路播映回收票房跟分紅；電視劇長期以來，則並非靠著戲劇本身的銷售在賺錢，而是看該檔戲劇的時段，能吸引到多少廣告。廣告金額越多，電視台購劇的意願及金額越高。

電視台一直是連續劇的大宗購買方，而銷售廣告空檔則是電視台主要收入來源。因此，連續劇的開發上，必須遵循一定的時長篇幅，並配合「廣告破口」設計劇情的高低潮<sup>127</sup>。雖在線上影視平台出現後，製作公司多了新的選擇能夠出售

<sup>126</sup> 何皮特，幕後 | 《權力的遊戲》：精心雕琢每一幀 電影級攝影的電視劇，場庫，2016年9月21日，[https://www.vmovier.com/50079?from=recommend\\_bottom](https://www.vmovier.com/50079?from=recommend_bottom)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>127</sup> 吳洛纓，吳洛纓專欄 / 當我們不再看電視劇……，娛樂重擊，2016年3月28日，<https://punchline.asia/archives/23383>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

或授權影視作品。但在臺灣因線上影視平台的數量與其購買台劇的能力，還未企及電視台的購買規模，故製作人在開發連續劇時，還是以向電視台提案為主。因而，開發項目之成敗，多數還是電視台主管說了算<sup>128</sup>。

另一種開發模式是製作人將戲劇與廣告投放一起打包，提案給電視台，省去電視台另行銷售節目廣告檔的工作。這種模式下，製作人必須負責廣告之招攬，等同承攬電視台的特定播映時段，電視台則依製作方能承包的廣告量來決定雙方如何拆帳<sup>129</sup>。對某些常承包電視劇的製作公司來說，業務企劃能力的重要性，甚至超越製作能力<sup>130</sup>。故而，製作人在劇本開發時，自然會考量戲劇裡能做行銷或置入廣告的地方，有時劇本還得寫入商品的介紹台詞，使得戲劇看起來像是充斥廣告的載體<sup>131</sup>。

電影劇本的開發過程中，雖也會經多位編劇之手，但各位編劇間通常不是團隊關係，而是在不同時期接手電影劇本的編寫、改寫或打磨。編劇也會直接聽命於製作方或是導演的意見。但連續劇劇本的開發，多是團隊型態，由多位編劇同時分工編寫一齣戲劇裡的各部分。也因此，連續劇劇本開發過程中，會出現有編劇統籌這種統合劇本，及如同編劇組長的職務出現，好確保劇集間的連貫性。且在臺灣因為不同於中國大陸的電視劇有事先審查制度，故有電視台會採邊拍邊播的「on 檔劇」模式，造成劇本開發與製作期也常是同步進行的狀態，時程壓力極大，造就連續劇劇本以團隊方式運作的習慣，甚至廣攬寫手做更細化的工作<sup>132</sup>。

<sup>128</sup> 戴孟錚，前進中國：臺灣電視編劇的文化勞動與跨國工作認同（2000-2015 年），頁 50-51，國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文，2015 年 12 月。

<sup>129</sup> 蔡念中，前揭註 3，頁 46-48。

<sup>130</sup> 韋苡爭，前揭註 74，頁 68。

<sup>131</sup> 除了以往戲劇中常出現的商品置入廣告，另又出現了 T2O（TV to Online）的廣告合作模式。T2O 指觀眾在觀看電視劇時，能藉由行動裝置掃描連結到網路商城，購買劇中出現的商品。其源自戲劇中的主角們使用的物品，常成為粉絲們爭相搶購的現象，因而，出現戲劇與電子商務結合的新購物形式。2015 年撥出的電視劇《何以笙簫默》即為一範例。參拓璞產業研究院、田智弘，T2O、直播電商 新模式興起，中時電子報，2017 年 6 月 18 日，<https://www.chinatimes.com/newspapers/20170618000134-260204?chdtv>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>132</sup> 韋苡爭，前揭註 74，頁 48-50。

而這類寫手通常是主編劇團隊成員中自行招募而來，沒有合約關係，也不可能有署名機會。

在編劇服務提供之型態上，與前述電影開發部分並無不同，前述提及的編劇工作室、經紀公司、製作公司、編劇公司，同樣會參與連續劇的開發或提案，也會雇用、聘用或代理編劇，故此部分不再贅述。以下僅就連續劇劇本開發中特有的角色，及工作流程做說明。

## 第二項 臺灣電視台之戲劇產製模式

在談論電視台內有關劇本開發之編制前，須先簡述一下電視劇之產製分工模式。電視台的戲劇製作，可分為台內自製或台外自製，後者又稱「外製」，即電視台以外的製作單位，自行開發製作的戲劇。而台內自製戲劇，一種是電視台自行企劃開發、製作；另一種是自行開發劇本或選用外部製作公司之開發提案，並委由外部製作公司執行製作，這種模式又稱「委製」，因製作公司僅屬承攬單位，故對外名義上，電視台還是稱此種委製戲劇為自製戲劇<sup>133</sup>。

由於民眾觀賞影視習慣之改變，加上外國影視的競爭，造成電視台在廣告收益下滑與不景氣下，寧可購買國外劇，而不願冒險花錢製作臺灣戲劇。故目前臺灣電視台的戲劇自製比例偏低<sup>134</sup>。惟仍有電視台依舊願意投資自製戲劇，如三立電視台，為臺灣自製劇時數最高的電視台，往年所創造出的熱門本土劇、偶像劇不計其數，也多虧這些自產劇的海外授權費，讓三立電視台成為國內最賺錢的電視台<sup>135</sup>。

<sup>133</sup> 蔡念中，前揭註3，頁45-47。

<sup>134</sup> 秋莉玲，NCC提高電視劇自製率 應有配套，中時電子報，2016年11月21日，<https://www.chinatimes.com/newspapers/20161121000107-260210>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>135</sup> 鄭淳予，三立張榮華：只要是對的方向 我就會堅持下去！，今周刊，2012年7月26日，[http://www.business today.com.tw/article/category/154685/post/201207260045/?utm\\_source=今周刊&utm\\_medium=autoPage](http://www.business today.com.tw/article/category/154685/post/201207260045/?utm_source=今周刊&utm_medium=autoPage)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

不論是電視台自製或是委製戲劇，在戲劇企劃開發階段，電視台內的開發人員都會介入參與，這當中包括劇本編審、監製或總監之管理層級。至於創意人才，如編劇或製作人，通常不在電視台內部編制中，而是依各個影視項目，聘用適宜的人才<sup>136</sup>。若是委製的情形，則編劇或製作人會是與受委託的製作單位簽約，而非電視台本身。但因製作單位乃受任於電視台，故在人才運用選擇與變動上，也會聽從電視台指示。

台外自製戲劇，則是製作公司完全自主開發製作的影視，並掌握有影視作品的著作權，再將影視授權或出售予其他買家，如電視台或線上影視平台。通常這類製作公司的資金較為充裕，對影視題材的開發較有主見。如擅長運用偶像劇打造偶像藝人的柴智屏，便創辦了群星瑞智國際娛樂股份有限公司（原名可米瑞智），融合藝人經紀、影視企劃製作、投資，產出多部火紅的電影與電視劇，包括《流星花園》、《那些年，我們一起追的女孩》。然礙於資金難尋，多數的製作公司仍是仰賴電視台給予製作費，才有辦法開始投拍影視項目，故電視劇仍以委製的開發模式為大宗。

另電視台雖有雇用專任的製作人作為編制內員工，但多處理綜藝節目的製作；戲劇製作之製作人則多屬外部約聘。電視台可能找上某個個體製作人，或是某製作公司負責戲劇製作。若收視回饋良好，電視台就會傾向與固定製作方長期合作。

### 第三項 臺灣電視台內之劇本開發要角

#### 第一款 編審

編審是電視台的受薪員工，作為電視台內部第一個審查劇本內容的人，並與製作人溝通協調，確保台內主管的意見得以落實。編審雖某程度掌握了劇本內容

---

<sup>136</sup> 戴孟錚，前揭註 128，頁 11。

的安排，但其並不會參與實際的編劇創作，僅會站在電視台立場，給予劇本調整之意見。同時，編審還必須注意主管機關及傳播相關法規的規範，像是有線廣播電視法第 35 條、衛星廣播電視法第 17 條、廣播電視法第 21 條，針對戲劇中若出現有妨害兒少身心健康、違反公序良俗或法律強制、禁止規定者，將會遭到國家通訊傳播委員會處以罰鍰或受停播之處分。故為避免內容違法風險所帶來的損失，編審會在劇本開發階段先行做好內容的把關。

## 第二款 監製、總監

監製或總監亦為電視台之僱員，負責決定採購哪些節目企劃，掌握影視項目成立與否，及創意人才選定的大權。劇本最終是否達到可拍攝之完稿程度，也由其定案。每家電視台的總監、監製實際涉入影視開發的程度有深有淺，但其仍屬編制內的高層決策者。也因此，不少製作單位視電視台總監、監製為首位遊說對象，只要得其肯認，便能獲得製作經費。因而有部分電視台的總監、監製與特定製作單位，形成私相授受的利益往來戶<sup>137</sup>，甚至有私自開設製作公司或經紀公司，再圖利自己關係公司的情况發生。然在電視台面臨景氣衰退的現今，弊端已漸無容身之處。

## 第四項 中國大陸電視劇開發之法令管制

鑑於中國大陸電視劇的開發流程，與臺灣並無多大相異之處，同樣是以製片人（臺灣稱製作人）為起頭及項目管理者，帶領編劇進行創意提案，開發過程亦屬團體合作的劇本編寫模式。現今劇本開發人才與題材之市場狀況，也於前述談及。故此處，本研究將著重中國大陸政府管制層面，談論政治因素對電視劇開發的影響。

<sup>137</sup> 林保宏，整肅內部「潛規則」 三立臺灣台戲劇總監遭開除，TVBS新聞網，2017年9月26日，<https://news.tvbs.com.tw/local/776994>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

## 第一款 電視劇開發製作主體

中國大陸不論是電影或電視劇，都限定僅有法人能參與影視製作，並實施許可制度。依據 2004 年 8 月 20 日起施行之《廣播電視節目製作經營管理規定》第 12 條，電視劇僅能由三個機構製作。一是持有《廣播電視節目製作經營許可證》者；二是地市級以上電視台；三是持有《攝製電影許可證》者。同規定第 6 條又言明，申請《廣播電視節目製作經營許可證》必須具有獨立法人資格。與前述《電影企業經營資格准入暫行規定》限定法人申請《攝製電影許可證》相同。故著作權法裡提及的製片者，在電視劇為題材的相關契約裡，也應認定為製作者法人，非製片人個體。

早在製片許可證制度出現前，其實 2002 年就有了《電視劇製片人持證上崗暫行規定》，製片人必須經資格考試與資歷審查才能取得上崗證書。凡是未取得《電視劇製片人上崗證書》之人員所製作的電視劇，依同規定第 15 條，將一律不得播出。高允實之研究指出，由於製片人為電視劇生產的核心管理者，有權對劇本、創意人員做選擇，也得控制影視製作之藝術與商業層面，故將製片人納入國家審查體制內，是為了把國家的價值目標內化在製片人身上，使其化身為政府前線的審查機關<sup>138</sup>。雖該規定自 2005 年已廢止<sup>139</sup>，但亦可得知電視劇的開發與製作，自始便是圍繞著製片人為中心，與電影不同。

## 第二款 電視劇內容審查與備案

電視劇的備案公示程序及禁制內容，大致上與電影相同，相關規範來自 2010 年 7 月 1 日起施行之《電視劇內容管理規定》。依該規定電視劇的製作方應作為

<sup>138</sup> 高允實，從電視劇到網絡劇—生產、消費方式的變化與新的“大眾主體”，頁 28，上海大學博士學位論文，2015 年 5 月。

<sup>139</sup> 中華人民共和國國家廣播電影電視總局令第 48 號《關於廢止部分法規性文件的決定》。

備案公示申請方，視電視劇是否涉及重大或敏感題材，提交相關文件<sup>140</sup>，其中包括不少於1千5百字的故事簡介。

備案公示制度名義上並非許可審查制，但因有禁制內容的規定，故實質上還是會帶有許可制的影子。廣電總局在2016年否准400多部電視劇的備案申請，該局電視劇管理司司長毛羽表示，多數因質量或價值觀模糊問題，無法通過備案。除了遏止部分擾亂市場的跟風戲劇外，還有許多是因內容上突破底線，如過度表現不良傾向的人物塑造、題材太過暴力血腥、拜金或有背善良風俗等，而不予通過備案<sup>141</sup>。

由此可知，劇本開發不是天馬行空的創意比拼，專職審核劇本的製片人必須能抓到政府對內容管制的界線。同時，也要隨時注意當紅的題材風潮為何，因為政府對於過度炒作的同一題材，最終會予以拘束。如2010年開始興起的穿越題材劇，於2011年即面臨了廣電總局的審批限縮，當時的電視劇管理司司長更表示，2011年2月共有近30部穿越劇報批，然遭總局全數否准<sup>142</sup>。

## 第五項 中國大陸電視台戲劇產製模式之轉型

早期因影視播映平台少，中國大陸電視台同樣在人們收視來源有限下，得以壟斷地位經營，要購買什麼戲劇，看的是電視台決策者的主觀意見。然隨著時代進展，電視台的地位大不如前，以往慣以銷售節目插播廣告的收入慢慢萎縮<sup>143</sup>，

<sup>140</sup> 《電視劇內容管理規定》第11條：「省、自治區、直轄市人民政府廣播影視行政部門、直接備案製作機構向國務院廣播影視行政部門申請電視劇拍攝製作備案公示，應當提交下列材料：（一）《電視劇拍攝製作備案公示表》或者《重大革命和重大歷史題材電視劇立項申報表》，並加蓋對應的公章；（二）如實準確表述劇目主題思想、主要人物、時代背景、故事情節等內容的不少於1500字的簡介；（三）重大題材或者涉及政治、軍事、外交、國家安全、統戰、民族、宗教、司法、公安等敏感內容的（特殊題材），應當出具省、自治區、直轄市以上人民政府有關主管部門或者有關方面的書面意見。」。

<sup>141</sup> 凌晨，廣電總局：2016年400多部電視劇為通過備案公示，新華網，2017年2月21日，[http://www.xinhuanet.com/ent/2017-02/21/c\\_1120500188.htm](http://www.xinhuanet.com/ent/2017-02/21/c_1120500188.htm)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>142</sup> 陳穎，廣電叫停四大名著翻拍 拍穿越劇不尊重歷史，中國新聞網，2011年4月2日，<http://www.chinanews.com/cul/2011/04-02/2948323.shtml>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>143</sup> 高允實，前揭註138，頁23。



這現象與臺灣電視台並無二異。只是，當臺灣的電視台可能還在思考如何挽回觀眾收視，以增加流失的廣告收入時，中國大陸政府卻讓電視台面臨更嚴峻的挑戰。

2011年11月28日中國廣電總局下發《〈廣播電視廣告撥出管理辦法〉的補充規定》，修改《廣播電視廣告撥出管理辦法》第17條，允許每集電視劇中間插播2次商業廣告的規定，改為全面禁止電視台在撥出電視劇、電影之中間空檔插播任何廣告<sup>144</sup>。使得原本以銷售廣告收入為重的電視台，某部分的收益挹注直接歸零。另一方面，卻也催生了電視台在戲劇產製上的變革。中國大陸電視台揮別過往單純購入製作公司成片的模式，開始增加投資自製劇及定製劇的佔比。

定製劇如同自製劇，也可分為電視台自行開發製作，或委託外部製作公司拍攝製作，然其劇本全然是依廣告商之推廣需求而「定製」<sup>145</sup>。也就是說，定製劇就是一齣廣告劇。惟這不代表定製劇就無法獲得觀眾喜愛，以湖南衛視與P&G公司合作為「飄柔」商品所定製的偶像劇《絲絲心動》為例，首播就以4.21%的高收視率，成為該時段全國收視第一的節目<sup>146</sup>。實務上，電視台、廣告商與製作公司，會共同參與定製劇的開發，一是讓故事題材的設計能夠契合產品或品牌，二是讓電視台能提早衡量適宜的頻道與撥出時段<sup>147</sup>。

不管是定製劇或自製劇，電視台已漸漸投入到戲劇的開發階段中。在網際網路及行動裝置日益成為民眾的主要影視平台下，電視台也積極地與線上影視平台聯合製作新項目，並讓影視劇在不同平台多屏輪播，發揮最大效益。

<sup>144</sup> 白瀛，全國電視台已撤銷2012年電視劇中間廣告插播時段，中國政府網，2011年12月30日，[http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2011-12/30/content\\_2034294.htm](http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2011-12/30/content_2034294.htm)（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

<sup>145</sup> 陳波、張雷，從品牌訂製劇看廣告植入的創新，視聽界，3期，頁57，2014年3月。

<sup>146</sup> 司若，2010中國影視植入式營銷新升級，當代電影，3期，頁127，2011年3月。

<sup>147</sup> 陳波，前揭註145，頁59。

## 第六節 小結

開發階段（development）是影視作品生產的最初階段，即把概念、構想轉化成得用來拍攝的完整劇本。因長久以來，電影、電視劇分屬不同銷映管道，盈利模式並不全然相同，故兩者在實務裡的產製流程與人員配置上也各有特色，就劇本開發一事發展出不同的運作型態。

美國好萊塢身為電影外銷的翹楚，已發展出高度專業分化的影視工業，組織內有較穩定的角色分工，以便利進行大量的劇本開發項目。好萊塢影視工業常被各國視為效法對象，臺灣與中國大陸也不例外。惟因發展尚未成熟，多數產業內的組織分工仍較類似獨立製片，尤其是製片人制度實踐上的匱乏，使影視項目常忽略商業管理而被詬病。又因臺灣與中國大陸不像美國有編劇工會與影視製片人協會共同簽署的基礎協議，得鉅細彌遺地保障編劇權益，多數編劇在合約協商中常成為弱勢一方，甚或無法獲得書面合約，而因合約不周所衍生出的問題自然也就更多。好在現今經紀代理、編劇工作室、編劇公司相繼興盛，編劇能藉此獲得更多商業與法律上的協助。

連續劇以往是電視台喜愛購買的影視內容，相較帶有較強外銷性的電影，連續劇劇本開發則更符合在地收視的需求。團隊創作模式也是連續劇劇本開發常見的型態，而為讓團隊能同時創作，劇情又能合理連貫，負責統合指揮的編劇統籌會要求各編劇按分集大綱創作。在受委託創作劇本時，編劇的角色更像是藍圖的繪製者，與一般文學創作有許多相異之處。最終劇本往往經過製作方、導演、投資方、電視台、廣告商等多方意見的回饋修正才得完成。

另外在中國大陸，政府的意見也是劇本開發須重視的一環。不論電影或電視劇都須遵守相關政府管制措施，如製片許可證制度、影視內容審查與備案。除法

規明列的禁制內容與敏感題材，有關機關也常發布限縮審批特定氾濫題材之通知，故製作方在劇本開發內容上，須更審慎衡量政治風險。



### 第三章 影視劇本開發過程之契約

#### 第一節 影視劇本的產權鏈與清查

影視作品是一集合了無數個其他種類的著作，所形成的視聽著作，而劇本就是此一視聽著作最初成形的構成部分。為了確保影視所使用的所有著作都是合法取得、利用，製作方必須從劇本開發階段就開始注意產權鏈（chain of title）的建構。若開發階段所使用的故事素材與劇本未安排好權屬，則基於劇本故事所發展出來的所有著作也會產生侵權疑慮。故影視作品的權益管理是越初期越重要，開發階段善用契約管理權利義務，就如打好一座地基一般，不加重視，則有一敗塗地的可能。

電影與電視劇因傳統上分屬不同媒介通路，故在開發流程中的人員編制、角色工作也不同；但就著作財產利用與法律風險控管來看，卻是大同小異。不論是哪種類型的影視劇本開發，都需要靠契約穩固其合法正當使用、收益、維護的權利。美國影視產業之所以能夠成熟茁壯，一大主因就是無所不在的契約。透過契約，將主體間的權利職責闡述清楚，確定產權與利益的分配，使影視化過程所能衍生的侵害降到最低<sup>148</sup>。總結來說，締結契約用意即在確認權益、控制風險並維護智慧財產。

製作方之所以要小心翼翼地調查紀錄劇本的權屬來源，並獲取以上這些權利，是因發行商與其他購買影視作品者，會仔細審查影片的產權鏈是否完整，相關的授權及轉讓文件都具備否，只要有一點疑慮，就不會貿然進行交易<sup>149</sup>。也就是說，製作方為了讓一部影視作品最終能合法的流通，呈現給觀眾，自己就必須先進行

<sup>148</sup> 陳焱，前揭註 11，頁 221。

<sup>149</sup> 李天鐸，前揭註 44，頁 172。

「清查」(clearance)動作；調查有哪些利用行為需取得權利人同意，以保障影視作品裡，所有的利用行為皆屬合法(如所用音樂、劇本、肖像、商標等)<sup>150</sup>。

清查涉及的不僅是智慧財產權問題，也可能包括隱私權、名譽權問題，如獲得真人之生命故事同意授權(life story rights<sup>151</sup>)。以本文題目之重心，劇本為例，如製作方預備重拍某部電影，便先取得了原電影之授權，假認原電影已包含該電影劇本之完整權利，卻未發現該電影之劇本轉讓契約條款中，原著作者有保留續集、重拍的權利，故製作方仍須額外向原著作者取得電影重拍之授權。或當製作方錯認劇本之故事情節，乃改編自公共領域的著作，卻未注意某人物角色另參考了其他影視作品。這些都是劇本清查應注意的範疇。清查可以說是建構完整產權鏈的必要程序，就像併購前的盡職調查一樣重要，能給製作方一個清晰的路徑，明瞭應完善的法律漏洞在哪，再藉由契約協商填補之。

綜上，權利人要合法擁有影視著作權，在開發階段需著手二項工作<sup>152</sup>：

1. 取得劇本之著作權。
2. 取得劇本所依據的故事大綱、原著等所有材料之著作權(如改作、影視權<sup>153</sup>)

以下就影視開發從概念發想到劇本完成之過程，所涉及到的重要契約及其用途、目的一一討論。

<sup>150</sup> CONES, *supra* note 19, at 91. See also Jill Alofs, *Multimedia and New Media Technology Clearance*, Iss.1 No.7 CYBERSPACE LAW 20, 20 (1996).

<sup>151</sup> 一個人的生命故事，並非一種實體專屬於本人的權利，但因為個人生命故事，將本人的生活隱私公開於眾，進行描述評論，可能引發名譽、毀謗等訴訟風險。故而事前取得本人的授權，是在卸除本人對製方爭訟的權利。See THOMAS A. CROWELL, *THE POCKET LAWYER FOR FILMMAKERS: A LEGAL TOOLKIT FOR INDEPENDENT PRODUCERS* 94-95 (2007).

<sup>152</sup> *Id.* at 14-15,101.

<sup>153</sup> 臺灣著作權法第3條第1項11款，改作即包含將原著改寫成劇本，和影視化的權利；中國大陸則將改編成劇本與影視拍攝權分列在，中華人民共和國著作權法第10條第1款13項、14項。

## 第二節 劇本提案與開發契約

### 第一項 注意口頭與默示契約之成立

徵選故事創意或待售劇本的途徑，可分為非面談與面談形式，前者是將故事創意與待售劇本寄給製作方或發行、投資等潛在買方審閱；後者則是由主創人員，通常為編劇、導演或獨立製片向潛在買方進行 5-15 分鐘的口頭提案（pitch）。口頭提案對握有故事的人來說，是千載難逢的機會，一般也只有與製作投資方熟稔者，或官方民間的創投媒合平台<sup>154</sup>，才有辦法促成當面提案。多數情況只能靠書面提交劇本，或參與各界劇本競賽提高曝光跟交易機會。

對擁有故事素材的一方，提交劇本創意的最終目的就是將故事影視化，並獲取利潤；而每天面對創意源源不絕提交而來的製作方，則需從大量的素材裡，發掘有市場價值的故事。不論是獨立製片人，還是製片公司裡負責開發劇本項目的創意執行，在開發階段的所作所為，都可能導致一定的法律效果，即便自己沒有意識到，然很多事後的糾紛卻能追溯到，其曾講過的一句話或一封信。不論是經過面談或非面談途徑，一旦製作方接觸到故事素材，或與故事素材之作者接觸，都已暴露在契約成立的範圍內，或是侵權的風險中。蓋提交素材者可能主張製作方未經其同意，抄襲了其所提交的內容；抑或，雙方間存有口頭或默示契約，製作方收受提交的素材後，應給付一定之報酬。且，因為不受著作權保護的概念（idea），仍可以作為契約標的約定使用之對價，當製作方利用了該概念，就應當受契約拘束，履行對價義務。換言之，契約所保護的範疇，遠比著作權法來的廣泛，當事人更應當注意。

<sup>154</sup> 如臺灣的臺北影視音創投會、出版與影視跨產業媒合會、臺北電視內容交易創投媒合會，能讓編劇或開發中的影視劇本有機會進行交易協商。

所有製作方在與許多人接洽有關影視劇本開發事務時，即使只是口頭談話，在一定條件滿足下，雙方談論的內容也會產生契約的拘束力，因為契約並不以雙方有簽訂書面為限。另外，我國民法第 153 條第 1 項規定：「當事人互相表示意思一致者，無論其為明示或默示，契約即為成立。」，縱製作方無明示其有意與他方簽訂契約，亦可能因默示的意思成立契約。然往往只有當相對人起訴主張時，製作方才發覺自己無意締結的契約，竟莫名成立了，甚至還跟其當初所欲表達的意思有所差異。製作方必須認知到無論是自己說的、寫的、聽到的或接收的，都足以變成推認默示契約效果意思具備之舉止或情事<sup>155</sup>，而被視為契約意思表示存在的證據。

## 第二項 找尋創意—原創及改編故事的授權

劇本尚未成形之前，故事概念從何而來，就是製作方得考量的事。影視劇本所闡述的故事，最初只是個概念（idea），由此概念發展出的故事劇本，可分為原創劇本或改編劇本。改編劇本顧名思義，其概念是來自他人已有的著作<sup>156</sup>，如書、電視劇、漫畫、舞台劇、電玩、玩具、遊樂設施等，基於既有的著作加以改作成影視劇本。原創劇本則是非基於現有的著作所為的創作<sup>157</sup>，也可能參考真人真事發展而成，但該真人真事本身並不具著作性，故無改作問題。除非該真人真事已出現其他著作形式，如自傳，則在影視劇本有參照自傳之內容時，即屬改編劇本。如由知名編劇 Aaron Sorkin 所編導的《決勝女王》（Molly's Game），是依據現實中女主角之同名自傳改寫而成，故屬於改編劇本。改編劇本在開發最初，就必須取得原著著作權人的同意，故製作方應與之訂定原著授權或轉讓契約。

<sup>155</sup> 邱聰智，新訂民法債編通則（上），42 頁，2000 年 9 月，邱聰智出版。

<sup>156</sup> CONES, *supra* note 19, at 28.

<sup>157</sup> *Id.* at 235.

雖影視字幕會出現「基於真人真事改編」，但這不等同該影視劇本即屬於改編劇本類型。使用真人真事為素材的劇本也可能是原創劇本，尤其劇本之真人真事素材是來自公共的紀錄材料，不具創作性的客觀歷史事實時，人們本得逕行自由利用。如 2015 年贏得第 88 屆最佳原創劇本的《驚爆焦點》（spotlight），即是改編自真實發生的天主教性醜聞事件，然劇本之故事素材乃是編劇自行搜集研究而成，故仍屬原創劇本<sup>158</sup>。

影視實務上，之所以會與真人改編所涉及的所有主體簽訂故事獨家授權與豁免協議，更多是出自隱私權侵害或毀謗的考量，或是避免他人開發同一故事題材，進而請求主體將個人故事專屬授權己方。以《志氣》一片為例，編導張柏瑞受景美女中拔河隊贏得世界冠軍的故事所感動，先向景美女中取得真人真事題材改編成劇本，與拍攝成電影之專屬授權，及早確保自己為唯一的故事開發方。同時，約定景美女中需提供故事諮詢及相關資料，由製方加以記錄、創作劇本<sup>159</sup>。

而在美國，另承認具個人特徵的姓名、肖像有一定的經濟價值，故本人擁有其姓名與肖像之商業利用的公開權利（right of publicity），該權利可讓與跟繼承，如同個人之財產權。這與我國將姓名及肖像視為人格權，具有一身專屬性，不得讓與或繼承有異<sup>160</sup>。從而，在美國法下，若影視劇本有使用到真人姓名或肖像時，需額外取得本人之使用授權，否有侵害本人公開權之虞<sup>161</sup>。

<sup>158</sup> Todd VanDerWerff, *The difference between the Oscars' Adapted and Original Screenplay categories, explained*, VOX (Mar. 2, 2018), <https://www.vox.com/2017/2/25/14693400/oscars-original-adapted-screenplay-academy-awards> (last visited May 10, 2019).

<sup>159</sup> 張柏瑞，前揭註 65。

<sup>160</sup> 最高法院 104 年度台上字第 1407 號民事判決：「姓名權及肖像權均為人格權，與權利主體有不可分離之密切關係，具有專屬性與不可讓渡性，即非繼承之標的。」。

<sup>161</sup> 王澤鑑，*人格權法*，頁 310-314，2012 年 1 月，王澤鑑出版。



### 第三項 提交協議 (Submission Agreement)

提交協議在臺灣與中國大陸還不常見，但卻是美國影視圈長年慣用的契約之一。其因出自 1956 年，美國加州最高法院在 *Desny v. Wilder* 案中表示，抽象概念雖不受著作權保護，且非個人所專屬擁有；但若一方揭露他方所不知的概念，是為了在他方使用該概念後，取得相應的對價，其並將該意旨明確表示予他方知悉，那雙方即有隱含 (implied) 的合意<sup>162</sup>。故他方在此情況下自願地接受一方所揭露的概念並加以使用，應依承諾給予補償<sup>163</sup>。

當時好萊塢的製作公司，對於劇本提案一事並沒有明確規範，直到此判決出現後，製作方才意識到隨意地接受提交材料會帶來的損失。故開始要求提交劇本素材者，必須先簽署一份提交協議 (submission agreement or release form)，聲明不對收受劇本素材方進行追訴，否則製作方將拒絕、退還所有未經徵求的劇本素材<sup>164</sup>。

之所以如此，是因在徵選故事題材過程裡，製作方已大量地閱讀或耳聞各種素材，這些內容彼此間也許有部分的類似性，尤其在同一類型 (genre) 裡，故事架構、人物特質可能大同小異。這也是為何上述默示契約的成立，對製作方來說會是一種潛在風險，因為最終的劇本難以完全屏除跟其他提交劇本相似的元素，造成提交者易認為自己的劇本實際上有被利用。縱然提交者僅是單純寄出素材，沒有與製作方成立口頭或默示契約的可能，但若製作方沒有建立一套過濾機制，任意地讓其代理或員工打開、接受所有提交而來的材料，提交者也可能會主張製作方曾接觸過其著作並予以抄襲。

<sup>162</sup> *Desny v. Wilder*, 46 Cal. 2d 715, 299 P.2d 257, at 270 (1956).

<sup>163</sup> *Id.*

<sup>164</sup> Rebecca Girolamo, *Twenty-Five Words or Less: How Hollywood's Pitch Process Has Changed the Law of Idea Protection*, Vol.22 No.2 S. CAL. INTERDISC. L.J. 463, 477-479 (2013).

為了一次防範此類侵權跟契約成立之風險，提交協議的條款通常會表明，提交者知悉接受者有權利拒絕使用，其提交之內容與否；提交者是為了讓接收者有機會考慮是否使用該材料內容而提交，故雙方間並無締結契約。又提交者知悉接受者可能已收受、使用、開發其他類似於提交內容的材料，故接受者無需承擔保密義務。提交者並同意放棄對接受者及其員工、代表、權利義務承繼者，行使任何追訴權<sup>165</sup>。

由於提交協議一般都是由製作方起草，內容明顯僅在保護其一方的權益。惟在沒有經紀代理及其他接觸管道下，即使編劇可能擔心自己的故事題材或劇本被竊取，但為了讓作品有被評估的機會，多數仍會簽署此份協議。以形式來看，該份協議或許該當定型化契約的構成要件，即一方為與多數不特定人簽約而制定之合約。在我國司法上，是否可能以顯失公平的法則變更合約部分條款內容，或有待觀察。

#### 第四項 保密協議（Nondisclosure Agreement）

劇本開發過程所涉及之保密協議有兩種，一是提案時的保密合約，用以保障提案人的故事權利；二是受聘開發故事劇本之編劇契約，為了保障製片方的開發項目不外洩，而約定保密。後者通常會直接寫在聘用契約中，非單獨的契約形式，故此處不特別討論。

相對於提交協議主要用來保障接受提案的一方，保密協議則屬提案人的利器。然保密協議並非適用於所有的提案內容，其標的必須具備一定條件才能構成「秘密」，相對方也才有保密的必要。若提案人已向多個單位提交劇本素材，也未與這些單位簽訂保密協議，則其所提交的劇本素材即因「公開」於世而喪失秘密性。

<sup>165</sup> LEE JR., *supra* note 32, at 88-89.

故在故事概念提案前，提案人就必須先與對造成立保密協議，再行揭露保密資訊，才符合保密協議的要求。

107 年度智字第 11 號裁定一案中，共同原告可是文字影像工作室有限公司，為文化部優良電視劇本獎《小鎮醫生》原創劇本之專屬授權方，後向鑫盛傳媒製作股份有限公司提案，應其要求提供部分分集劇本與分集大綱，供其審查是否進行開發製作，雙方並簽有保密合約書。後鑫盛公司表示不予合作，退件可是公司，卻另向八大電視股份有限公司版權部提案《小鎮醫生》遭拒。致可是公司起訴鑫盛公司，主張違反保密合約，應給付違約金<sup>166</sup>。應說明的是，系爭劇本《小鎮醫生》雖是公知的得獎作品，但受保密之標的是提案人所交付的劇本素材，該內容並未成為公開可得之資訊，仍符合保密協議的秘密性。故鑫盛公司利用該劇本素材，轉向第三人公開，即有違反保密協議的可能。

保密協議的作用除了聲明故事獨家，相對人不得恣意洩露外，也會要求相對人不得未經提案人允許，逕自使用提案內容，除非提案人受到補償或另與相對人訂定契約<sup>167</sup>。故簽訂保密協議實際上也有「使用需經補償」的契約合意，只要影視作品有能被證明有使用提交素材內容，縱尚未滿足侵權抄襲的認定，契約一方仍須支付相應之契約報酬。蓋此報酬是基於雙方合意約定，並非侵權之賠償，僅需客觀上有使用之事實，不論主觀上有意無意皆應受契約拘束。

對於提交故事材料的人來說，保密協議會是他們想要雙方簽署的，提交協議則相反。然這也是為何保密協議難以使用的緣故，因製作公司不會無緣無故地，事前就接受一個綁手綁腳的契約，除非能確定該故事提案有一定的品質或利益。而擁有劇本故事的人，通常也不會孤注一擲，只提交材料給單一的製作方，但要

<sup>166</sup> 臺灣臺北地方法院 107 年度智字第 11 號民事裁定。本件因原告另主張著作權及營業秘密之侵害，故經臺北地院裁定移送智慧財產法院，尚未判決。

<sup>167</sup> CROWELL, *supra* note 151, at 55-56.

能與每個收受者，都事先簽訂好保密契約再遞交劇本素材，也是十分困難。因而現實中，較有名氣的創意人才、炙手可熱的故事劇本，或由經紀公司所提出的保密協議，才比較可能讓製片公司願意事前簽署。

## 第五項 期權暨購買合約（Option and Purchase Agreement<sup>168</sup>）

當製作方找到有興趣開發的劇本題材時，除了直接全額買下該題材著作之影視化權利，也可以先花一筆較少的金額，與作者簽訂期權合約。期權合約，係指合約一方在約定期間內，擁有向第三者提案、籌資或銷售該合約標的（著作）之專屬權；並得在期限內選擇是否依約定價格，購買或授權許可利用該合約標的（著作）<sup>169</sup>。簡而言之，即在一定期間內選擇，要不要獲得著作標的之影視化專屬權。

倘若製作方有興趣的劇本屬於原創故事，那可能只會涉及一個著作權，一個期權；但製作方仍必須小心查證，欲進行開發的題材是否還有利用到其他第三方的財產，並藉由期權合約，取得影視劇本開發所需利用的所有原著（underlying material）之授權，而不僅是單一個故事素材的期權。換言之，期權之標的可能是完整的劇本或故事大綱，亦可能是還沒改編成劇本的小說、文章、動漫或遊戲中的人物、世界架構<sup>170</sup>。

期權合約其實對締約雙方都有益處。就製作方而言，能在尚未確保投資前，無需花大筆金額買下欲開發的故事題材；對著作權人而言，倘期限屆至，製作方仍未選擇實施（exercise）購買權，則原著作人的權利將自動回復原狀，著作人即

<sup>168</sup> 本文將 purchase agreement 直譯為購買合約，但 purchase 指的不是法律上「買賣」的概念，而是指「取得影視化所需的權利」，故亦可能是以授權方式取得著作標的，不一定是著作權的轉讓。

<sup>169</sup> WASKO, *supra* note 2, at 19; CONES, *supra* note 19, at 322-323.

<sup>170</sup> CONES, *supra* note 19, at 487; RENAULT, *supra* note 27, at 60.

可再行與他人，洽商該著作之利用與轉讓<sup>171</sup>。又因期權費用在確認實施購買權後，會作為協議之購買金額一部予以扣除，故能促使製方更傾向影視化該著作，而不是空擲成本。通常合約中另會約定，除第一次的期權費能作為購買金之扣除額外，他次延長費則不得扣除，盡量防免有製方為了讓競爭者無法開發同一題材著作，一而再地延長期權合約<sup>172</sup>。某些比較搶手的著作，也會希望限制期權延長的可能，故會設有延長的條件，如必須確定開發項目已開拍，或劇本已完成第一稿等。使著作的開發使用，能在一方明顯陷於延宕時，保有轉交其他製方開發的機會。

既然期權合約之目的，常是為了保全未來購買故事題材的權利，購買合約也就成了期權合約簽訂時，另一必要的協商部分。製作方尤其必須就購買價格先行確定，一旦實施購買權，就能以約定價格直接完成交易。假如雙方在期權合約簽訂時，沒有在購買契約裡約定確切的應支付之購買價，則當製作方實施購買權時，將面臨賣方抬價的風險，等同只是擁有購買標的之協商機會<sup>173</sup>。故製方為避免事後處於不利的談判地位，會先在簽約時就確認一個購買價額，或至少以未知金額之一定比例，如項目預算的某個百分比作為價款；著作權人當然也能要求設最低支付額<sup>174</sup>。不論如何，事前就購買金額做好約定，不僅能控制雙方對成本與收益的期望，該對價也是契約能有效成立的要素之一。

期權暨購買合約，是美國影視業慣用的合約型態，但在臺灣與中國大陸尚未形成風氣，多數的劇本題材交易型態，還是單純的授權或轉讓<sup>175</sup>。然近年在兩地發生諸多授權契約紛爭，都源自開發期過長，被授權人來不及在約定期限內完成

<sup>171</sup> Wasko, *supra* note 2, at 19; CONES, *supra* note 19, at 322-323.

<sup>172</sup> 劉蒞譯，前揭註 26，頁 31。

<sup>173</sup> CROWELL, *supra* note 151, at 74-75.

<sup>174</sup> 劉蒞譯，前揭註 26，頁 33-34。

<sup>175</sup> 王軍，前揭註 83，頁 242，2018 年 6 月。

改編與攝製之所有程序，致白白流失一筆高額的授權金。此種影視項目時程上之風險，或可參考期權契約予以分散。

## 第六項 授權與轉讓合約 (License or Assignment)

授權與轉讓，是取得故事劇本開發權最普遍的契約形式。實務上，著作人在面臨契約協商時，常把著作之所有的權利轉讓給契約相對人<sup>176</sup>，但著作的利用方式，實可區隔出各種不同的權利分開處分。近年，影視產業開始重視 IP 題材的開發，順應這股潮流，握有 IP 的著作人也漸漸明白如何把一個著作的權利分離處分，才能獲得最多的經濟效益<sup>177</sup>。甚至，為避免製作方始終延宕影視製作時程，著作人會設下回收權利的條件跟時限。

以 101 年度上字第 206 號民事判決為例，被上訴人白先勇將其小說《金大班最後一夜》之電視劇改編拍攝權，以 3 年之期限，授權瑞豐傳播有限公司進行開發製作。契約約定若瑞豐公司在授權期限內，根據小說改編的劇本因故未能「完成拍攝」，可不受契約期限之限制。惟白先勇主張瑞豐傳播未於授權期間內「開拍」，不符合契約延期之要件，故授權關係已因期限超過而消滅<sup>178</sup>。法院最後支持被上訴人之請求，使得白先勇後來得將該小說，轉交鏡文學獨家經紀<sup>179</sup>。小說盜墓筆記的作者徐磊，也曾將該小說的電影改編權及攝製權，授權給上海承宗文化傳播有限公司，並約定一年內拍攝影片之期限條款。後因製作方遲未開機拍攝，徐磊乃依合同成功收回小說的影視權，再與上海電影集團開啟新的合作<sup>180</sup>。

<sup>176</sup> 將「著作之一切權利全數轉讓」是臺灣實務常見的條款，以往著作人不太爭執，現在有越來越多的著作人對此條款深感不平。參林俐瑄，前揭註 73。

<sup>177</sup> 參王軍，前揭註 83，頁 239。

<sup>178</sup> 臺灣高等法院 101 年度上字第 206 號民事判決。

<sup>179</sup> 林煒凱，白先勇做出重大授權決定 震撼文壇與影視圈，鏡週刊，2018 年 10 月 16 日，<https://www.mirrormedia.mg/story/20181016web001/>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

<sup>180</sup> 此案徐磊曾向法院起訴確認合同無效，但後撤回起訴，進行庭外和解。見上海市閔行區人民法院（2014）閔三知初字第 730 號民事裁定；宋海燕，前揭註 15，頁 245。

著作人在未來應會慢慢趨向分離處分其著作權，製作方在簽訂契約前，必須清楚有哪些權利屬於著作人，哪些權利已經被著作人授權、轉讓出去，著作人是否有意保留某些權利。製作方除了要確保取得最終影視作品，所需要的所有權利，使最後能將權屬鏈完整、無瑕疵地轉交給發行、投資方<sup>181</sup>。同時，也要考量那些無法擁有的權利，是否會損害到自己的利益，或是因此無法享受影視所帶來的外溢效果。如《推拿》小說的作者畢飛宇，將該著作的電視劇改編權，授權給中融公司，另就電視小說的出版權明文保留。後來因市場上仍出現了《推拿》電視劇劇本小說，讓畢飛宇告上法院。法院支持畢飛宇之請求，認為依當事人合約，電視劇改編權只及於將小說改編成電視劇本、並以之拍攝電視劇的權利，不包括出版發行該電視劇本的權利，故任何人出版推拿小說或其改編著作皆屬侵權<sup>182</sup>。

此外，改編劇本也必須小心是否已取得原著作的改作授權，即便撰寫改編劇本的編劇，就是原著的作者，仍有可能因其已將原著之改編權轉讓或授權給第三人，使得製作方會不小心侵害到第三人的權利。某些使用權如果已經由第三人取得，則該權利對契約一方即失交易實益，甚至會影響契約效力。如 99 年度民著上再易字第 1 號判決之例。古龍與真善美出版社先簽訂了「著作物權讓與契約」，將其語文著作《楚留香傳奇》及《浣花洗劍錄》轉讓給真善美出版社後；又另行與邵氏兄弟公司簽訂「電影版權合約」，轉讓《楚留香傳奇》攝製及發行影視之權利。法院認為「著作物權讓與契約」第一條約定：「本契約簽訂後，本著作物之著作權及一切權利，永為讓受人所有」，故一切權利包含之原著改作成劇本、翻拍成影片並發行的權利，皆已歸屬真善美出版社<sup>183</sup>。從而，古龍後來簽訂之「電影版權合約」乃屬無權處分。

<sup>181</sup> CROWELL, *supra* note 151, at 92.

<sup>182</sup> 北京市第二中級人民法院（2014）二中民終字第 05328 號民事判決。

<sup>183</sup> 智慧財產法院 99 年度民著上再易字第 1 號民事判決。

由此可知，契約當事人在簽訂著作轉讓契約前，須重視著作權清查的工作，通常製作方會要求著作人提出作者證明書（certificate of authorship），該證明文件標示著作之創作人、完成日、頁數、題目等細目，用以證明著作權為授權、轉讓人者享有<sup>184</sup>。然而，現今臺灣及中國大陸著作權之保護實採著作完成主義，無需另行登記或經任何機關審核<sup>185</sup>。實務上常進行的著作權登記，並不會發生法律上推定登記權利人為真正著作（權）人的效力，僅是為了促進當事人交易安全與證明的便利性而設；最終著作人究竟為誰，乃法院職權認定<sup>186</sup>。因此，製作方也會在著作權授權或轉讓契約中約定，著作人若非真實的作者或著作權人，致使製作方受有損害時須負賠償責任，以降低著作人難以確知的風險。

製作方對著作標的權利現狀一定得再行確認，對於權利轉讓契約之內容，亦會受到當地法律、工會協議之規範而有差異，唯有花心思在開發時期就把權利義務弄清楚，才能切實防免往後的巨大損失。

## 第七項 雇用與聘用編劇契約

編劇是劇本開發裡最重要與不可或缺的創意人才。不管製作方是先向外取得了故事題材，還是直接找尋編劇進行故事題材的開發，編劇都是那位最後產出完整劇本的人。作為一名編劇，與小說作家之不同點在於，編劇絕大多數的工作，並非在創作一個個待售的原創故事，而是替製作方將他們心中的故事藍圖化為文字。因此，職業編劇的工作往往來自於與製作方的合約。即便在好萊塢，人人總

<sup>184</sup> CONES, *supra* note 19, at 85.

<sup>185</sup> 謝銘洋，智慧財產權法，頁 162-163，2016 年 9 月，修訂 7 版，元照出版。

<sup>186</sup> 中國大陸國家版權局直屬單位「中國版權保護中心」為國家版權登記機構，專辦著作權法第 26 條所要求的著作權出質登記，及計算機軟件保護條例之計算機軟件著作權登記，另也受理作品登記與著作權合同備案，是中國大陸公信力較高的版權登記機構。臺灣內政部自 1998 年 1 月 21 日著作權修法刪除著作權登記制度後，即不再受理著作權登記。權利人縱持有既存的著作權註冊登記資料，仍因後續權利變動無法變更登記，而會出現與實際狀況不符的情形。經濟部智慧財產局智著字第 10400063590 號解釋函。



稱羨編劇能售出高額的投機劇本，但現實是，這僅是萬中之選的機率，大部分的全職編劇靠的是寫作合約（writing assignments）在謀生<sup>187</sup>。

對於製作方來說，將編劇攬入契約關係中進行完整的劇本開發，有多重功能。一是平衡藝術創作的的不確定性、二是保有轉換創意人才的彈性、三是事前約定著作歸屬權之主體。劇本最終是用以服務影視娛樂，而影視作品作為一項文化消費品，是難以得知消費者的需要與口味的<sup>188</sup>，因此，每一影視項目都需聚集來自不同方的人力與資金，形成個案項目型的企業，並藉創意管理者即製作人之介入，使藝術創作能具商業品質，降低影視商品的高風險<sup>189</sup>。

當製作方取得故事題材的開發權利後，便開始召集編劇與之簽訂合約進行開發創作。故事開發成完整劇本可區分出數個時程，與不同形式的文本，如大綱、分集綱、一稿、改稿等，通常製作方會在聘用契約中約定各階段的給付義務與報酬，這種分階段多稿制即謂 step deal<sup>190</sup>。

因著作權法規定著作權乃作者享有<sup>191</sup>，倘若製作方疏於在開發劇本前，與編劇簽訂雇用或聘用契約，確立著作權屬關係，則可能面臨最終劇本在多位編劇參與開發下，成為多人共有之共同著作<sup>192</sup>，使製作方得支出額外費用，向其全體收購回劇本權利。製作方若要自始取得編劇所創作之劇本著作權，勢必要以契約特約之。臺灣著作權法第 11 條第 1 項、第 12 條第 1 項分別規定，得以契約約定以雇用人、出資人為著作人；中華人民共和國著作權法第 16 條第 2 款、第 17 條亦

<sup>187</sup> Kelly Trimble, *Are Copyright Firms Incentive Intermediaries?*, 20 UCLA ENT. L. REV. 137, 174 (2013); See also John Buchanan, *Landing Your First Assignment*, SCRIPT MAGAZINE (Dec. 23, 2011), <http://www.scriptmag.com/features/landing-your-first-assignment> (last visited May 10, 2019).

<sup>188</sup> 郭東益，前揭註 17，頁 89。

<sup>189</sup> 同上註，頁 103。

<sup>190</sup> CROWELL, *supra* note 151, at 305-306.

<sup>191</sup> 臺灣著作權法第 10 條：「著作人於著作完成時享有著作權。但本法另有規定者，從其規定。」；中華人民共和國著作權法第 11 條：「著作權屬於作者，本法另有規定的除外。」。

<sup>192</sup> 臺灣著作權法第 8 條：「二人以上共同完成之著作，其各人之創作，不能分離利用者，為共同著作。」；中華人民共和國著作權法第 13 條第 1 款：「兩人以上合作創作的作品，著作權由合作作者共同享有。沒有參加創作的人，不能成為合作作者。」。

規定，得以契約約定以職務所屬之法人或者其他組織、委託人為著作權人。如此一來，製作方即可確保劇本開發過程中所生的素材，全歸屬己方享有，保持權屬鏈的統一。

惟應釐清的是，作者或稱著作人（author）與著作權人（copyright owner）的法律概念有所不同。作者是指創作著作的自然人<sup>193</sup>；而著作權人則是指受法律保護，享有對該著作之財產上專屬利用、訴訟維權資格的主體，可以是自然人或法人。但在臺灣與中國大陸，著作權還區分出著作財產權與著作人格權<sup>194</sup>，後者為專屬著作人享有之特別人格權<sup>195</sup>，不得讓與及繼承。換言之，在契約不得抵觸強行規定下，即便實務中製作方多會契約約定，由製作公司取得所有著作權，惟著作人格權實質上不會因此轉讓<sup>196</sup>，原著作人仍可行使其著作人格權。為了防範著作人行使著作人格權，可能造成的損害，實務契約出現以「不行使著作人格權」之條款來應對，現階臺灣智財局及臺灣、中國大陸法院，對此約定似乎也抱持接納態度<sup>197</sup>。

綜上，著作人與著作權人不可等視之。尤其是採取著作權二元論的法制下，著作財產權與著作人格權，各自獨立存在，可分別行使<sup>198</sup>。臺灣與中國大陸的著

<sup>193</sup> 臺灣著作權法第3條第1項2款：「著作人：指創作著作之人。」；中華人民共和國著作權法第11條第2款：「創作作品的公民是作者。」。

<sup>194</sup> 臺灣著作權法第3條第1項3款：「著作權：指因著作完成所生之著作人格權及著作財產權。」中華人民共和國著作權法第10條第1款：「著作權包括下列人身權和財產權。」。

<sup>195</sup> 臺灣著作權法第21條：「著作人格權專屬於著作人本身，不得讓與或繼承。」；依中華人民共和國著作權法第10條第2款及第3款的反面解釋，發表權、署名權、保護作品完整權，不得許可他人行使或轉讓；而修改權雖屬人格權但得授權他人。

<sup>196</sup> 依臺灣著作權法第10條第一項但書、第11條第一項但書，製作公司尚可藉由契約約定出資人或雇用人為「著作人」，自始取得著作人格權及著作財產權。

<sup>197</sup> 臺灣高等法院91年度上易字第3176號刑事判決：「況按在實務上，著作人雖有著作人格權，惟著作人格權得約定不行使。」；經濟部智慧財產局電子郵件字第1061214號解釋函之主旨：「訂定授權契約時，可約定著作權人不行使著作人格權。」；北京智財法院法官陳錦川認為，約定著作人身權不行使與約定人身權歸屬不同，後者為法律禁止，前者則得依權利人處分決定。參陳錦川，著作權審判：原理解讀與實務指導，頁71-72，2014年1月，中國法律圖書出版。

<sup>198</sup> 簡啟煜，著作權法案例解析，頁23-25，2017年6月，4版，元照出版。

作權法對著作人的身分給予更強的保護<sup>199</sup>，不像英美法系之著作權法是以著作財產權為重心。例如美國著作權法第 106(a)條<sup>200</sup>，也僅有視覺藝術著作（work of visual art）人得主張署名權及同一性保持權，其他著作類型則無著作人格權之相關規定，而有簡化著作之權屬關係的優點。這也表示契約當事人，應了解各國對於創作權屬的規範，明白有哪些原則與例外，任意或強制規定，如聘用與雇用編劇兩者對權屬認定是否有差異<sup>201</sup>？清楚各國法規，選用合適的準據法及管轄，才有辦法制定出一份有效且符合目的之契約。

### 第三節 小結

締結契約用意即在確認權益、控制風險並維護智慧財產。製作方為了讓一部影視作品最終能合法的流通，呈現給觀眾，自己就必須先進行「清查」（clearance），調查有哪些利用行為需取得權利人同意，以保障影視作品裡，所有的利用行為皆屬合法。清查不僅涉及智慧財產權，也可能包括隱私權、名譽權問題。清查可以說是建構完整產權鏈的必要程序，能給製作方一個清晰的路徑，明瞭應完善的法律漏洞在哪，再藉由契約協商填補之。而實務常運用之合約類型有提交協議（Submission Agreement）、保密協議（Nondisclosure Agreement）、期權暨購買合約（Option and Purchase Agreement）、授權與轉讓合約（License or Assignment）、雇用與聘用編劇契約。

<sup>199</sup> 專屬著作人之著作人格權並不隨同著作財產權消滅。臺灣著作權法第 18 條主文：「著作人死亡或消滅者，關於其著作人格權之保護，視同生存或存續，任何人不得侵害。」；與中華人民共和國之著作權法第 20 條：「作者的署名權、修改權、保護作品完整權的保護期不受限制。」。

<sup>200</sup> 17 U.S.C. § 106(a): “Subject to section 107 and independent of the exclusive rights provided in section 106, the author of a work of visual art—(1) shall have the right—(A) to claim authorship of that work, and (B) to prevent the use of his or her name as the author of any work of visual art which he or she did not create...”。

<sup>201</sup> 美國法下，編劇若是受雇創作劇本，則該劇本會因僱傭關係，直接使雇主成為劇本之著作人；若為聘用關係，則需在聘用契約中明確表示，其創作屬於僱傭創作，才能適用美國版權法僱傭著作之權屬規定。參前揭註 30。

契約並不以雙方有簽訂書面為限。製作方在與人接洽有關影視劇本開發事務時，即使是口頭談話，在一定條件滿足下，雙方談論的內容也會產生契約的拘束力。製作方必須認知無論是自己說的、寫的、聽到的或接收的，都足以變成推認默示契約效果意思具備之舉止或情事。

徵選故事題材過程裡，製作方已大量地閱讀或耳聞各種素材，這些內容彼此間也許有部分的類似性，而最終的劇本難以完全屏除跟其他提交劇本相似的元素。為了一次防範侵權跟契約成立之風險，製作方通常要求遞交劇本素材者先簽署提交協議，使其無需受到任何劇本相似性的侵權追訴，與給付報酬之請求。

相對於提交協議主要用來保障接受提案的一方，保密協議則屬提案人的利器。保密協議的作用除了聲明故事獨家，相對人不得恣意洩露外，也會要求相對人不得未經提案人允許，逕自使用提案內容，除非提案人受到補償或另與相對人訂定契約。故簽訂保密協議實際上也有「使用需經補償」的契約合意。惟在故事概念提案前，提案人就必須先與對造成立保密協議，再行揭露保密資訊，才符合保密協議的要求。現實中，要讓製片方願意事前簽署該協議卻非易事。

期權合約，係指合約一方在約定期間內，擁有向第三者提案、籌資或銷售該合約標的之專屬權；並得在期限內選擇是否依約定價格，購買或授權許可利用該合約標的。簡言之，即在一定期間內選擇，要不要獲得著作標的之影視化專屬權。期權合約對締約雙方都有益處。就製作方而言，能在尚未確保投資前，無需花大筆金額買下欲開發的故事題材；對著作權人而言，倘期限屆至，製作方仍未選擇實施購買權，則原著作人的權利將自動回復原狀，著作人即可再行與他人，洽商該著作之利用與轉讓。此合約型態在臺灣與中國大陸尚未形成風氣，多數的劇本題材交易還是單純的授權或轉讓。然近年在兩地發生諸多授權契約紛爭，都源自開發期過長，被授權人來不及在約定期限內完成改編與攝製之所有程序，致白白

流失一筆高額の授權金。此種影視項目時程上之風險，或可參考期權契約予以分散。

授權與轉讓，是取得故事劇本開發權最普遍的契約形式。近年，影視產業開始重視 IP 題材的開發，順應這股潮流，握有 IP 的著作人也漸漸明白如何把一個著作的權利分離處分以獲更多經濟效益。製作方在簽訂契約前，必須清楚有哪些權利屬於著作人，哪些權利已經被著作人授權、轉讓出去，著作人是否有意保留某些權利。同時，也要考量那些無法擁有的權利，是否會損害到自己的利益，或是因此無法享受影視所帶來的外溢效果。又當事人在簽訂著作轉讓契約前，製作方應要求著作人提出作者證明書，用以證明著作權為授權、轉讓人者享有。另授權與轉讓合約亦會受當地法律、工會協議之規範而有差異，製作方應謹慎確認。

不管製作方是先向外取得了故事題材，還是直接找尋編劇進行故事題材的開發，編劇都是最後產出完整劇本的人。將編劇攬入劇本開發契約關係中，具有多重功能。一是平衡藝術創作的的不確定性、二是保有轉換創意人才的彈性、三是事前約定著作歸屬權之主體。故事開發成完整劇本可區分出數個時程，與不同形式的文本，如大綱、分集綱、一稿、改稿等，通常製作方會在聘用契約中約定各階段的給付義務與報酬，這種分階段多稿制即 step deal，能增加創作彈性。

製作方雖可透過合約確保劇本開發過程中所生的素材，全歸屬己方享有，以保持權屬鏈的統一。但在採取著作權二元論的臺灣與中國大陸，著作權區分出著作財產權與著作人格權，後者專屬著作人享有，不得讓與及繼承。因此實務上便以「不行使著作人格權」之條款來應對，現階臺灣及中國大陸司法也認可該約定有效。

## 第四章 臺灣影視劇本開發契約之案例研究

### 第一節 劇本開發的分階段多稿制

影視作品是匯集多方專業人士的創意與技術而完成的，每部作品從開發、製作到上映或撥演，須歷經漫長的工作時間。製作人得先從找尋創意題材作為起頭，由劇本發展出影視拍攝的企劃案，用以爭取投資者、製作公司、發行商的青睞。然看似簡單的開發階段，實際上卻可能耗費最多時間。以電影為例，開發階段通常佔整個產製流程約三分之二的時間，雖此階段的花費的投資成本還不及總成本的十分之一，但卻能產出翻倍的投資報酬率，因而美國電影實務就開發階段已建立出一套細緻的作業流程，用以控管風險與利益<sup>202</sup>。

開發階段之所以耗時，除了跟創意題材的著作權取得有關，如故事權屬不清難以展開製作。同時也因影視作品兼具藝術性與高成本所帶來的高風險，使得沒有人能保證劇本影視化後能否獲得商業利益，造成劇本一改再改的拖延或被停止開發。因而冗長的影視開發又有另一別稱為發展期地獄（development hell）<sup>203</sup>，即便是幸運能進行影視化的劇本，多數也會歷經製作人、導演、投資人、甚至贊助商的審核後才能定稿<sup>204</sup>，故實際上開發階段「定稿」的劇本也並非表示劇本不會再被修改，因拍攝期間，劇本仍會依情況有不同程度的修訂<sup>205</sup>。

現今實務通常將劇本開發流程切割成數段，約定各階段工作時程內編劇應給付的劇本內容格式以及報酬額，一方面能讓編劇不被劇本永無修改完成的狀態影響了報酬請求，再來也讓製作人能在各階段先行檢驗劇本是否合用，並增加修改

<sup>202</sup> LEE JR., *supra* note 32, at 110-111.

<sup>203</sup> PETER BLOORE, *THE SCREENPLAY BUSINESS: MANAGING CREATIVITY AND SCRIPT DEVELOPMENT IN THE FILM INDUSTRY* 16 (2012).

<sup>204</sup> 陳亭津，前揭註 66。

<sup>205</sup> 蒲劍譯，Eve Light Honthaner 著，完全製片手冊，頁 77，2014 年 8 月，4 版，人民郵電出版；咖啡因，360 行經驗談—編劇錢 真歹賺，自由時報，2011 年 3 月 22 日，<https://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/478275>（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

與換人編寫的彈性。不論是原創故事或是文學作品改編，通常都必須經歷以下過程<sup>206</sup>：

1. 劇本大綱 (Treatment / Outline)：省略劇本的格式，將故事如何進行一刻接一刻的描寫，篇幅可長可短<sup>207</sup>。
2. 劇本初稿 (First Draft Screenplay)：劇本撰寫至足夠影視化的第一個完整版。連續劇為完成各分集劇本。
3. 改稿 (Rewrite)：針對劇本之情節、人物、故事線之內容進行修改調整。
4. 潤飾 (Polish)：針對較細微的描寫進行修改調整，如對話、動作描寫、字詞修飾等。

連續劇不同於電影，有較多集數且劇情需連貫，故在發展故事時另有「分集大綱」的撰寫。臺灣電視連續劇常出現的 On 檔戲，即邊拍邊寫的情況，因製作時程較為緊湊，且必須隨收視率或時事風向改變劇本內容<sup>208</sup>，所以各分集劇本的撰寫常分屬不同編劇負責，然分集大綱仍有架構整齣戲劇發展的指引作用，使分集劇本的撰寫不離故事原型骨架。

<sup>206</sup> 劉蕙譯，前揭註 26，頁 56；徐立功、井迎端、黃建業編輯，王介安主編，電影辭典，頁 193，2000 年 1 月，電影資料館出版；郭玢玢譯，D.B.Gilles 著，為什麼你的故事被打 X，頁 22，2013 年 8 月，典藏藝術家庭出版。

<sup>207</sup> 劇本大綱一詞的意涵，實務上其實並不統一，多視製作方或委託方的要求，以字數來判定劇本大綱的內容篇幅有多少，可能短至低於一千字，亦可能多達數倍。

<sup>208</sup> 實務電視劇契約條款如「乙方所完成並交付予甲方之標的劇本，均須經甲方審核通過並以書面確認，且經甲方審核通過之標的劇本，如於甲方拍攝期間仍有增刪修改之必要時，乙方仍須依甲方需求隨時配合為增刪修改至通過甲方審核，始視為完成劇本編寫工作，不得有影響甲方拍攝作業之情事。」。

## 第二節 實務電影劇本創作契約條款範例<sup>209</sup>

工作期限與酬金支付：

- 1) 自本合同簽署之日起 5 個工作日內，甲方向乙方支付酬金總額的 15% 作為定金，即新 X 元整。
- 2) 在簽約後 15 日內，乙方應完成全劇故事大綱、人物小傳的撰寫並提交甲方，甲方書面確認通過故事大綱、人物說明後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 10%，即新臺幣 X 元整。
- 3) 在故事大綱通過後 X 日內，乙方應完成第一稿劇本並提交甲方，甲方書面確認並提出修改意見後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 40%，即新臺幣拾 X 元整。
- 4) 在收到甲方對第一稿的修改意見後 X 日內，乙方應完成劇本第二稿的撰寫並提交甲方，甲方書面確認並提出修改意見後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 10%，即新台幣 X 元整。
- 5) 在收到甲方第二稿的修改意見後 X 日內，乙方應完成第三稿劇本的撰寫並提交甲方，甲方書面確認並提出修改意見後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 20%，即新台幣 X 元整。
- 6) 在電影開拍前三十日，乙方應完成最終劇本的撰寫並提交甲方，甲方書面確認通過後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 5%，即新台幣 X 元整。

經驗較足夠的編劇，比較有機會單獨完成一部電影劇本，如上述條約條款所涵蓋的工作內容係從故事大綱到最終劇本定稿。但各個階段的劇本撰寫也可能自始即分別委託不同的編劇完成，這種情況在連續劇的劇本開發中尤其常見。另外

<sup>209</sup> 契約全文請參考附錄一。資料為臺灣編劇提供。



劇本創作契約的解約或終止事由裡，多有「未達審核標準」「修改不達要求」的條款，故編劇在契約關係中被臨時換角也屬常見<sup>210</sup>。這也造成分階段多稿制下，最終的影視劇本勢必歷經過多個編劇接力完成，導致在劇本著作人的認定、著作改作及著作權歸屬上多有爭議。

### 第三節 分階段多稿制之爭議案例

#### 第一項 案例一：臺灣臺北地方法院 83 年度自字第 1265 號刑事判決

##### 第一款 背景事實

民國 79 年間，被告飛達傳播製作公司出資聘請自訴人王中平撰寫「火鶴」電視劇劇本。該劇劇本共有 15 集，包含故事大綱、分集大綱皆由王中平創作，其中 1 到 4 集於 79 年 6 月 20 日至同年 7 月 22 日完成，嗣後因故暫緩撰寫，5 到 15 集則於 81 年 11 月間續行撰寫，迄 82 年 7 月 10 日完成。

自訴人王中平主張被告飛達公司未經其同意，擅將劇本交由九儀出版社委由另一被告林曉筠改寫成小說，並販售於國內各大書局，而認被告等有侵害其著作權之嫌。飛達公司則表示，雙方於 79 年 6 月間已有出資及受聘撰寫完整劇本的合意，則依當時著作權法規定，該著作權歸出資人享有。又王中平於 82 年 3 月間起任飛達公司之總編劇，期間撰寫另一劇本，同意將該劇劇本交由九儀出版社改編為小說出版，其後亦決定《火鶴》比照同一方式辦理。被告魏約翰即飛達公司代表人於 82 年 11 月間及 83 年 1 月 16 日共三度徵詢王中平意見，其均表示同意，飛達公司並於 83 年 7 月 28 日將版權費寄交王中平，自無侵害其著作權。

<sup>210</sup> 李天鐸，前揭註 44，頁 146。

## 第二款 法院見解

首先就劇本著作權的判定，法院先確立哪些創作可以作為個別著作權之標的。其認為劇本依內容整體連續觀察，屬於一完整之戲劇故事，是由分集寫作後合組完成的。著作權法保護者為著作表達之方式，故各集劇本非不得個別為著作權之標的，僅是其經濟上之使用效益是否減損，及能否達成既定使用目的而已。法院認定「分集劇本」已具備「著作」條件，故著作權的判定，將就各分集劇本個別視之。

1 至 4 集劇本及故事大綱均由飛達公司於 79 年間出資完成，依行為當時之著作權法（即 79 年 1 月 24 日修正公布之著作權法）第 10 條前段「出資聘人完成之著作，其著作權歸出資人享有之。」之規定，著作權自始由出資人即飛達公司取得。5 集至 15 集劇本係自 81 年 10 月底至 82 年 7 月間陸續完成，則依 81 年 7 月 6 日修正公布之著作權法第 12 條前段規定「受聘人在出資人之企劃下完成之著作，除前條情形外，以該受聘人為著作人。」，著作權應歸王中平所有。

雖《火鶴》一劇之「分集劇本」分屬不同人所有，惟王中平既曾向魏約翰口頭同意將《火鶴》劇本改編為小說出版，則飛達公司授權九儀出版社出版改寫之小說自無侵權可言；縱王中平在為口頭同意時，真意係待授權條件，如報酬之計算、應否定立書面契約、由何人執筆改寫等細節確定後始予同意。然其「心中保留」既非被告等所明知，則被告等所為顯然欠缺著作權法之犯罪故意，此觀《火鶴》小說在顯著位置標明「劇本—王中平」「小說—林曉筠」亦可推知，被告等非有明知小說係未經王中平同意而擅自改作出版之物。

## 第二項 案例二：臺灣臺北地方法院 83 年度易字第 1712 號刑事判決

### 第一款 背景事實

被告周平係被告皓天傳播事業有限公司負責人，委請張光啟就其構想的人倫親情劇編寫故事大綱及劇本。張光啟邀集告訴人趙愛倫及李筑媛組成編劇群，後由趙愛倫執筆完成「表妹吉祥」一劇之故事大綱，並於民國 79 年底交與皓天公司。嗣皓天公司於 80 年 2 月 8 日交付稿酬新台幣 5 千元予趙愛倫，遭其拒收。

公訴人主張雙方契約未成立下，皓天公司仍將該故事大綱送交中華電視公司節目企劃審查，被退案後再委由他人修改故事大綱重新送審。並編寫成電視劇本，後通過華視審核拍攝成連續劇，於 81 年 9 月間播放。且隱匿趙愛倫姓名，未列為編劇，涉有著作權法第 92 條、第 93 條第 1 款之罪嫌。

周平辯稱《表妹吉祥》故事大綱係其個人先有之構想，歷經多次編劇小組之討論，由趙愛倫紀錄討論結果形成故事大綱。故該故事大綱非趙愛倫個人創作，而是會議紀錄，著作權應歸召集編劇之人。且依著作權法，受聘人於受聘時無聲明保留著作權，著作權歸屬於皓天公司。又趙愛倫非正式劇本撰寫者，故不列其姓名並無侵權之虞。

### 第二款 法院見解

就「故事大綱」著作人之爭執。法院認為雖故事大綱是由被告周平所構想，但該構想與其他編劇小組所討論的人物、情節安排等事項屬於故事大綱所欲表達之「觀念」。按著作權法所保護的係觀念之「表達」，非所欲表達之「觀念」。既該故事大綱由告訴人趙愛倫獨立執筆完成，其中包含了其個人之構想、編排、文字、成情後，再以具體文字敘述完成其表達方式，趙愛倫自為故事大綱之著作人。

就周平與趙愛倫間是否成立契約關係。法院認周平先委請張光啟編寫故事大綱及劇本，再由張光啟邀趙愛倫及李筑媛加入，繼由趙愛倫完成故事大綱撰寫，可知周平與張光啟、趙愛倫等人間已具體約定按周平所提之初步構想完成編寫故事大綱之一定工作，性質上屬於承攬契約。按民法第 491 條第 1 項「如依情形，非受報酬即不為完成其工作者，視為允與報酬。」，及第 2 項「未定報酬額者，按照價目表所定給付之；無價目表者，按照習慣給付。」可知，縱周平辯稱其僅與張光啟約定報酬，未與趙愛倫約定報酬。惟趙愛倫稱周平與其約定故事大綱報酬為 3 萬元，且張光啟亦稱曾與周平討論過自身過往的編寫故事大綱行情價乃一集 3 萬；趙愛倫也曾向其詢問過故事大綱之報酬，應知行規價。故編劇撰寫故事大綱之報酬，依習慣仍可確定。證人亦稱寫劇本的價錢乃因人而異，同可得證。綜上，法院認為縱周平與趙愛倫間未事先約定報酬金額，然於工作完成後，可按各編劇之個人行情決定其報酬額，故承攬契約仍有效成立。

按 79 年 1 月 24 日修正公布的著作權法第 10 條「出資聘人完成之著作，其著作權歸出資人享有之。但當事人間另有約定者，從其約定。」，周平以皓天公司負責人身分，出資聘請趙愛倫完成《表妹吉祥》之故事大綱，著作權即歸皓天公司享有。又依同法第 4 條第 2 項，著作權人得專有改作之權，且 81 年 5 月 22 日著作權法修正公布後規定，著作人格權及著作財產權亦歸著作人享有。故周平將故事大綱修改、編寫劇本，及於再次送審之故事大綱未表明趙愛倫為編劇等作為，均無侵害趙愛倫之著作權犯行可言。

### 第三項 案例三：臺灣臺北地方法院 82 年度自字第 992 號刑事判決

#### 第一款 背景事實

自訴人傅仁正於民國 81 年間替傑米羅傳播國際有限公司，就李鴻文編寫完成之《青春廣播站》故事大綱撰寫劇本 40 集，交由傑米羅公司拍攝成連續劇。被告程執中、被告張富、被告黃榮全擔任該劇製作人，被告紀呈富擔任策劃。81 年 8 月 19 日台視公司與傑米羅公司簽訂《青春廣播站》製作電視節目契約，被告王家驊係台視公司拍攝播演《青春廣播站》連續劇時該公司總經理，被告丁琮鈴係主管企劃，被告林芳淑為拍攝導播。

台視公司要求傑米羅公司將原 40 集之劇本改作成 35 集予以拍攝，該劇於 81 年 12 月 31 日起在台視播演，並將李鴻文同列為編劇。傅仁正認被告等人未經其同意，將劇本內容予以變更減少集數，乃侵害其著作之同一性，又擅加李鴻文為編劇，有侵害其著作人格權及登載不實之嫌。

#### 第二款 法院見解

自訴人傅仁正依民國 81 年 6 月 10 日公布之著作權法，主張其著作財產權及人格權受侵害。被告程執中、張富、黃榮全、紀呈富雖稱伊等乃依 40 集劇本拍攝，後經台視公司要求修改為 35 集，並經傅仁正口頭同意修改劇本，惟針對傅仁正口頭同意與否一事未能提供相關證據，且遭傅仁正否認。故針對共同擅自改作劇本一事，係犯著作權法第 92 條侵害他人著作財產權之罪。

而被告王家驊、丁琮鈴、林芳淑則是據以台視公司與傑米羅公司間的製作電視節目契約為證，契約中約定台視公司就劇本、腳本及製作有指示修正及變更增刪權，伊等乃依契約要求其餘被告履行修改劇本，尚難認有違反著作權法之犯意，故不成罪。

就《青春廣播站》一劇將故事大綱撰寫人李鴻文列為編劇之一，是否侵害傅仁正之著作權。法院認傅仁正自承其撰寫的劇本，確係根據李鴻文的故事大綱而完成，故將李鴻文列為編劇之一，難認有侵害傅仁正著作人格權之犯意。

#### 第四項 案例四：臺灣高等法院 93 年度上易字第 1466 號刑事判決

##### 第一款 背景事實

自訴人癸受被告丑、戊、乙、寅之邀，就寅《大醉俠與金燕子》之原始創作企劃，於民國 89 年 1 月 23 日完成《大醉俠》電視連續劇企劃案及 40 集分集大綱，並收有乙支付的新台幣 4 萬元之酬金。寅因乙出現資金問題無法拍攝，由被告己支付 30 萬元買下故事企劃及大綱，並找庚、子撰寫完整劇本由另名導演完成拍攝。出資人被告辛於民國 91 年 9 月 24 日將該劇轉讓給香港福視廣告有限公司，該公司於民國 91 年 9 月 23 日與被告中天股份有限公司簽訂節目授權合約書，中天公司以美金 26 萬取得《大醉俠》40 集連續劇 3 年期的公開播送、公開上映權。

自訴人主張被告等人明知其為《大醉俠》企劃案及 40 集分集大綱之著作人，卻未經其同意，擅將其著作出售並拍攝成戲劇。又丑適逢任職於中天公司節目經理，明知《大醉俠》一劇乃侵害其改作權，仍向福視公司取得授權，在中天資訊台播映《大醉俠》一劇。故被告等人共同涉嫌違反著作權法第 92 條，中天公司依同法第 101 條之規定應連帶處罰。

被告寅則稱依業界慣例，企劃案算一集的報酬，劇本通常不會由一個編劇從頭寫到尾，編劇寫完後，該劇本即屬出資者所有。另在自訴人撰寫該企劃案及故事大綱前，早有另外 5 個版本的企劃案，其後來交付給己的版本也不是自訴人那版，故沒有侵權之情事。

## 第二款 一審法院之見解

法院認被告乙支付酬金，請求自訴人癸完成《大醉俠》企劃案及故事大綱，符合著作權法第 12 條規定之出資聘請。因契約當事人就著作財產權歸屬有所爭執，不論事實上有無慣例認劇本權屬歸出資人享有，既未以契約明文，則就該事項之判定應依著作權法之規定。而依同法第 12 條，在契約未約定情況下，以受聘人為著作人，惟出資人得利用該著作。至於出資人得「利用」之範圍如何界定，法律並無明文，法院乃循德國之「目的讓與理論」來解釋，認應依出資目的及其他情形綜合判斷之。本案中，乙出資聘請癸完成《大醉俠》企劃案及故事大綱係為拍攝 40 集之電視劇，則「利用」範圍應限於拍攝，不包括其他非影視化的利用。

另法院將中天公司播出之《大醉俠》電視劇 VCD、寅之企劃案、癸之企劃案及故事大綱 3 份送鑑定，採納鑑定結論認中天公司播出之電視劇，應是結合癸及寅之企劃案改作而成的。惟不論中天公司播出的《大醉俠》電視劇是否基於癸所寫的企劃案及分集大綱所改作，該改作目的都是為了拍攝所用，無超脫「利用」目的範圍。故被告等人係有權利用，並無侵權。

## 第三款 二審法院之見解

臺灣高等法院雖駁回上訴，但認一審所採之理由有誤且釐清了部分事實。法院不採納鑑定意見，一是鑑定所送的寅企劃案版本，並非實際上已與編劇庚、子撰寫分集劇本時曾接觸過的版本；二是鑑定資料中沒有《大醉俠》一劇之劇本（即庚所撰寫之分集劇本）；三是鑑定資料間的比對並不恰當。

蓋自訴人的企劃案僅是分集大綱，而分集大綱與分集劇本就戲劇逐一具體「表達」間有所不同；自訴人之企劃案中不包含具體表達該劇情的劇本。且戲劇拍攝另涉及導演之手法、剪輯等表達，這些因素使得一審鑑定意見之內容只能著重在人物性格、心態與關係上的比對。然《大醉俠》本為邵氏拍攝過的電影主題，

劇中男主角的性格特徵乃故事特性，劇本就武俠、宮廷情節之類此元素予以發揮，也是一般可想到的體裁，並非特殊之內容。故在鑑定資料並不完整下，僅以抽離中天公司VCD與自訴人企劃中劇情、人物性格、名稱等相似之方法為鑑定，而未區別兩者實質有許多相異之處，以及《大醉俠》之由來背景等，鑑定方法有欠缺整體及公允之判斷，法院不予採信鑑定認有改作之結論，自無再另外探究被告等是否屬有權改作之問題。

#### 第四節 分階段多稿制之爭議案例分析

##### 第一項 多稿制所生的問題

##### 第一款 如何判定各階段劇本之著作性及著作人

連續劇劇本開發從創意發想到編寫故事大綱、分集大綱、分集劇本，各階段參與的編劇通常不僅有一人。早期參與開發的編劇，針對後續劇本開發未獲得其同意，又未參與其中時，有時會爭執侵害其著作權或署名權。這時法院首要須就編劇在各階段所參與之撰寫成果，認定是否受到著作權的保護。

案例一之法院認為「分集劇本」已構成「著作」條件。一齣戲劇的劇本，在經濟上之使用多由數集「分集劇本」所組成，但這不抹滅「分集劇本」屬於個別著作權之標的，故在著作權的判定上，應單就「分集劇本」分別視之。

分集劇本是劇本開發後階段的成果，已具備完整的表達，被認定為著作故無疑義。然爭執較大的是開發前階段的「故事大綱」及「分集大綱」，是否也屬於著作。案例四之法院並未質疑「分集大綱」作為著作的地位，反而指稱「企劃案」



不涉及具體表達，故無改作侵權問題。可知「分集大綱」的表達程度，已達到法院認定為著作的高度。

案例二之告訴人係將出資人之故事創意編寫成故事大綱，法院卻認出資人雖擁有故事之創意，惟創意係其所欲表達的「觀念」，尚未成為著作權所欲保護的「表達」，故不受著作權保護。而該創意經告訴人執筆完成，乃有其個人構想、編排、文字、成情後等具體表達，已符合著作權保護之要件，故可認該「故事大綱」屬於告訴人之著作。亦即法院認為著作之創作性非來自「創意」的獨創來源，而是具體「表達」該創意的成果，故著作人乃是具體表達該創意的撰寫者。

## 第二款 各階段劇本著作的關係

一旦具體的表達成為著作，受到著作權的保護，則後續的開發使用都屬於改作，即後階段分集劇本可認為是前階段大綱之改作。在具備著作要件下，後階段開發的劇本也係獨立的著作物，而成為衍生著作。依現行著作權法第 6 條規定，衍生著作乃以獨立之著作受到保護，但對原著作之著作權不生影響。故分集劇本雖擁有獨立的著作權，但基於故事大綱改作而來的使用行為，仍必須得到故事大綱著作人的同意授權。這也是為何製作人需利用契約條款來防範各階段編劇主張侵害著作權，避免最終劇本上承載了許多授權義務，造成權利複雜化。

民國 81 年 6 月 10 號修正公布的著作權法明文增列了著作人格權的保護，第 21 條規定著作人格權專屬於著作人本身，不得讓與或繼承。不同於著作財產權得以契約對權利歸屬加以轉讓，著作人格權在缺乏特約改變的彈性下，使得各階段參與劇本開發的著作人也有權利主張最終劇本等，後續衍生著作的署名<sup>211</sup>。案例二故事大綱之編劇，認最終影視作品未列其姓名為編劇，係侵害其姓名表示權；

<sup>211</sup> 楊海平，衍生著作之保護，智慧財產權月刊，93 期，頁 104，2006 年 9 月。

案例三撰寫分集劇本之編劇，認將撰寫故事大綱者同列為編劇之一，係侵害其姓名表示權。

法院在案例三中表示，分集劇本既然係基於故事大綱的內容所編寫，則故事大綱之編劇自然有權可以署名為編劇之一。案例二中法院認定告訴人並無署名權，係出自對著作人格權修法前後的解釋。告訴人於民國 79 年撰寫故事大綱時，尚無著作人格權明文的保護條文，而公訴人是用 81 年的修正保護著作人格權的新法條文第 92 條、第 93 條第一款來起訴被告等人。法院認為對照 81 年新法第 3 條第 1 項第 3 款規定，著作權指著作完成時所生之著作人格權及著作財產權，故認定修法前第 10 條規定的著作權歸出資人享有，該著作權的範圍也係包括著作財產權及著作人格權。即出資人在 79 年故事大綱撰寫完成時，自始享有著作財產權與著作人格權，亦無侵害告訴人之著作人格權可言。

然 81 年修法前，著作權法並無著作人格權一節之明文，針對著作人格權內涵之保護，散見在第 19 條第 1 項、第 25 條、第 26 條<sup>212</sup>。而第 10 條規定的出資聘人完成之著作，其著作權歸出資人享有，就著作權的範圍依第 4 條第 2 項規定所示，包括重製、公開口述、公開播送、公開上映、公開演奏、公開展示、編輯、翻譯、出租等權利外，並專有改作之權。惟不包括第 19 條、第 25 條、第 26 條等對著作人格權內涵之保護。可見修法前後，關於「著作權」範圍之保護並不全然一致，法院以 81 年修法後之條文來解釋修法前的條文，於法殊有未合。

<sup>212</sup> 章忠信，著作人格權之探討與修正建議，智慧財產權月刊，185 期，頁 18-19，2014 年 5 月。

## 第二項 口頭契約的弊病

### 第一款 契約關係有無成立、存在何者之間及存續期間不明確

案例一到四的事實背景發生在民國 79 年到 91 年間，編劇都是在沒有與出資方締結書面契約的情況下完成編寫工作，可見早期的影視劇本開發多以口頭要約承諾的方式進行，所生的爭議可以說都源自口頭契約的不明確。

口頭契約如同書面契約仍必須具備契約的要素—要約、承諾、互相意思表示一致。但在缺乏文字確切表示下，雙方當事人對於意思表示的內容極可能產生歧異。案例一自訴人對於自己口頭表示同意劇本改作成小說一事，認為其內心真意為待其他細節談妥後才算最終同意，故其與被告間並無成立契約，也沒有同意改作的授權。惟法院認為內心真意為何不被相對人所知悉，屬於「心中保留」，故與被告間仍有同意改作的意思表示合致。

另雖當事人間對契約關係是否存在沒有爭執，但該劇的開發過程從 79 年始，中途停案，後從 81 年再重新開案至 82 年 7 月完成劇本編寫。則被告於 79 年間邀請告訴人編寫劇本的契約是否於停案時即終止，而後編寫的劇本則屬另一契約關係，實容有爭論空間。又告訴人於 82 年 3 月間任職於被告製作公司，後續編寫劇本時雙方的關係是受聘還是受雇，影響到後續劇本的權屬認定，惟本案中法院並無就契約的存續期間加以討論。

案例二告訴人則是主張契約未成立，故被告乃無權改作其故事大綱。法院雖最終認定契約成立生效，但有疑義的是，被告周平先是委託訴外人張光啟，後由張光啟找來告訴人與另名李氏編劇加入，這是否表示被告就有與告訴人、李氏發生契約關係之意思？抑或兩人僅是張光啟複委託的對象或是創作寫手，實質上並沒有與被告間有契約關係？蓋告訴人因酬金過低，不同於原先的期待而拒收，其

對於酬金的期待，乃是張光啟基於自身編劇價碼回覆告訴人為 3 萬，使告訴人認定其能收到的酬金為 3 萬，即告訴人對於報酬之認定並非以自身價碼來決定。

又法院在判決中採信證人之證詞，認為酬金雖無明確約定，但依業界行規是以每個編劇的行情決定，故仍可依習慣給付。就該見解而論，告訴人雖未曾與被告商量酬金，可能是因其認定契約關係存在於張光啟與被告之間。法院以告訴人完成工作之交付及被告支付其酬金的行為，認定雙方間有契約關係存在，或有待商榷。此判決也表示針對劇本編寫之承攬契約，酬金的模糊性是可以被允許的，即便沒有確切數額的約定，依民法第 491 條第 2 項仍可依習慣給付。

## 第二款 權屬關係依法判定的風險

縱使法院認定雙方當事人間有契約關係存在，惟如案例一法院之見解，雙方有聘約關係，不能推定雙方間便有權屬安排的合意。雖契約關係的存在能影響到雙方對於著作權歸屬的判定，但兩者間無必然之存在關係。而契約的重要性就在避免此種風險的發生，除了在締約時確立給付標的物有哪些，還包括著作權的歸屬，排除之後著作權法對於權利歸屬變動的法律風險。

案例一的事實背景，正好橫跨了著作權法，對於聘約關係之著作權屬修正的兩段期間。告訴人完成分集劇本 1 到 4 集處於 79 年間，法院依當時著作權法第 10 條前段「出資聘人完成之著作，其著作權歸出資人享有之。」判定該集數之著作權歸屬於被告出資人。而後續分集劇本完成於 81 年 6 月修正公布之新法後，故依當時之著作權法第 12 條前段規定「受聘人在出資人之企劃下完成之著作，除前條情形外，以該受聘人為著作人。」，該部分之劇本歸屬於受聘人享有。

故在劇本開發過程中若雙方沒有契約就工作完成後之劇本權屬作出特別約定，則法院僅得依著作完成時之著作權法判定權屬。使得劇本的權屬關係無法在同一時點獲得判斷解決，雙方當事人都得面臨事後法律變動的風險，導致劇本之權屬

可能割裂判定，即便是在同一口頭契約下出資撰寫的劇本，各集劇本也將屬於不同人所有，而不利於劇本後續的開發使用。

法院雖對於契約的成立與否採取較為寬鬆的認定標準，但在權屬約定的探查上卻較為嚴謹，多適用著作權法的規定，而不會探求當事人締約時的真意為何。雖案例一、二中被告皆有主張依業界慣例，出資聘請編劇撰寫劇本，該劇本的著作權即歸屬出資人。且依常理判斷，出資人付酬金予編劇編寫劇本何以有可能將著作權都歸屬於受聘人享有，而使自己白出錢沒得到任何權利。

惟法院對於該業界行規是否為當事人間合意之權屬約定，仍保守視之，此情形在案例三中亦可見到。法院在判決中並未釐清著作權的權屬，依81年新修的著作權法第12條受聘人乃立法預設的著作人，自訴人與製作公司間也是基於口頭聘約撰寫分集劇本，而未就劇本的權利歸屬約定，故依法受聘人乃享有著作財產權及人格權。這種情況對出資人來說是最不利的，即出資卻沒有得到任何使用權利，根本上製作公司甚至也無權將劇本拍攝成電視劇並授權給台視公司播演，蓋這些行為即會該當著作權法第92條之改作權侵害。

另就自訴人之主張應可知，其主要不是以著作財產權作為請求權基礎，而是以著作人格權即當時新修法增加的姓名表示權、著作同一性保持權為主張。又雖口頭契約沒有就權屬作細部約定，但依當事人間的合意以及行業慣例應可推知，受聘人有意將著作財產權移交出資人，僅是著作人格權專屬於著作人本身，不得讓與，故受聘人乃以著作同一性保持之人格權主張侵權。惟法院審判中變更法條，改適用第92條以侵害著作財產權為論斷。此判決內容顯得前後說理不清，既要以92條成罪，即應當說明著作財產權歸屬何人。

本文認為法院應循的路徑是回歸契約的解釋，設法釐清當事人間就劇本工作的合意。這也是此判決中付之闕如的部分，在沒有書面的契約條款下，法院對於

雙方當事人真意之探求更為保守，導致法院得大費周章的將論罪條文變更成改作權之著作財產權侵害，以免除掉同一性保持權易於入罪的缺失。

## 第五節 劇本開發契約之定性及債之本旨

契約是當事人合意創設，用以拘束雙方的規範。基於契約自由原則，在不違反法律強行規定下，當事人間之合法成立之契約具有法律上拘束力，契約內容決定了雙方之權利義務關係。當事人就契約所規範的權利義務發生爭執時，契約條款的解釋即成為法院的工作。倘當事人間有書面契約，法院還能依據雙方立約時之書面文字，探求雙方就系爭事項之真意<sup>213</sup>，又稱為契約解釋。解釋的方法即是探查當事人於契約中之意思表示，並適用當事人所設之規範；然在雙方就其爭執之內容，無條款約定，或雙方締結的是口頭契約，且對約定之內容各執一詞時，該如何解釋此漏而未定事項之權利義務？

就本章案例可見，法院乃依循著民法所提供的典型契約架構，來審視當事人所締結之契約是否類同典型契約，在確立劇本開發契約有承攬工作之性質後，便將契約定性為承攬契約，並就契約漏洞，直接適用承攬契約之實體規範。

本章所分析的案例，皆屬於一方出資聘請他方，完成某階段之劇本開發工作。法院基於「一定工作物之完成交付」為報酬請求的前提約定，認定劇本開發契約係承攬契約，並大量引用承攬契約之條文來解決爭議。包括債之本旨、給付瑕疵、解約及終止權的行使與認定。是以，下節就法院將劇本開發契約，定性為承攬契約之見解，分析其影響及利弊。

<sup>213</sup> 民法第 98 條：「解釋意思表示，應探求當事人之真意，不得拘泥於所用之辭句。」。

## 第六節 契約債之本旨之爭議案例

### 第一項 案例五：臺灣臺北地方法院 93 年度簡上字第 698 號民事判決

#### 第一款 背景事實

上訴人天之業企業股份有限公司（下稱製作公司）於民國 92 年 8 月，將公司內部編劇所撰寫之《五福臨門》企劃案含故事大綱交予被上訴人甲，約定由被上訴人甲撰寫分集劇本，並於 92 年 12 月 31 日交付 10 集劇本。甲於同年 12 月中旬交付 7 集劇本。製作公司認該 7 集劇本之內容不合乎債之本旨，雖甲有經其要求修改，然修改後仍不堪用，並置後續的修補催告不理；另甲未能於期限內交付 10 集劇本，影響拍攝進度，已屬給付遲延。製作公司縱而主張，原本交付之 7 集劇本欠缺戲劇本需之連貫性跟完整性，故該部分給付亦無實益，乃依民法第 494 條、第 502 條第 2 項、第 227 條、第 256 條、第 259 條之規定解除契約；甲負有回復原狀之義務，應返還民國 92 年 12 月 24 日上訴人所支付之 20 萬報酬。

甲辯稱其與製作公司之間未簽有任何契約，訴外人即本劇《五福臨門》之製作人曾口頭承諾，編寫每集劇本的酬勞為 4 萬元。其每完成一集劇本都經過會議討論，於製作人認同後才繼續撰寫下集劇本，也依照製作公司之指示完成修改，於 92 年 12 月中旬陸續已交付 7 集劇本；製作公司於同年 12 月 24 日開立酬勞之面額 20 萬元支票，其於 31 日兌現。後續甲仍依製作公司要求修改劇本，93 年 1 月 28 日製作公司向其索取第 7 集劇本，其交付後，製作公司未曾再有過修改之請求，故其已完成給付。

#### 第二款 法院見解

法院認為本件之爭點為甲就系爭契約之履行，有無不完全給付之情事；以及，製作公司解除承攬契約，請求回復原狀有無理由。按民法第 505 條第 2 項，工作

係分部交付，而報酬係就各部分定之者，應於每部分交付時，給付該部分之報酬。兩造就撰寫每集劇本之酬勞為 4 萬元一事並無爭執；又製作人證述，酬勞之給付方式是寫一集付一集。是本件劇本撰寫工作係分部交付，報酬係就各部分分別定之，故甲就已交付之 7 集劇本，受領其中 5 集劇本之報酬 20 萬，自無不當得利。

針對有無不完全給付一事，債務人違背債之本旨為給付時固為不完全給付，但債權人如於受領給付後，始以債務人給付不完全為由行使權利（例如解除契約、請求損害賠償等），則關於給付不完全之點，應轉由債權人負舉證責任（最高法院 77 年度台上字第 1989 號判決意旨參照）。經查兩造並未簽有書面契約，就《五福臨門》劇本之內容、集數及交付劇本之確定時間等均無具體約定。製作公司主張依約應於 92 年底完成劇本 10 集云云，並無可採。製作公司另稱劇本能否堪用，不但建立在劇本之內容是否符合劇名所欲表達之意象，亦與每一場景之安排、角色之對白、定位等等息息相關。而完成之劇本是否符合前述標準，惟有製作人方能判斷；甲交付之劇本不僅在內容之撰寫不符劇名之精神，且場景之安排等等亦不符拍攝之用。

又查製作公司總經理暨《五福臨門》製作人證述，在看完甲的第 1 集劇本，覺得有創意，雖架構不夠成熟，但認創意值得珍惜，所以想以修改劇本的原則下繼續進行。也告知甲另名編劇隨時會加入編寫劇本，作為接替。參上可知，製作公司在第 1 集劇本撰寫完成後，即知悉甲之劇本內容有不符其所稱之標準等問題，卻仍依舊同意被上訴人繼續撰寫劇本。況製作公司之製作人於 93 年 1 月 28 日，尚以電子郵件向甲索取第 7 集劇本，而製作公司自甲於 93 年 1 月 28 日交付上開修改後之劇本後，即未再請甲修正劇本。從而，製作公司主張甲未依期限修改劇本，並無可採。於後泛稱劇本不堪用，有不完全給付之情事，亦難遽信為真。綜上所述，甲獲得之報酬乃合法有據，製作公司指稱之不完全給付情事洵屬無據。



## 第二項 案例六：臺灣高等法院 103 年度上易字第 342 號民事判決

### 第一款 背景事實

原告即被上訴人潘志遠於民國 101 年 9 月 15 日與被告即上訴人禾田電影有限公司（下稱電影公司），簽有《我愛黑手》電影導演聘用合約，約定酬金 3 百萬，分 5 期給付。潘志遠收受第一期款 30 萬後，即開始為系爭電影製作企劃案，送臺中市及金門縣政府補助審核，並著手電影選角、勘景等工作。

惟電影公司拒絕於契定第二期酬金交付日，給付 60 萬予潘志遠。其稱雙方締約前曾多次開會討論劇本，並口頭約定第二期酬金之給付應在劇本完成後，同時同意由導演主導電影之劇本及找編劇。電影公司後與導演所推薦之編劇岳清清簽約，但劇本卻差強人意，導演又找另一編劇接替仍無法改善，遂提議自己編寫劇本，並與電影公司約定編劇酬勞 40 萬，其中 25 萬已先行給付。然潘志遠僅花 9 天完成劇本，由於劇本品質不佳而未能獲得政府之拍片補助，顯見該劇本有給付瑕疵，影響拍攝進度，故於第二審上訴時，依民法第 502 條第 1 項請求減少報酬，並依同法第 179 條請求返還溢收之報酬。

### 第二款 法院見解

電影公司於上訴時提出以下三項請求，其中第一、二項請求是基於導演聘用契約之主張，故不在本文討論範圍，第三項則是基於兩造間之編劇契約：

1. 潘志遠請求支付導演聘用契約之第 2 期酬金為無理由。
2. 依民法第 227 條、第 231 條第 1 項規定，潘志遠未盡督促他編劇之義務，致伊受有編劇費之損害，應負擔損害賠償責任。
3. 依民法第 502 條第 1 項規定，對潘志遠所交付之瑕疵劇本，請求減少報酬，並依同法第 179 條請求返還溢收之報酬。

就第三項請求，法院經查，電影公司之法定代理人鍾田明，確有與潘志遠導演另行口頭締結劇本撰寫契約。該編劇契約之報酬乃獨立於系爭導演契約之外，二者之工作內容也不相同，故兩契約乃各自獨立，僅是使潘志遠身兼導演及編劇。確立契約成立後，法院首先就本件編劇契約定性為承攬契約，蓋契約係以潘志遠應為電影公司完成系爭電影之劇本撰寫，電影公司俟其工作完成給付報酬為內容之契約，核與民法承攬契約之定義相符<sup>214</sup>。

接著關於給付是否瑕疵，法院乃按民法第 492 之規定：「承攬人完成工作應使其具備約定之品質，及無減少或減失價值，或不適於通常或約定使用之瑕疵。」認電影公司並未舉證兩造就契約，係以獲得政府補助為驗收標準。且坊間上映之電影，亦非均有獲得政府之拍片補助，電影公司僅以其打聽未過補助初審之理由係因劇本品質欠佳，並無其他事證可佐，誠屬率斷。又撰寫劇本花費之時間長短，與劇本品質無必然關連，難以執此論劇本撰寫有草率之處。綜上之理由，要難遽認潘志遠撰寫之劇本不具約定品質，或有不適於通常或約定使用之瑕疵，而得以民法第 494 條規定，請求減少編劇報酬。況電影公司主張減酬之請求權依據為民法第 502 條第 1 項，應以可歸責承攬人之事由致遲延給付所生之損害為限，與劇本有瑕疵之主張無關。

### 第三項 案例七：臺灣臺北地方法院 93 年度北小字第 3139 號民事判決

#### 第一款 背景事實

原告天之業企業股份有限公司（下稱製作公司）委託被告甲有限公司（下稱甲）編寫《美麗心世界》電視劇 40 集之劇本，合約期間自民國 93 年 4 月 27 日起

<sup>214</sup> 民法第 490 條第 1 項：「稱承攬者，謂當事人約定，一方為他方完成一定之工作，他方俟工作完成，給付報酬之契約。」。

至 93 年 10 月 15 日止，約定甲應依合約附件之進度表，履行劇本及分場大綱之交付，製作公司並依合約第 2 條先行支付簽約金 10 萬元予被告。

製作公司主張甲並未如合約之進度表履行合約，其乃多次寄發電子郵件催告被告履約；甲於 93 年 7 月 11 日以電子郵件告知不再撰寫，製作公司於同年 9 月 3 日再行催告，甲仍置之不理。是於同月 14 日寄發存證信函通知被告解除契約，依法請求被告回復原狀，返還簽約金。

## 第二款 法院見解

依製作公司所提出之合約書及進度表，甲確有依約如期履行劇本交付之義務，依進度表所示，甲應於「93 年 5 月 7 日下午 2 點交 1 至 10 集分場大綱。5 月 10 日下午 2 點 1 至 10 集分場大綱討論會議。5 月 20 日下午 2 點交 1 至 5 集完整劇本。5 月 24 日下午 2 點交 6 至 10 集完整劇本.....9 月 30 日下午 2 點交 36 至 40 集完整劇本。10 月 2 日下午 2 點 36 至 40 集劇本討論會議。」。甲對於製作公司所述之遲延交付劇本一事並不爭執，且自認收到製作公司解除契約之存證信函當時，還在寫第 2 集劇本，故製作公司主張甲違反合約，經催告後依法解除契約，自屬可採。

依民法第 259 條規定，契約解除時，當事人雙方互負回復原狀之義務。製作公司於本院審理程序中，已將甲撰寫之分場大綱及劇本等，以電子郵件回傳檔案方式返還甲，業經甲確認無訛，並有該回傳電子郵件在卷為證，則甲亦應對製作公司負回復原狀之義務。從而，製作公司請求甲返還簽約金為有理由，應予准許。

## 第七節 契約債之本旨之爭議案例分析

### 第一項 契約漏洞之填補—承攬契約法條的適用

雖契約自由意味著，當事人對契約內容能自行決定。但現實中，當事人往往不會將一切事項都窮盡列舉在契約條款裡，一是締約成本的考量，二是對未來所生的外在變化無法完全預見，故實質而論，所有契約都可視為是不完全契約（incomplete contract）<sup>215</sup>。民法第 153 條第 2 項規定：「當事人對於必要之點，意思一致，而對於非必要之點，未經表示意思者，推定其契約為成立，關於該非必要之點，當事人意思不一致時，法院應依其事件之性質定之。」亦即非必要之點，若於契約中漏未規定，並不影響契約之效力，僅係法院就非必要之點引起之紛爭，應依其事件之性質定之。

案例五、六中，當事人對劇本是否存在給付瑕疵之爭議，因契約中並未約定給付瑕疵之構成，使得法院必須就該契約漏洞，找到填補之方法。學說上有認為，契約漏洞應先由典型契約之法律規定填補之，原因是典型契約乃立法者對社會長久存在、反覆慣行的活動，參酌諸多因素所做出的適宜規範；又或當事人締結契約時，考量到典型契約已就其所欲約定之事項有所規範，乃有意不再贅述<sup>216</sup>。故法院應先透過系爭契約之定性，從其主給付義務之約定中，找尋有無典型契約的特徵，若屬於某類型的典型契約，就得以該典型契約之法律規定，補充當事人契約之漏洞<sup>217</sup>。

<sup>215</sup> 王文宇，法學、經濟學與商業交易-契約與組織的運用，月旦法學雜誌，277 期，頁 76-77，2018 年 5 月。

<sup>216</sup> 王澤鑑，債法原理，頁 119-120，2012 年 3 月，3 版，王澤鑑出版。

<sup>217</sup> 同上註，頁 244。

## 案例五 五福臨門

### 爭點

不完全給付「債之本旨」之認定

### 當事人主張

製作方：

劇本依約須通過製作人審核，然編劇修本後仍未達標，未合乎債之本旨。請求解除契約、返還報酬。

編劇：

編劇依通知完成修改、繼續創作，未再收到修改意見。

### 法院見解

分階段劇本創作合約為承攬契約。

依民法第 505 條第 2 項，工作分部交付時，給付該部分之報酬。

關於債之本旨，因契約未詳定品質、交付劇本期限。且：

1.製方知悉劇本有問題，仍要求編劇繼續創作後續劇本。

2.修正劇本交付後，未再要求修改。

故無不完全給付。前 5 集劇本的報酬，是基於已完成工作之分部報酬。

## 案例六 我愛黑手

### 爭點

給付瑕疵之判定

劇本瑕疵能否請求減酬

### 當事人主張

製作方：

電影劇本未能過政府拍片補助，應認劇本有瑕疵。請求減少報酬，返還溢收款。

編劇：

已完成劇本並交付，依約請求第二期酬金。

### 法院見解

完成劇本撰寫並給予報酬為承攬契約。

無書面就劇本內容具體約定。故承攬之工作物的瑕疵認定依第 492 條：承攬人完成工作應使具備約定之品質...無不適於通常或約定使用之瑕疵。因：

1.雙方事前未約定以通過補助審核為給付之必要。

2.通過補助也非坊間電影品質之判定標準。

故劇本給付並無瑕疵。無法依第 494 條請求瑕疵減酬。亦不該當第 502 條第 1 項，因其減酬前提須是給付遲延所生的損害，和給付瑕疵損害無關。

圖五 臺灣案例五及案例六判決之統整

資料來源：本文整理

## 第一款 分階多稿制下之分部給付

關於契約債務本旨之履行，取決於當事人約定之內容，債務人要達成完全給付，必須依所約定之給付條件為清償，如由適格之人，在特定清償地，特定清償期向有受領權之人，提出特種的給付<sup>218</sup>。然契約要能成立卻不需有如此繁複的條件，只要對於契約「必要之點」，即主給付義務有所約定便能成立。如案例二，法院認為劇本報酬數額未明定，但互有給付酬勞之意，不影響承攬契約的成立，僅是依承攬契約第 491 條第 2 項判定數額之問題。因此，除了必要之點外，其他的非必要之點，也常成為當事人爭執，非依債之本旨給付的對象。

案例五，因雙方未就劇本內容、交付時間有明確約定，故如何判定債務人所交付之劇本有無不完全給付之情事，成為法院認事用法之重點。法院依兩造口頭約定之主給付，為 10 集分階段給付之分集劇本及報酬，而認定雙方之主給付義務具有承攬契約之分部給付特徵，故適用民法第 505 條第 2 項：「工作係分部交付，而報酬係就各部分定之者，應於每部分交付時，給付該部分之報酬。」。本件編劇於交付 1 至 5 集劇本期間，定作人皆有表示同意對造繼續給付（撰寫下集）之意思，雙方間已陸續完成 5 集劇本之給付，並支有報酬，故 1 至 5 集劇本之分部給付已完成。本件法院所採之分部給付觀點，與劇本分階段多稿制剛好契合。又如案例一法院認分集劇本之著作性應個別定之，本件就劇本之瑕疵與報酬請求，也是按各集劇本分別論之，更凸顯出分集劇本具有的獨立性。

相反地，對於編劇即承攬人來說較容易主張有利的權利。如本件事實中，因當事人漏未規定給付時間，在適用承攬契約之法條下，製作方須就部分分集劇本交付時，給付該部分之報酬。又若契約未明定製作方審核分集劇本之期間，編劇於給付分集劇本後，遭遇製作方始終不告知審核結果，亦無支付報酬時，除可依

<sup>218</sup> 陳自強，契約之內容與消滅，頁 370，2016 年 3 月，3 版，元照出版。

505 條第 2 項請求部分報酬給付外；應可依民法第 507 條<sup>219</sup>，認劇本工作需定作人之協力行為始能完成，即製作方應表示劇本內容是否通過其審核或需進行修改。進而，編劇得定相當期限，催告製作方為意思表示。依同條第 2 項倘製作方仍未表示意見，使雙方權利義務持續延宕時，編劇得解除契約，並得請求賠償因解約而生之損害。以上，是適用承攬規定所生之結論，當事人倘要排除該規定，仍得以契約特別約定排除之。

## 第二款 債之本旨與給付瑕疵之規定

案例六，係導演身兼編劇受聘開發、製作電影的案例。惟系爭編劇契約會存在，乃是因原簽約之編劇所完成之劇本，無法通過製作方的審查，故轉由導演事後承接。法院依雙方口頭所約定之主給付內容（電影劇本），認定該編劇契約與導演聘用契約相互獨立，且符合民法第 490 條第 1 項承攬契約之特徵，故就雙方所爭執之劇本給付瑕疵，依承攬契約第 492 條所要求之承攬人完成工作應具備之品質、價值及效用標準來審核。然正因為當事人口頭，未就劇本所應具備的品質、價值或效用有任何約定，製作方無法舉證契約有以獲得政府補助為約定之效用；且坊間上映之電影，亦非均有獲得政府之拍片補助。故可知是否獲得政府補助，無法作為工作一般應具備品質之判準。

關於劇本應具備何種條件才符合給付本旨，如何舉證劇本具有給付瑕疵。法院針對當事人契約中未有約定的情形下，多是將劇本開發契約先定性為承攬契約，並以承攬規定所要求之特約品質、價值及效用來審視。惟此種解釋方法的問題出在，契約本是因為無法找到給付品質與瑕疵之約定，才須法院就此漏洞加以補充解釋，探查當事人依給付目的應當有的給付條件為何；而法院卻又回到承攬規定，

<sup>219</sup> 民法第 507 條：「工作需定作人之行為始能完成者，而定作人不為其行為時，承攬人得定相當期限，催告定作人為之。定作人不於前項期限內為其行為者，承攬人得解除契約，並得請求賠償因契約解除而生之損害。」。

要求定作人須舉證契約有就給付品質、價值及效用有所特約，再依事證判定特約存在之舉證不足，跳過對契約內容作出解釋。

## 第二項 契約漏洞之填補—補充的契約解釋

案例五及六，法院單純以主給付義務的特徵，將系爭契約定性為承攬契約，再以承攬契約之法律適用於案件的爭點，解決契約漏洞之填補。然此種以任意法規為優先適用的方法論，亦有批評者<sup>220</sup>。蓋契約既在實現當事人之自由意思，其內容不僅拘束雙方，亦產生法之效力，當事人原則上已將構成契約關係的內容具體表現於其中，法院自應探求當事人契約目的、所欲發生的意思進行契約補充解釋（又稱補充的契約解釋<sup>221</sup>）。除當事人有意將契約之空白保留適用法律規定，或因無法預見，而未在契約當中有得以推敲知悉的規範時，才有任意規定加以填補之餘地<sup>222</sup>。簡言之，契約漏洞的填補，不是以單一的定性後，就能將所有的契約漏洞適用法律規定來解決。而是應該回歸契約內容，找尋就該漏洞，當事人合理可能有的契約意思，以尊重契約當事人之自治。

### 第一款 債之本旨與給付瑕疵之補充解釋

法院於案例五中，判定當事人約定之給付，屬於承攬契約之部分給付。針對製作方抗辯，編劇所交付之劇本有不堪使用之給付瑕疵，不符合債之本旨，法院並未如案例六，去適用承攬人物之瑕疵擔保責任的規定。而是回到契約之給付目的，探查系爭已給付之劇本，是否達到雙方可能意定的劇本品質。經查該連續劇本已經製作方審閱、修改，後未再發出修改請求；製作人也證稱劇本內容雖有

<sup>220</sup> 王文宇，非典型（商業）契約的漏洞填補—論任意規定與補充解釋的擇用，月旦法學雜誌，16 4 期，頁 111，2008 年 12 月。

<sup>221</sup> 王澤鑑，前揭註 216，頁 245。

<sup>222</sup> 陳自強，前揭註 218，頁 267-268。



不足，但珍惜其創意，每集會後仍同意其繼續編寫。法院最終認劇本並無給付瑕疵。

補充的契約解釋，係在補充當事人意思的不足，法院在採取此解釋方法時，所探求的當事人真意，是當事人在一般交易常理中所會有的意思，以其立約時所為的利益衡量與判斷為準，故為一種「假設的當事人意思」，同時並斟酌誠信原則及行業慣例，決定漏洞之填補<sup>223</sup>。亦即，債之本旨的標準，係在締約時已確立，法院進行補充解釋時，應以立約時的意思為憑。

劇本開發實務上為分散風險，有時會將劇本開發企劃提案成功與否，視為劇本給付酬金之條件，然這個意思表示卻不一定會直接寫在契約當中，成為雙方事後爭執點。以臺灣桃園地方法院小額 101 年度桃小字第 396 號民事判決為例，當事人間簽有連續劇兩集劇本撰寫之合作備忘錄，在編劇給付兩集劇本後，製作人稱因劇本尚未得到大陸製作方審核通過，故約定的給付條件尚未成就，乃拒絕支付酬金。法院認因契約中並未以通過大陸方審核為付款條件，製作人也未能證明劇本內容有需要修改之處，且依其證詞可知，系爭劇本嗣後仍會用來與大陸製方斡旋，重啟該劇之製作，故劇本並無任何給付瑕疵。既編劇已完全給付，製作人應依約付款。判決意見裡，法院並非如案例六，以契約未明定「通過第三方審核」為劇本給付條件，驟下劇本已達債之本旨的結論。而係認一來製作人未再要求劇本內容修改，表示內容無瑕疵；二來劇本也能再次使用於提案上，故其利用性並未減損，則既已符合締約時之契約目的，就不得以事後尚未通過第三方審核為由，變更原先給付本旨。

有疑義的是案例六，雙方先是成立電影製作的導演聘用契約，後因原簽約之編劇所完成之劇本，無法通過製作方的審查，導演才自願承接該劇本工作，並與

---

<sup>223</sup> 王澤鑑，前揭註 216，頁 245。

製作方口頭締結另一編劇契約。高等法院單純按典型契約法條認定瑕疵，可能忽略了當事人締約時，契約目的可能推知的意思的探查。導演在承接劇本工作時，已參與原劇本開會多次，明瞭原劇本的不足之處與製作方對劇本內容有所要求一事，其自願接下該劇本工作，表示其認為自身有能力完成適合拍攝的劇本。同時，該劇本工作並非從無到有的創作，製作方在此之前已歷經兩編劇撰寫之，導演接下的工作可能是改寫，非全稿劇本的撰寫，而改寫工作的本旨就是依照製作方給予的方向意見，加以修正劇本內容，是以給付是否完全會更看重製作方的認定。惟法院在適用承攬法規下，僅論及契約未約定劇本應以通過第三方審核為要件，製作方亦未能舉證劇本有瑕疵之處，故認該劇本已符合債之本旨，此結論實待商榷。

### 第三項 定性為典型契約之適切性

對當事人言，契約是雙方協商下，對自身權益所做的最佳化安排，雙方於締約時自願受到契約之拘束，並有意發生契約上之效力。契約除了展現人之意思自由，也同時促進經濟的自由活動<sup>224</sup>。故法律留給私法自治的空間，理應由法院在個案中實現。然我國判決實務傾向傳統大陸法系以法為尊的法學解釋，遇到契約所生爭議時，仍習慣先將契約對應法律中已存之典型契約，找尋主給付特徵的相似性，並加以定性為特定的典型契約。然契約定性實非法院認事用法必經的途徑，倘契約本就爭議事項有所約定，契約本具的法效力自可成為法律基礎，無須加以定性<sup>225</sup>。倘契約內容有缺漏，法院仍應斟酌契約整體所呈現之權利義務，及契約目的與交易習慣，除了用以定性外，接著還需考量各項權利義務的行使與安排，

<sup>224</sup> 王文宇，前揭註 215，頁 67。

<sup>225</sup> 陳自強，前揭註 218，頁 268。

是否貼合該典型契約之規定，倘兩者呈現的特性有異，法院對該項權利義務之解釋與法律適用，應不受法律規定之侷限為宜。

定性為典型契約後，之所以無法一體適用法律規定，是因每份契約本質上都是獨特的，雖立法者就所觀察的社會現象，實體化人們典型常生的規範類型，但在發展快速的數位科技下，商業型態與日常生活已產生許多創新與改變，這是法律遠不及追上的進程。當事人能藉由契約的自由度，對社會的變化做出最適宜的風險控制；法院在遇到契約紛爭時，自應有相同的應變思維，無需強求將當事人所締結的合約定性為單一的典型契約。

我國判決實務，多將出資人聘用編劇開發劇本的契約定性為承攬，然民法承攬一節的工作物雖能涵納精神創作產物<sup>226</sup>，但此種帶有無形智慧財產性質者，卻非民法制定時所設想到的典型工作，故縱認承攬之工作包括精神產物，也無法將承攬之規範完全套入契約中解釋<sup>227</sup>。劇本開發所涉及的工作給付雖具體化成「劇本」交付，但該給付實為無形的精神產物即「著作」本身，並同時受到智慧財產相關法規的規制。基於劇本開發契約之獨特性，法院在處理有關契約爭議時，應意識到此類給付並非承攬之典型，其交易本質具有不同的規範需求，不可一概適用承攬規定。

## 第四項 承攬契約解除權之行使

### 第一款 給付瑕疵之解約

案例五中，製作方在與編劇之口頭契約欠缺解約事由情況下，主張編劇所給付之部分分集劇本有瑕疵，其餘分集劇本欠缺戲劇所需的完整連貫需求，故依民

<sup>226</sup> 王千維等人，黃立主編，民法債編各論（上），頁 575，2002 年，元照出版。

<sup>227</sup> 因我國民法制定乃參照德國民法，故學者認我國民法典型承攬的工作，應係德國民法制定時立法者指涉之手工業者對物的生產、加工與改造。參陳自強，前揭註 218，頁 216。

法第 494 條、第 502 條第 2 項、第 227 條、第 256 條、第 259 條之規定解除契約，編劇需負返還部分報酬之義務。

本件當事人雖能從承攬契約一節，找到解除契約的請求權基礎，但立法者考量到，工作物交付後已生一定經濟上之效用，若隨意解約將使工作物流於無用，故要求定作人須先行第 493 條之瑕疵修補請求<sup>228</sup>。換言之，製作方若要依承攬之規定行使解約權，需先依第 492 條證明劇本具有給付瑕疵；再依第 493 條行使瑕疵修補請求，使編劇有權利對劇本瑕疵進行修改；最後編劇不於期限內進行修補、拒絕修補或不能修補，定作人才有權利行使解約。

又契約若未明定給付之品質、價值或效用，該契約漏洞如文前所論及的，法院對於承攬給付瑕疵的認定，將會落入無約定就是無特別要求的局面，定作人將難以證明劇本不合用，自不用談後續的解約請求。

## 第二款 給付遲延之解約

案例五與案例六之製作方，皆有主張的第 502 條第 2 項之解約請求，係以可歸責於承攬人之事由，致工作逾約定期間完成為前提。且該期間之約定必須是契約的必要之點（期限利益行為），即雙方於締約時皆知悉，給付遲延將使定作人喪失利益<sup>229</sup>。一般而言，劇本開發時程冗長，縱然製作人對於劇本開發訂有階段時程，但是否表示未在該期限完成劇本，就會喪失給付利益，實有疑問。承攬之所以規定此種期限利益行為，背後是因立法者設想的承攬典型工作屬於實體物的生產，而作為商品銷售時常有時效性，若超過期限給付，則定作人將完全失去履行契約之利益。然此種考量顯然與無形的智慧財產創作並不相容，蓋精神創作本身並無販售的時效性可言。

<sup>228</sup> 最高法院 98 年度台上字第 721 號民事判決。

<sup>229</sup> 最高法院 98 年度台上字第 1256 號民事判決：「一般情形，期限本非契約要素，故定作人得解除契約者，限於客觀性質上為期限利益行為，且經當事人約定承攬人須於特定期限完成或交付者，始有適用。」。

除期限利益的證明顯有困難外，究竟可歸責於承攬人之事由所致的遲延給付，是否包括製作方多次要求編劇修改劇本，以致劇本未能於約定期限內給付之情形？若認是，則「可歸責」的因素將不再是承攬人能完全預見並掌控的，似乎有違可歸責之常理判斷。惟有認為，契約責任乃依當事人承諾而生，非同侵權行為法之責任，係為界定客觀法秩序中人們自由活動之界線，而以有責性作為責任正當化基礎；契約當事人所建立的責任來自自我承諾，若違背契約承諾即應負責，除有約定免責事由<sup>230</sup>。案例六，製作方以劇本始終無法達到可拍攝程度為由，請求解約，表示其認為修改劇本不彰導致遲延給付，是可歸責於編劇的事由。然法院卻提及，第 502 條第 2 項之解約請求權基礎與給付瑕疵無關，僅關乎給付遲延。間接表示了製作方主張之劇本修改不彰，僅屬瑕疵問題，即便劇本因有瑕疵進而產生了事實上的給付遲延，也非得以成為主張承攬給付遲延之事由。

相較於案例七，法院之所以支持原告製作方的解約請求，乃是因當事人所締結的劇本契約，詳細切割編劇給付的義務，有各分集劇本與分場大綱之交付時程表，所以在認定給付遲延即有明確的依據。而當編劇有一部分給付未按時交付時，製作方即行合法解約前之催告限期履行，在確認編劇表示不願撰寫下，製作方再行發出解約的意思表示，合乎民法第 229 條與 254 條之給付遲延解約之規定。

綜上可知，製作方若非握有完整的契約條款，要從承攬契約的架構下，行使契約解除權，將面臨眾多瓶頸，其來源即因劇本開發契約並非典型的承攬契約。且適用承攬法規也可能使當事人必須負擔更重的舉證責。如違約事項的舉證，從單純證明有違約事實，變成還須證明違約具「可歸責性」。

案例五、六中，法院最後皆因認為製作方無法舉證劇本有何瑕疵，堪認劇本已完成給付，故駁回其解約及回復原狀之請求，便未再進一步檢視承攬規定適用

<sup>230</sup> 陳自強，契約責任之歸責事由，台大法學論叢，41 卷 1 期，頁 115-116，2012 年 3 月。

於本件契約之合理性。惟本文認只有藉著補充的契約解釋，多方探究契約之本質與目的、當事人可能有的意思、交易慣例等，才能真正使契約紛爭獲得公平的解決。當事人在面臨法院實務仍優先適用典型契約法條的情形下，還是應該將給付標準與時間納入契約條款中，直接以契約主張違約事由，避免無法舉證承攬法規構成要件該當的窘境。

## 第八節 小結

分階段多稿給付的形式，已成為委託創作劇本契約的常態，而各個階段的劇本撰寫可能自始即分別委託不同的編劇完成，中途替換編劇也屬常見。這也造成分階段多稿制下，最終的影視劇本勢必歷經過多個編劇接力完成，導致在劇本著作人的認定、著作改作及著作權歸屬上多有爭議。

法院認為，判定劇本著作人前，須先確認各階段之劇本是否已構成著作權法所保護之「著作」。一齣戲劇的劇本，不僅有「分集劇本」已具備「著作」條件，「分集大綱」的表達程度，也已達到法院認為著作的高度。因此劇本開發過程中所形成的個別著作標的，其著作人及著作權屬的判定，都應個別視之。雖受委託創作之編劇乃是依他人之構想完成劇本創作，然執筆編劇運用個人之構想、編排、文字、成情後，再以具體文字敘述完成其表達，自為該劇本著作之著作人。構想者僅傳達劇本所欲表達之「觀念」，該觀念並非著作權法保護之範疇，傳達者亦非著作人。

一旦具體的表達成為著作，受到著作權的保護，則後續的開發使用都屬於改作，須得到前著作之著作權人的授權。製作方為防範最終劇本上承載過多著作人之權利，便應事前約定好著作權之歸屬及著作人格權之行使。法院雖對契約的成

立與否採取較為寬鬆的認定標準，但在權屬約定的探查上卻較為嚴謹，多適用著作權法的規定，而不會探求當事人締約時的真意為何。然因臺灣著作權法於民國 81 年 7 月 6 日修正公布前後，就出資聘請創作之著作權歸屬於受聘人還是出資人，規定並不一致，故橫跨此期間之劇本開發，可能在適用著作權法規定下，造成分散之著作權屬割裂為不同人享有，不利劇本開發後續的經濟利用。雖於民國 87 年 1 月 21 修正公布後著作權法第 12 條第 3 項規定，製作方仍可利用該受聘人之著作。法院亦認為該項出資人得「利用」之範圍，可循德國之「目的讓與理論」解釋，依出資目的及其他情形綜合判斷，而製作方使用受聘人之劇本進行改作既係為拍攝所用，便無超脫「利用」目的範圍，故可認屬有權利用並無侵權。然在此規定修正新增前，出資人若無事前與編劇特約著作權歸屬，便會事後面臨無權改作的風險。這也是多數口頭契約案例最大之弊病之一。

臺灣法院在審理委託創作劇本契約爭議時，為填補當事人間契約漏洞，傾向依循民法所提供的典型契約架構，來審視當事人所締結之契約是否類同典型契約，在確立劇本開發契約有承攬工作之性質後，便將契約定性為承攬契約，並就契約漏洞，直接適用承攬契約之實體規範。

因此，製作方若非握有完整的契約條款，要從承攬契約的架構下，行使權利義務將面臨眾多瓶頸。當事人應注意法院實務優先適用典型契約規定之常態，提前於契約中安排權利義務之行使，避免受到承攬契約規定之制約。

本文認為民法承攬一節的工作物雖能涵納精神創作產物，但此種帶有無形智慧財產性質者，卻非民法制定時所設想到的典型工作，故縱認承攬之工作包括精神產物，也無法將承攬之規範完全套入契約中解釋，因其交易本質具有不同的規範需求。法院解釋契約時，仍需多方探究契約之本質與目的、當事人可能有的意思、交易慣例等，才能真正使契約紛爭獲得公平的解決。

## 第五章 中國大陸影視劇本開發契約之案例研究

### 第一節 委託創作劇本合同的劇本質量認定與報酬給付

#### 第一項 劇本質量的掌控—終審權

影視劇本是高度視覺化的書寫，有一定的編寫形式跟篇幅要求。它的讀者不是一般大眾，而是相關影視人員。它的買家不是那些為了滿足閱讀需要而消費的人，而是為了拍攝耗資鉅額的影視作品，進而購買或委託編劇創作的影視製作投資者。因此，不論從藝術或是商業層面來看，影視劇本並不類同一般的文學創作<sup>231</sup>。編劇的創作自主性，通常也比一般作家低。

面對影視娛樂風向的不可測與高投資風險，製作投資方必須對劇本的開發握有一定的控制權，才能有效降低風險。而在多數漫長的開發過程中，編劇及劇本也必須保持一定的能動性，才能因應市場與資金的變化。例如編劇可能因觀眾口味的改變，被要求變換風格；或因經費、風評因素需增減集數；或為新廣告置入，變動情節架構。各種要求都可能出現在劇本開發或拍攝階段。惟這些變動可能與合同預定的要求不同，或和創作前雙方所討論的創意架構相去甚遠，因此製作方便以「修改權」與「終審權」條款，作為其合同的保障。

實務中的委託創作劇本合同，最能看出編劇為配合影視運作體系所做的退讓。幾乎所有的委託創作劇本合同都附有製作方的「質量認定」條款，即劇本的內容是否達到委託方認可的給付標準，由委託方單方認定。這種又稱「終審權」的條款，與編劇的報酬支付及合同是否解除的約定相連結，幾近賦予了合同一方無條

<sup>231</sup> 在瓊瑤訴于正著作權侵權糾紛案中，法院也認為劇本的功能與展現方式有別於小說、散文等文學作品，蓋其創作目的是為影視拍攝之用，劇本創作的內容與表達方式皆需符合拍攝與視聽呈現的需要。參北京市第三中級人民法院（2014）三中民初字第07916號民事判決。



件的毀約權<sup>232</sup>。蓋劇本質量的認定，除明顯的形式錯誤外，內容上本屬藝術創意的評價，不像器具物件，能以肉眼或實際操作來確認瑕疵。故實際上劇本質量的評判是委託方說了算。

在劇本多階段給付的開發過程中，編劇可能會因劇本無法獲得委託方的認可，致被中途解除委任，無法如期獲得約定的報酬，或因此被要求返還前階段已支付的報酬。對於編劇已付出的創作勞動，跟其所承擔的耗時開發成本，常無相應的補償。

## 第二項 劇本質量認定的隱憂

影視劇本最終要能被轉化成影視作品，完成委託創作劇本合同的目的。然影視作品是否能誕生，卻不是完成影視劇本就可以確保的。部分委託創作劇本合同可能會將報酬給付分階段配置到，劇本開發期後的影視製播階段，以減緩資金回收的時間壓力。但未知的報酬給付日，不但延後了編劇的收入，也可能讓編劇間接承擔了影視作品所面臨的種種變卦。如資金週轉不周、演員無法配合等原因，而中止或取消影視製作。此時，若製作方用劇本質量未獲最終認可為理由，拒絕支付編劇報酬是否合理？

又將劇本質量的標準全然歸由委託方主觀認定，也讓編劇失去反駁的可能，因為究竟何為「符合標準的合同給付」根本是不明確的。編劇唯一的反證機會，是提出委託方已有「認可」劇本他表示。

---

<sup>232</sup> 雖委託合同之委託人，依《合同法》第 410 條亦得隨時解除合同，但若因此造成對方損失，除不可歸責於己之事由，需負賠償責任。惟若製作方是以劇本不達質量要求，符合合同約定的解除事由而換掉編劇時，則編劇並無法主張法定解除權之損失賠償。參《合同法》第 410 條規定：「委託人或者受託人可以隨時解除委託合同。因解除合同給對方造成損失的，除不可歸責於該當事人的事由以外，應當賠償損失。」。

### 第三項 劇本質量認可的表示

對編劇而言，委託方心中判定劇本質量的那一把尺，是不明確的。有時在合同沒有具體明確約定委託方如何表示「認可」的方式下，當事人也會對劇本質量是否已通過審查產生歧異。

一般來說，多階段給付的劇本會分批交給委託方審查，委託方在初步審查後會提出反饋意見。意見內容可能是明白要求編劇如何修改跟重寫，或僅表示希望哪部分對白或人物塑造能更精彩，或單純舉其他戲劇的情節望編劇參考風格等語。在這些意見表達的具象與含蓄之間，編劇可能認為委託方對該階段劇本已大致「認可」。尤其在委託方同時表態編劇能進行下一階段的工作，或是如期支付該階段報酬的情形下，這些語言或行為上的表態，都被編劇認為算是委託方已實質認可了劇本的質量，其給付應獲得相應的報酬。

綜上，現今委託創作劇本合同慣用的委託方「質量認定」條款，讓合同一方獲有給付標的標準為何的任意、主觀解釋權，可加以拒絕支酬、解除合同。這項約定是否合理，或可認有顯失公平之可能，也許能從司法判決看出一些端倪。以下三則相關案例，用以探討中國大陸司法如何運用民法之公平原則，調整影視劇本合同有關質量認定與報酬給付的約定，以緩和合同當事人失衡的權益保障。

## 第二節 委託創作的質量認定與報酬給付之爭議案例

### 第一項 案例一：北京第三中級人民法院(2014)三中民(知)初字第12048號民事判決

#### 第一款 背景事實

2013年9月26日，沈鈺與海牧天和公司簽訂了《電影〈愛情泥瓦匠〉（暫定名）劇本委託創作合同》。合同簽訂後，沈鈺稱其依約按時完成，包括故事梗

概、分場大綱及劇本一稿在內的全部工作<sup>233</sup>，並將工作成果交付海牧天和公司，且最終獲得海牧天和公司認可。海牧天和公司依約向沈鈺支付了第一、二期稿酬，共 5 萬元。

2014 年 3 月 19 日海牧天和公司向沈鈺發出《終止合同通知函》，提出解除合同的意思表示。並表明已經支付的稿酬無需返還，而剩餘稿酬不再支付。沈鈺認海牧天和公司單方解除合同之行為，不符合合同約定或法律規定，屬嚴重違約。故起訴請求合同自起訴狀副本送達被告海牧天和公司之日解除；並判被告支付剩餘稿酬即經濟損失 15 萬元、公證費支出及訴訟費用。

海牧天和公司辯稱<sup>234</sup>，沈鈺未按期交付故事梗概、分場大綱和劇本一稿，致劇本創作延滯。其所提交的劇本一稿存有台詞、女主角定位之重大問題，未獲已方認可，也致本片遲未能建組拍攝。因此，被告依約以原告個人能力不足，無法完成創作工作為由，行使單方之合同解除權<sup>235</sup>。另因合同義務乃附有條件期限，稿酬支付是以階段性工作任務完成為條件，第三期以後之合同義務尚未發生，被告自無需給付後續報酬。

<sup>233</sup> 合同第 8 條關於報酬、工作內容約定如下：「1. 稿酬總金額 200000 元（人民幣貳十萬元整）；2. 稿酬分為六期，由甲方匯入乙方賬戶：第一期，本合同簽訂生效之日起 5 日內，支付 15%，即 30000（人民幣叁萬元整）；乙方應以書面形式將修改方向及構想，不少於 2000 字的故事梗概及不少於 7000 字的分場大綱提供給甲方；第二期，乙方完成一稿劇本並提交甲方後 5 日內，支付 10%，即 20000（人民幣貳萬元整）；第三期，乙方應協助製片方，配合導演，並根據演員、拍攝、廣告植入條件等隨時對劇本作各類調整；於本片建組之日即男一號或女一號演員聘用合同簽訂生效當日起 10 日內，支付 25%，即 50000（人民幣伍萬元整）；第四期，乙方應協助製片方，配合甲方導演，再次根據演員、拍攝、廣告植入條件等對劇本作各類細節調整；於本片開機之日起 5 日內，支付 20%，即 40000（人民幣肆萬元整）；第五期，本片拍攝計劃完成一半之日起 5 日內，支付 20%，即 40000（人民幣肆萬元整）；第六期，本片關機之日，支付 10%，即 20000（人民幣貳萬元整）。」。

<sup>234</sup> 被告另主張其有權依合同法第 410 條，行使任意解除權。因涉及任意解除權之損失賠償問題，非屬本文研究範圍故不詳論。

<sup>235</sup> 合同第 15 條：「甲方單方面終止合同 1. 若乙方個人原因，包括但不限於個人能力局限、生病等原因不能完成創作工作（包括階段性創作），甲方有權書面通知乙方終止合同；2. 甲方單方面終止合同後，乙方已收的就甲方書面認可的階段性劇本創作成果之款項可不再退還甲方，甲方已經支付報酬的劇本或半成品及相關著作權歸甲方所有。」。

## 第二款 法院見解

海牧天和公司是否能依約解除合同，並免除支付沈鈺後期報酬，攸關三項爭點：

1. 沈鈺有無如期交付第一、二階段之劇本；
2. 沈鈺所交付之第一、二階段之劇本，是否符合被告要求；
3. 海牧天和公司是否能依合同第 15 條終止合同。

關於爭點一，沈鈺交付分場大綱（第一階段劇本）及劇本一稿（第二階段劇本）之日，皆已逾合同第 9 條約定之期限，且未能舉證有交付故事梗概。但法院認合同第 9 條也約定，劇本交付日可根據實際情況在雙方友好協商的基础上進行調整。合同第 11 條則約定，每一階段劇本交付後，須得海牧天和公司書面認可後，沈鈺才可繼續下階段創作。而沈鈺雖遲交第一階段劇本，被告仍郵件告知沈鈺「劇本可以開始創作，以 10 月 14 日開始計算，30 天為期完成。」，從而沈鈺乃按指示開始劇本一稿創作。因此，法院認應視雙方已變更第二階段劇本之履行期限。沈鈺於 11 月 2 日交付之第二階段劇本，符合交付期限。

關於爭點二，法院認劇本內容是否符合被告要求，可依合同第 10 條：「劇本的最終認可以甲方對乙方發送之確認郵件和書面確認書為準。」判定。被告於第一階段分場大綱交付後，以郵件向沈鈺表示後階劇本可開始創作。該郵件即符合合同之認可方式，故，第一階段之分場大綱符合被告之要求。

另沈鈺交付之第二階段劇本一稿，其後經合同雙方討論修改。由被告於 2013 年 11 月 23 日以郵件發出劇本完成版，並表示感謝大家共同努力。法院認該郵件實際確認了，第二階段劇本已創作完成。雖被告抗辯，沈鈺交付之劇本一稿存有台詞、女主角定位問題，歷經數次修改，沈鈺的態度都相當消極並無貢獻。惟法院認為雙方未於創作前，提出過台詞及女主角的創作要求。劇本內容的評判，很

大程度是委託創作方的主觀認識，並無明確標準。故需要綜合考量當事人的約定、行業認知、合同履行情況等因素，依舉證責任判定。

被告未能充分舉證劇本一稿有台詞及女主角定位的問題。縱有修改劇本，數易其稿的事實，也屬於影視劇本創作工作的常態，不能以此得出劇本不合要求的結論。

綜上，沈鈺所提交之分場大綱、劇本一稿已符合合同約定之要求。雖故事梗概未交付、分場大綱有逾期 7 日交付。但劇本最終版已完成，進入找投資、演員階段，故已不足作為被告得依合同第 15 條「乙方個人原因，包括但不限於個人能力局限、生病等原因不能完成創作工作（包括階段性創作）」主張單方終止合同之事由。

## 第二項 案例二：北京市高級人民法院(2011)高民提字第 14 號民事判決

### 第一款 背景事實

2008 年 7 月 11 日，亞太盛世公司（甲方）與孟岩、蘇宇（乙方）簽訂《電視劇編劇創作合同》，約定甲方委託乙方擔任《船來船往》劇本統籌與總編劇，由乙方負責組織編劇組成員，為甲方創作劇本。劇本創作集數共 100 集，分五階段進行劇本創作提交、修改義務及款項支付<sup>236</sup>。

甲方如約支付了第一階段稿酬 8 萬，但對乙方交付的一階工作內容，提出修改意見。隨後，甲方又支付第二階段的部分稿酬 17 萬，要求乙方先提交 2,30 集

<sup>236</sup> 合同約定：「雙方商定該作品共 100 集，報酬為每集 8000 元(稅後款)，合計 80 萬元，已包含總編劇、編劇策劃、劇本統籌、劇本編輯等全部酬金；(1) 本合同簽訂之日起 5 日內，甲方向乙方支付 8 萬元，乙方在 30 個工作日之內（不包括采風時間）向甲方提交全劇大綱、人物表和 40 集劇本分集大綱、前三集完成稿，並完成甲方及導演組對劇本提出的修改意見(不包括甲方及導演審核劇本時間)；(2) 甲方向乙方支付 24 萬元，乙方在 30 個工作日內向甲方提交第 41 到 60 集劇本分集大綱和第 4 到 40 集劇本完成稿，並完成甲方及導演組對劇本提出的修改意見(不包括甲方及導演審核劇本時間)...」。

劇本，以判編劇水平。乙方也應甲方要求，交付了30集劇本。然甲方認乙方縱經劇本修改工作，仍無法達到甲方所要求的劇本水平，故於2009年4月15日，通知乙方結清編劇費用，其將另尋其他合作。

甲方起訴主張依合同第2條第3款及第4條<sup>237</sup>，在乙方未能達到甲方對劇本的要求下，甲方有權隨時停止委託。雙方之合同，已於其向乙方表示結清劇本費用時解除。且由於乙方提交的所有工作都未得甲方最終認可，故乙方應返還甲方所支付的所有稿酬。

乙方認可合同賦予甲方劇本之終審權。但乙方認為依照行業常理、公平原則和履約情況，終審權指的是，劇本質量由甲方主觀判定，若有不滿，得請求編劇修改致其滿意的權利；非得作為合同無條件解除、退還稿酬的濫用藉口。另甲方支付第二階段稿酬的行為，即可認定其已認可了第一階段的劇本。乙方基於互信，在甲方僅支付第二階段部分報酬下，即完成該階段工作，所交付的劇本也經甲方實際使用拍攝，故反訴主張甲方應清償第二階段稿酬之餘款8萬，並解除雙方間之合同。

## 第二款 法院見解

第一審法院支持亞太盛世公司全部之請求，判孟岩、蘇宇須返還所有稿酬。第二審法院駁回上訴，維持原判。再審法院則部分撤銷第一、二審法院的判決，包括改判孟岩、蘇宇得獲得合同第一階段之全部稿酬，與第二階段之部分稿酬。

關於兩造爭執稿酬的返還與支付，關乎甲方是否合法行使約定解除權。一審法院認為，不論第一階段或第二階段由乙方所提交的劇本，甲方都未曾表示已符合質量要求。既然雙方都認可甲方擁有單方面決定劇本，是否符合質量要求的權

<sup>237</sup> 合同第2條第3款：「甲方具有對該作品的終審權。」；第4條：「...如果乙方創作劇本未能達到甲方對質量與數量的要求，甲方可以隨時停止委託，但甲方必須支付乙方已經完成並通過劇本終審的集數酬金...」。

利，在甲方明確向法院表示劇本不合質量要求下，法院認乙方之工作未通過甲方之終審，故甲方有權依合同第 2 條第 3 款及第 4 條解除合同，並請求乙方返還全部已支付之稿酬。

二審法院認為，雙方均認可「終審權」係依甲方之單方意志為判準，且合同亦已明確約定，故無需按履約情況、公平原則做出其他理解。甲方不論是對全部劇本，或已完成的劇本部分，都享有「終審權」此一種絕對權。只要甲方主觀上認為乙方創作的劇本不符合其要求，其就有權拒付稿酬。若乙方認「終審權」的約定顯失公平，則可對合同行使撤銷權。但在合同合法有效前提下，雙方應照實履約。因此，二審乃駁回上訴。

再審法院認為，雙方皆認可合同之「終審權」為製作方主觀意志的判定，然對於「終審權」的行使，合同並未明確約定。再審法院認為「終審權」之行使，應「及時」且符合「公平原則」。

從事實來看，亞太盛世公司對第一階段的創作內容，提出了修改意見，但隨後支付了第二階段部分稿酬，要求編劇繼續提交劇本。此舉表明亞太盛世公司已對第一階段工作行使了終審權。因此，第一階段的報酬不得再請求返還。

第二階段劇本創作提交後，亞太盛世公司也向乙方表示過修改意見，後短信通知乙方：「《船》臺灣編劇組（版本）各方滿意，原方案只剩下人物關係，故事點選近二十個，期近日與你做下工作結算。」、「《船》編劇費用請在 20 號前做一了結，以便其他合作。」。可證該階段工作未通過製作方的終審。但鑑於編劇付出的勞動程度、劇本之人物關係與部分故事點，也有利用在後續的劇本開發上，從公平角度考慮，編劇應當獲得部分稿酬。

又亞太盛世公司未按合同之約定，支付第二階段稿酬全額，有違約在先之事實，故對合同解除應負擔部分責任。綜上，法院酌定孟岩、蘇宇應返還第二階段的稿酬 11 萬，非原審認定之 17 萬。

### 第三項 案例三：陝西省高級人民法院(2014)陝民三終字第 00089 號民事判決

#### 第一款 背景事實

原告即被上訴人武超在閱讀過，被告即上訴人尹儉所寫之電視劇本《西線無戰事》故事大綱後，基於對故事的認可，於 2011 年 3 月 5 日作為甲方，與尹儉（乙方）簽訂電視劇劇本創作合同。同日，武超支付尹儉劇本創作之定金及首期款共 15 萬元。合同約定，劇本採分階段創作交付，乙方應按甲方意見進行劇本創作與修補，甲方對劇本的審核認可以甲方簽字為準。除首期的履約定金外，其餘各期稿酬的支付，皆以乙方完成各階段之劇本並經甲方認可後，才予支付<sup>238</sup>。

尹儉原先創作之故事大綱，是以主角進入新疆後和平時期的生產生活故事為中心。然在尹儉提交第二階段分集劇本 1 至 6 集後，武超告知需增加劇本中有關進疆前後的戰事內容。同日，亦支付了該階段的稿酬 10 萬元予尹儉。

尹儉接續交付了第三階段分集劇本 7 至 12 集給武超審核，但武超要求尹儉暫時中止後集的創作，先行加強 1 至 12 集裡的戰鬥經歷，並將劇情結構導向「我軍進疆中與國軍的戰鬥過程，和進疆後剿匪戰鬥的過程為主」。尹儉隨後表示，此將需要改動劇本 50% 以上的比例，故希望武超能支付一定費用，且說明乙方不能

<sup>238</sup> 合同條款為：「1、本合同簽訂二日內，甲方向乙方支付履約定金 5 萬元；2、乙方完成劇本故事總綱、人物小傳和分集梗概經甲方認可後 5 日內，甲方向乙方支付 10% 的酬金，計 10 萬元；3、乙方完成劇本 1—6 集經甲方認可後 5 日內，甲方向乙方支付 10% 的酬金，計 10 萬元…」。



按合同交稿乃不可歸責。惟武超回覆合同無法隨意修改，望尹儉盡快提交 1 至 12 集修改劇本。

武超主張，尹儉因能力不足，造成劇本修改後仍無法通過審核，投資方也不滿意劇本內容，致拍攝影視劇的目的落空，故請求解除合同，尹儉應返還全數甲方已支付的稿酬共 25 萬元。

## 第二款 法院見解

二審法院雖就部分事實另為查明，但仍維持原審判定尹儉應返還部分稿酬 20 萬元的決定。

由於武超、尹儉對於合同解除一事沒有異議，故法院認為本件爭點在於釐清合同解除的可歸責性，及合同解除後所生的法律效果。

法院認，依民法總則第 85 條之當事人自治原則，雙方權利義務的行使，在合同存在的前提下，應依其為準繩。係爭合同已明定了稿酬支付，係以乙方完成劇本並通過甲方認可為要。然尹儉未能提出武超曾有認可劇本的簽字證據，可知其提交的劇本始終未得武超的認可，對於合同因劇本未完成，而無法達成拍攝目的致須解除的結果，存在較大的過錯。

然法院也認，武超亦應承擔合同解除的部分責任。蓋劇本委託創作合同所要求的對價給付，是一種智力成果，其評價具有主觀性、多樣性及不確定性。武超是基於對尹儉故事初稿的認可下，與其簽訂合同，自應對尹儉的文筆、文風、故事架構與投資風險等，有所初步認識跟合理預期。然其卻在合同履行中，要求尹儉將故事轉向，以致尹儉需大幅修改初稿的故事架構，工作難度與內容因而加大。因此，武超對尹儉未能按期履約完成劇本創作，也負有責任。

針對尹儉是否需全額返還稿酬予武超，按合同法第 97 條規定：「合同解除後，尚未履行的，終止履行；已經履行的，根據履行情況和合同性質，當事人可以要

求恢復原狀、採取其他補救措施，並有權要求賠償損失。」，法院考量合同約定、雙方過錯責任大小、尹儉的勞動價值及武超應當承擔的合理風險等因素。判定尹儉因未能完成約定的劇本創作義務，致合同解除，應有返還稿酬的義務；然武超對合同解除也負有一定責任，故無法請求全額返還。法院最後酌定尹儉應返還之稿酬為 20 萬元。



## 案例一 愛情泥瓦匠

### 爭點

劇本給付有無遲延、是否符合合同要求。

### 當事人主張

製作方：

編劇未按時提交前階段劇本，後階段劇本給付則未獲己方認可，工作未完成，故依約解除合同。

編劇：

已完成劇本給付，製作方單方解約無理由，構成違約。請求支付剩餘報酬。

### 法院見解

劇本雖有遲延，但製作方繼續請求履行，乃履行期限變更，視為認可。

合同約定劇本認可方式為「確認郵件和書面確認書」。發送完成版劇本與感謝信之郵件，符合認可方式，工作已確認完成。

## 案例二 船來船往

### 爭點

劇本質量認定。終審權之行使。

### 當事人主張

製作方：

一、二階段劇本未通過己方終審，依約停止委任，請求返還所有稿酬。

編劇：

製作方支付第二階段部分稿酬，即為認可前階段劇本。請求第二階段剩餘稿酬。

### 再審法院見解

終審權之行使應「及時」且符合「公平原則」。製作方既：1.支付第二階稿酬、2.要求繼續提交劇本。即已對一階劇本完成終審，故無權請返報酬。

二階劇本縱未通過終審權，但：1.編劇仍有勞動付出、2.內容有使用於後續開發上。故依公平角度，編劇應得部分報酬。

## 案例三 西線無戰事

### 爭點

合同解除的可歸責性。合同解除後的效果。

### 當事人主張

製作方：劇本修改後仍未過己方及資方認可，拍攝目的不達。請求解除合同，返還全數稿酬。

編劇：因製作方要求對劇本為重大改動，致己方無法依約交稿，己方不可歸責。

### 法院見解

合同約定認可方式以「甲方簽字」為準。劇本未曾得到甲方簽字認可，故編劇無完成任何階段的給付，可歸責。但製作方亦有合同解除的可歸責性。因：1.劇本認可具主觀、不確定性，甲方事前已有接觸編劇文稿，應有創作、投資風險的初步認識與合理預期、2.履約過程中，要求故事架構大幅轉向，增大工作困難。

故，法院依合同法第97條，參酌合同約定、雙方過錯責任、勞動價值、合理風險承擔等，認編劇無需全額返還稿酬。

### 圖六 中國大陸案例一、二及案例三判決之統整

資料來源：本文整理

### 第三節 委託創作劇本合同的劇本質量認定與報酬給付爭議

#### 案例分析

##### 第一項 如何判定有無劇本經認可的事實

##### 第一款 當事人未約定劇本認可的方式

合同雖有約定委託方享有質量審查條款，但未對委託方「認可之方式」作出約定時，受託編劇常會在劇本質量糾紛中，爭執委託方已有「認可」之意思表示。

案例二之當事人未明確約定劇本認可之表示如何確定，受託編劇稱委託方已有認可其所提交之第一、二階段劇本的表示，故應給付報酬。惟委託方是否有認可劇本的事實存在，第一、二審法院之見解與再審法院並不相同。

第一、二審法院認為，委託方並無表示劇本已通過審核，此一事實可從當事人間交流討論所留下的紀錄得知。首先，委託方審閱第一階段之創作後，仍提出較詳細的修改意見，並要求編劇方先提供二三十集劇本以判斷編劇水平。又委託方曾提供他人編寫的同部劇本給編劇方作為參考。後又短信告知編劇方，其劇本在經審核後只剩少數內容可保留，並表示欲行「工作結算」之解除合同的意向。綜上事實，可知委託方對於劇本質量甚至編劇水平，自始都有疑慮。以及最重要的一點，委託方從頭到尾未曾表達編劇方提交的創作已符合要求，故委託方實無認可劇本的事實存在。

乍看之下，法院在當事人未約定劇本認可方式時，似乎採行較嚴格態度。委託方須「積極地」表達認可的意思才算數，若委託方未曾對任一階段之劇本表示認可，總使編劇已進行到劇本開發後階段的創作，亦無法被認定已完成任一工作之給付。但再審法院不採此見解，其認為委託方對第一階段的創作雖提出過修改

意見，但也支付了第二階段的部分報酬，表示委託方已對第一階段之創作予以認可。

## 第二款 支付後階段報酬可否視為認可之表示

若觀案例二當事人間之溝通紀錄與合同條款，法院以支付報酬來認定有認可之結論或有疑慮。因依合同之給付條款來看，委託方第一階段之給付義務訂在合同簽訂之日起5日內，受託方第一階段之給付義務是在委託方支付報酬後之30個工作日內完成階段工作，包括階段劇本之提交及按委託方之意見完成修改。第二階段亦是以委託方先行支付款項，才加以起算受託方完成階段性工作的時程。故可知當事人之真意，並非認為委託方先行支付款項有認可該階段工作的意思，而是類似「定金」的概念。

又合同另約定「如果乙方創作劇本未能達到甲方對質量與數量的要求，甲方可以隨時停止委託，但甲方必須支付已經完成並通過劇本終審的集數酬金，以每集8000元計算，如預支超過，乙方承諾無條件退款…」，更可確認當事人間是採取預支報酬的方式，受託編劇仍必須完成委託方之劇本要求，否須退還預收之稿酬。

另委託方在收受第一階段工作成果時，曾告知編劇方故事過於平淡，並要求編劇方先提供二三十集劇本判斷其召集之編劇組的水平，因而才未依約給付第二階段全額的稿酬，僅是支付該階段部分稿酬。本文認為不論從合同條款或是委託方之意思表示來看，都無法得出再審法院認定，支付第二階段部分稿酬即是對第一階段創作予以認可之結論。此結論更多應是再審法院適用「公平原則」下所得出的判定。

實務上也有其他判決認為支付稿酬之行為，可視為有認可劇本之意思。福建省高級人民法院認為，受託編劇已依照委託方提出之意見修改全部劇本，委託方

收受後並未再有其他意見表示，且支付了第二階段約定之全部劇本經認可後的稿酬部分。該部分稿酬支付之行為應視為委託方已認可編劇所提出之該階段的劇本修改本<sup>239</sup>。

本文認福建省高級人民法院之結論，即符合合同約定之脈絡，蓋合同第二階段之給付條款為「乙方按照甲方意見修改完劇本，交付甲方審閱通過後，甲方應在十日內向乙方支付總稿酬的30%，即540000元……」，已明確表示委託方的報酬支付是在認可劇本的前提下才事後交付。故決定認可事實存在的關鍵因素是來自合同整體約款的解釋，當委託方未明確再行異議劇本質量下又依約給付了報酬，法院之結論自與合同當事人之真意相符。

綜上，本文認為不可單純用有無支付後階段報酬，來判定有無認可之表示。而應綜合考量合同約款的所有內容，基於合同自由與真意解釋來評估，當事人有意以何種方式表示認可。

### 第三款 當事人有約定劇本「認可的方式」

當事人所約定之認可方式，嚴謹程度有別。如案例三之當事人約定以「簽字」為準，案例一則是「確認郵件和書面確認書為準」。依法院的觀點，當當事人就認可的方式已明確約定，證明上便需以該「形式」證據為準，只要「形式」有符合合同約定，則在意思表示上只要能「推知」有認可之意思，即該當有認可之事實。

案例三因受託編劇無法提出約定之簽字認可證明，故法院認委託方並無劇本認可的意思存在。案例一，法院認為委託方在編劇提交第一階段工作後，以郵件告知對方可開始進行第二階段創作；後編劇完成第二階段劇本提交後，委託方以郵件傳送經校對的劇本完成版，此等郵件皆表達了委託方已認可劇本質量。也就

<sup>239</sup> 福建省高級人民法院（2015）閩民終字第468號民事判決。

是說，委託方並不需要正面的表達劇本經核可的意思，即便是許可繼續創作的意思，也會被視為相當於認可之表示。

綜合來看，法院在判定有無認可之表示，並無一定的準則。若當事人有約定認可的方式，在形式判定上較有依據可主張；若無特定約定認可方式，則當事人須藉由其他更多事證使法院推認有無認可之事實。為了避免風險，當事人應盡量預定明確的認可形式，委託方應避免模稜兩可的意思表達，尤其對於不認可的意思更應該明示，否在受託方持續進行創作的情況下，法院較可能認委託方有消極的默認。

## 第二項 分階段給付之劇本應及時審核

案例二之再審法院認為委託方依約享有之終審權應「及時」行使。故委託方在支付第二階段部分稿酬並要求編劇繼續提交劇本下，表示已對第一階段給付行使了終審權，不得再行爭執第一階段之劇本給付未經認可。

再審法院雖提出合同外之權利行使限制要件—「及時」，但並未對何謂「及時」行使終審權予以解釋。從再審法院得出的結論來看，似乎可認委託創作劇本合同倘約定受託方須分階段給付劇本，則委託方依約享有的終審權，也應於各階段劇本提交後即行使。亦即終審權行使的期間必須有所限縮，只能分階段進行審核，非謂對劇本保有最終、隨時的否決權。

從合同目的來看，委託方付出對價所欲取得的是，符合其主觀質量評價得以拍攝成影視的劇本。故合同約定的終審權及修改權，都是為此一目標服務，委託方得要求受託方最終提交出符合合同締約目的的劇本。案例二之第一、二審法院便採此觀點，認為委託方行使終審權的標的是「劇本全部」，故其不僅對各階段

已完成之劇本得行使終審權，對於最終劇本也得予以不認可。其得隨時行使終審權，不受時點拘束。

然本文贊同再審法院的看法，對於終審權的行使應適度限縮其期間。原因為合同目的雖是在給付符合委託方要求的劇本，但因劇本質量判定過於主觀，且受外在變動因素影響甚高。當事人基於風險分散，以分階段給付方式，試著讓委託方能更適時地接觸創作內容並調控創作方向，同時以分部報酬降低劇本的支出費用或減緩一次性高額報酬給付之壓力。

總之，分階段給付條款的意義即包含了委託方應於各階段審查劇本，並確認各階段劇本內容是否核可，報酬應否給付之法律關係。委託方一旦行使各階段之終審權，表示認可或不認可，該階段給付之法律關係即經確認，不可再事後異議。故從分階段給付條款的本意，是可以合理認為委託方應「及時」行使終審權。

況若採全劇本終審的觀點，在劇本開發期冗長且易延宕的狀況下，編劇與委託方間的給付關係將永無安息確定之日。因劇本縱「完成」，也可能事後被委託方隨意否決，至於理由是否真的出自創作問題，也許也不盡然。如案例一委託方因演員、資金問題致無法開機拍攝，希望能與編劇協議解除合同，但在編劇拒絕後，以劇本質量問題主張單方解除合同。又合同若沒有設置一定的終止期間防止履行延宕，劇本也可能一直停滯在未得「最終認可」的狀態，無法請求報酬。



### 第三項 劇本質量的審認

#### 第一款 合同法的質量要求規定

關於劇本質量的判定標準，如果當事人沒有在合同中事先約定或約定不明確，依合同法第 61 條<sup>240</sup>、第 62 條規定<sup>241</sup>，當事人可先以協議補充，不能達成補充協議的，按合同有關條款或交易習慣確定。若仍無法解決，則按國家標準、行業標準決定，後按通常標準或者符合合同目的的特定標準履行。

實務上，委託方鮮少在委託創作劇本合同中提出劇本質量相關的具體要求。常見的多是劇本字數的要求（或以得拍攝之分鐘數計算）、劇本類型（電視劇或舞台劇）、各階段應給付之項目如人物表、故事大綱及分集綱等。至於創作內容上的實際標準為何，編劇必須透過與主創人員及委託方閱讀劇本後的會議討論，才能逐漸窺知。而委託方藉著不先預定過多的質量標準，留給自己往後彈性解釋的空間。最後，便形成業界常見的，委託方享有「劇本最終認可」的單方權利條款。

#### 第二款 由委託方認定質量標準

目前多數的委託創作劇本合同都會約定委託方有劇本質量的最終審認權，本節三個相關案例的合同亦可證。然單方認定劇本質量的約定，也曾被法院質疑，過於主觀且有任意解釋的危險而認應加以限縮。因此「委託方認可」之解釋，應改採取符合合同目的之解釋，即用「符合影視拍攝」的客觀標準作為劇本質量之依據<sup>242</sup>。

<sup>240</sup> 合同法第 61 條規定：「合同生效後，當事人就質量、價款或者報酬、履行地點等內容沒有約定或者約定不明確的，可以協議補充；不能達成補充協議的，按照合同有關條款或者交易習慣確定。」

<sup>241</sup> 合同法第 62 條第 1 款規定：當事人就有關合同內容約定不明確，依照本法第 61 條的規定仍不能確定的，適用下列規定：（一）質量要求不明確的，按照國家標準、行業標準履行；沒有國家標準、行業標準的，按照通常標準或者符合合同目的的特定標準履行。

<sup>242</sup> 北京市海淀區人民法院（2007）海民初字第 18296 號民事判決。

然直接將「經委託方認可」的主觀標準，改成「符合影視拍攝」的客觀標準，似乎過於激烈，蓋後者的質量標準幾乎是最低門檻，只要形式上的篇幅與格式正確，很難有劇本不通過該標準。且也過度破壞了當事人的合同自治。

最高人民法院陳錦川法官就認為，劇本質量紛爭應先依當事人合同之約定處理。縱條款約定委託方可單方決定劇本質量標準，然在受託方合意接受該條款並與之簽訂合同下，雙方就應遵守合同約定，除合同經判定無效或被撤銷之<sup>243</sup>。

#### 第四項 單方終審權之行使應符合公平原則

多數法院基於當事人自治原則，還是認同當事人應遵循合同所約定的權利義務。握有終審權的委託方依約得享有主觀的質量認定權。法院雖不會直接干涉委託方所採取的質量標準，但對於質量不合格之歸責與終審權行使後所生的法律效果，則用民法上位的公平原則，進行當事人權益之調整。

##### 第一款 委託方對於劇本質量未達標準是否可歸責

案例三之法院認劇本質量雖是委託方主觀意志的判斷，而非表示劇本的不合格必然可全然歸責於受託編劇。委託方需先提出劇本不予認可之理由的相關證據，說明合理正當性，法院也會探查劇本不能達到認可的原因，是否包括合同履行中的其他因素導致。法院鑑於委託方有事先接觸編劇之初稿，對其文風和故事架構應有合理期待，卻事後提出相去甚遠的修改方向，使編劇工作難度增加，故認委託方對劇本未能履約也有部分責任。

本文支持法院此處之見解。首先，法院避開去判定委託方主觀的質量要求是否合理，是因法院也未必有藝文專業去審查創作內容的部分，如委託方主張女主角之描寫不符合其成熟的定位故劇本不予認可之說法，法院難以判斷是否。但藉

<sup>243</sup> 陳錦川，前揭註 197，頁 49-53。

由綜合參考合同履行中其他影響編劇創作的客觀因素，如委託方是否變更題材、縮短創作時程等，降低全然依靠主觀因素判定編劇可歸責的危險性。另一方面，也不影響委託方行使終審權，卻能防免委託方斷然利用終審權的解除權，掩飾其他可歸責的違約義務，或將其應承擔的影視製作風險，轉嫁於編劇。

案例一中法院也採行類似的方法，要求委託方先依舉證責任說明劇本不予認可的原因並提出證據。法院亦認識到其並無法找出明確的標準來審查劇本的內容，必須綜合參酌當事人締約內容、履行情況、行業認知等因素，才可確定劇本未能通過終審是否可全然歸責編劇。

## 第二款 公平原則下的報酬給付

一般委託創作合同約定之終審權，是以「通過委託方認可之劇本」作為支付稿酬的對價。當編劇提交的劇本未通過認可，理當無權請求相應的合同報酬。惟案例二之再審法院認為，終審權之行使應符合公平原則。即便受託方提交之第二階段劇本，確實未通過委託方之認可，但受託方終究有勞動付出，且其劇本的部分內容也有被後續接手之編劇組使用。從而，依公平觀點，受託方應得部分稿酬。

關於司法在個案中適用平等原則的能動性，學者一直有不同的爭論。再審法院雖未在判決裡援引公平原則之出處，然民法通則第 4 條<sup>244</sup>、合同法第 5 條都能找到公平原則作為民事私法活動的規範依據。部分學者認為公平原則得被視為立法者授權司法者於個案中實現公平正義的條款，法院能藉自由裁量，防止當事人濫用合同自由原則<sup>245</sup>。也有否認司法能將公平原則直接作為裁判之依據者<sup>246</sup>。易軍採折衷之見解，認法院僅在少數的例外情形，才可發動公平原則裁判，蓋合同

<sup>244</sup> 民法通則第 4 條規定：「民事活動應當遵循自願、公平、等價有償、誠實信用的原則。」惟 2017 年 10 月 1 日中國大陸正式施行民法總則取代前者，平等原則之規定可見於民法總則第 6 條：「民事主體從事民事活動，應當遵循公平原則，合理確定各方的權利和義務。」

<sup>245</sup> 王軍，合同法理論與實務研究續卷，頁 9，2015 年 4 月，烏魯木齊出版；龍衡球，民法總論，頁 61，2002 年 12 月，2 版，中國法制出版；巫國平，司法視角下的公平原則探析，民商法論叢，31 卷，頁 25，2004 年 6 月，中國法律圖書出版。

<sup>246</sup> 梁彗星，民法總論，頁 48，2001 年 5 月，2 版，中國法律圖書出版。

內容是當事人意思自由下所建立，合同的公平性已經當事人的自由意志評斷，故法院原則上並無權置喙<sup>247</sup>。

立法者之所以設置公平原則牽制合同自由，源自經濟體系的改變，個人與個人間平等的交易關係，轉變成地位上有明顯落差的個人與組織，合同自由帶來的卻可能非實質自由<sup>248</sup>。合同法第 39 條第 1 款規定，提供格式條款合同之一方應遵循公平原則確定當事人之權利義務；合同法第 54 條規定有因重大誤解訂立合同或顯失公平下訂立合同，得請求或變更撤銷合同。又最高人民法院《關於貫徹執行民法總則若干問題的意見》認「顯失公平」指「一方當事人利用優勢或者對方沒有經驗，致使雙方的權利與義務明顯違反等價有償原則的，可以認定為顯失公平」。綜合來看，公平原則欲調整的是當事人間存有地位不對等，或是失去意思自由時仍締結合同所產生的不正義。即將合同當事人之地位回復到民法通則第 3 條所言之：「當事人在民事活動中的地位平等」。故公平原則確非在授權司法者，以其主觀恣意評斷合同的公平性。公平原則的矯正功能應有限而非非常態性的使用。

### 第三款 法院的裁量界線

案例二之再審法院較積極的扮演衡平裁量的角色，認委託方在終審權之行使上未遵循公平原則，但卻沒有明確說明公平原則之內涵，以及委託方如何行使終審權才造成違反公平原則的結果。基於該合同是當事人合意簽署，地位上也難認有極其不對等的關係，再審法院卻將手深入合同之核心，改變委託方支出稿酬所換取之對價，使委託方變相須支付受託方的創作勞動力而非劇本本身。

就表面而論，可能認為法院身為公正的裁決者，的確給了受託編劇合理的補償。但本文認為，過強的司法介入不利於合同法的建立與運作，合同當事人必須要從合同著手維護自身權益，而非訴諸法院扭轉合同所建立的自治關係，給予一

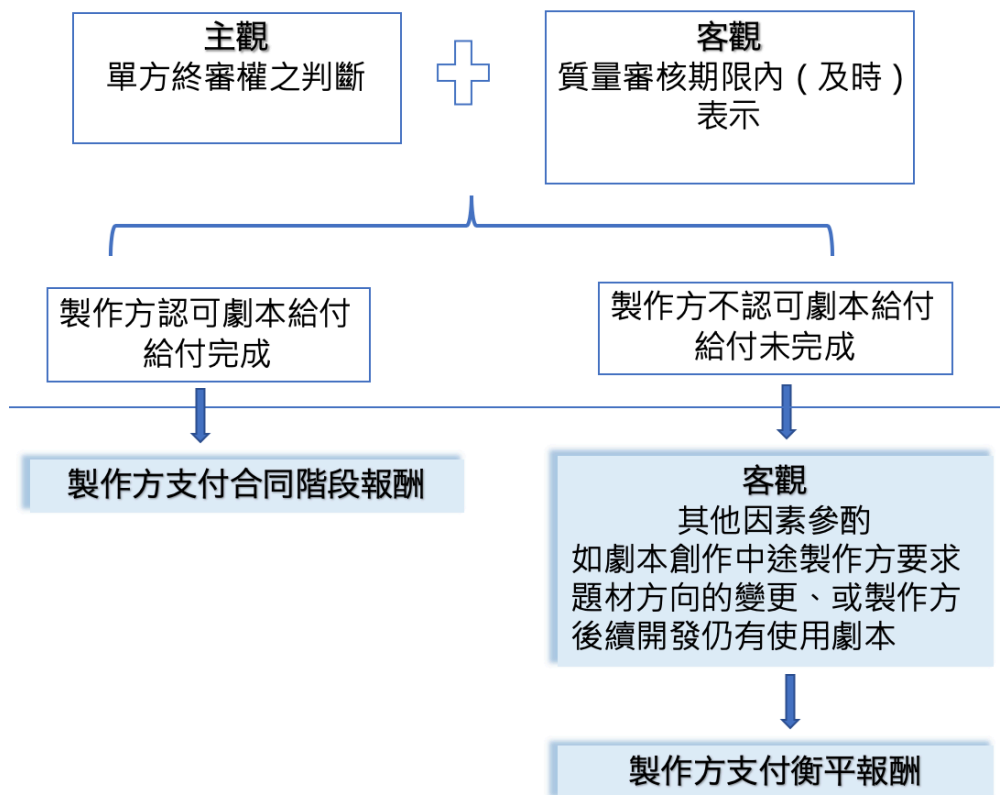
<sup>247</sup> 易軍，民法公平原則之檢討與反思，浙江社會科學，10 期，頁 51,55，2012 年 10 月。

<sup>248</sup> 殷光榮，淺談公平原則對合同自由矯正存在的問題，法制博覽，1 期，頁 15，2014 年 1 月。

方特別關護。此舉不僅可能破壞合同自由的本質，也徒增私法關係的不確定性，蓋當事人將無法自主掌握權利義務的事前規劃。

總之，公平原則是在矯正合同當事人失去意思自由的締約根基，而非在矯正當事人合意下之合同條款所造成的結果不均衡。案例二法院與其適用公平原則，認定編劇基於勞動付出可獲得一定報酬，不如照案例三法院審究當事人履約情況，綜合考量給付不合格的可歸責，來決定製作方是否應負部分責任，而有支付部分報酬的必要。蓋合同自由的本質應讓當事人能自主決定給付之內容，與其相應可得的對價。合同自治彰顯的是當事人主觀的價值標準，並非法院或其他人客觀的價值標準。而將公平性作為報酬支付的原因，明顯與當事人之合約目的、條款文字並不相合。

## 法院以劇本質量審核約款判定給付完成否



圖七 中國大陸法院適用劇本質量審核約款

資料來源：本研究整理

## 第四節 影視劇本集體創作的編劇署名

### 第一項 編劇們為何而爭

劇本署名大概是除了報酬以外，編劇心中最重視的合約項目。作為創意工作者，編劇的資本是建立在作品之上。一部成功賣座的作品，更是能讓該編劇的報酬水準隨著知名度上漲；前提是，編劇的姓名必須表示於劇本或影視中，才能證明其為創作者的身分。少了作品的署名，編劇便難以證明自己與作品的關係，長期下來，也難以建立可共見共聞的資歷。

雖著作權法明文保障作者在其著作作品上署名的權利，然判定影視劇本的作者為誰，並非容易之事。前章已言及影視劇本的創作過程裡，是從創意發想或購買，到人物與大綱的撰寫，接著一步步產出初稿劇本到最終確定拍攝的完稿劇本。這過程通常經過數人的意見討論、創作、整改，對於其中誰才是最主要的創意創作貢獻者，常有各執一詞的爭論出現。

即便製作方在委託劇本創作契約中承諾給予編劇署名權，但因劇本的品質判定權也是製作方掌握。編劇一方面得符合製作方提出的大綱或意見創作，若未達創作標準，即會被換角取代<sup>249</sup>；即便未被中途解約換角，劇本仍可能會過渡給另一編劇重改。劇本創作要經過幾手，屬於製作方單方的決策，編劇對於誰一同創作了劇本，有時也不清楚。故在特定編劇主張署名權時，製作方會認為該編劇並無實質的原創性投入<sup>250</sup>，或最終劇本的故事內容已與該編劇撰寫的內容相去甚遠，

<sup>249</sup> 契約條款如甲方享有電視劇本的最終修改權，甲方有權要求乙方按照甲方的意見對劇本進行相應的修改，乙方若無力完成任務或劇本經修改仍不能達到甲方需求，甲方有權另聘編劇參與劇本創作和修改，有權決定編劇署名排列。戴孟錚，前揭註 128，頁 62。

<sup>250</sup> 編劇涂芳祥表示，曾因報酬給付問題欲將開發故事之著作權取回並退出，但製作方認故事屬於雙方共同創作，編劇沒有著作權利，就算退出也什麼都帶不走。參涂芳祥，準編劇過天堂路，臺灣電影網，2010年9月28日，<http://www.taiwancinema.com/Infofeatures/InfofeaturesContent/?ContentUrl=62334>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

縱編劇已如約履行完劇本工作並交付，製作方收受後也如約付款，然最終採用的劇本，並不是該編劇所創作的版本等理由，拒絕給予編劇署名。

## 第二項 編劇團隊的組合差異

劇本創作人員的組合上也有許多不確定，造成難以確認作者及署名。檯面上，與製作方簽訂契約的編劇，可能將實際創作工作交付給寫手或助手。這些未與製作方簽約的真實創作者，無法以契約主張署名權；然基於真實創作行為，是得以受到著作權法之保護，進而主張署名權，但現實上卻少有寫手會出面爭訟。此乃因編劇行業裡，老手接案並帶新手上線打磨是很平常的事，多數的編劇也是經過這種內部推介的方式，從寫手漸漸轉成得以掛名或簽約的編劇，對編劇來說不一定是壞事<sup>251</sup>。

另連續劇劇本的創作，常以團隊分工型態進行，每集劇本可能以集數方式分拆不同人撰寫，或以內容方式分拆，團隊成員會以統籌的命令來執行工作。製作方通常將編劇統籌署名為第一位編劇，其因為參與了劇本的最終統合，故也被視為該劇的核心編劇。而其他僅參與部分集數的編劇，原則上既為該分集的作者，自應得到該分集的編劇署名，只是能不能要求製作方將其列入該「部」戲劇的編劇署名，則有爭議。

同樣的問題也會發生在編劇乃先後接替創作，而非共同創作的情境下。例如一編劇受託以小說為本創作劇本大綱，之後製作方委託另一編劇寫成完整的劇本，又再委託第三位編劇重修上位編劇的劇本。三位編劇與製作方都完全履行了契約中的義務，最終製作方僅署名第二、三位受託編劇為該劇的編劇，稱第二位編劇

<sup>251</sup> 胡夢瑩，無名編劇們生存狀態調查，騰訊娛樂，2015年4月10日，<https://ent.qq.com/a/20150409/069567.htm>（最後瀏覽日：2019年5月10日）。

在創作時並無實際使用到劇本大綱，而是以小說為本直接改寫。讓創作劇本大綱的編劇質疑署名受到侵害。第二位編劇也可能質疑第三位編劇署名的合理性。

綜上，編劇署名所連結的前提要件是作者的判定。劇本作為一個混雜的、演進式的創作成品，並不容易判斷作者為誰。同時，劇本的品質與參與人員的管控，掌握在製作方手中，使得製作方成為實務上真正決定誰擁有劇本、影視作品之編劇署名資格的主體。

### 第三項 署名不只是有無的問題

署名涉及的不僅是編劇的姓名有無被表示，目前有越來越多的編劇爭執製作方所署名的稱謂、排序不當。由於臺灣與中國大陸並無像美國編劇工會，有一套編劇署名的行業規範，編劇能否主張「適當地」署名即成一問題。

法律雖可以保障編劇的署名權，但實際能保障的範圍不包括署名的稱謂、順序或其他細節安排，如哪種載體或成品需要署名，也有爭論。一般來說，製作方多會在契約中保留單方對於署名細節的決定權。惟契約就署名一事能特約的範圍為何，也關乎署名權性質的探討。因臺灣與中國大陸的著作權法，皆將作者的姓名表示權視為不可轉讓、授權的人格權一部分，故製作方能否以契約排除署名的義務，或者約定單方的署名安排權也有疑問。以下使用兩則案例來評析法院的見解。



## 第五節 影視劇本之編劇署名爭議案例

### 第一項 案例四：溫州市中級人民法院(2017)浙 03 民終 351 號民事判決

#### 第一款 事實背景

上訴人即原告蔣勝男為《芈月傳》電視劇之原著創意人及編劇，其與被告花兒影視公司於 2012 年 8 月 28 日簽有《劇本創作合同》，約定由花兒影視公司聘任蔣勝男擔任編劇，劇本相關創作成果之著作權歸花兒影視公司所有。蔣勝男依約於 2014 年 3 月底，完成交付 53 集電視劇本，花兒影視公司也已分期支付全數報酬。花兒影視公司另行又與王小平簽有《電視劇劇本委託創作合同》，由其就蔣勝男之劇本進行修改。花兒影視公司在與蔣勝男、王小平簽訂之合同中，皆約定編劇一方享有電視劇片頭的編劇署名權，但排序由花兒影視公司確定。

蔣勝男主張《芈月傳》電視劇發行傳播之官方海報、片花、視頻片頭、新聞發佈會、新浪微博等處所載之署名，有侵害其署名權之情狀。如部分載體未載明「根據蔣勝男《芈月傳》同名小說改編」的字樣；或未載明其編劇身分；或載明「總編劇：王小平」；或以王小平為編劇署名的第一順位。上述署名之違誤，與《劇本創作合同》之約定及劇本創作事實有所出入，侵害其原著作者及電視劇本編劇之署名權。

被告花兒影視公司抗辯王小平有實質進行劇本創作，依法享有署名資格，「總編劇」之署名符合現實；又依《劇本創作合同》約定，其有權決定署名排序。另署名權之載體依法為作品本身，海報、片花並非作者享有署名權之載體。被告王小平另抗辯其非侵權主體，蓋署名是由花兒影視公司所授予。

## 第二款 法院見解

基於蔣勝男所主張之署名權侵害請求，上訴法院進行爭點整理如下：

1. 將王小平作為《芈月傳》第一編劇和「總編劇」的署名行為，是否侵害蔣勝男的署名權；

2. 《芈月傳》電視劇片花、海報上未載明「本劇根據蔣勝男同名小說改編」或蔣勝男編劇身份，是否侵害蔣勝男的署名權。即涉及署名載體、署名稱謂、署名順序之紛爭。

針對花兒影視公司是否能另行委託蔣勝男以外之編劇，著手蔣勝男版之劇本修改。法院認為依蔣勝男與花兒影視公司所簽訂之《劇本創作合同》第 1.4 條約定：「乙方（蔣勝男）應按照甲方（花兒影視公司）對該作品的時間和藝術質量的要求所提交的各項工作成果經修改仍不能達到甲方要求至滿意，甲方有權在解除合同或繼續履行合同時聘請其他編劇在乙方已完成的劇本基礎上進行修改，對劇本所作修改不視為對乙方權利的侵犯，但乙方仍享有《芈月傳》一劇在電視劇片頭中編劇之一的署名權，但排序由甲方定。」，花兒影視公司得自主判定蔣勝男所創作的劇本是否達到拍攝要求，亦即劇本質量的認定權在花兒影視公司身上。其既能提出製片人與編劇們之往來郵件，證明蔣勝男已交付之劇本仍須修改之事實，縱其未通知蔣勝男該條件已成就，也不影響其另行委託王小平等其他編劇，進行劇本修改之權利<sup>252</sup>。

由於王小平與蔣勝男皆實質參與了《芈月傳》劇本之創作勞動，該劇本融合了不同創作者的智慧，其中的要素非全然由單一作者所獨立完成。故雖雙方皆提

<sup>252</sup> 法院也提及劇本接續合力創作的事實，不能否定蔣勝男為原創劇本的作者身分，以及該劇本乃改編自蔣勝男的原創故事。故蔣勝男擁有兩種不同的署名權，一是編劇署名，二是原創故事署名，後者除有符合著作權法實施條例第 19 條之免除署名的情況，否受著作權法第 12 條的保護，原作者得主張改編作品不得侵犯其署名權。參著作權法第 12 條規定：「改編、翻譯、注釋、整理已有作品而產生的作品，其著作權由改編、翻譯、注釋、整理人享有，但行使著作權時不得侵犯原作品的著作權。」；著作權法實施條例第 19 條規定：「使用他人作品的，應當指明作者姓名、作品名稱；但是，當事人另有約定或者由於作品使用方式的特性無法指明的除外。」。

出各自版本之劇本與電視劇內容的比對意見報告，惟法院認比對方法並不符合《芈月傳》劇本特有的創作模式，蓋各作者的創作投入，對作品要素所生的影響相當複雜。本件也難以看出各作者間有懸殊的貢獻差異，故依著作權法第 15 條第 1 款規定<sup>253</sup>，王小平自應享有《芈月傳》編劇之署名權。

關於「總編劇」、「原創編劇」之署名稱謂糾紛，法院認依蔣勝男與花兒影視公司間存有的《補充協議》約定，蔣勝男同意在電視劇片頭署名為「原創編劇」，故花兒影視公司乃如約履行其義務。而王小平所冠之「總編劇」署名，並非法律概念或合同約定名詞，且影視業內不存在編劇署名的行業慣例，無法必然肯認「總編劇」代表的是創作貢獻度最高者，該署名也未貶損蔣勝男為原創編劇的身分。依文意來看，「總編劇」強調的是指導性、全局性的角色，與實際王小平的貢獻並無相違，與「原創編劇」亦無高低之分。法律既然無禁止製作方為體現各編劇不同的分工，以不同的稱謂署名，花兒影視公司自得為王小平署名為「總編劇」。

至於署名順序的紛爭，法院按《最高人民法院關於審理著作權民事糾紛案件適用法律若干問題的解釋》第 11 條規定：「因作品署名順序發生的糾紛，人民法院按照下列原則處理；有約定的按約定確定署名順序；沒有約定的，可以按照創作作品付出的勞動、作品排列、作者姓氏筆划等確定署名順序。」，依約定有花兒影視公司單獨決定編劇署名排序之權的《劇本創作合同》第 1.4 條，判花兒影視公司將王小平署名排序為第一位，並無侵害蔣勝男之署名權。

<sup>253</sup> 著作權法第 15 條第 1 款：「電影作品和以類似攝制電影的方法創作的作品的著作權由製片者享有，但編劇、導演、攝影、作詞、作曲等作者享有署名權，並有權按照與製片者簽訂的合同獲得報酬。」。

另法院就蔣勝男主張之所有署名權侵害請求，排除了王小平民事責任承擔之主體地位。蓋署名之稱謂或排序，均由花兒影視公司決定並執行，王小平僅係依約參與劇本創作。

最後法院對於署名得主張之載體，作出較為嚴格的解釋。按著作權法第 10 條第 1 款第 2 項規定：「署名權，即表明作者身份，在作品上署名的權利。」，法院認署名權的行使應以「作品」為載體，因僅有作品才有指涉作者與作品間的連結關係。且同法第 11 條第 4 款規定：「如無相反證明，在作品上署名的公民、法人或者其他組織為作者。」<sup>254</sup>，表現了「作品」上之署名才具有判斷作者的推定效力，故「作品」是作者享有署名權的前提跟載體；作品以外的載體，並非著作權法所欲保護的署名範疇。因此，電視劇海報和片花等，目的在宣傳電視劇而傳播製作者，並非電視劇作品本身。當事人既未約定在作品外的載體上加以署名，也不存在須於海報、片花上為編劇、作者署名的行業慣例，自無從究責花兒影視公司。

## 第二項 案例五：北京市朝陽區人民法院(2015)朝民(知)初字第 4495 號民事判決

### 第一款 事實背景

2007 年 4 月 29 日，原告胡強及劉桢分別與天風海煦公司簽署《編劇合約》，約定由天風海煦公司聘請乙方，作為其甲方負責人暨總編劇劉和平的編劇助手，參與由劉和平構思的 30 集電視劇《北平無戰事》的劇本創作。乙方並享有該劇在電視劇播出時的編劇署名權，劇本著作權則歸甲方。

<sup>254</sup> 另《最高人民法院關於審理著作權民事糾紛案件適用法律若干問題的解釋》第 7 條第 2 款亦有類似規定：「在作品或者製品上署名的自然人、法人或者其他組織視為著作權、與著作權有關權益的權利人，但有相反證明的除外。」。

胡強及劉桉稱，兩人為創作劇本，進行巨量的前期資料蒐集與採訪工作，並向劉和平和天風海煦公司交付了故事梗概、人物小傳、分集梗概及三集完整劇本。然《北平無戰事》之45集電視劇劇本在中國版權保護中心所為之著作權登記，作者及著作權人署名僅為劉和平；該劇播出時之編劇署名亦僅有劉和平。故主張劉和平侵犯了胡強及劉桉就《北平無戰事》劇本的署名權，而天風海煦公司則侵犯了二人依約享有的同名電視劇編劇署名權。

被告劉和平稱劇本故事由其獨立創作，因其不會打字才需聘請編劇助手協助記錄、整理其構思，並按其意見予以修改稿件，故胡強及劉桉的實際創作程度有限，並非劇本的合作作者。又合同約定的編劇署名權，須在兩人依約履行合同全部工作內容時，才能主張。惟2007年底，劉桉因私事終止劇本創作；2008年5月底，胡強亦停止繼續履行合同義務。兩人皆無完全履行合同義務，其創作的稿件也沒有達到約定要求，未經採用，故兩人無權主張《北平無戰事》電視劇的編劇署名權。關於合同停止履行一事，胡強稱是因劉和平告訴他，暫時不用繼續寫，其才停止履行；劉和平則稱是胡強自行脫離。而雙方各自未能為其說詞佐證。

## 第二款 法院見解

法院認涉案的《編劇契約》屬於合作創作合同。但在探究原告是否為劇本作者並享有署名權一事上，因兩造對實際創作過程各執一詞，沒有充分證據佐證。一方雖有提出討論紀錄，但未有參與人員簽字，也未能看出討論內容之具體提出者為誰。故鑑於胡強、劉桉能以公證書證明第一、二集劇本的完成時間以及具體內容，且劉和平亦認可兩集劇本應是按其要求創作，再考慮證人相關證言，因而認定胡強、劉桉確有參與了第一、二集劇本的創作，與劉和平同為共同作者。至於第三集劇本、劇本梗概和人物小傳，因胡強、劉桉無法提出相關創作證據，如創作完成時點、交付紀錄，故法院無法支持胡強、劉桉的作者主張。

法院接著比對電視劇劇本（劉和平著作權登記之劇本）是否有使用胡強、劉桢共同創作的第一、二集劇本。認兩造不同版之劇本，於故事人物關係設置在具體情節的展開裡，所體現出的人物性格特點並不相同，使兩版本各有特色，得以區別。且其等內容也非透過簡單的文字修改即可轉換，應視為不同的創作成果，而非參照修改而來。又契約已明定，劉和平為劇本「整體思想立意和人物情節結構框架定位」，故法院認主要情節設置亦為劉和平主掌設計。綜合而論，難以認定電視劇本有使用到胡強、劉桢之獨創性內容。因此，不支持兩人請求電視劇本編劇署名之請求。

至於胡強、劉桢主張電視劇編劇署名之部分。法院認依《編劇契約》內容，確有約定由「乙方作為本劇總編劇的編劇助手，享有本劇在電視劇播出時的編劇的署名權」，然合同當事人就該條款的理解有異。胡強、劉桢認為只要是乙方參與了劇本創作，且電視劇使用了其創作的部分內容，就應給予其編劇署名。惟天風海煦公司認為僅有在乙方完全履行合同之15集劇本創作任務，且經電視劇予以採用，乙方才享有電視劇之編劇署名權。

法院認為因合同未予以明確解釋，而依邏輯與行業慣例來看，電視劇的編劇署名，應和創作者的創作程度、深度及合同約定的創作對價相應匹配；否則每位創作者僅是貢獻一句話之類的參與程度，卻也能要求編劇署名的話顯然不合理。故而，法院採行天風海煦公司的解釋，在胡強、劉桢中途退出劇本編寫，未能完成合同義務的重大違約事實上，兩人也無法以合同為基礎，請求被告依約給予電視劇的編劇署名。

## 第六節 影視劇本之編劇署名爭議案例分析

### 第一項 署名的權源

兩則案例裡，原告編劇都與製作方簽有委託創作合同，合同中對於署名事項，皆約定編劇享有影視作品的署名權。然這不表示編劇能依合同，要求製作方無條件給予其編劇署名。兩件判決之法院仍先探查原告是否有實際的創作參與，確認原告係特定劇本的作者後，才再依序討論所拍攝用的劇本是否為其所創作的版本，其能否依約主張署名。故請求署名的權利並非實質地來自合同的協定。即使合同中約定署名權的保障，作用上，其實是重申著作權法之作者的姓名表示權利。

編劇署名權來自創作的作者事實，而非合同約定。此一結論已被司法實務所認可<sup>255</sup>。北京市第二中級人民法院闡明：「影視劇作品中編劇署名權，是基於該影視作品的創作而產生...編劇署名權產生於劇本的直接創作，而非產生於策劃、創意的提出或合同約定及其他。」<sup>256</sup>。著作權法實施條例第3條第2款亦規定：「為他人創作進行組織工作，提供咨詢意見、物質條件，或者進行其他輔助工作，均不視為創作。」。因此，僅是擔任策劃指揮而無實際創作行為的人，縱有原創概念的提供，也無權享有作者及署名<sup>257</sup>。

惟實際上，到底該如何區別出劇本之直接創作人，涉及了對著作表達的定性與判斷。

<sup>255</sup> 王軍，前揭註83，頁430。

<sup>256</sup> 北京市第二中級人民法院（1995）二中知初字第8號民事判決。

<sup>257</sup> 參北京市第一中級人民法院（2015）一中民再終字第5640號民事判決：「因署名權是具有人身性質的精神權利，不能通過協議受讓取得，李東東也不能僅依據協議取得《金婚》劇本後十五集的（編劇）署名權。」。

## 第二項 劇本的創作表達

案例二中，劉和平因不會打字，在合同中約定胡強、劉桢作為其編劇助手，應按其構思進行創作與修改。法院認合同雖指明了編劇助手需在劉和平設定的整體思想立意，與人物情節結構內創作，亦有會議紀錄證明三人，對於創作內容經過討論。惟沒有足夠證據能認定胡強、劉桢僅是單純的整理紀錄劉和平的口述，故法院最終認三人為兩集劇本的共同作者。

依法院的推論，直接創作人不僅是實際編寫劇本的胡強、劉桢，負責講述構思的劉和平也被視為創作人。這結論看似有違過往法院認為「策劃、創意的提出非劇本的直接創作」之見解。但觀中國大陸之著作權法實施條例第 2 條<sup>258</sup>，即知創作者還需有「獨創性」的投入，才能達到著作權法所保護的「作品」程度。照此邏輯，編劇助手若僅是口述者的代筆，亦無法被視為劇本的作者；而劉和平被視為作者，是因其創作指示不僅達到「獨創性」要求，也具備了「表達」的要件。

受著作權法保護的前提要件之一，是受保護的客體必須具有一定的表現形式，藉由表達，讓他人能感知其所表達的內容。表現的方式則不拘泥於書寫等，能固著在有形物的形式。蓋表達所附著的載體僅為著作物，非著作作品本身。縱為未被記錄下的口說故事，亦該當著作權法所欲保護的表達。

訴訟上，法院的困難之處，是決定哪些創意概念已經成為有獨創性的具體表達。關於概念與表達的二分並非本論文的研究範圍，但此部分的研究實與編劇權益息息相關，不光是抄襲侵權，在主張署名或給付報酬的訴訟，法院都需審查劇本的作者為誰、拍攝用劇本是否運用到他人著作作品，而這些問題都需對劇本內容進行二分法的比對。

<sup>258</sup> 著作權法實施條例第 2 條：「著作權法所稱作品，是指文學、藝術和科學領域內具有獨創性並能以某種有形形式複製的智力成果。」。



### 第三項 編劇資格的認定

#### 第一款 劇本內容比對

認定劇本編劇資格時，若編劇能提出證據表明自己有參與創作，並構成具體表達，則能被視為劇本的編劇。但在團體創作的情況下，要如何區隔出劇本中的具體表達屬於何人的創作，則是舉證與判定上的一大考驗。接續的難題還有，如何證明拍攝用的劇本有使用了自己的版本，而非創作團隊中其他人的版本。

案例一的原告蔣勝男，身為《芈月傳》的原著及整部劇本的第一稿編劇，認為署名總編劇的王小平根本不是編劇，劇本是由其獨自完成，一審時先主張除去王小平的編劇署名。惟一審法院引合同條款，認為製作方依約定得聘請他人就劇本再行修改，製作方也提出王小平修改後的拍攝版劇本，可資證明王小平確有參與創作，故具有編劇身分。因而，蔣勝男二審上訴時，改主張其署名應在王小平前，列第一順位。

針對原告提出的王小平非編劇一事，一、二審法院並無考究王小平的劇本創作是否具備獨創性的表達，而是以其有從頭參與劇本審查的事實，即認可王小平具備編劇身分。相較案例二，同樣是當事人互相聯繫下的劇本創作過程，法院便細究了胡強、劉桢所提出的一、二集劇本是否在劉和平指導的故事情節架構下，仍有細節上的具體表達，最後認定兩人該當創作者的要件。

案例一中的劇本比對，變成是一審法院用以判定劇本「貢獻度」的工具。即王小平與蔣勝男孰為主創者，列王小平為第一順位編劇是否侵害蔣勝男之署名權。但二審法院認為，此種將劇本的各要素抽離比對，並無法反映出作品要素中的個人貢獻度，與影視劇本的創作模式也不相符，故不採納比對的判準方法。

本文認為，依著作權法第 10 條第 2 項規定，署名權表明的是作品之作者身分。故署名權的積極保障是作者得請求署名；消極保障是作者得排除非作者的不

當署名<sup>259</sup>。法院在認定王小平是否不當署名時，應比對作品中不同參與者的創作程度，判定其是否達到作者所需的獨創性表達。

至於各要素是否難以抽離比對，實則取決於劇本創作過程的紀錄是否詳實，並具公信力。如案例二，法院參酌會議討論紀錄，認雖有記載要素表達的內容，但未具體指名提出者，該文件也沒經過與會者簽名，從而認該文件的比對效力有限。故若文件能具體指涉表達特定內容的人，法院自得以之判定特定要素由誰創作。

案例一之二審法院認為，最終劇本中的各要素已難以拆分哪個作者的貢獻度高。然劇本在歷經數稿修改的過程，也不是每個要素都會變動，也許只有特定幾個情節的增修，或某個人物性格與其對白的調整。實務上，統籌或審查劇本的人，也會將劇本應修改之處標記起來，回傳給修改工作者，故在劇本各項文件都保存記錄的情形下，是能清楚看出劇本內容要素的變動軌跡，並加以比對出創作比例。真正有困難以比對方式來決定的事項，不是單集劇本的編劇認定，而是整部戲劇的編劇署名應歸屬誰。

## 第二款 分集的署名與整部戲劇的署名

一部連戲劇劇本，是由分集劇本連貫結合而成，各分集劇本得獨立受到著作權保護。故在討論署名權時，也應當分別視之。至於整部戲劇的編劇署名是否應包括所有分集參與創作的編劇。案例二法院認應視契約有無就署名有特殊約定，若無，則依行業慣例的邏輯，電視劇的編劇署名權，應當和參與整部戲劇創作的程度與深度，以及編劇履行合同義務的程度相匹配，並非任何微小元素的創作貢獻，即可要求編劇署名。故依法院見解，縱使最終拍攝所用的劇本有使用胡強、

<sup>259</sup> 吳漢東，知識產權法，頁 64，2004 年 1 月 11 日，3 版，中國政法大學出版。

劉桢創作的一、二集，以兩集相比合同預定履行的三十集來看，兩人參與整部戲劇的程度並不高，應仍無法獲得整部戲劇的署名。

值得注意的是，法院認為因當事人並無在合同中特別表示，編劇助手得享有之電視劇編劇署名權，是經參與創作即享有，還是必須完成合同所約定的全部劇集才享有。法院再經過衡量後，才採後者標準。換句話說，法院認署名的賦予，是有特約的空間。

關於著作人身權能否適用合同自由原則，還是需適用一般人身權不可轉讓的原則，學說仍有爭論。申璞認為，著作人身權將作品當成作者人格的延伸，故擁有人身權的不可侵犯特質，卻忽視了著作人身權不同於民法之人身權，前者帶有更多的財產特性。以創作的鼓勵角度來看，著作的產生與歸宿，往往都取決經濟的利益。故若將著作權利兩分，使著作人身權無法轉讓，將使著作流通的成本上升，不利其經濟價值實現<sup>260</sup>。廖斯則從署名權指涉作者的作用出發，其認署名若可依合同轉讓，將使更多的著作實為槍手創作，卻掛著委託人的署名。此是以合同自由之名，實施違反誠信、公序的行為，也破壞了著作要求的作者獨創性<sup>261</sup>。

本文認為，著作權法第 15 條特別規定電影作品之著作權由製片者享有，但編劇等作者享有署名權，可看出立法者欲平衡著作權的財產性與人身性。一方面為促進電影作品的經濟流通效益，將著作財產集中歸屬一方；另一方面也保障電影創作人員應受的表彰。故在法律明文保護的前提下，編劇署名應表彰實際的創作者，由其經創作的事實行為，取得作者之署名權。倘製作方有其他考量，欲增加其他非創作者的署名，也應該在行業規範之下，找尋一個適當的其他署名，而非恣意取捨替換原編劇的姓名，致使「編劇」名實不符。

<sup>260</sup> 申璞，論我國著作人身權的可轉讓性，公民與法，5 期，頁 60，2012 年 5 月。

<sup>261</sup> 廖斯，委託創作合同中著作人身權權屬的約定，上海政法學院學報（法治論叢），31 卷 5 期，頁 115-116，2016 年 9 月。

#### 第四項 署名稱謂的正確性

案例一之蔣勝男就所受之署名侵害羅列了各種形式，從稱謂、順序、載體都予以指責。就稱謂來看，因法規條文裡是用「編劇」一詞囊括劇本創作者。因而，其餘實務所出現的編劇稱謂，如系爭的「總編劇」是否能成立署名的侵害有待商榷。法院認為既然法律並無特別禁止使用「總編劇」之署名稱謂，且文義觀之，也符合現實中王小平的工作內容，故無不合之處。同時法院也認，因缺乏證據或慣例來評價不同的編劇稱謂，故無法判定不同稱謂間的高低程度。

學理上，詹曉清認署名權人有權阻止不當的署名稱謂<sup>262</sup>。吳小評進一步認為，「總編劇」之署名概念應嚴格界定，必須符合法律對作者實質創作投入的要求，並至少創作全部戲劇十分之一的集數，且為整部劇本創意架構的主導，才能避免定義模糊，對真實編劇署名權的壓縮<sup>263</sup>。

本文認為署名的稱謂在沒有統一的慣例規範下，的確容易出現令人混淆卻又難以維權的情況。若製作方將某一非創作者虛偽署名為編劇，因編劇一詞能清楚指示為劇本作者，故辨別署名正確與否，只要判別作者成立的法定要件即可釐清。然製作方若以其他相似稱謂來署名，則因根本不存在一部業界準則去判定該稱謂的該當要件；不僅是當事人雙方，可能連大眾就該署名稱謂的理解也有歧異。法院在認事評價上，對製作方的署名方式較為寬容，也難究其責。

關於署名稱謂問題，解決之道並非在法院事後糾正，而應從合同著手預防。雖中國大陸與臺灣的影視業尚未出現明確的編劇署名規範，但仍可在合同中明文引用美國編劇協會的編劇署名規章，或明確約定委託創作者自身與他人，能享有的署名稱謂為何。詳於第六章討論。

<sup>262</sup> 詹曉清，影視作品的署名權保護，傳播與版權，7期，頁187，2018年7月。

<sup>263</sup> 吳小評，總編劇署名問題探疑—從電視劇《芈月傳》談起，黑龍江省政法管理幹部學院學報，2期，頁54-55，2018年2月。

## 第五項 署名載體的範圍

針對製作方未在影視宣傳海報、片花上署名編劇，是否成立侵害署名權。溫州市中級人民法院認為，按著作權法第 10 條第 1 款第 2 項規定<sup>264</sup>，署名權的行使應以「作品」為載體；且同法第 11 條第 4 款<sup>265</sup>、最高人民法院《關於審理著作權民事糾紛案件適用法作若干問題的解釋》第 7 條<sup>266</sup>，皆以作品上之署名推定著作權屬，故僅有作品才有指涉作者與作品間的連結關係。作品既是署名權的前提及載體，離開作品就無侵害著作權法意義上之署名權。

相對法院所採之作品為限說，學說有不同意見。陶鑫良認為：「署名權就是『決定是否表明作者身份以及如何表明作者身份的權利』，行使署名權的載體是指那些足以『指示、彰顯與區別對應於特定作品之特定作者身分』，應能『表明作者身分和表明作者與該作品特定的緊密聯繫』...即使與小說作品本身不連結在一起，但能夠起到同樣的區別、指向、凸顯和彰示該小說作品之作者身份的例如單頁海報之類，也是署名權即作者身份權的良好載體。」<sup>267</sup>。

本文認為，作者能請求署名的載體範圍，除了法律明文的「作品」外，應視有無合同約定，或有社會、行業慣例會在特定載體署名的情形。本文並不認同法院以作品上之署名才具法律推定著作權屬效力的功能，來認定作品才是唯一能指涉作者的載體。蓋法律推定效力是立法者為簡約事實或權利的舉證，讓主張者可以不需大費周章地負積極證明責任。其無法導出實體法上應有的權利為何，實質上乃屬程序法討論之範疇。

<sup>264</sup> 著作權法第 10 條第 1 款第 2 項規定：「署名權，即表明作者身份，在作品上署名的權利。」。

<sup>265</sup> 著作權法第 11 條第 4 款規定：「如無相反證明，在作品上署名的公民、法人或者其他組織為作者。」。

<sup>266</sup> 《最高人民法院關於審理著作權民事糾紛案件適用法作若干問題的解釋》第 7 條：「當事人提供的涉及著作權的底稿、原件、合法出版物、著作權登記證書、認證機構出具的證明、取得權利的合同等，可以作為證據。在作品或者製品上署名的自然人、法人或者其他組織視為著作權、與著作權有關權益的權利人，但有相反證明的除外。」。

<sup>267</sup> 陶鑫良，影視作品導演享有海報上的署名權，中國知識產權資訊網，2016 年 9 月 9 日，[http://iprchn.com/Index\\_NewsContent.aspx?newsId=95466](http://iprchn.com/Index_NewsContent.aspx?newsId=95466)（最後瀏覽日：2019 年 5 月 10 日）。

二是「離開作品，就無侵害法律所保護之署名權」，也違背署名權之核心在保障作者與作品間的連結指涉權利。實際上，劇本才是編劇之作品，影視作品則不是；然因影視作品與劇本等諸多著作間有直接轉化的關係，依慣例，影視作品都會將主創人員名單標示出來，使人知悉電視劇內所結合的各作品與作者間之關係。著作權法第 15 條第 1 款規定編劇等作者享有影視之署名權，立意也在此。故當編劇未得影視作品之署名時，可認其有受侵害之虞，縱影視作品本身非編劇之作品，但其「表示作者身分」的權利已受實質侵害，故可請求署名。

著作權法規定的「在作品上署名的權利」，文義上著重的是，作者得指涉作品與自己關係的表現權利，並非在規制署名權的載體。關於署名權的載體，法律既然沒有限制，自無需設限。至於何種載體未加以表示編劇姓名得視為侵權，則應視該載體是否通常有編劇署名的情形。同時，也才有減損作者與作品間指涉關係的損害。另在沒有社會或行業慣例會標示編劇署名的載體，若製作方有載明其他編劇卻未載明完全，或誤載他人，形成編劇身分的混淆誤認時，自應認有害其署名權，構成權利侵害及損害，得請求製作方於該載具上更正署名。

## 第七節 小結

本章前半部之爭議問題主要源自，影視娛樂風向的不可測與高投資風險特質，致使製作投資方必須對劇本的開發握有一定的控制權，才能有效降低風險。因此，現今委託創作劇本合同慣用的委託方「質量認定」條款，便讓合同一方獲有給付標的標準為何的任意、主觀解釋權，可加以拒絕支酬、解除合同，要求編劇返還前階段已給付之報酬。

從案例一、二、三來看，中國大陸法院雖認可當事人可合意訂立「終審權」條款，但在終審權之行使上，要求符合民法通則第 4 條、合同法第 5 條之「公平原則」，以緩和劇本質量標準全然歸由委託方主觀認定的不公。公平原則的實踐包括，製作方應「及時」審核「各階段」已交付之劇本內容，並給予明確地認可或不認可表示，若逾合約審核期間或權利合理行使期間，法院即視編劇給付之各階段劇本已通過審核。此意味著「終審權」，並非允許製作方得於開發期間任何時點行使。又應注意，支付後階段報酬亦可能被法院視為認可前階段劇本的行為；若當事人無特約認可方式，則在受託方持續進行創作的情況下，法院較容易認委託方有消極的默認給付。法院以上見解皆是為了督促製作方儘早、明確行使終審權，不得讓已給付之劇本停滯在認可與否不明的狀態，造成編劇無法請求階段性報酬。

公平原則同時也被法院適用在質量不合格之歸責，與終審權行使後所生的法律效果。法院認劇本質量雖是委託方主觀意志的判斷，但非表示劇本的不合格必然可全然歸責於受託編劇。委託方需先提出劇本不予認可之理由的相關證據，說明合理正當性，法院也會探查劇本不能達到認可的原因，是否包括合同履行中的其他因素導致。防免委託方斷然利用終審權的解除權，掩飾其他可歸責的違約義務，或將其應承擔的影視製作風險，轉嫁於編劇。

一般委託創作合同約定之終審權，是以「通過委託方認可之劇本」作為支付稿酬的對價。當編劇提交的劇本未通過認可，理當無權請求相應的合同報酬。但法院認受託方終究因有勞動付出，且其劇本的部分內容也有被後續接手之編劇組使用，故應得衡平報酬。惟本文認為，公平原則是在矯正合同當事人失去意思自由的締約根基，而非在矯正當事人合意下之合同條款所造成的結果不均衡。就表

面而論，可能認為法院身為公正的裁決者，的確給了受託編劇合理的補償。但過強的司法介入並不利於合同法的建立與運作。

本章後半部探討的署名爭議問題主要源自，影視劇本開發往往經過數人的意見討論、創作、整改，參與其中的人不僅包含與製作方簽有合約的編劇，也包括其他編劇助手或寫手。劇本作為一個混雜的、演進式的創作成品，並不容易判斷作者為誰。導致實務中管控劇本的品質與參與人員的製作方，成為實質上真正決定誰擁有劇本、影視作品之編劇署名資格的主體。

此外，因臺灣與中國大陸並無像美國編劇工會，有一套編劇署名的行業規範，編劇能否主張「適當地」署名即成另一問題。法律雖可以保障編劇的署名權，但實際能保障的範圍包不包括署名的稱謂、順序或其他細節安排，也有爭論。而合約就署名一事能特約的範圍為何，也關乎著作人格權性質的討論。

本文從案例四、五之法院見解得知，編劇署名權係來自於創作的事實，而非合同約定，僅是擔任策劃指揮而無實際創作行為的人，縱有原創概念的提供，也無權用合約取得作者身分及署名。惟如何辨識劇本之直接創作人，涉及了對著作「表達」與「獨創性」的判斷，因該部分並非本論文的研究範圍，故不深入細究。

儘管司法見解似已定調編劇署名權來自著作權法上的創作事實，而非合同約定。但在團體創作的情況下，要如何區隔出劇本中的具體表達屬於何人的創作，是舉證與判定上的一大考驗。接續的難題還有，如何證明最終拍攝版劇本中各參與者的創作表達比例。法院認為，一部連戲劇劇本，是由分集劇本連貫結合而成，各分集劇本得獨立受到著作權保護。故在討論署名權時，也應當分別視之。亦即，各集劇本之署名與最終影視作品之署名並非完全一致。最終影視作品之署名，應視當事人有無特約，若無則依行業慣例的邏輯，署名應當和參與整部戲劇創作的



程度與深度，以及編劇履行合同義務的程度相匹配，並非任何微小元素的創作貢獻，即可要求編劇署名。

其他署名爭議還包含署名稱謂、順序之正確性。著作權法第 15 條第 1 款但書明文保障編劇於影視作品中署名的權利，但並未就編劇署名稱謂予以特定。法院認為因影視業內不存在編劇署名的行業慣例，而當事人合約裡也未明確定義編劇稱謂下，製作方彈性使用各種編劇稱謂，如「總編劇」、「原創編劇」等署名，僅能以文意判定其正確與否。

至於署名順序的紛爭，依《最高人民法院關於審理著作權民事糾紛案件適用法律若干問題的解釋》第 11 條規定，法院處理之原則首依當事人特約，或按創作作品付出的勞動、作品排列、作者姓氏筆划等確定署名順序。

最後法院對於署名得主張之載體，作出較為嚴格的解釋。當事人既未約定在作品外的載體上加以署名，也不存在須於海報、片花上為編劇、作者署名的行業慣例，便無從要求製作方於影視作品外之載體加以署名。

綜合而論，著作權法所提供之署名保護，僅限於依創作事實取得作者身分，而得請求在劇本與影視作品上署名之權利。故著作權法所要求與保障的範圍僅有作者身分與署名資格的取得。編劇若對署名稱謂、順序、載體等事項有所要求，仍須透過合約落實，否則難以主張製作方之署名安排有所違誤。另中國大陸法院雖嚴守委託創作之作者身分不得以合約取得，著作人格權亦不可視為財產予以轉讓交易，惟仍允許權利人約定不行使著作人格權。

## 第六章 委託創作劇本契約爭議之締約考量及建議

鑑於不同當事人在締約時，擁有不同的談判地位，契約本應配合當事人需求，量身打造，故本文並無意提出契約的最佳化條款。而是欲以本論文第四、五章所討論之案例為限，在知悉法院如何看待契約條款並適用相關法律後，指出當事人於締約時，應如何考量不同的司法見解做出調整，以促進契約的效用並降低司法紛爭。

### 第一節 委託創作劇本契約之定性

當製作方與編劇間沒有對劇本開發創作一事簽訂契約，或是契約漏未規定特定事項，使當事人之爭議無法以明確之合意條款解決時，法院即行契約漏洞之補充解釋。臺灣案例中，法院首重契約的定性，再以類型契約的規定適用於個案上；中國大陸案例中，法院雖也有認定劇本合同屬何法定類型，但適用其相關規定的情況並不多見。

#### 第一項 臺灣司法案例見解：劇本創作契約為承攬契約

由於臺灣案例裡，除案例七外，當事人皆未簽訂書面契約，在權利義務的判定上出現許多漏洞，使法院亟需找到一套法規體系，來解決諸多紛爭問題。因而，法院先以委託創作劇本的給付型態找出契約類型，或許是最經濟的取向。而從案例來看，將委託創作劇本定性為承攬契約，已為法院之成見。

故契約當事人或可將民法承攬契約之法律規定，視為契約基本的預設規定。對於承攬契約規定中與當事人所需不符的部分，應即特約排除，避免法律風險。

表一 劇本創作契約適用承攬契約規定

法院見解	定性為承攬契約	適用承攬契約之任意規定
<p>案例二</p>	<p>當事人具體約定由一方按他方之初步構想，完成編寫故事之一定工作，性質上屬承攬契約。</p>	<p><b>當事人對報酬金額未定是否影響契約成立—</b></p> <p>依民法第 491 條第 1 項「如依情形，非受報酬即不為完成其工作者，視為允與報酬。」，故當事人間已有完成工作並給付酬勞之意思，可認契約已成立。</p> <p><b>無約定確切報酬金額，如何確定之—</b></p> <p>依民法第 491 條第 2 項「未定報酬額者，按照價目表所定給付之；無價目表者，按照習慣給付。」，按各編劇之個人行情決定其報酬額。</p>
<p>案例五</p>	<p>法院認可製作方主張系爭契約適用承攬契約之法律規定。</p>	<p><b>製方能否請求編劇返還已交付階段工作之報酬—</b></p> <p>民法第 505 條第 2 項：「工作係分部交付，而報酬係就各部分定之者，應於每部分交付時，給付該部分之報酬。」，故編劇交付階段性劇本而獲得製作方給予之分部報酬，乃屬合法，無需返還。</p>
<p>案例六</p>	<p>一方完成劇本撰寫之工作後，他方給付報酬之契約內容，與承攬契約之定義相符。</p>	<p><b>給付瑕疵如何認定—</b></p> <p>依民法第 492 條之規定：「承攬人完成工作應使其具備約定之品質，及無減少或減失價值，或不適於通常或約定使用之瑕疵。」，當事人得自行約定劇本通過應具之品質，若無，則按行業中劇本應具備之通常品質。</p>

		<p>能否以民法第 502 條 1 項以劇本有瑕疵請求減少</p> <p>報酬—</p> <p>應以可歸責承攬人之事由致遲延給付所生之損害為限，與劇本有瑕疵之主張無關。</p>
--	--	--

資料來源：本研究整理

### 第一款 劇本創作之給付標準須特別約定

關於劇本應具備何種條件才符合給付本旨，依民法第 492 之規定：「承攬人完成工作應使其具備約定之品質，及無減少或減失價值，或不適於通常或約定使用之瑕疵。」，故劇本內容之品質、效用標準應事前進行約定，如劇本須取得政府補助申請、或第三方投資者的認可<sup>268</sup>。倘未事前約定清楚，則劇本之給付僅須符合「通常使用」之標準，即可認編劇已完成工作。

因此，製作方若對劇本內容或效用有一定之要求，應直接寫明於條款中。除常見的字數、文本格式外，就主觀藝術價值判斷上，製作方也可約定己方享有劇本內容之審核權。若當事人疏於約定劇本給付之標準，將使製作方難以事後靠舉證劇本有瑕疵，免除支付報酬的義務。

### 第二款 劇本分階段給付即應分階段認定工作之完成

分階段劇本提交之創作型態，符合承攬分部交付工作的類型，故依民法第 505 條第 2 項「工作係分部交付，而報酬係就各部分定之者，應於每部分交付時，給付該部分之報酬。」，製作方於各階段劇本提交時，應行劇本內容之審核，確認工作完成與否，若認該階段之工作完成，即應支付報酬。編劇對於已完成之各

<sup>268</sup> 製作方認劇本之報酬是以通過大陸製作公司之審核為要件，然法院認當事人事前未約定該審核標準，即不得以此為由，稱劇本內容不符債之本旨而拒絕付款。參臺灣桃園地方法院小額 101 年度桃小字第 396 號民事判決。

階工作給付，有權請求報酬。製作方無法稱因後階段劇本尚未提交或完成，而拒絕支付報酬。另外，編劇應注意民法第 127 條第 6 款，就承攬人之報酬請求權，規定 2 年的短期消滅時效期間。因此，編劇應於各階段工作完成後，積極行使報酬請求權。

製作方若有意延遲報酬支付之時間，應於契約中明確約定。如「第五階段之工作報酬於何年何月何日支付」；或另設定報酬支付之停止條件，如「第五階段之工作報酬於影視播映後之三日內支付」。

### 第三款 法定解約權難以行使

綜觀承攬契約之解約規定，雖有不少製作方能行使之請求權基礎，惟要實際主張卻不容易。劇本創作契約因與承攬契約所預設的實體工作物並不相同，因此，在套用承攬契約之法定解約權時容易產生違和。另適用法定解約權，請求人除了要能舉證要件成立外，還須遵守法定催告程序，兩者都可能有礙於權利人行使該權利的便宜性。

因此，契約的解約條款，應直接約定何時、何種狀況下當事人享有契約解除、終止之權利。行使解除、終止權的方式為何。及契約解除、終止後雙方的權利義務應如何確認。從權利之啟動、運作、結果都一併規範。避免將此可規範的重要權利，拱手交由他人作主。

表二 承攬契約法定解約權之行使要件

法條號	條文	如何行使該請求權
<p>第 494 條 定作人解除權</p>	<p>承攬人不於前條第一項所定期限內修補瑕疵，或依前條第三項之規定拒絕修補或其瑕疵不能修補者<sup>269</sup>，定作人得解除契約或請求減少報酬。但瑕疵非重要，或所承攬之工作為建築物或其他土地上之工作物者，定作人不得解除契約。</p>	<p>劇本瑕疵須達「重要程度」製作方才可解除契約。</p> <p>製作方需先給編劇修補劇本瑕疵的機會，於編劇不為、拒絕、不能修補後，製作方才可行使解除權。</p>
<p>第 502 條 第 2 項 定作人解除權</p>	<p>前項情形<sup>270</sup>，如以工作於特定期限完成或交付為契約之要素者，定作人得解除契約，並得請求賠償因不履行而生之損害。</p>	<p>當事人需先約定編劇必須於特定期限完成工作或交付工作，為契約之要素。亦即逾特定期限所交付的工作，會喪失契約目的者。且因可歸責編劇之原因導致事後工作逾期交付（給付遲延），製作人才可解約。</p> <p>另法院認為編劇修補劇本不力，無關給付遲延。故製作人無法以編劇之修改始終無法達標為由，行使解除權。</p>

<sup>269</sup> 民法第 493 條：「工作有瑕疵者，定作人得定相當期限，請求承攬人修補之。承攬人不於前項期限內修補者，定作人得自行修補，並得向承攬人請求償還修補必要之費用。如修補所需費用過鉅者，承攬人得拒絕修補，前項規定，不適用之。」

<sup>270</sup> 民法第 502 條第 1 項：「因可歸責於承攬人之事由，致工作逾約定期限始完成，或未定期限而逾相當時期始完成者，定作人得請求減少報酬或請求賠償因遲延而生之損害。」

<p>第 503 條 定作人解除權</p>	<p>因可歸責於承攬人之事由，遲延工作，顯可預見其不能於限期內完成而其遲延可為工作完成後解除契約之原因者，定作人得依前條第二項之規定解除契約，並請求損害賠償。</p>	<p>與第 502 條第 2 項相同，當事人需先有約定劇本創作之給付為期限利益行為。</p>
<p>第 507 條 第 2 項 承攬人解除權</p>	<p>定作人不於前項期限內為其行為者<sup>271</sup>，承攬人得解除契約，並得請求賠償因契約解除而生之損害。</p>	<p>製作方有怠於行使協力義務時，編劇應先行催告，後才行使解除權。 需製作方之協力始能完成劇本創作的情況，可能如編劇需依特定原著開發劇本，但製作方遲未交付原著給編劇。或製作方依約需於階段性劇本提交後加以審核並與編劇討論後續創作方向，惟編劇卻在交付分階劇本後，未收到製作方的回應。</p>
<p>第 511 條 定作人終止權</p>	<p>工作未完成前，定作人得隨時終止契約。但應賠償承攬人因契約終止而生之損害。</p>	<p>製作方有任意終止權，但附隨損害賠償之義務。 終止權乃契約向終止時點後失效，故編劇已完成之劇本給付，製作方仍須支付報酬。另契約終止使編劇所失的</p>

<sup>271</sup> 民法第 507 條第 1 項「工作需定作人之行為始能完成者，而定作人不為其行為時，承攬人得定相當期限，催告定作人為之。」。

		「應可取得之利益」，製作方亦須賠償。
第 512 條 第 1 項 契約當然 終止	承攬之工作，以承攬人個人之技能為契約之要素者，如承攬人死亡或非因其過失致不能完成其約定之工作時，其契約為終止。	劇本創作符合以「個人之技能為契約之要素者」。惟本項適用的情境不多，需編劇死亡或非因過失致不能完成工作時。 本項之要件成就時，契約乃自動終止。

資料來源：本研究整理

## 第二項 中國大陸司法案例見解：委託合同

委託創作劇本合同是否屬於某典型合同，此一問題其實尚無定論<sup>272</sup>。案例一中，法院曾採納製作方的主張，認委託創作合同雙方間有委託、受託之關係，合同之締結有賴於彼此的信賴與了解，故應認委託方可依合同法第 410 條，行使委託合同之法定任意解除權<sup>273</sup>。

但實際上，在合同的條款解釋上與漏洞之填補，法院並不依賴委託合同的任意規定。法院並非全然視劇本委託創作合同為委託合同的主要類型，在認定雙方權利義務時，更重於考量劇本創作的特性與行業規則<sup>274</sup>。

<sup>272</sup> 委託創作合同之性質，學說與實務上有委託合同說、承攬合同說、無名合同說，參許輝猛，論委託作品條款的適用範圍—以非獨立創作的作品類型為視角，河南財經政法大學學報，133 期，頁 86-89，2012 年 5 月。

<sup>273</sup> 合同法第 410 條：「委託人或者受託人可以隨時解除委託合同。因解除合同給對方造成損失的，除不可歸責於該當事人的事由以外，應當賠償損失。」

<sup>274</sup> 法院甚至會不依照合同已約定好的解約效果，而依憑合同之履行情況與合同性質，決定另外的解除效果。其裁判乃帶有公平法理，參中國大陸案例三。



同時，因為中國大陸的爭議案件中，多數都有詳細的合同書面條款，故法院在適用法律時，不至於偏離當事人的意思太遠。相較臺灣的案例，多數為口頭契約，沒有明確的契約條款可以知悉當事人立約時的意思，故法院運用任意規定的比例即上升。

惟應注意的是，中國大陸法院有更高的比例，會運用民法的誠信公平法理，調整當事人間的權利義務。故當事人在締約時，不能過分地假定合同條款即有凌駕一切法律的效力。應適度關心委託創作劇本之司法案例，哪些情況下會被法院認為有公平原則介入的必要，並就相關條款適度修正。

### **第一款 劇本創作之給付標準與審核期間的約定**

製作方常在合同中約定的單方審核劇本權，在行使上應符合公平原則。中國大陸法院認為製作方應在編劇提交劇本後，即時進行劇本審核。雖「及時」為一不確定之法律概念，但可確定的是，若劇本採多階段給付，則製作方即應在劇本分階段提交之時進行該階給付之審查。因此，當事人締約時，應先清楚確立編劇提交劇本後多久期間內，製作方應行審核權的意見反饋，且該期間應避免設定過長。又事前約定審核期間，也能多少降低法院判定製作方提出審核意見的時間，已逾權利「合理行使期間」，致使該階段之劇本提交視為給付完成的風險。

### **第二款 合同解除後之法定效果不明確**

當事人若選擇以中國大陸法規為準據法，應注意「解除」一詞所指的法律意義與臺灣法規不同<sup>275</sup>。合同法雖有規定解除權與終止權的行使，惟就終止權行使後的法律效果並未規定；而解除權行使後之法律效果，規定在合同法第 97 條，同

<sup>275</sup> 臺灣民法第 259 條規定契約「解除，當事人負有回復原狀之義務；第 263 條則規定契約「終止」僅準用部分契約解除之規定，不包含第 259 條回復原狀之義務，可知終止權不會使契約溯及失效，而僅會使契約自終止時起失效。

時包含溯及失效與嗣後失效的可能<sup>276</sup>。故當事人不論是使用「解除合同」或「終止合同」之詞，都應說明合同解除或終止後，所生的權利義務效果為何，否則易生歧異解釋。

### 第三款 劇本創作之報酬給付應考量衡平因素

雖製作方能以單方終審權決定劇本是否完成給付，在編劇未完成委託創作劇本之任務時，得以拒絕支付合同報酬。且因劇本的終審權常連動合同的解約事由，製作方還得以此為主張解約，並約定編劇應全數返還報酬額的解約效。

然中國大陸法院在審定合同報酬的支付爭議時，還會依公平原則審酌製作方是否應支付「衡平報酬」。依案例來看，衡平報酬通常出現在製作方不認可劇本內容，卻又先支付了該階段之報酬的情況下，法院認為編劇仍得保留部分之合同報酬，無庸全數返還。理由在於，編劇已付出的勞力補償，和製作方依然有使用的事實；又或者法院認為製作方對劇本的不合格有可歸責之事實。

故縱使當事人約定，編劇未能依製作方要求完成劇本創作時，製作方有權解約並請求返還全部報酬。法院仍會適用合同法第 97 條，綜合參酌主客觀因素，酌定適當的解約效果。

因此，當事人或可考量約定較為衡平的解約效果，如「各階段之劇本若未通過製作方審核，則製作方僅支付各該階段劇本報酬的百分之 x」。製作方仍可約定以此事由享有解約權，並以前開之部分比例報酬作為解約之補償，讓該劇本的著作權歸於製作方。製作方於解約後，亦能安心使用該劇本材料，續行後續開發；編劇也能取得適當地補償，彌補其投入時間與心力的消耗。

<sup>276</sup> 合同法第 97 條：「合同解除後，尚未履行的，終止履行；已經履行的，根據履行情況和合同性質，當事人可以要求恢復原狀、採取其他補救措施，並有權要求賠償損失。」。

## 第二節 劇本工作完成之認可表示

### 第一項 製作方審核權之限制

製作方給付認可的表示攸關編劇的工作是否完成、製作方是否有義務給付報酬。現今幾乎所有的劇本創作合約是以分階段多稿制為給付條件，但合約卻不一定有製作方的審核期間的約定，常使編劇即便交付了劇本，也無法切確知道何時能有一定的完工答覆。

依中國大陸法院之見解，製作方對於各階段的劇本給付應「及時且公平地」行使審核權，故若製作方有拖延或是不明確的認可表示，即可能遭法院判定該階段之給付「視為已認可」。惟當合約中有特約劇本審核期間時，製作方即應在該期間內表示認可與否的意見，逾此期間就會發生權利失效的效果，法院即視為製作方已表示認可<sup>277</sup>。

從中國大陸的案例來看，容易被法院認定製作方已有認可表示之情況有：

1. 同意編劇繼續創作後階段的劇本工作。
2. 已給付該階段的劇本報酬。
3. 未再行提出劇本修改意見或表示不認可。

而臺灣法院雖未曾提出製作方行使審核權之限制，但也認編劇在製作方要求下繼續後階段的創作工作，製作方也未再提出修改意見，製作方即不可事後泛稱劇本有瑕疵、未完成給付。故臺灣與中國大陸法院的見解，某程度互相呼應，可看出法院有意限縮製作方過度拉長劇本審核之期間，以減緩此現象對編劇形成的困境。

<sup>277</sup> 浙江省高級人民法院認為，受託編劇已按合同約定期限交付劇本，惟委託方並未在合同約定期限內提出書面修改意見，故委託方應視為已對該部分工作內容予以認可。參浙江省高級人民法院（2010）浙終字第20號民事判決。

又因中國大陸法院在判決裡較主動運用公平原則，對製作方來說，預付型的報酬給付<sup>278</sup>可能會比較不利。在其無明確向編劇表示階段劇本不予認可，卻又已依約先行給付階段性報酬時，法院傾向認定編劇無庸返還報酬。而報酬後付型的合同，製作方一旦支酬通常就視同認可給付。

另當編劇遲延提交劇本，製作方沒有提出異議而繼續履行合同，要求編劇續行後階段之劇本創作時，製作方即失去事後的違約請求權<sup>279</sup>。故沈默或未明確在當下表示劇本不合格、違約事實已發生等行為，都會對製作方產生不利效果。

## 第二項 明確約定認可之表示

基本上，臺灣及中國大陸法院對於製作方意義不清的意思表示，都會傾向保障編劇之利益，認定已完成給付，這也是為了中和製作方極度主觀的終審權，實踐公平原則的展現。

要根本地解決認可表示有無之爭議，還是應該從認可表示行為本身著力，將審核認可的通知格式、認可的主體為誰，連同終審權的期間一併事前確立，增加認可表示的嚴謹性。認可表示的參數設定越嚴謹，被視為有認可表示的機率越低<sup>280</sup>。

當然認可表示越繁複，對於製作方也不方便。業界多數是以電子郵件來進行劇本的提交、審核回饋。若擇郵件格式表示認可，因「形式」上較容易成立認可的條件，故「內容表達」上就應提高意見的明確性，如明確表示該接階段劇本尚須修改，還未得認可；如合同是報酬先付型，則表示已支付的階段性報酬屬預付

<sup>278</sup> 如案例二之合同條款約定「製作方先支付該階段報酬，編劇應完成該階段劇本創作及修改工作」，參前註 233。

<sup>279</sup> 參中國大陸案例一，法院見解之爭點一。

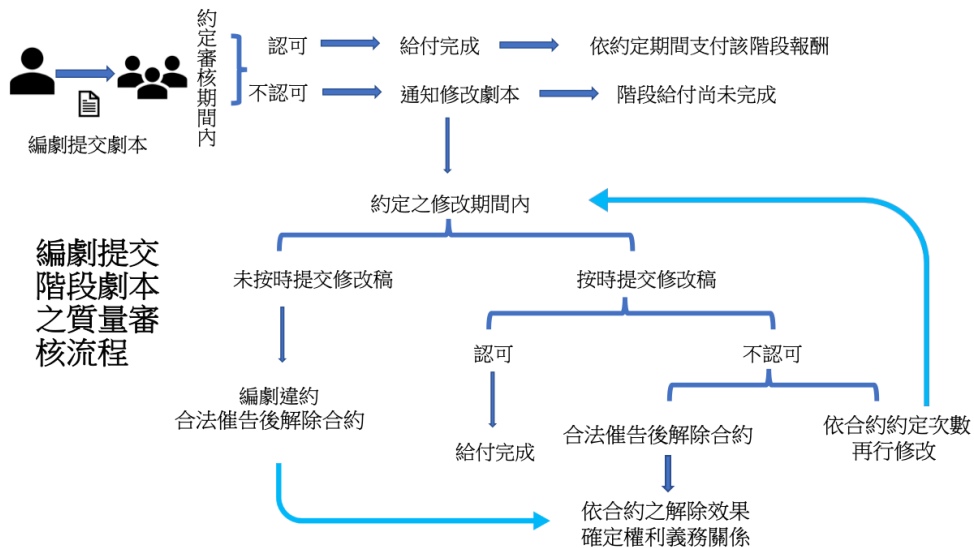
<sup>280</sup> 如中國大陸案例三雖合同約定報酬後付，製作方也已在編劇提交階段劇本後給付該階段之報酬，但因編劇無法提出合同所約定之劇本認可格式—製作方簽字的書面，故法院認定該階段給付未得認可。

性質，非有認可的意思，劇本給付並未完成。這些意思表示，將能使製作方的郵件不會被輕易視作認可劇本之文件證明。

### 第三項 不認可給付後的表示

當劇本不合格時，製作方不但要即時表示不認可，也要積極行使合約的解除、終止權或其他違約請求。以避免消極不行使權利，外觀上被視為默認劇本之所有給付<sup>281</sup>。製作方一但不認可劇本，後續必須要有明確的通知，並立即進入合約的解消程序，藉由事前約定好的解約效果定當事人間的權利義務。

當然實務上，劇本創作都會經過多次修改，製作方也會約定編劇應按照其意見完成修改工作。編劇為避免分階段劇本無限的卡在修改程序而不得脫身，應適當地主張約定特定的修改次數，或修改期間不逾劇本提交後多久期限內，若修改義務存續期內劇本終未能獲得認可，編劇可解除合同或請求額外修改費用。



圖八 編劇提交階段劇本後之質量審核流程

資料來源：本研究整理

<sup>281</sup> 實務常有製作方因不滿編劇的創作，而中途找他編劇替換的情形，此時製作方務必與前編劇解除合同，以避免雙方權利義務未解消下，可能衍生的給付義務。如北京市高級人民法院認為，委託方雖有提出劇本初稿之修改意見，但在受託編劇告知其可開始進行修改初稿工作後，委託方沒有在一定合理期間內，明確反對後續修改工作或表達解除協議之意願，卻逕將劇本委由他人繼續創作，已構成違約。受託編劇之初稿應認已符合協議之劇本質量要求，委託方應給付該階段之報酬。參北京市高級人民法院（2004）高民終字第 625 號民事判決。

### 第三節 著作權法之著作權屬規定

臺灣著作權法第 12 條第 2 項<sup>282</sup>，與中國大陸之著作權法第 17 條<sup>283</sup>，針對受託創作劇本之著作權歸屬設有任意規定。除合約當事人另行特約，著作財產權歸受託編劇。著作權歸屬對製作方後續利用劇本有絕對的重要性，少有製作方會放棄特約的權利，然此項特約是否能以口頭成立？則應視法律是否要求合約之一定要式。

#### 第一項 委託創作劇本合約非要式

因臺灣著作權法並無相關要式規定，依民法之契約非要式原則，法院認定當事人是否成立劇本創作契約時，並不以書面為要。訴訟上，法院決定契約成立之標準十分寬鬆，即便未約定確切價金，仍可依承攬之任意規定填補之。惟法院在確定當事人間是否有著作權屬約定時，卻明顯更為謹慎，認契約成立，不能即推論當事人也有著作權歸屬的約定。

中國大陸著作權法對著作權之轉讓、許可，規定須以書面為之<sup>284</sup>；然對於委託創作的要式與否則有爭論，目前法院傾向認為其非要式合同<sup>285</sup>。這之中應釐清的是，約定著作權之歸屬，不等同於著作權的轉讓，委託創作合同與著作權轉讓合同之締約目的並不相同，不可混淆。現今，某些製作方或編劇經紀與編劇簽有劇本創作合約，約定一定年限內，編劇得自由創作一定數量的作品，並由合約相

<sup>282</sup> 著作權法第 12 條 2 項：「依前項規定，以受聘人為著作人者，其著作財產權依契約約定歸受聘人或出資人享有。未約定著作財產權之歸屬者，其著作財產權歸受聘人享有。」

<sup>283</sup> 著作權法第 17 條：「受委託創作的作品，著作權的歸屬由委託人和受託人通過合同約定。合同未作明確約定或者沒有訂立合同的，著作權屬於受託人。」

<sup>284</sup> 著作權法第 24 條：「使用他人作品應當同著作權人訂立許可使用合同，本法規定可以不經許可的除外。」、著作權法實施條例第 23 條：「使用他人作品應當同著作權人訂立許可使用合同，許可使用的權利是專有使用權的，應當採取書面形式，但是報社、期刊社刊登作品除外。」；第 25 條：「轉讓本法第十條第一款第（五）項至第（十七）項規定的權利（註：著作財產權），應當訂立書面合同。」

<sup>285</sup> 許輝猛，委託創作合同的形式要件研究，經濟經緯，6 期，頁 153，2009 年 6 月。

對方取得創作作品的著作權。此種看似長期受託創作的合約，實為「著作權預約轉讓合同」<sup>286</sup>，因當事人締約之目的是在「買斷」創作者未來作品的著作權<sup>287</sup>，創作者並非依委託方之意志創作，著作創作過程也未經委託方審查，當事人間實無委託創作合同裡受託與受託之創作關係。故仍須遵守著作權轉讓合同之規定。

## 第二項 著作權歸屬應事前書面確立

綜合兩岸法院之見解，雖都沒有劇本創作合約之書面要求，但因為著作權法皆明確規定合約下著作權屬之判斷依據，因此法院在確定當事人間是否有著作權屬約定時，明顯更為謹慎。縱對於契約成立之認定較為寬鬆，然契約之存在不能即推論當事人也有著作權歸屬的約定。即使實務中，多數委託創作之著作權都約定由著作方享有，然若缺乏書面條款及其他證據，當他方否認時，法院仍會依現行著作權法，判創作者享有著作權。故事實上，就著作權屬的合意判定已相當趨近要式。

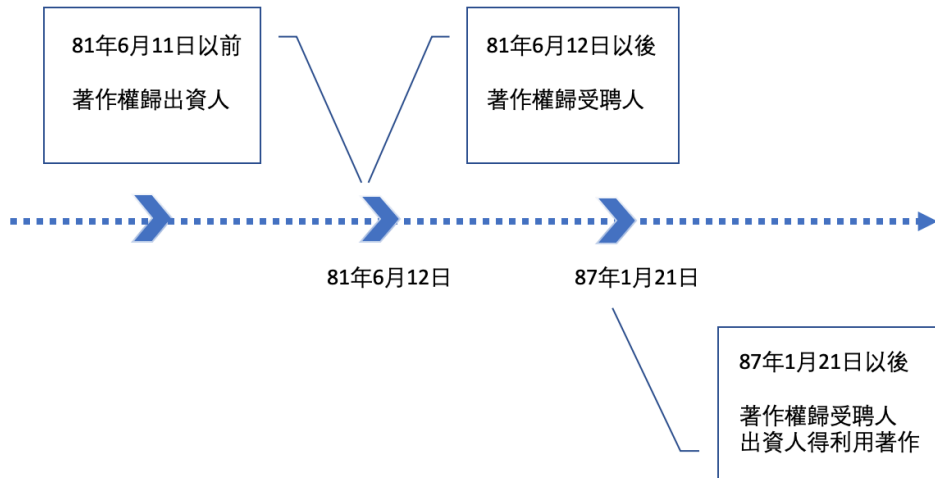
法律優先保護誰的立場，並非永遠不變，如臺灣著作權法也是在民國 81 年 6 月 10 日修正後，才將著作權之歸屬對象從出資人變成受聘人。因此，當事人也無法預期法律會永遠對自己有利。尤其劇本的著作權歸屬並非在一個特定的時點即能確定，因劇本創作期漫長，開發過程也不僅有單一個著作形成；假如缺乏事前的著作權歸屬約定，法院就必須依每個著作完成之時點當時的法律，分散地決定著作權歸屬，這便可能造成劇本的著作權歸屬割裂不同主體享有。

是以，為了保持權屬鏈的統一，讓最後拍攝用的劇本不會成為非法的衍生著作，並排除法律變更的風險，著作權歸屬仍應事前書面協商確立。

<sup>286</sup> 河北省高級人民法院（2016）冀民終 22 號民事判決。

<sup>287</sup> 上海市第一中級人民法院（2011）滬一中民五（知）終字第 136 號民事判決。

## 「出資聘請他人完成之創作」著作權歸屬何方之預設規定



圖九 臺灣著作權法第 12 條修法前後之適用

資料來源：本文整理

## 第四節 著作權法之劇本著作人認定與署名保護

### 第一項 得否以合約取得著作人地位

臺灣與中國大陸之著作權法將著作權分化成著作財產權、著作人格權分別保護。一般業界約定著作權時，談的多是著作財產權，著作人身權則因被立法賦予一身專屬性，故不得轉讓。但在談論劇本創作合約時，依臺灣著作權法第 12 條但書可知<sup>288</sup>，當事人亦可約定以出資人為著作人，即雖實際創作者並非出資人，但出資人仍可「原始取得」著作人身分，享有著作財產權及著作人格權，不生著作人格權不得轉讓之問題<sup>289</sup>。

<sup>288</sup> 著作權法第 12 條第 1 項：「出資聘請他人完成之著作，除前條情形外，以該受聘人為著作人。但契約約定以出資人為著作人者，從其約定。」。

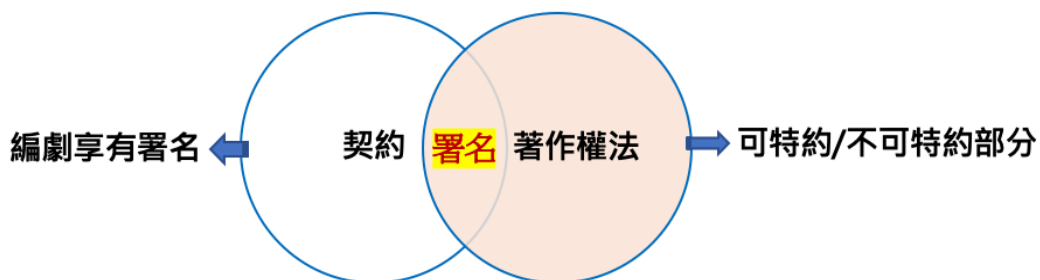
<sup>289</sup> 司法院 104 年度智慧財產法律座談會民事訴訟類相關議題提案及研討結果第 8 號，104 年 05 月 04 日。



反觀中國大陸著作權法第 17 條文意上<sup>290</sup>，係就「著作權」歸屬進行特約，非同臺灣著作權法得就「著作人」進行特約。故製作方能否特約己方為著作人尚有疑義，在判斷著作人時，中國大陸法院多依照創作事實決定作者為誰。

### 第一款 著作人與著作人格權行使之約定

由於著作人的判定與署名權息息相關，而署名又是劇本開發合約中易生糾紛之處，基於署名係著作人格權，與作者之身分有緊密連結。故原則上編劇的署名必定須來自其真實的作者身分，而不得以合約取得，此才符合法律有意將著作人身權與著作財產權切割，反對將署名權視作財產性工具交易分配的目的。然此種法制立意，在社會實踐中產生諸多不便。臺灣與中國大陸法院也在各判決中提出折衷見解，認著作人格權雖依法不得轉讓，惟可約定不行使。目前，為便利劇本後續的使用，製作方都會要求編劇簽署放棄行使著作人格權之條款。



圖十 署名爭議涉及契約及著作權法規定

資料來源：本文整理

另臺灣著作權法第 12 條但書雖允許當事人對「著作人」進行約定，此約定也必須在著作完成前發生。若著作完成時點早於著作人之特約生效時點，創作者仍會因著作完成即受著作權法保護的原則，成為當然之著作人。其後便應遵守著作人格權不得讓與之禁止規定，因而造成後生效的著作人特約，因違反禁止規定而

<sup>290</sup> 著作權法第 17 條：「受委託創作的作品，著作權的歸屬由委託人和受託人通過合同約定。合同未作明確約定或者沒有訂立合同的，著作權屬於受託人。」。

無效。這時倘合約中沒有其他著作人格權行使的特約，就會形成巨大漏洞，不可不慎。故本文認為即使著作人可特約，製作方仍應納入受聘者不對製作方行使著作人格權的約款。

## 第二項 著作人之判定與劇本之著作性

約定著作人格權不行使，本質上並未改變權利的主體。除非是依臺灣著作權法合法約定著作人之情況，法院在判定署名權的權利人時，仍須依著作權法規定之「創作」事實找出著作人。不論臺灣或中國大陸法院，首要會先確認「著作」為何？即該作品標的是否已構成著作權法所保護的著作？綜合來看，司法實務認為分集大綱、分集劇本皆屬著作，劇本開發過程中可產生數個著作，個別著作受獨立保護，故著作人自亦須個別判定，亦即一部劇本最終可能混合多個著作人的著作。因此，製作方有與所有參與劇本開發創作者簽約之必要。

關於著作人的認定，臺灣與中國大陸之司法見解有些不同。臺灣著作權法第3條第1項第2款規定，「創作」著作者為著作人，然並未定義「創作」之意涵。最高法院曾提出著作必須具備「原創性」才能受到著作權法保護，而作者即為經其獨立思維，使著作具備特定內容與創意表達者<sup>291</sup>。但劇本紛爭案例中，法院認定著作人的原創高度其實並不嚴苛。

相較於中國大陸因著作權法實施條例有明文要求作品之「獨創性」<sup>292</sup>，故法院在判定著作人時，更要求作者具備一定的獨創高度。大致來說，臺灣法院會視實際編寫劇本者為著作人，認執筆者縱使僅按照他人之創意架構創作，仍有個人之原創成情表達。中國大陸法院則是看該著作中誰貢獻較多的具體獨創性，若僅

<sup>291</sup> 最高法院刑事判決 95 年度台上字第 459 號判決。

<sup>292</sup> 著作權法實施條例第 2 條：「著作權法所稱作品，是指文學、藝術和科學領域內具有獨創性並能以某種有形形式複製的智力成果。」、同法第 3 條第 2 款：「為他人創作進行組織工作，提供咨詢意見、物質條件，或者進行其他輔助工作，均不視為創作。」。

是按他人的架構作輔助性的編寫，僅能視為助手非作者。故中國大陸法院重視的是實質性的獨創貢獻，執筆與否僅為其一要素。

### 第三項 署名事宜應以合約細化

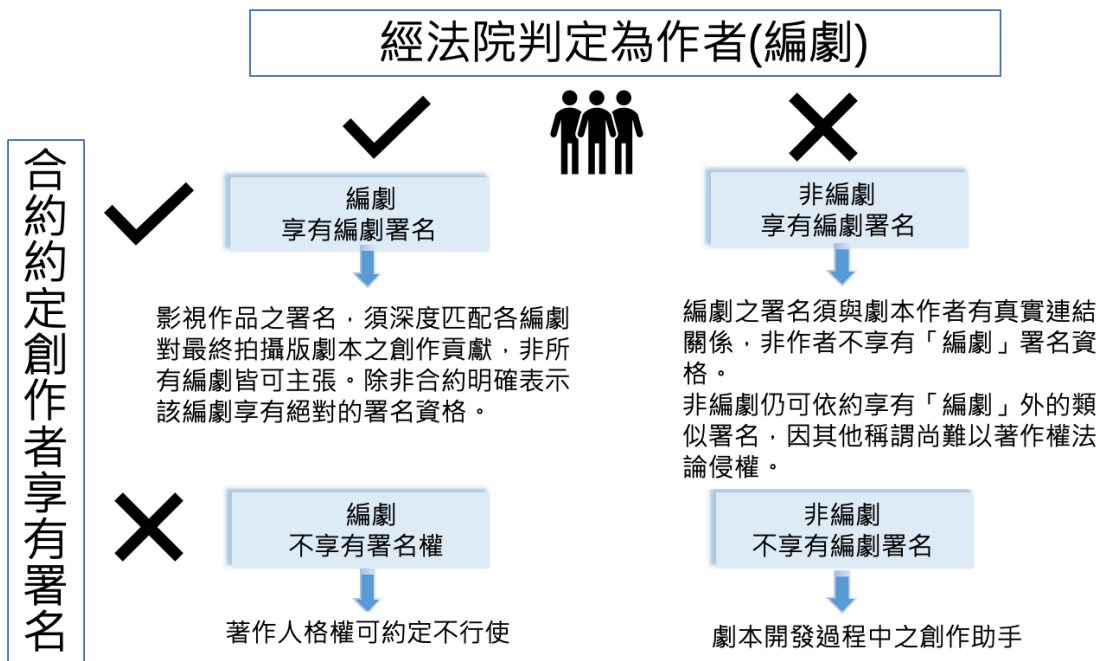
綜上可知，著作人之判定須依據創作事實，但司法實務針對構成創作的法律標準並不容易捉摸。當事人面臨的風險是，所有參與劇本開發的人都有可能最終被法院判定是某個作品的（共同）作者或不是作者。且即便被認為是作者，其是否即可主張影視作品須表示其姓名為編劇？中國大陸法院認為也未必，而是要看合約目的與行業慣例，作者須在整部影視中佔有一定比例的創作貢獻才可。這也表示個別著作如分集大綱、分集劇本的署名權，與最終影視編劇的署名權，是兩個不同層次的判斷。如有必要，當事人其實也可在合約中更細化署名約定。

至於當事人要分散劇本著作人在司法上認定不確的風險，還是要回歸合約，事前對署名事項協商安排。如署名稱謂、署名人數及排序、載體、呈現形式等。這對編劇來說尤其重要。原因在於，司法上著作人的認定，關係的是著作權法的保護；而契約約定則受契約法的保護。

#### 第一款 著作權法下之署名權保護不周

目前實務判決對於著作權法下之署名權保障範圍，其實並不周全，著作人僅是擁有「編劇」稱謂出現於影視作品本身的姓名表示權，不表示其他人不能以相似的稱謂署名，或著作人還能主張影視作品外其他各式媒介上的署名。著作權法上的署名權並沒有對署名的形式、內容加以闡述，司法見解也趨向保守解釋，故許多空白部分依舊須藉當事人協議補全<sup>293</sup>。

<sup>293</sup> 《最高人民法院關於審理著作權民事糾紛案件適用法律若干問題的解釋》第 11 條針對署名順序紛爭也規定，以當事人之約定為優先處理原則：「因作品署名順序發生的糾紛，人民法院按照下列原則處理；有約定的按約定確定署名順序；沒有約定的，可以按照創作作品付出的勞動、作品排列、作者姓氏筆劃等確定署名順序。」。



圖十一 署名之法定資格與行使約定

資料來源：本研究整理

中國大陸法院也認為，製作方就與作者未協商署名事宜之部分，只要能合理反應作者與作品間的關係，製作方對具體署名方式有一定自由空間<sup>294</sup>。換言之，許多涉及署名之事項，其實無法落在著作權的保護範疇，而屬當事人自由處分範圍。某程度也緩和了著作人身權不得處分的困境。

綜上，署名之保護可分為兩階段，第一階段是依著作權法，以劇本作者身分取得影視作品中的編劇署名資格；第二階段是依合約效力，請求相對方履行署名相關之事宜。當事人若未針對署名事宜作約定，則製作方在該事項上享有一定之自由，編劇難以責難之。

<sup>294</sup> 該案中製作方將原告署名為原編劇，並以小字體放置於片尾，而將第三人姓名置於片頭，以大字體署名為編劇。法院指出製作方依法有為作者在影視作品中署名的義務，但對具體署名方式假如沒有特約，則享有一定的自由度。製作方合理反映編劇間實際創作劇本之情形，對於貢獻較大者突出表示其署名，並不構成對原告署名權的侵害。參北京市海淀區人民法院（2004）海民初字第 10965 號民事判決。

## 第五節 美國編劇工會之署名規則

針對兩岸實務常見之署名爭點，本節參照美國編劇工會（Writers Guild of American West）之電影署名手冊（Screen Credits Manual<sup>295</sup>），及電視署名手冊（Television Credits Manual<sup>296</sup>）相關部分進行摘要說明，並討論可借鑑之處。因兩署名手冊的內容大致重複，故本文僅擇電影署名手冊（下稱手冊）的規定加以引用，不另行標註電視署名手冊之相同規定。

### 第一項 編劇稱謂之統一性

由於署名稱謂之間有相互影響性，手冊的目標之一便是固定署名的稱謂種類，使所有署名的價值能夠被清楚辨識。故依手冊 III.A.8.其餘非在手冊中規定的署名稱謂，必須得到編劇工會的免責聲明書（waiver）才可使用。除署名稱謂不可隨意變更使用外，署名方式其實也有嚴格的限制。依 I.C.，表示團隊成員之署名時，應在每個編劇的名字間以“&”區隔，代表其為共同創作。若編劇乃先後分別進行創作，如劇本重寫，則應以“and”區隔彼此的名字。

電視署名稱謂與電影署名稱謂的意義大致相同，如 Written by；Story by；Adaptation by；Narration Written by；而 Television Story by 對應 Screenplay Story by；Teleplay by 對應 Screenplay by。因此，以下不再重述電視署名稱謂，僅就電視署名手冊另提及的 Created by、Developed by 於本節第二項中說明。

<sup>295</sup> Writers Guild of American West, Screen Credits Manual, [https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/screenscredits\\_manual18.pdf](https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/screenscredits_manual18.pdf) (last visited May 10, 2019).

<sup>296</sup> Writers Guild of American West, Television Credits Manual, [https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/tvcredits\\_manual10.pdf](https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/tvcredits_manual10.pdf) (last visited May 10, 2019).

## 1. Written by 原創故事劇本

依手冊 III.A.1.當編劇同時符合“Story by”及“Screenplay by”署名資格時，則以“Written by”作其署名稱謂。惟編劇所創作的故事基礎，必須非源自其他原著素材（source material<sup>297</sup>）；但人物傳記、新聞及其他事實類的來源資料則不受限。

## 2. Story by 原創故事

依 III.A.2.「故事」（story）有別於「劇本」（screenplay），前者是可指示角色發展和行動的基本描述、概念、題材或大綱。故判斷“Story by”故事署名的標準，與劇本署名並不相同<sup>298</sup>。

## 3. Screen Story by 故事源自

依 III.A.3.“Screen Story by”指原著素材僅提供了故事最初的人物，或事件原型等有限之貢獻；最終劇本實質上轉化為，另一全新且不同的故事。則原著素材創作者應冠此署名。此署名一經提出，須經強制仲裁決定；判斷上，並無具體貢獻比例的要求。實際署名的形式視原著素材種類，如“based on a story by”、“from a play by”等。

## 4. Screenplay by 原創 / 改編劇本

「劇本」，依 III.A.4.指的是包含個別場景跟完整對話，以及前階段劇本梗概（treatment）所改編、串連之內容等，最終被使用、貢獻在拍攝版劇本上。一般受委託創作劇本的工作內容即此。劇本又分為「原創劇本」（Original Screenplay）及「非原創劇本」（Non-Original Screenplay）兩類：

<sup>297</sup> 依 I.A.3.4 Literary Material 指的是為了影視製作，而開發創作的語文材料。Source Material 指的是劇本開發時，已存在或出版的資料，而劇本欲以其為創作依據。兩者為互斥關係。因本文認兩者區隔重點在於素材原始之創作目的，且與劇本原創與否的判定有關，故將 Literary Material 譯為「劇本素材」、Source Material 譯為「原著素材」。

<sup>298</sup> 然依 I.A.4.a.iii.創作故事或劇本梗概的編劇，不失去享有劇本編劇（screenplay by）的署名資格。仲裁人有權決定劇本內容中，哪些部分屬於 Story 範疇，哪些屬於 screenplay 範疇。

「原創劇本」，依 III.A.4.a.i.是指編劇在創作第一稿劇本時，並未存在任何原著素材。又若先前已有另一編劇創作了劇本梗概，則接續創作第一稿劇本之編劇，亦無法署名為原創劇本編劇。除非該前原著素材，是某一創作團隊之原創故事，且接續由其中的成員，在未參考他人之劇本素材下所完成的劇本。於此情形，該劇本仍屬原創<sup>299</sup>。

除原創劇本外者，皆落入「非原創劇本」範疇—即依據某個指派的原著素材，所創作完成者。如續集與重拍都屬於非原創劇本。

#### **5. Adaptation by 劇本改編**

依 III.A.5.此署名一般不會使用，只有經強制仲裁認定，某編劇形塑了劇本結構方向，但不及“screenplay by”署名的標準時，才有可能使用該署名。

#### **6. Narration Written by 電影旁白**

依 III.A.6.電影旁白（鏡頭外的解說）的主要創作貢獻者享有此署名。但不包括宣傳片或預告片中的旁白創作。電視署名手冊 III.B.7.則規定旁白若同時為，獲劇本、或故事及劇本署名者所創作，則不另外給予此署名。

#### **7. Based on Characters Created by 角色源自**

依 III.A.7.此署名有兩種不同的指示，一是指續集（sequel）影視之原著素材創作者；另一是當該續集影視之前作編劇獲有分離權（separation rights）時，編劇應於所有續集裡享有此署名。

<sup>299</sup> 依 I.A.4.調查資料（research material）即業界俗稱的田調資料，不被視為原著素材（source material），故使用調查資料，並不會排除原創劇本的資格。

## 第二項 署名人數限制與順序

1. 依 III.A.1. 享有 “Written by” 署名稱謂的編劇不超過兩人；除經仲裁認定，得有三位編劇或三個創作團隊<sup>300</sup>享有該署名。
2. 依 III.A.2. 享有 “Story by” 署名稱謂的編劇不超過兩人。
3. 依 III.A.3. “Screen Story by” 之署名者不超過兩人。
4. 依 III.A.4.a. “Screenplay by” 之署名者不超過兩人；除經仲裁認定，得有三位編劇或三個創作團隊享有該署名。
5. 依 IA1、III.A.4.iii 若某編劇兼以獨立身分創作，也作為團隊成員身分參與創作，其貢獻將分別計算，故其有資格獲得個人署名或（及）團隊署名。
6. 關於署名排序，依 III.F.，同一署名中，整體實質貢獻最多的編劇通常列第一位，但最終排序仍由仲裁委員會單獨裁量之。倘仲裁委員間未能就署名順位達成一致意見，或其認為編劇間的貢獻程度相當，則順位將按時間排序（chronologically）。

## 第三項 署名資格認定

署名資格是以最終拍攝劇本為判定依據，對每個參與劇本開發的素材加以審酌其貢獻程度。而其中較難區分的是從「故事」到「劇本」之間的屬性變化，也就是要如何確定哪些創作者的貢獻屬於 “Story by” 或 “Screenplay by”。依 III.A.4.a.iii. 仲裁人有權決定劇本內容中哪些部分屬於 Story 範疇，哪些屬於 screenplay 範疇。然創作故事（story）或劇本梗概的編劇，不會因此失去享有劇本（screenplay）編劇的署名資格。

<sup>300</sup> 依手冊 I.C.，兩人以上的編劇共同創作特定的劇本素材，即屬創作團隊。創作團隊的成果貢獻非屬任一個人，而由團隊享有。故創作團隊視為一個作者（Writer）。



表三 故事及劇本的內容範疇

故事 Story	劇本 Screenplay
概念和基本闡述	戲劇結構
行動大綱	原始和不同場景
角色發展大綱	角色塑造或角色關係
題材	對話

資料來源：WGAW, Screen Credits Manual III.A.4.b., at 17.

### 1. Screenplay by 署名資格的決定

編劇工會兩手冊中，對於電影與電視劇本（Screenplay by/ Teleplay by）署名資格認定有不一樣的標準。電影區分原創或非原創，各有明確的貢獻比例要求；電視劇本則沒有。

依 I.A.4.a.ii. 第一位創作電影原創劇本的編劇（The first writer），須佔最終劇本超過 33% 的貢獻；接續創作劇本的編劇，須佔最終劇本 50% 的貢獻，才可獲得“Screenplay by”署名。若接續創作者或創作團隊中有製片人（production executive<sup>301</sup>），則其貢獻度需超過 50% 才可享有此署名。非原創劇本署名的貢獻度要求，則不論任何創作者，皆需佔最終劇本超過 33% 的貢獻。另原創劇本的第一位編劇，享有不低於“story by”共享署名的權利。

<sup>301</sup> 依 III.B.，production executive 非指受僱於製片公司者，而是署名為製片人（producer）或導演（director）者。

表四 電影原創/非原創劇本之編劇署名貢獻比要求

編劇	劇本類型	
	原創劇本	非原創劇本
第一位創作劇本者-非製片人	>33%	>33%
第一位創作劇本者-製片人或有製片人之團隊	>33%	>33%
接續創作劇本者-非製片人	50%	>33%
接續創作劇本者-製片人或有製片人之團隊	>50%	>33%

資料來源：WGAW, Screen Credits Manual Appendix A, at 22.

依 I.A.4.a.iii.，仲裁人會檢視所有與最終劇本開發，有關的原著素材及劇本素材，以評估每位創作者在最終拍攝劇本中的貢獻度。各當事人的聲明主張，不得為仲裁人決定署名的依據。仲裁人判定貢獻度的方式，不能以劇本行數或頁數的計算來決定。

不論電影或電視劇本，必要考量的四項貢獻因素，包括：戲劇結構、原始和不同場景、角色塑造或角色關係及對話。仲裁人得自行決定，個案中哪項因素的重要性最高，並以劇本整體作為考量。舉例而言，角色對話在劇本中有多處變動，但實質上並未產生實質影響；相反地，角色對話僅有少數變更，卻有實質重要的影響。仲裁人可認前者並未達到署名的貢獻要求。總言之，仲裁人必須視這些變動，對劇本整體的影響程度來決定署名貢獻。

另外，依 I.D.，仲裁人若認為後階段所創作的劇本素材，與前階段的劇本素材有顯著的近似（significant similarity）時，仲裁人應認定後者編劇，有接觸過前階段的劇本素材<sup>302</sup>。

<sup>302</sup> 接觸不只限於讀過文本，也包括經由與他人有意或無意地溝通，得知到前階段劇本素材之內容。

## 2. Teleplay by 署名資格的決定

電視署名手冊並無規定，劇本署名的具體貢獻比例要求。但依電視署名手冊 III.B.4，決定劇本署名的必要參考因素與電影劇本署名相同，即包括：戲劇結構、原始和不同場景、角色塑造或角色關係及對話。原創電視劇本的第一位編劇，享有不低於“Teleplay by”共享署名的權利；除非第二位編劇<sup>303</sup>就劇本四項必要考量因素所生的貢獻，已洗刷去第一位編劇的貢獻。

基本上，原創電視劇本第一位編劇的署名保障，較電影詳實。且在第一位編劇之後，接續創作的編劇，要取得同列署名的資格也不容易。依手冊規定，其貢獻度必須「超過」第一位編劇，才有資格署名劇本編劇。通常來說，「超過」是指劇本的變動達到故事本質上的轉變才行。但若後續個別編劇的貢獻，無法超越第一位編劇，但集合後續眾編劇的變動成果，已超過第一位編劇的貢獻時，將以其中貢獻程度最高的編劇獲得劇本署名。綜上，可知第一位創作電視劇本的編劇，享有十分難以挑戰的署名保障。

其實電視劇署名認定之所以較為嚴格，是因實務上，電視劇的署名認定，是依「各集劇本」做判定。而各集創作者，常不是同一人，但電視劇的人物與劇情多會有所連貫，各集劇本仍是在既定故事版型（format）之下，發展新的劇情。故實際上，接手各分集劇本一稿改寫的編劇，很難有重大的劇本改動。

## 3. Created by、Developed by 署名資格的決定

實務上常見整部電視劇的編劇署名，是以“Created by”或“Developed by”表示。按電視署名手冊 III.E.2.b., III.E.8，署名“Created by”的編劇，表示其依最低基礎協議，取得了分離權（separated rights）；此時，若另有編劇對該整部戲劇的獨特性與發展，具有重要貢獻，卻無能取得分離權時，製作公司可提議給予其

<sup>303</sup> Second writer(s)指的是接續第一位編劇之後創作的編劇，故涵義上不限於第二順位的編劇。

“Developed by”署名。仲裁委員也只有在製作公司同意“Developed by”署名，和 Created by 署名存在下，才可給予編劇 Developed by 署名。

然因為“Created by”本質上與“Developed by”的意義相近，都是對整部戲劇的定調與發展有重要貢獻者，故編劇工會並不建議併用“Created by”跟“Developed by”兩署名，除非只使用前者時，會明顯誤導或減損後者署名者的貢獻。

#### 4. 製作人或導演取得編劇署名

編劇工會的署名手冊，針對編劇署名常被非創作者「佔位」的情形，也有所預防。依手冊 III.B.1.，除非製片人單獨完成了故事和劇本的所有創作，否則其冠有任何編劇署名，皆必須經仲裁確立。且只要編劇中有署名製片人者參與創作時，便會自動進入署名仲裁程序。

製片人若有意主張其與他編劇（非製片或導演），以團隊形式共同創作劇本素材。則必須在團隊創作開始時，向其他編劇、編劇工會提交書面簽署聲明。若疏未提交聲明，事後便不可再主張其為劇本的共同著作人，亦無法主張署名。此外，依 I.C.，若團隊編劇中有人同時受雇其他工作，如製作人或導演，則該編劇必須在擁有「劇本創作合約」下，才可進一步主張其為劇本共同創作人。

#### 5. 編劇撤回署名

手冊 III.D.說明了在署名爭端被提交仲裁前，編劇得因「個人因素」，如認為劇本有違其創作原則或遭到破壞，而撤回署名。如果其他編劇不同意該撤回，紛爭將由仲裁決定。由仲裁人判斷是否存在個人因素，得准其撤回。若署名已經過仲裁確立，則編劇即不可再主張署名撤回。因撤回署名攸關編劇眾多權益的損失，所以手冊也建議可採筆名代之。

## 第四項 通知程序及協商

最低基礎協議與編劇工會的勞動規則（Guild Working Rule），各自要求製作公司及編劇必須在委託劇本創作工作下，負有一定的通知義務。製作公司需通知編劇，其他同時或先前參與，同一創作素材（material）的所有編劇有誰。此外依手冊 I.B.，當製作公司受編劇請求時，應書面通知所有在其之後，受託創作劇本之編劇的姓名。至於，受託創作的編劇，應在創作之前向製作公司確認，同時受託創作同一素材的編劇有誰，並通知所有編劇自己也參與其中的事實。且編劇還應在收受委託創作合約的一周內，交出一份合約副本給編劇工會。

### 1. 暫定創作署名通知（Notice of Tentative Writing Credits）

手冊 II.A.指出，署名決定程序是先由製片公司，義務性地依據最低基礎協議，提交「暫定創作署名通知」（下稱暫定通知）及最終拍攝版劇本副本，給編劇工會和所有參與的編劇—包括受製片公司聘雇創作劇本故事者、參與劇本創作者、出售或授權製片公司劇本素材的專業編劇。

編劇收到暫定通知後，同意製作公司的署名安排時，無需有任何表示。若欲與其他參與之編劇討論署名時，可請求工會盡力促成。而欲提出異議的話，應以書面載明「本人已閱讀最終劇本，依此，對xx製作公司的暫定創作署名通知，表示異議，並認為署名應……」之字句<sup>304</sup>，同時提交編劇工會跟製片公司。

### 2. 創作者間之署名協議

依 II.C.參與劇本創作的編劇可一致同意，由哪位參與之編劇取得何種形式的署名。此協議應在仲裁前，依最低基礎協議的附件 A 條款做成書面，且該協議不應該是經由製片公司的建議或指示而為。

<sup>304</sup> 工會要求編劇在提出署名異議跟請求仲裁前，必須已閱讀過最終劇本。

另外，當有編劇對暫定通知提出異議時，工會假如認為署名協議有機會形成時，也可安排編劇參與會議討論；無法達成目的時，再以仲裁方式決定最終署名。

## 第六節 兩岸編劇署名規則改進方向

### 第一項 程序面的透明化與雙向決策溝通

目前兩岸的署名爭端多源自製作方掌握了一切署名安排，且少有會事前通知或與創作人才再次協商署名事宜者。編劇往往對於署名結果無法預見，只有在媒體公開後，才會知悉並提出抗議。

本文觀察美國編劇工會的署名手冊，認為重要之處並非署名稱謂的統一，而是署名決策程序的透明化與多向溝通。為了有效降低署名紛爭拖至影視發行後爆發，手冊設置了多個關卡，使編劇能清楚知悉劇本的開發人員，與創作作品的走向。從編劇一進入開發，製作方便有責任告知其創作素材的來源與前手；同時，編劇與製作方都有義務通知其他開發中的編劇，有誰加入了劇本創作。即便有編劇退出，其仍有權利得知後續開發工作由誰接手。開發過程中，若編劇對自身團隊裡，某位編劇的創作真實性有質疑時，也應及時向其他編劇與工會表態。利用上述種種要求，以求透明化原本不甚清晰的內部人事運作。

接著，關於最終署名的安排，是由製作方先提出暫定方案，供所有劇本開發者表達意見，而非逕行自決。參與劇本開發者也應審閱製作方一併提交的最終劇本，了解自己的創作是否有所貢獻之，好比對暫定署名的合理性。創作者甚至還能藉由自主的內部協商，以全體同意方式決定最終署名。大幅提高劇本創作者在署名事宜上的審定與自決權。

在綜合了創作程序的公開透明，與署名決策的事先預告與協商，編劇不僅可以預見他人的存在與貢獻，也可適時地表達意見。署名爭議因此可有效降低，不會事後躍升為媒體上的口沫戰爭。

## 第二項 署名佔位的防範

另一方面，實務上也有製作方或控制權較大的導演，出現「佔位」署名的情形，包括與編劇共同署名，或抹去真實編劇的署名，以己代之。這些問題的產生，都讓編劇常有錯愕又無能為力之感。

關於此問題，工會也設法特別要求原先「非編劇工作者」卻參與團隊劇本開發時，應有創作劇本合約為證，才有共同署名資格。此外，還需在創作一開始通知團隊中其他編劇跟工會，表示自己共同創作的身份。創作過程中，其他編劇也可對此異議表態。

因製作人與導演，向來是影視藝術表現的主要掌權者，其常在劇本開發或甚至製作過程，提出劇本修改的意見跟動作，使最終劇本的模樣接近其看法。導致最後製作人或導演也常掛有編劇署名，極端例子是認為其為最終劇本的最大貢獻者，故剔除其他劇本創作者的名字。如 2017 年熱播的大陸電視劇《風箏》，製作人楊健署名第一位編劇，原著小說兼改編劇本創作者肖錨，完全無任何署名。

《風箏》一劇的署名方式，不只未清楚表示劇本與原著素材的關係，也抹去劇本開發編劇的貢獻。署名手冊針對製作方容易獨斷自利的問題，以自動仲裁程序防範之。凡製作方提出的暫定署名，欲給予製作人或導演，劇本編劇署名；則該暫定署名通知將視為請求仲裁的聲明，最終的署名強制由仲裁人決定。也就是說，對於創意決策者是否有真正的創作貢獻，必須經由專業編劇組成的仲裁審核，不是製作方單方即可自決。

### 第三項 專業領域內的公正仲裁者

美國編劇工會的署名仲裁機制，為署名規範的最後防線。臺灣及中國大陸雖沒有如此高度受信賴的業內仲裁機構，但本文認為現階段兩岸署名爭議的解決之道，還是應重於決策溝通與程序透明化的提升，再佐以法院學習工會仲裁之判准，提高裁判的信服度。

因為實際上，仲裁制度並沒有免去劇本審查，及著作人判定的主觀、藝術性難題。仲裁人仍必須面對每位創作者在最終劇本的貢獻度評比，以及判定劇本開發過程中的所有變動是否達到實質的影響性，這種影響力也不是單憑形式上的文字比對決定，而是綜合劇本的重要要素和整體性予以觀察。由此看來，仲裁制度的目的，是讓熟悉劇本開發實務的公正第三者參與決策，以增加決策的可信度。並無法使劇本署名的決定，脫離人為主觀的價值評論。

也因仲裁人是由編劇工會中較有經驗的成員挑選而來，編劇對於業內人士決策的認可度也會上升。配合仲裁程序的匿名與迴避制度，仲裁人得以在完全不知道創作者有誰的前提下<sup>305</sup>，只憑創作素材做出較為公正的專業判斷。排除勞動付出或作品品質優劣的衡量，使最終署名如實呈現劇本真正的貢獻者。

## 第七節 小結

委託創作劇本契約之爭議聚焦在，劇本給付完成與否的判定及署名保護。針對劇本給付之標準與審核，臺灣法院因將劇本創作契約定性為承攬契約，故認依民法第 492 條規定，劇本內容之品質、效用應事前約定。倘未事前約定清楚，則

<sup>305</sup> 依手冊 II.D.所規定的仲裁程序，在仲裁人進行最終劇本貢獻度的審查決定前，會先由特別委員會（The Special Committee）進行仲裁前聽證（Pre-Arbitration Hearing）。針對之後提交給仲裁委員會的劇本素材、原著素材與最終劇本，先行證據調查，確保所有材料的真實性，如創作者和創作時間；並區隔材料的種類，排除非屬仲裁所需之素材等工作。故仲裁人與創作者間乃是雙向匿名。



劇本之給付僅須符合「通常使用」之標準，即可認編劇已完成工作。因此，製作方應盡可能明確寫出劇本內容或效用上的標準，也可兼顧主客觀標準，如劇本須取得政府補助申請、或第三方投資者的認可，及通過製作方之審核。疏於約定劇本給付之標準，製作方要事後舉證劇本瑕疵將會十分困難。

又分階段劇本提交之創作型態，符合承攬分部交付工作的類型，故適用民法第 505 條第 2 項，製作方應於每部分劇本交付時，給付該部分之報酬。製作方無法稱因後階段劇本尚未提交或完成，而拒絕支付報酬。因此，製作方若要延遲報酬時間，應事前特約各階段報酬的支付時間，或支付之停止條件。

鑑於臺灣法院慣將劇本創作契約定性為承攬契約，並以典型契約之規定填補契約之漏洞。契約當事人或可視承攬契約之法律規定，為契約基本的預設規定，然對於不欲適用的部分，即應特約排除。

中國大陸法院在合同的條款解釋上與漏洞之填補，更重於考量劇本創作的特性與行業規則，而不依賴合同法的任意規定。且相比臺灣法院，更常運用民法的誠信公平法理，調整當事人間的權利義務。故當事人應適度關心委託創作劇本之司法案例，哪些情況下會被法院認為有公平原則介入的必要，並就相關條款適度修正。

針對劇本給付之標準與審核，中國大陸法院雖不反對製作方享有單方劇本終審權，但認劇本給付之審核應符合「及時與公平原則」。及時即應在劇本分階段提交之時進行該階給付之審查，若逾合理行使期間，該階段之劇本即應視為完成給付。故當事人縱有約定審核期間也不宜過長。

另因終審權帶有較強的主觀評價，製作方若以劇本質量不符合要求為由拒絕支付報酬或請求解約時，法院將綜合考量主客觀因素，視履約過程是否有其他可歸責製作方之事實導致劇本無法通過審核，或製作方仍有後續利用劇本之可能等事

實，依合同法第 97 條，酌定適當的解約效果，讓編劇享有部分補償。因此，當事人或可考量約定較為衡平的解約效果。

關於製作方如何表態劇本審核通過與否，不論臺灣或中國大陸法院對於製作方意義不清的意思表示，都會傾向保障編劇之利益，認定製作方已認可給付。故製作方必須事前明定認可之通知格式、認可的主體，連同審核期間一併事前確立，增加認可表示的嚴謹性。當劇本不合格時，製作方不但要即時表示不認可，也要積極行使合約的解除、終止權或其他違約請求。避免消極不行使權利，外觀上被視為默認劇本之所有給付

署名保護可分兩層面，一是依著作權法，以劇本作者身分取得影視作品中的編劇署名資格；二是依合約效力，請求相對方履行署名相關之事宜。基於署名係著作人格權，與作者之身分有緊密連結。故原則上編劇的署名必定須來自其真實的作者身分，而不得以合約取得。

然臺灣著作權法第 12 條但書容許當事人亦可約定以出資人為著作人，由其「原始取得」著作人身分，即製作方可依此取得署名資格。除此情形，法院在判定署名權的權利人時，仍須依著作權法規定之「創作」事實找出著作人。由於劇本開發過程中可產生數個著作，個別著作受獨立保護，故著作人自亦須個別判定。大致來說，臺灣法院會視實際編寫劇本者為著作人，中國大陸法院則是看該著作中誰貢獻較多的具體獨創性。

另劇本作者不一定就能主張影視作品之署名。臺灣與中國大陸之司法見解皆認為著作人格權雖依法不得轉讓，惟可約定不行使。又依中國大陸法院之見解，個別著作如分集大綱、分集劇本的署名權，與最終影視編劇的署名權，是不同層次的判斷。應依合約目的與行業慣例認定劇本作者是否有權主張影視作品之署名。另涉及署名稱謂、排序等其他事宜，製作方在合理情況下對最終具體署名方式有

一定自由空間，編劇難以苛責。故著作權法對於署名之實質保護有限，多數編劇欲以爭取的署名保障都應回歸合約形式，事前協商署名細項。

最後，本文認為得仿效美國編劇工會署名規則中的思維，加強創作程序的透明度跟決策溝通，讓編劇能知曉開發過程中其他創作人員的存在與貢獻；此外，製作方的署名決定應先行通知編劇，使其有機會表示意見。法院亦可學習仲裁決定的判准依據，如劇本與故事要素的區隔判別，製作人或導演同列編劇署名時應要求較高的劇本貢獻度跟創作事證等。以在考量影視行業的實際狀況下，就署名紛爭做出適宜的判決。



## 第七章 結論與建議

### 第一節 結論

本文以影視劇本開發最常締結的委託創作劇本合約為研究主題，試著從臺灣、中國大陸委託創作劇本合約所引發之司法案例，找出合約常見的爭議問題，並分析歸納其成因，與兩岸法院之見解。

影視實務上，為因應冗長、易變動的影視開發過程，劇本委託創作流程已被切割成數個工作給付階段，編劇必須依進度進行劇本的創作給付，製作方則有權在各給付階段審核劇本創作是否符合要求。這種分階段給付（step deal），已是目前委託創作劇本合約條款設計的常態。

製作方除了會在合約中約定，其有劇本分階段的單方審核權、修改請求權外；也有約定「終審權」條款者，即拍攝用劇本完稿前，製作方皆有權以劇本不符給付而解約。終審權引發的爭議在，它幾乎賦予合同一方無條件的毀約權。編劇即便完成了前階段的劇本給付，仍可能事後因終審權的否決，被製作方主張前階段已完成之劇本流於無用，報酬應予返還或減少。

臺灣法院認為分階段給付，符合民法第 505 條第 2 項承攬工作分部交付，報酬分部定之特性。故製作方行使審核權及報酬支付，皆應分部為之。中國大陸法院認為終審權的約定，固然可行；但需及時且公平的行使。及時指終審權必須在編劇交付劇本後，合理期間內行使；公平原則是考量編劇的勞動付出，與開發的貢獻，即便劇本未通過審核，仍可享有部分報酬。另有中國大陸法院採不同路徑，以斟酌雙方對於合同無法履行的可歸責性，限縮單方審核權的法律效果。法院為防免製作方濫用審核權，會依實際履約情況，視雙方對於藝術創作的要求是否已先有合理預見、製作方是否中途要求過鉅的創作變動等，試

圖在難以客觀審酌的藝術標準上，劃出一條合理界線，使製作方不再是無條件地享有審核權的優勢地位。當製作方對劇本的不合格，亦有可歸責因素存在時，編劇仍有權享有部分報酬。

在認定製作方是否有給付認可之表示上，兩岸法院不約而同認為，除有明確特約之認可形式未具備，否製作方若同意編劇繼續創作、或對提交的劇本未再行修改異議、或已支付編劇提交劇本該階段之報酬，皆視為已行認可表示。此意味著，製作方須負擔認可表示不明確所生的風險，一但有拖延或消極之表示，即自負法律效果的不利益。

從兩岸法院解釋適用法規之見解來看，臺灣法院似乎已基於「一定工作物之完成交付」為報酬請求的前提，將委託創作劇本合約定性為承攬契約，並適用民法承攬契約一節規定，補充當事人契約之缺漏。然因劇本創作與典型之承攬工作物性質有異，實務運作慣例也與承攬契約預設的規定有所出入，司法若加以探求，可能發現當事人締約時，並無適用承攬部分法規之意思。在個案中當事人所爭執的債之本旨、給付瑕疵的認定，及解約及終止權的行使，都因定性為典型契約後，全部適用承攬法規。變相讓當事人必須更明確制定，排除承攬規定的合約條款，才不至於因契約定性後的法規一體適用，造成權益行使之不便。

中國大陸法院見解特別之處則是，更積極運用民法上位之公平原則來解釋條款，並調整當事人之經濟權益。此外就當事人合約條款之漏洞，不慣以其他典型合同之規定予以準用或適用，而是透過觀察行業慣例探知當事人締約意思，再平衡履行合同中弱勢一方的處境，作出帶有司法造法的解釋。故合約若要適用中國大陸法，應注意司法見解之趨向，適度修正條款內容為宜。

鑑於劇本開發多為團隊創作型態，數個編劇可能同時或先後參與劇本創作。開發過程中也會匯集創作者以外，多方的意見。造成劇本的著作人與署名判定更加複雜。關於署名紛爭，臺灣與中國大陸著作權法皆可作為編劇爭取署名資格的依據；然臺灣著作權法不同之處，在於允許聘雇創作得特約由雇用人、出資人自始取得著作人身分。此時，原創作編劇即失去著作人身分資格，除有特約保障，否亦無權主張署名。

另涉及署名稱謂、順序、載體、人數等其他事項則非著作權法著力範圍。臺灣與中國大陸法院在署名爭議裡，多認可製作方最終所為的署名安排。蓋署名牽涉著作人的認定、劇本改作與使用的比對，加上劇本開發本為混雜、演進式的創作歷程，故判定署名之真確對法院而言非件易事。

本文藉由美國編劇工會署名規則的介紹，從中了解其如何運用通知程序，使創作者清楚知悉全數劇本開發人員與素材的演變及貢獻；如何賦予創作者對暫定署名安排表示異議與請求仲裁的權利，以對抗實務上製作方自決署名的不利益。綜合來看，提升兩岸實務在劇本開發程序的透明度與決策溝通，最有益於解決現階段的署名紛爭。法院也能參考工會仲裁所採行的署名稱謂定義，與貢獻度衡量的判准依據，更積極地，就署名紛爭的正確與否裁判之。

最後，本文作為契約法律之學習者，就影視劇本契約所探討之內容尚有不足。本文未能著墨的另一重大合約紛爭係損害賠償之請求與範圍，此部分在實務上也有相當的研究價值，相關案例也不在少數。本文礙於篇幅與心力未能一併探究，還望此文能引起大眾對影視劇本開發議題之關注，促進該領域繼續發展更豐富的研究與討論。

## 第二節 建議

### 第一項 定分止爭需靠合約與證據之補強

書面合約在過去還未受到重視，影視從業者常是口頭說說，做了之後才開始簽合約，或基於情誼、他方推託，始終沒有簽署書面協議。在變動性極大且漫長的劇本開發中，當事人即無法藉著書面合約控制風險，這對協商能力較弱的創作者而言，更是一把利刃。缺少了堅實的合約保護，當事人只能訴求與行業運作不太切合的實體法規，其不僅規範效果上非能達成當事人所願，主張上亦有困難。

或許法律規範與當事人心中所願的落差，便是合約誕生之原因。當事人以自治規範將權利義務劃清，以自己理解的法取代立法者與司法者的理解。當爭議進入訴訟時，當事人便能要求司法在不違背強制規定下，理解並實現合約法。故合約是當事人對彼此的賦權，書面要式則是武器的交付，若缺其一，權益維繫便可能舉步艱難。

一旦書面合約未就重要事項明確預定，產生紛爭破口，法院會如何填補合約漏洞便逸出當事人可控制範圍。即便當事人常在訴訟中主張依行業慣例決定雙方間之權利義務，然此種行業慣例該如何證明？法院是否採納此途徑都是問題。對當事人來說可能顯而易見的「業內規則」，在司法上可能難以獲取認同。故唯有透過當事人將運作體制規範化納入合約時，才能讓司法更直接看到其具體面貌，而可延伸適用相關法規。

如業內已成慣例的分階段多稿制納入約款，便讓法院得進一步作出製作方亦須及時審核各階段劇本的意見。過去製作方可能會拖延劇本認可之時間，以延宕報酬給付。但在法院已針對此舉，附加了消極不行使權利的負面效果後，應可促進製作方在合約裡，約定明確的劇本審核期間。

換言之，契約法與司法間其實有互相推進的效果。當事人雖無法鉅細彌遺地規範一切，但在契約規範的大框架下，所展現出的行業運作模式，能指引法院更貼近瞭解當事人所欲創造的法為何。

另所有訴訟講求的都是證據，除了合約規範以外，劇本開發創作過程也應詳實紀錄雙方來往的溝通訊息及交付之文件。尤其劇本審核主要須通過製作方單面的創作要求，故製作方的指示與意見對法院判斷劇本是否完成「當下時點」之給付，有相當重要性。

## 第二項 反思署名資格認定及規則建立

本文認為影視劇本之特性致使其署名規則應由業內慣例自行處分，不仰賴著作權法之規範，尤其著作性之判斷應與署名權利兩者切割，不管劇本開發任一階段之創作算不算著作，即便只是概念，當事人仍可協議一定之署名，並以合約主張署名、以行業規則判定署名資格正確性。

蓋綜合本文案例來看，法院意識到影視劇本各階段之創作文本，有其商業與創作價值，故傾向放寬認定前階段劇本大綱的著作性，使創作者得享有著作人地位之保障。然劇本開發同時也是一種集體參與的演化創作，最終拍攝用的劇本是否運用前階段各著作，如何判定數人的貢獻比？法院在進行劇本比對時，容易受限於前階段劇本缺乏後段劇本的具體表達，而無法演繹出劇本開發漸進式地利用關係。此無異打擊了所有前階段劇本開發者的貢獻。蓋劇本開發故事從無到有，好比建築一座城市，前人的貢獻出自其規劃架構草圖，後人按其草圖加以擴充細緻化再實際動工，乃是環環相扣的生產關係。法院在判定改作或使用著作時，應再多加考量劇本開發的行業特性。



也因編劇難以證明前階段劇本與最終劇本之使用貢獻，使其在請求報酬及署名上也困難重重。而解決報酬問題的方式，便是採行分階段劇本給付合約，編劇不再需要證明各階段創作與最終劇本之關係，只要證明各階段給付已完成即可。

同樣地，署名爭議之解決途徑也須靠當事人與行業自治，影視人員必須跳脫以著作權法維護署名的慣性，讓署名資格的判定不再必須先有法定「著作」存在，二來也不再需經法院比對認可確有「使用」署名權者著作之事實。如劇本開發前階段所形成的簡要大綱，可能尚未達著作要件，惟前階段的開發人員對於最終影視劇本的架構、人物定性仍有重要影響，影視實務上仍可能給予前階段劇本開發者編劇署名。

參照美國編劇工會中的署名種類，便有區隔出前階段劇本開發貢獻者，如“Story by”與後階段貢獻者，如“Screenplay by”。這些署名的認定，完全是以最終劇本的貢獻度來判定，與著作權法上的「著作」並無相干；甚至也與創作的辛勞程度、品質優劣並無關係。只要最終劇本中，有創作者產出的內容，即應如實依其貢獻，給予適宜的署名，以保障其商業資本的累積。

至於署名稱謂間的定義，本文認為尚非目前實務問題的核心。業界應先從開發內部人事關係的透明化著手，並加強製作方與編劇間，就署名安排的溝通與協商。一方面使編劇自創作時起至結束，清楚知悉其餘開發者與劇本走向；另一方面預知編劇最終署名的安排，先行給予其陳述意見的機會。綜合以上，應可有效降低現行署名紛爭，不停在影視公開亮相後爆發的現狀。

### 第三項 培育創意人才的法律意識

文化部雖致力發展影視產業，卻著重製作、投資面，忽略創意人才在商業法律意識的培養。許多編劇即便在實務裡打滾許久，對於切身相關的法律知識仍一知半解。加上我國沒有工會的協助，各個編劇在與製作方協商談判時，多數居於弱勢地位。行政機關應重視教育宣導面，因創意人才需要的絕不僅是作品的媒合機會，也需要了解自己有哪些權利可以規劃與爭取，才有辦法在市場上獲取合理報酬，慢慢茁壯。行政機關同時也能在補助案中，加強審視製作方與編劇間的權益安排，確保編劇的報酬給付已經實現，形成配套措施。

目前，臺灣及中國大陸的編劇依然被視為易受剝削的一群，法院在個案審理上，也盡力扮演權益衡平的角色，替代工會，成為當事人間的協調力量。然兩岸影視實務現狀，其實同時缺少有效運作的編劇工會及製作方協會，各方皆是以各自的談判籌碼在市場上接洽締約；小型製作方在面對創意人才時，也可能反居劣勢的協商地位。

因而，法院於裁判時，應注意到當事人間的締約關係，非有絕對的強弱方，需以合約條款為本進行判定。倘因沒有書面合約，且證據匱乏，難以探知當事人締約時的真意，而必須定性契約類型進行漏洞補充，也應注意劇本創作之屬性，與一般承攬物或民法其他典型契約之給付有別。故法院無需侷限於單一典型契約的法律適用；基於非典型契約的定性與判斷，法院亦有權依合約目的、交易慣例與誠信原則，參酌履約情形進行契約解釋。

本文最後統整歸納兩岸司法見解之異同，望能指引出主要爭議條款的改進方向。然而，本文也認為當事人締結合約之目的，是透過自我意志創造符合自身需要的自治規範，在不違背禁制規定下，司法應予最大尊重，盡可能理解探查當事人所欲適用的法規解釋，無需受限於典型契約的規定適用。即便本文旨

在提供實務人士些微的締約考量建議，另一方面卻也望法院能更重視影視合約之獨特性，理解各類影視劇本開發合約，所存之不同功能及經濟用意，好降低司法與行業實務間相互理解之隔閡，並持續作出挹注兩岸影視合約發展之裁判。



## 參考文獻

### 一、中文文獻

#### (一) 書籍

1. Appleton, D., & Yankelevits, D. (2016)。好萊塢怎麼談生意 (二版; 劉莚譯)。北京市: 中國計量。
2. Gilles, D.B. (2013)。為什麼你的故事被打X (郭玢玢譯)。臺北市: 典藏藝術家庭。
3. Honthaner, E.L. (2014)。完全製片手冊 (四版; 蒲劍譯)。北京市: 人民郵電。
4. 王千維·王惠玲·吳秀明·杜怡靜·林一山·姚志明、…蘇惠卿 (2002)。在黃立 (主編), 民法債編各論 (上冊)。臺北市: 元照。
5. 王軍 (2015)。合同法理論與實務研究續卷。烏魯木齊: 新疆大學。
6. 王軍、司若 (2018)。中國影視法律實務與商務寶典。北京市: 中國電影。
7. 王澤鑑 (2012)。人格權法。臺北市: 王澤鑑。
8. 王澤鑑 (2012)。債法原理 (增訂三版)。臺北市: 王澤鑑。
9. 北京市律師協會 (2012)。影視法律實務與操作指南。北京市: 北京大學。
10. 吳漢東 (2004)。知識產權法 (三版)。北京市: 中國政法大學。
11. 宋海燕 (2018)。娛樂法 (二版)。北京市: 商務印書館。
12. 巫國平 (2004)。司法視角下的公平原則探析。在梁慧星 (主編), 民商法論叢: 第31卷。北京市: 中國法律圖書。
13. 李天鐸、劉現成 (2017)。電影製片人與創意管理: 華語電影製片實務指南續篇。臺北市: 新聞局。
14. 邱聰智 (2000)。新訂民法債編通則 (上冊)。臺北市: 邱聰智。
15. 徐立功、井迎端、黃建業 (總編輯) (2000)。在王介安 (主編), 電影辭典。臺北市: 電影資料館。
16. 高前 (2009)。編劇的前置作業: 六十年廣播電視編劇經驗實錄。臺北市: 秀威資訊科技。
17. 高戡 (2017)。影視娛樂法。北京市: 清華大學。
18. 高福安、宋培義 (2018)。影視劇製片管理 (二版)。北京市: 中國廣播影視。
19. 張明智、宋培義 (2016)。電視劇出品人與製片人教程。北京市: 中國廣播影視。

20. 梁彗星 (2001)。民法總論 (二版)。北京市：中國法律圖書。
21. 陳自強 (2016)。契約之內容與消滅 (三版)。臺北市：元照。
22. 陳焱 (2014)。好萊塢模式：美國電影產業研究 (二版)。北京市：中國計量。
23. 陳錦川 (2014)。著作權審判：原理解讀與實務指導。北京市：中國法律圖書。
24. 葉如芬、吳凡 (2007)。電影製片—平衡藝術與生意的能力。臺北市：書林。
25. 蔡念中、劉立行、陳清河 (2010)。電視節目製作。臺北市：五南。
26. 龍衛球 (2002)。民法總論 (二版)。北京市：中國法制。
27. 簡啟煜 (2017)。著作權法案例解析 (四版)。臺北市：元照。

## (二) 期刊論文

1. 王文宇 (2008)。非典型 (商業) 契約的漏洞填補—論任意規定與補充解釋的擇用，*月旦法學雜誌*，164，111-138。
2. 王文宇 (2018)。法學、經濟學與商業交易-契約與組織的運用，*月旦法學雜誌*，277，64-90。
3. 司若 (2011)。2010中國影視植入式營銷新升級，*當代電影*，3，頁126-128。
4. 申璞 (2012)。論我國著作人身權的可轉讓性。公民與法，5，59-61。
5. 吳小評 (2018)。總編劇署名問題探疑—從電視劇《半月傳》談起。黑龍江省政法管理幹部學院學報，2，52-55。
6. 易軍 (2012)。民法公平原則之檢討與反思，*浙江社會科學*，10，51-57。
7. 殷光榮 (2014)。淺談公平原則對合同自由矯正存在的問題。法制博覽，1，15-16。
8. 章忠信 (2014)。著作人格權之探討與修正建議，*智慧財產權月刊*，185，5-33。
9. 許輝猛 (2009)。委託創作合同的形式要件研究，*經濟經緯*，6，頁153-156。
10. 許輝猛 (2012)。論委託作品條款的適用範圍—以非獨立創作的作品類型為視角，*河南財經政法大學學報*，133，83-89。
11. 郭東益 (2004)。以製片角度談電影產製：從好萊塢製片人與美國商業電影談起，*傳播與管理研究*，4(1)，85-111。

12. 陳自強 (2012)。契約責任之歸責事由。台大法學論叢，41(1)，71-131。
13. 陳波、張雷 (2014)。從品牌訂製劇看廣告植入的創新，視聽界，3，頁57-60。
14. 陳艷 (2015)。影視劇本市場化運作的六大策略，宿州學院學報，30(9)，40-43。
15. 彭侃 (2013)。好萊塢電影金融融資機制研究，當代電影，212，55-59。
16. 彭侃 (2015)。好萊塢電影的IP開發與運營機制，當代電影，234，13-17。
17. 楊海平 (2006)。衍生著作之保護，智慧財產權月刊，93，95-105。
18. 詹曉清 (2018)。影視作品的署名權保護。傳播與版權，7，185-187。
19. 廖斯 (2016)。委託創作合同中著作人身權權屬的約定。上海政法學院學報法治論叢，31(5)，頁111-117。
20. 劉立行 (2012)。當前臺灣電視與電影產業之趨勢與展望，研考雙月刊，36(1)，頁66-74。
21. 劉攀 (2017)。製片人背後的權力遊戲，導演中心過時了嗎？，世界博覽期刊，9，頁50-53。
22. 鄭璇玉、博晶華 (2016)。“IP熱”與影視劇本原創危機的法律解讀，長江評論，2，115-122。
23. 魏玏 (2004)。從在地走向全球：臺灣電影全球化的歷程與類型初探，臺灣社會研究季刊，56期，頁65-92。
24. 顧詩宜 (2018)。關於中國電影劇本創作及開發的若干思考，長江叢刊，14，63-65。

### (三) 博碩士論文

1. 韋茲爭 (2012)。社會工廠裡的漫遊者—臺灣電視編劇的職涯描繪 (碩士論文，國立中正大學電訊傳播研究所)。檢索自<https://hdl.handle.net/11296/24rz35>。
2. 高允實 (2015)。從電視劇到網絡劇—生產、消費方式的變化與新的“大眾主體”(博士論文，上海大學)。檢索自<http://kreader.cnki.net/Kreader/CatalogViewPage.aspx?dbCode=cdmd&filename=1016054112.nh&tablename=CDFDLAST2016&compose=&first=1&uid=>
3. 廖書楷 (2003)。創新團隊創意過程之研究—以電影與舞蹈創作團隊為例 (碩士論文，國立政治大學科技管理研究所)。檢索自<https://hdl.handle.net/11296/92d6bm>。

#### (四) 判決

1. 最高法院77年度台上字第1989號判決。
2. 最高法院刑事判決95年度台上字第459號判決。
3. 最高法院98年度台上字第721號民事判決。
4. 最高法院 98年度台上字第 1256號民事判決。
5. 最高法院104年度台上字第1407號民事判決。
6. 臺灣高等法院91年度上易字第 3176 號刑事判決。
7. 臺灣高等法院93年度上易字第1466號刑事判決。
8. 臺灣高等法院101年度上字第206號民事判決。
9. 臺灣高等法院103年度上易字第342號民事判決。
10. 臺灣臺北地方法院82年度自字第992號刑事判決。
11. 臺灣臺北地方法院83年度自字第1265號刑事判決。
12. 臺灣臺北地方法院83年度易字第1712號刑事判決。
13. 臺灣臺北地方法院93年度簡上字第698號民事判決。
14. 臺灣臺北地方法院93年度北小字第3139號民事判決。
15. 臺灣桃園地方法院小額101年度桃小字第396號民事判決。
16. 智慧財產法院99年度民著上再易字第1號民事判決。
17. 臺灣臺北地方法院107年度智字第11號民事裁定。
18. 北京市高級人民法院 (2011) 高民提字第14號民事判決。
19. 北京市高級人民法院 (2004) 高民終字第625號民事判決。
20. 上海市第一中級人民法院 (2011) 滬一中民五(知)終字第136號民事判決。
21. 北京市第一中級人民法院 (2015) 一中民再終字第5640號民事判決。
22. 北京市第二中級人民法院 (1995) 二中知初字第8號民事判決。
23. 北京市第二中級人民法院 (2014) 二中民終字第05328號民事判決。
24. 北京市第三中級人民法院 (2014) 三中民初字第07916號民事判決。
25. 北京第三中級人民法院 (2014) 三中民(知)初字第12048號民事判決。
26. 北京市海淀區人民法院 (2004) 海民初字第10965號民事判決。
27. 北京市海淀區人民法院 (2007) 海民初字第18296號民事判決。
28. 北京市朝陽區人民法院 (2015) 朝民(知)初字第4495號民事判決。
29. 陝西省高級人民法院 (2014) 陝民三終字第00089號民事判決。
30. 溫州市中級人民法院 (2017) 浙03民終351號民事判決。

31. 河北省高級人民法院 (2016) 冀民終22號民事判決。
32. 浙江省高級人民法院 (2010) 浙終字第20號民事判決。
33. 福建省高級人民法院 (2015) 閩民終字第468號民事判決。
34. 上海市閔行區人民法院 (2014) 閔三知初字第730號民事裁定。

#### (五) 解釋令函

1. 司法院104年度智慧財產法律座談會民事訴訟類相關議題提案及研討結果第8號。
2. 經濟部智慧財產局民國104年9月10日電子郵件智著字第10400063590號。
3. 經濟部智慧財產局民國106年12月14日電子郵件字第1061214號。

#### (六) 產業報告及官方文件

1. 中國網絡視聽節目服務協會 (2018)。2018中國網絡視聽發展研究報告。檢索自<http://www.199it.com/archives/802136.html>
2. 文化部影視及流行音樂產業局 (2018)。2017影視廣播產業趨勢研究調查報告—電影產業。檢索自<https://mocfile.moc.gov.tw/files/201812/4ec2e3a7-46f8-4c5e-a7df-e11712359aab.pdf>
3. 仲曉玲、羅紫君、蘇筱彤 (2014)。創意影音產業之人才網絡研究：以兩岸影視內容生產合作為觀點之探討。科技部補助專題研究計畫成果報告 (編號：NSC102-2410-H-006-109)。檢索自<https://www.grb.gov.tw/search/planDetail?id=3119905>
4. 秦偉翔 (2016)。由中國大陸線上影音平台產業發展看台灣業者機會。檢索自MIC產業情報研究所資料庫。
5. 張柏瑞 (2018)。107年度「文創產業著作權」系列說明會—影視產業的著作權授權實務與管道說明會資料。台北市：經濟部智慧財產局。

#### (七) 網路資料

1. E L L E (2018)。以死控訴？《大象席地而坐》奪得金馬獎最佳電影，導演胡波上映前留下遺作。2019年5月10日，檢索自<https://www.elle.com.hk/celebrity/feature/Golden-Horse-Awards-2018-Best-Picture-as-An-Elephant-Sitting-Still>
2. Sina新浪財經 (2016)。王健林又買不成了？萬達收購派拉蒙遭拒。2019年5



- 月10日，檢索自<http://finance.sina.com.cn/stock/hkstock/ggscyd/2016-09-20/doc-ixvvyqvvy6819193.shtml>
3. 中國新聞網 (2014)。首屆中國影視文學版權拍賣大會開拍：成交額1.8億。2019年5月10日，檢索自<http://www.chinanews.com/cul/2014/12-29/6920026.shtml>
  4. 王雅黎 (2013)。直窺戲劇的核心靈魂—編劇的劇作人生 (上)。2019年5月10日，檢索自<https://tavis.tw/files/13-1000-13980-1.php>
  5. 白瀛 (2011)。全國電視台已撤銷2012年電視劇中間廣告插播時段。2019年5月10日，檢索自[http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2011-12/30/content\\_2034294.htm](http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2011-12/30/content_2034294.htm)
  6. 伊一 (2017)。一年過去了，那些融過資的編劇公司，怎麼樣了？。2019年5月10日，檢索自<https://zi.media/@yidianzixun/post/vKuhfX>
  7. 江佩凌 (2017)。資深編劇團領新銳導演 跨世代並肩作戰。2019年5月10日，檢索自<https://www.cna.com.tw/news/amov/201712100078.aspx>
  8. 何皮特 (2016)。幕後 / 《權力的遊戲》：精心雕琢每一幀 電影級攝影的電視劇。2019年5月10日，檢索自[https://www.vmovier.com/50079?from=recommend\\_bottom](https://www.vmovier.com/50079?from=recommend_bottom)
  9. 吳洛纓 (2016)。吳洛纓專欄 / 當我們不再看電視劇……。2019年5月10日，檢索自<https://punchline.asia/archives/23383>
  10. 李剛 (2018)。專訪我不是藥神製片人：年度爆款是這樣磨出來的。2019年5月10日，檢索自<http://finance.sina.com.cn/roll/2018-07-08/doc-ihezpzwt4734727.shtml>
  11. 咖啡因 (2019)。360行經驗談—編劇錢 真歹賺。2019年5月10日，檢索自<https://news.ltn.com.tw/news/supplement/paper/478275>
  12. 拓璞產業研究院、田智弘 (2017)。T2O、直播電商 新模式興起。2019年5月10日，檢索自<https://www.chinatimes.com/newspapers/20170618000134-260204?chdtv>
  13. 林俐瑄 (2018)。爆《天黑》沒給原創費陳世杰編劇30年：作品都不屬於我。2019年5月10日，檢索自<https://star.ettoday.net/news/1092699>
  14. 林保宏 (2017)。整肅內部「潛規則」 三立臺灣台戲劇總監遭開除。2019年5月10日，檢索自<https://news.tvbs.com.tw/local/776994>
  15. 林煒凱 (2018)。白先勇做出重大授權決定 震撼文壇與影視圈。2019年5月10日，檢索自<https://www.mirrormedia.mg/story/20181016web001/>

16. 秋莉玲 (2016)。NCC提高電視劇自製率 應有配套。2019年5月10日，檢索自<https://www.chinatimes.com/newspapers/20161121000107-260210>
17. 胡夢瑩 (2015)。無名編劇們生存狀態調查。2019年5月10日，檢索自<https://ent.qq.com/a/20150409/069567.htm>
18. 凌晨 (2017)。廣電總局：2016年400多部電視劇為通過備案公示。2019年5月10日，檢索自[http://www.xinhuanet.com/ent/2017-02/21/c\\_1120500188.htm](http://www.xinhuanet.com/ent/2017-02/21/c_1120500188.htm)
19. 孫志熙 (2017)。短片實驗室 | 故事不是最關鍵：如何和全世界要資金拍電影？。2019年5月10日，檢索自[http://www.biosmonthly.com/columnist\\_topic/9341](http://www.biosmonthly.com/columnist_topic/9341)
20. 徐顯哲 (2016)。編劇受資本追捧鹹魚翻身？創作和市場很難兼顧。2019年5月10日，檢索自<http://media.people.com.cn/n1/2016/1109/c40606-28846025.html>
21. 涂芳祥 (2010)。準編劇過天堂路。2019年5月10日，檢索自<http://www.taiwancinema.com/Infofeatures/InfofeaturesContent/?ContentUrl=62334>
22. 財匯資訊 (2012)。電影投資熱錢洶湧。2019年5月10日，檢索自<https://news.cnyes.com/news/id/2930199>
23. 陳一姍 (2018)。她簽下駱以軍、陳雪<鏡文學>總編輯董成瑜：不希望好作家被生活所逼。2019年5月10日，檢索自<https://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5092198>
24. 陳文 (2014)。廣電總局下發通知 影、視、網全面叫停“劣跡藝人”。2019年5月10日，檢索自<http://media.people.com.cn/n/2014/1009/c40606-25794835.html>
25. 陳亭津 (2014)。有故事的人 (I) 被邊緣化的創意工作者—電影編劇：專訪資深編劇魏嘉宏。2019年5月10日，檢索自[http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F\\_No=1140](http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=1140)
26. 陳穎 (2011)。廣電叫停四大名著翻拍 拍穿越劇不尊重歷史。2019年5月10日，檢索自<http://www.chinanews.com/cul/2011/04-02/2948323.shtml>
27. 陶鑫良 (2016)。影視作品導演享有海報上的署名權。2019年5月10日，檢索自[http://iprchn.com/Index\\_NewsContent.aspx?newsId=95466](http://iprchn.com/Index_NewsContent.aspx?newsId=95466)
28. 喻若然 (2019)。編劇工作室規模化生長。2019年5月10日，檢索自<http://m.dooland.com/index.php?s=/article/id/858451.html>
29. 賀泓源、周圓緣 (2019)。影視公司大洗牌：熱錢棄劇橫店蕭條 諸多名導

- 工作室只剩辦公室。檢索自<https://www.entgroup.cn/news/Markets/1066273.shtml>
30. 賀勇 (2015)。劇本與市場面對面，版權保護仍是難題。2019年5月10日，檢索自<http://culture.people.com.cn/BIG5/n/2015/0105/c87423-26323600.html>
  31. 葉靖斯 (2014)。北京官方組織演藝界清洗吸毒藏毒藝人。2019年5月10日，檢索自[https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2014/08/140814\\_china\\_showbiz\\_drug\\_crackdown](https://www.bbc.com/zhongwen/trad/china/2014/08/140814_china_showbiz_drug_crackdown)
  32. 資本娛樂論 (2017)。編劇也需要經紀人，這類瞄準編劇的新型經紀公司正在受到資本青睞。2019年5月10日，檢索自<http://www.tmtpost.com/2858475.html>
  33. 廖慧娟 (2016)。桃蛙源記闖陸 喚醒台動畫產業。2019年5月10日，檢索自<https://www.chinatimes.com/newspapers/20160512000931-260308?chdtv>
  34. 趙大智 (2018)。《天黑》欠編劇費原創轟剝削。王小棣：請別傷害植劇場。2019年5月10日，檢索自<https://tw.appledaily.com/new/realtime/20180113/1277875/>
  35. 劉承慶 (2012)。電影法初探(四)電影經紀(上)。2019年5月10日，檢索自<http://www.is-law.com/post/7/952>
  36. 鄭淳予 (2012)。三立張榮華：只要是對的方向 我就會堅持下去。2019年5月10日，檢索自[http://www.businesstoday.com.tw/article/category/154685/post/201207260045/?utm\\_source=今周刊&utm\\_medium=autoPage](http://www.businesstoday.com.tw/article/category/154685/post/201207260045/?utm_source=今周刊&utm_medium=autoPage)
  37. 羅培菁 (2010)。炒房熱錢轉向炒電影。2019年5月10日，檢索自<https://www.chinatimes.com/newspapers/20100730000807-260108?chdtv>

## 二、英文文獻

### (一) 書籍

1. Bloore, P. (2012). *The screenplay business: managing creativity and script development in the film industry*. New York, NY: Routledge.
2. Cones, J. W. (2008). *Dictionary of film finance and distribution: a guide for independent filmmakers*. Spokane, WA: Marquette Books.
3. Crowell, T. A. (2007). *The pocket lawyer for filmmakers: a legal toolkit for independent producers*. Burlington, MA: Focal Press.
4. Honrhaner, E. L. (2010). *The complete film production handbook*. Burlington,

MA: Focal Press.

5. Kroon, R. W. (2010). *A/V A to Z: an encyclopedic dictionary of media, entertainment and other audiovisual terms*. Jefferson, NC: McFarland.
6. Lee Jr., J. J., & Holt, R. (2005). *The producer's business handbook*. Burlington, MA: Focal Press.
7. Renault, C. E., & Aft, R. H. (2011). *From script to screen: the importance of copyright in the distribution of films*. Geneva, Switzerland: WIPO.
8. Wasko, J. (2003). *How Hollywood works*. Los Angeles, CA: SAGE.

## (二) 期刊論文

1. Alofs, J. (1996). Multimedia and new media technology clearance, *Cyberspace Law*, 1, 20.
2. Catherine Niebergall, C. (2014). Product of the mind: idea submission cases and copyright preemption post-grosso, *SMU Science and Technology Law Review*, 17(1), 31-58.
3. Defillippi, R., & Arthur, M. B. (1998). the paradox in project-based enterprise: the case of film marking, *California Management Review*, 40(2), 125-139.
4. Girolamo, R. (2013). Twenty-five words or less: how Hollywood's pitch process has changed the law of idea protection, *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 22(2), 463-508.
5. Trimble, K. (2013). Are copyright firms incentive intermediaries?, *UCLA Entertainment Law Review*, 20(1), 137-174.

## (三) 判決

Desny v. Wilder, 299 P.2d 257 (Cal. 1956).

## (四) 產業報告及官方文件

1. Statista (2018). *Leading box office markets worldwide in 2018, by revenue (in billion U.S. dollars)*. Retrieved from [https://www.statista.com/statistics/243180/leading-box-office-markets-workdwide-by-revenue/?utm\\_source=statista\\_system&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=statistic\\_update\\_mail&utm\\_term=statistik\\_abo](https://www.statista.com/statistics/243180/leading-box-office-markets-workdwide-by-revenue/?utm_source=statista_system&utm_medium=email&utm_campaign=statistic_update_mail&utm_term=statistik_abo)
2. Writers Guild of American West (2010). *Television Credits Manual*. Retri

eved from [https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/tvcredits\\_manual10.pdf](https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/tvcredits_manual10.pdf)

3. Writers Guild of American West (2017). *Writers Guild of America Theatrical and Television Basic Agreement*. Retrieved from <https://www.wga.org/uploadedfiles/contracts/mba17.pdf>
4. Writers Guild of American West (2018). *Screen Credits Manual*. Retrieved from [https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/screenscredits\\_manual18.pdf](https://www.wga.org/uploadedfiles/credits/manuals/screenscredits_manual18.pdf)

(五) 網路資料

1. Blanchard, B. (2019). *China 2018 movie box office revenue growth slows*. Retrieved May 10, 2019, from <https://www.reuters.com/article/us-china-film/china-2018-movie-box-office-revenue-growth-slows-idUSKCN1OV19X>
2. Buchanan, J. (2011). *Landing Your First Assignment*. Retrieved May 10, 2019, from <http://www.scriptmag.com/features/landing-your-first-assignment>
3. Film Independent. (2018). *FAQ Your Film Independent Spirit Awards questions—answered*. Retrieved May 10, 2019, from <https://www.filmindependent.org/spirit-awards/faq/>
4. Independent Film & Television Alliance, IFTA<sup>®</sup> (2013). *FAQs*. Retrieved May 10, 2019, from [http://www.ifta-online.org/sites/default/files/FAQs\\_updated+Sep2013.pdf](http://www.ifta-online.org/sites/default/files/FAQs_updated+Sep2013.pdf)
5. *Market Share for Each Distributor in 2018*. (n.d.). Retrieved May 10, 2019, from <https://www.the-numbers.com/market/2018/distributors>
6. VanDerWerff, T. (2018). *The difference between the Oscars' adapted and original screenplay categories, explained*. Retrieved May 10, 2019, from <https://www.vox.com/2017/2/25/14693400/oscars-original-adapted-screenplay-academy-awards>
7. VOX. (2017, September 14). *How an underground script list changed movies* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=PXG1e4r5qeQ>

## 附錄 實務電影劇本創作契約條款範例

### 《電影劇本委託創作合同》

甲 方：

地 址：

電 話：

乙 方：

地 址：

電 話：

甲乙雙方經過友好協商，就甲方委託乙方創作電影劇本之相關事宜達成如下協議：

#### 一、委託事項

甲方為拍攝電影 XXX（劇名暫定），委託乙方進行同名電影劇本(以下簡稱“該劇本”)的創作，乙方願意接受甲方的上述委託，由 XXX 擔任編劇，並按照甲方的要求創作、修改該劇劇本至完成稿。

基本要求：故事大綱，人物說明，電影劇本。

#### 二、雙方責任

1. 乙方保證履行本合同，若本合同之簽署及履行引起任何法律糾紛，乙方承擔一切法律責任及後果，並賠償甲方因此而遭受的一切損失。

2. 甲方擁有劇本的最終審定權。

3. 乙方應在雙方約定時間內完成劇本創作，如因乙方單方面原因不能按期交稿導致該劇不能按期拍攝，由此給甲方帶來的合理損失應由乙方負責賠償。

4. 乙方同意根據甲方修改意見對該劇劇本進行修改、完善直至甲方審核通過。經甲方書面確認通過的劇本方可視為完成。若甲方因導演要求或市場需要在該劇劇本完成後進一步提出修改意見，乙方亦有義務在開機前或開機後對該劇劇本做適當修改。

5. 為配合甲方對該劇宣傳或市場推廣的需要，乙方同意甲方在不損害乙方形象的前提下，有權免費使用乙方的姓名、肖像以及個人經歷作為以上之用途。

6. 該劇如果獲集體獎，甲乙雙方共享榮譽，但獎金、獎杯等物質獎勵歸甲方所有；如獲編劇單項獎，則獎金、獎杯歸署名的編劇 XXX 所有，甲方共享榮譽。

7. 在該劇開始創作至該劇製作完成的全過程中及之後，甲、乙雙方均不得有任何不利用對方的言論或行為。

### 三、工作期限及酬金支付

#### 1. 酬金總額：

甲方同意支付新台幣 XXX 元整向乙方支付酬金。除此之外，甲方不再向乙方支付加班費、勞務費、節假日補貼及勞保、醫療等其它費用。本合同約定之乙方報酬，均為稅內實付報酬。

#### 2. 工作期限與酬金支付：

1) 自本合同簽署之日起 5 個工作日內，甲方向乙方支付酬金總額的 15% 作為定金，即新 XXX 元整。

2) 在簽約後十五日內，乙方應完成全劇故事大綱、人物小傳的撰寫並提交甲方，甲方書面確認通過故事大綱、人物說明後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 10%，即新臺幣 XXX 元整。

3) 在故事大綱通過後 XXX 日內，乙方應完成第一稿劇本並提交甲方，甲方書面確認並提出修改意見後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 40%，即新臺幣拾 XXX 元整。

4) 在收到甲方對第一稿的修改意見後 XXX 日內，乙方應完成劇本第二稿的撰寫並提交甲方，甲方書面確認並提出修改意見後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 10%，即新台幣 XXX 元整。

5) 在收到甲方第二稿的修改意見後 XXX 日內，乙方應完成第三稿劇本的撰寫並提交甲方，甲方書面確認並提出修改意見後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 20%，即新台幣 XXX 元整。

6) 在電影開拍前三十日，乙方應完成最終劇本的撰寫並提交甲方，甲方書面確認通過後 5 個工作日內再向乙方支付酬金總額的 5%，即新台幣 XXX 元整。

7) 若乙方在任意創作階段因根據甲方意見修改或因甲方未及時反饋意見而無法在約定期限內完成工作，則乙方無須為此承擔違約責任

8) 如工作環境需要離開臺灣本島,交通方式以飛機經濟艙為選擇,逗留外地其間之膳宿費用均由甲方負擔,如需經紀人同行,甲方一併負擔。

9) 甲方同意在臺灣票房超過新台幣 XX 萬後，每增加新台幣一千萬票房，甲方給予乙方新台幣 XXX 元整獎勵。中國大陸與香港地區的票房獎勵由甲乙雙方另議。

10) 甲方應將上述各筆費用支付至乙方指定的如下帳號：

銀行：

卡號：

戶名：

### 四、版權歸屬

1. 該劇劇本系乙方受甲方委託創作完成，甲乙雙方同意，甲方永久擁有本合同項下劇本的完整著作權，具體表現在如下條款，甲方行使下述權力無需另行向乙方支付酬金。乙方可擁有學術用途與個人紀念性出版。

- 1) 攝製權，將該劇本拍攝成電視劇、網絡劇、電玩遊戲的權利；
- 2) 發表權，即決定該劇本是否公之於眾、以何種形式公之於眾的權利；
- 3) 表演權，對該劇本進行公開表演的權利；
- 4) 廣播權，對該劇本通過各類電台、電視台廣播的權利；
- 5) 信息網絡傳播權，將該劇本以任何形式在互聯網或其它任何新媒體平台上傳播，使公眾可以在其個人選定的時間和地點獲得作品的權利；
- 6) 翻譯權，將該劇本從中國漢語轉換成其它語言文字（含中國地區少數民族語言文字）的權利。
- 7) 其它著作權利。

未經甲方書面同意，乙方任何時間均不得擅自使用上述各項權益或將任何上述權益轉予他人。如乙方違反本條約定，則乙方因該行為而已獲取或將獲取的一切報酬及收益均歸屬甲方所有，並且乙方還應向甲方賠償一切損失。

2. 乙方保證，其在本合同項下的創作行為及向甲方提交的所有工作成果或作品均未侵犯他人的著作權和他人的在先權利（其中包括但不限於：姓名權、肖像權、名譽權、榮譽權等），否則，由此引起的侵權糾紛由乙方承擔全部責任，並應賠償甲方因此而遭受的一切損失。

3. 乙方在本合同簽署後，至該片在國內任何戲院上片日前，不得自行或與任何第三方進行本合同項下相同題材電影的劇本創作，不得將劇本中的人物、故事、情節等該劇相關資料提供給任何第三方，不論有償或無償，否則，乙方應承擔全部責任，並賠償甲方因此而遭受的一切損失。

## 五、合同變更

1. 本合同生效後，任何一方均不得擅自對本合同的內容做任何單方的修改。但任何一方均可以書面形式向對方提出關於合同內容變更、修改、取消或補充的建議，該建議經雙方簽字蓋章後方對甲、乙雙方產生約束力。

2. 乙方同意根據甲方要求對本片劇本進行修改完善，若乙方在任意創作階段所提交的劇本經過兩次修改之後仍無法獲得甲方認可，甲方須提出具體修改意見，雙方就此進行協商，若協商後依然無法達成共識，則乙方可以書面提出終止本合約，酬金無需退還給甲方，但已完成的創作作品的一切著作權（參見本合同第三-1 條約定）歸甲方所有，雙方可依本合同原則精神選擇其它項目進行合作。



3. 本合同簽訂後，若發生因故（包括但不限於單方面解約、單方面違約）提前終止的情況，已完成的創作作品的一切著作權（參見本合同第三-1 條約定）歸甲方所有。

## 六、署名

乙方享有並決定該劇劇本的編劇署名權，在本劇片頭及音像製品及任何關於本電影作品的宣傳品中，且署名在畫面中的位置、大小、持續時長與導演、主演等主創相同。

雙方同意，本項目的編劇署名為——編劇：X X X

## 七、保密

1. 因本合同的訂立和履行而交換或獲悉的有關對方的任何資料或信息均屬機密資料，甲乙各方保證所有該等資料絕對保密，除非得到對方的事先書面同意或依本合同約定，不會向任何第三方披露。

2. 乙方應當對該劇以及簽訂和履行本合同過程中知悉的甲方的商業秘密予以保密，包括但不限於在該片公映之前不向任何第三方洩漏劇本的內容、劇情、導演、演員、拍攝進度等與劇本或該劇相關的一切信息、資料。劇本完成後，乙方不得披露、使用在工作中獲得的信息、資料及相關攝影作品，並保證不再將該劇本及劇本中人物、情節、故事、細節等主要元素另行創作影視劇本並向第三方提供。

## 八、違約責任

若乙方違反本合同項下約定的權利義務導致本合同目的無法實現或損害甲方利益的，甲方有權通知乙方解除本合同，乙方除應返還已收取的稿酬外，還應賠償甲方因此而遭受的一切損失，反之亦然。

## 九、不可抗力

1. 如果本合同任何一方因受不可抗力事件影響而未能履行其在本合同項下的全部或部分義務，該義務的履行在不可抗力事件妨礙其履行期間應予中止。本協議中“不可抗力”是指不能預見、不能避免或不能克服並使得本合同一方部分或完全不能履行本合同的客觀情況，包括但不限於地震、颱風、洪水、火災、戰爭、罷工、暴動、政府行為、法律規定或其適用的變化及廣電總局相關政策的調整等。

2. 聲稱受到不可抗力事件影響的一方應盡可能在最短的時間內通過書面形式將不可抗力事件的發生通知另一方，並在該不可抗力事件發生後 7 日內向另一方提供關於此種不可抗力事件及其持續時間的適當證據及合同不能履行或者需要延期履行的書面

資料。聲稱不可抗力事件導致其對本合同的履行在客觀上成為不可能或不實際的一方，有責任盡一切合理的努力消除或減輕此等不可抗力事件的影響。

3. 不可抗力事件發生時，雙方應立即通過友好協商決定如何執行本合同。不可抗力事件或其影響終止或消除後，雙方須立即恢復履行各自在本合同項下的各項義務。如不可抗力及其影響無法終止或消除而致使合同任何一方喪失繼續履行合同的能力，則雙方可協商解除合同或暫時延遲合同的履行，且遭遇不可抗力一方無須為此承擔責任。當事人遲延履行合同項下的義務後發生不可抗力的，不能免除責任。

#### 十、爭議解決

本合同的簽訂、履行、解除、終止、解釋、效力和爭議的解決均適用中華人民共和國法律。因本合同而引致的任何糾紛，雙方應當友好協商解決，若協商無法解決的，雙方同意提交甲方所在地法院通過訴訟解決。

#### 十一、其它

1、本合同未盡事項，由雙方協商後簽訂補充協議約定。補充協議是本合同的重要組成部分，與本合同具有同等法律效力。如補充協議與本合同發生衝突的，則以補充協議約定為準。雙方經協商不能達成協議的，按相關法律規定執行。

2、本合同的每一條款均可分割且獨立於其它每一條款，如果在任何時候本合同的任何一條或多條條款成為無效、不合法或不能執行，本合同其它條款的有效性、合法性和可執行性並不因此受到影響。

3、本合同一式貳份，雙方各執壹份，具有同等法律效力。

4、本合同自雙方簽字蓋章之日起成立之日起生效至本合同項下之義務全部履行完畢時終止。

（以下無正文）

甲 方：

代 表 人：

簽約日期： 年 月 日

乙 方：

代 表 人：

簽約日期： 年 月 日