

第六章

電影產業與法律

對多數華人而言，論及法律似乎就破壞人與人之間的信任與尊重，一般人缺乏了解法律的機會，有時更會刻意忽略法律的規範。重視人情倫理、提倡以和為貴的傳統，讓我們習慣犧牲個人利益，以群體發展為優先，孰不知健全的法律制度仍是生活的延續；「君子懷刑，小人懷惠」，信守法制是為了使眾人皆得以在誠信之中追求更好的生活。

在商業交易的領域裡，契約的訂定與行使驅動整個產業的運行，電影產業的發展奠基於此，其中牽涉的法律關係之複雜，更在眾多行業中首屈一指。高風險背後可能帶來的龐大潛在利益，讓電影的投資者趨之若鶩，身處其中的大多數人，懷抱著犧牲奉獻的理想投入電影製作的工作，卻不知道有許多資本家在其後虎視眈眈、圖謀其利。

電影作品必須仰賴各個領域人員共同參與創作，再透過著作權(copyright)的轉讓和授與，才能創造收益，因此，法律機制乃保障電影商業價值最根本的一環。一位成功的製片人，應該對相關法律有清楚認知，釐清每一位參與電影製作者的權利義務；並透過契約關係(contract)，管理人員、工作進度與資金，實現所有參與人共同的經濟利益；才能真正將電影產業帶入資本社會的市場機制。

為了因應全球化的電影市場，台灣應儘快建立安全而值得信賴的商業交易體系。法律的發展是個權衡利弊的過程，讓參與電影製作的人培養足夠的法律素養，客觀分析產業需求，才是革新的關鍵；本章的目的，即是為了讓製片人認識有關電影行業的法律文件以及主要的法律事宜，使電影產業能健全發展。

壹、電影的經濟價值與權利歸屬：著作權

著作權是智慧財產權的一種，用來保障能夠產生經濟價值的人類智慧活動成果，使有能力創作的人，願意不斷創作和發表作品，提升全人類精神與物質方面的生活水準。¹著作權法的發展與科學的進步息息相關，印刷術、影音設備、個人電腦等革新的科技，把創意化作大量複製販售的實質商品，除了商品材質或製造技術會影響商品價值之外，其上所附著之思想內涵，也能轉換成創作者巨大的經濟利益；從那時開始，人們透過立法途徑，把精神活動成果視為一種「無體財產」，讓創作者或發明人獲得專有排他的權利²，得以憑藉自己的創作爭取經濟上或名聲上的實質回報。電影是創造性的實質產物，著作權的歸屬即成為其經濟價值之所在。³

一、著作與著作人

「著作」是指人類以各種形式表達創意的實質產物，例如電影；每個人都可能有各式各樣的創意發想，但創意必須透過具體的表達形塑，才能讓全人類分享

其利益，此利益即法律欲規範保護的部份。因此，單純蒐集資料卻缺乏創造力的行為談不上著作；空有想法卻缺乏實際表達的概念亦不是著作權保護的對象；製片人能否被視為電影作者，必須評估他在作品開發過程中負責工作的創造性；當故事構思只是存在於某人的腦中，還未被具體地寫成劇本或其他文學作品時，也沒有權利歸屬問題。⁴

創意有數不清的表達形式，一個故事可以變成童書出版、也能繪製動畫、拍攝成電影，延伸出不同種類的著作，但這些「著作」都源自於同一無形的創意資產，只是有時會附著在有形的物體之上。當一篇文字創作被出版成冊時，「著作」指的是文字創作內容，附著在有形的書上；電影作品完成之後，同樣的著作內容，可能會在電影院裡放映，也同時附著在有形的 DVD 出售。⁵有些表演類型的創作，在表達完畢之後就結束了，雖然沒有附著在物體上，仍是受到著作權法的保護。著作權法重視著作的創意內涵，保護有創意的人能透過各種途徑發表著作換取利益的權利。

在創作保護主義的原則下，著作完成之後，立即能受法律保護，不必額外的登記或申請程序。⁶物品的所有權有具體存在的事實，擁有物品的人就可以享受其價值，價值的存在與否完全決定於該物品的保存狀態，所以權利明確，不會因不同國家地區的法律規範而受影響。但著作權是經由各別法域之法律所賦予的，有強烈的屬地主義，舉一個最容易理解的例子：每個國家對於著作財產權存續時

電影製片人與創意管理

間的規範都不一致，故權利人享有的權利內容與限制，均應依其主張權利時所在地的法律定之。電影在發行到世界各地時，相關的著作權也會受當地的法律保護，先進國家的規範嚴謹但複雜，開發中國家則容易因法律不完備而使權利受損，契約的訂立必須因地制宜。

著作人的認定是主張著作權時最重要的基礎，電影的著作權歸屬，無疑是著作權法中最為複雜而有爭議的一個問題。

電影作品（一部著作）是經由許多不同專業分工的創作人員通力合作完成的，尤其是商業電影的創製，從導演、編劇、音樂、剪接、攝影、藝術設計、主要演員等，都提供了自己的心力於其中，寫一本書可能只需要一名或數名作者即可完成，製作一部電影所需的人員卻遠遠大於這個數目。

除了參與創作的人員眾多之外，電影的著作權歸屬還遇到更複雜的問題。電影是集結多重專業人員的心力而成的作品，構成電影的創作元素卻很難被重新分離出來：也許我們可以明確地指出編劇完成了劇本，卻難以劃分導演或剪接師各別負責了電影的某一部份；因此，電影成為擁有多樣創作元素，是不同專長作者的聯合作品。劇本、電影配樂等創作專項或許可以從影片分離出來單獨加以保護和利用；場景和剪輯等創作類項卻必須作為一個不可分離的整體來保護；各類項的創作時間不一，亦不同程度地涉及作者的付出和自主性，讓電影作者始終

難以明確認定。

誠如前文所述，電影作品是由多種創作元素構成的，受侵權的標的亦不盡相同；當劇情被他人抄襲翻拍時，要主張的是「劇情改作權」受侵害；當電影畫面遭人不當使用時，則要申訴的是電影影像的「著作人格權」被侵犯了。在電影作品的權利受侵犯時，可以站出來主張申訴的人就是電影作者了。

電影作者的認定方式，在於評估製作過程中，創作人員的創造性貢獻與分量。所以一部作品可能有好幾位關鍵的共同作者。⁷在大多數的情況下，導演毫無疑問地是電影的作者，但在一些好萊塢片廠的運作系統中，導演的創作性分量也可能會分散到其他參與者身上，如製片、編劇、甚至是有關協同人員等等。

剪接師能不能成為共同作者之一呢？一般肥皂劇會按照事物發生的時間順序剪接劇情，這樣的剪接手法比較缺乏創造性；而一些出色的劇情片則會運用剪接手法掌握電影的敘事順暢性和節奏感，引導觀眾融入劇情，讓電影作品深具風格與原創性，在這樣的作品中，如果導演能授予剪接師充分的自主權，讓剪接師主導整部電影的剪接風格，剪接師就可以被認定為電影的共同作者之一了。

攝影鏡頭決定了觀眾將看到什麼樣的畫面：人稱、視角、聚焦位置、光影構圖的感受……等；換句話說，如果導演欲表達一個故事，攝影就是他的語言，負責了電影主要的表達方式。在兩部電影裡出現一模一樣畫面的可能性微乎其微，

「影像」當然是電影作品的一大特徵，著作權重要的保護標的；但攝影師能不能被視為影像的作者，我們仍須評估其在該職位上創意貢獻的程度。如果攝影師只是聽令於導演操作鏡頭，他的工作顯然對電影的完成不具任何創造性；但若是攝影師在拍攝的過程中，能夠發揮創意、善用經驗和技巧，使劇情透過攝影得到更好的詮釋，攝影師也有被認定為電影共同作者的機會。

像電影這種集體創作的藝術形式，因為其本身特質而不能被分割成更小的單位之情況下，如果參與者對於該作品的原創性有顯著的貢獻，都有可能被認定為作品的共同作者，例如前面提到的導演、剪接師、攝影師等。相對來說，電影工作中的臨時演員、執行製作等人員，前者的功能類似道具，後者則擔任主要創作者的輔助人，在電影創作的過程中沒有獨立的創作意思或創作行為，就不能被認定是共同作者了。

編劇在電影作品扮演的角色有認定上的困難，這涉及到上述的作品不可分離性，這裡不是指作品能否被分離使用，而是劇本在一部影片中存在的方式；劇本體現於電影的情節和外在表現程度，但是沒有人能把編劇創作的元素和導演創作的元素區分開來。另一方面，電影劇本的特性還產生一個微妙的問題：在劇本寫作的過程中，是否存在「共同創作」的事實呢？有一種可能的情況是，劇本被視為一個已存在的作品，電影只是將其進一步地演繹，那麼根據傳統著作權法的論述，原有劇本的作者不能成為其演繹的電影作品作者。因此，只有在接受「委託」

撰寫電影劇本的情況下，編劇才可能被視為是電影的共同著作人。⁸

就商業的角度來看，電影不啻是與製片公司密切相關的一種產品。電影製片人領導了一個分工明確的獨立實體，參與了一部電影從企劃開發、經費籌募、監督與實地攝製等等過程，同時還負責作品的商業發行和延伸效益的開發；讓製片人擁有電影作品的著作財產權，不但可以避免共同作者處理契約的困難，更將使資金和市場運作快速順暢。透過契約，商業電影的共同作者可以把與電影相關的著作權轉讓或授權給製片人，也藉此得到合理的利益，而不得轉讓的著作人格權，則會繼續受到法律的保護。⁹

二、著作人格權

創作不僅是一件重要的商品，同時也是作者個性的表達，可以視為作者精神的延續，為了保護作者與其作品之間的特殊關係，法律賦予著作人享有著作的「著作人格權」，保護內容包括：公開發表權、署名權、保護作品完整權。

署名權¹⁰是指著作公開發表時，著作人有表示其本名、別名或不具名的權利；無論作品於何時何地進行商業出版、公開演出、廣播或在有線電視節目中播出，或是出現在公開發行的電影拷貝及音像製品中，作者都享有署名權。署名權擴及至作品的改編，被改編作品的作者也應被標識；電影導演是以電影導演的身份享有電影作品的署名權，但製片人只是共同作者之一，不具作者署名權的資格。

在著作公開發表時，如果著作人有具名或不具名的意願，必須事先主張權利，最好的方式是在著作財產權移轉時做出聲明，這不但約束了受讓人，亦約束了通過受讓人要求權利的第三人；另一種方式是書面文件聲明，這樣的約束力只及被聲明通知的人。如果作者或導演在聲明身份權利時，指定了筆名、姓名縮寫或任何特別的標明方式，該方式就應該被使用；且在表明身份時，必須使用一種能使觀者清晰識別出作者或導演的形式。

禁止不當修改權是禁止他人以改變著作內容、形式或名目等方式，損害作者名譽的權利。¹¹損害作品完整性的行為人，不一定有欺騙公眾的事實，也不一定用原作者的名義發表，只要改變作品的行為對作者或導演名譽產生不利影響，著作人就可以以此提出告訴。例如小說改編而成的電影劇本，倘若主要角色或故事結局被不當刪改，儘管已經授權改編作品，小說家仍可提出侵害著作人格權的訴訟，維護作品的完整。¹²

公開發表權是指決定何時、以何種方式對外發表著作的權利。¹³電影作品的署名權和保護作品完整權只適用於已完成的作品，這是為了避免因為其中一位作者的個人因素而牽連整部電影的製作，從而損害到其他的共同作者。但為了保護作者利益，作品的最後剪接版本必須獲得導演的最後同意才算完成，而電影導演對最後剪接版本的認可，就意味了作者公開發表權的行使。

著作人格權不得讓與或繼承，但可以約定不行使，在著作人死亡或著作財產權時效屆滿後，其著作人格權之保護，仍視同生存或存續，任何人不得侵害。共同著作的著作人格權必須經由全體著作人同意才可以行使，且行使時仍必須考慮其他共同作者和製片人的合法利益，例如製片人可能因為票房考量而改變電影結局、延後或取消電影的上映以避免虧損、作品於電視播放時插入廣告、為配合電視播放長度而刪減作品等，都是常見的爭議。

三、著作財產權

電影作品屬於視聽著作的一種¹⁴，著作人擁有重製、公開播送、公開上映、出租及將其著作改作成衍生著作或編輯著作之權利。¹⁵著作財產權將存續至著作公開發表後五十年；著作財產權存續期間屆滿後，任何人得以自由利用，但不得侵害其著作人格權。

著作財產權可以透過繼承、轉讓或授權的方式，讓作者以外的人使用；著作人透過著作財產權的行使，讓著作充分被利用，才能得到最高的利益，製片人和導演、編劇、演員等創作人的合作關係奠基於此，電影的發行與獲利亦如是。

「轉讓」¹⁶表示原來著作財產權人喪失著作財產權，由受讓人取得著作財產權人之地位，成為新的著作財產權人，任何人要利用著作都必須獲得其同意或授權，著作財產權可以全部或部份轉讓。舉例說明，當一部小說的「重製權」被轉

讓給出版社，原小說作者喪失部份的著作財產權，不再擁有重新出版此作品的權利，也不能再過問其被出版的數量或時間。

「授權」¹⁷時，被授權人只取得利用著作的權利，著作財產權仍保留在原來的著作財產權人身上，無論是被授權人想要把該授權轉給第三人、或是其他人要利用著作的話，還是要獲得原來的著作財產權人同意或授權。授權可依不同的地域、時間、內容或方法，授權他人利用該著作，例如上段所述之小說作家，承諾將該著作的改作權授與台灣某電影製片公司，在五年內改拍成電影，其他國家的電影製作公司仍然有機會在相同期間獲得改編小說的授權；又授權期間屆滿後，原簽約之電影製片公司倘若尚未完成劇本的改編，也不能繼續改編的工作，必須與作者重新訂約。

著作權法的根本立意是藉此促進國家文化發展，所以為了調和社會利益，法律規定在合理範圍內利用他人公開發表的著作可以獲得免責，在不致無故侵害作者合法利益的前提下，限制著作權行使。以立法、行政、教育、非營利為目的之行為，都可以在合理範圍內免責。

貳、電影創作元素的取得：著作權

在法律的層面來說，所有契約關係構成了一部電影，每一個契約又可能關係

著其他契約的某個部份，例如發行銷售契約的部份條款，就會牽涉到電影明星的權利義務。為了長期經營電影產業，製片人當然必需對法律文件以及在電影融資和製作方面經常遇到的主要法律事務有深入的瞭解。

在美國，一份完整的電影發行契約，動輒超過三、四百頁，並涵蓋了許多法律、商業與電影的專有名詞，廣泛的知識與持續的專注力，是熟諳電影產業與契約的必要條件；因此在實務運作時，製片人仍需尋求專職的法律人員協助處理法律相關的事務。沒有任何一本書可以替代律師的專業角色，專業的法律顧問必須接受過完整的法律教育，擁有相關的證照和媒體娛樂等產業的相關經驗，如果是跨地域的合作，最好在每一地區都設有法律代表，以適應不同地區的法律規範。

大部份的電影作品是從現有的文化中擷取創意而成，製片人找到某個題材構想，再融合自身的表達方式，發展成文本；這個題材構想可能是源自於其它著作之中形式的，常見如小說、戲劇、或是劇本等，它可能提供了部份的故事大綱或「點子」，甚至可能只是電影的標題；製片人最初的工作，就是獲得所有的著作權並進一步開發成文本，這是整個電影製作的開端，吸引電影投資者與發行商的關鍵。

在製作的過程中，更大量的著作被創造出來，導演也有可能選擇使用現成的創作材料當作電影元素，例如配樂或卡通人物，當電影使用了有著作權歸屬的作品作為素材，製片人就必須負起責任，向原著作權人承購相關的權利。

取得權利的第一步，是確定著作權利人的身份和著作財產權的存續年限；若是原稿作品，製片人可能獲得的是校樣或預定出版的版本，在這種情形下，直接向作者或是其經紀人協商使用權利的期限就可以了。通常會引起製片人關注的是已出版的書籍，多數出版商只擁有印刷出版的權利，改作權仍保留在作者手上，但製片人仍必須詳細檢閱作者與出版商之間的契約，如果遇到原創作者已經把改作權賣給出版商的狀況，製片人就必須和出版商協商，必要時還得負擔權利金(royalty)，取得作品的改作權。¹⁸

一份完整的著作財產權授權契約(Literary Purchase Agreement)，必須清楚描述著作財產權的特徵。如：作品名稱、作者姓名、出版商、出版的時間與地點、以及著作權登記的資訊；如果是原稿，最好能夠記下總頁數、完成日期、和預計出版的計畫。

因為資金有限，多數的協商以取得專屬授權(exclusive option)為主¹⁹，製片人必須為自己爭取足夠的時間，發展電影企畫和協調投資與發行事宜，例如劇本、籌資、選角等，甚至進一步和作者議訂優先續約的權利和期限。轉讓的權利金通常比授權高出許多，部份有名的作者或是熱門的作品，可能會希望在市場價值正好時，將權利徹底轉讓，換取更高額的利益，以避免風潮過後有行無市，乏人問津。

訂約時還必須考慮授權的規模，一個獨立製片人可能只需要改拍成電影的權利，倘若計劃和大型的片廠合作，就要設想到對方可能會想要進一步拍攝成電視劇集，已成為電影產業收益的重要來源的家庭影音發行也不可以忽略。在契約中必須闡明權利金的給付範圍，改編文學著作時可能會包括劇情、題材、標題、章節、翻譯版本等使用權，如果作者有寫續集的計畫，也必須一併考慮進去。

在電影開始拍攝之前，製片人應該獲得參與電影創製的導演、演員、劇組人員等人的授權，以及場地和配樂的使用權；在影片製作之前和過程當中，確保所有創作材料的相關著作權已從所有權人處取得，及這些材料不會侵犯任何善意第三人的權利。以下是目前電影可能的發行管道，每個管道都牽涉了不同的著作權利，製作人在爭取授權時，必須要獲得所有需要的授權²⁰：

1. 電影戲院(Theatrical)
2. 電視(Television)
3. 家庭影音(Videocassette)
4. 在電影戲院以外的播放(Non-theatrical)
5. 配樂(Music)
6. 商品推銷(Merchandising)
7. 印刷出版(Print Publication)
8. 改編舞台劇(Legitimate Stage)

9. 網際網路應用²¹(Exercise On-line)

電影涉及多數人權利，因此應使用契約明訂著作權之歸屬，如果採用共同著作人的合作方式，更必須協定共同著作人的權利分配與如何決定。簽約時，宜明文規定其授權之時間、地域、是否為專屬授權、報酬、權利金給付的時間與方式、契約不履行時的處理程序，侵權時的賠償問題、著作人署名的方式、職稱、位置等，在事前妥善協調，才能避免影片發行時遭受阻礙，得不償失。

參、電影利益的分配與契約型態

在取得開發期間需要的著作使用權、發展劇本之後，製片人就開始尋求投資人或發行商的支持，籌措電影製作所需的龐大資金。電影高度商品化的結果，使製作成本日益增高，聯合製作和跨國投資成為常態，製片人的職責更為複雜，在融資之後，製片人必須針對影片最終的共同所有權和授權、版稅及從各國的銷售和發行所產生的利潤，以及就國外與本地投資者與製片人的分擔款項、承諾和責任作出分配。

一、製片融資及發行契約

募集資金的時候，製片人可能只有一個構想，也可能劇本已經完稿，還找到了主要的演員或導演，萬事俱備、只欠東風；大致來說，製片人準備得越多，電

影計畫獲得投資的機會就越大，但相對而言，製片人也付出更多成本。一般在籌措經費時，製片人會備好所有的著作授權書、劇本底稿、詳細的預算書、預定的拍攝進度規畫、已答應參與製作的導演或演員所簽署之同意書等，向投資人提出申請。影片的投資人可能是電影公司、獨立製片公司或發行公司，他們在評估過製片人提出的計畫之後，表達投資的承諾：藉由提供電影製作經費，取得影片發行權及其他重大的影片權益。

二、 預售契約

除了爭取投資者，製片公司在影片開拍之前也可能嘗試透過預售，將發行權授權給不同區域的媒體業者以取得資金；或是製作前先行爭取發行商發行該影片的承諾。

向銀行貸款之前，製片人可以就電影企畫與發行商進行協商，與某一地區的發行商先簽下預售契約(presale)。根據此預售契約，地域性的發行商將提供影片發行的最低保證金，換取在影片完成後的特定時期內，於特定的媒體和地區發行影片的權利；也因此，預售的發行商針對該影片的關鍵因素享有核可權，如明星、導演等的任用。

預售契約讓製片人有機會得到兩筆收入。已經確定的第一筆收入是最低保證金，標準付款程序是在預售契約簽訂時即支付 10%~20%，餘款則在電影作品製作完成、負片到當地市場交付給發行商的同時結清。另一方面，如果電影的發行

電影製片人與創意管理

能夠獲利，製片人還可以按照當初和發行商議定的比例分得影片利潤，成為第二筆收入。除了保證電影收入，預售契約還有更進一步的用途，因為最低保證金擔保電影會有最低程度的收益，銀行即得以此作為借貸信用的評估和貸款的抵押品，使製片人又多了一個融資管道。

三、 銀行借貸契約

預售讓電影未來的收益獲得保障，製片人可以拿此預售的發行契約當作抵押向銀行融資，獲得中期的電影製作資金，所以簽署的契約必須是銀行可接受的格式，發行人可以委任銀行開例信用狀²²，信用狀是銀行受客戶委任之後發出的具體文書，主要的內容是通知製片人：在履約交付影片後，可以獲得發行人的授權，開發一定金額以內的匯票或其他憑證，再由該行或發行人指定的代理銀行負責承兌或付款。

銀行貸款必須有預售或發行契約為其抵押品，並規定在製片公司交付影片拷貝給發行商時，把發行商的最低保證金直接轉付給銀行，償還貸款。而為了平衡借貸風險，銀行會要求製片人，以其在電影中或對影片享有的一切權利、所有權和利益，給予銀行一項擔保物權；當影片被當作擔保物權抵押時，負責沖洗和儲存電影底片的沖片室，有責任為銀行保護影片；而製片人在貸款還清之前，只能因為檢查、編輯影片與配樂等目的使用電影底片。此外，製片人還必須提供以銀行為受益人的完工履約保證，這是因為發行商只有在電影完成之後才付款，而銀

行卻負責提供大部份的製作經費，承擔電影製作的風險。

四、 發行契約

在影片完成前簽訂發行契約，是為了提供電影額外的製作經費，形式可以是預付款項或把發行契約當作銀行貸款的擔保。製片人有時會希望在電影尚未進入製作階段時就完整地出讓所有發行權，因此爭取發行商或大型片廠購買電影的專屬著作權，讓自己成為資方代理人的角色；如此，製片人可以讓已投入大量心血的電影計畫付諸實現，並仍擁有創作的主導權，也無須承擔賠錢的風險。

發行契約賦予發行商在權利區域內，對發行方式、媒體、風格和規模的決定權，也包括發行所需的相關宣傳廣告活動；為了落實電影的行銷，契約中也多附帶發行商保證行銷預算、發片日期與方式、參加影展等條件。完成影片後才簽訂的發行契約，是由製片人和發行商共同分享發行的收入，因為發行費用常將營收利益抵銷，影響分紅，製片人最好透過契約限制發行商的發行成本，並保留稽核權，讓自己擁有每年至少查帳一次的權利；但無論如何，製片人都必須在簽約前詳細調查欲合作的發行商信譽及付款能力，且在完成簽約手續後，才可以交付影片拷貝。²³

五、 推銷契約與產品配置契約

在陳可辛的訪談過程中即曾提及：「其實電影投資幾乎都是賠錢收場，就算

電影製片人與創意管理

是美國八大公司也一樣；但對整個娛樂產業鏈來說，製作電影就像是火車頭的作用，雖然大部份的時候都虧錢，卻帶動了整個產業後續的商品效應：像是電視、錄影帶、歌手...等。」²⁴一直以來，電影被視為娛樂產業中「火車頭」的角色，藉由跨業整合及產業鏈的形成，能使電影的附加價值無限延伸，成功地把既有文化轉為商品，進而引發商機，帶動周邊產業的發展。

再者，全球化讓消費者可以選擇的商品種類與數量大增，對電影發行而言，單一的宣傳管道業已經不足以引起觀眾的興趣，充分地利用各種帶來附加價值的傳播手段，才能使傳播的影響力最大化。

電影的角色或故事元素有獨特風格時，製片人可以考慮透過「推銷契約」與廠商合作生產及銷售影片的附屬商品，能充分利用影片發行之外的著作權(如電影名稱、肖像、配樂等)，電影的明星效應能有效地引起人們對商品的關注，製片人就能從海報、玩具、原聲帶等附屬商品中賺取更多利潤。

在科幻電影中展現高科技產品、在摩登喜劇裡穿出最新時尚趨勢.....這些產品和品牌以不經意的方式巧妙結合劇情置入電影中，就是耳熟能詳的「置入性行銷」。除了明星加持，電影的觀眾更擴及全球，看見上述優點的企業公司開始希望在電影中展現旗下品牌的產品或服務，藉以傳達該企業品牌的訊息，這樣的宣傳成本不但比起其他行銷方式相對較低，還能創造極高效益。透過「產品配置契

約」的簽訂，製片人也可以請企業提供產品樣本、資金或宣傳管道，換取在影片中展示品牌商品的機會。

以兒童和青少年為主要觀眾的電影，經常與其他消費族群重疊的品牌一起進行促銷，這些產品或公司與電影本身並無直接關聯，也沒有出現在電影中，這樣的「聯合行銷契約」，不僅是為了從促銷產品中得到實質上的利益，更希望能藉此抓住觀眾的目光，引發其對電影消費的慾望。

電影產業掌握了媒體資源，逐漸擴展出更多元的行銷方式，不但能把各自分散的企業行銷活動戰略性地聯結起來，亦為電影作品帶來更多的經費或宣傳效益，創造豐厚的利潤。

六、 利益分配契約

利益分配契約(Contingent Compensation)是製片人的收入來源之一，也讓電影主要參與者(如編劇、導演、明星等)有機會分享票房的收益。²⁵分紅的方式有二：一個是直接於電影的淨收益(net profits)或總收入(gross receipts)中抽成，一是在電影票房達到預先約定的目標時得到分紅獎金。利益分配與計算拍片成本的方式有關，國稅局也以盈餘為基礎課徵所得稅，因此好萊塢電影公司常會刻意提高製作的成本，讓數據上的獲利報酬率越來越低，以達到避稅或減少分紅支付之目的。例如艾迪墨菲主演的《來去美國》(Come to America)一片票房收入高

達美金3.5億，有單據核銷的實際製片成本不到收入的10%，電影公司派拉蒙 (Paramount) 卻在會計決算之後宣稱影片賠錢了，原著作者Art Buchwald因此分文未取。所以，一些有片酬議價能力的製片人、大牌演員、導演、編劇都開始以票房總收入為基礎來爭取分紅。²⁶

肆、創製人員的權利與義務規範

電影製作要求細緻分工，需要多種專業配合，環環相扣，不同的工作者(導演、編劇、演員、攝影...等)衍生出不同的聘僱契約，這些契約要分別體現和保護所有的著作人格權和財產權、勞動法規範的各項權益、以及其他與電影製作有關的民事權利；偶而還必須為投資人、導演、編劇和明星等特定對象，彈性訂立權利義務契約；以確保拍攝工作能順利進行，實現合法的民事利益。

契約是約束經濟交易的協議文件，界定在交易中的各方可以從中投入或獲取多少，訂約的每一個人人都必須認同彼此的責任及貢獻，才能創造最大的整體利益，並從中協議分配淨利。電影有賴於眾多的創意人才，契約的約束隨著參與契約人數的增加而激增，交易變得複雜。簽訂契約的每一方都希望能從中獲取最大利潤，但是給予某方較多利潤的同時，也意味著其他方的獲利必須減少；契約中各方的利潤分配，就取決於其「議價能力」了。

創意本身充滿了不確定性，創作者是否能夠有效的實現原創理念的表達是個

未知數。演員能否稱職地表現角色特質？導演會不會忽略了電影作品的商業考量？像這樣的顧慮，即使經驗再怎麼豐富的製片人，能在議約時預想到許多可能發生的狀況，也很難在文字議約條例時做到萬全，這時就需要有效卻不完整的誘因契約來彌補了。

誘因契約會明訂對方需要完成的具體義務、以及完成義務時可獲得的報酬，也就是說，誘因契約的權利義務關係不是在簽約時生效，而是在一方完成義務時才生效，導演、編劇、演員等創意工作者的酬勞多是以工作進度為標準給付，如此一來，若是創意工作者沒有做到當初和製片人的約定，製片人就不需要支付酬勞了。

誘因契約中難以文字具體陳述的整部份，則有賴誠信原則和聘雇權力機制約束。像這樣的契約可能包含了口頭承諾的部份，有時也仰賴於定約雙方在業界的口碑，同為電影工作者，定約的雙方應該清楚他們的合作將受到產業中哪些常規所約束，那將成為彼此非正式的協議；製片人應建立與創意工作者之間充份的信任，使契約的簽訂和執行更順利，以免參與者表現散漫、或在電影製作中途要求增加報酬，阻礙電影製作的進行。

與工作人員議定契約時，可能會涉及製片人不想公開的文件或資料，包括商業秘密、未來計畫、營運、財務、技術等；電影公開放映之前，劇情、演員、拍攝進度通常希望保密；演員的收入和生活隱私亦不宜向第三人透露；因此契約中

電影製片人與創意管理

還會有保密條款，規範訂約雙方不得向任何第三方洩漏必須保密的全部或部份內容，至於特定的部份，則會約定保密期限。

聘僱契約的其他內容還包括了：工作開始與結束時間、勞資雙方工作義務、酬勞給付方式、著作權歸屬、勞動法保障的權利、契約不履行的情況等；著作權的授權和轉讓已經在前面的篇幅介紹過，以下則說明與電影的主要工作者在簽訂契約時需要特別考量的部份。

一、 編劇

製片人和編劇的契約裡，最需關注的是劇本寫作階段的分割，和編劇領取報酬的時間點，這是為了保障編劇可以在一定期限內獲得應得的報酬，也為製片人保留選擇採用創意與否的權利。

第一個階段是故事大綱或劇本草稿(first-draft screenplay)，製片人可以與編劇約定，只有在採用作品時才付費，這是為了讓製片人有機會重新選擇適合的人撰寫劇本。第一個階段的作品被採用之後，而製片人就開始行使修改劇本(rewrite)的權利，這是劇本寫作的第二階段，修改劇本的次數如果不只一次，就必須按修改的次數，依照約定的比例支付款項。²⁷

如果是有經驗的編劇，可能會獨力完成劇本的所有階段，但大部份的製片人會在契約中要求，編劇在電影導演確定之後，至少再重新修改一次劇本才會定

案，製片人多數在此時完成所有的付款。偶而製片人也會和編劇約定，在電影開始拍攝時才支付報酬，把劇本費用也當作是需要募集的總預算的一項，如果製片人沒有找到任何投資者，才不會有任何個人的損失。更進一步地，編劇也可能因為劇本的原創性高或是報酬較少，而獲得電影發行後的收益分紅。

另一方面，編劇還可能在劇本完成的過程中因種種原因必須被替換，為了保障電影的製作，契約必須註明：編劇未如期完成作品時，必須歸還他得到的報酬，如果他完成了劇本的部份階段，也只可以保留他為該階段付出的部份。

二、 演員

在好萊塢，與演員簽約時最需要注意的是他加入了那一個工會，工會制定了其成員的標準條款，包括相關的最低限度規定，但具有票房魅力的明星和主要演員，則必須重新權衡他的權利和義務了。

檔期是演員能否參與演出的關鍵，契約中必須要闡明，演員應於何時到劇組指定的地點報到，開始正式工作；確定工作結束的時間則有多種方式，包括：演員角色拍攝完畢之日、電影殺青之日、電影後期錄音製作完成之日、或是雙方例外約定等；酬勞依工作的日程按比例支付，製片人在簽約時付的訂金，在演員報到後會轉為部份的酬金，雙方還會進一步議定，把總薪資分成兩個部份，在開始與結束工作的一定日程後分別領取。

為了讓電影拍攝與發行順利，契約中也要規範製片人與演員在電影拍攝工作以外的義務：製片人應在簽約後一定期限之內，提供演員電影劇本及其他與電影拍攝相關的資料；演員不但得事先揣摩角色，還必須應製片人的要求，參加籌備期內必要的工作，如拍攝籌備會、試裝、試拍、對戲等等；在電影殺青之後，製片人還可能要求演員參加配音、補拍、重拍；為了宣傳電影，演員也可能要參加電影的開鏡儀式、首映以及其他的宣傳活動；而演員參與電影拍攝工作以外的義務，在約定的期間或次數內，是不可以另外要求報酬的。

演員在演出或配合宣傳期間裡，食宿、交通、保險等費用都由製片方支出，好萊塢的工會為此制定了保障演員權利的最低標準，大牌的藝人更能在契約中要求享有理想的待遇。²⁸

三、導演

一般來說，投資者已答應出資之後才聘用的導演，多屬於雇傭的形式，導演費就規定在契約中；但也有許多電影在開發前期就已經找到導演，因為現在的導演越來越主導了電影的風格走向，對於選角和劇本也有自己的意見，除了契約中承諾的導演費用外，製片人通常會讓導演享有相當的決策權，尤其在的藝術創作專業領域裡，這些導演也有機會議定額外的分紅。

和演員領薪不同，導演在電影前製期即可獲得總薪資的20%，電影拍攝期間

也會按照進度表發放共60%的報酬，第一次剪接完成和電影正式放映時再各獲得10%的酬金。²⁹導演掌握了電影拍攝期的所有進度，雖然製片人可以因現場狀況評估彈性調整的可能性，但在契約上還是必須闡明計畫中的拍攝期間與進度，並且協定拍攝進度延誤時的處理方式，以免導演作業過慢或是不斷地重拍，造成無限的延時或超支。

基於著作人格權對作品完整性的保障，製片人必須在契約中承諾，給予導演足夠的時間完成第一次的剪接；當然，一部電影的完成可能會有更多的剪接版本，製片人或發行商可能會因為實際需要，在不影響影片完整的情況下稍微剪接已經過導演編輯的作品，但無論製片人是否動用了二度剪接(recut)的權利，影片的最後版本(final cut)仍必須獲得導演的認可。³⁰

四、製片人

電影作品的製片人擁有署名權，在契約中要討論好署名的方式，包括職稱與擺放的位置等，製片人的收入則來自於影片利潤的分享。

前文曾經提及，製片人可能根據電影的淨收益(net profits)或總收入(gross receipts) 分成。有時，好萊塢的片廠會和製片人平分影片的總收入，再進一步討論，所有主要創意工作者(如演員、編劇)參與分享的利潤，是由製片人給付或與片廠共同承擔；為了避免製片人的收入因為利潤分配而銳減，製片人可以與片廠協定，當必須分給第三方的利潤比例超過協定的底限(floor)時，片廠會承擔超

出的部份。

在計算影片的總收入(gross receipts)時，通常把按比例分配領薪的部份算在生產成本(the cost of production)之中。³¹當分享總收入的比例越高，就會壓縮到影片的淨收益(net profit)，也就是實際賺到的錢。這種情況下，片廠希望製片人能以淨收益所為分配收入的計算，製片人則害怕片廠誇大生產成本而得不到應得的報酬，所以越來越多製片人選擇在契約中協定一個計算公式，例如2%的總收入分享等於3%的淨利分配，並在評估電影的實際票房後，選擇較適合的計算方法。³²

有二種情況，製片人以聘僱的形式參與影片製作。一種情況是片廠先發展完成電影計畫後，才聘請合適的製片人負責監督電影拍攝的工作。除了製片人之外，大型的片廠、投資人或發行商都有可能主動開發影片，他們在選好導演和演員之後，才會僱用一個專業的製片人來監督(oversee)影片製作的過程。這時製片人的工作以監督電影計畫的總體執行為主、而沒有參與計畫的開發與提案，所以用聘僱酬勞的支付代替利潤分成的契約。另一種情況是獨立製片人企劃完成電影計畫後再尋找片廠合作，這些獨立製片人沒有自己的製片公司，也不受僱於任何一家製片公司，缺乏投資電影製作的資金，也會以僱傭契約取代融資契約。在這種情況下，如果製片人已購得電影題材的部份著作權，契約中必須註明，投資人中途撤資時相關著作權移轉的方式，保障製片人能重新購回著作權。³³

伍、電影工作者的保障：經紀人與工會

電影產業的法律爭議，多數起因於契約不夠完整或對專有名詞的解釋定義不明，造成定約雙方的認知差距，當製片人或其他電影工作者與資本雄厚的投資人、片廠或發行商引發糾紛，往往是小蝦米遇上大鯨魚，剝削、侵犯優先續約權等問題時有耳聞，好萊塢為了保障電影工作者的權利，建立了完善的經紀人與工會制度，讓創意人才專心執行藝術創作，其餘交給專業人才處理，構成一個完整的產業運作模式。

一、經紀人制度

一九三〇與一九四〇年代間的古典好萊塢時期，是透過長期或短期的合約來僱用電影人員，當時的片廠業務包括電影製作、發行、電影院營運等，很多大牌的編劇與導演都成為片廠的私有財產，根據合約條件從事公司指定拍片任務，不必透過經紀人居中協調。³⁴一九四八年，美國司法部提出了「派拉蒙」反托辣斯訴訟，反對大型片廠壟斷電影娛樂產業，再加上一九六〇年代彩色電視節目的普及以及好萊塢創作勢力的出現，使得傳統的製片廠難以生存，代理電影人談判的經紀人(agent)開始崛起，並逐漸成為一股影響電影業的龐大力量。

不再與片廠簽定長期合作的契約後，明星、導演、編劇和其他的電影從業人

電影製片人與創意管理

員，開始以自由工作者(freelance)的身分和電影公司進行協商，但「談生意」可不是這些創意人才的強項，為了保障自己的權利，他們授權擅於審時度勢的經紀人跟投資老闆洽談合作條件。

經紀人的工作是替客戶尋求及過濾可能的創製案、談判酬勞，一個優秀的經紀人會和整個電影產業保持密切的關係，也不斷發掘好人才，當經紀人的手上掌握越多大牌明星或導演的經紀約時，就有越多的籌碼和投資人進行協商。有時經紀人更會主動出擊，組合公司旗下的編、導、明星，包裝(package)整個電影企劃案，再一起推薦給製作公司，這樣就能同時抽取所有客戶的佣金。³⁵

經理人(manager)負責安排客戶的生活與事業，因為一次只能照顧一位客戶，佣金高達百分之十五；有時明星的經理人還可能成為電影製片之一，分享影片獲利。有別於經理人類似專人秘書的角色，經紀人則可同時為好幾位客戶服務，由於工作內容涉及代理客戶的法律事務，好萊塢的經紀人必須考取經過工會認可的執照，才可以開始執行經紀業務；每執行一次業務通常可抽取客戶 10% 的佣金作為酬勞，但某些超級經紀人還可以分享影片的利潤。作為客戶的法律代理，經紀人必須迴避職務上的利益衝突，例如兼任電影的製片人或擁有客戶參與作品的各種權利。

經由這樣的制度，有表演或是創作能力的工作者產生價值與價格，演員工會

的網站甚至直言：「有抱負的演員與表演勞動者之間的區別，經常視乎於是否能夠找到一位優秀的經紀人」。³⁶在好萊塢，戲劇、電視、電影的演員、導演、編劇等創作人員，基本上都會聘請經紀人作為他們的代表，負責洽商契約。成功的製片人雖然已經具有創作才能、製作經驗和良好的推銷能力，但找一個優秀的經紀人協助融資仍是非常睿智的決定，由有經驗的經紀人向大型製片廠或獨立投資人推銷電影計畫，通常能夠讓融資的過程事半功倍。

良好的經紀制度體現了法治，讓專業分工，有才能的人士各展所長；但另一方面，過於繁複的規定也讓許多電影製片人頭痛不已。

二、工會

在進入主題之前，我們要先分清楚二個名詞：到底是「工會」還是「公會」呢？

工會是維護工人權利的組織，有國家專門制定的法律要求成立與保護，讓勞工可以團結對抗資本家的剝削。³⁷公會的功能，就像是以前的晉商一類的行會，出於某種目的「自主」結合起來的，國家只是在這樣的基礎上，賦予法源，讓他們得以法人身份行使權利。³⁸最常見的律師公會、醫師公會等，就是為了維護該職業較其他職業需要更高的知識水準和道德要求而組成。

臺灣的新聞媒體對於好萊塢諸多職業團體的翻譯多以「公會」稱之，想必是

因為 Guild 一字的中文釋義而來，但事實上，Guild 一詞在韋氏字典中的定義是：「an association of people with similar interests or pursuits; especially, a medieval association of merchants or craftsmen」，可是中國自古以來少有類似的組織，所以「Guild」的翻譯就出現了問題。

審視好萊塢演員、導演、編劇等因職業而結合的組織，皆是由羅斯福時代開始發展(羅斯福是美國工會制度的提倡者)，以爭取工作權利為成立的主要訴求，和律師公會一類為捍衛職業道德不盡相同。台灣一直沒有對於這些組織的正式稱呼，但事實上，演員工會(Screen Actors Guild, SAG)自己是這麼說的：「Screen Actors Guild is the nation's largest labor union representing working actors.」³⁹如此看來，雖然美國好萊塢的工會制度因為發展成熟，而越來越有公會的性質，但是他們的本質還是「工會」。

工會由同一職業之工人依法自發性組織而成，以保障勞工權益，增進勞工知能，發展生產事業，改善勞工生活為宗旨。好萊塢利用演員工會、編劇工會(the Writers Guild of America, WGA)、導演工會(the Directors Guild of American, DGA)和製作人聯盟互相簽定契約制衡市場機制⁴⁰，電影產業的工會制度在羅斯福(Roosevelt)總統主政時期的早期已經建立牢固的勢力，雷根總統早期還擔任過演員工會的主席，工會界定並強化了特定工作的責任區分，運用強大的號召力確保成員的工作權益，也直接強化了電影製作實務中的階級結構。

作為一個法人組織，工會得代表所有的成員，依循法律途徑，向資方爭取福利；因為工會是由勞工們自發組成、活動經費也是自籌的，能獨立於所有的權力機構之外，專為職工的利益考量。⁴¹

以美國第一大演員工會組織「美國演員工會」為例，雖然演員在加入工會之後，除了基本會費，還必須依所得比例，繳納稅後二至三成的個人收入；但另一方面，工會也為會員提供完整的服務：他們每三年會與代表資方的電影電視製作人聯盟重新議約，針對演員的最低薪資與待遇詳細討論，幫助演員與製片老闆們爭取權益，甚至派專員至拍片現場監督製片資方是否違反約定。⁴²對好萊塢為數眾多的演員來說，加入工會就保障了自己所有的權益：成員們在每次工作中可獲得醫療與退休保險，工會也會協助演員找到合格的經紀人，負責為演員創造工作機會、保證他們的收入，更會進一步安排演員參與訓練課程，提升專業能力；工會亦不遺餘力地維護演員的其他權益，舉凡娛樂、汽車出租、保險、看診與處方、房地產、法律服務等，都可以獲得良好的服務與特別折扣；部份福利更擴及會員的家人。

在一般民主國家中，由勞工組成的工會為了爭取本身的權益，合法舉行罷工是一司空見慣的企業民主常態，工會法保障工會成員用罷工方式爭取權益的權利，⁴³僱主或其他代理人，不得因工人擔任工會職務，拒絕僱用或解僱及為其他不利之待遇。⁴⁴

罷工(strike)最後多數以資方妥協收場，二〇〇七年底的好萊塢編劇大罷工事件，持續了三個月，動員 3000 多次示威和拉罷工線，把南加州所有擺得上檯面的電視電影製作全部癱瘓。⁴⁵編劇工會(WGA)與電影電視製片協會在網際網路收益的分配問題上膠著，讓金球獎停辦、好萊塢少了 20 億美元的收入，洛杉磯市長也不得不居中協調；眼看著奧斯卡典禮即將到來，如果停辦的話可能會造成更多損失，資方才不得不讓步，不但答應給付編劇們作品重播費，還為編劇們突破性地爭取到「分開授權」(separation rights)；這意味著，如果編劇參與創作了一部電影或電視劇或網路內容，公司要拿來做成其他形式——電影、電腦遊戲、或熱門角色的公仔、T-shirt 之類的商品，所授予的權利範圍和內容必須重新協商。

話雖如此，在罷工期間成員們亦會失去生活收入，工會雖然有義務提供生活補助，但也只夠成員們溫飽而已，多數的工作者也不希望罷工，所以如果工會資本或工會成員向心力不足，罷工很快就會結束。

台灣的电影從業人員組織多屬聯誼性質，甚至成為政治角力下的工具，故不能善加利用法律賦予工會的保障；好萊塢的編劇、演員、導演等都有自己的工會，收取足夠的會費，僱用專業管理人才經營工會，才能真正透過團結的力量，保障電影從業人員的法律權益，讓著作權法充份發揮功能。

陸、結論

一位優秀的製片人，必須能夠有效地發揮減低風險、拓展市場與管理功能，追求電影在品質與商業上的雙贏局面。為了協調藝術創作與資本獲利本質上的矛盾衝突，除了善於溝通協調，更要懂得利用契約保障商議內容。

良好的法律素養包括了解與尊重，台灣社會對於著作權法的認知仍屬一知半解，多數人只懂得謀求自己的利益，卻忽略他人的權利，不只造成盜版猖獗，更讓許多文化創意產業的工作者得不到合理的報酬；政府部門欲發展台灣的文化創意產業，應從教育著手，培養民眾著作權法的觀念，健全的市場就會因運而生。電影需要大量的人才合作，在尊重制約的前提下，雖然讓每個人的權利都受到些微限制，製片人的工作亦更複雜化，但也會形成產業的共同默契，堅持實踐法制，才能讓每位投身電影產業的工作者權利都得到良好的保障，使電影與文化創意產業健全發展、永續經營。

註釋

- ¹ 著作權法第 1 條：「為保障著作人著作權益，調和社會公共利益，促進國家文化發展，特制定本法。」
- ² 「專有」和「排他」是兩個不同的權利，兩者在性質上有一個關鍵的區別；專有使用權的權利人可以排除包括著作權人在內的任何人以同樣的方式使用作品；而排他使用權的權利人，雖然享有專有「排除」他人未經其同意使用該項

- 作品，但對著作人而言，則只限制了著作權人在約定時間和地域內再度授予他人相同的權利，不能夠禁止著作權人本人以同樣的方式使用作品。
- 3 我國法律中，除電影法第 25 條使用到「版權」一詞外，其他法律皆以「著作權」稱之。版權一詞譯自英文「copyright」，起初是為了保護創作透過印刷出版而產生的經濟利益，隨著時代演進及科技的進步，著作種類逐漸增加，「版權」的意義已漸漸不能含括所有著作相關之權利內容，在正式的法律用語上，中華人民共和國及台灣多將「版權」當作一種通俗的說法，並沒有明確描述的權利範圍，不適宜用於牽涉法律關係的契約中。而就此前後譯名產生之混淆，中國大陸 2001 年 10 月修正之著作權法第 56 條明文規定：「本法所稱的著作權即版權」，我國雖未如中國大陸以法律條文明文解釋，然實務上亦採相同見解(台灣高等法院 82 年上訴字第 5956 號判決)。
 - 4 著作權法第 10-1 條：「依本法取得之著作權，其保護僅及於該著作之表達，而不及於其所表達之思想、程序、製程、系統、操作方法、概念、原理、發現。」
 - 5 「著作」指無形的創意本身，「著作物」則是創意附著的有形物件，例如書籍。國人常把「著作」與「著作物」混淆，特此說明。
 - 6 著作權法第 10 條：「著作人於著作完成時享有著作權。」
 - 7 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。」
 - 8 Pascal Kamina 著，籍之偉、俞劍紅、林曉霞譯，《歐盟電影版權》(北京：中國電影出版社，2006)，124。
 - 9 在工商交易環境下，法律原則上規定：受雇人於職務上完成之著作，以該受雇人為著作人，享有著作人格權，而雇用人則享有著作財產權；出資聘請他人完成著作時，以該受聘人為著作人，享有著作人格權及著作財產權，而出資人得利用該著作。上述情形都允許雙方透過契約作例外的約定。
 - 10 著作權法第 16 條：「著作人於著作之原件或其重製物上或於著作公開發表時，有表示其本名、別名或不具名之權利。著作人就其著作所生之衍生著作，亦有相同之權利。」
 - 11 著作權法第 17 條：「著作人享有禁止他人以歪曲、割裂、竄改或其他方法改變其著作之內容、形式或名目致損害其名譽之權利。」
 - 12 實際的訴訟案件中，作品是否遭「不當」刪改，不可避免地必須涉及藝術判斷

的衡量；值得注意的是，文學或戲劇作品的翻譯行為被排除在「改變」作品的定義之外，因此，電影劇本作者不可以反對電影外文版本中糟糕的翻譯，也不得反對配音或字幕的使用。

- 13 著作權法第 15 條：「著作人就其著作享有公開發表之權利。」
- 14 著作權法第 5 條第 1 項：「視聽著作是指電影、錄影、碟影、電腦螢幕上顯示之影像及其他藉機械設備表現系列影像，不論有無附隨聲音，而能附著於任何媒介物上之著作。」
- 15 參閱著作權法第 3 條。
- 16 參閱著作權法第 36 條。
- 17 參閱著作權法第 37 條。
- 18 權利金是被授權人使用著作之代價，權利金的高低、給付方式等細節悉由當事人自行約定之。
- 19 專屬授權係指獨占性的授權，亦即授權人僅授與被授權人一人，授權人在被授權範圍內，單獨享有行使智慧財產權的權利或地位，如果沒有另為特別的約定，即使是授權人本身為不得於期限內行使該權利；而專屬被授權人在授權範圍內，取得相當於原授權人的所有權能，得將被授與的權利轉授給第三人、也可以在權利被侵害時以自己的名義提出訴訟。
- 20 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, *Producing, Financing, and Distributing Film*, 2nd ed. (New York: Limelight Editions, 1992), p. 14.
- 21 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, p. 14. 網際網路的應用雖然在該書中未被提及，但現今的網際網路技術和普及性已不可同日而語，跨越時空限制的特點，讓其在全球化的今天躍升成為重要的商業利益，好萊塢在 2008 年初的編劇大罷工事件，其中一個原因就是編劇們希望獲得電影的網路盈收分紅。
- 22 參閱銀行法第十六條。
- 23 發行商的支出費用包括人事費、律師費、各種預付款及間接費用等。
- 24 根據陳可辛與本研究的訪談。請參閱本書第三部份，訪談紀錄三。

- 25 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, p. 47.
- 26 〈好萊塢會計 分紅內幕大公開！〉，《經濟日報》，2007年3月29日。
- 27 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, p. 37.
- 28 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, p. 156.
- 29 Directors Guild of America, "Basic Agreement," retrieved September 24, 2008 (<http://www.dga.org>)
- 30 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, p. 181.
- 31 包括利息與間接費用。
- 32 Paul A. Baumgarten, Donald C. Farber and Mark Fleischer, p. 47-48.
- 33 如果投資者在電影製作的過程中，不贊成電影的主要構成元素，投資人有撤資的權利。
- 34 林富美，〈藝人與經紀人派遣勞動關係初探〉，《新聞學研究》，第78期，2004，143-186。
- 35 Jill Nelmes 編，陳芸芸譯，《電影學入門》(台北：韋伯文化，2006)，51、52。
- 36 Screen Actors Guild, "Search for an Agent," retrieved September 24, 2008 (<http://www.sag.org>)
- 37 《工會法》第1條，工會以保障勞工權益，增進勞工知能，發展生產事業，改善勞工生活為宗旨。
- 38 公會因為職業屬性不同，可以分為商業團體和工業團體。《商業團體法》第1條，商業團體以推廣國內外貿易，促進經濟發展，協調同業關係，增進共同利益為宗旨。《工業團體法》第1條，工業團體以協調同業關係，增進共同利益並謀劃工業之改良推廣，促進經濟發展為宗旨。
- 39 Screen Actors Guild, "Legislative Advocacy," retrieved September 24, 2008 (<http://www.sag.org>)
- 40 美國成立工會的依據得參考「國家重建法」(National Recovery Act, NRA)和「華格納法案」(the Wagner Act)，後者限制雇主意圖破壞或弱化工會活動所採取的不公平行為，讓受雇勞工擁有支持、參與和進行團體協商的權利，保障工會的自主性。
- 41 工會法第二條：「工會為法人。」
- 42 Screen Actors Guild, "Benefits of SAG Membership," retrieved September 24, 2008 (<http://www.sag.org>)
- 43 工會法第二十六條：「勞資或雇傭之爭議，非經過調解程序無效後，會員大會以無記名投票、經全體會員過半數之同意，不得宣告罷工。工會於罷工時，不得妨害公共秩序之安寧及加危害於他人之生命、財產及身體自由。工會不得要

求超過標準工資之加薪而宣告罷工。」

⁴⁴ 工會法第三十五條。

⁴⁵ Writers Guild of America, “Writers Guild Members Vote to End Strike,” Retrieved September 24, 2008 (<http://www.wga.org>)