بررسی تطبیقی چالش‌های حقوقی حمایت از آثار سینمایی

مصطفی سلطانی* ـ حسین بصیریان‌جهرمی**

چکیده

«اثر سینمایی» ازجمله موارد مهم در فهرست آثار قابل حمایت در حقوق مالکیت فکری بوده و از مقررات حمایتی آن بهره‌مند است. بررسی سیر تاریخی پیدایش و حمایت حقوقی از این دسته آثار، بیانگر آن است که شناسایی اثر سینمایی به‌عنوان اثری مجزا و مستقل، بر خلاف سایر آثار قابل حمایت، با موانعی روبرو بوده که عمده‌ترین آنها عبارت‌اند از: تعیین موضوع حمایت و تعیین پدیدآورندهٔ اثر سینمایی. این مقاله، تلاش می کند تا با بررسی تطبیقی قوانین ملّی و داخلی فرانسه و انگلستان از یک‌سو و قانون حمایت از حقوق مؤلّفان، مصنفان و هنرمندان ایران (مصوب سال ۱۳۴۸) از سوی دیگر، سابقهٔ تاریخی این دو چالش را مورد تجزیه و تحلیل و مقایسه قرار دهد. از نتایج مهم بررسی حاضر که به آن اشاره شده، ضرورت رفع نیازهای موجود در حوزهٔ حقوق آثار سینمایی با مدنظر قرار دادن تجربه‌های سایر کشورها و نظام‌های حقوقی پیشرو توسط قانون‌گذار ایرانی است تا موضوع حمایت در آثار سینمایی، تعیین و با توجه به این موضوع، پدیدآورندهٔ اثر نیز شناسایی شود.

واژه‌های کلیدی

حقوق مالکیت فکری، آثار سینمایی، حق نشر[1]، پدیدآورنده، موضوع حمایت

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۰۴

*. کارشناس‌ارشد حقوق مالکیت فکریدانشگاه شهید بهشتی

**. دکتری علوم‌ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی hossein_basirian@gmail.com

1. Copyright

مقدمه

یکی از مهم‌ترین آثاری که امروزه تحت حمایت مقررات حقوق مالکیت فکری قرار گرفته، مجموعه آثار ضبط‌شده[1](اعم از صدا، تصویر و صدا و تصویر متحرک) است. تحولات و پیشرفت‌های فناوری نیز تأثیر بسزایی در فرایند و نحوهٔ حمایت از آثار سینمایی به‌جا گذاشته است. از زمان اختراع و پیدایش سینما تا دههٔ ۱۹۳۰م.، نمایش فیلم در سالن‌های نمایش تنها شیوهٔ بهره‌برداری و کسب درآمد محسوب می‌شد. سپس پیدایش و توسعهٔ پخش تلویزیونی در دههٔ ۱۹۳۰م.، شیوهٔ جدید بهره‌برداری از اثرسینمایی را به‌وجود آورد. پیدایش نوارهای ویدئویی در دههٔ ۱۹۷۰م.، سپس لوح‌های فشرده (سی‌دی و دی‌وی‌دی) در دههٔ ۱۹۹۰م. و شکل‌گیری شبکهٔ جهانی اینترنت، هر کدام تأثیر خود را بر این‌گونه آثار داشته است.

پس از اختراع فناوری ضبط، تولیدکنندگان این‌گونه آثار، خواستار حمایت‌های قانونی شدند. بخش عمدهٔ این حمایت‌ها نیز حول دو محور اساسی مورد تقاضای زیر بودند:

۱. حمایت از این محصولات در برابر سوءاستفاده و استفادهٔ بدون مجوز؛

۲. شناسایی پدیدآورنده و دارندهٔ حقوق این محصولات.[2]

در حوزهٔ عکس و تصاویر ضبط‌شده، با توجه به تقدم تاریخی پیدایش آنها، مقررات حقوق مالکیت فکری به مفهوم اعم[3] به‌منظور حمایت از این محصولات برگزیده شد، هرچند موانع و چالش‌های مختلف نظری و مخالفت‌هایی نیز در این زمینه وجود داشت،

---

1. Recorded Works

۲. هرچند این مطالبه‌ها به‌منظور حمایت از اثری تحت عنوان «اثر سینمایی» مطرح می‌شد، اما درواقع عوامل دیگری نیز ضرورت وضع مقررات در حوزهٔ این‌گونه آثار را تشدید می‌کردند. ازجملهٔ این عوامل نقض حقوق آثاری بود که پدیدآورندگان اثر سینمایی در فرایند خلق اثر خود زمینهٔ نقض حقوق آنها را فراهم می‌کردند، چراکه در مسیر خلق و ساخت یک اثر سینمایی علاوه بر تجهیزات و نیروی انسانی فنی و هنری، مواردی از قبیل متن نوشتاری (فیلم‌نامه)، انواع طراحی‌های صحنه، لباس، چهره، موسیقی متن و... نیز مورد نیاز است و برخی پدیدآورندگان یا تهیه‌کنندگان اثر سینمایی به شیوه‌های مختلف و گاهی غیرمجاز از آثار مورد حمایت سایر پدیدآورندگان برای ساخت اثر خود استفاده می‌کردند.

۳. این حقوق در کشورها و نظام‌های مختلف حقوقی دارای عنوان و اصول و مقررات خاصی بود. مثلاً در انگلستان و ایالات متحده و سایر کشورهای مشترک‌المنافع تحت عنوان حق نشر (Copyrights) و در فرانسه،آلمان و...تحت عنوان حق مؤلّف (Author's Right) دسته‌بندی می‌شوند، در برخی از کشورها هم تلفیقی از دو نظام مذکور رایج است.

چراکه تصاویر تهیه‌شده توسط دوربین‌ها و تجهیزات عکاسی، حاصل فرایند مکانیکی صرف و ظهور و چاپ آنها هم حاصل مجموعه‌ای از فعل و انفعال‌های شیمیایی است و به ظاهر هیچ‌گونه خلاقیت[1] یا اصالتی[2] (اصالت و خلاقیتی که یکی از شروط حمایت است) در تهیهٔ این آثار به‌کار نرفته تا از حمایت‌های مقررشده در مقررات حقوق مالکیت فکری برخوردار شوند.

از سوی دیگر ماهیت خاص فیلم و شیوهٔ تولید آن، از همان ابتدای پیدایش موجب شد تا به‌عنوان یکی از شاخه‌های صنعت عکاسی مورد توجه و حمایت قرار گیرد، چراکه بیش از نیم قرن قبل از سینما، صنعت عکاسی به منصهٔ ظهور رسیده و فیلم نیز درواقع تعدادی عکس و تصویر متوالی بود که توسط فرایند فیزیکی ـ مکانیکی به‌صورت متحرک به نمایش درمی‌آمد.

به همین جهت نیز مقررات حمایتی که تا آن زمان در مورد صنعت عکس و تولیدات آن رایج بود، به تولیدات صنعت سینما نیز تسری یافت. البته به‌تدریج و با گسترش و پیشرفت جنبه‌های گوناگون صنعت سینما، مقررات و قواعد حمایتی این صنعت و به‌ویژه آثار سینمایی، شکل خاص و مجزایی به خود گرفت و رفته‌رفته از زیر سایهٔ حمایت حقوق اختراع‌ها خارج شد.

شکل‌گیری این نظام و سازوکار حمایتی جدید، مستلزم مقدماتی بود که بایستی توسط حقوق‌دانان و سینماگران فراهم می‌شد. ابتدا بایستی مفهوم «اثرسینمایی» شناسایی و وجود آن احراز شود و سپس در خصوص دو چالش «موضوع مورد حمایت» و «پدیدآورندهٔ فیلم» چاره‌جویی کرد.

درواقع پرسش اساسی این است که ماهیت اثر سینمایی از جنبهٔ فن‌شناختی چیست؟ آیا این ماهیت، از جنبهٔ حقوقی، قابلیت برخورداری و بهره‌مندی از حمایت را داراست یا خیر؟ آیا صرف ضبط دو یا چند تصویر و نمایش ممتد آنها (که تداعی‌کنندهٔ حرکت باشد) موجب برخورداری از حمایت است؟

1.Creativity
2.Originality

اثر سینمایی، محصول همکاری مشترک افراد مختلفی است که اجزای تشکیل‌دهندهٔ (فیلم‌نامه، موسیقی، صحنه، لباس، شخصیت‌ها و غیره) آن‌را خلق کرده و در نتیجهٔ پیوند این اجزا، اثر مستقلی به نام اثرسینمایی خلق می‌شود. بنابراین تعیین پدیدآورندهٔ این اثر مستقل، به سادگی ممکن نبوده و به‌عنوان پرسشی اساسی از نظر حقوقی بایستی بررسی و راه‌حل ارائه شود.

با توجه به رویکرد اصلی این مقاله ـ که بررسی تطبیقی دو مقولهٔ موضوع حمایت و پدیدآورندهٔ اثر سینمایی است ـ دو کشور انگلستان و فرانسه به‌عنوان بنیان‌گذار دو نظام حقوقی عمدهٔ جهانی انتخاب شدند. هر یک از این دو نظام در حوزهٔ حمایت از آثار علمی، ادبی و هنری، اصول و مبانی خاص و منحصر به خود را عرضه کرده‌اند و تقابل و تطبیق این دو نظام، راهنما و تجربهٔ ارزشمندی برای سایر کشورها و نظام‌های حقوقی ازجمله ایران برای وضع قوانین و ایجاد فرایند حمایت حقوقی از آثار سینمایی محسوب می‌شود.

بدین ترتیب و با هدف پاسخ به پرسش‌های فوق، ابتدا به بررسی مفهوم اثر سینمایی و ساختار این اثر پرداخته و در ادامه به ترتیب به مطالعهٔ دو مقولهٔ مهم و مؤثر در فرایند حمایت از این آثار یعنی موضوع حمایت و پدیدآورندهٔ اثر پرداخته می‌شود.

اثر سینمایی و ساختار آن

از حیث فن‌شناختی، سینما در یک معنای عام و کلی عبارت است از نمایش ممتد تصاویر ثابت به‌نحوی‌که توهم حرکت را در تماشاگر ایجاد کند. به‌عبارت دیگر، سینما پدیده‌ای است متشکل از ۲٤ فریم (کادر تصویر) در ثانیه که ایجاد توهم حرکت می‌کند. این تصاویر ممکن است بر اساس واقعیت بکر یا توسط نیروی اندیشه و خلاق فیلم‌ساز طرح‌ریزی یا انتخاب شده باشند (رفیعا، ۱۳۷٤: ۳۳). این تصاویر بر روی حاملی به‌نام نوار فیلم که نوار سلولوئیدی با ترکیب شیمیایی خاص است، ضبط شده و امروزه نیز با پیشرفت‌هایی که در حوزهٔ حامل‌های فوق به‌دست آمده این تصاویر بر روی انواع حافظه‌های دیجیتال و...

قابل ثبت و ضبط هستند.

بنابراین اثر سینمایی شامل طیف وسیعی از آثار می‌شود که در بین دو نهایت «نمایش واقعیت بکر» و «تصاویر منتخب فیلم‌ساز» قرار می‌گیرد و این طیف وسیع شامل انواع آثار از حیث روش و سبک تولید نیز می‌شوند، مانند سینمای مستند، سینمای داستانی و... .

مفهوم خاص و حقوقی اثر سینمایی نیز با توجه به ماهیت فنی ـ هنری آن، عبارت است از: «تصاویر متحرک ضبط‌شده، اعم از بی‌صدا و باصدا که فرایند ضبط این اثر ممکن است برنامه‌ریزی‌شده و سازمان‌یافته یا کاملاً تصادفی باشد»(Sterling, 1992: 3).

اثر سینمایی صرف‌نظر از سبک و محتوای آن، از اجزا و قسمت‌های مختلفی تشکیل شده است. مهم‌ترین اجزای تشکیل‌دهنده و مرتبط با اثرسینمایی عبارت‌اند از: فیلم‌نامه، موسیقی فیلم (اعم از باکلام و بی‌کلام)، شخصیت‌ها، نام و عنوان فیلم.

هریک از این اجزا نیز ممکن است به‌طور مجزا شرایط یک اثر قابل حمایت را دارا باشند؛ اما زمانی‌که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند اثر مجزا و مستقلی به نام اثر سینمایی را تشکیل می‌دهند.

موضوع حمایت[1]

تعیین موضوع اصلی حمایت در آثار سینمایی و سمعی ـ بصری، یکی از مهم‌ترین مباحث حقوقی است که موجب اختلاف‌نظر نظام‌های مختلف حقوقی شده و به‌طور کلی تعیین موضوع حمایت در این‌گونه آثار، تابعی از نظریه‌ها و مبانی نظری هر نظام حقوقی است. لذا با توجه به اهمیت موضوع، به تفکیک، موضع نظام‌های حقوقی انگلستان، فرانسه و ایران در این خصوص بررسی می‌شود.

انگلستان

انگلستان و نظام حقوقی کامن‌لا، یکی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین خاستگاه‌های حمایت

1.Subject-Matter for Protection

از حقوق آثار فکری، ادبی و هنری بوده و این حمایت‌ها تحت عنوان «حق نشر» انجام می‌گیرد. هرچند این عنوان در ظاهر به معنی حق تکثیر است، اما به مرور زمان کلیهٔ حقوق مادی شناسایی‌شدهٔ اثر و حتی حقوق معنوی نیز تحت این عنوان قرار گرفته است.

تا قبل از سال ۱۹۱۱م.، در متون قانونی این کشور نامی از آثار سینمایی نبود و آثار سینمایی به‌صورت غیرمستقیم و تحت عنوان مجموعه‌ای از عکس‌ها مورد حمایت قرار می‌گرفتند و تک‌تک تصاویر موجود در یک قالب فیلم، موضوع حمایت این قانون بودند.

درواقع عکس‌ها یکی از موضوع‌های مورد حمایت در قانون هنرهای زیبا[1] بود و در زمان انتقال و واگذاری نگاتیو یک اثر به غیر، حقوق مترتب بر آن اثر نیز پایان می‌یافت؛ مگر اینکه این حقوق به صراحت برای فروشنده، محفوظ اعلام می‌شد یا در قراردادی که به امضای هر دو می‌رسید به منتقل‌الیه نگاتیو منتقل می‌شد. همچنین امکان اقامهٔ هرگونه دعوا یا وصول جریمه منوط به این بود که یک نسخه از اثر در مرجع ثبت (که اتحادیهٔ صنف نوشت‌افزار فروشان بود) تودیع شده و به ثبت برسد(Kamina, 2002: 12).

با توجه به قاعده‌ای که دادگاه در دعوای Tate V.Full Brook نیز بر مبنای آن رأی صادر کرده بود، آثاری که به‌موجب قانون حمایت از هنرهای نمایشی[2] و قانون حق نشر سال ۱۸۴۲م.[3] مورد حمایت قرار می‌گرفتند بایستی «قابل چاپ و انتشار» می‌بودند و از نظر دادگاه این شرط ـ یعنی قابلیت چاپ و انتشار ـ صرفاً دربارهٔ فیلم‌نامه‌های فیلم مصداق می‌یافت (*Ibid*: 25).

اما در قانون حق نشر سال ۱۹۱۱م. انگلستان، با توجه به تعریف و تفسیری که از اثر سینمایی ارائه شد، موضوع اصلی حمایت، اجرای اثر نمایشی تعیین شد و نوار فیلم یا فرایند ضبط و تثبیت، مشمول حمایت خاصی نمی‌شدند.

بنابراین به‌موجب این قانون، فیلم و اثر سینمایی به این دلیل مورد حمایت قرار می‌گرفت

1. Fine Arts Copyright Act-1862
2. Dramatic CopyrightAct-1833
3. CopyrightAct-1842

که یک اثر نمایشی بود. در این حالت، کارگردان و همچنین سایر عوامل فیلم نظیر بازیگران، صحنه‌آرا، چهره‌پرداز و ... به‌دلیل اینکه اثری نمایشی را خلق می‌کردند از حقوق مندرج در این قانون برخوردار می‌شدند و ضبط این اثر نمایشی، حقوق مجزا و جداگانه‌ای نداشت. به‌عنوان مثال یک نمایش(سیرک، حرکت‌های موزون، رقص و...) که در حال اجراست، می‌تواند بر روی نوار فیلم (یا هر حامل دیگری) ضبط شود. این نمایش در صورتی فی‌نفسه یک اثر کامل و قابل حمایت است که دارای نمایشنامه، بازیگران مختلف، کارگردان،طراح صحنه، لباس و ... بوده و دارندهٔ حقوق این اثر نمایشی نیز کارگردان آن است. حال چنانچه این نمایش بر روی نوار فیلم (با مجوز کارگردان اثر نمایشی) ضبط شود، بر اساس قانون سال۱۹۱۱م. (مادهٔ ۱-۳۵)، دارندهٔ حقوق فیلم تهیه‌شده نیز کارگردان اثر نمایشی است نه تهیه‌کننده یا سرمایه‌گذاری که مقدمات و تجهیزات فرایند ضبط را فراهم کرده است.

بنابراین طبق قانون سال۱۹۱۱م. صرف ضبط اثر بر روی نوار فیلم و تهیهٔ نوار فیلم، برای ضبط‌کننده حقی ایجاد نکرده و حقوق وی فقط در چارچوب قرارداد و مجوزی است که با کارگردان اثر نمایشی امضا کرده است.

از سوی دیگر صحنه‌ها و تصاویری که حاوی یک اثر نمایشی خلاقانه و اصیل نبودند (مانند وقایع روزانه و خبری یا فیلم‌های مستند و ...) به‌عنوان اثر عکاسی مورد حمایت قرار می‌گرفتند.

پس از قانون مورد اشاره، قوانین دیگری نیز در انگلستان و به‌منظور حمایت از آثار سینمایی تصویب شدند که ازجمله مهم‌ترین آنها قانون سال‌های ۱۹۵٦و۱۹۸۸م. هستند. این قوانین اغلب در نوع حمایت و حقوق اعطاءشده به اثر، شبیه هم بوده و تفاوت اصلی آنها در موضوع مورد حمایت است.

قانون حق نشر سال ۱۹۵٦م. با توجه به پیشرفت‌ها و تحولات فناوری در صنعت سینما و با استفاده از تجربه‌های قانون سال ۱۹۱۱م. و خلأهای این قانون به تصویب رسید. همچنین در تنظیم و تصویب آن، برخی از اصول نظام حقوقی حق مؤلّف نیز به‌منظور

همسویی با مفاد معاهدهٔ برن[1] مدنظر قرار گرفت. موضوع حمایت در حوزهٔ فیلم دچار تغییر شد و خود ضبط اثر صرف‌نظر از اینکه محتوای آن یک اثر نمایشی است یا رویداد واقعی و...، به‌عنوان موضوع حمایت تعیین شد.[2] در این قانون، آثار سینمایی، از آثار عکاسی و نمایشی تفکیک و با توجه به این تفکیک، تعریف ویژه‌ای از فیلم و اثر سینمایی بدین شرح ارائه شد: «هرگونه سکانس ضبط‌شده بر روی هر حامل مادی به‌گونه‌ای که استفاده از آن حامل مادی به یکی از طرق ذیل مقدور شود:

الف: قابلیت و امکان نمایش به‌عنوان تصاویر متحرک؛

ب: قابلیت و امکان ضبط بر روی سایر حامل‌ها به‌نحوی‌که امکان نمایش آنها همچنان وجود داشته باشد.»

این تغییر رویکرد در تعیین موضوع حمایت کپی‌رایت بسیار بااهمیت و منحصربه‌فرد بود و بعدها به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی حمایت از اثر سینمایی در چارچوب سیستم کپی‌رایت به‌حساب آمد (Sterling, 1992: 87).

در قانون سال۱۹۸۸م. کلیهٔ آثار سمعی ـ بصری ازجمله تولیدات تلویزیونی و انواع فیلم‌های مستند، خبری و...، به‌عنوان آثار ویژه‌ای تلقی شدند که بدون نیاز به احراز اصالت، مشمول حمایت قانونی شدند (*Ibid*). در این قانون، موضوع حمایت از آثار فوق، صرف ضبط و تثبیت، تعیین شد و حمایت از اثر سینمایی به‌عنوان اثر عکاسی[3] به‌طور کلی از بین رفت. با توجه به معتبر و جاری بودن قانون مذکور، این رویه همچنان در انگلستان جاری است و آثار سمعی ـ بصری به‌عنوان یک اثر و صرف‌نظر از محتوا و حامل آن، بدون ضرورت احراز شرط اصالت، مورد حمایت هستند.

فرانسه

کشور فرانسه نیز یکی از پیشگامان و بنیان‌گذاران صنعت سینما است. برادران لومیر با

1. Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works1886
2.Copyright Act,1956–Sec.8
3.Sec.4(2)

ابداع‌های خود تأثیر عظیمی در این صنعت به‌جای گذاشتند. این کشور، خاستگاه یکی از دو نظام حقوقی مهم و مطرح در حوزهٔ حقوق مالکیت فکری بوده و نظام حق مؤلّف، در مقابل نظام حق نشر کامن‌لا نیز از مشخصه‌های بارز این کشور است.

حق مؤلّف در فرانسه و تا قبل از سال۱۹۵۷م. از دو قانون مهم، اساسی، کوتاه و مختصر ۱۹ـ۱۳ ژانویهٔ ۱۷۹۱م. و ۲٤ـ ۱۹جولای ۱۷۹۳م. تشکیل شده است. این دو قانون تا سال ۱۹۵۷م. بدون تغییر و تحول اساسی باقی ماند و حمایت از اثر سینمایی نیز در چارچوب این دو قانون به‌عمل می‌آمد. قانون سال ۱۷۹۱م. حق اجرا را برای آثار نمایشی و قانون سال ۱۷۹۳م. نیز حق تکثیر و بازتولید را برای پدیدآورندگان به رسمیت شناخته است. این دو قانون کوتاه و اجمالی که شامل چند مادهٔ مختصر هستند، در طول قرن نوزدهم دست نخورده و بدون تغییر باقی ماندند و رویهٔ قضایی در مقام تفسیر مفاد این قوانین، فهرست آثار قابل حمایت مندرج در آن‌را توسعه و تبیین کرد.

البته در طی این مدت طولانی، حقوق آثار تحت حمایت و همچنین اقسام آثار، توسط رویهٔ قضایی و آرای نویسندگان حقوقی تبیین و توسعه یافت و آثار سینمایی نیز از این مقوله مستثنی نبودند. این آثار به‌عنوان یک اثر اصیل، مورد حمایت قوانین حق مؤلّف قرار داشت و یکی از مهم‌ترین دلایل این حمایت نیز مشارکت و همکاری خلاقانه‌ای بود که در فرایند ساخت این‌گونه آثار انجام می‌گرفت (Sterling, 1992: 404).

در سال ۱۹۰۵م. نخستین دعوا دربارهٔ حمایت از فیلم و شمول مقررات حق مؤلّف در مورد این آثار به نتیجه رسید.[1] در این دعوا دکتر داین، با همکاری دو فیلم‌بردار، برای اهداف علمی و آموزشی، فیلم‌هایی از عمل‌های مختلف جراحی‌هایی که انجام می‌داد تهیه کرد.

یکی از این فیلم‌بردارها بدون اجازهٔ دکتر داین نگاتیو فیلم‌های ضبط‌شده را برداشت و به شخص دیگری فروخت. این فیلم‌ها سپس در نمایشگاهی به نمایش درآمدند و به‌دنبال

2. Tribunal Of First Instance Of Seine,10Feb1905,Doyen v.Parnalad,RevueDalloz Periodiqe,1905 II,Page 389 به نقل از Film Copyright in the European Union -Page15

اقامـهٔ دعـوا از سـوی دکتـر دایـن، دادگـاه رأی داد کـه فـیلم‌هـا، مجموعـه‌ای از تصـاویر و عکس‌هایی هستند که دکتر داین پدیدآورندهٔ آنها بوده و حق هرگونه تکثیـر و بازتولیـد آنهـا طبق قانون سال ۱۷۹۳م. متعلق به وی است. درواقع در این رأی با پـذیرش دو پـیش‌فـرض: ۱.فهرست آثار مشمول حمایت مندرج در قانون سال ۱۷۹۳م. احصایی نبوده و صرفاً تمثیلـی است؛۲.حمایت صریح قانون فوق از عکس‌ها و وجود شباهت‌هـای اساسـی بـین ماهیـت و شیوهٔ تولید عکس و فیلم، حمایت از فیلم به‌عنوان یکی از موضوع‌های مـورد حمایـت حـق مؤلّف تسهیل شد و برخلاف برخی از کشورها همچون انگلستان از توضیح فنـی و پیچیـده برای توجیه حمایت خودداری شد (Kamina, 2002: 16).

در سال۱۹۵۷م. قانون مالکیت فکری جدید فرانسه[1] به تصویب رسید. در این قانون، آثـار سینمایی و سایر آثار تهیه‌شده توسط فرایند مشابه سـینماتوگرافی، بـه فهرسـت آثـار تحـت حمایت مندرج در مادهٔ مذکور اضافه شد و در قانون مالکیت فکری سـال ۱۹۸۵م. نیـز ایـن رویه ادامه یافت. امروزه در فرانسه، اثر سینمایی، تحت حمایت حقوق مالکیت فکری است.

مادهٔ L.112-2 قانون مالکیت فکری فرانسه، آثار سمعی ـ بصری قابل حمایت را این‌گونـه تعریف کرده است: «...آثار سینمایی و سایر آثار حاوی فصـل‌هـای تصـویری اعـم از اینکـه باصدا یا بدون‌صدا باشند.»

بر این اساس آثار سینمایی به‌عنوان یکی از اقسـام آثـار سـمعی ـ بصـری تعیـین شـده و تعریف مجزایی از این آثار ارائه نشده اسـت. در تعریـف مـذکور بـر«فصـل‌هـای تصـویری متحرک» به‌عنوان موضوع حمایت تأکید شده و ایـن عبـارت شـامل طیـف وسـیعی از آثـار سینمایی و فیلم‌های مختلف از قبیل مستند، خبری، تلویزیونی و ... می‌شود.

ایران

تا قبل از تصویب قانون سـال ۱۳٤۸ش. حمایـت از آثـار ادبـی ـ هنـری در چـارچوب مقررات جزایی و به‌موجب قانون مجازات عمومی به‌عمل می‌آمد. در قانون مجـازات عمـومی

1.Law of11March1957on Literary and Artistic property

مصوب سال ۱۳۰٤ش. چهار ماده (۲٤٥، ۲٤٦، ۲٤۷ و ۲٤۸) به آثار تألیفی و تصنیفی ارتباط داشت. در این مواد با توجه به ماهیت و کارکرد جزایی و بازدارندگی آنها، هیچ‌گونه حق مالی برای پدیدآورندگان و دارندگان حقوق اثر، شناسایی نشده و صرفاً در برخی موارد به تأدیهٔ غرامت و خسارت اشاره شده بود.

با تصویب قانون حمایت از حقوق مؤلّفان و مصنفان و هنرمندان ایران در سال۱۳٤۸ش. هر دو مفهوم اثر سینمایی و اثر سمعی‌ـ بصری (بند۳ مادهٔ۲) به‌عنوان آثار مشمول حمایت، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از قسمت دوم بند سوم این ماده می‌توان نتیجه گرفت که مصادیق مورد نظر مادهٔ ۲ عبارت‌اند از: نمایش، اثر سینمایی و تلویزیونی (اعم از تله‌فیلم، برنامه‌های سرگرمی و ...). این امر به همراه تاریخ تصویب قانون فوق (ژانویهٔ ۱۹۷۰م.) به‌خوبی بیانگر آن است که در تعیین موضوع حمایت، از تجربهٔ تاریخی موجود در نظام حق مؤلّف بهره گرفته شده و به‌طور مستقیم اثر سینمایی در کنار آثار عکاسی و نمایشی، به‌عنوان اثر قابل حمایت معرفی شده است.

در این قانون تعریف خاصی از اثر سینمایی ارائه نشده و با توجه به اهمیت موضوع و سابقهٔ تاریخی موجود شایسته بود قانون‌گذار ضمن ارائهٔ تعریف مشخصی از اثر سینمایی یا سمعی‌ـ بصری، به تفکیک سه مقولهٔ اجرا، نمایش و پخش را (که به ترتیب شامل نمایش، اثر سینمایی و اثر تلویزیونی است) مورد اشاره قرار می‌داد.

بنابراین صرف ضبط و تثبیت یک یا چند تصویر متحرک به شرط برخورداری از حداقل ابتکار (به تعبیر قانون مذکور)، مشمول حمایت قرار می‌گیرد، اعم از اینکه تصاویر متحرک ضبط‌شده به‌صورت واقعی، مستند و خبری یا به‌صورت سینمایی و داستانی باشند.

هرچند قانون مذکور در خصوص اصل حمایت از آثار سینمایی صراحت دارد اما ماهیت خاص این‌گونه آثار و تجربهٔ تاریخی ناشی از مشکلات حدود نیم قرن اجرای این قانون به‌خوبی نشان داده است که صرف پذیرش قانونی یک پدیدهٔ اجتماعی و وضع قاعده، معضلات و نیازهای آن‌را رفع نکرده و ضروری است قانون‌گذار با لحاظ نیاز موجود، کلیهٔ

جوانب امر و پیش‌نیازهای این پدیدهٔ اجتماعی را سنجیده و سپس اقدام به وضع قانون و قاعدهٔ حقوقی کند.

پدیدآورندهٔ اثر سینمایی

یکی دیگر از چالش‌برانگیزترین مراحل شناسایی حقوق آثار سینمایی، مرحلهٔ تعیین پدیدآورنده یا مؤلّف اثر سینمایی است.

این امر به‌دلیل ماهیت خاص آثار سینمایی است که در اغلب موارد از طریق همکاری خلاقانه و تشریک مساعی گروهی از افراد و عوامل فنی و هنری تهیه شده و مجموعه عملکرد و فعالیت این افراد تبدیل به اثرسینمایی می‌شود. هر یک از این افراد نیز با توجه به نقش و جایگاه خود در تولید اثر، حقوقی را مطالبه می‌کنند. هر چند افراد مذکور به‌دلیل رابطهٔ قراردادی و استخدامی با تهیه‌کننده یا سفارش‌دهنده و... حق‌الزحمهٔ خود را دریافت می‌دارند، اما همچنان به‌دلیل ماهیت خلاقانه و هنری اثر سینمایی و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن، برخی حمایت‌ها و حقوق خاصی را مطالبه می‌کنند.

تهیه‌کننده وظیفهٔ تأمین هزینه‌ها و سرمایهٔ لازم برای تولید اثر سینمایی و ایجاد هماهنگی و عقد قرارداد با سایر عوامل فنی و هنری ازجمله کارگردان، صحنه‌پرداز، بازیگران، آهنگ‌ساز و... را به‌عهده دارد. وی با ایجاد هماهنگی بین عوامل تولید و خواسته‌ها و منافع سرمایه‌گذار، در تولید فیلم نقش دارد. همچنین تهیه‌کننده ممکن است خود رأساً سرمایه‌گذار باشد یا اینکه برای یک سرمایه‌گذار فعالیت کند.

کارگردان، نویسندهٔ فیلم‌نامه و... نیز هر کدام وظایفی را بر عهده دارند. امروزه در صنعت سینما، کارگردان به‌عنوان سازنده و مسئول اصلی اثر سینمایی شناخته شده که سایر متخصصان فنی و هنرمندان زیر نظر او فعالیت می‌کنند. وی مسئول اصلی شکل و معنی اثر سینمایی و تعیین‌کنندهٔ سبک آن، نوع فیلم‌برداری، سازمان‌دهی و نوع تدوین، انتخاب موسیقی، صحنه و... تلقی می‌شود.

به اعتقاد بسیاری از نویسندگان حقوقی و منتقدان سینمایی[۱] از آنجا که کارگردان بیش از هر شخص دیگر مسئول قالب، سبک و معنای اثر سینمایی است و مسئولیت زیبایی‌شناسی و شکل و محتوای اثر به عهدهٔ اوست به این جهت کارگردان بایستی به‌عنوان مؤلّف اثر سینمایی مورد شناسایی قرار گیرد.

با این وجود نمی‌توان تعریف خاص و مشخصی از کارگردان یا تهیه‌کننده ارائه داد. در هر کشور، حقوق اثر سینمایی به‌موجب قوانین داخلی به یک یا چند نفر از عوامل ساخت و تولید این‌گونه آثار تعلق می‌گیرد. به همین جهت در این بخش ابتدا به بررسی موضع نظام حقوقی انگلستان در خصوص تعیین و شناسایی پدیدآورنده یا مؤلّف اثر سینمایی پرداخته و سپس به مطالعهٔ نظام حقوقی فرانسه و ایران در این خصوص می‌پردازیم.

انگلستان

در انگلستان طبق مادهٔ ۵ قانون۱۹۱۱م. این کشور، پدیدآورندهٔ اثر سینمایی کسی بود که آن‌را خلق می‌کرد؛ اما این شخص الزاماً دارندهٔ حقوق حق نشر محسوب نمی‌شد.

۱.از اواسط دههٔ۱۹۴۰ بین کارگردانان و فیلم‌نامه‌نویسان فرانسوی بر سر این موضوع که چه کسی مؤلّف حقیقی فیلم است مناقشه‌های جدی شکل گرفت. در آن زمان به‌نظر یکی از نویسندگان سینمایی به نام الکساندرآستروک، سینما به آن اندازه از بلوغ و پختگی رسیده بود که هنرمندان جدی را به خود جلب کند تا با استفاده از ابزار سینما اندیشه‌ها و احساسات خود را بیان کنند. وی با طرح نظریهٔ دوربین - قلم معتقد بود فیلم‌ساز - مؤلّف با دوربین خود می‌نویسد، همان‌گونه که نویسنده با قلمش می‌نویسد. همچنین به اعتقاد وی سینمای مدرن سینمای شخصی است و فناوری و عوامل فنی و بازیگران صرفاً ابزارهای دست هنرمند در روند خلق اثر هنری توسط او هستند و به این ترتیب به جانب‌داری از کارگردان به‌عنوان مؤلّف و فیلم‌ساز می‌پردازد. در مقابل عده‌ای نیز برای فیلم‌نامه‌نویس چنین جایگاهی قائل و معتقد بودند اگر فیلم‌ساز هم هنرمندی بود مانند نقاش یا نویسنده، این هنرمند بودن می‌بایست نه‌تنها در اینکه او چه می‌گوید بلکه در اینکه چگونه می‌گوید نیز انعکاس پیدا کند. هر چند گاهی کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس یک‌نفر بود اما در مواردی که این دو جداگانه بودند این بحث‌ها به گونه‌ای جدی مطرح می‌شد. در هر حال جشنواره‌ها طبق یک عرف تثبیت‌شده، کارگردان را به‌عنوان خالق اصلی فیلم می‌شناختند و در عرصهٔ سینمای تجاری نیز نام برخی کارگردانان به‌نوعی علامت تجاری بدل شدد که آثارشان با سایر تولیدات تفاوت داشت و وجود این نام می‌توانست سرنوشت فیلم را در بازارهای جهانی تغییر دهد. امروزه دیگر این بحث‌ها مطرح نیست و همهٔ فیلم را متعلق به کارگردان آن می‌دانند، در آمریکا نیز دست‌کم از زمان جنگ جهانی اول فیلم را اثر کارگردان می‌دانستند و در دههٔ۱۹۶۰ نیز فیلم‌های هالیوود به‌عنوان اثر کارگردان آن تبلیغ می‌شدند و این در حالی بود که مفهوم کارگردان ـ مؤلّف به‌لحاظ قانون جایگاهی نداشت. درواقع تعیین کارگردان به‌عنوان مؤلّف که بعدها در برخی قوانین نیز به رسمیت شناخته شد به‌دلیل وجود همین پشتوانه‌ها و بحث‌های نظری بین اندیشمندان و منتقدان حوزهٔ سینما بود که قانون‌گذاران نیز این مباحث را به‌عنوان گونه‌ای عرف خاص و غالب پذیرفتند و در قالب قانون عرضه کردند (بوردول، ۱۳۸۳: ۵۵۰).

در قانون مزبور برای تعیین مؤلّف اثر سینمایی، بین فیلم‌هایی که به‌عنوان اثر عکاسی حمایت می‌شدند و فیلم‌هایی که به‌عنوان اثر نمایشی حمایت می‌شدند، تمایز وجود داشت. چنانچه فیلم به‌عنوان مجموعه‌ای از عکس مورد حمایت قرار می‌گرفت، مالک نگاتیو، پدیدآورندهٔ فیلم محسوب می‌شد[1] و حق نشر فیلم به کسی تعلق می‌گرفت که هزینه‌های نگاتیو اصلی و سایر هزینه‌ها را پرداخته است.

همچنین اگر نگاتیو توسط شخص دیگری فراهم و عکس‌ها توسط شخص دیگری تهیه می‌شد که با مالک نگاتیو قرارداد داشته و به دستور و سفارش او عکس‌ها را تهیه می‌کرد، حقوق عکس‌ها به مالک نگاتیو تعلق داشت؛ اما چنانچه فیلم به‌عنوان اثر نمایشی مورد حمایت قرار می‌گرفت، پدیدآورندهٔ اثر نمایشی، دارندهٔ حق نشر اثر محسوب می‌شد؛ مگر اینکه پدیدآورنده به‌موجب قراردادی در استخدام یک شخص حقیقی یا حقوقی بوده که در این‌صورت استخدام‌کننده، دارندهٔ حقوق محسوب می‌شد.

بدین ترتیب کسی که فیلم با سرمایهٔ او تهیه شده یعنی تهیه‌کننده به‌عنوان دارندهٔ حقوق اثر شناخته شد و این رویه در قانون حق نشر سال۱۹۵٦م. صورت قانونی یافت.

بر اساس مادهٔ ۱۳–۱۰ قانون حق نشر سال ۱۹۵٦م. انگلستان، دارندهٔ حقوق اثر، این‌گونه تعریف و مشخص شد: «کسی که مسئولیت تنظیم و هماهنگی‌های لازم برای ساخت فیلم در تعهد اوست.»

دلیل اصلی رویهٔ اتخاذشده در قانون مزبور مخالفت‌هایی بود که بر سر انتخاب پدیدآورندهٔ فیلم به‌وجود آمد، درواقع تدوین‌کنندگان این قانون با این شیوه عملاً وارد بحث پدیدآورنده نشده و صرفاً به تعیین دارندهٔ حقوق فیلم اکتفا کردند (Kamina, 2002: 138).

تلقی کردن تهیه‌کننده به‌عنوان یگانه دارندهٔ حقوق اثر، مخالفان زیادی داشت. به همین دلیل و با توجه به اینکه عوامل هنری و خلاقه زیادی در ساخت فیلم سهیم هستند، پیشنهاد شد که فیلم یک «اثر مشترک» بین کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و ... تلقی شود (*Ibid*: 28).

---

۱. مادهٔ۲۱ (Sec.21)

به همین جهت در یک تحول قانونی دیگر، در قانون سال ۱۹۸۸م. حق نشر انگلستان با استفاده از مفهوم اثر مشترک تلاش شد تا این مسئله حل شود. بر اساس قانون فوق (بند۱ مادهٔ۱۰) در تعریف اثر مشترک این‌گونه آمده است: «در این بخش یک اثر تألیفی مشترک به معنای اثری است که از طریق همکاری دو یا چند پدیدآورنده تهیه شده در حالی‌که سهم هر مؤلّف از مؤلّف دیگر قابل تفکیک و تمیز نیست.»

در این ماده، فیلم یک اثر مشترک محسوب شده و در بند۲ مادهٔ ۹ نیز تهیه‌کننده و کارگردان به‌صورت مشترک پدیدآورندهٔ اثر تلقی می‌شوند؛ مگر اینکه تهیه‌کننده و کارگردان آن یک شخص باشد.

فرانسه

در نظام حق مؤلّف نیز که دارای مبانی نظری، تاریخی و ویژگی‌های منحصربه‌خود بود یکی از مهم‌ترین چالش‌ها در حوزهٔ آثار سینمایی تعیین پدیدآورندهٔ اثر بود.

در این نظام نیز همانند نظام حق نشر، بحث‌های دامنه‌دار و طولانی در خصوص تعیین دارندهٔ حقوق و پدیدآورندهٔ اثرسینمایی روی داد. تا قبل از جنگ جهانی دوم این تمایل نسبی وجود داشت که تهیه‌کننده به‌عنوان پدیدآورنده مورد شناسایی قرار گیرد. این تمایل در نهایت از طریق رویهٔ قضایی پذیرفته شد و دادگاه تجدیدنظر پاریس در سال ۱۹۳۵م. رأیی صادر کرد (Mascarade1935) مبنی بر اینکه تهیه‌کننده تنها پدیدآورندهٔ فیلم محسوب می‌شود.

استدلال دادگاه نیز این بود که چون تهیه‌کننده با کارگردان و سایر عوامل فیلم قرارداد منعقد می‌کند مستحق این است که به‌عنوان دارندهٔ حقوق و پدیدآورنده شناخته شود. همچنین دادگاه در این زمینه از مفهوم «اثرجمعی» نیز بهره برد. این دسته از آثار پس از ظهور آثاری همچون دانشنامه و فرهنگ لغات در حقوق فرانسه رایج شد. در خلق این‌گونه آثار از یک‌سو افراد زیادی دخیل و مرتبط هستند که امکان ذکر نام تمام آنها در اثر به‌عنوان پدیدآورنده وجود ندارد و از سوی دیگر بانی و مدیریت اصلی این‌گونه آثار(به جهت

وسعت آن) عموماً به‌عهدهٔ یک شخص حقوقی است که به قصد انتشار اثر به نام خـود، آن‌را تهیه می‌کند.

قانون‌گذار در این زمینه، عوامل دخیل در خلق یک اثر جمعی را دارای رابطـهٔ قـراردادی کار با شخص حقیقی یا حقوقی بانی اثر می‌داند که (برخلاف اثر مشترک) هـیچ‌گونـه حقـی نسبت به اثر خلق‌شده ندارند و صرفاً حق‌الزحمهٔ ثابتی (بدون در نظر گرفتن میزان شـمارگان یا فروش اثر و غیره) دریافت می‌دارد، چراکه سهم هر یک از آنها در اثر به‌وجود آمـده قابـل تفکیک و تمیز نبوده و در این موارد ناشر(کارفرما یا سرمایه‌گذار) هر چند شـخص حقـوقی هم باشد به‌عنوان پدیدآورنده شناخته می‌شود.[1]

مادهٔ L.113-7 قانون جدید مالکیت فکری فرانسه در خصوص پدیدآورندهٔ اثـر سـمعی‌ـ بصری اشعار می‌دارد:

> *پدیدآورندهٔ یک اثر سمعی‌ـ بصری هر شخص حقیقـی یـا حقـوقی اسـت کـه تلاش خلاقانه‌ای برای خلق اثر انجام داده‌اند. ایـن اشـخاص بـه‌صـورت مشـترک پدیدآورندهٔ اثر سمعی‌ـ بصری تلقی می‌شوند؛ مگر اینکـه خـلاف آن ثابـت شـود: فیلم‌نامه‌نویس، تدوین‌گر، نویسندهٔ دیالوگ‌ها، آهنـگ‌سـاز، کـارگردان. چنانچـه اثـر سمعی‌ـ بصری، اقتباس از یک اثر موجود یا فیلم‌نامـه‌ای بـوده کـه مـورد حمایـت باشد، پدیدآورندهٔ این اثر اصلی یا فیلم‌نامه نیز جزء پدیدآورندگان تلقی می‌شود.*

این ماده به صراحت اثر سمعی‌ـ بصری را یک «اثر مشترک» دانسته و پنج تن از اصلی‌تـرین عوامل دخیل در ساخت یک اثر را به‌عنوان پدیدآورنده مورد شناسایی قرار داده است. حکـم این ماده بر پایهٔ یک فرض قانونی بوده و خلاف آن توسط مدعی قابل اثبات است. بنـابراین اشخاص مذکور در مادهٔ فوق الزاماً جزء پدیدآورندگان اثر محسوب نمی‌شوند. به‌عنوان مثـال چنانچه ثابت شود تدوین‌گر مشارکت خلاقانه‌ای در خلق اثر نداشته، از فهرست فوق خـارج می‌شود یا اینکه چنانچه ثابت شود یکی دیگر از عوامل دخیل در ساخت اثر سـینمایی ماننـد فیلم‌بردار یا بازیگر، نقش مهم و خلاقانه‌ای در خلق اثر داشته، این فـرد یـا افـراد مـی‌تواننـد

1.1793Act-Art.L.113-5

جزء پدیدآورندگان قرار گیرند. از سوی دیگر و در مواد L.132.24 تا L.132.30 از طریق فرض یک رابطهٔ قراردادی بین تهیه‌کننده و پدیدآورندگان فیلم (مندرج در مادهٔ فوق) مقرر شده که بهره‌برداری از اثر سمعی‌ـ بصری به «تهیه‌کننده» منتقل می‌شود. البته این فرض قانونی، منحصر به «حقوق مادی اثر» است و شامل «حقوق معنوی اثر» که متعلق به هر یک از عوامل فوق است، نشده و این حقوق معنوی توسط خود دارندگان آن اعمال می‌شود.

ایران

با توجه به وضعیت خاص حقوق مالکیت فکری و به‌ویژه حقوق آثار ادبی و هنری در ایران و ابهام‌های موجود در این زمینه، تعریف و تعیین پدیدآورندهٔ اثر به‌ویژه در حوزهٔ آثار مشترک و جمعی مشکل و اختلاف‌برانگیز است.

در مادهٔ یک قانون حمایت حقوق مؤلّفان و مصنفان آمده است: «از نظر این قانون به مؤلّف، مصنف و هنرمند «پدیدآورنده»... اطلاق می‌شود.» از نظر لغوی هر یک از واژگان مؤلّف، مصنف و هنرمند دارای معنای خاصی هستند و به سختی می‌توان پدیدآورندهٔ اثر سینمایی را مؤلّف یا مصنف یا هنرمند به معنای رایج نامید، به‌ویژه آنکه ماهیت دوگانهٔ هنری - فنی اثر سینمایی نیز این امر را تأیید می‌کند.

در این قانون و در فصل دوم آن، با فرض اینکه در فصل تعاریف، پدیدآورندهٔ اثر تعریف شده است، به تبیین حقوق پدیدآورندهٔ اثر پرداخته و مجموعه‌ای از حقوق مادی را به‌عنوان حقوق پدیدآورنده فهرست کرده است. در مادهٔ شش این فصل قانون، از مفهومی تحت عنوان «اثر مشترک» یاد شده بدین شرح که: «اثری که با همکاری دو یا چند پدیدآورنده به‌وجود آمده باشد و کار یکایک آنها جدا و متمایز نباشد اثر مشترک نامیده می‌شود و حقوق ناشی از آن، حق مشاع پدیدآورندگان است.»

با توجه به تعریف مندرج در مادهٔ شش، اثر سینمایی نیز که حاصل همکاری مشترک و خلاقانهٔ مجموعه‌ای از عوامل فنی و هنری است از مصادیق بارز اثر مشترک تلقی می‌شود و حقوق متعلق به این اثر از آنِ همهٔ این عوامل و حق مشاع آنها خواهد بود. اما در هیچ‌یک از

مواد این قانون و سایر مقررات مربوطه «پدیدآورندهٔ اثـر سـینمایی» بـه صـراحت مشـخص نشده است.[۱]

یک اثر سینمایی در کلیت خود و تحت عنوان یک اثر، دارای حقوق جداگانه و مجزایـی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ خود است. هر یک از این اجزاء نیـز دارای حقـوق مـادی و معنـوی مختص خود بوده و همین امر نیز بر پیچیدگی تعیین پدیدآورندهٔ اثر مشترک می‌افزاید.

با این وجود از نظر حقوقی تعیین یک شخص (حقیقی یا حقوقی) که دارندهٔ حقـوق اثـر سینمایی تلقی شود اجتناب‌ناپذیر بوده، به‌ویژه در مرحلهٔ اجرای حقوق، اهمیت ایـن امـر بـه مراتب بیشتر احساس می‌شود.

علاوه بر موارد فوق، ساختار و نظام تولید در سینمای ایران نیز همانند بسیاری از کشورهای جهان سوم غیرشفاف و غیرحرفه‌ای بوده و از یـک‌سـو شـرح وظـایف و جایگـاه افـراد و عوامل دخیل در تولید چندان مشخص نیست و از سوی دیگر وجـود امکانـات و تجهیـزات ساخت آثار سینمایی در دست دولت بوده و نظارت و کنترل دولت بر سـاخت و تولیـد اثـر در مراحل مختلف نیز مانع از تعیین شخصی خاص به‌عنوان پدیدآورنده یا دست‌کـم دارنـدهٔ حقوق اثر می‌شود.

با این وجود عوامل تولید تلاش می‌کنند از طریق انعقاد قرارداد و تعریف رابطـه، حقـوق و تعهدهای خود در قالب قرارداد خصوصی، این مشکل را تـا حـدودی حـل کننـد. در ایـن قرارداد که به‌طور معمول به‌صورت جداگانه بین تهیه‌کننده از یک‌سو و سایر عوامـل فـیلم از سوی دیگر منعقد می‌شود، تعهدها و حقوق طرفین و ضمانت‌اجرای آنها درج شـده و کلیـهٔ حقوق اثر نیز به تهیه‌کننده واگذار می‌شود.

---

۱. به‌دلیل همین اجمال و نقص مندرج در قانون فوق و به جهت اهمیت مفهوم اثرمشترک و با توجه به اینکـه مفهـوم اثرمشـترک برگرفته از نظام حق مؤلّف است ذکر این توضیح ضروری است که در خلق اثرمشترک عنصر خلاقیت هر یک از عوامل دخیـل در خلق اثر اهمیت بسزایی دارد. مادهٔL.113-2 قانون مالکیت فکری فرانسه در تعریف اثرمشترک تصریح کرده که اثرمشترک اثری است که افراد مختلف در خلق آن به‌طور خلاقانه‌ای همکاری کرده‌اند. به‌دلیل وجود و اهمیـت همـین عنصـر خلاقیـت اسـت کـه اثرمشترک (برخلاف اثرجمعی) حق مشاع همهٔ پدیدآورندگان تلقی شده و بر اساس مادهٔL.113-3 قانون مالکیت فکـری فرانسـه حقوق مربوط به اثرمشترک صرفاً با توافق همهٔ پدیدآورندگان دخیل در خلق اثر قابل بهره‌برداری بوده و در این خصوص نیز مـی‌توانند قراردادی بین خود منعقد کنند.

درواقع تهیه‌کنندهٔ یک اثر سینمایی (که ممکن است هم‌زمان کارگردان، نویسندهٔ فیلم‌نامه و... نیز باشد) طی قراردادی که با سایر عوامل امضاء می‌کند کلیهٔ حقوق اثر را به تملک خود درآورده و به استناد این قرارداد نیز برای اثر ساخته‌شده درخواست پروانهٔ مالکیت می‌کند. در مواردی نیز که اثر به سفارش و هزینهٔ شخص حقیقی یا حقوقی تهیه می‌شود، تهیه‌کننده صرفاً نقش ناظر و مدیر هزینه‌ها و تدارکات را داشته و در قرارداد همکاری، حقوق اثر را برای سفارش‌دهنده محفوظ می‌شمارد.

این فرایند در خصوص حقوق مادی اثر تا حدی مشکلات موجود را مرتفع کرده است؛ اما درخصوص حقوق معنوی اثر سینمایی و همچنین حقوق مادی و معنوی اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن، با وجود قرارداد مزبور و پروانهٔ مالکیت، همواره بین تهیه‌کننده و سایر عوامل دخیل در تولید، اختلاف‌هایی بروز می‌کند که از طریق شرط داوری مندرج در قرارداد به حکمیت ارجاع می‌شود.

نتیجه‌گیری

حمایت از اثر سینمایی در چارچوب مقررات حقوق مالکیت فکری (اعم ازحق مؤلّف و حق نشر) سابقه‌ای بیش از یک قرن دارد. در انگلستان، قوانین حق نشر ۱۹۱۱، ۱۹۵۶ و۱۹۸۸ م. و در فرانسه، قوانین۱۹۵۷و۱۹۸۵ م.، اثر سینمایی را مورد حمایت قرار داده و سیر تحول حمایت از این آثار بیانگر اختلاف‌نظرهای فراوانی است که در طول سال‌ها بین حقوق‌دانان و صاحب‌نظران عرصهٔ سینما جریان داشته است.

تحلیل ساختار و ماهیت اثر سینمایی موجب شد امروزه به‌عنوان یک اثر مستقل در کنار آثار عکاسی و نمایشی مورد حمایت قرار گیرد. موضوع حمایت در اثر سینمایی نیز ابتدا مجموعه‌ای از عکس‌ها تعیین و از آن در قالب مجموعه‌ای حمایت به‌عمل آمد، سپس با توجه به شباهت محتویات ضبط‌شده در نوار فیلم با «اثر نمایشی»، اجزای مندرج در اثر سینمایی موضوع حمایت قرار گرفت و در نهایت نیز «اثر سینمایی» به‌عنوان یکی از موضوع‌های

مستقل مورد حمایت در حقوق مالکیت ادبی و هنری مورد شناسایی قرار گرفت.

در ایران، قانون حقوق مؤلّفان و مصنفان مصوب سال ۱۳٤۸ از پشتوانهٔ تاریخی و نظری مذکور برخوردار نبوده است. این قانون پس از سال‌ها خلأ، از طریق ترجمهٔ برخی قوانین اروپایی مورد تصویب مجلس وقت قرار گرفت و به همین منظور در حوزهٔ آثار سینمایی با خلأها و نقصان متعددی روبرو هستیم. این قانون، اثر سینمایی را فارغ از ماهیت، ساختار و اقسام آن و همچون سایر آثار، به‌عنوان موضوع حمایت تعیین کرده است. در این قانون، تعریف خاصی از این‌گونه آثار ارائه نشده و شرایط حمایت نیز همانند سایر آثار فرض شده است، یعنی واجد ابتکار و شکل مادی باشد، برای اولین بار در ایران عرضه شود و مغایر نظم عمومی و اخلاق حسنه نباشد.[1] این‌گونه عموم و اطلاق قانون فوق یکی از مهم‌ترین دلایلی بوده که تاکنون نتوانسته است در حوزهٔ آثار سینمایی منشأ اثر بوده و حمایت مؤثری به‌عمل آورد.

از سوی دیگر مقولهٔ پدیدآورندهٔ اثر سینمایی نیز همواره از چالش‌های عمده بود که در نهایت، نظام‌های مختلف حقوقی موضع خاص خود را در پیش گرفتند. در فرانسه، عوامل اصلی اثر به‌عنوان پدیدآورنده تعیین شدند که حقوق بهره‌برداری از اثر را به‌موجب یک فرض قانونی به تهیه‌کننده واگذار می‌کند و در انگلستان نیز، تهیه‌کننده و کارگردان به‌صورت مشترک به‌عنوان پدیدآورنده تعیین شده‌اند.

اما در قانون سال ۱۳٤۸ ایران، آثاری، تحت عنوان اثر مشترک مورد شناسایی قرار

---

۱. مادهٔ۶۴۰ قانون مجازات اسلامی در خصوص مغایرت نداشتن آثار سینمایی با نظم عمومی و اخلاق حسنه مقرر داشته:

اشخاص ذیل به حبس از سه ماه تا یک سال و... محکوم خواهند شد:

۱. هر کس نوشته یا طرح،گراور، نقاشی، تصاویر، مطبوعات، اعلانات، علائم، فیلم، نوار سینما یا به‌طور کلی هر چیز که عفت و اخلاق‌عمومی را جریحه‌دار کند برای تجارت یا توزیع به نمایش و معرض انظار عمومی گذارد یا بسازد یا برای تجارت و توزیع نگاه‌دارد.

۲. هر کس اشیاء مذکور را به‌منظور اهداف فوق شخصاً یا به‌وسیلهٔ دیگری وارد یا صادر کند یا به‌نحوی از انحاء متصدی یا واسطهٔ تجارت یا هر قسم معاملهٔ دیگر شود یا از کرایه دادن آنها تحصیل مال کند.

۳. هر کس اشیاء فوق را به‌نحوی از انحاء منتشر کند یا آنها را به معرض انظار عمومی بگذارد....

گرفته‌اند که با توجه به تعریف ارائه‌شده، اثر سینمایی نیز یک اثر مشترک محسوب می‌شود؛ در حالی‌که به احکام مختلف این آثار اشاره‌ای نشده است. در خصوص پدیدآورندهٔ این‌گونه آثار، چنانچه همهٔ عوامل دخیل در تولید اثر را به‌عنوان پدیدآورنده تلقی کنیم بهره‌برداری از اثر دچار مشکل و در برخی موارد غیرممکن می‌شود. دلیل خاص یا فرض قانونی مؤثری نیز وجود ندارد تا یکی از عوامل فوق را بر سایرین ترجیح داده یا به‌عنوان نماینده، برای اعمال حق برگزینیم. هر چند در عرف سینماگران ایران این نقص از طریق انعقاد قرارداد مرتفع شده و کلیهٔ عوامل اثر ضمن انتقال قراردادی حقوق خود به تهیه‌کننده، حق هرگونه ادعایی را در آینده از خود نفی می‌کنند. این روند صرفاً به‌منظور تسهیل بهره‌برداری از اثر و اعمال حقوق اثر در پیش گرفته شده و شامل حقوق مادی می‌شود و حقوق معنوی با توجه به ماهیت خود مشمول این نقل و انتقال نمی‌شود؛ ولی با توجه به سکوت قانون در این زمینه و تبیین و تعریف نکردن حقوق معنوی اثر، عملاً صاحب حق، نسبت به حقوق معنوی خود و اعمال این حقوق نیز اختیار لازم را از دست می‌دهد.

بدین ترتیب ضروری است قانون‌گذار ایرانی برای رفع نیازهای حوزهٔ حقوق آثار سینمایی با مدنظر قرار دادن تجربهٔ سایر کشورها و نظام‌های حقوقی پیشرو، موضوع حمایت را در آثار سینمایی تعیین و با توجه به این موضوع، پدیدآورندهٔ اثر را نیز شناسایی کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

بوردول، دیوید و کریستین تامسون، (۱۳۸۳). ***تاریخ سینما***. ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مرکز.

رفیعا، بزرگمهر، (۱۳۷٤). ***ماهیت سینما***. تهران: امیرکبیر.

زرکلام، ستار، (۱۳۸٤). ***قانون مالکیت فکری فرانسه و آلمان(آثار ادبی و هنری)***. تهران: سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور.

سعیدی‌پور، فرشته، (۱۳۷٦).***گرافیک در عنوان‌بندی فیلم***. تهران: سروش.

سلطانی، مصطفی، (۱۳۸۷). «**حمایت از آثارسینمایی در حقوق مالکیت فکری**». تهران: پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شهید بهشتی.

صمدی، روشن، (۱۳۷٦). ***فرهنگ فن سینما و تلویزیون***. تهران: علم.

ناول‌اسمیت، جفری، (۱۳۷۷). ***تاریخ تحلیلی سینمای جهان***.گروه مترجمان، تهران: بنیاد فارابی.

نایت، آرتور، (۱۳۷۷). ***تاریخ سینما***. ترجمه نجف دریابندری. تهران: امیرکبیر.

Kamina,P, (2002). ***Film Copyright in the European Union***. UK: CambridgeUniversity Press.

Ray.R.B.(1985). ***A Certain Tendency of the Hollywood Cinema,1930-1980***.Princeton,NJ: Princeton University Press.

Sterling,J.A.L.(1992). ***Intellectual Property Right in Sound Recording, Film &Video***.UK: Sweet and Maxwell.

Sterling,J.A.L.(1998). ***World Copyright Law***.UK:Sweet& Maxwell.

قوانین خارجی

انگلستان

Copyright Act of 1911

Copyright Act of 1956

Copyright,Designs and Patents Act of 1988

فرانسه

Law of 11 March 1957 on Literary and Artistic Property

Low of 3 July 1985 on the Right of Performers,Producers of Phonograms and Videograms& Audiovisual Communication Enterprises

Intellectual Property Code(1992)

معاهده‌های بین‌المللی

Agreement on Trade–Related Aspects of Intellectual Property Rights(TRIPS)1993

Berne Convention for the Protection of Literary and ArtisticWorks1886

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی