فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره نوزدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۱۲۲۸-۲۳۸۳ | ص: ۵۴-۲۷

حمایت «حقوق مالکیت فکری» از اثر سینمایی

گل‌آذین مختاری[۱]

چکیده

سینمای رو به رشدِ ایران نیازمند حمایت حقوقی مناسب و بهینه از مؤلفان و دیگر دست‌اندرکارانی است که در تهیهٔ اثر سینمایی مشارکت می‌کنند. قانونی که از این افراد حمایت می‌کند، قانون حمایت از مؤلفان، مصنفان و هنرمندان است که در سال ۱۳۴۸ تصویب شده است. مسلّم است که صنعت سینمای ایران در طی این سال‌ها توسعه پیدا کرده؛ اما قانونی که از آثار سینمایی حمایت می‌کند همچنان تغییر نکرده است! در ایران از آثار سینمایی، حمایت کافی به عمل نمی‌آید، و نه‌تنها از حقوق مؤلفین در قانون فعلی به‌طورکامل حمایت نمی‌شود، بلکه اثر سینمایی نیز در قانون تعریف نشده است. اثر سینمایی با توجه به ویژگی‌هایی که دارد، مانند تعداد افراد دخیل در آفرینش آن، و گسترهٔ آفرینش‌های هنری موجود در آن، نیازمند بررسی ویژه از منظر حمایت حقوق مالکیت فکری است. در این مقاله با مطالعهٔ تطبیقی در قوانین کشورهای انگلیس، ایالات‌متحده آمریکا، فرانسه، و کنوانسیون‌های بین‌المللی تلاش شده است علاوه‌بر ارائهٔ تعریفی از این اثر، احکام خاص حمایتی از این آثار را، مانند معیار اصالت، مدت حمایت و پدیدآورندگان شناسایی نماید. شایسته است قانونگذار ایران صراحتاً اصالت را شرط حمایت در آثار قرار دهد؛ چراکه حمایت از آثار غیر اصیل، دایرهٔ حمایت را گسترش می‌دهد و این امر برای کشوری درحال‌توسعه مطلوب نیست. درخصوص پدیدآورندگان این‌گونه آثار، حکمی در قانون ایران وجود ندارد. به نظر می‌رسد با توجه به تجربهٔ کشورهای موردمطالعه و با نگاهی به کنوانسیون‌های بین‌المللی، می‌توان کارگردان اصلی، نویسندهٔ فیلم‌نامه، نویسندهٔ دیالوگ‌ها و آهنگساز را به‌عنوان پدیدآورندگان شناسایی کرد. با به‌روزکردنِ قانون در این زمینه می‌توان به حمایت بهتر و کافی از پدیدآورندگان دست یافت و انگیزهٔ تولید چنین

۱. دانشجوی دکتری حقوق تجارت و سرمایه‌گذاری بین‌المللی دانشگاه تهران
(mokhtqri.golasin@gmail.com)

آثاری را در جامعه افزایش داد.

کلیدواژه‌ها: اثر سینمایی، حقوق مالکیت فکری، حق مؤلف، پدیدآورنده، آثار دیداری.شنیداری.

مقدمه

اثر سینمایی، محصولی مشمول حمایت مالکیت فکری است. این اثر مانند دیگر آثار، دارای ویژگی‌هایی است که نیازمند حمایت است و از سویی حمایت در هر اثر بنا به ویژگی‌هایی که دارد می‌تواند متفاوت باشد. در ایران، آثار سینمایی، بدون اینکه تعریف شود، در مادهٔ ۱ قانون حمایت از مؤلفان، مصنفان و هنرمندان (قانون ایران) در زمرهٔ یکی از آثار قابل حمایت ذکر شده است. لذا این آثار از حمایت‌های حقوق مالکیت فکری بهره‌مند می‌شوند. اما ازآنجایی‌که سینما و آثار سینمایی همواره در حال رشد و تغییر است، با توجه به سال تصویب این قانون، حمایت‌های مندرج در آن پاسخگوی نیازهای فعلیِ این‌گونه آثار نیست.

بنابراین، با مطالعه قوانین کشورهایی که در زمینهٔ سینما در دنیا پیشگام هستند، به بررسی تغییرات و تحولات و آخرین حمایت‌های جاری از این آثار می‌پردازیم. در انتخاب کشورها، علاوه‌بر درنظرداشت پیشگام‌بودن از منظر سینما، به تفاوت مبنایی حمایت در حقوق مالکیت فکری نیز توجه شده است و کشورهای انگلیس و آمریکا، دارای نظام کامن‌لا، و کشور فرانسه، از میان کشورهای نظام حقوقی در نوشتار ررسی قرار گرفته‌اند. نظر به اینکه احکام حمایت از مالکیت فکری در آثار مختلف مشابهت‌هایی با هم دارند، برای اینکه در این مقاله از بازگوکردن احکام کلی و تکراری خودداری شده و تنها به احکام ویژهٔ حقوق مالکیت ادبی هنری در حمایت از اثر سینمایی پرداخته شده است.

بدین‌منظور نخست مفهوم و پیشینهٔ حقوقی حمایت از این اثر موردبحث قرار می‌گیرد و سپس به مفهوم حق مؤلف (کپی‌رایت) اشاره می‌شود. در یک اثر سینمایی علاوه‌بر حقوق مالکیت ادبی و هنری به‌معنای خاص، حق مرتبط نیز وجود دارد، که به اجراکنندگان این آثار تعلق دارد. اما به‌علت گستردگی موضوع از گنجاندن آن در مقالهٔ حاضر خودداری شده است. بنابراین، ابتدا به مفهوم حقوق مالکیت ادبی و هنری به معنای خاص، که

در برابر حق مرتبط قرار می‌گیرد اشاره و سپس معیار اصالت به‌عنوان معیار تعیین‌کننده برای مشمول حمایت قرارگرفتن موردبررسی قرار می‌گیرد. ازآنجاکه معیار اصالت، فی‌نفسه مبهم و بسیار تفسیربردار است، تعریف خاصی از آن نیز در قوانین مختلف ارائه نشده است و باید با استفاده از دکترین حقوقی به تعیین و تعریف معیار و تمییز آن در اثر سینمایی پرداخت. تعیین پدیدآورندگان این اثر نیز دارای اهمیت بالایی است. چراکه حمایت از حقوق مالکیت فکری، اولاً به پدیدآورندهٔ اثر تعلق می‌گیرد و ازآنجایی‌که افراد متعددی در خلق اثر سینمایی مشارکت دارند، تعیین پدیدآورندگان به معنی تعیین صاحبان حق مالکیت فکری مندرج در اثر است. همچنین به مدت حمایت از این آثار در قوانین کشورهای پیش‌گفته و کنوانسیون‌های بین‌المللی پرداخته خواهد شد تا با مطالعه‌ای تطبیقی به‌نحو اجمالی کلیهٔ حقوق مترتب بر این اثر موردبررسی قرار گیرد و بتوان از تجربه قانون‌گذاری و سیر تحولی این حمایت‌ها در کشورهای موردمطالعه برای بهبود حمایت‌ها در کشور ایران بهره گرفت. در این زمینه ادبیات محدودی به فارسی وجود دارد که ازجمله آنها، مقالهٔ «حقوق مالکیت فکری آثار سینمایی» نوشتهٔ شیما پورمحمدی ماهونکی و همچنین پایان‌نامهٔ «حقوق مالکیت فکری آثار سینمایی» نوشته مصطفی سلطانی است، که در نگارش این مقاله مورد استفاده قرار گرفته‌اند. همچنین با بهره‌گیری از مقالات و کتاب‌های خارجی به حمایت‌های خاص این اثر در کشورهای موردمطالعه پرداخته شده است. در این مقاله، ابتدا به مفاهیم پرداخته، سپس حمایت‌های قانون ایران و کشورهای موردمطالعه بیان شده است. پس از آن، به احکام خاص این اثر پرداخته شده است و در قسمت بعد نقش پدید آورندگی عوامل این اثر به تفکیک نقش آنها تحلیل شده است. این حق تألیف و پدیدآورندگی در بخش بعدی از منظر کشورهای موردمطالعه و کنوانسیون‌ها بررسی شده و سپس به احکام موجود در مورد مدت حمایت این اثر پرداخته شده است.

۱. تعریف و مفهوم اثر سینمایی

در قانون ایران، تعریفی از اثر سینمایی یا شنیداری-دیداری ارائه نشده است. بنابراین در حال حاضر، نظام حقوقی ایران با نبود یک تعریف قانونی از آثار سینمایی مواجه است. با بررسی تعاریف ارائه‌شده در قوانین کشورهای مختلف می‌توان به تعریفی از این اثر دست یافت.

در مادهٔ ۵ از قانون «کپی‌رایت، طرح‌ها و حق اختراعات» انگلستان (مصوّب ۱۹۸۸[1])، «فیلم» را به این شرح تعریف می‌نماید:

«فیلم به‌معنی ضبط بر روی هر حاملی است که از آن به هر وسیله تصویری متحرک تولید

1. Copyright, Designs and patents Act 1988.

شود.»

قانون‌گذار فرانسه به تعریف اثر شنیداری-دیداری پرداخته است و اثر سینمایی را جزئی از آن در نظر گرفته و به‌طور جداگانه به تعریف آن نپرداخته است. مادهٔ ۱۱۲-۲ قانون مالکیت فکری[1] ذیل آثار موردحمایت در بند ۶، اثر شنیداری- دیداری را این‌گونه تعریف کرده است: «آثار سینمایی و سایر آثار حاوی توالی تصاویر متحرک، همراه با صدا یا بدون آن، همگی تحت عنوان اثر شنیداری- دیداری هستند». این عبارت شامل طیف وسیعی از آثار سینمایی و فیلمهای مستند از قبیل مستند خبری، و تلویزیونی می‌گردد و به دلیل گسترده بودن آن دست‌کم در عالم نظر، شامل بازی‌های کامپیوتری و وبسایت های دارای محتوای ویدیویی نیز می‌شود (Goldstein, 2010, 304).

در قانون کپی‌رایت ۱۹۷۶ ایالات‌متحده آمریکا[2]، ذیل قسمت تعاریف، «فیلم» بدین شرح تعریف شده است: «اثری شنیداری- دیداری که متشکل از مجموعه‌ای از تصاویر مرتبط است که به‌صورت متوالی نمایش داده می‌شوند و حس حرکت را القا می‌کند، همراه با صدا، اگر داشته باشد.»

با توجه به تمامی این تعاریف می‌توان گفت «اثر سینمایی اثری است متشکل از مجموعه‌ای از تصاویر پیوسته و مرتبط که به‌صورت متوالی نمایش داده می‌شوند و حس حرکت را القا می‌کند، و ممکن است همراه با صدا یا بدون آن باشد.»

۲. مفهوم حمایت مالکیت ادبی هنری به معنای خاص

حقوق مالکیت ادبی هنری به‌معنای وسیع علاوه بر حق پدیدآورندگان آثار ادبی و هنری، شامل حق مرتبط نیز می‌گردد. حقوق مرتبط، به‌طورکلی حقوق اشخاصی است که آثار خلاقانه‌ای را به عموم عرضه می‌کنند بی‌آنکه خود پدیدآورنده آن محسوب شوند (صادقی و محسنی، ۱۳۸۳، ص۱۶۱). اما منظور از حمایت مالکیت ادبی هنری به معنای خاص حمایتی است که در نظام‌های مختلف به شکل نظام کپی‌رایت یا نظام حق مؤلف وجود دارد. هر دوی این نظام‌ها از حقی حمایت می‌کنند که با خلق اثر به وجود می‌آید، اما مبنای این حمایت‌ها متفاوت است. نظام کپی‌رایت نشأت گرفته از دیدگاهی است که جنبهٔ مادی حق در آن غلبه دارد و نظام حق مؤلف مبتنی بر جنبهٔ معنوی حق است (همان، ص۲۰). در نظام‌های حق مؤلف برای حمایت، تشریفاتی وجود ندارد؛ اما در نظام‌های کپی‌رایت، حمایت موکول به ثبت و تودیع است. در نظام کپی‌رایت پدیدآورنده مانند یک تاجر فقط صاحب کالای خود شناخته می‌شود و اثر خود را در معرض فروش قرار می‌دهد. بنابراین، این نظام

1. Code de la Propriété Intellectuelle 1992.
2 .The Copyright Act of 1976.

دارای ماهیتی اقتصادی است (Edelman, 1999, p26). اما نظام حق مؤلف بیشتر از آنکه به اثر معطوف باشد به حمایت از پدیدآورنده توجه دارد و اثر را وابسته به شخصیت و هویت وی می‌داند. در همین راستا حقوق معنوی در این نظام اهمیت فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کند، درحالی‌که در نظام کپی‌رایت حقوق معنوی به‌طور محدودی مورد شناسایی قرار گرفته است. در این مقاله نیز از هر دو واژه حق مؤلف و کپی‌رایت استفاده شده است که به تفاوت این دو نظام بر می‌گردد.

۳. حمایت از آثار سینمایی در قوانین ملی و در سطح بین‌المللی

۱-۳. ایران

اولین و مهم‌ترین منبع قانونی حقوق مالکیت ادبی و هنری، قانون حمایت از مؤلفان و مصنفان و هنرمندان مصوّب سال ۱۳۴۸ است، که آثار سینمایی نیز در مادهٔ ۱ این قانون در زمره آثار قابل‌حمایت ذکر شده است. در بند ۳ این ماده از یک‌سو اثر سمعی بصری به‌عنوان یکی از آثار موردحمایت ذکر شده است و از سوی دیگر در بند ۱ و ۳ مادهٔ ۵ اثر سینمایی و هر ضبط تصویری به‌عنوان یکی از شیوه‌های بهره‌برداری از اثر نام برده شده و هرگونه استفاده سینمایی از آثار موردحمایت این قانون منوط به تجویز دارنده اثر شده است. درواقع در این قانون ضمن حمایت از آثار سینمایی و سمعی- بصری تلاش شده تا از نقض حقوق سایر آثار مشمول حمایت توسط آثار سینمایی جلوگیری به عمل آید (سلطانی، ۱۳۸۸، ص۳۶). اگرچه همان‌طورکه گفته شد در این قانون، تعریفی از اثر سینمایی ارائه نشده است.

در سال ۱۳۵۰ آیین‌نامه اجرایی ماده ۲۱ این قانون، در مورد ثبت اختیاری اثر به‌عنوان یک اقدام حمایتی، به تصویب رسید. بند «د» ماده ۲ این آیین‌نامه مقرر می‌دارد برای ثبت اثر سینمایی، نسخه کامل از اثر به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تحویل شود.

از دیگر قوانین قابل‌توجه قانون «نحوه مجازات اشخاصی که در امور سمعی بصری فعالیت‌های غیرمجاز می‌نمایند» مصوب سال ۱۳۸۶ است که در آن برای تکثیر و توزیع آثار غیرِمجاز، مجازات کیفری در نظر گرفته شده است.

نهایتاً می‌توان به قانون تجارت الکترونیکی سال ۱۳۸۲ اشاره کرد که حمایت‌های مندرج در قوانین مالکیت فکری را به محیط الکترونیکی تسری داده است که شامل اثر سینمایی نیز می‌گردد.

۲-۳. در سطح بین‌المللی

الف) کنوانسیون برن

در کنوانسیون برن که در سال ۱۸۸۶ در سوئیس منعقد گشت، همچون بسیاری از قوانین کشورها تعریفی از اثر علمی، ادبی و هنری قابل حمایت ارائه نشد. اما در ماده ۲ آن فهرستی از آثار قابل حمایت ارائه شد که در این فهرست با توجه به اینکه پدیده سینما و اختراع آن هنوز به مرحله‌ای نرسیده بود که نیازمند چنین حمایتی باشد نامی از آثار عکاسی و آثار سینمایی ذکر نشد (Kamina, 2004, p 18). پس از بازنگری‌ها و اصلاحات، تغییراتی رخ داد و هم‌اکنون در مواد ۲ و ۱۴ مکرر کنوانسیون اصلاحی ۱۹۷۹ پاریس، اثر سینمایی صراحتاً یکی از آثار موردحمایت محسوب گردیده است.

ب) تحولات بعد از کنوانسیون برن

کنوانسیون جهانی کپی‌رایت[1] در سال ۱۹۵۲ و تقریباً در اوج شکل‌گیری صنعت سینما تصویب شد و طبیعی بود با توجه به تجربهٔ مندرج در معاهدهٔ برن و الزامات و نیازهای موجود، آثار سینمایی به‌عنوان یکی از آثار موردحمایت در آن (مادهٔ ۱) ذکر گردد.

موافقت‌نامه تریپس - در دسامبر ۱۹۹۳ به‌عنوان یکی از اسناد تأسیس سازمان تجارت جهانی تدوین شد که در مواد ۹ تا ۱۵ به جنبه‌های تجاری حق مؤلف می‌پردازد. در موافقت‌نامه تریپس حقی تحت عنوان حق اجاره‌ای در مورد برنامه‌های رایانه‌ای و آثار سینمایی در ماده ۱۱ شناسایی شد و همچنین این سند، شخص حقوقی را به‌عنوان مؤلف شناسایی کرد. در این موافقت‌نامه مستقیماً از آثار سینمایی حمایت نمی‌شود بلکه به‌موجب ماده ۹ آن، مواد ۲۱-۱ معاهدهٔ برن برای اعضای موافقت‌نامه لازم‌الاتباع است. بدین‌ترتیب فعالیت‌های سینمایی و آثار مرتبط با آنکه در مادهٔ ۲ معاهدهٔ برن مشمول حمایت بودند نیز موردحمایت این موافقت‌نامه قرار می‌گیرند.

سازمان جهانی مالکیت فکری نیز در سال ۱۹۹۶ با هدف یکسان‌سازی و ارتقای سطح حمایت‌های بین‌المللی و با توجه به پیشرفت‌های به‌دست‌آمده در حوزه فناوری، ازجمله امکان عرضه اثر سینمایی در محیط دیجیتالی، دو معاهده کپی‌رایت سازمان جهانی مالکیت فکری[2] و معاهده اجراها و آثار صوتی سازمان جهانی مالکیت فکری[3] را تدوین نمود.

---

1 .Universal Copyright Convention.
2 .WIPO Copyright Treaty (WCT).
3 .WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT).

در معاهده کپی‌رایت سازمان جهانی مالکیت فکری، حق اجاره تجاری برنامه‌های رایانه‌ای و آثار سینمایی برای دارنده حق تصریح شد (ماده ۷ معاهده). همچنین مؤلفان برنامه‌های رایانه‌ای و آثار سینمایی و موسیقایی از حمایت‌های خاص در این معاهده بهره‌مند شدند. این معاهده برای صاحب اثر یک حق انحصاری در مورد صدور اجازه برای انتشار اصل یا کپی اثر از طریق فروش یا سایر طرق دیگر انتقال، قائل شده است که تحت عنوان «حق انحصاری توزیع»[1] مرسوم شده است.

۴. احکام خاص حمایت از اثر سینمایی در قالب حقوق مالکیت ادبی هنری به‌معنای خاص

آثار سینمایی جزئی از آثار تحت حمایت حقوق مالکیت فکری هستند و در حمایت از آنها تمامی اصول این حقوق رعایت می‌گردد. اما در برخی از موارد، احکام حمایت از این آثار، متفاوت و دارای ویژگی‌هایی است که در دیگر آثار وجود ندارد.

ازآنجاکه صنعت فیلم شدیداً متکی به معاملات قراردادی در مدیریت کپی‌رایت فیلم است، افراد خلاقی که در ساخت فیلم همکاری می‌کنند معمولاً به نحو قراردادی در استخدام تهیه‌کننده فیلم هستند، یا حقوق خود را از طریق قرارداد به تهیه‌کننده منتقل می‌کنند و بنابراین ازآنجایی‌که بقیه عوامل زیر نظر او کار می‌کنند، حقوق اثر سینمایی متعلق به وی است (نوروزی، ۱۳۸۹، ص۹۱).

باوجوداین، نمی‌توان فرض کرد هرگونه مشکل را می‌توان از طریق قرارداد حل نمود. حتی با علم به این موضوع که صنعت فیلم‌سازی با اتکای به قرارداد حقوق را مدیریت می‌کند، باز هم نمی‌توان فرض کرد که قرارداد همان حقوقی را به طرفین می‌دهد که در شرایط غیرقابل‌پیش‌بینی مطلوب آنها است. همچنین، فیلم‌هایی وجود دارند که خارج از این چارچوب قراردادی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند و در چنین مواردی است که نیاز مفرطی به تعیین موضوع «فیلم» و مؤلف/مالک ازطریق قانون وجود دارد (Handler, 2007, p183-187.).

اخیراً نظریه‌پردازانِ باتجربه در زمینه صنعت فیلم این عقیده را که: قرارداد، همواره تضمین‌کنندهٔ حقوق ضروری برای بهره‌برداری از حقوق فیلم برای تهیه‌کننده است را به چالش کشیده‌اند. برخی (Dougherty, 2001, p49) معتقدند درحالی‌که رویهٔ عملی اکثریت استودیوهای فیلم‌سازی آمریکا این است که قراردادی امضاشده از همه شرکای دخیل در روند فیلم‌سازی بگیرند، بعضی استودیوها همیشه این سیاست را اعمال نمی‌کنند یا همیشه در شفاف‌سازی در ارتباط با کارگردان، بازیگران یا دیگر اعضایی که در حیطه دکترین «اثر ناشی از سفارش» نمی‌گنجند، موفق نمی‌شوند. این ناکامی‌ها است که باعث می‌شود

1 .Exclusive Right of Reproduction.

طبقه‌بندی فیلم به‌عنوان موضوع حمایت و مؤلف و مالک کپی‌رایت فیلم در حقوق اهمیت ویژه‌ای بیابد. به‌علاوه، نمی‌توان فرض کرد طرف قرارداد از کلیه حقوقی که می‌تواند برایش چانه‌زنی کند کاملاً آگاه است (ibid).

معمولاً حقوقی که برای کپی‌رایت فیلم در نظر گرفته می‌شود در چارچوب «صنعت» فیلم‌سازی است. به این معنی که یک تهیه‌کننده یا شرکت تولیدی فیلم‌سازی مسئول سرمایه‌گذاری و هماهنگی و کنترل فرآیند فیلم‌سازی است و در بهره‌برداری از فیلم سود می‌بَرد (پورمحمدی‌ماهونکی، ۱۳۹۲، ص۲۴). بااین‌حال فیلم‌هایی هستند که خارج از این مدل ساخته می‌شوند، که در آنجا نمی‌توان فرض کرد قرارداد حقوق مالکیت را پوشش می‌دهد. بنابراین فهم این مسئله که مالک کپی‌رایت کیست اهمیت پیدا می‌کند. اکثر کشورها افراد خاصی را مانند تهیه‌کننده یا کارگردان به‌عنوان مالک کپی‌رایت مشخص می‌کنند، چراکه فیلم را به‌عنوان آنچه قرار است در چارچوب این صنعت مورد بهره‌برداری قرار گیرد، نگاه می‌کنند. به همین خاطر در موارد خارج از این چارچوب، چنین مضیق نگری موجب بروز مشکل می‌شود (Dougherty, 2001, p49).

هرچه بیشتر از فیلم‌سازی صنعتی فاصله می‌گیریم این احکام و تعاریف مصرح در قانون در مورد مالکیت کمتر کارآمد می‌شود. همچنان که هزینهٔ دسترسی به تکنولوژی فیلم‌سازی کمتر و سهولت دستیابی به آن بیشتر می‌شود، افراد خارج از چارچوب رسمی این صنعت می‌توانند در فیلم‌سازی درگیر شوند و همین باعث ایجاد دشواری در تعیین مالک کپی‌رایت می‌شود. کپی‌رایت در مواردی مثل فیلم‌های خانگی، آماتور، تجربی و ویدیوهای ضبط‌شده توسط موبایل وجود دارد. اما اگر افراد بخواهند از این فیلم‌ها بهره‌برداری کنند، معیارهای کنونی در مورد مالکیت شفاف نیست. برای مثال از یک صحنه‌ای با موبایل فیلم‌برداری شده است و یک پخش‌کننده می‌خواهد آن را پخش کند. اگر گوشی متعلق به شخصی باشد اما شخصی که فیلم را گرفته کس دیگری باشد چه کسی تهیه‌کننده، سازنده یا کارگردان فیلم است؟ یا در مورد دوربین‌های مداربسته، در فرضی که دوربین توسط شخصی نصب و وصل شده باشد ولی فردی که این دوربین را خریداری کرده جای خاصی برای نصب آن معین کرده بوده است، چه کسی مالک کپی‌رایت است؟ اگر با اطمینان نتوان کارگردان یا تهیه‌کننده را در مثال‌های بالا تعیین کرد، می‌توان گفت احتمالاً قرارداد هم نمی‌تواند در تخصیص حقوق مالکیت راهگشا باشد. علاوه‌براین، تعیین «تهیه‌کننده» با توجه و تمرکز بر درجات سرمایه‌گذاری مالی در فیلم منجر به شناسایی اشخاص نادرست به‌عنوان مالک کپی‌رایت می‌گردد. مثلاً در جایی که یک هنرمند از انجمنی برای پروژه‌اش کمک‌هزینه دریافت می‌کند، ممکن است طرف کمک‌هزینه‌دهنده استدلال کند که کمک مالی‌اش برای «سازنده» یا «تهیه‌کننده»بودنِ فیلم کافی است و وی مالک کپی‌رایت است (ibid). بنابراین برای حل

چنین مشکلاتی لازم است با استفاده از معیارهای مربوطه ابتدا موضوع حمایت و همچنین پدیدآورنده تعریف شود تا حقوقی که بر آنها مترتب می‌شود مشخص گردد.

۱-۴. معیار اصالت در اثر سینمایی

تعیین موضوع اصلی حمایت در آثار سینمایی و شنیداری- دیداری یکی از مباحث مهم حقوقی است که موجب اختلاف‌نظر نظام‌های مختلف حقوقی نیز شده است. به‌طورکلی تعیین موضوع حمایت در این‌گونه آثار تابعی از مبانی نظری هر نظام حقوقی است. در مورد احراز اثر مشمول حمایت، معیارها همان‌هایی هستند که به‌طور عام در حمایت از آثار وجود دارد. معیاری که در این آثار متفاوت است، معیار اصالت است.

معیار اصالت، فی‌نفسه مبهم و بسیار تفسیربردار است و به همین جهت تعریف خاصی از آن در قوانین مختلف ارائه نشده و تفسیر آن به عهده رویه قضایی نهاده شده است که با استفاده از دکترین و عرف، در هر اثر خاصی اظهارنظر کند (Sterling, 1998, p 254). می‌توان گفت اصالت نشانهٔ شخصیت و نتیجه تلاش آفرینندهٔ اثر است. یعنی اثر ناشی از ظرفیت خود مؤلف باشد و نسخه‌برداری صرف از اثر دیگری نباشد (کلمبه، ۱۳۹۰، ص۳۳). بااین‌حال، احراز معیار اصالت کاری دشوار است. در نظام کپی‌رایت، اصالت بر اساس رویهٔ قضایی دارای دو رکن اساسی است که عبارت‌اند از:

الف) اثر، کپی یا نسخه‌بدل و روگرفتِ صرف از یک اثر دیگر نباشد.

ب) اثر، دربردارندهٔ میزان محسوس و مشخصی از مهارت و تلاش یا تجربهٔ خود پدیدآورنده باشد (Sterling, op.cit, 1998, p 254).

بنابراین صِرف کپی‌نبودنِ یک اثر و جدیدبودن آن به معنای اصالت اثر نیست، بلکه وجود مهارت و تلاش پدیدآورنده نیز ضروری است. در نظام حق مؤلف، اصالت بیشتر به معنای خلاقیت است، یعنی نیازمند درجه بالایی از تلاش و تجربهٔ پدیدآورنده است (Ibid). در ادامه به بررسی معیار اصالت در قانون چندین کشور خواهیم پرداخت.

در قانون کپی‌رایت ۱۹۱۱ 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 فرآیند ضبط و تثبیت مشمول حمایت خاصی نمی‌شد. بنابراین به‌موجب این قانون، فیلم و اثر سینمایی به این دلیل موردحمایت قرار می‌گیرد که اثری نمایشی است. در این حالت کارگردان و همچنین سایر عوامل فیلم نظیر بازیگران، صحنه‌آرا، چهره‌آرا، و... به دلیل اینکه یک اثر نمایشی را خلق می‌نمایند از حقوق مندرج در این قانون برخوردار می‌گردند و ضبط این اثر نمایشی حقوق جداگانه‌ای را برای پدیدآورنده اثر نمایشی ایجاد نمی‌نماید. به‌عنوان‌مثال یک نمایش که در حال اجرا است می‌تواند بر روی فیلم ضبط گردد. این نمایش فی‌نفسه یک اثر کامل

و قابل حمایت است که دارای نمایشنامه، بازیگر، کارگردان، طراح صحنه و لباس و... است و دارنده حقوق این نمایش نیز کارگردان است. حال چنان چه این نمایش بر روی نوار فیلم (با مجوز کارگردان) ضبط گردد بر اساس ماده ۳۵-۱ دارنده حقوق این فیلم نیز کارگردان نمایش است و نه تهیه‌کننده یا سرمایه‌گذاری که مقدمات و تجهیزات فرآیند فیلم را فراهم کرده است. بنابراین طبق این قانون صرف ضبط اثر بر روی نوار فیلم و تهیه نوار فیلم برای ضبط کننده حقی ایجاد نمی‌کند و حقوق وی صرفاً 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 گزارش خبری) تحت عنوان اثر عکاسی موردحمایت قرار می‌گرفتند (Chandrachud,2010, p164).

در قانون کپی‌رایت ۱۹۵۶ انگلستان، موضوع حمایت فیلم دچار تغییر شد و خود ضبط اثر صرف‌نظر از اینکه محتوای آن یک اثر نمایشی است یا رویداد واقعی، به‌عنوان موضوع حمایت تعیین شد. مادۀ ۸ قانون سال ۱۹۸۸، کلیه آثار شنیداری- دیداری را ازجمله تولیدات تلویزیونی و انواع فیلم‌های مستند، خبری و غیره، به‌عنوان آثار ویژه‌ای تلقی نمود که بدون نیاز به احراز اصالت مشمول حمایت قانونی می‌گردند. در این قانون موضوع حمایت در آثار فوق به‌صرف ضبط و تثبیت تعیین شد و حمایت از اثر سینمایی تحت عنوان اثر عکاسی به‌طورکلی از بین رفت. این رویه همچنان در انگلستان جاری است و اثر شنیداری - دیداری شامل اثر سینمایی و تولیدات تلویزیونی ازقبیل برنامه‌های سرگرمی، نمایش‌ها، بازی‌های رایانه‌ای و غیره می‌گردد که این اثر را صرف‌نظر از محتوا و حامل آن موردحمایت قرار دارد. نکته دیگری که باید به آن توجه داشت این است که در قانون پیشین انگلستان صراحتاً پس از تعریف اثر نمایشی، فیلم را از شمول این تعریف استثنا کرده بود، اما قانون ۱۹۸۸ انگلستان، این بار در تعریف عبارت «اثر نمایشی» استثنا کردن فیلم را مسکوت گذاشت (Ibid, p165). برخی (Kamina, 2004, p 36) معتقدند حذف این استثنا، راه را برای سطوح بالاتر حمایت از فیلم به‌عنوان اثر نمایشی باز گذاشته است. با توجه به این مسئله در قانون انگلستان می‌توان گفت در حمایت از فیلم‌ها و آثار سینمایی دو سطح جداگانه حمایت وجود دارد. نخست، فیلم به‌منزله فیلم، که نیازمند احراز اصالت نیست و دوم فیلم به‌عنوان اثری نمایشی که نیازمند داشتن معیار اصالت است و حمایتی قوی‌تر به آن اعطا می‌شود. آنچه در پروندۀ Norowzian v. Arks Ltd and Others اتفاق افتاد، این حمایت دوگانه از کپی‌رایت در فیلم را که در ادامه تحلیل خواهد شد، به‌خوبی نشان می‌دهد.

خواهان، مهدی نوروزیان، پانتومیمی را با نام «خوشی»[1] روی پشت بامی در لندن فیلم‌برداری کرد که در آن شخصی رقصی را انجام دهد که گرچه ناگهانی بود اما به‌هیچ‌وجه

1 .Joy.

غیرعادی نبود. در حین ضبط، دوربین وی در حالت ایستا یا قفل[1] قرار داشت. سپس او از یک تکنیک خاص مونتاژ[2] استفاده کرد و فیلم را به نحوی متحول کرد که به‌شدت با آنچه در حقیقت فیلم‌برداری شده بود متمایز بود. فیلم به طریقه‌ای مونتاژ شده بود که حرکات خاصی از رقص طوری با هم ممزوج شده بود که گویی بازیگر حرکاتی می‌کند که در واقعیت، ازلحاظ فیزیکی غیرممکن است.

خواندهٔ دوم، شرکت تولید نوشیدنی، با آرکس،[3] نمایندهٔ تبلیغاتی، تماس گرفت تا یک تبلیغ برای محصول او بسازد. نماینده که از فیلم «خوشی» الهام گرفته بود، از نوروزیان خواست تبلیغی برای این محصول بسازد که از نظر تکنیک مونتاژ و فیلم‌برداری مشابه فیلم وی باشد. پس‌ازاینکه نوروزیان پیشنهاد وی را رد کرد، آرکس از کارگردان دیگری خواست تبلیغی با نام «انتظار»[4] بسازد. این تبلیغ شامل مردی بود که مشتاق بود نوشیدنی‌اش را بنوشد، و درحالی‌که در انتظار بود کف آن فروکش کند، حرکات رقص را اجرا می‌کرد. در این فیلم از همان تکنیک استفاده شده بود تا به نظر برسد بازیگر لحظاتی پیاپی به نحوی اجرا کرده که قانون طبیعت را نقض کرده است. این تبلیغ هیچ‌گونه کلامی در بر نداشت و تنها دارای موسیقی پس‌زمینه بود. «انتظار» در ایرلند و سپس در انگلستان و ولز پخش شد. خواهان، خواندگان را برای نقض کپی‌رایت فیلمش طرف دعوا قرار داد. سابق بر این، فراتر از هرگونه شک معقول پذیرفته شده بود که کپی‌رایت در یک فیلم تنها در صورتی نقض می‌شود که بخشی از آن به‌طور فیزیکی تکثیر شود. بااین‌حال خواهان ادعا کرد که حمایت کپی‌رایت در «خوشی» تحت عنوان اثر نمایشی نیز وجود دارد و حذف عبارت استثنای فیلم از تعریف «اثر نمایشی» فرصتی ایجاد کرده است که چنین حمایتی قابل‌پذیرش باشد. در مرحلهٔ بدوی، قاضی[5] دیدگاه مرسوم را اعمال کرد و رأی داد که «خوشی» نمی‌تواند اثر نمایشی باشد، چراکه قابلیت اجرای زنده را در برابر بینندگان ندارد. دادگاه همچنین بیان کرد که وقتی فیلم ضبط یک اثر نمایشی باشد، خودش نباید به‌عنوان اثر نمایشی در نظر گرفته شود. سپس دادگاه تجدیدنظر دیدگاه مخالف را برگزید و قاضی[6] رأی داد که فیلم می‌تواند از منظر قانون ۱۹۸۸ اثر نمایشی باشد. یک فیلم غالباً اثری است که قابلیت اجراشدن در برابر بینندگان را دارد. پس می‌تواند مشمول تعریف اثر نمایشی قرار گیرد.

گرچه «خوشی» یک اثر نمایشی نبود، زیرا که حاوی هیچ نبوغ خلاقانه‌ای نبود، اما خودش

---

1. Fixed or locked off.
2 .Jump cutting.
3. Arks.
4. Anticipation.
5 .Rattee J.
6 .Nourse LJ.

یک اثر نمایشی را تشکیل می‌داد و تکنیک مذکور که کارگردان از آن استفاده کرده بود، آن را به‌اندازه کافی اصیل کرده بود. بنابراین، فیلم از حمایت گسترده‌تری برخوردار بود، چراکه کارگردان علاوه بر آنکه از حقوق انحصاری به‌عنوان فیلم برخوردار بود، دارای همه حقوق انحصاری در یک اثر نمایشی نیز بود. دادگاه تجدیدنظر باوجوداین رأی داد که خوانندگان مسئول نقض کپی‌رایت نیستند. چراکه «انتظار» یک نسخه‌برداری ماهوی از «خوشی» نیست. هیچ کپی‌رایتی صرفاً در شیوه یا تکنیک، جدای از موضوع وجود ندارد. گرچه مشابهت‌های چشم‌گیری در فیلم‌برداری و طریقه مونتاژ وجود داشت، اما موضوع کاملاً متفاوت این دو اثر باعث شد دادگاه در مسئله نقض، نظر منفی ابراز کند (Chandrachud, op.cit. p166).

با توجه به این مورد، سه حالت می‌تواند در هم‌پوشانی اثر نمایشی و فیلم به وجود آید. یک فیلم ممکن است:

خود یک اثر نمایشی باشد.

ضبط یک اثر نمایشی و خود یک اثر نمایشی باشد.

ضبط آنچه باشد که اثر نمایشی نیست (Bainbridge, 2003, p 48).

در دو مورد اول فیلم دارای اصالت کافی است تا بتواند حمایتی بیشتر تحت عنوان اثر نمایشی داشته باشد. در مورد سوم، فیلم صرفاً به‌عنوان فیلم‌بودن حمایت می‌شود. فیلم‌هایی که حاوی سکانس‌هایی هستند که نمی‌توانند توسط بازیگران به‌طور زنده اجرا شوند، ممکن است ضبط اثر نمایشی نباشند اما خود اثری نمایشی هستند (Garnett, Kevin, 2008, p 78). مهم‌ترین نتیجه از پروندهٔ نوروزیان این است که در فیلم‌های اصیل انگلستان، که تحت عنوان اثر نمایشی حمایت می‌شوند، حمایت‌های قوی‌تری در برابر شکل‌های غیرمجاز بهره‌برداری وجود دارد (Kamina, 2004, p 37). این حمایت‌ها شامل دادن حق معنوی به کلیه پدیدآورندگان، برخلاف آنچه در فیلم درنظر گرفته می‌شود که فقط برای کارگردان وجود دارد، و همچنین حمایت در برابر اقتباس که در مورد فیلم وجود ندارد.

در مورد معیار اصالت، موضع قانون آمریکا برعکس قانون انگلستان است چراکه حمایتی که در نظر می‌گیرد طبق ماده ۱۰۲، تنها برای آثار اصیل است و از حمایت فیلم‌هایی که اصیل نباشند حمایت نمی‌کند. درواقع اصالت پیش‌شرطی برای حمایت از این آثار است. در بند ۶ این ماده، ذیل عنوان آثار موردحمایت، از «فیلم و دیگر آثار شنیداری- دیداری» نام برده شده است.

در قانون فرانسه معیاری مختص اثر سینمایی ذکر نشده و معیارهای احراز اثر مشمول حمایت تابع معیارهای کلی حمایت از آثار در مالکیت ادبی و هنری این کشور هستند. در قانون کپی‌رایت سال ۱۹۸۵ فرانسه آثار صوتی و ویدیویی بدون نیاز به احراز اصالت واجد حمایت بودند (Sterling, 1992, p 211). در قانون ۱۹۹۲ نیز نامی از اصالت به‌جز در مورد عناوین

برده نشده است، اما برخی (Sterling, op.cit, 1998, p 254) معتقدند این امر مفروض گرفته شده که یک اثر باید برای برخورداری از حمایت واجد شرط اصالت باشد.

در قانون ایران، هر دو عبارت «اثر سینمایی» و «سمعی بصری» (بند ۳ مادۀ ۲) به‌عنوان آثار مشمول حمایت ذکر شده است. اما شرط اصالت در هیچ‌یک از مواد این قانون به‌صراحت وجود ندارد.

ازآنجاکه نظام حمایت از مالکیت ادبی هنری ایران مانند فرانسه به مؤلف و حقوق وی اهمیت بیشتری می‌دهد، بهتر است که قانونگذار معیار اصالت را در حمایت از آثار سینمایی مدنظر قرار دهد. چراکه حمایت از آثار غیر اصیل دایره حمایت را بسیار گسترده می‌کند و از طرفی افراد را در معرض نقض احتمالی بیشتری قرار می‌دهد. از سوی دیگر هر چه آثار بیشتری تحت حمایت قرار گیرند دسترسی آزاد به این آثار محدودتر می‌شود و بهتر است تنها از اثر مؤلفی حمایت شود که دارای معیار اصالت باشد.

۲-۴. تعیین پدیدآورندگان (مؤلفان) اثر سینمایی

در میان مسائل مختلفی که در مورد آثار شنیداری- دیداری وجود دارد، مسئله‌ی تألیف و مالکیت کپی‌رایت یکی از پیچیده‌ترین و مناقشه برانگیز ترین موضوعات در عرصه ملی و بین‌المللی است. این مشکل فقط ناشی از این نیست که تعداد افرادی که در ساخت این اثر همکاری دارند معمولاً بیشتر از سایر آثار است، بلکه بیشتر مسئله‌ی ماهیت همکاری‌های متعدد برای ساخت اثر نهایی است که نمی‌تواند به یک مدل از منظر حمایت کپی‌رایت تقلیل یابد. از یک‌سو برخی همکاری‌ها هنری است که مشمول موضوعات کپی‌رایت (آثار ادبی، هنری، نمایشی و موسیقی) می‌گردد و برخی دیگر از همکاری‌ها فنی است. برخی دارای قابلیت بهره‌برداری و حمایت جداگانه هستند و برخی نیستند، برخی پیش از ساخته‌شدن فیلم وجود دارند و برخی در هر مرحله از فرآیند ساخت فیلم می‌توانند خلق شوند (Dechemy, 2012, p130). به‌طورکلی، دو مفهوم چیره از تألیف[1] در آثار سینمایی وجود دارد که درواقع بر روی تعریف مالکیت تأثیر می‌گذارد. ازیک‌طرف، برخی کشورها نگرش خالق محور را ترجیح می‌دهند، از طرف دیگر برخی کشورها بر جنبه اقتصادی تولید سینمایی تأکید دارند و کپی‌رایت را به تهیه‌کننده واگذار می‌کنند (Porcin, Vol 35, p6). کشورهای پیرو حق مؤلف، مانند فرانسه، تألیف و کپی‌رایت را به مؤلف خلاق اعطا می‌کنند و کشورهای پیرو نظام کپی‌رایت، مانند انگلستان، ترجیح می‌دهند حقوق را به تهیه‌کننده اعطا کنند و وی را مؤلف تلقی نمایند (Kamina, 2004, p 137). بنابراین در ادامه، نخست با درنظرگرفتن نقش و عملکرد همکاران اصلی در فرآیند ساخت فیلم به بررسی مؤلف‌بودن یا نبودن آنها می‌پردازیم و سپس قوانین

1 .Authorship.

چندین کشور و کنوانسیون‌های مرتبط را در این حوزه بررسی خواهیم کرد.

الف. تهیه‌کننده به‌عنوان مؤلف

نقش تهیه‌کننده در صنعت فیلم معمولاً این است که ابتکار عمل را بدست می‌گیرد، سرمایه را تأمین، یا از جای دیگری جذب می‌کند. در مورد شرکت‌های تولید فیلم، آنها معمولاً شخصی را به‌عنوان تهیه‌کننده انحصاری یا مدیر تولید می‌گمارند و مسئولیت‌های پروژه را به او واگذار می‌کنند. این شخص گرچه بر پروژه نظارت دارد اما معمولاً مستقیماً دخالتی ندارد.

بنابراین نقش تولیدکننده نسبت به فرآیند خلاقانه ساخت فیلم بسیار دور است. صرف آغاز کردن پروژه ساخت فیلم و تغییراتی اندک برای نمایش نهایی تلاشی ماهوی محسوب نمی‌شود. اما تهیه‌کنندگان فردی، اگر در بازنویسی ماهوی فیلم‌نامه و جهت‌دهی تدوین فیلم نقشی اساسی داشته باشند می‌توانند مؤلف مشترک به‌حساب آیند. در انگلیس این امر محدود به تهیه‌کنندگان در صنعت تلویزیون و آن هم محدود به سریال‌های تلویزیونی است و دیگر تهیه‌کنندگان مانند تهیه‌کننده فیلم‌های تئاتری، تنها وظیفه کنترل و نظارت را بر عهده دارند (Katzman, 1989, p 867).

در پروندهٔ Blanvhar,Honegger and Zimmer v. Societe Gaumont دادگاه فرانسه رأی داد که «تهیه‌کننده، خصوصاً اگر شرکت (شخص حقوقی) باشد و به انگیزه تولید منفعت اداره شود، لزوماً در امری خلاق شرکت ندارد.» بااین‌حال در پروندهٔ Tobis Sacha v. Studio de l'Etoile دادگاه فرانسه تهیه‌کننده را به‌عنوان مؤلف شناسایی کرد (Silverberg, 1958, p136).

در حقوق ایالات‌متحده کنترل و نظارت واقعی، در موارد آثار ناشی از سفارش، کافی در نظر گرفته و منجر به تألیف مشترک می‌شود (Katzman, 1989, p 867). این امر از تفاوت مبنا که پیش‌تر به آن اشاره شد نشأت می‌گیرد، چراکه نظام‌های کپی‌رایت بیشتر به حمایت از سرمایه توجه می‌کنند.

ب. کارگردان به‌عنوان مؤلف

امروزه تقریباً شکی نیست که کارگردان اثر شنیداری- دیداری نمایشی در اغلب موارد مؤلف آن است. بااین‌حال نباید نتیجه گرفت که کارگردان همواره مؤلف چنین آثاری است. در برخی تولیدات همکاری وی آن‌قدر ماهوی یا اصیل نیست که بتواند مؤلف باشد مانند سوپ آپراها[1] یا تبلیغات تلویزیونی که در آنها خلاقیت کارگردان توسط دیگر عوامل مانند تهیه‌کننده یا نویسنده متن کمرنگ شده است (Kamina, 2004, p 146).

---

۱. (Soap Opera) به سریال‌های تلویزیونی عوامانه گفته می‌شود که به این خاطر که در قدیم بیشتر شرکت‌های شوینده و صابون اسپانسر این سریال ها بوده اند به این نام معروف شده اند.

ج. فیلم‌نامه نویسان به‌عنوان مؤلفین مشترک

وقتی صحبت از اثر مشترک می‌شود دو مسئله در مورد کار فیلم‌نامه‌نویسان وجود دارد. نخست، متمایز و جداگانه‌بودن فیلم‌نامه به‌عنوان یک اثر است. طبق قانون انگلیس در اثر مشترک همکاری‌ها نباید جداگانه باشند. به این معنی که اثر در فیلم به‌نحوی ممزوج باشد که نتوان عناصر همکاری فیلم‌نامه‌نویس را از همکاری کارگردان تمایز داد(Ibid) . در قانون ایران نیز معیار جداگانه نبودن همکاری‌ها بیان شده بنابراین طبق این قانون نیز فیلم‌نامه‌نویس و دیالوگ‌نویس نمی‌توانند مؤلف فیلم باشند. اما اگر معیار جداگانه بودن مطرح نباشد، مانند کشور فرانسه یا آمریکا می‌توان فیلم‌نامه‌نویس را مؤلف مشترک دانست. دوم، خود فیلم‌نامه است. در بسیاری موارد فیلم‌نامه، نتیجهٔ تلاشی طولانی‌مدت برای نوشتن آن است و گاهی چندین نفر که ممکن است با هم همکاری کرده یا نکرده باشند یک فیلم‌نامه را نوشته‌اند. بنابراین می‌توان گفت این فیلم‌نامه اثری از پیش موجود است. اگر این‌چنین باشد اثر شنیداری- دیداری، اثری اقتباسی و اشتقاقی محسوب می‌شود. اگر دیدگاه سنتی را دنبال کنیم طبق قانون انگلیس مؤلف اثر موجود پیشین نمی‌تواند مؤلف اثر برگرفته بعدی باشد و برعکس طبق قانون فرانسه، اثر جدید قابل انتساب به مؤلف اثر اصلی و اثر از پیش موجود، در کنار مؤلفین جدید است. اما در فرضی که فیلم‌نامه درنتیجه سفارش نوشته شده باشد، در این حالت می‌توان نویسنده‌اش را مؤلف مشترک محسوب کرد زیرا مؤلف مشترک‌بودن نیازمند همکاری است و نمی‌توان صرف تحویل دادن سناریو آماده به تهیه‌کننده را همکاری دانست(Ibid) . درحالی‌که طبق قانون آمریکا در صورت وجود قرارداد برای نوشتن فیلم‌نامه، کارفرما مؤلف محسوب می‌شود.

د. آهنگساز

در اینکه آهنگساز مؤلف است شکی نیست، اما بحث بر سر مؤلف‌بودن وی به‌عنوان یکی از مؤلفین مشترک اثر سینمایی است. در حقوق انگلیس علی‌الظاهر آهنگساز نمی‌تواند مؤلف مشترک اثر شنیداری-دیداری نمایشی باشد؛ زیرا همکاری او جدا از قسمت بصری است. بااین‌حال در مورد اثر نمایشی موسیقایی که به‌عنوان یک کل حمایت می‌شود موضوع متفاوت است. در این مورد اگر یک نفر چنین اثری را خلق کرده باشد می‌تواند از دو طبقه حمایت بهره‌مند شود. یکی در طبقه اثر موسیقایی و دیگری در طبقه اثر نمایشی. اما اگر چنین اثری نتیجه تلاش چندین نفر باشد، چنانچه تلاش‌های آنها از یکدیگر متمایز نباشد همگی مؤلف اثر مشترک هستند و اما اگر یکی آهنگسازی کرده و دیگری دیالوگ‌ها را نوشته باشد آنها اثری مرکب خلق کرده‌اند و هر یک حمایت خود را دریافت می‌کنند (Ibid, p148). در قانون فعلی ایران نیز با توجه به ملاک اثر مشترک که مشابه قانون انگلستان

است، می‌توان قائل شد که کار آهنگساز جدا و متمایز است پس وی نمی‌تواند مؤلف مشترک محسوب گردد. باز هم درصورتی‌که این معیار برای تعیین مؤلف وجود نداشته باشد، می‌توان آهنگسازی را که آهنگ وی جزیی ممزوج‌شده با اثر است، مؤلف مشترک دانست.

ه. تدوینگر

تقریباً شکی وجود ندارد که تدوین می‌تواند بخش از تلاش خلاقانه‌ای باشد که به اثر نمایشی اصالت می‌بخشد. نقش تدوینگر برای مردم عادی که مستقیماً در فرآیند ساخت فیلم درگیر نیستند نقشی رمزآلود است. درواقع نقش وی فقط توسط افرادی که مستقیماً با آن در تماس هستند قابل‌درک است. مردم غالباً فکر می‌کنند تدوینگر در هر جا که کارگردان فریاد «کات!» سر می‌دهد فیلم را قیچی می‌کند یا برخی فکر می‌کنند فیلم مجموعه‌ای از تصاویر است که تدوینگر آنها را بریده و به هم می‌چسباند. همه این‌ها البته نادرست است، و تدوین کاری است دارای دو جنبه، یکی جنبه هنرمندانه و دیگری جنبه فنی و عملی آنکه هیچ‌یک بدون دیگری محقق نمی‌شود (Walter, 1973, p15). اما در موردحمایت مالکیت ادبی و هنری، ازآنجاکه تدوینگر به دستورات کارگردان عمل می‌کند، این تردید ایجاد می‌شود که همکاری او به‌اندازه‌ای ماهوی نیست که بتواند منجر به مؤلف بودن وی گردد. البته اگر در فرضی بتوان چنین نقش خلاقانه‌ای برای تدوینگر متصور شد می‌توان وی را مؤلف محسوب کرد (Kamina, 2004, p 149).

و. فیلم‌بردار

فیلم‌بردار در نحوه روایت داستان مسئول نیست بلکه در قابلیت زیباشناختی فیلم تأثیر دارد. هر دو این‌ها جنبه‌های مهم اثر سینمایی هستند. فیلم‌بردار بعد از کارگردان، خلاق‌ترین فرد گروه ساخت فیلم است. او ارتباط بسیار نزدیکی با کارگردان دارد و در مورد فیلم‌نامه و محل فیلم‌برداری با وی مشورت می‌کند. در مورد فیلم‌های نمایشی هرچند ممکن است به چشم بینندهٔ عام نیاید اما تلاش و مهارت قابل‌توجهی در فیلم‌برداری صرف می‌شود که قابل‌مقایسه با عکاسی نیست. همکاری فیلم‌بردار ممکن است به‌قدری ماهوی باشد که در برخی موارد خاص فیلم‌های نمایشی منجر به مؤلف بودن وی گردد. گرچه، در فیلم‌های مستند که از زندگی واقعی ساخته می‌شود نقش خلاق فیلم‌بردار معمولاً به حداقل می‌رسد، که در چنین مواردی به دلیل عدم وجود اصالت و همچنین ماهوی نبودن همکاری نمی‌توان وی را مؤلف دانست (Ibid).

ز. طراح صحنه و دیگر همکاران

طراح صحنه مدیریت دکور و صحنه را به‌عهده دارد. طبق ملاک قوانین انگلیس و ایران همکاری طراح صحنه ازآنجاکه متمایز و جداگانه است نمی‌تواند منجر به تألیف مشترک گردد. درواقع اصالت و خلاقیت کار او نسبت به اثر مانند اصالت یک ساختمانی است که در موردش فیلم مستند معماری ساخته شود، مسلم است که معمار آن ساختمان مؤلف مشترک چنین فیلمی محسوب نمی‌گردد. گرچه طراح صحنه می‌تواند به‌طور جداگانه در اثر خود به‌عنوان اثری هنری، حمایتی بدست بیاورد (Ibid, p150). اگر معیار جداگانه بودن وجود نداشته باشد، همچنان که در قانون آمریکا و فرانسه این‌طور است، می‌توان گفت این افراد درصورتی‌که تلاششان به‌اندازه کافی ماهوی باشد می‌توانند مؤلف مشترک شناخته شوند. البته در قانون آمریکا با توجه به دکترین اثر ناشی از سفارش، در صورت وجود قرارداد این افراد مؤلف نیستند، چراکه شخص کارفرما، مؤلف محسوب می‌شود. افراد دیگر نیز مانند گریمور، طراح لباس و جلوه‌های ویژه نیز به نظر می‌رسد نمی‌توانند مؤلف مشترک به حساب بیایند، زیرا همکاری آنها معمولاً آن‌قدر ماهوی و اصیل نیست که منجر به چنین تألیفی شود. البته همچنان می‌توانند به‌طور جداگانه در مورد اثر خود تحت عنوان اثری هنری از حمایت برخوردار باشند(Ibid).

۳-۴. رویکرد کنوانسیون‌ها و برخی کشورها به تألیف در اثر سینمایی

الف. تألیف در کنوانسیون برن

در این زمینه کنوانسیون برن آزادی کامل را به کشورهای امضاکننده داده است. هیچ تعریفی از کلمه «مؤلف» در کنوانسیون نیست و معنای عرفی آن نیز همچنان محل بحث است. برخی معتقدند مؤلف شخص حقیقی است که اثر را خلق کرده است. علاوه بر این، در مورد آثار سینمایی کنوانسیون آشکارا از مسئله تألیف و استحقاق اصلی کپی‌رایت می‌گریزد و حمایت از فیلم را با عبارت «مالکیت» بیان می‌کند. چنین مصالحه‌ای نشان‌دهنده این است که مفهوم معمول مؤلف به‌عنوان شخص طبیعی که اثر را ساخته است، می‌تواند در رابطه با آثار سینمایی کنار گذاشته شود، و اینکه تهیه‌کننده، فرد یا شرکت، کارفرما یا کمیسیونر، می‌توانند توسط اعضا مؤلف شناخته شوند (Nordemann, 990, p48). بااین‌حال این کنوانسیون در بند ۳ مادهٔ ۱۴ مکرر، از چهار نفر کارگردان اصلی، مؤلف سناریو، دیالوگ و موسیقی فیلم به‌عنوان مؤلف نام می‌برد.

ب. دستورالعمل‌های کنوانسیون اروپایی کپی‌رایت

تعریف مؤلف اثر شنیداری- دیداری یکی از مسائل مورد نزاع در طی بحث‌های دستورالعمل مدت کپی‌رایت[1] و دستورالعمل حقوق اجاره‌ای[2] بود. نتیجه این شد که کارگردان به‌عنوان مؤلف یا یکی از مؤلفان تعیین شد. این انتخاب نه بر مبنای تحلیل قواعد تألیف مشترک یا ارزیابی همکاری‌های متعدد خلاقانه در ساخت فیلم، بلکه بیشتر عمل‌گرایانه بود. کمیسیون تصمیم گرفت مصالحه‌ای حداقلی بکند، بنابراین تنها همکاری را که به‌عنوان مؤلف یا مؤلف مشترک درنظر گرفت کارگردان بود که این راه‌حل مطابق سنت کشورهای پیرو حق مؤلف بود. در این فرآیند، راه‌حل این کشورها که در اتحادیه اروپا اکثریت را تشکیل می‌دهند، بر دیدگاه نمایندگان کشورهای انگلستان و ایرلند غلبه کرد. البته کشورهای عضو می‌توانند افراد دیگر را نیز، حتی آنان که همکاری هنری نداشتند، مانند تهیه‌کننده، چه شخص حقیقی باشد و چه حقوقی مؤلف تلقی کنند (Ibid, p137).

ج. تألیف در کشورهای دارای نظام کپی‌رایت

نظام کپی‌رایت در آمریکا تهیه‌کننده‌محور است. مادهٔ ۲۰۱ قانون ۱۹۷۶ کپی‌رایت آمریکا مالکیت ابتدایی اثر شنیداری- دیداری و فیلم را متعلق به اولین مؤلف یا مؤلفان اثر می‌داند. در صنعت فیلم آمریکا، بیشتر همکاری‌ها برای ساخت فیلم در طبقه‌بندی اثر ناشی از سفارش قرار می‌گیرند که طرف استخدام‌کننده -معمولاً تهیه‌کننده/سرمایه‌گذار- هم مؤلف و هم نخستین دارنده کپی‌رایت در این همکاری فرض می‌شود. درنتیجه، مالک هر اثر دارای کپی‌رایت که در نتیجه سفارش پدید آمده است، دارای تمامی حقوق دارنده کپی‌رایت، شامل حق تصمیم برای تبدیل اثر به فیلمی تئاتری یا مستقیماً به دی‌وی‌دی، تلویزیون یا اصلاً تولید نکردن آن است (Handler, op.cit. p178). بنابراین قانون ایالات‌متحده نه‌تنها کپی‌رایت را در این مورد به کارفرما اعطا می‌کند بلکه برخلاف دیگر کشورهای کامن لا، وی را هم دارنده نخستین و همچنین مؤلف اثر می‌داند (Goldstein, 2010, p 246).

در انگلیس، در زمان تصویب قانون ۱۹۸۸«پدیدآورندگان» اساساً تهیه‌کنندگان بودند. جالب‌توجه این است که کارگردانان علی‌رغم اینکه پدیدآورنده شناخته نمی‌شدند دارای حق معنوی بودند، نتیجه‌ای که بیشتر از آنکه به خاطر احیاکردن مفهوم فیلم به‌عنوان اثری خلاق باشد، قابل انتساب به منافع گروه لابی‌گرها است (Ibid). اگرچه دستورالعمل حقوق اجاره‌ای و دستورالعمل مدت[3]، انگلیس را ملزم کرد تضمین کند کارگردان اصلی اثر سینمایی یا

---

1 .Copyright Term Directive (2006).
2 .Directive on Rental Right and Lending Right.
3 .www.legislation.gov.uk/eudr/2006/115/contents.

شنیداری- دیداری، مؤلف آن اثر است.[۱] بنابراین، هم‌اکنون به طرز ناهمگونی، در بند ۲ ماده ۹ قانون ۱۹۸۸، تهیه‌کننده و کارگردان اصلی به‌عنوان مؤلفان مشترک و (فرضاً مالکان کپی‌رایت) در بخش ۵ - ب قانون، تحت عنوان «فیلم» به شمار می‌روند (Handler, op.cit. p178).

د. تألیف در کشورهای پیرو نظام حق مؤلف

به‌عنوان یک قاعده کلی تمامی نظام‌های حق مؤلف، مؤلف را کسی می‌دانند که فیلم را خلق کرده است. در فرانسه مادۀ ۱۱۳-۷ این قانون بیان می‌دارد مؤلف اثر شنیداری- دیداری شخص حقیقی یا شخصی است که کار خلق فکری اثر را انجام داده است. البته در کشورهای حق مؤلف نیز ابتدا تمایل بر این بوده که تهیه‌کننده را به‌عنوان مؤلف فیلم شناسایی کنند. اما به‌تدریج تمایل به سمت مؤلف شناختن کارگردان بیشتر شد و اکنون کارگردان همواره به‌عنوان مؤلف یا یکی از مؤلفین شناخته می‌شود. گفتنی است که این برتری دادن کارگردان پدیده‌ای تازه است. به دنبال موفقیت فیلم‌های با صدا در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ میلادی، کارگردان نسبت به نویسنده در درجۀ دوم قرار گرفت و این عقیده که کارگردان صرفاً یک متخصص فنی (تکنسین) است در رویه اروپا اتخاذ شد. سپس نظریه «مؤلف» توسط منتقدان فرانسوی مطرح شد. این نظریه بین کارگردان مؤلف واقعی[۲] که پیوسته دل‌مشغولی‌های منحصربه‌فرد خود را بیان می‌کنند و کارگردان[۳] که صرفاً متخصصی فنی و فاقد پیوستگی در بیان است، تفاوت قائل شد. این مهر و امضای شخصی در تمام فیلم‌های یک کارگردان واقعی قابل‌ردیابی است. پس از این نظریه، کارگردان به‌عنوان یک شخص برجسته در نظر منتقدان و عموم تا به امروز جلوه کرد. امروزه، فیلم توسط نام کارگردان آن تعریف می‌شود، در حالی که تا قبل از ۱۹۵۰ توسط نام فیلم‌نامه‌نویس، بازیگر ستاره و یا تهیه‌کننده معرفی می‌شد (Ibid).

کشور فرانسه، نمونه‌ای از محوریت شخص حقیقی است که دارای نظام حق مؤلف است. این کشور دو فرض را به‌عنوان راه‌حل ارائه داده است. اولین فرض نسبت‌دادن تألیف است. مادۀ ۱۱۳-۷ قانون ۱۹۹۲ فرانسه بیان می‌کند شخص حقیقی که اثر را کارگردانی کرده مؤلف آن است، و نویسنده فیلم‌نامه، نویسنده اقتباس، نویسنده دیالوگ‌ها، مؤلف آهنگ ساخته‌شده برای اثر، در صورت نبود دلیل خلاف آن، مؤلف در نظر گرفته می‌شوند (Porcin, Vol 35, p6). این ماده با بند دو مادۀ ۱۴ مکرر برن مطابقت دارد.

---

۱. ماده ۲-۲ دستورالعمل، کارگردان اصلی، مؤلف فیلم‌نامه، مؤلف دیالوگ‌ها و مؤلف موسیقی مخصوص فیلم را پدیدآورنده می‌داند.

2 .Cinéaste.

3 .Metteur en Scéne.

فرض دوم انتساب مالکیت است. طبق ماده ۱۳۲-۳۴ هر قراردادی بین مؤلفین و تهیه‌کننده به‌طور خودکار باعث انتقال تمامی حقوق انحصاری بهره‌برداری به تهیه‌کننده می‌شود. برای مثال، حق کارگردان به‌طور خودکار با قرارداد به تهیه‌کننده منتقل می‌شود، اگر در قرارداد خلاف آن پیش‌بینی‌نشده باشد. بنابراین گرچه تهیه‌کننده طبق قانون فرانسه جز مؤلفین نیست اما قادر به اعمال کنترل کامل همه حقوق لازم برای بهره‌برداری عادی از اثر شنیداری- دیداری است (Ibid).

در حقوق ایران، با توجه به تعریف اثر مشترک در مادهٔ ۶ که مقرر می‌دارد:

«اثری که با همکاری دو یا چند پدیدآورنده به وجود آمده باشد و کار یکایک آنها جدا و متمایز نباشد اثر مشترک نامیده می‌شود و حقوق ناشی از آن حق مشاع پدیدآورندگان است.»

می‌توان گفت، اثر سینمایی نیز که حاصل همکاری مشترک و خلاقانه مجموعه‌ای از عوامل فنی و هنری است از مصادیق اثر مشترک تلقی می‌شود و حقوق متعلق به این اثر از آن همهٔ این عوامل و حق مشاع آنها خواهد بود. اما در هیچ‌یک از مواد این قانون و سایر مقررات مربوط پدیدآورنده، اثر سینمایی به‌صراحت تعریف نشده است.

از سویی، ساختار و نظام تولید در سینمای ایران غیر شفاف و غیرحرفه‌ای بوده و از سوی دیگر شرح وظایف و جایگاه افراد و عوامل دخیل در تولید چندان مشخص و شفاف نیست. همچنین، وجود امکانات و تجهیزات ساخت فیلم در دست دولت و نظارت و کنترل دولت بر ساخت و تولید اثر در مراحل مختلف نیز مانع از تعیین یک شخص خاص به‌عنوان پدیدآورنده یا دست‌کم دارنده حقوق اثر می‌گردد.[۱]

بنابراین عوامل فیلم همواره تلاش می‌کنند از طریق انعقاد قرارداد و تعریف رابطه و حقوق و تعهدات خود در قالب قرارداد خصوصی این مشکل را تا حدودی حل نمایند. در این قرارداد که به‌طورمعمول بین تهیه‌کننده از یک‌سو و سایر عوامل فیلم بسته می‌شود، عموماً کلیه حقوق اثر به تهیه‌کننده واگذار می‌گردد. از سوی دیگر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (معاونت سینمایی این وزارت خانه و به‌ویژه مدیریت نظارت و ارزشیابی این معاونت) با

---

۱. به‌عنوان‌مثال می‌توان به سفارش تولید فیلم روز واقعه توسط بنیاد سینمایی فارابی به موسسه هدایت فیلم اشاره کرد. بنیاد تشکیلاتی دولتی بوده که به منظور ایجاد تمرکز و وحدت رویه در سینمای ایران تشکیل شد. این بنیاد، سفارش تولید فیلم روز واقعه را به موسسه هدایت فیلم (که خصوصی بود) داد و این موسسه نیز با کارگردان جهت ساخت فیلم قرارداد امضا کرد. هزینه‌ها توسط بنیاد تأمین می‌شد و اجرا و مدیریت هزینه‌ها را به عهده داشت، بنابراین بنیاد، تهیه‌کننده و هدایت فیلم مجری طرح بود. اما در عنوان بندی و تبلیغات فیلم ابهاماتی به وجود آمد و جایزه‌ای که به تهیه‌کننده فیلم تعلق گرفت نیز موجب اختلاف بیشتر شد، چراکه هر یک از آنها خود را تهیه‌کننده می دانستند. ماهنامه فیلم، شماره ۲۰۲، ص۲۰.

توجه به آیین‌نامه‌ها و بخشنامه‌ها و دستورالعمل‌های داخلی خود و هیئت‌وزیران اقدام به صدور پروانه ساخت، پروانه نمایش و پروانه مالکیت فیلم می‌نماید. این پروانه‌ها در قالب نظام اداری و در چارچوب وظایف نظارتی این نهادها بر مراحل مختلف تولید، توزیع و نمایش صادر می‌گردد (سلطانی، ۱۳۸۸، ص۶۳). پروانهٔ مالکیت به‌منزلهٔ تأیید مالکیت و نقل‌وانتقال کل یا بخشی از حقوق فیلم است. بنابراین هر نوع خریدوفروش کل یا بخشی از فیلم در صورتی مورد تأیید اداره‌کل نظارت و ارزشیابی قرار خواهد گرفت که قبلاً در پروانه قید شده باشد. صدور پروانه مالکیت و همچنین تجدید آن پس از تأیید اتحادیه تهیه‌کنندگان توسط ادارهٔ نظارت و ارزشیابی صورت می‌گیرد. نخستین پروانه مالکیت پس از تحویل فیلم جهت صدور اولین پروانه نمایش انجام گرفته و تجدید پروانه مالکیت نیز در صورت تغییر در یک یا همه مالکین فیلم صورت می‌گیرد.[۱]

درواقع تهیه‌کننده یک اثر سینمایی طی قراردادی که با سایر عوامل امضا می‌کند کلیه حقوق فیلم را به تملک خود در آورده و به استناد این قرارداد نیز برای فیلم ساخته‌شده تقاضای پروانه مالکیت می‌نماید. در مواردی نیز که اثر به سفارش و هزینه یک شخص حقیقی یا حقوقی تهیه می‌شود، تهیه‌کننده صرفاً نقش ناظر و مدیر هزینه‌ها و تدارکات را داشته و در قرارداد همکاری با عوامل فیلم نیز حقوق فیلم را برای سفارش‌دهنده محفوظ می‌شمارد (سلطانی، ۱۳۸۸، ص۶۹-۷۰).

۴-۴. مدت حمایت

مدت حمایت از حقوق مادی، مدت زمانی است که اثر در قلمرو مالکیت خصوصی قرار دارد. در این زمان، حق بهره‌برداری مالی، در زمان حیات پدیدآورنده متعلق به خود او و پس از مرگش، به وراث، موصی‌له یا انتقال گیرندگان تعلق می‌گیرد. طول مدت حمایت از یک اثر بستگی به قانون داخلی هر کشور، پدیدآورنده اثر و نوع اثر تولیدشده دارد. عموماً مبنای تعیین این مدت، ازیک‌طرف سود و منافع محصولات فکری است که این حمایت از طریق ایجاد انگیزه و تحریک به خلق آثار، تولید آنها را افزایش می‌دهد و از طرف دیگر کاهش دسترسی به آثار موجود را به همراه خواهد داشت بنابراین در تعیین این مدت باید منافع جامعه و منافع خالق در نظر گرفته شود (حبیبی، ۱۳۹۱، ص۳۷).

نتیجه مطالعه‌ای که در مورد تولید آثار سینمایی بر روی ۲۰ کشور که مدت حمایت از آثار ادبی هنری را افزایش داده بودند، نشانگر این بود که افزایش مدت حمایت منجر به افزایش چشم‌گیر تولید آثار سینمایی شده است و برخلاف آنچه اقتصاددانان و حقوقدانان

۱. مجموعه سیاستها و روش های اجرایی سینمای جمهوری اسلامی ایران، معاونت امور سینمایی و سمعی بصری وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹.

می‌اندیشند نشان داد که افزایش مدت حمایت، نتایج اقتصادی مثبتی برای جامعه به همراه داشته است (Png, , and Qui-hong Wang, 2006, p15).

در این قسمت مدت حمایت را در قوانین چندین کشور و کنوانسیون‌های مرتبط و سپس در ایران بررسی خواهیم کرد.

طبق مادهٔ ۱۳ قانون انگلیس کپی‌رایت تا پایان هفتادمین سال پس از مرگ آخرین فرد از افراد زیر در فیلم ادامه دارد: کارگردان اصلی، نویسندهٔ فیلم‌نامه، نویسنده دیالوگ‌ها و آهنگساز فیلم.

طبق مادهٔ ۱۲۳-۱ و ۱۲۳-۲ قانون فرانسه، حق مؤلف تا ۷۰ سال تقویمی پس از مرگ آخرین مؤلف (نویسنده فیلم‌نامه، نویسنده دیالوگ‌ها، آهنگساز فیلم و کارگردان اصلی) اثر شنیداری- دیداری حمایت می‌شود.

طبق مادهٔ ۳۰۲ قانون آمریکا، مدت حمایت از آثار مشترک که ناشی از سفارش نباشند تا ۷۰ سال پس از مرگ آخرین مؤلف ادامه دارد. در آثار ناشی از سفارش، این مدت حمایت ۹۵ سال از تاریخ اولین انتشار یا ۱۲۰ سال از تاریخ خلق، هرکدام که کوتاه‌تر باشد، است.

مطابق بند ۲ مادهٔ ۷ کنوانسیون برن کشورهای عضو می‌توانند یکی از دو روش انتخابی را برای محاسبهٔ حداقل مدت حمایت از آثار سینمایی برگزینند. این ماده مقرر می‌دارد، مدت حمایت پس از گذشت ۵۰ سال از زمانی که اثر با موافقت پدیدآورندهٔ آن در معرض عموم قرار گرفت منقضی خواهد شد که غالباً از طریق اکران سینمایی یا سایر اشکال ارائهٔ عمومی انجام می‌پذیرد و یا در صورت عدم عرضهٔ عمومی ظرف ۵۰ سال از ساخت اثر، مدت حمایت پنجاه سال از زمان ساخت اثر خواهد بود.

دستورالعمل مدت در بند ۲ مادهٔ ۲ روشی را برای محاسبه‌ی مدت زمان کپی‌رایت در آثار سینمایی و یا شنیداری- دیداری اتخاذ می‌کند که از سنت حق مؤلف پیروی می‌کند. روش فوق بر ارتباط میان‌مدت زمان حمایت با طول عمر مؤلفین اثر استوار است. طبق این ماده، مدت زمان حمایت از آثار سینمایی یا شنیداری- دیداری هفتادسال پس از مرگ آخرین اشخاص باقی‌مانده‌ای که در ادامه می‌آید منقضی خواهد شد - چه این اشخاص به‌عنوان مؤلف مشترک تعیین شده باشند یا خیر؛ کارگردان اصلی، مؤلف فیلم‌نامه، مؤلف دیالوگ‌ها و آهنگسازی که موسیقی منحصر به اثر سینمایی یا شنیداری-دیداری را ساخته است.

نکته جالب‌توجه این است که مقررهٔ فوق تنها بر محاسبهٔ مدت حمایت است و تأثیری بر تعیین مؤلف یا مالک حق در این آثار ندارند. بنابراین برای مثال، اگر سازندهٔ موسیقی متن یک فیلم جزء آخرین عواملی باشد که از دنیا می‌رود، مدت زمان کپی‌رایت فیلم ۷۰ سال پس از مرگش منقضی خواهد شد حتی اگر طبق قانون ملی او، آهنگساز نه مؤلف و نه مالک کپی‌رایت

در اثر محسوب شود.[۱] موافقت‌نامه تریپس در ماده ۱۲ بیان می‌دارد: «هرگاه مدت حمایت از اثری، غیر از اثر عکاسی یا اثری از هنر علمی، بر مبنایی غیر از عمر شخص حقیقی محاسبه شود، چنین مدتی حداقل ۵۰ سال پس از پایان سال انتشار مجاز آن، یا در صورت عدم چنین انتشار مجازی ظرف ۵۰ سال پس از خلق اثر، ۵۰ سال پس از پایان سال خلق آن خواهد بود. در ایران مادهٔ ۱۲ قانون ۱۳۴۸ مقرر می‌داشت: «مدت استفاده از حقوق مادی موضوع این قانون از تاریخ مرگ پدیدآورنده ۳۰ سال است.» و تبصره آن مقرر می‌داشت مدت اثر مشترک ۳۰ سال بعد از فوت آخرین پدیدآورنده خواهد بود. این ماده و تبصره در سال ۱۳۸۹ اصلاح شد و مدت حمایت را در هر دو به ۵۰ سال افزایش داد. اگرچه این اصلاح، صرفاً در ماده ۱۲ قانون اعمال شده است و به مادهٔ ۱۶ همان قانون که حمایت از اثر سینمایی را مقرر می‌دارد، اعمال نمی‌شود. طبق مادهٔ ۱۶ همان قانون، حقوق مادی پدیدآورنده از تاریخ نشر یا عرضه اثر سینمایی به مدت سی سال است. نمی‌توان ماده ۱۲ اصلاحی را ناسخ مادهٔ ۱۶ دانست، چراکه ماده ۱۲ اصلاحی عام مؤخر است و نمی‌تواند خاص مقدم را نسخ کند. از سوی دیگر، مبنای تعیین مدت در مادهٔ اخیر «نشر یا عرضه» مقرر شده است که متفاوت با مبنای مندرج در مادهٔ ۱۲ .که مرگ پدیدآورنده را مبنا قرار می‌دهد، است. این تفاوت در مدت حمایت بدون توجیه و قابل نقد است. به نظر می‌رسد که این ناهماهنگی در مدت حمایت ناشی از فقدان جامع‌نگری و عدم احاطه قانون‌گذار ایران به قوانین ایران بوده است (صفایی، ۱۳۹۷، ص۱).

نتایج

حقوق مترتب بر آثار سینمایی در ایران طبق قانون حمایت از مؤلفان، مصنفان و هنرمندان که در سال ۱۳۴۸ به تصویب رسید حمایت می‌شوند. شرایط حمایت از اثر سینمایی در این قانون، علی‌رغم ماهیت خاص و ویژگی‌های این اثر، مشابه دیگر آثار است. ازجمله معیارهای متفاوتی که برای این‌گونه آثار وجود دارد، معیار اصالت است. اثر اصیل، اثری است که ناشی از ظرفیت خود مؤلف باشد و نسخه‌برداری صرف از اثر دیگری نباشد. در کشورهای مختلف به معیار اصالت در این آثار پرداخته شده است. برای مثال در انگلیس برای حمایت از آثار سینمایی تحت عنوان فیلم نیاز به احراز اصالت نیست، اما چنان‌چه فیلمی اصالت داشته باشد می‌تواند در طبقه آثار نمایشی حمایت شود و از حمایتی قوی‌تر برخوردار گردد که شامل حق معنوی و حق اقتباس است. در قانون فعلی ایران کلمه اصالت به کار نرفته است؛ اما ازلحاظ مبانی حقوق مالکیت فکری، اصالت از معیارهای حمایتی محسوب می‌شود. شایسته است، قانون ایران نیز صراحتاً اصالت را شرط حمایت در این آثار قرار دهد؛ چراکه حمایت از آثار غیر اصیل دایرهٔ حمایت را گسترش می‌دهد و این امر برای کشوری درحال‌توسعه

۱

مطلوب نیست.

درخصوص پدیدآورندگان این‌گونه آثار، اکثر کشورهای موردمطالعه با توجه به کنوانسیون‌های بین‌المللی در این زمینه چهار نفر را که عبارت‌اند از کارگردان اصلی، نویسنده فیلم‌نامه، نویسنده دیالوگ‌ها و آهنگسازی که آهنگ مختص اثر را ساخته است، مؤلف مشترک اثر محسوب می‌کنند. بقیه افرادی که در خلق اثر دخیل هستند اگر همکاری هر یک از آنها به‌اندازه‌ای اصیل و ماهوی باشد که در اثر به‌عنوان یک کل ممزوج شده باشد، می‌توانند مؤلف مشترک به‌حساب آیند، در این مورد باید به معیار اثر مشترک در هر کشور رجوع کرد، چراکه در قانون برخی کشورها مانند قانون ایران و انگلیس ملاک این است که همکاری این افراد نباید جدا باشد و در برخی قوانین مانند آمریکا و فرانسه چنین عاملی اهمیت ندارد.

مدت حمایت از این آثار در کشورهایی که بررسی شد متفاوت است. در انگلیس و فرانسه، حمایت تا هفتادسال پس از مرگ آخرین مؤلف ادامه دارد. در ایالات‌متحده آمریکا مقرره متفاوتی وجود دارد که طبق آن آثار مشترک که ناشی از سفارش نباشند تا هفتادسال پس از مرگ آخرین مؤلف و در مورد آثار ناشی از سفارش، مدت حمایت را نودوپنج سال از تاریخ اولین انتشار یا صدوبیست سال از تاریخ خلق، هرکدام که کوتاه‌تر باشد مقرر می‌دارد.

مدت حمایت از آثار مندرج در قانون ایران با اصلاح قانون در سال ۱۳۸۹ به ۵۰ سال افزایش یافت، اگرچه این مدت صراحتاً در خصوص آثار سینمایی افزایش نیافت و همچنان به مدت ۳۰ سال از نشر یا عرضه باقی ماند. درنهایت، با توجه به اینکه قانون مصوب سال ۱۳۴۸ مهم‌ترین منبع قانونی در حوزه حمایت از آثار سینمایی است، دارای نقایص عمده‌ای است که ازجمله آنها، نبود تعریفی از اثر سینمایی، معیار اصالت، فقدان تصریح به پدیدآورندگان و صاحبان حق در این اثر، مدت حمایت کوتاه‌تر از آثار دیگر مندرج در قانون و مبنای متفاوت درباره آغاز مدت حمایت از دیگر آثار که همگی نیازمند اصلاح از سوی قانون‌گذار هستند. اصلاح و همگام‌کردن این نقایص با نیازهای روز، از طریق بهره‌گیری از تجربه سایر کشورها و مفاد معاهدات بین‌المللی، و پرداختن به حقوق این اثر به‌نحو ویژه، ضروری به نظر می‌رسد.

منابع

الف) فارسی

کتاب‌ها

۱. رحمانی، محمد صدیق، *حقوق مالکیت فکری سازمان‌های پخش صدا و تصویر*، انتشارات مجد، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۹.

۲. کلمبه، کلود، *اصول بنیادین حقوق مؤلف و حقوق مجاور در جهان*، ترجمه علیرضا محمدزاده وادقانی، تهران، نشر میزان، تهران، چاپ اول، ۱۳۹۰.

۳. نوروزی، علیرضا، *حقوق مالکیت فکری، حق مؤلف و مالکیت صنعتی*، نشر چاپار، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۹.

مقاله‌ها

۱. صادقی، محسن، و حسن محسنی، «*حقوق مرتبط با حقوق پدیدآورندگان آثار ادبی و هنری*»، فصلنامه پژوهش و سنجش، شماره ۳۹، ۱۳۸۳.

۲. صفایی، سید حسین، «*مدت حمایت از حقوق اقتصادی مؤلف در قوانین موضوعه و لایحه حمایت از مالکیت ادبی و هنری و حقوق مرتبط*»، پژوهشهای تطبیقی حقوق مالکیت فکری، شماره ۱، دوره ۱، ۱۳۹۷.

۳. پورمحمدی ماهونکی، شیما، «*حقوق مالکیت فکری آثار سینمایی*»، فصلنامه حقوق پزشکی، شماره ۲، ۱۳۹۲.

۴. ماهنامه فیلم، شماره ۲۰۲.

پایان‌نامه‌ها

۱. سلطانی، مصطفی، *حقوق مالکیت فکری آثار سینمایی*، کارشناسی ارشد حقوق مالکیت فکری، دانشکده حقوق دانشگاه شهید بهشتی،۱۳۸۸.

۲. حبیبی، نرجس، *مطالعه تطبیقی مدت حمایت از مالکیت فکری و مبانی آن*، کارشناسی ارشد حقوق مالکیت فکری، دانشکده حقوقی دانشگاه قم، ۱۳۹۱.

ب) انگلیسی و فرانسه

Books

1. Bainbridge, David, *Intellectual Property*, Pearson Education, 5th edn, 2003.
2. Dechemy, Peter, *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, Colombia university press,2012.
3. Edelman, Bernard, *La Propriété Littéraire et Artistique*, Troisème Edition, Cours de Propriété Littéraire et Artistique et Industrielle, 1999.
4. Garnett, Kevin, Davies, Gillian, and Gwilym Harbottle, *Copinger & Skone James on Copyright*, Sweet and Maxwell, 15th edn, 2008.
5. Goldstein, Paul, and Bernt Hugenholtz, *International Copyright*, Oxford University Press, 2010.
6. Kamina, Pascal, *Film Copyright in the European Union*, Colombia University Press, 2004.
7. Sterling, J.A.L, *Intellectual Property Rights in Sound Recordings, Film & Video*, Sweet and Maxwell,1992.
8. Sterling, J.A.L, *World Copyright Law*, London, Sweet & Maxwell, 1998.
9. Nordemann, Wilhelm, Vinck, Kai, and Paul.W.Hertin, "*International Copyright and Neighbouring Rights Law*", VCH, 1990.
10. Walter, Ernest, *The Technique of the Film Cutting Room*, Focal Press, 2nd edn, 1973.

Articles

1. Chandrachud, Chintan, "*A Dual System of Copyright Protection for Films: Should India Go the Norowzian Way?*", Journal of Intellectual Property Law and Practice, vol 5, No.3,2010.
2. Dougherty, F. Jay, *"Not A Spike Lee Joint? Issues in the Authorship of Motion Pictures Under U.S. Copyright Law"*, 49 UCLA L. REVIEW, 2001.
3. Handler, Michael, *"Continuing Problems with Film Copyright, Fiona Macmillan",* New Directions in Copyright Law, Volume 6, 2007.
4. Katzman, Julie, *"Commissioned Works as Works of Joint Authorship"*, Columbia

Law Review, Vol 86,1989.

5. Png, Ivan, and Qui-hong Wang, *"Copyright Duration and the Supply of Creative Work"*, SSRN,2006.
6. Porcin, Adriane, *"Of Guilds and Men: copyright Workarounds in the Cinematographic Industry"*,Hastings Communications and Entertainment Law Journal, Vol 35, 2012.
7. Silverberg, Herbert T, *"Authors' and Performers' Rights",* 23 Law and Contemporary Problems,1958.

Treaties and Conventions:

1. Universal Copyright Convention.
2. WIPO Copyright Treaty (WCT).
3. WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT).
4. Universal Copyright Convention.
5. Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works.
6. The Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights.
7. Copyright Term Directive (2006).
8. Directive on Rental Right and Lending Right.