فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ودوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۳۶-۵

مطالعهٔ تطبیقی تعیین پدیدآورنده و مالک نخستین در آثار سینمایی از منظر نظام حقوق مالکیت ادبی و هنری

سید حسن شبیری (زنجانی)[۱]

چکیده

از موضوعات مناقشه‌برانگیز آثار سینمایی از گذشته تا کنون، به‌ویژه با توجه به کثرت اشخاص درگیر در تهیهٔ این آثار همچون تهیه‌کننده، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، آهنگساز، چگونگی تعیین و انتخاب پدیدآورندگان این قبیل آثار در نظام حقوق مالکیت فکری است. یکی دیگر از موضوعات بحث‌برانگیز و اختلافی کشورها در این حوزه، مسئله مالک نخستین آثار سینمایی، به‌ویژه با عنایت به هزینهٔ سنگین تولید آن‌ها از یک سو و لزوم سرمایه‌گذاری اقتصادی برای تولید آن‌ها از سوی اشخاصی غیر از پدیدآورندگان آن آثار، یعنی تهیه‌کنندگان است. در این پژوهش با استفاده از روش تحلیلی - توصیفی - تطبیقی تلاش شده است نخست، پدیدآورندگان اثر سینمایی با عنایت به شاخصه‌های کلی پدیدآورندگی در نظام کُپی‌رایت در نظام‌های مختلف حقوقی، اسناد بین‌المللی و نیز حقوق ایران تبیین گردد و ضمن تبیین ماهیت اثر سینمایی، به مالک نخستین این آثار به صورت تطبیقی و زیربنایی پرداخته شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مالک نخستین در نظام‌های حقوقی پیرو حقّ مؤلف، متفاوت با نظام‌های حقوقی تابع حقّ تکثیر است و صرف‌نظر از ماهیت آن آثار، معیارها، مصادیق و رویکرد تعیین پدیدآورنده در کشورها بسیار گوناگون و متنوع است. به‌علاوه، با وجود سکوت قانون‌گذار ایرانی دربارهٔ دو موضوع یادشده در قانون فعلیِ کُپی‌رایت ۱۳۴۸ ایران، در لایحهٔ ۱۳۹۳ قانون‌گذار ایرانی به پیروی از نظام حقّ مؤلف فرانسه، رویکرد مشخصی را در قبال موضوعات یادشده در آثار سینمایی برگزیده است؛ هرچند این رویکرد علی‌رغم داشتن امتیازهایی، قابل انتقاد و غیرمنطبق با ساختار و چارچوب‌های صنعت فعلیِ فیلم‌سازی در ایران است.

---

۱. دانشیار گروه حقوق خصوصی و مالکیت فکری، دانشکدهٔ حقوق، دانشگاه قم (Email: shshobeiri@yahoo.com).

کلیدواژه‌ها: اثر سینمایی، تعیین پدیدآورنده، مالک نخستین، حقوق مالکیت فکری، کُپی‌رایت.

مقدمه

نخستین و ابتدایی‌ترین فیلم جهان با نام «کینتوگراف»[1] در سال ۱۸۸۲ در آزمایشگاه ادیسون در قالب نوار فیلم و متشکل از مجموعه‌ای از عکس‌های مرتبط (Pascal Kamina, 2002: 9-10) اختراع شد که مشاهدهٔ آن، احساس متحرک بودن تصاویر را در ذهن ایجاد می‌کرد (H. Hecht, 1993: 1). پس از تکمیل آن به دست دو مخترع فرانسوی به نام «برادران لومی‌یر»[2] به صورت دستگاه آپارات دستی در سال ۱۸۹۵ و ثبت اختراعی آن با عنوان «سینماتوگراف»، این صنعت سرانجام پا به عرصهٔ وجود گذاشت (Ibid). نخستین ارائه موفقیت‌آمیز عمومی و تجاری‌سازی سینماتوگراف در دسامبر ۱۸۹۲ در سالنی عمومی در پاریس آغاز شد و به سرعت در سراسر اروپا گسترش یافت (S. M. Donahue, 1987: 1).

گسترش این نوع اثرِ نوظهور با عنوان «اثر یا فیلم سینماتوگرافی»[3] و اهمیت یافتن این صنعت و به دنبال آن کپی‌برداری بدون مجوز و بی‌اجازه از این نوع اثر توسط رقبا، سبب شد مسئله مهمّ لزوم حمایت از آن در قالب نظام کُپی‌رایت اعلام گردد. به‌علاوه، بهره‌برداری بدون اجازهٔ فیلم‌نامه‌نویس از آثارِ از پیش موجود دیگران به هنگام نگارش فیلم‌نامه، خود مسئله حقوقی جدید دیگری در حوزهٔ کُپی‌رایت پدید آورد. دو قالب موجود حمایتی از این آثار در قوانین کُپی‌رایت آن زمان، یعنی در قرن ۱۹ و نیمهٔ اول قرن ۲۰، یکی اثر عکاسی (فتوگراف)[4] و دیگری اثر نمایشی[5] بود که قبلاً در قوانین کُپی‌رایت کشورهای پیش‌گامِ کُپی‌رایت وجود داشت.

---

1. Kinetograph.
2. Lumière brothers (Auguste and Louis Lumière).
3. cinematograph works/films.
4. photograph work.
5. Dramatic Work.

به موازات حمایت قوانین داخلی کشورها از فیلم در قالب دو عنوان یادشده، کنوانسیون برن به پیشنهاد فرانسه در سال ۱۹۰۸ (در اصلاحیهٔ برلین) برای نخستین بار از فیلم به منزلهٔ اثر نمایشی حمایت کرد. دو نظام اصلی و رقیب در نظام کُپی‌رایت - یعنی نظام حقّ مؤلف و حقّ تکثیر - نخست در مورد جایگاه و چگونگی حمایت از اثر سینمایی و احکام حقوقی آن تقریباً هم‌رأی بودند؛ اما در طول قرن بیستم، به سرعت این دو نظام از یکدیگر فاصله گرفتند و هر کدام احکام خاص و مقررات متفاوتی برای ابعاد مختلف آثار سینمایی وضع کردند. البته صرف‌نظر از اختلافات یادشده، یکی از تحولات مشترک در این دو نظام حقوقی در انتهای قرن بیستم، حمایت مستقل از آثار سینمایی در قالب جدید دیگری غیر از اثر عکاسی و اثر نمایشی بود که در اصلاح قوانین داخلی کشورهای مزبور صورت گرفت.[1]

ابعاد و مسائل حقوقی حمایت از آثار سینمایی، قلمرویی گسترده همچون قالب‌های حمایتی، مدت حمایت، حقوق مادی و حقوق معنوی اثر را در بر می‌گیرد. با این حال، در زمرهٔ مشکلات یادشده، تعیین پدیدآورنده و مالک نخستین یکی از پیچیده‌ترین و بحث‌برانگیزترین مسائل در نظام کُپی‌رایت - چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی - به شمار می‌رود.

مشکل مزبور نه تنها از جهت تعداد زیاد دست‌اندرکاران ساخت و تهیهٔ اثر است که به ندرت در دیگر آثار کپی‌رایتی دیده می‌شود، بلکه به دلیل ماهیت و نوع همکاری آنان از یک سو و میزان فعالیت و سهم آن‌ها در خلق اثر نهایی از سوی دیگر است که نمی‌توان آن را فقط بر یک نوع اثر واحد در نظام کُپی‌رایت تطبیق داد.

آثار سینمایی از سویی، ناشی از طیف گسترده‌ای از فعالیت‌های اشخاص با تخصص بسیار بالای هنری یا صرفاً یک فعالیت تکنیکی و فنی ساده است و از سوی دیگر، در بُعد هنری، انواع متنوع و گسترده‌ای از مصادیق کُپی‌رایت را پوشش می‌دهد (آثار ادبی، هنری، نمایشی، موزیکال و...). همچنین شامل آثاری می‌شوند که هر کدام دارای عناصری هستند که به صورت جداگانه و مستقل قابل حمایت کُپی‌رایت هستند (مانند ویرایش و ادیت[2] اثر و ترکیب و میکس[3] آن).

بدیهی است برخی از این آثار مشمول حمایت نظام کُپی‌رایت - یا به صورت مستقل و یا به عنوان جزئی از اثر - هستند و برخی این‌گونه نیستند؛ پاره‌ای از آن‌ها پیش از تهیهٔ فیلم، موجود بوده‌اند؛ مانند فیلم‌نامه‌ای که از قبل موجود بود و برخی در فرآیند تولید فیلم تهیه شده و به وجود می‌آیند. افزون بر این، به نظر می‌رسد اثری سینمایی دربردارندهٔ درجه‌های

1. Pascal Kamina, id.
2. Edit.
3. mix.

مختلفی از خلاقیت و استقلال متصدیان آن باشد.

امور یادشده، جملگی تعیین پدیدآورنده را در آثار سینمایی در عمل بسیار مشکل کرده و به‌ویژه فرایند بهره‌برداری از اثر نهایی را پیچیده ساخته است.

از سوی دیگر، خلق اثر فکری نیازمند سرمایه‌گذاری سنگین و نامطمئن اشخاص، به‌ویژه اشخاص حقوقی و شرکت‌های بزرگ ساخت فیلم است؛ به دیگر سخن، در اغلب موارد فرآیند تولید با مسئولیت شخص معیّنی - شخصی حقیقی یا حقوقی - صورت می‌گیرد که ابتکار عمل و تأمین مالی پروژه و کنترل و هدایت فعالیت‌های اشخاص درگیر در کار را بر عهده دارد و پس از ساخت، نحوهٔ بهره‌برداری اقتصادی از اثر را بر عهده می‌گیرد.

بنابراین هنگامی که بحث از مالکیت نخستین اثر سینمایی می‌شود، این اثر را از دو جنبه می‌توان نگریست؛ هم به مثابهٔ نوعی پدیده و تراوش فکری پدیدآورنده و هم به مثابهٔ نوعی کالای تجاری که ارتباط تنگاتنگی با شرکت تجاری تولیدکنندهٔ آن دارد. به همین دلیل مشاهده می‌شود گرایش نظام‌های حقوقی به ایجاد تعادل بین منافع پدیدآورندگان از سویی، و تهیه‌کنندگان در جایگاه سرمایه‌گذاران اقتصادی، از سوی دیگر است. همچنین برای تسهیل در بهره‌برداری از اثر به دلیل تعداد زیاد شرکت‌کنندگان، قواعد خاصی برای حمایت از آثار سینمایی در نظام‌های حقوقی وضع شده است.

دو نظام حقوقی تکثیر و حقّ مؤلف، هر کدام یکی از این دو بعدِ یادشده را در اولویت خود قرار داده‌اند؛ نظام حقّ تکثیر به ضرورت حمایت مؤثر از تهیه‌کنندهٔ فیلم در جایگاه تولیدکنندهٔ کالایی اقتصادی و نظام حقّ مؤلف به ضرورت حمایت از خلاقیت شخصیِ پدیدآورندگان اثر.

بر این اساس، در حالی که نظام حقّ تکثیر می‌کوشد از چارچوب سنتی قاعدهٔ اعطای حقّ مالکیت نخستین به پدیدآورندگان اثر سینمایی خارج نشود، دیگر نظام‌های مقابل در نظر دارند که مالکیت نخستین آثار سینمایی را بر اساس مبانی سرمایه‌گذاری اقتصادی در اثر بازتعریف کنند که البته تکنیک‌های حقوقی در این خصوص بسیار متنوع و گسترده هستند. برخی از طریق مالک نخستین دانستنِ پدیدآورنده و فرض حقوقی انتقال ضمنیِ حقوق به تهیه‌کننده بر اساس قواعد آثار استخدامی (نظام حقّ مؤلف) و برخی با پدیدآورنده دانستن انحصاری تهیه‌کننده، به این مهم دست یافته‌اند (نظام حقّ تکثیر). همچنین شایان ذکر است که حمایت برخی نظام‌های حقوقی از اثر سینمایی در قالب عناوین مختلفی است که می‌تواند با یکدیگر هم‌پوشانی نیز داشته باشد. اسناد بین‌المللی نیز به دلیل اختلاف عمیق کشورها با یکدیگر، اختیار و آزادی کامل را به اعضای کنوانسیون برن در مسئلهٔ تعیین پدیدآورنده و مالک نخستین اعطا کرده است.

با توجه به مطالب پیش‌گفته، مسئلهٔ اصلی پژوهش جاری این است که معیارهای پدیدآورندگی و مصادیق پدیدآورندگان در آثار سینمایی در نظام‌های مختلف حقوقی - چه در سطح حقوق داخلی کشورها و چه در سطح بین‌المللی - چیست و فایدهٔ عملی آن، چه می‌باشد؟ به عبارتی دیگر، این امر چه تأثیری بر موضوع مهم و اساسیِ تعیین مالک نخستین دارد؟

پیش از پرداختن به مسئله اصلی پژوهش، باید برای مقدمه به تعریف و ذکر پیشینهٔ اثر سینمایی و نیز بررسی ماهیت آن در نظام‌های مختلف حقوقی بپردازیم. بر این اساس، در این پژوهش نخست برای شناخت موضوع پژوهش، تعریفی از اصطلاح و مفهوم اثر سینمایی ارائه می‌شود، سپس انواع دست‌اندرکاران خلق اثر سینمایی دسته‌بندی می‌شوند و پس از شرح اجمالی دو نظام اصلی حقّ مؤلف و حقّ تکثیر در نظام کُپی‌رایت و تفاوت‌های آن‌ها، به قواعد و اصول کلی مربوط به تعیین پدیدآورنده و مالک نخستین خواهیم پرداخت. در ادامه، برای شناخت هرچه بیشتر ماهیت آثار سینمایی، تطبیق سه مفهوم «اثر جمعی»، «اثر مشترک» و «اثر ترکیبی» بر آثار سینمایی را امکان‌سنجی می‌کنیم. سپس به مهم‌ترین بحث پژوهش، یعنی تعیین پدیدآورنده و مالک نخستین با تفکیک آن در اسناد بین‌المللی در دو نظام حقّ تکثیر و حقّ مؤلف با تأکید بر دو نظام حقوقی شاخص مرتبط، یعنی حقوق انگلستان و فرانسه و نیز قانون داخلی ایران می‌پردازیم و در نهایت با نقد لایحهٔ کُپی‌رایت ۱۳۹۳ پیشنهادهایی در این خصوص ارائه می‌دهیم.

الف. اصطلاح‌شناسی

این دو مفهوم در متون حقوقی و قوانین کشورها و نیز اسناد بین‌المللی با تعابیر گوناگونی آمده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

فیلم / فیلم سینمایی (film/Cinematograph film[۲][۱])؛

اثر / محصول سینمایی (cinematographic work[۴]/production[۳])؛

تصاویر متحرک (motion pictures/images[۵])؛

---

۱. بند ۶ مادهٔ ۲ قانون CDPA 1988 انگلستان؛ مادهٔ ۲ رهنمود اجاره‌ای اتحادیهٔ اروپا ۱۹۹۲ (Rental Right Directive).

۲. بند ۱۰ مادهٔ ۱۳ قانون کُپی‌رایت ۱۹۵۶ انگلستان.

۳. مادهٔ ۲ رهنمود مدت اتحادیه اروپا (The Term Directive 1993)؛ بند اول مادهٔ ۲ کنوانسیون برن (Berne Convention)؛ مادهٔ ۱ کنوانسیون جهانی کُپی‌رایت (UCC)؛ مادهٔ ۱۱ موافقت‌نامهٔ تریپس ۱۹۹۴(TRIPs Agreement)؛ مادهٔ ۷ معاهدهٔ کُپی‌رایت وایپو ۱۹۹۶ (WCT)؛ قوانین کُپی‌رایت بسیاری از کشورهای اروپای بری، مانند مادهٔ ۲.۱۱۲ قانون مالکیت فکری فرانسه که آن را ضمن تعریف اثر شنیداری ـ دیداری آورده است.

۴. مادهٔ ۳ کنوانسیون برن.

۵. مادهٔ ۱۰۱ قانون کُپی‌رایت ۱۹۷۶ ایالات متحدهٔ امریکا.

اثر شنیداری - دیداری (audiovisual work[۱]).

در پاره‌ای قوانین، آن را تحت مقولهٔ اثر نمایشی dramatic work[۲] دسته‌بندی کرده‌اند. معادل اصطلاحات یادشده در قوانین داخلی ایران و متون حقوقی مرتبط عبارتند از: فیلم، اثر سینمایی، اثر شنیداری - دیداری، اثر دیداری - شنیداری، اثر سمعی - بصری، اثر صوتی - تصویری، اثر نمایشی.

گرچه قانون فعلیِ کُپی‌رایت ایران، یعنی قانون حمایت حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان ۱۳۴۸ (که از این پس با عبارت اختصاری «قانون ۱۳۴۸» خوانده می‌شود)، اصطلاح «اثر سمعی - بصری» در بند ۳ ماده ۲ و «فیلم سینمایی» در بند ۱ ماده ۵ را به کار برده است، اما به نظر می‌رسد از میان اصطلاحات پیش‌گفته، جامع و عام‌ترین آن‌ها اصطلاح «اثر شنیداری - دیداری» باشد که ترجمانی از عبارت انگلیسی visual works.audio است. با وجود این، در نوشتار حاضر فراخور شرایط حاکم بر متن، از یکی از اصطلاحات یادشده استفاده خواهد شد؛ گرچه می‌کوشیم بیشتر اصطلاح جامع پیش‌گفته به کار رود.

ب. تعریف

با این‌که بسیاری از قوانین موجود ایران و نیز اسناد بین‌المللی، از جمله کنوانسیون برن و موافقت‌نامهٔ تریپس و معاهدهٔ کُپی‌رایت وایپو، از اصطلاحاتِ یادشده هیچ‌گونه تعریفی به عمل نیاورده‌اند و کنوانسیون برن هم اختیار آن را به کشورهای عضو داده است، اما در معدود اسناد بین‌المللی و منطقه‌ای نظیر معاهدهٔ ثبت بین‌المللی آثار شنیداری - دیداری ۱۹۸۹[۳] و رهنمود حقّ اجاره‌ای اتحادیهٔ اروپا[۴]، مقررات نمونهٔ کُپی‌رایت وایپو[۵] و پاره‌ای از قوانین داخلی کشورها مانند قانون کُپی‌رایت امریکا[۶]، تعاریفی را به شرح زیر آورده‌اند:

۱. تعریف معاهدهٔ ۱۹۸۹: «از نظر این معاهده، اثر شنیداری - دیداری عبارت است از: اثری دربردارندهٔ رشته‌ای از تصاویر مرتبط همراه یا بدون همراهی صوت، به گونه‌ای که قابل دیدن باشد و در مواردی که با صوت همراه است، قابل شنیده شدن نیز باشد» (مادهٔ ۲).

---

۱. مادهٔ ۲ رهنمود مدت ۱۹۹۳ اتحادیه اروپا؛ مادهٔ ۲ پیش‌نویس مقررات نمونهٔ وایپو؛ مادهٔ ۲ معاهده ثبت بین‌المللی آثار شنیداری. دیداری 1989؛ The Satellite and Cable Directive 1993؛ مادهٔ ۲.L۱۱۲ مالکیت فکری فرانسه؛ مادهٔ ۴ قانون کُپی‌رایت هلند.

۲. مادهٔ ۱۷۸ قانون CDPA1988 انگلستان.

3. Treaty on the International Registration of Audiovisual Works (Film Register Treaty).1989.

4. Directive 2006/115/EC of the European Parliament and of the Council of 12 December 2006 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property.

5. Draft Model Provisions for Legislation in the Field of Copyright.

6. USA Copyright Code 1976.

۲. مقررات نمونهٔ کُپی‌رایت وایپو در مادهٔ (vi)(۱) ۳ خود تعریف مشابه و در عین حال موسع‌تری از این مفهوم به صورت زیر ارائه داده است: «اثر شنیداری - دیداری عبارت است از: اثری که دربردارندهٔ رشته‌ای از تصاویر مرتبط و در پاره‌ای موارد به همراه صوت به قصد نمایش از طریق ابزارهای مناسب است.»

به نظر می‌رسد گسترده‌ترین تعریف اثر شنیداری - دیداری در سطح اسناد بین‌المللی در رهنمودهای کُپی‌رایت اتحادیهٔ اروپا آورده شده است. در رهنمودهای حقّ اجاره‌ای این رهنمود، به جای اصطلاح فوق از کلمهٔ «فیلم» استفاده شده و در مادهٔ ۲ آن را این‌گونه تعریف کرده است: «"فیلم" عبارت است از: اثر سینمایی یا اثر شنیداری - دیداری با تصاویر متحرک؛ خواه با صوت همراه باشد یا بدون صوت.»

قانون فعلیِ ۱۳۴۸ ایران هیچ‌گونه تعریفی از اصطلاح اثر شنیداری - دیداری یا مشابه آن نداده است؛ اما لایحهٔ ۱۳۹۳ در اقدامی نوآورانه، اثر شنیداری - دیداری را در بند ۶ مادهٔ ۱ این‌گونه تعریف کرده است: «اثری متشکل از مجموعه‌ای از تصاویر پیاپی و پیوسته، به گونه‌ای که مشاهدهٔ آن‌ها احساس متحرک بودن را در ذهن به وجود آورد و اغلب با صدا همراه باشد؛ از قبیل فیلم و سریال و پویانمایی.»[۱]

در تجزیه و تحلیل مقایسه‌ای این تعاریف می‌توان گفت آخرین تعریف به دلیل این‌که انواع مختلف آثار، نظیر اثر صرفاً تصویری مثل پانتومیم و لال‌بازی، اثر پویانمایی و آثار سینمایی دیگر را پوشش می‌دهد، جامع‌ترین تعریف به حساب می‌آید. به همین دلیل، در اصلاحیهٔ قانون مالکیت فکری فرانسه مشابه این تعریف جایگزین شده است.[۲]

ج. انواع دست‌اندرکاران خلق اثر سینمایی

خلق اثر سینمایی نتیجهٔ تلاش و فعالیت تعداد بی‌شماری از اشخاص حقیقی و در پاره‌ای موارد اشخاصی حقوقی است که برخی تعداد آن را بیش از ۳۲ دسته برشمرده‌اند[۳]؛ تأمین‌کنندگان مالی، عوامل اجرایی و اداری، بازیگرها، تولیدکنندگان محتوای فیلم، همچون فیلم‌نامه‌نویس و مدیران، هدایتگران فکری اثر مانند کارگردان، ضبطکنندگان صوت و تصویر و دیگر عوامل هنری و اجرایی، همگی با تلاش مستمر و بی‌وقفهٔ خود زمینهٔ عملی را برای خلق اثر سینماییِ احیاناً فاخر فراهم می‌سازند. اما آنچه از میان افراد یادشده مورد عنایت و توجه خاصّ نظام حقوق مالکیت فکری است، نخست خالقان و مشارکت‌کنندگان

۱. متن آخرین نسخهٔ اصلاح‌شده ۱۳۹۸ در تعریف اثر شنیداری ـ دیداری: «اثری است متشکل از مجموعه تصاویر مرتبط با هم، به گونه‌ای که نمایش پی در پی آن‌ها تصویر حرکت را در ذهن ایجاد می‌کند؛ خواه با صدا یا بی‌صدا باشد.»

2 . Article 112.2(6) of Intellectual Property Code of france.

3 . http://daneshnameh.roshd.ir/mavara/mavara.index.php[Last visited: 10/10/2021].

فکری اثر است که با تراوش‌های فکری خود و تولید محتواهای ادبی و هنری به اثر سینمایی حیات می‌بخشند و دستهٔ دیگر اشخاصی هستند که با اجرای اثر یا سرمایه‌گذاری اقتصادی برای تکثیر انبوه و اشاعهٔ اثر مزبور همت می‌گمارند.

سرمایه‌گذاران اقتصادی اثر هم به دو دسته تقسیم می‌شوند: آن‌هایی که با تزریق سرمایه و بر عهده گرفتن هزینهٔ ساخت اثر سینمایی، مسئولیت ساخت آن را بر عهده می‌گیرند (تهیه‌کنندگان)، و دستهٔ دیگر آن‌هایی هستند که بعد از ساخت اثر جهت توزیع و انتشار عمومی آن اقدام به سرمایه‌گذاری اقتصادی به عنوان توزیع‌کنندگان نهایی اثر می‌کنند (مؤسسات رسانه‌ای توزیع آثار صوتی و تصویری).

اما سایر متصدیان علی‌رغم اهمیت احتمالی آن‌ها در روند تهیهٔ اثر سینمایی که در دسته‌های پیش‌گفته قرار ندارند، همچون عوامل اداری و فنی مورد حمایت و عنایت نظام حقوق مالکیت فکری نیستند و این نظام در صدد حمایت حقوقی خاصی در آن‌ها نیست (کلود کلمبه، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۴). از آنجا که موضوع بحث‌های بعدی، پرداختن به نحوهٔ حمایت از این اشخاص است، لازم است در اینجا با نظم منطقی بیشتری اشخاص یادشده طبقه‌بندی و دسته‌بندی گردند.

مهم‌ترین عوامل ساخت فیلم عبارتند از: ۱. گروه تهیه و تولید شامل تهیه‌کننده و دستیار او، مدیر تولید و تدارکات و مجری طرح؛ ۲. گروه کارگردانی، شامل کارگردان و دستیار او، برنامه‌ریز و منشی صحنه؛ ۳. گروه نویسندگی شامل طرح‌نویس فیلم‌نامه‌نویس، دیالوگ‌نویس، ویراستار و بازنویسی‌کنندهٔ نهایی؛ ۴. گروه بازیگری شامل مسئول گروه انتخاب بازیگر، بازیگردان، بازیگران اصلی، فرعی و سیاهی‌لشکرها؛ ۵. گروه فیلم‌برداری شامل مدیر فیلم‌برداری، فیلم‌بردار و دستیار او، نورپرداز و دستیار او؛ ۶. گروه صدا، شامل صدابردار و دستیار او؛ ۷. گروه چهره‌پردازی، شامل طراح چهره‌پردازی، چهره‌پرداز و آرایشگر مو؛ ۸. گروه صحنه و لباس، شامل مدیر طراح صحنه، طراح دکور و طراح لباس؛ ۹. گروه تدوین، شامل تدوینگر و دستیار او و تدوینگر صدا.[1]

د. انواع نظام‌های مهمّ حقوقیِ حمایت‌کننده از آثار ادبی و هنری

در میان کشورهای جهان، دو نظام حقوقی مهم با عنوان نظام حقوق نانوشته، حقوق عرفی یا کامن‌لا در مقابل نظام حقوق نوشته، حقوق مدنی یا سیویل‌لا (حقوق آنگلوساکسون در مقابل حقوق رومی ژرمنی) وجود دارد که نمایندگان آن‌ها به ترتیب دو کشور انگلیس و امریکا از یک‌سو و دو کشور آلمان و فرانسه از سوی دیگر هستند. مشابه همین تقسیم‌بندی در نظام حقوق مالکیت فکری دیده می‌شود؛ یعنی «نظام حقّ تکثیر» یا کُپی‌رایت برای کشورهای

1 .tasvirsaz.com/filmmakingfactors/[Last visited: 1/10/2021].

دارای نظام حقوقی کامن‌لا، و «نظام حقّ مؤلف» برای کشورهای دارای نظام حقوقی سیویل‌لا (Paul Goldstein & P. Bernt Hugenholtz, 2019: 13).

تفاوت بنیادین این دو دسته کشورها در این است که نظام حقّ تکثیر، آثار ادبی و هنری و به طور کلی آثار فکری را بیشتر به مثابهٔ کالایی اقتصادی می‌بینند، در حالی که نظام حقّ مؤلف، اثر ادبی و هنری را پیش از هر چیزی به عنوان جلوه‌ای از شخصیت پدیدآورنده و اثر معنوی او تلقی می‌کند. به دیگر سخن، نظام نخست «اثرمحور»[1] و نظام دوم «پدیدآورنده‌محور»[2] است (J.A.L. Sterling, 2015: 175). این اختلاف دیدگاه‌ها تأثیرات عمیق و گستردهٔ زیادی بر احکام مربوط به آن، از جمله در بحث چگونگی حمایت نظام کُپی‌رایت از آثار سینمایی بر جای گذاشته است.

بنابراین در مباحث بعدی به دلیل تفاوت فراوان میان این دو نظام در تعیین پدیدآورنده، احکام مربوط به هر کدام از این دو نظام به طور جداگانه بررسی خواهد شد. گفتنی است، گرایش اسناد بین‌المللی مانند کنوانسیون برن و نیز حقوق ایران، بیشتر به نظام حقّ مؤلف است که در آن حقوق معنوی هرچند محدودتر از رویکرد بنیان‌گذاران نظام فوق (یعنی فرانسه) مورد پذیرش قرار گرفته است (Sam Ricketson, 1987: 41).

هـ. قاعدهٔ کلی در تعیین پدیدآورنده و مالکِ نخستین

با وجود اختلاف نظام‌های حقوقیِ یادشده، این قاعده به مثابهٔ اصل اولی در هر دو نظام حقوقی وجود دارد که کلیهٔ اشخاص سهیم در خلق اثر، به عنوان مؤلف و پدیدآورنده شناخته می‌شوند و از منافع آن بهره‌مند می‌گردند (کلمبه، ۱۳۹۰: ۶۱). به عبارت دیگر، هر شخص حقیقی که بیان خلاقی را به وجود آورده باشد و خالق بیان ابتکاری و اصیلی باشد، پدیدآورنده و یکی از مؤلفان اثر شناخته می‌شود. ازاین‌رو، کارگردان که نقش اساسی در ایجاد خلاقیت‌های هنری در اغلب آثار شنیداری - دیداری دارد، به صورت مشترک در هر دو نظام به عنوان یکی از پدیدآورندگان اصلی در میان متصدیان این نوع اثر به حساب می‌آید؛ اگرچه در مورد تعیین دیگر مصادیق پدیدآورندهٔ این نوع اثر و نیز نقش دیگر عوامل تولید در بهره‌برداری از اثر مزبور اختلاف‌های فراوانی بین کشورهای مختلف به چشم می‌خورد که در ادامه به آن می‌پردازیم. از سوی دیگر، در عمل ضروری است شخص حقیقی یا حقوقی که ابتکار تولید را در دست داشته است، اختیار و آزادی عمل در بهره‌برداری و استفاده از اثر را به صورت متمرکز و انحصاری داشته باشد.

---

1 .work based.
2. author based.

ازاین‌رو، این قاعدهٔ کلی به مثابهٔ اصلی دیگر در همهٔ کشورها پذیرفته شده است که اختیار انحصاری بهره‌برداری اقتصادی از اثر سینمایی (و در مقیاس بزرگ‌تر: اثر شنیداری - دیداری) بر عهدهٔ تهیه‌کننده‌ای باشد که غالباً تأمین‌کنندهٔ مالی این قبیل پروژه‌ها نیز هست؛ گرچه تکنیک‌ها و روش‌های حقوقی این امر و جمع کردن میان حقوق پدیدآورندگان که حقّ اولیهٔ انحصاری از منافع مالی اثر متعلق به آن‌هاست و اختیارات گسترده و انحصاری تهیه‌کننده که فاقد جنبهٔ پدیدآورندگی و خلاقیت است، در کشورها متفاوت است.

اما این اختلاف بنیادین میان کشورهای دارای نظام حقّ مؤلف و نظام حقّ تکثیر وجود دارد که در حالی که نظام‌های حقّ مؤلف، پدیدآورندگی و مالکیت نخستین را برای پدیدآورندگان خلاق در نظر می‌گیرند، کشورهای دارای نظام حقّ تکثیر ترجیح می‌دهند حق را به‌ویژه در مواردی که رابطهٔ قرارداد استخدامی بین تهیه‌کنندگان و همکاران خلاق اثر وجود داشته باشد، به تهیه‌کنندهٔ فیلم اعطا کنند.

این گرایش به‌ویژه در نظام حقوقی امریکا شدیدتر از نظام حقوقی انگلستان است (Paul Goldstein & P. Bernt Hugenholtz, 2019: 138-144). البته از لحاظ تاریخی، تفکیک یادشده مطلق نیست و در حالی که نظام حقّ تکثیر انگلستان در ابتدای قرن بیستم، گرایش پیش‌گفتهٔ نظام حقّ مؤلف را پذیرفته بود، نظام حقّ مؤلف فرانسه در ابتدای این قرن، به پذیرش مالکیت نخستین تهیه‌کننده تمایل داشت و حتی در حال حاضر این رویه در برخی کشورهای دارای نظام حقّ مؤلف مثل لوکزامبورگ ادامه پیدا کرده است. البته در حال حاضر در برخی کشورها مثل انگلستان، اتریش و ایتالیا تعدیل بین این دو رویکرد دیده می‌شود و در حالی که مالکیت نخستین حقوق مادی را به تهیه‌کننده نسبت می‌دهند، حقوق معنوی را همچنان متعلق به پدیدآورندگان خلاق می‌دانند (M. Salokannel, 1997: 146).

و. انواع آثار پدیدآمده توسط چند نفر

دربارهٔ چگونگی پدید آمدن آثاری که در ایجاد بیان خلاق آن‌ها بیش از یک شخص نقش داشته باشد، دست‌کم سه قالب زیر قابل تصویر است: اثر مشترک[1]، اثر جمعی[2] و اثر ترکیبی[3]. این تقسیم‌بندیِ سه‌گانه بیشتر متأثر از نظام حقوق فرانسه است و در کشورهای دیگر ممکن است عناوین فوق با اختلافات کمی وجود داشته باشد.

1. Joint work.
2. Collective work.
3. Composite work.

۱. اثر مشترک

«اثر مشترک» طبق تعریف جامعی که در مادهٔ یک لایحه کُپی‌رایت ایران از آن شده است «اثری است که در نتیجهٔ هم‌فکری خلاق دو یا چند شخص حقیقی در یک زمان و مکان واحد یا متفاوت پدید آمده است؛ به گونه‌ای که سهم هر کدام از شرکا به صورت بخش ممزوج‌شده‌ای از اثر باشد؛ خواه این سهم مساوی قابل تشخیص یا تفکیک باشد یا نباشد».

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در اثر فکری مشترک که همگی برای تحقق اثری واحد از این حیث دارای هدف یکسانی هستند، بعد از خلق اثر، ملکیت مشترکی برای آنان حاصل می‌شود و در نتیجه، اجرای حقوق به صورت مشترک تحقق می‌یابد. ازاین‌رو، به مانند نظام حقوقیِ حاکم بر اشیای مادی مشترک بین چند مالک، استفادهٔ هر کدام از مالکانِ اثر مشترک، نیازمند کسب اجازه از دیگر شریکان است. البته در برخی کشورها، اجماع دیگر شرکا و در پاره‌ای دیگر، توافق اکثریت کافی است؛ اما این امر تقریباً مورد اتفاق همهٔ کشورهاست که در صورت اختلاف و حاصل نشدن اجماع یا اکثریتِ یادشده، دادگاه تعیین‌کنندهٔ حکم نهایی خواهد بود.

شایان ذکر است که در قانون فعلیِ ۱۳۴۸ ایران، قانون‌گذار ضمن تعریف اثر مشترک در مادهٔ ۶ به عنوان اثری که توسط دو یا چند نفر پدید آمده و کار یکایک آنان جدا و متمایز نباشد، حقوق آن را مانند دیگر اموال مشترک مذکور در قانون مدنی، حقّ مشاع پدیدآورندگان آنان دانسته که استفاده از آن، نیازمند کسب اجازه از دیگر پدیدآورندگان است. همچنین در لایحهٔ قانون کُپی‌رایت در مادهٔ ۳۴، با تفکیک دو فرض متمایز بودن سهم افراد و متمایز نبودن آن، تنها فرض دوم را به شرط نبود توافق مخالف، نیازمند کسب اجازهٔ دیگران دانسته و در صورت اختلاف، تعیین نحوهٔ بهره‌برداری منوط به حکم دادگاه دانسته شده است. در پاسخ به این‌که آیا اثر سینمایی مصداق اثر مشترک است یا خیر، به دلیل مفصل بودنِ آن نیازمند بحث مستقلی است که در مباحث بعدی به صورت مستقل به آن خواهیم پرداخت.

۲. اثر جمعی

این نوع اثر که بیشتر از ابتکارات حقوق فرانسه است و در تحولات اخیر در قوانین کشورها دیده می‌شود، به صورت‌های مختلفی در قوانین کشورها تعریف شده است. نظام تقنینی ایران گرچه در قانون فعلیِ ۱۳۴۸ اصولاً به این نوع اثر اشاره‌ای نکرده است، اما در لایحهٔ ۱۳۹۳ در تحولی جدید در مادهٔ یک، این نوع اثر را به صورت زیر تعریف کرده و احکام خاصی را در ادامه برای آن بار کرده است: «اثر جمعی، اثری است که آن را دو یا چند شخص حقیقی با ابتکار و مدیریت شخص حقیقی یا حقوقیِ دیگر پدید می‌آورند، با این بنا که اثر به نام آن

شخص منتشر شود و نام اشخاص حقیقی که در آفریدن اثر مشارکت داشته‌اند، ذکر نشود.»

اثر جمعی از لحاظ ماهوی، نوعی اثرِ بی‌نام است و معمولاً در جایی اتفاق می‌افتد که همکاری تعداد پدیدآورندگان چنان زیاد است که امکان اعطای حق به صورت جداگانه و متمایز از کل اثر به تک‌تک آنان امکان‌پذیر نیست. با توجه به نو بودن این نهاد حقوقی، قلمرو مفهومی و حدود و ثغور آن با ابهامات فراوانی همراه است که چه بسا ممکن است سبب اختلاط آن با اثر مشترک شود؛ اما برای پرهیز از اختلاط، گفته شده است که مشارکت شخص در اثر جمعی تنها در مورد بخشی از اثر است که به صورت طولی توسط مدیر و مبتکر برای او تعیین می‌شود؛ مثل دایرةالمعارفی که مدیر پروژه هر مدخل را برای یک نویسنده تعریف می‌کند و این نویسنده‌ها در تفکر کلی و ساختار کلی اثر همکاری ندارند، و این بر خلاف اثر مشترک است که این امکان وجود دارد که همگان به صورت عرضی با هم در خلق تک‌تک اجزای اثر مشارکت داشته باشند؛ مثل مقالهٔ مشترکی که نویسندگان مشترک در کل اثر، خواه در ساختار و خواه در محتوا با هم مشارکت داشته و سهیم هستند. در مورد انطباق این نوع اثر بر آثار سینمایی در بحث بعدی به آن خواهیم پرداخت (Paul Goldstein, P., Bernt, 2013: 253).

۳. اثر ترکیبی

اثر ترکیبی که ابداع نظام حقوقی فرانسه است، در قانون فعلیِ ایران و لایحهٔ تعریفی از آن به عمل نیامده است. اثر ترکیبی در بند ۲ مادهٔ ۲-۱۱۳ فرانسه این‌گونه تعریف شده است: «اثر ترکیبی، اثرِ جدیدی است که با استفاده از اثر سابقاً موجود، اما بدون همکاری مؤلفین آن تهیه شده باشد.» در ادامه، در مادهٔ ۴-۱۱۳ قانون‌گذار در مورد مالکیت این نوع اثر، پدیدآورندهٔ کل اثر را با رعایت حقوق پدیدآورندگان تک‌تک آثار موجود، مالک کل اثر دانسته است. این اصطلاح در حقوق فرانسه به آثاری همچون مجموعه‌ها و جنگ‌ها و ترجمه‌ها و به طور کلی آثار اشتقاقی اطلاق شده است.

با ملاحظهٔ مطالب فوق، می‌توان نتیجه گرفت که در آثار ترکیبی دو نوع مالک وجود دارد: مالک کل اثر ترکیبی و مالک تک‌تک اجزای اثری که از قبل موجود بوده و خالقِ اثرِ ترکیبی آن‌ها را با هم ترکیب کرده یا تغییراتی در آن ایجاد کرده است. تفاوت این نوع اثر با اثر مشترک و نیز اثر جمعی، در این است که بر خلاف دو نوع اثر پیشین در اینجا هیچ‌گونه همکاری‌ای میان مؤلف اثر ترکیبی و مؤلفان اجزای اثر دیده نمی‌شود. اکنون پس از تبیین انواع آثار پدیدآمده توسط دو یا چند نفر، انطباق آن بر آثار شنیداری - دیداری را بررسی می‌کنیم.

ز. ماهیت اثر سینمایی

دربارۀ این‌که ماهیت اثر سینمایی از لحاظ اثر مشترک، جمعی، ترکیبی یا حتی تلفیقی بودن چیست، در میان اندیشمندان حقوقی در نظام‌های مختلف حقوقی اختلاف است. شناخت ماهیت اثر سینمایی قاعدتاً از این جهت می‌تواند مفید باشد که متناسب با تعیین ماهیت آن، آثار حقوقیِ متفاوتی بر هر نوع ماهیتی در نظام کُپی‌رایت بار می‌شود؛ از جمله در بحث شرط رضایت جمعی در بهره‌برداری از اثر و یا در بحث مدت حمایت؛ اما روال عملی نظام‌های مختلف حقوقی در مورد احکام حقوقی مالکیت فکری آثار سینمایی به گونه‌ای دیگر رقم خورده است.

برای نمونه، با این‌که در نظام حقّ مؤلف اثر سینمایی، به مثابۀ اثر مشترک در نظر گرفته شده، در مورد بهره‌برداری از اثر و نیز مدت حمایت، احکام واحد و مشترکی برای آنان در نظر نگرفته‌اند. به دیگر سخن، آثار شنیداری - دیداری به منزلۀ پروژه‌ای جمعی که مستلزم مشارکت گستردۀ پدیدآورندگان متعددی است، در بیشتر نظام‌های حقوقی بزرگ با چالش‌های فراوانی همراه بوده است. همچنین در نظام‌های حقّ مؤلف، ماهیت اثر سینمایی به منزلۀ اثر مشترک دانسته شده که سهم هر کدام از پدیدآورندگان در کل اثر به عنوان یک اثر جامع واحد، مستهلک و ممزوج شده است؛ اما اعمال دو قاعدۀ کلی مدت حمایت و نیز لزوم تحصیل اجازه از همۀ پدیدآورندگان به دلیل کثرت فراوان آن‌ها، در عمل مشکلات پیچیده‌ای به همراه داشته است.

ازاین‌رو، قانون‌گذاران، خواه در کشورهای حقّ مؤلف و خواه در کشورهای حقّ تکثیر، بدون در نظر گرفتن ماهیت اثر سینمایی، برخوردی ویژه با آثار سینمایی داشته‌اند. به‌علاوه، در اسناد بین‌المللی، نسخۀ پاریسی کنوانسیون برن در مادۀ ۱۴ مکرر، فرمول پیچیده‌ای برای تسهیل بهره‌برداری از آثار سینمایی مقرر کرده است (Lionel Bently, 2013: 4). احکام خاصّ مربوط به چگونگی کسب اجازه از پدیدآورندگان و نیز مدت حمایت در آثار سینمایی در مباحث بعدی مفصل بررسی خواهد شد.

دربارۀ ماهیت اثر سینمایی در قانون فعلیِ ایران باید گفت این قانون هیچ مقررۀ خاصی دربارۀ آثار سینمایی وضع نکرده است؛ مثلاً دربارۀ ماهیت اثر سینمایی سکوت کرده است، به جز در خصوص مدت حمایت از آن، که به موجب مادۀ ۱۶، سی سال تعیین کرده است. این، در واقع عدول از قاعدۀ کلی مدت حمایت از اثر مشترک (که در تبصره مادۀ ۱۲ بیان شده است) به حساب می‌آید و می‌تواند نشانه‌ای از تمایل قانون‌گذار - مانند بسیاری دیگر از کشورها - به اعمال احکام خاص در مورد این نوع اثر فارغ از ماهیت ویژۀ آن باشد (کلود کلمبه، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۴). لایحۀ ۱۳۹۳ هم همانند بیشتر کشورها احکامی ویژه برای آثار سینمایی

در نظر گرفته است، اما از لحن قانون‌گذار در مادهٔ ۳۸ در آخرین نسخهٔ مجلس برمی‌آید که قانون‌گذار ماهیت اثر سینمایی را به منزلهٔ یک اثر مشترک دانسته است.[۱]

ح. تعیین پدیدآورندهٔ اثر شنیداری - دیداری در نظام‌های حقوقی

یکی از مشکلات حقوقیِ حمایت از اثر شنیداری - دیداری در نظام کپی‌رایت، شیوهٔ تعیین پدیدآورندگان مشترک آن است. دلیل این امر، وجود ضوابط گوناگون و معیارها و شرایط متفاوت در نظام‌های مختلف حقوقی در مورد چگونگی تعیین پدیدآورنده در آثار مشترک است. در این باره، اغلب نظام‌های حقوقی به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱. در برخی نظام‌های حقوقی شرط پدیدآورندهٔ مشترک بودن، صرف داشتن خلاقیت در بیان است؛ خواه سهم آن‌ها مجزا و قابل تفکیک از سهم سایر پدیدآورندگان باشد یا نباشد. برای نمونه، در مادهٔ ۱۰۱ قانون کُپی‌رایت امریکا، اثر آهنگساز به منزلهٔ اثر مشترک تلقی می‌شود، حتی اگر سهم او قابل جدا شدن باشد. البته اثر او باید در نهایت، در کار نهایی ادغام شده باشد (Michael Landau, 2014: 794).

۲. برخی کشورها نیز این شرط را گذاشته‌اند که مشارکت‌ها و سهم اشخاص خلاق نباید متمایز و قابل تفکیک شدن باشد. بنابراین، اثر موسیقایی در زمرهٔ اجزای اثر شنیداری - دیداری، اغلب به منزلهٔ بخشی از یک اثر مشترک به حساب نمی‌آید؛ بلکه صرفاً اثری مرکب است. این رویه هم در کشورهای دارای نظام حقّ تکثیر مانند انگلستان و هم نظام حقّ مؤلف مانند فرانسه و آلمان دیده می‌شود (Daniela Simone, 2019: 267).

البته در مورد دیگر شروط مرتبط با اثر مشترک در این نظام‌ها رویهٔ واحدی وجود ندارد. به‌علاوه، برخی نظام‌های حقوقی، مانند فرانسه، مسئله مزبور را با طراحی و تنظیم فهرستی از پیش‌فرض‌های پدیدآورندگی حل کرده‌اند که در ادامه به تفصیل از آن فهرست صحبت خواهیم کرد.

بر اساس مطالبِ یادشده، چگونگی برخورد نظام‌های مختلف حقوقی در مورد قاعدهٔ کلی تعیین پدیدآورنده در ادامه به ترتیب بررسی می‌شود؛ نخست وضعیت آن در اسناد بین‌المللی، سپس در نظام حقّ تکثیر و حقّ مؤلف و در نهایت حقوق ایران. پیش از آن، باید نگاهی به فواید حقوقی تعیین پدیدآورنده در حقوق مالکیت فکری بیندازیم.

---

۱. مادهٔ ۳۸: در مورد اثر شنیداری ـ دیداری، پدیدآورندگان مشترک اثر که عبارتند از: کارگردان اصلی، نویسندهٔ فیلم‌نامه، نویسندهٔ گفت‌وگوها و سازندهٔ موسیقی خاص اثر، دارندگان اصلیِ حقوق اخلاقی و مادی اثر خواهند بود، مگر این‌که دلیلی بر خلاف آن وجود داشته باشد. در صورتی که در پدید آوردن اثر، آثارِ ازپیش‌موجود گنجانده شوند یا مورد اقتباس قرار گیرند، پدیدآورندگان این آثار نیز در حکم پدیدآورندگان مشترک اثر خواهند بود.

۱. فواید حقوقیِ تعیین پدیدآورندگی

طبیعی است که کنوانسیون برن در زمان تصویب، که پیش از ظهور صنعت سینما بود، به آثار سینمایی توجهی نداشته باشد و به همین دلیل، تا پیش از آخرین اصلاحیهٔ آن در سال ۱۹۷۱، یعنی اصلاحیهٔ پاریس، دربارهٔ مسئله اختلافیِ تعیین پدیدآورنده این کنوانسیون سکوت کرده بود؛ اما در این اصلاحیه که با ابتکار و پیشنهاد اولیهٔ فرانسه صورت گرفت، در نهایت سازِ کار پیچیده‌ای در مورد چگونگی حمایت از این قبیل آثار در مادهٔ ۱۴ مکرر آن پیش‌بینی شد.

در میان اسناد بین‌المللی، کنوانسیون برن به دلیل ماهیت کنوانسیونی خود برای جلب نظر کشورهای عضو، سیاست مصالحه و سازش را در پیش گرفت و در مادهٔ ۱۴ مکرر بدون این‌که تعریفی از پدیدآورنده بدهد، دربارهٔ موضوع تعیین پدیدآورنده، اختیار عمل را به کشورهای عضو سپرد و بدون تعیین مصداق پدیدآورنده در آثار سینمایی فقط بر این نکته دربارهٔ پدیدآورنده تأکید کرد که مالکِ نخستین دارای همان حقوق پدیدآورنده است.

علت این امر را باید در عدم وفاق کشورها و فقدان سیاست واحد در مورد مسئله پدیدآورندگی جست که در مبحث بعدی به آن خواهیم پرداخت. سیاستِ پیش‌گفته در مادهٔ ۱۴ مکرر برن سبب شده است که به نظر برخی شارحان کنوانسیون برن، این ماده مبهم‌ترین و بی‌خاصیت‌ترین مقرره در کنوانسیون برن شناخته شود (Sam Ricketson and Jane C. Ginsburg, 2006: 219).

با وجود سکوت کنوانسیون در مورد تعیین پدیدآورنده، این کنوانسیون دربارهٔ مالکِ نخستین در بند نخست مادهٔ ۱۴ مکرر این‌گونه مقرر کرده است: «... مالکِ کُپی‌رایت در اثر سینمایی از همان حقوق پدیدآورندهٔ اثر اصیل بهره‌مند می‌شود...» (WIPO, 1978: 11) و در ادامه، تعیین مالکِ نخستینِ اثر سینمایی را منوط به توافق کشوری کرده است که حمایت در آن مطالبه شده است.

این سازش نشان می‌دهد که مفهوم سنتی و متداول پدیدآورنده، یعنی شخص حقیقی که اثر را پدید می‌آورد، نسبت به آثار سینمایی در این کنوانسیون عدول شده است و کشورهای عضو، این اختیار را دارند که تهیه‌کننده یا کارفرما که می‌تواند شخص حقوقی نیز باشد را پدیدآورنده در نظر بگیرند (A. Dietz, 1993: 155).

۲. تعیین پدیدآورنده در اسناد منطقه‌ای اروپا

اتحادیهٔ اروپا که تا چندی پیش و قبل از توافق‌نامهٔ برگزیت[1] دارای دو دستهٔ اکثریت کشورهای پیرو نظام حقّ مؤلف و اقلیت کشورهای پیرو نظام حقّ تکثیر بود، برای

1 .Bbrexit: Exit of the United Kingdom (UK) from the European Union (EU).

هماهنگ‌سازی این دو نظام و تصویب سندی مشترک برای کل اعضای اتحادیهٔ اروپا با این مشکل اساسی مواجه بود که معیار پدیدآورندگی و مالکِ نخستین در هر کدام از این دو نظام با یکدیگر اختلاف اساسی داشت که در مبحث بعدی به تفصیل از آن یاد خواهیم کرد.

ازاین‌رو، یکی از موضوعات اصلی و چالش‌های خاص به هنگام تصویب دو رهنمود حقوق اجاره‌ای و مدت حمایت، مسئله تعیین پدیدآورنده بود. برای هماهنگ‌سازی این دو نظام در مادهٔ ۲ رهنمود حقّ اجاره‌ای تلاش‌های فراوانی صورت گرفت؛ اما اوج مباحث در دستورالعمل مدت حمایت اتفاق افتاد که در نهایت، این دو پیشنهاد در دستور کار پارلمان اتحادیهٔ اروپا قرار گرفت؛ نخست به منزلهٔ قاعده‌ای کلی، اشخاص حقیقی که خلق اثر ناشی از فعالیت‌های آنان است، پدیدآورنده در نظر گرفته شوند و دوم این‌که مقرر شد دست‌کم افراد ذیل، پدیدآورنده شناخته شوند: ۱. کارگردان؛ ۲. فیلم‌نامه‌نویس؛ ۳. نویسندهٔ دیالوگ‌ها؛ ۴. اقتباس‌کننده؛ ۵. سازندهٔ موسیقی که برای خصوص آن فیلم، اثر را ساخته است (G. Dworkin, 1993: 34).

طرح اولیه در نهایت به دلیل مقاومت شدید انگلستان رد شد، اما سرانجام طبق نظر کمیسیون اروپایی، این مصالحهٔ حداقلی میان کشورهای متعلق به این دو نظام صورت گرفت که همهٔ کشورها دست‌کم کارگردان را پدیدآورنده در نظر بگیرند. با این حال در ادامه، این ماده دست کشورها را برای تعیین اشخاص دیگری در جایگاه پدیدآورنده باز گذاشت، حتی اگر واقعاً پدیدآورنده نباشند؛ همچون تهیه‌کننده که طبق نظر انگلستان بود. این ماده در ادامه اعلام کرد که این، فرضی قانونی است که خلاف آن قابل اثبات نیست. متن ماده چنین است: «کارگردان اصلیِ اثر سینمایی یا اثر شنیداری - دیداری به عنوان پدیدآورنده یا یکی از پدیدآورندگان به حساب می‌آید. دولت‌های عضو در انتخاب دیگر پدیدآورندگان مشترک آزاد هستند.»[1] طبق مفاد این ماده، کشورهای عضو در توسعهٔ فهرست پدیدآورندگان فیلم، آزادند؛ حتی اگر مشارکت‌کنندگان خلاقی همچون تهیه‌کننده جزو آن‌ها نبوده و یا حتی شخص حقوقی باشند.

۲-۱. تعیین پدیدآورنده در نظام حقّ تکثیر

در این قسمت، نخست پیشینهٔ بحث را در نظام حقوق تکثیر انگلستان مرکز توجه قرار می‌دهیم و سپس وضعیت آن را در نظام فعلیِ حقوقیِ انگلستان در جایگاه نمایندهٔ کشورهای حقّ تکثیر بررسی خواهیم کرد.

---

۱. مادهٔ ۲(۱).

۲-۱-۱. پیشینه در حقوق انگلستان

موضع نظام حقوقی انگلستان در مورد مسئله پدیدآورندگی در آثار سینمایی از قرن نوزدهم تا کنون را می‌توان به پنج مقطع ذیل تقسیم و تفکیک کرد (J. A. L. Sterling and M. C. L. Carpenter, 1986: 112):

۱. قوانین ۱۸۳۳ - ۱۸۴۲: طبق قانون ۱۸۳۳، از پدیدآورندگان متن نمایش‌نامه قبل از خلق اثر و نیز متن مزبور که با تغییرات خلاقانهٔ کارگردان در اثر شنیداری - دیداری ممزوج می‌شود، در جایگاه خالقان اثر نمایشی حمایت می‌شوند، مشروط بر این‌که اثر آن‌ها به مانند کتاب و اثر نوشتاری، قابلیت تکثیر از طریق چاپ را دارا باشند. بنابراین طبق این قانون، خالق اثر صامت یا پانتومیم که فاقد این ویژگی بود، مشمول حمایت نمی‌شد. به همین دلیل، در دعوای تیت علیه فول بوک[1] دادگاه استیناف بر اساس قانونِ یادشده چنین حکم کرد که شرط حمایت، تثبیت اثر در قالبی است که صرفاً قابلیت و صلاحیت چاپ و انتشار را داشته باشد و همچنین در عمل، چاپ و منتشر شده باشد. اما در قانون کُپی‌رایت ۱۸۴۲، اثر نمایشی تنها زمانی در قلمروی حمایت کُپی‌رایت قرار می‌گرفت که در قالب کتاب و فرمِ چاپ‌شده تکثیر شوند (H. Laddie, P. Prescott and M. Vitoria, 1995: 58).

۲. قانون ۱۹۱۱: این قانون بر خلاف دو قانونِ پیش‌گفته، صرف تثبیت اثر را در هر قالبی - چه نوشتاری و چه به صورت دیگر نظیر اثر عکاسی یا فیلم، نگاتیو فیلم یا عکس یا نوار فیلم - کافی در حمایت می‌دانست؛ ازاین‌رو، خالقان آثار صامت و پانتومیم طبق این قانون در جایگاه پدیدآورنده قابل حمایت بودند. همچنین قاعدهٔ کلی در قانون ۱۹۱۱ نسبت به پدیدآورندهٔ اثر سینمایی طبق مادهٔ ۵ این بود که هر کدام از همکارانی که خلاقیت در بیان داشته باشند، واجد ویژگی‌های پدیدآورندگی یا از ویژگی پدیدآورندگی برخوردار بودند. با وجود این، پدیدآورنده ضرورتاً مالکِ نخستینِ حقوق مادی اثر نبود. برای تشریح دقیق‌تر وضعیت حمایت از فیلم در این قانون، نیازمند تفکیک آن از دو زاویه هستیم: فیلم به مثابهٔ رشته‌ای از عکس‌ها و فیلم به مثابهٔ اثری نمایشی.

چنانچه فیلم از منظر نخست به آن نگریسته شود، طبق مادهٔ ۲۱ این قانون، مالکِ نخستینِ نگاتیو و عکس‌ها پدیدآورنده فرض می‌شود. به‌علاوه، کُپی‌رایت به شخصی که سفارش تولید و ساخت این نگاتیو را داده است، واگذار و منتقل می‌شود. بنابراین، مالکِ نخستینِ حقوق مادی و در نتیجه پدیدآورنده، همان مالکِ نخستینِ نگاتیو، یعنی همان شخصی است که سفارش ساخت نگاتیو را داده است، بدون لحاظ این‌که آیا قرارداد او با سفارش‌گیرنده از نوع قرارداد کار باشد یا خیر. بنابراین از این منظر، در مورد موضوع تعیین پدیدآورندگی و مالکِ نخستین مشکل خاصی به چشم نمی‌خورد.

1. Tate v Fullbrook [1908] 1 KB 821; 98 LT 706; 77 LJKB 577; 24 TLR 347; 52 SJ 276.

اما اگر فیلم از منظر دوم، یعنی به منزلهٔ اثر نمایشی در نظر گرفته شود، طبق صدر مادهٔ ۵ و فقرهٔ دوم بند نخست مادهٔ ۵، پدیدآورندهٔ اثر همان مالکِ نخستینِ حقوق مادی است، چنانچه شخص به موجب قرارداد کار یا کارآموزی، اثر را پدید آورده باشد و به عبارتی، رابطهٔ بین طرفین از نوع قرارداد کار یا کارآموزی باشد که در این صورت، کارفرما مالک نخستین خواهد بود. از سویی، طبق صدر مادهٔ ۵، پدیدآورندهٔ اثر، مالکِ نخستینِ حقوقِ مالی اثر نیز هست و از سوی دیگر، طبق فقرهٔ دوم از بند اول همین ماده، چنانچه اثر به موجب قرارداد کار یا کارآموزی به وجود آمده باشد، مالکِ نخستینِ اثر کارفرما خواهد بود. در اینجا مشکلی به وجود می‌آید که آثار سینمایی با توجه به این‌که اغلب در قالب قرارداد کار بین تهیه‌کننده و همکاران خلاق نظیر کارگردان پدید می‌آید، پدیدآورنده را باید همکاران هنرمندی که خلاقیت در بیان دارند در نظر گرفت یا تهیه‌کنندهٔ فیلم؟ به نظر می‌رسد پاسخ این مسئله با عنایت به مفاد مادهٔ ۵ این قانون، فرض اول یعنی تفکیک بین پدیدآورندگی و مالکیتِ نخستین در فرض یادشده باشد. بر این اساس، در آثار سینمایی ناشی از قرارداد سفارش ساخت و استخدام، پدیدآورنده مشارکت‌کنندگان خلاق مانند کارگردان هستند؛ ولی مالکِ نخستین، سفارش‌دهنده و کارفرما (یعنی تهیه‌کننده) خواهد بود. بدیهی است اگر فرض اول را بپذیریم، لازم است حقوق مادی در قرارداد فوق - خواه به صورت پیش‌شرط ضمنی یا صریح - به تهیه‌کننده واگذار شده باشد (Gorell Committee, 1909: 27).

اما تعیین این‌که چه کسانی در اثر سینمایی در بیان خلاق مشارکت دارند، به اعتقاد بسیاری از نویسندگان و نیز در رویهٔ قضایی انگلستان، دست‌کم کارگردان را می‌توان در زمرهٔ این افراد قرار داد (e H. Laddie, P. Prescott and M. Vitoria, 1995, para. 5.14). اما علاوه بر آن، به نظر برخی نویسندگان در بسیاری موارد، فیلم‌نامه یا سناریونامه‌نویس نیز جزو پدیدآورندگان به حساب می‌آیند؛ اما فهرست پدیدآورندگان محدود به موارد یادشده نیست و اشخاص دیگری هم مانند تهیه‌کنندگانِ حقیقی در آثار تلویزیونی می‌توانند پدیدآورندگان مشترک به حساب آیند (Copinger and Skone James, 1991: 116).

۳. قانون ۱۹۵۶: این قانون که در بسیاری جهات، قانون پیشرفتهٔ کپی‌رایتی به حساب می‌آید، دربارهٔ آثار شنیداری - دیداری به گونه‌ای برخورد کرده که هم از نظام‌های حقّ مؤلف و هم از نظام حقّ تکثیر امریکا به شدت فاصله گرفته است. در واقع این قانون با برتری دادن جنبه‌های اقتصادی اثر سینمایی بر ابعاد شخصیتی موجود در آن، که تجلی‌گاه شخصیت پدیدآورندگان آن است، پدیدآورنده را به گونه‌ای تعریف کرده است که بر اشخاصی که خلاقیتی بروز نمی‌دهند نیز قابل انطباق باشد. در بند ۱۰ مادهٔ ۱۳ می‌خوانیم: «پدیدآورندهٔ اثر سینمایی شخصی است که ترتیبات لازم برای ساخت اثر را بر عهده می‌گیرد.»

با وجود این تعریف، برخی نویسندگان معتقدند این قانون اساساً تهیه‌کنندهٔ فیلم را پدیدآورندهٔ اثر سینمایی در نظر نگرفته است؛ بلکه فقط او را مالکِ نخستینِ اثر کپی‌رایتی به حساب آورده است. به عبارت دقیق‌تر، طبق ادعای برخی نویسندگان و نیز مستندات رسمی می‌توان گفت که فیلم سینمایی به موجب قانون ۱۹۵۶، هیچ پدیدآورنده‌ای ندارد و این بر خلاف قانون ۱۹۸۸ است که در ادامه به آن اشاره می‌کنیم (Pascal Kamina, 2002: 32-35).

برخی نوشته‌ها مبنای تغییر جهت نظام حقوقی انگلستان را در دو امر می‌دانند: نخست، اجتناب از مدعیان متعدد پدیدآورندگی و انحصار آن در شخصی واحد (پرانتز مصلحت تسهیل)؛ دوم، رفع مشکلات ناشی از چگونگی تعیین شرط اصالت و اثبات آن (ساده‌سازی اثباتی) (Gregory Committee Report, 1951: 99).

۴. قانون ۱۹۸۸: این قانون، همان تعریف جدید ارائه‌شده در قانون پیشین ۱۹۵۶ را تکرار کرده است؛ با این تفاوت که به صراحت، تهیه‌کننده را در جایگاه پدیدآورنده معرفی کرده است، حتی در فرضی که وی شخص حقوقی باشد. بنابراین طبق این قانون، هیچ‌کدام از همکاران خلاق شامل کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، آهنگساز و سایرین به دلیل سلب عنوان پدیدآورندگی این امکان را نیافتند که مالکِ نخستینِ اثر در نظر گرفته شوند. البته به نظر پاره‌ای از نویسندگان، قانون ۱۹۸۸ راه را برای حمایت از مشارکت‌کنندگان خلاقی مانند فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان از طریق انطباق عنوان اثر نمایشی بر آثار شنیداری - دیداری باز گذاشته است (R. Durie, 1989: 197). این دیدگاه در یکی از پرونده‌های حقوقی اخیر نیز تأیید شده است.[1]

۵. اصلاحیهٔ قانون ۱۹۹۶: طبق این اصلاحیه و تحت تأثیر رهنمودهای اتحادیهٔ اروپا به‌ویژه رهنمود مدت حمایت، این قانون با مالکیت مشترک فرض کردن آثار سینمایی، به همراه تهیه‌کننده، کارگردان اصلی را نیز به منزلهٔ پدیدآورندهٔ مشترک اثر شنیداری - دیداری حساب کرده است. البته این‌که چه کسی به منزلهٔ کارگردان اصلی به حساب آید، در عمل می‌تواند با مشکلاتی همراه باشد. همچنین اصطلاح «تهیه‌کننده» در این قانون، در مادهٔ ۱۷۹ آورده شده و در مادهٔ ۱۷۸ اصطلاح مزبور این‌گونه تعریف شده است: «شخصی که ترتیب‌های لازم جهت خلق اثر را بر عهده می‌گیرد» (Pascal Kamina, 2002: 140-141).

هم‌اکنون این پرسش جدی قابل طرح است که: پس از مذاکرات برگزیت و خروج انگلستان از اتحادیهٔ اروپا، سرنوشت مقرراتی که این کشور به علت تحمیل‌های ناشی از رهنمودهای اتحادیهٔ اروپا در قوانین مالکیت فکری خود آورده بود (از جمله موضوع پیش‌گفته)، به کجا خواهد انجامید و آیا انگلستان به نظام پیشین خود بازخواهد گشت یا همین تغییرات را حفظ خواهد کرد؟

1. Norowzian v Arks Ltd & Anor | [2000] EMLR 67.

شایان ذکر است، قانون فعلیِ انگلستان آثار سینمایی را تحت دو عنوان حمایت می‌کند: نخست، «فیلم» که معادل حمایت از آثار صوتی یا آثار صوتی تصویری به موجب نظام حقوق مرتبط در نظام حقّ مؤلف است و دوم، «اثر نمایشی». طبق عنوان اول، پیش‌فرض‌های پدیدآورندگی شامل پدیدآورندگی تهیه‌کننده (طبق قانون ۱۹۸۸) و کارگردان اصلی به موجب اصلاحیهٔ ۱۹۹۶ که تحت تأثیر رهنمود مدت اتحادیهٔ اروپاست. اما چنانچه حمایت از اثر بر اساس عنوان دوم - یعنی اثر نمایشی - صورت گیرد، پدیدآورندگی بر اساس قاعدهٔ کلی پدیدآورنده در اثر مشترک تعیین می‌شود که طبق این قاعده، همکارانی که در بیان، خلاقیت از خود نشان داده‌اند به شرط برخورداری از سه شرط زیر به عنوان پدیدآورندهٔ مشترک به حساب می‌آیند: الف. وجود شرط اصالت در سهم همکار؛ ب. لزوم همکاری واقعی با یکدیگر به گونه‌ای که هر کدام در کار دیگری تأثیرگذار باشند؛ ج. جدا و متمایز نبودن سهم همکاران (G. Dworkin and R. Taylor, 1989: 48)

بر این اساس، چنانچه تهیه‌کننده شخص حقوقی (مثلاً شرکت تولید فیلم) باشد، در غالب آثار شنیداری - دیداری از جمله اثر تئاتر پدیدآورنده نیست؛ اما در سریال‌های تلویزیونی به دلیل اعمال خلاقیت در ساخت اثر همچون تغییر در فیلم‌نامه و ویرایش آن، که در دیگر آثار سینمایی این امر توسط کارگردان صورت می‌گیرد، می‌تواند در جایگاه یکی از پدیدآورندگان مشترک به حساب آید (E.g. J. Katzman, 1989: 867).

در توضیح این مطلب می‌توان گفت در صنعت تولید فیلم، شرکت فیلم‌سازی معمولاً ابتکار عمل فیلم را در دست می‌گیرد و تأمین مالی آن را بر عهده می‌گیرد و هر آنچه برای ساخت فیلم نیاز است فراهم می‌کند و مسئولیت پروژه را به تهیه‌کنندهٔ اجرایی (یا سوپروایزرِ تولید) محوّل کرده و نمایندگی می‌دهد. این شخص مسئولیت کل پروژه را بر عهده دارد که معمولاً پیمانکاری است که با شرکت فیلم‌سازی همکاری می‌کند و در استخدام اوست. وی همیشه ابتکار عمل فیلم را در دست ندارد، ولی همکاران متفاوت و مختلفی را انتخاب می‌کند و او حرف آخر را در مورد همهٔ ابعاد خلاقانهٔ فیلم می‌زند؛ اگرچه کنترل و نظارت و تا حدودی هدایت کار همکاران اصلی بر عهدهٔ اوست. اما او معمولاً خود متعهد به بازنویسی فیلم‌نامه نیست و مستقیماً در ویرایش و فیلم‌برداری درگیر نیست. از مطالب بالا می‌توان نتیجه گرفت که چنانچه اقدامات و فعالیت‌های خلاقانه‌ای در تهیه‌کنندگی وجود داشته باشد از لحاظ انتساب عنوان پدیدآورندگی، می‌توان آن را در سطح تهیه‌کنندگی برنامهٔ تلویزیونی در نظر گرفت؛ گرچه غالباً نقش شرکت فیلم‌سازی در فرایندهای خلاقانه بسیار ضعیف و کم‌رنگ است.

اما کارگردان به دلیل نقش خلاقانه‌اش در خلق اثر سینمایی در اغلب موارد می‌تواند

پدیدآورنده محسوب شود؛ مگر در موارد خاصی مانند سریال‌های شبانهٔ خانوادگی تلویزیونی و سریال‌های احساسی (نمایش صابونی)[1] یا برنامه‌های آگهی‌های تبلیغاتی که معمولاً خلاقیت در این برنامه متوجه تهیه‌کننده و نویسندهٔ متن برنامه است (Pascal Kamina, 2002: 146).

فعالیت فیلم‌نامه‌نویس هم به دو صورت قابل تصویر است؛ نخست این‌که، متن فیلم‌نامه از قبل موجود باشد که طبق قانون انگلستان به دلیل عدم همکاری دیگران تنها به منزلهٔ اثر اشتقاقی حمایت می‌شود، نه به منزلهٔ اثر مشترک. اما اگر متن فیلم‌نامه برای ساخت فیلم مزبور نوشته شده باشد، می‌تواند فیلم‌نامه‌نویس در جایگاه یکی از پدیدآورندگان مشترک به حساب آید. مشابه همین حکم در مورد فعالیت آهنگساز صادق است (Copinger and Skone James, 1991: 110).

دربارهٔ تدوینگر (یا ادیتور) باید این تفصیل داده شود که اگر وی از استقلال کافی برخوردار باشد، می‌تواند به منزلهٔ یکی از پدیدآورندگان مشترک اثر سینمایی به حساب آید؛ اما اگر به دستور کارگردان فعالیت‌های خود را انجام دهد، پدیدآورندهٔ مشترک نخواهد بود (David Mamet, 1994: 347). اما دربارهٔ پدیدآورندگی مدیر فیلم‌برداری، می‌توان این ترتیب را قائل شد که وی در پاره‌ای موارد، مانند ساخت فیلم سینمایی، قابلیت پدیدآورندهٔ مشترک بودن را دارد؛ ولی چنانچه اثر شنیداری - دیداری از نوع مستند یا نمایش تلویزیونی باشد، به دلیل فقدان خلاقیت لازم نمی‌توان پدیدآورندگی را به او نسبت داد. دربارهٔ کارگردان هنری که وظیفهٔ اصلی او ساختن و طراحی لباس، دکور و صحنه است، به دلیل جدا و متمایز بودن کارش، وی را نمی‌توان پدیدآورندهٔ مشترک دانست؛ بلکه می‌توان او را پدیدآورندهٔ اثر ترکیبی در نظر گرفت (W. Rilla, 1970: 19). در نهایت، دربارهٔ ستارهٔ فیلم باید گفت از جهت اجراکنندگی به عنوان اجراکننده، تحت نظام حقوق مرتبط حمایت می‌شود و به لحاظ ظاهر شخص و جنبه‌های چشم‌نوازانهٔ این ظاهر، چون این ویژگی هم فاقد ویژگی اصالت است و هم از قبل موجود بوده است، پس به هیچ وجه او را نمی‌توان پدیدآورندهٔ مشترک به حساب آورد (A. Firth, 1990: 197). بدیهی است سایر اشخاص، همچون تکنسین‌های فنی، به دلیل نداشتن مشارکت فکری از دایرهٔ پدیدآورندگی خارج خواهند بود.

۲-۲. تعیین پدیدآورنده در نظام حقّ مؤلف

در این قسمت بحث، ابتدا به پیشینهٔ موضوع و سپس به معیارها و مصادیق پدیدآورندگی و مالکِ نخستین و رویکردهای به‌کارگرفته‌شده در کشورهای تابع نظام حقّ مؤلف و در نهایت به پیش‌فرض‌های پدیدآورندگی در آن کشورها پرداخته خواهد شد.

1. soap opera (سریال آبکی).

۲-۲-۱. پیشینه

۱. پیش از جنگ جهانی دوم: به عقیدهٔ پاره‌ای از نظریه‌پردازان حقوقی و نیز قضات دادگاه‌ها[1]، یکی از موضوعاتی که می‌تواند تا حدودی برای نظام حقّ مؤلف عجیب و شگفت‌انگیز باشد این است که در این مقطع زمانی، تمایل نظام حقّ مؤلف که قاعدتاً باید در مسئله پدیدآورندگی بر عنصر خلاقیت تأکید و تکیه کند، این بود که تنها تهیه‌کننده را به منزلهٔ پدیدآورنده در نظر می‌گرفت و این بیشتر به خاطر ملاحظات عملی و اقتصادی و نیز اثر جمعی دانستن آثار سینمایی بود. گرچه این عقیده رد شد، اما باز هم این نظریه طرف‌دارانی داشت و لذا برخی از طریق پیش‌فرض انتقال حق به تهیه‌کننده، در صدد حل مشکلات عملی فوق برآمدند؛ حتی در پاره‌ای از پرونده‌های قضایی (پروندهٔ ماسکاراد[2])، قضات تنها تهیه‌کننده را پدیدآورندهٔ اثر می‌دانستند (Court of Cassation, 1947: 328). البته هشت سال بعد از پروندهٔ حقوقیِ پیش‌گفته، رأی دادگاه خلاف آن شد و حتی ماهیت اثرِ جمعی بودن آن را نیز رد کردند (Court of Cassation, 1947: 328).

۲. **قانون ۱۹۵۷:** این قانون با سه تحول همراه بود: نخست این‌که، پدیدآورندگی را در مورد همکارانی که خلاقیت در بیان داشتند، مجدداً مورد تأکید قرار داد. دوم این‌که، فیلم را اثر مشترک تلقی کرد. در نهایت، به مجموعه‌ای از اشخاص به عنوان پیش‌فرض‌های پدیدآورندگی در قانون تصریح کرد.

در این قانون، کارگردان در میان پدیدآورندگان اثر، نقش ثانوی و فرعی داشت و در عوض، فیلم‌نامه‌نویس نقش نخست و اصلی را ایفا می‌کرد. در مادهٔ ۱۴ (مادهٔ ۷-۱۱۳ جدید) این قانون، اشخاص ذیل به عنوان پیش‌فرض‌های قابل ردّ پدیدآورندگی آورده شدند: ۱. سناریونویس؛ ۲. اقتباس‌کننده؛ ۳. دیالوگ‌نویس؛ ۴. آهنگساز خاصّ فیلم؛ ۵. کارگردان.

۳. **قانون ۱۹۸۵ به بعد:** در اواخر دههٔ ۱۹۵۰، جایگاه پدیدآورندهٔ فیلم در صنعت فیلم‌سازی هالیوود دچار تحول اساسی شد و کارگردان، مهم‌ترین پدیدآورندهٔ اثر معرفی شد و جای خود را با فیلم‌نامه‌نویس عوض کرد؛ در حالی که تا پیش از آن، وی در آخر فهرست پدیدآورندگان قرار داشت (Tribunal of First Instance of Paris, 1981: 81).

۲-۲-۲. ضوابط کلی پدیدآورندگی و مالکِ نخستین در نظام حقّ مؤلف

اغلب نظام‌های حقوقی در این باره قاعده‌ای را تأسیس کرده‌اند که در واقع می‌توان آن را قاعده‌ای مصالحه‌آمیز و سازشی به حساب آورد. به موجب این قاعده، هنرمندان خلاق،

---

1. Paris Court of Appeal, 10 February 1936,Guerlaisv.Roubaud,Gazette du Palais, 1936, I, p. 691; Tribunal of First Instance of Seine, 24 May 1938,Gazette du Palais, 1938, II, p. 508.
2. Mascarade case.

پدیدآورندگان مشترک فیلم در یک اثر سینمایی در نظر گرفته می‌شوند و حقوق اقتصادی و به عبارتی، مالکیتِ نخستین ابتدا به این پدیدآورندگان مشترک تعلق می‌گیرد؛ اما از طریق فرض واگذاری و انتقال (که در برخی کشورها خلاف آن قابل اثبات و در برخی دیگر قابل اثبات نیست) به تهیه‌کننده اعطا می‌شود که از جملهٔ آن‌ها، نظام حقوقی فرانسه و آلمان و بسیاری از نظام‌های حقوقی کشورهای اروپایی است که در ادامه به آن اشاره می‌شود (W. Nordemann, K. Vinck and P. W. Hertin, 1990: 147-50).

در واقع نسبت به حقوق اقتصادی، تفاوت واقعی بین نظام‌های حقّ تکثیر و حقّ مؤلف ناشی از این حقیقت است که پدیدآورندگان فیلم در نظام حقّ مؤلف، اغلب حقوق قانونی خود را نسبت به بهره‌برداری از اثر حفظ می‌کنند؛ حتی اگر مجوز استفاده، واگذاری یا هر گونه بهره‌برداری دیگر به تهیه‌کننده منتقل شده باشد (Ibid).

فلسفه و مبنای رویکرد فوق این است که نظام حقّ مؤلف معتقد است این بر عهدهٔ قانون‌گذار است که از پدیدآورندگان در قامت طرفِ ضعیف‌تر قرارداد، در روابط قراردادی که با دیگران دارند، حمایت ویژه کند. ازاین‌رو، پیش‌فرض و امارهٔ واگذاریِ پیش‌گفته اغلب به قلمرو خاصی محدود می‌شود و شامل مواردی که پدیدآورنده این حق را برای خود صریحاً محفوظ اعلام کرده است و همچنین حقّ مادی در اثر اشتقاقی نمی‌شود و نیز اماره شامل انتقال حقّ مادی سازندهٔ اثر موسیقایی نمی‌شود. به‌علاوه، این امر مطلق نبوده و شامل تمامی اشکال بهره‌برداری نمی‌شود و همچنین فرض انتقال ضمنی در مورد واگذاری کارهای آینده با محدودیت‌هایی در برخی کشورها همراه است (P. Katzenberger, 1988: 19).

۲-۲-۳. رویکردهای تعیین پدیدآورنده در نظام حقّ مؤلف

در این باره، دو رویکرد در نظام‌های حقّ مؤلف دیده می‌شود: ۱. کشورهایی که فاقد فهرست پیش‌فرض در قانون خود هستند؛ ۲. کشورهایی که در قانون خود دارای فهرست پیش‌فرض پدیدآورنده هستند. کشورهایی مانند آلمان، هلند، سوئد، دانمارک و فنلاند رویکرد نخست را انتخاب کرده‌اند؛ در حالی که کشورهایی مانند فرانسه، بلژیک، یونان، اسپانیا، پرتغال و ایتالیا رویکرد دوم را برگزیده‌اند.

کشورهایی که رویکرد اول را برگزیده‌اند، از همان ضابطهٔ کلی پدیدآورندگی در اثر مشترک استفاده کرده‌اند، ولی تعیین آن را به دادگاه واگذار کرده و این را امری موضوعی تلقی کرده‌اند. به هر حال، در رویهٔ قضایی آلمان، تنها کارگردان و مدیر فیلم‌برداری و احیاناً تدوینگر، پدیدآورندگان مشترک به حساب می‌آیند و فیلم‌نامه‌نویس از این دایره خارج است. البته در هلند افزون بر کارگردان، در اغلب موارد، سناریونویس و آهنگساز، پدیدآورندگان

مشترک هستند. کشورهایی که پیش‌فرض پدیدآورندگی را برگزیده‌اند، دو دسته‌اند: برخی پیش‌فرض‌های تصریح‌نشده در قانون را «تمثیلی» می‌دانند و برخی «حصری». دربارهٔ فایدهٔ تعیین پیش‌فرض‌های پدیدآورندگی نسبت به کشورهایی که آن را صرفاً تمثیلی می‌دانند، باید گفت اشخاص مزبور هیچ‌گونه تکلیفی برای اثبات پدیدآورندگی ندارند؛ اما اشخاص مدعی دیگری که در فهرست قرار ندارند، مانند مسئول دکور و صحنه، باید در هر مورد به اثبات پدیدآورندگی اقدام کنند (M. Salokannel, 1997: 146 et seq).

۲-۲-۴. پیش‌فرض‌های پدیدآورندگی در رهنمود اتحادیهٔ اروپا

همان‌طور که گذشت، رهنمود مدت اتحادیهٔ اروپا ۱۹۹۳ در مادهٔ ۲ خود، دست‌کم کارگردان اصلی را پدیدآورندهٔ اثر سینمایی یا اثر شنیداری - دیداری در نظر گرفته است و کشورهای عضو اتحادیه را در انتخاب اشخاص دیگر به عنوان پدیدآورندهٔ مشترک، آزاد گذاشته است. رهنمود حقّ اجاره‌ای ۱۹۹۲ اتحادیهٔ اروپا، در مادهٔ ۲ پیش‌فرض انتقال حقّ اجاره‌ای از پدیدآورنده به تهیه‌کنندهٔ فیلم در قرارداد تهیه و ساخت فیلم را اعلام کرده است.

۲-۲-۵. پیش‌فرض پدیدآورندگی در کشورهای دارای فهرست پیش‌فرض

۱. فرانسه: در مادهٔ ۷-۱۱۳ قانون مالکیت فکری فرانسه، فهرست پیش‌فرض پدیدآورندگی در اثر سینمایی به عنوان اثر مشترک، به ترتیب این‌گونه بیان شده است: ۱. فیلم‌نامه‌نویس؛ ۲. اقتباس‌کننده؛ ۳. آهنگساز خاصّ فیلم؛ ۴. کارگردان. این پیش‌فرض و اماره قابل عدول است؛ ازاین‌رو، ممکن است در پاره‌ای از آثار شنیداری - دیداری، اشخاص دیگری به این فهرست اضافه شوند یا در مواردی، پاره‌ای دیگر از اشخاصِ ذکرشده در جایگاه پدیدآورنده نباشند.

۲. بلژیک: مشابه ترتیبِ پیش‌گفته در قانون فرانسه در مورد پدیدآورندگان مشترک، در قانون بلژیک نیز دیده می‌شود؛ با این تفاوت که به این فهرست، پدیدآورندهٔ اثر گرافیکی هم افزوده شده است.

۳. اسپانیا،[1] پرتغال[2] و ایتالیا[3]: در این کشورها فهرست پدیدآورندگان مشترک به ترتیب ذیل آورده شده است: ۱. کارگردان؛ ۲. فیلم‌نامه‌نویس؛ ۳. اقتباس‌کننده؛ ۴. آهنگساز خاصّ فیلم.

۴. یونان: در این کشور، به پیروی از رهنمودهای حقّ اجاره‌ای اروپا، فقط کارگردان

1. Intellectual Property Law, art. 87.
2. Copyright Code, art. 22.
3. Article 44 of the 1941 Act.

اصلی در جایگاه پدیدآورنده تعیین شده است.[1]

۵. لوکزامبورگ: از میان کشورهای پیرو نظام حقّ مؤلف، تنها کشوری که به طور استثنائی به مانند کشورهای تابع نظام حقّ تکثیر عمل کرده، کشور لوکزامبورگ است که به مانند انگلستان نخست تهیه‌کننده و سپس کارگردان اصلی را در جایگاه پدیدآورندگان اثر شنیداری - دیداری مشخص کرده است.[2]

ط. مالکِ نخستین در آثار شنیداری - دیداری

در این قسمت، نخست وضعیت را در اسناد بین‌المللی و سپس در دو نظام حقّ تکثیر و نظام حقّ مؤلف پیگیری می‌کنیم.

۱. کنوانسیون برن و رهنمودهای اتحادیهٔ اروپا

طبق اسناد بین‌المللی مزبور، مالکِ نخستین همان پدیدآورنده و البته با پیش‌فرض انتقال حق به تهیه‌کننده است.[3]

۲. نظام حقّ تکثیر

طبق این نظام، مالکِ نخستین پدیدآورنده است؛ اما در جایی که قرارداد استخدامی باشد، از همان آغاز حق به تهیه‌کننده منتقل می‌شود (Pascal Kamina, 2002: 164-165).

۳. نظام حقّ مؤلف

در این نظام هم قاعدهٔ کلی، تعلق مالکیتِ نخستین به پدیدآورنده وجود دارد؛ اما پیش‌فرض انتقال حق به تهیه‌کننده در مواردی که قرارداد استخدامی در کار باشد دیده می‌شود، به جز نسبت به حقّ مادی آهنگساز که این انتقال در مورد او منتفی است (Ibid: 165-166).

ی. تعیین پدیدآورنده در حقوق ایران

طبق مادهٔ یک قانون فعلیِ ایران (قانون ۱۳۴۸)، پدیدآورنده شخصی است که از راه دانش، ابتکار یا هنر خود اثری را پدید آورده است. در این تعریف، واژهٔ «ابتکار» در عرض «دانش» و «هنر» آمده است؛ در حالی که باید به منزلهٔ شرط مستقل اصلی و ماهوی حمایت از اثر و نه در ردیف این‌ها به صورت ترکیب فصلی، بلکه در طول آن‌ها، آورده شود تا شرطی مستقل

---

1. Copyright Act, art. 9.
2. Art. 27
3. article 14bis(2) of Berne Convention; Term Directive, art. 2(1).

برای هر دو مورد دانش و هنر باشد. به عبارتی دیگر، عبارت صحیح باید چنین باشد: «هر آنچه از راه دانش و یا هنر به شرطی که همراه با انتقال باشد پدید آید، اثر اطلاق می‌شود.»

به نظر می‌رسد راه‌حل چالش مزبور این باشد که کلمه یا در عبارت «و یا ابتکار» را اشتباه تایپی بدانیم که در اصل «و با ابتکار» بوده است نه «و یا...». فقط در این صورت است که تعریف، تصحیح خواهد شد و در نتیجه، «ابتکار» قید برای هر دو خواهد شد؛ «یعنی هر آنچه از راه دانش و هنر و با ابتکار مؤلف و مصنف و هنرمند پدید می‌آید، اثر نامیده می‌شود». به هر حال، شرط پدیدآورندگی طبق این تعریف، وجود ابتکار و خلاقیت است. همین قاعده در لایحهٔ ۱۳۹۳ نیز به همراه تعریف اثر و اصالت در مادهٔ یک، به طور واضح در ماده‌ای جداگانه آمده است:

«مادهٔ ۱. ...

۲. اثر ادبی - هنری: هر آفریدهٔ فکری اصیل در زمینه‌های علمی، ادبی و هنری که در این قانون «اثر» نامیده می‌شود. ...

۱۴. اصالت: عبارت است از این‌که اثر از خلاقیتِ پدیدآورنده ناشی شده باشد و برگردان (کپی) از اثر دیگری نباشد؛ هرچند از لحاظ موضوع، محتوا یا شکل، جدید نباشد.

مادهٔ ۴. آثار به صرف داشتن اصالت، ... مورد حمایت قرار می‌گیرند... .»

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، پدیدآورنده شخصی است که خلاقیت در بیان داشته باشد. قاعدهٔ کلی در مورد مالکِ نخستین این است که مالکِ نخستین همان پدیدآورنده است. اما در خصوص آثار سینمایی قانون‌گذارِ فعلی هیچ مقرره‌ای در این خصوص نیاورده است؛ اما در لایحه به مانند بسیاری از قوانین پیش‌گفته، ترتیبی را به عنوان پیش‌فرض آورده است که این پیش‌فرض اماره قابل رد است:

«مادهٔ ۳۸. در خصوص اثر شنیداری - دیداری، کارگردان اصلی، نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه‌نویس، نویسندهٔ متن گفت‌وگو و آهنگساز خاصّ همان اثر، پدیدآورندگان و نخستین دارندگان مشترک حقوق مادی آن هستند.»

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

«آثار سینمایی» و به تعبیری جامع «آثار شنیداری - دیداری»، از انواع آثار ادبی و هنری ناشی از تحولات فناورانه در ابتدای قرن بیستم است که علی‌رغم وجود عنصر شنیداری و دیداری در عنوان آن، رکن ضروری مفهومی‌اش صرفاً ویژگی دیداری آن است که البته در اغلب موارد با ویژگی شنیداری همراه است؛ هرچند در پاره‌ای موارد نیز ممکن است فاقد این ویژگی باشد، همچون آثار پانتومیم. این آثار به لحاظ داشتن پاره‌ای اوصاف و ویژگی‌های خاص،

به‌ویژه تعدد کمّی و تنوع کیفی فراوانِ دست‌اندرکاران خلق اثر و منفک بودن سرمایه‌گذاران اقتصادی (تهیه‌کننده) از پدیدآورندگان خلاق و مبتکر اثر در عمل در غالب موارد و نیز تفاوت در نحوهٔ همکاری آن‌ها با یکدیگر و وجود دو رابطهٔ همکاری طولی یا عرضی در بین آن‌ها، تعیین ماهیت اثر از لحاظ مشترک، جمعی یا ترکیبی بودن آن و همچنین تعیین پدیدآورنده از سویی و مالکِ نخستینِ حقوقِ مادی و بهره‌بردار اقتصادی از اثر از سوی دیگر، را با چالش‌هایی روبه‌رو کرده است. به‌علاوه، کشورهای مختلف جهان با توجه به بافت و ساختار خاص و نیز مبانی متفاوت نظام حقوق مالکیت فکری‌شان، رویکردهای متفاوتی در پیش گرفته‌اند و به علت همین اختلافات، کنوانسیون‌های حمایت‌کننده از آثار سینمایی به دلیل ماهیت مصالحه‌جویانه‌شان دربارهٔ موضوعاتِ یادشده سکوت اختیار کرده و چگونگی پرداختن به آن‌ها را به کشورهای عضو سپرده‌اند.

در این پژوهش، با بهره‌گیری از مطالعات تحلیلی - تطبیقی، با تحلیل اثر مشترک دانستن آثار شنیداری - دیداری و نیز انتخاب کارگردان به عنوان پدیدآورندهٔ مشترک در همهٔ نظام‌ها، پدیدآورنده دانستن سایر اشخاص منوط به وجود شرط ابتکار و اصالت در اثر شده است؛ از قبیل آهنگساز و فیلم‌نامه‌نویس خاصّ فیلم. دربارهٔ مالکیتِ نخستین، گرچه قاعدهٔ اولی در نظام حقّ مؤلف انتساب آن به پدیدآورنده است، اما نظام رقیب آن، یعنی نظام حقّ تکثیر، در خصوص آثار استخدامی متمایل به انتساب آن به کارفرماست.

اما صرف‌نظر از اختلافِ یادشده در نحوهٔ بهره‌برداری اقتصادی از آثار موضوع بحث، این قاعدهٔ ثانوی وجود دارد که بهره‌بردار اقتصادی اثر، تنها تهیه‌کننده است که با سرمایه‌گذاری اقتصادی خود در صدد خلق اثر برآمده است. روش‌ها و تکنیک‌های به‌کاررفته در هر نظام، متفاوت است؛ به گونه‌ای که در نظام حقّ مؤلف با فرض حقوقی انتقال ضمنی حق به کارفرما و تهیه‌کننده و در نظام حقّ تکثیر با مالکِ نخستین دانستن تهیه‌کننده از همان ابتدای خلق اثر، بهره‌بردار اقتصادی در نهایت همان تهیه‌کننده در نظر گرفته شده است.

در نظام حقوق مالکیتِ ادبی و هنری ایران، قانون‌گذار در قانون فعلیِ ۴۸، مقرره‌های خاصی را در این موضوع وضع نکرده است؛ اما در تحولات تقنینی ایران در لایحهٔ ۱۳۹۳، قانون‌گذار با پیروی از نظام حقّ مؤلف و تعیین اشخاصی به عنوان پیش‌فرض پدیدآورندگی همچون کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و آهنگساز خاصّ فیلم از یک سو، نحوهٔ بهره‌برداری اقتصادی از اثر را با قبول پیش‌فرض حقوقی انتقال حق به تهیه‌کننده از همان ابتدای خلق اثر در نظر گرفته است.

در نهایت، نسبت به دست‌اندرکاران فاقد ویژگی پدیدآورندگی در آثار شنیداری - دیداری، رژیم حقوقی حمایت از اشخاصی که صرفاً با بهره‌گیری از شخصیت خود و اجرای اثر در خلق

آن سهیم هستند، در نظام‌های حقوقی مختلف است؛ در حالی که کشورهای دارای نظام حقّ تکثیر این دسته اشخاص را در ردیف دیگر پدیدآورندگان می‌دانند، کشورهای دارای نظام حقّ مؤلف آن‌ها را تحت رژیم حقوق مرتبط مورد حمایت خود قرار داده‌اند. در مورد نظام حقوقی ایران، این دسته از اشخاص در حال حاضر از حمایت حقوقی مناسبی برخوردار نیستند؛ اما در لایحهٔ ۱۳۹۳ قانون‌گذار از این دسته از اشخاص در قالب حقوق مرتبط، حمایت نسبتاً ویژه و جداگانهٔ گسترده‌ای کرده است.

از آنجا که وظیفهٔ نظام حقوقی هر کشور، به نظم حقوقی درآوردن حقایق موجود و اتفاقات جدید در نظام اجتماعی کشور است، در خصوص امکان‌سنجی و انتخاب مناسب‌ترین نظام حمایتی از آثار سینمایی در حقوق ایران لازم است پیش از هر چیز، مروری بر وضعیت صنعت فیلم‌سازی در ایران داشته باشیم تا مشخص شود وضعیت این صنعت در ایران بیشتر به صنعت هالیوودی امریکا نزدیک است یا به صنعت فیلم‌سازی اروپا که در این صورت، مطابق با تحلیل‌های واقعی نسبت به تعیین پدیدآورنده و مالک نخستین، رویکرد موجود در هر کدام از این دو نظام ترجیح داده شود.

اما طبق مطالعات و بررسی‌ها، صنعت فیلم‌سازی ایران، به‌ویژه در چند دههٔ اخیر، بیشتر از آن‌که به صنعت فیلم‌سازی اروپا و فرانسه نزدیک باشد، تحت تأثیر صنعت فیلم‌سازی امریکایی است و ایران را باید از لحاظ صنعت فیلم‌سازی بیشتر پیرو این کشور بدانیم. بنابراین پیشنهاد مشخص پژوهش جاری این است که قانون‌گذار با بازنگری در لایحهٔ فعلی که نسبت به احکام حقوقی در آثار سینمایی، به رویکرد حقوق فرانسه و اروپایی حقّ مؤلف گرایش بیشتری دارد تا رویکرد حقّ تکثیر امریکا، رویکرد غالب در لایحه تغییر کند.

کتاب‌نامه

1. Bently, Lionel, *General Editor, International Copyright Law and Practice*, Matthew Bender Elite Products, 2013.
2. Berne Convention 1886.
3. Copinger & Skone James, (1991), on Copyright, 13th edn.
4. Copright Code 1976 of USA.
5. Copyright, Designs, Patents Act (CDPA) 1998 of UK.
6. Court of Cassation, 10 November 1947, Revue Dalloz, 1947.
7. Dietz, A., "The Concept of Author under the Berne Convention", *RIDA*, January, 1993.
8. Directive 2006115//EC of the European Parliament and of the Council of 12 December 2006 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property.
9. Donahue, S. M., *American Film Distribution*, University of Michigan: UMI Research Press, 1987.
10. Durie, R., "Copyright, Designs and Patent Act 1988: The Key Changes for the Film Industry", 11 EIPR 197, 1989.
11. Dworkin G. & Taylor, R., *Blackstone's Guide to the Copyright, Designs & Patent Act 1988*, London: Blackstone, 1989.
12. Dworkin, G., "Authorship of Films and the European Commission Proposals for Harmonising the Term of Copyright, Opinion" 15 EIPR 151. 1993.
13. Firth, A., *Introduction to Intellectual Property Law*, 2nd edn, London: Butterworths, 1990.
14. Goldstein Paul & Hugenholtz, P. Bernt, *International Copyright: Principles, Law, and Practice*, 4th ed. New York: Oxford University Press, 2019.
15. Gorell Committee, (1995), Report of the Committee on the Law of Copyright, Cd 4976, HMSO.
16. Gregory Committee Report, Cmd 8662, 1952, Parliamentary Papers, 1951–2, vol. 9.
17. Hecht, H., "Pre.Cinema History", *An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, BFI/Bowker Saur, 1993.
18. http://daneshnameh.roshd.ir/mavara/mavara.index.php[Last visited: 102021/10/].

19. https://tasvirsaz.com/filmmaking.factors/[Last visited: 12021/10/].
20. Kamina, Pascal, *Film Copyright in the European Union*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
21. Katzman, E.g. J., "Commissioned Works as Works of Joint Authorship", *Columbia Law Review*, 1989.
22. Laddie H. & Prescott P. & Vitoria, M., *The Modern Law of Copyright*, Butterworths, 1995.
23. Landau, Michael B., (2014), "Joint Works under United States Copyright Law: Judicial Legislation Through Statutory Misinterpretation". Faculty Publications By Year.
24. https://readingroom.law.gsu.edu/faculty_pub/794.
25. Mamet, David, (1994), A Whore's Profession, Faber & Faber.
26. Nordemann, W. & Vinck, K. & Hertin, P. W. (1990), International Copyright and Neighbouring Rights Law, trans. G. Meyer, VCH.
27. Norowzian v. Arks Ltd & Anor [2000] EMLR 67.
28. Paris Court of Appeal, 10 February 1936, Guerlaisv. Roubaud, Gazette du Palais, 1936.
29. Paris Court of Appeal, 16 March 1939,Gazette du Palais, 1939.
30. Pemberton, Shivana (2015). A Paradise for Parodies: The need to introduce a defence of parody.
31. Rental Right Directive 1992.
32. Repp, Martin, (2006). Buddhism and Cartoons in Japan: How Much Parody Can a Religion Bear Japanese Religions.
33. Ricketson Sam & Ginsburg, Jane C., *International Copyright and Neighbouring Rights, The Berne Convention and Beyond*, London: Oxford University Press, 2006.
34. Ricketson, Sam, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886–1986*, London: Centre for Commercial Law Studies, Queen Mary College, University of London; Deventer: Kluwer, 1987.
35. Rilla, W., (1970), *A–Z of Movie Making*, London: Studio Vista.
36. Salokannel, M., *Ownership of Rights in Audiovisual Productions: A Comparative Study*, Amsterdam: Kluwer, 1997.
37. Salokannel, M., *Ownership of Rights in Audiovisual Productions: A Comparative Study*, Amsterdam: Kluwer, 1997.

38. Simone, Daniela, *Copyright and Collective Authorship*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
39. Sterling J. A. L. & Carpenter, M. C. L., *Copyright Law in the United Kingdom*, London: Legal Books, 1986.
40. Sterling, J.A.L., *World Copyright Law*, 4th ed., London: Sweet and Maxwell, 2015.
41. Talbot, F. A. A., *Moving Pictures, How They Are Made and Worked*, London, 1912.
42. Tate v Fullbrook [1908] 1 KB 821; 98 LT 706; 77 LJKB 577; 24 TLR 347; 52 SJ 276.
43. The Satellite and Cable Directive 1993.
44. The Term Directive 1993.
45. To the Copyright Law of New Zealand, dissertation of the degree Bachelor of Laws, University of Otago.
46. Treaty on the International Registration of Audiovisual Works (Film Register Treaty) 1989.
47. Tribunal of First Instance of Paris, 19 November 1979, Revue Dalloz, 1981, Informations Rapides.
48. Tribunal of First Instance of Seine, 24 May 1938, Gazette du Palais, 1938.
49. TRIPs Agreement 1994.
50. Universal Copyright Convention (U.C.C.) 1952.
51. WIPO Copyright Treaty 1996.
52. World Intellectual Property Organization, *Guide to the Berne Convention*, WIPO Publication, 1978.

۵۳. کلود کلمبه، *اصول بنیادین حقوق مؤلف و حقوق مجاور در جهان*، ترجمه: علیرضا محمدزاده‌وادقانی، تهران، بنیاد حقوقی میزان، ۱۳۹۰.