University of Tabriz

**Contemporary Comparative Legal Studies**

**Online ISSN:** 2821-0514
**Volum:** 15 **Issue:** 36
Autumn 2024

**Article Type:** Research Article **Pages:** 207-233

# Protection of the Right of the Integrity of the Artwork of the Creator of Motion Picture: A Comparative Study in the legal System of the USA and Iran

**Pedram Keshavarz[1]| Reza Daryai[2]**

1. Master of Private Law, University of Guilan, Iran (Corresponding Author) pedramkeshavarz1995@gmail.com
2. Assistant Professor, University of Guilan, Iran reza.daryaie@guilan.ac.ir

## Abstract

*In addition to economic rights that protect his financial interests, the creator of a motion picture has another set of rights called moral rights that focuses on the relationship between him and the work. Among the moral rights, we can refer to the right to integrity of the work, according to which any change in the work depends on the consent of its creator. This article seeks to answer the question that to what extent the right to the integrity of motion pictures is protected in the two legal systems of Iran and the United States. Is this protection considered sufficient? To achieve this answer, identifying the station of the right to the integrity of the work, its importance in protecting the interests of the creator, and the ways of protection in these two legal systems should be investigated. The current study, which was carried out in a descriptive-analytical method and using library tools, indicates that in the United States legal system, the right to the integrity of the work is only accepted in a certain category of works of art and that too under certain conditions And motion pictures are explicitly excluded from this protection. In this legal system, the protection of this right has been assigned to other legal institutions such as defamation, and the evidence shows the lack of adequate protection in this regard. Although, unlike United States law, in Iranian law, the right of integrity to the work is accepted regarding motion pictures; in practice, the issue of extensive censorship means that we don't see proper protection of this right.*

**Keywords**: *Author's Moral Rights, The Right of Integrity, Motion Pictures, Censorship, Public Policy*.

**Received:** 2024/03/05 **Received in revised form:** 2024/10/16 **Accepted**: 2024/10/28 **Published:** 2024/11/10

**DOI:** 10.22034/LAW.2024.60826.3375

**Publisher:** University of Tabriz law@tabrizu.ac.ir

شاپا الکترونیکی: ۰۵۱۴-۲۸۲۱
دوره: ۱۵، شماره: ۳۶
پاییز ۱۴۰۳

**مطالعات حقوق تطبیقی معاصر**

**نوع مقاله:** پژوهشی **صفحات:** ۲۰۷-۲۳۳

# حمایت از حق تمامیت اثر پدیدآورندهٔ فیلم سینمایی: مطالعهٔ تطبیقی در نظام حقوقی امریکا و ایران

**پدرام کشاورز[۱] | رضا دریائی[۲]**

۱. کارشناسی ارشد حقوق خصوصی دانشگاه گیلان، ایران (نویسنده مسئول) pedramkeshavarz1995@gmail.com
۲. استادیار دانشگاه گیلان، ایران reza.daryaie@guilan.ac.ir

## چکیده

پدیدآورندهٔ فیلم سینمایی علاوه بر حقوق مادی که حافظ منافع اقتصادی وی است، دارای دسته‌ای دیگر از حقوق تحت عنوان حقوق معنوی است که بر رابطهٔ بین وی و اثر تمرکز دارد. ازجمله حقوق معنوی می‌توان به حق تمامیت یا یکپارچگی اثر اشاره داشت که به‌موجب آن هرگونه تغییر در اثر منوط به رضایت پدیدآورنده آن است. این نوشتار در پی پاسخ به این پرسش است که در دو نظام حقوقی ایران و امریکا تا چه میزان از حق تمامیت فیلم سینمایی حمایت به‌عمل می‌آید؟ آیا این حمایت کافی است؟ برای نیل به پاسخ‌ها، شناسایی جایگاه حق تمامیت اثر، اهمیت آن در حمایت از منافع پدیدآورنده و شیوه‌های حمایت از آن در این دو نظام حقوقی باید مورد بررسی قرار گیرد. مطالعهٔ حاضر که به روش توصیفی– تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای صورت گرفته است، حکایت از آن دارد که در نظام حقوقی آمریکا، حق تمامیت اثر تنها در خصوص دستهٔ خاصی از آثار هنری و آن هم با شرایط خاصی مورد پذیرش واقع شده و به‌صراحت فیلم‌های سینمایی از شمول این حمایت خارج گردیده‌اند. در این نظام حقوقی، حمایت از این حق به نهادهای حقوقی دیگری نظیر هتک حرمت واگذار شده و شواهد گویای عدم حمایت کافی در این خصوص است. با اینکه برخلاف حقوق امریکا، در حقوق ایران حق تمامیت اثر در خصوص فیلم‌های سینمایی مورد پذیرش قرار گرفته، اما درعمل مسئلهٔ سانسورهای گسترده موجب آن شده است که شاهد برخورداری از حمایت شایسته از این حق نباشیم.

**واژگان کلیدی:** *حق تمامیت اثر، حقوق معنوی پدیدآورنده، سانسور، فیلم سینمایی، نظم عمومی.*

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۲/۱۲/۱۵ **تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۳/۰۷/۲۵ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۸/۰۷ **تاریخ انتشار:** ۱۴۰۳/۰۸/۲۰

**DOI:** 10.22034/LAW.2024.60826.3375

**ناشر: دانشگاه تبریز** law@tabrizu.ac.ir

## مقدمه

حقوق معنوی جزء اساسی رابطهٔ پدیدآورنده با اثر است. این حقوق به پدیدآورندگان این امکان را می‌دهد که حتی پس از فروش یا اعطای مجوز آن به دیگران، کنترل خود را بر نحوهٔ ارائه و استفاده از اثر حفظ کنند. این کنترل در حصول اطمینان از اینکه دیدگاه پدیدآورنده نسبت به اثرش محترم است و از اعتبار آنها محافظت می‌شود، بسیار مهم است. مفهوم حق تمامیت در قلمرو آثار خلاقانه از اهمیت بالایی برخوردار است. برای پدیدآورندگان، حفظ یکپارچگی آثارشان از طریق حقوق معنوی و به‌طور ویژه حق تمامیت اثر حمایت می‌شود. به مدد این حق، پدیدآورندگان از بازتولید تحریف‌شدهٔ آثار خود جلوگیری کرده، از شهرت و اعتبار حرفه‌ای خود حمایت می‌کنند. حقوق ایران نیز با پیروی از نظام «حق مؤلف»، ارج نهادن به صاحبان اندیشه را برخاسته از حقوق طبیعی دانسته، درواقع حمایت از این افراد را پاداش تلاش خلاقانه و مبتکرانهٔ آنها تلقی می‌کند. این نظام حقوقی با رویکرد شخصیت‌محور خود، برای خالق اثر اهمیت ویژه‌ای قائل شده و علاوه بر حقوق مادی و اقتصادی، جهت حمایت از شخصیت و اعتبار مؤلف اثر، دسته‌ای دیگر از حقوق با نام حقوق معنوی و اخلاقی را هم درنظر گرفته است. در حقوق ایران، قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان مصوب ۱۳۴۸ تنها قانونی است که به حق تمامیت در فیلم‌های سینمایی پرداخته و به‌موجب آن هرگونه تغییر و تحریف در اثر را منوط به اجازهٔ پدیدآورنده دانسته است. در طرف دیگر، حقوق امریکا با پیروی از نظام «کپی‌رایت»، اساساً بر حمایت از اثر استوار است. در این نظام حقوقی، با تبعیت از نظریه‌های فایده‌گرا، جنبهٔ اقتصادی و مالی اثر از اهمیت اساسی برخوردار بوده، حقوق معنوی به‌طور کلی مورد پذیرش قرار نگرفته است. تنها در قانون حقوق هنرمندان تجسمی مصوب ۱۹۹۰ میلادی، اصل وجود این حقوق با محدودیت‌های زیادی پذیرفته شده است. البته فیلم‌های سینمایی از شمول حمایت قانونی مستثنا شده و حمایت از آنها به نهادهای حقوقی دیگری نظیر هتک حرمت و توهین واگذار شده است.

در خصوص حق تمامیت اثر و ضرورت حمایت از آن تاکنون مقالاتی نگاشته شده است. برای نمونه می‌توان به مقاله‌های «بررسی تطبیقی حق تمامیت اثر در حقوق داخلی و بین‌المللی»[۱]، «حق تمامیت یا یکپارچگی اثر در نظام حقوق آثار هنری و ادبی مالکیت فکری»[۲]،

۱. فهیمه فخاری، «بررسی تطبیقی حق تمامیت اثر در حقوق داخلی و بین‌المللی»، *قانون‌یار*، ش ۱۳ (۱۳۹۹)، ص ۲۴۹-۲۵۵.
۲. میلاد حبیبی هرزویلی، «حق تمامیت با یکپارچگی اثر در نظام حقوق آثار هنری و ادبی مالکیت فکری»، *سیزدهمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات حقوقی و علوم قضایی*، https://civilica.com/doc/1636083

«حمایت از حقوق معنوی در ایالات متحده و تأثیر قانون سرگرمی خانواده و کپی‌رایت بر تعهدات بین‌المللی امریکا»[۳] و «توجیه حقوق معنوی در مالکیت فکری»[۴] اشاره کرد. در همهٔ این آثار، حق تمامیت به‌طور کلی مورد بررسی قرار گرفته است، لیکن در پژوهش حاضر این حق به‌طور ویژه در فیلم‌های سینمایی با توجه به ویژگی‌های خاص آن مورد مطالعه قرار خواهد گرفت و چالش‌ها و وضعیت موجود پیرامون آن در حقوق امریکا و ایران مورد بررسی انتقادی قرار می‌گیرد.

در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای به دنبال پاسخ به این پرسش هستیم که آیا اساساً نیاز به حق خاصی تحت عنوان حق تمامیت اثر وجود دارد و یا امکان حمایت از آن به شیوه‌های دیگر ممکن است؟ دو کشور آمریکا و ایران با چه روش‌هایی و تا چه میزانی از این حق حمایت می‌کنند؟ این حقوق از چه ابعادی برای پدیدآورندهٔ اثر و سایر افراد جامعه دارای اهمیت است؟ با اینکه حقوق ایران در این خصوص تابع نظام حق مؤلف و حقوق امریکا تابع نظام کپی‌رایت است و از این حیث دارای دو رویکرد مختلف به‌نظر می‌رسند، اما درعمل هر دو نظام حقوقی مورد مطالعه، حمایت لازم را در این خصوص به‌عمل نمی‌آورند.

به همین منظور در ادامه، ابتدا تعریفی از حقوق معنوی و حق تمامیت اثر بیان شده، سپس مشخص خواهد شد که هریک از دو نظام حقوقی امریکا و ایران به چه شکل و در چه محدوده‌ای، از این حق در خصوص فیلم سینمایی حمایت می‌کنند.

## ۱. مفهوم حقوق معنوی و حق تمامیت اثر

پدیدآورندهٔ اثر فکری دارای دو دسته حقوق متمایز است؛ حقوق مادی یا اقتصادی و حقوق معنوی یا اخلاقی. اصل دوگانگی در حقوق مالکیت فکری دیدگاهی است که در آن ماهیت و موضوع حقوق مادی و معنوی را متفاوت می‌داند. در این دیدگاه حقوق مادی اثر ناظر به پدیدهٔ فکری و حقوق معنوی ناظر به پدیدآورنده است[۵]. در شرح مفهوم حقوق معنوی می‌توان گفت

3. B.Holland. Moral Rights Protection In The United States and the Effect of the Family Entertainment and Copyright Act of 2005 On U.S. International Obligations. *Vanderbilt Journal of Transnational Law*, No. 39 (2006), pp. 217-220.
4. B. A Lee, Making Sense of Moral Rights in Intellectual Property. *Temple Law Review*, No. 84 (2011), p. 71-80.
۵. مریم شیخی، *اصول حقوق مالکیت فکری*، (تهران: میزان، چ ۱، ۱۳۹۴)، ص ۳۷۲.

پدیدآورنده شخصیت خویش را در اثرش نمایان می‌سازد؛ به بیان دیگر اثر فکری به‌عنوان یک مخلوق ذهنی تجلی شخصیت پدیدآورنده است، لذا در دفاع از اثر خود منافع فکری، هنری و معنوی دارد[۶]. این حقوق از اعتبار و شخصیت پدیدآورندهٔ آثار ادبی و هنری صیانت کرده، حقوق وی را از جهت حفظ حرمت نام و مصون بودن اثر از تحریف به‌رسمیت می‌شناسد[۷]. حقوق معنوی در معنای حقوق اخلاقی و غیرمالی پدیدآورندهٔ اثر فکری در برابر حقوق مادی و اقتصادی قرار می‌گیرد. برخی از حقوق‌دانان بر اساس ترجمهٔ لفظی Droit Moral آن را حقوق اخلاقی ترجمه کرده‌اند. با این حال، اصطلاح «حقوق معنوی» اصطلاح رایج امروزی است. حقوق معنوی منوط به شخصیت پدیدآورنده بوده، اجرای حقوق مادی به اعمال حقوق معنوی (افشای اثر) وابسته است[۸].

از حق تمامیت اثر با عنوان حق حرمت یا احترام به اثر یا یکپارچگی اثر نیز یاد می‌شود. اثر به‌نوعی شخصیت پدیدآورنده را نشان می‌دهد و هرگونه آسیب به اثر، آسیب به شخصیت وی و شهرت هنری وی است؛ بنابراین، تنها پدیدآورندهٔ فیلم است که می‌تواند در اثرش تغییراتی را اعمال کند یا از هرگونه تغییر، تحریف، سانسور و اضافات نسبت به اثر ممانعت به‌عمل آورد[۹]. به این ترتیب، پدیدآورندهٔ اثر حق دارد تمامیت اثرش را در برابر هرگونه تحریف و تغییر غیرمجاز حفظ نماید[۱۰]. این حق مشتمل بر دو وجه ایجابی یا سلبی است. وجه ایجابی آن به این معناست که تنها پدیدآورندهٔ اثر است که می‌تواند از حق جرح و تعدیل در اثرش برخوردار شود و جنبهٔ سلبی آن به این مفهوم است که هیچ فرد دیگری بدون إذن پدیدآورنده حق تغییر و تحریف در اثرش را ندارد.

در بند نخست مادهٔ ۶ مکرر کنوانسیون برن که به حقوق معنوی اختصاص دارد، به این حق اشاره شده و جهت حمایت از آن شرطی درنظر گرفته شده است. به‌موجب این بند، پدیدآورنده

۶. ستار زرکلام، *حقوق مالکیت ادبی و هنری*، (تهران: سمت، چ ۵، ۱۳۹۸)، صص ۱۰۸-۱۰۹.

۷. یاسمن جعفرپور و زهرا شاکری، «تحدید حق معنوی مولف با اعمال دکتری استفادهٔ منصفانه در نظام حقوقی آمریکا»، *مطالعات حقوق تطبیقی معاصر*، ش ۳۳ (۱۴۰۲)، ص ۵.

۸. مریم شیخی، پیشین، صص ۴۲۲-۴۲۵.

۹. ستار زرکلام، پیشین، ص ۱۱۸.

۱۰. زهرا حاجب، عکاسی و سینما در حقوق ایران و بین‌الملل (بوشهر: حله، چ ۳، ۱۳۹۹)، ص ۲۸۴.

می‌تواند به هرگونه تحریف، حذف یا هر نوع تغییر اثر یا هرگونه لطمهٔ دیگر به آن که موجب خدشه‌دار شدن اعتبار یا شهرت او شود، اعتراض کند. لذا شرط حمایت، لطمه به حیثیت و اعتبار پدیدآورنده است.

## ۲. دلایل توجیهی شناسایی حق تمامیت اثر

حقوق معنوی و مخصوصاً حق تمامیت اثر از این جهت مهم است که ارزش خلاقانهٔ فیلم‌های سینمایی را به‌رسمیت می‌شناسد. پدیدآورندگان آن آثار ممکن است زمان، هزینه، انرژی و ایده‌های مبتکرانهٔ قابل‌توجهی را در اثر سرمایه‌گذاری کرده باشند که حقوق معنوی از این منافع خلاقانه و غیراقتصادی حمایت می‌کند. برای یک پدیدآورنده، حقوق معنوی در طول زندگی وی و حتی پس از مرگ دارای اهمیت فراوانی است؛ زیرا این حقوق از ارتباط وی با اثرش محافظت می‌کند که تجسم استعداد خلاق وی است. پدیدآورندگان بدون حقوق معنوی و شناسایی و حمایتی که فراهم می‌کنند، چگونه می‌توانند شهرت خود را بسازند و دیگران را از اصلاح اثرشان بدون اجازه بازدارند؟ مهم‌تر از آن، اینکه چگونه پدیدآورندگان می‌توانند بدون ضمانت‌هایی که حقوق معنوی ارائه می‌کند، پاداشی برای آثار خود تضمین کنند؟ حقوق معنوی نه‌تنها در طول حیات پدیدآورنده، بلکه پس از مرگ وی نیز نقش مهمی ایفا می‌کند؛ زیرا وارثان را قادر می‌سازد تا از خاطرات پدیدآورنده محافظت کنند[11].

حق تمامیت اثر در حمایت از منافع مالی و اقتصادی پدیدآورنده نیز بسیار حائز اهمیت است. درصورتی که پدیدآورندهٔ یک فیلم سینمایی از حقوق معنوی برخوردار نباشد و هر فرد یا نهادی این امکان را داشته باشد که اثر هنرمند را تغییر داده، تحریف یا سانسور کند و آن را به‌عنوان اثر اصلی وی معرفی نماید؛ این امر علاوه بر آسیب به شهرت و اعتبار هنری پدیدآورنده، ممکن است از لحاظ اقتصادی به خسارت‌های جبران‌ناپذیری منجر گردد، زیرا عامهٔ مردم که اثر مشاهده‌شدهٔ بی‌کیفیت را به‌جای اثر اصیل می‌پندارند، از آن پس آثار آن پدیدآورنده را خریداری نکرده، سبد خرید فرهنگی خود را با آثار دیگری جایگزین می‌کنند. بنابراین، حمایت از حق تمامیت اثر نه‌تنها از جنبهٔ شخصی و هنری برای پدیدآورندگان حائز اهمیت است، بلکه از لحاظ اقتصادی نیز اهمیت فراوانی دارد. نظام حق مؤلف و حقوق ایران نیز با درنظر گرفتن این مزایا،

11. J. A Chávez, "COCOpyright and the Value of Moral Rights.. *Wipo Magazine*, No. 4 (2018), p.14-21.

حق تمامیت فیلم سینمایی را به‌عنوان یک حق شخصی مورد پذیرش قرار داده است. لیکن در نظام کپی‌رایت و حقوق امریکا، این حق با توجیهات اقتصادی در خصوص فیلم های سینمایی مورد انکار قرار گرفته است. مخالفان معتقدند وجود حقوق تمامیت به‌عنوان یک حق طبیعی غیرقابل انکار برای هرکدام از پدیدآورندگان فیلم سینمایی و امکان طرح دعوای نقض این حق از سوی آنها، تهدیدی دائمی علیه اقتصاد سینما است. لذا تفاوت دو رویکرد کاملاً مشخص است. لیکن همان‌گونه که پیش‌تر نیز بیان شد، فواید پذیرش حق تمامیت اثر برای مؤلف و جامعه بسیار بیشتر از زیان‌های احتمالی آن است. در ادامه رویکرد این دو کشور به صورت مجزا مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

## ۳. مفهوم فیلم سینمایی

یک اثر سینمایی که به دلیل ضبط تصاویر بر روی نوار فیلم، فیلم سینمایی نیز نامیده می‌شود[۱۲]، از عناصر تصویر (به‌صورت مجموعه‌ای از فریم‌ها) و صدا (شامل گفتگو، صدا و موسیقی) تشکیل شده است[۱۳]. در قانون کپی‌رایت آمریکا فیلم‌های سینمایی در دستهٔ آثار دیداری- شنیداری قرار می‌گیرند[۱۴]. در مادهٔ ۱۰۱ این قانون و ذیل قسمت تعاریف، «فیلم» به این شرح تعریف شده است: «اثری شنیداری- دیداری که متشکل از مجموعه‌ای از تصاویر مرتبط است که به‌صورت متوالی نمایش داده می‌شود و حس حرکت را القا می‌کند، همراه با صدا، اگر داشته باشد». آثار دیداری- شنیداری اصطلاحی عام به‌نظر می‌رسد. این آثار همهٔ ویژگی‌های مشترک آثار سینمایی یا آثار مرتبط با آن را دارا است، به‌جز تثبیت. آثار سینمایی و فیلم‌ها اخص از آن هستند و تثبیت در آنها الزامی است. فرایند تثبیت آنها نیز باید با سینماتوگرافی یا چیزی شبیه به آن یا هر نوع شکل تثبیت باشد. هیچ راه مشخصی برای تمایز بین آثار دیداری- شنیداری، فیلم‌ها و آثار سینمایی وجود ندارد و اکثر قوانین ملی کپی‌رایت از یکی از این اصطلاحات برای شمول بقیه یا کاربرد همه یا برخی اصطلاحات به‌جای یکدیگر استفاده

۱۲. حسین سینجعلی، *بررسی تطبیقی مالکیت معنوی آثار سینمایی در حقوق ایران و انگلستان و اسناد بین‌المللی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه امام صادق (ع)، ۱۳۹۶، ص ۱۰.

۱۳. زهرا حاجب، پیشین، ص ۱۵.

۱۴. رضا سالک، «کپی‌رایت آثار سینمایی در دنیا»، *نقد سینما*، ش ۱۹ (۱۳۷۸)، صص ۹۷-۹۹.

می‌کنند[۱۵].

در قانون حمایت حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان مصوب ۱۳۴۸، تعریفی از فیلم سینمایی، اثر سینمایی یا شنیداری- دیداری ارائه نشده است؛ بنابراین در حال حاضر که این قانون مجری است هیچ تعریف قانونی از این آثار وجود ندارد که شایسته بود قانون‌گذار به تعریف این اثر می‌پرداخت. اما در بند ۶ مادهٔ ۱ لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری مصوب ۱۳۹۳ هیئت وزیران[۱۶]، از اثر شنیداری- دیداری نام برده و آن را به این شرح تعریف کرده است: «اثری متشکل از مجموعه‌ای از تصاویر پیاپی و پیوسته به‌گونه‌ای که مشاهده آن‌ها احساس متحرک بودن را در ذهن به وجود آورد و اغلب با صدا همراه است؛ مانند فیلم، سریال و پویانمایی».

بند ۱ مادهٔ ۲ کنوانسیون برن که «آثار بیان‌شده با فرایندی مشابه سینماتوگرافی» را با آثار سینمایی ادغام می‌کند، شامل تثبیت‌های فیلم‌برداری‌شده یا ضبط‌شده از آثار نمایشی سنتی مانند نمایشنامه‌ها و کمدی‌های موزیکال است؛ اما همچنین، طبق راهنمای کنوانسیون برن در معاهدهٔ وایپو، شامل تمام اشکال ممکن محتوای فیلم‌برداری‌شده، از فیلم‌های مستند گرفته تا پویانمایی، بدون توجه به فرایند فنی استفاده‌شده است[۱۷].

## ٤. حق تمامیت فیلم سینمایی در حقوق امریکا و ایران

در این بخش، وضعیت حق تمامیت فیلم سینمایی در حقوق امریکا و ایران، شیوه‌های حمایت از این حق و نقاط ضعف و قوت هریک از این رویکردها بررسی خواهد شد.

### ١.٤. حمایت از حق تمامیت فیلم سینمایی در حقوق امریکا

در بررسی حق تمامیت اثر در حقوق ایالات متحده، ابتدا به تشریح پیشینه و دلایل عدم حمایت از حقوق معنوی در قوانین این کشور می‌پردازیم، سپس موارد استثنایی مورد حمایت و مبانی آن را مطالعه کرده، رویهٔ قضایی موجود را مورد تحلیل قرار خواهیم داد. پس از آشنایی با

15. Irini A. Stamatoudi, Copyright and Multimedia Products A Comparative Analysis, (London: Cambridge University Press, First Edition, 2003), pp. 109-110.

۱۶. این لایحه که به مباحث مربوط به مالکیت ادبی و هنری پرداخته، در سال ۱۳۹۳ به مجلس واصل شده، اما تاکنون به دلایل نامعلوم مورد تصویب قرار نگرفته است.

17. Paul Goldstein and Bernt Hugenholtz, *International Copyright-Principles, Law and Practice*, (London: Oxford University Press, Fourth Edition, 2019), p. 190.

این موارد، چگونگی مواجههٔ حقوق امریکا با حق تمامیت فیلم سینمایی نمایان می‌شود.

### ۱.۱.٤. عدم حمایت کپی‌رایت از حق تمامیت فیلم سینمایی

از ابتدا تمرکز قوانین کپی‌رایت ایالات متحده بر انتشار عمومی آثار خلاقانه و نه حمایت از شخصیت هنرمند بوده است. با انتقال نظریهٔ مؤلف از اروپا به ایالات متحده، کارگردانان فیلم امریکایی خواهان حقوق قانونی مشابه کارگردانان اروپایی بودند. این هدف ناممکن می‌نمود، زیرا قوانین کپی‌رایت اروپایی و ایالات متحده بر مبانی بسیار متفاوتی بنا شده‌اند. کپی‌رایت در ایالات متحده می‌تواند مورد خرید و فروش و معامله قرار گیرد. این مسئله مبتنی بر نظریهٔ بازارمحور است که بر اساس آن پاداش دادن به مؤلفان و هنرمندان با توجه به منفعتی که برای جامعه به همراه دارد، ارزشمند شمرده می‌شود. با این حال، درنهایت همهٔ آثار برای جامعه ساخته شده و درنهایت متعلق به جامعه است. در حقوق اروپایی، اثر هنری از شخصیت هنرمند سرچشمه می‌گیرد و لذا وی علاوه بر حقوق مادی دارای نوع دیگری از حق به نام حقوق طبیعی یا معنوی است. در ایالات متحده سیاست‌گذاران و قضات همواره تحت تأثیر درخواست‌های فیلم‌سازان برای حقوق معنوی قرار گرفته‌اند. بارها و بارها دادگاه‌ها و کنگره در آستانهٔ اتخاذ حقوق معنوی برای فیلم‌سازان بوده‌اند، اما درنهایت منافع استودیوها همیشه غالب بوده است. در آن زمان استودیوهای فیلم‌سازی امریکایی به‌سهولت فیلم‌های سینمایی اروپایی را کپی کرده، با تغییرات اندکی در امریکا به نمایش درمی‌آوردند. لذا آنچه بسیاری از مؤلفان اروپایی به‌عنوان سرقت ادبی مورد تأیید دولت می‌دیدند، مانع از ورود ایالات متحده به کنوانسیون برن گردید. پس از تجدیدنظر بعدی در سال ۱۹۲۸، دولت‌های عضو کنوانسیون، ایالات متحده امریکا را برای پیوستن به آن تحت فشار گذاشتند، اما مانع بزرگی به نام حقوق معنوی بر سر راه الحاق امریکا به کنوانسیون وجود داشت[۱۸].

در طول دههٔ ۱۹۳۰، کنگره در مورد پیوستن یا عدم پیوستن به کنوانسیون برن بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۱، حداقل هفت لایحهٔ جداگانه پیشنهاد کرد که به نتیجه‌ای نرسید. حتی برخی این لوایح را غیرامریکایی می‌دانستند. کشمکش‌های قانون‌گذاری در دههٔ ۱۹۳۰ ناسازگاری حقوق

18. Peter Decherney, *Hollywood's Copyright Wars*- from Edison to the Internet, (NewYork: Columbia University Press, First Edition, 2012), pp. 157-159.

معنوی و سنت انگلیسی- امریکایی را ثابت کرد. در سال ۱۹۳۹، استودیوها در مورد مزایای حقوق معنوی بر اساس شرایط خود تجدیدنظر کردند و هیئتی را به جلسهٔ اعضای برن فرستادند. نمایندگان هالیوود استدلال کردند که تهیه‌کنندگان فیلم- و نه کارگردانان- باید مؤلفان برحق فیلم درنظر گرفته شوند و تهیه‌کنندگان باید حقوق معنوی در فیلم داشته باشند. به هر حال، در رسانهٔ مشارکتی و صنعت فیلم کاملاً مشخص نیست که چه کسی مؤلف اثر است[۱۹]. در هالیوود، نه کارگردانان مستقل و نه انجمن کارگردانان آمریکا به اندازهٔ کافی قدرتمند نبودند که خواستار کنترل هنری دائمی بر آثار خود باشند؛ بنابراین آنها امیدوار بودند که قانون یک حق طبیعی غیرقابل انکار را برای کنترل هنرشان به‌رسمیت بشناسد. آنها امیدوار بودند که حقوق معنوی کمبود قدرت مذاکره آنها را جبران کند[۲۰].

ریچارد گفارد، نمایندهٔ وقت ایالت میزوری در مجلس نمایندگان امریکا، لایحه‌ای را پیشنهاد کرد که به کارگردانان فیلم حقوق معنوی موردنظرشان را می‌داد و آنها را از قراردادهای «اثر ساخته‌شده در استخدام» که مالکیت تام فیلم‌ها را به استودیوها می‌داد معاف می‌کرد؛ اما وی هالیوود را نادرست ارزیابی کرد، زیرا قدرت هنوز در اختیار استودیوها بود، نه استعدادها. به هر حال، استودیوها دقیقاً به چیزی که می‌خواستند رسیدند. ابتدا در سال ۱۹۸۸ و پس از نزدیک به صد سال، ایالات متحده کنوانسیون برن را تصویب کرد و به استودیوها قدرت داد تا در بسیاری از کشورهای دیگر خط مشی کپی‌رایت را اعمال کنند. آمریکا تا قبل از آن سال موضع مبهمی در خصوص حقوق معنوی داشت و حتی هنگام ملحق شدن به کنوانسیون نیز اعلام کرد به پذیرش مواد راجع به حقوق معنوی نیازی ندارد، زیرا با روش‌های دیگری از این حقوق حمایت می‌شود[۲۱]. حتی دبیر کل سازمان جهانی مالکیت فکری اعلام کرد که لزومی ندارد امریکا مواد قانونی موضوعه برای حمایت از حقوق معنوی را جهت تطابق با مادهٔ ۶ مکرر کنوانسیون برن تصویب کند[۲۲]. به‌طور کلی قانون اجرای کنوانسیون برن به کنگره این امکان را داد که از بحث در مورد اینکه حمایت بیشتری از حقوق معنوی هنرمندان به‌عمل آورد و آن را به‌رسمیت بشناسد، بگریزد.

19. *Ibid*, p. 160-162.
20. *Ibid*, p. 177.
۲۱. باقر انصاری، «شرایط اثر قابل حمایت در نظام مالکیت‌های ادبی و هنری (کپی‌رایت)»، *تحقیقات حقوقی*، ش ۴۵ (۱۳۹۶)، ص ۱۱۰.
۲۲. محمدهادی میرشمسی و میلاد حامدی، «تحلیل رویه عملی نظام کپی‌رایت راجع به حق معنوی»، *پژوهش حقوق خصوصی*، ش ۳۲ (۱۳۹۹)، ص ۱۷۷.

قانون حقوق هنرمندان تجسمی نیز در سال ۱۹۹۰ حقوق معنـوی محـدودی را در برخـی از آثـار هنری ایجاد کرد، اما به‌صراحت فیلم‌ها را از دسته آثار حمایت‌شده مستثنی نمود.

تنها امتیاز کوچکی که کارگردانان دریافت کردند، در قالب قانون ملی حفـظ فـیلم[۲۳] در سـال ۱۹۸۸ بود که هیئت ملی حفظ فیلم و ثبت ملی فیلم را تأسیس کرد. این قانون به هیئـت مـدیره اختیار داد تا هر سال ۲۵ فیلم را جهت قرار گرفتن در فهرست ملی فیلم انتخاب کند. فـیلم‌هـای موجود در فهرست از نمایش یا توزیع به شکل تغییریافته بدون برچسـبی کـه تغییـرات را اعـلام می‌کند حمایت می‌شوند[۲۴]. درحقیقت این قانون نیز هیچ‌گونه حمایتی از حقوق معنوی نکرده، تنها امکان بایگانی نسخهٔ فیلم را فراهم می‌کند؛ بنابراین، کنگره موفق شد هنرمنـدان را بـدون تـأثیر واقعی بر قوانین کپی‌رایت راضی کند[۲۵].

با این حساب باید گفت، درنهایت پس از چندین دهه جدال قانونی بـر سـر حقـوق معنـوی و تصویب کنوانسیون برن، حق تمامیت به‌صورت محدود و با مستثنی شدن فیلم‌هـای سـینمایی از شمول حمایت، مورد پذیرش ایالات متحده قرار گرفت. تنها نکتهٔ مثبت برای مؤلفان نیـز قـانون ملی حفظ فیلم بود که هرساله چند فیلم را در فهرست ملی فـیلم قـرار داد تـا از تغییـرات بـدون مجوز مصون بمانند.

### ۲.۱.٤. حمایت قانونی از حق تمامیت فیلم سینمایی؛ شرایط و محدودیت‌ها

اگرچه قانون کپی‌رایت امریکا هرگز نسخهٔ یکپارچه‌ای از حقوق معنوی را نپذیرفته، اما به‌طور کامل نیز از آن چشم‌پوشی نکرده و این مفهوم به چند طریق و به‌طور تدریجی به قانون راه یافته است[۲۶]. قوانین ایالات متحده بسیاری از حقوق منـدرج در مجموعـهٔ حقـوق معنـوی را از طریـق دکترین‌های قانونی نظیر هتک حرمت[۲۷]، نقـض حـریم خصوصـی[۲۸] و رقابـت ناعادلانـه[۲۹] مـورد

23. National Film Preservation Act of 1988
24. Decherney, *op. cit* , pp. 203-206.
25. B Hayes, Integrating Moral Rights into U.S. Law and the Problem of the Works for Hire Doctrine. *Ohio State Law Journal*, No. 61(2006), pp. 1014-1033.
26. Marshall Leaffer, *Understanding Copyright Law*, (Durham: Carolina Academic Press, Seventh Edition, 2019), p. 670.
27. Defamation
28. Invasion of Privacy
29. Unfair Competition

حمایت قرار می‌دهند. دکترین هتک حرمت که به‌دنبال جبران خسارت به شهرت است، ظاهراً مناسب بوده،از سوی برخی دادگاه‌ها نیز حمایت شده است. با این حال، مشکلات ذاتی در به‌کارگیری این نظریه در موضوع تمامیت هنری منجر به حمایت ناکافی شده است. همچنین برای پیروزی در دعوا، لازم است که هنرمند ورود خسارات خاص یا ویژه[۳۰] به خود را ثابت کند که اغلب با دشواری بسیاری همراه است. تجاوز به حریم خصوصی بر آسیب رساندن به شهرت تمرکز دارد و به این ترتیب از خود اثر هنری فقط به‌صورت مادی حمایت می‌کند. علاوه بر این، اگر حق حفظ حریم خصوصی بر اساس قانون ایالتی وجود داشته باشد، خواهان باید ثابت کند که استفادهٔ غیرمجاز خوانده از نام او برای اهداف تجاری بوده است، نه برای اهداف خبری. چنین موانعی اثربخشیِ تئوری حفظ حریم خصوصی را به‌عنوان محافظی برای حقوق معنوی بسیار محدود می‌کند. لذا هرکدام از این نظریه‌ها دارای مشکلاتی است که حمایت از حقوق معنوی را از سوی آنها با مشکل مواجه می‌سازد[۳۱].

قانون دیگری که در خصوص حمایت از حق تمامیت فیلم سینمایی مورد استناد قرار می‌گیرد، قانون *لانهام* ۱۹۴۶[۳۲] است. این قانون معمولاً از علائم تجاری حمایت می‌کرد، اما حقوق معنوی هنرمندان نیز به‌طور غیرمستقیم از طریق همین قانون حمایت شده است. مهم‌ترین پرونده در خصوص حمایت از حقوق معنوی در امریکا که در آن به این قانون استناد شده، دعوای *گیلیام* علیه *آمریکن برادکستینگ کامپانی* است. در این پرونده، خوانده، شبکهٔ *ای بی سی*، مجوز پخش چندین برنامهٔ گروه معروف کمدی بریتانیایی مانتی پایتون را دریافت کرده بود، اما برخلاف قرارداد، از هر برنامه ۹۰ دقیقه‌ای، ۲۴ دقیقه را کوتاه می‌کرد. خواهان نیز به دلیل ازبین رفتن طنز و تمامیت نمایش و نقض حق تمامیت، اقدام به طرح دعوی نمود. رأی بدوی به نفع خواهان نبود، اما در یک حکم خیره‌کننده که شاید قوی‌ترین دفاع از حقوق معنوی در رویهٔ قضایی ایالات متحده باشد، دادگاه تجدیدنظر حوزهٔ دوم ایالات متحده، حکم قبلی را نقض کرد و به نفع خواهان رأی داد. قاضی جوزف لومبارد نوشت: «قوانین کپی‌رایت امریکا، حقوق معنوی را به‌رسمیت نمی‌شناسد یا دلیلی برای طرح دعوی در خصوص نقض آنها ارائه نمی‌دهد، زیرا قانون به دنبال

30. Special Damages
31. Moral Rights for Artists under the Lanham Act: Gilliam V. American Broadcasting Cos, *Wm. & Mary L. Rev*, No. 18 (1977), p. 595-611.
32. Lanham act of 1946

اثبات حقوق اقتصادی و نه شخصی مؤلفان است»؛ اما در ادامه، او استدلال کرد که قانون کپی‌رایت ایالات متحده ناکافی است. «انگیزهٔ اقتصادی برای آفرینش هنری و فکری که به‌عنوان پایه و اساس قانون کپی‌رایت امریکا عمل می‌کند، نمی‌تواند با ناتوانی هنرمندان در جبران خسارت برای تحریف کردن یا ارائهٔ نادرست آثارشان به مردمی که از نظر مالی به آنها وابسته هستند تطبیق یابد». *لومبارد* برای رفع نیازهای هنرمندان به قانون *لانهام* ۱۹۴۶ روی آورد که از مصرف‌کنندگان در برابر تبلیغات گمراه‌کننده حمایت می‌کند[۳۳]. بر این اساس، دادگاه به این نتیجه رسید که نمایندگی یک محصول، اگرچه از نظر فنی درست باشد، چنانچه تصویر نادرستی از منشأ محصول ایجاد نماید، قانون علامت تجاری را نقض می‌کند و این در موردی که یک شبکهٔ تلویزیونی برنامه‌ای را پخش کرده، اما بدون رضایت مؤلف به شکلی ویرایش شده است که اساساً از اثر اصلی فاصله دارد، اعمال می‌گردد[۳۴].

بند «الف» مادهٔ ۴۳ قانون *لانهام* مقرر می‌دارد: «هر شخصی که در ارتباط با کالا یا خدمات... از هرگونه تعیین منشأ نادرست، توصیف یا نمایندگی غیرحقیقی یا گمراه‌کنندهٔ واقعیت... در تجارت استفاده کند که احتمالاً موجب عدم قطعیت، اشتباه یا فریب در خصوص منشأ، حمایت مالی یا تأیید کالای وی گردد... در یک دعوای مدنی توسط هر شخصی که معتقد است احتمال دارد با چنین عملی خسارت ببیند، مسئول است»[۳۵]. این ماده اساساً هم حق انتساب و هم حق تمامیت اثر هنرمند را تنظیم می‌کند. حق تمامیت اثر به هنرمند اجازه می‌دهد از تغییر اثر جلوگیری کند. با این حال، تعریف بند «الف» مادهٔ ۴۳ محدودتر است: مادهٔ نامبرده مقررهٔ تمامیت اثر را نه به‌عنوان یک دستکاری، بلکه به‌عنوان یک تغییر اساسی در اثر بدون اجازهٔ هنرمند تعریف می‌کند. ادعای هنرمند در مورد آسیب تحت ماده یادشده بر اساس اعتبار اثر نسبت داده‌شده به هنرمند است که مجوز نهایی خود را نداده است، نه بر اساس تغییر خود اثر؛ بنابراین، قانون *لانهام* مقرر می‌دارد هنرمند حق دارد از هرگونه نمایش عمومی آثار خود که شهرت او را تهدید می‌کند، جلوگیری کند. طبق بند «الف» مادهٔ ۴۳، خواهان باید علاوه بر نقض واقعی حق تمامیت اثر، سردرگمی یا فریب واقعی مصرف‌کننده را ثابت کند. از این رو، فقط مؤلفانی در

33. Peter Decherney, *op. cit*, p. 191-196.
34. Paul Goldstein and Bernt Hugenholtz, *op. cit*, p. 343-344.
35. Sheldon Hardy, the Protection of Moral Rights through Section 43(A) of the Lanham Act. *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law*, (1993), p. 8.

ایالات متحده حمایت می‌شوند که تحریف‌های آشکار، مشخصات اثر را تغییر داده، نامی نادرست از منشأ اثر ارائه دهند و تحریفی که دیدگاه عمومی را در مورد منشأ خود به‌اشتباه نیندازد، تحت قانون *لانهام* قابل اجرا نخواهد بود.

شایان ذکر است قانون حقوق هنرمندان تجسمی[۳۶] که از آن به‌عنوان مهم‌ترین اقدام در شناسایی حقوق معنوی در میان قوانین امریکا یاد می‌شود و پیرو الحاق این کشور به کنوانسیون برن به‌تصویب رسید، شامل فیلم‌های سینمایی نمی‌شود. این قانون تنها حق انتساب و تمامیت اثر را در گروه هنرهای تجسمی نظیر نقاشی و مجسمه‌سازی به‌رسمیت شناخته و بسیاری از آثار نظیر فیلم‌های سینمایی را صراحتاً از محدودهٔ حمایت خود خارج نموده است. سؤال قابل‌طرح در این خصوص این است که چرا در این قانون حق تمامیت اثر فقط به آثار هنرهای تجسمی اختصاص یافته است؟

با توجه به ویژگی متمایز آثار هنری تجسمی اصیل، یعنی دردسترس نبودن نسخه‌های تکراری یکسان در صورت تغییر نسخهٔ اصلی، می‌توان به این سؤال پاسخ داد. وقتی نسخه‌های تکراری کاملاً یکسان از نسخهٔ اصلی وجود داشته باشد (هنگامی‌که اساساً چندین «اصل» وجود دارد)، آنگاه تغییرات در یک نمونه از اثر، تأثیر محدودی دارند. به عبارت دیگر، این تغییرات برگشت‌پذیر هستند؛ زیرا افرادی که مایل‌اند به نسخهٔ اصلی دست‌نخورده- همان‌طور که هنرمند ساخته است- دسترسی داشته باشند، هنوز هم امکان این دسترسی را دارند. درواقع یک «اصل» حتی پس از تغییر، به حیات خود در شکل اصلی‌اش ادامه می‌دهد. در این خصوص، مسئلهٔ فیلم‌های سینمایی موردی جالب و پیچیده است. ازآنجا که نسخه‌های متعدد و یکسان از فیلم اصلی وجود دارد، شاید استثنا شدن فیلم‌ها از حمایت حقوق معنوی تعجب‌آور نباشد. با این حال، در مورد فیلم‌ها، نه‌تنها وجود یک نسخهٔ اصلی کاملاً دست‌نخورده مهم است، بلکه دردسترس بودن آن اصل برای کسانی است که می‌توانند آن را به‌جای کپی تغییریافته ببینند نیز اهمیت دارد. معیار دردسترس بودن نیز از دو عنصر متمایز تشکیل می‌شود: اولین مورد، قابلیت دسترسی است؛ یعنی تا چه حد کسی که می‌خواهد اصل دست‌نخورده را ببیند، امکان این کار برایش فراهم است. ازآنجا که رشد اتصال شبکه‌های کامپیوتری جهانی به گسترش شبکه‌های توزیع

36. Visual Artists Rights Act of 1990.

موجود برای آثار خلاقانه و مخازن آنلاین برای بایگانی آثار قدیمی منجر می‌گردد، ممکن است انتظار داشته باشیم که دسترسی به نسخه‌های تکراری یکسان آثار دیجیتالی همچنان افزایش یابد و با این افزایش، این انتظار به‌وجود می‌آید که شاهد افزایش مقاومت در برابر ارائهٔ حقوق تمامیت اثر برای چنین آثاری باشیم. درصورتی که دلیل عدم دسترسی، انتخاب اختیاری خالق اثر باشد، همین امر صادق است. برای مثال، مالک فیلم می‌تواند انتخاب کند که آیا فیلم در دسترس عموم قرار گیرد یا نه و نیز این دسترسی در چه قالبی باشد. ادعای آنها برای حمایت از حقوق معنوی با انتخاب محدود کردن دسترسی به آن اثر، بعید است که اعتراض زیادی به‌دنبال داشته باشد. از طرف دیگر، غیرقابل دسترس بودن نسخه‌های اصلی دست‌نخورده یا موارد تکراری مشابه ممکن است به‌طور منطقی ادعای حمایت از حقوق معنوی را تضمین کند. دومین عنصر دردسترس بودن، تشخیص‌پذیری است؛ یعنی فردی که با یک کپی تغییریافته از نسخهٔ اصلی تعامل دارد، به‌راحتی می‌تواند تشخیص دهد که درواقع نسخهٔ اصل دست‌نخورده نیست و بنابراین این فرصت را دارد که انتخاب کند که آیا به‌دنبال نسخهٔ اصلی برود یا خیر. البته اگر عموم مردم ندانند که یک کپی تغییریافته درواقع اصل نیست، یا از وجود یک نسخهٔ اصلی دست‌نخورده بی‌اطلاع باشند، وجود آن اصل اهمیت عملی کمی خواهد داشت. چنین وضعیتی در دنیای دیجیتال امروزی و باوجود سرعت بسیار زیاد تبادل داده‌ها در بستر اینترنت بسیار شایع است[۳۷]. لذا به‌نظر می‌رسد که فیلم‌های سینمایی نیز می‌توانند از حق تمامیت برخوردار باشند و عدم حمایت از این دسته از آثار بیشتر از اینکه مبتنی بر دلایل منطقی باشد، به سبب مسائل اقتصادی است.

### ۳.۱.٤. وضعیت کنونی حق تمامیت فیلم سینمایی در نظام حقوقی امریکا

در یک نگاه کلی واضح است که نظام حقوقی ایالات متحده از حق تمامیت فیلم‌های سینمایی مانند دیگر حقوق معنوی، حمایت کافی به‌عمل نمی‌آورد. حتی دور از واقعیت نخواهد بود اگر بیان کنیم، امروزه در نتیجهٔ تصویب برخی از قوانین متفرقه در امریکا، حقوق معنوی و به‌طور مشخص حق تمامیت فیلم سینمایی تا حد زیادی نادیده گرفته شده است. برای نمونه با

37. B. A Lee, *op.cit*, p. 112-115.

تصویب قانون سرگرمی خانوادگی و کپی‌رایت در سال ۲۰۰۵[۳۸]، شرکت‌های فعال در زمینهٔ سانسور فیلم، اکنون می‌توانند به‌طور قانونی و بدون هیچ عواقبی آثار اشتقاقی را که از تغییرات فیلم ناشی می‌شود، ایجاد نمایند. این معافیت از قانون اساساً سطح حمایت ایالات متحده از حق تمامیت را از حداقل به تقریباً هیچ، کاهش می‌دهد؛ به‌ویژه در مقایسه با حمایتی که سایر کشورهای عضو کنوانسیون برن ارائه می‌دهند[۳۹]. البته برخی معتقدند تطبیق جامع‌تر حقوق معنوی به قانون کپی‌رایت امریکا با مقاومت جدی روبه‌رو خواهد شد. حمایت از حقوق معنوی ذاتاً با شیوهٔ خلق بسیاری از آثار در صنایع فرهنگی و سرگرمی مانند فیلم‌سازی و پخش تلویزیونی تضاد خواهد داشت. این تلاش‌های مشارکتی از طریق بازارهای فرعی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند. برای مثال، فیلم‌ها برای پخش تلویزیونی کوتاه می‌شوند. این بازار سودآور آثار اشتقاقی که سرمایه‌گذاری قابل‌توجهی را در صنایع سرگرمی و فرهنگی جذب می‌کند، با توافق قراردادی تنظیم می‌شوند؛ اما مفهوم گستردهٔ حقوق معنوی که تهدید دائمی طرح دعوای حقوقی از سوی یک یا چند شریک را به همراه دارد، انتظارات اقتصادی و تخصیص ظریف حقوق حاصل از مذاکرهٔ خصوصی بین مؤلفان، کاربران و اتحادیه‌های کارگری را تضعیف می‌کند. نتیجهٔ آن ممکن است حمایت مالی کمتر برای چنین تلاش‌های هنری مشترکی باشد و درنهایت به منافع عمومی آسیب برساند[۴۰].

با این حال، به‌نظر می‌رسد با رشد انفجاری اینترنت و خدمات دانلود رسانه، جهانی‌شدن مالکیت فکری به حرکت روبه‌جلو ادامه می‌دهد. ایالات متحده گزینه‌های متعددی دارد و اگر نمی‌خواهد در این مورد از اکثر کشورها جا بماند، باید به‌زودی دست به انتخاب زده، به‌جای تلقی حمایت از حقوق معنوی به‌عنوان یک مانع، قبول کند که پذیرش بیشتر حقوق معنوی برای آثار خلاقانه فرصتی را برای این کشور فراهم می‌کند تا یک بار دیگر به بازیگری مسلط در صحنهٔ حقوق مالکیت فکری بین‌المللی تبدیل شود[۴۱].

38. Family Entertainment and Copyright Act of 2005.
39. B. Holland, *op.cit*, p. 251.
40. Marshall Leaffer, *op.cit*, p. 681.
41. R. Bird. & L. Ponte, Protecting Moral Rights in the United. *Boston University International Law Journal*, No. 24 (2006), p. 282.

## ۲.٤. حمایت از حق تمامیت فیلم سینمایی در حقوق ایران

در این بخش به بررسی وضعیت حق تمامیت در حقوق مالکیت ادبی و هنری ایران پرداخته و شرایط، محدودیت‌ها و موارد نقض این حق را از دیدگاه حقوق معنوی مورد تحلیل قرار خواهیم داد. در تشریح مباحث به لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری هم نظر خواهیم داشت.

### ۱.۲.٤. حمایت حق مؤلف از حق تمامیت فیلم سینمایی

نظام حقوق مالکیت فکری در ایران به تبعیت از حقوق فرانسه و نظام حق مؤلف، حق تمامیت اثر پدیدآورنده را به‌عنوان یک حق طبیعی و شخصی مورد پذیرش قرار داده است. طبق این نظریه، مؤلف نه‌تنها از منافع مادی و مالی اثر بهره‌مند می‌شود، بلکه دارای حقوق دیگری نیز بوده که ماهیت اقتصادی نداشته و مربوط به شخصیت وی است. ایجاد حقوق معنوی زاییدهٔ رویهٔ قضایی و سپس دکترین حقوق فرانسه در قرن نوزدهم میلادی است که نظام حقوق مالکیت فکری ایران را نیز تحت تأثیر قرار داده است. مادهٔ ۱۹ قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان مصوب ۱۳۴۸ در خصوص حق تمامیت اثر بیان می‌دارد: «هرگونه تغییر یا تحریف در اثرهای موردحمایت این قانون و نشر آن بدون اجازهٔ پدیدآورنده ممنوع است»[۴۲]. لذا با توجه به اینکه فیلم‌های سینمایی به‌موجب بند ۳ مادهٔ ۲ این قانون مورد حمایت قرار دارند، این حق مشمول آنها نیز می‌شود. بنابراین، برخلاف حقوق امریکا که به‌صراحت فیلم‌های سینمایی را از شمول حمایت حقوق معنوی خارج نموده است، در حقوق ایران فیلم‌های سینمایی از حقوق معنوی و حق تمامیت اثر برخوردار هستند. لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری از این حق با نام حق حرمت اثر یاد کرده و در بند ۳ مادهٔ ۸ این‌گونه بیان نموده است: «به‌موجب این حق، هرگونه دخل و تصرف یا دیگر تغییرات در محتوا، شکل، عنوان یا نشانهٔ ویژهٔ اثر منوط به کسب اجازه از پدیدآورنده است».

### ۲.۲.٤. شرایط حمایت از حق تمامیت فیلم سینمایی

برای اینکه فیلم سینمایی تحت حمایت قانونی قرار گیرد و از حقوق مربوطه برخوردار باشد، لازم است که شرایط معینی حاصل گردد. این شروط در حقوق ایران شامل اصالت، بیان، انتشار

۴۲. ستار زرکلام، پیشین، ص ۱۲۰.

نخست اثر در ایران و عدم مخالفت با نظم عمومی و اخلاق حسنه است.

### ۱.۲.۲.٤. شرط اصالت

اصیل بودن اثر به این معناست که باید زاییدهٔ تراوش‌های فکری خالق آن باشد. در حقوق ایران مفهوم اصالت تحت عنوان ابتکاری بودن اثر مورد توجه مقنن قرار گرفته است. قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان، اثر را چیزی تعریف می‌کند که از راه دانش، هنر یا ابتکار پدیدآورنده ایجاد می‌شود؛ لذا می‌توان گفت که ابتکاری بودن اثر مترادف اصیل بودن آن است[۴۳]. اصالت به معنای نو و بی‌سابقه بودن نیست، مهم، مستند بودن اثر با ذوق و اندیشه پدیدآورندهٔ آن است. در بند ۱۴ مادهٔ ۱ لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری نیز همین معنا از اصالت برداشت می‌شود. این بند در تعریف اصالت بیان می‌دارد: «عبارت است از اینکه اثر از خلاقیت پدیدآورنده ناشی شده باشد و برگردان (کپی) از اثر دیگری نباشد، هرچند از لحاظ موضوع، محتوا یا شکل جدید نباشد»[۴۴]. در تحلیل نهایی، منظور از اثر اصیل محصولی است که ناشی از کار، مهارت، تلاش و هزینه‌های خود فرد باشد. منظور از اصالت، ایدهٔ زیربنایی نیست، بلکه شکلی است که ایده در آن بیان می‌شود[۴۵].

### ۲.۲.۲.٤. شرط بیان

نظام حمایت از مالکیت ادبی و هنری از آثار در قالب یک شکل بیانی حمایت می‌کند، نه از صرف ایده. قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان در این زمینه صراحت کافی ندارد؛ ولی از مفاد مادهٔ ۱ که پیدایش، بیان، ظهور، ایجاد را شرط حمایت می‌داند، این امر برداشت می‌شود[۴۶]. شایان ذکر است در بند ۲ مادهٔ ۵ لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری صراحتاً به عدم حمایت از ایده‌ها اشاره شده است. این بند «هرگونه فکر محض، طرز کار دستگاه‌ها یا ابزار و وسایل، روش‌های استفاده از سامانه‌ها، شیوهٔ انجام کار، قواعد و اصول کلی و یا اکتشاف‌ها، داده‌های محض، وقایع تاریخی و مفاهیم از قبیل مفاهیم ریاضی» را از موارد غیرقابل حمایت دانسته است.

---

۴۳. همان، ص ۴۵-۴۶.

۴۴. زهرا حاجب، پیشین، ص ۳۸۳.

۴۵. مریم شیخی، پیشین، ص ۱۷۹.

۴۶. ستار زرکلام، پیشین، ص ۳۰-۳۱.

### ۳.۲.۲.٤. شرط انتشار نخست اثر در ایران

مطابق مادهٔ ۲۲ قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان: «حقوق مادی پدیدآورنده موقعی از حمایت این قانون برخوردار خواهد بود که اثر برای نخستین بار در ایران چاپ یا پخش یا نشر یا اجرا شده باشد و قبلاً در هیچ کشوری چاپ یا نشر یا پخش و یا اجرا نشده باشد». بر این اساس، آثار خارجی که برای اولین بار در ایران پخش و نشر نشده باشد، از حمایت‌های قانونی در خصوص حقوق مادی برخوردار نیستند؛ لذا تنها فیلم‌هایی در ایران حمایت قانونی خواهند شد که برای نخستین بار در ایران پخش شده باشند. البته این شرط تنها مختص به حقوق مادی بوده، حقوق معنوی پدیدآورندگان خارجی همچنان از حمایت قانونی برخوردار است. در مادهٔ ۱۰۸ لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری، علاوه بر آثاری که برای نخستین بار در ایران منتشر یا اجرا می‌شوند، آثار پدیدآورندگان یا اجراکنندگانی را که تبعهٔ ایران هستند مورد حمایت قرار داده است. لذا این لایحه، حمایت فعلی از حقوق معنوی آثار خارجی را نادیده گرفته، از این دسته از آثار تنها در صورت انتشار اولیه در ایران، حمایت قانونی می‌کند.

### ٤.۲.۲.٤. شرط عدم مخالفت با نظم عمومی و اخلاق حسنه

آثار ادبی و هنری بدون توجه به شکل ارائه، نوع، شایستگی و هدف از ایجاد آن، مورد حمایت قرار می‌گیرند؛ البته این موضوع بدون حد و مرز نیست[۴۷]. قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان در خصوص تأثیر محتوا بر حق مؤلف ساکت است. لیکن در قوانین جزایی ایران، ضمانت اجرای کیفری دربارهٔ تولیدکنندگان و ارائه‌دهندگان محتوای خلاف اخلاق عمومی وضع شده است. برای نمونه، می‌توان به مادهٔ ۶۴۲ قانون مجازات اسلامی بخش تعزیرات و مادهٔ ۳ قانون مجازات اشخاصی که در امور سمعی و بصری فعالیت غیرمجاز دارند، اشاره داشت. اما در این قوانین نیز به‌صراحت در خصوص وضعیت حق مؤلف اشاره‌ای نشده است. با این حال، در مادهٔ ۴ لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری، آثار مغایر با شرع شایستهٔ برخورداری از حمایت دانسته نشده است. در بند ۸ مادهٔ ۵ آن هم آثار ادبی و هنری که مفاد آن بر اساس قوانین موضوعه خلاف عفت و اخلاق عمومی باشد، غیرقابل حمایت شمرده شده است؛ بنابراین در این لایحه،

۴۷. همان، ص ۴۱.

محتوای اثر به‌صراحت عاملی است که بر اصل حمایت از حق مؤلف تأثیرگذار است. طبق این رویکرد، زمانی یک اثر برای صاحب خود مالکیت ایجاد می‌کند که ارزشی بر اجتماع بیفزاید. آثار مغایر با نظم عمومی و اخلاق حسنه نباید شایستهٔ حمایت باشند، زیرا نه‌تنها ارزشی ندارند، بلکه ارزش‌های جامعه را هم خدشه‌دار می‌کنند[۴۸]. در هر حال، طبق رویهٔ فعلی، آثار فکری فقط در صورتی قابل حمایت هستند که از حیث شرعی خلاف نظم عمومی و اخلاق حسنه نباشند. آثار فکری مبتذل و مستهجن در پرتو حمایت قرار نمی‌گیرند، بلکه تولید این آثار، فی‌نفسه دارای مجازات است. این شرط در قوانین مربوط به حق مؤلف مورد تصریح قرار نگرفته؛ ولی بنای مقنن بر این است که از منافع و مصالح اجتماعی حمایت کند و دولت نیز پاسدار ارزش‌های جامعه باشد؛ اثری که برخلاف نظم و مصلحت عمومی است خودبه‌خود از دایرهٔ حمایت‌های قانون خارج می‌شود.

### ۳.۲.٤. وضعیت عملی حمایت از حق تمامیت فیلم سینمایی

در وضعیت مطلوبِ تولید و عرضهٔ فیلم‌های سینمایی، حق آزادی بیان هنری به‌عنوان یک اصل شناخته شده، محدودیت‌های آن استثنا تلقی می‌گردد. افزون بر آن، تعدد مصادیق یا تفسیر موسع آنها هم ممنوع شمرده می‌شود. بر این اساس، سانسور به معنای مداخله در وجوه مختلف فیلم توجیهی ندارد و شیوهٔ مقبول، نظام آزادی است که با قانون اساسی ایران نیز همخوانی دارد؛ به‌طوری که فیلم‌ها آزادانه ساخته و اکران می‌شوند و سینماگران در صورت نقض محدودیت‌ها باید پاسخگو باشند. اما در حقوق موضوعهٔ ایران این شیوه پذیرفته نشده است و نظام مفصل مجوزدهی از ابتدای تولید تا پایان نمایش سینما را دربر گرفته که در واژهٔ سانسور قابل تلخیص است. لذا مهم‌ترین عامل نقض حق تمامیت اثر سینمایی در ایران، از طریق نهادهای قانونی و نه اشخاص حقیقی است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

بر اساس مقررات فعلی، هر فیلم سینمایی جهت نمایش در سالن‌های سینما باید از چهار مرحلهٔ ممیزی عبور کند: تصویب فیلم‌نامه، پروانهٔ ساخت، بررسی فیلم در شورای بازبینی، و پروانهٔ نمایش. جهت صدور پروانهٔ نمایش نیز موارد متعدد ممیزی در قوانین فعلی پیش‌بینی شده است.

۴۸. محمود صادقی و سارا علامه، «تحلیل رابطهٔ حق مؤلف و محتوای اثر در آرای قضایی امریکا، بریتانیا و کانادا»، *مطالعات حقوق تطبیقی*، ش ۲ (۱۳۹۴)، ص ۶۷۱.

اساساً مسئلهٔ ممیزی فیلم‌های سینمایی در ایران از همان ابتدای ورود سینما به کشور وجود داشته است[۴۹]. در دوران پهلوی هدف اصلی ممیزی، تشویق همسانی سیاسی و حذف گرایش‌های ضد رژیم بود[۵۰]. پس از انقلاب اسلامی نیز هدف جدید، اسلامی کردن سینما و تلاش جهت ایجاد یک سینمای عاری از ارزش‌های غربی بود[۵۱]. این موضوع بدیهی است که اعمال ممیزی بر روی فیلم‌های سینمایی، تحدید آزادی بیان مؤلف و تحریف اثر است، زیرا موجب محدودیت مؤلف در بیان ایده‌های خود و حتی خودسانسوری می‌شود؛ اما نهاد ناظر رأساً به سانسور فیلم‌ها اقدام نکرده، تنها موارد ممیزی را به صاحب اثر اعلام می‌نماید. در این حالت، اگر پدیدآورنده با موارد ممیزی مخالفت کند، فیلم پروانهٔ نمایش دریافت نمی‌کند و در صورت موافقت و اعمال موارد اصلاحی، فیلم مجوز نمایش عمومی دریافت می‌کند؛ لذا در این حالت، ظاهراً تغییری در اثر بدون رضایت پدیدآورنده صورت نگرفته و حق تمامیت اثر نیز نقض نشده است! اما این نگاه ساده‌انگارانه خواهد بود، زیرا کمتر پدیدآورنده‌ای را می‌توان یافت که فقط برای رضای دل خود اثر خلق کند و به‌دنبال دراختیار عموم قرار دادن اثر خود نباشد. این مسئله نیز به نوبهٔ خود پدیدآورنده را مجبور به تغییر اثرش می‌کند. از سوی دیگر این نظارت‌ها در بسیاری از آثار به مرحلهٔ ساخت و تولید نیز تسری می‌یابد و این یعنی پدیدآورندگان حتی در مرحلهٔ ایجاد اثر و ایجاد حق نیز مورد ممیزی و محدودیت قرار می‌گیرند[۵۲]. مسئلهٔ مهم دیگر، تعیین پدیدآورندهٔ اثر سینمایی است. قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان مصوب ۱۳۴۸ در این خصوص حکمی ندارد. در وضعیت فعلی، بهترین دیدگاه این است که فیلم را اثری مشترک و محصول تلاش جمعی گروهی از هنرمندان ازجمله کارگردان، فیلمنامه‌نویس و آهنگساز بدانیم[۵۳]. مشکل اعمال حقوق معنوی پدیدآورندگان متعدد نیز با قراردادهایی که برای ساخت فیلم منعقد می‌شود برطرف می‌گردد. طبق این قراردادها، کلیهٔ حقوق مادی اثر به تهیه‌کننده منتقل شده، پدیدآورندگان از حقوق معنوی خود اعراض می‌کنند. لذا تهیه‌کننده به‌عنوان مالک اثر در خصوص

۴۹. محسن علوی‌پور، «چالش‌های اجتماعی- سیاسی ظهور سینما در ایران»، *تحقیقات تاریخی اجتماعی*، ش ۱ (۱۳۹۷)، ص ۱۲۲.

۵۰. جمشید اکرمی، «قیچی‌های تیز در دست‌های کور؛ سانسور فیلم در ایران، از آغاز تا امروز»، *ایران نامه*، ش ۵۵ (۱۳۷۵)، ص ۴۵۷.

۵۱. وحید آگاه، «تحلیل ممیزی اخلاقی، سیاسی و فرهنگی- اجتماعی آثار سینمایی در حقوق موضوعه و رویهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد»، *مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ش ۵۷ (۱۴۰۱)، صص ۲۰۹-۲۱۷.

۵۲. سامان سعیدی، *رابطهٔ ممیزی اثر با حق تمامیت اثر*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس، ۱۴۰۰، ص ۱۲۰.

۵۳. زهرا حاجب، پیشین، ص ۱۸۱.

اعمال تغییر در آن تصمیم‌گیری می‌کند. مادهٔ ۳۸ لایحهٔ حمایت از مالکیت فکری، از کارگردان اصلی، نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه‌نویس، نویسندهٔ متن گفتگو و آهنگ‌ساز اثر به‌عنوان پدیدآورندگان آن نام برده است. مادهٔ ۵۴ لایحه نیز مقرر می‌دارد که «بعد از تکمیل ساخت اثر شنیداری–دیداری، ازبین بردن نسخهٔ اصلی آن یا ایجاد هرگونه تغییر در تمام یا بخش‌هایی از آن از سوی تهیه کننده نیازمند کسب اجازه از پدیدآورنده یا پدیدآورندگان است، مگر به گونهٔ دیگر توافق شده باشد». این ماده بیانگر حقوق معنوی پدیدآورندگان نسبت به کلیت اثر بوده، هرگونه جرح و تعدیل در آن را نیازمند کسب اجازه از آن‌ها می‌داند. از طرف دیگر در ادامهٔ ماده، امکان توافق برخلاف این امر را نیز پیش‌بینی کرده و به‌طور ضمنی امکان اعراض پدیدآورندگان نسبت به این حقوق را بیان کرده است.

در خصوص فیلم‌های سینمایی ایرانی که از تلویزیون ملی پخش می‌شوند، موارد متعددی مشاهده شده که فیلم‌ها حتی پس از عبور از موارد متعدد اصلاحی و ممیزی و کسب مجوز برای نمایش در سینما، جهت پخش در تلویزیون مجددا با سانسور مواجه شده‌اند. در این حالت، اگر اعمال تغییرات و حذف صحنه‌های فیلم بدون رضایت صاحب اثر انجام گیرد، مصداق بارز نقض تمامیت اثر بوده، قابل پیگیری قانونی خواهد بود. در خصوص ضمانت اجرای کیفری، مادهٔ ۲۵ قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان، برای نقض حق تمامیت مندرج در مادهٔ ۱۹ قانون، حبس تأدیبی از سه ماه تا یک سال را پیش‌بینی کرده است. در مادهٔ ۲۸ نیز ضمانت اجرای مدنی جهت نقض حقوق مؤلف را پیش‌بینی نموده که به تبعِ امر کیفری است و ضمانت اجرای مدنی مستقلی ندارد. البته حتی اگر عمل مرتکب جرم شناخته نشود، زیان مادی و معنوی مطابق با مادهٔ ۱۴ قانون آیین دادرسی کیفری ۱۳۹۲ قابل مطالبه است. از سوی دیگر امکان طرح دعوای مسئولیت بر اساس قانون مسئولیت مدنی ۱۳۳۹ نیز وجود دارد؛ لیکن در این حالت تقصیر باید اثبات گردد[۵۴] که با ماهیت حقوق مالکیت فکری سازگار نیست. به‌نظر می‌رسد در مواردی که به دلیل ورود خسارت استناد به قواعد مسئولیت مدنی لازم باشد، باید فرض تقصیر را ترجیح داد[۵۵].

۵۴. جمشید غلاملو و رضا دریایی، «توهین و افترا و نشر اکاذیب تعذیری؛ از جرم انگاری تا جرم زدایی با تأکید بر الگوی حقوق مدنی»، *آموزه‌های حقوق کیفری*، ش ۲۳ (۱۴۰۱)، ص ۲۲۷–۲۳۱.

۵۵. ستار زرکلام، پیشین، صص ۴۰۲–۴۰۷.

در ایران، وضعیت فیلم‌های سینمایی خارجی از آثار داخلی نیز نـامطلوب‌تـر اسـت. بیشـترین میزان سانسور فیلم‌های خارجی در صدا و سیما به‌صورت سانسور محتوا صورت می‌گیـرد. عـلاوه بر سانسور صحنه‌های فیلم، در دوبلهٔ فیلم‌ها کلمات عاشقانه و گاه سیاسی تغییـر داده مـی‌شـوند، به‌طوری‌که حتی روی داستان فیلم نیز تأثیر می‌گذارند؛ این امر ممکن است از سطح چند واژه تـا کل داستان فیلم را دربر گیرد[۵۶]. برخی معتقدند ایجاد چنین تغییراتی در فیلم به دلیل مخالفـت بـا نظم عمومی و اخلاق حسنه نقض حق تمامیت اثر نیست[۵۷]. اما باید درنظر داشت که سانسـور در فیلم‌های سینمایی امری استثنایی بوده، باید دارای حدود و ثغور مشخصی باشد؛ بـه‌گونـه‌ای کـه اصل را ازبین نبرد. مواردی جهانی چون ممنوعیـت بیـان نامناسـب بـرای کودکـان، نشـر بیـان نفرت‌انگیز و تبعیض نژادی، دینی و مذهبی در این مبحث قرار می‌گیرند. اگر فهرست بلنـدبالایی برای مصادیق سانسور تهیه شود یا سانسور به چند مورد محدود گردد، اما این موارد مثـل «نظـم عمومی» و «اخلاق حسنه» آن‌قدر کلی باشد که همهٔ مصـادیق را دربـر گیـرد، تخصـیص اکثـر رخ‌داده که امری ناپسند است[۵۸]. از سوی دیگر، اساساً هدف وجود حق تمامیت اثر این بوده اسـت که از تغییرات و تحریفات در اثر جلوگیری کند. حال اگر یک نهاد این اختیـار گسـترده را داشـته باشد که به صلاحدید خود هرگونه تغییری را در فیلم ایجاد نماید تا جایی که آن را چندپاره کرده، به‌طوری که دیگر از اثر اصلی قابل تشخیص نباشد، آیا ایـن، نقـض حقـوق معنـوی پدیدآورنـده نیست؟ از طرف دیگر گاهی سانسور از حد یک تصویر یا یک واژه فراتر رفته، به تغییرات اساسـی در محتوای فیلم منتهی می‌شود یا با تغییر داستان یا بخش‌هایی از آن، انسـجام منطقـی فـیلم را به‌هم می‌زند. در مواردی هم سانسور از ملاحظات فرهنگی و اجتماعی فراتر رفته، شکل سیاسـی و ایدئولوژیک به خود می‌گیرد[۵۹]. وقتی یک فیلم برای پخش نیاز به حـذف صـحنه‌هـای زیـادی دارد، شاید بهترین راه این باشد که اساساً پخش نشود؛ چون با سانسور سـنگین روی یـک فـیلم علاوه بر اینکه اعتماد بیننده سلب می‌شود، حق تمامیت اثر نیز نقض می‌گردد. در این مـورد نیـز

۵۶. الناز پاکار، «سانسور فیلم در رسانه ملی»، مترجم، ش ۶۵ (۱۳۹۷)، ص ۱۲۴–۱۳۰.

۵۷. آمنه وندسازجو، *بررسی حقوق پدیدآورندگان آثار سینمایی در نظام مالکیت ادبی و هنری ایران*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۹۱، ص ۱۱۵.

۵۸. وحید آگاه، «تیغ و ابریشم: تحلیل مبانی نظری ممیزی آثار سینمایی»، پژوهش‌های حقوقی، ش ۴۱ (۱۳۹۹)، ص۱۸۰–۱۸۱.

۵۹. الناز پاکار، پیشین، ص ۱۲۳.

مطالبهٔ خسارت از سوی صاحب اثر قابل اعمال به‌نظر می‌رسد، لیکن چون در قوانین فعلی صراحتی در اعمال مجازات کیفری در مورد فیلم‌های خارجی وجود ندارد، نقض حق تمامیت با ضمانت اجرای کیفری مواجه نخواهد شد.

## نتیجه

حق تمامیت پدیدآورندگان در فرایند خلاقانهٔ تولید فیلم‌های سینمایی از اهمیت بالایی برخوردار است. این حق به پدیدآورندگان این امکان را می‌دهد که کنترل آثار خود را حفظ نموده، از شهرت خود محافظت کنند؛ از بازتولید تحریف‌شدهٔ آثار جلوگیری کرده، به هرگونه تغییر یا استفاده از اثر که ممکن است به اعتبار یا شهرت ایشان آسیب وارد کند، اعتراض نمایند. در نظام حقوقی امریکا، باوجود الحاق این کشور به کنوانسیون برن و پذیرش حق تمامیت در هنرهای تجسمی، حق تمامیت فیلم سینمایی به‌صراحت مورد انکار قانون‌گذار قرار گرفته، نهادهای حقوقی دیگری نظیر هتک حرمت و رقابت ناعادلانه نیز به دلیل آنکه اساساً برای حمایت از حقوق معنوی ساخته و پرداخته نشده‌اند، آن‌طور که ادعا می‌شود توان حمایت از این حق را ندارند. در حقوق ایران هم با وجود پذیرش صریح حق تمامیت فیلم سینمایی در قوانین، به دلیل وجود سانسور در سینما و تلویزیون، عملاً حمایت چندانی وجود ندارد. رعایت و حمایت از این حق، نه‌فقط ازلحاظ قانونی، بلکه از جنبهٔ عملی نیز امری ضروری است. با انجام این کار، می‌توان اطمینان حاصل کرد که بینش خلاق پدیدآورنده حفظ می‌شود، مشارکت وی در فرهنگ بشری به‌رسمیت شناخته شده، ارزش‌گذاری می‌شود. حمایت از حق تمامیت پدیدآورنده، محیطی را پرورش می‌دهد که در آن خلاقیت شکوفا شده و پدیدآورندگان به تولید آثار جدید و نوآورانه تشویق می‌گردند. رعایت حق تمامیت، نه‌تنها یک الزام قانونی، بلکه یک تکلیف اخلاقی است که افزون بر نفع خود پدیدآورنده، در نهایت به سود کل جامعه خواهد بود.

## منابع و مآخذ

### الف) منابع فارسی

**- کتاب‌ها**


۱. حاجب، زهرا (۱۳۹۹). ***عکاسی و سینما در حقوق ایران و بین‌الملل***. بوشهر: حله.

۲. زرکلام، ستار (۱۳۹۸). ***حقوق مالکیت ادبی و هنری***. تهران: سمت.

۳. شیخی، مریم (۱۳۹۴). ***اصول حقوق مالکیت فکری***. تهران: میزان.


**- مقالات**


۴. آگاه، وحید (۱۴۰۱). تحلیل ممیزی اخلاقی، سیاسی و فرهنگی- اجتماعی آثار سینمایی در حقوق موضوعه و رویهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد. ***مطالعات فرهنگ و ارتباطات***،۲۳ (۵۷)، ۱۹۷-۲۲۰.
Doi: 20.1001.1.20088760.1401.23.57.8.8

۵. آگاه، وحید (۱۳۹۹). تیغ و ابریشم: تحلیل مبانی نظری ممیزی آثار سینمایی. ***پژوهش‌های حقوقی***، ۱۹ (۴۱)، ۱۷۳-۲۰۰. Doi:10.48300/JLR.2020.109259

۶. اکرمی، جمشید (۱۳۷۵). قیچی‌های تیز در دست‌های کور؛ سانسور فیلم در ایران، از آغاز تا امروز. ***ایران‌نامه***، ۵۵ (۱) ،۴۵۷-۴۷۶.

۷. انصاری، باقر (۱۳۹۶). شرایط اثر قابل حمایت در نظام مالکیت‌های ادبی و هنری (کپی‌رایت). ***تحقیقات حقوقی***، ۱۰ (۴۵ )، ۹۷-۱۵۱.

۸. پاکار، الناز (۱۳۹۷). سانسور فیلم در رسانهٔ ملی. ***مترجم***، ۲۷ (۶۵)، ۱۲۳-۱۳۰.

۹. جعفرپور، یاسمن و شاکری، زهرا (۱۴۰۲). تحدید حق معنوی مؤلف با اعمال دکترین استفادهٔ منصفانه در نظام حقوقی امریکا. ***مطالعات حقوق تطبیقی معاصر***، ۱۴ (۳۳)، ۵-۱۰.
Doi: 10.22034/LAW.2023.52920.3161

۱۰. سالک، رضا (۱۳۷۸). کپی‌رایت آثار سینمایی در دنیا. ***نقد سینما***، ۹۷ (۱)، ۱۹-۹۹.

۱۱. صادقی، محمود و علامه، سارا (۱۳۹۴). تحلیل رابطه حق مؤلف و محتوای اثر در آرای قضایی امریکا، بریتانیا و کانادا. ***مطالعات حقوق تطبیقی***، ۶ (۲)، ۶۵۱-۶۷۶.

۱۲. علوی‌پور، محسن (۱۳۹۷). چالش‌های اجتماعی- سیاسی ظهور سینما در ایران. ***تحقیقات تاریخ اجتماعی***، ۸ (۱)، ۱۱۳-۱۳۱.

۱۳. غلاملو، جمشید و دریایی، رضا (۱۴۰۱). توهین و افترا و نشر اکاذیب تعذیری؛ از جرم انگاری تا جرم‌زدایی با تأکید بر الگوی حقوق مدنی. ***آموزه‌های حقوق کیفری***، ۱۹ (۲۳)، ۲۰۳-۲۴۰.
Doi: 10.30513/CLD.2023.4836.1779

۱۴. میرشمسی، محمدهادی و حامدی، میلاد (۱۳۹۹). تحلیل رویهٔ عملی نظام کپی‌رایت راجع به حق معنوی. ***پژوهش حقوق خصوصی***، ۹ (۳۲)، ۱۵۵-۱۸۸.
Doi:10.22054/jplr.2020.41847.2208

**- پایان‌نامه‌ها**

۱۵. سعیدی، سامان، ***رابطهٔ ممیزی اثر با حق تمامیت اثر***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس، ۱۴۰۰.

۱۶. سینجعلی، حسین، ***بررسی تطبیقی مالکیت معنوی آثار سینمایی در حقوق ایران و انگلستان و اسناد بین‌المللی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه امام صادق (ع)، ۱۳۹۶.

۱۷. وندسازجو، آمنه، ***بررسی حقوق پدیدآورندگان آثار سینمایی در نظام مالکیت ادبی و هنری ایران***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۹۱.

**ب) منابع انگلیسی**

**- Books**

18. Decherney, Peter (2012). ***Hollywood's Copyright w***ars - ***from Edison to the Internet***. NewYork: Columbia University Press.

19. Goldstein, Paul & Hugenholtz ,Bernt (2019). ***International Copyright - Principles, Law and Practice***. London: Oxford University Press.

20. Leaffer, Marshall (2019). ***Understanding Copyright Law***. Durham: Carolina Academic Press.

21. Stamatoudi, Irini A. (2003). ***Copyright and Multimedia Products A Comparative Analysis***. London: Cambridge University Press.

**- Articles**

22. Bird, Robert & Ponte, Lucille (2006). Protecting Moral Rights in the United States and the United Kingdom. ***Boston University International Law Journal***, 24 (1), 213-282.

23. Chávez, J. A. (2018). COCOpyright and the Value of Moral Rights. ***Wipo Magazine***, 4 (1), 1-5. Doi:10.34667/tind.32560

24. Hardy, Sheldon (1993). The Protection of Moral Rights Through Section 43(A) of the Lanham Act. ***DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law***, 4 (1), 1-33.

25. Hayes, Benjamin (2006). Integrating Moral Rights into U.S. Law and the Problem of the Works for Hire Doctrine. ***Ohio State Law Journal,*** 61 (1), 1013-1033.

26. Holland, Brandi (2006). Moral Rights Protection In The United States and the Effect of the Family Entertainment and Copyright Act of 2005 on U.S. International Obligations. ***Vanderbilt Journal Of Transnational Law***, 39 (1), 217-252.

27. Lee, Brian (2011). Making Sense Of Moral Rights In Intellectual Property. ***Temple Law Review***, 84 (1), 71-118.

28. Wm. & Mary (1977). Moral Rights for Artists under the Lanham Act: Gilliam V. American Broadcasting Cos, ***Wm. & Mary L. Rev***, 18 (3), 595-611.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی