

مطالعه تطبیقی حقوق مالی اجراکنندگان آثار ادبی و هنری (گستره، اسقاط، انتقال)

سعید محسنی^{۱*}، سید محمد مهدی قبولی درافشان^۲
۲.۱. دانشجویار گروه حقوق دانشگاه فردوسی مشهد
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۱۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۷)

چکیده

اجراکنندگان اثر جزء اشخاص مرتبط با آثار ادبی و هنری هستند. حقوق موضوعه ایران به این دسته اشخاص تصریح نکرده و حقوق مشخصی برای ایشان پیش‌بینی نکرده است؛ درحالی که حقوق مالی و معنوی اشخاص یادشده در حقوق فرانسه پذیرفته شده و در عرصه بین‌المللی نیز اسنادی برای حمایت از ایشان تدوین شده است. در این پژوهش، ضمن تبیین گستره حقوق مالی هنرمندان مجری در حقوق فرانسه و اسناد بین‌المللی، امکان اسقاط این حقوق و ضوابط حاکم بر انتقال آن بررسی و مقررات مرتبط با این موضوع در لایحه حمایت از مالکیت فکری مصوب ۱۳۹۳/۷/۲ نقد می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد حقوق فرانسه و اسناد بین‌المللی از حقوق مالی اشخاص مزبور در سطحی گسترده حمایت می‌کنند. لایحه حمایت از مالکیت فکری نیز دربردارنده مقرراتی نسبتاً مناسب است. اما، برخی اصلاحات شکلی و در مواردی اصلاحات ماهوی برای حمایت بیشتر از هنرمندان مجری لازم است.

واژگان کلیدی

حقوق مالی، حقوق مجاور، مالکیت فکری، هنرمندان مجری.

مقدمه

اجراکنندگان آثار ادبی و هنری، همچون پدیدآورندگان آثار، دارای دو دسته حقوق مالی و معنوی هستند. اجراکننده یا هنرمند مجری کسی است که آثار پدیدآمده توسط دیگران را اجرا می‌کند و هرچند خود پدیدآورنده نیست، در اجرای اثر شخصیت خود را به نمایش می‌گذارد (زرکلام، ۱۳۸۸: ۲۱۷؛ نیز ← نوروژی، ۱۳۸۱: ۹۰). از مسائل مهم در زمینه حقوق اجراکنندگان، تبیین قلمرو حقوق مالی و معنوی ایشان است. البته، در این خصوص پژوهش‌هایی صورت گرفته است که برخی از آن‌ها (زرکلام، ۱۳۸۸) به هنرمندان مجری اختصاص ندارد و به اختصار درباره همه دارندگان حقوق مجاور سخن گفته‌اند. برخی دیگر نیز، که در ارتباط با حقوق هنرمندان مجری تدوین شده‌اند (آزادبیگی، ۱۳۹۲)، از حقوق مالی و معنوی هنرمند مجری به‌طور کلی سخن گفته‌اند و سعی کرده‌اند گزارشی از رویکرد اسناد بین‌المللی در این زمینه ارائه دهند و درباره مصادیق حقوق مالی تحلیلی ویژه به‌دست نداده‌اند. بنابراین، ادبیات حقوقی ایران در حوزه حقوق مجاور، از جمله حقوق هنرمندان مجری، نیازمند تقویت است و پژوهش‌هایی که بتواند با تعمیق و پردازش جزئیات و ابعاد مختلف حقوق یادشده به غنای آن‌ها کمک کند بایسته است. با این وصف، این پژوهش درصدد تبیین مصادیق حقوق مالی اجراکنندگان و نیز بررسی امکان اسقاط حقوق مذکور و مسائل مربوط به انتقال آن است. بدیهی است، با توجه به فقدان مقررات ویژه در حقوق ایران در زمینه حقوق اجراکنندگان، گزیری جز استفاده از روش تطبیقی برای پاسخگویی به مسئله تحقیق نیست. در این زمینه استفاده از تجربه نظام‌های حقوقی پیشرو و نیز اسناد بین‌المللی مرتبط می‌تواند به توسعه ادبیات حقوقی ایران و ارائه راه‌حل‌های مفید برای پاسخگویی به خلأهای موجود کمک کند. در «لایحه حمایت از مالکیت فکری»، مورخ ۱۳۹۳/۷/۲، مصوب هیئت وزیران جمهوری اسلامی ایران، که به مجلس شورای اسلامی تقدیم شد، نیز حقوق اجراکنندگان مطرح شده است و دستاوردهای پژوهش حاضر می‌تواند برای اصلاح و تکمیل آن به‌کار آید و این مهم از دیگر تمایزهای جستار حاضر با پژوهش‌های پیشین است. این پژوهش در زمینه رسالت یادشده، علاوه بر حقوق فرانسه، به‌منزله نظام حقوقی پیشرو در این خصوص، به کنوانسیون رم، در زمینه حمایت

از اجراکنندگان و تولیدکنندگان آثار صوتی و سازمان‌های پخش‌کننده^۱، معاهده سازمان جهانی مالکیت فکری، در زمینه اجراها و بازی‌ها و آوانگاشت‌ها (WPPT)^۲، معاهده پکن، در زمینه اجراها و بازی‌های شنیداری - دیداری^۳، به‌منزله اسناد مهم بین‌المللی، و نیز دستورالعمل‌های مصوب ۱۹۹۲ و ۲۰۰۱ و ۲۰۰۶ اتحادیه اروپا، درباره حقوق مجاور با حقوق ادبی و هنری^۴، توجه کرده است.

گستره موضوعی حقوق مالی و نحوه اعمال آن در اجراهای مشترک

شناسایی دقیق حقوق مالی هنرمندان مجری نیازمند تبیین گستره حقوق انحصاری ایشان است. در حقوق فرانسه برای هنرمندان مجری، همچون پدیدآورندگان آثار ادبی و هنری، حق انحصاری بهره‌برداری از اجراهایشان پذیرفته شده است. طبق ماده ۳-212 L قانون مالکیت فکری فرانسه «ضبط اجرا، تکثیر، و ارائه آن به عموم منوط به اجازه هنرمند مجری است. همچنین است هرگونه استفاده جدا از صدا و تصویر اجرا در فرضی که اجرای مزبور هم‌زمان برای صدا و تصویر ضبط شده است.» در حقوق کنونی ایران، در متون قانونی و مقررات مصوب، حقوق مجاور و به‌ویژه حقوق هنرمندان مجری به‌صراحت شناسایی نشده است. البته، به‌رغم عدم تصریح در این خصوص، یکی از راه‌هایی که می‌توان به‌وسیله آن تا حدودی از هنرمندان مجری حمایت کرد این است که با تفسیر موسع قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان، مصوب ۱۳۴۸، هنرمندان مجری را از مصادیق هنرمندانی دانست که در ماده ۱ این قانون «پدیدآورنده» معرفی شده و مشمول حمایت‌های آن قانون قرار گرفته‌اند. با پذیرش این راه‌حل، هنرمندان مجری نیز

1. Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (faite à Rome le 26 octobre 1961)
2. Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (adopté à Genève le 20 décembre 1996)
3. Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles (adopté à Beijing, le 24 juin 2012)

۴. عنوان دقیق دستورالعمل‌ها به ترتیب ذیل است: دستورالعمل شورای اروپایی راجع به حق اجرا، عاریه، و برخی حقوق مجاور با حقوق ادبی و هنری در عرصه مالکیت فکری، مصوب ۱۹ نوامبر ۱۹۹۲ (که از این پس دستورالعمل ۱۹۹۲ نامیده می‌شود)؛ دستورالعمل پارلمان و شورای اروپایی درباره هماهنگ‌سازی برخی جنبه‌های حقوق ادبی و هنری و حقوق مجاور در جامعه اطلاعاتی، مصوب ۲۲ می ۲۰۰۱ (که از این پس دستورالعمل ۲۰۰۱ نامیده می‌شود)؛ دستورالعمل پارلمان و شورای اروپایی راجع به حق اجرا و عاریه و برخی حقوق مجاور با حقوق ادبی و هنری در زمینه مالکیت فکری، مصوب ۱۲ دسامبر ۲۰۰۶ (که از این پس دستورالعمل ۲۰۰۶ نامیده می‌شود).

برخوردار از حقوق انحصاری مذکور در ماده ۳ این قانون و دارای حق انحصاری نشر و پخش و عرضه و اجرای اثر خواهند بود. اشکال این راه‌حل این است که حمایت‌های قانون یادشده ناظر به آثار مندرج در ماده ۲ این قانون است و به‌دشواری می‌توان اجراها را با آثار یادشده تطبیق داد. به‌علاوه، این راه‌حل موجب خلط حقوق مجاور با حقوق پدیدآورنده می‌شود؛ وضعیتی که در نظام‌های حقوقی داخلی و اسناد بین‌المللی از آن اجتناب می‌شود و از ذی‌نفعان آن دو دسته حقوق، به دلیل تفاوت‌های ماهوی و اقتضائات ویژه، حمایت‌های متفاوت به‌عمل می‌آورند. راه‌کار دیگری که هنرمندان مجری می‌توانند برای حمایت از اجراهای خویش از آن بهره‌گیرند استمداد از قرارداد، به‌منزله یکی از منابع حقوق و تعهدات، است. در این زمینه، اصل آزادی قراردادی، منعکس در ماده ۱۰ قانون مدنی، هرگونه قرارداد خصوصی، که مغایر قواعد آمره و نظم عمومی و اخلاق حسنه نباشد، را تجویز می‌کند. همچنین، بهره‌گیری از ظرفیت بالای قرارداد صلح و شروط ضمن عقد نیز راهگشا است. البته، بهره‌مندی از این ظرفیت‌ها نیازمند دستیابی به توافق و مهم‌تر از آن برخوردار از جایگاه مناسب برای دستیابی به امتیازات مورد نظر است که الزامات مذکور برای بسیاری از هنرمندان مجری فراهم نیست. به‌علاوه، از آنجا که براساس ماده ۲۳۱ قانون مدنی اصل بر نسبی بودن آثار قرارداد است، حمایت ناشی از قرارداد فراگیر نیست و تعهدی علیه اشخاص ثالث به نفع هنرمند مجری ایجاد نمی‌کند. مشکلات یادشده و خلأ قانونی موجب شده طراحان لایحه حمایت از مالکیت فکری مقرراتی را به حقوق مجاور اختصاص دهند. در این زمینه و در ارتباط با حقوق مالی هنرمندان مجری نیز حق انحصاری بهره‌برداری از اجرا در ماده ۵۸ لایحه به رسمیت شناخته شده است.

در صورت شناسایی حق انحصاری بهره‌برداری از اجرا، اجازه هنرمند مجری برای ضبط اجرا و تکثیر و نیز ارائه آن به عموم لازم است. به‌علاوه، در قانون مالکیت فکری فرانسه، در فرضی که ضبط اجرا به صورت دیداری - شنیداری (توأم) انجام شده، استفاده مستقل از صدا یا تصویر نیز به اجازه هنرمند مجری نیاز دارد. همچنین، در لایحه حمایت از مالکیت فکری ایران، همانند برخی از مقررات بین‌المللی، از حق اجاره و عاریه برای هنرمند مجری سخن به میان آمده است.

حق اجازه ضبط، تکثیر، ارائه (عرضه) اجرا

هنرمند مجری حق انحصاری بهره‌برداری از اجرائیش را دارد و بهره‌برداری از آن از سوی دیگران منوط به اجازه اوست. بهره‌برداری از اجرا ابعاد و مراحل گوناگون دارد و نه تنها بهره‌برداری مالی مستقیم از اجرای زنده به رضایت هنرمند مجری نیاز دارد، بلکه ضبط و تکثیر اثر اجراشده و ارائه بعدی آن به عموم نیز نیازمند اجازه اوست.

حق ضبط یا تثبیت اجرا

پیدایش صنعت ضبط صوت موجب مطرح شدن اولین حمایت‌های سازمان‌یافته از حقوق مجاور شد (The International Bureau of WIPO, 1998: 8). یکی از حقوق هنرمند مجری، حق ضبط اجرائیش است. در ماده L 212-3 قانون مالکیت فکری فرانسه، در وهله اول حق ضبط یا تثبیت اجرا مطرح شده است. هرچند در این ماده حق ضبط مقید به ضبط یک «اجرای ضبط‌نشده» نشده، بنابر اظهار برخی حقوق‌دانان فرانسه (Lucas, 2001: 645)، بدون تردید، منظور قانون‌گذار از حق ضبط حق ضبط اولیه اجرا (اولین ضبط اجرا) یا حق ضبط اجرای ضبط‌نشده است. جزء b بند ۱ ماده ۷ کنوانسیون رم نیز، با تصریح به قید مذکور، حق ضبط را ناظر به اجرایی دانسته که سابقاً ضبط نشده است. بند ۲ ماده ۵۸ لایحه حمایت از مالکیت فکری ایران نیز به روشنی حق انحصاری ضبط یا اجازه ضبط اجرا را مقید به «تثبیت اجرایی که تثبیت نشده» کرده است. در ماده ۷ دستورالعمل اروپایی ۲۰۰۶ و بند «ب» ماده ۶ معاهده پکن نیز حق یادشده شناسایی شده است.

حق انحصاری تکثیر (بازتولید)

پس از حق انحصاری ضبط اجرا، ماده L 212-3 قانون مالکیت فکری فرانسه از حق انحصاری تکثیر (بازتولید) اجرا سخن گفته است. برخی (Pollaud-Dulian, 2005: 941) حق تکثیر مذکور در ماده L 212-3 را دارای مفهومی وسیع می‌دانند و آن را دربردارنده حق توزیع یا در جریان تجارت قراردادن نخستین و نیز حق اجاره و عاریه به‌شمار می‌آورند و این تفسیر را هم‌سو با ایجاد وفاق میان حقوق ملی فرانسه و اسناد بین‌المللی، که فرانسه به آن ملتزم شده است، می‌دانند. به گفته برخی دیگر (Lucas, 2001: 645)، برای اینکه تفکیک میان حق ضبط و حق تکثیر صحیح باشد، باید انحصار را در اینجا ناظر به تکثیر اجرای ضبط‌شده دانست. این موضوع از جزء c بند ۱ ماده ۷

کنوانسیون رم نیز قابل استنباط است. ماده ۷ دستورالعمل اروپایی ۱۹۹۲ نیز به این موضوع تصریح کرده بود؛ اما، دستورالعمل ۲۰۰۶، که جایگزین آن شده، از حق تکثیر هنرمندان مجری سخن نگفته است. در هر حال، با توجه به حق انحصاری تکثیر، بعضی نویسندگان فرانسوی (Lucas, 2001: 645) 646-، با استناد به برخی آرای قضایی، ادعا کرده‌اند که هنرمند مجری می‌تواند با درج اجرایش در یک فیلم تبلیغاتی (CA Paris, 4^e ch. B, 7 mars 1994)، توزیع یک نوار که این ضبط را تکثیر کرده است (CA Paris, 4^e ch. A, 10 mai 1995)، یا عرضه تجاری یک سرپال تلویزیونی به شکل ویدئوگرام (CA Paris, 4^e ch. A, 27 mai 1998) مخالفت کند. حق انحصاری بازتولید (تکثیر) اجراها یا بازی‌های ضبط‌نشده در ماده ۷ معاهده سازمان جهانی مالکیت فکری WPPT نیز تصریح شده است. به موجب این ماده «هنرمندان مجری یا بازیگران از حق انحصاری تجویز بازتولید مستقیم یا غیرمستقیم اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده خود بر آوانگاشت‌ها، به هر شیوه و هر شکلی که باشد، برخوردارند.» ماده ۷ معاهده پکن، با تعبیری مشابه، همین حق را درباره اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده روی حامل‌های شنیداری - دیداری شناسایی کرده است. بند ۳ ماده ۵۸ لایحه حمایت از مالکیت فکری نیز حق یا اجازه «تکثیر اجرای تثبیت‌شده به هر روش و هر شکلی که باشد» را یکی از حقوق انحصاری اجراکنندگان دانسته است.

حق ارائه اجرا به عموم

حق ارائه اجرا به عموم از حقوق انحصاری هنرمندان مجری است که ماده 3-212 L قانون مالکیت فکری فرانسه به آن تصریح کرده است. این حق مفهومی وسیع دارد و شامل موارد ذیل است: عرضه عمومی^۱، استفاده عمومی از ضبط‌ها^۲، توزیع رادیویی و در دسترس عموم قراردادن به وسیله فایل یا بدون فایل به گونه‌ای که هر کس در مکان و زمانی که به صورت فردی برمی‌گزیند به آن دسترسی داشته باشد (Pollaud-Dulian, 2005: 942). در همین زمینه، برخی دیگر (Lucas, 2001: 646) حق ارائه اجرا به عموم را با حق عرضه^۳ در عرضه حقوق ادبی و هنری مقایسه کرده‌اند و همسانی مفهومی هر دو اصطلاح را قبول دارند. توضیح اینکه حق عرضه، به موجب ماده 2-122 L

1. représentation publique
2. enregistrements
3. représentation

قانون مالکیت فکری فرانسه، عبارت است از ارائه اثر به عموم به هر روش که باشد. بنابراین، می‌توان ارائه اجرا به عموم را همان حق عرضه شناخته شده برای پدیدآورنده اثر دانست. با استناد به همین حق، در برخی از آرا (TGE Paris, 3^e ch., 25 mars 1988 & CA paris, 14^e ch., A, 24) (sept. 1997, cité par Lucas, 2001: 646) استفاده از اجراهای ضبط شده برای صدا دار کردن یک نمایش یا به وسیله یک کانال تلویزیونی برای تبلیغات اتوماتیک منوط به رضایت هنرمند مجری است.

این حق در بند ۱ ماده ۸ دستورالعمل اروپایی ۲۰۰۶ نیز آمده، که به موجب آن «دولت‌های عضو برای هنرمندان مجری یا بازیگران حقوق انحصاری اجازه یا مخالفت با پخش رادیویی از راه امواج رادیویی و [حقوق انحصاری اجازه یا مخالفت با] عرضه به عموم اجراهایشان را پیش‌بینی می‌کنند؛ مگر اینکه اجرا اجرایی رادیویی یا [اصلاً] برای ضبط بوده باشد.» جزء اول بند ۱ ماده ۷ کنوانسیون رم نیز، در مقام بیان حمایت‌های حداقلی از هنرمندان مجری و بازیگران، این حق را پذیرفته است.

رویکرد معاهده سازمان جهانی مالکیت فکری درباره اجراها و بازی‌ها و آوانگاشت‌ها (WPPT) در زمینه حق ارائه اجرا به عموم نیازمند تأمل بیشتر است. در این معاهده، به جای استفاده از اصطلاح «حق ارائه به عموم»^۱ از اصطلاح «حق انحصاری اجازه در دسترس عموم قرارداد»^۲ استفاده شده است. به موجب ماده ۱۰ این معاهده، «حق انحصاری اجازه در دسترس عموم قرارداد، با سیم یا بدون سیم، به شکلی که هر کس بتواند در مکان و زمانی که به‌طور انفرادی انتخاب می‌کند به آن دسترسی داشته باشد» پذیرفته شده است. گفتنی است، با توجه به قیودی که در پذیرش حق انحصاری در دسترس عموم قرارداد مطرح شده، قلمرو آن نسبت به حق عام ارائه اجرا به عموم محدودتر است. توضیح اینکه، به موجب این ماده، حق ارائه اجرا به عموم محدود به فرضی است که اشخاص بتوانند در مکان و زمانی که «به‌طور انفرادی»^۳ انتخاب می‌کنند

1. droit de la communication au public

2. droit exclusif d'autoriser la mise à la disposition du public

۳. تأکید از نگارندگان است.

به آن دسترسی داشته باشند.^۱ بنابراین، حق ارائه به عموم در سایر فروض را دربرنمی‌گیرد. جالب است که هرچند حق ارائه اجرا به عموم در معاهده یادشده به صورت محدود پذیرفته شده، در معاهده سازمان جهانی مالکیت فکری، در زمینه حقوق ادبی و هنری (WCT)، حق ارائه اثر ادبی و هنری به عموم به صورت عام پذیرفته شده است. به موجب ماده ۸ این معاهده، که با عنوان «حق ارائه به عموم» تدوین شده، «... پدیدآورندگان حقوق ادبی و هنری حق انحصاری تجویز هرگونه ارائه آثارشان به عموم، از راه سیم یا بدون سیم، از جمله^۲ در دسترس عموم قرار دادن آثارشان به شکلی که هر کس بتواند در مکان و زمانی که به طور انفرادی انتخاب می‌کند به آن دسترسی داشته باشد، را دارند.» علاوه بر ماده ۱۰ معاهده WPPT، که از «حق انحصاری اجازه در دسترس عموم قرار دادن» سخن گفته است، بند ۱ ماده ۸ این معاهده نیز حق انحصاری اجازه در دسترس عموم قرار دادن نسخه اصلی یا نسخه‌های کپی‌شده اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده روی آوانگاشت‌ها، از طریق فروش یا هر راه دیگر، ناقل مالکیت را برای هنرمندان مجری یا بازیگران پیش‌بینی کرده است.

بند «الف» ماده ۶ معاهده پکن در خصوص اجراها یا بازی‌های ضبط‌نشده و بند ۱ ماده ۱۱ آن درباره اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده بر حامل‌های شنیداری - دیداری حق انحصاری تجویز پخش رادیویی و عرضه به عموم را برای هنرمندان مجری یا بازیگران به رسمیت شناخته‌اند. بند ۱ ماده ۸ معاهده نیز درباره حق توزیع مقرر کرده: «هنرمندان مجری یا بازیگران حق انحصاری تجویز در اختیار عموم قرار دادن نسخه اصلی و کپی‌های اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده روی ضبط‌های شنیداری - دیداری خود را از راه بیع یا هر انتقال دیگر مالکیت دارند.» به علاوه، به موجب ماده ۱۰ معاهده، در خصوص حق در اختیار گذاشتن اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده، «تجویز در اختیار عموم گذاشتن اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده خود، با سیم یا بدون سیم، به شکلی که هر کس بتواند در

۱. در تأیید اینکه «در دسترس عموم قرار دادن از راه سیم یا بدون سیم به نحوی که هر کس به آن در مکان و زمانی که به صورت فردی برمی‌گزیند دسترسی داشته باشد» مصداقی از مفهوم عام حق ارائه اجرا به عموم است (← Pollaud-Dulian, 2005: 942).

2. WIPO Copyright Treaty (Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur).

۳. تأکید از نگارندگان است.

مکان و زمانی که برمی‌گزیند بدان دسترسی داشته باشد، حق انحصاری هنرمندان مجری یا بازیگران است.» بنابراین، در معاهده پکن، همه شیوه‌های مختلف در اختیار عموم قرار دادن اجراها و بازی‌ها حق انحصاری هنرمندان مجری است. در نتیجه، در این زمینه معاهده پکن نسبت به معاهده WPPT حق وسیع‌تری به هنرمندان مجری می‌دهد.

ماده ۵۸ لایحه حمایت از مالکیت فکری حق یا اجازه ارائه به عموم را حق انحصاری اجراکنندگان می‌داند. حق انحصاری «پخش رادیو - تلویزیونی یا سایر روش‌های ارسال عمومی اجرا» (با قید برخی استثنائات) در بند ۱ آمده و بند ۴ «نخستین توزیع عمومی مجاز اجرای تثبیت‌شده یا نسخه تکثیرشده آن» را حق انحصاری اجراکننده می‌داند. بند ۶ این ماده از حق انحصاری یا اجازه «در معرض استفاده عموم قرار دادن اجرای تثبیت‌شده» سخن گفته است. در مقام تحلیل باید دید چرا لایحه به جای عبارتی عام، همچون «حق انحصاری ارائه به عموم»، از تعبیر سه‌گانه مذکور در بندهای ۱ و ۴ و ۶ سخن گفته است. به نظر می‌رسد سه بند مذکور در مقام بیان سه شیوه مختلف ارائه به عموم است. بند ۱ از ارائه به عموم، از طریق ارسال عمومی یک اجرای زنده یا ضبط‌شده، همچون ارسال از رادیو و تلویزیون یا ارسال از طریق ماهواره، سخن گفته و مفهوم «ارسال عمومی» در بند ۲۹ ماده ۱ لایحه آمده است. به موجب این بند، ارسال عمومی عبارت است از «ارسال با سیم یا بدون سیم صدا یا تصویر یا صدا و تصویر به عموم، اعم از اینکه اشخاص بتوانند صدا یا تصویر یا صدا و تصویر ارسالی را در یک زمان و مکان واحد یا در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت دریافت کنند» و طبق بند ۳۳ همین ماده، پخش رادیو - تلویزیونی عبارت است از «ارسال صدا، تصویر، یا ترکیبی از آن‌ها توسط سازمان پخش رادیو - تلویزیونی، از جمله از طریق دستگاه ارتباطی بدون سیم یا با سیم یا ماهواره به منظور دریافت عموم.»

بند ۴ در مقام بیان ارائه به عموم از راه توزیع عمومی نسخه ضبط‌شده یا نسخه‌های تکثیرشده یک اجرا، همچون نسخه‌های لوح فشرده (CD) یک فیلم، است. بند ۲۵ ماده ۱ لایحه در تبیین مفهوم توزیع مقرر کرده: «در اختیار عموم قرار دادن نسخه یا نسخه‌های اثر ادبی - هنری یا حامل شنیداری یا شنیداری - دیداری از طریق فروش، اجاره، عاریه، یا سایر روش‌های انتقال مالکیت». در این خصوص مهم این است که «نخستین توزیع عمومی» حق انحصاری هنرمند مجری است.

تفسیر «نخستین توزیع عمومی» نیازمند تأمل است. در واقع، چنانچه هنرمند مجری نسخه یا نسخی را به عموم عرضه کند، در اختیارگیرنده نسخه یا نسخ مذکور می‌تواند آن نسخه‌ها را به غیر منتقل کند. گفتنی است، منظور از حق نخستین توزیع عمومی این نیست که اگر هنرمند مجری برای اولین بار بعضی از نسخه‌های اجرایش را در اختیار عموم قرار داد، در مورد سایر نسخه‌ها حق توزیع عمومی نداشته باشد. بند ۶ ماده ۵۸ نیز از ارائه به عموم از طریق در معرض استفاده عموم قراردادن اجرای تثبیت شده یاد کرده است. عرضه اجرا بر پرده سینما یا نمایشگاه عمومی دیگر، که اجرا برای جمعی از افراد ارائه می‌شود، نمونه‌هایی از آن است.

گفتنی است در مواردی ممکن است حق انحصاری هنرمند مجری در خصوص ارائه به عموم با استثنا یا محدودیت‌هایی مواجه شود که از آن جمله می‌توان به استثنائات ملهم از حقوق ادبی و هنری، از قبیل نسخه‌برداری برای استفاده شخصی و نقل کوتاه از اجراهای ضبط شده، اشاره کرد.

بهره‌برداری مستقل از تصویر و صدا

از حقوق مالی هنرمندان مجری، که در ماده ۲۱۲-۳ L پیش‌بینی شده، حقی است که به موجب آن هرگونه استفاده جداگانه از صدا و تصویر یک اجرای شنیداری - دیداری منوط به اجازه کتبی هنرمند مجری است. مثلاً، اگر تولیدکننده یک فیلم بخواهد صدای هنرپیشه یا هنرپیشگان فیلم را در یک آوانگاشت استفاده کند یا حق بهره‌برداری از آن را در قالب آوانگاشت به غیر واگذار کند، نیازمند موافقت ایشان است. در واقع، بازیگری که بازی در یک فیلم سینمایی یا تلویزیونی را می‌پذیرد فی‌نفسه نمی‌پذیرد که اجرایش روی حاملی صرفاً صوتی تکثیر شود یا اینکه از تصویر وی پس از حذف صدا استفاده شود. در توجیه این حق می‌توان گفت وقتی ماهیت یک اجرا از نوع شنیداری - دیداری است، تغییر آن به شنیداری صرف یا دیداری صرف نوعی تغییر ماهوی است که می‌تواند با حق معنوی هنرمند مجری، مبنی بر حرمت اجرایش، تعارض یابد. به علاوه، حمایت اقتصادی از هنرمندان نیز ایجاب می‌کند که بهره‌برداری از اجراهای ایشان صرفاً در چارچوب توافق صورت گرفته انجام شود.

در حقوق فرانسه حق بهره‌برداری مستقل از تصویر و صدا، قبل از اینکه به موجب ماده ۱۸ قانون ۳ ژوئیه ۱۹۸۵ (ماده ۲۱۲-۳ L قانون فعلی مالکیت فکری فرانسه، مصوب ۱۹۹۲) پیش‌بینی

شود، در رویه قضایی این کشور مطرح بود. توضیح اینکه در پرونده‌ای خانم اُران دمازیس^۱، که در مقام هنرپیشه در فیلم‌های مختلف ایفای نقش کرده بود، در زمینه پخش صدای متن فیلم‌های مذکور، در قالب آوانگاشت، به وسیله منتقل‌الیه حقوق این فیلم‌ها، اقامه دعوی کرد و ادعای وی در شعبه ۱ مدنی دیوان عالی کشور فرانسه پذیرفته شد (Cass. civ. 1, 30 janvier 1974, cité par Pollaud-Dulian, 2005, 942; Cf. Pessina-Nissard, 2004a: 214). این رأی از جمله آرای است که برای تبیین وضع رویه قضایی فرانسه، مبنی بر حمایت از هنرمندان مجری، در گزارش تقدیمی کمیسیون خاص به سنا، برای تصویب طرح قانون ۱۹۸۵ (Jolibois, 1985: 30)، بدان اشاره شده است.

در کنوانسیون رم و معاهده سازمان جهانی مالکیت فکری (WPPT)، که ناظر به اجراهای صوتی (آوانگاشت‌ها) هستند، موضوع بهره‌برداری مستقل از صدا و تصویر منتفی است و بدان اشاره نشده است. البته، معاهده پکن، که در زمینه اجراها و بازی‌های شنیداری - دیداری است، نیز درباره بهره‌برداری مستقل از تصویر و صدا و حق هنرمند مجری در این خصوص تصریح ندارد. اما، با توجه به شناسایی حقوق انحصاری اجازه ضبط و تکثیر و ارائه (عرضه) اجرا به عموم، حق مورد بررسی نیز قابل استنباط است. توضیح اینکه از سویی قبل از صدور هرگونه مجوز ضبط و بهره‌برداری، اساساً، هیچ شخصی حق ضبط و بهره‌برداری از اجرا یا بازی را ندارد. بنابراین، حق بهره‌برداری از صدای بدون تصویر یا تصویر بدون صدا را هم ندارد؛ به‌ویژه اینکه این اقدام، علاوه بر نقض حقوق مالی هنرمند مجری، موجب لطمه به حقوق معنوی وی نیز خواهد شد. در فرضی هم که شخص مجوز ضبط هم‌زمان صدا و تصویر را گرفته، بهره‌برداری از صدا یا تصویر بدون دیگری خارج از حدود مجوز است و با حقوق انحصاری شناخته‌شده برای هنرمند مجری (حق بهره‌برداری از اجرا یا بازی) منافات دارد. شاید تحت تأثیر همین استدلال طراحان لایحه حمایت از مالکیت فکری ایران نیز به حق بهره‌برداری مستقل از صدا و تصویر تصریح نکرده‌اند. با این همه، برای جلوگیری از هرگونه ابهام و تردید، تصریح به حق مذکور شایسته است.

حق اجاره و عاریه^۱

حق اجاره عبارت است از اینکه هنرمند مجری تصرف مالکانه حامل یا حامل‌های مادی حاوی اثر یا ویدئوگرام یا آوانگاشت را برای مدت محدود، در مقابل مابه‌ازای اقتصادی یا تجاری، مستقیم یا غیرمستقیم، انتقال دهد (کرنو و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۳؛ میرحسینی، ۱۳۸۵: ج ۲، ۱۹۵). حق عاریه نیز عبارت است از اینکه هنرمند مجری تصرف مالکانه حامل یا حامل‌های مادی حاوی اثر یا ویدئوگرام یا آوانگاشت را برای مدت محدود، بدون دریافت مابه‌ازای اقتصادی یا تجاری، انتقال دهد^۲ (کرنو و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۶). همان‌گونه که از تعریف پیش‌گفته معلوم می‌شود، حق اجاره و حق عاریه به وجود حامل مادی موضوع حمایت حقوق مجاور وابسته است.

به موجب بند ۱ ماده ۹ معاهده WPPT، که حق اجاره عمومی اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده را حق انحصاری هنرمندان مجری و بازیگران می‌داند، «هنرمندان مجری یا بازیگران از حق انحصاری تجویز اجاره تجاری نسخه اصلی و کپی‌های اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده‌شان روی آوانگاشت‌ها به عموم، طبق تعریف قانون‌گذاری‌های ملی اعضای متعاقد، حتی پس از توزیع آوانگاشت‌های یادشده به وسیله خود هنرمندان یا با اجازه ایشان، برخوردارند.» در این معاهده، حق عاریه تصریح نشده است. بند ۱ ماده ۹ معاهده پکن همین حق را درباره اجراها یا بازی‌های ضبط‌شده روی حامل‌های شنیداری - دیداری پذیرفته است. به موجب بند ۱ ماده ۱ دستورالعمل اروپایی ۱۹۹۲، حق انحصاری تجویز یا ممنوع‌ساختن اجاره یا عاریه حامل‌های مادی اجرای ایشان متعلق به اجراکنندگان است. براساس بند ۴ ماده یادشده نیز در این موارد اولین انتشار حامل‌های مزبور با رضایت ایشان موجب از بین رفتن حقوق پیش‌گفته نمی‌شود. همین حقوق در ماده ۱ دستورالعمل اروپایی ۲۰۰۶ نیز آمده است.

1. Droit de location et de prêt

۲. اصطلاح عاریه به معنی فوق در متون حقوق مالکیت فکری اصطلاحی شایع است. اما، باید توجه داشت که این اصطلاح با اصطلاح «عاریه» در حقوق مدنی متفاوت است. زیرا در عاریه، به مفهوم اخیر، اذن انتفاع رایگان داده می‌شود، بدون اینکه حقی منتقل شود. در هر حال، با توجه به متداول بودن استفاده از اصطلاح عاریه در متون حقوقی و اسناد بین‌المللی، در این نوشتار نیز از همان رویه پیروی شده است.

ماده L 212-3 قانون مالکیت فکری فرانسه، در بیان حقوق مادی اجرا، به حق اجاره و عاریه تصریح نکرده است. اما، برخی (کرنو و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۳ و ۵۶؛ Pollaud-Dulian, 2005: 942؛ Lucas, 2001: 647)، با تفسیر موسع این ماده، آن را شامل حق اجاره و عاریه نیز می‌دانند. به باور برخی (Pollaud-Dulian, 2005: 942 & 945) حق تکثیر مفهومی وسیع دارد و شامل حق توزیع، در جریان تجارت قراردادان نخستین، و حق اجاره و عاریه است. با این تفسیر حقوق فرانسه با دستورالعمل پیش‌گفته شورای اروپایی و معاهده سازمان جهانی مالکیت معنوی، که موارد پیش‌گفته را بر حقوق کشورهای متعاقد تحمیل کرده، هماهنگ خواهد شد.

بر اساس بند ۵ ماده ۵۸ لایحه حمایت از مالکیت فکری نیز «اجاره یا عاریه اصل یا نسخه‌های تکثیرشده از اجرای تثبیت‌شده به عموم حتی پس از نخستین توزیع مجاز آن در ایران» جزء حقوق انحصاری اجراکنندگان است. حق اجاره و عاریه از حق انحصاری «در معرض استفاده عموم قراردادان اجرای تثبیت‌شده»، مذکور در بند ۶ ماده ۵۸، نیز قابل استنباط است. اما، لایحه با تصریح به حق اجاره و عاریه، ضمن زدودن هرگونه ابهام، خود را با اسناد بین‌المللی یادشده وفق داده است.

بررسی قابلیت اسقاط و ضوابط ویژه حاکم بر انتقال حقوق مالی ناشی از اجرا

با توجه به رویکرد حمایتی، که در پذیرش حقوق مالی ناشی از اجرا وجود دارد، قابلیت اسقاط این دسته از حقوق و ضوابط ویژه حاکم بر انتقال قراردادی آن شایسته مطالعه است.

بررسی امکان چشم‌پوشی از حقوق مالی

موضوع چشم‌پوشی از حقوق مالی هنرمند مجاور در دو مرحله قابل بررسی است؛ مرحله چشم‌پوشی از حقوق مالی مترتب بر اجرا قبل از تحقق اجرا و مرحله چشم‌پوشی از حقوق مالی مترتب بر اجرا پس از تحقق اجرا و پیدایش حقوق مربوط به آن. طبیعی است پس از تحقق اجرا و ایجاد حقوق مترتب بر آن چشم‌پوشی از حقوق مالی مزبور مانعی ندارد. زیرا طبق قاعده «لکل ذی حق اسقاط حقه» (انصاری، ۱۴۱۵ ق: ج ۵، ۶۱؛ نراقی، ۱۴۲۲ ق: ۳۱۹؛ مامقانی، ۱۳۵۰ ق: ۱۷۵؛ طباطبایی حکیم، ۱۴۱۶ ق: ج ۴، ۴۹) هر صاحب حقی می‌تواند حقی را اسقاط کند. اما، درخصوص چشم‌پوشی از حق قبل از تحقق اجرا ممکن است این اشکال مطرح شود که پذیرش

امکان چشم‌پوشی زمینه سوءاستفاده از موقعیت ضعیف هنرمندان مجری (به‌ویژه هنرمندان مبتدی) را فراهم می‌آورد. در حقوق فرانسه، رویه قضایی (Paris, 23 juin 1994, cité Pollaud-Dulian,) (5, référence 940, 2005) مقررات ماده L 212-3 را مربوط به نظم عمومی می‌داند. در نتیجه، قرارداد نمی‌تواند هنرمند را از حق انحصاری خویش محروم کند (Pollaud-Dulian, 2005: 940 - 941).

در حقوق ایران چشم‌پوشی از حقوق مالی اجرا قبل از پیدایش آن با موضوع اسقاط مالم‌یجب ارتباط دارد که نمونه بارز این قبیل مباحث در مقوله‌خيارات در اعمال حقوقی مطرح می‌شود. توضیح اینکه ممکن است ادعا شود چشم‌پوشی از حقوق مالی قبل از تحقق اجرا به نوعی اسقاط مالم‌یجب است. اما، همان‌گونه که در مقوله‌خيارات استدلال شده، لازم نیست امور اعتباری به‌طور کامل از قوانین حاکم بر امور تکوینی تبعیت کنند. به‌علاوه، چشم‌پوشی از این دسته حقوق (خيارات در اعمال حقوقی و حقوق مالی در حقوق مجاور) به‌منزله ایجاد مانع برای پیدایش حق است و اسقاط چیزی که پیدایش نیافته نیست (اصفهانی، ۱۴۱۸ ق: ج ۴، ۱۰۹؛ ايروانی، ۱۴۰۶ ق: ج ۲، ۱۱؛ شبیری زنجانی، ۱۴۱۹ ق: ج ۷، ۷۴۲۰) یا به تعبیر برخی فقیهان (طباطبایی یزدی، ۱۴۱۵ ق: ۲۲۴؛ طباطبایی یزدی، ۱۴۲۱ ق: ج ۲، ۴۲) مقصود از اسقاط، اسقاط حق هنگام تحقق است و این موضوع هیچ مانع عقلی ندارد.

در ارتباط با چشم‌پوشی از حق اجرا، تبصره ۳ ماده ۵۸ لایحه حمایت از مالکیت فکری ایران نیز قابل توجه است. به‌موجب این تبصره، «اجرای حقوق موضوع این ماده در صورتی است که به‌طور کتبی برخلاف آن توافق نشده باشد.» مستفاد از این تبصره، امکان چشم‌پوشی از حقوق مالی ناشی از اجرا وجود دارد. اما، آنچه در این تبصره ابهام دارد این است که آیا امکان چشم‌پوشی مذکور در این تبصره صرفاً ناظر به چشم‌پوشی از حقوق مالی پس از تحقق اجراست یا چشم‌پوشی از حقوق مالی قبل از تحقق اجرا را نیز دربرمی‌گیرد. هرچند دلالت این تبصره بر چشم‌پوشی از حق اجرا قبل از پیدایش آن روشن نیست، با توجه به استدلال عام پیش‌گفته، می‌توان تبصره مورد نظر را مطلق دانست. البته، پیشگیری از بروز اختلاف‌نظر احتمالی در این خصوص ایجاب می‌کند که قانون‌گذار در مقام بررسی و تصویب لایحه با صراحت بیشتری در این خصوص اظهارنظر کند. به‌علاوه، با توجه به اینکه هنرمندان مجری نوعاً در موقعیت ضعیف‌تری

قرار دارند، شایسته است قانون‌گذار، با اصلاح لایحه، اسقاط حقوق ناشی از اجرای قبل از تحقق را ممنوع یا لاقط محدود کند.

ضوابط ویژه حاکم بر انتقال حقوق مالی ناشی از اجرا

هرچند قراردادهای مربوط به انتقال حقوق مالی هنرمند مجری تابع قواعد عمومی قراردادهاست، با توجه به اقتضائات این دسته از قراردادها، به‌ویژه لزوم حمایت از هنرمند مجری، در جایگاه طرف ضعیف قرارداد، اصول و قواعدی ویژه نیز بر آن‌ها حکومت دارد.

بر اساس بند ۱ ماده ۳-۲۱۲ L قانون مالکیت فکری فرانسه، انتقال حقوق مالی هنرمند مجری باید مکتوب باشد. در دکتترین حقوقی فرانسه (Pollaud-Dulian, 2005: 940) کتبی بودن قرارداد کارکرد اثباتی دارد و شخصی که علیه هنرمند مجری ادعای وجود قرارداد ناقل حق می‌کند فقط با استناد به نوشته می‌تواند آن را اثبات کند. برعکس، هنرمند مجری می‌تواند برای اثبات قرارداد علیه انتقال‌گیرنده به هر دلیلی توسل جوید. این وضعیت شبیه وضعیت قراردادهای حقوق ادبی و هنری است (← کلمبه، ۱۳۸۵: ۱۶۸؛ محسنی و قبولی درافشان، ۱۳۹۴: ۲۰۸ - ۲۰۹).

ضرورت حمایت از هنرمندان مجری درخصوص تعیین موضوع و نیز در تفسیر قرارداد انتقال حقوق مالی ناشی از اجرا نیز تأثیرگذار است. به‌موجب رأی مهم در رویه قضایی فرانسه، اجازه بهره‌برداری از اجرا محدود است به آنچه هنرمند مجری تجویز کرده است. شخص اخیر می‌تواند استفاده‌هایی را که از قلمرو تجویز وی خارج بوده منع کند (Pessina-Nissard, Stéphane, 2004 b: 197). به‌علاوه، به باور برخی (Pollaud-Dulian, 2005: 940) با اقتباس از اصول مطرح به‌وسیله ماده ۳-۱۳۱ L قانون مالکیت فکری فرانسه، درخصوص حقوق ادبی و هنری، می‌توان گفت در حوزه حقوق مجاور نیز کیفیت‌های انتقال و موضوع انتقال باید دقیقاً تبیین شود. به‌علاوه، انحصاری بودن حق پذیرفته‌شده در ماده ۳-۲۱۲ L برای هنرمند مجری مؤید این برداشت است. زیرا، با پذیرش حق انحصاری، خروج از انحصار و انتقال حق به غیر نیازمند تصریح است. رویه قضایی نیز، بر همین اساس، صرفاً حقوقی را که به‌طور صریح در قرارداد آمده باشد انتقال یافته می‌داند و هرگونه انتقال ضمنی را مردود اعلام می‌کند. مثلاً به‌موجب رأی (Paris, 11 mai 1994, cité par Pollaud-Dulian, 2005: 943) هنرمندی که بازی در یک ویدئوکلیپ موزیکال را قبول

کرده است حق دارد از قرارگرفتن کلیپ مزبور در خدمت حامل تبلیغاتی یا حمایتی، از علامت نوشابه گرفته تا ترویج انتشار یک کانال تلویزیونی، ممانعت کند. البته، براساس ماده ۴-۲۱۲ L قانون مالکیت فکری فرانسه، درباره قراردادهای تولید شنیداری - دیداری، اماره انتقال حقوق بهره‌برداری مجریان به تولیدکننده پذیرفته شده و استثنایی بر آنچه گفته شد به‌شمار می‌آید. در توجیه این رویه به دلایل مربوط به تئوری حق مقصد (هدف)، که در حوزه حقوق ادبی و هنری مطرح می‌شود، نیز استناد شده است (cf. Pessina-Nissard, Stéphane, 2004 a: 214). به‌موجب تئوری مقصد تجویز برخی اقدامات، از جمله اجازه ضبط بازی، محدود به هدف مورد توافق طرفین است و سایر استفاده‌ها را ممکن نمی‌کند.

لایحه حمایت از مالکیت فکری ایران نیز بر کتبی‌بودن قراردادهای موضوع این لایحه، که طبعاً قراردادهای مربوط به حقوق مجاور را نیز دربرمی‌گیرد، تأکید کرده و آن را الزامی دانسته است. به‌موجب صدر ماده ۴۳ این لایحه، «کتبی‌بودن قراردادهای موضوع این قانون الزامی است». البته درخصوص این مقرر توجه به دو نکته ضروری است. از سویی باید توجه داشت که هرچند مفاد این ماده عمومیت دارد و شامل همه قراردادهای موضوع این لایحه است، ماده مذکور در بخش دوم لایحه، که مربوط به حقوق پدیدآورندگان است، درج شده و این شبهه را ایجاد می‌کند که شاید حکم آن ناظر بر حقوق مالی ناشی از آثار ادبی و هنری باشد. بنابراین، شایسته است مقرر مذکور، که به‌درستی به‌صورت عام طراحی شده، در قسمت دیگری از لایحه جایابی شود که مانع پیدایش تردید مذکور شود. از سوی دیگر در این مقرر به‌روشنی ماهیت شرط کتبی‌بودن از حیث ثبوتی یا اثباتی تبیین نشده است. البته جمله پایانی همین ماده مقرر کرده «قراردادهای شفاهی، در صورت اثبات، حسب مورد، تابع شرایط مقرر در قرارداد یا قانون زمان انعقاد آن خواهند بود». شاید از این عبارت این‌گونه برداشت شود که کتبی‌بودن شرط اثباتی است و قرارداد شفاهی نیز به شرط اثبات اعتبار دارد. اما، ابهام موجود در عبارات می‌تواند این برداشت را به ذهن القا کند که قراردادهای شفاهی سابق بر تصویب این لایحه تابع قانون زمان انعقاد و در صورتی معتبرند که به‌موجب قانون زمان انعقاد معتبر شناخته شوند. هرچند برداشت نخست با توجه به اصل رضایی‌بودن قراردادها ترجیح دارد، شایسته است در موقع تصویب لایحه در مجلس شورای

اسلامی ابهام مذکور مرتفع شود. به علاوه، اگر در طراحی این مقررہ حمایت از هنرمندان مدنظر بوده، مناسب‌تر است، همانند حقوق فرانسه، کتبی بودن شرط اثبات دانسته شود و در عین حال به هنرمند مجری امکان اثبات به هر طریقی داده شود.

اسناد بین‌المللی بررسی شده در زمینه انتقال حقوق مالی ناشی از اجرا و گستره آن سکوت کرده است. در حقوق فرانسه، سعی شده با نزدیک کردن مقررات اجراها و بازی‌ها به مقررات حاکم بر حقوق ادبی و هنری از هنرمندان مجری بیشتر حمایت شود و در این زمینه لزوم تصریح به حقوق انتقالی در قرارداد و نیز تفسیر مضیق حقوق انتقالی مطرح شده است. در لایحه حمایت از مالکیت فکری ایران به نحو متفاوت عمل شده و به‌رغم اینکه لایحه مذکور درخصوص واگذاری و بهره‌برداری از حقوق مالی آثار ادبی و هنری سعی بر حمایت از پدیدآورندگان آثار کرده و اصول پیش‌گفته از آن قابل استنباط است، در زمینه واگذاری حقوق مالی هنرمندان مجری رویکرد حمایتی مذکور دیده نمی‌شود. توضیح این‌که به‌موجب قسمت اخیر ماده ۴۲، درخصوص آثار ادبی و هنری، «... قرارداد شامل واگذاری یا اجازه بهره‌برداری از هر حقی، که به‌طور صریح در آن ذکر شده است، خواهد بود.» همان‌گونه که از این ماده فهمیده می‌شود، انتقال ضمنی حقوق پذیرفته نشده و در نتیجه اصل تفسیر مضیق در قراردادهای انتقال حقوق مالی آثار ادبی و هنری پذیرفته شده است. همچنین است تبصره ماده ۴۶ درباره تعداد نوبت نشر در قرارداد نشر، که به‌موجب آن «چنانچه در قرارداد نشر تعداد نوبت نشر و حداقل شمارگان انتشار اثر ذکر نگردد، اجازه انتشار فقط برای یک نوبت فرض می‌شود...» به‌رغم مقررات فوق در حوزه حقوق ادبی و هنری، در ساحت حقوق هنرمندان مجری حمایت کمتری به‌عمل آمده است. درواقع، پس از بیان حقوق مالی هنرمند مجری در ماده ۵۸ لایحه حمایت از مالکیت فکری، به‌موجب تبصره ۱، مقرر شده «چنانچه اجراکننده تثبیت اجرای خود را در یک حامل شنیداری - دیداری اجازه داده باشد، مفاد این ماده اعمال نخواهد شد.» تبصره ۲ این ماده نیز درباره سایر اجراها چنین مقرر کرده است: «صرف انعقاد قرارداد تثبیت به‌منزله انتقال حقوق مادی اجراکننده به تولیدکننده می‌باشد؛ مگر اینکه برخلاف آن توافق شده باشد.» بنابراین هرچند درخصوص آثار شنیداری - دیداری در حوزه حقوق مجاور همچون حقوق ادبی و هنری (تبصره ماده ۵۲) عمل شده و صرف انعقاد قرارداد تثبیت به‌منزله

انتقال همه حقوق دانسته شده است، درباره سایر اجراها برعکس حقوق ادبی و هنری عمل شده و جز در صورت اثبات خلاف انعقاد قرارداد تثبیت را اماره انتقال حقوق مالی اجراکننده به تولیدکننده دانسته است. درهرحال، این رویکرد تدوین‌کنندگان لایحه، که از هنرمندان مجری کمتر حمایت می‌کند، هم با رویکرد اتخاذشده در حوزه حقوق ادبی و هنری متفاوت است هم با دیدگاه پذیرفته‌شده در حقوق فرانسه تفاوت دارد. به‌علاوه، گفتنی است حکم مذکور در تبصره ۲ ماده ۵۸ با این ابهام مواجه است که هرچند اصطلاح حقوقی تثبیت در بند ۳۵ ماده ۱ لایحه تعریف شده، ماهیت حقوقی قرارداد تثبیت تبیین نشده است. بنابراین، معلوم نیست آیا قراردادهایی را که صرفاً دربردارنده اذن تثبیت‌اند نیز دربرمی‌گیرد یا خیر؟ البته، منطقی نیست که قرارداد اذنی صرف اماره انتقال همه حقوق مالی دانسته شود. ممکن است در پاسخ به این انتقاد گفته شود در صورت اثبات اذنی بودن قرارداد، موضوع مشمول ذیل تبصره خواهد شد و اماره انتقال حقوق مالی منتفی می‌شود. درهرحال، شایسته است، برای رفع هرگونه ابهام، عبارت تبصره به نحوی روشن‌تر طراحی شود.

نتیجه‌گیری

با بررسی به‌عمل‌آمده در حقوق فرانسه و اسناد بین‌المللی، معلوم می‌شود خط‌مشی کلی آن‌ها حمایت وسیع و پذیرش قلمرو موضوعی گسترده برای حقوق مالی هنرمند مجری است. بااین‌حال، در مقررات مذکور، علاوه بر برخی تفاوت‌های ماهوی، اختلاف در تعبیر هم مشاهده می‌شود. در این زمینه، حق ضبط اجرای ضبط‌نشده مورد وفاق قرار دارد. حق انحصاری تکثیر نیز پذیرفته است؛ با این تفاوت که حقوق‌دانان فرانسه این حق را متضمن حق اجاره و عاریه نیز می‌دانند، درحالی‌که در معاهده‌های پکن و WPPT حق اجاره مستقل بیان شده و در دستورالعمل‌های اتحادیه اروپا نیز از دو حق مذکور به‌صورت جداگانه یاد شده است. بنابراین، اختلاف میان اسناد یادشده در این خصوص بیشتر جنبه شکلی دارد. حق ارائه اجرا به عموم نیز برای هنرمند مجری در مقررات پیش‌گفته پذیرفته شده است؛ با این تفاوت که این حق در معاهده WPPT قیودی محدودکننده دارد. در حقوق فرانسه، درخصوص اجراهای شنیداری - دیداری ضبط‌شده، حق استفاده مستقل از صدا و تصویر نیز تصریح شده است.

حقوق ایران درباره حقوق هنرمندان مجری، در مقام یکی از دارندگان حقوق مجاور، مقررات صریحی ندارد. در وضع موجود دو راه برای حمایت از حقوق مالی ایشان قابل طرح است: یکی استفاده از ظرفیت حقوق قراردادها و اصل آزادی قراردادی - البته این راه کار محدودیت‌هایی دارد - و راه دیگر بهره‌گیری از حقوق مؤلف و تلقی هنرمند مجری به منزله یکی از مصادیق هنرمند در ماده ۱ قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان - البته این موضوع محل اختلاف است، ضمن اینکه در قلمرو حمایت نیز ابهامات جدی پدید می‌آورد. در هر حال، لایحه حمایت مالکیت فکری هنرمندان مجری را به مثابه یکی از دارندگان حقوق مجاور و مستقل از پدیدآورندگان شناسایی کرده و حقوق مالی فوق را برای هنرمند مجری به رسمیت شناخته است؛ با این تفاوت که از سویی به جای استفاده از «حق انحصاری ارائه اجرا به عموم» از برخی شیوه‌های اعمال این حق سخن گفته که شایسته اصلاح است و از سوی دیگر به حق استفاده مستقل از صدا و تصویر نیز تصریح نشده که برای جلوگیری از ابهام تصریح به آن شایسته است. گفتنی است، در مقررات و لایحه پیش‌گفته، مدت حمایت از حقوق مالی هنرمند مجری پنجاه سال است. اما، در خصوص مبدأ آغازین مدت مذکور اختلافاتی بین آن مقررات دیده می‌شود.

در خصوص امکان اسقاط حقوق یادشده و ضوابط ویژه حاکم بر انتقال این حقوق باید گفت اسناد بین‌المللی پیش‌گفته به موضوع اسقاط حقوق و ضوابط انتقال این دسته از حقوق پرداخته‌اند. اما، در حقوق فرانسه در این زمینه نیز با رویکرد حمایت از هنرمند مجری ضوابطی وجود دارد. توضیح اینکه اسقاط حقوق مالی، قبل از تحقق اجرا و پیدایش حقوق یادشده، مغایر نظم عمومی و ممنوع دانسته شده است. درباره قرارداد انتقال حقوق مالی نیز کتبی بودن قرارداد، به منزله شرط اثباتی از جانب طرف مقابل قرارداد با هنرمند مجری، لازم دانسته شده است. به علاوه، انتقال ضمنی حقوق نیز جز در موارد استثنایی پذیرفته نشده است. نظام حقوقی ایران فاقد مقررات مصوب در این زمینه است. اما، از لایحه حمایت از مالکیت فکری امکان اسقاط حقوق مالی، حتی در مرحله قبل از پیدایش، قابل استنباط است که مورد انتقاد و شایسته اصلاح است. لزوم کتبی بودن کلیه قراردادهای مربوط به لایحه ذکر شده است. اما، از سویی، به رغم کلی بودن مقررۀ مذکور، در میان مواد مربوط به حقوق ادبی و هنری پیش‌بینی شده، که اصلاح آن بایسته است، و از

سوی دیگر، هرچند ارزش اثباتی کتابت قابل استنباط است، به ماهیت مذکور تصریح نشده و از این جهت نیز تصریح به آن مناسب‌تر است. به‌علاوه، شایسته است شرط کتابت و نقش اثباتی آن صرفاً برای حمایت از هنرمند مجری اختصاص یابد.

منابع و مأخذ

۱. اصفهانی، محمدحسین کمپانی (۱۴۱۸ ق). حاشیه کتاب مکاسب، ج ۴، قم، أنوارالهدی.
۲. انصاری، مرتضی (۱۴۱۵ ق). کتاب مکاسب، ج ۵، قم، کنگره جهانی بزرگداشت شیخ اعظم انصاری.
۳. ایروانی، علی (۱۴۰۶ ق). حاشیه مکاسب، ج ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. آزادیگی، سمیه (۱۳۹۲). «بررسی حقوق هنرمندان مجری در اسناد بین‌المللی و حقوق ایران»، حقوق پزشکی (ویژه‌نامه حقوق مالکیت فکری)، ۶۳ - ۹۴.
۵. زرکلام، ستار (۱۳۸۸). حقوق مالکیت ادبی و هنری، ج ۲، تهران، سمت.
۶. شبیری زنجانی، سید موسی (۱۴۱۹ ق). کتاب نکاح، ج ۷، قم، مؤسسه پژوهشی رای‌پرداز.
۷. طباطبایی حکیم، سید محسن (۱۴۱۶ ق). مستمسک العروه الوثقی، ج ۴، قم، مؤسسه دار التفسیر.
۸. _____ (۱۴۱۵ ق). سؤال و جواب، تهران، مرکز نشر العلوم الإسلامی.
۹. کرنو، ماری و ایزابل دولامبرتوری و پیر سیرنلی و کاترین والر (۱۳۹۰). فرهنگ تطبیقی حقوق مؤلف و کپی‌رایت، ترجمه علی‌رضا محمدزاده وادقانی و پژمان محمدی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۰. کلمبه، کلود (۱۳۸۵). اصول بنیادین حقوق مؤلف و حقوق مجاور در جهان، ترجمه علی‌رضا محمدزاده وادقانی، تهران، میزان.
۱۱. لایحه حمایت از مالکیت فکری، مصوب ۱۳۹۳/۷/۲ هیئت وزیران جمهوری اسلامی ایران.
۱۲. مامقانی، ملاعبدالله (۱۳۵۰ ق). نهاییه المقال فی تکمله غایه الآمال، قم، مجمع الذخائر الإسلامیه.
۱۳. محسنی، سعید و سید محمد مهدی قبولی درافشان (۱۳۹۴). حقوق ادبی و هنری با مطالعه تطبیقی در حقوق ایران، فرانسه و مصر، مشهد، مؤسسه انتشاراتی پژوهشکده مطالعات اسلامی در علوم انسانی.
۱۴. میرحسینی، سید حسن (۱۳۸۵). فرهنگ حقوق مالکیت معنوی، ج ۲، تهران، میزان.

۱۵. نراقی، محمد (۱۴۲۲ ق). مشارق الأحكام، چ ۲، قم، کنگره نراقیین ملا مهدی و ملا احمد.
 ۱۶. نوروزی، علی رضا (۱۳۸۱). حقوق مالکیت فکری، حق مؤلف و مالکیت صنعتی، تهران، نشر چاپار.

17. Code de la Propriété intellectuelle.
18. Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (faite à Rome le 26 octobre 1961).
19. Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.
20. Directive 2006/115/Ce Du Parlement Européen Et Du Conseil du 12 décembre 2006 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle.
21. Directive 92/100/Cee Du Conseil du 19 novembre 1992 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle.
22. Jolibois, Charle, Rapport fait au nom de la commission spéciale sur le Projet de loi, adopté par la Assemblée Nationale, relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interpretes, des producteurs de phonogrammes et de videogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, 1985, accessible à https://www.senat.fr/rap/1984.../i1984_1985_0212_01.pdf.
23. Lucas, A. et H.-J. (2001). traité littéraire et artistique, Litec, 2e éd.
24. Pessina-Nissard, Stéphane (2004 a). Droits voisins, Droits des artistes-interprètes: La Teneure des droits, dans *Les grands arrêts de la propriété intellectuelle, Paris, Dalloz*, pp. 211-217.
25. Pessina-Nissard, Stéphane (2004 b). Droits voisins, Droits des artistes-interprètes: L'“Emergence” des droits, dans *Les grands arrêts de la propriété intellectuelle, Paris, Dalloz*, pp. 197-209.
26. Pollaud-Dulian, Frédéric (2005). Le droit d'auteur, Paris, Economaca.
27. Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles (adopté à Beijing, le 24 juin 2012).
28. Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (adopté à Genève le 20 décembre 1996).
29. WIPO Copyright Treaty (Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur).
30. the International Bureau of WIPO (1998), 110 Years of the International Protection of Copyright and Neighboring Rights: Berne 1886 - Geneva 1996, WIPO National Seminar on Copyright and Neighboring Rights, March 1 to March 3, 1998 (Khartoum, Sudan), available at: http://www.wipo.int/meetings/en/details.jsp?meeting_id=3365 (last visited 2016/10/25).