حقوق والتزامات طرفي عقد إنتاج الأفلام السينمائية:
دراسة مقارنة في القانون العراقي والإيراني والأوروبي

الدكتور سيد حسن شبيري زنجاني
الاستاذ المشارک. قسم قانون الخاص و الملكية الفكرية. كلية القانون. جامعة قم .قم. ايران
shshobeiri@gmail.com

عصام دحام جخيور جثير
كلية الحقوق. جامعة قم. قم .ايران
Asamalomari958@gmail.com

الكلمات المفتاحية: عقد إنتاج الأفلام، الحقوق المادية، الحقوق المعنوية، المؤلف، المنتج، القانون المقارن، الإنتاج السينمائي، الالتزام بالنشر.

كيفية اقتباس البحث
زنجاني، سيد حسن شبيري ، عصام دحام جخيور جثير،حقوق والتزامات طرفي عقد إنتاج الأفلام السينمائية: دراسة مقارنة في القانون العراقي والإيراني والأوروبي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٧ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Rights and Obligations of Parties to a Film Production Contract: A Comparative Study in Iraqi, Iranian, and European Law

Dr. Seyed Hassan Shabiri Zanjani
Associate Professor. Department of Private Law and Intellectual Property. Faculty of Law. University of Qom. Qom, Iran
shshobeiri@gmail.com

Essam Daham Jakhior Jathir
Faculty of Law, University of Qom, Qom, Iran
shshobeiri@gmail.com

Keywords : Film Production Contract, Material Rights, Moral Rights, Author, Producer, Comparative Law, Film Production, Obligation of Publication.

How To Cite This Article
Zanjani, Seyed Hassan Shabiri , Essam Daham Jakhior Jathir, Rights and Obligations of Parties to a Film Production Contract: A Comparative Study in Iraqi, Iranian, and European Law,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2026,Volume:16,Issue 7.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

This research presents a comparative analytical study of the rights and obligations of the two parties to the film production contract, namely the author and the producer, in light of Iraqi and Iranian legislations and European legal principles. The research aims to highlight the legal nature of this complex contract, which combines creative rights (moral and artistic) with financial and commercial obligations.

The first section of the research addresses the moral and material rights of the author, while the second section focuses on the mutual obligations between the two contracting parties, ranging from the creation and delivery of the artistic work to the provision of financial funding and

respect for moral rights. The third section examines regulatory and supervisory procedures, such as obtaining official licenses and contract registration, as well as the obligation of publication and commercial exploitation. The research concludes by presenting a set of findings and recommendations aimed at addressing legislative gaps and enhancing contractual balance to ensure the protection of creators' rights and the stability of the cinematic production process.

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية مقارنة لحقوق والتزامات طرفي عقد إنتاج الأفلام السينمائية، وهما المؤلف والمنتج، وذلك في ضوء التشريعات العراقية والإيرانية والمبادئ القانونية الأوروبية. يهدف البحث إلى تسليط الضوء على الطبيعة القانونية لهذا العقد المعقد، الذي يجمع بين الحقوق الإبداعية (الأدبية والفنية) والالتزامات المالية والتجارية.

يتطرق البحث في مبحثه الأول إلى الحقوق المادية والمعنوية للمؤلف، بينما يركز المبحث الثاني على الالتزامات المتبادلة بين طرفي العقد، بدءاً من صنع الأثر الفني وتسليمه، وصولاً إلى توفير التمويل المادي واحترام الحقوق المعنوية. كما يعالج البحث في مبحثه الثالث الإجراءات التنظيمية والرقابية، مثل الحصول على التراخيص الرسمية وتسجيل العقود، والالتزام بالنشر والاستغلال التجاري. ويخلص البحث إلى تقديم مجموعة من النتائج والتوصيات التي تهدف إلى معالجة الفجوات التشريعية، وتعزيز التوازن العقدي بما يضمن حماية حقوق المبدعين واستقرار العملية الإنتاجية السينمائية.

المقدمة

إن قطاع صناعة السينما في العصر الحديث يشهد تطوراً هائلاً وتحولاً جذرياً من مجرد ممارسة فنية إبداعية إلى صناعة استثمارية ضخمة تتطلب رؤوس أموال هائلة. وفي قلب هذه الصناعة يبرز عقد الإنتاج السينمائي بوصفه الأداة القانونية الأساسية التي تضبط إيقاع العملية الإبداعية وتؤسس للشراكة بين المنتج (صاحب رأس المال والجهة المنفذة) وطرفي العمل الأساسيين (المؤلف/السيناريست والمخرج). وتكتسي دراسة هذا العقد أهمية بالغة نظراً لطبيعته المركبة؛ فهو لا يقتصر على الالتزامات المالية والتعاقدية التقليدية فحسب، بل يمتد ليشابك مع الحقوق الفكرية والأدبية والمعنوية المحمية قانوناً.

وإن جوهر العملية السينمائية يقوم على التوازن الدقيق بين حقوق والتزامات طرفي العقد؛ فالمنتج يسعى لتأمين حقوق الاستغلال المالي للفيلم واسترداد نفقاته وتحقيق الأرباح، بينما يهدف المخرج أو المؤلف إلى حماية "أبوته الفنية" للعمل، وضمان التعبير عن رؤيته الإبداعية دون تشويه، مع تقاضي أجر عادل. هذا التقاطع في المصالح غالباً ما يولد إشكاليات قانونية معقدة تتعلق بمدى سلطة المنتج في التدخل الفني، وحقوق الملكية الفكرية، وتوزيع الإيرادات، وآليات فسخ العقد.

وتبرز أهمية هذا البحث في معالجة هذا الفراغ أو القصور التشريعي في بعض الأنظمة القانونية مقارنة بغيرها، من خلال إجراء دراسة مقارنة بين ثلاث منظومات قانونية متباينة:

وبموجب القانون العراقي الذي تحكمه القواعد العامة في القانون المدني إلى جانب تشريعات حقوق المؤلف وقانون السينما والمسرح، والذي يحتاج إلى مواكبة التطورات الحديثة في عقود صناعة الترفيه، وأما في القانون الإيراني والذي يعكس مزيجاً بين القواعد الفقهية الإسلامية والقوانين المدنية الحديثة المنظمة للملكية الفكرية والأنشطة الثقافية، وأما في القانون الأوروبي والذي يُعد الرائد عالمياً في حماية "حقوق المؤلف(Droit d'auteur) "، حيث يتميز بتنظيم دقيق ومفصل يضع الفنان والمخرج في مركز متقدم لحماية حقوقهم الأدبية والمعنوية والمالية.

وعليه، تتجلى **إشكالية البحث** في التساؤل المحوري التالي: إلى أي مدى استطاعت القوانين (العراقية، الإيرانية، والأوروبية) إيجاد توازن عادل بين السلطة الاقتصادية لمنتج الفيلم السينمائي من جهة، والحقوق الأدبية والمالية للمبدعين (المؤلف والمخرج) من جهة أخرى، ضمن الإطار التعاقدي؟

وينبثق من هذه الإشكالية عدة أسئلة فرعية:

١.كيف نظّم المُشرع في كل دولة من الدول محل المقارنة الطبيعة القانونية لعقد إنتاج الأفلام السينمائية؟

٢.ما هي حدود الالتزامات الفنية والمالية الملقاة على عاتق كل طرف؟

٣.وكيف تتعامل هذه القوانين مع حالات الإخلال بالعقد، أو التعديل على العمل الفني، أو النزاعات المتعلقة بحقوق الاستغلال؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، سنعتمد في هذا البحث على المنهج المقارن، من خلال تحليل النصوص القانونية والتشريعات المتعلقة بحقوق المؤلف في الأنظمة الثلاثة، إلى جانب دراسة الفقه القانوني وتحليل بنود العقود السينمائية الواقعية، مستعينين بـ المنهج التحليلي لتفكيك مواد العقد وبيان آثارها.

بيان المسألة

تتمحور مسألة هذا البحث حول الطبيعة القانونية الخاصة لعقد إنتاج الأفلام السينمائية بوصفه عقداً مركباً يجمع بين عناصر إبداعية (مرتبطة بحقوق المؤلف) وعناصر مالية وتجارية وتنظيمية (مرتبطة بدور المنتج ومتطلبات الرقابة والترخيص). وتظهر المشكلة بصورة أوضح عند محاولة تحديد الحدود الدقيقة لحقوق والتزامات كل طرف في العقد، ولاسيما في الحالات التي يقع فيها تعارض بين مصلحة المنتج في الاستغلال التجاري للعمل، وحق المؤلف في حماية عمله والحفاظ على نسبته إليه وعدم تشويهه.

وتتجسد الإشكالية الرئيسة في أن النصوص القانونية في بعض الأنظمة لا تقدم تنظيماً تفصيلياً وشاملاً لعقد إنتاج الفيلم، مما يؤدي إلى اختلاف التكييف القانوني لهذا العقد وتعدد صور النزاعات الناشئة عنه، مثل: نطاق نقل الحقوق المادية، وحدود تدخل المنتج في التعديل، وضمان عدم الاعتداء على حقوق الغير، ومسؤولية التمويل، والالتزام بالنشر ضمن المدة المتفق عليها، إضافة إلى أثر الإجراءات الإدارية كالتسجيل والحصول على الإجازات الرسمية.

وعليه يمكن صياغة مشكلة البحث في السؤال الرئيس الآتي:

إلى أي مدى تحقق التشريعات العراقية والإيرانية والمبادئ القانونية الأوروبية توازناً عقدياً عادلاً بين حقوق المؤلف (المادية والمعنوية) والتزامات المنتج (المالية والتنظيمية)، وما أوجه القصور التي تستدعي المعالجة التشريعية أو التفسيرية؟

وتتفرع عن هذا السؤال الرئيس أسئلة فرعية، من أهمها:

١. ما حدود الحقوق المادية التي يجوز للمؤلف نقلها إلى المنتج في عقد إنتاج الفيلم، وما أثر ذلك على الاستغلال التجاري؟

٢. كيف تُحمى الحقوق المعنوية للمؤلف (حق نسبة المصنف وحق سلامته) عند قيام المنتج بإجراء تعديلات فنية أو تسويقية؟

٣. ما الالتزامات الجوهرية التي تقع على عاتق المؤلف (الإنجاز، التسليم، ضمان عدم التعدي على حقوق الغير) وكيف تُرتب المسؤولية عند الإخلال بها؟

٤. ما الالتزامات الأساسية للمنتج (التمويل، احترام الحقوق المعنوية، التسجيل، الحصول على الترخيص، النشر في المدة المحددة) وما الجزاءات المترتبة على مخالفتها؟

٥.ما مدى تأثير الإجراءات الرقابية والإدارية في قيام العقد ونفاذه واستقراره، وكيف يختلف ذلك بين العراق وإيران وأوروبا؟

بهذا التحديد، يسعى البحث إلى معالجة الفجوة بين الواقع العملي لصناعة السينما وطبيعة النزاعات المتولدة عنها، وبين مدى كفاية التنظيم القانوني في الأنظمة محل المقارنة، وصولاً إلى نتائج وتوصيات تدعم حماية الإبداع من جهة وتضمن استقرار الاستثمار الإنتاجي من جهة أخرى.

أولاً: أهمية البحث

تنبع أهمية هذا البحث من عدة جوانب جوهرية، يمكن إيجازها فيما يلي:

١.**الأهمية العلمية (الأكاديمية):** تبرز من خلال سد الفراغ في المكتبة القانونية العربية بشأن التنظيم القانوني الموحد لعقد إنتاج الأفلام السينمائية. فغالباً ما يتم تناول حقوق المؤلف بشكل عام، ولكن قلّما يتم معالجة "عقد الإنتاج" كمنظومة تعاقدية مستقلة تجمع بين الفنان والمستثمر. كما أن الدراسة المقارنة (العراقية، الإيرانية، والأوروبية) تضفي طابعاً تحليلياً يتيح فهم كيفية تعامل أنظمة قانونية مختلفة مع التحديات ذاتها.

٢.**الأهمية العملية (التطبيقية):** تكمن في تقديم إطار إرشادي للممارسين في الميدان السينمائي، سواء كانوا مؤلفين أو منتجين، لتعزيز فهمهم للالتزامات التعاقدية. كما تسهم في مساعدة القضاة والمحكمين عند النظر في المنازعات الناشئة عن هذه العقود من خلال تقديم تكييف قانوني دقيق للالتزامات المتنازع عليها.

٣.**الأهمية التشريعية:** تكمن في لفت انتباه المشرع إلى ضرورة تحديث القوانين المتعلقة بالسينما لتواكب التطور التقني والتحولات في أنماط الإنتاج، بما يحقق توازناً يخدم الصناعة الوطنية ويحمي المبدعين في آن واحد.

ثانياً: أهداف البحث

يسعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف الرئيسية:

١.**تأصيل مفهوم عقد إنتاج الأفلام:** تحديد الطبيعة القانونية لهذا العقد وتمييزه عن العقود الأخرى (كعقد العمل أو مقاولة الخدمات الفنية)، وتحديد أطرافه والتزاماتهم الجوهرية.

٢.**التحليل المقارن للتشريعات:** الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في معالجة حقوق المؤلف (المادية والمعنوية) والتزامات المنتج في القانون العراقي والإيراني، مقارنةً بالمبادئ المعمول بها في الأنظمة القانونية الأوروبية الرائدة في هذا المجال.

٣.**حماية الحقوق الإبداعية:** إيجاد آليات قانونية تضمن حماية الحقوق المعنوية للمؤلف (حق الأبوة وسلامة العمل) ضد أي تعسف قد يمارسه المنتج، دون الإخلال بحق الأخير في إدارة العمل واستغلاله تجارياً.

٤.**تحديد المسؤوليات والجزاءات:** توضيح الالتزامات التقنية والإدارية الملقاة على المنتج (مثل التسجيل والترخيص)، والالتزامات الفنية للمؤلف (مثل التسليم)، مع بيان الجزاءات المترتبة على الإخلال بهذه الالتزامات لضمان استقرار العلاقة التعاقدية.

٥.**تقديم توصيات تطويرية:** صياغة مقترحات عملية للمشرع، تهدف إلى ردم الفجوة التشريعية وضمان بيئة تعاقدية عادلة تشجع على الاستثمار في السينما وتدعم في الوقت نفسه حقوق المؤلفين الفنية.

منهجية البحث

يعتمد هذا البحث على **المنهج التحليلي** في دراسة النصوص القانونية ذات الصلة بعقد إنتاج الأفلام السينمائية، وذلك من خلال تحليل القواعد العامة في القانون المدني وقوانين حق المؤلف، وبيان كيفية تطبيقها على العلاقة التعاقدية بين المؤلف والمنتج. كما يتناول البحث المفاهيم الأساسية المرتبطة بالحقوق المادية والحقوق المعنوية، ويحلّل الالتزامات الجوهرية لكل طرف وآثار الإخلال بها، مع الاستعانة بما يلزم من التفسير الفقهي والاتجاهات القضائية كلما أمكن ذلك.

كما يعتمد البحث على **المنهج المقارن** عبر الموازنة بين أحكام **القانون العراقي والقانون الإيراني** وبعض المبادئ والاتجاهات **الأوروبية** ذات الصلة بحماية الملكية الفكرية وتنظيم استغلال المصنفات السمعية البصرية. ويهدف هذا المنهج إلى إبراز أوجه الاتفاق والاختلاف، وتقييم مدى كفاية الحلول القانونية في تحقيق التوازن العقدي بين طرفي عقد الإنتاج، وصولاً إلى استخلاص نتائج واقعية وتقديم توصيات قابلة للتطبيق التشريعي والعملي.

يُعدّ عقد إنتاج الفيلم السينمائي من العقود ذات الطبيعة الخاصة التي تقوم على تفاعل مركّب بين الإبداع الفني والاعتبارات الاقتصادية والتنظيمية، وهو ما ينعكس بصورة مباشرة على تحديد حقوق والتزامات أطرافه. فالعلاقة التعاقدية التي تنشأ بين مؤلف الفيلم ومنتجه لا يمكن إخضاعها بصورة كاملة للقواعد العامة للعقود، نظراً لما تتسم به من خصوصية ترتبط بطبيعة المصنف السينمائي باعتباره عملاً فكرياً جماعياً، وباعتباره في الوقت ذاته مشروعاً استثمارياً يهدف إلى تحقيق عائد مالي.

وتبرز أهمية هذا الفصل من خلال كونه الحلقة المركزية التي تتجسد فيها آثار عقد إنتاج الفيلم السينمائي عملياً، إذ تنتقل القواعد العامة والمفاهيم النظرية إلى مستوى التطبيق، عبر تحديد نطاق الحقوق الممنوحة لكل طرف، والالتزامات التي يتحملها في مواجهة الطرف الآخر. فحماية المصنف السينمائي لا تتحقق بمجرد الاعتراف بحقوق الملكية الفكرية، وإنما تتطلب تنظيماً دقيقاً للعلاقة التعاقدية يوازن بين مصلحة المؤلف في الحفاظ على نتاجه الإبداعي، ومصلحة المنتج في استثمار المصنف واستغلاله اقتصادياً.

وفي هذا السياق، تتباين المقاربات التشريعية بين القوانين العراقية والإيرانية والأوروبية في تنظيم حقوق والتزامات أطراف عقد الإنتاج السينمائي. فبعض الأنظمة تميل إلى الاعتماد على القواعد العامة لقانون العقد وقانون حق المؤلف، مع ترك مساحة واسعة لإرادة الأطراف، في حين تتجه أنظمة أخرى إلى التدخل التشريعي لتقييد هذه الإرادة حمايةً للطرف الأضعف في العلاقة التعاقدية، ولا سيما مؤلف الفيلم. ويؤدي هذا التباين إلى اختلاف جوهري في مراكز الأطراف القانونية وفي مدى الحماية التي يتمتع بها كل منهم.

كما تتجلى خصوصية هذا العقد في تعدد الالتزامات المترتبة على كل من المؤلف والمنتج، والتي لا تقتصر على الجوانب المالية فحسب، بل تمتد لتشمل التزامات فنية وقانونية وأخلاقية. فالمؤلف لا يلتزم فقط بتقديم العمل الإبداعي، وإنما يتحمل التزامات تتعلق بأصالة المصنف واحترام القواعد القانونية والثقافية، في حين يلتزم المنتج بتوفير التمويل والإشراف على التنفيذ وضمان استغلال المصنف ضمن الحدود المتفق عليها قانوناً وتعاقدياً.

ويُبرز هذا الفصل أيضاً مسألة التوازن التعاقدي باعتبارها محوراً أساسياً في تنظيم حقوق والتزامات الأطراف. فعدم التكافؤ الاقتصادي بين المؤلف والمنتج قد يؤدي، في غياب ضوابط تشريعية كافية، إلى فرض شروط تعاقدية تمس جوهر حقوق المؤلف، خاصة الحقوق المعنوية المرتبطة بشخصيته. ومن هنا، تبرز أهمية دراسة كيفية تعامل القوانين المقارنة مع هذه الإشكالية، ومدى نجاحها في تحقيق التوازن بين حرية التعاقد وحماية الحقوق الفكرية.

ومن زاوية تحليلية، يشكّل هذا الفصل الأساس الذي تُبنى عليه دراسة الأحكام اللاحقة لعقد إنتاج الفيلم السينمائي، ولا سيما ما يتعلق بإمكانية نقل الحقوق ومدّة هذا النقل. ففهم حقوق والتزامات الأطراف يُعد شرطاً لازماً لتحليل مشروعية التصرف في هذه الحقوق وحدودها القانونية. كما أن الوقوف على أوجه الاختلاف والتشابه بين الأنظمة القانونية محل المقارنة يساهم في استخلاص نتائج علمية دقيقة، يمكن أن تُفيد في تطوير التشريعات الوطنية وتعزيز حماية الصناعة السينمائية.

وعليه، يهدف هذا الفصل إلى بيان الإطار القانوني الذي يحكم حقوق والتزامات طرفي عقد إنتاج الفيلم السينمائي، في ضوء المقارنة بين القانون العراقي والإيراني والأوروبي، تمهيداً للانتقال إلى دراسة الأحكام التفصيلية للعقد وآثاره القانونية، وبما ينسجم مع المنهج التحليلي المقارن الذي اعتمده هذا البحث.

المبحث الأول

حقوق والتزامات مؤلف الافلام السينمائية

تُعد حقوق مؤلف الفيلم السينمائي من أكثر المسائل تعقيداً في إطار عقد إنتاج الأفلام، نظراً للطبيعة المركبة للمصنف السينمائي، الذي يشترك في إنجازه عدد من المبدعين، ولكونه في الوقت ذاته نتاجاً إبداعياً واستثماراً اقتصادياً واسع النطاق. ويترتب على ذلك أن حقوق المؤلف في هذا المجال لا يمكن حصرها في إطار تقليدي، بل تتوزع بين حقوق أدبية وأخرى مالية، تختلف درجة حمايتها ونطاقها باختلاف الأنظمة القانونية محل المقارنة[١].

في القانون العراقي، يُقر قانون حق المؤلف بحقوق المؤلف الأدبية والمالية بصفة عامة، دون أن يضع تنظيماً خاصاً للمصنفات السينمائية. ويترتب على ذلك تمتع مؤلف الفيلم، سواء كان كاتب السيناريو أو الحوار أو الموسيقى، بحقوقه الأدبية المتمثلة في نسبة المصنف إليه وحق الاعتراض على أي تحريف أو تشويه يمس جوهر عمله، وهي حقوق لصيقة بالشخصية ولا تقبل التنازل[٢]. أما الحقوق المالية، فيجوز للمؤلف التصرف فيها بموجب عقد إنتاج الفيلم، غير أن غياب نصوص خاصة يؤدي عملياً إلى خضوع هذه الحقوق لسلطان الإرادة، مما قد يضعف مركز المؤلف أمام المنتج في ظل اختلال التوازن الاقتصادي[٣].

ويتبنى القانون الإيراني موقفاً قريباً من القانون العراقي من حيث عدم وجود تنظيم تفصيلي خاص بعقد الإنتاج السينمائي، إلا أن حماية حقوق المؤلف، ولاسيما الحقوق المعنوية، تتسم بطابع أشد، متأثرة بالأسس الفقهية التي تؤكد الصلة الوثيقة بين المؤلف ومصنفه. ويُنظر إلى الحق الأدبي بوصفه حقاً دائماً لا يسقط بالتقادم، ولا يجوز التنازل عنه، حتى في إطار العلاقات التعاقدية المرتبطة بالإنتاج السينمائي[٤]. أما الحقوق المالية، فيُسمح بنقلها أو الترخيص باستغلالها، شريطة وضوح محل التصرف ومدته، وبما لا يؤدي إلى إفراغ حق المؤلف من مضمونه الاقتصادي[٥].

المطلب الأول: حقوق مؤلف الأفلام السينمائية

مفهوم حقوق مؤلف الأفلام السينمائية في القوانين الأوربية يقوم على إدراك خاص لطبيعة العمل السينمائي باعتباره مصنفاً سمعياً بصرياً جماعياً، تتعدد فيه المساهمات الإبداعية

وتتداخل فيه العناصر الفنية والتقنية والمالية. ومن ثمّ، لم تتعامل التشريعات الأوربية مع مؤلف الفيلم بوصفه شخصاً واحداً بالضرورة، بل اعترفت بصفة المؤلف لعدة أشخاص يساهمون مساهمة إبداعية أصيلة في إنجاز المصنف، مثل كاتب السيناريو، والمخرج، ومؤلف الموسيقى المصاحبة، وهو ما انعكس مباشرة على نطاق الحقوق المقررة لكل منهم داخل إطار العمل السينمائي[٦].

ومن حيث الحقوق المعنوية، تُولي القوانين الأوربية أهمية خاصة لحماية الصلة الشخصية التي تربط المؤلف بعمله السينمائي، فتقر له الحق في نسبة المصنف إليه، والحق في احترام سلامة العمل، والحق في الاعتراض على أي تشويه أو تحريف يسيء إلى سمعته أو مكانته الفنية. وتتميز هذه الحقوق بطابعها الدائم وغير القابل للتنازل، حتى في الحالات التي تنتقل فيها الحقوق المالية إلى المنتج، الأمر الذي يفرض على هذا الأخير التزاماً قانونياً باحترام الهوية الإبداعية للمؤلفين المشاركين في الفيلم[٧].

أما الحقوق المالية لمؤلف الفيلم، فتتجه التشريعات الأوربية إلى تنظيمها بأسلوب يحقق التوازن بين حماية الإبداع وضمان الاستغلال الاقتصادي للمصنف. إذ تقر هذه القوانين، في الغالب، بحق المؤلف في استغلال عمله مالياً عن طريق النسخ والعرض والتوزيع والإتاحة للجمهور، غير أنها تفترض، في مجال الإنتاج السينمائي، انتقال بعض هذه الحقوق إلى المنتج بموجب عقد الإنتاج أو بقوة القانون، وذلك لضمان وحدة استغلال الفيلم وتفادي تعدد أصحاب القرار في المشروع الواحد. ويُلاحظ أن هذا الافتراض لا يُفسَّر تفسيراً موسعاً، بل يقتصر على الحقوق اللازمة لتحقيق الغاية الاقتصادية للعقد[٨].

ويترتب على هذا التنظيم أن مؤلف الفيلم في القوانين الأوربية لا يفقد مركزه القانوني بمجرد إبرام عقد الإنتاج، بل يحتفظ بحقوقه الأساسية، ولا سيما المعنوية منها، مع تمتعه أحياناً بحقوق مالية تكميلية، كحق الحصول على مقابل عادل أو نسبة من الإيرادات في بعض صور الاستغلال اللاحق. وقد عزز القضاء الأوربي هذا الاتجاه من خلال تفسير العقود السينمائية تفسيراً يراعي حماية المؤلف متى كان النص غامضاً أو قابلاً لأكثر من معنى، انطلاقاً من كون المؤلف هو الطرف الإبداعي الذي يستحق حماية خاصة[٩].

وخلاصة الأمر، أن موقف القوانين الأوربية من حقوق مؤلف الأفلام السينمائية يتسم بالشمول والتوازن، إذ يعترف بتعدد المؤلفين، ويكفل لهم حماية معنوية قوية، وينظم حقوقهم المالية بما يضمن استمرارية الاستغلال السينمائي. ويُعد هذا النموذج من أكثر النماذج تطوراً في

مجال حماية مؤلفي المصنفات السمعية البصرية، كما يشكل معياراً مهماً للمقارنة مع القوانين التي لا تزال تعتمد على القواعد العامة أو التنظيم المجتزأ في هذا المجال.

الفرع الأول: الحقوق المادية واقسامها

تُعد الحقوق المادية لمؤلف الفيلم السينمائي الركيزة الاقتصادية الأساسية لحماية الإبداع السمعي البصري، إذ تمثل الوسيلة التي تمكّن المؤلف من استثمار جهده الفكري وتحقيق عائد مالي مقابل استغلال مصنفه. وتكتسب هذه الحقوق أهمية خاصة في المجال السينمائي، نظراً لتعدد صور الاستغلال وتشعب قنواته، ولتداخلها الوثيق مع مصالح المنتجين والموزعين والجهات المستغلة[١٠].

في القانون العراقي، يقر قانون حق المؤلف للمؤلف بحقوق مالية تخوّله وحده أو من يفوضه استغلال المصنف بأي صورة من صور الاستغلال المشروعة، كحق النسخ، وحق العرض العلني، وحق البث، وحق الترجمة أو الاقتباس. غير أن المشرّع العراقي لم يضع تنظيماً خاصاً للحقوق المادية في المصنفات السينمائية، الأمر الذي يؤدي إلى إخضاع هذه الحقوق للقواعد العامة، وإلى اعتبارها قابلة للتنازل أو الترخيص بموجب عقد إنتاج الفيلم، وفقاً لما يتفق عليه الطرفان[١١]. ويترتب على ذلك عملياً اتساع نطاق الحقوق التي قد تنتقل إلى المنتج، في ظل غياب قيود تشريعية دقيقة تحدد وسائل الاستغلال أو مدتها.

ويُلاحظ أن الحقوق المادية في القانون العراقي تتسم بطابعها المؤقت، إذ ترتبط بمدة حماية محددة تنقضي بعدها لتؤول المصنفات إلى الملك العام، وهو ما ينسجم مع الطبيعة الاقتصادية لهذه الحقوق، بخلاف الحقوق الأدبية. كما يجوز للمؤلف أن يتصرف في هذه الحقوق كلياً أو جزئياً، وأن يمنح تراخيص حصرية أو غير حصرية، شريطة وضوح محل التصرف، غير أن التطبيق العملي يكشف عن ضعف مركز المؤلف في مواجهة المنتج السينمائي، بسبب عدم وجود قواعد حمائية خاصة بعقود الإنتاج[١٢].

أما في القانون الإيراني، فتُعترف الحقوق المادية لمؤلف الفيلم بوصفها حقوقاً مالية قابلة للانتقال أو الترخيص، إلا أن المشرّع الإيراني، متأثراً بالاعتبارات الفقهية، يميل إلى تفسير هذه الحقوق تفسيراً يوازن بين مصلحة المؤلف ومتطلبات الاستغلال. فالأصل أن للمؤلف وحده الحق في استثمار مصنفه، ولا يجوز نقل هذه الحقوق إلا بقدر ما تقتضيه الضرورة العقدية، وبما لا يؤدي إلى استغلال غير عادل لجهده الإبداعي[١٣]. ويُلاحظ أن القضاء والفقه الإيرانيين يشددان على ضرورة تحديد وسائل الاستغلال تحديداً دقيقاً، وعدم افتراض انتقال شامل للحقوق المادية ما لم يكن ذلك منصوصاً عليه صراحةً[١٤].

وفي المقابل، يتميز التنظيم الأوربي، ولاسيما في القانون الفرنسي، بتقسيم أكثر وضوحاً ودقة للحقوق المادية لمؤلف الفيلم السينمائي. إذ يشمل الحق في الاستنساخ، والحق في التوزيع، والحق في الإتاحة للجمهور عبر الوسائل السمعية البصرية والرقمية، مع اعتبار كل وسيلة استغلال مستقلة عن غيرها. وقد أوجب المشرّع الفرنسي النص صراحةً على كل طريقة من طرق الاستغلال في عقد الإنتاج، ومنع التنازل العام أو المبهم عن الحقوق المادية، حمايةً للمؤلف من فقدان السيطرة على مصنفه[١٥].

كما افترض القانون الفرنسي انتقال الحقوق المادية اللازمة لاستغلال المصنف السمعي البصري إلى المنتج، إلا أن هذه القرينة لا تمتد إلى ما لم يُتفق عليه صراحة، ولا تحرم المؤلف من حقه في أجر متناسب مع العائدات الفعلية للاستغلال. ويُعد هذا التنظيم من أبرز مظاهر التوازن بين البعد الاقتصادي للصناعة السينمائية وحقوق المؤلف المالية[١٦].

أما القانون الإنكليزي، فينطلق من فلسفة تعاقدية بحتة، حيث تُعد الحقوق المادية لمؤلف الفيلم قابلة للتنازل أو الترخيص بشكل واسع، ويُترك تحديد نطاقها ووسائل استغلالها ومدة انتقالها لإرادة الأطراف. ولا يفرض المشرّع قيوداً تشريعية تفصيلية على التنازل عن هذه الحقوق، الأمر الذي يمنح المنتج مرونة كبيرة، لكنه في المقابل قد يؤدي إلى انتقال شبه كامل للحقوق المادية من المؤلف إلى المنتج، خصوصاً في ظل عدم التكافؤ الاقتصادي بين الطرفين[١٧].

ويُستخلص من المقارنة أن الحقوق المادية لمؤلف الفيلم السينمائي تمثل نقطة التقاء بين الإبداع والاستثمار، وأن درجة حمايتها تختلف تبعاً للنظام القانوني المعتمد. ففي حين يميل القانونان الفرنسي والإيراني إلى وضع قيود تضمن عدم إفراغ هذه الحقوق من مضمونها، يعتمد القانون الإنكليزي على الحرية التعاقدية، بينما يظل القانون العراقي بحاجة إلى تنظيم أكثر خصوصية يراعي تعقيدات الاستغلال السينمائي وتعدد صوره، بما يحقق حماية فعلية للحقوق المادية لمؤلف الفيلم دون الإضرار بديناميكية الإنتاج السينمائي[١٨].

الفرع الثاني: الحقوق المعنوية وأقسامها

تُعد الحقوق المعنوية لمؤلف الفيلم السينمائي التعبير القانوني الأوضح عن الصلة الشخصية التي تربط المؤلف بمصنفه، إذ تهدف إلى حماية الجانب الأدبي والفكري للعمل الإبداعي، بصرف النظر عن قيمته الاقتصادية أو عن انتقال الحقوق المالية المتعلقة به. وتكتسب هذه الحقوق في المجال السينمائي أهمية مضاعفة، نظراً للطبيعة الجماعية للمصنف السمعي البصري، وما يترتب عليها من مخاطر تذويب شخصية المؤلف داخل البنية الإنتاجية التي يهيمن عليها المنتج[١٩].

في القانون العراقي، يقر المشرّع الحقوق المعنوية للمؤلف بوصفها حقوقاً لصيقة بالشخصية، تتمثل أساساً في حق نسبة المصنف إلى مؤلفه، وحقه في الاعتراض على أي تحريف أو تشويه أو تعديل من شأنه الإضرار بسمعته أو بمكانته الأدبية. وقد أكد قانون حق المؤلف عدم قابلية هذه الحقوق للتنازل أو التقادم، وهو ما يعني استمرار تمتع المؤلف بها حتى بعد انتقال الحقوق المالية إلى المنتج في إطار عقد إنتاج الفيلم[٢٠]. غير أن غياب نصوص خاصة بالمصنفات السينمائية يجعل ممارسة هذه الحقوق خاضعة للقواعد العامة، الأمر الذي يثير إشكالات عملية عند تعارضها مع مقتضيات المونتاج أو التعديل الفني الذي يتطلبه الاستغلال التجاري للفيلم[٢١].

أما في القانون الإيراني، فتُمنح الحقوق المعنوية لمؤلف الفيلم حماية أشد، انطلاقاً من الأساس الفلسفي والفقهي الذي ينظر إلى المصنف بوصفه امتداداً لشخصية المؤلف. ويُعتبر حق نسبة المصنف وحق الحفاظ على سلامته حقوقاً مطلقة لا يجوز التنازل عنها أو تقييدها باتفاق، حتى في إطار العلاقة التعاقدية مع المنتج. ويذهب جانب من الفقه الإيراني إلى أن أي تعديل جوهري في المصنف السينمائي دون موافقة المؤلف يُعد اعتداءً على حقه المعنوي، ولو كان ذلك التعديل مبرراً باعتبارات فنية أو تجارية[٢٢].

وفي القانون الفرنسي، تُعد الحقوق المعنوية حجر الزاوية في نظام حماية المؤلف، حيث كرسها المشرّع بوصفها حقوقاً دائمة وغير قابلة للتنازل أو الحجز، وتشمل حق نسبة المصنف، وحق احترام سلامته، وحق تقرير نشره، وحق سحبه من التداول. ورغم أن القانون يفترض انتقال الحقوق المالية اللازمة لاستغلال المصنف السمعي البصري إلى المنتج، إلا أن ذلك لا يمس بأي حال من الأحوال الحقوق المعنوية للمؤلف، التي تبقى قائمة وقابلة للاحتجاج بها في مواجهة المنتج والغير على حد سواء[٢٣]. وقد أظهر القضاء الفرنسي تشدداً واضحاً في حماية هذه الحقوق، حتى عندما يؤدي ذلك إلى تقييد بعض صور الاستغلال التجاري للفيلم.

وعلى خلاف ذلك، يتبنى القانون الإنكليزي مفهوماً أكثر مرونة للحقوق المعنوية، إذ يعترف بها من حيث المبدأ، ولاسيما حق نسبة المصنف وحق الاعتراض على المعاملة المهينة، لكنه يجيز للمؤلف التنازل عنها صراحةً بموجب اتفاق مكتوب. ويُعد هذا التوجه انعكاساً للفلسفة البراغماتية التي تحكم نظام حق المؤلف في إنكلترا، والتي تُعلي من شأن الاستقرار التعاقدي ومتطلبات الصناعة السينمائية، ولو كان ذلك على حساب تقليص نطاق الحماية المعنوية للمؤلف[٢٤].

ويُستخلص من ذلك أن الحقوق المعنوية لمؤلف الفيلم السينمائي تمثل مجالاً واضحاً للتباين بين الأنظمة القانونية محل المقارنة. ففي حين يتسم النظامان الفرنسي والإيراني بحماية صارمة قائمة على عدم القابلية للتنازل والطابع الدائم للحقوق المعنوية، يعتمد القانون الإنكليزي على المرونة التعاقدية، بينما يقر القانون العراقي هذه الحقوق من حيث المبدأ، لكنه يفتقر إلى تنظيم خاص يوازن بدقة بين حماية شخصية المؤلف ومتطلبات الإنتاج السينمائي، الأمر الذي يبرز الحاجة إلى تدخل تشريعي يراعي خصوصية هذا النوع من المصنفات[٢٥].

تعزيز المركز القانوني لمؤلف الفيلم في عقد الإنتاج.

ويحتل مؤلف الفيلم السينمائي مركزاً قانونياً متميزاً في إطار عقد الإنتاج، باعتباره المصدر الأول للعمل الإبداعي، وصاحب الدور الجوهري في تكوين المصنف السمعي البصري. ولا يقتصر هذا المركز على كونه طرفاً تعاقدياً عادياً، بل يتجاوز ذلك ليعكس اعتراف التشريعات الحديثة بالطبيعة الخاصة للإبداع السينمائي، وما يستلزمه من حماية قانونية متوازنة.

ويُستمد هذا المركز من كون المؤلف هو صاحب المبادرة الفكرية، وصاحب الرؤية الفنية التي يقوم عليها العمل، حتى وإن شارك في إنجازه عدد من المساهمين الفنيين. ومن ثم، فإن الحقوق التي يتمتع بها لا تُفهم بمعزل عن هذه الخصوصية، بل يجب تفسيرها على نحو يضمن عدم تهميش دوره لصالح الاعتبارات الإنتاجية البحتة.

ويترتب على ذلك أن عقد الإنتاج السينمائي لا يجوز أن يُفهم بوصفه أداة لنقل السيطرة الكاملة على العمل، وإنما كإطار قانوني لتنظيم التعاون بين الإبداع والاستثمار. فالمؤلف، رغم انتقال بعض حقوقه المادية، يظل محتفظاً بمركز قانوني مستقل، يفرض على المنتج احترام حدوده وعدم الانتقاص من مكانته الفنية.

ويؤدي هذا التصور إلى الحد من الشروط التعسفية التي قد تُفرض على المؤلف، خاصة في ظل عدم التوازن الاقتصادي بينه وبين المنتج. ولهذا، تميل التشريعات المقارنة والفقه الحديث إلى تعزيز حماية المؤلف، سواء من خلال القيود المفروضة على تفسير العقود، أو من خلال إعلاء مبدأ حسن النية في تنفيذها.٢٦

توازن الحقوق والالتزامات في العلاقة بين المؤلف والمنتج

تقوم العلاقة التعاقدية بين مؤلف الفيلم والمنتج على مبدأ التوازن بين الحقوق والالتزامات، باعتباره شرطاً أساسياً لتحقيق العدالة العقدية. فكما يتمتع المؤلف بحقوق مالية وأدبية، فإنه يلتزم في المقابل بتمكين المنتج من استغلال المصنف وفق الشروط المتفق عليها، وبما يسمح بتحقيق الغاية الاقتصادية للعقد.

ويُعد هذا التوازن ضرورياً للحفاظ على استقرار العلاقة التعاقدية، إذ إن تغليب حقوق أحد الطرفين على حساب الآخر يؤدي إلى اختلال العقد وفقدانه لوظيفته. فالمؤلف، وإن كان الطرف الأضعف اقتصادياً في الغالب، لا يُعفى من الالتزامات التي يفرضها العقد، خاصة تلك المتعلقة بتسليم العمل في صورته المتفق عليها، واحترام مقتضيات التعاون الفني.

وفي المقابل، فإن التزامات المؤلف لا يجوز تفسيرها على نحو يفرغ حقوقه من مضمونها، أو يحوله إلى مجرد أداة تنفيذ لرغبات المنتج. ولهذا، يحرص الفقه على التأكيد أن التزامات المؤلف يجب أن تُفسر تفسيراً ضيقاً، وبما لا يؤدي إلى المساس بحقوقه الأدبية أو باستقلاله الفني.

ويظهر هذا التوازن بوضوح في العقود التي تنظم الأعمال السمعية البصرية، حيث تتداخل الاعتبارات الفنية مع المصالح التجارية. ومن ثم، فإن احترام هذا التوازن يُعد ضمانة أساسية لاستمرار التعاون بين المؤلفين والمنتجين، وتشجيع الإبداع في صناعة السينما.٢٧

المطلب الثاني: التزامات مؤلف الأفلام السينمائية

يترتب على مؤلف الفيلم السينمائي، في القوانين الأوربية، مجموعة من الالتزامات القانونية التي تشكل الوجه المقابل للحقوق المقررة له، وتستمد أساسها من الطبيعة التعاقدية لعقد الإنتاج السينمائي ومن خصوصية المصنف السمعي البصري بوصفه عملاً جماعياً. ويُعد الالتزام بتقديم المساهمة الإبداعية المتفق عليها من أهم هذه الالتزامات، إذ يلتزم المؤلف، سواء كان كاتب السيناريو أو الحوار أو مؤلف الموسيقى، بإنجاز عمله وفق الشروط الفنية والزمنية المحددة في العقد، وبما يحقق الغاية الفنية والاقتصادية للمشروع السينمائي[٢٨].

ومن بين الالتزامات الجوهرية كذلك، التزام المؤلف باحترام متطلبات العمل الجماعي، ذلك أن الفيلم لا يقوم على إبداع فردي معزول، بل على تنسيق بين عدة مساهمات فنية. ويقتضي هذا الالتزام تعاون المؤلف مع المنتج والمخرج وبقية فريق العمل، والامتناع عن أي تصرف من شأنه تعطيل سير الإنتاج أو الإخلال بوحدة العمل. وقد استقر الفقه الأوربي على أن هذا الالتزام لا يمس جوهر الحرية الإبداعية، وإنما يهدف إلى ضمان انسجام المصنف وتحقيق التوازن بين الإبداع الفردي ومتطلبات الإنتاج[٢٩].

كما يلتزم مؤلف الفيلم بضمان سلامة الحقوق التي ينقلها إلى المنتج، سواء كان النقل بموجب العقد أو بنص القانون. ويعني ذلك التزامه بعدم الاعتداء على حقوق الغير، وبأن تكون المساهمة الإبداعية أصلية وغير منتحلة، وأن لا تكون مثقلة بحقوق سابقة تتعارض مع استغلال

الفيلم. ويُعد هذا الالتزام تطبيقاً لمبدأ الضمان في العقود، إذ يتحمل المؤلف المسؤولية إذا ظهر أن العمل يتضمن اقتباساً غير مشروع أو اعتداءً على حقوق ملكية فكرية سابقة[٣٠].

ومن الالتزامات التي تفرضها القوانين الأوربية أيضاً، التزام المؤلف بعدم عرقلة استغلال الفيلم بعد إنجازه، ولا سيما في ما يتعلق بالحقوق المالية التي انتقلت إلى المنتج. فعلى الرغم من احتفاظ المؤلف بحقوقه المعنوية، إلا أنه لا يجوز له استعمال هذه الحقوق على نحو تعسفي يؤدي إلى شلّ استغلال المصنف أو الإضرار بالمصلحة الاقتصادية المشروعة للمنتج. وقد كرّس القضاء الأوربي هذا المبدأ من خلال الحدّ من التعسف في استعمال الحق المعنوي، متى ثبت أن ممارسة المؤلف لحقه لا تستند إلى مصلحة فنية حقيقية[٣١].

ويضاف إلى ما سبق التزام المؤلف باحترام بنود السرية المرتبطة بمراحل الإنتاج، إذ غالباً ما تتضمن عقود الإنتاج السينمائي شروطاً تمنع إفشاء مضمون السيناريو أو تفاصيل العمل قبل عرضه رسمياً. ويُعد هذا الالتزام ذا أهمية خاصة في الصناعة السينمائية، لما للإفشاء المبكر من أثر سلبي على القيمة التجارية للفيلم. وقد اعتبر الفقه أن الإخلال بالسرية يشكل خطأً تعاقدياً يرتب مسؤولية المؤلف، بصرف النظر عن تمتعه بحقوق أدبية على المصنف[٣٢].

وخلاصة التحليل، أن التزامات مؤلف الأفلام السينمائية في القوانين الأوربية لا تقل أهمية عن حقوقه، إذ تشكل الإطار القانوني الذي يضمن حسن تنفيذ عقد الإنتاج وتحقيق التوازن بين الإبداع والاستثمار. ويعكس هذا التنظيم فهماً متقدماً لطبيعة العمل السينمائي، يقوم على حماية المؤلف دون الإضرار باستقرار المشروع السينمائي، وهو ما يمنح هذه القوانين طابعاً عملياً متوازناً يصلح نموذجاً للمقارنة مع غيرها من التشريعات.

الفرع الأول: التزام بصنع الأثر الأدبي والفني

يُعد التزام مؤلف الفيلم السينمائي بصنع الأثر الأدبي والفني جوهر التزاماته الناشئة عن عقد الإنتاج، إذ يمثل المقابل الرئيسي لما يحصل عليه من حقوق مالية أو أجر متفق عليه. وينصرف هذا الالتزام إلى إنجاز العمل الإبداعي المتفق عليه، سواء تمثل في كتابة السيناريو أو الحوار أو المعالجة الدرامية، وفقاً للشروط الفنية والزمنية التي يحددها العقد، وبما يحقق الغاية السينمائية المقصودة منه[٣٣].

في القانون العراقي، وبغياب تنظيم خاص لعقد إنتاج الأفلام السينمائية، يخضع التزام المؤلف بإنجاز الأثر الأدبي والفني للقواعد العامة في العقود، ولاسيما أحكام عقد المقاولة أو عقد العمل الذهني، بحسب طبيعة العلاقة التعاقدية. ويُعد هذا الالتزام التزاماً بتحقيق نتيجة، تتمثل في تسليم المصنف المتفق عليه صالحاً للاستعمال السينمائي، وليس مجرد بذل عناية، ما دام

المؤلف قد تعهد بتقديم عمل إبداعي مكتمل يفي بالمتطلبات الأساسية للإنتاج[٣٤]. ويترتب على ذلك مسؤولية المؤلف عن عدم الإنجاز أو التأخير غير المبرر أو تسليم عمل معيب من الناحية الفنية أو القانونية.

أما في القانون الإيراني، فيُنظر إلى التزام المؤلف بإنجاز المصنف على أنه التزام ذو طبيعة شخصية خاصة، نظراً لارتباطه المباشر بشخصية المؤلف وملَكَاته الإبداعية. ويؤكد الفقه الإيراني أن هذا الالتزام لا يجوز تنفيذه عن طريق الغير، إلا إذا نص العقد صراحةً على خلاف ذلك، كما لا يجوز للمنتج فرض تعديلات جوهرية على العمل دون موافقة المؤلف، إذا كان من شأنها المساس بجوهر الأثر الأدبي أو الفني[٣٥]. ويُعد إخلال المؤلف بهذا الالتزام سبباً للمسؤولية العقدية، مع مراعاة خصوصية العمل الإبداعي وما قد يعتريه من صعوبات فنية أو فكرية.

وفي القانون الفرنسي، يُعد التزام مؤلف الفيلم بإنجاز الأثر الأدبي والفني التزاماً أساسياً في عقد الإنتاج السمعي البصري، ويخضع لمبدأ حسن النية في تنفيذ العقود. ويشترط المشرّع أن ينجز المؤلف عمله وفقاً للمعايير المهنية المتعارف عليها في الصناعة السينمائية، مع احترام الخطوط العامة المتفق عليها مع المنتج، دون أن يؤدي ذلك إلى المساس بحريته الإبداعية. وقد استقر القضاء الفرنسي على أن للمؤلف هامشاً من التقدير الفني، إلا أن تجاوزه لما تم الاتفاق عليه تعاقدياً قد يشكل إخلالاً يبرر مساءلته أو طلب تعديل العمل[٣٦].

أما في القانون الإنكليزي، فيغلب الطابع التعاقدي الصرف على هذا الالتزام، حيث يُحدد نطاقه ومضمونه بدقة في عقد الإنتاج. ويُنظر إلى التزام المؤلف بصنع الأثر الأدبي والفني بوصفه التزاماً بتنفيذ ما ورد في العقد، مع ترك مساحة أقل للاعتبارات الشخصية أو الفنية مقارنة بالنظامين الفرنسي والإيراني. ويُجيز هذا التوجه للمنتج اشتراط معايير تفصيلية تتعلق بالمحتوى أو الأسلوب أو المواعيد، ويُعد الإخلال بها إخلالاً تعاقدياً خاضعاً لآثار المسؤولية المدنية[٣٧].

ويُستخلص من المقارنة أن التزام مؤلف الفيلم السينمائي بصنع الأثر الأدبي والفني يشكل التزاماً محورياً تتقاطع فيه الاعتبارات الإبداعية والقانونية. ففي حين تميل القوانين ذات الطابع الحمائي، كالقانونين الفرنسي والإيراني، إلى إعلاء شأن الحرية الفنية للمؤلف، يعتمد القانون الإنكليزي على الصياغة التعاقدية الدقيقة، بينما يظل القانون العراقي أسير القواعد العامة، وهو ما يستدعي تدخلاً تشريعياً يضع إطاراً خاصاً يوازن بين متطلبات الإنتاج السينمائي وحماية الإبداع الأدبي والفني للمؤلف[٣٨].

الفرع الثاني: التزام بعدم اعتداء الأثر الأدبي والفني على الحقوق الأخرى

يُعد التزام مؤلف الفيلم السينمائي بعدم اعتداء الأثر الأدبي والفني الذي يقدمه على حقوق الغير من الالتزامات الجوهرية المرافقة لالتزامه بإنجاز المصنف، إذ يهدف إلى ضمان سلامة العمل من الناحية القانونية، وحماية المنتج من المخاطر المترتبة على استغلال مصنف مشوب باعتداء على حقوق سابقة. وينصرف هذا الالتزام إلى ضرورة أن يكون السيناريو أو الحوار أو المعالجة الدرامية عملاً أصيلاً، لا ينطوي على اقتباس غير مشروع، أو انتحال، أو مساس بحقوق الملكية الأدبية والفنية أو غيرها من الحقوق المحمية قانوناً[٣٩].

في القانون العراقي، وبالرجوع إلى القواعد العامة في المسؤولية العقدية، يُسأل المؤلف إذا تبيّن أن المصنف الذي سلّمه يعتدي على حقوق مؤلف آخر أو على حقوق شخصية للغير، كحق الاسم أو الصورة أو السمعة. ويُعد هذا الالتزام التزاماً بتحقيق نتيجة، قوامها تسليم عمل خالٍ من العيوب القانونية، بما يتيح للمنتج استغلاله دون التعرض لمطالبات قضائية. ويترتب على إخلال المؤلف بهذا الالتزام مسؤوليته عن التعويض، فضلاً عن حق المنتج في فسخ العقد إذا كان الاعتداء جوهرياً ويحول دون استغلال الفيلم[٤٠].

أما في القانون الإيراني، فيُؤكد الفقه على أن احترام حقوق الغير يُعد جزءاً من مقتضيات المشروعية، التي يجب أن تتوافر في الأثر الأدبي والفني محل العقد. ويُسأل المؤلف عن أي اقتباس غير مشروع أو استخدام غير مأذون به لمصنفات سابقة، حتى لو كان ذلك بحسن نية، ما دام الاعتداء قائماً من الناحية الموضوعية. كما يمتد هذا الالتزام ليشمل عدم المساس بالقيم المحمية قانوناً، أو بالحقوق الشخصية للأفراد، وهو ما يعكس الطابع الوقائي الذي يتسم به التنظيم القانوني الإيراني في هذا المجال[٤١].

وفي القانون الفرنسي، يُعد التزام المؤلف بضمان خلو المصنف من أي اعتداء على حقوق الغير التزاماً ثابتاً في عقود الإنتاج السمعي البصري، ويُدرج غالباً في صورة شرط ضمان قانوني لصالح المنتج. ويشمل هذا الضمان احترام حقوق الملكية الأدبية والفنية السابقة، وحقوق الملكية الصناعية عند الاقتضاء، فضلاً عن الحقوق الشخصية كحق الخصوصية وحق الصورة. وقد استقر القضاء الفرنسي على مساءلة المؤلف إذا أدّى إخلاله بهذا الالتزام إلى تعطيل استغلال الفيلم أو إلى تحميل المنتج تعويضات للغير[٤٢].

أما في القانون الإنكليزي، فيُنظر إلى هذا الالتزام من زاوية تعاقدية محضة، حيث يُعد جزءاً من warranties التي يقدمها المؤلف للمنتج. ويُحمَّل المؤلف مسؤولية أي إخلال بتلك الضمانات، سواء تعلق الأمر بانتهاك حقوق التأليف أو بالتشهير أو بالمساس بحقوق أخرى

محمية. ويتميّز هذا النظام بالوضوح في توزيع المخاطر، إذ غالباً ما يُلزم المؤلف بتعويض المنتج عن أي خسائر تنشأ عن دعاوى يقيمها الغير بسبب محتوى العمل[٤٣].

ويُستفاد من المقارنة أن التزام مؤلف الفيلم بعدم اعتداء الأثر الأدبي والفني على الحقوق الأخرى يُعد التزاماً ذا طبيعة وقائية، يهدف إلى تحقيق الأمن القانوني لعقد الإنتاج السينمائي. ففي حين يولي القانونان الفرنسي والإنكليزي أهمية كبيرة لفكرة الضمان وتحميل المؤلف تبعات الإخلال، يعتمد القانون الإيراني على مفهوم المشروعية واحترام حقوق الغير، بينما يظل القانون العراقي محتاجاً إلى تنظيم أكثر تفصيلاً يحدد نطاق هذا الالتزام وآثاره صراحةً، بما يتلاءم مع خصوصية الصناعة السينمائية وتعدد المخاطر القانونية المرتبطة بها[٤٤].

المبحث الثاني

حقوق والتزامات منتجي الافلام السينمائية

يحتل منتج الفيلم السينمائي مركزاً محورياً في عقد الإنتاج، بوصفه الطرف الذي يتولى المبادرة الاقتصادية والتنظيمية، ويتحمل المخاطر المالية والفنية المرتبطة بإنجاز المصنف السمعي البصري واستغلاله. ولا يقتصر دوره على تمويل العمل، بل يمتد ليشمل تنسيق الجهود الإبداعية والتقنية، وإدارة مراحل الإنتاج المختلفة، وضمان طرح الفيلم في القنوات المشروعة للاستغلال. ومن ثم، فإن تحديد حقوق المنتج والتزاماته يكتسب أهمية خاصة لتحقيق التوازن العقدي بينه وبين مؤلفي الفيلم، ولاسيما في ظل الطبيعة المركبة لعقد الإنتاج السينمائي وتداخل عناصره الأدبية والفنية والتجارية[٤٥].

وفي القانون العراقي، لا يوجد تنظيم تشريعي خاص يحدد المركز القانوني لمنتج الفيلم السينمائي، الأمر الذي يؤدي إلى إخضاع حقوقه والتزاماته للقواعد العامة في القانون المدني، فضلاً عن ما يرد في قانون حق المؤلف من أحكام متفرقة تتعلق باستغلال المصنفات. ويؤدي هذا الفراغ التشريعي إلى عدم وضوح نطاق حقوق المنتج، ولاسيما ما يتعلق بمدى انتقال الحقوق المالية إليه، وحدود سلطته في استغلال المصنف أو إدخال تعديلات عليه، وهو ما يجعل الصياغة العقدية الأداة الأساسية لتنظيم العلاقة بينه وبين المؤلفين[٤٦].

أما في القانون الإيراني، فيتحدد مركز المنتج من خلال الجمع بين القواعد العامة للعقود وأحكام حماية حقوق المؤلف، مع ميل واضح إلى حماية الحقوق المعنوية للمبدعين. ويُنظر إلى المنتج بوصفه صاحب مصلحة مشروعة في استغلال المصنف، ولكن دون أن يترتب على ذلك المساس بجوهر الحقوق الشخصية للمؤلفين. ويؤدي هذا التوجه إلى تضييق نسبي في نطاق حقوق المنتج مقارنة بالأنظمة التي تعترف له بمركز قانوني مستقل وموسع[٤٧].

وفي القوانين الأوربية، ولاسيما القانون الفرنسي، يتجلى الاعتراف الصريح بالدور القانوني للمنتج السينمائي، حيث يُعد محور استغلال المصنف السمعي البصري، وتنتقل إليه الحقوق المالية اللازمة لذلك بقوة القانون أو بموجب العقد، مع الإبقاء على الحقوق المعنوية للمؤلفين بوصفها حقوقاً لصيقة بشخصهم وغير قابلة للتنازل. ويهدف هذا التنظيم إلى تحقيق توازن دقيق بين متطلبات الصناعة السينمائية وحماية الإبداع الفني، من خلال تحديد حقوق المنتج على نحو واضح، مقابل تحميله التزامات قانونية تضمن احترام حقوق المؤلفين ومشاركتهم العادلة في عوائد الاستغلال[٤٨].

أما في القانون الإنكليزي، فيغلب الطابع التعاقدي على تحديد مركز المنتج، إذ تُترك مسألة حقوقه والتزاماته لسلطان الإرادة، مع الاعتراف العملي بسيطرته الواسعة على المصنف بوصفه صاحب المبادرة الاستثمارية. ويترتب على ذلك اتساع نطاق حقوق المنتج في الاستغلال والتصرف، مقابل التزامات محددة أساسها العقد، دون تدخل تشريعي تفصيلي يفرض توازناً موضوعياً كما هو الحال في القانون الفرنسي[٤٩].

ويُستخلص من ذلك أن دراسة حقوق والتزامات منتجي الأفلام السينمائية تمثل عنصراً أساسياً لفهم البنية القانونية لعقد الإنتاج، وتكشف عن تباين واضح بين النظم القانونية محل المقارنة، ما بين أنظمة تفتقر إلى تنظيم خاص وتعتمد على القواعد العامة، وأخرى تضع إطاراً تشريعياً دقيقاً يوازن بين المصالح الاقتصادية للمنتج والحقوق الأدبية والفنية للمؤلفين[٥٠].

المطلب الأول: الحقوق الممنوحة للمنتج

يُعد المنتج في عقد الإنتاج السينمائي المحور الاقتصادي للمشروع، ومن ثمّ يقر له القانون والفقه مجموعة من الحقوق التي تمكّنه من استغلال المصنف السمعي البصري وتحقيق الغاية الاستثمارية المرجوة منه. وتنشأ هذه الحقوق إما مباشرة من القانون، ولا سيما قوانين حق المؤلف، أو استناداً إلى عقد الإنتاج الذي يحدد نطاقها وحدودها. ويُلاحظ أن التشريعات المقارنة، رغم اختلافها في التفاصيل، تتفق على منح المنتج مركزاً قانونياً مميزاً يبرره تحمله العبء المالي والتنظيمي الأساسي للعمل السينمائي[٥١].

ومن أبرز الحقوق الممنوحة للمنتج، حق استغلال الفيلم استغلالاً مالياً بجميع صوره، ويشمل ذلك حق النسخ والتوزيع والعرض العلني والإتاحة للجمهور عبر الوسائل التقليدية أو الرقمية. ويُستمد هذا الحق إما من انتقال الحقوق المالية من مؤلفي الفيلم إلى المنتج بموجب العقد، أو من افتراض قانوني يقرره المشرّع ضماناً لوحدة الاستغلال. ويُعد هذا الحق جوهرياً، إذ

بدونه يفقد عقد الإنتاج مضمونه الاقتصادي، ويتحول المنتج إلى مجرد ممول دون سلطة فعلية على المصنف[٥٢].

كما يتمتع المنتج بحق تنظيم عملية الاستغلال وتحديد توقيتها ومجالها المكاني، بما في ذلك اختيار أسواق العرض، وإبرام عقود التوزيع، والتصرف في الحقوق الثانوية كالبث التلفزيوني أو المنصات الرقمية. ويبرر الفقه هذا الحق بضرورة وجود إدارة موحدة للفيلم، تحول دون تضارب القرارات بين أصحاب الحقوق المتعددين. غير أن ممارسة هذا الحق تظل مقيدة باحترام الحقوق المعنوية لمؤلفي العمل، ولا سيما الحق في نسبة المصنف إليهم واحترام سلامته[٥٣].

ومن الحقوق التي تُمنح للمنتج أيضاً، حق الدفاع عن الفيلم في مواجهة الاعتداءات التي تمس استغلاله، سواء تعلّق الأمر بالقرصنة أو الاستعمال غير المشروع. ويُقر له القانون، في كثير من التشريعات، صفة التقاضي لحماية المصنف السينمائي، باعتباره صاحب المصلحة الاقتصادية المباشرة. ويعكس هذا الحق اعترافاً بالدور العملي للمنتج في حماية الصناعة السينمائية، وعدم قصر الحماية القضائية على المؤلف وحده[٥٤].

ويضاف إلى ذلك حق المنتج في تعديل المصنف أو إدخال بعض التغييرات التقنية اللازمة لاستغلاله، كالدبلجة أو الترجمة أو التكييف مع وسائل عرض جديدة. ويُمارس هذا الحق في حدود ما يقتضيه الاستغلال الطبيعي للفيلم، ودون المساس بجوهر العمل أو الإساءة إلى القيمة الفنية للمصنف. وقد استقر الفقه على أن هذه السلطة ليست امتداداً للحق المعنوي، وإنما مظهر من مظاهر الحق المالي المرتبط بالاستثمار[٥٥].

وخلاصة القول، أن الحقوق الممنوحة للمنتج في عقد الإنتاج السينمائي تشكل الإطار القانوني الذي يتيح تحويل الإبداع إلى منتج ثقافي قابل للتداول والاستغلال. وهي حقوق ذات طابع مالي وتنظيمي في الأساس، تبررها طبيعة الدور الذي يضطلع به المنتج، غير أنها ليست مطلقة، بل تظل مقيدة بحقوق المؤلف وبمقتضيات النظام العام. ويُعد هذا التوازن بين حقوق المنتج وحقوق المبدعين أحد أهم معايير نجاح التنظيم القانوني للعقود السينمائية.

الفرع الأول: الحقوق المادية

تُعد الحقوق المادية الممنوحة لمنتج الفيلم السينمائي من الركائز الأساسية التي يقوم عليها عقد الإنتاج، إذ تمثل الأداة القانونية التي تمكّنه من استغلال المصنف السمعي البصري اقتصادياً واسترداد ما أنفقه من استثمارات، فضلاً عن تحقيق الربح. وتنصرف هذه الحقوق إلى سلطات الاستغلال المالي للفيلم بمختلف صوره، كالعرض السينمائي، والبث التلفزيوني،

والاستنساخ، والتوزيع، والإتاحة للجمهور عبر الوسائط الرقمية، وذلك في الحدود التي يقرّها القانون أو ينظمها العقد[٥٦].

في القانون العراقي، لا يوجد نص صريح يحدد الحقوق المادية لمنتج الفيلم السينمائي بوصفه طرفاً مستقلاً في منظومة حق المؤلف، الأمر الذي يؤدي إلى إخضاع هذه الحقوق للقواعد العامة في قانون حق المؤلف والقانون المدني. ويُفهم من ذلك أن المنتج لا يكتسب الحقوق المادية على الفيلم إلا بموجب عقد يبرمه مع مؤلفي الأثر الأدبي والفني، سواء كان ذلك في صورة تنازل، أو ترخيص بالاستغلال. ويترتب على هذا الوضع أن نطاق الحقوق المادية للمنتج ومدتها ووسائل استغلالها تظل رهينة للصياغة العقدية، مع ما يرافق ذلك من عدم استقرار قانوني في حال غموض العقد أو سكوتِه عن بعض صور الاستغلال[٥٧].

أما في القانون الإيراني، فيتسم تنظيم الحقوق المادية بطابع أكثر تحفظاً تجاه المنتج، إذ تُمنح الأولوية لحقوق المؤلف المالية، ولا يُفترض انتقالها إلى المنتج إلا بنص صريح وواضح. ويؤكد الفقه الإيراني أن الحقوق المادية قابلة للنقل أو الترخيص، إلا أن هذا النقل يجب أن يكون محدداً من حيث النطاق والمدة ووسائل الاستغلال، ولا يجوز تفسيره على نحو موسع لمصلحة المنتج. ويؤدي ذلك إلى تضييق نطاق الحقوق المادية التي يتمتع بها المنتج مقارنة بالنظم التي تقر انتقالاً قانونياً أو ضمنياً لتلك الحقوق[٥٨].

وفي القانون الفرنسي، يحتل المنتج مركزاً قانونياً متميزاً فيما يتعلق بالحقوق المادية على المصنفات السمعية البصرية. فقد أقر المشرّع الفرنسي مبدأ انتقال الحقوق المالية اللازمة لاستغلال الفيلم إلى المنتج، مع افتراض قانوني لصالحه، شريطة احترام حقوق المؤلفين المعنوية وضمان حصولهم على أجر متناسب مع عوائد الاستغلال. وتشمل الحقوق المادية للمنتج في هذا الإطار جميع صور الاستغلال المعروفة وقت إبرام العقد، مع التزامه بعدم تجاوزها إلى صور جديدة إلا باتفاق خاص. ويُعد هذا التنظيم من أكثر النماذج توازناً بين حماية الاستثمار السينمائي وضمان حقوق المبدعين[٥٩].

أما في القانون الإنكليزي، فتُحدد الحقوق المادية للمنتج على أساس مبدأ سلطان الإرادة، حيث لا توجد افتراضات قانونية موسعة لمصلحته، بل يعتمد اكتسابه لهذه الحقوق على ما ينص عليه العقد. غير أن الممارسة العملية تُظهر أن المنتج غالباً ما يحصل على حقوق مادية واسعة وشاملة، تمتد إلى جميع صور الاستغلال الحالية والمستقبلية، نتيجة قوته التفاوضية. ويُنظر إلى هذه الحقوق بوصفها حقوق ملكية اقتصادية قابلة للتصرف الكامل، بما في ذلك نقلها للغير أو الترخيص بها، ما لم يُقيَّد ذلك تعاقدياً[٦٠].

وتكشف المقارنة أن الحقوق المادية لمنتج الفيلم السينمائي تمثل نقطة التقاء بين الاعتبارات الاقتصادية وحماية الإبداع الفني. ففي حين يمنح القانون الفرنسي المنتج إطاراً قانونياً واضحاً ومحدداً يضمن استقرار الاستثمار، ويقيّده في الوقت ذاته بضمانات لصالح المؤلفين، يعتمد القانونان العراقي والإيراني على القواعد العامة والصياغة العقدية، مع اختلاف في درجة الحماية، بينما يذهب القانون الإنكليزي إلى أقصى مدى في تكريس الحرية التعاقدية. ويبرز من ذلك ضرورة إعادة النظر في التنظيم القانوني العراقي، بما يحقق وضوحاً أكبر في تحديد الحقوق المادية للمنتج، ويواكب التطور المتسارع لصناعة السينما ووسائل استغلالها الحديثة[٦١].

الفرع الثاني: الحقوق المعنوية

يثير الحديث عن الحقوق المعنوية لمنتج الفيلم السينمائي إشكالية فقهية وتشريعية دقيقة، مردّها إلى الطبيعة الشخصية لهذه الحقوق وارتباطها الوثيق بشخص المبدع، في مقابل الدور التنظيمي والاقتصادي الذي يضطلع به المنتج. فالأصل في نظرية حقوق الملكية الأدبية والفنية أن الحقوق المعنوية لا تثبت إلا للمؤلف، بوصفها تعبيراً عن شخصيته الفكرية وامتداداً لذاته، غير أن خصوصية المصنف السمعي البصري، بوصفه عملاً جماعياً، دفعت بعض النظم القانونية إلى التساؤل حول إمكانية إقرار حقوق معنوية محدودة للمنتج، أو على الأقل الاعتراف له ببعض السلطات ذات الطابع غير المالي[٦٢].

في القانون العراقي، لا يعترف التشريع صراحةً بأي حقوق معنوية لمنتج الفيلم السينمائي، إذ تقصر هذه الحقوق على مؤلف المصنف الأدبي أو الفني. ويُفهم من ذلك أن المنتج لا يتمتع بحق نسبة المصنف إليه، ولا بحق احترام سلامته، ولا بحق تقرير نشره، وإنما تقتصر سلطاته على ما يرد في العقد من حقوق مالية أو تنظيمية. ويُعد هذا التوجه منسجماً مع المفهوم التقليدي للحقوق المعنوية، إلا أنه يثير إشكاليات عملية تتعلق بحماية سمعة المنتج المهنية في حال تشويه الفيلم أو عرضه بصورة تسيء إلى اسمه التجاري، الأمر الذي لا يجد له معالجة واضحة في إطار حق المؤلف، وإنما قد يُعالج عبر قواعد المسؤولية المدنية أو حماية الاسم التجاري[٦٣].

أما في القانون الإيراني، فيتسم الموقف بمزيد من الصرامة في حصر الحقوق المعنوية بالمؤلف، حيث تُعد هذه الحقوق غير قابلة للتنازل أو الانتقال، ولا يجوز إسنادها إلى غير صاحب الإبداع الفكري. ولا يترتب للمنتج، وفق هذا التصور، أي حق معنوي مستقل، حتى وإن كان دوره محورياً في تكوين المصنف السينمائي. ويؤكد الفقه الإيراني أن الاعتراف بحقوق

معنوية للمنتج من شأنه إفراغ هذه الحقوق من مضمونها الشخصي، وتحويلها إلى مجرد امتداد للحقوق المالية، وهو ما يتعارض مع فلسفة الحماية المعنوية في قانون حق المؤلف[٦٤].

وفي القانون الفرنسي، ورغم الاعتراف الواسع بدور المنتج في استغلال المصنف السمعي البصري، فإن المشرّع ظل متمسكاً بمبدأ قصر الحقوق المعنوية على المؤلفين. ومع ذلك، أقر الفقه والقضاء الفرنسيان للمنتج بعض السلطات ذات الطابع الأدبي غير المباشر، مثل حق الاعتراض على أي تعديل جوهري في الفيلم من شأنه الإضرار بوحدته الفنية أو الإخلال بالغرض المتفق عليه، ليس بوصفه صاحب حق معنوي، وإنما بوصفه طرفاً في عقد يهدف إلى إخراج المصنف إلى الجمهور بصورة متكاملة. ويُفهم من ذلك أن حماية المنتج في هذا الإطار تستند إلى الرابطة العقدية لا إلى حق معنوي مستقل[٦٥].

أما في القانون الإنكليزي، فيغلب الطابع الوظيفي على تنظيم الحقوق المعنوية، حيث لا تحظى هذه الحقوق بذات القداسة المعروفة في الأنظمة اللاتينية. وقد أتاح المشرّع إمكانية التنازل عن الحقوق المعنوية كتابةً، الأمر الذي يحد عملياً من نطاقها. وبالنسبة للمنتج، لا يُعترف له بحقوق معنوية مستقلة، غير أن السيطرة العملية التي يتمتع بها على المصنف، نتيجة امتلاكه الحقوق المالية الواسعة، تمكّنه من فرض رؤيته الفنية والتنظيمية، بما في ذلك التحكم في النسخة النهائية للفيلم وطريقة عرضه، دون الحاجة إلى إسناد ذلك إلى حقوق معنوية بالمعنى الدقيق[٦٦].

وتُظهر المقارنة أن المنتج السينمائي، رغم مركزه المحوري في عملية الإنتاج، لا يُعد في الغالب صاحب حقوق معنوية مستقلة، وأن ما يتمتع به من سلطات غير مالية يجد أساسه إما في العقد أو في القواعد العامة للمسؤولية وحماية السمعة التجارية. ويكشف ذلك عن تمايز واضح بين النظم القانونية التي تحافظ على الطابع الشخصي الخالص للحقوق المعنوية، وتلك التي تميل إلى تقليص نطاقها لصالح الاعتبارات الاقتصادية. ويُعد هذا التوجه مهماً للحفاظ على جوهر الحماية الأدبية والفنية، مع ضرورة التفكير في آليات قانونية موازية تضمن حماية المصالح غير المالية للمنتج دون المساس بحقوق المؤلفين[٦٧].

المطلب الثاني: التزامات القانونية للمنتج

يترتب على المنتج السينمائي، بوصفه الطرف المحوري في عقد الإنتاج، مجموعة من الالتزامات القانونية التي تشكل المقابل الطبيعي للحقوق الواسعة التي يقرها له القانون والعقد. ويأتي في مقدمة هذه الالتزامات، التزامه بتمويل الفيلم وتحمل الأعباء المالية اللازمة لإنجاز المشروع، بما يشمل تكاليف الإعداد والتصوير والمونتاج والتوزيع الأولي. ويُعد هذا الالتزام

جوهرياً في عقد الإنتاج، إذ بدونه يفقد العقد سببه الاقتصادي، ويترتب على الإخلال به مسؤولية المنتج عن الأضرار التي تلحق ببقية أطراف العمل السينمائي[٦٨].

وإلى جانب الالتزام بالتمويل، يلتزم المنتج بتنظيم عملية الإنتاج والإشراف عليها إشرافاً مهنياً يضمن إنجاز الفيلم في الإطار الزمني والفني المتفق عليه. ويشمل هذا الالتزام اختيار الكوادر الفنية، وتوفير الوسائل التقنية المناسبة، وضمان التنسيق بين مختلف المساهمين في العمل السينمائي. وقد استقر الفقه على أن المنتج لا يلتزم بتحقيق نتيجة فنية معينة، وإنما يلتزم ببذل عناية مهنية تتناسب مع طبيعة الصناعة السينمائية ومعاييرها السائدة[٦٩].

كما يتحمل المنتج التزاماً أساسياً باحترام الحقوق الأدبية لمؤلفي الفيلم، رغم انتقال الحقوق المالية إليه. ويقتضي ذلك نسبة المصنف إلى مؤلفيه، واحترام سلامة العمل، والامتناع عن إدخال تعديلات جوهرية تمس القيمة الفنية للمصنف دون موافقتهم. ويُعد هذا الالتزام مظهراً من مظاهر النظام العام في قوانين حق المؤلف، ولا يجوز الاتفاق على مخالفته، حتى لو كان المنتج هو المالك الحصري لحقوق الاستغلال[٧٠].

ومن الالتزامات القانونية التي تقع على عاتق المنتج أيضاً، التزامه بدفع المقابل المالي المستحق لمؤلفي الفيلم وبقية المساهمين الإبداعيين، وفقاً لما تم الاتفاق عليه في عقد الإنتاج. ويشمل ذلك الأجور الثابتة أو النسب المرتبطة بعوائد الاستغلال، متى نص العقد على ذلك. ويؤكد الفقه أن هذا الالتزام لا يسقط بحجة عدم نجاح الفيلم تجارياً، ما لم يوجد اتفاق صريح يربط الأجر بالنتائج المالية[٧١].

ويضاف إلى ما تقدم التزام المنتج بضمان الاستغلال المشروع للفيلم، وذلك باتخاذ التدابير القانونية اللازمة لمنع الاعتداء على المصنف، ومواجهة القرصنة والاستعمال غير المرخص. ويُنظر إلى هذا الالتزام بوصفه التزاماً بحماية المصالح المشتركة لأطراف العقد، إذ إن الإخلال به لا يضر بالمنتج وحده، بل ينعكس سلباً على حقوق المؤلفين أيضاً[٧٢].

وخلاصة التحليل، أن الالتزامات القانونية للمنتج السينمائي تشكل الإطار الذي يضبط سلطته الواسعة في إدارة واستغلال الفيلم، وتضمن عدم تحوّل مركزه القانوني إلى أداة للإخلال بالتوازن التعاقدي. ويعكس هذا التنظيم توجهاً تشريعياً يرمي إلى تحقيق الانسجام بين متطلبات الاستثمار السينمائي وحماية الحقوق الإبداعية، وهو ما يمنح عقد الإنتاج طابعاً خاصاً يميّزه عن غيره من العقود المدنية التقليدية.

الفرع الأول: احترام الحقوق المعنوية للمؤلفين

يُعد التزام منتج الفيلم السينمائي باحترام الحقوق المعنوية للمؤلفين من أهم الالتزامات القانونية المترتبة على عاتقه، نظراً لما تتمتع به هذه الحقوق من طبيعة خاصة تميزها عن الحقوق المادية، إذ ترتبط ارتباطاً مباشراً بشخصية المؤلف وتعكس علاقته الفكرية والوجدانية بالمصنف. ويترتب على هذا الطابع الشخصي أن تظل الحقوق المعنوية محمية حتى في الحالات التي تنتقل فيها الحقوق المادية إلى المنتج، سواء بموجب العقد أو بنص القانون، الأمر الذي يجعل احترامها التزاماً دائماً لا ينقضي بانتهاء العلاقة التعاقدية[٧٣].

في القانون العراقي، يقرّ تشريع حق المؤلف مبدأ حماية الحقوق المعنوية للمؤلف على نحو مطلق، ويمنحها أولوية واضحة على الاعتبارات الاقتصادية. ويترتب على ذلك التزام المنتج بعدم إجراء أي تعديل أو حذف أو إضافة إلى المصنف السينمائي من شأنها المساس بشرف المؤلف أو سمعته أو تشويه فكرته الأساسية، إلا في الحدود التي يجيزها العقد وبما لا يفرغ الحق المعنوي من مضمونه. كما يلتزم المنتج بإثبات اسم المؤلف على الفيلم عند عرضه أو استغلاله، باعتبار ذلك مظهراً من مظاهر حق نسبة المصنف إلى صاحبه. ويُعد هذا الالتزام التزاماً قانونياً مستقلاً، لا يجوز الاتفاق على مخالفته، وإلا عُدّ الشرط باطلاً لمخالفته النظام العام[٧٤].

أما في القانون الإيراني، فتتخذ حماية الحقوق المعنوية طابعاً أكثر تشدداً، إذ تُعد هذه الحقوق غير قابلة للتنازل أو الانتقال أو التقادم. ويترتب على ذلك التزام المنتج باحترام إرادة المؤلف الفنية بصورة صارمة، وعدم المساس بوحدة المصنف أو فكرته الجوهرية، حتى لو اقتضت اعتبارات السوق أو التوزيع إدخال تعديلات على الفيلم. ويؤكد الفقه الإيراني أن أي إخلال من جانب المنتج بهذا الالتزام يُعد اعتداءً مباشراً على شخصية المؤلف، ويبرر مسؤوليته المدنية، بل والجزائية في بعض الحالات. ويُلاحظ أن هذا الاتجاه يعكس تأثراً واضحاً بالفلسفة القارية التي تُعلي من شأن البعد الأخلاقي للإبداع الفني[٧٥].

وفي القانون الفرنسي، تُعد الحقوق المعنوية حجر الزاوية في نظام حماية المؤلف، وقد كرسها المشرّع بوصفها حقوقاً أبدية وغير قابلة للتصرف. ويقع على عاتق المنتج التزام قانوني صارم باحترام هذه الحقوق، ولاسيما حق المؤلف في نسبة المصنف إليه، وحقه في سلامة المصنف، وحقه في الاعتراض على أي تشويه أو تحريف قد يلحق بالعمل السينمائي. ومع ذلك، وبالنظر إلى الطبيعة الجماعية للفيلم، أجاز القضاء الفرنسي قدراً من المرونة العملية، بحيث يُسمح للمنتج بإجراء تعديلات فنية أو تقنية تفرضها ضرورات الإنتاج أو العرض، شريطة ألا

تمس الجوهر الإبداعي للمصنف أو تسيء إلى سمعة المؤلف. ويُستند في ذلك إلى فكرة التوفيق بين الحق المعنوي ومتطلبات الاستغلال المشروع[٧٦].

أما في القانون الإنكليزي، فيختلف الموقف اختلافاً جوهرياً، إذ لا تحظى الحقوق المعنوية بذات المكانة التي تتمتع بها في الأنظمة اللاتينية. وقد أجاز المشرّع صراحةً إمكانية تنازل المؤلف عن حقوقه المعنوية كتابةً، وهو ما يؤدي عملياً إلى تقليص التزامات المنتج في هذا المجال. ومع ذلك، يظل المنتج ملزماً، في حال عدم وجود تنازل صريح، باحترام حق نسبة المصنف إلى مؤلفه، وعدم إجراء تعديلات جوهرية دون موافقته. ويُلاحظ أن حماية الحقوق المعنوية في هذا النظام تستند في الغالب إلى العقد أكثر من استنادها إلى قواعد آمرة، ما يعكس أولوية الاعتبارات الاقتصادية وحرية التعاقد[٧٧].

وتُظهر المقارنة أن التزام المنتج باحترام الحقوق المعنوية للمؤلفين يمثل أحد أبرز معايير التفرقة بين النظم القانونية محل الدراسة. ففي حين تتبنى القوانين العراقي والإيراني والفرنسي نهجاً حمائياً يحد من سلطة المنتج في مواجهة المؤلف، يذهب القانون الإنكليزي إلى منح مساحة أوسع للاتفاق، ولو على حساب البعد الأخلاقي للإبداع. ويكشف ذلك عن أهمية تبني تنظيم تشريعي واضح في القانون العراقي يوازن بين متطلبات الصناعة السينمائية وحماية الحقوق المعنوية، بما يمنع التعسف في استعمال سلطة المنتج، ويصون القيمة الفكرية والفنية للمصنف السينمائي[٧٨].

الفرع الثاني: تسجيل العقد في الدائرة المختصة

يُعد التزام منتج الفيلم السينمائي بتسجيل عقد الإنتاج في الجهة المختصة من الالتزامات القانونية والتنظيمية التي تكتسب أهمية خاصة في إطار حماية الحقوق الأدبية والفنية، وضمان استقرار المعاملات المتعلقة باستغلال المصنف السينمائي. فالتسجيل لا يقتصر على كونه إجراءً شكلياً، وإنما يؤدي وظيفة قانونية أساسية تتمثل في إثبات وجود العقد، وتحديد أطرافه، وبيان نطاق الحقوق والالتزامات الناشئة عنه، ولاسيما ما يتعلق بانتقال الحقوق المالية وحدود استغلال المصنف[٧٩].

في القانون العراقي، لا يرد نص صريح يفرض تسجيل عقد إنتاج الفيلم السينمائي على نحو إلزامي، غير أن القواعد العامة في قانون حق المؤلف، فضلاً عن التعليمات الإدارية الصادرة عن الجهات المختصة، تفيد بأهمية إيداع أو تسجيل العقود التي يترتب عليها نقل أو ترخيص الحقوق المالية. ويترتب على ذلك التزام المنتج، من الناحية العملية، بتسجيل العقد أو إيداعه لدى الجهة المختصة، حمايةً لمركزه القانوني، وتمكيناً له من الاحتجاج بالحقوق الناشئة

عنه في مواجهة الغير. ويُعد هذا الالتزام ذا طابع وقائي، إذ يحدّ من النزاعات المتعلقة بملكية الحقوق أو أسبقية استغلالها، خاصة في ظل تعدد المتدخلين في عملية الإنتاج السينمائي[٨٠].

أما في القانون الإيراني، فيحظى تسجيل العقود المتعلقة بحقوق المؤلف بأهمية أوضح، إذ يُنظر إليه بوصفه وسيلة لإثبات الحقوق وتنظيم تداولها، وإن لم يكن في جميع الأحوال شرطاً لانعقاد العقد. ويقع على عاتق المنتج التزام بتسجيل عقد الإنتاج أو العقود الملحقة به لدى الجهات المختصة، ولاسيما عندما يتضمن العقد تنازلاً عن الحقوق المالية أو ترخيصاً باستغلال المصنف. ويؤكد الفقه الإيراني أن عدم التسجيل لا يؤدي بالضرورة إلى بطلان العقد، ولكنه يضعف حجّيته في مواجهة الغير، ويُعرض المنتج لمخاطر قانونية تتعلق بتنازع الحقوق أو الادعاء بسبق الاستغلال[٨١].

وفي القانون الفرنسي، يُعد تسجيل أو إيداع عقود الإنتاج السينمائي إجراءً ذا أهمية خاصة، نظراً لوجود تنظيم دقيق لصناعة السينما والسمعي البصري. ويقع على عاتق المنتج التزام قانوني بتوثيق عقود الاستغلال ونقل الحقوق، سواء عبر التسجيل في السجلات المختصة أو من خلال الإيداع لدى الهيئات المهنية المعنية. ويهدف هذا الالتزام إلى تحقيق الشفافية، وضمان حقوق المؤلفين، وتمكينهم من مراقبة استغلال مصنفاتهم، فضلاً عن تسهيل الرقابة القانونية على احترام مبدأ الأجر المتناسب. ويُعد الإخلال بهذا الالتزام سبباً لتحميل المنتج مسؤولية مدنية، وقد يترتب عليه حرمانه من بعض الامتيازات القانونية أو المهنية[٨٢].

أما في القانون الإنكليزي، فيتسم الموقف بقدر أكبر من المرونة، إذ لا يُشترط في الأصل تسجيل عقد الإنتاج لانعقاده أو لنفاذه بين أطرافه. غير أن التسجيل أو الإيداع يُعد وسيلة إثبات مهمة، خاصة في العقود التي تتضمن نقل حقوق واسعة أو طويلة الأمد. ويُنظر إلى هذا الالتزام من زاوية عملية بحتة، تهدف إلى حماية المنتج من المنازعات المستقبلية، لا من زاوية كونه التزاماً قانونياً آمراً. ويُلاحظ أن الاعتماد الأساسي في هذا النظام ينصب على الصياغة العقدية الدقيقة، مع اعتبار التسجيل أداة مساندة لا شرطاً جوهرياً[٨٣].

وتُظهر المقارنة أن التزام المنتج بتسجيل عقد الإنتاج السينمائي يختلف في طبيعته وحدّته من نظام قانوني إلى آخر، إلا أنه يظل التزاماً بالغ الأهمية في جميع الأحوال، لما يحققه من استقرار قانوني وحماية للحقوق الأدبية والفنية. وفي هذا السياق، تبرز الحاجة في القانون العراقي إلى تنظيم أكثر وضوحاً لمسألة تسجيل عقود الإنتاج السينمائي، بما ينسجم مع تطور الصناعة السينمائية، ويضمن التوازن بين حماية المؤلفين وتمكين المنتج من استغلال المصنف بصورة مشروعة وآمنة قانونياً[٨٤].

الخاتمة

يُظهر موضوع الإطار القانوني والذمة المالية للمؤلف في عقد إنتاج الأفلام أن المصنف السينمائي لم يعد مجرد عمل إبداعي محض، بل أصبح في الوقت نفسه مشروعاً اقتصادياً مركباً، تتقاطع فيه حقوق متعددة وتتشابك فيه مصالح متعارضة ظاهرياً لكنها متكاملة عملياً. فالمؤلف يسعى إلى صون ثمرة إبداعه وضمان استمرار صلته بالعمل وعدم تشويه مضمونه أو نسبة إنتاجه إلى غيره، بينما يتطلع المنتج إلى تملّك أدوات الاستغلال التي تتيح له التمويل والتوزيع والتسويق واسترداد التكاليف وتحقيق الربح.

وإن "عقد إنتاج الأفلام" (المنتج من جهة، والمؤلف/المخرج من جهة أخرى) يمثل إطاراً تشريعياً دقيقاً، وهو ما يبرز بوضوح من خلال التباين بين القوانين اللاتينية (العراقية والأوروبية) والقوانين التي تعتمد على مزيج من الفقه الإسلامي والقوانين المدنية (إيران) .

وبخصوص طبيعة العقد القانونية فإنه يُكيف في القانون العراقي والقوانين الأوروبية، على أنه من "العقود المسماة" أو عقود الأداء المستمر ذات الطابع المالي والفني، وأما في القانون الإيراني، فإن العقد يتأثر بالقواعد الفقهية العامة (مثل "قاعدة لا ضرر" ومبدأ الرضائية)، مع تدخل تشريعي لتنظيم حقوق الملكية الفكرية.

وبشأن نطاق الحقوق الأدبية، فإن القوانين الأوروبية والتشريع العراقي تتفق على أن "الحق الأدبي" للمخرج/المؤلف (كالحق في نسبة العمل إليه ومنع التعديل عليه) هو حق أبدي وغير قابل للتصرف فيه، وفي المقابل، يميل القانون الإيراني إلى تقييد الحقوق الأدبية ببعض الضوابط الرقابية والفقهية.

وبخصوص الالتزام بالاستغلال المالي فإن القانون الأوروبي يُلزم المنتج بضرورة "الاستغلال الفعلي" للعمل الفني خلال مدة محددة، وإلا يحق للمؤلف فسخ العقد واسترداد حقوقه. بينما يغفل القانون العراقي والإيراني النص صراحة على هذا الالتزام، مما يضعف موقف المؤلف .

وبخصوص سلطة المنتج فإن القوانين الثلاثة المقارنة تشترك في منح المنتج الحق المطلق في الإشراف المالي والتنظيمي، بينما يحتفظ المخرج بسلطة اتخاذ القرارات الإبداعية والفنية، مما يخلق أحياناً نزاعاً قانونياً حول "الحق في التعديل النهائي للفيلم."

ولما تقدم فإن الباحث يقترح أن يتم تعديل التشريع العراقي والإيراني وعلى المشرع في العراق وإيران استلهام النهج الأوروبي بإدراج نصوص صريحة تلزم المنتج باستغلال الفيلم تجارياً خلال إطار زمني محدد، لحماية حقوق المؤلفين والفنانين من التعسف .

وبخصوص صياغة عقود نموذجية إلزامية فإن الباحث يقترح للجهات المختصة (مثل نقابات الفنانين ودوائر السينما) بضرورة صياغة "عقد نموذجي موحد" يتضمن نسب الأرباح، آلية احتساب "الإيرادات الإضافية(Residuals) "، وبنود جزائية واضحة تضمن حقوق الطرفين.

وبشأن تنظيم الرقابة وحقوق الملكية فإن الباحث يقترح أن يتم تخصيص فصل مستقل في قوانين الملكية الفكرية المحلية (العراقية والإيرانية) يوضح بدقة كيفية استغلال الأفلام المشتركة دولياً وكيفية توزيع العوائد بين المنتج وفريق العمل، بما يتوافق مع المعايير الأوروبية .

وأن يتم إنشاء محاكم فنية متخصصة، وإنشاء لجان تحكيم أو محاكم متخصصة في المنازعات الفنية والسينمائية، نظراً للطبيعة المعقدة التي تجمع بين الجانب التجاري (الإنتاج) والجانب المعنوي (الإبداع).

الهوامش

[1] André Lucas & Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, LexisNexis, 2017, p. 325.

[٢] قانون حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ المعدل، المواد ٥–٧، ص ١٤.

[٣] عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ١١٢.

[٤] حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ٩١.

[٥] محمد جعفري لنگرودي، *ترمينولوژى حقوق*، گنج دانش، طهران، ٢٠١٦، ص ٢٤٣.

[٦] حسني محمد نصر، *الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٠١)

[٧] عبد الحميد الشواربي، *حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع والقضاء*، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ص ١٦٤)

[٨] محمد صبري السعدي، *الملكية الفكرية في ضوء التشريعات المقارنة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٢٣)

[٩] عاطف البنا، *حماية المصنفات السمعية والبصرية*، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ص ١١٢)

[10] André Lucas & Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, LexisNexis, 2017, p. 342.

[١١] قانون حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ المعدل، المواد ٨–١٠، ص ١٩.

[١٢] عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ١١٩.

[١٣] حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ١٠٤.

[١٤] ناصر كاتوزيان، *حقوق مدنى: قواعد عمومى قراردادها*، ج ٢، شركة انتشار، طهران، ٢٠١٥، ص ٢١١.

15 Code de la propriété intellectuelle (France), Articles L.131-3, L.132-24, Dalloz, 2020, p. 426.

16 Pierre Sirinelli, La rémunération proportionnelle des auteurs, LGDJ, 2015, p. 81.

17 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 267.

18 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 139.

19 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 361.

[٢٠]قانون حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ المعدل، المواد ٥–٧، ص ١٤.

[٢١]محمد حسين منصور، *الملكية الفكرية*، دار الجامعة الجديدة، ٢٠١٢، ص ١٨٧.

[٢٢]حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ١١٨.

23 Code de la propriété intellectuelle (France), Articles L.121-1, L.121-2, Dalloz, 2020, p. 402.

24 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 285.

25 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 146.

[٢٦]عبد الحميد الشواربي، *الملكية الأدبية والفنية*، دار الفكر الجامعي، ٢٠٠٨، ص١.

27 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique ،LexisNexis, 2017.

[٢٨] محمد صبري السعدي، *الملكية الفكرية في ضوء التشريعات المقارنة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٣١.

[٢٩] عاطف البنا، *حماية المصنفات السمعية والبصرية*، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ص ١١٩.

[٣٠] عبد الحميد الشواربي، *حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع والقضاء*، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ص ١٧٣.

[٣١] حسني محمد نصر، *الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ١٩٥.

[٣٢] محمود نجيب حسني، *النظرية العامة للعقود الحديثة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٥٦.

33 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 389.

[٣٤]عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ٤٦٣.

[٣٥]ناصر كاتوزيان، *حقوق مدنى: قواعد عمومى قراردادها*، ج ٢، شركة انتشار، طهران، ٢٠١٥، ص ٢٥٦.

36 Code civil français & Jurisprudence relative aux contrats audiovisuels, Dalloz, 2020, p. 512.

37 Hugh Laddie, The Modern Law of Copyright, Butterworths, 2011, p. 501.

38 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 154.

39 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 401.

[٤٠]عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ٦٧٨.

[٤١]حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ١٣٦.

42 Code de la propriété intellectuelle & Jurisprudence audiovisuelle, Dalloz, 2020, p. 529.

43 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 312.

44 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 162.

45 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 173.

[٤٦]عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ٧٢١.

[٤٧]حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ١٨٩.

48 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 452.

49 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 341.

50 Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2020, p. 603.

[٥١] حسني محمد نصر، *الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٦٣.

[٥٢] محمد صبري السعدي، *الملكية الفكرية في ضوء التشريعات المقارنة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٤١.

[٥٣] عبد الحميد الشواربي، *حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع والقضاء*، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ص ١٨٢.

[٥٤] عاطف البنا، *حماية المصنفات السمعية والبصرية*، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ص ١٣٤.

[٥٥] محمود نجيب حسني، *النظرية العامة للعقود الحديثة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٧١.

56 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 181.

[٥٧] عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ٧٤٢.

[٥٨] حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ٢٠١.

59 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 468.

60 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 356.

61 Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2020, p. 615.

62 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 512.

[٦٣] عبد الرزاق السنهوري، *الوسيط في شرح القانون المدني*، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤، ص ٧٦٨.

[٦٤] حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ٢١٤.

65 Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2020, p. 627.

66 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 379.

67 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 196.

[٦٨] محمد صبري السعدي، *الملكية الفكرية في ضوء التشريعات المقارنة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٤٨.

[٦٩] عاطف البنا، *حماية المصنفات السمعية والبصرية*، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، ص ١٤١)

[٧٠] حسني محمد نصر، *الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٧٦)

[٧١] عبد الحميد الشواربي، *حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع والقضاء*، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ص ١٨٩)

[٧٢] محمود نجيب حسني، *النظرية العامة للعقود الحديثة*، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢٨٤)

73 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 203.

[٧٤] محمد جليل العطية، *شرح قانون حق المؤلف*، دار الثقافة، عمان، ٢٠١٠، ص ١٥٥.

[٧٥] حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ٢٢٧.

76 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 534.

77 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 402.

78 Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2020, p. 641.

79 Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014, p. 211.

[٨٠] محمد جليل العطية، *شرح قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة*، دار الثقافة، عمان، ٢٠١٢، ص ١٨٣.

[٨١] حسن صفائي، *حقوق مالكيت فكرى*، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨، ص ٢٤١.

82 André Lucas & Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017, p. 552.

83 Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018, p. 419.

84 Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, 2020, p. 658.

المصادر والمراجع

-حسن صفائي، حقوق مالكيت فكرى، نشر ميزان، طهران، ٢٠١٨

-حسني محمد نصر، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، دار النهضة العربية، القاهرة

-عاطف البنا، حماية المصنفات السمعية والبصرية، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية

-عبد الحميد الشواربي، الملكية الأدبية والفنية، دار الفكر الجامعي، ٢٠٠٨

-عبد الحميد الشواربي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع والقضاء، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية

-عبد الرزاق السنهوري، الوسيط في شرح القانون المدني، ج ١، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤

-قانون حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ المعدل

-محمد جعفري لنگرودي، ترمينولوژى حقوق، گنج دانش، طهران، ٢٠١٦

- محمد جليل العطية، شرح قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة، دار الثقافة، عمان، ٢٠١٢

-محمد جليل العطية، شرح قانون حق المؤلف، دار الثقافة، عمان، ٢٠١٠

-محمد حسين منصور، الملكية الفكرية، دار الجامعة الجديدة، ٢٠١٢

-محمد صبري السعدي، الملكية الفكرية في ضوء التشريعات المقارنة، دار النهضة العربية، القاهرة

-محمود نجيب حسني، النظرية العامة للعقود الحديثة، دار النهضة العربية، القاهرة

-ناصر كاتوزيان، حقوق مدنى: قواعد عمومى قراردادها، ج ٢، شركة انتشار، طهران، ٢٠١٥

- André Lucas & Henri Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017
- Code civil français & Jurisprudence relative aux contrats audiovisuels, Dalloz, 2020
- Code de la propriété intellectuelle & Jurisprudence audiovisuelle, Dalloz, 2020
- Code de la propriété intellectuelle (France), Dalloz, 2020
- Hugh Laddie, The Modern Law of Copyright, Butterworths, 2011
- Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018
- Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014
- Pierre Sirinelli, La rémunération proportionnelle des auteurs, LGDJ, 2015

Sources and References

- Hassan Safaei, Intellectual Property Rights, Mizan Publishing, Tehran, 2018
- Hosni Muhammad Nasr, Literary and Artistic Property and Neighboring Rights, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo
- Atef Al-Banna, Protection of Audio-Visual Works, Dar Al-Fikr Al-Jami'i, Alexandria

- Abdel Hamid Al-Shawarbi, Literary and Artistic Property, Dar Al-Fikr Al-Jami'i, 2008
- Abdel Hamid Al-Shawarbi, Copyright and Neighboring Rights in Legislation and Judiciary, Dar Al-Matbou'at Al-Jami'iya, Alexandria
- Abdel Razzaq Al-Sanhuri, The Intermediate Treatise on Civil Law, Vol. 1, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 2004
- Iraqi Copyright Law No. 3 of 1971, as amended
- Mohammad Jafari Langroudi, Terminology of Rights, Ganj Danesh, Tehran, 2016
- Mohammad Jalil Al-Atiya, Explanation of the Copyright and Neighboring Rights Law, Dar Al-Thaqafa, Amman, 2012
- Mohammad Jalil Al-Atiya, Explanation of the Copyright Law, Dar Culture, Amman, 2010
- Muhammad Hussein Mansour, Intellectual Property, Dar Al-Jami'a Al-Jadeeda, 2012
- Muhammad Sabri Al-Saadi, Intellectual Property in Light of Comparative Legislation, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo
- Mahmoud Najib Hosni, The General Theory of Modern Contracts, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo
- Nasser Katouzian, Civil Law: General Rules of Contracts, Vol. 2, Intishar Company, Tehran, 2015
- André Lucas & Henri Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, LexisNexis, 2017
- Code civil français & Jurisprudence relative aux contrats audiovisuels, Dalloz, 2020
- Code de la propriété intellectuelle & Jurisprudence audiovisuelle, Dalloz, 2020
- Code de la propriété intellectuelle (France), Dalloz, 2020
- Hugh Laddie, The Modern Law of Copyright, Butterworths, 2011
- Lionel Bently & Brad Sherman, Intellectual Property Law, Oxford University Press, 2018
- Paul Goldstein, International Copyright, Oxford University Press, 2014
- Pierre Sirinelli, La rémunération proportionnelle des auteurs, LGDJ, 2015