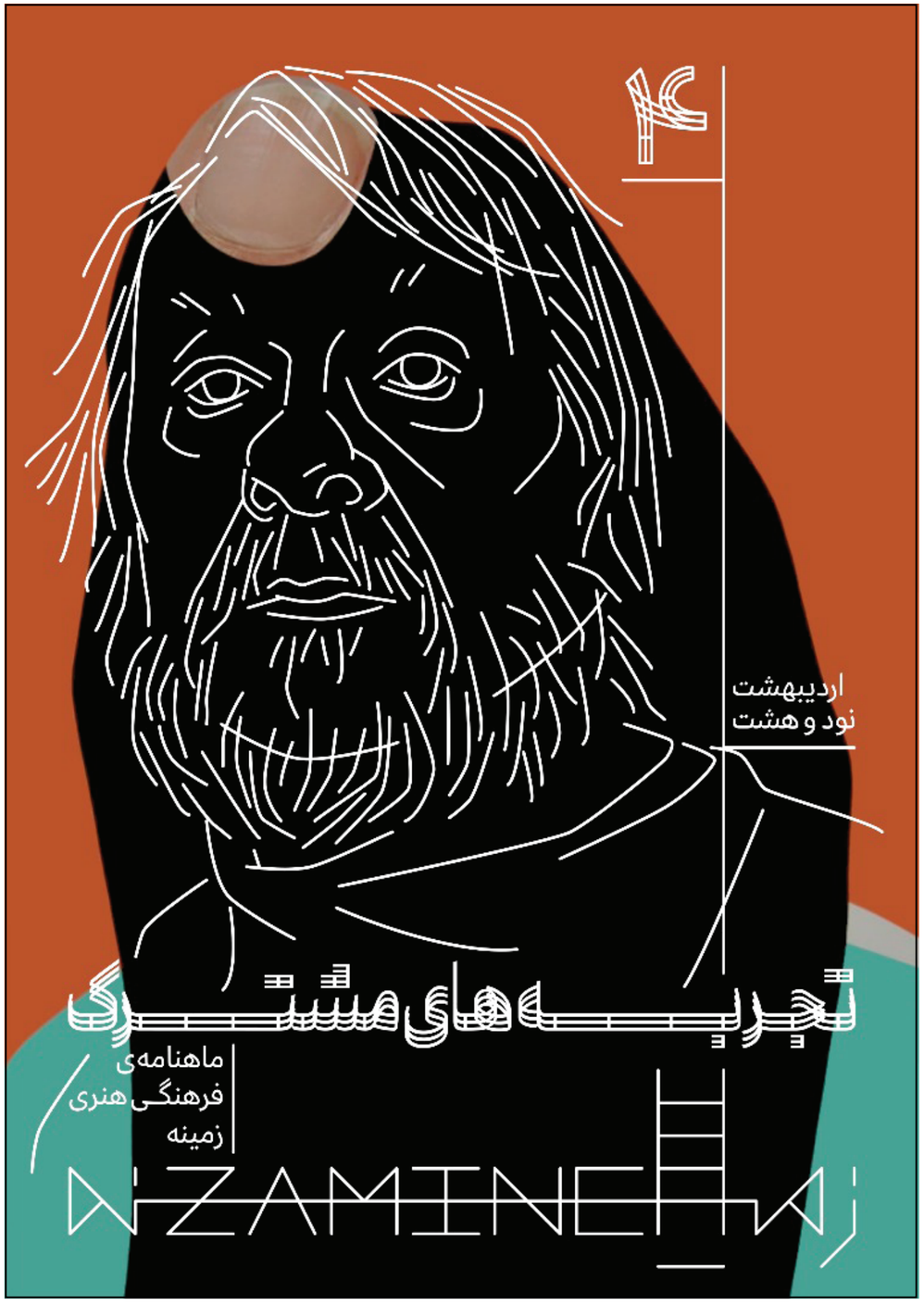

۴
اردیبهشت
نود و هشت
تجربه‌های مشترک
ماهنامه‌ی
فرهنگی هنری
زمینه
ZAMINEH

یادداشت سردبیر

کیارش علیمی

زمینه رسانه‌ای است گروهی که می‌خواهد عمومی، بومی و قابل فهم باشد. اگر کسی در او می‌نویسد، هر چند زمینه را خانه‌ی خود بیابد، عضو تحریریه‌ی او نخواهد بود. این مجله از این‌رو عده‌ای را تحریریه نمی‌نامد که تحریر در آن منوط به ارزش اندیشه‌ی مندرج در نوشتار است و نه شخص نگارنده. به یك معنی از اضطرار گفت‌وگو تحریریه‌ی زمینه غیر نمی‌شناسد. آن‌چه از جانب ما در قامت معیار و ساختار در این میان حاضر است سیاست‌گذاری شماره‌ها و ارزیابی مطالبی است که به دست‌مان می‌رسد. از این‌رو زمینه تشکیلاتی برای همگان است که ما مدیریتش می‌کنیم. روشِ ما برای ایجاد معرفتِ بومی بازخوانیِ مفاهیمِ بنیادین و نظریِ غالباً مغفول در کنارِ مصادیقش در میانِ کنش‌های حالِ حاضرِ ایران است. به همین دلیل، ابتدای مجله مقالاتی در این مفاهیم و بخش دیگر آن گفت‌وگو و کنکاش در شهر است. خیال ما این است که کنار هم آمدن این دو برای فراهم آوردن زمینه‌ای برای دقت و گفت‌وگو کافی است. در آغاز کار در شرح مفاهیم نیم اول زمینه اغلب ترجمه خواهیم کرد، که هم مطالب پرمغز ترجمه نشده بسیار است و هم این‌که صرف زمان نگارنده در آنچه در زبانی دیگر موجود است در نظرِ ما کارِ شایسته‌ای نیست. نیم دوم اما سر به سر اصلی است و اغلب متنِ گفت‌وگوها و گزارش‌هاست.

زمینه مختصر و سرراست است و از هیچ تلاشی برای دسترس‌پذیر کردن مفاهیم دریغ نمی‌کند. از گزیدن تا ویراستن هدف ما خوانایی است. علاوه بر این شگردها در کنار متن حاشیه‌ای افزودیم تا گشایشی برای ورود به دنیای مقالات باشد. این حواشی پرده‌ی نازکی میان جهان بیرون و درون زمینه است.

سرمقاله

این آخرین شماره‌ی مجموعه‌ی مالکیت فکری است که از بهمن‌ماه در زمینه منتشر کرده‌ایم. این بار ساختارهای جایگزین کپی‌رایت و موارد مصرف آن‌ها را بررسی کرده‌ایم. عمده‌ی تمرکز ما بر نظریه‌ی فرهنگ باز و امتداد عملی آن، «کریتیو کامنز»، است. فرهنگ باز و بدنه‌ی حقوقی آن، «کریتیو کامنز»، از پر مصرف‌ترین آیین‌نامه‌های جایگزین کپی‌رایت است. این ساختار در پیگیری دعاوی مالکیت فکری در صنعت نرم‌افزار کاربرد فراوان دارد و در این استفاده‌ی مدام تکامل یافته و در حال حاضر فراگیرترین ساختار حقوقی ناظر به حقوق مؤلف بعد از چارچوب کپی‌رایت است. بدیهی است که استقرار هر یک از ساختارهای حقوقی ناظر به مالکیت معنوی مستلزم همکاری‌های گسترده‌ی بین‌المللی است. بنا به همین دلیل، مراحل این استقرار متأثر از شرایط عمومی سیاست خارجی دولت‌هاست. در بخش مرتبط با مسائل بومی به بررسی تأثیر عوامل اقتصادی.سیاسی جاری بر روند ایجاد ساختارهای حامی حقوق مؤلف در ایران پرداخته‌ایم. مصاحبه‌های این شماره با فرشید مثقالی، گرافیست و تصویرگر، و شاپور منوچهری، وکیل دادگستری، است.

مقدمات تاریخی اساس‌نامه‌ی ملکه‌آن

کیارش علیمی

فرمان ۱۷۱۰ پارلمان بریتانیا، که به اساس‌نامه‌ی ملکه آن مشهور است، به باور عمومی اولین بدنه‌ی حقوقی جامعِ ناظر به مؤلف و نشر است. اراده به طرح این قانون ریشه در موفقیتِ دویست‌ساله‌ی صنعت چاپ در جزیره دارد. چاپ از ابتدای ورود به انگلستان به ابزاری برای مبارزات دینی حکومت تبدیل شد و به سرعت رشد کرد و گسترش یافت. حکومت تودورها (The House of Tudor) و استوارت‌ها (The Stuarts) (۱۴۸۵.۱۷۱۴) به مقصود نظارت بر نشرْ تشکلِ صنفی چاپ‌خانه‌دارها را به رسمیت شناختند و در اساس‌نامه‌هایی محتوای چاپ شده در این بنگاه‌ها را به موضوع یا مؤلفی خاص محدود کردند. این قوانین بنگاه‌های چاپ و نشر را ملزم به درخواست و خرید مجوز برای چاپ محتوا می‌کردند و از این طریق به بازوهای اعمال نیروی سیاسی و مجاری درآمدزایی تودورها تبدیل شدند.

زایش نهادی ناظر بر چاپ و نشر تحولی بزرگ در وضعیت حقوقی مؤلف بود. نفسِ به رسمیت شناخته شدن تشکل صنفی کتاب‌فروشان و چاپ‌خانه‌دارها از

چاپ از ابتدای ورود به انگلستان به ابزاری برای مبارزات دینی حکومت تبدیل شد و به سرعت رشد کرد و گسترش یافت.

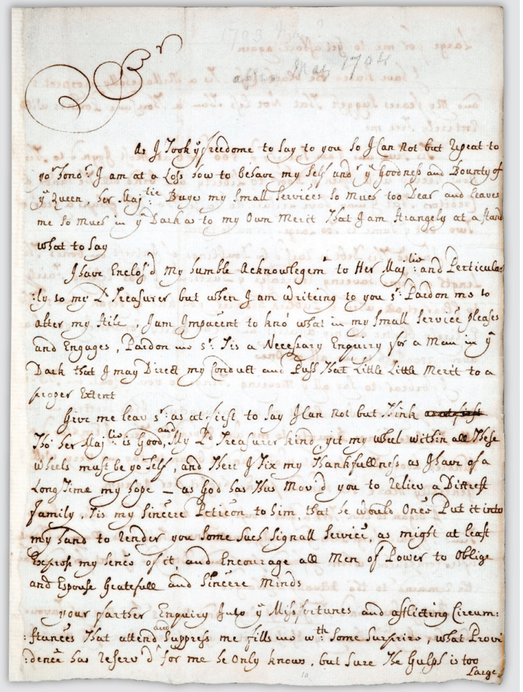
با آزادی‌های مدنی و سیاسی پس از انقلاب ۱۶۸۸، انحصار صنف مورد سؤال قرار گرفت و این امر موجب کاهش مشروعیت و در نهایت تضعیف اتحادیه شد.

سوی حکومت باعث قدرت گرفتن این نهاد و تسری نظارتش بر جهان بیرون از صنف شد. در سال ۱۵۵۷، ملکه ماری اول در فرمانی به صنف اجازه داد که در میان شورایی از حکام و اصحاب کلیسا نماینده‌ای برای اعمال نظر در فرایند صدور مجوز نشر داشته باشد. صنف در قرن هفدهم به ادبیات پارلمانی راه یافت؛ در بخشی از اصلاحاتِ چارلز دوم از تبعید، در قانونی به نام «فرمان صدور امتیاز ۱۶۶۲»، آمد و تا انقلاب ۱۶۸۸ مبنای بحث‌ها و بازنگری‌های حق نشر باقی ماند.

با آزادی‌های مدنی و سیاسی پس از انقلاب ۱۶۸۸، انحصار صنف مورد سؤال قرار گرفت و این امر موجب کاهش مشروعیت و در نهایت تضعیف اتحادیه شد. اتحادیه‌ی کتاب‌فروشان و چاپ‌خانه‌داران که اقتدار پیشینش را از دست داده بود به همکاری با بنگاه‌های خارج از صنف و سیاست‌های بازتر متمایل شد. متنی که بعدها به اساس‌نامه‌ی ملکه آن مشهور شد احتمالاً در همین دوره نوشته شده است. از این‌که اتحادیه در زمان تنظیم این سند چه میزان قدرت سیاسی داشته و تا کجای متن فعلیِ اساس‌نامه‌ی ملکه آن حاصل مداخله و اراده‌ی اتحادیه است سند مهمی در دسترس نیست. بررسی دعاوی و دادگاه‌های مرتبط با مالکیت فکری و نشرْ مرجع خوبی برای شرح تکامل حقوق مؤلف است. در درگیری‌های مؤلفان این دوران با سیاست‌های حاکمیت، ماجرای دنیل دفو (Daniel Defoe) و رابرت هارلی (Robert Harley) یکی از قدم‌های مهم در این مسیر است. اهمیت ماجرای دفو در این بود که در ادبیات حقوقی پس از خود مؤلف را در قامت

دانیل دفو را تخته‌بند کرده‌اند، در حالی که سربازان باید جلوی جمعیت را بگیرند تا به او گل پرت نکنند.
پدید آورنده نامشخص.
حکاکی روی چوب.
مجموعه‌ی ولکام.

موجودیتی قانونی به بحث‌ها اضافه کرد. دفو در خانواده‌ای بازرگان به دنیا آمد و پیش از این‌که به ستاره‌ی رمان‌های پرحادثه تبدیل شود در کسب و کار خانوادگی مشغول به کار بود. او بنا به موقعیت اقتصادی و اجتماعی و دسترسی‌اش به نشر دستی در سیاست داشت. او در سال ۱۷۰۲ اثری تحت عنوان کوتاه‌ترین مسیر با انشقاقیون با زبانی تیز و کنایی منتشر کرد و در آن کلیسا و نظام حاکمه‌ی وقت را به چالش کشید. او که از طبیعت جنجالی متن خود باخبر بود آن را بدون نام منتشر کرد. اما همین که آتش



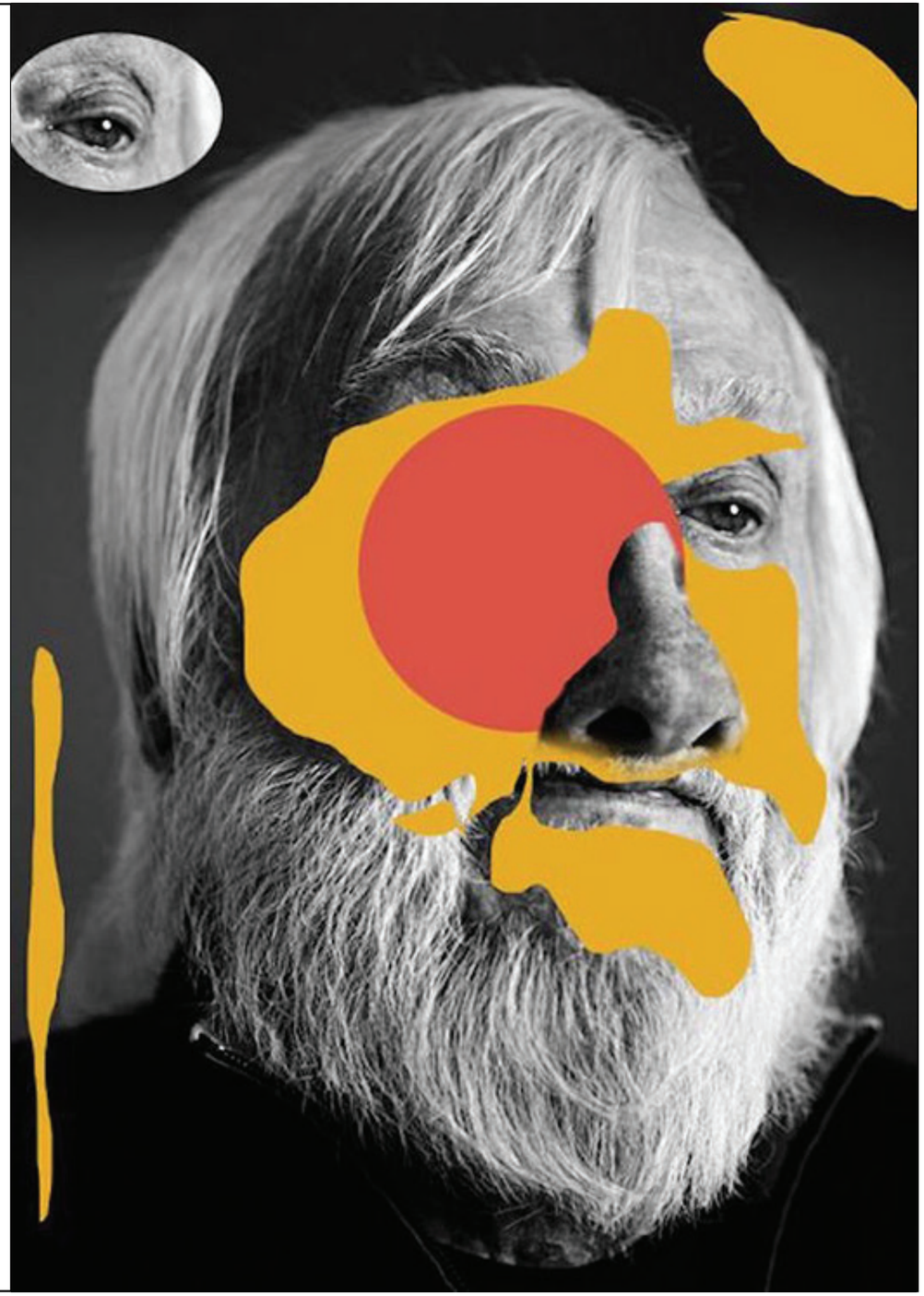
نامه‌ی دنیل دفو به رابرت هارلی به دست‌خط خودش ۱۷۰۳ - ۱۷۱۴، لندن

دعوا بالا گرفت به سرعت هویت دنیل دفو فاش شد و پلیس او را دستگیری کرد. او در دفاعیه‌اش نتوانست رابرت هارلی، سخن‌گو و نماینده‌ی پارلمان، را قانع کند و سرانجام زندانی شد. البته دیری نگذشت که هارلی در زندان به دفو پیشنهاد آزادی در ازای خبرچینی داد. دانیل دفو سال‌ها خبرچینِ رابرت هارلی بود اما انگیزه‌های سیاسی و درگیری‌های پیشینش همواره در نوشته‌های او آشکار است. دفو در زنجیره‌ای از مطالب که در مجله‌ی بررسی هفتگی منتشر کرد، به تشریح آرای جان لاک در مورد آزادی انتشار و مطبوعات پرداخت و از این طریق مقدمات فکریِ تولید متنی چون اساس‌نامه‌ی ملکه آن را به‌وجود آورد.روح نظامِ حقوق مؤلف از اساس‌نامه‌ی آن تا به حال تغییر مفهومی چندانی نکرده است. قراردادها و پیمان‌های فعلی کمابیش نسخه‌هایی تکامل یافته و گسترده‌تر از همان فرمان ۱۷۱۰ هستند. این روند از اصل برای ساختارمند کردن و به خدمت درآوردن بخشی نوظهور از تولیدهای انگلستان شروع شد، با هدف مدیریت و حفظ انحصار و حق انتخاب در انتشار محتوا ادامه و تکامل یافت، اما هنوز در جهت اولیه‌ی خود در حال حرکت است.

دفو در زنجیره‌ای از مطالب که در مجله‌ی بررسی هفتگی منتشر کرد، به تشریح آرای جان لاک در مورد آزادی انتشار و مطبوعات پرداخت و از این طریق مقدمات فکریِ تولید متنی چون اساس‌نامه‌ی ملکه آن را به‌وجود آورد.

تبارشناسی حقوق مالکیت مؤلف

انا نیموس
ترجمه‌ی نامدار شیرازیان
منبع: سابسول(subsol)، ۲۰۰۶
قسمت سوم



طغیان در برابر مالکیت فکری

مالکیت خصوصیِ ایده‌ها در دو قرن گذشته قادر نبوده که خاطره‌ی فرهنگ مشترک را از بین ببرد و نیز پذیرش این‌که هنگامی دانش شکوفا می‌شود که ایده‌ها، کلمات، اصوات و یا تصاویر به رایگان برای استفاده در اختیار همگان قرار می‌گیرد. از زمان پیدایش مؤلفِ انحصاری، افراد و گروه‌های گوناگونی نظام مالکیت فکری و «حق»ی را به چالش کشیده‌اند که این رژیم به افراد خاصی می‌بخشد تا «مالک» آثار خلاقانه‌شان باشند و در عین حال دیگران را از بازتفسیر آن‌ها منع می‌کند. در سال ۱۸۷۰ لوتریامون، در کتاب اشعار، خواستار بازگشت شعر غیرشخصی شد، شعری که همگان آن را نگاشته باشند. او هم‌چنین گفت که سرقت ادبی لازم است. متضمن پیشرفت است. سرقت ادبی جملات مؤلف را عمیقاً درمی‌یابد، از اصلاحاتش بهره می‌جوید، ایده‌ی نادرستی را حذف می‌کند و با ایده‌ای درست جایگزین می‌سازد. تعریف او افسانه‌ی خلاقیت فردی را متزلزل کرد، افسانه‌ای به منظور توجیه روابط مالکیتی تحت نام پیشرفت که در واقع با خصوصی‌سازی فرهنگ مانع پیشرفت می‌شد. واکنش طبیعی این بود که فرهنگ، به مثابه‌ی حوزه‌ی تولید اشتراکی، بی‌اعتنا به محدودیت‌های ساختگیِ حق مؤلف مورد بازنگری قرار گیرد. عبارات لوتریامون به معیاری برای آوانگاردهای قرن

واکنش طبیعی این بود که فرهنگ، به مثابه‌ی حوزه‌ی تولید اشتراکی، بی‌اعتنا به محدودیت‌های ساختگیِ حق مؤلف مورد بازنگری قرار گیرد.

بیستم تبدیل شد. دادا اصالت را رد کرد و تمامی آثار هنری را حاصل بازیافت و بازترکیب توصیف کرد .از آثار پیش‌ساخته‌ی دوشان، تا دستورالعمل‌های تزارا برای ساخت شعر از بریده‌های روزنامه و فوتومونتاژهای هوش، هاوسمان و هارتفیلد. دادا همچنین ایده‌ی هنرمند به مثابه نابغه‌ی منفرد و هنر به منزله‌ی عرصه‌ای مجزا را با کارِ جمعی برای تولیدِ نه تنها اشیا و متون بلکه تمسخرِ رسانه، اختلال در گردهمایی‌های سیاسی و تظاهرات خیابانی به چالش کشید. خشونتش با ارزش‌های هنری طغیانی بود در برابر بنیان‌های سرمایه‌داری که این ارزش‌ها را خلق کرده بود.

موقعیت‌گرایان (Situationist International)) به صورت سیستماتیک ایده‌های داداییست را تا سطح نظریه (اگرچه غالباً با مشکلاتی در سطح عمل) بسط دادند. موقعیت‌گرایان بین‌المللی اذعان داشتند که دست‌کاری .ارائه‌ی آثار هنری، فیلم، آگهی و کمیک‌استریپ‌های موجود با دست‌کاری و یا بازنویسی معانی غالب‌شان. مدیون آموزه‌های داداییسم است، اما با اندکی تفاوت. آن‌ها دادائیسم را نقد منفی تصاویر غالب می‌دیدند (نقدی که به پذیرش بی‌اثر شدن تصاویر بستگی داشت)، و دست‌کاری را استفاده‌ی مجدد و مفید از عناصر موجود برای تولید اثری جدید می‌دانستند. در اصل، دست‌کاری با سنت در تعارُض نبود، تأکیدی بود بر اختراع مجدد دنیایی جدید با استفاده از اجزای دنیای پیشین. و در ضمن، انقلاب در اساس رستاخیزی در برابر گذشته نبود، بلکه یادگیری زندگی بود به شیوه‌ای متفاوت، از طریق ایجاد اعمال و رفتارهای جدید. این اشکال رفتاری نوشته‌های جمعی را نیز شامل می‌شد که اغلب بدون امضا بودند و سرپیچی آشکاری از رژیم کپی‌رایت با الحاق برچسب «بدون کپی‌رایت» و یا

دست‌کاری با سنت در تعارُض نبود، تأکیدی بود بر اختراع مجدد دنیایی جدید با استفاده از اجزای دنیای پیشین. و در ضمن، انقلاب در اساس رستاخیزی در برابر گذشته نبود، بلکه یادگیری زندگی بود به شیوه‌ای متفاوت، از طریق ایجاد اعمال و رفتارهای جدید.

«ضد کپی‌رایت»، همراه با دفترچه‌های راهنمای استفاده: هر بخشی از متون این کتاب را می‌توان آزادانه و حتی بدون اشاره به منبعْ بازتولید، ترجمه و یا اقتباس کرد.

این شیوه‌های دوگانه‌ی دست‌کاری (دزدیِ ضروریِ لوتریامون) و ضدکپی‌رایت بود که الهام‌بخش شیوه‌های هنری و زیرفرهنگی بسیاری طی سال‌های دهه‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ شد. جان آزوالد شروع به ساخت کلاژهای صوتی‌ای کرد که ترکیبی از آثار دارای کپی‌رایت طی سال‌های دهه‌ی ۷۰ بود.

در سال ۱۹۸۵ او اصطلاح پلاندرفونیکس (تاراج صوتی) را برای عمل سرقت موسیقایی به‌عنوان یک امتیاز ویژه‌ی تلفیقی وضع کرد، که خود و دیگران به آن مشغول بودند. شعار آزوالد

جان آزوالد

این بود: اگر خلاقیت یک دشت باشد، کپی‌رایت حصار است.
پلاندرفونیکس، آلبوم سال ۱۹۸۹ آزوالد، به علت تخلف‌های کپی‌رایت به اقدام قانونی تهدید شد؛ این آلبوم شامل ۲۵ قطعه بود که تلفیقی از آثار بتهوون تا مایکل جکسون بودند. گروه نگتیولند پس از تقلید هجوگونه از آهنگ گروه U2، «من هنوز آن‌چه را به دنبالش هستم نیافته‌ام»، و متهم شدن از سوی کمپانی صاحب امتیاز به نقض قانون کپی‌رایت و علامت تجاری، در میان گروه‌های پلاندرفونیک بدنام‌ترین گروه شد. پلاندرویژوال (تاراج بصری) نیز روایتی طولانی دارد. ترکیب تکه‌فیلم‌ها به آثار بروس کانر در دهه‌ی ۱۹۵۰ بازمی‌گردد، اما پس از دهه‌ی ۱۹۷۰ با کارهای چیک استرند، متیو آرنولد، کِرِیگ بالدوین و کیت سندربرن متداول‌تر شد. در دهه‌ی ۱۹۸۰ با اختراع دستگاه *ضبط ویدیو*، جریان *اسکرَچ ویدیو* که در آن تصاویری دست‌کاری می‌شد که مستقیم از برنامه‌ها و آگهی‌های تلویزیونی ضبط شده بودند، به علت سهولت نسبی تولید در مقایسه با چسباندن تکه‌های سلولوییدی فیلم بسیار محبوب شد. در دهه‌ی ۱۹۹۰ و با رمان‌های کتی آکر گونه‌ای سیاست‌زدایی شده و پست‌مدرن از سرقت ادبی نیز در محافل ادبی و هنری شهرت یافت. رمان امپراتوری امر بی‌معنای آکر سرقتی ادبی بود از فصلی از رمان نورومنسر اثر ویلیام گیبسن، با اندکی بازنویسی. و همچنین با بازسازی‌های تصویری شِری لِوین از آثار واکر ایوانز، ون‌گوگ و دوشان.
استوارت هوم، یکی از حامیان سرشناس سرقت ادبی و هم‌چنین سازمان‌دهنده‌ی جشنواره‌های سرقت ادبی از ۱۹۸۸ تا ۱۹۸۹، نیز استفاده از نام‌های متعدد را به‌عنوان راهی برای به چالش کشیدنِ افسانه‌ی نبوغِ خلاق توصیه کرده است. تفاوت قابل توجه این است که درحالی‌که سرقت ادبی به آسانی در

در دهه‌ی ۱۹۸۰ با اختراع دستگاه ضبط ویدیو، جریان *اسکرَچ ویدیو* که در آن تصاویری دست‌کاری می‌شد که مستقیم از برنامه‌ها و آگهی‌های تلویزیونی ضبط شده بودند، به علت سهولت نسبی تولید در مقایسه با چسباندن تکه‌های سلولوییدی فیلم بسیار محبوب شد.

قالب فرم هنری قابلِ احیاست، با ستارگانی مانند کتی آکر یا شری لوین استفاده از نام‌های متعدد مستلزم تواضعی است که تمرکز را از نام مؤلف برمی‌دارد. استفاده از نام‌های متعدد به نئویسم (Neoism) بازمی‌گردد که هنرمندان را تشویق می‌کرد به صورت دسته‌جمعی تحت نام مشترک مانتی کنتسین کار کنند. بعد از جدایی‌اش از نئویسم، هوم و دیگران از نام کارن الیوت استفاده کردند. این حرکت در ایتالیا نیز رایج شد، بین سال‌های ۱۹۹۴ تا ۱۹۹۹ صدها هنرمند و فعال مدنی از نام لوتر بِلیست استفاده کردند. لوتر بلیست به رابین هودِ عصر اطلاعات تبدیل شد، با تولیدهای فرهنگی شوخی‌های استادانه‌ای می‌کرد، به مسئولیت‌پذیری همواره اهمیت می‌داد و به شرح ضعف‌هایی در سیستم می‌پرداخت که برای ساخت داستانی جعلی از آن‌ها سوءاستفاد می‌کرد. پس از خودکشی نمادین لوتر بلیست در سال ۱۹۹۹، پنج نویسنده‌ی فعال این جنبش نام مستعار گروهی وو مینگ را ابداع کردند که در زبان چینی به معنای «بدون نام» است. نام مشترکِ ناشناس نیز سرپیچی از ماشینی است که نویسندگان را به نام‌هایی مشهور بدل می‌سازد. با به چالش کشیدن افسانه‌ی مؤلفِ انحصاری، وو مینگ مدعی می‌شود که آن‌ها صرفاً آن‌چه را بدیهی است شرح می‌دهند. «نابغه»ای وجود ندارد و ازاین‌رو «مالک قانونی»ای نیز در کار نیست، آن‌چه هست فقط مبادله، استفاده‌ی مجدد و بهبود ایده‌هاست. وو مینگ می‌افزاید این مفهوم، که زمانی عادی به نظر رسید ولی طی دو قرن اخیر به حاشیه رانده شده است، اکنون به دلیل انقلاب دیجیتال و موفقیت نرم‌افزارهای رایگان و مجوزهای جامعِ همگانی دوباره متداول شده است.
دیجیتال‌سازی ثابت کرده که نسبت به سرقت ادبی‌ای که

لوتر بلیست به رابین هودِ عصر اطلاعات تبدیل شد، با تولیدهای فرهنگی شوخی‌های استادانه‌ای می‌کرد، به مسئولیت‌پذیری همواره اهمیت می‌داد و به شرح ضعف‌هایی در سیستم می‌پرداخت که برای ساخت داستانی جعلی از آن‌ها سوءاستفاد می‌کرد.

کپی‌رایت در خصوص نوشته‌های آنلاین به طرز فزاینده‌ای مضحک به نظر می‌رسد، چرا که این نوشته‌ها اغلب به طور جمعی تولید شده و بلافاصله تکثیر می‌شود.

هنرمندان تندرو انجام می‌دادند و یا انتقاداتی که نظریه‌پردازان پساساختارگرا از مؤلف می‌کردند، تهدیدی بسیار بزرگ‌تر برای تصورِ متعارف از حق تألیف و مالکیت فکری است. کامپیوتر در حال محو کردنِ مرزهای حیاتیِ افسانه‌ی مدرنِ مؤلف به‌عنوان یکه‌خالق آثار منحصر به فرد و اصیل است. پیش‌فرضِ مالکیتْ جدایی میان متن و مؤلف و خواننده است. ساختگی بودن این جدایی در حال آشکارتر شدن است. در فهرست‌های ایمیل، گروه‌های خبری و سایت‌های آزاد نشر، گذار از خواننده به نویسنده طبیعی است و تفاوت میان متون اصلی از بین می‌رود چرا که خوانندگان درباره‌ی متن نظر می‌دهند و بخش‌هایی از نوشته‌ی اصلی را بدون استفاده از گیومه‌ی نقل قول در پاسخ‌های‌شان می‌آورند. کپی‌رایت در خصوص نوشته‌های آنلاین به طرز فزاینده‌ای مضحک به نظر می‌رسد، چرا که اغلب به طور جمعی تولید شده و بلافاصله تکثیر می‌شود. از آن‌جا که اطلاعات بدون توجه به قراردادهای کپی‌رایت به گردش در می‌آیند، به نظر می‌رسد که مفهوم مؤلفِ انحصاری در حقیقت به شبحی از گذشته تبدیل شده است. گویا مهم‌ترین تأثیر دیجیتال‌سازی تهدیدی است که علیه حامیان سنتی مالکیت فکری اعمال می‌کند، زیرا دیگر نیازی به کنترل انحصاری ناشران کتاب و موسیقی و صنایع فیلم‌سازی نیست چرا که مردم عادی ابزار تولید و توزیع این محصولات را به‌دست گرفته‌اند.

ریچارد استالمن، مرشد جنبش نرم‌افزار رایگان، مدعی است که در عصر کپیِ دیجیتالی نقش کپی‌رایت به‌کل دگرگون شده است. درحالی‌که کپی‌رایت در ابتدا به‌عنوان اقدامی قانونی به نفع مؤلفان برای محدود ساختنِ ناشران در راستای منافع عمومی شروع به کار کرده بود، به سلاحِ ناشران برای حفظ انحصارشان با تحمیل محدودیت‌هایی برای عامه مردمی تبدیل شد که حالا دیگر صاحب ابزار تولید کپی‌های شخصی‌شان بودند. هدف کپی‌لفت به طور عام، و مجوزهای خاصی مانند GPL به طور خاص، این است که این واژگونی را برعکس کنند. کپی‌لفت از قانون کپی‌رایت بهره می‌برد، اما آن را واژگون می‌کند تا به هدفی ضدِ مقصود رایج آن برسد. به جای حمایت از خصوصی‌سازی، کپی‌لفت به تضمینی برای همگان بدل می‌شود تا آزادانه بتوانند از نرم‌افزار و یا هر اثر دیگری استفاده کنند، آن‌ها را تکثیر و یا توزیع کنند. تنها «محدودیت» آن درست همانی است که آزادی را تضمین می‌کند .کاربران مجاز به محدود کردن آزادی دیگران نیستند چرا که تمامی کپی‌ها و اقتباس‌ها باید تحت همان مجوز بازنشر شوند. کپی‌لفت مدعیِ مالکیت قانونی است تنها برای این‌که از آن چشم‌پوشی کند، چرا که در عمل، مادامی که حق کپی‌لفت منتقل شود، به هرکسی اجازه می‌دهد از اثر به هر نحوی که مایل است استفاده کند. تنها ادعای رسمی مالکیت بدین معناست که هیچ شخص دیگری حق اعمال کپی‌رایت و سعی در محدودسازیِ اثری را ندارد که مشمول کپی‌لفت شده است.

کپی‌لفت مدعیِ مالکیت قانونی است تنها برای آن‌که از آن چشم‌پوشی کند، چرا که در عمل، مادامی که حق کپی‌لفت منتقل شود، هرکسی اجازه دارد از اثر به هر نحوی که مایل است استفاده کند.

بررسی کپی‌لفت در زمینه‌ی تاریخی، آن را جایی میان کپی‌رایت و ضدکپی‌رایت قرار می‌دهد. حرکت نویسندگان برای ضدکپی‌رایت کردن آثارشان ریشه در روح سخاوت داشت، با تأکید بر این موضوع که دانش تنها زمانی شکوفا می‌شود که مالکی نداشته باشد. به‌عنوان اعلامیه‌ی «هیچ حقی محفوظ نیست»، ضدکپی‌رایت شعاری بی‌نقص بود که در دنیایی ناقص معرفی می‌شد. فرض بر این بود که دیگران نیز از این اطلاعات با همان روحیه‌ی سخاوتمندانه بهره خواهند برد.

واکنش طبیعی این بود که فرهنگ، به مثابه‌ی حوزه‌ی تولید اشتراکی، بی‌اعتنا به محدودیت‌های ساختگیِ حق مؤلف مورد بازنگری قرار گیرد.

کپی‌رایت همواره ابزاری قانونی بوده که متن را به نام مؤلفان متصل کرده است تا ایده‌ها را به کالا تبدیل کند و سودی عایدِ صاحبان سرمایه.

اما شرکت‌ها دریافتند که می‌توانند از نبودِ کپی‌رایت بهره ببرند و از بازنشر آثار منتفع شوند. در ۱۹۸۴، استالمن زمانی به ایده‌ی کپی‌لفت رسید که نرم‌افزاری را که او در دسترس عموم (معادل تخصصی ضدکپی‌رایت، اما بدون نشانه‌ی انتقادی) قرار داده بود، یک شرکت بهبود بخشید و منبع کد آن را خصوصی اعلام و از اشتراک‌گذاری نسخه‌ی جدید آن امتناع کرد. بنابراین، به یک معنا، کپی‌لفت نمایان‌گر نوعی پختگی است، عبرتی دردناک از این واقعیت که چشم‌پوشی از تمامی حقوق می‌تواند به سوءاستفاده‌ی سودجویان منجر شود. کپی‌لفت تلاش می‌کند تا مشترکاتی براساس حقوق و مسئولیت‌های متقابل ایجاد کند .آن‌هایی که مایل به استفاده از منابع اشتراکی‌اند تعهدات اخلاقی مشخصی برای احترام به حقوق دیگر کاربران دارند. هر کس می‌تواند به اشتراکات بیفزاید، اما هیچ‌کس نمی‌بایست از آن چیزی بکاهد.

اما از جانب دیگر، کپی‌لفت بیان‌گر گامی رو به عقب نسبت به ضدکپی‌رایت است و از تناقض‌های متعددی رنج می‌برد. موضع استالمن موافق با اجماع گسترده‌ای است بر این‌که کپی‌رایت به ابزاری تقلیل یافته است که، برخلاف آن‌چه در ابتدا بنا بود، به شرکت‌ها به جای نویسندگان سود می‌رساند. اما چیزی به‌عنوان عصر طلایی کپی‌رایت هرگز وجود نداشته است. کپی‌رایت همواره ابزاری قانونی بوده که متن را به نام مؤلفان متصل کرده تا ایده‌ها را به کالا تبدیل کند و سودی عایدِ صاحبان سرمایه. دیدگاه ایده‌آل استالمن در مورد ریشه‌های کپی‌رایت به استثمار نویسندگان توسط سیستم اولیه‌ی کپی‌رایت نمی‌پردازد. این کوته‌بینی مشخص در مورد کپی‌رایت بخشی از عدم تعهدی عمومی‌تر به سؤال‌های اقتصادی است. کلمه‌ی «لفت» در کپی‌لفت شبیهِ نوع مبهمی از آزادی‌خواهی است که دشمنان اصلی‌اش، به جای رانت‌های اقتصادی یا استثمار نیروی کار، سیستم‌های بسته و غیرشفاف‌اند و محدودیت‌های انحصاری برای دسترسی به اطلاعات. کپی‌لفت که از اخلاق هکری برآمده است، نزدیک‌ترین معادلی است که برای جست‌وجوی دانش برای دانش می‌توان متصور شد. هدف اصلی آن دفاع از آزادی اطلاعات در برابر محدودیت‌های اعمال شده از سوی «سیستم» است که نشان می‌دهد چرا چنین طیف گسترده‌ای از نظرات سیاسی در میان هکرها وجود دارد. همچنین توضیح می‌دهد که چرا مشترکاتی که هکرها را به‌هم متصل می‌کند .«لفت» در دیدگاه استالمن از کپی‌لفت.]اندیشه‌ی[چپ نیست، آن‌گونه که (به اشتباه) اکثر فعالان سیاسی درک کرده‌اند.

GPL و کپی‌لفت اغلب به‌عنوان نمونه‌ای از جانب‌داریِ ضدتجاری از جنبش نرم‌افزار رایگان مورد ارجاع قرار می‌گیرند. اما چنین جانب‌داری‌ای وجود ندارد. چهار آزادی که برایGPL مورد نیاز است .آزادیِ اجرا، مطالعه و پژوهش، توزیع و بهبود کد منبع است تا زمانی که همین آزادی را نیز منتقل کند به این معناست که هرگونه محدودیت اضافی، مانند عبارت منع استفاده‌ی تجاری، غیرِ آزاد خواهد بود. حفظ نرم‌افزار رایگان، مهندسان نرم‌افزار را از فروش نسخه‌هایی از کارشان که خودشان اصلاح کرده‌اند منع نمی‌کند و از توزیع مجدد نرم‌افزار (بدون اصلاحات) با هزینه‌ی یک شرکت تجاری نیز جلوگیری نمی‌کند تا زمانی که مجوز مشابهی صادر شود و کد منبع شفاف و روشن باقی بماند. این نسخه از آزادی، مبادله را لغو نمی‌کند .آن‌طور که برخی از علاقه‌مندان به نرم‌افزارهای رایگان ادعا می‌کنند و حتی با اقتصاد سرمایه‌داری براساس سرقت ارزشِ مازاد هم ناسازگار نیست. تناقض ذاتی در این

حفظ نرم‌افزار رایگان، مهندسان نرم‌افزار را از فروش نسخه‌هایی از کارشان که خودشان اصلاح کرده‌اند منع نمی‌کند و از توزیع مجدد نرم‌افزار (بدون اصلاحات) با هزینه‌ی یک شرکت تجاری، تا زمانی که مجوز مشابهی صادر شود و کد منبع شفاف و روشن باقی بماند، جلوگیری نمی‌کند.

اشتراکات تا حدی ناشی از مترادف انگاشتنِ حق انحصاری با غیرشفاف و یا مخفی نگاه‌داشتن منبع است. حق انحصاری به معنای داشتن مالکی است که دسترسی به اطلاعات را ممنوع کرده است و کد منبع را مخفی نگاه می‌دارد؛ این لزوماً به معنیِ مالکی که از این راه سودی به دست می‌آورد نیست، گرچه مخفی نگاه‌داشتنِ کدها و کسبِ سود اغلب در عمل متقارن‌اند. تا زمانی که چهار شرط فوق برآورده شود، توزیع مجدد تجاری نرم‌افزارِ آزاد غیر انحصاری است. این مشکل زمانی آشکارتر می‌شود که این شروط در مورد کارهایی مبتنی بر محتوا مانند شعر، رمان، فیلم یا موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرند. اگر کسی رمانی را تحت یک مجوز کپی‌لفت منتشر کند و انتشارات رندم هاوس (Random House) آن را چاپ کند و سودی را از کار نویسنده به دست آورد، هیچ مشکلی در این زمینه وجود ندارد تا زمانی که مجوز کپی‌لفت منتقل شود. آزاد بودن به معنای پذیرفتنِ بهره‌برداری اقتصادی است، زیرا آزادی به معنای گردش نامحدود اطلاعات است و نه به معنای آزادی در بهره‌کشی.

جای هیچ تعجب نیست که تجدید نظر در استفاده از کپی‌لفت برای تولید آثار هنری، موسیقی و متونْ اجازه‌ی کپی کردن و اصلاح و توزیع مجدد را می‌دهد؛ البته تا زمانی که این استفاده غیر تجاری باشد.

جای هیچ تعجب نیست که تجدید نظر در استفاده از کپی‌لفت برای تولید آثار هنری، موسیقی و متون اجازه‌ی کپی کردن و اصلاح و توزیع مجدد را می‌دهد تا زمانی که این استفاده غیر تجاری باشد. وو مینگ ادعا می‌کند برای جلوگیری از بهره‌کشیِ طفیلی‌وار از کارگرانِ فرهنگی لازم است محدودیتی برای استفاده‌ی تجاری یا استفاده برای کسب سود اعمال کنیم. آن‌ها این محدودیت، و انحراف از نسخه‌های GPL و GFDL کپی‌لفت، را بر این اساس توجیه کردند که مبارزه علیه بهره‌کشی و جدال برای دست‌مزد عادلانه، سنگ بنای تاریخ لفت/چپ است. سایر ارائه‌دهندگان محتوا و ناشران کتاب (مثل Verso) این محدودیت را گسترش داده و ادعا می‌کنند که کپی کردن، اصلاح و توزیع مجدد نه تنها باید غیرانتفاعی باشد، بلکه باید روح اولیه‌ی اثر را حفظ کند .بدون توضیح این‌که معنای روح چیست. پس از مشکلات مکرر با وب‌سایت نئوفاشیستِ آلترمدیا رومانی، در وب‌سایت ایندیمدیا رومانی تعریف کپی‌لفت اصلاح شد تا معنای «حفظ روح اولیه‌ی اثر» روشن‌تر شود، شوخی‌ها و مزاحمت‌های آلترمدیا از ربودن دامنه‌ی وب‌سایت ایندیمدیا تا کپی کردن متن از ایندیمدیا و جعلِ نام‌ها و منابع تغییر می‌کرد. محدودیت‌های ایندیمدیا رومانی عبارت‌اند از: عدمِ اصلاح نام و منبع اصلی، چرا که با تمایل به شفافیت در تضاد است، عدمِ بازتولیدِ محصولات به منظور کسب منفعت، چرا که برخلاف روح سخاوت است، و عدمِ بازتولیدِ محصولات در بستری که به حقوق افراد یا گروه‌ها با تبعیض علیه آن‌ها براساس ملیت، قومیت، جنسیت، یا جهت‌گیری جنسی تعدی شود، چرا که با تعهداتش به برابری در تناقض است.

درحالی‌که برخی محدودیت‌ها را چند برابر کرده‌اند، سایرین هیچ نوع محدودیتی را برنمی‌تابند، از جمله تنها محدودیتِ اعمال شده از سوی کپی‌لفت اولیه را. جنبشِ اشتراک‌گذاریِ فرد-به-فردِP۲P/ فایل‌های رایانه‌ای نزدیک‌ترین معادلِ مفهومِ ضدکپی‌رایت است. بهترین مثال، وبلاگ راسموس فلایشر بنیان‌گذارِ Pyratbiran (دفتر دزدی دریایی)، یک مؤسسه‌ی ضدِ IP و بنیان‌گذار Pirate Bay پراستفاده‌ترین ردیاب بیت تورنت در مجموعه‌ی P۲P. است وبلاگی به نام Copyriot (riot به معنای شورش). شعار Copyriot، نه به کپی‌رایت، نه به مجوز است که با سنتِ پیشینِ ضدِکپی‌رایت متفاوت است. فلایشر ادعا می‌کند که کپی‌رایت در عصر تکنولوژی دیجیتال

بی‌معنی شده است چرا که باید سراغ انواع گوناگون فانتزی برود، فانتزی‌هایی مانند تمایز بین آپلود و دانلود یا تولیدکننده و مصرف‌کننده که در واقع در ارتباط افقی P2P وجود ندارند. Pyratbiran کپی‌رایت را به‌کل رد می‌کند .نه به این دلیل که در نطفه ناقص بود. به این خاطر که برای قانونمند کردنِ دستگاهی گران‌بها و یک‌جانبه مانند ماشین چاپ اختراع شده بود و به شیوه‌هایی که به کمک تکنولوژی‌های نوینِ بازتولید میسر شده‌اند قابل تعمیم نیست.

تعریف اولیه‌ی استالمن از کپی‌لفت در صدد پی‌ریزیِ اطلاعاتی اشتراکی است صرفاً پیرامونِ اصل آزادی اطلاعات .از این نظر به‌کل رسمی است، مانند دستوری قطعی که خواستار قابلیتِ جهانی‌سازیِ آزادیِ اطلاعات است. تنها کسانی به این جمعیت متعلق نیستند که تمایل به آزادی اطلاعات ندارند .این افراد کنار گذاشته نمی‌شوند، حاضر به مشارکت نیستند چرا که از آزادسازیِ اطلاعات سر باز می‌زنند. نسخه‌های دیگرِ کپی‌لفت تلاش می‌کنند که محدودیت‌های بیش‌تری را بر پایه‌ی تفسیری قوی‌تر از «چپ» در کپی‌لفت اعمال کنند، چرا که ضروری است بر آزادی از محدودیت‌ها که منفی است استوار نباشند، بلکه با اصول مثبتی مانند ارزش‌گذاریِ مشارکت اجتماعی بالاتر از کسب منفعت، مشارکتِ غیررسلسله‌مراتبی و عدم تبعیض پایه‌گذاری شوند. تعریف‌های محدودترِ کپی‌لفت در تلاش‌اند تا گونه‌ای از اطلاعات اشتراکی را پایه‌گذاری کنند که تنها درباره‌ی جریان آزاد اطلاعات نباشد، بلکه خود را بخشی از جنبش اجتماعی گسترده‌تری ببینند که مبنای همبستگی‌اش اصول مشترک چپ‌گرایی است. کپی‌لفت، در سیرِ تحولاتِ انبوهش، نمایان‌گر رویکردی عمل‌گرایانه و منطقی است که محدودیت‌های آزادی را می‌پذیرد، همان‌گونه

کپی‌لفت، در سیرِ تحولاتِ انبوهش، نمایان‌گر رویکردی عمل‌گرایانه و منطقی است که محدودیت‌های آزادی را می‌پذیرد، همان‌گونه که حقوق و مسئولیت‌های متقابل را به رسمیت می‌شناسد .محدودیت‌های مختلف ارایه‌دهنده‌ی تفسیرهای متنوعی‌اند از این‌که این حقوق و مسئولیت‌ها چه باید باشند.

که حقوق و مسئولیت‌های متقابل را به رسمیت می‌شناسد .محدودیت‌های مختلف ارایه‌دهنده‌ی تفسیرهای متنوعی‌اند از این‌که این حقوق و مسئولیت‌ها چه باید باشند. در مقابل، آنتی‌کپی‌رایت رفتاری افراطی است که مصالح عمل‌گرایانه را رد می‌کند و به دنبال انحلالِ کاملِ مالکیت فکری است. آنتی‌کپی‌رایت نوعی از آزادی پیشِ رو می‌گذارد که مطلق است و هیچ محدودیتی را در راه رسیدن به هدف برنمی‌تابد. به سببِ ناسازگاری بین این دو وضعیت بر سر یک دوراهی قرار می‌گیرید: آیا آزادی مطلق را تصدیق می‌کنید، با دانستنِ این‌که ممکن است ضدِ شما استفاده شود، یا آزادی را، با محدود کردن اطلاعات اشتراکی در جوامعی که از آن سواستفاده نمی‌کنند چرا که روحی مشترک دارند، تعدیل می‌کنید؟

سازش خلاقانه ضد اشتراکات (Anti-Commons)

مخالفان مالکیت فکری پایگاه استواری در میان هنرمندان پیشرو، تهیه‌کنندگان نشریه‌های غیررسمی، نوازندگان افراطی و اهالی حاشیه‌ی خرده‌فرهنگ داشته‌اند. امروزه، مبارزه با مالکیت فکری را وکلا، استادان و اعضای دولت هدایت می‌کنند. نه تنها خاستگاه اجتماعی پیشگامان به‌کل متفاوت است، که شاید به خودیِ خود نکته‌ی مهمی نباشد، بلکه چارچوب مبارزه با مالکیت فکری کاملاً تغییر کرده است. پیش از این‌که استادان حقوق، مانند لارنس لسیگ، به IP علاقه‌مند شوند، گفتمانِ مخالفان ضدِ هرگونه مالکیت در اشتراکات بود، خواه فکری و خواه مادی. در حال حاضر، طرفداران مالکیت فکری و امتیازات اقتصادی مرکز توجه‌اند. بحث دیگر سرِ این نیست که مؤلف خیالی است و مالکیت به سرقت رفته است، موضوع این است که قوانین مالکیت باید

بحث دیگر بر سرِ این نیست که مؤلف خیالی است و مالکیت به سرقت رفته، موضوع این است که قوانین مالکیت باید محدود شوند چرا که حقوقِ آفرینندگان آثار را زیر پا می‌گذارند.

محدود شوند چرا که حقوقِ آفرینندگان آثار را زیر پا می‌گذارند. لسیگ از تغییرهای اخیر در قوانین کپی‌رایت انتقاد می‌کند که از جانب شرکت‌های فراملیِ رسانه‌ای و لابی‌های قدرتمندشان تحمیل شده‌اند، از حیطه‌های غریبی که کپی‌رایت به آن‌ها سرایت کرده است و از سایر انحرافاتی که خلاقیت هنرمندان را محدود می‌کند. اما او کپی‌رایت را زیرِ سؤال نمی‌بَرَد، چرا که آن را مهم‌ترین انگیزه‌ی هنرمندان برای خلق اثر می‌داند. هدفْ دفاع در برابر افراط‌گرایی و مطلق‌گرایی IP است، درحالی‌که اثرهای سودمند IP حفظ شود.

لسیگ در سخنرانی‌اش در جادوگران اواس۴ در برلین، فرهنگِ خواندنی-نوشتنیِ به‌اشتراک‌گذاریِ آزاد و تألیفِ مشترک را، که در طول تاریخ امری معمول و مرسوم بوده است، می‌ستاید. در قرن گذشته، این فرهنگ خواندنی-نوشتنی از سوی مقررات IP بی‌اثر و تبدیل به فرهنگی صرفاً خواندنی شده است و نظام کنترل-توسط-تهیه‌کننده بر آن حکم‌رانی می‌کند. لسیگ از مضحکه‌های اخیر قانون کپی‌رایت، که آثار هنرمندان موسیقی ری‌میکس، مانند دی‌جِی دنجرماوس (آلبوم خاکستری) و خاویر پراتو (عیسی مسیح: موزیکال) را محکوم کرده‌اند، شاکی است. این دو، نیز مانند جان اُزوالد و نگتیولند در مواردِ پیش‌تر، از سوی مالکانِ قانونیِ موسیقیِ استفاده شده در آثارشان به‌شدت مورد عتاب قرارگرفتند. در این موارد، خواسته‌ی هنرمندان که از منظر قانون تنها مصرف‌کننده محسوب می‌شدند، به کنترلِ تهیه‌کنندگان محدود می‌شد، به ترتیب بیتلز و گلوریا گِینور و نمایندگان قانونی‌شان. مشکل این‌جاست که کنترل-توسط-تولیدکننده در حال ایجاد فرهنگی صرفاً خواندنی و از بین بردن شادابی و تنوعِ تولیدِ خلاق است. تا حدودی به سودِ شمارِ محدودی

مشکل این‌جاست که کنترل-توسط-تولیدکننده در حال ایجاد فرهنگی صرفاً خواندنی و از بین بردن شادابی و تنوعِ تولیدِ خلاق است.

از تهیه‌کنندگانِ نورِ چشمی است و به ضررِ دیگران. لسیگ کنترل-توسط-تولیدکننده را در تقابل با اشتراکات فرهنگی می‌بیند؛ ذخیره‌ی مشترکی از ارزش‌ها که همگان می‌توانند از آن استفاده کنند و به آن بیافزایند. با ردِ کنترل-توسط-تولیدکننده، کامنز بر آزادی مصرف‌کننده تأکید می‌کند. «آزادی» در فرهنگ آزاد به آزادیِ طبیعیِ مصرف‌کنندگان در استفاده از ذخیره‌ی فرهنگیِ مشترک اشاره دارد و نه آزادیِ اجباریِ دولتیِ تهیه‌کنندگان در کنترلِ استفاده از آثارِ «آن‌ها [مصرف‌کنندگان]». در اصل، تفکرِ اشتراکاتِ فرهنگی تمایز تهیه‌کننده و مصرف‌کننده را از بین می‌بَرَد و آن‌ها را بازیگرانی هم‌سان جلوه می‌دهد در فرآیندی در جریان.

لسیگ ادعا می‌کند که امروزه، در نتیجه‌ی تولیدِ غیرمتمرکزِ اشتراک‌محور و به‌ویژه پروژه‌ی کریتیو کامنز (Creative Commons)، امکان فرهنگ خواندنی-نوشتنی از نو زاده شده است. اما آیا کریتیو کامنز واقعاً یکی از اشتراکات است؟ براساس وب‌سایتش، طیفِ امکاناتِ کریتیو کامنز میان کپی‌رایت کامل .تمام حقوق محفوظ است. و حوزه‌ی عمومی .هیچ حقوقی محفوظ نیست. تعریف می‌شود. مجوزهای ما به شما کمک می‌کند که کپی‌رایت خود را حفظ کنید و در همین حال دعوتی است [از بقیه] به استفاده‌های مشخصی از کار شما .کپی‌رایتی که با آن «برخی از حقوق محفوظ است». روشن است که کریتیو کامنز وجود دارد که به «شما»، تولیدکننده، در حفظِ کنترلِ اثرِ«تان» کمک کند. شما را آزاد می‌گذارد که از میان طیفی وسیع، محدودیت‌هایی را انتخاب کنید که می‌خواهید بر کار خود اعمال کنید، مانند ممنوعیت تکثیر، ممنوعیت استفاده در دیگر آثار یا ممنوعیت استفاده‌ی تجاری. فرض بر این است که در مقامِ یک مؤلف-تولیدکننده،

لسیگ ادعا می‌کند که امروزه، در نتیجه‌ی تولیدِ غیرمتمرکزِ اشتراک‌محور و به‌ویژه پروژه‌ی کریتیو کامِنز (Creative Commons)، امکان فرهنگ خواندنی-نوشتنی از نو زاده شده است.

کریییتیو کامنز کنترل-توسط-تولیدکننده را انکار نمی‌کند، به آن مشروعیت می‌بخشد و تمایز بین تولیدکننده و مصرف‌کننده را رد نمی‌کند، آن را تضمین می‌کند.

مالکِ هر آن‌چه تولید کنید و هر آن‌چه بگویید هستید. نه حق مصرف‌کننده مطرح شده است و نه مناقشه‌ی تمایز میان تولیدکننده و مصرف‌کننده‌ی فرهنگ. کریییتیو کامنز کنترل-توسط-تولیدکننده را انکار نمی‌کند، به آن مشروعیت می‌بخشد و تمایز بین تولیدکننده و مصرف‌کننده را رد نمی‌کند، آن را تضمین می‌کند. دامنه‌ی قانونی اختیار تولیدکنندگان را افزایش می‌دهد تا از این احتمال جلوگیری کند که مصرف‌کنندگان از استفاده یا مبادله‌ی اثری، که به ذخیره‌ی مشترک همگانی متعلق است، بهره‌ی اقتصادی ببرند.

اگر بیتلز و گلوریا گینور آثارشان را در چارچوب کریییتیو کامنز عرضه کرده بودند، هنوز انتخاب آن‌ها بود که آیا آلبوم خاکستری و یا آلبوم عیسی مسیح: موزیکال امکانِ وجود داشته باشد و نه انتخاب دی‌جی دنجرماوس یا خاویر پاترو. نمایندگان قانونی بیتلز و گلوریا گینور می‌توانستند به‌سادگی

آلبوم خاکستری، ۲۰۰۴
دی‌جی دنجرماوس

از مجوز سی‌سی (CC) برای تحکیمِ کنترل‌شان بر استفاده از این آثار بهره گیرند. کریییتیو کامنز اما «راه‌حلِ» مشکلِ کنترل-توسط-تولیدکننده که لسیگ مطرح کرد نیست، البته تا زمانی که تولیدکننده حق انحصاری برای انتخاب سطح آزادی‌ای را که به مصرف‌کننده می‌دهد داشته باشد، حقی که هرگز از سوی لسیگ مورد سؤال قرار نگرفته است. مأموریت کریییتیو کامنز در اعطای «آزادی» به تولیدکنندگان در انتخابِ میزانِ محدودسازی در نشر آثارشان با شرایط واقعی تولید اشتراک‌محور در تضاد است. استفاده‌ی لسیگ از نمونه‌ی دی‌جی دنجرماوس یا خاویر پاترو برای تبلیغ کریییتیو کامنز تقلبی مبالغه‌آمیز است.

تقلب مشابهی نیز در تمجید لسیگ از جنبش نرم‌افزار رایگان هست، زیرا معماری آن (از لحاظ تکنولوژی و قانونی، به شکل مجوزهای مربوطه) امکانِ استفاده از منابعِ مشترک از کد منبع را برای همگان فراهم می‌سازد. با وجود ادعا مبنی بر گسترش اصول جنبش نرم‌افزار رایگان، آزادی‌ای که کریییتیو کامنز به سازندگان در انتخابِ نحوه‌ی استفاده از آثارشان می‌دهد تفاوت‌های عمده‌ای با آزادی‌ای دارد که GPL به کاربران برای کپی، اصلاح و توزیع نرم‌افزار می‌دهد، تا زمانی که همان آزادی را به دیگران منتقل کنند. استالمن به تازگی بیانه‌ای داده است که در آن کریییتیو کامنز را به کل رد می‌کند چرا که برخی از مجوزهای آن آزادند و بقیه غیر آزاد، و این نکته مردم را به اشتباه می‌اندازد که نشان کامنز نشانه‌ی مستدلی است، حال آن‌که نه معیار مشترکی دارد و نه دیدگاهی اخلاقی. کپی‌لفت اما ادعای مالکیت قانونی دارد صرفاً به این منظور که در عمل مالکیت را واگذار کند، و ازاین‌رو ارجاع‌های کریییتیو کامنز به مالکیت دیگر وارونه‌سازی‌ای مضحک

استالمن به تازگی بیانه‌ای داده که در آن کریییتیو کامنز را به کل رد می‌کند چرا که برخی از مجوزهای آن آزادند و بقیه غیر آزاد، و این نکته مردم را به اشتباه می‌اندازد که نشان کامنز نشانه‌ی مستدلی است، حال آن‌که نه معیار مشترکی دارد و نه دیدگاهی اخلاقی.

نیست بلکه واقعی است. برگزیدن و انتخاب مجوزهای CC اجازه می‌دهد مؤلفان، براساس ترجیح و سلیقه‌ی خاص خود، محدودیت‌هایی اختیاری بر آزادی کاربران اعمال کنند. از این نظر، کریییتیو کامنز نسخه‌ی پیچیده‌ترِ کپی‌رایت است. نه کلیتِ نظام کپی‌رایت را به چالش می‌کشد و نه پوسته‌ی قانونی‌اش را برای تغییر بنیادی در عمل‌کردِ کپی‌رایت می‌پذیرد، حال آن‌که کپی‌لفت آن را می‌پذیرد.

حوزه‌ی عمومی، ضدکپی‌رایت و کپی‌لفت، همه تلاش‌هایی هستند برای ایجاد یک اشتراک، فضای مشترکی غیرمالکیتی که استفاده از آن برای همه آزاد است. شرایط استفاده ممکن است براساس تفسیرهای گوناگون از حقوق و مسئولیت‌ها متفاوت باشد، اما این حقوق، حقوقی مشترک و منابع نیز در کل جامعه مشترک‌اند .استفاده از آن‌ها اختیاری نیست، که در موارد مختلف براساس میلِ اشخاص گوناگون راه‌کارهای متفاوت توصیه شود. از دیگرسو، کریییتیو کامنز تلاشی است برای استفاده از یکی از نظام‌های مالکیت (قانون کپی‌رایت) برای ایجاد منبعی بی‌مالک از اشتراکات فرهنگی. سبدِ این محصولات فرهنگی اما به اشتراک گذاشته نمی‌شود، چرا که اجازه‌ی استفاده یا عدم آن در هر مورد منوط است به انتخاب مؤلف مورد نظر. کریییتیو کامنز در واقع آنتی‌کامنز (ضداشتراکی) است و خرده‌فروشِ منطقِ خصوصی‌سازیِ سرمایه‌داری، با عنوانی به‌عمد گمراه‌کننده. هدف آن کمک به صاحبان محصولات فکری است تا با ریتمِ سریعِ تبادلِ اطلاعات هم‌گام شوند، و نه از طریق آزادسازی اطلاعات، که با ارایه‌ی تعاریف پیچیده‌تر از طیف‌های متنوع مالکیت و کنترل-توسط-تولیدکننده.

کریییتیو کامنز تلاشی است برای استفاده از یکی از نظام‌های مالکیت (قانون کپی‌رایت) برای ایجاد منبعی بی‌مالک از اشتراکات فرهنگی. سبدِ این محصولات فرهنگی اما به اشتراک گذاشته نمی‌شود، چرا که اجازه‌ی استفاده یا عدم آن در هر مورد منوط است به انتخاب مؤلف.

آن‌چه به عنوان جنبشی به منظورِ برچیدنِ مالکیتِ فکری آغاز شد به جنبشی برای تنظیم مجوزهای مالکان تبدیل شده است. آن‌چه روزی جنبش تهدیدآمیز افراطیون و هکرها و سارقان بود، بدون اعلان از پیش، امروزه جولانگاهِ اصلاح‌طلبان و تجدیدنظرطلبان و تذکره‌نویسانِ مدافعِ سرمایه‌داری است. هنگامی که سرمایه تهدید می‌شود، متضادش را به هم‌دستی می‌گزیند. این سناریو را بارها و بارها در طول تاریخ دیده‌ایم .دیدنی‌ترین نمونه تبدیل شدنِ شوراهای کارگران خودجوش به جنبش اتحادیه‌ی صنفی‌ای است که در زمینه‌ی قراردادهای قانونی با صاحبان ابرشرکت‌ها مذاکره می‌کنند. کریییتیو کامنز انحرافی است مشابه که «حقِ» مالکیت خصوصی را زیر سؤال نمی‌برد، صرفاً تلاش می‌کند در عرصه‌ی این بازی امتیازهای ناچیزی به‌دست آورد، بازی‌ای که قواعد آن از پیش تعیین شده‌اند. تأثیر واقعی کریییتیو کامنز محدود کردنِ مخالفتِ سیاسی در حوزه‌ی مُجاز است.

با وجود محدود کردن مخالفتِ سیاسی، در نبرد با مالکیت فکری هنوز کریییتیو کامنز تصویری افراطی و پیشرو از خود ارایه می‌دهد. کریییتیو کامنز به امری از پیش مفروض در صدور مجوزهای غیرتجاری تبدیل شده است و به انگیزه‌ای محبوب میان هنرمندان و روشنفکرانی که خود را به‌طور کلی در زمره‌ی چپ‌ها می‌انگارند و به‌ویژه با نظام IP مخالف‌اند. نشان کریییتیو کامنز به لحاظ اخلاقی در سایت‌ها، بلاگ‌ها، سخنرانی‌ها، مقالات، آثار هنری و قطعات موسیقی بی‌شماری به‌کار گرفته شده است که گویی شرط لازم و کافی است برای انقلاب قریب‌الوقوعِ راستینِ «فرهنگ آزاد». کریییتیو کامنز بخشی از جنبشِ بزرگ‌ترِ Copyfight (نبرد حق تکثیر) است، نبردی به منظور مقید کردنِ مالکیت فکری به مقصود اولیه‌اش و ممانعت از افسارگسیختگی. افراد و گروه‌های

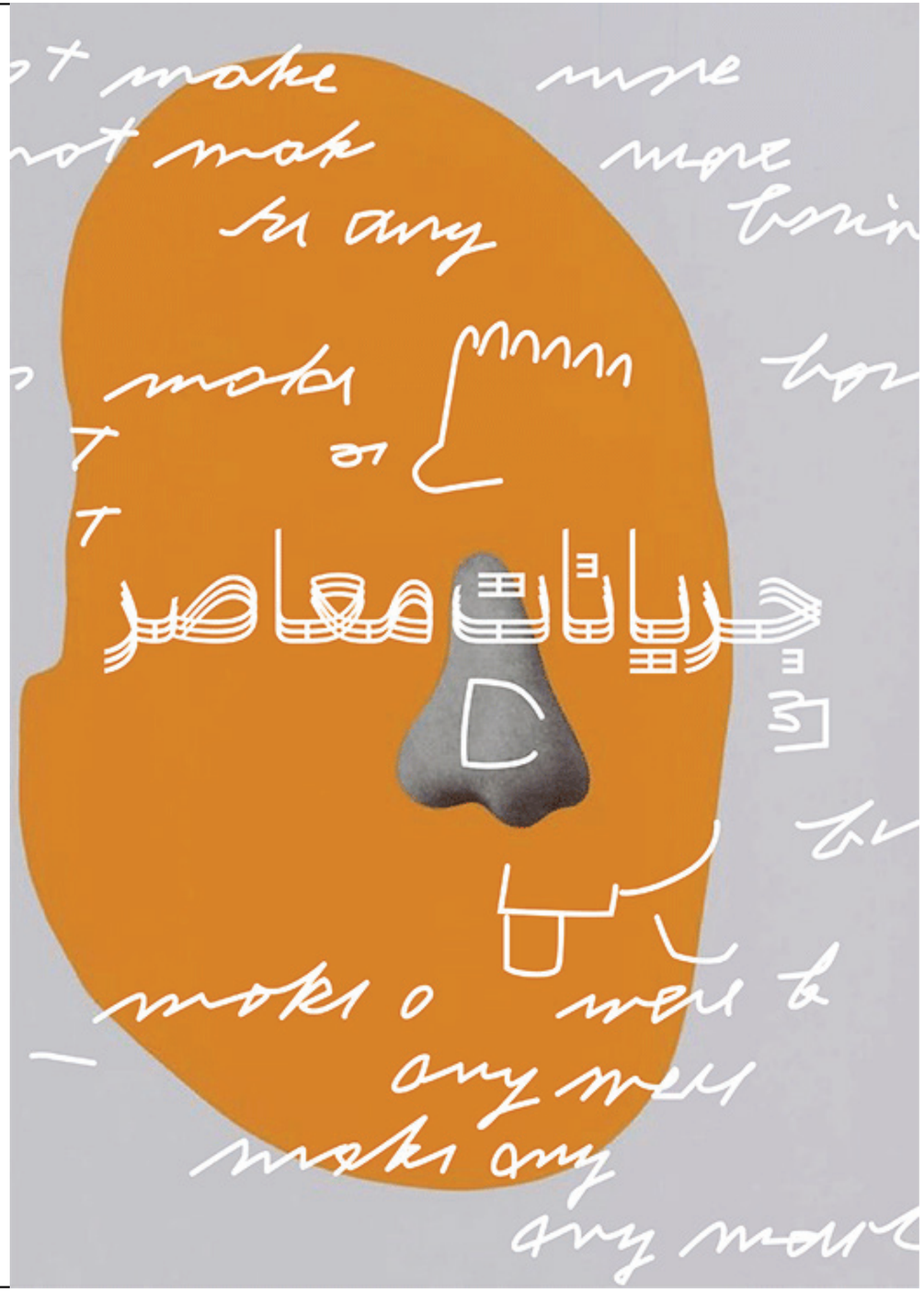
کتی آکر، نویسنده‌ی رمان
امپراتوری امر بی‌معنا

مرتبط با این جنبش (جان پری بارلو، دیوید بولیر، جیمز بویل، کریتیو کامنز، ای‌اف‌اف، freeculture.org، لری لسیگ، جسیکا لیتمن، اریک ریموند، Slashdot.org) از چیزی حمایت می‌کنند که بویل آن را یک IP هوشمندانه‌تر می‌نامد و یا از اصلاحاتی در مالکیت فکری که آزادی بیان، دموکراسی، رقابت، نوآوری، آموزش، پیشرفت علم و دیگر موارد حایزِ اهمیت در رفاه اجتماعی، فرهنگی و اقتصادیِ(؟)مان را تهدید نمی‌کند.

در بازگوییِ غریبی از کشمکش‌های کپی‌رایت که نخست در دوران رمانتیسیسم پدیدار شد، بی‌اعتدالیِ سرمایه‌داری‌مآبِ مالکیتِ فکری مورد مخالفت قرار می‌گیرد، با استفاده از زبان و پیش‌فرض‌های خودِ سرمایه‌داری. کریتیو کامنز اندیشه‌ی رمانتیسیسم را درباب اصالت، خلاقیت و حقوق مالکیت حفظ می‌کند، و به‌طور مشابه «فرهنگ آزاد» را قلمروی جداگانه قلمداد می‌کند که از دنیای محصولات مادی و باشکوه عزلت گزیده است. از قرن هجدهم میلادی، ایده‌های «خلاقیت» و «اصالت» به‌طور جدایی‌ناپذیری با نوعی آنتی‌کامنزِ (ضداشتراکی بودنِ) دانش پیوند خورده‌اند. کریتیو کامنز نیز استثنا نیست. بی‌شک، کریتیو کامنز می‌تواند برخی از مسائل مرتبط با مبارزه‌ی جاری با مالکیت فکری را روشن سازد. اما این در بهترین حالت ناکافی است، و در بدترین حالت صرفاً تلاشی است دیگر از سوی تذکره‌نویسانِ مالکیت در گمراه کردنِ گفتمان، مسموم کردنِ سرچشمه و بی‌اثر کردنِ هرگونه تجزیه و تحلیل انقلابی.

این متن از بین مجموعه‌ای از مکالمه‌ها و مکاتبه‌ها بین جوآن ریچاردسن و دمیتری کلاینر تهیه شده است. با سپاس فراوان از همه‌ی کسانی که به تولید این متن کمک کرده‌اند:
سول آلبرت، میخاییل باکونین، دیوید بری، کریتیکال آرت آنسامبل (گروه هنر انتقادی)، یوهان گوتلیب فیشته، میشل فوکو، مارتین فردریکسون، مارکی همیلتون، کارلا هس، بنجامین ماکو هیل، استوارت هوم، دن هانتر، مارک لملی، لورنس لسیگ، کارل مارکس، ژیل ماس، میلتون مولر، پایرتبیران، پیرجوزف پروئودون، تونی پروگ، ساموئل ریچاردسون، پاتریس ریمنس، مارک رز، پاملا ساموئلسون، موقعیت‌گرایان بین‌المللی، یوهان سودربرگ، ریچارد استالمن، کاترین تمپل، بنجامین تاکر، جیسون تووینبی، تیسین تزارا، ویکی پدیا، مارتا وودمنسی، وو مینگ.

برلین، ۲۰۰۶، ضدکپی‌رایت. تمام حقوق پراکنده است.



«خانه‌ی قانون‌زده‌ی» لارنس لسیگ؛

نقدی بر کتاب فرهنگ آزاد: چگونه رسانه‌های بزرگ با استفاده از قانون و تکنولوژی فرهنگ را به حصر برده و خلاقیت را کنترل می‌کنند یا «چگونه آموختم که نگران نباشم و قانون اینترنت را دوست بدارم.»

استوارت واینستین و چارلز وایلد ا

منبع: International Review of Law,
Computers & Technology، ۲۰۰۶

در سالیان اخیر، مهم‌ترین و جنجال‌برانگیزترین موضوعی که وکلای مالکیت فکری با آن دست و پنجه نرم کرده‌اند تأثیر اینترنت بر کپی‌رایت بوده است. این موضوع مرزهای تحقیقات و استفسارات صرفاً قانونی را پشت سر گذاشته و اجتماع را واداشته تا درباره‌ی اصل معامله‌ی بنیادین سرمایه‌داری تجدیدنظر کنند .نفع شخصی در برابر مصلحت عمومی. درهرحال، نویسندگان از این معامله‌ی اجتماعی خاص گذر کرده‌اند تا نقش غول‌های تجاری را بررسی کنند، که یا صاحب آثار هنرمندان خلاق‌اند و یا در منافع حاصل از آن‌ها سهمی دارند، و این به نوبه‌ی خود ما را وامی‌دارد تا در هدف و غرض قانون کپی‌رایت تحقیق و موشکافی کنیم تضمینی برای معامله‌ی اجتماعی یا ابزاری برای حمایت اقتصادی صرف. در تلاش برای رسم مسیری مناسب برای پیشرفت و توسعه‌ی قانون کپی‌رایت در آینده، نویسندگان [این متن] تصمیم به نقد نظریه‌ی پروفسور لسیگ گرفته‌اند. استنتاج نویسندگان جدا از این‌که معامله‌ی بنیادین، فارغ از رویکرد بازار اجتماعی یا تجاری، باید محترم شمرده شود، این است که یک فرد

خلاق باید از چنان حمایت قانونی‌ای برخوردار باشد تا به خلق ترغیب و تحریک شود.

ماهیت تئوری لسیگ سرراست و متقاعدکننده است، بدین معنی که رسانه‌های قدرتمند از اینترنت و قانون مالکیت فکری هم‌چون ابزاری برای سرکوب خلاقیت در راستای کسب منافع صرفاً اقتصادی استفاده می‌کنند. لسیگ نسبت به اینترنت و قانون مالکیت فکری وابسته به آن دیدگاهی بدبینانه دارد و آن‌ها را مانع پیشرفت و عقیم‌کننده‌ی خلاقیت می‌داند و اینترنت را از اثر اجتماعی مثبتی که می‌تواند بر جامعه داشته باشد محروم می‌کند. در واقع، از نظر لسیگ وکلای حقوق اینترنت و مالکیت فکری در دنیای امروز معادل وکلای کیفری در انگلستان دوران ملکه‌ی ویکتوریا هستند که تنها دستاورد واقعی‌شان «دخالت در روندهای قضایی کُند و پرهزینه، نابودی زندگی انسان‌ها و بر عهده گرفتن نقش مسدودکننده‌ی روندهای قضایی» بوده است.

نویسندگان این مقاله نقش اینترنت و وکلای مالکیت فکری را چندان پرسروصدا نمی‌دانند. بلکه در عوض معتقدند در بخش اعظم مسئله، قانون اینترنت و قانون مالکیت فکری وابسته به آن توانسته‌اند بین حفاظت از حقوق کسانی که صاحب یک محصول یا کالای خلاقانه‌اند و کسانی که می‌خواهند از آن محصول در اینترنت استفاده کنند، توازن مناسبی برقرار کنند. درواقع، نقش وکلای اینترنت را می‌توان دست‌کم به نقش «بندباز» در کتاب چنین گفت زردشت (اثر نیچه، فیلسوف آلمانی) تشبیه کرد: [شخصی] که به‌سختی و خطر بر فراز مغاک سرگردان است، درحالی‌که می‌لغزد و در نوسان است، هرگز به قعر مغاک فرو نمی‌افتد. آن قرار بنیادینی که باید محترم شمرده شود این است که بدون توجه به وضعیت بازار

آن قرار بنیادینی که باید محترم شمرده شود این است که بدون توجه به وضعیت بازار اقتصادی یا اجتماعی، خالق اثر یا محصول باید از چنان حمایت قانونی‌ای برخوردار باشد که به خلق اثر تشویق شود.

لارنس لسیگ

اقتصادی یا اجتماعی، خالق اثر یا محصول باید از چنان حمایت قانونی‌ای برخوردار باشد که به خلق اثر تشویق شود.

یکی از موفقیت‌های قانون اینترنت در طول دهه‌ی گذشته و در زمینه‌ی ایجاد توازن بین کاربران اینترنت و خالقان و تولیدکنندگان محصولات فکری در دسترس بودن و متعاقباً ضوابط فایل‌های MP3 بر روی اینترنت بوده است. با وجود نگرانی‌های اولیه بابت آینده‌ی صنعت موسیقی، به‌نظر می‌رسد به سطحی رسیده‌ایم که هم‌اکنون موسیقی، بیش از آن‌چه روی پیشخان مغازه‌های خرده‌فروشی معامله شود، در اینترنت و به شکل قانونی به فروش می‌رسد. برخلاف تصور همگان، شکوفایی سریع اینترنت و به‌وجود آمدن یک حوزه‌ی کامل از حقوق مالکیت فکری که ناظر بر انتقال دیجیتالی اطلاعات است، ارزش بالقوه‌ی مالکیت فکری را به‌طور عمومی افزایش داده و برای تازه‌کارانی که قصد دارند در حوزه‌ی مالکیت فکری افراد و اشخاص دیگر و با هدف دسترسی و

امروزه در اینترنت برای کسی که قصد دارد تا برای مجوز استفاده از آثار خلاقانه‌ی دیگران هزینه‌ی مناسب و منصفانه‌ای بپردازد، بیش از پیش محصولات خلاقانه وجود دارد.

کسب سود از آن‌ها فعالیت کنند فرصت‌های جدیدی فراهم آورده است. امروزه در اینترنت برای کسی که قصد دارد تا برای مجوز استفاده از آثار خلاقانه‌ی دیگران هزینه‌ی مناسب و منصفانه‌ای بپردازد، بیش از پیش محصولات خلاقانه برای استفاده‌ی با مجوز وجود دارد. به‌طور خلاصه، امروزه اینترنت به مجموعه‌ای شامل کتاب‌خانه‌ی کنگره و کتاب‌خانه‌ی بریتانیا تبدیل شده است و برای مثال تحقیقاتی که پیش از این باید در محل کتاب‌خانه و حضوری صورت می‌گرفت، امروزه برای همگان و با آسایش و بدون دغدغه در محل کار یا زندگی‌شان امکان پذیر شده است.

مالکیت خلاق باید بی‌هیچ محدودیتی تخطی‌ناپذیر باشد. این استدلال، که بیش از همه براصل آزادی قرارداد متکی است، از موضعی حمایت می‌کند که براساس آن صاحب دارایی فکری باید از تمامی آن حقوقی بهره‌مند باشد که صاحبان دیگر دارایی‌ها برخوردارند. دیگر اصل بنیادین این استدلال رویکرد فلسفی به موضوع مالکیت فکری است «که براساس نظر مؤکد هگل، فیلسوف آلمانی، تملک مال یا دارایی نشانی است از انسان آزاد». پروفسور لندس و قاضی پُزنر[۲] چنین استدلال می‌کنند که «با محدود کردن حق یک فرد برای فروش اموال و دارایی‌های خود در ازای پول و استفاده از این پول برای خرید چیزهایی که بیش‌تر مورد نیاز و خواست است، آزادی یک فرد به جای آن‌که افزایش یابد، تقلیل پیدا می‌کند».

آیا موضع پروفسور لسیگ در جهت کاستن از ارزش مالکیت فکری به مثابه محصول انسان آزاد است؟ جنبش مورد نظر خود او، موسوم به جنبش کریییتیو کامنز [سازمانی غیرانتفاعی آمریکایی فعال در حوزه‌ی آثار و محصولات فکری و حقوق و امکانات مرتبط]، که براساس آن یک هنرمند خلاق می‌تواند تحت نوعی خاص از مجوز اثر خود را در اختیار دیگران قرار دهد، چنین رویکردی ندارد. در واقع، موضع او مؤید اصل آزادی قرارداد است که خود از مبانی استدلال‌های حقوق «مالکیت فکری» به حساب می‌آید. بنابراین، می‌توان گفت تفاوت بین پروفسور لسیگ و حامیان پر و پا قرص «مالکیت فکری»، که در تقابل با آن‌ها بحث می‌کند، کم‌تر از چیزی است که به نظر می‌رسد. در اصل، جنبش کریییتیو کامنز اشخاصی را که خواهان استفاده از آثار و محصولات خلاق و دارای کپی‌رایت هستند از هنرمندان عضو باخبر کرده و موافقت آن‌ها را با شرایط مجوز اعطایی از طرف کریییتیو کامنز کسب می‌کند.

در هر صورت، این فرهنگ اخذ اجازه به شکل مستقیم در تضاد منافع با نیروهای خلاقی قرار می‌گیرد که اینترنت آزاد کرده است. تکنولوژی‌های دیجیتالی که با اینترنت گره خورده‌اند، از نظر لسیگ، می‌توانند بازاری بسیار رقابتی‌تر و پر جنب‌وجوش‌تر برای نشر و نمو فرهنگ به‌وجود آورند. بااین‌حال، همان تولیدکنندگان محتوایی که بیش‌ترین منفعت را از تشویق خلاقیت می‌برند، از سوی همین عامل احساس خطر نیز می‌کنند که در نتیجه با یکدیگر متحد شده‌اند تا قانون را به حفاظت از خود در برابر پدیده‌ی فرهنگ دیجیتال وادارند. با این وصف می‌توان به پاسخی برای دیگر سؤال اساسی نویسندگان دست یافت: هدف مفروض برای قانون کپی‌رایت، از منظر کسانی که حمایت ناشی از آن را دریافت می‌کنند، استفاده از آن به‌عنوان ابزاری برای حمایت اقتصادی است.

هرگاه حفاظت از آثار هنری بیش‌تر مورد توجه قرار گیرد، ممکن است در حوزه‌ی نوآوری‌های تکنولوژیک دلسردی پدید

جنبش کریییتیو کامنز اشخاصی را که خواهان استفاده از آثار و محصولات خلاق و دارای کپی‌رایت هستند از هنرمندان عضو باخبر کرده و موافقت آن‌ها را با شرایط مجوز اعطایی از طرف کریییتیو کامنز کسب می‌کند.

هدف مفروض برای قانون کپی‌رایت، از منظر کسانی که حمایت ناشی از آن را دریافت می‌کنند، استفاده از آن به‌عنوان ابزاری برای حمایت اقتصادی است.

آید: اجرای قانون کپی‌رایت تمرینی است در حوزه‌ی مدیریت مصالحه بین این دو.

نزاع بین این دو ارزشْ موضوع این پرونده است که مدعی است توزیع دیجیتالی آثار و مواد دارای کپی‌رایت، صاحبان کپی‌رایت را بیش از همیشه تهدید می‌کند، چرا که هر نسخه‌ی کپی دقیقاً مشابه نسخه‌ی اصل است، کپی کردن آسان است و بسیاری از افراد (به ویژه نسل جوان) از نرم‌افزارهای اشتراک فایل برای دانلود آثار دارای کپی‌رایت استفاده می‌کنند. این حجم وسیع از به‌کارگیری نرم‌افزار ممکن است به‌خوبی افکار عمومی را به بحث و گفت‌وگو درباره‌ی سیاست‌های کپی‌رایت سوق دهد و نشانه‌ها حاکی از آن است که سهولت کپی کردن آهنگ‌ها یا فیلم‌ها با استفاده از نرم‌افزارهایی مثل گروکستر و نپستر (Napster) در حکم گسترش دهن‌کجی به حفاظت از کپی‌رایت است. راه‌حل این جنجال بر سر کپی‌رایت چیست که هم نیاز صاحبان دارایی‌های فکری به پرداخت غرامت منصفانه بابت منافع ایشان از تلاش‌های خلاقانه‌شان را برآورده کند و هم مشترکات فرهنگی را حفظ و حمایت کند؟ مشترکاتی که از زمان نخستین جلسه‌ی برگزار شده در سالن شهر (مقر حکومت‌های محلی) در مستعمره‌ی نیوانگلند در قرن هجدهم (متشکل از ۱۳ ایالتی که پایه‌گذار ایالات متحده بودند)، پایه و اساس جمهوری آمریکایی بوده‌اند. آیا امروز شاهد وضعیتی هستیم که پروفسور لسیگ با عنوان خانه‌ی قانون‌زده‌ی قرن بیست‌ویکمی از آن یاد می‌کند؟ احتمالاً جواب منفی است. فارغ از این‌که نویسندگان مقاله لسیگ و کتابش، فرهنگ آزاد: چگونه رسانه‌های بزرگ با استفاده از قانون و تکنولوژی فرهنگ را به حصر برده و خلاقیت را کنترل می‌کنند، را تجسم شبح کریسمس آینده‌ی دیکنز می‌دانند، این هشداری است زمان‌مند درباره‌ی خطرهای پیش رو. اگر ضوابط و مقررات اینترنت تحت سلطه‌ی «رسانه‌های بزرگ» باقی بماند که دیدگاه‌شان حفاظت از منافع اقتصادی فعلی خودشان است، در برابرْ تضمین معامله‌ی اجتماعی به‌عهده‌ی خالق (هنرمند) می‌شود که دیدگاهش فراهم شدن چارچوبی است که تحت این چارچوب بتواند انتخاب کند که محصول و اثر خود را تحت یک مجوز پیشنهاد داده و واگذار کند.

پروفسور لسیگ در کتاب خود برای آمریکاییان فریاد بیدار باش سر داده است، او برای حفاظت و حراست از فرهنگ آمریکایی که پیش از این در برابر تهدیدهای تجاری دست‌نخورده باقی مانده بود، پیش از آن‌که خیلی دیر شود و برای همیشه تسلیم فشار دنیای تجارت شود قدم پیش گذاشته است. درحالی‌که نویسندگان مقاله در مواردی با برخی از تحلیل‌های او در لحن و شاید در بلاغت استدلال موافق نیستند، ولی با وجود این در کل اعتقاد دارند که او در نشان دادن و مطرح کردن یک مسئله‌ی بسیار اساسی و جدی راه درستی در پیش گرفته است. ما وضعیت فعلی را خانه‌ی قانون‌زده‌ی مدرن توصیف نمی‌کنیم ـ این البته برداشت و تعبیر ما (و نه خود لسیگ) از تصویر سخت و طاقت‌فرسایی است که پروفسور لسیگ ترسیم می‌کند. به دیگر کلام، هشدار لسیگ را جدی بگیرید و اطمینان حاصل کنید که سایه‌هایی که به ما نشان داده شده با یک زندگی تحول‌یافته تغییر می‌کنند.

پروفسور لسیگ در کتاب خود برای آمریکاییان فریاد بیدار باش سر داده است، او برای حفاظت و حراست از فرهنگ آمریکایی که پیش از این در برابر تهدیدهای تجاری دست‌نخورده باقی مانده بود، پیش از آن‌که خیلی دیر شود و برای همیشه تسلیم فشار دنیای تجارت شود قدم پیش گذاشته است.

یادداشت‌ها و ارجاعات

نویسندگان مقاله به ترتیب، دکتر استیوارت واینستین، استاد ارشد، مرکز حقوق بین‌الملل، دانشگاه هرتفوردشایر و دکتر چارلز وایلد، رئیس دانشکده‌ی حقوق، دانشگاه هرتفوردشایر.

نگاهی به کتاب فرهنگ آزاد نوشته‌ی لارنس لسیگ

سمیرا کاوه

فرهنگ آزاد جنبشی فکری است که به مفهوم آزادی دسترسی و آزادی تبادلات دانش و فرهنگ برای عموم می‌پردازد. برای رسیدن به این هدف، رسیدن به فرهنگ آزاد، مجوزهای آزادْ توسعه پیدا کرده‌اند؛ این مجوزها از مفهوم نرم‌افزارهای آزاد در دنیای حقوق مالکیت فکری برگرفته شده و آزادی اجرا، آزادی بررسی، آزادی پخش کپی و آزادی تغییر و بهترکردن برنامه‌های کامپیوتری را شامل می‌شوند. مجوزهای «کریِیتیو کامنز» از مجوزهای آزاد شناخته شده است که سازمان کریِیتیو کامنز، که پایه‌گذار آن لارنس لسیگ است، آن را خلق کرده و ترویج داده است. این مجوز از نشر و تغییر آثار، به‌خصوص در فضای مجازی و اینترنت، دفاع می‌کند. فرهنگ آزاد از سویی حکایت از این دارد که این فرهنگ از آفرینندگان آثار و ابداع‌کنندگان حمایت می‌کند. در واقع نویسنده، لارنس لسیگ، در ابتدا قوانین و حقوق مالکیت فکری را مبنای این حمایت قرار می‌دهد لیکن از سوی دیگر حامی این ایده است که فرهنگ آزاد باید با محدود کردن این قوانین، امکان استفاده‌ی آزاد از آن‌چه در گذشته خلق شده را به آفرینندگان آثار و مبدعان بدهد و آن‌ها را زیر بار قوانین سخت و نابه‌جای حقوق مالکیت فکری قرار ندهد.

لسیگ آزادی را این‌گونه تعبیر می‌کند: داشتن اجازه برای استفاده، تغییر و بازنشر اثر بدون انتقال حق مالکیت

مجوز «کریِیتیو کامنز» از مجوزهای آزاد شناخته شده است و سازمان کریِیتیو کامنز، که پایه‌گذار آن لارنس لسیگ است، آن را خلق کرده و ترویج داده است.

نویسنده‌ی کتاب این فرهنگ را فرهنگ بدون مالکیت نمی‌داند. این فرهنگ را به بازار آزاد تشبیه می‌کند، بازار آزادی که یک بازار مجانی نیست.

فرهنگ آزاد
نوشته‌ی لارنس لسیگ

فکری از آفریننده‌ی اثر به استفاده‌کننده، بدون آن‌که ضرری به حقوق آفریننده‌ی اثر وارد شود. نویسنده‌ی کتاب این فرهنگ را فرهنگ بدون مالکیت نمی‌داند. این فرهنگ را به بازار آزاد تشبیه می‌کند، بازار آزادی که یک بازار مجانی نیست. ازاین‌رو، به مقایسه‌ی فرهنگ تجاری و فرهنگ آزاد می‌پردازد و آن دو را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد.

نویسنده کتاب را با بیان مثال‌هایی در مورد موضوع‌های مختلف پیش می‌برد و هر موضوعِ موردِ حمایت کپی‌رایت را با تعریف داستان همراه می‌کند. با تعریف مواردی متضاد و گاه مشابه قصد دارد تا به طریقی گذشته را به حال متصل می‌کند. موضوع‌های مورد حمایت قوانین و حقوق مالکیت فکری را با هم مقایسه می‌کند، موضوع‌هایی که هرکدام تاریخ و بستر حقوقی خاص خود را دارند و جز در مواردی باهم قابل مقایسه نیستند. عوامل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی را که در مثال‌های خود به کار می‌برد، نادیده می‌گیرد و تئوری حقوق مالکیت فکری را ترمزی در جهت گسترش و توسعه‌ی ابداعات و فرهنگ خلاقانه می‌داند. لسیگ با نقد کردن و زیر سؤال بردن دیدگاه‌های حقوق مالکیت فکری و کپی‌رایت به دنبال ایده‌آل و تعادل است، لیکن لسیگ دفاعی هوشمندانه از دیدگاه‌های ایده‌آلی خود ارائه نمی‌دهد.

مفهوم سرقت فکری را نیز با بیان داستان‌ها، پرونده‌ها و موضوع‌های مختلفِ مورد حمایت حقوق مالکیت فکری توضیح می‌دهد و از آن با عنوان جنگ کپی‌رایت علیه سرقت یاد می‌کند.

نویسنده از سنت‌ها و آن‌چه گذشتگان به‌دست آورده‌اند و امروز از نتایج آن‌ها استفاده می‌کنیم دفاع می‌کند و به آن‌ها وفادار است و مبنای ایده‌های خود را تاریخ و سنت‌های پذیرفته شده‌ی جامعه‌اش می‌داند. قوانین سنتی را در برابر قوانین مدرن امروز می‌پرستد و به آن‌ها ارزش والا و مقدس می‌دهد.

اما آن‌چه بیش از هر چیزی برای نویسنده اهمیت دارد دنیای مجازی و اینترنت است که با پیشرفت تکنولوژیْ تبادلِ دانش و اطلاعات و فرهنگ و هنر را میسر می‌کند. بدین

جهت، نویسنده تئوری حقوق مالکیت فکری و کپی‌رایت را در دنیای اینترنت تعریف و نقد می‌کند و گسترش و تسهیل دست‌یابی به داده‌ها و اطلاعات و به اشتراک گذاشتن و منتشر کردن در دنیای اینترنت را راهی جدید برای توسعه و پیشرفت می‌خواند و منطبق کردن و سرایت دادن قوانین مالکیت فکری را به دنیای ایتنرنت خارج از سنت مورد قبول جامعه‌اش می‌داند.

در واقع، نویسنده به دنبال تعادلی برای دو مفهوم مالکیت و آزادی می‌گردد. از یک طرف اهمیت مالکیتِ خلاقیت و سرمایه‌گذاری برای خلاقیت، ابداع و تکنولوژی را به ما نشان می‌دهد و از طرفی دیگر سنت و تاریخ را منبع الهام خود و جامعه‌ی خود می‌داند؛ سنت و تاریخی که دسترسی آزاد برای بهره‌مندی از خلاقیت، اختراع و ابداع را به‌عنوان اصل پذیرا شده و می‌شود و این ایده را اصلی تغییرناپذیر در جامعه‌اش می‌داند.

او تئوری «ارزش ایجاد حق می‌کند» را نفی می‌کند و تنها از تئوری حقوق مالکیت فکری به‌عنوان وسیله‌ای برای گسترش و پیشرفت خلاقیت و ابداعات در جامعه دفاع می‌کند.

لسیگ کار و فعالیتِ دیگری را به نام خود عرضه کردن را شامل نقض قوانین و حقوق مالکیت فکری می‌داند، لیکن استفاده کردن از کار و فعالیت و خلاقیت دیگری را در جهت ایجاد کار و فعالیت و به‌وجود آوردن اثری جدید صد در صد آزاد می‌داند و این‌که حقوق مالکیت فکری مانع از این آزادی شود را به‌شدت محکوم می‌کند.

لسیگ همچنین به تعریف مفهوم مالکیت در قوانین حقوق مالکیت فکری در آمریکا و تعریف خاستگاه این حقوق که برگرفته از حقوق انگلستان است، می‌پردازد. او توضیح می‌دهد که ابتدا به ساکن این قوانین برای محدود کردن ناشران کتاب به‌وجود آمدند و کم‌کم دامنه‌ی قوانین گسترش پیدا کرد. محدود کردن زمان استفاده از مالکیت انحصاری نیز برای جلوگیری از قدرت گرفتن جمعی محدود بود تا مانع از این شود تا آن‌ها با قدرت‌شان از گسترش و پیشرفت خلاقیت و ابداعات و توسعه در جامعه جلوگیری کنند. به همین دلایل، تعریف مالکیت به معنای کلاسیک و کامل برای این نوع مالکیت را نفی می‌کند. هم‌چنین عقیده دارد که اگر حقوق مالکیت فکری را به مانند تئوری کلاسیک مالکیت تشبیه کنیم، امروزه با پیدایش اینترنت، در مورد چگونگی عمل‌کرد این حقوق در دنیای مجازی به مشکل برخواهیم خورد. در دنیای اینترنت، کپی کردنِ آثار و اطلاعات نباید نقضِ حقوق کپی‌رایت خوانده شود و یا حداقل باید در مورد تعریف این حقوق در دنیای مجازی و اینترنت به‌عنوان حق مالکیت به معنای کلاسیک آن تا حدی تردید کرد.

از نظر لسیگ دامنه‌ی عمومی استفاده از حقوق مالکیت فکری باید به صورت دقیق مشخص شود، به معنای زمانی که استفاده از آثار بدون درخواست اجازه و به‌طور قانونی امکان‌پذیر است و این امکان پس از گذشت زمان‌های قانونی مورد نظر برای آثار مورد حمایت در نظر گرفته می‌شود. بدین ترتیب، بالا بردن دوره‌ی حمایت از آثار و ابداعات را به معنای طولانی کردن دوره‌ی انحصار و غیر مشخص شدن دامنه‌ی عمومی استفاده از این حقوق می‌داند و آن را نفی می‌کند.

از نظر حوزه‌ی موضوع‌های مورد حمایت کپی‌رایت نیز لسیگ اعتقاد دارد که باید این موضوع‌ها محدود باشند، همان‌طور که ابتدا تنها کتاب‌ها و تصاویر گرافیکی را شامل

محدود کردن زمان استفاده از مالکیت انحصاری نیز برای جلوگیری از قدرت گرفتن جمعی محدود بود تا مانع از این شود تا آن‌ها با قدرت‌شان از گسترش و پیشرفتِ خلاقیت و ابداعات و توسعه در جامعه جلوگیری کنند.

امروزه حقوق مالکیت فکری هر اثری را که به صورت فرم قابل حس باشد، شامل می‌شود و در نتیجه موسیقی، معماری، تئاتر و برنامه‌های کامپیوتری را نیز در برمی‌گیرد.

از نظر لسیگ دو عاملِ پیشرفت تکنولوژی و تمرکز قدرت این امکان را به دولت‌ها می‌دهند که برای محدود کردن و کنترل خلاقیت از قوانین کپی‌رایت استفاده کنند و بدین وسیله عمل‌کرد آن‌ها را به سمت این هدف تسهیل می‌کنند.

می‌شد و برای مثال موسیقی و معماری را در بر نمی‌گرفت. به‌طور دقیق‌تر، کپی‌رایت به آفریننده‌ی اثر حق انحصاری چاپ اثر خود را تحت قانون کپی‌رایت می‌داد. مهم‌تر آن‌که این قوانین شامل آثار به اصطلاح «برگرفته» نمی‌شد و بدین ترتیب ترجمه‌ی کتاب و یا به نمایش درآوردن کتابی را که قبلاً چاپ شده بود آزاد می‌دانست. اما امروزه حقوق مالکیت فکری هر اثری را که به صورت فرم قابل حس باشد، شامل می‌شود و در نتیجه موسیقی، معماری، تئاتر و برنامه‌های کامپیوتری را نیز در برمی‌گیرد. امروز، این حقوق نه تنها حق انحصاری چاپ اثر را تحت قوانین کپی‌رایت به آفریننده‌ی اثر می‌دهد، بلکه حق کنترل هرگونه کپی غیرقانونی را نیز به او می‌دهد.

با افزایش طول زمان و گسترش موضوع‌های مورد حمایت کپی‌رایت، دامنه‌ی اعمال این قوانین نیز افزایش یافته است. بدین ترتیب و با توجه به این‌که با پیشرفت تکنولوژی، مهندسان انفورماتیک می‌توانند بهترین راه و وسیله را برای کنترل و استفاده از اطلاعات پیدا کنند و از این طریق اعمال و تحقق قوانین کپی‌رایت را بیش از پیش قوت و گسترش دهند، شاهد این مسئله خواهیم بود که قدرت و تأثیر این قوانین برای کنترل و ایجاد حد و مرز و محدود کردن آفرینش اثر و ابداعات و اختراعات بیش از پیش شده است. این مسئله به سمتی پیش می‌رود که این اجازه را می‌دهد تا قدرت‌ها متمرکز شوند و ایجاد انحصار کنند، کما این‌که شاهد این تمرکز قدرت در دنیای رسانه‌ها و یا صنعت سینما و نشر هم هستیم.

از نظر لسیگ دو عاملِ پیشرفت تکنولوژی و تمرکز قدرت این امکان را به دولت‌ها می‌دهند که برای محدود کردن و کنترل خلاقیت از قوانین کپی‌رایت استفاده کنند و بدین وسیله عمل‌کرد آن‌ها را به سمت این هدف تسهیل می‌کنند. بدین‌ترتیب، جوامع امروزی را بیش از پیش تحت کنترل خود در می‌آورند و از آزادی برای خلاقیت و ابداعات و تبادلات دانش و فرهنگ می‌کاهند.

بدین جهت، نویسنده بازنگری در مورد تعاریف حقوق مالکیت فکری و گستره‌ی اعمال کپی‌رایت را در حوزه‌ی خلاقیت، ابداعات و اختراعات و فن‌آوری جدید ضروری می‌داند و از آزادی استفاده‌ی مجاز از فرهنگ و دانش دفاع می‌کند.

یارانه‌ی هنرمندان ایرانی به غربیان؛ دو گزاره درباره‌ی تحریم و حقوق مالکیت هنری

حمیدرضا ششجوانی

در مرداد ماه ۱۳۳۰، درست پنج ماه پس از ملی شدن صنعت نفت، دولت بریتانیا اولین تحریم‌ها را علیه کشور ایران اعمال کرد. از آن تاریخ تا امروز ایرانیان بارها تحریم شده‌اند. دولت‌ها در حین تحریم‌ها و در زمانی که برای مقابله با تحریم‌ها اقداماتی حمایتی طراحی می¬کردند، بخشِ فرهنگ و هنر را نادیده انگاشته‌اند. سیاست‌پیشه‌گان کشورهای تحریم‌گر نیز چشم‌های‌شان را بر صدماتی که هنرمندان متحمل می‌شوند، بسته نگاه داشته‌اند.

آثار مخرب تحریم‌های اخیر به دلیل عضویت نداشتن ایران در معاهدات بین‌المللی، نظیر کنوانسیونِ برن، شدیدتر هم شده است. این نوشته اشاره‌ای است به بخشی از مشکلاتِ حقوقی هنرمندان ایرانی که در اثر تحریم به‌وجود آمده است.

۱. در طول دوره‌ی تحریم و بسته‌شدن کانال‌های مالی بین ایران و سایر کشورها، هنرمندان نمی‌توانند به‌درستی با شرکت‌های توزیعِ صنایع فرهنگی در ارتباط باشند و برای همین می‌بایستی برای فروش خدمات و محصولات‌شان به خارج از کشور، واسطه‌هایی را استخدام کنند. برای حفظ و پاس‌داشتِ حقوق مالکیتِ پدیدآور و صاحب حق و نیز برای ردگیریِ مالیِ تراکنش‌ها، آثار هنری باید در سازوکارهای بازار کپی‌رایت به ثبت برسند. اما از آن جایی که عوایدِ حاصل از

برای حفظ و پاس‌داشتِ حقوق مالکیتِ پدیدآور و صاحب حق و نیز برای ردگیریِ مالیِ تراکنش‌ها، آثار هنری باید در سازوکارهای بازار کپی‌رایت به ثبت برسند.

این ثبت به دلیل تحریم به هنرمند ایرانی نمی‌رسد، آن‌ها مجبورند از واسطه‌هایی استفاده کنند که به نیابت و وکالت از آن‌ها کارها را پیش ببرند. وجودِ این واسطه‌ها منهای هزینه‌ی اضافه‌ای که به هنرمندان تحمیل می‌کند، خود سبب بروز مشکلاتی می‌شود.

در قانون مالکیت، اصل بر صحت مدعاست. به همین دلیل افراد اجازه دارند آثاری را که پیش‌تر ثبت نشده‌اند، ثبت کنند. اگر کسی پیدا شود و اثبات کند مالک یا صاحبِ حقِ آن اثر است، حقوق مربوط به اثری که پیش‌تر ثبت شده به او خواهد رسید، به عبارت دیگر نادرستی ادعایِ مالکیتِ اولیه تنها در صورت اثبات مالکیتِ مدعی حاصل می‌شود. حال در شرایط تحریم که هنرمند یا مؤسسه‌های ایرانی قادر به ثبت اثر در شرکت‌های مهم توزیع]که در بیش‌تر موارد امریکایی و اروپایی‌اند[نیستند، در بسیاری از موارد کسانی که به‌عنوان واسط اثر را ثبت می‌کنند، مالکِ حقوقِ مترتب بر آن هم می‌شوند. البته بدیهی است که حقوق معنوی هنرمند نقض نمی‌شود و اثر هم‌چنان با نام هنرمند شناخته می¬شود، اما واسط یا وکیل که می‌دانسته ثبت اثر برای هنرمند مقدور نیست، با ثبت آن در نقشِ واسط، حقوق مادی آتی اثر را نصیب خودش می‌کند. هم‌اکنون دعاوی با ارقام چند ده هزار یورویی در دادگاه‌های اروپایی مطرح است. شرح مختصر یکی از دعواها این است که هنرمند ایرانی قطعه‌ای موسیقی به‌عنوان بخشی از موسیقی فیلم برای شرکت فیلم‌سازی‌ای تهیه کرده است و این قطعه به وکالت و واسطه‌گی شخصی فرانسوی که عنوان مشاور انتخاب موسیقی داشته، به ثبت رسیده است. مبلغ اندکی هم برای دستمزد به هنرمند ایرانی پرداخت شده است و هنرمند ایرانی که کارش انتخاب شده

اگر کسی پیدا شود و اثبات کند مالک یا صاحبِ حقِ آن اثر است، حقوق مترتب به اثری که پیش‌تر ثبت شده به او خواهد رسید، به عبارت دیگر نادرستی ادعایِ مالکیتِ اولیه تنها در صورت اثبات مالکیتِ مدعی حاصل می‌شود.

سپاس‌گزار و منت‌پذیر هم بوده، بی‌خبر از آن‌که درآمدِ ناشی از حق (right) این کار که از طریق سازمان مدیریت جمعی حقوق (Collective management society) با هربار پخشِ مجددِ اثر در جایی مانند نتفلیکس (Netflix) یا فروش هر بلیت محاسبه و جمع‌آوری می‌شود به شخص دیگری تعلق می‌گیرد و پدیدآورنده خود از حقوقش محروم است.

۲. مسئله‌ی دیگر، که آن هم تا اندازه‌ای به دلیل ناآشنایی پدیدآورندگان ایرانی با مفهوم و کارکرد سازمان‌های مدیریت جمعی حقوق است، به جمع‌آوری حقوق مالکیت در این سازمان‌ها مربوط می‌شود. برای توضیح این مشکل ابتدا باید بدانیم سازمان مدیریت جمعی چیست و چه می‌کند؟ براساس تعریفِ سازمانِ جهانیِ مالکیت فکری (WIPO) هنرمندان و صاحبانِ حقوق به سازمانی معین اجازه می‌دهند تا هر نوع استفاده از آثارشان را کنترل کنند و به استفاده‌کنندگان احتمالی مطابق شرایطی معین مجوز بدهند و پول ناشی از واگذاریِ حقِ استفاده را مطالبه و دریافت کنند. در نهایت پس از کسر بالاسریِ خودشان باقی پول را به صاحبان حق بپردازند. در اساس سازمان مدیریت جمعی واسطِ ارتباط میان پدیدآورندگان و صاحبان حق اعم از نویسندگان، آهنگ‌سازان، خوانندگان، موسیقی‌دانان، اجراکنندگان، ناشران، عکاسان با استفاده‌کنندگانِ آثار اعم از سازمان‌های پخش رادیووتلویزیونی، مکان‌های برگزاری اجرای موسیقی و پرفورمنس، شرکت‌های تکثیر و ریروگرافی و... است.

جمع‌آوریِ حق بازفروش آثار، حق پخش مجدد، حق اجارهی عمومی و امانت را هم همین سازمان‌ها پیگیری می‌کنند.

براساس تعریفِ سازمانِ جهانیِ مالکیت فکری (WIPO) هنرمندان و صاحبانِ حقوق به سازمانی معین اجازه می‌دهند تا هر نوع استفاده از آثارشان را کنترل کنند و به استفاده‌کنندگان احتمالی مطابق شرایطی معین مجوز بدهند و پول ناشی از واگذاریِ حقِ استفاده را مطالبه و دریافت کنند.

وقتی هنرمندی به سازمان مدیریت جمعی می‌پیوندد، تمام یا بخشی از حقوق خود را به سازمان منتقل می‌کند و به این ترتیب سازمان قادر خواهد بود کارهایی را به نیابت از هنرمندان انجام دهد که خود هنرمندان به تنهایی قادر به انجام آن نیستند یا برای‌شان بسیار گران تمام می‌شود. این کارها عبارت‌اند از:

- اعطای مجوز بهره‌برداری از آثار؛
- مذاکره و عقد قرارداد با استفاده‌کنندگان؛
- نظارت بر استفاده از آثار؛
- دریافت پول از استفاده‌کنندگان و توزیع آن؛
- پیگیری نقض حقوق و اقامه دعوا علیه ناقضان.

سازمان‌های مدیریت جمعی فارغ از این‌که اثر صاحبی دارد یا نه حقوق مترتب به آن را جمع‌آوری می‌کنند.

برگردیم به تحریم. در بیش‌ترِ کشورهای اروپایی و امریکای شمالی فرض بر این است که همه هنرمندان به سازمان‌های مدیریت جمعی پیوسته‌اند، به همین دلیل استفاده‌کنندگان به صورت خودکار نوع و میزان استفاده از آثار هنری را به این سازمان‌ها اعلام می‌کنند و پول استفاده از این آثار را به این سازمان‌ها پرداخت می‌کنند. به عبارت دیگر، سازمان‌های مدیریت جمعی فارغ از این که اثر صاحبی دارد یا نه حقوق مترتب به آن را جمع‌آوری می‌کنند. یعنی اگر یک موسیقی در رادیو در حال پخش است، حق استفاده از این موسیقی را سازمان‌های مدیریت جمعی جمع‌آوری می‌کنند، پول جمع شده برای آثاری که صاحب ندارند تا ۳ سال در حساب آن سازمان می‌ماند و اگر کسی مدعی آن نشد، جذب خزانه‌ی آن‌ها می‌شود.

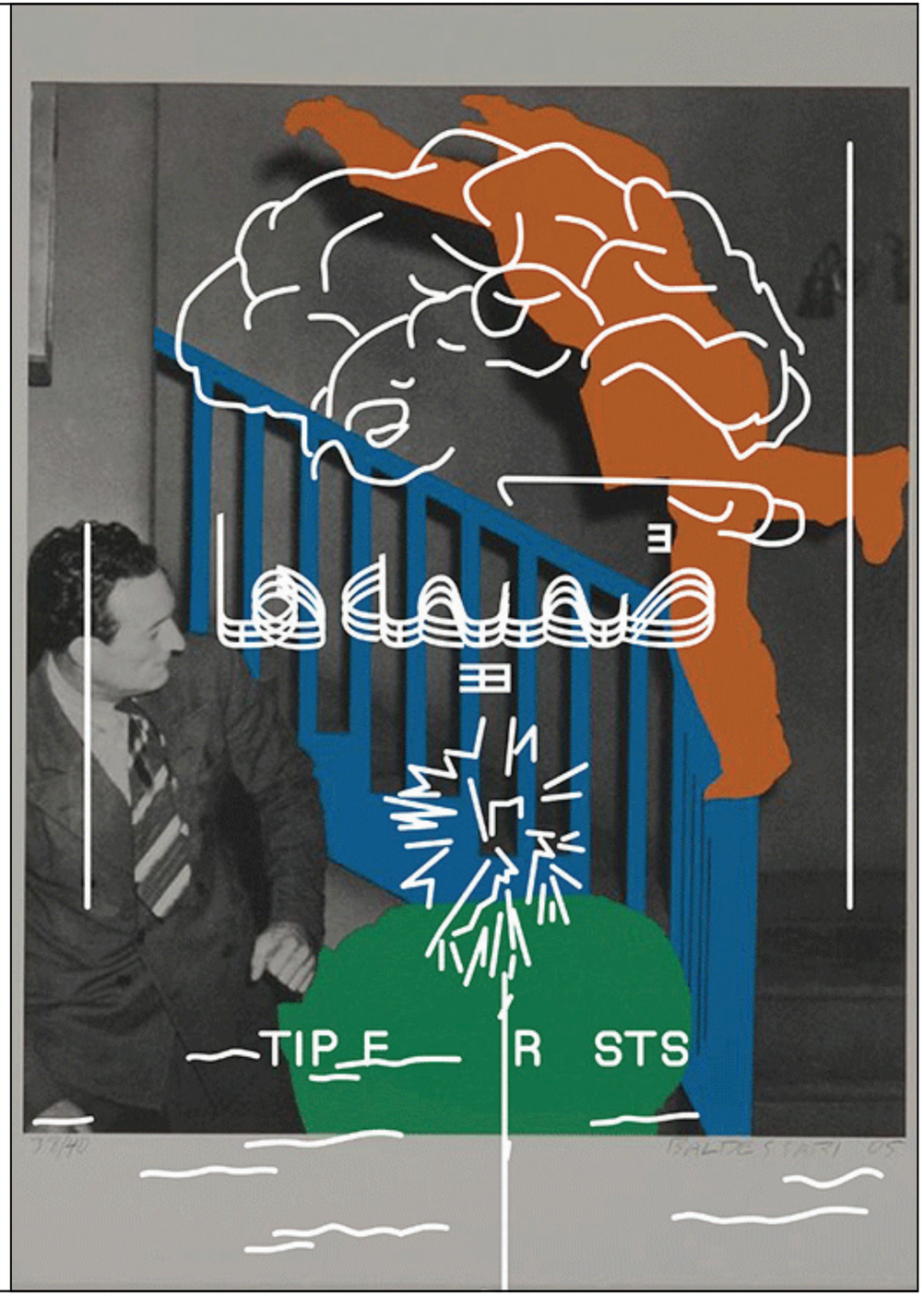
حال هنرمند ایرانی که نتوانسته بر اثر تحریم اثرش را ثبت کند، در واقع پدیدآورِ یک اثر بی‌صاحب است، درست است که از اثرْ استفاده شده و حقوق ناشی از این استفاده گردآوری شده اما چون ردگیری آن به دلیل ثبت نشدن ممکن نیست، این پول به نفعِ سازمان جمع‌آورنده ضبط خواهد شد. به عبارت دیگر، انگار ما به سازمان SACEM (Society of Authors, Composers and Publishers of Music) در فرانسه یا BECS (British Equity Collecting Society) انگلستان یارانه می‌دهیم تا به واسطه‌ی پولی که می‌توانست بخشی از درآمد هنرمند ایرانی باشد، بهتر بتوانند از حقوق هنرمندان خودشان حمایت کنند.

منابع

۱. Koskinen-Olsson and Lowe (۲۰۱۲)، Management of copyright and related rights in the field of music, WIPO

ضمیمه

گفت‌وگو با فرشید مثقالی درباره‌ی «استایل» یا بیان هنری تصویرگران و نسبت آن با مالکیت معنوی است و شاپور منوچهری به وضعیت تاریخی جامعه‌ی حقوقی ایران و کنوانسیون‌ها و دستورالعمل‌های کپی‌رایت می‌پردازد و در نهایت به بررسی راه‌حلی جایگزین و بومی برای پیگیری حقوق مؤلف.



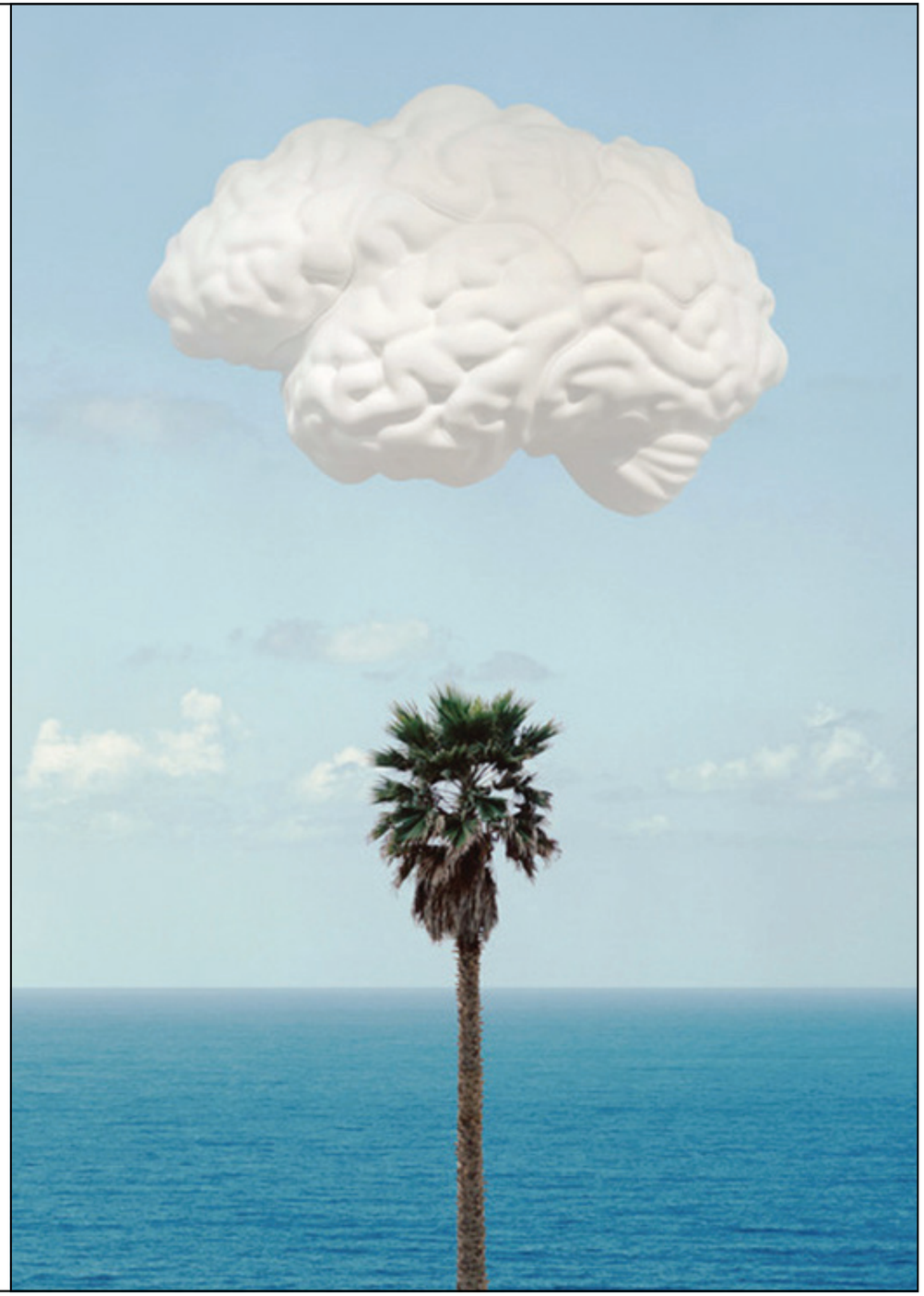
گفت‌وگو با فرشید مثقالی

فرشید مثقالی

داشتن استایل (شیوه‌ی بیان تصویری) تا چه اندازه تعیین‌کننده‌ی ارزش یک تصویرساز است؟

استایل مشخصه‌ی یک تصویرگر است. استایل مثل قیافه است. بچه‌ها وقتی به‌دنیا می‌آیند ممکن است شبیه هم باشند، وقتی بزرگ‌تر می‌شوند مشخصات‌شان تغییر می‌کند. یعنی اجزاء شروع می‌کنند به مشخصات بیش‌تری گرفتن، اول جنسیت، بعد رنگ، بعد قد، بعد وزن و بعد کاراکتر]شخصیت[. همه‌ی این‌ها فرم می‌گیرند تا به یک آدم بزرگ با مشخصات فردی تبدیل می‌شوند. استایل هم عین همین است، یعنی استایل در واقع کاراکتر یک هنرمند است. آن‌قدر نیرومند است که وقتی شما کاری را می‌بینید، می‌دانید که کار فلانی است. یا وقتی کاری را می‌بینید، می‌گویید شبیه کار کس دیگری است. مثل این‌که بگویید فلانی شبیه حسین است. استایل در واقع شمایل هنری هر شخص است؛ حالا

استایل در واقع کاراکترِ هنرمند است. آن‌قدر نیرومند است که وقتی شما کاری را می‌بینید، می‌دانید که کار فلانی است.



ارزش کار در خود کار است. البته یک شَمای کلی هست که کسی نامی پیدا می‌کند و این نام ارزشی اضافی تولیدمی‌کند.

در هر رشته‌ای. مثلاً یک خواننده هم استایل دارد. یک نویسنده هم استایل دارد. در کارهای هنری این خلاقیت از مجراهایی که خاص هر کسی است خارج می‌شود، در نتیجه شکل مشخصی پیدا می‌کند و این شکلْ اسمش می‌تواند استایل باشد. کاری که من می‌کنم با کاری که کس دیگری انجام می‌دهد متفاوت خواهد بود.

در واقع می‌خواهم بدانم اگر تصویرساز، با این تعریف مشخصی که شما گفتید، استایل نداشته باشد آیا تصویرساز ضعیفی به‌حساب می‌آید؟

بستگی دارد. من خودم آدمی هستم که هر کارم با کار بعدی‌ام متفاوت است. در مقابل کارهای بهرام خائف شبیه هم بودند. ولی من چون یک آدم تجربی بودم، هر کارم با کار بعدی‌ام فرق می‌کرد. ولی مجموعه‌ی کارها را که نگاه می‌کنی، یک آدم در همه‌اش دیده می‌شود. از طرفی ارزش کار در خود کار است. البته وقتی کسی نامی پیدا می‌کند، این نام ارزشی اضافی تولید می‌کند. ولی قضاوت خود اثر (البته اگر بشود چون الان این کار فوق‌العاده سخت است) مجزا از خالقش مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ یا شما از آن لذت می‌برید یا خوش‌تان نمی‌آید. ولی الان آن‌چنان روی شخصیت‌ها سرمایه‌گذاری و کار شده که شما هیپنوتیزم نام یک آرتیست می‌شوید و نام آرتیست پیش از خود اثر می‌آید و اثر دیگر قضاوت نمی‌شود. هر کاری که فلانی بکند خوب است! در صورتی که اگر شما بخواهید لذت واقعی هنری ببرید خودِ کارْ معیار این است که چقدر ارزشمند است.

اشاره کردید که استایل به مرور به دست می‌آید. فکر می‌کنید تصویرساز باید سعی کند استایل خودش را پیدا کند یا استایل خودبه‌خود و به مرور به دست می‌آید؟

استایل به طور طبیعی به دست می‌آید. عین بزرگ شدن است. مثلاً یک نفر که شروع به کار می‌کند می‌تواند تحت تأثیر این و آن باشد و به اصطلاح کپی کند .البته من اسمش را کپی نمی‌گذارم اسمش را می‌گذارم تحت تأثیر بودن. یعنی نوع کار کسی برایش فوق‌العاده جذاب باشد. وقتی کاری برایش جذاب باشد یعنی با کار آن شخص یک نزدیکی دارد، در نتیجه شبیه آن کار را می‌سازد. بعد کم‌کم او شکل پیدا می‌کند و جدا می‌شود. مثلاً در میان آرتیست‌های بزرگ، براک اولین کسی است که کوبیسم کار می‌کند. پیکاسو در اوایل تحت تأثیر براک بود اما بعد کاملاً مستقل می‌شود. این چیزی در پروسه‌ی رشد است که آدم شروع می‌کند به دقیق‌تر دیدن و می‌بیند که این رنگ یا آن شکل بهتر است و با «منِ» آرتیست هم‌خوانی بیش‌تری دارد و این در غایت شروع می‌کند به هویت پیدا کردن.

یعنی یک پروسه‌ی آزمون و خطاست که در نهایت به استایل می‌رسد.

بله، می‌توانیم بگوییم آزمون و خطا، اما من اسمش را رشد می‌گذارم. بعد ممکن است به یک بلوغ برسد و به مرزی برسد که کارها به هم شباهت شخصیتی و یا ماهیتی داشته باشند. مثلاً فیلم‌سازانی که استایل مشخص دارند و اوایل کارشان با موقعی که در کارشان به بلوغ می‌رسند فرق دارد.

فعالیت‌های شما و همکاران‌تان در استودیوی گرافیک کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان باعث به‌وجود آمدن جریان‌های تصویرگری و گرافیک شد. آیا در آن زمان به این موضوع آگاه بودید و آیا نگرانی یا ترسی از تکرار، کپی و یا فراگیر شدن استایل شخصی خود داشتید؟

نه، اصلاً! شما دارید کار می‌کنید، این قضاوت که این فراگیر

این چیزی در پروسه‌ی رشد است که آدم شروع می‌کند به دقیق‌تر دیدن و می‌بیند که این رنگ یا آن شکل بهتر است و با منِ آرتیست هم‌خوانی بیش‌تری دارد و این در غایت شروع می‌کند به هویت پیدا کردن.

فراگیر شدنْ قضاوتِ تاریخ هنر است و این قضاوت در لحظاتی که اثری دارد شکل می‌گیرد وجود ندارد.

است یا آن کپی است بعدها اتفاق می‌افتد. یعنی بعد از آن‌که تاریخ درست شد، شما می‌روید در تاریخ و می‌بینید که این نوع کار فراگیر شده است یا نشده، یا از این نوع کار کسی کپی کرده است یا نکرده. شما کاری که فکر می‌کنید درست است و کاری را که دوست دارید انجام می‌دهید. موقعی که کاری را می‌خواهید درست کنید ـحالا گرافیک و تصویرسازی به‌هرحال محدود به متن و پیغام هستند ـ کاری را می‌کنید که فکر می‌کنید درست است. فراگیر شدنْ قضاوتِ تاریخ هنر است و این قضاوت در لحظاتی که اثری دارد شکل می‌گیرد وجود ندارد. کسی فکر نمی‌کند که دارد تاریخ هنر را می‌سازد. هرکسی دارد کار خودش را می‌کند. در آن زمان هم دائم تحت تأثیر این و آن بودم. مثلاً از شاگال خیلی خوشم می‌آمد و ممکن بود یک کاری بکنم که تأثیر شاگال در آن بود. ولی قضاوتش بعدها اتفاق می‌افتد. هیچ‌کس فکر نمی‌کند که دارد تاریخ می‌سازد. همه فکر می‌کنند که دارند کار می‌کنند.

کانون هم به‌هرحال شرایط به‌خصوصی داشت. کانون به تجربه‌های مختلف و تجربه‌های خیلی آزاد در همه‌ی زمینه‌ها امکان می‌داد و این جریان فقط در کتاب‌هایش نبود، در فیلم‌هایش و در سازمان و کتاب‌خانه‌هایش هم بود. همه‌ی این‌ها نوعی نوآوری بود. حالا موفق بودن یا ناموفق بودنش چیزی است که بعدها می‌توان قضاوت کرد. اما آن‌چه مسلم است این است که فضایی درست شده بود که امکان تجربه می‌داد.

اشاره کردید که گرافیک و تصویرسازی محدود به متن است. در آن موقع می‌بینیم که دغدغه‌ی این بوده که قانون کپی‌رایت برای متن تدوین بشود. اما در مورد هنر این را نمی‌بینیم. فکر می‌کنید این‌که شما آزادانه تنها به آفرینش هنری فکر می‌کردید و اصلاً دغدغه‌ی کپی شدن کارتان را نداشتید ناشی از آزادی ذهنی بوده یا ناآگاهی؟

این پروسه‌ای بود که ما در آن بودیم. کپی‌رایت در مورد نشر است. یعنی چیزی که بخواهد منتشر شود دارای یک حقوقی است. مثلاً اگر شما کتابی را منتشر کردید، کسی نمی‌تواند آن را دوباره منتشر کند. این کتاب می‌تواند تصویر داشته باشد یا فقط متن باشد. ولی استایل که نمی‌تواند کپی‌رایت داشته باشد. حتی در قوانین کپی‌رایت نیز اگر کاری در ده مورد با دیگری تفاوت داشته باشد از لحاظ قانونی کپی محسوب نمی‌شود. کپی‌رایت نمی‌تواند برای استایل باشد. کپی‌رایت فقط در نشر است که اتفاق می‌افتد، یعنی شما حتی اگر مثلاً]کار[یک نقاش را عیناً کپی بکنید، قانونی برای برخورد با شما وجود ندارد. فقط اگر به اسم او بفروشید مسئله‌ی قانونی پیدا می‌کند. اگر نه قانون نمی‌گوید که تو حق نداری عین او بکشی. در نشر است که کپی‌رایت معنا دارد.

چرا در زمان اوج ابزارهای جدید مانند ایربراش و غیره از چیزهای پیش پا افتاده مثل چاپ لینو و گواش استفاده کردید که در دسترس همه بود و همه می‌توانستند آن روش را تکرار کنند؟تا چه اندازه ضرورت‌های بیرونی و چقدر تمایل شخصی بر این تصمیم تأثیر داشت؟

کاملاً شخصی بود.]هنگامی که[کاری سفارش می‌گرفتم، واقعاً بستگی به این داشت که در آن لحظه یا در آن دوران به چه نوع کاری علاقه دارم و چه حساسیت‌هایی دارم. مثلاً چاپی که من برای ماهی سیاه کوچولو استفاده کردم چیزی نبوده که من ابداع کنم، از ۱۶۰۰ میلادی در اروپا بوده یا در چین از ده قرن پیش این چاپ وجود داشته. اما اولاً من دوست داشتم که

استایل نمی‌تواند کپی‌رایت داشته باشد. حتی در قوانین کپی‌رایت نیز اگر کاری در ده مورد با دیگری تفاوت داشته باشد از لحاظ قانونی کپی محسوب نمی‌شود. کپی‌رایت نمی‌تواند برای استایل باشد.

چاپی که من برای ماهی سیاه کوچولو استفاده کردم چیزی نبوده که من ابداع کنم، از ۱۶۰۰ میلادی در اروپا بوده یا در چین از ده قرن پیش این چاپ وجود داشته.

این را مصرف کنم و دو این‌که کتاب به نظر من اجازه می‌داد .مثلاً ماهی و شکلش که فوق‌العاده ساده است و مشخصات خاصی ندارد . از کنده‌کاری روی لینو که خیلی ریزه‌کاری ندارد و مشخص نیست استفاده کنم. من اصولاً از نظر تکنیک نسبت به تکنولوژی فوق‌العاده حساسم. اصلاً پروسه‌ی کاری ما طوری بود که هنگامی که ما کار می‌کردیم در دور اول همه چیز با سیاه و سفید درست می‌شد و در چاپ این‌ها رنگی می‌شد. این‌که ما بتوانیم با اکریلیک کار کنیم بعداً آمد و ما هم با آن آمدیم. من از تکنولوژی خوشم می‌آید و همین الان هم هر کاری که می‌کنم بنیادش دیجیتال است. نه ملاحظات قیمتی بوده و نه ملاحظات ابزاری. مجموعه‌ای از یک سلسله عوامل با هم باعث می‌شود که شما کاری را انجام دهید.

می‌توان گفت که استایل شما همان روش تولیدتان است که به علت سادگی و در دسترس بودن فراگیر شد. با توجه به این‌که هر کسی در خانه‌اش می‌تواند شیوه‌ی شما را تکرار کند، امروز به این موضوع چه حسی دارید؟

خیلی مثبت است. خیلی لذت‌بخش است. یعنی که این مقبول قرار گرفته است. اصلاً یک بخش از کاری که شما می‌کنید مقبولیتش است. آن لحظه که شما کار می‌کنید، به مقبولیتش چندان فکر نمی‌کنید ولی بعد مقبولیتش یکی از پارامترهای است که می‌توان از آن لذت برد. این به یک نوع غرور شخصی مربوط است. مثل این است که شما امروز لباسی می‌پوشید و فردا می‌بینید دو نفر دیگر هم از شما کپی کرده‌اند و همان لباس را پوشیده‌اند. شما لذت می‌برید که سلیقه‌تان مورد پسند و توجه قرار گرفته است. حالا ممکن است بخشی هم داشته باشد که این چرا از من کپی کرده است.

دقیقاً می‌خواستم به همین برسم چون امروز این حالت چرا از من کپی کرده در هنرمندان زیاد دیده می‌شود و یا ایده‌ای که دارند را نمی‌خواهند با کسی در میان بگذارند چون می‌ترسند کپی شود. این اصلاً در شما دیده نمی‌شود.

بستگی به جایت دارد. اگر جایت محکم نباشد می‌ترسی ولی اگر جایت سفت باشد نمی‌ترسی. این ترس برای این است که نکند جای من را بگیرند و حساسیت‌های شخصی هم هست؛ مثلاً من این را ابداع کرده‌ام. می‌خواهی این امتیاز را برای خودت حفظ کنی. ولی به نظر من این]مسئله‌ای است بر[سر جا و موقعیت است. می‌ترسی محوطه‌ات را از دست بدهی. در صورتی که اگر سفت باشد، نمی‌ترسی محوطه‌ات را از دست بدهی. اگر هم سفت باشی باقی هم می‌دانند که آن‌ها کپی کرده‌اند. تازه ممکن است جای تو سفت‌تر هم بشود. مثلاً شما فرض کنید یک نفر آمده و خط کار کرده است. خب الان ما کلی هنرمند داریم که با خط دارند کار می‌کنند. فرض کنید اولی‌ها بیایند بگویند که چرا با خط کار کرده‌اید؟ این‌ها جنگ‌های موقعیتی، جنگ‌های اقتصادی و محوطه‌ایی است که آدم برای خودش فرض می‌کند.

یعنی شما فکر می‌کنید هنرمند باید همه‌ی این‌ها را فراموش کند و فقط کارش را بکند.

بله، مهم این است. خودت را نمی‌توانی از دنیا جدا کنی، همان‌هایی که می‌گویند من اوریجینال]اصل[هستم، خودشان ممکن است تحت تأثیر کس دیگری در زمانی دیگر بوده باشند. نه این‌که اوریجینال نداریم، اما کم داریم. تو اگر بیرون را نگاه کنی کار خراب می‌شود. اگر تو کار باشی و دادوستد تو با کار باشد این فرق می‌کند یا این‌که تو باشی، کار باشد و ذهن و چشمت

به نظر من این مسئله‌ای است بر سر جا و موقعیت است. می‌ترسی محوطه‌ات را از دست بدهی. در صورتی که اگر جایت محکم باشد، نمی‌ترسی محوطه‌ات را از دست بدهی.

به بیرون و قضاوت بیرون از تو باشد. آن وقت کار امکان دارد مبنا یا اورجینالیته خود را از دست بدهد. در صورتی که باید با کار باشی. تو اگر بیرون را ببینی مسئله‌ی کپی پیش می‌آید، مسئله‌ی این‌که بازار چه می‌خواهد پیش می‌آید. نصفش هم به‌خاطر بازار است که نکند بازار را از دست بدهم.

در نهایت فکر می‌کنید آیا قوانین سنتی کپی‌رایت می‌توانند از کپی شدن استایل، شیوه‌ی بیان یا روش کار یک طراح گرافیک یا تصویرگر جلوگیری کنند؟ و آیا اصلاً چنین کنترلی لازم است؟

نمی‌توانند! مثلاً اندی وارهل با سیلک اسکرین کار می‌کرد و با عکس‌های کنتراست شده. این استایلش بود. این ثبت نشدنی است، برای این‌که آن نگاه است که اندی وارهل را اندی وارهل می‌کند و آن نگاه ثبت شدنی نیست. کپی یک چیز ناگزیر است. مثلاً در دوره‌ی هراتِ مینیاتورهای ایران، استادان یک نسخه مینیاتور برای شاه تولید می‌کردند و بعد برای شاهزادگان یا بزرگانِ دیگر همان را عیناً کپی می‌کردند و به آن‌ها می دادند. به نوعی مثل چاپ بوده است. کپی وجود دارد، یک‌جا خوشایند است، یک‌جا ناخوشایند. بستگی به مورد و محوطه‌اش دارد ولی یک چیزی است که هست و هیچ کاریش هم نمی‌شود کرد. هنرمند اگر در هر رشته‌ای جا افتاده باشد اگر کسی هم از او کپی کند مشکلی پیش نمی‌آید. مثلاً شجریان استایل دارد، حالا ده نفر بیایند شبیه او بخوانند، شجریان که نمی‌شوند! شجریان جای خودش را دارد.

معتقدم اول شما باید آدم‌های مختلف را نگاه کنی و هیچ اشکالی ندارد شبیه‌شان کار کنی، اشکال این است که این را ادامه دهی. تو باید یک چیزی را ببینی که در تو زنگی را بزند.

فکر می‌کنید که کپی ممکن است باعث خلاقیت هم بشود؟

وقتی تازه شروع به کار می‌کنی، خیلی طبیعی است که از کپی شروع شود. پروسه‌ی کاری من هم همین بوده است. از یک سری کار خوشت می‌آید، بعد دوست داری شبیه آن‌ها کار کنی. اشکالی ندارد. معتقدم اول شما باید آدم‌های مختلف را نگاه کنی و هیچ اشکالی ندارد شبیه‌شان کار کنی، اشکال این است که این را ادامه دهی. تو باید یک چیزی را ببینی که در تو زنگی را بزند. این ممکن است اولش کپی باشد، اما بعد تو باید زنگ خودت را بزنی، نه این‌که فقط انعکاس آن باشی. در مراحل اولیه‌ی کارِ اغلب هنرمندها تشابه وجود دارد، ولی بعد شکل می‌گیرند. مثلاً امپرسیونیست‌ها را نگاه کنی دو سه نفرند که باقی تحت تأثیرشان بوده‌اند ولی بعد آن‌هایی که خوب بوده‌اند همه‌شان مستقل شده‌اند و سبک خودشان را درست کرده‌اند. ممکن است که گوگن هم اولش مثل سزان کار می‌کرده ولی بعد گوگن می‌شود. به کارهای اولیه‌ی اغلب هنرمندها که نگاه می‌کنید، آن تشخصی را که بعدها در کارهای‌شان هست نمی‌بینید.

کپی‌رایت فقط در نشر و چیزهای صنعتی، مثل اختراع که به ثبت می‌رسانند، معنی دارد. این‌ها در آن زمینه‌هاست برای این‌که کاملاً مشخص است و محوطه‌ی گنگ ندارد ولی محوطه‌ی گنگِ هنر خیلی زیاد است. حق تکثیرش است که می‌تواند مورد بحث قرار بگیرد، نه تولیدش. شما هیچ هنرمند یا تصویرسازی را نمی‌توانید ببرید دادگاه و بگویید چرا شبیه فلانی کار کرده‌ای!

گفت‌وگو با شاپور منوچهری، وکیل پایه یک دادگستری

قوانین ناظر بر مالکیت فکری و معنوی بیش‌تر متوجه محصول فکری است تا روند اندیشه‌ای که باعث شکل‌گیری آن شده است. حال آن‌که این ساخت که از طریق محصول از پدیدآورنده حمایت می‌کند، ساختی ناظر بر حقوق شخصِ پدیدآورنده نیست. اگر بنا بود به گذشته سفر کنیم و قاعده‌ای جدید تعریف کنیم که هم از اندیشه حمایت کند و هم از صاحب اندیشه، از چه مسیری و نظرگاهی این ساخت قانونی تنظیم می‌شد؟ مهم‌ترین انسدادها و مشکلات چه بود؟و هم‌چنین آیا می‌توانست به ساخت فعلی اضافه شود؟ نمی‌توان به گذشته سفر کرد و با بازگشت به گذشته مسیر آینده را هموار کرد.از سال ۱۳۴۸، که قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان به تصویب رسید که در زمان

فضای رایانه‌ای و یا به‌اصطلاح فضای مجازی و نشر آثار رایانه‌ای و هم‌چنین آثار هنری و ادبی و تحقیقی و تألیفی در این فضا، همگی اموری حادث و نوظهورند و برای سامان دادن به آنْ سازوکاری ویژه و در بیش‌تر موارد هم‌کاری بین‌المللی لازم است.

خود قانون نسبتاً پیشرفته‌ای بود، تا کنون با تغییرات شگرفی روبه‌رو بوده‌ایم. انقلاب عظیمی در صنعت و تکنولوژی، به‌ویژه در حوزه‌ی ارتباطات، رخ داده و این تغییرات در مناسبات بین انسان‌ها و هم‌چنین در مناسبات بین جوامع بسیار مؤثر بوده و بسیاری از سازوکارهای قانونی را که در گذشته در سطح ملی و بین‌المللی کاربرد ویژه‌ای داشته‌اند، ناکارآمد ساخته است. فضای رایانه‌ای و یا به اصطلاح فضای مجازی و نشر آثار رایانه‌ای و هم‌چنین آثار هنری و ادبی و تحقیقی و تألیفی در این فضا، همگی اموری حادث و نوظهورند و برای سامان دادن به آنْ سازوکاری ویژه و در بیش‌تر موارد هم‌کاری بین‌المللی لازم است. هیچ‌گاه مرزهای جغرافیایی نتوانسته‌اند مانعی باشند برای انتقال آثار فکری بشر. اما ساختارهای متفاوت قانونی و تعارض قوانین از منظر حقوق بین‌الملل خصوصی و تعارض قوانین بین‌المللی با قوانین داخلی کشورها، چالش‌های زیادی را برای انتقال آثار فکری ایجاد کرده‌اند. در جهان امروز میزان حمایت از حقوق مالکیت در هر کشوری به معیاری برای میزان توسعه‌یافتگی جوامع تبدیل شده است و هرچه رتبه‌ی کشوری در حمایت از حقوق پدیدآورنده بیش‌تر باشد، آن کشور توسعه‌یافته‌تر تلقی می‌شود. متأسفانه براساس آمارهای موجود، کشور ما در سال ۲۰۱۵ در بین ۱۲۹ کشور جهان رتبه‌ی ۱۰۸ و در بین ۲۰ کشور خاورمیانه و شمال آفریقا رتبه‌ی ۱۷ را در حوزه‌ی عملکرد در تأمین حقوق مالکیت داشته است. برای رهایی از این وضعیت ایجاد زیرساخت‌های سیاسی، اقتصادی و حقوقیِ لازم ضروری است.

لازم است به این نکته اشاره کنم که نمی‌توان از اندیشه و روند شکل‌گیری آن در ذهن اندیشه‌ورز قبل از آن‌که آن اندیشه و ایده به عینیت در بیاید حمایت کرد، یعنی تا زمانی که آن اندیشه به‌عنوان اثر یا محصول فکری زاده نشده نمی‌توان از روند شکل‌گیری آن در جهان ذهنی حمایت قانونی کرد. این نوع حمایت‌ها در قالب کلی حمایت از حقوق و آزادی‌های فردی، به‌صورتی که در اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر و یا قوانین اساسی برخی کشورها آمده است، قابل تصور و گفت‌وگو خواهد بود و طبیعتاً این قوانین و مقررات شامل همه‌ی افراد جامعه می‌شود و مباحث مربوط به آن در حوزه‌ی گفتمان حقوق بشری و حقوق اساسی قابل طرح خواهد بود و به بحث حمایت‌های خاص قانونی از حقوق مؤلفان و پدیدآورندگان ارتباطی ندارد.

همین‌که اندیشه‌ای زاده شد، بحث حمایت از آن اثر و حقوق مادی و معنوی مربوط به آن موضوعیت پیدا می‌کند. این حقوق، همان‌گونه که در قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان آمده است، چه در رابطه با مؤلف و چه در رابطه با محصول فکری از حمایت قانونی برخوردار است، اما صرف‌نظر از عدم الحاق کشور ما به کنوانسیون برن و سایر کنوانسیون‌های بین‌المللی دیگر در باب کپی‌رایت .که خود بحث مستقلی را می‌طلبد و موافقان و مخالفان بسیار دارد نکته‌ی حائز اهمیت این است که قانون حمایت از حقوق مؤلفان به نحو صحیح مورد اجرا قرار نمی‌گیرد و سازوکار لازم برای اجرای این قانون فراهم نشده است. در امور تخصصی، برای تشخیص تخلف و حمایتِ لازم از حقوق مادی و معنوی مؤلف و مصنف با استفاده از ظرفیت‌های قانونی، جلب نظر خبره و کارشناسِ متخصص ضرورت پیدا می‌کند. برای انجام این کارشناسیْ نیروی متخصص وجود ندارد و برای مثال زمانی که دادگاه‌ها می‌توانند و لازم است از اعضای

هیچ اندیشه و تفکری بدون وجود زمینه‌های تاریخی و فرهنگی و پیشینه‌ی مربوط به موضوع اندیشه، خلق‌الساعه و به‌صورت کاملاً مجرد و انتزاعی شکل نمی‌گیرد و هر محصول فکری به نوعی محصول قرن‌ها اندیشه‌ی اندیشمندان بوده است. بازتاب این کوشش‌های بشری در کار و اندیشه‌ی خلاق هنرمند ظهور و بروز پیدا می‌کند و با موجودیت نوینی خود را می‌نمایاند.

متخصص برخی نهادهای مدنی استفاده کنند که به موضوع دعوی اشراف کامل دارند، مانند کانون نویسندگان، انجمن نقاشان و تصویرگران، اتحادیه‌ی ناشران و انجمن سینماگران و هنرمندان و ...، به دلیل برخی موانع سیاسی و اجتماعی و خلاء قانونی، از این نهادهای متخصص استفاده نمی‌کنند و امر دادرسی به نحو صحیح پیش نمی‌رود. در ضمن هنوز هم آیین‌نامه‌ی اجرایی این قانون که در ماده‌ی ۳۳ قانون حمایت مؤلفان و مصنفان مورد پیش‌بینی قرار گرفته است، تنظیم و تصویب نشده و آیین‌نامه‌ی اجرایی تصویب شده‌ی موجود فقط در ماده‌ی ۲۱ قانون است که نحوه‌ی ثبت اثر و تشریفات مربوط به آن را مشخص کرده است؛ جا دارد که این آیین‌نامه با مشورت حقوق‌دانان و ناشران و نویسندگان تنظیم و تصویب شود.

نکته‌ی دیگری که ضرورت دارد گفته شود این موضوع است که همین‌که اندیشه‌ای زاده و تبدیل به محصولی فکری می‌شود، آن محصول از یک‌سو متعلق به صاحب اندیشه است و از سویی دیگر متعلق به جامعه‌ی بشری. چالش عمده در مورد محدوده‌ی زمانی مورد حمایت قانون‌گذار از حقوقِ مادیِ مؤلف از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد زیرا بر این اساس، هیچ اندیشه و تفکری بدون وجود زمینه‌های تاریخی و فرهنگی و پیشینه‌ی مربوط به موضوع اندیشه، خلق‌الساعه و به‌صورت کاملاً مجرد و انتزاعی شکل نمی‌گیرد و هر محصول فکری به نوعی محصول قرن‌ها اندیشه‌ی اندیشمندان بوده است. بازتاب این کوشش‌های بشری در کار و اندیشه‌ی خلاق هنرمند ظهور و بروز پیدا می‌کند و با موجودیت نوینی خود را می‌نمایاند و این موجود جدید]اثر جدید[نیز خود زمینه‌ساز تفکر و محصولات جدید هنری و ادبی می‌شود و دیرینه‌شناسی هنر و ادبیات نیز آن را به اثبات می‌رساند. مکتب‌ها و سبک‌های هنری، چه در داستان و رمان‌نویسی چه در شعر و چه در نقاشی و معماری و مجسمه‌سازی، شکل می‌گیرند و افراد زیادی به آن‌ها گرایش پیدا می‌کنند، عده‌ای آن‌ها را مورد تقلید قرار می‌دهند و پیروان هر مکتب و سبک آن را بسط می‌دهند و بدین ترتیب هنرها شکوفا می‌شوند و تبدیل به میراث بشری می‌شوند. نام صاحب اثر و بنیان‌گذار سبک و مکتب جدید جاودانه بر آثار او حک می‌شود و حقوق معنوی صاحب اثر، که به هیچ وجه قابلیت نقل و انتقال ندارد، برای او باقی می‌ماند. اما حقوق مادی که قابل نقل و انتقال است، مطلق و همیشگی نیست و نمی‌تواند به مدت نامحدود مورد حمایت قانون قرار گیرد زیرا مالکیت مادی، حتی در حین خلق اثر، نیز ممکن است متعلق به پدیدآورنده نباشد و هنرمند به سفارشِ اشخاص حقیقی و یا حقوقی آن اثر را خلق کرده باشد.

ماهنامه الکترونیکی زمینه

اردیبهشت ۱۳۹۸، نامه شماره: ۰۴

صاحب امتیاز پلتفرم زمینه

مدیر پروژه محمد مهمانچی

دستیار اجرایی مروارید وزیری

دبیر تحریریه سیاوش خائف

سردبیر کیارش علیمی

همکاران این شماره حمیدرضا شش‌جوانی، افرا صفا، سمیرا کاوه

مترجمان اشکان جیهوری، نامدار شیرازیان

ویراستار دلناز سالار بهزادی

مدیر هنری پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک مژده مرادی + سام کشمیری (استودیو کارگاه)

مدیر فنی اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

رسانه‌های اجتماعی یاسمن نوذری

با سپاس از

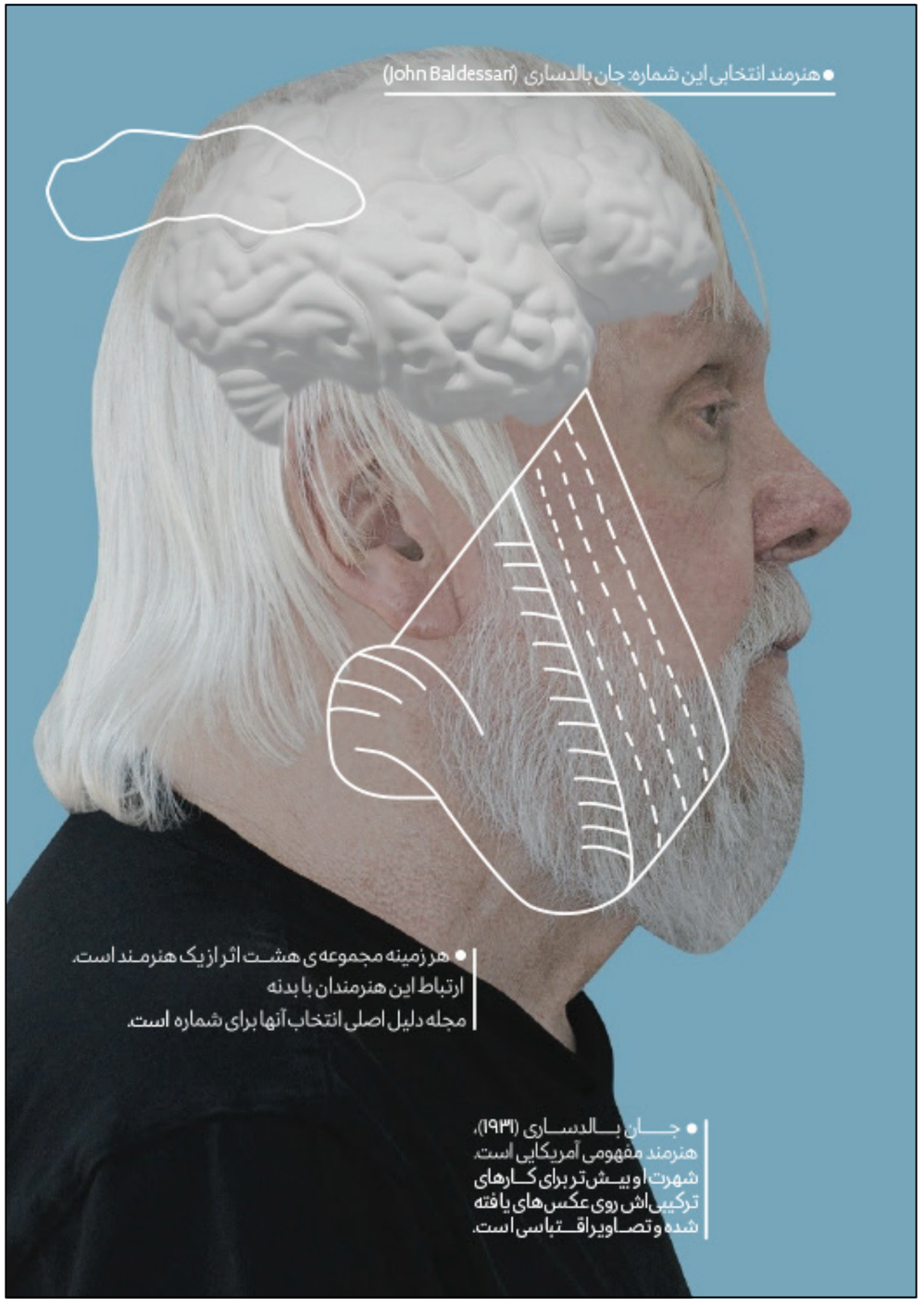
(به ترتیب حروف الفبا)

پویا آریان‌پور، احسان آقایی، هویار اسدیان، علی بختیاری، بهزاد حاتم، حمید خداپناهی، طرلان رفیعی، دنیا سعیدی، شاهد صفاری، بهرنگ صمدزادگان، یاشار صمیمی‌مفخم، شهریار عظیمی، آرین قویدل، نگار کریم‌خانی، آریا کسایی، فرشید مثقالی، پرهام مرادی، شاپور منوچهری، مانوش منوچهری، اشکان ناصری، آذین نفرحقیقی، مؤسسه‌ی کارمان و استودیو طبل.

● تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.

● نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.

● محتوای منتشر شده صرفا نظر نویسندگان و لزوما منطبق با دیدگاه زمینه نیست.


● هنرمند انتخابی این شماره: جان بالدساری (John Baldessari)
● هر زمینه مجموعه ی هشت اثر از یک هنرمند است.
ارتباط این هنرمندان با بدنه
مجله دلیل اصلی انتخاب آنها برای شماره است.
● جان بالدساری (۱۹۳۱)،
هنرمند مفهومی آمریکایی است.
شهرت او بیش تر برای کارهای
ترکیبی اش روی عکس های یافته
شده و تصاویر اقتباسی است.