

数字化时代展览权穷竭制度完善建议

● 向 道



[摘要] 现行著作权法在展览权穷竭条款上仍然延续先前部分穷竭的理念,该条规定所蕴含的“仅有作品原件展览权可穷竭”理念与当下现实需求不符,对作品原件特殊保护的观念以及对复制件合法购买者施加过高的注意义务都会阻碍文艺市场的正常运转。数字化时代,美术、摄影作品也不再拘泥于传统形式而以数字化的形式表现出来,同时日新月异的复制技术都让当前展览权穷竭制度陷入困境。为解决以上问题,建议对《著作权法》第20条的内容进行调整,将展览权穷竭制度的适用范围扩展到美术、摄影作品的复制件,对《著作权法》第59条的内容做出相应调整,使美术、摄影作品复制件合法所有人在因开展览作品复制件而被控侵权时可以用“合法来源”条款进行抗辩,以平衡各方利益,明确销售者与购买者之间的合理注意义务,促进文化艺术产业发展。

[关键词] 展览权;权利穷竭;注意义务;利益平衡

问题的提出

我国《著作权法》第10条第1款第8项规定“展览权,即公开陈列美术作品、摄影作品的原件或者复制件的权利”。展览权简单来说就是向不特定公众展示美术、摄影作品原件和复制件的权利。虽然展览权在众多著作财产权中没有得到足够的重视和研究,但它在美术、摄影作品领域有着举足轻重的作用,像美术馆、博物馆举办的展览会,街边商店里面摆放的装饰画,这些都会涉及展览权。而对于美术、摄影作品的创作者而言,展览权也是至关重要的,不仅能获得丰厚的经济收益,还能展现作者创作才能,提高其在美术、摄影界的声誉。随着我国文化事业正蓬勃发展,文化市场规模持续扩大,展览权也受到越来越多的关注,不论是作品创作者还是作品原件、复制件所有人都密切关注着作品展览权的归属。而我国现行《著作权法》第20条规定“作品原件所有权的转移,不改变作品著作权的归属,但美术、摄影作品原件的展览权由原件所有人享有”。该展览权部分穷竭条款虽然解决了作品原件展览权的归属,但复制件的有关规定的空缺会对文化艺术产业造成不利影响。数字化时代,美术、摄影作品复制件与原作的区别意义已然不大,特别是对于具有实用功能的装饰画。当下大多数购买者购买的美术、摄影作品都是复制件,购买的也是利用作品复制件的装饰、展览作用。在此情况下,对展览权穷竭制度进行完善具有重要的现实意义。

而权利穷竭制度在著作权领域不是首次出现,它早已被

各国立法和司法实践所普遍接受。权利穷竭是指“合法制造的知识产权产品,经知识产权权利人或其许可的人同意而通过首次销售或以其他方式投入市场后,相关权利人即不得控制该产品的继续流通和使用。”在我国现行《著作权法》中,主要有发行权穷竭制度和展览权穷竭制度。发行权穷竭制度,是指著作权人虽然享有发行权,但作品原件或复制件经著作权人许可,或者依法律规定,首次销售或赠与后,著作权人就无权再次控制该原件或者特定复制件所有权的再次转让。此制度在司法实践中已得到广泛运用,在“茅某手稿”著作权纠纷这一经典案例中,法院的裁判平衡了著作权人和物权所有人的利益,合理地解决了物权与著作权的冲突。至于展览权穷竭制度,体现在我国《著作权法》第二十条的规定中,具体是指“作品原件所有权的转移,不改变作品著作权的归属,但美术、摄影作品原件的展览权由原件所有人享有”。在2010年《著作权法》经过修改后,展览权穷竭制度适用的客体由美术作品原件扩展到美术作品、摄影作品原件。此次适用范围上的扩大满足了摄影作品权利人的需求,但《著作权法》仍是延续先前“部分穷竭”的做法。在作品原件发生物权上的变动时,展览权将转移至所有人,不再由著作权人享有,作品原件所有人可以依法行使展览权,这本无可非议,但该规定忽视了作品复制件所有人的需求。发行权和展览权都是著作财产权和传播权,展览权却被区别对待。所以展览权的适用范围究竟能否将美术、摄影作品的复制件包括进来,成为本文需要探究的

问题。

Q 展览权部分穷竭制度陷入困境的原因

回顾我国著作权法的发展历史，其存在的时间并不长，真正开始筹建著作权法律制度是在 20 世纪 90 年代，而展览权穷竭制度亦在 1990 年首部著作权法中找到自己的一席之地。当时我国市场经济刚刚起步，创作者也还是用传统的纸笔方式来创作作品，所以文艺作品在市场上交易传播寥寥无几。而且人们坚持着追求真品的传统观念，对于赝品嗤之以鼻，更无人去过问复制品。从文艺创作以及其在上市场上交易传播的现实来看，大陆法系国家展览权部分穷竭立法思路和制度理念在一定程度上确实符合我国当时的实际情况。因此，展览权穷竭条款上的设计参考了德国、法国等大陆法系国家著作权立法的设计思路，虽后续经历 2001 年第一次修改与 2010 年第二次修改，但均未对此制度做出调整，对作品原件特殊保护的社会氛围延续至今。随着我国经济的发展，数字化时代人们生活的方方面面都有改变，《著作权法》首次颁布所适用的社会经济基础发生了很大的改变，现实的呼唤急需著作权法做出调整。

（一）数字化时代作品原件特殊保护的传统文化受创

以美术作品为例，纵观古今中外，在数字化时代之前，绘制美术作品都离不开笔墨纸砚这些基本的创作工具，作品完成后想要工业化的批量生产基本上是异想天开。在这种环境下，对于创作者来说，其创作往往是单次性、不可回复性的，作者的艺术才情、创作技巧和身心投入都通过手中笔墨一点点刻画在纸上，最终形成美术作品原件。美术作品原件承载着全部的视觉信息让其独一无二，也没有任何复制件或者其他同类作品来替代，作品原件与作者之间存在着强烈的人身联系，在精神和经济上均具有特殊重要的价值。在这种创作环境下，美术作品原件的特别保护有社会根基，对美术作品原件特殊保护已然成为社会共识。

随着计算机与网络技术的发展，人们生活方方面面都被刻上了数字化的印记，美术、摄影领域亦是如此，数字技术日臻完善为美术、摄影作品的传承和发展提供了极大的帮助。在数字化技术的支持下，美术作品的创作不再局限于传统的笔墨纸砚，美术作品的传播也进入了全新的阶段。传统美术作品的承载和传播方式已然被时代淘汰，美术作品数字化逐渐成为时代潮流。美术作品的数字化是指利用现代计算机技术等，通过技术扫描输出将已有美术作品的画面部分或整体数字化、信息化的行为，或直接利用现代计算机技术在数字设备上创作美术作品的行为。生活中所常见的便是用计算机绘图软件创作美术作品。对于此类美术作品的原件到底是什么，学者众说纷纭，而其原件与复制件区别似乎更加困难。有学者认为数字化美术作品的原件是将数

据固定的电脑硬盘。但是存有电子文档的硬盘、光盘、优盘等存储器不具有“直接”可展览性和不可替代性，且该电子文档可以随时被删除，也不符合一般人对作品原件的通常认知，所以这些硬盘不能作为作品原件。也有学者认为可以将数字化美术作品完成时的原始图片或其形成的电子文档（通常带有“.gif”或“.jpeg”等专用扩展名）认定为作品原件。但我国著作权法上美术作品原件的概念是建立在有体物的基础之上，美术作品原件一般是指美术作品首次固定之有形载体，在《伯尔尼公约》第 2 条第 2 款也有规定“未以某种物质形式固定下来的作品不受保护”。因此这些电子文档也不能作为原件。然而不论原件是载有数据的硬盘还是电子文档，这类美术作品原件与复制件之间已然不存在任何差别，“‘原件’这一概念仅于传统创作形式的美术作品之上才有意义，才能体现出原件与复制件之差异”。如果按照“原件与复制件二分”这一传统的理论方法来划分数字化美术作品，得到的结果都让人难以接受，因为没有美术、摄影作品销售者会将所谓的原件——硬盘或者电子文档拿去市场上销售，购买者也不愿高价购买与复制件没有差别的原件。既然当前数字化美术作品的原件已经失去了作为商品的交换价值，那么展览权部分穷竭的传统做法也应该随着时代的要求适当调整。

再者，如今社会公众的消费观念、习惯发生改变，文艺产品消费人群不再是简单地满足收藏、鉴赏的需要，更多是通过挖掘美术作品自带的装饰功能以满足经济利益的追求。例如在当下，依托于工业技术的发展，像装饰画等具有“实用”功能的艺术品可以大规模批量生产，此类美术作品的用途不再是传统意义上的收藏、鉴赏，而是用于装饰。此类作品的原件通常是一份用来刻模的原件，不具有艺术层面的特殊价值，一般也不会进入流通市场，而批量生产其复制件的目的便是来满足消费者装饰的需要，以此获得经济利益。此时，若所有权人因展览美术作品原件或复制件被控侵犯作者展览权，著作权法仍只将原件纳入免责的港湾，对复制件充耳不闻，那么复制件购买者会因购买的复制件达不到装饰展览的预期效果，而放弃购买复制件。对于当下庞大的文艺市场来说，忽视了众多复制件所有人的需求，其发展必将举步维艰，而美术作品复制件也将在这场冲击中失去存活的机会。数字化时代的到来不仅冲击着美术作品，也影响着摄影作品的创作与传播，传统的胶卷相机只是少数收藏者的追求，数码相机才是当前大众的不二选择，摄影作品同样也难逃此困境。

（二）作品复制件购买者注意义务过高造成利益失衡

按照现行《著作权法》的规定，美术、摄影作品原件合法所有人是享有展览权的，可以将作品公开展示、陈列。而这一规定对普通消费者是苛刻的。要想让普通消费者在

市场交易中将购买的商品是原件还是复制件区别开来是不现实的，普通消费者不是该领域的专家，明显不具备区别的精力。强行提高普通消费者的注意义务会增加其时间、金钱成本，造成利益失衡。

前文已述，像装饰画这种具有“实用”功能的艺术品，其复制品常常会出现在饭店、超市等墙上作为装饰品，在日常生活，人们根据通常认知和判断，摆放陈列这些装饰品是不需要经过权利人的授权，也不用支付额外的费用。但购买者公开展示这些装饰品的行为是受著作权法上展览权控制的行为，此时展览人在被控侵犯作者展览权时，在《著作权法》中既无“合理使用”亦无“法定许可”来抗辩，承担侵权责任是无法避免的。但对于复制件购买者来说，其支付了合理对价，却仍被要求作品复制件在悬挂、摆放之前均需获得作者的许可授权，显然是不合理且不现实的。过度增加消费者的注意义务，会使消费者权利义务失衡，失去了合理期待，也会压抑消费者的消费欲望、信心，这会对美术、摄影作品的交易市场造成损失，也不能够满足现代市场交易的真正需求。法律不应该强人所难，不能命令人们实施不可能实施的行为，也不能禁止人们实施不可避免的行为。刘春田教授指出，有些营业场所购买已发行的美术作品或摄影作品的复制件装饰环境，这种行为是否构成“公开陈列”不无疑义，如果这种行为也被视为侵犯展览权，未免过于苛刻。

对于美术、摄影作品复制件购买者来说，其所享有的物权的完整性也遭受损害。复制件购买者支付对价享有其所有权，却无法行使其使用权，即展览、装饰的权利。令人迷惑不解的是既然复制件所有人不享有那么就应当是作者享有，可事实上作者享有的也仅是禁止他人行使复制件展览权。这会造成一部分复制件的展览权、复制件所有人未享有，作者也没有享有的尴尬局面。

在司法实践中，我国部分司法机关在处理这种案件时，也面临着巨大挑战，试图在不违背法律规定的前提下，尽可能平衡复制件所有人和原件所有人之间的利益。在“孙仪姿等诉北京国际饭店著作权权属、侵权纠纷案”中，被告购买了画家孙天牧所创作画作的复制件，并将复制件悬挂在室内作为装饰品。原告孙仪姿等认为被告未经作者许可，亦未经原告的允许擅自将孙天牧先生的作品悬挂在公开场所内，侵犯其展览权。经审理后，法院的判决为“被告系从事餐饮、客房、会议服务等业务的经营者，其在购买装饰画时的注意义务和判断能力与普通消费者无异。其选择在正规交易场所购买装饰画，且能提供相应的合法来源，已尽到审慎的注意义务，故被告的行为不构成对展览权的侵犯”。该法院认为在当前装饰画市场的经营环境下，对于装饰画是否经过授权，不应给消费者赋予过高的注意义务，如在正规

交易市场购买则不应对是否侵犯知识产权进行特别审查，如若让合法购买者就其行为承担侵权责任则有失公允。对于市场上存在侵权复制品的法律责任，应由该侵权复制品的制造商、销售商承担，交易场所的管理者如未严格管理也应承担相应的侵权责任。显然本案审判人员想从商品来源合法这一角度来平衡双方合法利益，但这与展览权部分穷竭规定相违背，也不符合著作权法直接侵权的认定规则。

Q 完善展览权穷竭制度的构建思路

（一）从部分穷竭到全面穷竭

为使复制件合法所有权人可以避免公开展览复制件而被认定为侵权的情况，目前有“合理使用”和“完善展览权穷竭制度”两种解决办法。第一种是“合理使用”，即在我国著作权法中增加“公开展览合法购买的美术、摄影作品复制件”的“合理使用”情形。“合理使用”情形的认定需要按照三步检验法进行认定，即在《伯尔尼公约》、TRIPs 协定和《世界知识产权组织版权条约》的规定中允许成员国对著作权规定限制和例外，但是均以该规定只能在特殊情况下做出、与作品的正常利用不相冲突，以及没有不合理地损害权利人合法权益这三个条件为前提。我国《著作权法》第 24 条也有相关规定，三步检验法已转换为国内立法。然而，不论是“与正常作品利用不相冲突”还是“不得不合理地损害权利人合法权益”都十分抽象，可能会导致不同理解和判断标准，从而影响法院的判决。显而易见这种方案无疑是很难实施的。而且，我国著作权法已有展览权穷竭制度，若再单独对美术、摄影作品复制件公开展览制定合理使用情形，会造成法律体系混乱、结构内容冗杂。第二种方案便是将展览权穷竭制度的适用范围扩大到美术、摄影作品复制件。相对于“合理使用”，展览权穷竭制度则更加适合。展览权穷竭制度可以参照国外相关规定，如美国《版权法》第 109 条规定“作品复制件的所有权人可以不经著作权人许可情况下向作品复制件所放置现场的观众公开展示该作品复制件”，该项规定不仅解决了法律成本和实际需要的问题，同时也平衡了各方利益的需求，取得了不错的效果。

展览权从部分穷竭到全面穷竭的构建也符合合理性选择理论。正如亚当·斯密在《国富论》中指出：“经济活动的参与者倾向于追求他们自身的个人利益”。事实上，不论是作品创作者还是购买者，人的理性会使他们在市场上交易时会权衡各种利弊，最后选择对自己最有利的那一项，而这恰恰也是设立展览权穷竭制度想要达到的效果——物尽其用。购买者获得商品所有权后，能够最大限度地行使其权利，达到最优目标。减少知识产权排他性滋生的负面影响，使商品能够在市场上自由流通。

因此，建议将《著作权法》第 20 条中“作品原件所有

权的转移，不改变作品著作权的归属，但美术、摄影作品原件的展览权由原件所有人享有。”修改为“作品原件或复制件所有权的转移，不改变作品著作权的归属，但美术、摄影作品原件或复制件的展览权归原件或复制件所有权人享有，当事人另有约定或法律另有规定除外。”与增加“合理使用”情形相比，此修法模式更加明了简洁，也避免著作权法体系混乱冗杂。

（二）明确购买者的合理义务

完善展览权穷竭制度就有利于物尽其用，让美术、摄影作品原件或复制件合法所有者充分利用标的物的价值，行使其权利。但权利与义务是对等的，购买者在享受责任豁免的权利时也要承担相应的义务，故在被控侵权时，购买者应证明自己在购买过程中尽到了合理的注意义务。判断购买者是否尽到合理的注意义务，可以从以下角度着手：首先是购买者是否支付合理对价。虽然艺术作品的经济价值很难去客观评价，但对于工业化生产的“实用”美术作品，其市场价格是比较统一稳定的，一旦购买者支付不合理的对价就应当说明原因。其次是卖方的资质及销售环境。销售方有无合法合规的资质，是否是正常宣传，有没有出现征信违法等。最后是购买者在美术、摄影作品交易市场是否属于普通消费者。像一般饭店、酒店这类个体工商户，他们是不具备区分美术、摄影作品原件复制件的辨别能力的，通常情况下他们也不会关注自己购买的产品是否得到授权。如果他们购买这些作品也要十分小心地区分辨别、询问，这显然会增加其时间、金钱成本，所以不能过分提高此类主体的注意义务。所以在判断一般消费者购买的产品来源是否合法的问题上，法院的认定标准可以随实际情况做出调整。而对于那些销售美术、摄影作品的商店，以及企业来说，相比于普通消费者他们对行情的掌握以及更高的辨别能力使其在辨别真假和审查购买的产品是否授权更有优势，更可能操作。此时法院判断来源是否合法，可以要求其承担更重的举证义务。

（三）维护著作权人利益

在知识产权法中有直接侵权和间接侵权，直接侵权受专有权规制，而间接侵权并没有落入专有权的规制范围。复制件购买者公开展示复制件的行为侵犯了展览权这一专有权，所以是直接侵权。而知识产权直接侵权与普通民事侵权不同。在民事侵权中，认定是否是民事侵权一般由四个要件组成，即违法行为、损害后果、行为与损害之间有因果关系、行为人主观上有过错，所以如果行为人不知道也没有合理的理由知道自己侵犯了他人的权利，在主观上没有过错，就不会认定为民事侵权；而知识产权侵权中，只要侵权人没有经过知识产权人许可，也没有法定的抗辩理由，那么擅自实施受专有权规制的行为就会被认定为直接侵权，至于

侵权人主观上是否有过错在所不问。如前述“孙仪姿等诉北京国际饭店著作权权属、侵权纠纷案”，被告擅自展览复制件的行为显然是知识产权法中所规定的直接侵权，所以被告侵犯原告的展览权已无可争议，即使被告证明自己主观上没有侵权的过错，也能够证明自己购买的商品来源合法，也将会承担侵权责任。当前不管是权利人、消费者还是国家都对知识产权愈发重视，在知识产权保护之风日益盛行的环境下，像上述案件的判决思路将得到更多法院的运用，成为一种社会共识。而现行《著作权法》第54条第5款规定：“人民法院审理著作权纠纷案件，应权利人请求，对侵权复制品，除特殊情况外，责令销毁；对主要用于制造侵权复制品的材料、工具、设备等，责令销毁，且不予补偿；或者在特殊情况下，责令禁止前述材料、工具、设备进入商业渠道，且不予补偿”。此规定让法院在保护知识产权上面也有所增强，除了惩罚性赔偿外，还赋予司法机关销毁侵权复制件的权力，而原先要求停止使用作品的做法将会逐步被销毁、没收复制件代替。

展览权穷竭制度的存在是为了平衡物权人与著作权人的利益，将著作权人特有的专有权进行限制，减少其特有的专有权滋生的负面影响，满足消费者在市场交易中的合理需求。现实生活中，对于那些购买了侵权商品又公开展览的合法消费者而言，承担侵权责任已无法避免，而向上游违法销售商追偿往往是得不偿失的，若继续展览又将面临着销毁的风险，那么这些消费者在此情况下对于美术、摄影作品复制件的购买欲望将受到压抑，消费信心也会受到打击。显而易见，这将会阻碍美术、摄影艺术作品的创作和市场流通，与展览权穷竭制度相违背。因此，建议在《著作权法》第59条规定的“合法来源”条款之外增设“停止侵权责任豁免”条款：即便展览者展出的是购买的侵权复制件，但只要其能证明作品复制件的来源合法，并且积极向法院揭露上游违法人员，其就无需承担停止侵权的法律责任。

（四）完善数字化艺术产业相关规则

如前文所述，数字技术与艺术相融合，美术、摄影等艺术作品被改变的不仅仅是创作工具，其整个艺术生态都发生了翻天覆地的变化。对于NFT这一类艺术品来说，其具有虚拟性、无形性，不再拘泥于物质载体。NFT艺术品在制造、传播、复制、存储等方面与传统艺术品不同，它通过以二进制数字代码记录和表示的图像文件完成复制、粘贴来完成。此时通过复制所产生的复制件与最初“原件”无任何区别，虽然区块链技术会在NFT艺术品上加上一个不可篡改的唯一标识符，但对于购买者来说，仍然无法按传统意义区别原件与复制件。NFT艺术品的虚拟性也使得其展览异于传统艺术品，传统艺术品展览需要观众线下观看，比如去美术馆、展览会上欣赏艺术品，而NFT艺术品只能通过电

脑、手机等终端设备来进行展览，观众无需走出家门便可欣赏、参观，这种直接在线上通过设备展示的方式已然打破了传统展览的时空限制。虽然 NFT 艺术品在线展示名为展览，但是根据展览权的定义，数字件无法陈列，只有实体才能陈列，实质上该展览已经脱离了传统著作权法中展览权范畴。对于这一情况，有学者认为可以将展览权的行为范围和保护对象扩大，但这种方式会使展览权与信息网络传播权在数字化时代重合，相比之下将线上展览归入信息网络传播权的范畴更加适宜，避免法律体系冗杂。原件概念的消失使得 NFT 艺术品购买者无法基于原件展览权的但书享受展览权，复制件购买者对展览权就更加不可及，对于此种情况，双方可以在交易合同中明确展览权的归属、使用情况，由著作权人赋予购买者信息网络传播权或是展览权的许可。

Q 结束语

目前我国《著作权法》在展览权穷竭制度上仍采用部分穷竭的做法，忽视了美术、摄影作品复制件的空白。虽然在适用范围上有所扩展，但仍不适合当下美术、摄影作品创作规律和市场交易的需要。过度对作品原件进行保护，会导致美术、摄影作品这两类作品复制件所有人权利受损，也违背物尽其用的基本原则。同时，以 NFT 为代表的数字化艺术品原件与复制件已无法按照传统理论来区分。完善展览权穷竭制度，更好地平衡各方利益，维护消费者的合理预期，方能产生良好的市场效益。打击艺术市场上黑灰产业链，维护著作权人利益，激发创造活力，同时也能保障美术、摄影作品复制件能够在市场上更好地流通，促进优秀美术、摄影作品传播，推动文化艺术产业的长远发展。

参考文献

- [1]杨双迪.我国展览权限制制度研究[D].上海:华东政法大学,2023.
- [2]罗亮.复制件展览权穷竭制度的重构[J].法制博览,2023(13):112-114.
- [3]吴梓茗.论我国展览权穷竭制度的完善[D].上海:华东政法大学,2022.
- [4]何敏,吴梓茗.论展览权穷竭制度的完善——从“部分穷竭”到“完全穷竭”[J].电子知识产权,2021(06):44-55.
- [5]姚志伟,咏絮.论信息网络传播权的权利限制——以销售者的利益保护为中心[J].电子知识产权,2020(12):4-16.
- [6]王芳.版权穷竭研究[D].武汉:中南民族大学,2011.
- [7]王金勇.版权穷竭制度研究[D].北京:中国政法大学,2003.
- [8]李强.展览权的法理重述与利益平衡——兼评著作权法第20条第1款[J].法治现代化研究,2022,6(04):150-164.
- [9]何敏,吴梓茗.论展览权穷竭制度的完善——从“部分穷竭”到“完全穷竭”[J].电子知识产权,2021(06):44-55.
- [10]李强.论数字时代的美术作品原件——基于展览权的视角[J].财经法学,2022(03):29-42.
- [11]杨明.文字作品 v. 美术作品对几个基本理论问题的反思[J].中外法学,2009,21(02):246-266.
- [12]王迂.《著作权法》修改:关键条款的解读与分析(上)[J].知识产权,2021(01):20-35.
- [13]张惠彬,张麒.NFT 艺术品:数字艺术新形态及著作权规则因应[J].科技与法律,2022(03):42-50.

作者简介:

向道(2001—),男,汉族,四川达州人,大学本科,西南科技大学,研究方向:知识产权。