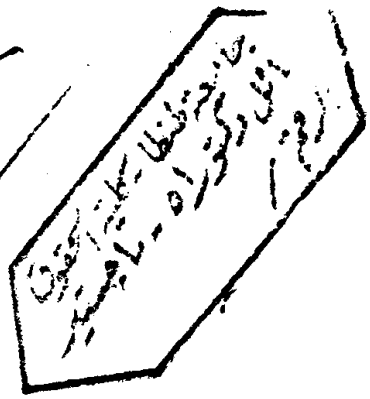
جامعة طنطا
كلية الحقوق
قسم القانون المدنى



الحقوق المجاورة لحقّ المؤلف

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه
فى الحقوق

مقدمة من الباحث
رمزى رشاد عبد الرحمن الشيخ
المدرس المساعد بقسم القانون المدنى

لجنة المناقشة والحكم :

الأستاذ الدكتور/ محمد حسام محمود لطفى
أستاذ القانون المدنى ووكيل كلية الحقوق - جامعة القاهرة - فرع بنى سويف [رئيساً]

الأستاذ الدكتور / نبيلة إسماعيل رسلان
أستاذ القانون المدنى - ووكيل كلية الحقوق - جامعة طنطا [مشرفاً وعضواً]

الأستاذ الدكتور/ محمد رفعت الصباحى
رئيس قسم القانون المدنى بكلية الحقوق - جامعة طنطا [عضواً]

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ﴾ .

«صدق الله العظيم»

«من الآية ١٧ من سورة الرعد»

إهـــــداء

* إلى والدى رحمه الله الذى تمنيت أن يكون معى فى هذه اللحظة .

* إلى والدتى حفظها الله لعلى أوفى بعض البعض من جميل ما صنعت.

* إلى زوجتى التى تحملت الكثير والكثير لكى يخرج هذا العمل إلى النور.

* إلى ولدَىَّ رشاد وأحمد لعلى أقدم لهما قدوة حسنة على طريق البحث والعلم والمعرفة.

* إلى عمى الحاج/ السيد الشيخ وأخى وأخواتى وأعمامى الذين كان لتشجيعهم الفضل فى مواصلة البحث فى هذا الموضوع.

* إلى والد زوجتى الدكتور/ أحمد عزمى القط ووالدتها الذين عاشا فترة البحث تهفو نفساهما إلى لحظة الحصاد.

* إلى أستاذى بالمرحلة الابتدائية الأستاذ/ سعيد عبد المجيد الجغلى الذى كان له الفضل الأول فى عشقى للعلم والقراءة والبحث.

* إلى زملائى الأعزاء الذين لم يدخروا وسعاً فى مساعدتى.

* إلى كل المناضلين والباحثين عن الحق والعدل والسلام.

* إليهم جميعاً أهدى هذا الجهد المتواضع.

شكر وتقدير

أصدق آيات الشكر والتقدير والعرفان بالجميل أتقدم بها لأستاذتى الفاضلة الأستاذ الدكتور/ نبيلة إسماعيل رسلان التى تفضلت وقبلت الإشراف على الرسالة، فكانت لى نعم المعلم، حيث قامت بإرشادى إلى كيفية القيام بالبحث العلمى وكيفية اتباع الأسلوب القانونى فى الكتابة، ولم تتوان لحظة من اللحظات عن تقديم يد العون والمساعدة لى، فلها منى جزيل الشكر ولها من الله خير الجزاء.

كما يسعدنى أن أتقدم بعظيم شكرى واحترامى وتقديرى لأستاذى الفاضل الأستاذ الدكتور/ محمد حسام محمود لطفى لتفضله بقبول مناقشة الرسالة، ولما أمدنى به من عون وإرشاد، وزودنى بمؤلفاته المختلفة وكان يدعونى لحضور المؤتمرات العلمية المتعلقة بحماية حقوق الملكية الفكرية، فقد أعطانى الكثير من وقته وجهده، وذلك منذ بداية البحث وحتى إتمامه، حيث قدم لى المثل الأعلى والقدوة الحسنة، فله منى جزيل الشكر، وله من الله حسن الجزاء.

كما أتوجه بعميق شكرى وتقديرى وامتنانى لأستاذى الفاضل الأستاذ الدكتور/ محمد رفعت الصباحى لتفضله بقبول مناقشة الرسالة، ولما قام به نحوى من توجيه وإرشاد منذ سنوات الدراسة، حيث تلقيت على يديه الكريمتين العلم الوفير، فله منى جزيل الشكر، وله من الله خير الجزاء.

مقدمة

أولاً: أهمية الموضوع وسبب اختياره (١) :

-١- إن أهمية البحث فى الحقوق المجاورة غنية عن البيان أو التوضيح وذلك لأن هذه الحقوق ترتبط بحقوق الملكية الفكرية التى لا يختلف على أهميتها أحد من الفقهاء، وذلك لأن الاهتمام بالإبداع الفكرى أو الثقافى من أهم الضرورات التى يفرضها العصر على المجتمعات التى تسعى لتحقيق طموحاتها فى ميادين التنمية الشاملة، وإلى تنامى دور المبدعين والمفكرين فى ميادين الثقافة المختلفة (٢).

ولن نستفيض فى عرض هذه الأهمية، ويكفينا الإشارة إلى بعضها على النحو الآتى:-

-٢- أولاً : تنبع أهمية هذا الموضوع من حداثته فى التشريع المصرى على الأقل، حيث لم يصدر به تشريع خاص فى جمهورية مصر العربية إلا وفقاً للقانون الصادر فى

---

(١) تنبع الدراسات القانونية عموماً من سعيها الجاد نحو تطوير التشريعات الوضعية نظراً لتطور الواقع الاجتماعى، مما يكون له أثر فى تخلف هذه التشريعات عن مسايرة ركب التطور، من هذا المنطلق كان هدف الدراسات القانونية هو محاولة استقراء الواقع، واستقراء مدى قدرة هذه التشريعات على معالجة هذا الواقع المتطور دائماً، ولذلك آثرت اختيار هذا الموضوع لأنه من الموضوعات الحديثة على التشريعات العربية عموما، ولكن لا يكفى فقط السعى نحو تطوير التشريعات الحالية، ولكن المحاولة الجادة لإمداد قضاتنا بهذه الدراسات حتى يسهل عليهم تطبيق هذه القوانين وهذا ما يؤكده أحد الباحثين بقوله «هل لدى قضاتنا من الثقافة فى حقل حماية «حقوق المؤلف» ما يؤهلهم لتطبيق القوانين نصاً وروحاً؟».

والإجابة بالطبع كانت بالنفى من خلال استعراض سيادته لقضية سرقة بحثه كان الحكم فيها ينبئ عن ضعف ثقافة حق المؤلف لدى قضاتنا، انظرمقالة الدكتور/ جورج جبور فى كتابه بعنوان، فى الملكية الفكرية، حقوق المؤلف، دمشق، دار الفكر العربى، سنة ١٩٩٦، على شبكة الانترنت

www. arapip. org

(٢) انظر الكلمة التى ألقاها د٠جمال المهيرى وكيل وزارة التربية والتعليم والشباب فى دولة الإمارات خلال افتتاح سيادته للاجتماع الثانى للمسئولين الحكوميين عن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى الوطن العربى، هامش ٣ ص ٣.

سنة ٢٠٠٢، أى بعد ثلاث سنوات من تسجيلى لهذا الموضوع، إلا أننى كنت على يقين من صدور هذا التشريع، ولم أكن فى ذلك متكهنا بالغيب، ولكن حتمية صدور التشريع نابعة من الالتزام الذى يفرضه الانضمام إلى اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية والمعروفة اختصاراً باسم (تريبس)(١)، ومن المعلوم أن مصر قد انضمت إلى هذه المعاهدة منذ عام ١٩٩٤م، كما أصبحت هذه الاتفاقية جزءاً لا يتجزأ من التشريع المصرى بموجب القرار الجمهورى الصادر برقم (٧٢) لسنة ١٩٩٥م بشأن التصديق على الانضمام إليها.

-٣- كما كان بين أيدينا مشروع القانون المصرى الذى بدأنا به دراستنا. ورغم أن عدم النص على حماية خاصة لهذه الطائفة لم يحرمها من التمتع بالقواعد العامة التى سنذكرها فى حينها، وأهمها (قواعد المنافسة غير المشروعة والإثراء بلا سبب) وذلك لحماية الحقوق المالية، كما أن نظرية حقوق الشخصية (Droit de la personnalité) كان لها دور كبير فى حماية المصالح الأدبية لتلك الطائفة هذا من ناحية (٢)، ومن ناحية أخرى، فإن طائفة المنتجين كانت تتمتع بحماية خاصة أساسها التصديق على معاهدة جنيف لحماية منتجى الفونوغرام ضد عمل نسخ غير مرخص بها لما ينتجونه من فونوغرامات المؤرخة فى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٧١م، حيث انضمت إليها مصر بالقرار الجمهورى رقم ٤٤٢ لسنة ١٩٧٧م، الصادر فى ٢٢ من أبريل سنة ١٩٧٧م (٣). ليعمل بها اعتباراً من

---

(١) انظرد/ محمد حسام محمود لطفى، آثار اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تريبس) على تشريعات البلدان العربية - الطبعة الثالثة - القاهرة ٢٠٠١/٢٠٠٢، ص٤٧، حيث يذكر سيادته:- «أن الانضمام إلى هذه المعاهدة يفرض على الدول العربية التزامات تتضمن فى ضرورة منح طائفة أصحاب الحقوق المجاورة حماية تشريعية».

والتسمية الكاملة لهذه الاتفاقية باللغة الإنجليزية هى :

Agreement on trade - Realted Aspects of intellectual property rights: TRIPS.

ويعبر المختصر الفرنسى (ADPIC) عن التسمية الفرنسية وهى :-

Accord relatif aux aspects de droits de proprieté intellectuelle qui touchent au commerce.

(٢) انظرد/ عبد الحفيظ بلقاضى - مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً (دراسة تحليلية نقدية)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، سنة ١٩٩٧م، ص١٤٥.

(٣) الجريدة الرسمية سن (٢١)، ع (١٥) فى (١٣) من أبريل سنة ١٩٧٨م، ص٣١٩.

٢٣ من ابريل سنة ١٩٧٨م، حيث تعتبر هذه المعاهدة جزءا من التشريع طبقاً لنص المادة (١٥١) من الدستور المصرى الحالى الصادر عام ١٩٧١م(١)، بعد إبرامها والتصديق عليها ونشرها وفقاً للأوضاع المقررة.

-٤- هذه الحداثة التى ذكرتها تفرض علينا - نحن الباحثين - أن نقدم الدراسات التى بها ينجلى غموض هذه المفاهيم وتظهر وتتضح للقضاء من ناحية، وللمجتمع ككل من ناحية أخرى أياً كان هذا الموضوع سواء كان مهما أو غير ذلك، وإن كنت لا أتفق مع من يعتبر موضوعاً ما مهماً وآخر غير مهم، فكل دراسة تتعلق بأى موضوع لا تخلو دائماً من فائدة، ولاسيما إذا كانت هذه الدراسة تتعلق بموضوع لم يصدر به تشريع من قبل، فتناوله بالبحث له أهمية كبرى تنبع من ضرورة تفهم القضاء له حتى يمكن أن يحميه من خلال قضائه الذى يجب أن يكون مبنياً أساساً على الفهم الصحيح والاستيعاب الكامل، ولن يتأتى له (القضاء) ذلك إلا بهذه الدراسات، وخاصة إذا ما ارتبطت بالمقارنة بين تشريعنا وبين التشريعات الأخرى التى لها باع طويل فى هذه الحماية مما يكون له أثر فى تفهم هذه الموضوعات، بل والتعرض للاتفاقيات الدولية التى تتناول هذا الموضوع والتى قد تكون هى الأصل بالنسبة لتشريعنا يضيف الشىء الكثير فى استجلاء غموض هذه الموضوعات(٢).

---

(١) تنص المادة (١٥١) من الدستور المصرى الحالى على (رئيس الجمهورية يبرم المعاهدات، ويبلغها مجلس الشعب مشفوعة بما يناسب من البيان، وتكون لها قوة القانون بعد إبرامها والتصديق عليها ونشرها وفقاً للأوضاع المقررة.

على أن معاهدات الصلح والتحالف والتجارة والملاحة وجميع المعاهدات التى يترتب عليها تعديل فى أراضى الدولة أو التى تتعلق بحقوق السيادة أو التى تحمل خزانة الدولة شيئاً من النفقات غير الواردة فى الموازنة، تجب موافقة مجلس الشعب عليها.

(٢) جاء فى مقالة للأستاذ/ السيد كنعان الأحمر - تحت عنوان التقاضى فى مجال الملكية الفكرية - الاتحاد العام للناشرين العرب، اللجنة العربية لحماية الملكية الفكرية. حيث جاء فيها (ب) دور القضاء فى حماية الملكية الفكرية تفوق أحياناً أهمية وجود النص التشريعى نفسه الذى يقرر ويعترف بالحق. فوجود قضاء جيد مع عدم وجود نص تشريعى خاص يحمى حقوق الملكية الفكرية =

-٥- ولعل البعض يدرك أهمية هذا الموضوع إذا ما أوضحنا تعلق هذا الموضوع وارتباطه بجانبين على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للمجتمع ألا وهما :-

(أ) الجانب الثقافي [أو جانب الإبداع الفكرى] : هذا الجانب على قدر كبير من الأهمية فى بناء الأمم وتقدمها وتطورها (١)، حيث لا يقل الإنتاج الذهنى فى مكانته وأثره فى بناء المجتمع عن الإنتاج المادى، ومعنى ذلك أن ما وصلت إليه الأمم من تقدم فى مجالات الآداب والفنون والعلوم يرجع الفضل فيه إلى العلماء والأدباء والمؤلفين بوجه عام(٢)، حيث تعتبر التنمية الثقافية عنصراً مهماً وفعالاً من عناصر التنمية الشاملة، وإذا كانت أهمية حقوق المؤلف باتت مؤكدة وغير محل لأدنى شك، ولكن لا تدرك هذه الأهمية ولا يكون لها أثر إلا إذا حققت المصنفات التى هى محل حماية حقوق المؤلف انتشاراً واسعاً لدى أكبر عدد ممكن من الجمهور، ولا يتحقق هذا الانتشار الأمثل إلا بفضل هذه الطائفة المساعدة على نشر الإبداع (أصحاب الحقوق المجاورة)، ومن ثم تكمن أهمية هذه الطائفة فى هذا العمل الذى تقوم به والذى يتعلق بالإبداع الفكرى أو بالجانب الثقافى.

(ب) الجانب الاقتصادى : ليس هناك شك حول ارتباط أعمال طائفة أصحاب الحقوق المجاورة بالجانب الاقتصادى وينبع هذا الارتباط من ناحيتين اثنتين - من وجهة نظرنا - وهما :-

---

- يعطى نتائج أفضل على صعيد الحماية من وجود قضاء وأجهزة ملحقة به غير مؤهلة حتى ولو كانت تتوافر بين يديها أفضل النصوص التشريعية وأحدثها التى تحمى حق الملكية الفكرية.

انظر هذه المقالة على موقع الإنترنت .www.arabpip.org/lectures.htm .

(١) انظر: د٠ محمد حسام محمود لطفى آثار اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تريبس)، مرجع سابق، ص١، حيث يرى - سيادته - أن الخلاف يثور حول العلاقة ما بين التقدم والتطور، حيث ينظر إلى التقدم نظرة إيجابية باعتباره أمراً مستحباً، فى حين أن التطور يمكن أن يكون إلى الأفضل أو إلى غيره، ويرى سيادته ارتباط التقدم والتطور ارتباطاً وثيقاً حيث أنهما سنة من سنن الحياة.

(٢) انظر: د٠ محمد سامى عبد الصادق، حقوق مؤلفى المصنفات المشتركة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، سنة ٢٠٠٠، ص١

الناحية الأولى : ناحية الإنتاج : ولا شك أن إنتاج أى عمل فنى يتعلق بهذه الطائفة سواء كان (أغنية – فيلماً – عملا دراميا عموماً) يتكلف نفقات باهظة أصبحت تقدر الآن بالملايين، ولن نترك الأمر على عواهنه، بل سندعمه بسند من الواقع، حيث تكلف فيلم يحمل عنوان "Last action hero" بطل المغامرة الأخيرة، بطولة الممثل المشهور أرنولد شوارزينغر ٦٥ مليون دولار، خمسة وستين مليون دولار لصنعه، وعشرين مليون دولار لترويجه «بما فى ذلك استخدام وكالة ناسا الفضائية فى أول إعلان فضائى لفيلم»([1]).

هذه الملايين التى تنفق على هذه الصناعة والتى تتعلق بطائفة الحقوق المجاورة تؤكد بما لا يدع مجالاً لأدنى شك مدى تعلق هذه الطائفة بالجانب الاقتصادى.

الناحية الثانية : الإيرادات : حيث تصل المبالغ التى يمكن أن يجمعها فيلم أو ألبوم غنائى إلى الملايين، وهذه الملايين لا تقتصر على نجوم هوليود فقط، بل تشمل كل النجوم بما فيها مصر ولا أدل على ذلك من أن الفيلم الذى لعب بطولته (محمد سعد) والمسمى باسم اللمبى حقق إيراداً يقدر بستة وعشرين مليون جنيه.

وهذه الإيرادات لا شك أن لها تأثير على الدول من الناحية الاقتصادية سواء عن طريق الضرائب التى يمكن أن تدفع مقابل هذه الأعمال، أو غير ذلك من الأمور التى تتعلق بالنواحى الاقتصادية.

ومما يدل على ارتباط أعمال طائفة أصحاب الحقوق المجاورة بالناحية الاقتصادية، انبثاق معاهدة تريبس التى تتعلق بالملكية الفكرية عموماً (بما فيها حماية أصحاب الحقوق المجاورة) عن اتفاقية الجات التى تتعلق بالتجارة العالمية.

([1]) انظرمجلة العربى – ربيع الآخر سنة ١٤١٤هـ – اكتوبر تشرين الأول، سنة ١٩٩٣م، العدد ٤١٩، السنة السادسة والثلاثون، س١٠١.

وجدير بالذكر أن الممثل المشهور أرنولد شوارزينغر البطل فى هذا الفيلم حصل على ١٥ مليون دولار عن بطولته ونسبة من الأرباح فوقها.

ونجد ارتباط أعمال أصحاب الحقوق المجاورة أيضا بالناحية الاقتصادية واضحاً حيث إن قطاع الإعلام – بالمعنى الواسع – أضحى يشغل ما يزيد على نصف اليد العاملة فى الولايات المتحدة مقابل الربع فى الصناعات التقليدية، ٣٪ فى الميدان الزراعى، وأن السوق العالمية لبرمجيات الحاسبات الألكترونية "Logiciels" أصبح يقدر بما ينيف عن ٦٠ مليون دولار(١).

-٦- هذه الأهمية كانت إلى حد ما فى خاطرنا عندما شرعنا فى اختيار هذا الموضوع ليكون عنواناً لرسالتنا للدكتوراه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن سبباً ثانياً يمكن أن يضاف إلى الأهمية السابقة، وهو أن الفراغ الفقهى الذى تعانيه المكتبة المصرية فى هذا الموضوع يقابله ثراء واسعاً فى المكتبة الفرنسية يشمل إلى جانب البحوث المتخصصة الرسائل العلمية المتعمقة التى تضيف إلينا كثيراً فى تفهمنا لهذا الموضوع، ومحاولة سد هذا الفراغ كان أملنا ودافعنا.

---

(١) انظر: د٠ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٤٤٩.

ثانياً : منهج البحث

-٧- لما كان هذا الموضوع من الموضوعات الحديثة على تشريعنا المصرى فقد وجدت أن منهج المقارنة هو أفضل المناهج التى يجب أن تتبع فى دراسة هذا الموضوع.

لذلك فقد اخترت بعض القوانين التى لها باع طويل فى هذه الحماية وخاصة التشريع الفرنسى وقارنتها بالتشريع المصرى لكى نجلى بهذه المقارنة بعضاً من الغموض الذى يحيط بهذا الموضوع.

ومن أجل أن تعم الفائدة لم تقتصر مقارنتنا على القوانين الوطنية فقط بل امتدت إلى الاتفاقيات الدولية وأهمها معاهدة روما التى كانت أولى المعاهدات التى انعقدت فى هذا الشأن وتتبع أهميتها أيضاً بسبب أنها تشمل جميع طوائف أصحاب الحقوق المجاورة.

وكذلك الحال فيما يتعلق باتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية المعروفة اختصاراً باسم تريبس، حيث تتبع أهميتها من كثرة عدد الدول التى انضمت إليها مما يجعلها اتفاقية عالمية. ولم نقتصر فى دراستنا على القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية فقط بل تتبعنا أحكام القضاء الفرنسى فى كل موضوع من موضوعات الرسالة، وعرضت لحكم القضاء ورأى الفقه فى هذه الأحكام ثم أعقبت ذلك برأىّ فى هذا الحكم حتى يخرج الموضوع فى النهاية متكاملاً، أو على الأقل شاملاً لكل موضوعاته، ولم نقتصر على الأحكام الفرنسية فقط، بل تتبعنا بعض أحكام المحاكم فى البلاد العربية حتى نبين مسايرة هذه البلاد - بما فيها مصر - لذلك التطور التشريعى الحديث.

ثالثاً : خطة الدراسة

أولاً: مدخل لدراسة الموضوع.

نشأة الحقوق المجاورة وتطورها.

القسم الأول : النظرية العامة للحقوق المجاورة

تمهيد:-

الباب الأول : فكرة الحقوق المجاورة.

الفصل الأول : ماهية الحقوق المجاورة.

المبحث الأول : مفهوم الحقوق المجاورة.

المبحث الثاني : الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة.

الفصل الثاني : تحديد أصحاب الحقوق المجاورة.

المبحث الأول : فناني الأداء.

المبحث الثاني : الطوائف الأخرى.

الباب الثاني : الأحكام العامة للحقوق المجاورة.

الفصل الأول : حدود حماية الحقوق المجاورة وممارستها جماعياً.

المبحث الأول : حدود حماية الحقوق المجاورة.

المبحث الثاني : الإدارة الجماعية.

الفصل الثاني : الحماية القانونية للحقوق المجاورة من الاعتداء.

المبحث الأول : صور الاعتداء على الحقوق المجاورة.

المبحث الثاني : إجراءات حماية الحقوق المجاورة.

القسم الثانى : التطبيقات العملية للحقوق المجاورة

الباب الأول : محل الحماية والتكييف القانونى له.

الفصل الأول : محل الحماية.

المبحث الأول : محل حماية فنانى الأداء.

المبحث الثانى : محل حماية باقى طوائف الحقوق المجاورة.

الفصل الثانى : التكييف القانونى لمحل الحماية.

المبحث الأول : التكييف القانونى للأداء.

المبحث الثانى : التكييف القانونى لمحل حماية باقى طوائف الحقوق المجاورة.

الباب الثانى : الحقوق الممنوحة.

الفصل الأول : الحقوق المعنوية لفنانى الأداء.

المبحث الأول : مفهوم الحقوق المعنوية.

المبحث الثانى : مضمون الحقوق المعنوية.

الفصل الثانى : الحقوق المادية.

المبحث الأول : الحق فى الترخيص.

المبحث الثانى : حق فنانى الأداء فى المقابل المالى.

خاتمة وتوصيات.

تمهيد:- مدخل لدراسة الموضوع

نشأة الحقوق المجاورة وتطورها :-

-٨- لم تكن الملكية الفكرية (١) فى الماضى البعيد تتمتع بأى حماية، بل كان التفكير فى حمايتها ضربا من ضروب الخيال، ولكن ومع تقدم المجتمعات وتطورها، أضحى استغلال حقوق الملكية الفكرية سهلاً ميسوراً، وأصبح يدر عائدات مالية باهظة ولكن على أصحاب رؤوس الأموال التى يستغلونها.

وفى المقابل كان أصحاب هذه الحقوق يواجهون حياة قاسية تتسم بالتقشف بسبب حرمانهم من الاستفادة من أية عائدات مالية لهذه الحقوق.

ومن هنا ظهرت الحاجة الماسة لحماية هذه الحقوق حتى توفر لأصحابها العيش الكريم لهم ولأسرهم، لكى تحفزهم على مواصلة البحث والابتكار والإبداع(٢).

---

(١) الملكية الفكرية مصطلح قانونى يشمل الملكية الصناعية وحق المؤلف والحقوق المجاورة، وتشمل الملكية الصناعية حماية البراءات والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية والبيانات الجغرافية. وتشمل أيضاً حماية نماذج المنفعة وأشكال التغليف وتصاميم طوبوغرافيات الدوائر المتكاملة، والحماية من المنافسة غير المشروعة، وقد يشمل ذلك حماية المعلومات غير المكشوف عنها أو الأسرار التجارية.
انظرمقالة بعنوان: فهم نوع العلاقة بين الملكية الفكرية والتجارة الإلكترونية على شبكة الإنترنت موقع http://ecommerce.wipo.int/primer/.

(٢) نشأت فكرة حماية الملكية فى ظل المبدأ الرأسمالى، فقد أبرمت الدول الرأسمالية الصناعية اتفاقية باريس لحماية الملكية الفكرية سنة ١٨٨٣م، واتفاقية برن عام ١٨٨٦م، وتلاهما اتفاقيات أخرى لاتقل عن عشرين اتفاقية. ثم تأسست المنظمة العالمية للملكية الفكرية «ويبو Wipo»، لتشرف على هذه الاتفاقيات وترعاها، وفى عام ١٩٩٥ تبنت المظمة العالمية للتجارة فكرة حماية الملكية الفكرية، وأصبحت «ويبو – Wipo» جزءاً منها، فاشترطت المنظمة العالمية للتجارة على الدول التى تريد الانضمام إليها أن تلتزم بحماية الملكية الفكرية، وأن تسن قوانين ملزمة لرعايتها من أجل حماية الملكية الفكرية على أراضيها. انظر: حماية الملكية الفكرية: واقعها والحكم الشرعى فيها على شبكة الانترنت موقع .WWW.arabp.comm.

-٩- ولم يكن حق المؤلف - وهو جزء أساسى من حقوق الملكية الفكرية - بمنأى عن هذا الوضع، بل صدق عليه ما صدق على الملكية الفكرية عموماً.

فلم يكن يتمتع بأية حماية فى القوانين القديمة، وإنما ظهر وجه الحاجة إلى الحماية بعد اختراع المطبعة التى أمكن بها طبع الآلاف من النسخ للمصنف الواحد، مما جعل المؤلف يرجو من وراء عمله الفكرى ربحاً مادياً كبيراً (١).

وقد كان صدور أول تشريع لحماية حقوق المؤلف فى فرنسا سنة ١٧٩١ تتويجاً لهذه الجهود المبذولة من أجل هذه الحماية (٢).

-١٠- أما حماية فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة، وهى تلك الطوائف التى تقوم بأعمال تساعد على نشر المصنفات دون إبداعها، والتى يطلق عليها فى مجموعها الحقوق المجاورة لحق المؤلف، فقد تأخرت مدة طويلة بعد حماية حقوق المؤلف، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى الاستغناء بالاتفاقات العقدية التى كانت تبرم بين الفنانين والمتعهدين المسرحيين (Enterepreneurs de spectacles) عن البحث عن حماية تشريعية خاصة. حيث لم يكن فى هذه الآونة ثمة ما يدعو الفنان إلى الخوف من امتداد استعمال أدائه إلى ما وراء الحدود التى أبدى موافقته بشأنها، إذ لم يكن متأتياً نشر العمل خارج الدائرة المشمولة بالتصريح، كما كان يستحيل القيام بتثبيته آلياً (Fixation mécanique) داخل هذه الدائرة نفسها (٣).

ولكن ومع التطور التقنى المثير فى ميدانى الصوت والصورة الذى كان له بالنسبة للفنانين ذات النتائج الثورية التى كانت لاكتشاف المطبعة بالنسبة للمؤلفين، أصبحت أعمال هذه الطائفة محلاً للاعتداء عليها من قبل الغير، ولم تعد القواعد العامة كافية فى توفير الحماية المنشودة لهم.

---

(١) انظرد/عبد الرزاق أحمد السنهورى، الوسيط فى شرح القانون المدنى، الجزء الثامن، حق الملكية مع شرح مفصل للأشياء والأموال، دار النهضة العربية، سنة ١٩٦٧، بند ١٦٧، ص٢٨٣.

(٢) كانت فرنسا هى البادئة بحماية حق المؤلف، ثم تلتها انجلترا فى عام ١٨١٠، ثم أمريكا فى عام ١٨٣١.

(٣) انظرد/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٤٦.

-١١- ولذلك بدأ السعي الجاد من قبل هذه الطائفة نحو طلب المزيد من الحماية، وخاصة تلك الحماية المرتبطة بجزاء جنائي تردع المعتدين على حقوقهم، حتى يتوفر لهم بحماية تماثل حماية المؤلف.

وكان من نتيجة هذا السعي أن صدرت بعض القوانين التي تحتوى على بعض نصوص تحمي هذه الطائفة، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر القانون السويسري الذي يحمي حق المؤلف والصادر في ٧ ديسمبر سنة ١٩٢٢ والمعدل في ٢٤ يونيو سنة ١٩٥٥، (ودخل حيز التنفيذ في أول يوليو سنة ١٩٢٣، وأول ديسمبر سنة ١٩٥٥ بالنسبة للتعديل) فقد احتوى هذا القانون على عدد من النصوص التي تحمي فناني الأداء ومنتجي الفونوغرام.

ولقد اعتبر القانون السويسري نشاط فناني الأداء أو فناني التنفيذ تأليفاً لمصنف مشتق من مصنف أصلي، مع عدم الإخلال بحقوق مؤلف المصنف الأصلي([1]).

والقانون الأرجنتيني الصادر في ٢٦ سبتمبر سنة ١٩٣٣ والمعدل في ٢ اكتوبر سنة ١٩٥٧، قد منح حماية لفناني الأداء ومنتجي الفونوغرام([2]).

وعلى نفس الدرب سار القانون النمساوي الصادر في ٩ أبريل سنة ١٩٣٦ والمعدل في ١٤ يوليو سنة ١٩٤٩، حيث تضمن عددا من النصوص التي تحمي فناني الأداء ومنتجي الفونوغرام([3]).

وكذلك كان مسلك القانون التركي (قانون حق المؤلف الصادر في ١٠ ديسمبر سنة ١٩٥١ ودخل حيز التنفيذ في أول يناير سنة ١٩٥٢) الذي تضمن عدداً من النصوص التي تحمي فناني الأداء ومنتجي الفونوغرام([4]).

([1]) V. Pèerre Adda, theorie generale des droits voisins th. Paris II, 1979, p. 390.

([2]) الجريدة الرسمية (Boleten oficial) في ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٣٣، ١١ اكتوبر سنة ١٩٥٧.

([3]) الجريدة الرسمية ١٩٣٦، رقم ١١١، ص١٣١، سنة ١٩٤٩، رقم ٢٠٦، ص٩١.

([4]) Resmi Gazete في ١٣ ديسمبر سنة ١٩٥١.

أما قانون حق المؤلف فى دولة أوجواى الصادر فى ١٧ ديسمبر سنة ١٩٣٧ والمعدل فى ٢٥ فبراير سنة ١٩٣٨ قد تضمن عدد من النصوص التى تحمى فنانى الأداء وهيئات الإذاعة (١).

وفى باكستان فإن قانون حق المؤلف الصادر فى ٣١ مايو سنة ١٩٦٢ ودخل حيز التنفيذ فى ٢٧ فبراير سنة ١٩٦٧ قد كفل حماية قانونية لمنتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة(٢).

ونجد فى أوغندا قانون حق المؤلف «الصادر فى ٢٢ يونيو سنة ١٩٦٤ ودخل حيز التنفيذ فى ٢٠ يوليو سنة ١٩٦٥» يتضمن حماية منتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة(٣).

وأخيراً نجد قانون حق المؤلف فى دولة جنوب أفريقيا «الصادر فى ١٩ مايو سنة ١٩٦٥ ودخل حيز التنفيذ فى ١١ سبتمبر سنة ١٩٦٥، يحوى بعض النصوص التى تحمى منتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة(٤).

-١٢- وعلى الجانب الآخر كان للمؤلفين دور رئيسى فى تأخير هذه الحماية خشية منهم أن تؤثر على حقوقهم، وهذا الجهد كان من نتيجته أن أحجمت بعض التشريعات الوطنية عن حماية هذه الحقوق لأمد بعيد (٥).

ولكن ومع الضغط الشديد فى المطالبة بالمزيد من الحماية من الفنانين والمنتجين والمهتمين بحقوق هذه الطائفة، تمت الاستجابة من قبل الهيئات والمنظمات الدولية فى

---

(١) Diario oficial 27 décembre 1937, p. 482 et 7Mar. 1938 n°. 9456, page 377-A.

(٢) The Gazette of pakistan Extroodinary du 2 Juin 1962.

(٣) Loi n°. 12, 1964, du parlement de l'Ouganda.

(٤) Government Gazette Extroordinary de la République sud Africaine, v[illegible] 1[illegible] numéro 1126, du 4 Juin 1965.

(٥) نذكر منها فرنسا التى كان للقضاء الفضل الأول فى وضع نظرية الحقوق المجاورة اعتماداً على النصوص العامة، ولم تتضمن تشريعاتها حماية خاصة إلا فى قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥، ومعظم البلاد العربية التى لم تصدر تشريعات تحمى هذه الطائفة إلا استجابة للالتزام الدولى الذى فرضه الانضمام إلى معاهدة التريبس.

صورة توصيات تصدرها للدول لحثهم على إدراج هذه الحماية فى تشريعاتها، بيد أن هذه التوصيات لم تفلح فى تحقيق ماكان يصبو إليه واضعوها. لذلك كان السعى حثيثاً نحو تذويل هذه الحماية عن طريق انعقاد معاهدة تلزم الدول الأطراف بتوفير حد أدنى من الحماية لهذه الطائفة، وكان على أثر هذا التفكير أن انعقدت معاهدة روما سنة ١٩٦١ لحماية فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة، ولعل هذه الاتفاقية تتميز بأنها أولى المعاهدات التى انعقدت من أجل حماية هذه الطائفة، كما أنها شملت بالحماية الثلاث طوائف وهم «فنانو الأداء – منتجو الفونوغرام – هيئات الإذاعة».

ولما كانت هذه المعاهدة من بواكير المعاهدات فى هذا الشأن، فقد تميزت بالمرونة حتى تتيح للدول الانضمام إلى عضويتها، حيث وضعت حداً أدنى من الحماية وتركت للدول الحرية فى توفير حماية قانونية تماثل حمايتها أو تزيد عليها.

ثم تلتها معاهدة جنيف سنة ١٩٧١ والتى اقتصرت على حماية منتجى الفونوغرام ضد النسخ غير المشروع لفونوغراماتهم والتى انضمت إليها مصر بالقرار الجمهورى رقم ٤٤٢ لسنة ١٩٧٧ الصادر بتاريخ ٢٢ سبتمبر سنة ١٩٧٧.

-١٣- ولم تكن الثورة الصناعية الثالثة – وهى ثورة المعلوماتية التى يشكل برنامج الحاسب العصب الحساس لها – بمنأى عن تطور حماية الحقوق المجاورة، حيث لم يتصور أن يقتصر الأمر على معاهدة روما سنة ١٩٦١، بل إن الواقع الدولى بات فى حاجة شديدة إلى اقتحام هذا الفضاء ومحاولة تنظيم العلاقة بين المبدعين والمستخدمين لمختلف المصنفات والأداءات فى إطار الشبكة الإلكترونية «الإنترنت».

ولعل اتفاقية تريبس تمثل خطوة على طريق التطور لمجابهة المستجدات فى مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، حيث تستهدف هذه الاتفاقية تحرير التجارة العالمية من خلال تشجيع الحماية الفعالة والملائمة لحقوق الملكية الفكرية، وضمان ألا تكون التدابير المتخذة لانفاذ هذه الحماية تشكل – فى حد ذاتها – عائقاً أمام التجارة الدولية المشروعة.

وكان لحماية الحقوق المجاورة نصيب فى هذه الاتفاقية، حيث عالجت المادة ١٤ منها حقوق فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة.

-١٤- ولكن ورغم أن هذه الاتفاقية واسعة النطاق، حيث تشمل عديدا من القضايا التى يثيرها التطور الجديد المتمثل فى استعمال التكنولوجيا الرقمية ولاسيما عن طريق شبكة الإنترنت، إلا أن الاتفاقية لا تتصدى لبعض تلك المسائل على نحو مفصل، الأمر الذى حدا بالمنظمة العالمية للملكية الفكرية (ويبو Wipo) إلى مواجهة هذا التحدى وذلك بإبرام معاهدتين فى العشرين من ديسمبر سنة ١٩٩٦ هما:-

[١] معاهدة الوايبو بشأن حق المؤلف (المعاهدة الأولى).

[٢] معاهدة الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى (المعاهدة الثانية).

والتى أطلقت عليهما الصحافة الدولية التى تابعت عملية إبرامهما «معاهدتى الإنترنت» بالنظر لأهميتهما التى تتمثل فيما حملته أحكامهما من حلول للتحديات التى تطرحها التكنولوجيا الرقمية، وتتميز تلك الأحكام بطابع علم بما فيه الكفاية وهى تحتوى على العناصر اللازمة التى يمكن الاستناد إليها لاعتماد الأحكام المناسبة على الصعيد الوطنى(١).

-١٥- ونجد هذا التطور واضحاً - على الصعيد العربى أيضاً - حيث كان للانضمام لمعاهدة التريبس - الفضل الأول - فى التزام الدول العربية بتحديث تشريعاتها لكى تتلاءم مع هذا الانضمام، حيث شملت الحقوق المجاورة بالحماية بنص خاص - ولأول مرة - لكن هذه الحماية مازالت غير كافية بسبب ما يعترى هذه النصوص من غموض، وما تتصف به من سرعة فى الإعداد وعدم تفهم موضوعات الحقوق المجاورة على نحو ما سيتضح لنا من خلال الدراسة.

---

(١) انظرفى عرض أحكام هذه المعاهدتين - ندوة الويبو الوطنية عن حق المؤلف والحقوق المجاورة التى تنظمها المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بالتعاون مع وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٦،١٧ يونيو/حزيران سنة ٢٠٠٣، تحت عنوان: «حق المؤلف والحقوق المجاورة فى سياق الإنترنت - التطورات الجديدة لـ السيد حسن البداروى وهذه المحاضرة على شبكة الإنترنت موقع WWW Wipo int

القسم الأول

النظرية العامة للحقوق المجاورة

-١٦- تمهيد وتقسيم :

يطلق مصطلح الحقوق المجاورة على تلك الحقوق التى تمنح لكل من فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة.

وحيث أن هذه الحقوق يطلق عليها مصطلح واحد، فلابد أن يكون بينها رابط مشترك يربط بين هذه الطوائف المختلفة، ولذلك كان تفكيرنا فى محاولة تشييد دعائم نظرية عامة تنطبق على كافة أصحاب الحقوق المجاورة دون النظر إلى بعض الاختلافات الجزئية بين كل طائفة من الطوائف.

ومن ثم فقد آثرت أن أعرض فى هذا القسم للنظرية العامة للحقوق المجاورة.

وقد بدا لنا أن يحتوى هذا القسم على بابين هما :

الباب الأول : فكرة الحقوق المجاورة.

الباب الثانى : الأحكام العامة للحقوق المجاورة .

الباب الأول

فكرة الحقوق المجاورة

-١٧- تقسيم:

لم يحظى موضوع الحقوق المجاورة بالدراسة الفقهية الكافية لدى الفقه المصرى والعربى على حد سواء، رغم أنه فرع من فروع الملكية الفكرية التى تشهد اهتماماً متزايداً فى الآونة الأخيرة.

لذلك فقد آثرنا أن نبدأ هذه الدراسة بهذا الباب الذى يتناول فكرة الحقوق المجاورة.

وقد بدا لنا أن نقسمه إلى فصلين على النحو التالى :-

الفصل الأول : ماهية الحقوق المجاورة.

الفصل الثانى : تحديد أصحاب الحقوق المجاورة.

الفصل الأول

ماهية الحقوق المجاورة

-١٨- تمهيد : لا شك أن الحقوق المجاورة لحق المؤلف «وهى الحقوق التى تمنح للمساعدين للمؤلف على الإبداع وهم فنانو الأداء ومنتجو الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة» بدأت تحظى باهتمام كبير فى الآونة الأخيرة، وباتت حمايتها مطلباً دولياً يفرض على التشريعات الوطنية توفير الحد الأدنى من الحماية لهذه الطائفة.

ولما كان مصطلح الحقوق المجاورة يتمتع ببعض الغموض، كان لزاماً علينا أن نسلط الضوء على هذه الحقوق لنتعرف على مفهومها وعلاقتها بحق المؤلف، ليتسنى لنا تحديد طبيعتها القانونية، وبذلك تتضح خطتنا فى هذا الفصل كالآتى :-

المبحث الأول : مفهوم الحقوق المجاورة .

المبحث الثانى : الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة.

المبحث الأول

مفهوم الحقوق المجاورة

-١٩- تتسم الحقوق المجاورة ببعض الغموض الذى يرجع أساساً إلى أن هذه الحقوق لم تحظى بالدراسة العربية الكافية، كما أنها تجاور حق المؤلف الذى يتميز باختلافات كثيرة، ولذلك آثرنا أن نبدأ المبحث الأول بتسليط الضوء على مفهوم الحقوق المجاورة من حيث تعريفها (المطلب الأول) وعلاقتها بحق المؤلف (المطلب الثانى).

المطلب الأول

التعريف بالحقوق المجاورة

-٢٠- لما كان مصطلح الحقوق المجاورة يتمتع ببعض الغموض، وخاصة كلمة الجوار أو المجاورة لحق المؤلف كان لزاماً علينا أن نحدد مفهوم الجوار، ولكن قبل تحديد مفهوم الجوار آثرنا تحديد مفهوم الحق.

وبذلك تتضح خطتنا فى هذا المطلب كالتالى :-

الفرع الأول : التعريف بالحق.

الفرع الثانى : تحديد مفهوم الجوار.

الفرع الأول

التعريف بالحق

-٢١- اختلف الفقهاء فى تعريفهم للحق إلى عدة نظريات سنذكرها بإيجاز ثم نختار من بينها التعريف الذى نرجحه على النحو التالى:-

-٢١م- أولاً : النظرية الشخصية :-

أصحاب هذه النظرية ينظرون إلى الحق من ناحية صاحبه وهذا هو المذهب الشخصى فى تعريف الحق، ولذلك نجد زعماء هذا المذهب يعرفون الحق بأنه «قدرة إرادية يخولها القانون لشخص معين فى نطاق محدد (١).

وقد حمل لواء هذه النظرية فقهاء ألمان يعتبرون من أعظم فقهاء القانون الخاص، هم فيندشايد (Windscheid) وسافينى (Savigny) وجيرك (Gierke).

وجدير بالذكر أن القدرة الإرادية لا يمنحها الشخص لنفسه وإنما يمنحها القانون (٢).

فالقانون فى تنظيمه للعلاقات الفردية يرسم لكل شخص مجالاً تتحرك فيه إرادته باستقلال عن الإرادات الأخرى. وهو ما يترتب عليه وجود الحق (٣).

وبمقتضى هذا التعريف يكون الحق سلطة أو قدرة يعترف بها القانون لإرادة فرد معين فى أن يجرى عملاً معيناً، فحق الملكية مثلاً هو سلطة إرادية للشخص بمقتضاها يستطيع أن يستعمل الشىء ويستغله ويتصرف فيه، وحق الدائنين هو قدرة الفرد على أن يقتضى من آخر أمراً أو عملاً أو شيئاً معيناً كمبلغ من المال مثلاً (٤).

---

(١) د. حمدى عبد الرحمن، فكرة الحق، ط/ دار الفكر العربى سنة ١٩٧٩، بند (٦)، ص٩.

(٢) انظر د. أحمد سلامة، المدخل لدراسة القانون، الكتاب الثانى، الطبعة الخامسة «مصورة»، مكتبة عين شمس، بند ٧٨، ص ١٢٢.

(٣) د. حمدى عبد الرحمن، فكرة الحق، مرجع سابق، بند (٦)، ص٩.

(٤) انظر: د. عبد المنعم البدراوى، المدخل لدراسة القانون، دار النهضة العربية، سنة ١٩٦٦، ص٤٤٠.

ويلاحظ على هذا التعريف أنه لا يطلق العنان للإرادة، بل أنه يقيد حركتها فى حدود ما يسمح به القانون. فحرية الحركة مكفولة للإرادة فى إنشاء الحق أو نقله أو تعديله فى حدود ما يضعه القانون من ضوابط وشروط (١).

النقد الموجه لهذه النظرية : تعرض هذا التعريف للنقد لأنه يربط بين الحق والإرادة، كما أنه يخلط بين وجود الحق واستعماله :-

أما عن الربط بين الحق والإرادة فهو ربط غير صحيح، ولتوضيح ذلك يجب علينا تحديد معنى توافر الإرادة :-

معناها أولاً : أن يهدف صاحبها إلى النتيجة التى تحققت.

وثانياً : أن يعتد القانون بذلك.

ومن منطلق هذا التحديد فإن الصبى غير المميز أو المجنون ليس له إرادة قانونية ومن ثم فإنه لا يتمتع بأى حق - وفقاً لهذا التعريف - مع أن الواقع خلاف ذلك، حيث يكتسب الصبى غير المميز أو المجنون الحقوق سواء كانت مالية ولكن تنشأ عن طريق تدخل الولى أو القيم، أم كانت حقوقاً غير مالية، حيث ينشأ بعضها بمجرد الولادة بغض النظر عن الإرادة. أليس للصبى الحق فى الحياة مثلاً (٢)؟

كما أن الأشخاص المعنوية كالجمعيات والشركات والمؤسسات تتمتع بالحقوق، رغم أنها ليست لها إرادة(٣).

---

(١) د. حمدى عبد الرحمن، مرجع سابق، نفس الموضع.

(٢) انظر: د. أحمد سلامة، مرجع سابق، بند ٧٩، ص ١٢٣.

(٣) د. حمدى عبد الرحمن، مرجع سابق، بند (٦)، ص١٠.

كذلك فإن الشخص الذى توفى والده دون أن يعلم بالوفاة، له الحق فى الإرث، ولو كان جوهر الحق هو الإرادة لما ورث لأنه لايستطيع إرادة أمر يجهله (١).

أما عن الخلط بين وجود الحق وبين استعماله فواضح ولايحتاج إلى بيان، ذلك أن الإرادة تلزم لاستعمال الحق وليس اكتسابه، فمثلاً لو أن شخصاً يملك منزلاً ثم أصيب بالجنون، لا شك أن حقه على المنزل يبقى ولا ينتهى بجنونه، بل قد تنشأ له حقوق جديدة وهو فى حالة الجنون، لكن إذا رغب فى بيع منزله فلن يتمكن من ذلك لأنه ليس له إرادة معتبرة قانوناً. وعلى ذلك فإن هناك فرقاً بين ثبوت الحق وبين استعماله (٢).

-٢٢- ثانياً : النظرية الموضوعية :-

ومن الفقهاء من نظر فى تعريفه للحق إلى محل الحق أو موضوعه والغرض منه وهذا هو المذهب الموضوعى أو النظرية الموضوعية، حيث يذهب أنصار هذه النظرية فى تعريفهم للحق بأنه «مصلحة يحميها القانون».

ولقد كان منطلق هذه النظرية هو تفادى النقد الموجه إلى النظرية الشخصية؛ بمعنى عدم الاعتداد بالإرادة فى نشوء الحق، حيث - لاحظوا وبحق - أن الحق ينشأ دون دخل للإرادة فى نشوئه ولذلك فإن عديم التمييز يكتسب الحقوق.

---

(١) انظر: د. أحمد سلامة، نفس الموضع.

وانظرأيضاً: د. اسماعيل غانم، محاضرات فى النظرية العامة للحق، ط سنة ١٩٥٨، ص١٠؛ د.توفيق حسن فرج، المدخل للعلوم القانونية «النظرية العامة للحق»، مؤسسة دار الثقافة الجماعية، ط سنة ١٩٨٣، ص ٣١٩.

وانظر: د. نبيله اسماعيل رسلان، نظرية الحق، جامعة طنطا، سنة ٢٠٠١، ص١١.

(٢) انظر: د. أحمد سلامة، مرجع سابق، بند (٧٩)، ص ١٢٤.

وانظرأيضاً: د.توفيق حسن فرج، المدخل للعلوم القانونية، الكتاب الثانى، سنة ١٩٦٠، ص٤.

و د. منصور مصطفى منصور، مذكرات فى المدخل للعلوم القانونية، نظرية الحق، سنة ١٩٦١، سنة ١٩٦٢، ص٨ ومابعدها.

وتتنوع المصلحة التي يحميها القانون، فقد تكون مصلحة مادية، كما هو الحال في المصلحة التي يتضمنها حق الملكية، حيث تتمثل في قيمة مالية، كما يمكن أن تكون مصلحة معنوية: فالحق في الحرية أو في الشرف إنما يتضمن قيمة معنوية لا تقل أهمية عن المصالح المالية إن لم تكن تفوقها(١).

النقد الموجه إلى هذه النظرية (٢): لن نتوسع في استعراض كل ما قيل من نقد، ولكن يكفينا القول بأن عنصر المصلحة – سواء كانت مادية أو معنوية – وعنصر الحماية القانونية هي عناصر لازمة لتعريف الحق ولكنها ليست عناصر كافية. وهذا ما سيتضح لنا عند بيان التعريف الحديث (٣).

-٢٣- ثالثاً : النظرية المختلطة :-

ولقد توسط اتجاه ثالث من الفقهاء في تعريفهم للحق حيث جمع بين نظرية الإرادة «النظرية الشخصية» ونظرية المصلحة «النظرية الموضوعية»، ولذلك سميت هذه النظرية بالنظرية المختلطة، حيث يعرفون الحق بأنه «إرادة ومصلحة» ورغم اتفاق هذا الفريق

---

(١) د. حمدي عبد الرحمن، مرجع سابق، بند (٨)، ص١٣.
وانظر أيضاً : د. نبيلة اسماعيل رسلان، مرجع سابق، بند (١٠)، ص١٤.
وانظر أيضاً: د. أحمد سلامة، مرجع سابق، بند (٨٠)، ص١٢٥.

(٢) يذهب البعض إلى نقد هذه النظرية على أساس أن المصلحة ليست الحق في ذاته بل إنها الغاية من الحق أو الهدف منه ولا يمكن منطقياً أن نعطي الشيء نفس التعريف الذي نعطيه لهدفه، كما أن هذه النظرية جعلت للحق عنصرين هما: المصلحة واعتبرته عنصرا جوهرياً والحماية القانونية واعتبرته عنصراً شكلياً، فماذا تعني بذلك؟ إذا كانت قد عنت أن المصلحة هي معيار وجود الحق، أي أنه يوجد كلما وجدت فإنها تكون قد أخطأت، إذ أن المصلحة التي لا يحميها القانون لا تكون حقاً وإنما تكون حالة واقعية. وإذا كانت هذه النظرية قد عنت أن الحماية ركن جوهري في قيام الحق – رغم إنها قد اعتبرته – ركناً شكلياً فإنها تكون قد أخطأت أيضاً. ذلك أن الحماية لا يضفيها القانون إلا على الحقوق. انظر د. أحمد سلامة، مرجع سابق، بند ٨١، ص ١٢٦. وانظر الرد على هذه الانتقادات د/حمدي عبد الرحمن، مرجع سابق، بند ٩ ، ص١٤.

(٣) انظر في هذا الصدد : د. حسن كيرة، أصول القانون، الطبعة الثانية ص ٥٥٣، وانظر: د. عبد الحي حجازي، مذكرات في نظرية الحق، دار الكتاب العربي، طبعة ١٩٥١، ص ١٢.

حول الجمع بين الإرادة والمصلحة إلا أنهم قد اختلفوا فيما بينهم فى اعتبار أى العنصرين يطغى على الآخر. فمنهم من جعل اعتبار الإرادة هو الغالب، فقال إن الحق «قدرة إرادية أعطيت لشخص فى سبيل تحقيق مصلحة»، ومنهم من جعل اعتبار المصلحة هو الغالب فقال إن الحق «مصلحة محمية تسهر على تحقيقها والذود عنها قدرة إرادية»(١).

النقد الموجه إلى هذه النظرية : لقد وجهت لهذه النظرية ذات الانتقادات التى وجهت إلى كل من نظريتى الإرادة والمصلحة، ولذلك فقد ذهب البعض إلى أن هذه النظرية تقوم على أنقاض النظريتين المتقدمتين الشخصية والموضوعية، ولكن من قال بأن الأنقاض تصلح وحدها لتشييد بناء سليم (٢)؟!

-٢٤- رابعاً : النظرية الحديثة فى تعريف الحق :-

صاحب هذه النظرية هو الفقيه البلجيكى، جان دابان، وقد قال بها بعد أن عرض للنظريات الثلاث السابقة ورفضها وانتهى فى تعريفه للحق إلى أنه «ميزة يمنحها القانون لشخص ما ويحميها بطرق قانونية، وبمقتضاها يتصرف الشخص، متسلطاً على مال معترف له به، بصفته مالكاً أو مستحقاً له» (٣).

ولذلك نجد أن عناصر الحق عند دابان أربعة وهى :-

[١] عنصر الاختصاص أو الإسناد (نسبة الحق لشخص معين) Apportenance .

[٢] عنصر التسلط Maitrise .

[٣] ثبوت الحق فى مواجهة الغير.

---

(١) انظر: د. أحمد سلامة، مرجع سابق، بند ٨٢، ص ١٢٧.

(٢) انظر: د. أحمد سلامة، نفس الموضع.

وانظر أيضاً: د. حمدى عبد الرحمن، مرجع سابق، بند ١٠، ص١٥.

وانظر أيضاً: د. حسن كيرة، مرجع سابق، بند ٢٣٨.

وانظر أيضاً: د. نبيلة اسماعيل رسلان، مرجع سابق، بند ١٢ ، ص١٨، ١٩.

(٣) انظر: د. توفيق حسن ، مرجع سابق، بند ٢٣٨، ص ٣٢١.

[٤] الحماية القانونية ([1]).

وتجدر الإشارة إلى توضيح هذه العناصر الأربعة :-

[١] الاستئثار : ومعناه اختصاص صاحب الحق بمال معين أو قيمة معينة، بمعنى انفراده بميزة الشئ والانفراد بالدفاع عنها، وهذا الاختصاص يثبت لصاحب الحق ولو لم تتوافر لديه الإرادة، كالمجنون والصغير غير المميز.

وموضوع الاستئثار يرد على الأشياء المادية من منقولات وعقارات، كما يرد كذلك على القيم اللصيقة بالشخص، كحياته وسلامة بدنه، بل أنه يرد أيضاً على عمل أو امتناع عن عمل يلتزم به الغير لصاحب الحق ([2]).

ويلاحظ دابان أنه لا ارتباط بين الاختصاص بالقيمة وبين الانتفاع بها عملاً فى كافة الحالات ([3]).

وأخيراً فإن أسباب الاختصاص قد تعود إلى فعل الطبيعة والحق فى الحياة، كما قد تعود إلى أسباب صناعية (كالحقوق الناشئة عن الاتفاقات) ([4]).

[٢] عنصر التسلط : ويعنى القدرة على التصرف، حيث إن هذه القدرة من مقتضيات الاختصاص، ذلك أن القانون عندما يسند الاختصاص بقيمة معينة لشخص معين فإنه يخوله سلطة التصرف فيها.

([1]) انظر: د٠ حمدى عبد الرحمن، مرجع سابق، بند ١٥، ص٢٣.
وانظر أيضاً د٠محمد رفعت الصباحى، نظرية الحق – جامعة طنطا، ط سنة ٢٠٠٣، سنة ٢٠٠٤، ص٣.

([2]) انظر: د٠ توفيق حسن فرج، مرجع سابق، بند ٢٣٨، ص ٣٢٢.
وأنظر أيضاً: د٠أحمد سلامة، مرجع سابق، بند ٨٤، ص ١٢٨.

([3]) حيث يمكن أن يتحقق الانتفاع لغير صاحب الحق، فالمغتصب وواضع اليد على ملك غيره ينتفع بالمال دون أن يكون صاحب الاختصاص به، فالحق الذاتى ليس مجرد المصلحة، بل هو الاختصاص قانوناً بالمصلحة.
انظر: د٠ حمدى عبد الرحمن، مرجع سابق، بند ١٦، ص ٢٤، ٢٥.

([4]) د٠ حمدى عبد الرحمن ، مرجع سابق، ص٢٤.

[٣] احترام الغير للحق : حيث يجب على الكافة احترامهم للحق، فالحق استئثار وتسلط من جانب صاحبه فى مواجهة الغير.

وجدير بالذكر أن هذا العنصر يتوافر فى كافة الحقوق الشخصية والعينية، غير أن الحقوق الشخصية تتميز، فضلاً عن ذلك، بوجود التزام محدد على عاتق شخص معين، هو المدين بالالتزام بعمل أو الامتناع عن عمل، وبالتالى يقع واجب احترام الغير للحق على عاتق المدين بصفة محددة، ثم على عاتق الكافة فى المرتبة الثانية(١).

[٤] الحماية القانونية : وهذه الحماية لازمة لكى يعتبر الاستئثار حقاً فهى إذن عنصر جوهرى للحق، والدعوى هى الطريق الذى رسمه القانون لتحقيق هذه الحماية وهى نتيجة لازمة للحق، ولكن وسيلة الحماية لا تقتصر فقط على الدعوى التى يرفعها صاحب الحق، وإنما قد تكون وسيلة الحماية هى الدفع أمام القضاء إذا ما نُوزِعَ الشخص فى حقه.

-٢٥- التعريف المختار للحق : بعد استعراضنا لكل التعاريف التى قيلت فى تحديد الحق، والنقد الخاص بها، بدا لنا أن نختار تعريفاً نرجحه وهو (الاستئثار بشىء أو بقيمة استئثاراً يحميه القانون)(٢). ومن هذا التعريف تتضح لنا الخصائص المميزة للحق وهى :

---

(١) انظر: د٠ توفيق حسن فرج، مرجع سابق، نفس الموضع.
و د/ حمدى عبد الرحمن، مرجع سابق، ص ٢٤، ٢٥.

(٢) انظر: د٠ توفيق حسن فرج، مرجع سابق، ص ٣٢٤، وانظر أيضاً: د٠عبد الحى حجازى، مذكرات فى نظرية الحق، القاهرة، مطبعة دار الكتاب العربى، سنة ١٩٥١، ويرى سيادته أن الأسس التى يقوم عليها الحق هى: [١] شخص معين هو صاحب الحق [٢] شخص عليه واجب قانونى. [٣] مصلحة هى محل الحق. [٤] قاعدة قانونية: فالقانون هو المصدر المثالى للحق (فلنا مثالى لأن الحق ليس مصدره المادى أو الواقعى هو القانون، وإنما مصدره واقعه طبيعية أو من فعل الإنسان. [٥] سلطة يمنحها القانون لشخص يستطيع بها أن يعمل لتحقيق مصلحته ولذلك يعرف الحق بأنه «سلطة قانونية مستمدة من علاقة شخصية يخول الشخص أن يطالب شخصاً آخر أو عدة أشخاص بتحقيق مصلحة ما طوعاً أو كرهاً».

الخاصية الأولى : الاستئثار أو الاختصاص بشيء أو بقيمة، والأشياء التى تكون موضوعاً للاستئثار أو الحق، قد تكون أشياء مادية كحق الملكية، كما قد تكون أشياء معنوية كحق المؤلف والمخترع، (وتدخل الحقوق المجاورة فى الأشياء المعنوية).

الخاصية الثانية : فكرة الحماية : لكى يستطيع من يثبت له الاستئثار التمتع بالسلطات التى يخولها له استئثاره، فلابد من منع الغير من التعرض له وإلزامهم بالامتناع عن كل مامن شأنه الإضرار به فى استئثاره، وهذا ما يطلق عليه الفقه العنصر الخارجى، وهو يتلخص فى وجود الغير وضرورة احترامهم لاستئثار صاحب الحق([1]).

-٢٦- ويتنوع الحق فى القانون الوضعى إلى ثلاثة أنواع: الحق الشخصى أو الالتزام والحق العينى، والحق المعنوى.

فالحق المعنوى هو سلطة الشخص على شيء غير مادى هو نتاج فكره أو خياله ومن أمثلة هذا الحق حق المؤلف على مؤلفاته العلمية ([2]).

وتدخل الحقوق المجاورة فى هذا القسم من الحقوق لأنها سلطة الشخص «فنانى الأداء - منتجين» على شئ غير مادى.

ولم يكن لهذا التقسيم الثلاثى وجود لدى القانون الرومانى وهذا هو سبب اختلاف الفقهاء فى تحديد طبيعة حقوق المؤلف، ومن بعده تحديد طبيعة الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

([1]) انظر: د. نبيلة اسماعيل رسلان، مرجع سابق، ص٢٩، ٣٢.

انظر أيضاً تعريف الحق عند فقهاء الشريعة الإسلامية حيث يقول بعض الفقهاء عن الحق «إنه الموجود من كل وجه ولا ريب فى وجوده». ويرى البعض أنه يمكن تعريف الحق بأنه «ما ثبت بإقرار الشارع وحمايته».

انظر: د. يوسف قاسم، مبادئ الفقه الإسلامى، دار النهضة العربية، ط ١٩٨٧، ص٢٣٦، ويعرف أحد الفقهاء الحق بأنه «مصلحة ثابتة للفرد أو المجتمع أو لهما معاً يقررها المشرع» أو هو «الحكم الذى قرره الشارع».

انظر: د. رمضان على الشرنباصى، المدخل لدراسة الفقه الإسلامى، الطبعة الثالثة، سنة ١٤٠٥هـ، بدون ناشر، ص٣١٧.

([2]) انظر: د. نبيلة اسماعيل رسلان، مصادر الإلتزام، مطبعة جامعة طنطا، ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص٦.

الفرع الثانى

تحديد مفهوم الجوار (Voisinage)

-٢٧- لم تكن الحقوق التى تتقرر للمجاورين للمؤلف من مؤدين وعازفين ومنتجين للفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة والتى يطلق عليها بالفرنسية (Droits voisins)، وبالإنجليزية (Neighboring rights) تتمتع إلى عهد قريب بأية حماية خاصة فى التشريعات الوطنية، وذلك لأن القواعد العامة فى القانون المدنى كانت تقوم بدورها فى حماية هذه الحقوق فى شقيها المادى والمعنوى، فالمصالح المالية كانت تتمتع بالحماية عن طريق قواعد المنافسة غير المشروعة (Concurrence déloyale)، أو الإثراء بلا سبب (Enrichissement sans cause).

اما الحقوق الأدبية أو المعنوية فقد كان لنظرية حقوق الشخصية الدور الرئيسى فى الدفاع عنها(١).

وكانت هذه القواعد – فى الماضى – كافية للقيام بواجبها فى الدفاع عن هذه الحقوق، نظرا لبدائية الوسائل التى كانت تستخدم من قبل هذه الطوائف، حيث كان يستحيل تسجيل هذا الأداء أو بثه إذاعيا.

ومن ثم فلم يكن إذ ذاك ثمة ما يدعو الفنان إلى الخوف من امتداد استعمال أدائه إلى ما وراء الحدود التى أبدى موافقته بشأنها(٢)، إلا أن التقدم التقنى المثير الذى أخذ يطرأ على ميدانى الصوت والصورة جعل من السهل الاعتداء على هذه الحقوق، وهذا مادفع البعض(٣) إلى انتقاد التشريعات الوطنية التى لم تشمل هذه الحقوق بالحماية بنص خاص

---

(١) V. ANdré Françon. la protection international des droits voisins. R.I.D.A 1974, p. 407

- V Aussis 5. 1932. 262, "un arret du conseil d'Etat du 20 novembre 1931. a reconn implicitement le droit moral de l'artiste sur son interprétation a l'occosion de l'utilisation des disques du commerce par la rodio dfusion"

(٢) انظر د. عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ١٤٥

(٣) انظر د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، بند ٢٠١، ص٣٤٨.

يكون فعالاً فى القضاء على هذه الاعتداءات بما يرتبط به من جزاء جنائى يوقع على المعتدى على هذه الحقوق، كما دفع هذا القصور البعض الآخر (١) إلى حماية هذه الحقوق تحت مظلة حقوق المؤلف، ولكن هذا الاتجاه تعرض للنقد على اعتبار أن أساس الحماية فى حق المؤلف هو إبداع مصنف مبتكر.

ولا يختلف أحد من الفقهاء على أن أعمال هذه الطائفة لا ترقى إلى المصنفات الفكرية التى هى أساس الحماية فى حق المؤلف.

لذلك كان يجب على التشريعات الوطنية حماية هذه الحقوق تحت مظلة تجاور مظلة حق المؤلف وترتبط به دون أن تندمج فيه فتمت حمايتها بنص خاص.

- وانظر أ/خاطر لطفى، الموسوعة الشاملة فى قوانين حق المؤلف والرقابة على المصنفات الفنية، ط/سنة ١٩٩٤، فاين لاين، ص١٢٧.

د. عبد الرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف - النظرية العامة وتطبيقاتها، ط سنة ١٩٧٨، دار النهضة العربية، ص٥٧٣، ولنفس المؤلف مقالة بعنوان المصنفات المشتركة - مجلة القانون والاقتصاد للبحوث القانونية والاقتصادية - السنة الواحدة والخمسون - مطبعة جامعة القاهرة، سنة ١٩٨٣، ص٨٢. حيث يذكر سيادته أن المشرع المصرى لم يذكر الممثلين وسط الشركاء فى المصنف السينمائى - وهو نفس الشيئ فى فرنسا - وقد تعرض هذا الموقف من جانب المشرع للنقد الشديد، فهو مثار دهشة كبيرة حيث أن دور الممثلين لم يناقش ولم يذكر، كما لو كانوا يقومون بعمل تافه لا يستحق أى إشارة.

وقد علق ديبوا على هذا الموقف بقوله «كما لو أن اتفاقاً ضمنياً قد أبرم بين المنتجين والمؤلفين الآخرين بعدم إثارة الموضوع إذ أن مصلحتهم المشتركة هى تقليل عدد الضيوف.

V. Henri Desbois, le droit d'auteur en France, Dalloz, 1978, n°. 156.

(١) انظر بعض أحكام القضاء الفرنسى ومنها ما حدث لمحكمة ليون التى أكدت على اعتبار الفنان مؤلفاً حينما قررت فى أحد أحكامها أن «الأداء يمثل بسبب ما يتوافر عليه من ابتكار مصنفاً ذهنياً - وعلى وجه التحديد مصنفاً فنياً».

- Lyon 11 mars 1971; G.P.du 11-13-août 1971; R.T.D.com. 1972, p.636.

ولكن تعددت مسميات هذه الحقوق وتنوعت، فالبعض يطلق عليها مصطلح الحقوق المجاورة([1]) "Les droits voisins" على أساس أنها تجاور حق المؤلف وترتبط به، كما ان هذا المصطلح هو الترجمة العربية الدقيقة للمصطلح الفرنسى "Les droits voisins" والإنجليزى "Neighbouring rights"، والبعض يتجاوز هذا المعنى - انطلاقا - من اعتقاده فلا يتقيد بالترجمة الحرفية للمصطلحات الفرنسية أو الإنجليزية، وإنما يتعداها لينعت هذه الحقوق بما يراه - من وجهة نظره - محققاً لمضمونها حيث يطلق عليها مصطلح الحقوق المشابهة على أساس تشابهها مع حقوق المؤلف لتعلقها بالإبداع الفكرى([2]).

ويذهب البعض إلى نعت هذه الحقوق بمصطلح الحقوق المتعلقة([3]) "Les droits annexes" أو الحقوق المتفرعة "Les droits dérivés" ([4]) انطلاقاً من تعلقها بأعمال المؤلف فلا يمكن لحقوق هذه الطائفة أن يكون لها وجود دون وجود إنتاج فكرى مسبق.

وأخيرا يطلق على هذه الحقوق مصطلح الحقوق المرتبطة "Les droits connexes" والتى تستخدمها البرازيل لتعبر بها عن الحقوق المجاورة وبعض الحقوق الأخرى، حيث توجد بعض النصوص الخاصةبحقوق الملاعب أو حقوق الساحات الرياضية، حيث يثبت للمنظمات الرياضية الحق فى منع تسجيل أو نقل أو إعادة نقل جميع الأنشطة الرياضية التى يحصل مقابل نقدى نظير دخول الملاعب لمشاهدتها، أيا كانت

([1]) **H.Desbois**, le droits dit "voisins du droit d'auteur" in Mélang savatier Dalloz. 1965, p. 299

([2]) انظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة.

([3]) R.S. note sous C.A.Lyon, 11 mars 1971, precité

([4]) Conseil de la République, 31 octobre 1956; J O débats intervention M plaisant p.2148,

الوسيلة المستخدمة فى النقل أو التسجيل، وبذلك يمكنها تحصيل أجر مقابل إذاعة أو نقل هذه الأنشطة ويحصل الرياضيون أنفسهم على جزء من هذا الأجر (١).

فأى هذه المصطلحات أوفق فى الدلالة على هذه الحقوق؟

-٢٨- أولاً : مصطلح الحقوق المشابهة :-

ينتقد البعض - وبحق - مصطلح الحقوق المشابهة بشدة، بل أكثر من ذلك ينتقد الترجمة العربية لمعجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة لاستخدامه لكلمة المشابهة حيث يقول سيادته «ويلاحظ على هذا المعجم ركاكة ترجمته العربية وعدم ترابطها وهو ما يتضح باستخدامه لكلمة «المشابهة» بدلاً من «المجاورة» للتعبير عن الحقوق التى تجاور حقوق المؤلف(٢). كما يؤكد سيادته فى موضع آخر هذا القول حيث يقول «إن تسمية هذه الحقوق بالحقوق المشابهة هى تسمية منتقدة لأن الترجمة العربية السليمة للمصطلحين الإنجليزى والفرنسى "neighbouring-Voisin" تعنى «المجاورة»، فلا يوجد وجه شبه بين حق المؤلف المبدع وحقوق هذه الفئة التى تدور وجوداً وعدماً مع وجود حقوق المؤلف وعدمها. فالعلاقة بين حق المؤلف وحقوق هؤلاء هى علاقة متبوع بتابع، فلا مجال للحديث عن حق مؤد أو عازف أو منتج للفونوغرام إذا لم يكن يوجد أصلاً إنتاجاً فكرياً مسبقاً «فيلم سينمائى أو مسرحية أو مقطوعة موسيقية أو فونوغرام - أى تسجيلات صوتية - أو غيرها» (٣).

---

(١) انظر د٠ محمد السعيد رشدى، مقالة بمجلة الحقوق الكويتية، تحت عنوان «حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة فى القانون المقارن، العدد رقم ٢ لسنة ٢٢، يونيو سنة ١٩٩٨ ، ص٦٥٦، ٦٥٧.

(٢) انظر د/ محمد حسام لطفى، المرجع العملى فى الملكية الأدبية والفنية، الكتاب الثانى، القاهرة، ط١٩٩٣، القاهرة، ص١٤، هامش ٣٠.

(٣) انظر د٠ محمد حسام لطفى، «حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٧م، ص٢٨، هامش ٣، ولقد كان أصل هذا الكتاب رسالة سيادته التى قدمت إلى جامعة باريس لنيل درجة الدكتوراه سنة ١٩٨٣.

وهذا القول – محل نظر – حيث يرى بعض الفقهاء (١) – وبحق – أن العلاقة بين أصحاب الحقوق المجاورة وبين المؤلفين ليست علاقة تبعية ولكن علاقة ارتباط أساسها العمل المشترك الذى يربط بينهما، فإذا أردنا بعض التوضيح نقول إن علاقة التبعية تفترض خضوع من التابع وسيطرة من المتبوع، وهذا غير متوافر فى العلاقة بين أصحاب الحقوق المجاورة والمؤلفين، بل هى علاقة ارتباط أساسها الاشتراك فى العمل دون مساس بأى طرف فى العلاقة أو التقليل من عمله.

هذا الارتباط يفرضه الواقع حيث لا يمكن أن يتحقق عمل هذه الطائفة المساعدة على نشر الإبداع «أصحاب الحقوق المجاورة» دون وجود مصنف؛ أو بجملة أعم دون وجود إنتاج فكرى، ولكن هذا لا يجعل العلاقة علاقة تبعية ولكن علاقة ارتباط أساسه العمل المشترك(٢).

-٢٩- وعلى فرض – صحة الرأى السابق – فإنه لا يقلل من أهمية هذه الطائفة فى المساعدة على نشر الإبداع الفكرى وتوصيله إلى الجمهور مع إضفاء الملكات الإبداعية التى يتمتعون بها مما يكون له أكبر الأثر فى انتشار هذا الفكر وتأثيره فى الجمهور، وهذا يعود بالنفع على المجتمع ويساهم فى تقدمه ونموه.

= وانظر أيضاً د. محمد حسام لطفى «البث الإذاعى عبر التوابع الصناعية وحقوق المؤلف، القاهرة، سنة ٢٠٠٤، ط/أولى، سنة ١٩٩١، حيث يؤكد سيادته فى هذا الكتاب أيضاً ما ذكرته فى المتن بقوله : «نحن نفضل مصطلح الحقوق المجاورة لدقته اللغوية والعملية فحقوق هؤلاء لا تشبه حقوق المؤلفين المبدعين بل تجاوزها، ص٢٠، هامش٥٣.

(١) **V. R. Plaisant**, Le droit des artistés exécutants en Françe, Rev. M.E.R. 1974, vol. XXV, n°. 2, p. 46.

(٢) **V. R. Plaisant**, Le droit des artistés exécutants en Françe, precité, n°. 2, p. 46.

"Les droits voisins sont en position non de subordination, mais de dependance par rapport au droit d'auteur".

V. Aussi. Xavier Daverat. L'artiste interprete, th. Bordeaux, 1990, p. 75.

"La justification de cette dépendance réside en ce que" L'exécution ne peut apparaître sans que l'oeuvre ne soit apparue auparavant.

ويوضح البعض هذه الأهمية بقوله «ألا يرتهن مصير عدد من المصنفات بالجهود التى يبذلها فنانو الأداء أو التنفيذ(١)؟ من أجل ذلك لا يجب – مع اعترافنا – بمغايرة (٢) حقوق هذه الطائفة عن حقوق المؤلفين – أن نغفل دورهم فى نشر الفكر والاحتفاظ به للجمهور يستمتع به وقتما شاء، أليست جهود منتجى الفونوغرامات والهيئات الإذاعية هى التى تفك التآليف الذهنية من إسار الزمان والمكان(٣)؟ ولقد أدرك فقيهنا الكبير الأستاذ الدكتور/ عبد الرزاق أحمد السنهورى الدور الذى يلعبه فنان الأداء فى المصنف السمعى البصرى، ولذلك نجده ينتقد التشريع السابق فى عدم نصه على اعتبار الممثل شريكاً فى هذا المصنف، حيث يقول سيادته «كان الواجب أن يضاف إلى قائمة الشركاء فى تأليف الفيلم السينمائى الممثلون (interprètes)».

ولكن القانون لم يذكر ضمن الشركاء فى المصنف ولا شك فى أن الممثلين قاموا بدور هام جداً فى إخراج المصنف، وكان يجب اعتبارهم شركاء فيه، فلولاهم لم يكن ليوجد الفيلم السينمائى. وماداموا قد استبعدوا من أن يكونوا شركاء، فإنهم يقتصرون على قبض أجورهم، وقد تكون أجوراً عالية، ولهم وبخاصة البارزون منهم، أن يشترطوا نسبة مئوية معينة من الأرباح التى يغلها الفيلم، ولكنهم يتقاضون هذه الأرباح لا باعتبارهم شركاء فى الفيلم، بل باعتبارهم متنازلاً إليهم عن هذه النسبة المئوية (٤).

-٣٠- وبالرغم من اعتراف الفقهاء فى الماضى لهذه الطائفة ببعض الحقوق، إلا أنهم يرفضون أن تكون هذه الحقوق فى إطار حق المؤلف، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أن أعمال هذه الطائفة – لا ترقى فى نظر البعض – إلى المصنف الذى هو أساس الحماية فى حق المؤلف (٥).

---

(١) انظر د٠ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ١٥٨.

(٢) انظر المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص٤٥٨، حيث جاء فيه «غايره» مغايرة وغياراً بادله. يقال غايره بالسلعة: بادله بها و : خالفه، وكان غيره، وهذا هو المعنى المقصود .

(٣) انظر د٠ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ١٥٨.

(٤) انظر: د٠ عبد الرزاق أحمد السنهورى – مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(٥) وفى ذلك يقول د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ١٦٠،«ولئن كان صحيحاً أن اعتبارات العدل والإنصاف تحتم وجوب مكافأة جهود المساعدين على الخلق الذهنى فإن من الصحيح أيضاً أن اعتبارات الملاءمة تقضى بعدم معاملتهم كمؤلفين سواء بسواء.

ومن هذا المنطلق يجب حمايتهم ولكن تحت إطار آخر هو إطار الحقوق المجاورة، وبالتالى فإن مصطلح الحقوق المجاورة هو مصطلح دال على المحتوى المندرج تحته، بمعنى أنه مصطلح يعترف لهذه الطائفة التى تهدف إلى نشر المصنفات الأدبية والفنية دون إيداعها بحقوق مستقلة عن حق المؤلف وفى الوقت نفسه تشير إلى وجود حق مؤلف لايمكن المساس به أو التشابه معه لأنه يتميز بالإبداع ولكنها تجاوره أى توجد بجواره دون المساس به.

ونحن نؤيد ما ذهب إلى البعض من أن – تعبير الحقوق المجاورة – هو تعبير موفق فى الدلالة على المقصود(١). فصفة «مجاورة» تعنى الوجود بالقرب، فلا هى حقوق مندمجة كل الاندماج فى حقوق المؤلف، ولا هى منفصلة كل الانفصال عنها. بل يجمعهما إطار واحد هو إطار الملكية الفكرية، وهدف واحد هو نشر الإبداع الفكرى فى المجتمع المعاصر(٢).

ثانياً : الحقوق المتعلقة أو المرتبطة :-

-٣١- من المصطلحات التى وردت للدلالة على هذه الطائفة من الحقوق، مصطلح الحقوق المتعلقة أو المرتبطة، وهذا المصطلح وإن كان يمكن له أن يتجنب النقد الخاص بمصطلح الحقوق المشابهة إلا أنه لا يعبر عن مضمون هذه الحقوق كما هو وارد فى معاهدة روما التى تنص فى مادتها الأولى على :

---

(١) انظر عكس هذا الرأى :

- **Xavier Daverat**. th. precité. p.71:

"Il ne s'agit par de mêler plusieur de ces concept: je préfère dire les droits connexes ou les droits dérivés, c'est-a-dire les droits sous-jacents.

ولكنه يعترف أيضاً بأن فكرة الحقوق المجاورة لحق المؤلف هى التى فرضت نفسها، ولكنه يتساءل عما تعنيه كلمة جوار voisinage".

"on sait que c'est l'idée de droits voisins du droits d'auteur qui s'estimpasée. Mais, que signifie réllement ce "Voisinage".

(٢) انظر د/ محمد السعيد رشدى، مقاله السابق، ص ٣٥٥.

«لا تمس الحماية المنصوص عليها فى هذه الاتفاقية ولا تضر بأى حال من الأحوال بحماية حقوق المؤلف فى المصنفات الأدبية والفنية»، ونتيجة لذلك، لا يجوز تفسير أى حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يمس هذه الحماية ([1]).

فكلمة مجاورة تعنى الوجود بالقرب دون المساس بحقوق المؤلف - كما ذكرت سابقاً - ومصطلح الحقوق المتعلقة أو المرتبطة قاصر عن توضيح هذا المفهوم، فضلاً عن أنه لايوجد مايدعو إلى استبدال مصطلح استقر فى العمل به منذ عدة سنوات ودال على المقصود بآخر أعنى «المتعلق أو المتفرع» - غامض وغير واضح فى الدلالة على مضمون هذه الحقوق، كما أن مصطلح الحقوق المتعلقة قد يوحى بأن الحقوق المجاورة مرتبطة بحق المؤلف بمعنى أنه لو انتهت مدة حماية الحقوق المالية للمؤلف، فهل معنى ذلك انتهاء الحقوق المالية لأصحاب الحقوق المجاورة أيضاً؟ الإجابة بالقطع لا وهذا ما يؤكده نص المادة (١٣٨) من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فى الفقرة (١٢) فى تعريفه لفنانى الأداء بقوله «الأشخاص الذين يمثلون .... فى مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام.

ولو كان الأمر كذلك لما نصت القوانين على مدة حماية الحقوق المجاورة منفصلة عن مدة حماية حقوق المؤلف.

ولذلك نجد أحد الفقهاء الفرنسيين يقرر - وبكل صراحة - تفضيله لمصطلح الحقوق المجاورة على مصطلح الحقوق المتعلقة لحق المؤلف.

«Le terme voisins favorise en effet la conception d'un droit dérivé du droit d'auteur»([2]).

([1]) انظر المادة الأولى من معاهدة روما المنعقدة سنة ١٩٦١ لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية «الفونوغرام» وهيئات الإذاعة، وعدد الأعضاء «٦٧ دولة» لا يوجد من بينهم إلا دولة عربية واحدة هى لبنان. «إحصاء سنة ٢٠٠٠».

ونفس الحكم فى المادة ٢١١ فقرة ١ من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى.

([2]) **V. SHU ZHANG, De L'OMPI AU GATT**, Ed. litec, 1994, p. 92.

رأينا الخاص :

-٣٢- إن مصطلح الحقوق المجاورة هو أوفق هذه المصطلحات فى الدلالة على المقصود وذلك لأنه يعبر عن جوار هذه الحقوق لحق المؤلف دون المساس به، ولعل هذا الرأى سبقنا إليه فقهاء أجلاء، حيث يذهب البعض(١) - وبحق - إلى تفضيل مصطلح الحقوق المجاورة لدقته اللغوية والعملية.

وحتى البعض(٢) الذى يذهب إلى تفضيل مصطلح الحقوق المرتبطة قد أقر بأن فكرة الحقوق المجاورة قد فرضت نفسها لتعبر عن مضمون هذه الحقوق.

ورغم تفضيلنا لهذا المصطلح «الحقوق المجاورة» إلا أننا نرى - وبأمانة - أن هذا المصطلح يمكن أن يوحى بالخلط شأنه فى ذلك شأن مصطلح الحقوق الأدبية الذى قد يوحى بأن مصدر هذه الحقوق هى المسئولية الأدبية وليست القانونية، وكذلك مصطلح حقوق الشخصية الذى يوحى بالخلط بينه وبين الحقوق الشخصية، ورغم ذلك - ورغم ما قد يوحى به هذا المصطلح «الحقوق المجاورة» من خلط بينه وبين حقوق الجوار، فإننى أفضله وأرى أن هذا الخلط سيذور بعد معرفة هذا المصطلح واستقراره.

-٣٣- ولكن هل بين الطوائف قاسم مشترك حتى يمكن أن نطلق عليها مصطلحاً واحدا.

إن القاسم المشترك الذى يربط بين هذه الطائفة حتى يمكن أن يطلق عليها مصطلح واحد هو ما قاله الأستاذ «هنرى ديبوا» الفقيه الفرنسى المعروف فى كتاباته عن حق المؤلف - أنه يربط هؤلاء قاسم مشترك وهو «أنهم يعاونون على الإبداع الأدبى والفنى، فبواسطة فنانى الأداء تستمر المؤلفات الموسيقية والمصنفات المسرحية وتتحقق كامل

---

(١) د/ محمد حسام لطفى، البث الإذاعى عبر التوابع الصناعية وحقوق المؤلف، مرجع سابق، ص٩ هامش (٣٠).

(2) V. X Daverat, th. precite, n° 376, p. 71

رسالتها، وتضمن مؤسسات التسجيل الصوتى استمرار التمتع بالمصنفات، وتلغى هيئات البث الإذاعى المسافات (١).

وهذا يوضح أهمية هذه الطائفة فى نشر الإبداع والاحتفاظ به، مما يدفعنا إلى تقرير حقوق لهذه الطائفة رغبة منا فى تشجيع الفكر ونشره وإيماناً منا بأهمية هذه الطائفة فى نشر الفكر والمساعدة فى الاحتفاظ به حتى يستمر فى تحقيق الهدف المرجو منه وهذا يشكل أحد عوامل التنمية الفكرية حيث أصبحت حقوق هذه الطائفة - على غرار المصنفات الفكرية للمؤلفين - أموالاً معنوية يمكن أن تكون مجالاً للاعتداء عليها من قبل الغير (٢).

---

(١) **V. Henri Desbois**, op. cit, n°. 177. p. 213.
"Ce sont des auxiliaires de la creation litteraire et artistique, car les interprètes consomment le destin des compositions musicale et des oeuvres dramatiques, les entreprises d'enregistrement phonographique assurent la permanence à une impression fugitive, les organismes de radio-diffusion abolissent les destances"

(٢) انظر صالح عبادة: محاضرة «الدور الاقتصادى لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى العالم المعاصر» ألقاها فى ندوة الدول العربية حول دور حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة والتنمية، والتى عقدت فى الدوحة بدولة قطر من ٤-٧ ديسمبر سنة ١٩٩٥، ص٦٥٣.

المطلب الثانى

علاقة الحقوق المجاورة بحق المؤلف

-٣٤- لا شك أن العلاقة التى تربط الحقوق المجاورة بحق المؤلف مثار اهتمام كبير من جانب المهتمين بحق المؤلف والحقوق المجاورة على السواء. والسبب فى ذلك يرجع - كما يقول البعض - إلى أن نشاط حق المؤلف - وخاصة فى الدول النامية - لايزال محتاجاً إلى تثبيت قواعده واستكمال مقومات وجوده، وإلى فهم أحسن من قبل المستعملين والرأى العام(١).

ولعل هذا هو سبب تأخر تقرير الحماية لأصحاب الحقوق المجاورة، خشية من طغيان هذه الحقوق على حق المؤلف الذى لم تثبت قواعده بعد - وخاصة فى الدول النامية وهذا أيضاً هو سبب الاعتراض من قبل المؤلفين على الحماية التى يجب أن تتقرر للمؤدين باعتبارهم - كما يقول البعض - باعثى الحياة للمصنف، بل إن هؤلاء المؤدين يعيدون خلق الشخصيات المكتوبة من جديد بسبب ما يطبعون به عملهم من طابع شخصى بإضافتهم الملكات الإبداعية والشخصية التى يتمتعون بها.

وهذا المسلك جعل أحد كبار كتاب الملكية الأدبية والفنية فى فرنسا العلامة (Desbois) ينتقد عدم اعتبار الممثلين شركاء فى المصنف السمعى البصرى بقوله : «يبدو أن عدم مناقشة دور الممثلين فى المصنف السمعى البصرى أساسه اتفاقاً ضمنياً قد أبرم بين المنتجين والمؤلفين الآخرين بعدم إثارة الموضوع إذ أن مصلحتهم المشتركة هى تقليل عدد الضيوف(٢).

---

(١) V. (A.) Kandil, lettre du Marco. la protection des droits des artistes interprètes ou exécutant, des producteurs de phonogramme - et des organismes de radiodiffusion au Marco, D.A. Lvr. 1981, pp. 115-116.

(٢) V. Henri Desbois, op. cit, p. 156.

ولعل هذا القول يوضح مدى قلق أصحاب حق المؤلف من تقرير الحماية لأصحاب الحقوق المجاورة، ومن ثم قلقهم أيضاً من العلاقة التى يجب أن تسود بين هذين الحقين المترابطين. هذا القلق دفع البعض إلى القول بأن تقرير الحقوق المجاورة لن يتحقق فى نهاية الأمر إلا على أنقاض حقوق المؤلف(١)، التى سوف لا تشغل إلا مكانة هامشية - كما يدعى البعض - أمام الزحف المظفر للحقوق المجاورة التى أخذت تتصب نفسها كحقوق للثقافة الجماهيرية (Culture de masse) بلا منازع أى بعد أن أضحت بمثابة «الشريعة العامة لكل خلق أدبى أو فنى يفترض استثمارات اقتصادية ضخمة وشبكات محكمة للتوزيع والتسويق (٢).

هذا القول وهذا القلق ينبئان بما لا يدع مجالاً للشك - عن الأهمية العملية التى يتمتع به أصحاب الحقوق المجاورة من ناحيتين هما:

الأهمية الأولى: بالنسبة للمصنف محل العمل والذى يحفز همم الكتاب فى الجرى وراء أصحاب الحقوق المجاورة [مؤدين - منتجين - هيئات إذاعة] لكى يكون مصنفهم محلاً لعمل فنى أو درامى، وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على وعى الكتاب بأهمية هذه الطائفة فى تحقيق الشهرة والمجد لهم وذلك بانتشار أفكارهم بين أكبر عدد من الجمهور، هذا بالإضافة إلى ما يمكن أن يجنيه هذا التلاقى والتعاون فى إنجاز الأعمال الدرامية أو الفنية من عائدات مالية باهظة ليست خافية على أحد.

والأهمية الثانية : تنبع من مدى ما يتمتع به هؤلاء المؤدون خصوصاً وباقى أصحاب الحقوق المجاورة عموماً من إقبال جماهيرى على الأعمال التى يقومون بها، وهذا من شأنه - إن أمكننا توظيفه التوظيف الأمثل - أن يكون أحد عوامل التأثير فى المجتمع من الناحية الثقافية والوطنية والسياسية والاجتماعية - وهذا ما تؤكده الأبحاث المتخصصة حيث يقول أحد الباحثين إن (مرونة الإنسان الحديث أصبحت أمراً ميسوراً وغدا من الصعب عليه أن يفلت من التكرار المنتظم أو الملاحقة المستمرة أو من وسائل الجذب

---

(١) نفس الموضع.

(2) V. (B.) Edelman, Droits d'auteur et droits voisins. (Droit d'auteur et marché), Paris, Dalloz, 1993, p.55.

الأخرى، وأصبح من اليسير إرشاده إلى سلعة ما أو إلى صنف بالذات والتأثير عليه بضرورته له) (١).

-٣٥- هذه الأهمية - التى لم يستطع أحد إنكارها - هى التى دفعت المشرع الدولى قبل المشرع الوطنى(٢) إلى تقرير حماية لها تمثلت فى معاهدة روما سنة ١٩٦١ الخاصة بحماية «كل طوائف الحقوق المجاورة» وكان ذلك بعد جهود مضنية واعتراضات كبيرة من جانب أصحاب حق المؤلف ومن يناصرهم، وذلك خوفاً من طغيان هذه الحقوق - على حقوق المؤلف - كما سبق أن ذكرت وكان من نتيجة هذا القلق الزائد من قبل أصحاب حق المؤلف أن تقررت أول مادة فى هذه المعاهدة لتنظيم هذه العلاقة تنظيماً يحفظ حقوق المؤلفين، ويضمن لهم حماية قانونية لا يخشون بسببها طغيان الحقوق المجاورة عليهم.

---

(١) انظر محمد اسماعيل محمد: الكلمة المذاعة - الدار القومية للطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص٢٨.
تحت عنوان الإنسان هو المخلوق القابل للتأثير حيث يذكر أن «يمكن «فى الإمكان» تقديم الأفكار للإنسان فى صورة اقتراحات فيتبناها ويعتبرها أفكاره الخاصة، وفى الإمكان كذلك تغيير أفكاره وعلى ذلك يكون كل ما هو ممكن بالنسبة للإعلان التجارى، ممكناً كذلك بالنسبة للدعاية السياسية وصالحاً للاستغلال فى هذا المجال الأخير كالحال فى مجال الإعلان التجارى سواء بسواء.

(٢) قبل انعقاد معاهدة روما سنة ١٩٦١، كان الاختلاف قائماً بين الفقهاء فى كيفية حماية أصحاب الحقوق المجاورة، فالبعض يذهب إلى حمايتهم كمؤلفين والبعض الآخر يرفض ذلك، وهذا أيضاً كان مسلك التشريعات الوضعية فالبعض كان يحمى هذه الطوائف أو واحد منها فقط تحت إطار حق المؤلف، نذكر على سبيل المثال القانون السورى الصادر فى ١٧ يناير سنة ١٩٢٤ الذى ينص الفصل ١٢٨ منه على حماية منتجى الفونوغرامات، كما نص على الحكم نفسه فى كل من القانون البولونى الصادر فى ١٠ يوليو سنة ١٩٥٢ وقانون جمهورية الدومنيكان بشأن حق المؤلف الصادر فى ١٧ مارس سنة ١٩٤٧. ويتضمن القانون السويسرى الصادر فى ٧ ديسمبر سنة ١٩٢٢«وقد تم تعديله فى ٤ يونيو سنة ١٩٥٥ ثم الغاؤه بموجب قانون ٩ أكتوبر سنة ١٩٩٢ بشأن حق المؤلف والحقوق المجاورة، والقانون الأرجنتينى بتاريخ ٢٦ سبتمبر سنة ١٩٣٣ (والمعدل بمقتضى المرسوم التشريعى الصادر فى اكتوبر سنة ١٩٥٧) بشأن حق المؤلف أحكاماً خاصة بحماية الفنانين المؤدين أو المنفذين ومنتجى الفونوغرامات .
انظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ١٥٢.

وهذه المادة تنص على «لا تمس الحماية المنصوص عليها فى هذه الاتفاقية ولا تضر بأى حال من الأحوال بحماية حقوق المؤلف فى المصنفات الأدبية والفنية. ونتيجة لذلك، لايجوز تفسير أى حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يمس هذه الحماية».

وسنتعرض لهذه المادة ولكن بعد بيان النصوص القانونية التى تؤكد العلاقة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة.

-٣٦- ويرى البعض أن المادة (٢٤) من معاهدة روما، توضح بما لا يدع مجالاً لأدنى شك مدى العلاقة التى تربط أصحاب الحقوق المجاورة بحق المؤلف ارتباطاً يفرضه الواقع.

وهذه المادة تنص على [..... (٢) «يظل الانضمام إلى هذه الاتفاقية متاحاً للدول المدعوة إلى المؤتمر المشار إليه فى المادة الثالثة والعشرين، وكذلك للدول الأعضاء فى الأمم المتحدة، شريطة أن تكون أطرافاً فى الاتفاقية العالمية لحقوق المؤلف أو أعضاء فى الاتحاد الدولى لحماية المصنفات الأدبية والفنية].

ومن النصوص التى تؤيد هذه العلاقة نجد نص المادة L-212-1 من تقنين الملكية الفكرية التى تعرف فنان الأداء بأنه «الشخص الذى يمثل، أو يغنى.... إلخ مصنفاً أدبياً أو فنياً أو مشهداً من مشاهد المنوعات أو السيرك أو العرائس المتحركة.

ورغم إضافة هذه المادة مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة للمصنف الأدبى أو الفنى، إلا أن بعض الفقهاء يرون أن هذه الإضافة تعنى التأكيد على أن مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة من المصنفات الأدبية والفنية بالمعنى الواسع ولاتعنى هذه الإضافة المغايرة بين هذه المشاهد وبين المصنفات، وسنتعرض لها بالتفصيل عند تعريف فنانى الأداء (١).

---

(١) راجع ما يلى ، ص ١٠١.

الخلاصة: أن هذه المادة تشترط قيام فنانى الأداء بأداء مصنف أدبى أو فنى بما فى ذلك مشاهد المنوعات والسيرك أو العرائس المتحركة لكى تسبغ الحماية على هذه الطائفة، وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على العلاقة الوطيدة التى تربط بين أصحاب الحقوق المجاورة وبين مؤلفى المصنفات الأدبية والفنية، ولذلك ذكرنا أن اختيار مصطلح الحقوق المجاورة لحق المؤلف هو اختيار موفق فى دلالته على هذه الطائفة، حيث يشير إلى هذه العلاقة الوطيدة (١).

فى حين نجد صيغة المادة (١٣٨) فقرة (١٢) من قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ أكثر وضوحاً فى بيان هذه العلاقة التى تربط بين فنانى الأداء وبين المؤلفين، فقد نصت فى تعريفها لفنانى الأداء بأنهم الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون .... إلخ فى مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى، بما فى ذلك التعبيرات الفلكلورية.

فهذه المادة قد أوضحت أن الحماية التى يجب أن تعطى لفنانى الأداء لابد أن تكون بسبب أدائهم لمصنفات أدبية أو فنية، ولا يشترط أن تكون هذه المصنفات مازالت تتمتع بالحماية، بل حتى لو آلت إلى الملك العام، المهم أنهم «فنانى الأداء» يقومون بأداء مصنفات أدبية أو فنية حتى يمكن أن يتمتعوا بالحماية وهذا يؤكد بما لا يدع مجالاً لأدنى شك مدى العلاقة التى تربط بين أصحاب الحقوق المجاورة والمؤلفين.

وتوكدها أيضاً الفقرة الثالثة عشر من المادة (١٣٨) من القانون المصرى التى تعرف منتج التسجيلات الصوتية بأنه: «الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يسجل لأول مرة مصنفاً تسجيلاً صوتياً أو أداءً لأحد فنانى الأداء، وذلك دون تثبيت الأصوات على الصورة فى إطار إعداد مصنف سمعى بصرى» فقط اشترط هذا النص قيام المنتج بتسجيل مصنف أو أداء «والذى يتضمن مصنفاً» حتى يتمتع بحماية الحقوق المجاورة.

---

(١) راجع ما سبق ، ص٤٠.

ولذلك نجد أن صيغة المادة [L 213-1] من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى التى تعرف منتج التسجيلات الصوتية تتعرض للنقد بسبب عدم اشتراطها تسجيل مصنف، فيصف أحد الفقهاء هذه الصيغة بأنها واسعة جداً "très larges"(١).

وتظهر خصوصية العلاقة بالنسبة لطائفة فنانى الأداء لدرجة أن بعض الفقهاء الفرنسيين قد نادى - قبل صدور التشريع الفرنسى فى ٥ يوليو سنة ١٩٨٥ الذى قرر لأول مرة حماية أصحاب الحقوق المجاورة -، بضرورة حماية فنانى الأداء طبقاً لقوانين حق المؤلف وليست فى إطار الحقوق المجاورة(٢).

وكذلك نجد توضيحاً لهذه العلاقة من خلال الفقرة ١٤ من المادة (١٣٨) من القانون المصرى التى تعرف الإذاعة بأنها «البث السمعى أو السمعى البصرى للمصنف أو للأداء أو للتسجيل الصوتى أو لتسجيل المصنف أو الأداء وذلك إلى الجمهور بطريقة لاسلكية، ويعد كذلك البث عبر التوابع الصناعية.

فاشتراط هذه المادة بث مصنف لكى تسبغ الحماية لهيئة الإذاعة يؤكد بما لا يدع مجالاً لأدنى شك مدى العلاقة التى تربط بين هيئة الإذاعة بصفتها صاحبة حق مجاور وبين المؤلفين أصحاب حقوق المؤلف، وهكذا فإن العلاقة بين أصحاب الحقوق المجاورة ككل وبين المؤلفين أصحاب حقوق المؤلف باتت مؤكدة وغير محل لأى شك.

-٣٧- وهذا الالتقاء بين هذين الحقين فى الاستغلال قد يخلق بعض التعارض بين كلا الطرفين، وهذا يستلزم منا إلقاء المزيد من الضوء حول الوسائل القانونية الموضوعة لعلاج هذا التعارض وإزالته، فهل حماية أصحاب الحقوق المجاورة تكون على قدم المساواة مع حقوق المؤلف؟

---

(١) V. André Lucas et Henri-Jacques Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, 2éd. Litéc, 2001, n°. 813, p. 629.

(٢) V. Pierre Adda, theorie Generale des droits voisins, th., paris II 1979, p.274.

حيث يشير سيادته إلى رأى مسيو هنرى ديبوا فى مقالة له فى J.C.P.، سنة ١٩٤٣، ص٣٣٥ أنه:-

"M.Henri Deshois estimait que la protection des interprèter devait être assurée dans le cadre des droits d'auteurs, non des droits connexes.

والإجابة عن هذا السؤال يستلزم منا أن نستعرض الحلول القانونية الواردة فى القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية، ثم بعد ذلك نشير إلى ما عليه الواقع العملى فى ممارسة هذه الحقوق.

أولاً : المعالجة القانونية: وقبل أن نذكر معالجة القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية. لهذا التعارض المحتمل نظراً للعلاقات المتشابكة بين أصحاب الحقوق المجاورة والمؤلفين، نورد باختصار الحقوق القانونية الممنوحة لأصحاب الحقوق المجاورة:-

(١) الحقوق المعنوية: وهذه الحقوق خاصة بفنانى الأداء وتتمثل فى الحق فى احترام الاسم والصفة (حق الأبوة)، والحق فى احترام الأداء([1])، وهذان العنصران (حق الأبوة – حق احترام الأداء) هما العنصران المتفق عليهما من قبل الفقهاء والمنصوص عليهما صراحة فى القانون، أما الحق فى الرجوع والسحب الذى يتمتع به المؤلف فلا نظير له بالنسبة لفنانى الأداء، ولعل السبب فى ذلك – من وجهة نظرنا – يرجع إلى صعوبة تطبيق الشرط الخاص بهذا الحق والمقرر بالنسبة للمؤلفين وهو ضرورة دفع تعويض عادل مقدماً للمحال له، وهذا الشرط محل نقد من الفقهاء لأنه يلقى عبئاً ثقيلاً على كاهل المؤلفين الذين لا تتوافر لديهم القدرة المالية حيث يحرمون من التمتع بهذه الميزة وتقتصر على المؤلفين الأغنياء فقط ([2])، وهذا الشرط يصعب تطبيقه بالنسبة لفنانى الأداء وذلك لأن الأعمال الفنية – غالباً ما تتكلف نفقات باهظة – يصعب على أى فنان أن يقوم بتعويض المتنازل له مقدماً عن هذا السحب، هذا فضلاً عن أن الأعمال الفنية غالباً مايشترك فيها أكثر من فنان، والقاعدة فى هذا الصدد أنه يجب موافقة جميع الشركاء على مبدأ السحب

([1]) انظر المادة (٢١٢) فقرة (٢) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تنص على الحق المعنوى لفنانى الأداء وخصائصه.

وانظر أيضاً المادة (١٥٥) من القانون المصرى، المادة (٢٧) من القانون السورى والمادة (٣٥) من القانون اللبنانى والمادة (١٠٨) من القانون الجزائرى والمادة (٢٦) من القانون السودانى والمادة (١٥) من القانون الكويتى رقم ٦٤ لسنة ١٩٩١ والمادة (٢) من القانون الإماراتى.

([2]) انظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

وهذا يصعب تطبيقه من الناحية العملية نظراً لارتفاع مبلغ التعويض الذى يجب أن يدفع مقدماً مما يكون سبباً فى إحجام هؤلاء الشركاء عن استخدام هذا الحق(١).

أما الحق فى تقرير نشر الأداء (الحق فى الإذاعة) فهذا الحق يختلف فيه الفقهاء بين مؤيد لتمتع فنانى الأداء به، وبين منكر عليهم التمتع بهذا الحق، وسنرجئ الكلام عنه للقسم الثانى من الرسالة الذى يتناول حقوق فنانى الأداء، لأننا سنعرضه بالتفصيل (٢).

(٢) الحقوق المالية أو المادية (Les droits pecuniaire) وهى مقررة لكل أصحاب الحقوق المجاورة وتنقسم إلى عنصرين هما: الحق فى الترخيص والحق فى المقابل المالى، ولا أعتقد – من وجهة نظرنا – أن الحق فى المقابل المالى يمكن أن يرتب تعارضاً بين أصحاب الحقوق المجاورة وبين المؤلفين إلا إذا ترتب عليه عرقلة استغلال المصنف المؤدى فهنا ينشأ التعارض.

ولا شك أن ممارسة الحق فى الترخيص أو المنع قد يترتب عليه ضرر المؤلفين بسبب إعاقة استغلال مصنفاتهم التى اشترك فيها أصحاب الحقوق المجاورة سواء كان (أداء أو تسجيلاً أو بثاً) فما هى القاعدة القانونية المقررة لهذا التعارض؟

– القاعدة القانونية المقررة للتعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة:–

–٣٨– بداية نشير إلى النصوص القانونية التى عالجت كيفية إزالة التعارض حيث كان التقنين الفرنسى واضحاً فى نصه صراحة فى المادة L 211-1 من هذا التقنين على أنه «لاتضر الحقوق المجاورة بحق المؤلف، ونتيجة لذلك لا يجوز تفسير أى نص يتعلق بالحقوق المجاورة بطريقة تحد من ممارسة حقوق المؤلف من خلال أصحابها»(٣).

---

(١) انظر د/محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، ص ١٥٤.

(٢) راجع ما يلى ، ص٤٥٦.

(3) V. art. L. 211-1 Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteur. En consèquence, aucune disposition du présent Titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ces titulaires [L. n°. 85-660 du 3 Juill. 1985, art.15, al 1er].

وتنص المادة الأولى من معاهدة روما على أن «لا تمس الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية ولا تضر بأى حال من الأحوال بحماية حقوق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية، ونتيجة لذلك، لا يجوز تفسير أى حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يمس هذه الحماية».

وهذا الحكم نصت عليه أيضاً المادة الأولى في فقرتها الثانية من معاهدة الويبو بشأن حماية فنانى الأداء والتسجيل الصوتى حيث تنص على «تبقى الحماية الممنوحة بناء على هذه المعاهدة حماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأى شكل من الأشكال وعليه، لا يجوز تفسير أى حكم من أحكام هذه المعاهدة بما يخل بتلك الحماية».

ورغم أن المادة الأولى من معاهدة روما كانت محل اعتراض خلال المؤتمر الدبلوماسى المعنى باعتماد اتفاقية روما سنة ١٩٦١ وهى مثبتة في محاضر المؤتمر(١)، إلا أن بعض الخبراء يميلون إلى تفسير ذلك الحكم على أنه ينص على أن حماية الحقوق المجاورة وممارستها ينبغى أن تبقى على حماية حق المؤلف على حالها وعلى ممارسة حق المؤلف على حالها أيضاً.

وعلى سبيل المثال، إذا أراد المؤلف أن يصرح بالانتفاع بالتسجيل الصوتى لأداء أحد مصنفاته، فلا ينبغى السماح لا لفنان الأداء ولا لمنتج التسجيل حظر ذلك الانتفاع على أساس الحقوق المجاورة(٢). ولا يمكن لنا أن نعتبر هذا الرأى صحيحاً في تفسيره، وذلك لأن الأخذ بهذا الرأى يجرد أصحاب الحقوق المجاورة من كل حماية وتصبح هذه الحماية خالية من مضمونها، أو مجرد حماية نصيه لا أساس لها في الواقع.

---

(١) انظر مطبوع الويبو رقم (E) 326 المعنون (محاضر المؤتمر الدبلوماسى المعنى بالحماية الدولية لفنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة.

(٢) انظر وثيقة الويبو الخاصة بالمؤتمر الدبلوماسى الخاص بمعاهدة الويبو بحق المؤلف ومعاهدة الويبو الخاصة بفنانى الأداء والتسجيل الصوتى – المكتب الدولى للويبو – وثيقة الويبو وتحت عنوان «الحماية الدولية لحق المؤلف والحقوق المجاورة» على شبكة الانترنت موقع الويبو WWW.Wipo.int.

ولذلك فإن المؤتمر الدبلوماسى قد استبعد ذلك التفسير وذلك باعتماده وبياناً متفقا عليه جاء فيه مايلى: «من المفهوم أن المادة (١) فقرة (٢) توضح العلاقة بين الحقوق المترتبة على التسجيلات الصوتية بناء على هذه المعاهدة وحق المؤلف فى المصنفات المدرجة فى تسجيلات صوتية وفى الحالات التى يلزم فيها الحصول على تصريح المؤلف لا تنتفى بسبب كون الحصول على تصريح من فنان الأداء أو المنتج مطلوباً والعكس بالعكس(١). وهذا التفسير – من وجهة نظرنا – هو تفسير منطقى ويحقق الاستقلال والتوازن بين المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وسنعود إليه بعد تفسير قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة، وهذا التفسير يتفق مع التوجيهات الأوروبية (١٩ نوفمبر سنة ١٩٩٢) فى المادة (١٤) والتوجيهات الأوروبية ٢٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣ المادة (٥) التى لا تعترف بمبدأ علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة – كما يقول أحد الفقهاء(٢) وإنما أكدت على أن حماية الحقوق المجاورة لا يجب أن تضر بأى حال من الأحوال بحقوق المؤلف(٣)، فهل الحقوق المجاورة تتساوى مع حق المؤلف أم أن قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة كانت فى ذاكرة واضعى هذه النصوص؟

---

(١) انظر نفس الوثيقة السابقة، ص٤.

(2) V. Charles Debbasch et autres, Droit des Medias, Dalloz, 1999, n°. 1948, p.587.

حيث يذكر سيادته أن :-

"il est remarquer que les directives europèennes ne reconnaissent aucune préeminence aux auteurs par rapport au beneficiaires de droits voisins.

art 14 de la directive precitée du 19 nov. 1992 "La protection des droits voisins du droit d'auteur par la présente directive n'affecte en aucune facon la protection du droit d'auteur".

art (5) de la directive precitée du 27 sept. 1993 sur le satellite et le cable "La protection des droits voisins du droit d'auteur au titre de la présente directive ne port pas atteinte et ne modifie en aucune façon la protection conferée par le droit d'auteur".

(٣) نفس المرجع، ص٥٨٧.

-٣٩- قاعدة علو حق المؤلف :-

يتكلم بعض الفقهاء عن قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة مستندين فى ذلك لنص المادة (L.211-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والمادة (١) من معاهدة روما السابق الإشارة إليها، وإلى غيرها من النصوص (١).

فما هى هذه القاعدة؟ وما هى وجهة نظرنا فيها؟

جدير بالذكر أن هذه القاعدة ليست قاعدة نظرية محلها الجدل الفقهى النظرى الذى لاأساس له فى الواقع، ولكن الحقيقة أن هذه القاعدة لها مردود عملى نابع من بعض أحكام القضاء الذى يستند عليها، ولذلك سنذكر هذه الأحكام أولاً، ونعرض لمناقشة آراء الفقهاء فى هذه الأحكام وفى هذه القاعدة التى استندت عليها الأحكام ثم ندلى برأينا فى كلا الأمرين وهما الأحكام القضائية والقاعدة التى يستندون عليها :

ففى حكم لمحكمة (Versailles) فى قضية تتلخص وقائعها فى أن مؤلفاً موسيقياً يدعى (Tonny Rallo) كان قد أذن بتسجيل موسيقاه من خلال أغنية، ثم قام بالترخيص لفنان آخر باستعمال نفس اللحن فى أغنية أخرى وكان الحكم هو أن الحق المجاور المقرر لمنتج الفونوغرام على التثبيت لا يمنع المؤلف من استعمال حقه إذا أراد، ولا يكون على المؤلف لهذا المنتج – صاحب الحق المجاور – أى التزام، ولا يجب عليه دفع حقوق لهذا

---

(١) ومن القوانين التى نصت على هذه القاعدة القانون اللبنانى فى المادة (٤٨) منه حيث تنص على «لاتمس الحماية الممنوحة للحقوق المجاورة أى حق من الحقوق الممنوحة للأعمال الأصلية أو الفرعية المحمية بهذا القانون، ولا يجوز تفسير أى من الحقوق الممنوحة فى هذا الفصل بشكل يمس بحقوق المؤلف الأصلى» والمادة (٣٣) من القانون البلجيكى الصادر فى ٣٠ يونيو سنة ١٩٩٤ المعدل بقانون ٣ أبريل سنة ١٩٩٥ وهى تنص على :

art. 33 les dispositions du présent chapitre ne portent pas atteinte aux droits de l'auteur aucune d'entre elles ne peut etre interprétée comme une limite à l'exercice du droit d'auteur.

الأخير وذلك استناداً إلى المادة (١٥) من القانون (٨٥-٦٦٠) (٣) يوليو سنة ١٩٨٥ التى أصبحت المادة (L.211-1) من التقنين الفرنسى الحالى (١).

ولقد كان هذا الحكم محل نظر واعتراض كبير من الفقهاء لدرجة دفعت البعض إلى التساؤل عما إذا كانت الحقوق المجاورة لا يحتج بها قبل المؤلفين؟ وهذا هو ما يمكن استنتاجه من خلال هذا القضاء، ويؤدى إلى نتائج خطيرة لا يمكن التسليم بها، حيث إن إلغاء الحقوق المجاورة فى مواجهة المؤلفين يجعل هذه الحماية لا أساس لها فى الواقع، طالما أمكن للمؤلف أن يرخص بممارسة حقه المرتبط بحق أصحاب الحقوق المجاورة (منتج - فنانى الأداء) دون أن يحق للأخير الاعتراض على ذلك يجرد الحماية من كل وجود لها.

وهذا مالا يمكن أن يكون قصد المشرع عندما وضع هذه النصوص(٢)، وإنما كان الهدف هو تحقيق حماية قانونية متوازنة لمختلف الحقوق، كما أن الهدف من هذه النصوص ليس إطلاق يد المؤلفين فى استعمال الحقوق المجاورة دون قيد أو ضابط، وإنما كان هدفها - من وجهة نظرنا - ألا تؤثر الحماية الممنوحة لأصحاب الحقوق المجاورة على حقوق المؤلفين، بمعنى ألا نستغنى بهذه الحقوق عن الحصول على ترخيص من صاحب حق المؤلف وذلك لأن كليهما يقع على نفس المحل، كما لا يمكن الاستغناء بحق المؤلف عن الحقوق المجاورة(٣).

---

(١) V. Versailles, 1ère. ch., 13 Février 1992, Cautelo (Tony Rallo et autres, D.1993. 402, note, Edélman-Adde, Edelman, op. cit, n°. 208, p. 154.

(٢) V. Patrick Tafforeau, le droit voisin D'oeuvres Musicales En droit francais, paris 11 1994, n°. 255, p. 227.

(٣) نفس المعنى وثيقة الويبو السابق الإشارة إليها بعنوان الحماية القانونية لحق المؤلف والحقوق المجاورة.

ويصل البعض ([1]) فى نقده لهـذا الحكم إلى ذروته، حيث يرى أن المحكمة فى حكمها هذا قد نقلت قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة والمنصوص عليها فى المادة (L.211-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والمادة (١) من معاهدة روما إلى نوع من الترخيص الإجبارى لصالح المؤلفين دون أن تلزم هؤلاء المؤلفين بدفع أية حقوق لصالح أصحاب الحقوق المجاورة، ويرون أنه إذا كان من الواجب على أصحاب الحقوق المجاورة ألا يمارسوا حقهم بطريقة تحد من ممارسة حق المؤلف، فإن ذلك ليس معناه أن نضحى بكل حقوق أصحاب الحقوق المجاورة لصالح المؤلفين، فإذا سلبنا من صاحب الحق المجاور حقه فى منع المصنف المؤدى أو المثبت (المسجل) على أى دعامة بسبب إعطاء المؤلف هذا التصريح وبشرط ألا يكون متعسفاً فى استعمال حقه، فيجب ألا نعفى المؤلفين من دفع مستحقات أصحاب الحقوق المجاورة مقابل هذا الانتفاع([2]).

-٤٠- وجهة نظرنا فى هذا الحكم: لو دققنا النظر فى هذا الحكم لاتضح لنا أنه - على الرغم من أن المحكمة قد جانبها الصواب، إلا أنه لا يستحق كل هذا النقد، وذلك لأنه يتعلق بحق شركاء المصنف المشترك فى الاستغلال الفردى لمساهماتهم، وفى هذه القضية يتعلق الأمر بحق مؤلف الموسيقى فى أن يأذن فى استعمال مصنفه (اللحن) استعمالاً منفرداً أو منفصلاً عن باقى المصنف المشترك «الأغنية».

-٤١- مدى أحقية المؤلف فى الاستغلال المنفرد لإسهامه :-

فهل يحق للمؤلف المشارك فى مصنف ما أن يستغل إسهامه استغلالا منفرداً دون الحاجة للحصول على إذن من باقى الشركاء؟

ودون الحصول على إذن - من باب أولى - من صاحب الحق المجاور استناداً إلى المادة (L.211-1) من التقنين الفرنسى؟

([1]) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 255, p. 228.
"La cour de versailles transforme la règle de préeminence du droit d'auteur en une sorte de licence, au profit des auteur entrant en conflit avec un titulaire de droits voisins.

([2]) **V. P. Tafforeau**, th.. precité. p.228.

لقد تولت المادة (L.113-3) من التقنين الفرنسى الحالى الإجابة على هذا السؤال عندما نصت على (عندما تتعلق الأنصبة التى يساهم بها كل مشارك بأنواع مختلفة من الفن، فإن كل واحد منهم يمكنه – طالما لا يوجد اتفاق مخالف – أن يستغل على انفراد نصيبه الشخصى، بشرط ألا يضر ذلك باستغلال المصنف المشترك فى مجموعه(١).

وكذلك فعلت المادة (١٧٤) فى فقرتها الثالثة من القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ ميلادية حينما نصت على «إذا كان اشتراك كل من المؤلفين يندرج تحت نوع مختلف من الفن، كان لكل منهم الحق فى استغلال الجزء الذى ساهم به على حدة بشرط ألا يضر ذلك باستغلال المصنف المشترك ما لم يتفق كتابة على غير ذلك (٢).

وعلى ذلك وطبقاً لهذين النصّين فإنه يجوز للمؤلف الشريك أن يستغل نصيبه استغلالاً فردياً دون أن يحق للشركاء أن يعترضوا على ذلك، ولكن بشروط نجملها فى الآتى:-

[١] انتماء كل شريك لنوع مختلف من الفن : ورغم اختلاف الفقهاء في تفسير هذا الشرط إلا أننا لن نعرض لهذه الاختلافات لخروجها عن موضوع دراستنا، ولتوافرها فى هذه القضية «شريك يقوم بعمل اللحن وآخر لكتابة النص الأدبى».

[٢] عدم وجود الاتفاق المخالف : فإذا وجد هذا الشرط تعين الالتزام به ولا يجوز للشركاء أن يتجاوزوه، فمن تجاوزه يكن ملزماً يدفع تعويض لباقى الشركاء.

---

(١) V. art. L.113-3 :

Lorsque la participation de chacun des coauteurs relève de genres différents, chacun peut, sauf convention contrairé exploiter séparément sa contribution personnelle, sans toutefois porter préjudice à l'exploitation de l'ouvre commune (L. n°. 57-298 du 11 mars 1957, art. 10).

(٢) يقابل هذه الفقرة نص المادة (٢٦) من القانون الملغى رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ من القانون المصرى وكان نصها كالآتى «إذا كان اشتراك كل من المؤلفين يندرج تحت نوع مختلف من الفن فلكل منهم الحق فى استغلال الجزء الذى ساهم به على حده بشرط ألا يضر ذلك باستغلال المصنف المشترك ما لم يتفق على غير ذلك».

[٣] الالتزام بعدم المنافسة (L'obligation de non concurrence):

فيجب على الشريك الذى يرغب فى استعمال مساهمته استعمالاً فردياً ألا يستعمله استعمالاً مشابهاً لنفس استعمال المصنف المشترك (الأغنية) وهذا الشرط هو الذى لم يتوافر فى قضيتنا هذه حيث قام مؤلف الموسيقى بالترخيص لفنان آخر باستعمال نفس اللحن فى أغنية أخرى وهذا يخل بلا شك بمبدأ عدم الالتزام بالمنافسة، ولذلك نجد حكماً مخالفاً لهذا الحكم فى قضية شبيهة لقضيتنا، ولكنها تتعلق بالعلاقة بين المؤلف فى المصنف المشترك ولا تخص العلاقة بين المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، حيث تتخلص وقائعها فى أن ملحنا ويدعى (Manuel) اشترك مع مصمم الرقصات ويدعى (Massine) فى إنجاز مصنف استعراضى، وأثناء عرض هذا العمل الفنى قام (Manuel) بالاتفاق مع الأوبرا المحلية لمدينة نيس على عرض ذات العمل ولكن برقصات مختلفة لمصمم آخر خلاف (Massine) ودون الحصول على موافقته.

ولقد كان القضاء على صواب عندما قضى للشريك المضرور (Massine) بالتعويض استناداً إلى أن الاستغلال المنفصل يجب ألا يؤثر على المسار التجارى للمصنف المشترك (١).

-٤٢- فإذا كان من حق الشريك فى المصنف المشترك أن يستغل إسهامه استغلالاً منفرداً بشرط توافر الشروط السابق ذكرها، ودون أن يحق لشريكه الاعتراض على ذلك، فإنه يكون من باب أولى من حقه أن يستغل مساهمته المنفردة دون أن يحق لصاحب الحق المجاور الاعتراض على ذلك استناداً إلى المادة (L.211-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تقرر أن ممارسة الحقوق المجاورة لا تحد من ممارسة حق المؤلف، وبالتالى فإنه لا يحق لصاحب الحقوق المجاورة أن يمنع المؤلف من ممارسة حق هو مقرر له فى مواجهة شريكه «المؤلف أيضاً» لأن ذلك يعد إخلالاً بحكم هذه المادة.

هذا القول - منا ، إذا توافرت كل الشروط السابقة، أما فى قضيتنا هذه ، فإن الشرط الخاص بالالتزام بعدم المنافسة غير متوافر هنا لأن التصرف من المؤلف فيه إخلال بهذا

---

(١) انظر عرض هذه القضية بالتفصيل لدى د/محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، ص١٩٤.

المبدأ، ولا يصح للمؤلف الاستناد لحكم هذه المادة فى مواجهة صاحب الحق المجاور (المنتج)، فإذا كانت المحكمة قد قدرت توافر هذه الشروط وحكمت على أساسها، فإنه رغم خطأ ما قدرته – من وجهة نظرنا – فإنها لا تستحق منا كل هذا النقد.

الخلاصة : إذا أعفت المحكمة المؤلف من دفع مستحقات صاحب الحق المجاور (المنتج) بناء على حق المؤلف فى الاستغلال المنفرد لنصيبه اذا توافرت الشروط السابقة، فإنه رغم عدم صحة ما استنتجته المحكمة – فإنها لا تستحق منا كل هذا النقد ويكون تقديرها فقط هو الذى يحتمل الخطأ، وذلك لإخلال المؤلف بشرط الالتزام بعدم المنافسة، أما إذا استندت إلى نص المادة (١٥) من قانون (٣) يوليو سنة ١٩٨٥ للإدعاء بأنه بناء على هذا النص ليس من حق صاحب الحق المجاور المطالبة بحقه تجاه المؤلف، فإن الحكم يكون لا أساس له من الصحة حيث بدّل حكم هذه المادة بحالة الترخيص الإجبارى المجانى لصالح المؤلف – كما يقول بعض الفقهاء – وهذا لا يجوز.

-٤٣- دعوى M.Michel Adam De Villier :

لم تقتصر هذه القاعدة على الحقوق المادية فقط بل امتد أثرها إلى الحقوق المعنوية (الأدبية) المقررة لفنانى الأداء.

فنجد حكما لمحكمة استئناف باريس ٢١ سبتمبر سنة ١٩٩٩ برفض استئناف متعلق بالحق الأدبى للممثل (الحق فى احترام أدائه) بسبب تعارضه مع حق المؤلف وذلك استناداً إلى نص المادة (L.211-1) من التقنين الفرنسى حيث ذكرت المحكمة أن (١) «لفنانى

---

(١) حيث تتخلص وقائع القضية فى أن ممثلاً يدعى M.Michel Adam devillier كان قد تعاقد مع شركة (Atc 3000) المنتجة، لأداء دور (Charly) داخل فيلم يحمل عنوان (un été en enfer) إخراج (Michel Shocls) ولكن الفيلم عرض فى دور العرض (en salles) بعد إلغاء أربعة مشاهد كانت لجنة الرقابة على الأفلام السينمائية قد أصدرت رأيها المتبوع بقرار وزير الثقافة بمنع القاصرين الذين لا يتجاوز سنهم الثالثة عشر من مشاهدة هذا الفيلم بسبب مشاهد العنف التى يتضمنها.
ولقد قامت قناة (Chaine TFI) ببث هذا الفيلم فى ١٢ يناير سنة ١٩٩٤ الساعة ١٠,٤٥ دقيقة مساءً بعد إلغاء أربعة مشاهد (Qutre sequences) فما كان من هذا الممثل إلا أن رفع دعوى أمام المحكمة الابتدائية مدعياً بالأضرار التى أصابته والمتمثلة فى الاعتداء على حقه الأدبى من قبل شركة =

الأداء الحق فى احترام اسمه وصفته وأدائه، وأن هذا الحق يرتبط بشخصه فلا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم (المادة L.212-2) من التقنين، إلا أن هذا النص يقابله أيضاً نص المادة (L.211-1) من نفس التقنين، والتى تقرر أن ممارسة الحقوق المجاورة لايجب أن تحد من ممارسة حق المؤلف، وبالتالى فإنه لا يحق لفنانى الأداء أن يمنع المؤلفين من ممارسة حقهم، حيث أن تعديل المصنف السمعى البصرى المنجز، يستلزم موافقة جماعية من الأشخاص المشار إليهم فى المادة (L.121-5) من نفس التقنين(١) وهم «المخرج والمؤلفون المشاركون فى التأليف عند الاقتضاء هذا من ناحية ومن ناحية أخرى المنتجون، وأن هذا الحق لا يجب أن يخضع لترخيص من فنانى الأداء، ولكى تقرر المحكمة أحقية المؤدى فى الاعتراض على هذا التعديل، يجب أن يثبت أن هؤلاء الأشخاص قد تعسفوا فى استعمال حقهم مما ترتب عليه ضرر أساسى بحقه فى احترام أدائه مما أدى إلى تشويه هذا الأداء.

= (Tfi) بصفتها متنازلا لها عن حق البث التليفزيونى (cessionnaire du droit de télédiffusion) ، ولكن المحكمة رفضت طلبه وألزمته بدفع عشرة آلاف فرنك طبقاً للمادة (٧٠٠) من قانون الإجراءات المدنية الجديد،، فما كان منه إلا أن قام باستئناف الحكم حيث رفضت المحكمة طلبه وجاء فى حيثيات حكمها ما هو مذكور فى المتن.

(١) V. art. L.121-5 "L'oeuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version difinitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisteur ou, éventuellement, les coauteurs et, d'autre part, le producteur.

Il est interdit de détruire la matrice de cette version toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionées au premier alinéa.

tout transfert de l'oeuvre audiovisuelle sur un autre type de support en vue d'un autre mode d'expliotation doit être précéde de la consultation du realisateur. les droits propres des auteur, tels qu'ils sont difinis à l'article L.121-1 ne peuvent être exercés par eux que sur l'oeuvre audiovisuelle achevée. [L. n°. 57-298 du M 11 mars 1957, art. 16".

وفى الحالة التى أمامنا فإن المشاهد الأربعة للفيلم التى كانت قد ألغيت، لم يظهر المستأنف فيها إلا فى ثلاثة مشاهد منها فقط وهى مجردة عن الحوار، ولم ينازع فى أن المشاهد الملغية كانت تحتوى على عنف كبير، ولم يثبت أن المنتجين والمخرج بإلغائهم هذه المشاهد قد اعتدوا على حقه فى احترام أدائه، كما لم يثبت تعسفهم فى استعمال حقهم فى تعديل المصنف، ولهذه الأسباب رفضت المحكمة الاستئناف (١).

-٤٤- لقد تناول أحد الفقهاء هذا الحكم بالشرح والتحليل والتعليق(٢)، ورسم خطته فى هذا التعليق ببحث المادة L211-1 من التقنين والتى استندت المحكمة إليها فى حكمها من حيث نطاقها وأثرها، وكان أن خرج بعدة مفاهيم تتعلق بهذا النص :-

أولاً: أن هذا النص يتعلق بأصحاب الحقوق المجاورة كلهم وليس خاصاً بفنانى الأداء، كما أنه يشمل الحقوق الممنوحة لكافة طوائف الحقوق المجاورة ولا سيما الحق المعنوى الممنوح لفنانى الأداء، وبالرغم من قوة الألفاظ التى استخدمها المشرع فى هذا النص إلا أنها تحمل فى طياتها عدة تفسيرات.

ثانياً: هذه التفسيرات المتعددة التى تحتويها الألفاظ المستخدمة فى هذا النص أتاحت الفرصة للفقهاء فى الاختلاف فيما بينهم، فالبعض يرى أن هذا النص لا يعترف بأى علو لحق المؤلف على الحقوق المجاورة، ولكن يعترض على هذا القول بأنه إذا لم يعترف بعلو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة - وفقاً لهذا النص - فما جدواه إذن؟ أو بمعنى آخر أن هذا القول يجرد هذا النص من كل فائدة عملية له.

ولذلك يتجه البعض الآخر فى تفسيره لهذا النص إلى أنه يعطى للقاضى توجيهات فى تفسير النصوص تتأسس على علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة، وهذا ما يؤيده الواقع العملى - كما يقولون - حيث لا يمكن للأداء أن يرى النور ويظهر كواقع ملموس

---

(١) V. CiV,paris, 1er che A, 21 sept. 1999; Adam de villiers C/SA tfi télevision francaise 1 CJCPE 2000, p. 1093.

(٢) V. la même jugment, note, Frédéric pollaud-Dulian.

يشعر به كل الناس بدون المصنف، والعكس غير صحيح فيمكن للمصنف أن يرى النور ويشعر به كل الناس دون الأداء.

ولو طبقنا هذا الرأى على القضية المعروضة أمامنا لاتضح لنا أن للمخرج طبقاً لحقه الأدبى أن يعدل من مصنفه، وأن يمارس حريته الإبداعية حتى يتمكن من إنجاز عمله، وألا يوافق على نشر هذا العمل إلا إذا أصبح فى شكل يرضى عنه، كما يجب ألا تكون ممارسة المؤدى لحقه الأدبى مانعاً من تمتع المؤلفين بحقوقهم سواء المادية أو المعنوية.

ثالثاً : هذه المشكلة (مشكلة تمسك المؤدى بحقه الأدبى للمنع من إلغاء أى مشهد له) لا تثار إلا إذا كان الأداء محلاً لتثبيت على دعامات مادية سواء كانت سمعية بصرية (Audiovisuelle) أو تسجيلات سمعية (Enregistrement sonore) أما إلغاء الأداء الحى فإنه لا يمثل إخلالاً بالحق الأدبى، بل إخلالا بعقد العمل.

رابعاً : التعديل أو الإلغاء إما أن يتم بواسطة المخرج، وإما أن يتم من خلال شخص له حق استغلال المصنف.

ففى الحالة الأولى : (حالة التعديل من قبل المخرج) يكون للمخرج الحق فى تعديل المصنف سواء أثناء إعداد المصنف وذلك عن طريق إلغاء بعض المشاهد أو إلغاء بعض الشخصيات أو تقليص مساحتها أو العكس، أو بعد إعداد المصنف وذلك عن طريق اختصار بعض المشاهد أو تطويل البعض الآخر، ولا يمكن للحق المعنوى للمؤدى أن يكون مانعاً للمخرج أو المؤلفين المشاركين فى العمل من ممارسة حقهم فى تعديل المصنف، لأن فى ذلك تحقيق مصلحة العمل، بل وتحقيق مصلحة الممثل الذى يمكن له بعد هذا التعديل أن يكون أكثر نجاحاً وشهرة عما كان عليه المصنف قبل التعديل، ولكن يشترط عدم التعسف فى استعمال الحق من قبل المخرج وإلا يحق للمؤدى منع هذا التعديل. فللمخرج – بما له من حق معنوى ووفقاً لحريته الإبداعية – الحق فى تعديل المصنف بشرط عدم التعسف فى استخدام هذا الحق ولا يكون الحق المعنوى للمؤدى مانعاً من ممارسة المخرج لحقه.

أما الحالة الثانية : (وهى حالة التعديل من الشخص الذى له حق استغلال المصنف) ليس لهذا الشخص الحق فى تعديل المصنف دون موافقة فنانى الأداء لأن فى ذلك إخلالاً بحقه فى احترام أدائه.

ولكن بعد هذه المفاهيم التى تتعلق بنص المادة L.211-1 من التقنين يعرض لنا سؤال ألا وهو :-

-٤٥- حدود حرية إبداع المصنف ومدى علاقاتها بالحق فى احترام الأداء.

يفرق الفقهاء بين فرضين فى هذا الصدد وهما :-

[١] الفرض الأول : موافقة المخرج مقدماً وعن طريق التعاقد على أن يحد من حريته الإبداعية لمنفعة الفنان وفى هذا الفرض فإن القضاء يقدر هذه الموافقة ويجعل لها قيمتها، حتى قبل إقرار الحق الأدبى للمؤدى بتشريع خاص([1])، حيث أن المؤدى فى هذا الفرض يمكن أن يستند إلى حقوقه الشخصية العامة وذلك لأن الأضرار تلحق بشخصه، وليست بأدائه.

مثال على هذا الفرض: إذا التزم المخرج بأن يحترم بعض التوجيهات الفنية المعطاة له من قبل المؤدى والتى من شأنها أن ترفع من قيمته ومن أدائه، وفى هذه الحالة يجب على المخرج تنفيذ ما التزم به.

[٢] الفرض الثانى: حالة انعدام الاتفاق، وهذا الفرض يتفرع عنه عدة فروض هى:-

١- إذا استخدم المخرج حريته الإبداعية من أجل تشويه أداء المؤدى ففى هذه الحالة يمكن القول بأن المؤلف أو المخرج قد تعسفا فى استخدام حقهما، حيث أن اللجوء إلى نظرية التعسف يكون ضرورياً فى حالة التعارض بين حقين من نفس الطبيعة «حق المؤلف فى التعديل - وحق المؤدى فى احترام أدائه» وهما حقان من حقوق الشخصية (حقوق معنوية)، فينظر إلى كليهما، فمن تعسف فى استخدام حقه يكون هو المسئول عن

([1]) TGI paris, référé, 14 mai 1974. Ri D A.juill, 1974, p. 147, obs. M. Gautreau et P. bette, D- 1974. p. 767, obs. B. Edelman.

الضرر الذى يحدث للآخر وبالتالى يمنع من ممارسة حقه طالما كان متعسفاً فى استعماله(١).

٢- حالة التعديل من قبل المخرج - وفقاً لحريته الإبداعية ومن أجل الضرورة التقنية أو الضرورات الخاصة بالعمل السينمائى - ففى هذه الحالة ليس من حق المؤدى أن يمنع المخرج من ممارسة حقه طالما لم يكن متعسفاً، ولم يستخدم حريته الإبداعية بدافع الانتقام من المؤدى، بل فعل كل ذلك من أجل الارتقاء بالعمل ولسبب الضرورة التقنية(٢)، وهذا ما حدث فى قضيتنا حيث أن حذف المشاهد التى يظهر فيها الممثل المدعى بالاعتداء على حقه المعنوى كان ضرورياً لبث هذا العمل تليفزيونياً، كما أن الضرر الذى يمكن أن يصيب المؤدى من جراء هذا الحذف هو ضرر بسيط وتافه، حيث أن المشاهد المحذوفة بالنسبة لهذا الممثل هى ثلاثة مشاهد فقط وكانت مجردة عن الحوار.

٣- يتحقق الاعتداء على الحق المعنوى للمؤدى - بالإضافة إلى تشويه الأداء - إذا تحول هدف الأداء، فمثلاً لو أن فناناً قام بدور كوميدى فوجد هذا الدور داخل فيلم إباحى دون موافقته ودون علمه لأن فى ذلك إضرار بسمعته واعتباره(٣).

---

(1) C. Caron, abus de droit et droit d'auteur, litec, 1998, et la bibliogr donnée par cet ouvrage.

(2) V. A Bus de droit et droit moral. D. 1993- C.caron. p. 97.
V. auss, le droit moral en France. Rapport Français au congrès de l'Aloi, Anvers, 1993, Sepec. P.147.

(3) V. TGI Paris 20 avr. 1977. Lepied: D. 1977. p. 610. obs, Lindon.

-٤٦- جزاء التعدى على الحق المعنوى للمؤدى وعلاقته بالحق فى احترام المصنف

نفرق بين فرضين :

[١] إذا جاء الاعتداء على الحق المعنوى للمؤدى من قبل شخص غير المؤلف له حق استغلال المصنف (وهذا الاعتداء يتمثل فى تعديل المصنف) فإن للمؤدى الحق - بالإضافة إلى التعويضات (Dommages - intérêts) اللازمة لجبر الضرر الواقع على المؤدى - فى أن يطلب من القضاء منع بث العمل الذى تم تعديله، حتى يعود هذا العمل إلى وضعه الأصلى.

[٢] إذا وقع الاعتداء على الحق المعنوى للمؤدى من قبل المؤلف فإن تمتعه (المؤلف) بالحق المعنوى أيضاً، يفرض علينا صعوبات تتجلى فى التعارض بين الحقين (حق المؤلف فى احترام مصنفه، وحق المؤدى فى احترام أدائه) وهنا تبرز نظرية التوازن بين الحقين - كما يقول الفقهاء - لتكون أساساً لتفادى هذه الصعوبات، بمعنى أنه يطبق فى هذه الحالة نظرية التعسف أولاً، فمن تعسف فى استخدام حقه مما أدى إلى الاعتداء على حق الآخر يكن مسئولاً عن هذا الاعتداء.

ثم بعد ذلك تتجلى نظرية التوازن بين الحقين، حيث يمكن لنا أن نضحى بالحق الذى يترتب على التضحية به ضرر أقل من التضحية بالحق الآخر وهذا فى رأيى هو تطبيق خاص لنظرية التعسف، وهذا ما أكدته المحكمة الابتدائية بباريس(١) فى قضية (Carole loure)(٢).

---

(١) V.TGI-Paris, référé - 14 mai, prec.

(٢) "dans le conflit entre le droit de l'auteur au respect de son oeuvre et le droit de l'interprète au respect de sa personnalité, il y a lieu de trancher dans le sens qui causera le maindre dommage".

وفى حالة الاعتداء من المؤلف على حق المؤدى - بدون مبرر (١)- فإن للمحكمة الحكم - ليس فقط بالتعويضات الاقتصادية - بل يمكن أن تحكم بإجراءات أخرى تؤدى إلى رفع الضرر، مثلما فعلت فى قضية (Rostropovitch)(٢).

رأينا فى قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة:- هل النصوص التى ذكرتها والتى اعتمد عليها الفقهاء فى القول بعلو حق المؤلف على الحقوق المجاورة وأهمها (مادة (١) من معاهدة روما، L.211-1 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى(٣) توحى بهذا العلو؟

جدير بالذكر أننا - لا نتكلم عن رأينا فى هذه القاعدة فى حقيقة الواقع - فهذا العلو غنى عن البيان أو التوضيح وذلك لأن الأداء - كما يقول الفقهاء - لا يمكن أن يظهر مستقلاً عن المصنف بعكس المصنف الذى قد يظهر دون حاجة إلى أداء، ولكن الأداء يضيف إليه فوائد أخرى.

-٤٧- أما رأينا فيتعلق بدلالة هذه النصوص على هذه القاعدة، ونحن نرى أن هذه النصوص - من وجهة نظرنا - لا تدل على أى علو لحق المؤلف على الحقوق المجاورة - ويؤكد هذا الرأى - البيان الذى اعتمده المؤتمر الدبلوماسى المعنى باعتماد اتفاقية روما والسابق الإشارة إليه حيث جاء فيه «أن هذه النصوص توضح أن الحالات التى يلزم فيها الحصول على تصريح المؤلف لا تنتفى بسبب كون الحصول على تصريح من فنانى الأداء

---

(1) V. "Il peut en effet arriver que ce soit l'auteur qui abus de son droit, en ce cas, l'art. L.211-1 ne saurait lui servir de paravent et les premières décisions de justice semblent aller en ce sens.

(2) V.TGi paris 10 janv. 1990. D. 1991, 206, note. B.Edeleman: "Le realisateur qui a malmené l'interpretation du chef d'orchéstre (Scènes et bruitage douteux, qu' accompagne la musique) lui doit, par l'intermédiaire du producteur, répartion en nature, sous forme d'avertisement au générique".

(3) V. art. 131- Decret royal n°. 1/1996, du 12 Avril 1996 "Les droits reconnus dans le présent s'entendent sans prédudice des droits des auteurs.

- Art. 33 - al . 1er de la loi 8 elgique de 1994, "Les dispositions du présent chapitre ne portent pas atteinte aux droits de l'auteur. Au cune, d'entre elles me peut être interprétée comme une limite à l'exercice du droit d'autear.

أو المنتج مطلوباً والعكس بالعكس([1]) وهذا الرأى – ليس ابتداعاً من عندنا ولكن سبقنا إليه فقهاء فرنسيون ذكرناهم سابقاً ([2])، ولكن لنا تبرير على الاعتراض الذى وجه إليهم، وهو ماجدوى هذه النصوص؟!

–٤٨– لحق أن أسباب إيراد هذه النصوص – من وجهة نظرنا – تنحصر فى سببين اثنين لا ثالث لهما.

السبب الأول : إزالة أى غموض أو لبس يتعلق بتأثير ممارسة الحقوق المجاورة على حق المؤلف، لاسيما وأن حماية هذه الحقوق لاحقة وتالية لحماية حق المؤلف مما قد يوهم بأثر هذه الحماية على حماية حق المؤلف، حيث إن ممارسة هذه الحقوق ترد على محل واحد، وذلك طبقاً لقاعدة أن التشريع اللاحق – لا نقل ينسخ السابق – بل على الأقل يقيده. من هذا المنطلق كان إيراد هذه النصوص لإزالة كل شك حول تأثير الحقوق المجاورة على حق المؤلف.

السبب الثانى: هذا السبب ذكرته سابقاً وهو أن تخوف المؤلفين من طغيان الحقوق المجاورة عليهم جعلهم يعترضون على منح هذه الطائفة الحماية القانونية، مما كان له أثر فى تأخر هذه الحماية، وبالتالى كان له أثر فى إيراد هذه النصوص حتى يضمنوا عدم المساس بحقوقهم.

–٤٨– وأخيراً نذكر أن الواقع العملى: هو أن القوة الاقتصادية وقوة الشهرة تلعبان دوراً كبيراً فى تأثير صاحبهما على الآخرين، مما يكون لهما الأثر الكبير فى اشتراط – صاحبهما – ما يشاء من الشروط التى لا يستطيع الأطراف الاعتراض عليها.

([1]) أنظر وثيقة الويبو، سابق الإشارة، ص٤.

([2]) أنظر ما سبق، ص٥٢.

المبحث الثانى

الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة

٤٨- تمهيد :

نظراً لعدم تحديد التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية لطبيعة حق المؤلف والحقوق المجاورة، فقد تعددت النظريات التى قيلت لتحديد هذه الطبيعة، ولما كان تحديد طبيعة الحقوق المجاورة، تتأثر بتحديد طبيعة حقوق المؤلف نظراً للارتباط الوثيق بين هذه لاحقوق.

لذلك كان حفياً بنا أن نقسم هذا المبحث إلى المطلبين الآتيين :-

المطلب الأول : الطبيعة القانونية لحق المؤلف ومشكلات تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة.

المطلب الثانى : تحديد طبيعة الحقوق المجاورة .

المطلب الأول

الطبيعة القانونية لحق المؤلف

ومشكلات تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة

-٥٠- إن تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة تقتضى منا أن نتعرض أولاً للطبيعة القانونية لحق المؤلف نظراً للارتباط الوثيق بين الحقين - لذلك فقد بدأنا هذا المطلب بفرع أول نتعرض فيه للطبيعة القانونية لحق المؤلف.

الفرع الأول

الطبيعة القانونية لحقوق المؤلف

-٥١- إن التعرف على الطبيعة القانونية له أهميته فى معرفة درجة الحماية المخولة من قبل القانون، وهذا مايؤكده أحد فقهائنا بقوله «إن بحث طبيعة حق المؤلف لها أهمية كبرى، لأنه على أساس الطبيعة القانونية التى سنعطيها لذلك الحق، ستكون درجة الحماية التى يخولها له القانون(١). وبالتالى فإن البحث فى طبيعة الحق ليس مجرد جدل فقهى لاطائل لنا من ورائه إلا الدراسة النظرية - كما يدعى البعض - ولكن الحق أن هذه الدراسة لها أهمية عملية ستعود على أصحاب هذه الحقوق، لما فى تحديد طبيعتها من بيان لدرجة الحماية المخولة لهذه الطائفة أو تلك، وإن كان بعض فقهاء القانون (٢) يرون أنه ليس من الأمور الهامة معرفة ما إذا كان حق المؤلف على مصنفه هو حق ملكية أم لا إذ يكفى أن المشرع قد أقر هذا الحق ومداه ومدته والآثار المترتبة عليه.

ولكن أحد الفقهاء يرى أن بحث طبيعة حق المؤلف له فائدة مزدوجة إحداهما نظرية والأخرى عملية، فالفائدة النظرية هى أن الدراسات العلمية تستلزم تحديد طبيعة هذا الحق وتعريفه، والفائدة العملية هى أن تعريف الحق يختلف باختلاف طبيعة هذا الحق(٣)، ونظراً لهذه الفائدة آثرنا بحث طبيعة هذا الحق.

---

(١) أنظر د/عبدالرشيد مأمون، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) أنظر :

- Pouillet, traite théorique et pratique de la propriété litteraire et artistique et du droit de representation 3. éd 1908, p. 26.

مشار إليه لدى د/أبو اليزيد على المتيت، الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، طبعة أولى، منشأة المعارف بالاسكندرية، سنة ١٩٦٧، ص ١٥.

(٣) أنظر د/أبو اليزيد على المتيت، مرجع سابق، ص ١٦.

ويرى بعض فقهاء القانون الدولى الخاص أن لتحديد طبيعة حق المؤلف أهمية من حيث تحديد القانون الواجب التطبيق على هذا الحق. أنظر د/ جمال محمود الكردى، حق المؤلف فى العلاقات الخاصة الدولية والنظرة العربية والإسلامية للحقوق الذهنية فى منظومة الاقتصاد العالمى الجديد، طبعة أولى، دار النهضة العربية، سنة ٢٠٠٢، ص٤٧.

-٥٢- إن صعوبات جمة قد واجهت الفقهاء أثناء بحثهم فى طبيعة حق المؤلف، ولعل السبب فى ذلك - كما يقول أحد الفقهاء - يرجع إلى أن هذه الحقوق لاتندرج بدون صعوبة فى التقسيم التقليدى للأموال والحقوق من جهة وإلى كونها تشتمل على عنصرين متعارضين، أحدهما مالى والآخر أدبى (أو معنوى) من جهة أخرى([1]).

-٥٣- هذا بالإضافة إلى أن هذا الحق يشترك مع حق الملكية فى بعض المميزات ويختلف عنها فى البعض الآخر مما أثار الشبهات حول ماهيته وأضفى عليه ألواناً من الشك فى الفقه([2])، كما أنه يشترك مع حقوق الشخصية فى بعض الخصائص ويختلف عنها فى خصائص أخرى، الأمر الذى يضفى عليه طبيعة خاصة يصعب تعريفها وتحديدها([3]).

ولن نتوسع فى استعراض الاتجاهات التى بحثت طبيعة حق المؤلف.

حيث انقسم الفقه والقضاء إلى فريقين: الفريق الأول، يرى أن هذا الحق واحد فى طبيعته وإن اختلفوا فى تحديده، فالبعض يرى أنه حق ملكية أو احتكار والبعض الآخر يرى أنه حق أدبى بحت.

ويرى الفريق الثانى أن حق المؤلف حق مزدوج بمعنى أنه يحمل عنصرين، الأول عنصر مادى، هو حق من حقوق الملكية والثانى، عنصر معنوى أو أدبى بعيد عن الملكية وآثارها ([4]).

أولاً : المذهب الموحد (Conception unitaire) :

-٥٤- أ - **حق المؤلف من حقوق الملكية** Droit de proprieté ولقد كان هذا المذهب من أقدم المذاهب، حيث بلغ التحمس بفريق أن عدوا حق المؤلف، لا حق ملكية فحسب، بل هو من أقدس حقوق الملكية، فملكية الإنسان لنتاج ذهنه وتفكيره ولمبتكراته

([1]) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص٢١.

([2]) أنظر د/مختار القاضى، حق المؤلف، الكتاب الأول، النظرية العامة، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٥٨، ص١٢.

([3]) أنظر د/ نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، عمان، مكتبة دار الثقافة، سنة ١٩٩٢، ص ٥٨.

([4]) أنظر د/مختار القاضى، مرجع سابق، ص ١٢.

العقلية – كما يقول هذا الفريق – هى الملكية التى تتصل بالصميم من نفسه، وتتجسم فيها شخصيته. وهى أولى كثيراً بالحماية من الملكية المادية(١)، ولقد تأثرت بعض التشريعات الوطنية بهذا المذهب لدرجة أنها – وبخاصة التشريع الفرنسى الصادر فى ١١ مارس سنة ١٩٥٧ – قد وصفت حق المؤلف بأنه حق ملكية معنوية مانع ونافذ بالنسبة للناس كافة "droit de propriété incorporelle excluisif et apposable à tous".

ولكن اعترض على هذا المذهب بعدة اعتراضات نذكر منها:

أنه إذا كانت من طبيعة حق الملكية أنها قاصرة على المالك وحده، فإن حق المؤلف ينفر عن تلك الطبيعة، فلا يمكن قصر الاستفادة بالمصنف على المؤلف وحده، كما لا يريد المؤلف أن تكون الأفكار قاصرة عليه وحده، بل على العكس من ذلك يقاس نجاح المؤلف بانتشار أفكاره وذيوعها، فالملكية لا تؤتى ثمرتها إلا بالحيازة والاستئثار بعكس الفكر فهو لايؤتى ثمرته إلا بذيوعه وانتشاره(٢).

بالإضافة إلى أن الحق الأدبى الذى يتمتع به المؤلف يجعل من الصعوبة بمكان التوفيق بين فكرة الملكية الأدبية وبين الاعتراف للمؤلف بمجموعة من المزايا التى يظل محتفظاً بها رغم كل تنازل عن حقه، ألا يؤدى اعتبار حق المؤلف حق ملكية حقيقى إلى ضرورة الاعتراف للمتنازل له بكافة السلطات التى كانت للمؤلف، بما فى ذلك حقه الأدبى(٣)، (٤)؟

---

(١) أنظر د/عبد الرزاق احمد السنهورى، مرجع سابق، ص٢٧٧، حيث ينكر سيادته أنه يؤثر عن لامارتين قوله عن حق المؤلف "La plus sainte des propriétés".

(٢) أنظر نفس المرجع، ص٢٧٩، د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص٥٢.

(٣) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٢٥٩.

(٤) جدير بالذكر أن بعض فقهاء الشريعة الإسلامية يعتبرون الحقوق المقررة للمصنف، حق ملكية تأسيساً على أن حق الملكية لا يقتصر على مجرد السلطة المقررة على الشىء العينى، وإنما تشمل الاختصاص الوارد على الحقوق المجردة، وأن إطلاق الملك على ذات القيمة من قبل المجاز.
أنظر د/عبد الله مبروك، تعريف الحق ومعيار تصنيف الحقوق، دراسة مقارنة بالشريعة الإسلامية، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية، لسنة ٢٠٠٠/٢٠٠١، ص٨٥.
وأنظر أيضاً د/ فتحى الدرينى، حق الابتكار فى الفقه المقارن، مؤسسة الرسالة، ص ٥٣.

-٥٥- ب - **حق المؤلف من الحقوق الشخصية:** وأساس هذه النظرية هو النظر إلى محل حق المؤلف، فهم يرون أن محل هذا الحق هو الانتاج الذهنى الذى يعتبر مظهراً من مظاهر نشاط الشخصية الإنسانية وأن هذا الانتاج يتجسد بشكل فكرة ابتكرها المؤلف، أما العنصر المادى الذى يستقر فيه الانتاج الذهنى، فليس إلا مظهراً مادياً لتداول هذا الانتاج ونشره، فحق المؤلف - وفقاً لهذا التصور - يعتبر من قبيل حقوق الشخصية أى الحقوق الملازمة لصفة الإنسان، وذلك باعتبار أن تفكير الإنسان وابتكاره الفكرى يكونان جزءاً من شخصيته ولا ينفصلان عنها([1]).

وعلى ذلك فإن المصنف بحسب هذه النظرية يعتبر جزءاً لا يتجزأ من شخصية المؤلف ونتيجة لذلك فهو لا يقبل الانفصال عنها، ولا يقبل الحجز عليه ولا يقبل الحوالة، كما أن العلاقة بين المؤلف ومصنفه لا تنقطع بالنشر، فقيام المؤلف بإذاعة أفكاره على الجمهور لا يعنى تخليه عن الصلة التى تربطه بالمصنف ([2]).

ولقد اعترض على هذه النظرية لأنها تربط حق المؤلف بشخصيته وتنزع عن هذا الحق صفة الاحتكار المادى وتغلب ناحيته الأدبية لذلك فإن الأخذ بهذه النظرية يفيد جمهرة المؤلفين، ويضحى بمصلحة المتعاملين معهم، وأحياناً بمصلحة الجماعة، إذ يصبح من المتعذر إخضاع مثل هذا الحق وقد امتزج بشخصية صاحبه لاستيلاء الدولة مثلاً([3]).

-٥٦- **ثانياً : المذهب الثنائى أو الحق الثنائى (Conception dualiste) :**

(حق المؤلف ذو طبيعة مزدوجة)

يرى أصحاب هذا المذهب أن للمؤلف حقين لا حقاً واحداً على مؤلفه.

أما الحق الأول فهو حق أدبى ويسمونه (Droit Moral). وأما الحق الثانى فهو حق مادى كحق الملك ويعبرون عنه بالملكية الأدبية([4])، وقد قيل دعماً لهذا الاتجاه بأن الحقين المذكورين لايجتمعان دوماً فى يد واحدة، بل كثيراً ما يتوزعهما أشخاص مختلفون:

([1]) أنظر د/نواف كنعان، مرجع سابق، ص ٦٦.

([2]) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص ٣٦.

([3]) أنظر د/عبدالرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٣٥٨.

([4]) أنظر د/ مختار القاضى، مرجع سابق، ص ١٩.

فالتنازل عن الحق فى الاستغلال إلى أحد الأغيار لا يحول دون بقاء الحق الأدبى ثابتاً لصاحبه الأصلى، وأيلولة الحق المالى إلى الملك العام لا يمنع ورثة المؤلف من المطالبة بضرورة احترام المصنف، كما قيل بأن الحماية التى يتمتع بها كل من الحقين ليست واحدة، ولا أدل على ذلك من أن الفعل الضار الذى قد يمس أحدهما لا يترتب عليه لزوماً مساس بالحق الآخر(١).

-٥٧- ولقد أيد هذه النظرية فقيهنا السنهورى بقوله «والصحيح أن مذهب ازدواج حق المؤلف هو المذهب الذى يتلاءم مع طبيعة الحق وتكييفه القانونى فالقول بأن حق المؤلف حق واحد له جانبان فيه إغفال لحقيقة واضحة، هى أن هذين الجانبين يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً جوهرياً فى طبيعة كل منهما وفى الأحكام التى تسرى على كل جانب، فالجانب المالى من حق المؤلف هو حق مستقل قائم بذاته، له طبيعته الخاصة فهو حق عينى أصلى، وهو مال منقول.

أما الجانب الأدبى من حق المؤلف فهو ليس بحق عينى وليس بمال أصلاً. بل هو حق من حقوق الشخصية، مثله فى ذلك مثل حق الأبوة(٢).

---

(١) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٢٦٢، والمثال الذى يذكره سيادته للفعل الضار الذى قد يصيب أحد الجانبين دون الآخر هو أن (النشر المعيب لأحد المصنفات الآيلة إلى الملك العام لن يصيب بالضرر إلا الحق الأدبى، بينما النشر السليم لأحد مصنفات الملك الخاص والذى يتحقق دون موافقة صاحب الحق فى التأليف ليس إلا انتهاكاً للحق المالى دون أى مساس بحق المؤلف الأدبى.

(٢) أنظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٣٥٩.

ولمزيد من التفاصيل حول طبيعة حق المؤلف أنظر فى الفقه العربى د/عبد الرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف، مرجع سابق، ص ٧٩، حيث انتقد سيادته د/السنهورى فى تحليله لهذه النظرية بقوله «ونحن نرى أن الدكتور السنهورى ماكان يجب أن يتكلم عن حق المؤلف ككل عندما أراد تكييف الحق المالى، فهو كعناصر لنظرية الإزدواج ينبغى أن يركز تماماً فى تحديد طبيعة حق المؤلف على الفصل بين الحق الأدبى والحق المالى. ثم أن تكييفه للحق المالى على أنه حق عينى على منقول تكييف غير دقيق نظراً لأن الحقوق العينية قد وردت فى القانون على سبيل الحصر ولا يوجد بينها الحق المالى.

وانظر أيضاً د/نواف كنعان، مرجع سابق، ص ٥٨. -

ونظرية ازدواج حق المؤلف اعتنقتها التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية، ونذكر منها على سبيل المثال – القانون المصرى رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، وهذا أيضاً هو مذهب القانون الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢. والقانون السعودى فى المادة السابعة من المرسوم الملكى رقم م/١١ بتاريخ ١٤١٠/٥/١٩هـ أقر بازدواج حق المؤلف، والقانون الفرنسى، واتفاقية برن فى ٢٩ سبتمبر سنة ١٨٨٦.

هذا فى اقتضاب هو ما ذكرناه عن طبيعة حق المؤلف لكى يتسنى لنا بحث طبيعة الحقوق المجاورة، ولذلك فإننا نقول إذا كان تحديد طبيعة حق المؤلف تكتنفه صعوبات جمة، فإن هذه الصعوبات ستتضاعف كثيراً عند بحثنا فى طبيعة الحقوق المجاورة، وذلك لأن هذه الحقوق تضم طوائف عدة غير متجانسة.

- ود/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

ود/ عبد المنعم فرج الصدة، محاضرات فى القانون المدنى – حق المؤلف فى القانون المصرى سنة ١٩٦٧، معهد البحوث والدراسات العربية، ص ٣٧.

ود/ عبد المنعم البدراوى، حق الملكية بوجه عام وأسباب كسبها – الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية، الوسائل التعليمية، بند ١٨٥، ص ٢٦٨.

ود/ مختار القاضى، مرجع سابق، ص١٢.

ود/ أبو اليزيد على المتيت، مرجع سابق، ص١٦.

وفى الفقه الفرنسى :

- **V. Pierre - Yves- Gautier**, propriété littéraire et artistique 3éd , 1999, P.U.F. p. 29.
- **Claude colombet**, Propriéte littéraire et artistique et droits voisins, 9 édition, Litece 1999.

ونظرية ازدواج حق المؤلف اعتنقتها التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية، ونذكر منها على سبيل المثال – القانون المصرى رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، وهذا أيضاً هو مذهب القانون الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢. والقانون السعودى فى المادة السابعة من المرسوم الملكى رقم م/١١ وتاريخ ١٤١٠/٥/١٩هـ أقر بازدواج حق المؤلف، والقانون الفرنسى، واتفاقية برن فى ٢٩ سبتمبر سنة ١٨٨٦.

أنظر د/أسامة عبد الله قايد، الحماية الجنائية لحق المؤلف، دار النهضة العربية، سنة ١٩٩١، ط/أولى، ص٩.

الفرع الثانى

مشكلات تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة

-٥٨- بادئ ذى بدء نشير إلى أن الصعوبات التى تواجه الباحث عند بحثه فى طبيعة حق المؤلف تنطبق - بلا ريب - على البحث فى طبيعة الحقوق المجاورة وذلك لأن هذه الطائفة تضم بين ثناياها فئة فنانى الأداء، وهذه الفئة تتمتع بنوعين من الحقوق هما (الحقوق المعنوية "droit morals" والحقوق المادية "droits pecuniaires" وهى بذلك تكون قريبة الشبه من المؤلفين، ولذلك فإننا يمكن لنا أن نقول إننا لا نستطيع أن ندرج هذه الحقوق فى التقسيم التقليدى للأموال والحقوق شأنها فى ذلك شأن حقوق المؤلف وذلك لعدم استطاعة هذا التقسيم أن يستوعب هذه الحقوق، هذا بالإضافة إلى أن هذه الفئة «فئة فنانى الأداء بالتحديد» تتمتع بعنصرين متعارضين من الحقوق - كما ذكرت سابقاً - وهى الحقوق المالية التى يمكن التنازل عنها ونقلها للغير، ويمكن الحجز عليها من قبل الدائنين، وموقوتة بمدة محددة من قبل القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية وذلك للاعتبارات التى سنذكرها فى حينها عند بحثنا فى مدة هذه الحقوق([1]).

وتتمتع أيضاً هذه الفئة بنوع آخر من الحقوق وهى الحقوق المعنوية والأدبية وهى على النقيض تماماً من الحقوق المالية حيث أنها ليست موقوتة - على الأقل فى التشريع الفرنسى والمصرى - كما أنها لاتقبل التصرف ولا يرد عليها التقادم، ولا تنتقل إلى الورثة إلا لحراستها فقط، وهذا ما سوف نوضحه عند بحثنا فى الحقوق المعنوية أو الأدبية لفنانى الأداء، علاوة على ذلك فإن هذه الحقوق تنفرد بصعوبات ليس لها نظير فى حق المؤلف وهى:-

-٥٩- إن هذه الحقوق تضم طوائف متباينة وغير متجانسة([2])، صحيح أنه يربط بينها - كما يقول هنرى ديبوا - قاسم مشترك وهو (إنهم يعاونون على الإبداع الأدبى

([1]) راجع ما يلى، ص١٧٩.

([2]) V. A. Lucas et H.- J. Lucas, propriété littéraire et artistique litec, 1994, n° 807, p.647. "Les droits voisions eux-mêmes sont bien loin de constituer une categarie homagène le pluriel "Les droits voisins".

والفنى، فبواسطة فنانى الأداء تستمر المؤلفات الموسيقية والمصنفات المسرحية وتتحقق كامل رسالتها، وتضمن مؤسسات التسجيل الصوتى استمرار التمتع بالمصنفات وتلغى هيئات البث الإذاعى المسالفات(١).

ولكن شتان بين فئة تعاون على الإبداع الأدبى والفنى بإبداعها هى أيضاً وذلك مثل فنانى الأداء الذين يضيفون من ملكاتهم وقدراتهم الإبداعية ومواهبهم الذاتية وخصائصهم المتفردة – إلى المصنف أياً كان – الشىء الكثير.

وهذا ما أكده أحد كتابنا العظام – صاحب جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ – الأستاذ/ نجيب محفوظ عندما اعتبر أداء الفنان بمثابة إعادة لخلق الشخصيات من جديد، بمعنى أن ما يقوم به الفنان يضفى على الشصخية الشىء الكثير، وهذا ما قاله سيادته : «إن سناء جميل قد أعادت خلق الشخصية من جديد»(٢). إذا كان هذا القول من أحد كتّابنا الكبار، يعترف فيه بأهمية الدور الذى يلعبه فنانى الأداء، فلا عجب إذن ولا غرابة أن تقترب هذه الفئة من حق المؤلف لدرجة أنها تمنح حقوقاً تكاد تتطابق مع حق المؤلف خصوصاً الحقوق المعنوية التى تنفرد بها هذه الفئة من طوائف الحقوق المجاورة دون غيرها.

-٦٠- ولذلك نجد بعض أحكام القضاء الفرنسى – قبل صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ وهو القانون الذى أقر الحقوق المجاورة – تعترف لفنانى الأداء بحق المؤلف على أدائه، ولعل أشهر هذه الأحكام ما قضت به محكمة السين المدنية، ثم أيدته محكمة باريس وأيضاً محكمة النقض الفرنسية وذلك برفضها الطعن على هذا الحكم فى قضية مشهورة عرفت باسم "Furtwangler" وسنتعرض لها فى حينها ويكفينا الإشارة إلى أن محكمة النقض قد أقرت بأن المصنف الذهنى يمكن أن يتحقق بمجرد الأداء "interprétation" أو

---

(١) **Henri Deshois**, op. cit. n°. 177. p. 213.

(٢) من برنامج الرواد تقديم عبد الرحمن على، سنة ١٩٩٤، والدور الذى قامت به سناء جميل هو دور نفيسة فى البداية والنهاية لنجيب محفوظ، وكان هذا القول من أ/نجيب محفوظ بمناسبة سؤال سأله له أ/ عبد الرحمن على حينما قال له «هل أداء سناء جميل يعتبر تأليفاً وجدانياً وإبداعياً اضافياً للمؤلف» وكانت الإجابة هى ما ذكرته فى المتن.

التنفيذ "exécution" (١) وهذا أيضاً ما قضت به محكمة ليون بقولها «إن الأداء يمثل بسبب مايتوافر عليه من ابتكار مصنفاً ذهنياً وبالتحديد مصنفاً فنياً»(٢).

ولذلك يرى أحد الفقهاء «أن إبداع مصنف مبتكر أدبى أو فنى هو فى الأساس الشرط لامتداد مظلة الحماية بواسطة الملكية الأدبية والفنية»(٣).

"La condition de protection par la propriété litteraire et artistique est, fondament alement, "la création d'une oeuvre originale, de caractère litteraire et artistique".

-٦١- وهذا فى الواقع هو سبب قرب فنانى الأداء من طائفة المؤلفين وذلك لأن الأداء (interpretation) يقترب من المصنف (oeuvre) من حيث أن كل من المؤدى والمؤلف يطبع عمله بطابعه الشخصى، حيث إن شخصية كل منهما تكون علامة بارزة على عمله.

هذا بالإضافة إلى أن الأداء - كما يقول أحد الفقهاء - شأنه فى ذلك شأن المصنف له قيمة اقتصادية وفنية (٤)"Une valeur économique et esthétique".

-٦٢- أما الطائفتان الأخريان من أصحاب الحقوق المجاورة (منتجو الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة) فبرغم أنهما يعاونان على الإبداع الفنى إلا أن بعض الفقهاء يرون أن أعمال هذه الطائفة تبعد عن أن تكون أعمالاً إبداعية، وذلك لأنه لا دخل لشخصية صاحبها فى هذا العمل، فلا يمكن أن يطبع بالطابع الشخصى(٥)، فالتسجيل مثلاً لا يخرج عن كونه عمليات آلية، وكذلك الأمر بالنسبة للإرسال الإذاعى، فهو عملية صناعية تلغى المسافات أو المكان، كما يلغى التسجيل الزمان، ولا ينطوى أى منهما على نشاط

---

(١) V. trib - civ. Seine 19 déc. 1935. Sem. Jur. 247, s. 1938.2.57.

(٢) Sialelli, 1954. L.8114, note R. Plaisant et J.B.

(٣) V. Lyon 11 mars 1971; G. P. du 11-13 Août 1971, R.T.D. Com. 1972. p. 636.

(٤) V. C.R. Plaisant, commentaires critique de l'etude de C. Carreau. RIDA 1981, n°. 110, p.222.

(٥) V. Gavin, le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence et la législation Françaises Dalloz, 1960, p. 211.

إبداعى([1]) فالمقابل المالى الذى يحصلون عليه يكون بسبب استثماراتهم فى مجال الإبداع الفنى، أما عملهم نفسه فهو خارج نطاق الإبداع الفنى، ويكون أقرب إلى النشاط الصناعى منه إلى النشاط الإبداعى.

-٦٣- وبالرغم من أن هذا المسلك هو مسلك معظم الفقهاء إلا أن هناك حكم لمحكمة السين فى (١٣) مارس سنة ١٩٥٧، تعترف فيه لهذه الطائفة بعنصر الإبداع الفنى، حيث قضت بأن «التسجيل والنقل الصوتى للقطع الموسيقية والأغانى يشكلان مصنفاً مبتكراً»([2]).

ولكن هذا الحكم ظل فريداً ولم يتبعه أحكام أخرى، بل على العكس نجد أن محكمة النقض بباريس قضت بأن «التسجيل لا يمكن أن يتمتع بحماية حق المؤلف»([3]).

-٦٤- والذى يدعم هذا الرأى - من وجهة نظرنا - أن هذه الطائفة (طائفة منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة) لا تتمتع إلا بالحقوق المادية فقط وليس لها أى حقوق معنوية (أدبية) على غرار ما يتمتع به المؤدون والمؤلفون على حد سواء فى قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة، ولو اعترفت التشريعات الوطنية لهذه الطائفة بالنشاط الإبداعى لمنحتهم الحقوق المعنوية شأنهم فى ذلك شأن المؤلفين أو فنانى الأداء الذى لاينازع أحد فى أنهم يقومون بنشاط إبداعى منفصل عن المصنف محل الأداء.

-٦٥- ومن المعضلات التى تقف حجر عثرة فى تحديد طبيعة الحقوق المجاورة - بالإضافة إلى أنها تضم طوائف عدة متباينة وغير متجانسة - أن أصحاب هذه الحقوق - غالباً - ما يشتركون مع بعضهم ومع المؤلف فى عمل واحد، فمثلاً مصنف غنائى أو مصنف سينمائى أو مصنف موسيقى، هذه المصنفات يقوم بأدائها فنانوا الأداء ويقوم منتجو

([1]) انظر د/ محمد السعيد رشدى، مقاله سابقة، ص٦٥٦.

([2]) V. trb. civ. seine, 13 Mars 1957, RIDA, 1957, n°. XVII, p. 162 note J.L. tournier: "l'enregistrement et la reproduction sonore d'une pièce musicale et de chansons constituent une oeuvre originale.

([3]) V. cas. paris 6 oct. 1979, D. 1981, p.190, note R. plaisant el enregistrement n'etant pas protégeable au titre du droit d'auteur.

الفونوغرام أو الفيديوغرام بتسجيلها على شرائط سمعية أو سمعية بصرية، كما قد تقوم هيئات الإذاعة ببثها إلى جمهور المستمعين أو المشاهدين.

فى هذه الحالة اجتمعت كل هذه الحقوق (حق مؤلف وحقوق مجاورة لكل أصحابها) وهنا فمن المحتمل أن يحدث تعارض بين الحقوق المجاورة وحق المؤلف هذا من ناحية، وفى هذا الوضع فإن المشرع قد وضع طريقة لتفادى هذا التعارض ولقد تعرضنا لها بالتفصيل عند بحثنا فى علاقة حق المؤلف بالحقوق المجاورة. ومن ناحية أخرى فليس من المستبعد أن يحدث هذا التعارض بين أصحاب الحقوق المجاورة أنفسهم طالما أنهم يشتركون فى عمل واحد، فكيف نوفق بين التعارض الذى يحدث بينهم؟

وقبل الإجابة على هذا السؤال يعن لنا سؤال آخر ألا وهو ما علاقة التوفيق بين أصحاب المصالح المتعارضة فى الحقوق المجاورة، وبين تحديد طبيعة هذه الحقوق؟ والإجابة على هذا السؤال جد يسيرة، فالعلاقة بينهما وطيدة فعلى أساس تحديد طبيعة هذه الحقوق يمكن لنا أن نوفق بين أصحاب المصالح المتعارضة، فلو حددنا طبيعة هذه الحقوق بأنها حق ملكية فيمكن لنا أن نطبق أحكام وقواعد الملكية على هذه الحقوق، ونوفق بين هذا التعارض وفقاً لقواعد الملكية، ولذلك سنرجئ الإجابة على هذا السؤال الأول ريثما ننتهى من تحديد طبيعة هذه الحقوق وبعدها سيظهر لنا كيفية التوفيق بين المصالح المتعارضة وكيفية حل هذا التعارض.

-٦٦- ويرى بعض الفقهاء أن صعوبة تحديد طبيعة الحقوق المجاورة تكمن فى كلمة المجاورة (voisinage) أو الجوار لحق المؤلف، وهذه اللفظة تجعل مدلول هذه الحقوق غامض بحيث يصعب علينا تحديد طبيعتها وخاصة أنها تجاور حق المؤلف الذى يختلف فى تحديد طبيعته كثير من الفقهاء، وهذا الجوار أيضاً يجعل هذه الحقوق تنتمى إلى حقوق الملكية الأدبية والفنية وفقاً لمفهومها الواسع، وهذا يلقى على كاهلنا عبء فى محاولة تحديد هذه الطبيعة (١).

---

(١) V. André Lucas et autre, op. cit, n°. 807, p. 618.

المطلب الثانى

تحديد طبيعة الحقوق المجاورة

-٦٧- إن من الصعوبات التى تواجهنا عند محاولتنا تحديد طبيعة الحقوق المجاورة أن هذه الطائفة تضم بين ثناياها فئات متعارضة وغير متجانسة، لذلك فلن نتمكن من تحديد طبيعة واحدة تنطبق على كل الفئات ولكن سنقسمها قسمين وفقاً لمدى قربها من حق المؤلف، فمثلاً فئة فنانى الأداء هى التى تقترب جداً من حق المؤلف، ولذلك فهى تمنح حقوقاً تكاد تكون متطابقة مع حق المؤلف وخاصة تلك الحقوق المعنوية (أو الأدبية) التى تنفرد بها هذه الفئة دون غيرها من فئات الحقوق المجاورة، كما أن عملها لا ينازع أحد فى أنه عمل إبداعى وذلك لأن لشخصية صاحبها دخلاً فى إبراز العمل المؤدى وطبعه بالطابع الشخصى(١).

من أجل ذلك ارتأيت أن نحدد طبيعة حقوق فنانى الأداء أولاً وذلك بعرض أهم التحديدات التى قيلت فى طبيعة حق المؤلف ومناقشتها وتحديد مدى صلاحيتها لكى تنطبق على حقوق فنانى الأداء. ثم بعد ذلك نقوم بتحديد طبيعة الفئات الأخرى من الحقوق المجاورة وهى (حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة) لنصل فى النهاية إلى التحديد الأمثل لهذه الطبيعة من وجهة نظرنا.

---

(١) **V.Michel Gautreau**, la Musique et les rusicien en droit privé Français contrmporain, 1er éd P.U.F. 1970, p. 342 (le droit d'interprétation de l'artisté n'a pas la même étendu que le droit d'auteur mais il est de nature similaire.

ثم انتهى إلى القول بأن حق الفنان من نفس خصائص حق المؤلف .

le droit de l'artiste aurait donc le même caractère que le droit d'auteur.

الفرع الأول

تحديد طبيعة حقوق فنانى الأداء

-٦٨- إن قرب حق فنانى الأداء من حق المؤلف أمر محقق لا ينازع فيه أحد ولايحتاج إلى دليل، حيث يذهب بعض الفقهاء إلى «أن رسم حدود فاصلة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة أمر صعب حدوثه فى بعض الأحيان، ولذلك نجد أن فنانى الأداء يطالبون أن تسبغ عليهم صفة المؤلف، ونجد بعض المصنفات فى بعض الدول تحمى بواسطة حق مجاور محدد (droit voisin spécfique) مثل (écrits non personnels) وفى ألمانيا فإن بعض أشكال التصوير (photographies) تتمتع بالحق المجاور (١)، (٢).

ومن هذا المنطلق (منطلق القرب) فقد بدا لى أن أعرض التحديدات التى قيلت فى بيان طبيعة حق المؤلف ونناقشها ونرى مدى صلاحيتها لكى تحدد طبيعة حق فنان الأداء أم لا ؟

---

(١) V. loi de 1965 art. 72, V. aussi l'art, 128 de la loi espagnole refondue de 1996.

- art 72 "1" photographs and products manfactured in a similar way to photographs shall be protected. mutatis mutandis, by the provisions of part, applicable to photographic works.

- art. 128 de la loi espagnole "le réalisteur d'une photographe au d'une autre reproduction, obtenue par un procédé analogue à celui de la photographie joint à l'égard de cette photographie au reproduction, lorsque celle - ci ne revêt pas la caractère d'une oeuvre protégée en vertu du livre premier, ... ".

(٢) V. André Lucas et H.J, op. cit, n°. 807, p. 618.

أولاً : مذهب الوحدة :

-٦٩- بداية يجب علىّ أن أستبعد تحديد طبيعة حق فنانى الأداء بأنه حق ملكية(١)، وذلك - بالإضافة إلى ماذكرناه سابقاً من أن خصائص الملكية لا يمكن أن تنطبق على هذا الحق، كما أن فكرة الملكية لا يمكن أن تنطبق مع وجود الحق المعنوى (الأدبى) الذى يتمتع به فنانو الأداء، والذى لا يمكن النزول عنه أو التصرف فيه - بالإضافة إلى ذلك كله أرى سبباً واحداً من وجهة نظرنا - ألا وهو أن محاولة الفقهاء فى القديم وصف هذا الحق (حق المؤلف ومثله حق فنانى الأداء) بأنه حق ملكية كان أساسه البحث عن مسوغ قانونى لحماية هذه الحقوق، ولم يكن الهدف من - وجهة نظرنا - المحاولة الجادة نحو تحديد الطبيعة بقدر ما كان الهدف إيجاد المبرر القانونى لحماية هذه الحقوق، أما وقد استقرت الأوضاع القانونية وصدرت النصوص لتؤكد على هذه الحماية فلم يعد لنا أى مبرر فى التمسك بهذا التحديد لطبيعة هذه الحقوق التى تنفر عن هذا التكييف (٢).

-٧٠- ومن أجل هذه الاعتراضات حاول البعض التخفيف من حدة الانتقادات التى وجهت إلى نظرية الملكية؛ فقالوا بأنها ملكية من طبيعة خاصة "propriété de nature particulière" (٣) ولكن اعترض على هذه النظرية بأنها، «لو استطاعت أن تفسر بصعوبة السلطات المتولدة عن الحق الأدبى، إلا أنها وقفت عاجزة عن شرح نطاق هذا الحق ومجاله(٤).

---

(١) أنظر د/ أبو اليزيد على المتيت، مرجع سابق، ص ١٨: حيث يرى سيادته أن حق الملكية لايتشابه مع حق المؤلف إلا فى ركن واحد هو ركن العمل (le travail) فالشخص يعمل حتى يتحقق له تملك شيئ ما، وكذلك المؤلف يعمل حتى يتحقق له انتاج فكرة أدبية أو فنية أو علمية تم على استقلالها ماديا.

(٢) انظر د/عبد المنعم البدراوى، مرجع سابق، ص٢٦٩ حيث يرى سيادته أن استعمال لفظة التملك أو الملكية هو هنا من قبيل المجاز. فالأشياء المادية هى وحدها التى يمكن أن تقبل بطبيعتها لأن تكون محلاً للملكية.

V. aussi, pierre - yves Gautier, op. cit, p. 32.

(٣) **V. Pouillet**, traité thèoriaue et pratique de la propriété littéraire et artistique et du representation, 3^{O} ed. Paris, 1908.

- **Xavier Daverat**, th. precité n°. 44, p. 81.

(٤) **V. Xavier Daverat**, th. precité n°. 44, p. 81.

-٧١- والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو هل يمكن لهذا الحق أن يكون من حقوق الشخصية؟

والإجابة على هذا السؤال يجعلنا نذكر فى عجالة المقصود بحقوق الشخصية أو الحقوق الطبيعية (les droits naturels) ويقصد بهذه الحقوق تلك الحقوق التى تتصل اتصالاً وثيقاً بشخص الإنسان، بمعنى أن الحق يمنح لكل شخص فى المجتمع لمجرد أنه من بنى الإنسان بصرف النظر عن أى اعتبار آخر (١)، (٢).

فهل يمكن لحقوق فنانى الأداء أن تلتقى مع حقوق الشخصية فى إطار واحد؟ وقبل الإجابة على هذا السؤال نستعرض خصائص هذه الحقوق (حقوق الشخصية) ونقارن بينها وبين حقوق فنانى الأداء لنصل فى النهاية إلى اعتبارها من حقوق الشخصية أم لا؟

قلنا إن حقوق الشخصية هى حقوق لصيقة بشخص الإنسان، ومن ثم فإنها تستمد خواصها من هذا الاعتبار وعلى ذلك فهى حقوق عامة، بمعنى أنها تتقرر لكل إنسان، أى يكفى لاكتسابها ثبوت الآدمية(٣)، ولا تنتقل من صاحبها إلى أى شخص آخر(٤)، ولا يرد عليها التقادم فهل حقوق فنانى الأداء يمكن أن توصف بهذه الصفات؟

---

(١) أنظر د/أحمد سلامة، المدخل لدراسة القانون، الكتاب الثانى، الطبعة الخامسة (مصورة)، مكتبة عين شمس، ص ١٦٢.

(٢) أنظر د/حسام الأهوانى، حماية الحرية الشخصية فى روابط القانون الخاص، مجلة العلوم القانونية والاقتصادية، العدد الأول، يناير سنة ١٩٩١، الثالثة والثلاثون، مطبعة جامعة عين شمس، ص٣. حيث يرى سيادته أن الحقوق الملازمة لصفة الإنسان، فى تعريف واسع، الحقوق التى يكون محلا لها العناصر المكونة للشخصية فى مظاهرها المتعددة المادية والمعنوية الفردية والاجتماعية.

(٣) أنظر د/ أحمد سلامة، مرجع سابق، ص ١٦٧.

(٤) وإن كانت ترد بعض استثناءات على هذه القاعدة، إذ يجوز تصحيح الاتفاقات الناقلة لحق من الحقوق الملاصقة بالشخصية متى كانت غير مخالفة للنظام العام، فيجوز ترخيص شخص لآخر فى أن يستعمل اسمه كإسم مستعار.

أنظر د/ حسن كيرة، الموجز فى المدخل للقانون، سنة ١٩٦١، ص٥٩٦.

وكذلك يمكن أن تستمر حماية بعض هذه الحقوق بعد وفاة صاحبها كالحق فى الشرف والاعتبار حيث تستمر حمايته إلى ما بعد الوفاة محافظة على ذكرى المتوفى. ولكن دعوى التعويض عن الضرر الأدبى لا تنتقل إلى الورثة إلا فى الحدود المنصوص عليها فى المادة (٢٢٢) مدنى، أى إذا تحدد التعويض اتفاقاً قبل الوفاة أو تمت المطالبة به قضاء قبل الوفاة.

انظر د/ نبيلة اسماعيل رسلان، مرجع سابق، ص ٧٥.

الحق أن فنانى الأداء يتمتعون بنوعين من الحقوق هما :-

الحقوق المادية وهى حقوق قابلة للتصرف وهذا ما تنص عليه المادة (L.212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى حينما اشترطت ضرورة الحصول على ترخيص مكتوب من فنانى الأداء لتثبيت الأداء أو نسخه أو نقله للجمهور.

وكذلك الحال بالنسبة للمادة (١٥٦) من القانون المصرى الجديد التى تنص على حق فنانى الأداء فى نقل أدائه إلى الجمهور والترخيص بالإتاحة العلنية ويمكن أن يرد عليها (الحقوق المادية) التقادم، وتكون محلاً للحجز عليها. وعلى ذلك فإن لفنانى الأداء حقوقاً مادية تنفر فى طبيعتها عن خصائص حقوق الشخصية، والحقوق المادية حقوق جوهرية فى حماية فنانى الأداء وليست عرضية أو غير أساسية حتى يمكن لنا أن نغفلها ونحدد طبيعة حقوق فنانى الأداء بأنها من حقوق الشخصية وذلك بالنظر إلى الحقوق المعنوية (الأدبية) لفنانى الأداء وحدها بسبب تلاقى هذه الحقوق فى خصائصها مع حقوق الشخصية، بل لست مبالغاً إذا قلت أننى اعتنق الرأى القائل بأن الحقوق المعنوية (الأدبية) هى من حقوق الشخصية، ولكنى اعترض على اعتبار حقوق فنانى الأداء فى مجموعها هى من حقوق الشخصية وهذا فيه إغفال لجانب كبير وجوهرى وأساسى - من وجهة نظرنا - فى حماية هذه الحقوق ألا وهو الحق المادى.

وعلى ذلك فإن اعتبار حقوق فنانى الأداء هى من حقوق الشخصية هو اعتبار قاصر وغير شامل لكلا الحقين اللذين يتقرران لهذه الفئة (فنانى الأداء).

-٧٢- وهذا ما جعلنا نرفض مذهب الوحدة فى تحديد طبيعة حقوق فنانى الأداء، وذلك لأن هذه الحقوق تنقسم إلى نوعين من الحقوق بينهما من التنافر والتباعد ما لا يمكن لنا أن نطلق عليهما تحديداً واحداً لكلتا الطبيعتين المتنافرتين وهذا مايؤكده البعض(١) بقوله (إن من النظريات المرفوضة فى طبيعة حق المؤلف، تلك النظرية التى تعتمد على حقوق

(١) V. Xavier Daverat, th. precité n°. 44. p. 82.

"En sens inverse, ona également proposé d'expliquer la nature du droit d'auteur par les seuls droits de la personnalité en faisant du droit moral l'élément essentiel de ce droit, dont tour les autres découleraient, on mesure, dès lors, la difficulté d'expliquer selon cette thèorie les prérogatives patrimoniales d'un interprète au d'un auteur, puisque les droits de la personnalité sont, à l'évidence, hors du commerce ....." .

الشخصية وحدها فى بيانها لهذه الطبيعة، باعتبار أن الحق المعنوى (الأدبى) هو العنصر الأساسى والجوهرى لهذه الحقوق، وأن كافة العناصر الأخرى هى متفرعة عن هذا الحق وتابعة له، وسبب رفضنا لهذه النظرية عجزها عن استيعاب السلطات المادية المقررة للمودى أو المؤلف، حيث أن حقوق الشخصية تنفر فى طبيعتها عن مجال التجارة (Commerce).

ثانياً: مذهب الإزدواجية فى تحديد طبيعة حقوق فنانى الأداء.

-٧٣- إن فئة فنانى الأداء هى الفئة الوحيدة من فئات الحقوق المجاورة التى تتمتع بنوعين من الحقوق، ولكل منهما خصائصه وصفاته التى تميزه عن الآخر وتجعل من المستحيل أن نطلق عليها تحديداً واحدا، لذلك اعتنقنا مذهب الإزدواجية فى تحديد طبيعة هذه الحقوق، حتى لا تحدد طبيعتها بالنظر إلى حق واحد فقط وإغفال الحق الآخر مع اعتقادنا أن كلا الحقين فى نظرنا - لهما من الأهمية والجوهرية مالا يمكن لنا أن نغفل أحدهما وننظر فى تحديد الطبيعة إلى الآخر فقط واعتبار أحدهما غير أساسى وغير جوهرى وتابع للآخر، وهذا لا يمكن أن نسلم به لمخالفته للواقع وللحقيقة، فكلا الحقين جوهرِى وأساسى ولا يمكن إغفاله (١)، (٢)، (٣).

---

(١) فى نفس هذا المعنى أنظر د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٣٥٩ حيث يقول سيادته فى معرض كلامه عن طبيعة حق المؤلف وهى طبيعة تقترب من طبيعة حقوق فنانى الأداء لتشابههما فى كلا الحقين، فيقول سيادته (والصحيح أن مذهب ازدواج حق المؤلف هو المذهب الذى يتلاءم مع طبيعة الحق وتكييفه القانونى. فالقول بأن حق المؤلف حق واحد له جانبان فيه إغفال لحقيقة واضحة هى أن هذين الجانبين يختلفان أحدهما عن الآخر اختلافاً جوهرياً فى طبيعة كل منهما وفى الأحكام التى تسرى على كل جانب).

(٢) أنظر د/عبدالرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف، مرجع سابق، ص ٨٥، حيث يرى سيادته «أننا لايمكن أن نجعل من حق المؤلف فى مجموعه حقاً من الحقوق المرتبطة بالشخصية لأننا بذلك نكون قد أهملنا أحد الجوانب الأساسية فى ذلك الحق وهو الجانب المالى، ولا يمكن أن نجعل حقاً عينياً، لأن ذلك الحق الأخير يجد أساسه فى الاستيلاء المانع على محل مادى، فى حين أننا لا نخول المؤلف سيادة شبيهة بتلك التى تستخلص من الحيازة المادية للشيئ.

(3) V. Aussi Xavier daverat, th. precité. p. 79.
"Si, on le considère sous un aspect dualiste, le droit des interprètes peaut naturellement se decomposer en un droit moral et un droit patrimonial"

-٧٤- وبناء على هذا الاعتقاد فإننا نرى أن الحق المعنوى (الأدبى) لفنانى الأداء هو - من وجهة نظرنا - حق من حقوق الشخصية قررته القوانين الوطنية لحماية شخصية فنانى الأداء عبر أدائهم وليست حماية شخصيتهم مطلقة ، وما نذهب إليه هو ما سبقنا إليه الأستاذ الدكتور/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، وسنعرضه بالتفصيل فى القسم الثانى من الرسالة عند بحثنا فى الحق المعنوى الممنوح لفنانى الأداء - وهو ما قرره أحد الفقهاء بالنسبة للحق المعنوى للمؤلف فقد أكد د/السنهورى (بأن حق المؤلف المعنوى (الأدبى) هو حق من حقوق الشخصية، مثله فى ذلك مثل حق الأبوة، فكما أن الأب له حق الأبوة على ابنه، كذلك المؤلف له حق الأبوة على مصنفه» (١).

وهذا أيضاً هو ما يراه البعض من أن «الحق المعنوى للفنان هو حق من حقوق الشخصية، فهو تطبيق خاص بالمبدعين والمؤدين من خلال أدائهم، فالحق المعنوى هو حق خاص من حقوق الشخصية شأنه فى ذلك شأن العقود الخاصة التى تنتمى حتماً إلى طائفة العقود(٢).

الخلاصة : إن الغالبية قد اتفقوا على أن الحق المعنوى (الأدبى) لفنانى الأداء هو حق من حقوق الشخصية شأنه فى ذلك شأن الحق المعنوى للمؤلف ولكنه حق يحمى شخصية فنانى الأداء عبر أدائه وليست شخصية المؤدى على إطلاقها، فمثلاً لو وقع اعتداء على شخص المؤدى أو المؤلف خارج عن أدائه أو عن مصنفه ففى هذه الحالة فإن الحق الأدبى لا يمكن له أن يحمى هذه الشخصية من هذا الاعتداء وذلك لخروجه عن نطاق الأداء أو المصنف(٣).

-٧٥- أما الحق المالى لفنانى الأداء شأنه فى ذلك شأن الحق المالى للمؤلف لم يصل الفقهاء فيه إلى ما يمكن تسميته بشبه اتفاق، بل هى آراء متفرقة حول تحديد هذه الطبيعة.

---

(١) أنظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٣٥٩.

ولذلك نرى أن أحد الباحثين يؤكد على تشابه الحق المعنوى للمؤلف مع الحق المعنوى لفنانى الأداء فيذكر أن:

"le droit moral, dont est investi l'interprète, est comparable à celui de l'auteur". **V. Guguen Jean- Marie**, les droits de artistes - interpretcsou executants sur leurs presentations en droit francais, th. Paris, 1986, p. 583.

(2) **V. Patrich Tafforeau**, th. precité. p. 377.

(٣) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف، مرجع سابق، ص ٢١٠.

ولتحديد طبيعة هـذا الحـق نذكر باختصار عناصره، حتى يتسنى لنا معرفة طبيعته، وتنحصر عناصر الحق المالى لفنانى الأداء فـى اثنيـن لا ثـالث لهمـا – مـن وجهـة نظرنـا:-

أولهما: الحق فى الترخيص بتثبيت الأداء أو نسخه أو نقله للجمهور وهذا الحق رغم أنه – كما يقول بعض الفقهاء – له مظهر معنوى إلا أنـه يجوز النزول عنـه ونقلـه للغير والذى يدعم وجهة نظرنا هو نص المادة L. 212-4 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى التى تعتبر أن التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج لتحقيق مصنف سـمعى بصـرى يكون بمثابـة ترخيص من فنـانى الأداء لهـذا المنتـج بتثبيـت الأداء ونسـخه ونقلـه إلـى الجمهور.

ورغم اختلاف الفقهاء حول هذا النص – والذى سنعرضه بالتفصيل فى القسم الثـانى من الرسالة – إلا أن هذا النص هو دليل على جـواز نقل الحق فـى الـترخيص إلـى الغير وهو هنا فى هذا الفرض (منتج المصنف السمعى البصرى)(١)، وكذلك تنص المادة (١٥٩) مـن القـانون المصـرى رقـم (٨٢) لسـنة ٢٠٠٢ علـى أن (تنظيم الأحكـام الخاصـة بتنـازل المؤلف عن حقوقه المالية وفقاً لهذا القانون على أصحاب الحقوق المجاورة.

ثانيهما : الحق فى المقابل المالى، الناشىء عن الترخيص بالأداء أو التوقيع على عقد تحقيق المصنف السمعى البصرى، وهـذا العنصـر شـأنه شـأن العنصـر السـابق (الحـق فـى الترخيص) محدد بمدة يمارس فيها فنان الأداء حقه فإذا انتهـت هذه المـدة فـلا يحـق لـه أن يمنـع الغير مـن اسـتغلال هـذا الأداء طالمـا الـتزم بـاحترام الحـق المعنـوى (الأدبـى) الـذى لاينتهى بانتهاء مدة الحق المالى، بل يمتد طالمـا بقـى هـذا الأداء محتفظـاً برغبـة الجمهـور فيه، وغالباً ما تكون مدة الحق المالى فى معظم التشريعات خمسون عامـاً مـن وقـت الأداء أو التسجيل (٢).

---

(١) اختلف الفقهاء حول قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج فى تحقيق المصنـف السـمعى البصـرى هل هى تنازل بمعنى الكلمة أى تشمل كافة الحقوق أم هى بمثابة ترخيص فقط، واتجه أحد البـاحثين إلـى ترجيح الرأى القائل بأنها بمثابة ترخيص واعتمد على الصياغة اللفظية لنص المادة (٢١٢) فقرة (٤) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى عندما ذكرت (Vaut autorisation) أى تعتبر بمثابـة ترخيص، ولن نذكر هنا رأينا وسنحيله إلى الكلام عن الحق فى الترخيص المقرر لفنانى الأداء.
V. Patrich Tafforeau, th. precité. p. 303.

(٢) أنظر ما يلى، ص١٧٩.

فما هى طبيعة هذا الحق المالى ؟

-٧٦- يرى بعض الفقهاء - فى معرض كلامهم عن الحق المالى للمؤلف - أنه حق عينى أصلى، وهو مال منقول (١)، ولا ريب أن الحق المالى للمؤلف هو نفسه الحق المالى لفنائى الأداء وذلك لأن محله شىء معنوى (غير عادى) وهو المصنف بالنسبة للمؤلف، والأداء بالنسبة لفنائى الأداء وهذا ما يميز هذا الحق عن غيره من الحقوق العينية التى تقع على شىء غير مادى.

ولكن يعترض على هذا الرأى - وبحق - بأن الحقوق العينية وردت فى القانون على سبيل الحصر وليست من بينها الحق المالى للمؤلف أو لفنائى الأداء(٢)، هذا بالإضافة إلى ما ذكرته سابقاً من أن الحق المالى لفنائى الأداء هو حق على شىء معنوى أو فكرى ولايتعلق بمحل ثابت ومحدد مثل الحقوق العينية الواردة فى القانون(٣)، ولذلك نجد تعريف

---

(١) أنظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٣٥٩، وينكر سيادته فى ص٢٨٠ أن حق المؤلف أو المخترع هو، فى الواقع من الأمر، أقرب إلى حق الانتفاع منه إلى حق الملكية، لولا أنه يبقى بعد موت صاحبه لمدة موقوته. وقريب من هذا الرأى من ذهب إلى أن الحق المالى للمؤلف حق عينى معنوى، أنظر د/شفيق شحاته، النظرية العامة للحق العينى، سنة ١٩٥١، فقرة (١٥٧)، فقرة (١٦٣).

(٢) على أن ما ذكرته من أن الحقوق العينية واردة فى القانون على سبيل الحصر ليس محل اتفاق الفقهاء ولكن يوجد رأى فى فرنسا يذهب إلى أن الحقوق العينية غير مذكورة على سبيل الحصر، وإن كان هذا الرأى يقيد كثيراً من سلطة الإرادة فى إنشاء حق عينى غير موجود فى القانون .
وأيضاً يوجد رأى فريد فى الفقه المصرى - رغم انعقاد إجماع الفقهاء على ورود الحقوق العينية على سبيل الحصر - إلا أن الأستاذ عبد المعطى خيال يذهب إلى مخالفة هذا الإجماع بقوله «إن الحقوق العينية كالحقوق الشخصية غير محصورة، ويجوز للعاقدين إنشاء حقوق عينية غير الموجودة فيه»، أنظر د/عبدالرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص٢١٤، ٢١٦.

(٣) أنظر فى هذا المعنى د/عبد الرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف، مرجع سابق، ص٧٩، حيث يرى سيادته أن الحق المالى للمؤلف هو حق فى حالة حركة لا فى حالة سكون، وهو ثروة فى حالة التكوين لا ثروة مكتسبة. وعلى حد قول روبيه، إذا أمكننا أن ندرج حق الملكية وحق الدائنيه فى السكون القانونى (la statique juridique) فإن الحق المالى يدرج فى الحركة القانونية (le dynamisme juridique).
وانظر أيضاً د/عبد المنعم البدراوى، مرجع سابق، ص ٢٧٠، حيث يرى سيادته أنه الحق العينى لايقع إلا على الأشياء المادية.

الحق العينى بأنه (سلطة مباشرة لشخص على شيء مادى معين بالذات(١).

-٧٧- ويرى البعض الآخر أن الحق المالى يتضمن حقين متميزين هما :-

الحق فى الاستغلال المالى، والحق فى قبض المنافع المالية الناتجة عن هذا الاستغلال(٢).

ولعل هذا الرأى - من وجهة نظرنا - هو توضيح لعناصر الحق المالى والذى سبق وأن ذكرتها وهى الحق فى الترخيص والذى عبر عنه بالحق فى الاستغلال المالى، والحق فى الجعل أو المقابل المالى والذى عبر عنه بالحق فى قبض المنافع المالية الناتجة عن هذا الاستغلال، وهذا الرأى - من وجهة نظرنا - هو وصف لعناصر الحق وليس تحديداً لطبيعته.

-٧٨- ويذهب آخرون إلى أن الحق المالى يلتقى مع حق الملكية فى بعض الخصائص ويختلف عنها فى البعض الآخر، فالحق المالى حق مؤقت أى محدد بمدة معينة يزول بانتهائها، أما حق الملكية فهو على العكس من ذلك حق دائم وغير موقوت بمدة محددة(٣)، ويخلص هذا الرأى إلى اعتبار الحق المالى شبه ملكية فكما أن القانون يعترف بشبه الانتفاع يجب أن يعترف أيضاً بالحق المالى كشبه ملكية (quasi propriété) (٤).

---

(١) أنظر د/عبد الودود يحيى، الموجز فى النظرية العامة للإلتزامات، القسم الأول مصادر الالتزام، دار النهضة العربية، سنة ١٩٩٢، ص٣.

(٢) هذا هو رأى برا وهو مشار إليه لدى د/عبد الرشيد مأمون، نفس المرجع، ص٧٩.

(٣) يرى بعض الفقهاء أنه لا يوجد ما يمنع أن يكون حق الملكية غير مؤبد، «د/محمد كامل مرسى، جزء أول فى الأموال والحقوق، الطبعة الثانية، سنة ١٩٥١، فقرة ١٩٠، د/اسماعيل غانم، النظرية العامة للحق، ص ٧٣-٧٥، د/منصور مصطفى منصور، فى المدخل للعلوم القانونية، ص١٠٠، د/عبد المنعم فرج الصدة، فى حق الملكية، فقرة (١٩٣)، مشار إليهم لدى د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٢٨١.

(٤) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف، مرجع سابق، ص ٨٩.

ومع تقديرنا لوجاهة هذا الرأى وقيمته إلا أننا نرى أن هذا الرأى وصف للحق المالى وليس تحديداً لطبيعته وذلك لأنه لا يوجد فى القانون – على حد علمنا المتواضع – حق يسمى شبه ملكية، صحيح أن الحق المالى يتشابه مع الملكية ولكن نعته بأنه حق شبه ملكية ليس تحديداً لطبيعته، ولكن هو توصيف لحالته.

وإذا كان يعترض على الرأى القائل بأن الحق المالى هو حق عينى على منقول معنوى بأن الحقوق العينية واردة فى القانون على سبيل الحصر، فإنه يمكن أن يستقيم هذا الرأى مع بعض الآراء التى تعتبر الحقوق العينية واردة فى القانون على سبيل المثال وليس الحصر، وعلى ذلك – وطبقاً لهذا الرأى – فإنه يجوز للإرادة أن تنشئ حقوقاً عينية غير الواردة فى القانون بشرط عدم مخالفتها للنظام العام والآداب (١).

وبالتالى يكون الحق المالى حق عينى أصلى وارد على منقول معنوى – طبقاً لهذا الرأى – .

-٧٩- والغريب فى الأمر هو أنه رغم اعتناق فقيهنا الكبير د/عبد الرزاق أحمد السنهورى الرأى القائل بأنه لا يمكن للإرادة أن تنشئ حقوقاً عينية غير الواردة فى القانون، إلا أنه قد كيف الحق المالى بأنه حق عينى وارد على منقول معنوى، ولا يمكن التوفيق بين هذين الرأيين إلا إذا اعتبرنا أن الحق المالى بالنص عليه من قبل المشرع – يكون من وجهة نظر سيادته – وارداً فى القانون وليست الإرادة هى التى أنشأته، وعلى ذلك فإن هذا الرأى يمكن له أن يتفادى هذا النقد (٢).

---

(١) انظر د/ مصطفى محمد الجمال، نظام الملكية، شركة سعيد رأفت للطباعة، سنة ١٩٨٥، ص٢٥ حيث يرى سيادته بأنه «ليس هناك مانع قانونى من إمكان الأفراد ابتداع حقوق عينية جديدة باتفاقاتهم إذا كان ذلك متصوراً من الناحية العملية.

(٢) أنظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص٢١٤، ٢٨١، ولا يمكن لنا أن نتصور أن فقيهنا الكبير قد وقع فى تناقض وذلك باعتناقه الرأى القائل بأن الحقوق العينية واردة فى القانون على سبيل الحصر ثم بعد ذلك يحدد طبيعة الحق المالى بأنه حق عينى وارد على منقول معنوى وهذا لا يخفى على فطنة سيادته، ولا يمكن لنا أن نجرؤ بنعته بهذا الوصف، ولا سبيل أمامنا إلا بالتوفيق بين هذين الرأيين لنستنبط رأياً لعله يكون هو ما قصده سيادته، ولذلك توصلنا للرأى المذكور فى المتن، ولا يمكن لهذا الرأى الذى توصلت إليه واعتبرته أنه قد يكون رأى د/السنهورى، أن يستقيم مع فترة حماية الحق المالى من قبل القضاء وذلك قبل النص عليه تشريعياً.

-٨٠- ولكن هذا الاستنباط قد يكون محل نظر - لدى البعض - لأن المشرع عندما منح المؤلف أو فنانى الأداء الحق المالى قد أحجم عن تحديد طبيعة هذا الحق، وترك تحديد الطبيعة إلى اجتهادات الفقه والقضاء يسايران فيها التطور، وعلى ذلك فإنه لا يصح لنا الادعاء بأن المشرع طالما نص على الحق المالى للمؤلف أو لفنانى الأداء، يكون بالتالى هذا الحق وارداً فى القانون، فإذا حددنا طبيعة هذا الحق بأنه حق عينى فهذا معناه أن القانون هو الذى أنشأه وليست الإرادة، وذلك لعدم نص المشرع على تحديد طبيعة هذا الحق.

ومع ذلك - ورغم ما يمكن أن ينعت البعض هذا الاستنباط بالقصور - إلا أننا وجدنا من الفقهاء ما سبقنا إلى هذا المنطق الذى أزلنا به - ما قد يتوهم من تناقض فى رأى فقيهنا - فقد ذهب البعض إلى أن المشرع إذا نظم حقاً دون أن يسميه - كما هو الحال بالنسبة لحق المؤلف المالى - فإنه من المباح أن يطلق على ذلك الحق صفة الحق العينى طالما أن الشروط الموضوعية للحق العينى قد توافرت فى ذلك الحق (١).

الخلاصة :

-٨١- رأينا فى تحديد طبيعة الحق المالى لفنانى الأداء :-

بعد استعراضنا لجملة الآراء التى ذكرت فى تحديد طبيعة الحق المالى لفنانى الأداء، والمآخذ التى يمكن أن توجه لكل رأى من هذه الآراء، نصل إلى نتيجة مؤداها صعوبة إدراج الحق المالى لفنانى الأداء تحت أى مسمى من مسميات القانون دون أن يتعرض هذا المسمى أو ذاك للنقد، وذلك لعدم مطابقة هذا الحق مطابقة كاملة لهذه المسميات أو الأوصاف الواردة فى القانون سواء كان (حق ملكية - حقاً من حقوق الشخصية - حق انتفاع - إلخ).

---

(١) أنظر د/حسام الدين كامل الأهوانى، أصول القانون، القاهرة عام ١٩٩٠ رقم ٧٥٤ ص٦٦١، حيث يؤكد سيادته أن هذا الرأى وحده هو الذى يأخذ فى اعتباره أوجه الخلاف بين حق الملكية والحق المالى للمؤلف دون إغفال التشابه بين الحق العينى الأصلى والحق المالى للمؤلف.

لذلك ورغم – اعتناقنا – للمذهب القائل بأننا يجب علينا أن نبحث أولاً فى هذه الوسائل القانونية التقليدية وذلك عند تحديدنا لطبيعة أى حق – ولا يجب علينا الادعاء بأن هذا الحق لا يقابله وسيلة قانونية تقليدية، إلا أننا بعد البحث الدقيق فى هذه الوسائل التقليدية ظهر لنا قصور هذه الوسائل فى استيعاب كل خصائص هذا الحق، ولا أدل على ذلك – من وجهة نظرنا – من تعرض أى تحديد لطبيعة هذا الحق – طبقاً لهذه الوسائل التقليدية – للنقد الصحيح، ولا يستطيع أحد حتى القائلين بهذا التحديد من إنكار هذا النقد، لذلك فإننا نرى أن التحديد طبقاً لهذه الوسائل لا يجدى – من وجهة نظرنا – فى خلق طبيعة قانونية تصمد أمام النقد الصحيح الموجه إليها، لذلك فإننا نرى أن الحق المالى المقرر لفنانى الأداء هو «حق من نوع خاص حدد مداه ونطاقه وخصائصه التشريع ومن قبله العرف والقضاء، وأن هذا الحق يستعصى على كل الوسائل القانونية التقليدية فى أن تستوعبه بحيث تتوافق مع كافة خصائصه، وهذا ما يجعلنا نؤكد على خصوصية هذا الحق من حيث خصائصه ومحله ومدته».

هذا المنحى الذى تبنيناه هو ما سبق أن ذكره أ.د/أحمد سلامه حيث ذهب إلى أن «الواقع أن حق المؤلف يتميز بطبيعة خاصة تبعده عن حق الملكية، كما تبعده عن أى حق آخر، وتسبغ عليه استقلالاً. فنحن لا ننكر أن رد الظواهر القانونية الجديدة إلى واحد من الأنظمة المعهودة خير من ابتداع اسم جديد لها، ولكن ذلك يقتضى أن تكون هناك أوجه تشابه جوهرية بين الظاهرة الجديدة والظاهرة القديمة التى يراد إدراجها فيها. أما إذا انتفت هذه الأوجه فلا يبقى إلا القول باستقلال الظاهرة الجديدة (١).

وهذا القول من أ.د/أحمد سلامة – رغم أنه يتعلق بحق المؤلف – إلا أنه يصدق بلا ريب على حق فنانى الأداء على أدائه وذلك لقرب الحقين من بعضهما – كما ذكرنا سابقاً – وبالتالى فإن حق فنانى الأداء يتفرع إلى حقين مستقلين أحدهما معنوى (أدبى) وهو حق من حقوق الشخصية – كما ذكرت – والآخر مادى تنتفى طبيعته أن تلتقى مع أى من

---

(١) أنظر د/ أحمد سلامة، مرجع سابق، ص٢٨٨.

الحقوق القانونية التقليدية، ولذلك قلت إنه حق من نوع خاص يحدد المشرع مداه وسلطته وخصائصه (١).

ولم نعدم سنداً لدى الفقه الفرنسى - فيما ذهبنا إليه - حيث يقرر الأستاذ "André Bertrand" أن الحق المجاور هو «حق من نوع خاص» "*droit sui generis*" أقره القانون لمجموعة من الأشخاص بسبب ما يقومون به من دور اقتصادى واجتماعى (٢).

"un droit voisin" de droit d'auteur "il s'agit d' un droit sui generis reconnu par la législateur au profit de groupes de personnes ayant un rôle économique et social déterminé".

---

(١) **V. Pierre. yves Gautier**, op. cit, n°. 21, p. 38. "Les artistes ont les mêmes besoins que les auteurs, materiels: assurer leur subsistance par leur travail, sil l'on diffuse plusieur fois à la télévisions le film qu'ils ont interprété ou doublé dira-t-on qu' il suffit qu'ils aient été payes un foi pour la diffusion en sables?
- Moraux: leur interprétation doit étre respectée.

(٢) **V. André Bertrand**, la musique et le droit de bach à internet, litec 20002 n°. 553, p. 174.

الفرع الثانى

تحديد طبيعة حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام

وهيئات الإذاعة

-٨٢- بادئ ذى بدء نشير إلى أن هذه الحقوق تختلف عن حقوق فنانى الأداء من عدة نواح وهى :-

أولاً : عدم تمتع هذه الطائفة (طائفة منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة) بالحقوق المعنوية أو الأدبية والسبب فى ذلك يرجع فى نظر البعض - إلى أن هذه الفئات غالباً ما تكون أشخاصاً اعتبارية «شركة - مؤسسة» والحقوق المعنوية هى حقوق لصيقة بالشخصية بمعنى أنها من حقوق الشخصية التى تتقرر للشخصية الطبيعية فلا غرابة إذن ولا عجب ألا تتمتع هذه الهيئات بهذه الحقوق التى تتقرر بصفة خاصة للشخصية الطبيعية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يرى البعض، أن الحقوق المعنوية أو الأدبية لا تتقرر إلا للمبدعين سواء كانوا «مؤلفين - فنانى أداء» أما هذه الطائفة فلا تقوم بأى عمل إبداعى وإنما تقوم بعمل استثمارى فى المجال الإبداعى، وشتان بين الإبداع نفسه، والاستثمار فى هذا المجال ولذلك فهى محرومة من هذه الحقوق.

ورغم أن هذا الرأى هو ما اعتنقه معظم الفقهاء إلا أن محكمة السين المدنية قد قررت فى أحد أحكامها فى ١٣ مارس سنة ١٩٥٧ أن التسجيلات والنسخ الصوتى للقطع الموسيقية والأغانى يشكلان مصنفاً أصلياً (١).

ثانياً: أما الاختلاف الثانى - من وجهة نظرنا - فهو أن المقابل المالى الذى تحصل عليه طائفة فنانى الأداء يكون ناتجاً عن إبداع شخصى هو الأداء الذى تقوم به هذه الطائفة سواء كان «غناءً - تمثيلاً - إلقاءً - رقصاً إلخ» وهذا الإبداع دفع البعض لتقرير حق

---

(١) V.Civ. Seine, 13 mars 1957: RIDA 1957, n°. XRII, p. 162, note J.L Tournie.

مؤلف لفنانى الأداء على أدائه، وهذا ما أكدته بعض الأحكام القضائية التى سنذكرها فى القسم الثانى من الرسالة([1]).

أما باقى أصحاب الحقوق المجاورة فيكاد يوجد بالنسبة لها شبه إجماع على أن الأعمال التى تقوم بها ليست من قبيل الأعمال الإبداعية ولا أدل على ذلك من وجهة نظر البعض من أن هذه الأعمال لا يمكن أن تسبغ بالطابع الشخصى، بل هى عمليات استثمارية وإن كانت لها خصوصية فى أن الاستثمار الخاص بها يتعلق بالمجال الإبداعى سواء كان انتاج فونوغرام أو فيديوغرام أو برامج إذاعية أو تلفزيونية.

ثالثاً : هذه الاختلافات السابقة أدت إلى اختلاف ثالث ألا وهو :-

استبعاد نظرية ازدواج الحقوق، وذلك لأن هذه الفئات لا تتمتع إلا بحق واحد وهو الحق المالى فقط ومن ثم فلا مجال إذن لتطبيق نظرية ازدواج الحقوق. أما عن نظرية الوحدة فلا يمكن أيضاً أن ينطبق على هذا الحق أنه حق من حقوق الشخصية وذلك لأنه ليس حقاً معنوياً أو أدبياً وإنما هو حق مالى ينفر فى طبيعته عن حق الشخصية، ولا يمكن أن نعتبره حق ملكية ليس لأنه حق غير دائم (حق مؤقت) فقط ([2])، وإنما لأنه يرد على شىء غير مادى يتمثل فى المصنف المؤدى الذى هو محل التثبيت «التسجيل».

وجدير بالذكر أن هناك فرقاً بين المادة التى يتم تنفيذ المصنف عليها «مثل شرائط الفونوغرام والفيديوغرام والبرامج المثبتة» وهذا المحل يخضع للملكية، وبين الفكرة التى تحملها هذه الشرائط والتى هى محل الاستثمار المتعلق بحقوق هذه الطائفة والتى تنفر فى طبيعتها عن حق الملكية.

([1]) راجع ص٤٠٦ ، من الرسالة.

([2]) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص٥٤، حيث يرى سيادته أن من المستقر عليه أن الملكية حق دائم، فهى لا تزول إلا بهلاك الشئ المملوك أو بانتقالها إلى الغير، أما حق المولف فهو حق مؤقت يسقط فى الدومين العام بعد فترة من وفاة المولف.

ومن منطلق هذا الاختلاف آثرنا أن نتعرض لتحديد طبيعة هذه الحقوق استقلالاً عن حقوق فنانى الأداء التى ينطبق عليها نظرية الازدواج وذلك لاقتصارها وحدها على تمتعها بحقين منفصلين هما الحق المعنوى أو الأدبى والحق المادى.

-٨٣- الطبيعة القانونية للحق المالى لهذه الطائفة.

تكلم الفقهاء عن نظرية الحق فى العملاء(١) وذلك فى معرض كلامهم عن الحق المالى للمؤلف – فما هى هذه النظرية وهل تصلح لتحديد طبيعة هذا الحق؟

أولاً : «نظرية روبيه»

صاحب هذه النظرية العلامة (روبيه) حيث ذهب إلى أن حق المؤلف مثل حق مالك البراءة، يرتبط بالقسم الثالث من الحقوق المالية، أى أنه حق فى العملاء "Droit à la clientele" تتبع فائدته الاقتصادية من سعيه الهادف نحو إرضاء العملاء وجذبهم، سواء كان ذلك عن طريق الاختراعات أو المصنفات الفنية أو الأدبية أو العلامات والرسوم والنماذج الصناعية (٢).

ونجد المذكرة الإيضاحية لقانون التجارة الجديد توضح المقصود بحق الاتصال بالعملاء بأنه (مجموع العملاء الدائمين الذين يعتادون التعامل مع المتجر ويلتصقون به بسبب صفات شخصية كاللباقة والأمانة والإخلاص فى إرضاء رغباتهم).

وبديهى أنه كلما كثر عدد العملاء الدائمين كلما اتسع نشاط المنشأة وزادت أرباحها.

---

(١) V. Roubier, Droits intellectuelle au droits de clinentele rev. trim. dr. civ. 1935, p.291.

مشار إليه لدى د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٥٧ ، ص١٠٣.

(٢) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص ١٠٣.

حيث يرى سيادته أن مالك البراءة يهدف إلى إرضاء العملاء وجذبهم عن طريق (الاختراعات، مثلما يفعل المؤلف فى إرضائه للعملاء وجذبهم عن طريق المصنفات الفنية والأدبية)

وهذا ما يؤكد أهمية عنصر العملاء، وخاصة فى هذا الزمن الذى تقدمت فيه التجارة والصناعة وتطورت تطوراً ملحوظاً، حيث تتحدد القيم الاقتصادية بحجم العملاء الذين تمثلهم(١)، فالعملاء يمثلون فى الحياة القانونية الحالية قيمة أى مالاً بالمعنى القانونى للكلمة.

وأضاف روبيه أن كل فرد يخضع لممارسة مهنة معنية لكن المحور القانونى للحياة المهنية لا يمر بفكرة الملكية أو العقد، وإنما بفكرة المنافسة أو الاحتكار، وهذا هو ما يفصل بين حق المؤلف والحقوق الفنية وحق الدائنية (٢).

لقد علل روبيه كيف يمكن للعميل أن يكون محلاً للحق بقوله:

وحيث إن المبادئ الأساسية فى القانون العام هو حرية التجارة والصناعة فوجب أن يوضعا فى مجال المنافسة، وبالتالى لابد من وجود بعض القواعد التى تنظم تلك المنافسة، وهو ما نجده فى دعوى المنافسة غير المشروعة، فإذا تولد للشخص الحق المانع، فإنه يؤدى إلى ما نسميه فى اللغة التجارية بالاستئثار "Exclusivité"، وهو يتعلق بتخويل شخص الحق المانع فى انتاج هذا أو ذاك من الخلق الجديد، ولا يجب أن ينافس فى ذلك، وفى مواجهة المتمتع بذلك الحق تخلق هذه الحقوق من وسط العامة عملاء(٣)، يكون عليهم واجب قانونى فى مواجهة صاحب الحق، يفرض عليهم الامتناع عن شراء الأشياء المقلدة وإلا أصبحوا مسئولين مسئولية قانونية عن ذلك إذا ثبت سوء نيتهم، وإن كانت هذه الدعوى لا تقوم عادة لصعوبة إثبات سوء نية العملاء. ولهذا فإن الدعوى تقوم أساساً ضد البيوت المتنافسة "les maisons rivales".

وخلص روبيه إلى أن العميل يبدو هنا كمحل للحق، أو من أسس بواعثه حيث إن الأمر يتعلق بصراع منظم بين بيوت التجارة والصناعة حول جذب العملاء، وتهدف

---

(١) انظر روبيه، مقاله السابق، ص٢٩٢.

(٢) أنظر روبيه، مقاله السابق، ص٢٩٢.

(٣) نفس المقالة ، ص ٢٩٣.

الحقوق محل الدراسة أساساً إلى تحديد بعض المراكز لصالح مالكيها، والتى يجب أن تحترمها(١) البيوت المتنافسة.

نقد نظرية روبيه : لقد تعرضت نظرية (روبيه) للنقد بسبب اهتمامها الأوحد بالجانب المالى من حق المؤلف، متمثلاً فى الأرباح التى تنشأ عن طريق الاتصال بالعملاء(٢)، كما أن استعارة فكرة ترتبط بالعلوم الاقتصادية لتطبيقها فى تحديد طبيعة حق المؤلف، فيه مغالطة كبيرة لاختلاف طبيعة القطاعين.

وعلى الجانب الآخر فقد أهملت هذه النظرية الحق الأدبى للمؤلف إهمالاً واضحاً، حيث قامت بالتركيز على العملاء بهدف جذب أكبر عدد منهم، مع أن ذلك قد لا يكون قصد المؤلف دائماً، فقد ينشر المصنف طمعاً فى المجد والشهرة التى تعلو على كل قيمة مالية(٣).

كما أن فكرة العميل التى بنى عليها روبيه نظريته، والتى اعتبرها الطاقة المتحركة فى العقود. لم تحدد بعد تحديداً كافياً سواء فى الفقه أو القضاء(٤).

-٨٤- هذه هى نظرية روبيه فى تحديد طبيعة حق المؤلف والنقد الموجه إليها، فهل يمكن لهذه النظرية أن تحدد طبيعة الحق المالى لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة مع تفادى أوجه النقد الموجهة إليها؟

إن الإجابة على هذا السؤال تقتضينا التعرض لكل وجه من أوجه النقد السالفة لكى نفنده :-

---

(١) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٥٧ ، ص١٠٣.

(2) V. Eltanamli, Du droit moral de l'auteur sur son oeuvr litteraire et artistique, (Etude critique des droits positifs Francais et égyptien comparé), th . paris 1943, èd A. PEDONE. n°. 19.

مشار إليه لدى د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٥٧ ، ص١٠٣.

(٣) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٥٨ ، ص١٠٦.

(4) V. H. Desbois, le droit d'auteur en France, 1950, n°. 262, p. 302.

أولاً : بالنسبة لاهتمام هذه النظرية بالحق المالى للمؤلف وتجاهلها الواضح للحق الأدبى، ليس له أساس فى موضوعنا وذلك لعدم تمتع هذه الطوائف بالحق الأدبى، ومن ثم فإن هذا النقد ليس له محل فى هذا الموضوع.

ثانياً: القول بأن هذه النظرية قد استعارت فكرة ترتبط بالعلوم الاقتصادية لتطبيقها فى تحديد طبيعة حق المؤلف، لا يمكن أن يثار فى تحديد طبيعة الحق المالى لطائفتى (المنتجين – هيئات الإذاعة)، وذلك لاتفاق الفقهاء على أن عمل هاتين الطائفتين (المنتجين – هيئات الإذاعة) يتعلق بالاستثمار المالى، وإن كان له خصوصية لارتباطه بالمجال الإبداعى للمؤلف.

ثالثاً : القول بأن فكرة العميل لم تحدد بعد فى الفقه والقضاء، ليس لها محل خصوصاً فى هذا العصر، حيث أصبحت لهذه الفكرة قيمة مالية، تتسابق فى جذبها كل الاستثمارات.

وبالتالى تصلح هذه النظرية لتحديد طبيعة الحق المالى لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة دون أن تتعرض لأى نقد، ولكنها تعجز عن تفسير تحديد الحق المالى بمدة معينة، وهنا تظهر خصوصية هذا الحق لتعلقه بالاستثمار المالى فى مجال الإبداع الأدبى والفنى. وعلى ذلك فكان يمكن اعتبار الحق المالى لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة، حقاً فى الاتصال بالعملاء، لولا أن القانون حدده بمدة معينة، تنتهى حمايته بانقضاء هذه المدة لاعتبارات قدرها المشرع بسبب طبيعة المجال الإبداعى الذى يتعلق بعمل هذه الطائفة، وأهميته بالنسبة للمجتمع.

ولذلك تكمن ضرورة تحديد هذا الحق بمدة معينة حتى يسهل على الأفراد الاستفادة من هذا المجال الخصب، الذى هو أحد روافد الثقافة والترفيه للمجتمع(١).

---

(١) إن تحديد حماية الحقوق المجاورة بمدة معينة تكمن فى تحقيق التوازن بين حماية أصحاب الحقوق المجاورة وبين عدم الحيلولة دون استفادة المجتمع من هذه الأعمال وهذا ما سوف نوضحه عند كلامنا عن مدة حماية الحقوق المجاورة.

-٨٥- ومن ثم نصل إلى النتيجة نفسها التى توصلنا إليها فى تحديدنا للطبيعة القانونية للحق المالى لفنانى الأداء وهى أن الحق المالى لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة هو حق من نوع خاص حدد مداه ونطاقه وخصائصه التشريع ومن قبله العرف والقضاء، وهذا ما قرره أ/أندريه لوكا بقوله «إن الحق المجاور هو حق من نوع خاص (droit sui generis) أقره القانون لمجموعة من الأشخاص بسبب ما يقومون به من دور اقتصادى واجتماعى»(١).

هذا هو الذى قررناه فى تحديد طبيعة الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة - وهو ما يتفق مع ما قرره أ/أندريه - إلا أن البعض(٢) ذهب فى تحديد طبيعة الحق المالى لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة إلى أنه «حق عينى» حيث يتقرر لهؤلاء حق مادى على الاستغلال التجارى للمصنف المؤدى بواسطة الفنانين.

وعلى ذلك فإن حقوق هؤلاء تتقرر عن نشاط تجارى واستثمارى بالنسبة لهم، ولهذا فلا يمنحون إلا حقوقاً مادية وليس لهم أية حقوق معنوية تتقرر - فى أساسها - للمبدعين من مؤلفين وفنانى أداء (٣).

ولكن هذا الرأى لا يمكن أن يستقيم مع القول بأن الحقوق العينية قد وردت فى القانون على سبيل الحصر اللهم إلا إذا اعتبرنا أن ورود هذا الحق فى القانون يعتبر أن القانون هو الذى أنشأه وليست الإرادة، وهذا القول ليس محل اتفاق كما أوضحت سابقاً.

---

(١) أنظر ما سبق ص٩١.

(2) V. Xavier Daverat, th. precité, n°. 46, p. 700.

(3) B. Edelman, Commentaire de la loi, n°. 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins, étude livrée en sept parties in A.L.D. 1986, p.15.

الفصل الثانى

تحديد أصحاب الحقوق المجاورة

تمهيد :

-٨٦- ذهب هنرى ديبوا (Henri Desbois)(١) إلى أن هناك قاسماً مشتركاً يربط بين هذه الطوائف، لذلك أمكننا أن نطلق عليها مصطلحاً واحداً هو مصطلح الحقوق المجاورة، الذى يضم عدة طوائف، لذلك كان لزاماً علينا فى هذا الفصل أن نسلط الضوء على أصحاب الحقوق المجاورة، حيث إن تحديد طائفة أصحاب الحقوق المجاورة له أهميته الكبرى، وذلك لما سيترتب على هذا التحديد من التمتع بالحقوق المقررة فى إطار الحقوق المجاورة، ومن هذا المنطلق كان الحرص من التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية على وضع التعاريف الخاصة بهذه الطائفة، حيث لم نعثر - من جانبنا - على تشريع يحمى هذه الطائفة دون أن يقوم أولاً بتحديدها.

هذا المنحى من المشرع الوطنى والمشرع الدولى على حد سواء يبين بما لايدع مجالاً لأدنى شك أهمية تحديد هذه الطائفة حيث إن لتحديدها أهمية تنبع من الحماية القانونية المقررة لها، فطالما قرر التشريع مجموعة من الحقوق تمنح لهذه الطائفة، فيجب أن يكون واضحاً من هى هذه الطائفة المتمتعة بهذه الحقوق.

ولقد كانت التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية لديها من الوعى والإدراك ماجعلها تدرك أهمية هذه التعاريف، لذلك لم تتركها لاجتهادات الفقه والقضاء، بل قامت بتحديدها والنص عليها وهذا ما سنعرضه - وتمشياً منا - مع هذا الوعى والإدراك من التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية - كان لزاماً علينا أن نتعرض بالتفصيل لأصحاب الحقوق المجاورة، وفى أثناء هذا العرض ظهر لنا تساؤل يستحق منا بعض البحث، ألا وهو هل هذه القائمة المنصوص عليها من قبل المشرع وردت فى القانون على سبيل المثال (بمعنى

---

(١) V. H. Desbois, op. cit, n°, 177, p. 213.

أنه يمكن لنا إلحاق بعض الطوائف التى تتشابه مع هذه الطائفة بها (القائمة) مثل الناشرين الذين يقومون بعمل مساعد فى توصيل فكر المؤلف إلى الجمهور)، أم أن هذه القائمة وردت فى القانون على سبيل الحصر، وبالتالى فليس لنا أن نضيف أصحاب جدد لهذه الطائفة.

ومن هذا التمهيد البسيط تتضح خطتنا فى هذا الفصل كالتالى :-

المبحث الأول : فنانو الأداء.

المبحث الثانى : الطوائف الأخرى.

المبحث الأول

فنانو الأداء (Artistes interprétes)

-٨٧- إن تحديد فئة فناني الأداء - شأنها في ذلك شأن كل طوائف الحقوق المجاورة - له أهميته في معرفة الطوائف التي تتمتع بالحقوق المقررة من قبل القوانين والاتفاقيات الدولية. كما أشرت سابقاً(١).

من أجل هذه الأهمية كان لزاماً علينا أن نميط اللثام عن مدلول هذه الفئة والتعاريف التي أوردتها التشريعات الوطنية والإتفاقيات الدولية، ثم ندلي بدلونا المتواضع حول التعريف الذي نرجحه من بين هذه التعاريف، ونتعرض لمسلك المشرع الفرنسي من استبعاد طائفة الفنانين المساعدين من نطاق حماية القانون الفرنسي، ونحاول استقراء مبررات هذا الاستبعاد، لنوضح رأينا في هذا الاستبعاد، وموقفنا من القانون المصري الذي لم يسلك منهج التشريع الفرنسي في نصه على هذا الاستبعاد، وإن كان قد استبعد ضمنياً مايسمى بالممثل الصامت أو النكرة الذي يطلق عليه في المصطلح الفرنسي (Figurant) وهذا ما سوف نوضحه :-

---

(١) راجع ص ١٠١ من الرسالة.

المطلب الأول

تعريف فنانى الأداء

-٨٨- أولاً: تعريف معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة:-

يقصد بفنانى الأداء – الممثل أو المغنى أو الموسيقى أو الراقص أو أى شخص يقوم بتمثيل أو غناء أو تلاوة أو إنشاد أو أداء مصنفات أدبية أو فنية، بما فى ذلك المصنفات الفلكلورية(١).

ثانياً: تعريف الاتفاقيات الدولية

١- تعريف معاهدة روما :

عرفت المادة الثالثة (أ) من معاهدة روما المنعقدة فى مدينة روما سنة ١٩٦١ ودخلت حيز التنفيذ عام ١٩٦٤ – فنانى الأداء بقوله: لأغراض هذه الاتفاقية يقصد بتعبير (فنانى الأداء) «الممثلون والمغنيون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون فى مصنفات أدبية أو فنية أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى.

٢- تعريف معاهدة الويبو :

عرفت المادة (٢) من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى، حيث تعرف فنانى الأداء: بقولها «لأغراض هذه المعاهدة (أ) يقصد بعبارة فنانى الأداء: الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يؤدون بالتمثل أو بغيره مصنفات أدبية أو فنية أو أوجهاً من التعبير الفلكلورى».

---

(١) انظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ١٧٩.

ثالثاً: تعريف القوانين الوطنية :

١- تعريف التشريع الفرنسى.

عرفت المادة (L.212-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى الصادر بالقانون (رقم٩٢ - ٥٩٧) فى الأول من يوليو سنة ١٩٩٢ التى كانت فى الأصل المادة (١٦) من قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ عرفت فنانى الأداء - بعد استبعادها لطائفة الفنانين المساعدين - عرفت فنانى الأداء أو فنانى التنفيذ بقولها «الشخصى الذى يمثل، يغنى، يتلو، ينشد، أو يعزف أو يؤدى بأى طريقة أخرى مصنفاً أدبياً أو فنياً أو يؤدى مشهداً من مشاهد المنوعات أو السيرك أو العرائس المتحركة(١).

٢- تعريف التشريع المصرى (٢):

عرف القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ لحماية حقوق الملكية الفكرية فنانى الأداء فى المادة (١٣٨) فقرة رقم (١٢) بأنهم «الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يرقصون فى مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام

---

(١) أنظر المادة L.212-1 من القانون الفرنسى وأصلها هى :-

"A l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste interprète au executants la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une oeuvre litteraire au artistique, un numéro de varietés, de cirque au de morionnettes. [L. n°. 85-660 du 3 juill. 1985, art. 16].

(٢) وقد اقتصرت المادة (٣٥) من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ على ذكر أمثلة فقط بقولها «يعتبر أصحابا للحقوق المجاورة منتجو التسجيلات السمعية وشركات ومؤسسات البث التليفزيونى ودور النشر والفنانون المؤدون كالممثلين والعازفين والمطربين وأعضاء الجوقات الموسيقية والراقصين وفنانى مسرح الدمى المتحركة وفنانى السيرك.

هذا القانون أو آلت إلى الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى، بما فى ذلك التعبيرات الفلكلورية([1]).

ولم يبتدع القانون المصرى تعريفاً لفنانى الأداء ولكنه اتبع نهج إتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى وهو قريب جداً فى مضمونه من التعريف الوارد فى معاهدة روما، ولكنه أغفل إشارة مهمة فى تعريف الويبو ألا وهى (أو يؤدون بالتمثيل أو بغيره) وهذه الإشارة تعبر عن استخدام الوسط الرقمى، وليس المقصود التمثيل الذى هو مرادف للأداء([2]). ولم تخرج التعاريف المتعددة لفنانى الأداء عن نطاق المادة (٣) من اتفاقية روما سنة ١٩٦١ أو المادة (L.212-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى سنة ١٩٩٢. لذلك سنقتصر على بحث هذين التعريفين لأهميتهما ثم نبحث تعريف المادة (٧٦٢) من قانون العمل الفرنسى، وأخيراً نذكر بعض الاختلافات بين هذه التعاريف وتعريف القانون المصرى حتى نصل إلى التعريف الذى نرجحه.

([1]) الجريدة الرسمية العدد ٢٢ مكرر فى (٢) يونيو سنة ٢٠٠٢، وجدير بالذكر أن المقصود مصطلح الفلكلور، يقصد بهذا المصطلح عموماً من ناحية الحماية القانونية مصنفات التراث الثقافى لإحدى الأمم التى ابتكرها وحفظها وطورها أشخاص مجهولى الشخصية جيلاً بعد جيل بين الجماعات الأصلية. ومن أمثلة هذه المصنفات. القصص والأغانى الشعبية والموسيقى الملحنة لآلة موسيقية أو الرقصات ومختلف الطقوس الشعبية. واستناداً إلى بعض الآراء، لا يغطى مفهوم الفنون الشعبية أو الفلكلور مصنفات الفن الشعبى التى يعبر عنها فى شكل ملموس. ومع ذلك فإن الفنون الشعبية تشتمل بأوسع معانيها القانونية على جميع المصنفات الأدبية والفنية التى غالباً ما يبتكرها مؤلفون مجهولوا الشخصية من مواطنى بلد معين حسب كل الافتراضات والتى تتطور انطلاقاً من الأشكال المميزة التقليدية فى الجماعات الإثنية لهذا البدل.

أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ١١٩.

وانظر أيضاً د/حسن حسين البراوى، الحماية القانونية للمأثورات الشعبية الفلكلور، المعارف التقليدية، فى ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية – دار النهضة العربية، ص١٣.

([2]) أنظر وثيقة الويبو ، الحماية الدولية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، ص٥.

-٩١- أولاً : تعريف المادة (٣) من اتفاقية روما: يرى بعض الباحثين أن تعريف المادة (٣) من اتفاقية روما تعريف قاصر عن الإلمام بكافة طوائف فنانى الأداء، حيث لم يشمل التعريف فنانى المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة(١)، بل قصره على الذين يؤدون مصنفات أدبية أو فنية فقط، وبالتالى فإن مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة تخرج عن مضمون التعريف لأنها لا تعتبر من المصنفات الأدبية أو الفنية - طبقاً لوجهة نظر البعض.

ونحن نرى أن هذا الرأى - محل نظر - حيث يعترض عليه البعض على اعتبار أن مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة تدخل ضمن المصنفات الأدبية والفنية طبقاً للمادة (L.112-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى(٢).

ووفقاً لهذا الرأى يكون التعريف شاملاً لكافة طوائف فنانى الأداء، على اعتبار أن مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة هى أيضاً مصنفات أدبية وفنية.

وعلى فرض صحة الرأى السابق الذى يدعى عدم شمول هذا التعريف لكافة المصنفات فإنه لا يقدح فى التعريف لأن الاتفاقية تمثل الحد الأدنى من الحماية للدول المتعاقدة(٣)، وهذا ما يتضح من نص المادة التاسعة من الاتفاقية نفسها حيث تقول «يجوز لأى دولة متعاقدة، بموجب تشريعاتها الوطنية، أن توسع نطاق الحماية المنصوص عليها فى هذه الاتفاقية لتشمل الفنانين الذين لا يؤدون مصنفات أدبية أو فنية».

---

(١) **V. Gueguen jean - Marie**, th. précité, p. 569.

حيث يقول سيادته :

"La définition de l'article 3 de la convention de Rome s'avère toute de même moins large que celle de la loi Française. Elle écarte les artistes de variétés, ceux exécutent un numéro de cirque au animent des marionnettes.

(٢) V. art. L.112-2 (4): "Les oeuvres chorégraphique, les numéros et tours de cirque, les pantomimes dont la mise en oeuvre est fixée par écrit ou autrement....

وانظر أيضاً :

- **Charles Debbasch** et autres, op. cit, n°. 1925, p.578.

(٣) **V. . Gugeuen Jean - Marie**. th. précité, p. 570.

ولذلك اقتصرت الاتفاقية على الفنانين الذين يؤدون مصنفات أدبية أو فنية فقط ولم تشمل الحماية فناني المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة، على عكس ما فعل القانون الفرنسي الذي نص عليهم صراحة.

-٩٢- مدى استبعاد الفنان المساعد أو المكمل من معاهدة روما :-

والسؤال الذي يطرح نفسه، ونحن بصدد تعريف معاهدة روما لفناني الأداء هو: هل استبعدت هذه المادة (٣ من معاهدة روما) الفنان المساعد أو المكمل(artiste de complément) ؟

يرى بعض الباحثين أن قائمة تعداد الأنشطة الفنية التي ذكرتها هذه المادة لا تشمل الفنان المساعد أو المكمل (artiste de complément) وبالتالي فيكون مستبعداً من نطاق حماية المعاهدة، وذلك لأن هذه القائمة محددة (limitative) ولا يمكن إضافة الفنان المساعد إليها ([1]).

-٩٣- رأينا في استبعاد معاهدة روما للفنان المساعد :-

ونحن على العكس من ذلك، حيث نرى أن فئة الفنانين المساعدين لم تستبعد من نطاق حماية معاهدة روما، وسندنا في ذلك هو نص المادة نفسها التي تعرف فناني الأداء، فقد أعقبتها بالنص الآتي :-

أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى، والضمير: ها في قوله (فيها) يعود على المصنفات الأدبية أو الفنية، فيكون المعنى أن أي أداء بأية طريقة لمصنف أدبي أو فني، يتمتع بحماية معاهدة روما، وبالتالي فيكون الفنان المساعد – من وجهة نظرنا – غير مستبعد من نطاق الحماية، أما الممثل الصامت أو النكرة (Figurant) فهو مستبعد وذلك لانعدام الدور الذي يؤديه أو تفاهته.

([1]) V. · **Gueguen Jean** - Marie, th. Précité. p. 570.

-٩٤- ثانياً: تعريف المادة (L.212-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى:-

لو نظرنا إلى تعريف المادة (L.212-1) من التقنين الفرنسى نجد أنها أشمل من تعريف المادة (٣) من الاتفاقية، حيث أضافت هذه المادة إلى الأشخاص الذين يؤدون أو يعزفون فى مصنفات أدبية أو فنية - أضافت أيضاً - الفنانين الذين يؤدون مشهداً من مشاهد المنوعات أو السيرك أو العرائس المتحركة.

وهكذا نجد أن تعريف هذه المادة يشمل جميع فنانى الأداء الذين يؤدون مصنفات أدبية أو فنية وأيضاً جميع الفنانين الذين يؤدون مشاهد تتضمن إبداعاً وتقدم فى عرض علنى للجمهور(١).

فمثلاً الفنان الذى يقوم بتحريك عروسة أو عدة عرائس متحركة، فإنه يتمتع بصفة فنانى الأداء فى مفهوم هذه المادة، رغم أنه لا يظهر، ولكنه يقوم بأداء صوتى مما يكون له بعض الأثر فى إضفاء جزء من شخصيته على عمله (٢).

---

(١) V. **Gueguen Jean - Marie**, th. précité, p. 563:

"La définition de la notion d'artiste interprète, donnée par l'article 16. est très large. Elle couvre toutes les catégories d'artistés du spectacle, c'est-à-dire les artistes qui, par leur interprétation au leur exécution d'une oeuvre litteraire au artistique, ou d'un numéro impliquant une création, offrent un spectacle au public.

V. aussi, patrick Tafforeau, th. précité. n°. 412, p. 365.

"La loi du 3 juillet 1985 semble avoir étendu la définition de artiste interprèt commele lui fermettait l'article 9 de la convention de Rome.

(٢) V. **Gueguen Jean - Marie**. th. Précité. p. 568.

-٩٥- مدى تطلب شرط الاحتراف لإضفاء الحماية على فنانى الأداء:-

ولم تفـــرق هـــذه المـادة (L.212-1) فـــى الحمايـــة بـين فنـانى الأداء المحـترف (un professionnel) وغير المحترف (amateur)، فكلاهمـا يستحق نفس الحمايـة(١)، حيث أن هذه المادة قد قامت بتعداد كل الأنشطة التى يجب على الفرد ممارستها حتى يتمتـع بصفـة فنـانى الأداء، ولـم تذكـر هـذه المـادة وجوب أن تكـون هـذه الممارسـة علـى سـبيل الاحتراف أى ممارسة مهنية واكتفت بالإشارة إلى القيام بهذه الأنشـطة التعداديـة المذكـورة فى هذه المادة دون أى تحديد آخر (٢).

-٩٦- مدى تمتع الشخص المعنوى بصفة فنانى الأداء :-

بالرغم من أن المادة (L.212-1) من التقنين الفرنسى لم تحدد نوعية الشـخص الـذى يجب أن يتمتع بصفة فنانى الأداء، هل هو شخص طبيعى أم معنوى، إلا أنـه مـن الواضـح أن الشخص الذى يتمتع بالحقوق المقررة لفنانى الأداء يجب أن يكون شخصاً طبيعياً، وذلـك لأنه لا يمكن لنا أن نطبق فلسفة المصنف الجماعى الـذى يجعل الشـخص المعنـوى مؤلفـاً، على فنانى الأداء فنجعل الشخص المعنوى الذى ينظـم أداءً جماعياً لا يتمـيز أداء كـل فـرد فيه، فنان أداء بسبب صمت المشرع عن النص على هذه الحالة، لاختلاف كلا الأمريـن(٣) فيكون قياساً مع الفارق كما يقول فقهاء الشريعة الإسلامية.

---

(1) V. P **Tafforeau**, th. precité. n°. 413, p. 365.

حيث يذكر سيادته أن :

"Enfin. peu importe que l'artiste interprèt soit un professionnel au un ameteur. le mérite n'etant pas pris en considération pour accorder la protection de la propriété letteraire et artistique.

(2) V. **Gueguen Jean**-Marie. th. précite. p. 566.

(3) V. **André Lucas** et Henr Jacques lucas, op. cit. n°. 811, p. 626.

وانظر المادة (٨١) من القانون الألمانى التى تنص على أن :-

«إذا نُظم الأداء عن طريق أية مؤسسة، فإن الترخيص باستعمال الأداء يكون مطلوباً من المتعهد بالإضافة إلى فنانى الأداء. وهذا هو نص المادة باللغة الإنجليزية :- ▪

ورغم أن المادة (L.212-1) من التقنين الفرنسي تشمل في تعريفها كافة طوائف فناني الأداء، إلا أنها استبعدت طائفتين من نطاقها، ألا وهما: [١] الممثل الصامت أو النكرة والذي يطلق عليه في المصطلح الفرنسي (Figurant) والفنان المساعد أو المكمل والذي يطلق عليه (artiste de complement).

-٩٧- الفرق بين الفنان المساعد والفنان الصامت :

يرى بعض الفقهاء أن دور الممثل المساعد أو المكمل أكثر أهمية من الممثل الصامت أو النكرة الذي لا يرقى دوره إلى الحد الذي يمكن أن يلفت به نظر بعض الجمهور، بل في كثير من الأحيان يكون وضعه في الأداء كالديكور الحي، ولا يقوم بأي دور بتاتاً، ولذلك فإن هذه المادة قد استبعدت صراحة الفنان المساعد، ولم تستبعد الممثل الصامت أو النكرة صراحة وذلك لاستبعاده ضمناً ومن باب أولى.

-٩٨- وينتقد البعض هذه المادة لأنها بعد أن ذكرت المصنفات الأدبية والفنية أضافت أيضاً مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة، وهذه الإضافة توحي أن هذه المادة فرقت بين المصنفات الأدبية والفنية من ناحية وبين مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة من ناحية أخرى رغم أنها (مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة مذكورة في المادة (L.112-2-4) من نفس التقنين على أنها من المصنفات الأدبية والفنية([1])، وهذا - كما يقول البعض - جعل هناك تعارضاً بين المادتين، وإن كان

= "II) A performance is organized by an entrprise, the consend of the owner of the entrprise shall be required for the purposes of articles 74, 75 (1) and (2) and article 76 (1), in addition to the consent of the performer.

- وعلى عكس هذا المفهوم، يرى البعض أن تنفيذ المصنفات العامة عن طريق الحاسب الآلي، لايعتبر أداء.

V. en ce sens en droit Espagnol A. Cabanillas sanchez, in comentarios a la ley de propriedad intellectual, sous la direction de R. Bercovitz Rodriguez cano, 2e ed. Tecnos, 1997, p. 1553. sur l'idée que l'exécution d'oeuvres (générées) par ordinateur n'est pas une interprétation, non plus que l'uitisation du (clone virtuel d'un act.eur).

مشار إليه لدى أندريه لوكا، مرجع سابق، بند ٨١١، ص ٦٢٦.

([1]) V. P: .Tafforeau, th. precité

هذا الإسهاب. لا يضر بالأشخاص المحمية "la redondance ne nuit pas aux personne protoges" .

وإن كان البعض يعترض على اعتبار مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة من المصنفات(١). لكن الأستاذ/ أندريه لوكا André Lucas يعتبر أن هذه الأعمال من المصنفات بالمعنى الواسع "elle semble conforme à L'acception large d'oeuvre"(٢) .

وعلى ذلك يتضح لنا أن فنانى الأداء وفقاً لتعريف المادة (L.212-1) من التقنين الفرنسى هو الذى يوظف شخصيته داخل مشاركته فى أداء المصنف بحيث يسبغ على هذا الأداء الطابع الشخصى له، فتظهر إلى حد ما شخصيته من خلال الدور الموكل له أدائه (٣).

-٩٩- الفرق بين فنانى الأداء وفنانى التنفيذ :-

وقبل أن نتعرض للطائفة المستبعدة (الفنانين المساعدين) وجب علينا التفرقة بين فنان الأداء وفنان التنفيذ حتى تكتمل الصورة، فالتشريعات الوطنية الأوروبية والاتفاقيات الدولية فى تعريفها لفنان الأداء تقول فنانى الأداء artistes interprétes أو فنانى التنفيذ exécutants فما الفرق بينهما؟

يرى البعض أن صفة فنانى الأداء تطلق على أولئك الأشخاص الذين يؤدون أدواراً فى العروض المسرحية أو السينمائية وكذلك فى هيئات الإذاعة، كما تشمل أيضاً الأشخاص الذين يؤدون مصنفات موسيقية.

أما فنان التنفيذ فهم أولئك الأشخاص الذين يقومون بعملهم داخل مجموعة موسيقية مثل orchestre ou chour ولا ينطبق هذا الوصف على العازف المنفرد ولا المايسترو

---

(١) **V. H. Desbois, A Francon et A. Kérver**, les conventions internationales de droit d'auteu et des droits voisins, Dalloz, 1976, n°. 270.

(٢) **V. André lucas et et H. Hacques Lucas**, op. cit. n°. 811, p. 625.

(٣) **N. Gueguen jean-Marie**, th. precité, p. 567.

فى الفرقة الموسيقية([1]) ولكن يعترض على هذه التفرقة بعدم إمكانية الفصل بين العملين، فالفنان المنفذ لا يكتفى مطلقاً بالدور الميكانيكى المحض وإنما يقوم بالعزف أيضاً، بمعنى أنه يمكن للشخص الواحد أن يجمع بين الوضعين وفقاً لهذا المعيار.

وأياً كان معيار التفرقة فإن كلا من فنانى الأداء وفنانى التنفيذ يتمتعون بنفس الحماية القانونية، ولا يترتب على هذه التفرقة أية نتائج عملية.

-١٠٠- ثانياً: الفنانون المساعدون : "artiste de complément"

استبعدت المادة (L.212-1) من التقنين الفرنسى طائفة الفنانين المساعدين وهم الفنانون الذين يؤدون أدواراً ثانوية - استبعدتهم من التعريف ومن ثم من نطاق الحماية، فمن هم؟ ولماذا استبعدوا؟ وما هو رأينا فى هذا الاستبعاد؟ أسئلة عدة نحاول الإجابة عليها:-

-١٠١- تعريف الفنان المساعد " définition de artiste de complément"

إن التعرف على هذه الطائفة يستحق منا كثيراً من الشرح، حيث لم يعرف القانون الفرنسى هذه الطائفة وإنما ترك ذلك لعرف المهنة([2]) .

يرى بعض الفقهاء أن الفنانين الذين يؤدون - فى قطاع المسرح أو السينما - أدواراً لا تتجاوز فى النص ثلاثة عشر سطراً هم من هذه الطائفة المستبعدة([3]).

وهذا القول جعل البعض يتساءل عن معيار تحديد الفنان المساعد أو المكمل خارج نطاق المسرح أو السينما ([4])؟

([1]) **V. Patrich Tafforeau**, th. preced. n°. 389, p. 351.

([2]) **V. Charles Debbash et autres**, op. cit, p. 579.

([3]) **La même oeuvre.**

([4]) V. Cass 1er Civ. 6 Juill. 1999 Debrane c/télema D.1999, JR. 213, le rôle de l'artiste de complément ne dépasse pas treize lignes de texte mais que decider dans les autres cas?

ولقد كان مشروع قانون (٣) يوليو سنة ١٩٨٥ رقم ٢١٦٩ يحيل فى تحديد الفنانين المساعدين (المكملين) إلى العقد أو عرف المهنة، ولكن القانون صدر معترفاً فى تحديد هذه الطائفة بعرف المهنة فقط دون الاعتراف بالعقد، وذلك لعدم جدواه فى تحديدهم طالما أن للقاضى الحرية فى إعادة تكييف العقد وفقاً لحقيقة الواقع(١).

-١٠٢- رأى القضاء فى معيار التفرقة بين الفنان المساعد وفنانى الأداء :-

ولقد حددت محكمة النقض بباريس فى حكم ليس ببعيد (١٨ فبراير سنة ١٩٩٣) معايير ثلاثة للتفرقة بين فنانى الأداء الذين يتمتعون بالحقوق المجاورة والفنانين المكملين أو المساعدين (artistes de complément) الذين يحرمون من التمتع بهذه الحقوق وإن كانوا يخضعون لقانون العمل :-

[١] المعيار الأول : أهمية الدور Critère de l'importance du rôles

فيكون الفنان المكمل أو المساعد هو ذلك الفنان الموكل له دور مكمل أو مساعد.

ونحن نرى من جانبنا أن هذا المعيار معيار غير منطقى، حيث جعلنا نتساءل أيضاً عن ما هو الدور المكمل أو المساعد؟ هل هو بصغر حجمه رغم أنه قد يكون دوراً محورياً ومؤثراً أم ماذا؟

فالتعريف المنطقى يجب ألا يشتمل على لفظ مشتق من المعرف، ذلك أنه فى هذه الحالة يتوقف فهمنا للتعريف على فهمنا للمعرف (٢).

[٢] المعيار الثانى : الابتكار والأصالة Critère de l'originalité

فالفنان الذى لا يطبع أداءه بالطابع الشخصى، ولا يظهر موهبته وقدرته الفردية على الأداء لا يكون مبتكراً وبالتالى يستبعد من طائفة فنانى الأداء، وهذا المعيار - فى نظرنا -

---

(١) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 410, p. 363 , 364.

(٢) أنظر كتاب الفلسفة والمنطق للثانوية العامة، مطابع روزاليوسف الجديدة، ط١٩٩٨، ١٩٩٩، ص١٢٣ تأليف د/محمد مهران وآخرين.

يخلط بين الفنان المساعد الذى تظهر شخصيته فى الدور الثانوى، وبين الممثل الصامت أو النكرة الذى تنعدم لديه هذه الخاصية.

ويرى بعض الفقهاء أن المحكمة بتبنيها هذا المعيار تكون قد نقلت الشرط الخاص بحماية حق المؤلف وهو الابتكار على الفنانين وهو لم يتضمن فى نص المادة (L.212-1)(١).

[٣] المعيار الثالث : الجهالة Critère de l'anonymat

فالفنان المغمور الذى يمكن إحلال غيره محله دون أن يكون له تأثير على العمل الفنى، ولا يتأثر الجمهور بذلك يكون من الفنانين المساعدين أو المكملين وبالتالى المستبعدين من نطاق الحماية (٢).

وفى هذا الحكم رفضت المحكمة إضفاء صفة فنانى الأداء على الراقص فى فيلم إعلانى، حيث إنه لم يشترك فى هذا الفيلم إلا لحظات بسيطة وسط مجموعة من الناس، وبصورة مجهولة وغير ظاهرة(٣).

-١٠٣- مدى صلاحية هذه المعايير للتطبيق على الأداء الموسيقى :

ويرى بعض الباحثين أن هذه المعايير الثلاثة لا تصلح إلا للممثلين وليس للموسيقيين، لأنه نادراً ما يوجد فى الأداء الموسيقى مايسمى بالفنان المساعد اللهم إلا فى نطاق فى

---

(1) V. Isabelle Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numéraique, litec, 2002, n°.96, p.49.

(2) V. C. Paris 18 Fév. 1993. Christian Armbrurter, dit Brustere. S.A. Téléma, inedit n°. du répertoire général: 92/31724 ch. Chron. Kerver. R. I. D.A. Oct. n.158.

والمعايير الثلاثة هى :

1) L'artiste de complément a un rôle complementaire et accessaire (Critère de l'importance du rôle).
2) Sa personnalité ne transparait pas dans sa prestation qui n'est pas originale (Critère de l'originalité).
3) enfin. il est interchangeable et non-identifiable (Critère de l'anonymat).

(3) V. C. A paris, 18e ch, Sect. E, 18 Févr. 1993: Juris Data n°. 020690; RI D.A, oct. 1993, p. 2145.

الغناء الأوبرالى وهؤلاء لا يكونون موسيقيين، ومن ثم فإنه يصعب تطبيق هذه المعايير عليهم (الموسيقيين) لأن ذلك سيؤدى إلى نتائج غير مقبولة، حيث سيصبح كثير من الموسيقيين فى مرتبة الفنان المساعد، وهذا غير مقبول فى الأداء الموسيقى، والذى يكون لأى شخص فيه دور أساسى وفعال، فلا يمكن اعتباره مساعداً أو مكملاً(١).

-١٠٤- وانطلاقاً من إدراكنا بأهمية الدور الذى يلعبه القضاء فى النص التشريعى، حيث إن النص التشريعى هو حكم قانونى ساكن، فإذا تدخل القضاء بتطبيق هذا الحكم الساكن تحول إلى حكم فى حالة حركة، وشعر بقيمته أفراد المجتمع. من أجل ذلك آلينا على أنفسنا - من البداية - أن تكون كل موضوعات رسالتنا مدعمة بأحكام القضاء الفرنسى، حتى تكون للدراسة النظرية التحاماً بالواقع العملى، فتكون - إن شاء الله - مثمرة فى بيان المشكلات وإيجاد الحلول لها من واقع النصوص التشريعية الموجودة، أو التنبيه على ضرورة تعديل بعضها إن وجد بها قصور. وسيراً على نفس المنهج الذى اتبعناه من البداية ونعرض بعض التطبيقات القضائية الفرنسية التى تحدد صفة فنانى الأداء:-

فنجد أولاً أن القضاء قد منح الرياضى (Sportif) صفة فنان العروض المسرحية أو السينمائية (artiste du spectacle) طبقاً لنص المادة (L.672) من قانون العمل الفرنسى(٢).

وكذلك رفضت محكمة استئناف باريس فى حكمها الصادر بتاريخ (٢٦) مارس سنة ١٩٨٦ أن تعتبر ممثلاً ما من طائفة الفنانين المساعدين وذلك لأن دوره كان ضرورياً ومهماً فى العمل (معيار أهمية الدور) (٣).

---

(1) V. Patrich Tafforeau, th. Preci té. P.364 et p. 365.

(2) V. Cass. Soc, 13 Mai 1972, Bull. Civ. V, n°. 391, boxeur.
V. Aussi Cass Cass. Soc., 5 Mars 1981, 2 arrêts: Bull. Civ. V, n°. 185, Catcheur.
C.E 8 Juill. 1988: D. 1990; inf. rap. p. 394, cyclistes.

(3) CA. Paris, 4e ch. A, 26 nov. 1986: Juris -Data , n°. 02875.

وسلبت هذه الصفة (صفة فنانى الأداء) فى الحكم الشهير الذى فرق بين فنانى الأداء والفنان المساعد (١٨ فبراير سنة ١٩٩٣) والذى عرضنا له سابقاً من الراقص الذى يظهر فى فيلم إعلانى بصورة مبهمة داخل مجموعة من الناس(١).

وهذا معناه أن المحكمة نظرت إلى الدور (معيار أهمية الدور) فلم تجده قد تم بصورة تبرز فيها شخصية صاحبه، وبالتالى فقد حرمته من التمتع بحقوق فنانى الأداء.

وفي حكم لمحكمة استئناف باريس فى ٣١ مايو سنة ١٩٩٦ (٢) منحت صفة فنانى الأداء لممثلة كوميديانة، رغم أن مطالعة النص ورؤية مشاهد الفيلم يؤكدان على أن دورها هو الدور الثانى.

ورغم ذلك منحتها هذه الصفة وذلك لأن مشاركتها مطبوعة بطابع الأصالة والأهمية، كما أن شخصيتها علامة بارزة على هذا العمل، رغم صغر دورها الراجع أساساً إلى صغر حجم الفيلم الإعلامى عموماً.

كما أوضحت المحكمة أيضاً أنه لا يمكن لعقد العمل ولا قيمة المقابل المالى أن تجعل القاضى يستبعد صفة الفنان المساعد أو المكمل من المؤدى.

والأمثلة القضائية فى تحديد صفة فنانى الأداء كثيرة ومنها حكم النقض الفرنسى سنة ١٩٩٩ الذى فرق فيه بين فنانى الأداء والفنان المساعد (٣)، حيث استعرضت المحكمة نص المادة (1-212) من التقنين الفرنسى التى تعرف فنان الأداء، وخلصت إلى أن هذا التعريف واسع جداً، ولكن نطاقه محصور من خلال استبعادها للفنان المساعد أو المكمل والمعتبر كذلك وفقاً لأعراف المهنة، وتوصلت إلى تحديد فنان الأداء وفقاً للدور ومدى إسباغ الطابع الشخصى عليه.

---

(١) أنظر ما سبق، ص١٠٣.

(2) CA. Paris, 2e ch. Sect. 31 mai. 1996. inédit (RG, F94/00020).

(3) Cass. 1er; 6 juill. 1999 Debranc C/telema, D. 1999; I/213; cass. 1er civ. 6 juill 1999.

الخلاصة :

من خلال إشارتنا لبعض أحكام القضاء الفرنسي بدا لنا أن القضاء لايكتفى فقط بكون الدور مكملاً compelémentir أو مساعداً accessoire لكى يمنع إضفاء صفة فنانى الأداء على القائم به، ولكن ينظر أيضاً فى مدى ما يتمتع به الأداء من طابع شخصى، بحيث يكون الأداء علامة ظاهرة على شخصية صاحبه، هذا بالإضافة إلى مدى إقبال الجماهير على هذا الأداء ومؤديه، بحيث يكون لهذا الفنان أثر لدى الجمهور.

-١٠٥- استبعاد الفنان الصامت أو النكرة (Figurant) :

ويتساوى مع الفنان المكمل أو المساعد فى الاستبعاد ما يطلق عليه فى المصطلح الفرنسى (figurant) وإن كان لم يذكر صراحة فى القانون الفرنسى، ولكن الفقه استقر على استبعاده، لأن دوره أقل أهمية ونشاطاً من الفنان المكمل، بل فى معظم الحالات يمكن أن يعتبر من الديكور الحى بالنسبة لأى عرض ولا يقوم بأى دور بتاتاً، لذلك فهو مستبعد من باب أولى، وكان الممثل الصامت أو النكرة (figurant) مذكوراً صراحة فى الاستبعاد فى مشروع القانون، ولكنه حذف بعد مناقشات لأن مصطلح الفنان المكمل أو المساعد يمتد ليشمله فلا داعى لذكره صراحة طالما مفهوم من مصطلح الفنان المكمل أو المساعد([1]).

-١٠٦- مبررات استبعاد الفنان المساعد أو المكمل :

وقيل فى تبرير هذا الاستبعاد أمران :-

[١] أن المشرع استبعد هذه الطائفة من الفنانين حتى لا يعرقل استغلال المصنف المؤدى، خاصة وأنه يجب الحصول على إذن فنانى الأداء وذلك لاستغلال هذا المصنف([2]).

([1]) **V. Rapport** du sénat n°. 212 tome.

([2]) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 410, p. 392.

[٢] وقيل أيضاً إن المشرع قد أقام قرينة قانونية لا تقبل إثبات العكس على أن عمل الفنان المساعد يفتقر إلى الإبداع الذى هو أساس الحماية، بمعنى أن عمله – من وجهة نظر – المشرع لا يرقى لدرجة إضفاء الحماية القانونية عليه طبقاً لإطار الحقوق المجاورة([1]).

-١٠٧- رأينا فى استبعاد طائفة الفنانين المساعدين من نطاق الحماية :-

لقد جانب المشرع الفرنسى الصواب عندما استبعد الفنانين المكملين أو المساعدين من التمتع بالحقوق المجاورة وذلك لمجافاته العدل والمساواة بين الفنانين بسبب أدوارهم (كبيراً أو صغيراً) وهذا لا يجوز، لأن الدور قد يكون صغيراً ولكن مؤثراً ومحورياً فى الرواية ولا يمكن الاستغناء عنه، وقد يكون كبيراً وغير مؤثر، كما أن التبرير الأول الذى قيل فى هذا الاستبعاد يمكن إيجاد حلولاً ثلاثة له :-

الحل الأول :- يمكن أن نتفادى عرقلة الاستغلال عن طريق اقتصار الحصول على إذن من فنانى الأداء فقط دون تطلب الحصول على إذن من الفنان المكمل أو المساعد مع الاحتفاظ بحقه المادى وهذا ليس استحداثاً فى قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة، فنجد مثلاً شبيه لذلك فى نص المادة (٣٢) من قانون حماية حق المؤلف المصرى رقم (٣٥٤) التى تنص على ([2]):-

«لمؤلف السيناريو ولمن قام بتحوير المصنف الأدبى ولمؤلف الحوار وللمخرج مجتمعين الحق فى عرض المصنف السينمائى أو المعد للإذاعة اللاسلكية أو التليفزيونية رغم معارضة واضع المصنف الأدبى الأصلى أو واضع الموسيقى وذلك مع عدم الإخلال بحقوق المعارض المدنية على الاشتراك فى التأليف([3]).

([1]) V. Gueguen Jean- Marie, th. precité, p.565, p. 658.

([2]) حلت محلها الفقرة (ثانياً) من المادة (١٧٧) من القانون المصرى رقم (٨٢) سنة ٢٠٠٢.

([3]) انظر المادة (١٧٧) ثانياً من القانون المصرى الجديد رقم (٨٢) سنة ٢٠٠٢، والتى حلت محل المادة (٣٢) من قانون (٣٥٤) لسنة ١٩٥٤.

ونحن نستدل بهذه المادة على إمكانية الاقتصار في الحصول على الإذن من فناني الأداء فقط، دون تطلب الحصول على إذن من هؤلاء الفنانين المكملين لكثرتهم وحتى لايتعرقل الاستغلال، ولكن مع الاحتفاظ بحقهم المادى على مشاركتهم فى أداء المصنف.

الحل الثاني :- ويمكن أيضاً تفادى عرقلة الاستغلال عن طريق الحصول مسبقاً على رضاء الفنانين المكملين أو المساعدين وذلك عند تعاقدهم على الأداء، عن طريق عمل نماذج مطبوعة يوقع عليها كل فنان مكمل أو مساعد يفيد موافقته على استغلال هذا الأداء بشرط حصوله على حقه المادى.

وهذا ليس صعب التطبيق من الناحية العملية، وهذا - فى نظرنا - أفضل من حرمانهم من التمتع بالحقوق المجاورة.

فالموازنة بين حرصنا على عدم عرقلة استغلال المصنف المؤدى، وبين رغبتنا فى عدم حرمان هذه الطائفة من التمتع بالحقوق المجاورة جعلنا نصل إلى هذا الحل الوسط.

الحل الثالث : يمكن أيضاً تفادى عرقلة الاستغلال عن طريق قيام هؤلاء الفنانين (المؤدين والمكملين على حد سواء) بانتخاب شخص واحد أو أكثر، وذلك للقيام بإعطاء الإذن أو منعه وفقاً للمصلحة التى يمثلها هذا الشخص، ويكون نائباً عن هؤلاء الفنانين، وبذلك نكون قد تجنبنا عرقلة الاستغلال نظراً لكثرة عدد الفنانين وصعوبة الحصول منهم جميعاً على إذن، وذلك بالحصول على هذا الإذن من النائب الممثل لهم جميعاً وهذا أفضل وأسهل. وهذا الحل هو نهج المشرع اللبنانى فى قانون رقم (٧٥) لسنة ١٩٩٩ فى المادة (٤٠) منه حيث نصت على «ينتخب الفنانون المؤدون المشتركون فى عمل أو عرض

مشترك بالأكثرية النسبية شخصاً واحداً ليمثلهم فى ممارسة حقوقهم المذكورة فى المادة (٣٩) من هذا القانون) (١)، (٢).

ولذلك نجد أن القانون الفرنسى هو الذى استبعد هذه الطائفة من نطاق حماية الحقوق المجاورة، أما القانون المصرى لم يستبعد – صراحة – هذه الطائفة من الحماية منتهجاً فى ذلك منهج اتفاقية روما وهذا ما يظهر جلياً من نص المادتين (١٥٥ و ١٥٦) من القانون التى تكلمت عن حقوق فنانى الأداء ولم تشر من قريب أو من بعيد إلى أى استبعاد.

ولكن ومع مطالعة ماورد فى مضبطة المجلس نجد أن القانون المصرى قد استبعد الممثل الصامت أو النكرة (figurant) من نطاق الحماية ولكن لم توضع معايير محددة لذلك(٣).

---

(١) أنظر المادة (٣٩) من هذا القانون حيث تنص على «مع مراعاة أحكام المادة (١٥) من هذا القانون، يحق للفنانين المؤدين أن يجيزوا أو يمنعوا ما يأتى :-
١- بث أدائهم غير المثبت أو نقله إلى الجمهور إلا إذا كان البث أو النقل بمثابة إعادة لبث حفلة أجيز بثها سابقاً.
٢- تثبيت أو تسجيل أدائهم الذى لم يثبت بعد على أية مادة ملموسة.
٣- نسخ وبيع وتأجير التسجيلات التى تتضمن تثبيتاً غير مجاز لأدائهم.

(٢) أنظر المادة (٨) من اتفاقية روما التى تنص على «يجوز لأى دولة متعاقدة بموجب تشريعاتها الوطنية، أن تحدد طريقة تمثيل فنانى الأداء فيما يتعلق بممارسة حقوقهم، فى حالة اشتراك عدد منهم فى أداء واحد بالذات.

(٣) أنظر نشرة مجلس الشعب الفصل التشريعى الثامن – دور الانعقاد العادى – العدد الحادى عشر، ص١١٠ حيث جاء فيه أن رئيس المجلس أ.د/ أحمد فتحى سرور: تساءل لو أن شخصاً ألغى أغنية لمدة دقيقة أو أدى دوراً بسيطاً فهل يترتب له على هذا أى حقوق؟
أجاب أ/فاروق حسنى (وزير الثقافة) بالنفى، مستدلاً على ذلك بأن الأفلام الحربية تضم الآلاف من صغار الممثلين، ولايمكن أعطاؤهم أى حقوق وقال إن وجد كمبارس متميز يمكن أن يوقع معه على حقوق معينة.
وهذا الممثل الذى استدل به وزير الثقافة يدل – من وجهة نظرنا – على استبعاد الممثل الصامت أو النكرة (figurant) وليس المقصود استبعاد الفنان المساعد.

أما التبرير الثاني : فلقد كان يمكن أن يعتبر – من وجهة نظرنا – تبريراً منطقياً لو أن المشرع قد ترك استبعاد فئة الفنان المساعد، وجعل الحماية مقيدة بشرط الابتكار (أو الأصالة) أو نص على قرينة قانونية مؤداها أن الفنان المساعد لا يقوم بعمل إبداعي، ولكنها قرينة قانونية قابلة لإثبات العكس، فيكون قد ألقى بعبء إثبات أصالة الأداء على عاتق الفنان المساعد، أما أن يحرمه من الحماية بهذه الحجج الواهية فهذا غير مقبول.

المطلب الثانى

مدى تمتع بعض الأشخاص بصفة فنانى الأداء

-١٠٨- تمهيد :

هناك بعض الأشخاص يمكن أن يقوموا بعمل يماثل عمل فنانى الأداء مثل قارئ القرآن الكريم والمخرج المسرحى، فهل يمكن أن يتمتع هؤلاء الأشخاص بالحقوق المجاورة؟

هذا ما سوف نبحثه فى الفرعين التاليين :-

الفرع الأول

مدى تمتع قارئ القرآن بصفة فنانى الأداء

-١٠٩- بحثنا هذا الموضوع بمناسبة حكم محكمة النقض المصرية (نقض مدنى (٦) من يناير سنة ١٩٩٦)(١)، الذى اعتبر طريقة أداء تلاوة القرآن الكريم تنطوى على شىء من الابتكار، بحيث تستبين أن مبتكرها قد خلع عليها من شخصيته ومن مكانته وحواسه وقدراته مايميزها عن غيرها.

---

(١) أنظر مجلة القضاة - طعن رقم ١٤٦٢، س(٥٤)ق، س (٢٥)، ٢٤ يوليو، ديسمبر سنة ١٩٩٢، ص٥٨٢.

وانظر أيضاً تعليق د/حسام محمود لطفى، المرجع العملى الكتاب الثالث، مرجع سابق، ص٢٥، هامش (٧٤) حيث يرى سيادته بأن هذا الحكم يعتبر الأول من نوعه فى مصر الذى يعترف بحق مؤلف للمؤدى على أسلوبه فى الأداء، وهو حكم غير مسبوق حيث لا يتمتع المؤدى، من المنظور الدولى إلا بحق مجاور لحق المؤلف وأنظر أيضاً المادة (٢) فقرة (١٠) من القانون العراقى رقم (٣) لسنة ١٩٧١ التى تجعل من تلاوة القرآن الكريم مصنفاً محمياً طبقاً لهذا القانون.

ونحن من جانبنا ننتقد حكم محكمة النقض الذى جعل قارئ القرآن يتمتع بحق مؤلف على صوته وأدائه، فى حين - وكما يقول البعض وبحق - أن المؤدى لا يتمتع فى المنظور الدولى إلا بحق مجاور(١).

فهل يمكن أن يتمتع قارئ القرآن الكريم بحق مجاور؟

أولاً ووفقاً للنصوص القانونية الموجودة فى القانون الفرنسى والقانون المصرى بل والاتفاقيات الدولية تعرف فنانى الأداء بأنهم الأشخاص الذين يمثلون أو يؤدون .... إلخ فى مصنفات أدبية أو فنية (٢).

والسؤال الذى يجب طرحه الآن قبل تحديد ما إذا كان قارئ القرآن الكريم يتمتع بحق مجاور أم لا، هو هل يعتبر القرآن الكريم مصنفاً؟

وللإجابة على هذا السؤال نحدد أولاً المقصود بالمصنف فى قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة.

والمصنفات تتمثل بوجه عام فى «صور الإبداع الفكرى فى مجالات الأدب والموسيقى والفن والعلم. ومؤلفو هذه المصنفات هم الذين يتمتعون بتلك الحماية. والذى تسرى عليه الحماية إنما هو التعبير عن أفكار المؤلف، وليس الأفكار فى حد ذاتها»(٣). ويذكر فقيهنا الجليل (أ٠د/السنهورى) أن المصنف لكى يتمتع بحماية القانون يجب أن يستوفى ركناً شكلياً، وركناً موضوعياً. أما الركن الشكلى فهو أن يكون المصنف قد أفرغ فى صورة مادية يبرز فيها إلى الوجود ويكون معداً للنشر، لا أن يكون مجرد فكرة يعوزها

---

(١) نفس الموضع.

(٢) أنظر ما سبق ص١٠١.

(٣) أنظر المبادئ الأولية لحقوق المؤلف منشورات منظمة اليونسكو عام ١٩٨١، ترجمة عربية، ص٣٣.

الإطار الذى تتجسم فيه. وأما الركن الموضوعى فهو أن يكون المصنف قد انطوى على شىء من الابتكار بحيث يستبين أن المؤلف قد خلع عليه شيئاً من شخصيته(١).

فهل يعتبر القرآن الكريم مصنفاً؟

عرض هذا السؤال على القضاء المصرى فى مناسبتين: المناسبة الأولى فى مجال قانون حماية حق المؤلف الصادر بالقانون رقم (٣٥٤) لسنة ١٩٥٤ فى قضية شهيرة تسمى بقضية الشيخ/ عبد الباسط عبد الصمد.

والمناسبة الثانية : بشأن مدى خضوع القرآن الكريم للرقابة على المصنفات الفنية وفقاً لأحكام القانون الرقابى رقم (٤٣٠) لسنة ١٩٥٥ وذلك فى الفترة السابقة على صدور القانون رقم (١٠٢) لسنة ١٩٨٥(٢) وتصدى القضاء لأول مرة لهذا الموضوع(٣) ونال حقه فى البحث والتأصيل وذكر أن القرآن الكريم هو كلام الله لفظاً ومعنى أنزله على نبيه محمد ﷺ وحياً عن طريق جبريل الأمين، وأن تلاوة القرآن الكريم وطرق هذه التلاوة اتباع لا ابتداع، ولا محل فيها للابتكار(٤) والحق أن القرآن الكريم يسمو ويعلو عن أن

---

(١) أنظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص ٢٩١، ٢٩٢.

(٢) أنظر أ/خاطر لطفى، مرجع سابق، ص ٢٥، ٢٦.

(٣) الدعوى رقم (٤٠٣) لسنة ١٩٧٦ تجارى كلى القاهرة.

(٤) انظر عكس ذلك حكم النقض فى ٦ من يناير سنة ١٩٩٢، راجع ما سبق، ص.

ودلل القضاء على ماذكر فى المتن بعدة أدلة نذكر منها (أ) القرآن الكريم كلام الله والدليل على ذلك من القرآن ﴿كتاب أنزلناه إليك مبارك ليدبروا آياته وليتذكر أولو الألباب﴾ سورة -ص- الآية رقم/٢٩، ومن الأحاديث [مامن الأنبياء نبى إلا أعطى ما مثله آمن عليه البشر وإنما كان الذى أوتيت وحى أوحاه الله إلى فأرجو أن أكون أكثرهم تابعاً يوم القيامة].

(ب) تلاوة القرآن اتباع لا ابتداع واستندت المحكمة إلى أدلة من القرآن والسنة نذكر منها [لاتحرك به لسانك لتعجل به إن علينا جمعه وقرآنه، فإذا قرأناه فاتبع قرآنه] سورة القيامة، الآيات (١٦،١٨) ومن الأحاديث [إن الله يحب أن يقرأ القرآن كما أنزل].

أنظر باقى الأدلة فى الدعوى رقم (٤٠٣) لسنة ١٩٧٦ تجارى كلى القاهرة. -

يكون مصنفاً من المصنفات التى ينطبق عليها قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة ولأن تشبيه القرآن الكريم بالمصنف البشرى أو محاولة القياس عليه هو ضلال ما بعده ضلال(١).

وعلى ذلك فإنه وفقاً للنصوص القانونية التى تعرف فنانى الأداء سواء الفرنسية أو العربية أو الاتفاقيات الدولية فإنه لا يمكن أن تعتبر قارئ القرآن الكريم مؤدياً ويتمتع بالحقوق المجاورة، لأن الأداء ليس أداء لمصنف بشرى، وإن كنا نرى أنه لا مانع أن يتمتع قارئ القرآن بالحق المجاور ولكن يحتاج الأمر إلى نص صريح، وإلى أن يصدر هذا النص الصريح فإن قارئ القرآن يحق له أن يستغل صوته مالياً، ويتنازل عنه للغير بما اشتمل عليه من الحق فى النشر، فإذا نزل للغير على هذا النحو تعين عليه الامتناع عن القيام بأى عمل أو تصرف يعطل استغلال الغير له أو يتعارض مع حقه فى استغلال الصوت(٢) استغلالاً تجارياً.

- انظر طعن النقض حيث يقول الطاعن «إن الحكم أسس قضائه برفض الدعوى على أن القرآن الكريم لا يعد مصنفاً بالمعنى المقصود فى قانون حماية حق المؤلف ...إلخ. وانظر طعن النقض رقم (٥٥٥) لسنة ٤٠ ق، جلسة ١٢ مارس سنة ١٩٨٤.

(١) انظر أ/خاطر لطفى، مرجع سابق، ص٣٢. واقرأ هذا الحديث لتعلم سمو هذا الكتاب وعظمته وأهميته فى الدنيا والآخرة وحتى لا يدخل هذا الكتاب فى مقارنة مع ما عداه من الكتب الأخرى (سواء كانت سماوية أو من عداد المصنفات البشرية) أخرج الترمذى والدارمى من طريق الحارث الأعور عن على رضى الله عنه، قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول [ستكون فتن]. قلت فما المخرج منها يارسول الله؟ قال: كتاب الله: فيه نبأ ما قبلكم، وخبر ما بعدكم، وحكم ما بينكم وهو الفصل ليس بالهزل، من تركه من جبار قصمه الله، ومن ابتغى الهدى فى غيره أضل الله، وهو حبل الله المتين، وهو الذكر الحكيم، وهو الصراط المستقيم، وهو الذى لا تزيغ به الأهواء، ولا تلتبس به الألسنة، ولا تشبع منه العلماء، ولا يخلق على كثرة الرد، ولا تنقضى عجائبه، من قال به صدق، ومن عمل به أجر، ومن حكم به عدل ومن دعا إليه هُدى إلى صراط مستقيم، صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم، (الإتقان فى علوم القرآن)، جـ٢، ط ١٣٩٨هـ ، ص١٩٣.

(٢) انظر طعن النقض رقم ٥٥٥ لسنة ٤٠ ق جلسة ١٢، مارس سنة ١٩٨٤.

الفرع الثانى

مدى تمتع المخرج المسرحى بصفة فنانى الأداء

١١٠- ذكرنا هذا الفرع بمناسبة تعريف قانون العمل الفرنسى لفنانى الأداء حيث وسّع هذا القانون فى مادته رقم ٧٦٢ (١) من مفهوم فنانى العروض المسرحية artistes de spectacles، حيث أضاف لهم طائفتين مستبعدتين من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى ألا وهما :-

الطائفة الأولى: الفنان المساعد أو المكمل:

وقد سبق وذكرنا رأينا فى الاستبعاد وانتقدنا المشرع الفرنسى فى هذا الاستبعاد(٢)، ولذلك فإن ذكرهم فى قانون العمل أمر محمود.

الطائفة الثانية : المخرج المسرحى : بالنسبة للتنفيذ المادى للتصور الفنى: ونظراً لهذا التوسع فإن البعض ذهب إلى أن هذه القائمة الواردة فى هذا التعريف قائمة غير محددة la liste n'est pas limitative لأنها اشتملت على ثلاث طوائف لم يشتمل عليها تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وهم :

1- Artiste de complément. 2- L'arrangeur orchestrateur.

3- le metteur en scéne (3).

---

(1) Art. L. 762-1 alinéa 3., sont considérés comme artistes du spectacle, notomment l'artiste lyrique, l'artiste chorégrophique; l'artiste de variétés, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complement, le chef A'orchestre, l'arrangeur orchestrateur et pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, le metteur en scène".

(٢) راجع رسالتنا ، ص ١١٧.

(3) **V.P.Tafforeau,** th. precité, n°. 414, p. 366.

-١١١- فهل يعتبر المخرج المسرحى ضمن طائفة فنانى الأداء؟

يرى بعض الفقهاء أن المخرج المسرحى - شأنه فى ذلك - شأن المخرج السينمائى - لا يعتبر من طائفة فنانى الأداء، بل هو من المؤلفين المشاركين فى العمل المسرحى، وذلك لأن عمله يدخل فى إعداد المصنف المسرحى عن طريق رؤيته فى فهم المصنف وعرضه(١).

ولم يقتصر الأمر على الفقه الفرنسى فقط، بل امتد للقضاء أيضاً حيث اعترف فى بعض أحكامه للمخرج المسرحى بصفة المؤلف (٢)، فالمخرج المسرحى فى حفلات الصوت والضوء يتمتع بحق المؤلف (٣).

ويرى البعض الآخر أن المخرج المسرحى ينتمى إلى طائفة فنانى الأداء وذلك لأن دوره لا يبدأ إلا بعد اكتمال المصنف، على عكس المخرج السينمائى الذى يشترك بصورة أساسية فى إعداد المصنف السينمائى، فقد ذهب دبوا إلى أن مهمة المخرج المسرحى أشبه ما تكون بمهمة قائد الأوركسترا، وأنه لا يكتسب صفة المؤلف فى المصنف، وأن الدور الذى يلعبه لا يختلف عن دور أحد الممثلين(٤).

وإذا كان هذا الرأى صحيحاً فهل يمكن لنصوص تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وقانون الملكية الفكرية المصرى أن يستوعبا اعتبار المخرج المسرحى ضمن طائفة فنانى الأداء رغم عدم النص عليه صراحة مثلما فعل قانون العمل الفرنسى؟

---

(١) V. Gueguen Jean-Marie, th. precité, p. 572.
"Il est difficle de le considérer comme un interprètè-le metteur en scène aménage l'oeuvre en fonction de sa façon de voir, de la comprendre".

(٢) Paris 8 Juillet 1971 RIDA Janvier 1973, p. 134.
"La mise en scène, tout en respectant les annotations de l'auteur du livret et en se soumettant à l'interprétation par le chef d'orchestre de la partition musicale, fait oeuvre originale dans les instructions qu'il donne.

(٣) Bourges ler. Juin 1965, D. 1966. 44.

(٤) V.H. Desbois, op. cit, n°. 151.

-١١٢- رأينا الخاص فى مدى اعتبار المخرج المسرحى فنانى أداء :-

نحن نرى أن هذه النصوص يمكن أن تمتد لتشمل المخرج المسرحى - رغم عدم النص على ذلك صراحة - ودليلنا فى ذلك هو نص المادة (L.212-1) من التقنين الفرنسى، والمادة (١٣٨) فقرة (١٢) مصرى اللتان تعرفان فنانى الأداء، فقد أعقبتا التعريف بإضافة (أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى)، أو على حد تعبير النص الفرنسى أو يؤدون بأى طريقة أخرى مصنفاً أدبياً أو فنياً بما فى ذلك مشاهد المنوعات (مسرح المنوعات) والسيرك والعرائس المتحركة.

وهذه الإضافة تجعل النص يمتد ليشمل المخرج المسرحى ويكون له حقوق فنانى الأداء التى تقررت فى القوانين، هذا بالإضافة إلى حقه كمؤلف لو قام بأى عمل إبداعى فيه مشاركة فى وضع المصنف الذى قام بإخراجه.

وعلى ذلك فإننا نرى أن قانون العمل الفرنسى - على خلاف رأى البعض - لم يخطئ فى اعتبار المخرج المسرحى ضمن طائفة فنانى العروض المسرحية والسينمائية artistes spectacles وذلك لأن نصوص قوانين الملكية الفكرية يمكن أن تمتد لتشمله، وفى حالة مشاركته فى إبداع المصنف الذى قام بإخراجه فإن اعتباره ضمن طائفة فنانى الأداء - وفقاً لعمله الذى يكون أداء للمصنف - لا يحول دون إضفاء صفة المؤلف عليه ويتمتع بحقوق المؤلف إلى جوار حقوقه كفنان أداء([1]).

-١١٣- وجدير بالذكر أن أ/أندريه لوكا (André lucas) يرى أن فكرة الجمع بين حق المؤلف والحق المجاور على نفس الأداء غير متصورة، وهذا - من وجهة نظرنا - أمر طبيعى لأن الأداء لا يتمتع بحق المؤلف، ولم نقل الجمع بين حق المؤلف والحق المجاور على نفس الأداء، ولكن عن عملين مختلفين، وهذا ما يؤكده سيادته بقوله «ليس

([1]) **V.M. Philippe le Chevalier**, le statut juridique du metteur En scène, th. paris II, 1989, p. 148.

هناك ما يمنع من تمتع الشخص بحق المؤلف على عمله الإبداعى بجانب حقه المجاور على الأداء أو التثبيت الذى قام به(١) وهذا هو ما قلته عن المخرج المسرحى فى الجمع بين حق المؤلف والحق المجاور.

(١) V. André Lucas et autre, op. cit, n°. 811, p. 625.

المبحث الثانى

الطوائف الأخرى المتمتعة بالحقوق المجاورة

١١٤- تمهيد: إن محاولتنا تشييد دعائم نظرية عامة للحقوق المجاورة، جعلتنا لانتقصر فى تحديد طوائف الحقوق المجاورة على المذكورين فى النص، بل تعدت إلى مناقشة مدى تمتع الناشر بحق مجاور، وإلى أى مدى يمكن أن نضيف إلى القائمة المحددة لأصحاب الحقوق أصحاباً حدداً وما هو المعيار لذلك؟

وبذلك تتضح خطتنا فى هذا المبحث كالتالى :-

المطلب الأول : منتجو التسجيلات الصوتية والتسجيلات السمعية البصرية وهيئات الإذاعة.

المطلب الثانى : مدى إمكانية تمتع بعض الطوائف الأخرى بالحقوق المجاورة.

المطلب الأول
منتجو التسجيلات الصوتية والتسجيلات السمعية البصرية وهيئات الإذاعة

-١١٥- تمهيد: يلعب المنتجون وهيئات الإذاعة دوراً أساسياً فى نشر فكر المؤلف ونقله إلى الجمهور، وهذا هو سبب تمتع هذه الطوائف بالحقوق المجاورة بنص صريح، ولذلك كان حفياً بنا أن نميط اللثام عن هذه الطوائف.

وبذلك تتضح خطتنا فى هذا المطلب كالتالى :-

الفرع الأول : منتجو التسجيلات السمعية (الفونوغرام).

الفرع الثانى : منتجو التسجيلات السمعية البصرية (الفيديوغرام).

الفرع الثالث : هيئات الإذاعة.

الفرع الأول
منتجو التسجيلات الصوتية (الفونوغرام)
Les producteurs de phonogrammes

تمهيد: يتمتع منتج التسجيلات الصوتية بالحق المجاور، حيث يحق له أن يمنع الغير من استخدام تسجيلاته (الدعامات السمعية) بدون ترخيص منه بذلك، كما يملك الحق فى - إعطاء من يشاء - ترخيصا باستغلال حقه على هذه الدعامة بطرق الاستغلال المختلفة كالبيع أو التأجير أو الإعارة أو غير ذلك ([1]).

فما المقصود بمنتج التسجيلات الصوتية ؟

([1]) V. Art (L.213-1-2): "L'autorisation du producteur de phonogrammes est rquise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, au communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article L.214-1 [L. n°. 85-660 du 3 juill. 1985, art 21].

١١٦- أولاً: تعريف معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة لمنتج التسجيلات الصوتية:

قبل بيانا لتعريف منتج التسجيلات الصوتية، يجب علينا أن نسبقه بتحديد المقصود بالتسجيلات الصوتية نفسها، حتى ينسى لنا تحديد من الذى يكون منتجاً لهذه التسجيلات.

يقصد بالتسجيلات الصوتية (الفونوغرام) أى تثبيت سمعى بحت للأصوات الناجمة عن تمثيل أو أداء أو أى أصوات أخرى. وتعد التسجيلات الفونوغرامية (الأسطوانات) أو كاسيتات آلات التسجيل «نسخاً فونوغرامية» (١).

شرح التعريف :-

فالتثبيت : هو تسجيل المحتوى على دعامة مادية يمكن إدراك مابها بمساعدة جهاز معين سواء عن طريق السماع أو المشاهدة أو عن طريقهما معاً.

وتقييد التثبيت بكونه سمعى هو إخراج التسجيلات السمعية البصرية التى تدرك بالسمع والنظر فى آن واحد.

والأصوات التى هى محل التثبيت قد تكون ناجمة عن تمثيل بمعنى أداء مصنفات مسرحية أو موسيقية أو غيرها(٢) أو أية أصوات أخرى، حيث يتسع التعريف ليشمل تسجيل أية أصوات سواء ناجمة عن أداء مصنفات أو غير ناجمة عن هذا الأداء.

---

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المولف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ١٨٣.

(٢) لمصطلح التمثيل معنى عام يشمل كل أشكال نقل المصنفات بصورة مباشرة إلى الجمهور ومعنى أضيق مقصور على المصنفات المسرحية ويرجع ذلك إلى اعتبارات تاريخية، لأن المشرع الفرنسى «مرسوم ١٣-١٩ من يناير ١٨٩١ وفى ١٩ يوليو ١٨٩٣» بدأ يمنح من يؤلف المسرحيات هذا الحق لذا كان استخدام مصطلح «تمثيل» لازماً، أما الآن فقد أدخل تحت هذا المصطلح كل صور النقل المباشر للمصنفات الموسيقية.
أنظر د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٢١.

ويقصد بمنتج التسجيلات الصوتية :- (الفونوغرام) الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يثبت لأول مرة أصوات أى تمثيل أو أداء أو أية أصوات أخرى. فالمنتج – وفقاً لهذا التعريف إما أن يكون شخصاً طبيعياً أو شخصاً معنوياً (مؤسسة أو شركة) يقوم بتسجيل الأصوات الناجمة عن الأداء أو التمثيل أو أية أصوات أخرى على دعامة مادية.

ونلحظ فى هذا التعريف تقييداً مهماً ألا وهو «يثبت لأول مرة».

معنى التثبيت الأول : التثبيت الأول هو التسجيل الأصلى لأصوات أى «تمثيل أو أداء مباشر أو أية أصوات أخرى غير منقولة عن تثبيت موجود بالفعل، على دعامة مادية دائمة، مثل الأشرطة أو الاسطوانات أو أية وسيلة ملائمة أخرى تسمح بإدراكها أو استنساخها أو نقلها مراراً وتكراراً بأى شكل من الأشكال ولا ينبغى الخلط بين التثبيت الأول للأصوات والنشر الأول للفونوغرام (١).

وجدير بالذكر أن النشر الأول للفونوغرام يأتى فى مرحلة تالية للتثبيت الأول.

-١١٧- رأينا فى هذا التعريف :-

لقد وسع هذا التعريف من مفهوم منتج التسجيلات الصوتية، ونلحظ هذا الاتساع فى الآتى :-

[١] عدم اشتراط تسجيل مصنفات حتى يتمتع منتجها بالحماية القانونية، حيث يمكن للشخص أن يكتسب هذه الصفة (منتجاً) وفقاً لهذا التعريف حتى ولو لم يسجل تمثيلا أو أداء مصنفات وهذا ما يتضح من عبارة (أو أية أصوات أخرى) الواردة فى التعريف.

---

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم (١١٧).

[٢] عدم اشتراط تحمل مسئولية التثبيت الأول بالنسبة للشخص حتى يعتبر منتجاً ويتمتع بالحماية القانونية، يجعل كثير من الأشخاص يندرجون تحت هذه الصفة مثل من يقوم بالتثبيت الأول لصالح الغير.

ثانياً : تعاريف التشريعات الوطنية :-

-١١٨- (١) تعريف التشريع الفرنسى :

عرفت المادة (L.213-1) من التقنين الفرنسى منتج التسجيلات الصوتية بأنه «الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يبادر بإجراء التثبيت الأول لسلسلة من الأصوات ويتحمل مسئوليته (١)، (٢).

ونظراً لأن هذا التعريف قد اشترط المبادرة وتحمل المسئولية لكى يسبغ على الشخص صفة المنتج، فإن المحكمة الابتدائية (Aix-en-provence) قد رفضت أن تقر باكتساب صفة منتج الفونوغرام للشخص الذى ينحصر دوره فى إيجاد فكرة بث قطعة موسيقية منتقاة من مصنف أو عدة مصنفات موسيقية مناسبة ثم تحقيقها لبثها إذاعياً وتقديمها دون أن يكون له المبادرة ولا تحمل مسئولية انتاج فونوغرام المصنف، حيث قامت الإذاعة الفرنسية وحدها بتقديم الدعامة التقنية اللازمة لتسجيلها على

---

(١) V. (L.213-1) le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son.

(٢) أنظر تعريف القانون الأسبانى سنة ١٩٩٦للفونوغرام ومنتجى الفونوغرام فى المادة (114) وأصلها باللغة الفرنسية:

Art. 114 : 1) on entend par phonogramme toute fixation exclusivement sonore de l'exécution d'une oeuvre ou d'autres sons.

2) Est producteur d'un phonogramme la personne physique ou morale à l'initiative et sous la responsabilité de laquelle la dite fixation est réalisée pour la première fois. si cette opération est effectuée au sein d'une entreprise, le propriétaire de celle ci est considéré comme le producteur du phonogramme.

اسطوانة (sur disque) بالإضافة إلى إطلاعها بكل تكاليف الانتاج وتحمل مخاطره المالية les risques financiers ([1]).

-١١٩- رأى الفقه فى تعريف المشرع الفرنسى :

لقد ذهب البعض ([2]) إلى أن المقصود بالتثبيت الأول première fixation الوارد فى التعريف هو التسجيل الأصلى لسلسلة من الأصوات، بمعنى أن التسجيل الصوتى لم يتحقق قبل ذلك مطلقاً.

وتؤيد المناقشات البرلمانية هذا التفسير حيث حددت الجمعية الوطنية منتج الفونوغرام بأنه ذلك الشخص الذى يطلع بإجراء التثبيت الأول. ولكن أ/ (Jolibois) المقرر فى مجلس النواب الفرنسى طلب إلغاء كلمة الأول Première كوصف يلحق بالتثبيت، حيث إن التثبيت إما أن يكون قانونياً légale وإما أن يكون غير قانونى illégale ولا أهمية مطلقاً بالنسبة للتثبيت أن يكون الأول أو الثانى.

ولم يحظ هذا الرأى بالقبول لسببين اثنين هما :-

السبب الأول : أن تقييد التثبيت بكونه الأول يجعلنا نتقيد بمعانى التثبيت الواردة فى القانون فلا يمكن أن نعتبر مثلاً أن من يقوم بتثبيت سلسلة من الأصوات الناجمة عن إذاعة فونوغرام يتمتع بصفة المنتج ([3]).

([1]) V. Tgi- Aix- en- provence, 13 déc. 1990, fontaine e/ SPEDIDAM; Gaz. Pal. 14 Févr. 1993, Somm. p.20.
"N'est pas un producteur de phonogramme au sens de la loi la personne dont le rôle était de trouver l'idée d'une émission, son theme, de choisir une ou des oeuvres musicales appropriée puis de faire réaliser l'emission radiophonique et de la présenter et n'avait aucune initiative ni responsabilité dans la production du phonogramme de l'oeuvre, seul Radio France fournissant le support technique nécessaire à l'enregistrement sur disque, remplissant ainsi le rôle du bailleur de fonds assumant les risques financiers".

([2]) **V. Valérie G audoux**. th. precité, p. 33.

([3]) **V. Claude colombet**, propriété litteraire et artistique et des voisins, 1999, op. cit, n°.40, p. 321.

السبب الثانى: إقامة توافق للنص الفرنسى مع نصىّ اتفاقيتى روما وجنيف اللتين تستخدمان نفس الصيغة (١).

وعلى ذلك وطبقاً لهذا التقييد المرتبط بالتثبيت وهو كونه الأول يجعلنا نستبعد من التمتع بصفة المنتج كل من :-

[١] من يقوم بتسجيل مجموعة من الأصوات المثبتة والمنشورة سابقاً.

[٢] كل التثبيتات التالية لهذا التثبيت الأول (٢).

-١٢٠- رأينا الخاص فى تقييد التثبيت بكونه الأول :-

ونرى أن تقييد التثبيت بأنه الأول فيه دلالة على أنه التثبيت القانونى ولكنها قرينة قانونية بسيطة لصالح المنتج تقبل إثبات العكس بكافة طرق الإثبات، والدليل على ذلك - من وجهة نظرنا - ما يحدث فى القرصنة من تهريب حيث يقوم القرصان بثبيت أى عمل لأحد الفنانين يكون قد قام بأدائه فى حفل عام أو خاص ويقوم ببيعه دون علم الفنان ثم بعد ذلك قد يقوم الفنان بالتعاقد مع أحد المنتجين على تثبيت هذا الأداء، فى هذا الفرض سيكون المنتج القانونى هو الذى قام بالتثبيت اللاحق أو على الأقل المعاصر لذلك التثبيت المقرصن، والتثبيت المقرصن هو التثبيت الأول ورغم ذلك ليس تسجيلاً قانونياً.

هذا بالإضافة إلى ما يراه البعض(٣) من أن تقييد التثبيت بأنه الأول لا يخلو من فائدة حيث يحرم من التمتع بهذا الحق من يعيد تثبيت فونوغرام غير محمى.

---

(1) J. O. Debats sénat séance du 3 avril 1985, p. 132 col.1.

وانظر أيضاً نصى اتفاقيتى روما وجنيف، مادة (٣)، (٢)، مادة (١) (b)

(2) V. Valérie GAudoux, Extraneite et droits voisins en droit français, th. Paris II. 1991, p. 34.

(3) V. Valérie GAudoux, th. precité. p. 35.

-١٢١- وينتقد البعض (١) هذا التعريف وذلك لاستخدامه لكلمة سلسلة من الأصوات (Une Séquence de sons) ، حيث يرى أن التعريف يكون واسعاً جداً (très large) ومن ثم فهو يسمح لكثير من الأشخاص اكتساب هذه الصفة، فمن لا يثبت مصنفاً أو أداء يمكن أن يكون منتجاً وفقاً لهذا التعريف.

فلو قام منتج ما بتسجيل تغريد الطيور (chants d'oiseaux) فعلى الرغم من عدم تمتع هذا التغريد بحق مؤلف إلا أن ذلك لا يمنع المنتج من التمتع بالحق المجاور وفقاً لهذا التعريف.

ويذهب البعض (٢) إلى أن اشتراط المشرع الفرنسى المبادرة وتحمل المسئولية لكى يكتسب الشخص صفة المنتج هو اشتراط موفق، حيث لا يتمتع بهذه الصفة - وفقاً لهذا التعريف - من قام بعمل تقنى بسيط فى تحقيق التثبيت الصوتى أو من قام بعمل أساسى فى تحقيق التثبيت الصوتى ولكن لحساب غيره.

وجدير بالذكر أن هذا التعريف لا يشترط تنفيذ عدد معين من النسخ "il n'est pas nécessaire qu'il y ait confection d'exempaires multiples" حتى يكتسب فاعلها صفة المنتج ويتمتع بالحق المجاور.

كما لا عبرة بصفة التثبيت، فسواء كان التثبيت مؤقتاً أو دائماً فلا يحول ذلك بين اكتساب الشخص لصفة المنتج، وعلى ذلك فإن التثبيت المؤقت التى تجريه هيئات الإذاعة لحسابها الخاص يدخل فى نطاق هذا التعريف (٣).

---

(1) **V. André Lucas** et autre, op. cit, n°. 813, p. 629.
V. Aussi, Charles Debbasch, op. cit n°. 667. p. 546.

(2) **V. X. Daverat**, th. precité, n°. 6. p. 16.

(3) **V. X. Daverat**, th. precité, n°. 6. p. 16.

ويذهب بعض الفقهاء (١) إلى أن هذا التعريف لم يحدد نوعية الدعامة التى تستخدم فى تثبيت الأصوات، ومن ثم فهو يشمل جميع الدعامات مثل :-

- bande magnétique- ou des disques microsillons en viny,ou des disques compacts numériques.

-١٢٢- (٢) تعريف التشريع المصرى :

عرفت المادة (١٣٨) من قانون الملكية الفكرية المصرى فى فقرتها (١٣) منتج التسجيلات الصوتية بقولها إنه الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يسجل لأول مرة مصنفاً تسجيلاً صوتياً أو أداء لأحد فنانى الأداء وذلك دون عملية تثبيت الأصوات على الصورة فى إطار إعداد مصنف سمعى بصرى(٢).

---

(١) V. André Bertrand, op. cit, p. 880.

(٢) أنظر تعريف المادة (١٧) من القانون العمانى رقم ٢٠٠٠/٣٧ لسنة ٢٠٠٠:-

(أ) يعد منتجاً لتسجيل سمعى الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يتكفل بالتسجيل تحت اسمه ومسئوليته.

(ب) يعد تسجيلات سمعية كل تسجيل مثبت بشكل مادى يتألف من أصوات، سواء كانت هذه الأصوات ناتجة عن أداء فنان أم لا، لكنه لا يشمل التسجيل السمعى المصاحب للمصنف السمعى البصرى. وهذا التعريف قريب من تعريف المشرع الفرنسى، ويتعرض لذات النقد.

وانظر المادة (١) من القانون اللبنانى حيث يعرف منتج التسجيل السمعى بأنه الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يأخذ مبادرة ومسئولية صنع العمل السمعى.

وتعرف نفس المادة «التسجيل السمعى» بأنه «كل تسجيل مثبت بأى شكل مادى يتألف من أصوات، سواء أكانت هذه الأصوات ناتجة عن أداء عمل أم لا، لكنه لا يشمل التسجيل السمعى المصاحب للعمل السمعى والبصرى. والمادة (٣) من القانون السودانى، حيث تعرف التسجيل الصوتى بأنه «أى تثبيت سمعى مقصوراً على التمثيل أو لأى أصوات أخرى على مادة ناقلة كشريط التسجيل أو الدسك...».

وتعرف منتج التسجيل السمعى : «الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يبادر بتنظيم وتمويل انتاج المصنف السمعى أو التسجيل السمعى. =

ونجد أن النص المصرى قد تجنب النقد الخاص بالنص الفرنسى فيما يتعلق باتساع التعريف، فنجد أن المشرع المصرى قد اشترط أن يتعلق التسجيل بمصنف أو أداء لأحد فنانى الأداء والذى يتضمن هو أيضاً مصنفاً، وعلى ذلك فإن تثبيت الأصوات التى لاتتضمن مصنفاً أو أداء لا يمكن أن يتمتع فاعلها بالحق المجاور ولا يكتسب صفة المنتج وفقاً لهذا التعريف.

كما أن الفقرة الأخيرة فى التعريف «دون عملية تثبيت الأصوات على الصورة فى إطار إعداد مصنف سمعى بصرى» هو تقييد يهدف إلى استبعاد التسجيل السمعى البصرى من نطاق التعريف حتى لا يختلط التسجيل الصوتى بالتسجيل السمعى البصرى.

-١٢٣- **نقدنا للتعريف** : رغم تجنب المشرع المصرى فى تعريفه للنقد الخاص باتساع التعريف لدى المشرع الفرنسى لعدم اشتراطه أن يكون التثبيت لمصنف أو أداء، حيث اشترط المشرع المصرى هذا الشرط، إلا أن هذا التعريف قد تعرض للنقد – من وجهة نظرنا – ونكتفى بسببين اثنين، أحدهما ينفرد به تعريف المشرع المصرى والآخر يشترك فيه مع تعريف المشرع الفرنسى وهما:-

[١] عدم النص على المبادرة وتحمل المسئولية (١):-

يجعل هذا التعريف يمتد ليشمل أشخاصاً لا يكتسبون صفة المنتج وفقاً للتعريف الفرنسى ومن ذلك مثلاً :-

---

= وانظر تعريف القانون المغربى رقم ٢٠٠٠ لسنة ٢٠٠٠ فى المادة (١) يراد بعبارة منتج التسجيل الصوتى: الشخص الذاتى أو المعنوى الذى يأخذ المبادرة ويتولى المسئولية فى التثبيت الأول للأصوات المتأتية من غناء أو أداء أو عرض، أو لأى أصوات أخرى أو لعروض صوتية. ويراد بمصطلح التثبيت: كل تجسيد للصور أو للصور والأصوات أو لكل تمثيل لها يمكن بالانطلاق منه إدراكها أو استنساخها أو نقلها.

(١) يشترك هذا النقد مع نقد تعريف معاهدة روما وجنيف، وهذا ما سوف نوضحه.

الشخص الطبيعي أو المعنوى الذى يسجل لأول مرة مصنفاً تسجيلاً صوتياً أو أداء لأحد فنانى الأداء ولكن لحساب غيره وليس لحسابه.

[٢] إغفال التعريف الإشارة إلى التمثيلات الرقمية للأصوات:

Les représentations numériques des sons:

وهذا النقد تشترك فيه معظم التعاريف (١)، حيث تغفل الإشارة إلى تمثيلات الأصوات، فتترك المجال واسعاً للاختلاف حول شمول التعريف لهذا المجال أو عدم شموله، ونظراً لأن التشريع المصرى حديث الصدور فإن النقد يكون حليفه أكثر من التشريعات الأخرى القديمة نسبياً.

ثانياً : تعاريف الاتفاقيات الدولية :-

-١٢٤- [١] تعريف اتفاقية روما : عرفت المادة الثالثة (ب) من اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ التسجيل الصوتى بقولها: يقصد بتعبير «الفونوغرام» «التسجيل الصوتى» أى تثبيت سمعى فحسب لأصوات أى أداء أو لغير ذلك من الأصوات.

وفى نفس المادة فقرة (جـ) تعرف منتج التسجيلات الصوتية بقولها:-

يقصد بتعبير «منتج التسجيلات الصوتية» الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يثبت لأول مرة أصوات أى أداء أو غير ذلك من الأصوات.

-١٢٥- نقد تعريف اتفاقية روما :

والمتأمل لهذا التعريف يلحظ أن ما قيل من نقد لكل من التشريع الفرنسى والتشريع المصرى معاً فى تعريفهما لمنتج التسجيلات الصوتية يصدق على هذا التعريف.

---

(١) من التشريعات الوطنية التى أشارت إلى هذه التمثيلات نذكر القانون المغربى فى مادته الأولى حيث جاء فى تعريف مصطلح التثبيت «كل تجسيد للصور أو للصور والأصوات أو لكل تمثيل لها يمكن بالانطلاق منه إدراكها أو استنساخها أو نقلها.

[١] لم يشترط تعريف معاهدة روما لمنتج التسجيلات الصوتية أن يقوم بتثبيت أصوات ناجمة عن مصنف أو أداء، لأن التعريف أضاف كلمة «أو غير ذلك من الأصوات ou d'autres sons مما يعنى إتساع التعريف ليشمل من يثبت أصواتاً غير ناجمة عن مصنف أو عن أداء وهذا النقد قد تلافاه المشرع المصرى وإن كان قد وقع فيه المشرع الفرنسى.

[٢] عدم اشتراط المبادرة ولا تحمل المسئولية يوسع من نطاق التعريف فيكسب أشخاصاً كثيرين لا يمكن أن يكتسبوا هذه الصفة لو نص التعريف على المبادرة وتحمل المسئولية كقيد يمنع من لم يقم بهما من التمتع بصفة المنتج، ويشترك المشرع المصرى مع معاهدة روما فى هذا النقد.

[٣] عدم الإشارة إلى التمثيل الرقمى للأصوات:-

reprèsaentation numériques des sons.

جعل الشك قائماً فى مدى شمول التعريف لهذا التمثيل الرقمى ومدى صلاحيته لكى يشمل الوسط الرقمى l'environnement numerique، وهذه المسألة قد أثارها المكتب الدولى للويبو (أومبى)(١) .

وقد اقترح توسيع التعريف ليشمل هذه التمثيلات ويكون النص كالآتى:-

«أصوات أى أداء أو تنفيذ أو أى أصوات أخرى أو التمثيلات الرقمية للأصوات التى يمكن نسخها بمساعدة وسيلة مناسبة».

---

(١) V. Memorandum sur un eventuel instrument de protection des droits des artistes interprtés au executants et des producteurs de phonogrammes Dr. auteur 1993, p. 1994, n°. 22, p. 247.

«des sons provenant d'une interprétation ou d'une exécution ou d'autres sons, ou des représéntation numériques de sons, à partir de laquelle des sons peuvent être produits grâce à un moyen apporprié".

ومع ذلك فإن البعض (١) قد اعترض على ضرورة هذه التعديلات، وعلّل رأيه قائلاً «بأن مصطلح التثبيت "Fixation" الوارد فى التعريف يمكن أن يمتد ليستوعب كل الوسائل التقنية الجديدة ومن ثم فليس هناك ما يدعو للتمييز بين الأصوات والتمثيلات الرقمية، ويكون التعريف الوارد فى معاهدة روما صالحاً للتطبيق فى الوسط الرقمى.

وهذا النقد الأخير «عدم الإشارة إلى التمثيلات الرقمية للأصوات هو حليف تعريف المشرع الفرنسى وتعريف المشرع المصرى أيضاً - كما سبق وأن ذكرنا.

-١٢٦- [٢] تعريف اتفاقية جنيف لحماية منتجى الفونوغرام لمنتج التسجيلات الصوتية(٢).

ونجد أن تعريف اتفاقية جنيف لحماية منتجى الفونوغرام ضد عمل نسخ غير مرخص بها لما ينتجونه من فونوغرامات المؤرخة فى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٧١ يتطابق مع

---

(١) V. André Lucas, op. cit, n°. 146, p. 70.
"Le terme (fixation) etant assez neutre pour rendr. compte de toutes les nouvelles techniques.
il n'etait donc peut-être pas nécessaire de distinguer entre les sons et leurs representations numériques et la definition actuelle du phonogramme pouvait être considérée comme satisfaisant.

(٢) أنظر تعريف القانون الهولندى سنة ١٩٩٣ الذى يتشابه مع هذا التعريف، المادة (١) وهى باللغة الإنجليزية :
- art. A) for the purposes of this Act and provisions laid down pursunt.
B) Phonogram means any recording of the sounds only of a performance or of other sounds.
C) Phongram producer means the natural or legal person who frist manufactures a phonogram or first has a phongram manufactured.

تعريف اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ حيث نصت فى مادتها الأولى على: لأغراض هذه الاتفاقية:

(أ) **فونوغرام** : يقصد به كل تثبيت صوتى دون سواه للأصوات التى مردها عملية أداء أصوات أخرى.

(ب) **منتج الفونوغرام** : يقصد به الشخص القانونى أو الاعتبارى الذى يكون أول من قام بتثبيت الأصوات التى مردها عملية أداء أو أصوات أخرى. ولذلك فإن ما يصدق على تعريف اتفاقية روما من نقد يصدق – بلا ريب – على هذا التعريف.

-١٢٧- [٣] تعريف اتفاقية الويبو سنة ١٩٩٦ لمنتجى الفونوغرام :-

تعرف المادة (٢) من معاهدة الويبو منتج التسجيل الصوتى بأنه الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يتم بمبادرة منه وتحت مسئوليته تثبيت الأصوات التى يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات أو تثبيت أى تمثيل للأصوات لأول مرة.

وتعرف هذه المادة فى فقرتها (ج) التثبيت بأنه «كل تجسيد للأصوات أو لكل تمثيل لها، يمكن بالإنطلاق منه إدراكها أو استنساخها أو نقلها بأداة مناسبة».

-١٢٨- تجنب التعريف لمعظم أوجه النقد :

ونلاحظ على هذا التعريف أنه قد تجنب نقدين فى غاية الأهمية وهما:-

[١] **عدم اشتراط المبادرة وتحمل المسئولية** : حيث اشترطت هذه المادة المبادرة وتحمل المسئولية وبالتالى فيكون تعريفها لمنتج التسجيلات الصوتية قد أخرج من نطاق التعريف الأشخاص الذين يقومون بالتثبيت الأول لصالح الغير لانتفاء شرطى المبادرة وتحمل المسئولية.

[٢] عدم الإشارة إلى التمثيلات الرقمية: حيث أشار التعريف إلى التمثيل الرقمى للأصوات، فيكون صالحاً للتطبيق فى الوسط الرقمى، ومن ثم فإن هذه التعاريف الواردة فى معاهدة الويبو تجسد أثر التكنولوجيا الرقمية من خلال الإقرار بأن التسجيلات الصوتية لا تعد بالضرورة تثبيت أصوات أداء فنى أو أصوات أخرى، بل قد تشمل اليوم أيضاً تثبيتات التمثيلات «الرقمية» للأصوات التى لم يكن لها وجود من قبل وتم توليدها بالوسائل الإلكترونية مباشرة.

وجدير بالذكر أن الإشارة إلى تمثيلات الأصوات لا تشمل التعاريف المعنية كما هو منصوص عليها فى المعاهدات القائمة وإنما تعبر عن الرغبة فى الإدلاء بتوضيحات بالنسبة إلى التكنولوجيا الجديدة(١).

-١٢٩- **نقد التعريف** : لا شك أن أفضل التعاريف لمنتج التسجيلات الصوتية هو تعريف معاهدة الويبو لتلافيها النقد الذى وجه إلى التعاريف السابقة ومع ذلك فإن هذا التعريف قد تعرض للنقد – من وجهة نظرنا – لاستخدامه كلمة «أو غيرها من الأصوات» حيث يوسع من نطاق الحماية القانونية المقررة للمنتج فيجعلها تجب على الأشخاص الذين يسجلون الأصوات التى ليست ناجمة عن مصنف أو أداء، وهذا محل نقد كما ذكرنا فى نقدنا للتشريع الفرنسى.

-١٣٠- **تعريفنا لمنتج التسجيلات الصوتية** :

من خلال تمعننا لأوجه النقد الموجهة إلى التعاريف السابقة اخترنا تعريفاً لمنتج التسجيلات الصوتية، بحيث يتفادى كل أوجه النقد السالفة ألا وهو :-

---

(١) أنظر وثيقة الويبو، تحت عنوان «الحماية الدولية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، ص٥، على شبكة الانترنت، موقع الويبو، WWW.Wipo.inet. .

«الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يتم بمبادرة منه وبمسئوليته تثبيت الأصوات فحسب الناجمة عن مصنف أو عن أداء لأحد فنانى الأداء أو تثبيت أى تمثيل للأصوات لأول مرة».

والحقيقة أن هذا التعريف يكاد يتطابق مع تعريف معاهدة الويبو، ولكننا تجنبنا النقد الخاص باتساع هذا التعريف، حيث قيدنا اكتساب صفة المنتج لمن يقوم بتثبيت الأصوات الناجمة عن مصنف أو عن أداء لأحد فنانى الأداء.

الفرع الثانى

منتجو الفيديوغرام

-١٣١- هل منتجى الفيديوغرام من أصحاب الحقوق المجاورة؟

وقبل الإجابة على هذا التساؤل نحدد المقصود بمنتجى التسجيلات السمعية البصرية (الفيديوغرام).

التسجيلات السمعية البصرية (الفيديوغرام) مصطلح غالباً ما يستعمل للدلالة على جميع أنواع «التثبيتات السمعية البصرية المتضمنة فى الكاسيتات أو الأسطوانات أو أى دعامات مادية أخرى (١).

وقد عرفت المادة (L.215-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى منتجى الفيديوغرام بأنه «الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يبادر بإجراء التثبيت الأول لسلسلة متتابعة من الصور سواء كانت مصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة ويتحمل مسئوليته(٢).

---

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ٢٥٧.
وتعريف المادة الأولى من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٥ منتج التسجيلات السمعية البصرية بأنه الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يأخذ مبادرة ومسئولية صنع العمل السمعى البصرى. وعرفت العمل السمعى البصرى بأنه «هو كل عمل يتكون من مجموعة متسلسلة من الصور المتعلقة بعضها ببعض سواء أكانت مصحوبة بصوت أم لا والتى تعطى انطباعاً بالحركة عند عرضها أو بثها أو نقلها بأجهزة خاصة.
وأنظر أيضاً تعريف المادة ١١٥ من الأمر الجزائرى رقم ٩٧ لسنة ١٩٩٧: «يعتبر بمفهوم المادة ١٠٨ من هذا الأمر منتج تسجيل سمعى بصرى، الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يتولى تحت مسئوليته التثبيت الأولى لصور مركبة مصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة بها يعطى رؤيتها انطباعاً بالحياة أو الحركة.

(2) Art. L.215-1 le producteur de vidéogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la premiér Fixation d'une séquence d'images son orisée ou non.

ولم نجد تعريفاً لمنتج الفيديوغرام فى معاهدة روما ولا غيرها من الاتفاقيات الدولية(١) ولم نعثر على تعريف في قانون الملكية الفكرية المصرى لمنتج الفيديوغرام، ولكن أشار هذا القانون إلى منتج المصنف السمعى البصرى فى المادة (١٧٧) (خامساً) بقوله «يكون المنتج طوال مدة استغلال المصنف السمعى البصرى أو السمعى أو البصرى المتفق عليه نائباً عن مؤلفى المصنف وعن خلفهم فى الاتفاق على استغلاله دون الإخلال بحقوق مؤلفى المصنفات الأدبية أو الموسيقية المقتبسة أو المحورة، كل ذلك ما لم يتفق كتابة على خلافه، ويعتبر المنتج ناشراً لهذا المصنف، وتكون له حقوق الناشر عليه وعلى نسخه فى حدود أغراض الاستغلال التجارى له.

-١٣٢- ويرى البعض(٢) أن هناك فرقاً بين المصنف السمعى البصرى وبين التسجيل السمعى البصرى (الفيديوغرام).

ويمكن أن يتضح الفرق بين منتج الفيديوغرام ومنتج المصنف السمعى البصرى من النظر فى كلا التعريفين حيث يختلف دور منتج الفيديوغرام عن دور منتج المصنف السمعى البصرى، فمنتج الفيديوغرام يقوم بإجراء التثبيت وتحمل مسئوليته، فى حين أن منتج المصنف السمعى البصرى يأخذ مبادرة تحقيق المصنف وتحمل مسئوليته، فمسئولية منتج الفيديوغرام تنحصر فى إيجاد الدعامة المادية التى يتم عليها تثبيت المصنف أو غيره، فى حين أن منتج المصنف السمعى البصرى يكون مسئولاً عن تحقيق هذا المصنف.

---

(١) مثل معاهدة التريبس أو معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى.

(2) **V. Xavier Daverat**, th. precité. n°. 9. p. 21.
et V. contor (B) Edelman, droits d'auteur, droits voisins, Dalloz, 1993, n°. 265.
حيث يرى أن الفيديوغرام والمصنف السمعى البصرى ماهما إلا مترادفين.
"vidéogramme est synonomyne d'oeuvre audiovisuelle".
V. aussi.
V. Audrey Lebois, le droit de location des auteurs et des titulaires de droits voisins, th. Nantes. 2001. n°. 469, p. 225.

ولكى يتضح لنا هذا الفرق نعطى تعريفاً للمصنف السمعى البصرى، فالمصنف السمعى البصرى هو «أى مصنف معد للسمع والنظر فى آن واحد، يتكون من مجموعة من الصور المترابطة المصحوبة بأصوات والمسجلة على دعامات ملائمة (التثبيت السمعى البصرى) ويعرض بواسطة أجهزة مناسبة». ولا يمكن إعداد أى مصنف سمعى بصرى بحيث يكون قابلاً للإدراك الحسى إلا فى شكل واحد، خلافاً لتمثيل أو أداء المسرحيات الذى يختلف باختلاف طريقة الإخراج. ومن أمثلة المصنات السمعية البصرية «المصنفات السينمائية الناطقة وكذلك جميع المصنفات المنجزة بطريقة مشابهة لصناعة السينما، كالنتاجات التلفزية أو أى نتاج آخر للصور المصحوبة بأصوات مثبتة على أشرطة التسجيل والأسطوانات ... إلخ (١).

ومن هذا المنطلق يذهب الرأى السابق إلى التفرقة بين المصنف السمعى وبين التسجيل السمعى البصرى (الفيديوغرام) بقوله «إن كل فيلم أو كل مصنف سمعى بصرى يكون بدون شك تسجيلاً سمعياً بصرياً (فيديوغرام) ولكن ليس بالضرورة أن كل تسجيل سمعى بصرى (فيديوغرام) يتضمن مصنفاً سمعياً بصرياً. فالتسجيل السمعى البصرى (الفيديوغرام) يمكن أن يتضمن مشاهد فردية لصور غير متحركة مثل التصوير الشمسى(٢).

وهذا الرأى يمكن أن يتمشى مع نصوص القانون الفرنسى، وهذا ما تؤكده هذه النصوص عندما نجد بين طياتها تعريفاً لمنتج المصنف السمعى البصرى بخلاف تعريف منتج الفيديوغرام، وهذا ما يتضح من نص المادة (L.132-23) من القانون الفرنسى التى

---

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ١٦.

(2) V.X.Daverat, th. precité, n°. 9, p. 21.
"Quel lien établier entre les vidéogrammes et les oeuvres audiovisuelles? On a bien quelques certitudes: tout film et toute oeuvre audiovisuelle sont sans doute des vidéogrammes, mais tout Vidéogrammes ne contient pas nécessairement une oeuvre audiovisuelle, puisque le vidéogrammes peut consister en une seule séquence d'images non animées, telles que des photographies".

تعرف منتج المصنف السمعى البصرى بقولها إنه (الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يبادر بتحقيق المصنف ويتحمل مسئوليته)([1]) .

أما الرأى الآخر الذى يرى أن الفيديوغرام والمصنف السمعى البصرى ما هما إلا مترادفين لمعنى واحد، هو الذى يتمشى مع نصوص القانون المصرى الذى لم يوجد بين طياته إلا النص على منتج المصنف السمعى البصرى فقط دون الإشارة إلى منتج الفيديوغرام، وعلى ما يبدو أن هذا الرأى هو ماسلكته اللجنة التى أعدت مشروع القانون المصرى فلم تفرق بين الفيديوغرام والمصنف السمعى البصرى.

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نؤكد أن القانون المصرى لم يعتبر منتج الفيديوغرام من أصحاب الحقوق المجاورة، وهذا المنحى هو ما سلكته الاتفاقيات الدولية التى انعقدت فى هذا الشأن وأهمها (اتفاقية روما). وبالتالى فإن منتج الفيديوغرام طبقاً للقانون المصرى – شأنه فى ذلك شأن منتج المصنف السمعى البصرى – هو نائب عن مؤلفى التسجيلات وعن خلفهم فى استغلالها، ويكون له حقوق الناشر عليها وعلى نسخها فى حدود الاستغلال التجارى لها.

وعلى العكس من ذلك يعتبر القانون الفرنسى فى مادته (L.215-1) منتج الفيديوغرام من أصحاب الحقوق المجاورة ويرتب له حقوق، شأنه فى ذلك شأن منتج التسجيلات السمعية (الفونوغرام).

([1]) V. art. L.132-23 C. proper. intelle. "Le preoducteur de l'oeuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'oeuvre.

جدير بالذكر أن التمييز بين منتج المصنف السمعى البصرى وبين منتج الفيديوغرام لا يقتصر فقط على المشرع الفرنسى بل امتد ليشمل عدد كبير من التشريعات الأجنبية نذكر منها على سبيل المثال:-

"La loi espagnole , art. 112", Ainsi en est-il des lois belge (art.39) et "art 94. 4-allemend".

-١٣٣- فأى النهجين أوفق؟ ولماذا؟

قبل الإجابة على هذا التساؤل نطرح سؤالاً آخر يستحق الإجابة أولاً، ثم بعد ذلك تتضح لنا الصورة جلية واضحة وهو : هل هناك فائدة عملية من منح منتجى الفيديوغرام حقاً مجاوراً؟ أو بعبارة أدق هل الحماية الممنوحة لمنتجى الفيديوغرام بمقتضى الحق المجاور تفوق فى أثرها وفاعليتها تلك الحماية المتحققة له باعتباره نائباً عن حق المؤلف؟ لا شك أن نيابة المنتج عن حق المؤلف تعطى له حماية فعالة، ولكن الحماية الممنوحة له بمقتضى الحق المجاور تكون مدتها أطول من المدة الممنوحة له بمقتضى حقه فى النيابة عن المؤلف فى استغلال انتاجه(١).

ولكن يجب أن نعلم حقيقة مهمة وهى أن منتج الفيديوغرام يكون أيضاً نائباً عن الحقوق المجاورة الممنوحة لفنانى الأداء اللذين قاموا بأداء الفيديوغرام ومدتهم مطابقة مع مدة حماية منتجى الفيديوغرام، وبالتالى فلسنا فى حاجة إلى حماية منتجى الفيديوغرام بمقتضى الحق المجاور، اللهم إلا فى بعض الحالات النادرة جداً التى يوجد فيها فيديوغرام دون وجود فنانى أداء كما فى بعض الأفلام التعليمية(٢).

---

(١) فالمدة فى النيابة غالباً ما تتحدد فى العقد ولا تصل فى أغلب الأحيان إلى خمسين سنة مثل مدة حماية الحقوق المجاورة.

ولذلك نجد حكم محكمة شمال القاهرة الابتدائية الدائرة (١١) مدنى، فى الدعوى رقم ١٣٣٩٨ لسنة ١٩٩٨، حكمت ببطلان عقد بيع حقوق توزيع أحد الأفلام السينمائية لورود عبارة (مدى الحياة) وهو ما اعتبرته المحكمة غير محدد المدة، جلسة ١٩٩٨/٩/٢٨، وقد تأيد هذا الحكم لأسبابه بالحكم الصادر من محكمة استئناف القاهرة (الدائرة (٨٢) مدنى) فى الاستئناف رقم ٦٩٥١ لسنة ٢ق، س شمال، جلسة ١٩٩٩/٨/٢٥، ونفس القضاء حكم محكمة شمال القاهرة الابتدائية فى الدعوى رقم ٩٦٦٤ لسنة ١٩٩٨، جلسة ٢٠٠١/١/٢٥.

مشار إليه لدى أ/خاطر لطفى، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، ص ٤٨١.

(٢) V. Charles Debbqsh et autres, op. cit. p. 582.

هذا القول هو الذى يتمشى مع نصوص القانون الفرنسى، ومع ذلك فإن القانون الفرنسى قد منح منتج الفيديوغرام الحق المجاور.

أما القانون المصرى فقد حرم المنتج من هذا الحق والأكثر من ذلك فقد نص فى مادته رقم ١٥٦ على «لا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى» ومن ثم فإن اعتبار منتج الفيديوغرام نائباً عن فنانى الأداء غير متحقق فى القانون المصرى.

ويرى البعض(١) أن إضافة هذه العبارة قد جاءت لحكمة وهى حفظ حقوق منتج المصنف السمعى البصرى الذى يبادر إلى إنجاز المصنف ويضطلع بمسئولية هذا الإنجاز، باعتباره أول منتج للمصنف السمعى البصرى، وهو الذى يقوم بمبادرة منه وتحت مسئوليته بإنتاج هذا المصنف، ويقوم بتمويله وتنظيم مراحل العمل فى إعداده وتحقيق وجوده، وبديهى أن يحمى هذا المنتج فيما يتعلق بحقوق الاستغلال المالى لفنانى الأداء المشتركين فى إعداد هذا المصنف.

ونحن على العكس من ذلك نرى أن منح فنانى الأداء حقوقاً عند أداء المصنف السمعى البصرى يمكن أن يحمى منتج الفيديوغرام وذلك باعتباره نائباً عن حق المؤلف وعن فنانى الأداء كما أوضحت سابقاً.

-١٣٤- وعلى ذلك فإن موقف القانون المصرى فى عدم نصه على حماية منتج الفيديوغرام - فى رأينا - محل نقد، وذلك لأن مركزه القانونى يجب أن يتشابه مع المركز القانونى لمنتجى الفونوغرام، ولا يمكن للقانون المصرى الصادر فى سنة ٢٠٠٢ أن يسلك فى حمايته مسلك معاهدة روما المنعقدة سنة ١٩٦١ والتى كانت تضح حداً أدنى من

---

(١) أنظر: أ/خاطر لطفى، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، ص٥٠١.

الحماية، فلم تنص على حماية منتجى الفيديوغرام بسبب العراقيل التى حـالت دون الموافقة على النص على هذه الحماية.

أما القانون المصرى فالأمر بالنسبة له جد مختلف وذلك بسبب حداثة صدوره وكثرة انتشار استغلال المصنفات السمعية البصرية.

وهذا من شأنه أن ينعكس علـى التشـريع فيشـمل منتجـى الفيديوغـرام بالحمايـة؛ وإلا اصبح تشريعاً قاصراً عن الإلمام بكافة المراكز القانونية المتساوية.

الفرع الثالث

هيئـــات الإذاعـــة

(Entreprises De radiodiffusion)

١٣٥- يقصد بالإذاعة: «بث الأصوات أو الصور والأصوات على عامة الجمهور بأى طريقة لاسلكية (بما فى ذلك الليزر وأشعة جاما .... إلخ» (١).

وقد عرفت المادة (٣) من اتفاقية روما (و) يقصد بتعبير (الإذاعة) نقل الأصوات أو الصور والأصوات للجمهور بالإرسال اللاسلكى.

وقد عرف قانون الملكية الفكرية المصرى فى المادة (١٣٨) فقرة (١٤) الإذاعة:- بأنها (البث السمعى أو السمعى البصرى للمصنف أو للأداء أو للتسجيل الصوتى أو لتسجيل المصنف أو الأداء وذلك إلى الجمهور بطريقة لاسلكية، ويعد كذلك البث عبر التوابع الصناعية.

وعرفت المادة (١٣٨) من القانون فى فقرتها (١٧) هيئة الإذاعة: كل شخص أو جهة منوط بها أو مسئولة عن البث الإذاعى اللاسلكى السمعى أو السمعى البصرى.

أما فى فرنسا فيطلق عليها هيئات الإتصال السمعى البصرى. وهى صيغة - كما يقول البعض - أشمل من تعبير هيئات الإذاعة، إذ يتضح فيها بجلاء أن الحماية لا تقتصر على هيئات المرافق العامة للإذاعة الصوتية والتليفزيونية، بل تمتد لتشمل تلك التى تقدم خدمات الاتصال السمعى البصرى شريطة أن يكون لديها عقود امتياز بالمرافق العامة، أو تصريح أو ترخيص مما يمكن معه أن تمتد مظلة الحماية لتشمل خدمات الاتصال عن بعد

---

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المولف، مرجع سابق، مصطلح رقم ٢٦.

"les serivices telematiques interactifs" ومحطات التليفزيون الخاصة التى تحصل اشتراكات لقاء خدماتها([1]) "les chaines de télevision à pëage".

ولذلك نجد المادة (L.216-2) تعرف هيئات الاتصال السمعى البصرى بأنها: كل هيئة أو مؤسسة تستثمر خدمة الاتصال السمعى البصرى وفقاً لقانون رقم (٨٦-١٠٦٧) الصادر فى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٨٦ المتعلق بحرية الاتصال([2]).

ويتضح لنا من خلال هذا النص أن الحماية الممنوحة لهيئات الإذاعة فى القانون الفرنسى لا تقتصر على هيئات المرافق العامة، وإنما تمتد لتشمل تلك الهيئات التى ينص عليها قانون ٢٩ يوليو سنة ١٩٨٢، وهى تلك الهيئات التى لديها امتياز الخدمة العامة Une concession de service public أو تصريح أو ترخيص طبقاً لنصوص هذا القانون([3]).

وهذا ما يؤكده البعض بقوله «إن تعريف هيئات الاتصال السمعى البصرى فى القانون الفرنسى هو تعريف واسع جداً tres large، حيث إنه يمتد للقنوات التلفزيونية ومحطات الإذاعة فى القطاع العام، كما يشمل هيئات الاتصال السمعى البصرى التى لديها تصريح أو ترخيص([4]).

([1]) **V. Claude colombet**, grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde, op. cit, p. 122.

([2]) Art. L.216, sont dénommées entreprises de communication audiovisuelle les organismes qui exploitent un service de communication audiovisuelle au sens de la loi n°. 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, quel que soit le régime applicable à ce service (L. n°. 85-66, du 3 Juill. 1985, art 27).

([3]) **V. André Lucas** et autre, op. cit, n°. 815, p. 632.

([4]) **V. Charles Debbash** et autres, op. cit, n°. 1934, 1935, p. 582.

-١٣٦- وتنحصر حقوق هيئات الإذاعة طبقاً للقوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية فى الحق (المادى أو المالى) فقط وليس لها أى حق أدبى أو معنوى، ويرجع بعض الفقهاء السبب فى عدم تمتع هذه الهيئات بالحق المعنوى أن هذا الحق هو من حقوق الشخصية وعلى ذلك فهو لا يتقرر إلا للأشخاص الطبيعية، أما هيئات الإذاعة فهى أشخاص اعتبارية ولا يمكن لها أن تتمتع بأى حقوق معنوية قاصرة فى أساسها على الأشخاص الطبيعية (١).

وتتمثل الحقوق المالية فى عنصرين هما الحق فى الترخيص والحق فى المقابل المالى المترتب على هذا الترخيص(٢)، وهذا الحق الممنوح لهيئات الإذاعة مقرر لها على برامجها فما المقصود بالبرنامج (٣)؟

---

(١) V. André Lucas et autre, op. cit, n°. 832, p. 654.

(٢) من النصوص القانونية التى تنص على حقوق هيئات الإذاعة المادة ١٥٨ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ حيث تنص «تتمتع هيئات الإذاعة بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية:

١- منح ترخيص باستغلال تسجيلاتها.

٢- منع أى توصيل لتسجيلها التليفزيونى لبرامجها إلى الجمهور بغير ترخيص كتابى مسبق منها، ويعد بوجه خاص استغلالاً محظوراً تسجيل هذه البرامج أو عمل نسخ منها أو بيعها أو تأجيرها أو إعادة بثها أو توزيعها أو نقلها للجمهور بأية وسيلة كانت بما فى ذلك الإزالة أو الإتلاف لأية حماية تقنية لهذه البرامج كالتشفير أو غيره والمادة ١٩ من القانون الإماراتى والمادة ٤١ من القانون اللبنانى، والمادة ٥١ فقرة (٢) من القانون الكويتى، والمادة ١١٨ من القانون الجزائرى، والمادة ٣٢ من القانون السودانى.

وتنص المادة (1-216) (L.216-1)، من التقنين الفرنسى على حقوق هيئات الإذاعة:

"Sont soumises à l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle la reproduction de ses programmes, ainsi que leur mise à la disposition du public par vente, Louage, ou échange, leur télédiffusion et leur communication au public dans un lieu accessible à celui - ci moyennant paiement d'un droit d'entrée".

وكذلك نص المادة (١٤) من اتفاقية تريبس والمادة ١٣ من اتفاقية روما.

(٣) تستخدم معاهدة روما البث "emission" فى المادة ٣ الخاصة بحماية هيئات الإذاعة بدلاً من كلمة البرنامج.

-١٣٧- مفهوم البرنامج Notion de programme : لم يرد تعريف للبرنامج فى التشريعات الوطنية ولا الاتفاقيات الدولية، ولذلك فإننا سنعتمد فى تعريفنا للبرنامج على التعريف التقنى له.

يرى بعض الفقهاء أن البرنامج هو مصطلح أعم من المصنف(١) حيث يمكن للبرنامج أن يحوى مصنفاً، كما يمكن له أن يوجد دون وجود مصنف، ولذلك فيعرفه البعض بأنه مجموعة متتابعة ومترابطة من العمليات التى قد تشتمل على مصنفات محمية أو لاتشتمل(٢)، بمعنى أنه لا يشترط أن يحتوى البرنامج على مصنف محمى طبقاً لقوانين حق المؤلف حتى تمتد الحماية لهيئات الإذاعة، بل تتقرر الحماية حتى ولو لم يحتو البرنامج على مصنف محمى طبقاً لقوانين حق المؤلف، وهذا يجعل هيئات الإذاعة - كما يقول البعض - أقل قرباً من حق المؤلف، بعكس فنانى الأداء الذى يستلزم أداء مصنف ما حتى يتمتع بالحماية(٣).

ولعل الأمثلة العملية التى يمكن أن تذكر للدلالة على برنامج لا يحتوى على مصنف، ما قام به أحد المذيعين الإنجليز من تصوير بعض المجرمين الخارجين على القانون أثناء ممارستهم لإحدى العمليات التى يقومون بها(٤).

الخلاصة : أن تعبير هيئات الإذاعة لا يقتصر على المعنى العرفى لها والذى يشمل إذاعة الأصوات فقط، ولكن يمتد ليشمل إذاعة الأصوات والصور [أى يقصد بها هيئات الإذاعة والتليفزيون وغيرها].

---

(١) V. André Lucas et Henri-Jacques Lucas, op. cit, n°. 815, p. 633.

(٢) أنظر د/محمد السعيد رشدى، مقالة سابقة، ص٦٦٢.

(3) V. A, Lucas et H. Jacques Lucas, op. cit, n°. 815, p. 633.

(٤) عرض هذا المثال فى برنامج مواقف وطرائف.

المطلب الثانى

مدى إمكانية تمتع بعض الطوائف بالحقوق المجاورة

-١٣٨- تمهيد :

ذكرت فى المطلب الأول من هذا المبحث طوائف أصحاب الحقوق المجاورة المنصوص عليها صراحة فى قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة، وفى هذا المطلب نناقش مدى إمكانية تمتع بعض الطوائف الأخرى غير المنصوص عليها صراحة، بالحقوق المجاورة، وقد بدا لنا أن نقسم هذا المطلب إلى الفرعين الآتيين :-

الفرع الأول :

مدى تمتع منتجى قواعد البيانات بالحقوق المجاورة.

الفرع الثانى :

تحديد قائمة الحقوق المجاورة.

الفرع الأول

مدى تمتع منتجى قواعد البيانات بالحقوق المجاورة

Producteurs de bases de données

-١٣٩- هل منتجو قواعد البيانات من أصحاب الحقوق المجاورة؟

وقبل الإجابة على هذا التساؤل يجب علينا أن نعرف المقصود بقواعد البيانات، ثم نعرف منتج قواعد البيانات ليتسنى لنا معرفة هل هذا المنتج من أصحاب الحقوق المجاورة أم لا؟

يقصد بقواعد البيانات (basses de données)(١): مجموعة كبيرة من المستندات والوثائق تتناول موضوعاً معيناً (طب ، هندسة ، قوانين، ضرائب، كيمياء، علوم إنسانية .... إلخ) يتم تنظيم وتصنيف محتوياتها ثم يقوم المتخصصون بتسجيل هذه المحتويات على اسطوانات متصلة بالحاسب. وتتميز هذه القواعد بأنها تكون مرتبة ومصنفة بشكل يسهل عملية البحث والاسترجاع لما ورد بها من معلومات(٢).

وجاء تعريف قاعدة البيانات فى مشروع معاهدة المنظمة العالمية للملكية الفكرية، بشأن الملكية الفكرية فى قواعد البيانات ما يأتى:-

المادة (٢): يقصد بعبارة «قاعدة البيانات» : كل مجموعة من المصنفات المستقلة أو البيانات أو أى مواد أخرى مرتبة على نحو منظم أو منهجى يمكن الاضطلاع عليها فرادى بوسائل إلكترونية أو غيرها (٣).

---

(١) أنظر : أ/محمد على فارس الزغبى، الحماية القانونية لقواعد البيانات وفقاً لقانون حق المولف - دراسة مقارنة ما بين النظام اللاتينى والنظام الأنجلوأمريكى - منشأة المعارف بالاسكندرية - لتتعرف على قواعد البيانات وكيفية حمايتها وفقاً للقوانين المختلفة.

(٢) V. TGi paris, 14 Janv. 1989: GAz. pal. 1989, II somm. p. 134.
مشار إليه لدى د/محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، ص٤٥٦.

(٣) المادة ٢ من مشروع معاهدة المنظمة العالمية بشأن الملكية الفكرية فى قواعد البيانات، حيث قدم هذا المشروع إلى المؤتمر الدبلوماسى المعنى ببعض مسائل حق المؤلف والحقوق المشابهة -

وقد عرفت نفس المادة فى الفقرة الثالثة منها من هذا المشروع (واضع قاعدة البيانات) بأنه (كل شخص طبيعى أو معنوى واحد أو أكثر له سلطة الإشراف والمسئولية للإضطلاع باستثمار جوهرى من أجل وضع قاعدة بيانات).

والفقرة الرابعة من نفس المادة تبين لنا المقصود بالاستثمار الجوهرى فتنص على أنه «كل استثمار مهم نوعاً أو كماً لموارد بشرية أو مالية أو تقنية أو غيرها من أجل جمع قاعدة بيانات أو تجميعها أو تمحيصها أو ترتيبها أو عرض محتوياتها»(١).

= (جنيف، ٢٠ ديسمبر /كانون الأول سنة ١٩٩٦ مستند رقم RNR/DC16 فى ٣٠ أغسطس سنة ١٩٩٦ والمشروع برمته فى الكتاب الرابع من المرجع العملى فى الملكية الأدبية والفنية، مرجع سابق، ص٩٢ (الملحق رقم (١) وانظر أيضاً المادة ٨٧ من القانون الألمانى التى تعرف قاعدة البيانات :

1- A database within the meaning of this Act is a collection of works, data or other independent elements arranged in a systematic or methodical way the elements of which are individually accessible either by electronic or by other means, and the obtaining, verification or presentation of which requires a qualitatively or quantitavely investment. A database the contents of which has been changed in a way that is qualitatively or quantitavely substantial is deemed a new database provided that the change entails a qualitatively or quantitatively substantial investment.

(١) يرى البعض فى توضيحهم لهذا التعريف الخاص بقاعدة البيانات بأن قاعدة البيانات تشمل مجموعات المصنفات الأدبية أو الموسيقية أو السمعية البصرية أو أى نوع آخر من المصنفات أو أى مجموعات من المواد الأخرى كالنصوص أو الأصوات أو الصور أو الأرقام أو الوقائع أو البيانات التى تمثل أى مادة أخرى. وجدير بالذكر أن قواعد البيانات قد تتضمن أيضاً مجموعات من أوجه التعبير الفلكلورى فضلاً عن مختلف أنواع المصنفات وغيرها من المواد الإعلامية. أنظر د/محمد حسام لطفى – المرجع العملى، الملكية الفكرية – الكتاب الرابع، مرجع سابق، ص١٠٣.

ويرى بعض الفقهاء أن الغرض من إدراج عبارة «الإشراف والمسئولية للإضطلاع باستثمار جوهرى» فى تعريف واضع قاعدة البيانات فى هذا المشروع هو استبعاد إمكانية أن تتسحب حماية المعاهدة المقترحة على الموظفين الذين يؤدون الأعمال المطلوبة لانتاج قاعدة البيانات. ومن الواضح أن الحقوق والحماية تتقرر لصاحب العمل المستثمر سواء كان شركة أو منشأة أو مؤسسة كما يستبعد التعريف أيضاً المتعاقدين من الباطن الذين قد يجرى التعاقد معهم على إنجاز أعمال من ذلك القبيل (١)، (٢).

وعرفت المادة (L.341-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى (المضافة بالقانون رقم ٩٨-٥٣٦ فى ١ يوليو سنة ١٩٩٨ المادة (٥)) منتج قاعدة البيانات بأنه الشخص الذى يأخذ مبادرة الاستثمار الجوهرى المالى أو المادى أو البشرى فى إنشاء وتنظيم وتقديم قاعدة البيانات ويتحمل أخطاره (هذا الاستثمار) (٣).

-١٤٠- ومن هذا التعريف يظهر لنا أن الاستثمار الجوهرى - كما يقول أحد الفقهاء - يتم فى الموارد البشرية أو المالية أو التقنية أو غيرها من الموارد الضرورية لإنتاج قاعدة البيانات. وقد تتكون الموارد البشرية من أفكار وابتكارات وجهود تساهم فى تعزيز جودة المنتج. إلا أن حماية قواعد البيانات لا تتوقف على الابتكار أو الجودة، فمجرد

---

(١) نفس الموضع.

(٢) أنظر الفقرة الثانية من المادة (٨٧) من القانون الألمانى التى تعرف واضع قاعدة البيانات.

[2] the maker of a database whithin the meaning of this Act is the one who has made the investment defined in subsection.

(3) Art. L.341-ILL. n°. 98-53 , du 1er juill-1998, art 5) le producteur d'une base de données, entendu comme la personne qui prend l'initiative et le risque des investissement correspondants, béneficie d'une protection de celui -ci atteste d'un investissements finacier,matérial ou humain substantiel.

Cette protection estindependante et 5' ex erce sans préjudice de celles résultant du droits d'auteur au d'un autre droit sur la base de données au un de ses éléments constitutif.

الاستثمار يكفى(١). وهذا السبب هو ما دعانا لبحث مدى اعتبار منتج قاعدة البيانات صاحب حق مجاور، أم صاحب حق مؤلف(٢)؟

ولعل إضفاء الحماية القانونية لمنتج قاعدة البيانات لمجرد الاستثمار الجوهرى فى هذا المجال ليس السبب الوحيد لبحثنا فى مدى اعتباره صاحب حق مجاور، أم صاحب حق مؤلف، بل إن الصياغة القانونية لبعض التشريعات فى حمايتها لهذا المنتج وغموضها وترددها فى موضع الحماية دفعنا إلى هذا البحث، فها هى نص المادة السابعة من التوجيه الأوروبى سنة ١٩٩٦، والذى فضل عدم إدراج الحماية تحت الحق المجاور، واقتصر على تسميته بأنه حق من نوع خاص.

أما معالجة المشرع الفرنسى لهذه الحماية فقد جاءت أكثر غموضاً من التوجيه الأوروبى، حيث أدرجت الحماية فى قسم مستقل عقب النص على الحقوق المجاورة، ورغم ذلك لم يتردد البعض فى القول بأن الحماية الممنوحة لمنتج قاعدة البيانات - رغم غموض الصياغة فى القانون الفرنسى فإنها تلتقى فى طبيعتها مع طبيعة الحقوق المجاورة، وذلك

---

(١) **V. David Le france,** fragment sonores et creation musicale, Recueil le Dalloz, 21 Septembre 2000, n°. 32/6996. p. 500.

حيث يرى سيادته أن المنتج عموماً وليس منتج قاعدة البيانات خصوصاً.

"Le droit du producteur n'est pas lié à la creation de la même maniére que l'interprétation, caril protége L'investissement à trover le son en lui -mene"

وانظر أيضاً: د/محمد حسام لطفى، المرجع العلمى فى الملكية الأدبية، الكتاب الرابع، ص٥٩.

(٢) يرى بعض الفقهاء أن قاعدة البيانات ماهى إلا نوع من التجميع الذى يكون من الصعب وصفه بالابتكارية، وينتهى إلى أن قاعدة البيانات هى موضوع شاذ وغريب من وجهة نظر حق المؤلف.

- **V. Edelman (B)** les Bases de données ou le le triomphe des droits voisins, D,2000, chaires de droit des affaires, chron, p.89.

لأن الحماية مقررة بسبب الاستثمار فى هذا المجال، وليس بسبب الإبداع الفكرى الذى هو أساس الحماية فى حق المؤلف (١).

وجدير بالذكر أن الحماية المقررة لمنتج قاعدة البيانات لا تمس بحماية حق المؤلف أو الحقوق المجاورة أو غيرها من الحقوق التى قد تكون مقررة على محتويات قاعدة البيانات، وهذا ما تؤكده المادة (L.341-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى عندما نصت فى نهايتها على أن ممارسة هذه الحماية لا تضر بحقوق المؤلف أو أى حقوق أخرى مقررة على قاعدة البيانات أو على العناصر الجوهرية المقررة لهذه القاعدة(٢).

ومن هذا المنطلق يرى بعض الفقهاء أن قاعدة البيانات قد تحتوى على حقوق خاصة بفنانى الأداء أو غيرها من أصحاب الحقوق المجاورة، أو بعض حقوق الشخصية مثل الحق على الصورة، وهنا فيجب ألا تضر ممارسة حماية منتج قاعدة البيانات بهذه الحقوق المقررة على قاعدة البيانات نفسها سواء كانت حقوق مؤلف أو حقوق مجاورة أو حقوق الشخصية(٣).

-١٤١- والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا المجال هو هل هناك فرق بين الحماية المقررة لمنتج قاعدة البيانات فى إطار حق المؤلف عنه فى إطار الحق المجاور؟ والإجابة على هذا السؤال - جد يسيرة - من وجهة نظرنا - وذلك لأن الحماية الممنوحة لمنتج قاعدة البيانات فى إطار حق المؤلف تكون أوسع، حيث يتمتع صاحب حق المؤلف بحقوق أدبية أو معنوية لا نظير لها فى الحقوق المجاورة إلا لفنانى الأداء فقط نظراً لما يتفق عليه الفقهاء من أن عمل هؤلاء الفنانين لا يخلو من إبداع، على غرار المؤلفين، وذلك على

---

(١) V. André Lucas, et Henri - Jacques lucas -op. cit. n°. 817, p.635, p. 624.

(٢) V. L-341-1 ..... cette protection est indépendante et s' exerce sans préjudice de celles resultant du droit d'auteur au d'un autre droit sur la base de données au un de ses éléments constitutif.

(٣) V. André Lucas, et Henri - Jacques lucas - op. cit. n°. 817-6, p. 639, p. 639.

عكس باقى طوائف الحقوق المجاورة التى يمكن لها أن تلتقى مع منتج قاعدة البيانات فى أن الحماية مقررة لها بسبب الاستثمار المالى فى مجال الملكية الفكرية عموماً.

وهذا ما يجعلنا نميل إلى الرأى القائل بأن منتج قاعدة البيانات يجب أن يتمتع بالحماية فى إطار الحقوق المجاورة وليس فى إطار حق المؤلف، وذلك لأن هذه الحماية تتفق مع طبيعة الحماية المقررة للحقوق المجاورة.

أضف إلى ذلك أن القاعدة المقررة على ممارسة الحقوق المجاورة والتى نصت عليها المادة (L.211-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تقضى بأن ممارسة الحقوق المجاورة لا تضر بأى حال من الأحوال بحقوق المؤلف، هى نفسها التى تطبق عند ممارسة حق منتج قاعدة البيانات والتى نصت عليها المادة (L.341-1) من التقنين الفرنسى السابق الإشارة إليها عندما أكدت على أن ممارسة حماية منتجى قواعد البيانات لا تضر بحماية حق المؤلف، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل امتد النص ليعلن أن هذه الممارسة لايجب أيضاً أن تضر بالحقوق الأخرى التى قد تتقرر على قاعدة البيانات ومنها الحقوق المجاورة، وحقوق الشخصية كما سبق وأن ذكرت.

لذلك فإن القول بأنه حق من نوع خاص لا يمنع أن يكون محمياً طبقاً لإطار الحقوق المجاورة، حيث إن هذا الحق هو حق من نوع خاص يحدد مداه وطبيعته التشريع، فلا يمكن وفقاً لهذا النص أن تعتبره حق مؤلف وذلك لأن فلسفة الحماية المقررة فى إطار حق المؤلف سواء كانت حماية وطنية أو حماية دولية ليس فيها تقييد فى الممارسة لصالح أصحاب الحقوق المجاورة، على عكس ما هو مقرر فى حماية منتج قاعدة البيانات، وهذا يجعلنا نرفض القول باعتباره محمياً طبقاً لهذا الإطار. ولا يمنع التقييد المقرر لصالح أصحاب الحقوق المجاورة أن يكون هذا الحق محمياً طبقاً لإطار الحقوق المجاورة، مع عدم المساس بالحقوق المجاورة التى تتقرر على قاعدة البيانات وهذا ليس فيه غرابة أو

عدم منطق، بل نجده يطبق حتى فى إطار حق المؤلف وذلك بالنسبة للمصنفات المشتقة التى يجب ألا تضر بصاحب حق المؤلف الأصلى.

الخلاصة : وفقاً لنصوص التشريع الفرنسى فإننا نرى أن الحماية المقررة لمنتج قاعدة البيانات – رغم عدم وضوح الصياغة – تكون فى إطار الحقوق المجاورة، نظراً لأن طبيعتها تلتقى مع طبيعة الحقوق المجاورة، وحتى ما يراه البعض من أن هذه الحقوق هى من نوع خاص فهذا يلتقى مع – وجهة نظرنا – فى تحديد طبيعة الحقوق المجاورة وخاصة الحقوق المالية فقد توصلنا إلى أنها حقوق من طبيعة خاصة (١).

ولعل نص المادة (L.342-5) من التقنين خير دليل على ذلك، حيث تنص على مدة حماية قصيرة بالنسبة لمدد الحماية المقررة لأصحاب الحقوق المجاورة ومن باب أولى قصيره عن عدد الحماية المقررة للمؤلفين، وهى خمس عشرة سنة تبدأ من أول يناير من السنة المدنية التالية لإتمام قواعد البيانات، ولعل السبب فى قصر مدة الحماية يرجع إلى طبيعة نشاط هذا المجال، فهو دائماً قابلاً للتطور والتغير السريع، مما يكون له أثر فى قصر هذه المدة (٢)،(٣).

أما فى القانون المصرى فإن قواعد البيانات قد وردت فى المادة (١٤٠) فقرة (٣) التى تتكلم عن حقوق المؤلفين على مصنفاتهم، حيث يشمل النص (قواعد البيانات سواء

---

(1) **Charles Debbash** . et autres, op. cit, n°. 2253. p.682.
- Fabricant (C'est-a-dire le prodicteur de base, un droit qualifié de sui generis, il s'agit d'une sorte de droit voisin, ...

(2) V. art L.342-5 (L n°. 98-536 du 1er juillet. 1998 art .5).

(3) V.Tgi Lyan, 28 déc. 1998. Ed. Légirtative C/- Erhmann, France télécon et autres, Ri.D.A n°.181, juill. 1999. p.325; T.com paris, 18 juin 1999, France Télécom. C/CARL MAED AS Fermic légipresse sept. 1999 n°. 164. III 116; Paris 19 Juin 1999, Croupe moniteur et autre e/sté observatoire des Marchés publics. D. 1999,.I R. 235, n°. 35).
- V. aussi, R.T.D. Com. N4. Octobre- Decembre 1999. p. 866.

كانت مقروءة من الحاسب الآلى أو من غيره). وعلى ذلك تكون الحماية المقررة لمنتج قواعد البيانات وفقاً للقانون المصرى هى تلك الحماية المقررة للمؤلف على مصنفه، وهذا اتجاه منتقد – من وجهة نظرنا – وذلك لما سيترتب عليه من إطالة مدة الحماية المقررة على هذا الانتاج مما يحول دون استفادة المجتمع منه خاصة وأن هذا المجال يخضع دائماً للتطور السريع والمتلاحق مما يكفى بالنسبة له مدة قصيرة نسبياً، حيث يمكن من خلالها تعويض المنتج عما أنفقه فى سبيل إعداده لهذه القواعد، ويحقق ربحاً يجعله يستمر فى هذا المجال.

-١٤٢- وإذا كان البعض ينتقد حماية برامج الكمبيوتر وفقاً لإطار المصنفات الأدبية، حيث يرى أستاذنا الدكتور/ مصطفى فؤاد «أن وضع برامج الحاسب الآلى (الكمبيوتر) ضمن الأعمال الأدبية استهدف بالدرجة الأولى الاستفادة من إضفاء الحماية القانونية عليها لمدة طويلة بحيث تتكبد الدول النامية أموالاً طائلة لاستيراد هذه التكنولوجيا المتقدمة حتى يتسنى لها مواكبة التطور العلمى المذهل(١).

وإذا كان هذا القول مقبولاً لدى البعض ومردوداً عند آخرين، فإنه يمكن أن يحظى بالقبول، إذا تعلق الأمر بقواعد البيانات وذلك لأن الأساس القانونى لحماية منتج قواعد البيانات هو الاستثمار الجوهرى فى هذا المجال، وليس الإبداع.

ومن هذا المنطلق انتقدنا حماية منتجى قواعد البيانات وفقاً لإطار حق المؤلف، وقلنا إنه من الواجب أن يتم حماية منتجى قواعد البيانات طبقاً لإطار الحقوق المجاورة، حتى لاتطول مدة الحماية، فتعرقل استفادة المجتمع من هذا المجال(٢).

---

(١) أنظر د/مصطفى أحمد فؤاد، حقوق المؤلف فى اتفاقية الجات (المنظور الإسلامى، مجلة روح القوانين، العدد الثالث عشر، إصدار يونيو (١٩٩٨)، ص٩.

(٢) أنظرعكس هذا الرأى د/محمد حسام لطفى، المرجع العلمى فى الملكية الأدبية والفنية، الكتاب الثالث، مرجع سابق، ص١. حيث يرى سيادته أن زد مصنفات الحاسب من برامج وقواعد بيانات =

الفرع الثانى

تحديد قائمة الحقوق المجاورة

تمهيد :

-١٤٣- من المشكلات الأساسية التى تقابل الباحث وهو بصدد تشييده لدعائم نظرية عامة للحقوق المجاورة، تلك المشكلة التى تتعلق بتحديد الأشخاص الذين يستفيدون من الحماية المقررة بمقتضى هذه الحقوق (١)، ولعل السبب فى ذلك يرجع للفلسفة التشريعية الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، حيث أن معظم التشريعات الوطنية التى تحمى حقوق المؤلف تنص على حماية عامة لكل مصنف يتمتع بالإبتكار، ثم بعد ذلك تعدد أمثلة

= ومايماثلها من مصنفات إلى حظيرة المصنفات الأدبية باعتبارها من الأدبيات فى مجال الإبداع الفكرى للحاسبات وجعل مدة حمايتها مطابقة لمدة حماية المصنفات الأدبية، لهو من الأمور المحمودة لقانون رقم ٢٩ لسنة ١٩٩٤.

ولعل هذا الخلاف يعكس فى الواقع - خلافاً أعمقاً - يتعلق بالطبيعة القانونية لقواعد البيانات، فمن يعتبرها مصنفاً جماعياً يضفى على منتجها صفة المؤلف وبالتالى فإنه يحمى طبقاً لإطار حق المؤلف، ومن يعتبرها مصنفاً مركباً أو مشتقاً، فلا يمكن اعتبار المنتج مؤلفاً لهذه القواعد بسبب هذا الاستثمار وبالتالى فتكون حمايته وفقاً لإطار الحقوق المجاورة.

أنظر فى اعتبار قاعدة البيانات مصنفات جماعية مبتكرة، المادة (١٠١-٢٨) من القانون الأمريكى لحق المؤلف رقم (٩٤-٥٥٣) الصادر فى ١٩ من أكتوبر سنة ١٩٧٦. وجدير بالذكر أن برنامج «ويندوز ٩٥»، قد غطى تكاليف انتاجه من مبيعات الشهور الثلاثة الأولى لظهوره بالسوق. أنظر د/أحمد مستجير القرصنة الوراثية، دار المعارف، سنة ٢٠٠١، ص١٤.

(١) **André Françon**, la protection internationale des droit visins, R.I.D.A. 1974, p.508.
"telle etant l'idée de base qui inspire la théorie des droits voisins, sa mise en oeuvre s'avère délicate. Deux points en particulier font difficulté il s'agit de savoir d'une part quels seront les béneficiares d'untel droit et d'autre part quelle sera la consistance de ce droit.

لتلك المصنفات المحمية بمقتضى هذا القانون([1])، فيكون الأمر واضحاً لا لبس فيه ولاغموض وهو أن قائمة حقوق المؤلف واردة على سبيل المثال لا الحصر، فإذا ما نحينا حقوق المؤلف جانباً، ولينا وجوهنا شطر الحقوق المجاورة نجد صياغة غامضة وغير واضحة فى دلالتها على أن هذا التعداد على سبيل المثال، أو على سبيل الحصر – فلا يمكن أن يتمتع بالحماية إلا تلك الطائفة المذكورة فى القانون.

ونحن من جانبنا نلتمس الأعذار لهذه التشريعات، حيث أن الحماية المقررة للحقوق المجاورة حديثة نسبياً بالمقارنة بحماية حقوق المؤلف، وإذا كان البعض مازال يردد القول بأن مفاهيم حق المؤلف لازالت تحتاج الكثير من البيان والتوضيح من قبل المستعملين والرأى العام، كما أن نشاط حق المؤلف مازال محتاجاً إلى تثبيت قواعده واستكمال مقومات وجوده([2])، فإن هذا القول يصدق – بلا ريب – على الحقوق المجاورة بصورة أكبر وأوضح وذلك لحداثة هذه الحقوق كما ذكرت سابقاً.

وعدم استقرار قواعد الحقوق المجاورة، جعلت بعض التشريعات تتخبط فى هذه الحماية، وهذا هو سبب تلمسنا الأعذار لهذه التشريعات.

-١٤٤- تحديد قائمة الحقوق المجاورة :-

من أجل هذه الصياغة كان لزاماً علينا أن نقوم – من جانبنا – بتوضيح:-

هل هذه القائمة وردت على سبيل المثال أم الحصر؟

وإذا كانت على سبيل المثال فما هى المعايير التى يمكن على أساسها إضفاء حماية الحقوق المجاورة لطوائف غير منصوص عليها من قبل القوانين؟ وقبل الإجابة على هذا

([1]) أنظر المادة (١٤٠) من القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢، والمادة (L.112-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تستعمل كلمة "notamment" للدلالة على أن هذه القائمة على سبيل المثال.

([2]) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٦٠.

التساؤل، وجب علينا توضيح قائمة الحقوق المجاورة فى التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية:-

إن المتأمل فى التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية يجدها مجمعة على حماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية، ومعظم التشريعات تضيف إلى هاتين الطائفتين طائفة هيئات الإذاعة، والبعض الآخر يضيف منتجى الفيديوغرام(١)، والقليل الذى يعتبر الناشر من أصحاب الحقوق المجاورة بنص صريح(٢).

وبالرغم من التباين فى الطوائف المحمية، فإن معظم التشريعات تتفق على حماية فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة، إلا أن التشريع المصرى لم يشأ أن يحمى منتجى الفيديوغرام فى إطار الحقوق المجاورة مثل بقية التشريعات فحسب

---

(١) من التشريعات العربية التى تحمى الطوائف الثلاثة بالإضافة إلى القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢، القانون الإماراتى فى المادة ١٧، ١٨، ١٩ والقانون اللبنانى فى المادة ٣٥، والقانون السودانى فى المادة ٢٦ إلى ٣٢ منه، والقانون الكويتى فى المادة ١٥، والقانون الجزائرى فى المادة ١١٠، ١١٤، ١١٦، ١١٨ منه.

أما القانون الفرنسى والقانون الأسبانى والألمانى فيقرروا حماية منتجى الفيديوغرام فى إطار الحقوق المجاورة بالإضافة إلى الطوائف السابقة، ومن الاتفاقيات الدولية التى جمعت الطوائف الثلاث معاهدة روما الشهيرة سنة ١٩٦١، واتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة.

ومنها ما اكتفت بحماية طائفة واحدة مثل معاهدة جنيف ١٩٧١ لحماية منتجى الفونوغرام والتى انضمت إليها مصر، وتم العمل بأحكامها اعتباراً من ١٩٧٨/٤/٢٣. وبذلك تكون حماية منتجى الفونوغرام قديمة فى مصر.

ومنها ما يتعلق بفنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام فقط مثل معاهدة الويبو للأداء والتسجيلات الصوتية فى ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٩٦.

(٢) أنظر القانون اللبنانى فى المادة (٣٥) منه الذى ينص صراحة على أن دور النشر من أصحاب الحقوق المجاورة.

ولكنه أيضاً لم يمنح فنانى الأداء أى حق مجاور وهم بصدد أدائهم لمصنف سمعى بصرى حماية للمنتج – كما يدعى البعض – (١).

هذا التباين هو الذى جعلنا نتساءل هل الحماية مقررة للمذكورين فى النص فقط أم تمتد لغيرهم؟

والذى يجعل لهذا الموضوع أهمية – من وجهة نظرنا – هو رغبتنا فى تأسيس نظرية عامة للحقوق المجاورة لا تقتصر فقط على الطوائف المذكورة، بل تمتد لإضافة طوائف أخرى ترتبط مع الطوائف المذكورة برباط العمل المشترك والهدف الواحد، وهو العمل الجاد نحو توصيل فكر المؤلف للجمهور (طائفة المساعدين للمؤلف) وهذا الوصف كما يصدق على فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة فإنه يصدق – بلا ريب – على الناشر الذى يقوم بطبع أفكار المؤلف وخواطره على دعامات مادية متمثلة فى الكتب أو الدعامات الألكترونية (٢)، فهل لهذا الرأى من سند لدى فقهائنا؟ وهل الصياغة التشريعية بالنسبة للقانون الفرنسى والمصرى محل مقارنتنا – تسمح بهذا القول؟

-١٤٥- وقبل الإجابة على هذا القول، كان حفياً بنا – أن نشير إلى أن الحقوق المجاورة – قبل انعقاد معاهدة روما كانت تضم بين ثناياها سبع طوائف وهى :-

١- حقوق الفنانين المنفذين "Artistes exécutants"

---

(١) انظر أ/خاطر لطفى، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، مرجع سابق، ص ٥٠٠.

(٢) لاشك أن التطور التقنى الهائل أدى إلى ظهور مجالات جديدة لنقل المصنفات إلى الجمهور وأهمها النقل عن طريق شبكة الانترنت وهذا بدوره خلق مشاكل قانونية تتعلق بحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة، وهذا ما دفع البعض لتناول هذه المشكلات من خلال أبحاثهم القانونية.
أنظر د/أسامة أحمد بدر، بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت، الناشر دار النهضة العربية، الطبعة الثانية.

٢- حقوق منتجى الفونوغرام على فونوغراماتهم

"les droits sur les phonogrammes"

٣- حقوق هيئات الإذاعة على البث الإذاعى

"les droits sur les radioémissions"

٤- الحقوق المقررة على الرسائل والكتابات السرية الأخرى

"les droits sur les lettres missives et les autres ecrits confidentiels.

٥- الحقوق المقررة للشخص على صورته

"les droits de la personne sur son image"

٦- الحقوق المتعلقة بأخبار الصحف

"les droits sur les informations de presse"

٧- حق التتبع (١)،(٢) "les droit de suite".

وبالتأمل فى هذه الطوائف السبع نجد أن العلاقة بينهم غير مترابطة، بمعنى أن بينهم من التنافر والتباعد أكثر من التجانس والتآلف، فكما يقول البعض - وبحق - إن الرابطة بينهم تكاد تكون معدومة، فما علاقة حماية الفنانين المنفذين وحق الشخص على صورته أو الحق فى التتبع المقرر لمنفعة الفنان (٣)، بل ما هو الرابط الذى يجمع بين حق الشخص على صورته والحق المقرر على الرسالة أو الكتابات السرية؟

---

(١) V. Pierre ADDA, th. precité, p. 188.

(٢) جدير بالذكر أن المقصود بحق التتبع: هو حق لا يجوز التصرف فيه، وتعترف به بعض قوانين حق المؤلف، للمؤلف وورثته، أو لبعض الموسسات الأخرى المصرح لها قانوناً بعد وفاته. من أجل المطالبة بنصيب فى إيرادات إعادة بيع النسخ الأصلية لمصنفات الفنون الجميلة للجمهور خلال مدة الحماية. ويجوز تمديد هذا الحق أيضاً إلى عمليات إعادة بيع المخطوطات الأصلية للجمهور. أنظر معجم مصطلحات حق المولف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم(٩٠).

(3) V. Pierre ADDA, th. precité, p. 189.

فالحق المقرر على الرسائل يتضمن أربعة حقوق هى :-

١- حق الملكية المادية "droit de propriété materielle"

٢- الحق فى السرية "droit au secret"

٣- حق المؤلف "droit d'auteur"

٤- الحق فى الإثبات "droit à la preuve" (١).

أما الحق المقرر للشخص على صورته، فهو حق من حقوق الشخصية ولايرتبط بحق الشخص على رسالته إلا برباط ضعيف (٢).

-١٤٦- ولكن - ورغم ما بين هذه الطوائف السبع من اختلاف - إلا أن ما يجمع بينهما - من وجهة نظرنا - هو رباط واحد يكاد ينطبق على هذه الحالات السبع ألا وهو الرغبة الأكيدة فى حماية هذه الطوائف تحت إطار اقل من إطار حق المؤلف، فكانت حمايتها مقررة تحت إطار مايسمى بالحقوق المجاورة.

من هذا المنطلق (منطلق النشأة غير المتجانسة لأصحاب الحقوق المجاورة)، آثرنا التعرض لأقوال الفقهاء حول تحديد قائمة الحقوق المجاورة:-

-١٤٧- يرى بعض الفقهاء أن الحقوق المجاورة يجب أن تضم كل شخص يقوم بنشاط لاستغلال المصنف (٣).

---

(١) أنظر د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، بند (٢٥٧) ص ٤٣٧.

(٢) أنظر د/حمدى عبد الرحمن أحمد، مقدمة القانون المدنى ، الحقوق والمراكز القانونية، ط٢٠٠٢، ٢٠٠٣، ص٨٤. حيث يرى سيادته أن الحق على الصورة يعد مظهراً من مظاهر حماية الشخصية كما أنه من عناصر حماية الحياة الخاصة للفرد.
ويقصد بالحق فى الصورة: سلطة الشخص فى الاعتراض على أن تأخذ له صورة وأن يرسم أو ينحت له تمثال بغير موافقته الصريحة أو الضمنية، كما يتضمن الحق المذكور مكنة الاعتراض على نشر صورته على الجمهور.

(٣) V. André Françon, article precité, p. 409.

ولكن هذا القول على إطلاقه سيؤدى إلى كثرة الفئات التى يمكن أن تتمتع بالحقوق المجاورة، وهذا من شأنه أن يعرض المصنف لخطر عرقلة استغلاله.

من أجل ذلك اتجه البعض – للتخفيف من حدة هذا القول – إلى وضع معيار لهذه المشاركة، حيث اشترط أن تكون هذه المشاركة التى يقوم بها الشخص فى استغلال المصنف – لكى يتمتع بالحق المجاور – أن تكون مشاركة مهمة contribution d'une importance ، ولها صفة خاصة qualité particuliere بمعنى أن تكون فعالة ومؤثرة.

إلا أن هذا القول – من وجهة نظرنا – يضع معاييراً غامضة، وغير واضحة فى دلالتها، وهذا من شأنه التخبط من جانب القضاء فى تحديد الشخص الذى يمكن أن يتمتع بالحق المجاور.

ولذلك نجد بعض الفقهاء يقولون إن الصياغة التشريعية للقانون الفرنسى توحى – فى الظاهر – بأن قائمة تعداد الحقوق المجاورة محددة، ولا يمكن إضافة أصحاب جدد إليها، إلا أن هذا المفهوم ليس حقيقياً، فيمكن – عن طريق ضوابط محددة وواضحة – إضافة أصحاب جدد، ولم يبين – هذا الرأى – ما هو المعيار الواضح والمحدد والذى يجب أن نتبناه لإضافة أصحاب جدد (١).

إلا أننا يمكن أن نستنبط من خلال الأمثلة التى عرضها هذا الرأى – معياراً يصلح لهذه الإضافة من وجهة نظره – ألا وهو الوسيط الفعال والمؤثر بين فكر المؤلف والجمهور، ولكن تحديده أيضاً يمكن أن يختلف فيه الفقهاء والقضاة على حد سواء، وهذا المعيار يصدق على الناشر كما يصدق على أصحاب الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى القوانين (فنانى الأداء – منتج الفونوغرام أو الفيديوغرام – هيئات الأذاعة)، بل إن

(١) V. André Lucas, op. cit, n°. 152, p.72.

البعض ذهب إلى أن المتاحف يمكن أن تتمتع بحق مجاور بسبب ما تقوم به من الدفاع عن المعروضات ضد أى سلب أو نهب (١).

-١٤٨- فهل يمكن للناشر أن يتمتع بالحق المجاور رغم عدم النص على ذلك صراحة؟

يرى البعض(٢) أن منطق حماية أصحاب الحقوق المجاورة يقتضى أن يتمتع الناشر بالحق المجاور شأنه فى ذلك شأن منتجى الفونوغرام والفيديوغرام، إلا أن الناشرين قد تقاعسوا عن المطالبة بهذا الحق اكتفاءً بمركزهم القانونى كمتنازل لهم عن حقوق المؤلفين، ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد فقط بل تعداه إلى المطالبة بحق مؤلف وليس بحق مجاور.

-١٤٩- رأينا الخاص فى مدى تمتع الناشر بحق مؤلف :-

نحن - لا نوافق - على تمتع الناشر بحق مؤلف - ليس فقط وفقاً لما يبرره البعض من أن الأشخاص المعنوية لا يمكن أن تتمتع بحق المؤلف إلا فى إطار المصنف الجماعى(٣)؛ ولكن لأن فلسفة الحماية المقررة فى إطار حق المؤلف لا تكون إلا عن إبداع مصنف أصلى أو مشتق طالما اتصف بالابتكار وطبع مؤلفه عليه الطابع الشخصى، أما الناشر فلم يقم بأى من هذه الأعمال حتى يتمتع بحق مؤلف، اللهم إلا إذا قام بعمل من هذه الأعمال - بالإضافة إلى النشر - فإنه يتمتع بحق مؤلف.

-١٥٠- أما تمتعه بالحق المجاور فهذا يتفق مع المنطق، ولكن هل يتفق مع الصياغة التشريعية للقانون المصرى والقانون الفرنسى؟

---

(1) V. la même.

(2) V. André Lucas, op. cit, n°. 153, p.73.

(3) V. André Lucas, op. cit, n°. 153, p.73.

رغم وجاهة الرأى القائل بأن الناشر يجب أن يتمتع بالحق المجاور إلا أننا نرى أن الصياغة التشريعية لكلا القانونين لا تسمح بتمتع الناشر بالحق المجاور، حيث اقتصر النص فى كلا القانونين على أشخاص محددة لا يجوز – من وجهة نظرنا – إضافة أشخاص إليها، ورغم تلمسنا بعض الأعذار لهذه التشريعات إلا أننا نرى أنه كان يجب على هذه التشريعات أن تسلك فى حمايتها لأصحاب الحقوق المجاورة نفس المسلك الذى تتبعه فى حمايتها لحق المؤلف، وهو وضع قاعدة عامة للحماية، مع تعداد أمثلة للطوائف المحمية، فيكون المشرع قد أقام قرينة قانونية قاطعة لصالح الطوائف المحمية، أما ما عدا ذلك من الطوائف غير المذكورة فيجب أن تثبت أن عملها فعال ومؤثر فى نقل فكر المؤلف إلى الجمهور، وفى هذه الحالة كان يمكننا أن نعتبر الناشر صاحب حق مجاور، أما وأن هذه التشريعات لم تفعل ذلك فلا نستطيع أن نضم لهذه الطوائف أصحاباً جدداً، ولا نملك إزاء هذا الوضع إلا التقيد بالنص دون مد حكمه إلى غير الطوائف المذكورة صراحة فيه.

الباب الثانى
الأحكام العامة للحقوق المجاورة

-١٥١- لا شك أن هناك قاسماً مشتركاً يربط بين أصحاب الحقوق المجاورة، حيث أنهم يشتركون فى مساعدة المؤلف على توصيل فكره إلى الجمهور، عن طريق توسيع القاعدة الجماهيرية التى يمكن أن تتلقى فكر المؤلف.

هذا القاسم المشترك بين كافة طوائف أصحاب الحقوق المجاورة، جعل من المنطقى أن تلتقى هذه الطوائف فى أحكام مشتركة تنطبق على كافة الطوائف، لذلك فقد خصصت هذا الباب لمعالجة الأحكام العامة للحقوق المجاورة :-

وقد بدا لنا أن تكون خطتنا كالآتى :-

الفصل الأول : حدود الحماية والممارسة الجماعية.

الفصل الثانى : الحماية القانونية للحقوق المجاورة من الاعتداءات.

الفصل الأول
حدود الحماية والممارسة الجماعية

-١٥٢- تمهيد : إن تحقيق الفعالية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، جعلت التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية تفرض حدوداً معينة على هذه الحقوق، كما أوكلت مهمة تنفيذ هذه الحقوق إلى إدارات جماعية لها من الإمكانيات المادية ما يساعدها على تطبيق هذه القوانين.

من أجل ذلك كان حقيقاً بنا أن نميط اللثام عن حدود حماية هذه الحقوق [المبحث الأول] ، ثم التعرض لهيئات الإدارة الجماعية [المبحث الثاني].

المبحث الأول

حدود الحماية

-١٥٣- **تمهيد** : لا شك أن أية حماية قانونية تشكل عبئاً على جمهور المتعاملين، ولاسيما إذا كانت هذه الحماية تتعلق بالإبداع الفكرى، لذلك كان لابد وأن تتحدد هذه الحماية بحدود معينة حتى لا تكون سبباً فى عرقلة انتشار الثقافة فى المجتمع.

وعلى الجانب الآخر فإن لأصحاب الحقوق المجاورة حقوقاً لا يجب المساس بها أو الافتئات عليها تخولهم الحق فى الاستئثار بقيمة أعمالهم.

من أجل تحقيق هذا التوازن بين مصلحة المجتمع ومصلحة صاحب الحق المجاور، فإن التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية قد حددت هذه الحماية بمدة معينة، يصبح بعدها الحق مباحاً للكافة، كما أنها نصت على عدد من القيود القانونية لهذه الحماية، حتى لا تكون سبباً فى عرقلة انتشار الثقافة والبحث العلمى.

وبذلك تتضح خطتنا فى هذا الفصل كالآتى:-

المطلب الأول : مدة حماية الحقوق المجاورة.

المطلب الثانى : القيود القانونية للحقوق المجاورة.

المطلب الأول

مدة حماية الحقوق المجاورة

-١٥٤- أولاً : الفلسفة القانونية من وراء تحديد مدة حماية لأصحاب الإبداع (مؤلفين - فناني أداء - منتجين - هيئات إذاعة) (١).

إن الموازنة التي يقيمها المشرع بين اتجاهين متعارضين يذهب أحدهما إلى إعطاء المبدع سواء كان مؤلفاً أو فناني أداء أو باقي طوائف أصحاب الحقوق المجاورة والتي تساعد على نشر الإبداع - حماية أبدية لحقوقه بحجة أن الموت لا يصيب سواه أما إنتاجه الأدبي أو الفني فيظل مرآة واضحة لشخصيته المتميزة.

وبعبارة أخرى يطالب المبدع بمدة حماية أبدية مطلقة من كل قيد، ويعتبر أي تقيد زمني لهذا الحق نوعاً من التعسف، ولقد كان هذا الرأي محل تأييد بعض المشرعين مثل المشرع البرتغالي، حيث كانت المادة (٣٧) من قانون ٢ مارس سنة ١٩٦٦ تذهب إلى دوام الحق المالي ولم تكن تضع حداً لاحتكار الاستغلال إلا أنها عدلت مؤخراً عن موقفها لتأخذ بسقوط المصنفات الفكرية في الدومين العام بمرور (٥٠) سنة على وفاة المؤلف (٢).

ويذهب الاتجاه الآخر نحو تجريد المبدع من كل حماية نظراً لأهمية الدور الذي يلعبه المجتمع في إعداد المبدع (سواء كان مؤلفاً أو فناني أداء أو باقي طوائف أصحاب الحقوق المجاورة) وتكوين معتقداته وأفكاره وتهيئة المناخ الملائم لتنمو موهبته وتتألق (٣).

---

(١) أنظر مقالة د/بركات محمد مراد بعنوان موقف الإسلام من مسألة الملكية الفكرية، الاتحاد العام للناشرين العرب - اللجنة العربية لحماية الملكية الفكرية. وهذه المقالة على شبكة الانترنت موقع: WWW.arapbib.com.

(٢) أنظر في عرض موقف المشرع البرتغالي القديم د/ عبد الرشيد مأمون، المدة في الحق المدني للمؤلف، أبحاث في حق المؤلف ، الكتاب الثاني، دار النهضة العربية، ط ١٩٨٦، ص١١١.

(٣) أنظر /محمد حسام محمود لطفي، حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٦٥.

ونحن نرى أن هذا الخلاف فى الرأى حول مدة الحماية الممنوحة للمبدع تعكس فى الواقع خلافاً أكبر وأعمق حول الطبيعة القانونية لحق المبدع كما أوضحت سابقاً(١).

إن هذه الموازنة جعلت المشرع يقف موقفاً وسطاً بين هذين الاتجاهين المتعارضين، فلم يمنح المبدع حقاً أبدياً، وذلك لأن أحداً من رجال القانون - كما يقول أستاذنا الدكتور/محمد حسام لطفى - لا يطالب عن اقتناع بأبدية حق المؤلف، ولم يجرده من كل حماية كما يقول الاتجاه الآخر(٢)، لذلك نجده قد توسط هذين الاتجاهين وأعطى المبدع حماية، ولكن حددها بمدة تختلف من تشريع لآخر وتختلف أيضاً بالنسبة للمؤلف عنه بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة، ولذلك يقرر البعض أن العلة فى توقيت مدة حماية أصحاب الإبداع تستند إلى موازنة عادلة بين حق المبدع فى الاستئثار بالعائدات المالية لإبداعه وحق المجتمع فى الاستفادة بدون مقابل من هذه الإبداعات بعد أن يكون المبدع قد حصل من الموارد المالية على ما يكافئ ما بذله من جهد وما تكبده من نفقات (٣).

ونحن نرى أن ما انتهجه المشرع من تحديد مدة للحماية هو اتجاه محمود وذلك لأن الإبداع هو حصيلة المجتمع ككل(٤)، مع الاحتفاظ بحق من قام به، وهنا نجد أن إعطاء المبدع هذه الحماية فيها مراعاة لحق هذا المبدع، ثم تحديد هذه الحماية بمدة معينة طالت أم قصرت ويصبح بعدها هذا الإبداع مباحاً للجماعة تستفيد منه كيفما شاءت دون المطالبة بحق مالى لهذا المبدع أو ورثته - مع عدم الإخلال بالحق المعنوى المقرر للمبدع - فيه مراعاة لحق المجتمع الذى شارك بصورة غير مباشرة فى هذا الإبداع، وهنا نكون قد

---

(١) انظر د/ عبد الرشيد مأمون، الحق الأدبى للمؤلف، مرجع سابق، ص ٢١.

(٢) أنظر د/ محمد حسام محمود لطفى ، نفس الموضع.

(٣) أنظر د/بركات محمد مراد، مقالة سابقة، ص٢.

(٤) انظر د/مختار القاضى، مرجع سابق، ص٢٣، حيث يذكر سيادته أن بعض الفقهاء يرى أن للجماعة نصيباً فى حق المؤلف. وسبب ذلك أن المؤلف مدين فى نتاجه الفكرى ونشاطه العقلى للجماعة التى يعيش بينها والبيئة التى نشأ فيها، فلا ينبغى أن يستبد بثمرة هذا النشاط.

راعينا الجانبين بحماية المبدع من ناحية وعدم الحيلولة دون استفادة المجتمع من هذا الإبداع من ناحية أخرى، وذلك بانتهاء مدة الحماية التى يصبح بعدها هذا الإبداع مباحاً للجماعة تستفيد منه دون حاجة للحصول على ترخيص من المبدع أو ورثته ودون إعطائهم أى عائد مادى مقابلاً لهذا الاستغلال.

-١٥٥- وإن كانت بعض التشريعات قامت بإنشاء نظام يعرف باسم (الأملاك العامة التى تستخدم فى مقابل أجر) (Domain public payant) يتعين بمقتضاه على من يستخدمون المصنفات التى أصبحت فى عداد الأملاك العامة أن يدفعوا رسوماً محددة، وتتولى تحصيل هذه الرسوم سلطات معينة، عادة ما تكون سلطات حكومية، تنفقها على أغراض مثل النهضة الثقافية العامة وتقديم المعونة المالية للمؤلفين المحتاجين أو عائلاتهم إما بطريق مباشر أو عن طريق منظمات للمؤلفين معترف بها([1]) وهذه الدول التى أخذت بهذا النظام قليلة بالمقارنة بالدول التى لم تأخذ به وهى الغالبية العظمى ومنها البلاد العربية([2])، وكذلك الحال ينطبق على تقنين الملكية الفكرية الفرنسى الذى سمح باستغلال مصنفات الملك العمومى دون الخضوع لأى تصاريح أو دون دفع تعويضات، إذ هو استغلال مباح طالما لا يؤثر على الحقوق الأدبية للمؤلفين ([3]).

([1]) V. A.B.C du droit d'auteur – unesco 1982. p. 53, publié en 1982 par l'organisation des nations uinies pour l'education, la lcience et la culture.
وأنظر أيضاً باللغة العربية المبادئ الأولية لحق المؤلف – اليونسكو، ١٩٨١، ص٥٧.

([2]) جدير بالذكر أن المشرع المصرى فى قانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ قد أخذ بهذا النظام وهذا ماتوضحه نص المادة (١٨٣) وسوف نتعرض لهذا النص عند تناولنا لمصير الحقوق المحمية بعد انتهاء فترة حمايتها، وكذلك فعلت الجزائر فى المادة (١٤٠).

([3]) V. Xavier L'inant de Bellefonds, Droits d'auteur et droits voisins, 2ème éd. Delmas, 1997, p. 110.

الفرع الأول

تحديد مدة الحماية

-١٥٦- اتفقت التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية على تأقيت الحماية القانونية للحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة، وإن اختلفوا حول مدة هذه الحماية وذلك على عكس الحق المعنوى المقرر لفنانى الأداء فهو - وفقاً للتشريع المصرى والفرنسى حق أبدى لا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم.

لذلك نجد المادة (L.211-4) من التقنين الفرنسى تنص على أن «مدة الحماية الممنوحة وفقاً لهذا الباب (أصحاب الحقوق المجاورة) خمسون سنة تحسب من أول يناير من السنة المدنية التالية لكل من :-

الأداء بالنسبة لفنانى الأداء.

التثبيت الأول للأصوات بالنسبة لمنتجى الفونوغرام، أو التثبيت الأول للصور المصحوبة بصوت أو غير مصحوبة بالنسبة لمنتجى الفيديوغرام.

النقل الأول للبرامج المشار إليها فى المادة (L.216-1) إلى الجمهور بالنسبة لهيئات الاتصال السمعى البصرى(١).

---

(١) V.art. L.211-4 (L. n°. 97-283 du 27 mars 1997, art 11) la durée des droits patrimoniaux objet du présent titre est de cinqante anée à comptes du 1er janvier de anée civile suivant celle:

- de l'interprétation pour les artistés interprètes. ;
- de la première fixation d'une séquence de son pour les productéures de phonogrammes et d'une séquence d'images sonorisée ou non pour les producteurs de vidéogrammes;
- de la première communication au public des programmes visés à l'article 216-1 pour les entreprises de communication audiovisuelle. toutefois, si une fixation de l'interprètation, un phonogramme au un vidéogramme font l'objet d'une communication au public pendant la période définie aux trois premiers alinéas, les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète ou du producteur du phonogramme ou du vidéogramme n'expirent que cinquante ans après le 1er janvier de l'anée civile suivant cette communication au public.

ولم يسلك المشرع المصرى مسلك المشرع الفرنسى فلم يكتف بمادة واحدة للنص على مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة وإنما خصص ثلاث مواد، لكل طائفة مادة ولأدرى ما العلة فى تعدد هذه المواد.

فنجد نص المادة (١٦٦) من القانون المصرى تتكلم عن مدة حماية فنانى الأداء فتذكر (يتمتع فنانو الأداء بحق مالى استئثارى فى مجال أدائهم، على النحو المبين فى المادة (١٥٦)([1]) من هذا القانون وذلك لمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال.

أما المادة (١٦٧) من هذا القانون فقد نصت على أن «يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بحق مالى استئثارى فى مجال استغلال تسجيلاتهم على النحو المبين فى المادة (١٥٧)([2]) وذلك لمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ التسجيل أو النشر أيهما أبعد، وذلك فى الحدود المنصوص عليها فى هذا القانون.

([1]) تنص المادة ١٥٦ على أن : يتمتع فنانوا الأداء بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية:-

١- توصيل أدائهم إلى الجمهور والترخيص بالإتاحة العلنية أو التأجير أو الإعارة للتسجيل الأصلى للأداء أو النسخ منه.

٢- منع أى استغلال لأدائهم، بأية طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى مسبق منهم، ويعد استغلالاً محظوراً بوجه خاص تسجيل هذا الأداء الحى على دعامة أو تأجيرها بهدف الحصول على عائد تجارى مباشر أو غير مباشر أو البث الإذاعى لها إلى الجمهور.

٣- تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى مباشر أو غير مباشر بغض النظر عن ملكية الأصل أو النسخ الموجرة.

٤- الإتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الإنفراد فى أى زمان أو مكان.

ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على غير ذلك.

([2]) تنص المادة ١٥٧ على : يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية:- -

أما المادة (١٦٨) فقد تكلمت عن مدة حماية هيئات البث الإذاعى بقولها «تتمتع هيئات البث الإذاعى، بحق مالى استئثارى يخول لها استغلال برامجها لمدة عشرين سنة تبدأ من التاريخ الذى تم فيه أول بث لهذه البرامج.

وبالنظر إلى هذه المواد يتضح لنا أن المشرع المصرى قد خالف المشرع الفرنسى فى مدة حماية هيئات الإذاعة حيث اختصر مدة حمايتها، فجعلها عشرين عاماً بدلاً من خمسين عاماً وهى تلك المدة المقررة لباقى طوائف أصحاب الحقوق المجاورة فى هذا القانون، بل والمقررة أيضاً لهيئات الإتصال السمعى البصرى فى القانون الفرنسى، ولعل السبب فى تقليل مدة الحماية بالنسبة لهيئات الإذاعة عنه بالنسبة لباقى أصحاب الحقوق المجاورة يرجع – فى نظرنا – إلى سببين اثنين لا ثالث لهما وهما :-

-١٥٧- أسباب انخفاض مدة حماية هيئات الإذاعة فى القانون المصرى:-

السبب الأول : يرجع إلى اعتماد هذه الهيئات فى برامجها بصفة أساسية على الإخبار والإعلام ، وهى متطورة دائماً ومتغيرة، ولذلك يكفى بالنسبة لها هذه المدة القصيرة – نسبياً – بالنسبة لباقى أصحاب الحقوق المجاورة ولكنها مناسبة تماماً لطبيعة هذه البرامج، حيث إن هذه الفترة كافية بالنسبة لهذه الهيئات لتعويض ما أنفقته من مصاريف على إنتاج برامجها.

السبب الثانى : أن هذه المدة تمثل الحد الأدنى من الالتزامات الدولية التى تلقى على كاهل الدول الأعضاء فى معاهدة تريبس ومنها مصر.

= ١- منع أى استغلال لتسجيلاتهم بأية طريقة من الطرق بغير ترخيص كتابى مسبق منهم، ويعد بوجه خاص استغلالاً محظوراً فى هذا المعنى نسخها أو تأجيرها أو البث الإذاعى لها أو إتاحتها عبر أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل.

٢- الإتاحة العلنية لتسجيل صوتى بوسائل سلكية أو لاسلكية أو عبر أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل.

ولذلك نجد الفقرة الخامسة من المادة (١٤) من هذه المعاهدة تنص على (أما مدة الحماية التى تمنح بموجب الفقرة (٣)([1]) فتكوم مالا يقل عن عشرين سنة اعتباراً من نهاية السنة التقويمية التى حصل فيها بث المادة المعنية.

وغنى عن البيان أن الحماية الممنوحة بموجب الفقرة الثالثة هى خاصة بهيئات البث الإذاعى.

ولقد كانت مدة الحماية فى مشروع القانون المصرى سبعين سنة بالنسبة لفنانى الأداء ومنتجى التسجيلات السمعية، تبدأ من أول السنة الميلادية التالية للسنة التى يتم فيها الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال([2]).

وفى مناقشات مجلس الشعب ارتأى أحد الأعضاء أن تستبدل عبارة «لمدة خمسين عاماً تبدأ من» بدلاً من عبارة «لمدة سبعين عاماً تبدأ من»([3]). ولقد استجاب المجلس لهذا الطلب وصدرت المادة (١٦٦) من هذا القانون التى هى فى الأصل المادة (١٦٤) من مشروع القانون متضمنة المدة الجديدة المقترحة وهى «خمسون سنة».

([1]) تنص الفقرة الثالثة من المادة ١٤ من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية «تريبس» على أنه : «..... (٣) يحق لهيئات الإذاعة منع الأفعال التالية عندما تتم دون ترخيص منها: تسجيل البرامج الإذاعية وعمل نسخ من هذه التسجيلات، وإعادة البث عبر وسائل البث اللاسلكى، ونقل هذه المواد للجمهور بالتليفزيون. وحيث لا تمنح البلدان الأعضاء هذه الحقوق لهيئات الإذاعة، تلتزم بمنح مالكى حقوق المؤلف على المادة موضوع البث إمكانية منع الأفعال المذكورة أعلاه مع مراعاة أحكام معاهدة برن (١٩٧١)».

([2]) أنظر المادة (١٦٤) من مشروع القانون المصرى حيث تنص على : «يتمتع فنانو الأداء بحق مالى استئثارى فى مجال أدائهم، على النحو المبين فى المادة (١٥٤) وذلك لمدة سبعين سنة تبدأ من أول السنة الميلادية التالية للسنة التى يتم فيها الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال.

([3]) أنظر نشرة مجلس الشعب، العدد الحادى عشر، الفصل التشريعى الثامن، دون الانعقاد العادى الثانى ٨ ابريل سنة ٢٠٠٢، ٢٥ محرم سنة ١٤٢٣هـ ، ص١١٦. والعضو هو الأستاذ/عادل عيد.

-١٥٨- ولم تحدد معاهدة روما مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة ولكنها وضعت حداً أدنى لا يجوز للدول الأعضاء النزول عنه وهذا ما تؤكده المادة الرابعة عشرة بقولها لا يجوز أن تقل مدة الحماية الممنوحة بناء على هذه الاتفاقية عن عشرين سنة اعتباراً من:-

أ - نهاية سنة تثبيت أى تسجيل صوتى وأى أداء مثبت عليه،

ب - نهاية سنة إجراء أى أداء غير مثبت على تسجيلات صوتية،

جـ - نهاية سنة إجراء أى برنامج إذاعى.

ولعل هذا الصنيع يحمد لهذه المادة لأنها تتمشى مع الفلسفة التى تقوم عليها هذه المعاهدة، حيث تتسم بالمرونة كما أنها مفتوحة الخيارات لذا فقد منحت لكل دولة الحرية فى تحديد مدى الالتزام الذى تتعهد به، ومن ثم لم تشأ أن تنص على مدة محددة - خمسين سنة مثلاً - فتكون بذلك قد أغلقت الباب أمام بعض الدول التى تمنح حماية أقل لأصحاب الحقوق المجاورة من الإنضمام إليها، ولذلك لم تنص على مدة معينة بل وضعت حداً أدنى لا يجوز النزول عنه، وتركت للدول مجالاً من الحرية لتحديد المدة المناسبة دون فرض مدة عليها لا تناسبها، وخاصة وأن هذه المعاهدة من أولى المعاهدات التى انعقدت لحماية الحقوق المجاورة عموماً، ولم تكن هذه الحماية قد تقررت فى كثير من التشريعات الوطنية بعد، إن لم يكن كلها.

وتنص الفقرة الخامسة من المادة (١٤) من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية على أن «تدوم مدة الحماية بموجب الاتفاق الحالى للمؤدين ومنتجى التسجيلات الصوتية على الأقل حتى نهاية فترة خمسين سنة تحسب اعتباراً من نهاية السنة التقويمية التى تم فيها التسجيل الأصلى أو حدث فيها الأداء».

وإذا نظرنا إلى المدة المحددة من قبل هذه المادة نجدها قد زادت عن الضعف بالنسبة لاتفاقية روما، حيث أصبحت خمسين سنة بعد أن كانت عشرين سنة بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة فى معاهدة روما. ولا عجب فى ذلك ولا غرابة فقد ذكرنا سابقاً أن المدة

المحددة فى معاهدة روما هى حد أدنى لا يجوز النزول عنه ولم يكن تحديد مدة حماية بالمعنى المفهوم، وقلنا إن هذا يتفق مع فلسفة معاهدة روما التى تتميز بالمرونة والتى كانت تهدف إلى استقطاب أكبر عدد من الأعضاء دون أن تجعل أحكامها حائلاً دون ذلك أما هذه الاتفاقية فقد انعقدت مؤخراً(١).

وقد تضمنت معظم التشريعات نصوصاً تحمى أصحاب الحقوق المجاورة فلا مناص إذن من تحديد مدة لحماية أصحاب الحقوق المجاورة ولا غرابة من أن تتضاعف هذه المدة عن نظيرتها فى معاهدة روما، أما بالنسبة لهيئات الإذاعة فإن مدتها ظلت عشرين سنة، وذلك بسبب طبيعة عمل هذه الهيئات.

-١٥٩- بعد استعراضنا لهذه النصوص نصل إلى نتيجة مؤداها أن معظم الدول تنص على مدة لحماية أصحاب الحقوق المجاورة (باستثناء هيئات الإذاعة) قدرها خمسون عاماً ونذكر على سبيل المثال لا الحصر فرنسا ومصر والنمسا وكوستاريكا واليونان والقليل الذى يتجاوز ذلك ونذكر على سبيل المثال البرازيل التى نصت على مدة حماية قدرها ستون عاماً(٢)، أما كولومبيا فقد منحت خلفاء الفنان حماية لمدة ثمانين عاماً تبدأ من

---

(١) الجريدة الرسمية، العدد (٢٤) فى ١٥ يونيو سنة ١٩٩٥.

(٢) أنظر المادة (١١٢) من القانون الأسبانى رقم (١) لسنة ١٩٩٦، ١٢ ابريل والذى تم العمل به فى ٢٣ ابريل سنة ١٩٩٦ حيث تنص على :-

- Art. 112-la durée des droits d'exploitation reconnus aux artistes interprètes ou exécutants est de 50 ans à compter du 1er janvier de l'année qui suit celle de l'interprétation au de l'exécution.
Toutefois, si un enregistrement de l'interprétation ou exécution est divulgué licitement au cours de cette période, les droits mentionnés prennent fins à l'expiration d'une période de (50) ans à compter de la divulgation de cet enregistrement. cette périod commence à courir le 1er janvier de l'année qui suit celle de la divulgation.

وانظر المادة (٣٨) من القانون البلجيكى الصادر فى ٣٠ يونيه سنة ١٩٩٤ والمعدل بالقانون الصادر فى ٣ ابريل سنة ١٩٩٥ حيث تنص على :-

Art. 38. les droits de l'artiste interprète ou exécutant expirent cinquante ans apres la date de la prestation.
Toutefois, si une fixation de la prestation fait l'objet d'une publication ou d'une communication licites au public, les droits expirent cinquante ans apres la date du premier de cesfoits. =

تاريخ وفاة الفنان، والبعض الآخر من الدول تنص على مدة حماية أقل من المدد السابقة ولكنها تتناسب مع الحد الأدنى الذى نصت عليه معاهدة روما وهى عشرون عاماً مثل إيطاليا واليابان والسويد، أما ألمانيا فقد كانت الدولة الوحيدة التى تنص على مدة حماية أقل من الحد الأدنى المنصوص عليه فى معاهدة روما، حيث كانت مدة حمايتها عشر سنوات(١) ثم أصبحت هذه المدة – وفقاً للتعديل الذى لحق بقانون ٩ سبتمبر سنة ١٩٦٥ والصادر فى ٨ مايو سنة ١٩٩٨ خمسين عاماً (٢).

وكانت أسبانيا تحمى أصحاب الحقوق المجاورة لمدة أربعين عاماً شأنها فى ذلك شأن البرتغال ولكن القانون الأسبانى الصادر فى ١٢ أبريل سنة ١٩٩٦ قد جعل مدة الحماية خمسين عاماً (٣).

= cette durée est calculée à partir du 1er janviers de l'année qui suit le fait générateur.
Apres le deces de l'artiste interprète ou exécutant les droits sont exercès par ses héritiers ou légataires, à moins que l'artiste interprète au exécutant ne les ait attribues à une personne determinée. compte tenu de la réserve legale qui revient aux héritiers.

(١) V. Claude colombet, grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde, op. cit, p. 130.

(٢) V.art. 83 du la loi Germain (3) (the right shall expire with the death of the performer; however it shall wexpirs 50 years after the performance if the performer has died prior to expiry of that period. The period shall be calculated in accordance with article 69. After the death of the performer, the right shall belong to his next of him (article 60).
V. Auss, art. 69- (The time limits specified in this section shall begin with the end of the calendar year in which the event which determines the beginning of the time limite has occurred.

(٣) انظر المادة ١١٢ من القانون الأسبانى سابق الإشارة إليها وانظر أيضاً المادة ١١٩ من نفس القانون التى تنص على مدة حماية حقوق منتجى الفونوغرام.
art. 119- la durée des droits d'exploitation reconnus aux producteurs de phonogramme est de 50 ans.
والمادة ١٢٥ من نفس القانون تنص على مدة حماية حقوق منتجى الفيديوغرام، والمادة ١٢٧ التى تحدد مدة حماية هيئات الإذاعة وكلها تحدد المدة بخمسين عاماً.

-١٦٠- ثانياً: مقارنة مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة بمدة حماية حق المؤلف:-

وحيث إننا نتكلم عن مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف تعين علينا أن نقارن بين مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة، ومدة حماية حقوق المؤلف، وذلك بإيجاز حتى لا نخرج عن نطاق دراستنا.

وغنى عن البيان القول بأن الأمور التى كانت محل اتفاق الباحثين فى حقوق المؤلف فى هذا الصدد هو دوام مدة الحماية مدة حياة المؤلف مهما طال به العمر، وكذلك دوامها مدة أخرى بعد وفاة المؤلف، وأن الأعمال الفكرية تؤول إلى الملك العام فى معظم بلدان العالم عندما تنتهى مدة الحماية رغم استمرار وجود الحق الأدبى للمؤلف(١).

وعلى ذلك فقد نصت المادة (L.123-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى على مدة حماية المؤلف بمدة حياته ولمدة سبعين سنة تبدأ من السنة المدنية التالية لوفاته، وتكمل الفقرة الثانية من نفس المادة تحديد مدة حماية المؤلف فى المصنفات المشتركة، أو بمعنى أدق تحديد بداية هذه المدة بقولها بأنها تبدأ من تاريخ وفاة آخر من بقى حياً من المشتركين فى إعداد المصنف، وتفصل هذه الفقرة ما أجملته وذلك بالإشارة إلى المصنفات السمعية البصرية فتحدد بداية مدتها أيضاً بتاريخ وفاة آخر من بقى حياً من المشتركين فى إعداد المصنف ولكنها تذكر هؤلاء المشتركين وهم مؤلف السيناريو، ومؤلف النص المحور، مؤلف الموسيقى، سواء كانت مصحوبة بكلام أو غير مصحوبة، بشرط أن تكون قد وضعت خصيصاً من أجل تحقيق المصنف السمعى البصرى، والمخرج(٢).

---

(١) انظر د/نواف كنعان، مرجع سابق، ص ٣١٤.

(2) Art. L.123-1 L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tires un profit pécuniaire (L. n°.57-298 du 11 mars 1957, art. 21).
(L. n°. 97-282 du 27 mars 1997) "Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent".

وتتعرض الفقرة الثالثة من نفس المادة (L.123-3) لمدة حماية المصنفات التى تحمل إسماً مستعاراً أو التى لا تحمل أسماء مؤلفيها، أو المصنفات الجماعية وتجعل تاريخ النشر هو المعيار فى حساب المدة(١).

وكذلك فعل القانون المصرى الجديد رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ فى نصه على مدد الحماية بأن خصص المواد (١٦٠-١٦٥) للكلام عن مدة حماية المؤلف سواء فى المصنفات الفردية أو المصنفات المشتركة أو الجماعية أو تلك التى تنشر حاملة أسماء مستعارة أو التى لا تحمل أسماء مؤلفيها، وتعرضت هذه المواد لمدة حماية المصنفات التى تنشر لأول مرة بعد وفاة مؤلفيها ونصت على مدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ نشرها أو إتاحتها للجمهور لأول مرة أيهما أبعد.

ولن نتمادى فى استعراض هذه المواد لخروجها عن نطاق دراستنا ولكن يكفينا بيان الاختلاف بين مدة حماية المؤلف ومدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة وبخاصة فنانو الأداء(٢).

-١٦١- أوجه الاختلاف بين مدة حماية المؤلف ومدة حمياة أصحاب الحقوق المجاورة:

١ - فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى يتمتع خلفاء المؤلف بحق مالى استئثارى يخولهم الحق فى استغلال المصنف وذلك لمدة سعبين سنة تبدأ من السنة المدنية التالية لوفاة

---

(١) انظر نص المادة، ص١٦٩.

(٢) لم يقتصر الخلاف بين مدة حماية المؤلف ومدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة على القوانين الوطنية فقط بل امتد ليشمل الاتفاقيات الدولية أيضاً، ومما يؤكد ذلك أن المادة (٧) من معاهدة برن تنص على أن «مدة الحماية التى تمنحها هذه الاتفاقية تشمل مدة حماية المؤلف وخمسين سنة بعد وفاته ..... الخ».
وتنص المادة (١٤) من معاهدة روما على أنه : « لا يجوز أن تقل مدة الحماية الممنوحة بناء على هذه الاتفاقية عن عشرين سنة اعتباراً من: (أ) نهاية سنة تثبيت أى تسجيل صوتى وأى أداء مثبت عليه. (ب) نهاية سنة إجراء أى أداء غير مثبت على تسجيلات صوتية. (جـ) نهاية سنة إجراء أى برنامج إذاعى.

المؤلف، باستثناء بعض المصنفات التى يتمتع فيها خلفاء المؤلف لمدة خمس وعشرين سنة فقط، نذكر منهاالمصنفات التى تنشر لأول مرة بعد وفاة مؤلفيها([1]).

وفى القانون المصرى يتمتع خلفاء المؤلف بحق مالى استئثارى يخولهم الحق فى استغلال المصنف وذلك لمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ وفاة المؤلف، اللهم إلا مصنفات الفن التطبيقى فإن مدتها تنقضى بمضى خمس وعشرين سنة تبدأ من تاريخ نشرها أو إتاحتها للجمهور لأول مرة أيهما أبعد([2])، وفى هذه الحالة طالما اتخذ المشرع تاريخ النشر أو الإتاحة للجمهور كبداية للمدة المحددة، فإن هذا التاريخ قد يحرم خلفاء المؤلف من التمتع بأى حق وذلك لو مرت هذه المدة والمؤلف على قيد الحياة، أما مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى فهى واحدة ليس فقط بالنسبة لفنانى الأداء من ممثلين وموسيقيين وراقصين بل أيضاً بالنسبة لكل طوائف أصحاب الحقوق المجاورة من فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الاتصال السمعى البصرى.

أما فى القانون المصرى فإن مدة حماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية (الفونوغرام) واحدة وهى خمسون سنة تبدأ من تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال بالنسبة لفنانى الأداء ومن تاريخ التسجيل أو النشر أيهما أبعد بالنسبة لمنتجى التسجيلات الصوتية.

أما مدة حماية هيئات الإذاعة فى القانون المصرى فهى أقل من مدد حماية فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام، والسبب فى ذلك يرجع إلى ما سبق أن ذكرته من أن طبيعة عمل هذه الهيئات تجعل هذه المدة كافية لتعويض ما أنفق على هذه البرامج والمدة هى

([1]) V. Art. L.123-4 (L. n°. 97-283 du 27 mar 1997, art 8). "pour les oeuvres posthumes, la durée du droit exclusif est celle prévue à l'article L.123-1. Pour les oeuvres posthumes divlquées après l'expiration de cette periode, la durée du droit exclusif est de vingt-cinq années à compter du 1er janvier de l'année civile suivant celle de la publication".

([2]) انظر المادة (١٦٤) من القانون المصرى الجديد.

(عشرون سنة) تبدأ من التاريخ الذى تم فيها أول بث لهذه البرامج، والعلة فى تحديد مدة العشرين سنة بالذات لأن هذه المدة تمثل الحد الأدنى من الالتزام الدولى الذى تفرضه اتفاقية (تريبس).

وبالنظر إلى النصوص المتعلقة بمدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة فى القانون المصرى نجد أن مدتها تكاد تكون متطابقة مع مدة حماية المؤلف، اللهم إلا مدة حماية هيئات الإذاعة فهى أقل وإن كانت تقترب من مدة حماية مصنفات الفن التطبيقى.

أما فى القانون الفرنسى فإن مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة أقل من مدة حماية المؤلفين وعلى ذلك فإن خلفاء الفنان لا يمكن أن يتمتعوا بحق مالى استئثارى لمدة تساوى المدة التى يتمتع بها خلفاء المؤلف حيث تقل عشرين سنة عن تلك التى يتمتع بها خلفاء المؤلف، بالإضافة إلى ذلك فإن بداية المدة ليست هى وفاة صاحب الحق المجاور ولكن تاريخ الأداء أو التسجيل أو بث البرامج، وفى هذه الحالة قد تنتهى مدة الحماية والفنان على قيد الحياة فيحرم خلفاء الفنان من هذا الحق وهذا يدفعنا للكلام عن الاختلاف الثانى.

٢- إن أهم ما يفرق بين مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة (وبخاصة فنانو الأداء) ومدة حماية المؤلف هو تاريخ «بدء حساب المدة»، ففى مدة حماية المؤلف يكون تاريخ الوفاة هو نقطة سريان مدة الحماية كقاعدة عامة، اللهم إلا فى مدة حماية المصنفات التى تحمل إسماً مستعاراً أو التى لا تحمل إسم مؤلفيها، فإن تاريخ النشر هو بداية سريان المدة وليس وفاة المؤلف، وهذا منطقى لأن المؤلف غير معروف والدليل على ذلك لو كشف المؤلف عن شخصيته فإن القاعدة السابقة هى التى ستطبق، وكذلك بالنسبة للمصنفات الجماعية التى يكون مالك حقوق المؤلف فيها شخصاً معنوياً (اعتبارياً) فإن تاريخ النشر أو الإتاحة للجمهور لأول مرة هو نقطة البداية(١)، وهذا أيضاً منطقى لأن الشخص الاعتبارى

---

(١) أنظر المادة ١٦٢ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ حيث تنص على «تحمى الحقوق المالية لمؤلفى المصنفات الجماعية - باستثناء مؤلفى مصنفات الفن التطبيقى - مدة خمسين سنة تبدأ -

لا يموت وبالتالي يتعذر جعل وفاته تاريخاً لبدء سريان مدة الحماية، أما المصنفات التى تنشر بعد وفاة مؤلفيها فإن المشرع الفرنسى قد جعل تاريخ النشر معياراً لبدء سريان المدة وليس تاريخ الوفاة(١)، وكذلك فعل المشرع المصرى بأن جعل تاريخ النشر أو الإتاحة للجمهور لأول مرة أيهما أبعد معياراً لبدء سريان المدة، وإن كان هذان التشريعان قد اختلفا فى المدة نفسها، ففى التشريع الفرنسى إذا تم النشر بعد انقضاء مدة الحماية المنصوص عليها فى المادة (L.123-1) فإن مدة الحماية تكون خمساً وعشرين سنة تحسب من أول يناير من السنة المدنية التالية لهذا النشر(٢)، أما التشريع المصرى فقد جعل مدة الحماية خمسين سنة تبدأ من تاريخ النشر أو الإتاحة للجمهور لأول مرة أيهما أبعد.

= من تاريخ نشرها أو إتاحتها للجمهور لأول مرة أيهما أبعد. وذلك إذا كان مالك حقوق المؤلف شخصاً اعتبارياً، أما إذا كان مالك هذه الحقوق شخصاً طبيعياً فتكون مدة الحماية طبقاً للقاعدة المنصوص عليها فى المادتين (١٦٠) ، (١٦١) من هذا القانون.

وانظر أيضاً: المادة (L.123-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى:

"Art L.123-3 (L. n°. 97-283 du 27 mars 1997, art. 7 pour les oeuvres pseudonymes, anonymes ou collectives, la durée du droit exclusif est de soixante. dix années à compter du 1er janvier de l'année civile suivant celle ou l'oeuvre à été publiée. la date de publication est determiné par tout mode de preuve de droit commun, et notamment par le dépôt légal. Au cas où une oeuvre pseudonyme, anonyme au collective est publiée de maniére échelonnée, le délai court à compter du 1er janvier de l'année civile qui suit la date à laquelle chaque élément a été publié.

Lorsque le ou les auteurs d'oeuvres anonymes pseudonymes se sont fait connaitre la durée du droit exclusif est celle prévue aux articles L.123-1 ou L.123-2.

Les dispositian du premier et du deuxième alinéas ne sont applicables qu'aux oeuvres pseudonymes, anonymes ou collectives publiées pendent les soixante-dix années suivant l'année de leur création.

toutefois, lorsqu'une oeuvre pseudonyme, ananyme ou collective est divulguée à l'expiration de la période mentionnée à l'alinéa précédent, son propriétaire, par succession au à d'autres titres, qui en effectue au fait effectuer la publication jouit d'un droit exclusif de vingt-cinq années à compter du 1er janvier de l'année civile suivent celle de la publication.

(1) V. art. (L.123-4) Co. intell.

(2) V. art. (L.123-4) Co. intell.

أما مدة حماية فنانى الأداء فإن نقطة بدء سريانها ليست هى وفاة الفنان ولكن طبقاً لتقنين الملكية الفكرية الفرنسى فإن السنة المدنية التالية للأداء أو النقل الأول إلى الجمهور حسب الأحوال هو المنطلق لهذا البدء.

وطبقاً للقانون المصرى فإن تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال هو التاريخ الذى ينطلق منه سريان المدة المحددة من قبل القانون، وحيث إن منطلق مدة الحماية ليست هى وفاة الفنان فإن هذه المدة – وكما يقول البعض – قد تنتهى قبل موت فنان الأداء وذلك بانقضاء الخمسين سنة من تاريخ الأداء وفنان الأداء مازال على قيد الحياة وهذا محل نقد شديد، فكيف نحرم فنان الأداء من حقه وهو على قيد الحياة؟ أو بمعنى أدق كيف ننقل أداء هذا الفنان من ملكه الخاص إلى الملك العام وهو مازال حياً يرزق.

ولذلك يذهب البعض(١) إلى أنه كان يجب على المشرع أن ينص على امتداد مدة حماية فنانى الأداء الذين انقضت مدتهم وهم على قيد الحياة أن تمتد هذه الحماية إلى حين وفاتهم.

ونحن من جانبنا نتفق مع هذا الاقتراح ونضيف إليه أنه: يجب أن تكون مدة حماية فنانى الأداء إحدى هاتين المدتين أيهما أطول، إما أن تكون هذه المدة خمسين عاماً تبدأ من السنة المدنية التالية للأداء أو التسجيل على حسب الأحوال، أو تكون مدى حياة فنان الأداء.

وعلى ذلك فلو أن فنان الأداء قام بعمل ما فإنه يتقرر حمايته لمدة خمسين سنة فلو توفى قبل انقضاء الخمسين سنة امتدت الحماية لحين انقضاء هذه المدة ويتمتع خلف الفنان بهذه الحقوق الفترة الباقية على انتهاء مدة الحماية.

---

(١) V. P. Tafforeou, th. precité, n°. 237, p.212.

ولو ظل هذا الفنان على قيد الحياة بعد انتهاء مدة الحماية امتدت فترة حمايته لأجل غير مسمى مادام هذا الفنان على قيد الحياة، أما إذا مات الفنان فهنا تنتهى هذه الحماية.

هذا الرأى الذى تبنيناه وإن كان يحقق بعض التوازن ويتفادى بعض النقد الذى تعرضت له مدة الحماية المنصوص عليها فى كلا التشريعين، إلا أننا نرى أن هذا الرأى لايمكن تطبيقه على الأعمال المشتركة؛ لأن ذلك سيكون فيه إمعان فى حماية فنانى الأداء مما يؤدى إلى الحيلولة دون استفادة المجتمع من التراث الثقافى والحضارى الذى من المفروض أن يقوم به الفنان، ورغم ذلك فإن بعض التشريعات قد أمعنت فى هذه الحماية مثل التشريع الكولمبى الذى جعل مدة الحماية – إذا كان صاحب الحق شخصاً طبيعياً – تستمر مدى حياة فنان الأداء وتمتد لصالح خلفاء الفنان لمدة ثمانين عاماً تحسب من تاريخ وفاة الفنان(١).

-١٦٢- ولكن ومع مقارنتنا البسيطة بين مدة حماية المؤلف ومدة حماية فنانى الأداء فى كلا التشريعين يتضح لنا الآتى:

أولاً : بالنسبة للتشريع العصرى فإن مدة حماية فنان الأداء تكاد تتطابق مع مدة حماية المؤلفين وهى كقاعدة عامة خمسون عاماً، ولكن الاختلاف ينبع من نقطة انطلاق سريان مدة الحماية، فهى بالنسبة للمؤلف تاريخ الوفاة، بعكس الحال بالنسبة لفنانى الأداء فإن الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال هو المنطلق لسريان مدة الحماية، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى صعوبة اعتبار تاريخ الوفاة – بالنسبة لفنانى الأداء – كمنطلق لبدء سريان المدة وذلك لأن غالبية الأعمال الفنية تكون أعمالاً مشتركة والقاعدة فى هذا الصدد هو احتساب تاريخ وفاة آخر من بقى حياً من الشركاء كمنطلق لبدء سريان المدة وهذا من شأنه إطالة مدة الحماية أكثر من اللازم، بل أكثر من حقوق المؤلف وهذا لا يجوز.

---

(١) V. Clude Colombet, grands principes de droit d'auteur et des droits voisins, op. cit, p.126.

ثانياً: بالنسبة للتقنين الفرنسى فإن مدة حماية فنانى الأداء أقل بكثير من مدة حماية المؤلف([1])، فما سبب ذلك؟

يرى البعض([2]) أن السبب فى ذلك بالنسبة لتقنين الملكية الفكرية الفرنسى يرجع إلى نص المادة (L.211-1) من هذا التقنين التى تقرر قاعدة يعول عليها الفقهاء والباحثون بأنها هى التى جعلت هذه المغايرة تتقرر فى القانون ليس فقط بالنسبة للمدة ولكن أيضاً بالنسبة لبعض أحكام أخرى سنراها فى حينها.

وهذه المادة تنص على «لا تضر الحقوق المجاورة بحقوق المؤلف ونتيجة لذلك لايجوز تفسير أى نص وارد فى هذا الفصل بطريقة تحد من ممارسة حق المؤلف من قبل أصحابه».

ويعتمد بعض الفقهاء على هذا النص للقول بعلو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة([3]) "préminence des droits d'auteur sur les droits voisins".

ورغم عدم اقتناعنا بدلالة هذا النص على هذه القاعدة، فهل هذه القاعدة تبرر ما قام به المشرع من النص على مدة حماية مختلفة لفنانى الأداء عن مدة حماية المؤلف؟

فى الحقيقة أن هذه القاعدة لا تعتبر كافية – من وجهة نظرنا – لتبرير هذا الاختلاف وذلك لأن هذه القاعدة تطبق فى حالة التعارض فقط بين حقوق فنانى الأداء وحقوق

([1]) V. **Gueguen jean**, - Marie, th. precité. p. 609 "La protection accordée aux artistes-interprètes, aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes ainsi qu'aux entreprises de comunication audiovisuelle est inférieure à la durée de la Protection des droit patrimoniaux des auteurs d'oeuvre de l'esprit.

وهذا ما يذكره أيضاً الأستاذ André R. Bertand ، مرجع سابق، ص٩١٢، وهذا ما يقوله:

"La durée des droits patrimoniaux des artistés-intreprétes sur leur interpretation, est donc inferéieure à celle accordée par la droit d'auteur".

([2]) V. Art. (L.211-1). Les

([3]) راجع ما سبق ، ص٥٢.

المؤلف، فإذا حدث تعارض فى استغلال المصنف المؤدى بين فنان الأداء والمؤلف فإن حق المؤلف هو الأولى بالحماية بشرط ألا يكون متعسفاً فى استعمال حقه، وهذا التعسف يتحقق – ليس فقط عندما يقصد الإضرار بالمشاركين الآخرين فى إعداد المصنف – ولكن يتحقق أيضاً عندما يرفض المؤلف استغلال المصنف بدون سبب مشروع(١) ولعلنا نأخذ من هذا النص الحجة والدليل فيما انتهينا إليه من أنه (هذا النص) لا يحول دون تمتع فنان الأداء بمدة حماية تساوى مدة حماية المؤلف، وذلك لأنه قد وضع أمامنا السبيل الذى يجب علينا أن نسلكه فى حالة تعدد الحماية على ذات المصنف، وهنا فإننا – وفقاً لهذا النص – إذا حدث تعارض فى الاستغلال، يكون حماية المؤلف هى الأولى بالرعاية بشرط عدم التعسف فى استعمال الحق – وفقاً للمعنى الذى ذكرناه سابقاً.

ولم يرد فى قانون الملكية الفكرية المصرى نصاً يقابل النص الوارد فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى فهل معنى ذلك أن هذه القاعدة (قاعدة علو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة) ليست مطبقة فى القانون المصرى؟ الحقيقة أنه رغم ورود النص الذى يعتمد عليه الفقهاء لتقرير هذه القاعدة فى القانون الفرنسى إلا أننا لا نتفق معهم فى أن هذا النص (L-211-1) يدل على هذه القاعدة، ومن باب أولى فإن عدم ورود أى نص فى القانون المصرى يؤكد على عدم تقرير هذه القاعدة فى هذا القانون، وعلى ذلك فإن اعتبار تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال هو المعيار لبدء سريان مدة الحماية فى القانون المصرى وليس تاريخ الوفاة كما هو الحال فى مدة حماية حق المؤلف لا يعتبر علواً لحق المؤلف على الحقوق المجاورة وذلك للأسباب الآتية :-

[١] هذا السبب هو ما سبق أن ذكرناه وهو أن معظم أعمال فنانى الأداء يشترك فيها أعداد كبيرة جداً ومن أعمار متفاوتة، ففيها الصغير والكبير، والأخذ بمعيار الوفاة – وسيكون فى هذه الحالة وفاة آخر من بقى حياً من الفنانين المشتركين فى هذا العمل –

(١) V. Pierre - Yves Gautier, op. cit, p.143.

يؤدى إلى تأبيد الحماية أو إطالة مدتها أكثر من اللازم، وهذا يؤدى إلى الإضرار بالمجتمع وذلك بسبب حيلولة هذه الحماية دون استفادة المجتمع من هذه الأعمال الفكرية، وقد ذكرت سابقاً أن فلسفة تحديد مدة الحماية هو تحقيق التوازن بين حماية أصحاب الإبداع وعدم الحيلولة دون استفادة المجتمع من هذه الأعمال والأخذ بهذا المعيار يؤدى إلى اختلال هذا التوازن.

[٢] إن الاستثناءات التى تأخذ بها معظم تشريعات حق المؤلف على معيار تاريخ الوفاة تجعلنا نؤكد على أن الأخذ بتاريخ الأداء أو التسجيل ليس فيه تقليل لحق فنانى الأداء عن حق المؤلف؛ وذلك لكثرة الاستثناءات الواردة على الأخذ بمعيار تاريخ الوفاة بدءً لسريان المدة وهنا تكاد تتطابق مدة حماية فنانى الأداء مع مدة حماية المؤلف.

-١٦٣- وتجدر الإشارة إلى بعض هذه الاستثناءات ونذكر على سبيل المثال حماية المصنفات التى لا تحمل أسماء مؤلفيها فقد لجأ المشرع إلى تاريخ النشر أو الإتاحة للجمهور كمنطلق لسريان هذه المدة، كما يلجأ المشرع إلى هذا المعيار (تاريخ النشر أو الإتاحة للجمهور) عندما يستحيل تطبيق تاريخ الوفاة كمعيار لبدء حساب المدة، وذلك كما فى حالة المصنفات الجماعية التى يكون مالك حقوق المؤلف فيها شخصاً معنوياً.

فقد لجأ المشرع المصرى لمعيار النشر أو الإتاحة للجمهور لأول مرة أيهما أبعد، وحسنا ما فعله المشرع فى هذه الحالة وذلك لما كان يتعرض له القانون القديم - الذى كان يجعل المعيار أيضاً هو تاريخ الوفاة - للنقد من جانب الفقهاء والباحثين وذلك لما يترتب على الأخذ بمعيار تاريخ الوفاة من إحجام الورثة عن النشر لو مرت مدة الحماية على وفاة المؤلف أو على الأقل مضت فترة طويلة ولم يبق إلا فترة بسيطة لا تكفى لاستغلال

المصنف الاستغلال الأمثل الذى يغطى تكلفة نشره وهذا سيعود بالضرر على المجتمع بسبب حرمانه من هذا الانتاج الفكرى (١).

حيث نصت المادة ١٦٢ من القانون المصرى الجديد رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ على «وتنقضى الحقوق المالية على المصنفات التى تنشر لأول مرة بعد وفاة مؤلفها بمضى خمسين سنة تبدأ من تاريخ نشرها أو إتاحتها للجمهور لأول مرة أيهما أبعد.

وانظر المادة (٢٢) من قانون رقم (٣٥٤) لسنة ١٩٥٤ التى كانت تنص على (تحسب مدة الحماية بالنسبة إلى المصنفات التى تنشر لأول مرة بعد وفاة المؤلف من تاريخ وفاته وذلك مع عدم الإخلال بحكم الفقرة الثانية من المادة (٢٠) من هذا القانون.

والفقرة الثانية من المادة (٢٠) كانت تقضى باحتساب مدة الحماية بالنسبة للمصنفات المشتركة من تاريخ وفاة آخر من بقى حياً من المشتركين.

ولعل أكثر ما يوضح ذلك حالة نشر المصنفات بعد وفاة مؤلفيها فقد كان القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ فى المادة ٢٢ منه ينص على: «تحسب مدة الحماية بالنسبة إلى المصنفات التى تنشر لأول مرة بعد وفاة المؤلف من تاريخ وفاته، وذلك مع عدم الإخلال بحكم الفقرة الثانية من المادة (٢٠) من هذا القانون (٢).

[٣] ونضيف إلى ما سبق أن ذكرته من سبب اختلاف مدة حماية فنانى الأداء عن مدة حماية المؤلف فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى ماجاء فى تقرير (M.Richard) مقرر لجنة القوانين من أن تطابق مدة حماية فنانى الأداء مع مدة حماية المؤلف ينشئ موانع متعددة فى استغلال الوثائق السمعية البصرية.

---

(١) أنظر فى نقد هذا النص، د/محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، ص٢٧٥.

(٢) والفقرة الثانية من المادة (٢٠) كانت تقضى باحتساب مدة الحماية بالنسبة للمصنفات المشتركة من تاريخ وفاة آخر من بقى حياً من المشتركين.

ونحن من جانبنا لا نؤيد هذه الحجة، وذلك لأن القانون نظم كيفية استغلال هذه الأعمال ووضع قرينة التنازل لصالح المنتجين وذلك لتسهيل استغلال المصنفات السمعية البصرية([1])، فما دام الأمر كذلك فإنه لا ضير من تطابق مدة حماية فنانى الأداء مع مدة حماية المؤلف، ولا يشكل ذلك – من وجهة نظرنا – أى مانع من موانع الاستغلال وإذا كنا لا نعترف بهذه الحجج لتبرير سبب اختلاف مدة حماية فنانى الأداء عن مدة حماية المؤلف.

-١٦٤- فما هو السبب الحقيقى وراء هذا الاختلاف؟ السبب الرئيسى – من وجهة نظرنا – يرجع إلى أسباب تاريخية، فتاريخ حماية المؤلف أقدم فى النشأة من تاريخ حماية الحقوق المجاورة، وهذا ليس خافياً على أحد، ولا أدل على ذلك من أن اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية – وهى أقدم اتفاقية دولية متعددة الأطراف لحماية حق المؤلف على المستوى الدولى – قد انعقدت فى ٩ سبتمبر سنة ١٨٨٦، أى قبل انعقاد معاهدة روما الخاصة بأصحاب الحقوق المجاورة والمنعقدة فى سنة ١٩٦١، بما يزيد عن نصف قرن وهذه المدة ليست قليلة بالنسبة لهذه الحماية التى تتعرض للتطور السريع والمتلاحق، وهذا التطور انعكس بدوره على الحقوق التى يتمتع بها كلا من المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة وهذا السبق بلا شك أدى إلى تطور الحقوق الممنوحة للمؤلفين عنه بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة.

([1]) أنظر المادة (L.212-4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تعتبر أن التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج لتحقيق مصنف سمعى بصرى هو بمثابة ترخيص بتثبيت الأداء ونسخه ونقله إلى الجمهور.

الفرع الثانى

كيفية احتساب مدة الحماية

ذكرنا فى الفرع الأول من هذا المطلب مدة حماية أصحاب الحقوق المجاورة فى التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية ومقارنتها بمدة حماية المؤلف وفى هذا الفرع نتعرف على كيفية احتساب مدة الحماية، ولا يتأتى لنا معرفة حساب هذه المدة إلا بتحديد بدء مدة الحماية:-

الغصن الأول

تحديد بدء مدة الحماية

-١٦٥- أولاً: تحديد بدء مدة الحماية بالنسبة لفناتى الأداء :-

لقد جعل القانون المصرى الأداء أو التسجيل هو المنطلق لبدء حساب مدة الحماية(١)، ولست أرى أية ضرورة لإضافة كلمة التسجيل إلى الأداء، وذلك لأن التسجيل يتضمن دائماً أداءً فيكون الأداء هو المنطلق لبدء مدة الحماية سواء تم تسجيله (أى تثبيته على دعامة مادية) أو إذاعته مباشرة عبر التوابع أو الكابلات، أو أداؤه أداءً حياً أمام جمهور من المستمعين والمشاهدين.

وعلى ذلك - فيجب التنويه - إلى أن تسجيل الأداء ليس شرطاً لازماً لحمايته، فالحماية مقررة على الأداء نفسه كما ذكرت سابقاً سواء تم تثبيته على دعامة أو تم أداؤه أداءً حياً.

ولم يسلك المشرع المصرى مسلك بعض التشريعات الأوروبية الأخرى - وخاصة التشريع الفرنسى - الذى جعل منطلق مدة الحماية السنة المدنية التالية للأداء، حيث جعل منطلق الحماية تاريخ الأداء أو التسجيل.

---

(١) أنظر نص المادة (١٦٦) من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ سابق الإشارة إليها.

ومسلك المشرع المصرى – من وجهة نظرنا – وإن كان يؤخذ عليه صعوبة تحديد المدة، حيث يتم حساب أجزاء السنة، إلا أنه يحقق العدالة فى تحديد المدة، وذلك للمساواة بين فنانى الأداء بسبب جعله تاريخ الأداء أو التسجيل هو المنطلق.

أما التقنين الفرنسى فقد جعل السنة المدنية التالية للأداء بالنسبة لفنانى الأداء هى المنطلق فى تحديد مدة الحماية(١)، وبذلك يكون هذا القانون قد تجنب النقد الخاص بالقانون المصرى فى إضافته لكلمة التسجيل – كما ذكرت سابقاً – ليس لها أية ضرورة لإضافتها.

أما النص على اعتبار السنة المدنية التالية للأداء هى المنطلق – فإنه رغم سهولة حساب هذه المدة – إلا أنها تخل بمبدأ العدالة فى حساب مدة الحماية، فتطول بالنسبة للبعض إلى ما يقرب السنة عن البعض الآخر لا لشىء إلا لسبب أن هذا الأداء قد تم فى أول السنة، كما فى حالة ما إذا تم الأداء فى يناير فإن حساب مدة الحماية من السنة المدنية التالية على الأداء يجعل مدة حمايته تمتد إلى ما يقرب من واحد وخمسين عاماً بدلاً من خمسين، ومدة حماية الفنان الذى تم أداؤه فى شهر ديسمبر تكون خمسين عاماً. ويتساءل البعض(٢) عن المقصود بالأداء الذى تنطلق منه مدة الحماية فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى، هل الأداء الحى يمكن أن يكون منطلقاً لبدء سريان المدة؟

وبمعنى آخر لو حدث أداءً حياً ثم أعقبه تثبيت لهذا الأداء فهل مدة الحماية تبدأ من تاريخ هذا الأداء الحى أم من تاريخ التثبيت.

لا شك أن معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى لا تعتمد الأداء الحى منطلقاً لبدء سريان مدة الحماية وذلك لأنها تنص على أن تثبيت الأداء فى تسجيل صوتى هو منطلق بدء الحماية.

---

(١) V. art. (L. 211-4).

(٢) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 239, p.213.

حيث تنص المادة (١٧) فقرة (١) على «تسرى مدة الحماية الممنوحة لفنانى الأداء بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة خمسين سنة، على الأقل، من نهاية السنة التى تم فيها تثبيت الأداء فى تسجيل صوتى.

ونجد القانون السورى فى مادته رقم (٢٨) يجعل بداية سريان المدة هى أول أداء علنى.

أما المادة (١٢٢) من الأمر الجزائرى فتنص على أن «تكون مدة حماية حقوق فنانى الأداء المنصوص عليها فى الباب الثانى من هذا الأمر خمسين عاماً ابتداء من مطلع السنة المدنية التى تلى إبلاغ أداءاته الفنية المثبتة إلى الجمهور».

والمادة (١٧) من القانون الكويتى التى تجعل نهاية السنة الميلادية التى تم فيها الأداء بالنسبة لفنانى الأداء منطلقاً لبدء حساب مدة الحماية وهى خمسون سنة.

والمادة (١٩) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بدولة عمان - ٢١ مايو سنة ٢٠٠٠ حيث تنص على أن (تستمر مدة حماية حقوق فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات السمعية خمسين سنة ميلادية ابتداء من أول السنة الميلادية التالية لتاريخ ابتداء التسجيل أو التثبيت أو الأداء حسب الأحوال.

فلا شك إذن أن الأداء الحى يمكن أن يكون منطلقاً لبدء سريان مدة حمايته، ولكن يرى البعض([1]) أنه لو حدث وتم تثبيت هذا الأداء الحى فإن مدة حماية هذا التثبيت تكون خمسين سنة تبدأ من السنة المدنية التالية لهذا التثبيت وليس لذلك الأداء الحى ولم أجد فى نص التقنين الفرنسى أى سند يدعم هذا الرأى، حيث يقطع النص بأن الأداء هو معيار البدء، ولكن نجد الفقرة الثانية من المادة (L.211-4) تنص على أن «إذا تم نقل تثبيت الأداء أو الفونوغرام أو الفيديوغرام إلى الجمهور أثناء مدة الحماية المقررة فى الفقرة الأولى،

([1]) V. P. Tafforeou, th. precité, n°. 244, p.217.

فإن الحقوق المادية لكل من فنانى الأداء أو منتجى الفونوغرام أو منتجى الفيديوغرام لا تنقضى إلا بعد مرور خمسين عاماً تحسب من السنة المدنية التالية لهذا النقل» وهذه الإضافة من – وجهة نظرنا – تعبر عن وعى وإدراك كبير من جانب المشرع الفرنسى بأهمية هذه الأعمال وأثرها فى الجمهور، لذلك لم يشأ المشرع الفرنسى أن يحرم الجمهور من هذه الأعمال، وذلك عندما يتقاعس المنتجون عن نقلها بسبب مرور فترة كبيرة من المدة المقررة لحمايتهم، وبقاء فترة وجيزة لايستطيعون بمقتضاها تعويض هذا النقل، لذلك شجعهم المشرع الفرنسى على هذا النقل بأن منحهم مدة جديدة تكون بدايتها هذا النقل طالما تم اثناء فترة حماية الأداء.

وفى القانون المصرى فإن نهاية النص الذى يقرر مدة حماية فنانى الأداء تقول «... تبدأ من تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال»(١).

وفى رأينا أن هذا النص يقرر أن الأداء الحى يمكن أن يكون منطلقاً لبدء مدة الحماية، وذلك لأنه إذا تم الأداء فى حفل عام أمام الجمهور، فإن مدة حمايته تبدأ من هذا الأداء الحى، أما إذا قام أحد الفنانين بعمل تثبيت (تسجيل) لأعماله وذلك توطئة لنشره على الجمهور، ففى هذه الحالة فإن منطلق بدء حساب مدة الحماية يكون تسجيل الأداء، ومع انتقادنا لإضافة كلمة التسجيل إلى الأداء، إلا أن هذه الإضافة أكدت لنا إمكانية أن يكون الأداء الحى منطلقاً لحساب مدة الحماية، وعلى كلٍ فإن إطلاق كلمة الأداء دون تقيد تعنى شموله لكل أداء فيكون الأداء الحى أو المسجل هو المنطلق لبدء حساب مدة الحماية.

ولا شك أن هذا النص يعتريه القصور – من وجهة نظرنا – وذلك لحصره بداية منطلق الحماية فى الأداء أو التسجيل، وهنا قد تثور صعوبات حينما يحدث تسجيلٌ ما ولكن لم ينشر على الجمهور لظروف خارجة عن إرادة أصحابه حتى مرت معظم مدة الحماية فهنا قد يحجم المنتجون عن عرضه فى الأسواق وذلك لعدم تمتعه بأى حماية وبذلك

---

(١) أنظر المادة ١٦٦ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، سابق الإشارة إليها.

نكون قد حرمنا الجمهور من هذا العمل الذى من المفروض أن يكون عاملاً من عوامل تثقيف المجتمع وترفيهه، من أجل ذلك مدحنا موقف المشرع الفرنسى حينما منح مدة حماية أخرى تبدأ من النقل طالما كانت أثناء المدة السابقة، وكان يجب على المشرع المصرى أن يسلك نفس المسلك.

-١٦٦- مشكلة النقل الأول بعد الوفاة :

يثور فى واقع الحياة العملية بعض المشاكل منها مشكلة النقل الأول بعد الوفاة، سنعرض لكيفية معالجتها فى القوانين.

لا شك أن نشأة التكنولوجيا المتطورة فى مجال نسخ الفونوغرام والفيديوغرام وتقدمها جعلت من اليسير إمكانية تثبيت الأداء لفترة طويلة، وجعلت هناك إمكانية لمناقشة هذه المشكلة التى كانت من المستحيل أن تثار فى الماضى القريب نظراً لأن الأداء كان لا يمكن أن يحدث إلا أمام الجمهور وينتهى أيضاً بهذه الكيفية، فلم يكن من الممكن نقله أو تثبيته، أما الآن فأصبح الأمر جد مختلف وهذا هو سبب مناقشتنا لهذه المشكلة.

أولاً : بالنسبة لتقنين الملكية الفكرية الفرنسي فإنه رغم عدم وجود نص خاص يتكلم عن هذه الحالة فإن من الأمور المسلم بها أن الحق المادى يمكن نقله إلى الورثة أو الموصى لهم وذلك طبقاً للمبادئ العامة فى قواعد الميراث([1])، إلا أن الفقرة الثانية من المادة (L-211-4) ([2]) من هذا التقنين قد تفيد فى هذا المضمار، حيث يمكن لخلفاء الفنان أو الموصى لهم التمتع بالحق المادى المقرر للفنان على هذا الأداء فترة خمسين سنة تبدأ من

([1]) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 252, p. 224.

([2]) V. art. L-211-4.

"toutefois, si une fixation de l'interprétation, un phonogramme ou un vidéogramme font l'objet d'une communication au public pendant la période définie aux trois premiers alinéas, les droits patrimoniaux de l'artiste interprète ou du producteur du phonogramme ou du vidéogramme n'expirent que cinquante ans apres le 1er janvier de l'année civile suivant cette communication au public.

السنة المدنية التالية لتاريخ نقل الأداء إلى الجمهور طالما تم النقل فى اثناء مدة حماية الأداء.

ثانياً: بالنسبة للقانون المصرى فإن اعتبار الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال هو المعيار فى تحديد بدء المدة، يؤدى بنا إلى القول بأن مدة الحماية يمكن أن تنتهى قبل أن يتم نقل الأداء إلى الجمهور، وفى هذه الحالة فلا يحق للخلفاء التمتع بأى حق مادى يفرضه القانون، ولذلك فكان يجب على كل من المشرع الفرنسى والمشرع المصرى أن يتعرض لهذه الحالة بنص خاص بأن يجعلا مدة حماية الأداء الذى ينشر على الجمهور بعد وفاة الفنان تبدأ من تاريخ نشر هذا الأداء.

وحتى مع عدم وجود نص خاص فى هذه الحالة فكان يكفى المشرع المصرىَ أن يمنح فنانى الأداء مدة حماية من وقت النقل الأول للأداء طالما تم أثناء مدة حماية الأداء وذلك على غرار المشرع الفرنسى، ولا يخفى على فطنة القارئ تقييد المشرع الفرنسى النقل الأول للأداء بكونه قد تم أثناء مدة حماية الأداء، وذلك حتى يحفز همم هؤلاء الفنانين والمنتجين على نقل الأداء إلى الجمهور، حتى لا نحرمه من هذه الأعمال التى من المفروض أن تكون من عوامل تثقيف المجتمع وترفيهه، وغرس قيم الانتماء والتعاون والرقى فيه.

الخلاصة: اختلفت التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية حول تحديد بدء سريان مدة حماية فنانى الأداء، فالبعض يختار الأداء ليكون هو المنطلق لهذا التحديد، والبعض يشترط أن يكون هذا الأداء قد تم تثبيته فى تسجيل صوتى، والبعض الآخر قد فضل معيار نقل هذا الأداء إلى الجمهور(١)، أما المشرع الفرنسى فقد أحسن صنعاً حينما جمع بين المعيارين السابقين وهما:-

---

(١) النقل إلى الجمهور يعنى: تمكين الناس عموماً من إدراك أى مصنف أو تمثيل أو أداء أو فونوغرام أو برنامج إذاعى بالحواس وبأى طريقة مناسبة. ويعنى ذلك عدم حصر هذه الإمكانية فى بعض أشخاص معينين ينتمون إلى جماعة خاصة. وهذا المفهوم أوسع معنى من (النشر) حيث إنه -

«معيار الأداء، ومعيار النقل الأول للجمهور: وبذلك يكون الجمع بين هذين المعيارين هو المعيار الذى نرجحه كمنطلق لبدء سريان مدة حماية فنانى الأداء»

-١٦٧- ثانياً : تحديد بدء مدة الحماية بالنسبة لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام:

ذكرنا سابقاً أن منتج الفيديوغرام لا يتمتع بالحق المجاور فى القانون المصرى، أما منتج الفونوغرام فإن مدة حمايته فى هذا القانون تكون خمسين سنة تبدأ من تاريخ التسجيل أو النشر أيهما أبعد، فما المقصود بالتسجيل والنشر؟

-١٦٨- [أ] التسجيل الصوتى : يقصد به تثبيت جميع أنواع الأصوات فى شكل مادى دائم، والسماح بهذا الشكل بإدراكها حسياً أو استنساخها أو إذاعتها أو نقلها بأى طريقة أخرى مرات عديدة. والتسجيل الصوتى لأى مصنف كتابى أو شفهى يعد عادة بمثابة استنساخ له(١).

-١٦٩- [ب] النشر الأول : هو وضع مصنف ما فى متناول الجمهور لأول مرة، وإعداده فى عدد كافٍ من النسخ الملموسة - وغالباً ما يشار إلى هذه المصنفات بعبارة (المصنفات المنشورة لأول مرة). ويحدد مكان النشر الأول عادة القانون الوطنى والاتفاقيات الدولية الواجب تطبيقها. وتخول الاتفاقية العالمية لحقوق المؤلف للدول المتعاقدة الحق فى الاحتفاظ بنظام حساب مدة الحماية اعتباراً من تاريخ النشر الأول للمصنف. وتنص بعض قوانين حق المؤلف على اتخاذ بعض إجراءات معينة فيما يخص النشر الأول(٢).

= يشمل كذلك من بين جملة أمور بعض أشكال أخرى من الاستعمال نظير التمثيل أو الأداء العلنى والإذاعة والنقل إلى الجمهور بالوسائل السلكية أو نقل برنامج إذاعى إلى الجمهور بطريقة مباشرة. أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ٤٢.

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم ٨٤٠.

(٢) نفس المرجع السابق، مصطلح رقم ١١٥.

وجاء فى الفقرة العاشرة من المادة (١٣٨) من القانون المصرى فى تعريف النشر بأنه (أى عمل من شأنه إتاحة المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو فنانى الأداء للجمهور أو بأى طريقة من الطرق).

وعرفت المادة (٢) من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى فى الفقرة (هـ) مصطلح النشر بأنه يعنى (عرض نسخ من الأداء المثبت أو التسجيل الصوتى على الجمهور، بموافقة صاحب الحق وبشرط أن تعرض النسخ على الجمهور بكميات معقولة).

-١٧٠- ورغم اعتناق معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى فى فقرتها الثانية من المادة (١٧) لهذين المعيارين كمنطلق لبدء حساب مدة حماية منتجى التسجيلات الصوتية - إلا أنها كانت أكثر توفيقاً من نص القانون المصرى، فقد نصت على أن (تسرى مدة الحماية الممنوحة لمنتجى التسجيلات الصوتية بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة (خمسين سنة)، على الأقل، اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها نشر التسجيل الصوتى أو اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها التثبيت إذا لم يتم النشر فى غضون خمسين سنة من تثبيت التسجيل الصوتى»(١).

ومن هذا النص يتضح لنا أن التشريع الدولى متمثلاً فى هذه المعاهدة اتخذ معياراً أصلياً وهو تاريخ النشر، ومعياراً احتياطياً وذلك فى حالة عدم النشر فى غضون خمسين سنة من تثبيت التسجيل الصوتى، فيكون حساب مدة الحماية من نهاية السنة التى تم فيها التثبيت.

أما اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية المعروفة اختصاراً بإسم (تريبس) قد اتخذت التسجيل الأصلى معياراً لبدء حساب مدة حماية منتجى التسجيلات الصوتية.

---

(١) ونجد أن القانون الكويتى فى مادته السابعة عشر قد اتخذ نهاية السنة الميلادية التى تم فيها التسجيل بالنسبة لمنتجى التسجيلات السينمائية أو المعدة للتلفاز أو الإذاعة كمعيار لبدء مدة حمايتهم.

ولقد سلك تقنين الملكية الفكرية الفرنسى فى تحديد بدء مدة حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام نفس مسلكه السابق بالنسبة لفنانى الأداء، حيث اعتنق معيارين أيضاً وهما:-

[أ] **المعيار الأول** : هو التثبيت الأول لسلسلة من الأصوات بالنسبة لمنتجى الفونوغرام، أو التثبيت الأول لسلسلة من الصور المصحوبة بكلام أو غير مصحوبة بالنسبة لمنتجى الفيديوغرام.

[ب] **المعيار الثانى** : هو النقل إلى الجمهور وذلك فى حالة ما إذا تم هذا النقل أثناء مدة الخمسين سنة التى تبدأ من التثبيت الأول للصوت أو للصورة.

ويعتمد القانون الأسبانى فى مادته (١١٩) التسجيل (L'enrégistrement) معياراً لبدء حساب مدة الحماية.

الخلاصة : تعددت مسالك التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية فى تحديد معيار بداية حساب مدة حماية منتجى الفونوغرام، ونجد أن أفضل هذه المعايير – من وجهة نظرنا – هو ما اتبعته معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى، حيث إنها اعتمدت تاريخ نشر التسجيل الصوتى كمنطلق لبدء حساب مدة الحماية، ولكنها قيدت هذا المعيار بأن يكون قد تم فى غضون خمسين سنة من تثبيت التسجيل الصوتى، وإلا اتخذ التثبيت معياراً لبدء حساب مدة الحماية.

-١٧٠- ثالثاً : تحديد بداية مدة حماية هيئات الإذاعة:

اتخذ المشرع المصرى أول بث كمعيار لتحديد بدء سريان مدة حماية هيئات الإذاعة، وهذا المعيار أيضاً هو ما انتهجته اتفاقية (تريبس) مع اختلاف طفيف حيث يسرى احتساب مدة الحماية بالنسبة للتشريع المصرى من تاريخ أول بث، أما فى معاهدة (تريبس) فتسرى هذه المدة من نهاية السنة التقويمية التى حصل فيها المادة المعنية، وهذا هو مسلك معاهدة

روما أيضاً حيث تنص فى المادة (١٤) لا يجوز أن تقل مدة الحماية الممنوحة بناء على هذه الاتفاقية عن عشرين سنة اعتباراً من: (جـ) نهاية سنة إجراء أى برنامج إذاعى.

والمقصود بالبرنامج الإذاعى – كما جاء فى معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة – أى برنامج يتم نقله بالإذاعة.

كما أنه مرادف لمصطلح (إذاعة) فى أحوال كثيرة (١).

ويقصد بمصطلح الإذاعة : المواصلة البعيدة للأصوات أو الصور عن طريق الموجات اللاسلكية (تردد الموجات المغاطيسية الكهربائية دون (ثلاثة آلاف ميجا سيكل) لالتقاطها لاسلكياً من السواد الأعظم من الجمهور. ويعنى المصطلح لأغراض اتفاقية روما بشأن حماية فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة بث الأصوات أو الصور والأصوات على عامة الجمهور بأى طريقة لاسلكية (بما فى ذلك الليزر وأشعة جاما ..إلخ)(٢).

أما المشرع الفرنسى – فهو كعادته دائماً – يملك ألفاظاً تشريعية خاصة به ولذلك نجده فى المادة (L.211-4) من التقنين الفرنسى يحدد النقل الأول (La première communication) لهذه البرامج معياراً لبدء سريان مدة حماية هيئات الاتصال السمعى البصرى(٣).

وجدير بالذكر أنه يقصد بنقل برنامج إذاعى إلى الجمهور يعنى: استعمال أجهزة استقبال إذاعية أو تلفزية (مكبرات صوت وقنوات استقبال) خارج الأماكن الخاصة

---

(١) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم (٢٤).

(٢) نفس المرجع السابق، مصطلح رقم (٢٦).

(٣) أنظر المادة (L.211-4) من التقنين الفرنسى السابق الإشارة إليها. وانظر مصطلح رقم (٤٤) فى معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق.

والسماح بالتقاط البرنامج المذاع لأى فرد يوجد فى مكان استقباله لأى سبب من الأسباب. وكثيراً ما تستعمل أجهزة الاستقبال فى المطاعم والمتاجر والمحلات المماثلة لاجتذاب الجمهور. والحق فى الإذاعة أو إمكانية التقاط البرامج الإذاعية لا يشمل بالضرورة حق نقل البرامج الملتقطة إلى عامة الجمهور، شأنه فى ذلك شأن البرامج الملتقطة عبر الكبلات. فمن الواجب عادة الحصول على التصريح المناسب من جمعيات المؤلفين أو غيرها من الهيئات التى تشرف على إدارة حقوق المؤلفين.

الفصل الثانى

مصير الحقوق المحمية بعد انتهاء مدة الحماية

-١٧٢- لاشك أن الحقوق المحمية بعد انقضاء مدة حمايتها تدخل فى الدومين العام، بمعنى أنها تنتقل من الملك الخاص إلى الملك العام(١). ويكون من حق كل شخص أن يستغلها دون حاجة إلى الحصول على تصريح بذلك من صاحب الحق عليها، ودون دفع أية حقوق مالية لأصحاب هذه الحقوق. وهذا المسلك هو ما انتهجه المشرع الفرنسى، حيث يحق للكافة أن يستغلوا الحقوق المحمية - بعد انقضاء فترة حمايتها - دون الحاجة للحصول على ترخيص ودون الالتزام بدفع أية حقوق(٢). ولكن المشرع المصرى سلك فى هذا الشأن مسلكاً آخر، حيث نص فى المادة (١٨٣) من قانون رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ على أن «تصدر الوزارة المختصة الترخيص بالاستغلال التجارى أو المهنى للمصنف أو

---

(١) أنظر د/نواف كنعان، مرجع سابق، ص٣٣٤، حيث يرى سيادته أن من أسباب انتقال الحقوق المحمية إلى الملك العام أيضاً: «وفاة أصحاب الحقوق ولا ورثة لهم، وحالة التنازل عن الحقوق لصالح الجماعة تنازلاً صريحاً لا يضر بالدائنين ولا بالورثة المستحقين، وحالة عدم استكمال الإجراءات المقررة فى القوانين التى تعتبر مثل هذه الإجراءات شرطاً أساسياً لمنح الحماية».

(2) V. Xavier linant de Bellefonds: Droit d'auter et droits voisins, 2ème éd. Delmas, 1997, note 4, p. 110.

التسجيل الصوتى أو الأداء أو البرنامج الإذاعى الذى يسقط فى الملك العام مقابل رسم تحدده اللائحة التنفيذية لهذا القانون بما لا يجاوز ألف جنيه».

ومعنى هذا النص أن المشرع المصرى قد اتبع مسلك بعض التشريعات التى أنشأت نظام يعرف باسم «الأملاك العامة التى تستخدم فى مقابل أجر، أو «الملك العام المعطى» (Domains public payant). ولقد تعرضنا لهذا النظام سابقاً (١). ولكن يجب علينا هنا أن نوضح آراء الفقهاء فيه ورأينا الخاص.

-١٧٣- آراء الفقهاء فى نظام الملك العام المعطى :-

الاتجاه المؤيد : يرى بعض الفقهاء أن هذا النظام يحقق فائدة كبيرة للمؤلفين الأحيَاء، لأنه سيخفف من وطأة منافسة مصنفات الملك العمومى للمصنفات الحديثة بسبب اشتراط دفع رسوم عن هذه المصنفات مما يكون له الأثر فى تفضيل المصنفات الحديثة بدلاً من مصنفات الملك العمومى طالما كانت بمقابل، وهذا من شأنه انتشار هذه المصنفات الحديثة(٢).

ونحن لا نتفق مع هذه الحجة ذلك أن ما يدفع الناشرين والمنتجين إلى استغلال أى مصنف أو أداء أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى هو ما يراه هذا الناشر أو ذاك من رغبة الجمهور فى هذه الأعمال مما لا يكون لهذا المقابل أى دور فى العزوف عن هذا الاستغلال.

الاتجاه المعارض :- يذهب جانب من الفقه إلى عدم تأييد هذا النظام، ليس اعتراضاً على هذا النظام فى ذاته ولكن معارضة للنظم الإدارية التى يمكن أن تقوم عليه، وما

---

(١) انظر ما سبق، بند ١٥٤، ص ١٥٨.

(2) V. Blanche d'ormesson- K ersaint: la protection des ouvres du domaine public, R.I.D.A, 1983, n°. 116, p. 53.
V. Aussi, Alain Berenboom, le droit d'auteur dans l'audiovisuel inventaire des problèmes à la veille d'une reforme. éd. Bruyant Bruxelles, 1989, n°. 186, p.240.

تتصف به – غالباً – من بعض المفاسد فى الإدارة، ومن طول فى إجراءات الحصول على التصاريح أمام هذه الجهات (١).

كما يذهب البعض الآخر إلى أن النص المصرى الذى قرر هذا النظام (المادة ١٨٣) يخالف قاعدة أساسية وهو أن الحق المالى للمؤلف أو لأصحاب الحقوق المجاورة بطبيعته موقوت ومحدد بأجل معين نص عليه القانون، وأخذت به المعاهدات الدولية، وبعد انقضاء هذه المدة يؤول المصنف إلى الملك العام، بحيث يصبح من حق كل شخص أن يباشر عليه حقوق الاستغلال المالى دون إذن ودون مقابل، وبالتالى لا يجوز النص على شرط الحصول على ترخيص بالاستغلال من الوزارة المختصة أو سداد رسم معين، لأن الوزارة المختصة ليس لها أكثر مما للمؤلف أو لصاحب الحق المجاور فى هذا الصدد(٢).

ويتوسط رأى ثالث: حيث لا يمانع فى إمكانية دفع رسم معين لتحقيق أغراض ثقافية وأخرى إجتماعية، ولكنه يرفض اشتراط الحصول على تصريح أو إذن لأنه يعد بمثابة مد لمدة الحماية(٣).

رأينا الخاص : لاشك أن استمرار تطلب الحصول على ترخيص لاستغلال مصنفات الملك العمومى التى انقضت مدة حمايتها يعد بمثابة مد لمدة الحماية، ولكن يجب أن نعلم أن مصنفات الملك العمومى لا تنحصر فقط فى تلك الحقوق التى انقضت مدة حمايتها ولكن تمتد لتشمل غيرها ومنها وفاة صاحب الحق وليس له ورثة، فإن الحق ينتقل إلى الملك العمومى ... إلخ.

---

(١) أنظر أ/عبد الله شقرون، مرجع سابق، ص١٣٣، حيث يقول سيادته أن «سبيل التوصل إلى ذلك «التصريح» قد يكون مفروشاً بالأشواك لاسيما وهو مصحوب بدفع مبلغ من المال.

(٢) أنظر أ/خاطر لطفى، مرجع سابق، ص ٦٠٣.

(٣) أنظر د/محمد سامى عبد الصادق، مرجع سابق، ص٢٨٨.

من أجل ذلك كان لزاماً علينا أن نقيم تفرقة بين مآل هذه الحقوق إلى الملك العمومى بعد انقضاء مدة حمايتها وفى هذه الحالة فلا يجب تطلب الحصول على ترخيص بذلك، ولكن لا ضير من تطلب دفع رسم معين طالما سيستخدم فى تحقيق الصالح العام الثقافى والاجتماعى.

وبين مآل هذه الحقوق لأى سبب آخر وذلك خلال فترة حمايتها ففى هذه الحالة يحق للدولة أن تمنع استغلال هذه الحقوق إلا بعد الحصول على ترخيص باستغلالها من قبل الوزارة المختصة مع دفع رسم معين، ولا يكون فى ذلك مد لمدة الحماية طالما مازالت مستمرة.

المطلب الثانى
القيود القانونية للحقوق المجاورة

-١٧٤- تمهيد : إن التعرض بالبحث للقيود القانونية المقررة على الحقوق المجاورة له أهميته – من وجهة نظرنا – وذلك لسببين اثنين، يرتبطان بعضهما ببعض ارتباط لزوم وهما:-

السبب الأول : أن هذه القيود تعد انتقاصاً للحق الاستئثارى المقرر لأصحاب الحقوق المجاورة، ومن ثم فيجب تحديدها تحديداً دقيقاً، لما سيترتب على هذا التحديد من التعرف على نطاق الحق الاستئثارى المقرر لأصحاب الحقوق المجاورة.

السبب الثانى : هو أنه لما كانت تشريعات حق المؤلف والحقوق المجاورة، ترتبط بتوقيع جزاء على الاعتداء عليها، وخاصة الجزاء الجنائى، فإن التعرف على هذه القيود له أهمية كبيرة فى هذا المجال وذلك لما سيترتب على تحديدها من بيان لمدى مشروعية العمل من عدمه، وهذا التحديد له أهمية عظمى فى توقيع العقاب على المخالف، أو اعتبار عمله فى دائرة المشروعية.

وهذا مايؤكده البعض بقوله «على ضوء هذه المعطيات يغدو استجلاء مفهوم الاستعمال الشخصى والخاص وبيان موقعه من مبدأ حق المؤلف ذا فائدة لاتنكر لدى كل محاولة جادة لرسم معالم مشروعية استعمال المصنف(١).

-١٧٥- ومن هذا المنطلق ظهر لنا أهمية التعرض للقيود القانونية للحقوق المجاورة، حتى يتسنى لنا معرفة نطاق الحق الاستئثارى من جهة، ومدى مشروعية العمل من جهة أخرى. ولذلك نجد التشريعات الوطنية تنص على هذه القيود، ولا يقتصر الأمر على هذه التشريعات بل تمتد أيضاً لتشمل الاتفاقيات الدولية، فنجد المادة (١٧٣) من القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ تنص على «تطبق القيود الواردة على الحقوق المالية للمؤلف طبقاً لأحكام هذا القانون على أصحاب الحقوق المجاورة».

---

(١) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣١٦.

والقيود الواردة على الحقوق المالية للمؤلف نصت عليها المادة (١٧١) والمادة (١٧٢) من هذا القانون وتتلخص هذه القيود فى الآتى:-

(١) أداء المصنف فى اجتماع عائلى أو فى تجمع طلابى داخل منشأة تعليمية.

(٢) عمل نسخة وحيدة من المصنف للاستعمال الشخصى.

(٣) عمل نسخة وحيدة من برنامج الحاسب الآلى بغرض الحفظ أو الإحلال عند الفقد أو عند الصلاحية.

(٤) الدراسات التحليلية للمصنف أو المقتطفات أو المتقبسات بقصد النقد أو المناقشة أو الإعلام.

(٥) النسخ للاستعمال فى إجراءات قضائية أو إدارية.

(٦) نسخ أجزاء قصيرة من المصنف لأغراض التدريس بقصد الإيضاح أو الشرح.

(٧) نسخ مقال أو مصنف قصير أو مستخرج من مصنف لأغراض التدريس فى منشآت تعليمية.

(٨) تصوير نسخة وحيدة من المصنف بواسطة دار للوثائق أو المحفوظات أو المكتبات غير التجارية.

(٩) النسخ المؤقت لمصنف يتم بثه رقمياً.

ولقد تقنين الملكية الفكرية الفرنسى قد أفرد نصاً خاصاً بالقيود القانونية التى تتعلق بالحقوق المجاورة هى نص المادة (L.211-3) حيث نصت على (ليس للمستفيدين من الحقوق الممنوحة فى الفصل الحالى (أصحاب الحقوق المجاورة) حق منع الآتى:-

(١) حفلات التمثيل الخاصة والمجانية والتى تتم بالكامل داخل الإطار العائلى.

(٢) النسخ للاستعمال الخاص للشخص الذى يحققها، وليس للاستعمال الجماعى.

(٣) ومع مراعاة العناصر الكافية لمعرفة مصدر الأعمال فإنه لا يحق لصاحبها منع الآتى:-

- التحليلات، والاستشهادات القصيرة بغرض النقد أو المناقشة، أو لأغراض تربوية أو تعليمية أو إعلامية أو إخبارية.
- أقوال الصحف.
- يجوز الإذاعة - على سبيل الإخبار للحوادث الجارية - الخطب المعدة للجمهور فى الاجتماعات السياسية أو الإدارية أو القضائية أو الأكاديمية والاجتماعات السياسية أو الإدارية أو القضائية أو الأكاديمية والاجتماعات العامة للنظام السياسى أو الاحتفالات الرسمية.

(٤) المعارضة الساخرة أو المحاكاة التهكمية طالما روعيت فيها قواعد وأصول هذا الفن (١).

كما تنص المادة الخامسة عشر من اتفاقية روما على :

[١] يحق لأى دولة متعاقدة أن تنص فى قوانينها الوطنية على استثناءات للحماية التى تكفلها هذه الاتفاقية فى الحالات الآتية:-

(أ) الاستعمال الخاص.

---

(١) V. art. (L.211-3) Les béneficiaires des droits ouverts ou présent titre ne peuvent interdire:-

1- Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille;
2- Les reproductions strictement réservées à l'usage privé la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective;
3- Sous réserve d'éléménts suffisants d'identification de la source:-
   - Les analyses et courtes citations justifiées par les caractères critique, polémique pédagogique, scientifique ou d'information de l'oeuvre à laquelle elles sont incorporées;
   - Les revues de presse;
   - La diffusion, même intégrale, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public dans les assemblées politiques, administrative judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles.
4- La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre. [L. n°. 85-660 du 3 juill. 1985, art. 29, al. 1er].

(ب) استعمال مقتطفات قصيرة للتعليق على الأحداث الجارية.

(ج) التثبيت المؤقت الذى تجريه هيئة إذاعة بوسائلها الخاصة لاستعمالها فى برامجها الإذاعية.

(د) الاستعمال المقصور على أغراض التعليم أو البحث العلمى.

[٢] استثناء من الفقرة «١» أعلاه، يحق لأى دولة متعاقدة أن تنص فى قوانينها الوطنية على فرض قيود على حماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة على أن تكون مماثلة للقيود المنصوص عليها فى تلك القوانين فيما يتعلق بحماية حقوق المؤلف فى المصنفات الأدبية والفنية. ومع ذلك، فإنه لا يجوز النص على أية تراخيص إجبارية إلا إذا اتفق ذلك مع أحكام هذه الاتفاقية.

- كما تنص الفقرة السادسة من المادة ١٤ من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية «تريبس» على: «فيما يتعلق بالحقوق الممنوحة بموجب الفقرات ١،٢،٣، يجوز لأى عضو النص على شروط أو قيود أو استثناءات أو تحفظات إلى الحد الذى تسمح به معاهدة روما. غير أن أحكام المادة ١٨ من معاهدة برن (١٩٧١) تطبق أيضاً مع مايلزم من تبديل، على حقوق المؤدين ومنتجى التسجيلات الصوتية فى تلك التسجيلات([1]).

([1]) انظر المادة ١٨ من معاهدة برن التى تنص على «١- تسرى هذه الاتفاقية على كل المصنفات التى لا تكون عند دخول هذه الاتفاقية حيز التنفيذ، قد سقطت بعد فى الملك العام لدولة المنشأ بانقضاء مدة الحماية. ٢- ومع ذلك، إذا سقط أحد المصنفات فى الملك العام فى الدولة المطلوب توفير الحماية فيها نتيجة انقضاء مدة الحماية السابق منحها له، فإن هذا المصنف لا يتمتع فيها بالحماية من جديد. ٣- يجرى تطبيق هذا المبدأ وفقاً للأحكام التى تتضمنها الاتفاقيات الخاصة المعقودة، أو التى قد تعقد لهذا الغرض فيما بين دول الاتحاد، وفى حالة عدم وجود مثل هذه الأحكام، تحدد الدول المعنية، كل فيما يخصها الشروط الخاصة بتطبيق هذا المبدأ. ٤- تنطبق الأحكام السابقة أيضاً فى حالة انضمام دول جديدة إلى الاتحاد، وكذلك فى الحالة التى تمتد فيها الحماية بالتطبيق للمادة ٧ أو بسبب التنازل عن التحفظات.

كما تنص المادة (١٦) من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى على أن:-

[١] يجوز للطرف المتعاقد أن ينص فى تشريعه الوطنى على تقييدات أو استثناءات للحماية الممنوحة لفنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية من النوع ذاته الذى ينص عليه فى تشريعه الوطنى لحماية حق المؤلف فى المصنفات الأدبية والفنية.

[٢] على الطراف المتعاقدة أن تقصر أى تقييدات أو استثناءات للحقوق المنصوص عليها فى هذه المعاهدة على بعض الحالات الخاصة التى تتعارض والاستغلال العادى للأداء أو التسجيل الصوتى ولا تسبب ضرراً بغير مبرر للمصالح المشروعة لفنان الأداء أو منتج التسجيلات الصوتية.

-١٧٦- مبررات القيود القانونية (١)

من خلال هذه النصوص يتضح لنا أن التشريعات الوطنية وكذلك الاتفاقيات الدولية تقيم توازناً بين الحماية القانونية التى يجب أن يتمتع بها أصحاب الحقوق المجاورة (وحقوق المؤلف أيضاً) وبين رغبة هذه التشريعات فى عدم الحيلولة دون استفادة المجتمع من هذه الإبداعات التى هى نتاج المجتمع ككل مع الاحتفاظ بحق مبدعها، لذلك فنجد أن الحماية موقوتة بمدة معينة يصير بعدها الحق مباحاً للكافة دون الالتزام بدفع حقوق مالية لأصحابها، طالما تم احترام الحقوق المعنوية (الأدبية) التى تتصف بصفة التأبيد هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى نصت هذه التشريعات على قيود معينة يتحقق من خلالها بعض من التوازن الذى يجب أن يحدث بين الرغبة فى عدم الإضرار بأصحاب الحقوق وبين عدم الحيلولة دون استفادة المجتمع من هذه الإبداعات، لذلك نصت جلّ التشريعات على هذه القيود، وذلك لتحقيق مصلحة المجموع بالاستفادة من هذا الإبداع الذى يشارك المجتمع فيه بصورة أو بأخرى، هذا بالإضافة إلى ما ذكره البعض من أن العروض الخاصة والمجانية

---

(١) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣١٧، حيث يرى سيادته أن استقراء مجهود فقه حق المولف فى هذا المضمار، ينم على وجود اتجاهات معينة فى تبرير الاستعمال الخاص تتراوح بين فكرة القيد المستمد من طبيعة حق المولف نفسها، وبين اعتباره مجرد قيد أو استثناء تبرره المصلحة العامة، وبالإضافة إلى هذين الاتجاهين ثمة تيارات أخرى منها [١] تأسيس الاستعمال الخاص على فكرة حق الاستعمال غير المؤذى (Jus usus innocui) التى قال بها – فى مبدأ الأمر – جانب من فقهاء القانون المدنى الأسبان، فى معرض بيان القيود التى يمكن إيرادها على الملكية المادية، ثم تلقف الفكرة أحد أبرز شراح الملكية الفكرية فى أسبانيا ليعتبرها أساساً لما يرد على المصنف الذهنى من استعمال خاص. [٢] اعتبار الاستعمال الخاص وغيره من القيود الواردة على حق المؤلف مجرد مخلفات لعهد بائد، حيث كان حق المؤلف متخذ صورة امتياز بمعناه القديم (Privilège) يمنحه الأمير بناء على مطلق سلطته التقديرية وبناء على ما يقرره عليه من استثناءات.

والتى تتم داخل الإطار العائلى تخرج عن كل رقابة محتملة لهذا الحق أو ذاك وذلك لما يتمتع به المسكن من حرمة (inviolabilité du domicile).

كما أن الحرية العامة التى يجب أن تلحق بالمعومات والبحث والتعليم تعد ضرورة تبيح التضحية بالحقوق الفردية (الحقوق الاستئثارية لأصحاب الحقوق المجاورة) من أجل تحقيق المصلحة العامة ومن بينهم أصحاب الحقوق المجاورة أنفسهم، فإنهم سيعود عليهم نفع عام – لا محالة – من تحقيق هذه الحرية العامة، وهذا يدفعهم بلا شك إلى أن يضحوا أو ينسوا حقوقهم من أجل مصلحة المجموع(١).

هذا بالإضافة إلى أن هذه الاستثناءات – كما يرى البعض – لا تلحق أية أضرار بأصحاب الحقوق المجاورة وذلك بسبب عدم تحقق أية أرباح من ورائها، حيث لا يتم الحصول على أى مقابل نظير هذا الاستعمال.

وفى هذا الاتجاه يرى البعض(٢) أن الاستعمال الشخصى للنسخة لا تلحق إلا ضرراً يسيراً بصاحب العمل ينحصر فى ثمن النسخة الواحدة التى يستعملها الشخص، وهذه خسارة – كما يقول أستاذنا السنهورى – هينة إلى جنب ما للهيئة الاجتماعية من حق «فى تيسير الثقافة والتزود من ثمار العقل البشرى، فلا تحول دون بلوغ هذه الغاية حقوق مطلقة للمؤلفين، ذلك لأن الأجيال الإنسانية المتعاقبة تساهم عادة بما تخلق من آثار فى تكوين المؤلفات «المذكرة الإيضاحية».

وهذا القول يلتقى مع فكرة حق الاستعمال غير المؤذى الذى قال بها الفقهاء الأسبان، غير أن البعض قد اعترض على هذا التبرير بمقولة أنه «إذا كانت هذه القاعدة تفترض أمرين هما [١] حق الاستفادة من مال الغير عن طريق استغلاله من أجل ما يدره من

---

(١) V. patrich Taffareou. th. precité. n°. 172, p. 156.

(٢) أنظر د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص٣٦٥، ص٣٦٦.

منفعة. [٢] عدم تحمل صاحب الحق أية أضرار. فإن هذا المدلول لا يتفق مع حق المؤلف وذلك لما حققه التقدم التقنى فى مجال الاستنساخ من إمكانية الاستنساخ المتكرر للمصنف على نطاق واسع، وهذا الاستنساخ لا يتجرد دائماً وفى جميع الحالات من الإضرار الفعلى بحقوق المؤلف(١).

ونحن نرى أنه رغم عدم الحصول على أى مقابل نظير الاستعمال وفقاً لهذه الاستثناءات، فإنه يمكن أن تلحق ضرراً بأصحاب الحقوق المجاورة إذا كانت سبباً فى الاستغناء عن هذا الانتاج، ولذلك وضعت لها التشريعات شروطاً وضوابطاً حتى تقلل من الأضرار التى يمكن أن تلحق بأصحاب الحقوق، ولا سيما القيد المتعلق بالنسخة الخاصة.

-١٧٧- بعد ما ذكرنا مبررات القيود التى تلحق بأصحاب الحقوق المجاورة، وجب علينا الإشارة إلى بعض الملاحظات التى تتعلق بنص المادة (L.211-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى قررت هذه القيود.

يرى بعض الفقهاء - وبحق - أن هذه المادة ترسمت خطى المادة (L.122-5) من نفس التقنين والتى قررت القيود التى تتعلق بحق المؤلف ولكن مع بعض الاختلافات، فهل لهذه الاختلافات من أثر على هذه القيود(٢)؟!

وأهم هذه الاختلافات هى : أن الحق الملقى على كاهل المؤلف فى عدم المنع من استعمال مصنفه يكون بعد تقرير النشر ولم تذكر المادة المتعلقة بالقيود الخاصة بأصحاب الحقوق المجاورة (L.211-3) هذا الشرط، فهل معنى ذلك أنه يحق لمن تقررت القيود لصالحهم استعمال الانتاج الخاص بأصحاب الحقوق المجاورة حتى قبل تقرير النشر؟

---

(١) أنظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٣١٧ هامش (١).

(2) **V. Claude Calombet**, op. cit. ed. 1999. p.332.

أو بمعنى أوضح هل يجوز لقناة تلفزيونية مثلاً أن تذيع أو تبث ملخصاً لأداءات سرية لم تعلن بعد للجمهور، وذلك على سبيل الإخبار وضد إرادة الفنان (إذاعة بروفة مسرحية مثلاً)؟

والإجابة المنطقية لهذه الأسئلة – من وجهة نظرنا – هى أنه لا يجوز تطبيق هذه القيود إلا بعد تقرير نشر الإنتاج.

ورغم أن هذه الإجابة منطقية – من وجهة نظرنا – وسنبين سندنا فى ذلك إلا أن الفقهاء قد اختلفوا فيما بينهم، فالبعض يرى أنه يحق لمن تقررت القيود لصالحه أن يقوم باستعمال هذا الانتاج حتى من قبل تقرير النشر(١)، وذلك يرجع إلى عدم اعتراف هؤلاء الفقهاء للفنانين بحق النشر.

ويرى آخرون أنه لا يوجد أى أساس قانونى لحرمان فنانى الأداء من حقهم فى تقرير النشر، ومن ثم فإنه لا يحق لمن تقررت له القيود القانونية أن يستعمل هذا الانتاج قبل تقرير فنانى الأداء لحقهم فى النشر(٢).

ولعل هذا الخلاف من – وجهة نظرنا – يعكس خلافاً أعمق حول مدى تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير نشر الأداء، فمن يؤيد حق فنانى الأداء فى تقرير نشر أدائه، يمنع استعمال هذا الأداء قبل تقرير هذا الحق، ومن ينكر على فنانى الأداء حقه فى تقرير نشر أدائه، يعطى الحق لمن تقررت القيود لصالحه باستعمال هذا الانتاج حتى قبل تقرير النشر، وسنعود لبحث هذا الموضوع فى القسم الثانى من الرسالة(٣).

ونحن نرفض إعطاء من تقررت القيود لصالحه الحق فى استعمال الانتاج قبل تقرير النشر ودون أن يتعلق الأمر بحق الفنان فى تقرير نشر أدائه، فسواء كان له الحق أو لا، فإنه لا يحق استعمال انتاج لم يكتمل بعد إلا بإذن خاص من صاحب العمل، ونجد مثالاً

---

(١) V. Edelman (Bernard) op. cit. p. n°. 277 n°. 277 p. 205.

(2) V. p. Tafforeau, th. precité, n°. 175, p.159.

(٣) راجع مايلى ، ص ٤٥٦.

لذلك من – وجهة نظرنا – فى واقع الحياة العملية وهو (برنامج بدون مونتاج) والذى كان يذاع على القناة الأولى فى رمضان([1])، فإننا إذا منحنا التلفاز الحق فى نشر أجزاء من العمل (الذى يحوى بعض الأخطاء) دون إذن خاص من أصحاب الأعمال لكان فى ذلك اعتداء على حقوقهم الشخصية كالحق على الصورة، والحق على الصوت، وإضراراً بسمعتهم طالما لم يتقرر الانتهاء من العمل، بصرف النظر عن مدى أحقيتهم فى التمتع بتقرير النشر أم لا، حيث أن سندنا فى ذلك هى حقوق الشخصية وليس الحق فى تقرير النشر الذى هو أحد عناصر الحق المعنوى للمؤدى، ولم يكن قد تقرر لفنانينا بعد([2])، ولذلك نجد حكماً لمحكمة النقض الفرنسية فى دائرتها المدنية أنه لا يجوز نشر الصورة بغير رضاء صاحبها([3])، فإذا توافر عنصر الرضا فلا ضير إذن من النشر بعد تصريح صاحب الإنتاج ولذلك وجدنا على الشاشة المصرية هذا البرنامج الظريف([4]).

بعد استعراضنا لمبررات هذه القيود، نتناول بالبحث كل حالة على حدة :-

-١٧٨- أولاً: القيد الأول : التمثيل الخاص والمجانى الذى يتم فى الإطار العائلى، المادة (L.211-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى، أو أداء المصنف فى اجتماعات داخل

([1]) تقديم دينا رامز.

([2]) لم تتقرر الحماية القانونية لأصحاب الحقوق المجاورة بنص خاص إلا وفقاً لقانون رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ الخاص بالملكية الفكرية.

([3]) Cass. Civ. 2 em chanbre 11 Fev. 1999. D 1999.

([4]) أنظر د/حمدى عبد الرحمن أحمد، حيث يرى سيادته أنه بالنسبة للمشاهير من فنانى السينما والمسرح فإنه يتقرر عليهم أن يحتجوا على التصوير وانتشاره، حيث يعد التصوير من مظاهر الشهرة التى يسعى إليها الفنان ونفترض أنه يوافق عليه فى أغلب الحالات، ولكن كل هذا مقيد بأن يكون التصوير عن حياة الشخص العامة أو نشاطه المهنى وألا يكون ماساً بسمعته أو اعتباره.

وفى المثال الذى عرضت له فى المتن فإن الرضا يكون متوافراً ضمنياً أو بمعنى أن الرضا قد يفترض ما لم يكن نشر هذا العمل يضر بسمعة الفنان واعتباره وفى هذه الحالة فلا يتصور افتراض وجود الرضا.

إطار عائلى أو بطلاب داخل المنشأة التعليمية مادام ذلك يتم دون تحصيل مقابل مالى مباشر أو غير مباشر (المادة ١٧١) من القانون المصرى.

-١٧٩- توجد عدة مصطلحات فى هذا القيد يجب تحديد مفهومها وهى :-

التمثيل الخاص (representetion privé) وفقاً للتقنين الفرنسى أو الأداء وفقاً للقانون المصرى.

يرى بعض الفقهاء أن هناك فرقاً بين مصطلح التمثيل (représentation) ومصطلح الأداء (exécution) فى اللغة الفرنسية حيث ينصرف المصطلح الأول إلى (لعب) مسرحية، بينما ينسحب المصطلح الثانى إلى (لعب) مصنف موسيقى، ولا يقتصر أمر التفرقة بين هذين المصطلحين على اللغة الفرنسية، بل يمتد أيضاً إلى اللغة العربية(١).

فما المقصود بهذين المصطلحين فى هذا القيد؟

-١٨٠- [١] **المقصود بمصطلح التمثيل (représentation) والمنصوص عليه فى التقنين الفرنسى**، استعير هذا المصطلح - كما يقول البعض(٢) - من مفردات لغة حق المؤلف وخاصة نص المادة (1.122-1) من التقنين والتى تنص على (يتضمن حق المؤلف فى الاستغلال، حق التمثيل وحق الاستنساخ).

ومن هذا المنطلق فإن المقصود بمصطلح التمثيل هو كل نقل مباشر للمصنف أياً كان نوعه ولا يقتصر على المصنفات المسرحية كما سبق أن فرقنا بل يتعداه ليشمل المصنفات الموسيقية وغيرها أيضاً(٣)، وعلى ذلك فيكون المشرع الفرنسى قد قصد من هذا المصطلح

---

(١) أنظر د/ محمد حسام محمود لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٢١.

(2) V.art. L.122-1 (le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction. (t. n° 57-298 du 11 mars 1957, art 26).

(٣) يرى د/ محمد حسام لطفى أن المفهوم التقليدى لحق التمثيل معرفٌ بأنه النقل الحى المباشر لمصنف فكرى للجمهور - قد عفا عليه الزمن ولابد من هجره. فحق نقل المصنف للجمهور (أو حق التمثيل وفقاً لعبارة القانون الفرنسى، لابد أن يشمل كل طرق نقل المصنفات =

(التمثيل) هو النقل (communcation)([1]) والمنصوص عليه فى المادة)(L.212-3 من التقنين والتى تنص على (يخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء كل تثبيت لأدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور .....).

فيكون المقصود بمصطلح التمثيل هو النقل المعنى فى هذه المادة مع ملاحظة أن هذه المادة تتكلم عن النقل إلى الجمهور، أما المادة (l.211-3) من نفس التقنين فتتكلم عن النقل الخاص (communcation privée) وهو ذلك النقل الذى يتم داخل الإطار العائلى فقط ولايتعداه إلى أشخاص لا تربطهم صلات عائلية ([2]).

ويرى البعض أن مصطلح التمثيل المنصوص عليه فى المادة (l.211-3) من التقنين الفرنسى يمتد ليشمل بالإضافة إلى النقل المباشر النقل غير المباشر للأداء طالما تم بحسن نية (bonne foi) وبلا مقابل (مجانى) (gratuitement) وداخل الإطار العائلى

= للجمهور سواء بطريق مباشر أو غير مباشر. كذلك يجب أن يقتصر مفهوم حق الاستنساخ على كل فعل من شأنه عمل نسخ من المصنف أياً كانت الوسيلة (الطباعة أو التصوير أو التسجيل على أشرطة مغناطيسية أو اسطوانات ...إلخ) أنظر د/ محمد حسام لطفى، حق الأداء الحنى، مرجع سابق، ص٢٤. وفى ص٣٨ هامش (٤) يرى د/محمد حسام لطفى أن المقصود بمصطلح التمثيل هنا كل فعل من شأنه أن ينقل المصنفات إلى الجمهور بطريقة مباشرة أياً كانت طبيعة المصنف (أدبياً، موسيقياً وفنياً) وهذا الرأى هو ما يتفق مع مفهومنا لمصطلح التمثيل والمنصوص عليه فى القيود القانونية التى تلحق بحق المؤلف والحقوق المجاورة.

([1]) V. André Francan, cours Depropriété littéraire, Artistique ets industrielle, Les covrs de droit paris (V) 1993, p.238.

حيث يتكلم سيادته عن مفهوم التمثيل فى قانون ١١ مارس سنة ١٩٥٧ ، وفى قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ ويفرق بينه وبين حق النسخ.

أنظر بيان هذين الحقيقن: حق التمثيل وحق النسخ، (المادة L.122-2) من التقنين الفرنسى والمادة (l.122-3) من نفس التقنين.

([2]) V. P. Tafforeaur, th. precite n°. 176, p. 160.

(dans un cercle le famille) ([1]) وطبقاً لهذا الرأى فإن أى شخص يحصل على أى تسجيل لمصنف لم يحصل منتجه على ترخيص بتسجيله من قبل صاحب حق المؤلف عليه وقام باستعماله فى الإطار العائلى فإنه يدخل فى إطار نص الفقرة الأولى من نفس المادة بشرط أن يكون حسن النية بالإضافة إلى الشرطين الآخرين وهما: المجانية والإطار العائلى. فهل يمكن لهذا المصطلح أن يشمل النقل غير المباشر للمصنف؟

الحقيقة أنه رغم وجاهة هذا الرأى إلا أننا نرى أن الصياغة التشريعية توحى بعدم شمول مصطلح التمثيل للنقل غير المباشر، وذلك لأن المشرع الفرنسى دائماً يتكلم عن حق التمثيل وحق الاستنساخ على اعتبار أن حق التمثيل هو نقل للمصنف بطريق مباشر، وحق الاستنساخ هو نقل للمصنف بطريق غير مباشر ([2]).

لذلك قلنا إن مصطلح التمثيل يقتصر على النقل المباشر للمصنف فقط، ولا يتعداه للنقل غير المباشر حيث إن هذا النقل يطلق عليه مصطلح الاستنساخ (reproduction) وهذا الذى ذكرناه يؤكد نص الفقرة الثالثة من المادة التاسعة من اتفاقية برن التى تنص على أن (كل تسجيل صوتى أو بصرى يعتبر نقلاً فى مفهوم هذه الاتفاقية) والمقصود بالنقل هو الاستنساخ (reproduction)([3])، ولذلك نجد أن تفسير بعض الفقهاء لسبب شمول التسجيل الصوتى أو البصرى ضمن حق الاستنساخ بنص صريح هو تفادى الأخطاء القانونية التى

([1]) La même oeuvre, p.161 13 ref. la "représentation" aus ens de l'article L.211.3 est la communication (directe ou indirecte) d'une interprétation. effectuée de bonne foi gratuitement et dans un cercle de famille.

([2]) V. art. 122-1 , 122-2, 122-1-2 , 122-3 de code 122-3- le reproduction consiste dans la fixation matriele de l'oeuvre par tous procédés qui permettent de la commuicquer ou public d'une manier indirecte.

([3]) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٩٩، حيث يرى سيادته أن كلمة النقل فى سياق المادة المذكورة من الاتفاقية تعنى النسخ وهذا ما يؤكده اصطلاح (reproduction) المستعمل كمقابل لها فى النص الفرنسى.

شاع ارتكابها فى بعض البلدان كفرنسا([1])، والتى كانت تؤدى إلى اعتبار التسجيلات الفونوغرافية والسينماتوغرافية تطبيقات لحق الأداء العلنى ولا ينطبق بشأنها حق الاستنساخ.

هذا التفسير هو ما يدعم وجهة نظرنا فى اعتبار مصطلح التمثيل قاصراً على النقل المباشر ولا يشمل النقل غير المباشر المتمثل فى التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية فى الصياغة التشريعية التى أشار إليها الرأى السابق باعتبارهما يدخلان ضمن حق التمثيل.

ومع ذلك فإن المحاكم الفرنسية - بعد ترددها فى أول الأمر - فى شمول مصطلح التمثيل للعروض السينمائية وذلك على أساس أن مصطلح التمثيل يفترض اتصالاً فورياً ومباشراً بين فنانى الأداء والجمهور، إلا أنها سرعان ما عدلت عن رأيها، حيث قضت محكمة باريس فى فبراير سنة ١٩٠٥ بأن حق التمثيل يمتد ليستوعب الإسطوانات([2])، وتتابعت بعض الأحكام الأخرى لتنشئ مبدأ أساسياً مؤداه (إذا كان تسجيل المصنفات الأدبية والفنية على شرائط أو إسطوانات يدخل فى صميم حق الاستنساخ، فإن الاستماع العلنى للإسطوانة أو الشريط ينبغى أن يعد أداءً، وبالتالى فهو عمل من أعمال التمثيل العلنى([3]).

ورغم تحفظنا على مرونة المصطلحات التى تستخدم دائماً فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وتشابكها مع بعضها لدرجة تجعل المشرع فى بعض الأحايين يستخدم مصطلحاً

([1]) V. Claude Colombet, grands principes du droit d'auteur et des droits voisins, op. cit, p. 53.

([2]) D.P. 1907.2.121, note claro.

مشار إليه لدى د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٢١٣.

([3]) V. Colombet (C.). grands principes du droit d'auteur op. cit. p. 53.

مكان آخر – رغم ما بينهما من اختلاف مثل (representation) ومصطلح (execution) ومصطلح (interpretation) ومصطلح (prestation) فإننا نرى أنه إذا كان مصطلح التمثيل يمتد ليستوعب النقل غير الحى للأداء وذلك فى مجال الحقوق الممنوحة للمؤلفين، فيجب أن ينطبق نفس المفهوم فى مجال القيود القانونية التى تلحق بهم (المؤلفين) وأصحاب الحقوق المجاورة(١). وبالتالى فإن مصطلح التمثيل يقصد به فى مجال هذه القيود كل نقل للمصنف بطريق مباشر (الأداء الحى) أو بطريق غير مباشر (الأداء غير الحى) طالما تم بحسن نية، وبلا مقابل وداخل الإطار العائلى.

وفى القانون المصرى فى المادة (١٧١) استعمل المشرع مصطلح الأداء بدلاً من مصطلح التمثيل الذى استعمله المشرع الفرنسى، ومن الواضح أن المقصود بهذا المصطلح هو النقل لأى مصنف كان، وليس قاصراً على نقل المصنفات الموسيقية، وبذلك يكون مصطلح الأداء مرادفاً لمصطلح التمثيل الذى نص عليه المشرع الفرنسى(٢)، ويعنى النقل المباشر لأى مصنف كان بشرط أن يتم فى اجتماع عائلى، أو فى تجمع طلابى داخل منشأة تعليمية – وذلك وفقاً لنص القانون المصرى(٣) والذى ارتأى أن مصطلح الأداء يمكن أن يقوم مقام كل من التوقيع ويقصد به الأداء الموسيقى، والتمثيل وهو الأداء المسرحى، والإلقاء وهو الأداء بالنسبة للمصنفات الأدبية، فاستعاض المشرع عن كل هذه المصطلحات بكلمة (أداء) وهى تعنى النقل المباشر لكافة المصنفات الأدبية والفنية الموسيقية والمسرحية. ومما يؤكد أن المقصود بالأداء النقل المباشر، ماجاء على لسان أحد الأعضاء

---

(١) V. Gueguen jean - Marie, th. preced. p. 509.

وفى ذلك يقرر ان مصطلح التمثيل أصبح له معنى جديد بسبب النقل التقنى وخصوصاً النقل عبر التوابع الصناعية.

"L'apparition de nouvelles technique de communication, plus particulièrement la Télévision par satellite, à tranformé la nation de représentation d'une oeuvre. les modes de representation d'une ouvre sont multiplies.

(٢) هناك من يستعمل الأداء كمرادف لمصطلح التمثيل بالمعنى الواسع وهو المعنى الذى أوضحناه فى المتن. (انظر د/عبد المنعم البدراوى، حق الملكية، الجهاز المركزى للمحاسبات، ط١٩٧٨، ص٢٧٧.

(٣) يقابل هذا النص نص المادة (١١) من القانون الملغى وكانت تنص على (ليس للمؤلف بعد نشر مصنفه أن يمنع إيقاعه أو تمثيله أو إلقاءه فى اجتماع عائلى، أو فى جمعية أو منتدى خاص أو مدرسة مادام لا يحصل فى نظير ذلك على رسم أو مقابل مالى.

من اقتراح إضافة عبارة (بأى شكل) بعد عبارة (أداء المصنف) حيث إن أداء المصنف يتم بأكثر من شكل، فما كان من رئيس لجنة التعليم – المقرر إلا أن رد عليه قائلاً بأن الأداء فى هذه المادة أداء مباشر، ولا يجب تحديده([1]).

-١٨١- [٢] **مفهوم المجانية** : أضاف المشرع الفرنسى وكذلك فعل المشرع المصرى صفة المجانية كشرط إضافى بجانب الإطار العائلى كما ينص القانون الفرنسى، أو الاجتماعى العائلى أو التجمع الطلابى داخل منشأة تعليمية كما ينص القانون المصرى، حتى يمكن القول بإعفاء حقوق أصحاب الحقوق المجاورة، فما المقصود بالمجانية؟ هل معناها عدم حصول المؤدين على أى مقابل؟ أم معناها عدم دفع المدعوين (المستمعين) أى مقابل يتعلق بالأداء؟ أم معناها عدم دفع المدعوين (المستمعين) أى مقابل سواء تعلق بالأداء أم بغيره (مثل المشاركة فى مصاريف الحفل الأخرى)؟ أم تشمل كل المعانى؟

يرى بعض الفقهاء الفرنسيين أنه لا يكفى أن المستمعين للحفل الخاص لا يقومون بدفع أية أموال مقابل استماعهم للأداء، بل يجب أيضاً ألا يحصل المؤدين على أية أموال مقابل أدائهم، فلو قام رب الدار أو المنزل (Le maitre de maison) بدفع مبالغ للمؤدين، فإن الحفل لا يكون مجاناً وفقاً لهذا الرأى ([2]). رغم عدم دفع المدعوين (المستمعين) أى مقابل.

([1]) هذا ما أكده الأستاذ/ كمال الشاذلى (وزير الدولة لشئون مجلس الشعب والشورى) حيث قال سيادته إن عبارة أداء المصنف أوسع، وتتضمن كل الأشكال. أنظر نشرة مجلس الشعب – العدد الثانى عشر، الفصل التشريعى الثامن، دور الانعقاد العادى الثانى ٢٦ ابريل سنة ٢٠٠٢، ص٧٨.

([2]) **V. Henri Desbois**, le droit d'outeur en France, op. cit, n°. 281. p.362.

ويؤيد هذا الرأى أستاذنا د/محمد حسام لطفى، حيث يؤكد سيادته أن الحفل يكون ذا طابع عوضى (Caracter onéreux) إذا كان المؤدون قد تقاضوا أجراً عن عملهم سواء من المضيف أو من الضيوف(١).

ونحن نرفض الرأى القائل بأن المجانية تكون متوافرة فى الحفل الذى يعفى المدعوين من دفع أية أموال للمؤدين حتى ولو كان صاحب الدعوة هو الذى يدفع المقابل لهم، وذلك لأن الأخذ بهذا الرأى يحد من نطاق الحق الاستئثارى لأصحاب الحقوق المجاورة، ويوسع من نطاق القيود وهذا يخالف فلسفة التشريع، حيث إن القيد على أى حق يفسر – من وجهة نظرنا – تفسيراً ضيقاً حتى لا يضر بأصحاب الحق(٢). وفى القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فإن النص فى المادة (١٧١) منه قد تكلم صراحة عن مفهوم المجانية بقوله «..... مادام ذلك يتم بدون تحصيل مقابل مالى مباشر أو غير مباشر».

وهذا النص يوضح مفهوم المجانية فى التشريع المصرى، حيث يعتبر الأداء الذى يتم فى اجتماعات داخل إطار عائلى أو بطلاب داخل منشأة تعليمية مجاناً، طالما لم يتم تحصيل أية رسوم سواء بطريق مباشر أو غير مباشر عن هذا الأداء، وهذا ما تؤكده عبارة المادة (مادام ذلك) وواضح أن هذه الكلمة تعود على الأداء أى (مادام هذا الأداء يتم دون تحصيل مقابل مالى مباشر أو غير مباشر) وهذا يبين بما لا يدع مجالاً للشك أن المجانية تتوافر فى التشريع المصرى عندما لا يتم دفع أية مبالغ متعلقة بالأداء سواء بطريق مباشر أو غير مباشر، وذلك من قبل المدعوين فى الحفل، أما إذا قام صاحب الحفل بدفع مقابل للمؤدين فإن ذلك لا ينفى عن الحفل مجانيته طبقاً للتشريع المصرى وهذا ما تؤكده عبارة المادة (١٧١) (دون تحصيل) وهذا معناه – من وجهة نظرنا – أن يكون التحصيل من قبل المدعوين، أما ولم يتم هذا التحصيل فإن الحفل يكون مجاناً.

---

(١) أنظر د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص ٥٥.

(2) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 179, p. 162.

الخلاصة:

إن مفهوم المجانية فى التشريع الفرنسى أضيق نطاقاً منه فى التشريع المصرى، حيث لا يعتبر الحفل مجانياً – وفقاً للتشريع الفرنسى – طالما يحصل المؤدون مقابلاً عن هذا الأداء، سواء كان من المدعوين أو من منظم الحفل، وبمعنى أوضح يشترط القانون الفرنسى شرطين لتحقيق المجانية هما: [١] أن يكون مجاناً بالنسبة للمدعوين. [٢] أن يكون مجاناً أيضاً بالنسبة للمؤدين.

وهذا هو ما نؤيده، أما فى القانون المصرى فإن الحفل يعتبر مجاناً طالما لم يتم تحصيل أى مقابل من المدعوين، أى طالما كان مجاناً بالنسبة لهم، حتى ولو كان المؤدون يحصلون فى مقابل الأداء على أموال من صاحب الحفل، فقد اكتفى القانون المصرى بشرط واحد فقط وهو أن يكون مجاناً بالنسبة للمدعوين (أى بدون مقابل مباشراً أو غير مباشر طالما تعلق بالأداء)([1]).

([1]) أنظر د/ محمد حسام لطفى – حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٥٦،٥٧ وفى ذلك يقول سيادته (خلاصة القول، إن مناط المجانية طبقاً للمادة (١١/١-٢) وهى التى تقابل البند أولاً من نص المادة (١٧١) من القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢، هو عدم تحصيل أى رسم أو مقابل مالى نظير الإيقاع أو التمثيل أو الإلقاء من قبل جمهور المستمعين (الأداء طبقاً للقانون الحالى). وعلى هذا فإن قيام منظم الحفل بدفع مبالغ نظير (الإيقاع أو التمثيل أو الإلقاء) لاينال من مجانية الحفل.

كما أن قيام المدعوين بالمساهمة فى أى مبالغ أخرى ليست ذات علاقة مباشرة بالتوقيع أو التمثيل أو الإلقاء، مثل نفقات إيجار الصالة أو أجور عمال الخدمة أو ثمن المشروبات والأطعمة لايؤثر على مجانية الحفل.

وهذا الرأى وإن كان يستقيم مع القانون القديم فإنه لا يكون صحيحاً فى مجموعه وفقاً للقانون الحالى الذى نص صراحة على أن أى مقابل مباشر أو غير مباشر يتعلق بالأداء ينفى عن الحفل مجانيته، وعلى ذلك فإن إيجار الصالة – من وجهة نظرنا – يتعلق بالأداء بطريق غير مباشر، فدفع المدعوين لإيجار الصالة ينفى عن الحفل مجانيته.

أما مصاريف المشروبات والأطعمة وأجور عمال الخدمة فلا تتعلق بالأداء مباشرة ولا بطريق غير مباشر، وبالتالى فالقيام بها لا ينفى عن الحفل مجانيته.

وعلى ذلك فإن إيجار الصالة – رغم أنها لا تتعلق بالأداء بصورة مباشرة – إلا أن القيام بها من قبل المدعوين ينفى عن الحفل مجانيته – من وجهة نظرنا – وذلك لتعلقها بالأداء بصورة غير مباشرة، وهذا هو صريح النص (بدون مقابل مباشراً أو غير مباشر). وجدير بالذكر أن المجانية وحدها لا تكفى للإعفاء من حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، بل يجب أن يكون الحفل للاستعمال الخاص وفى الإطار العائلى. ونحن من جانبنا وبالترجيح بين التشريع المصرى والفرنسى نؤيد ما ذهب إليه التشريع الفرنسى.

-١٨٢- [٢] **مفهوم الإطار العائلى:** يتفق الفقهاء على أن مفهوم الإطار العائلى لا يقتصر على مفهوم العائلة فقط – وفقاً للمعانى الضيقة والمحددة للكلمة فى القانون المدنى – ولكن يمتد ليشمل أيضاً كل الأشخاص الذين يرتبطون مع العائلة برباط الصداقة والمحبة، حيث يعاملون معاملة أفراد العائلة، وهذا المفهوم يسمح بأن ينضم إلى قائمة الحفل الخاص والمجانى الذى يتم فى الإطار العائلى، ذلك الحفل الذى يقيمه أحد الأشخاص العُزّاب(١) (celibataire) ويكون خارجاً عن نطاق أسرته سواء الآباء أو الأخوة والأخوات أو أبناء الأعمام وغيرهم، طالما كان مع أصدقائه المقربين (amis proches) بل إن الحفل الذى يقام مع الخليلات والمحظيات (concubines) يكون فى الإطار العائلى طبقاً لهذا المفهوم(٢)، (٣). ولا عبرة بمكان الحفل فلا يشترط أن يتم فى مسكن العائلة (domicile de la famille) أو (du maitre de maison) ولكن يشترط ألا يكون مكاناً عاماً يرتاده أشخاص لا يرتبطون فيما بينهم برباط الود والمحبة والتعاطف الذى يتوافر عادة فى

---

(١) (عَزَبَ) الشئ – عزوبا: بعُد وخفى. و – فلان عزبه، وعزوبة: لم يكن له زوج فهو عزب، وعازب (ج) عُزاب. وهى عزب أيضاً – أنظر المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص٤١٦.

(2) **V. Pierre- Yves**, op. cit. n°. 193, p. 292:
"L'on voit ainsi que le mot (famile) doit s'entenaire non point ou sens strict de notre droit civil, mais à celui du inteimité, de convivialité qui se trouve renforcé par la gratuité; se connait et s'invité.

(3) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 177, p. 161:
"ainsi que celles" faites par des concubins même sans enfants.
Même si les concubins neforment pasune "famille" mais un foyer de fait.

العلاقات الأسرية أو الإطار العائلى، وفى هذه الحالة فإن الحفل يخرج فى مضمونه عن الإطار العائلى.

ويبدو من خلال استعراضنا لبعض القضايا الفرنسية أن المحاكم قد اعتنقت نفس المفهوم السابق، حيث رفضت محكمة استئناف (Douala) فى (٣) مارس سنة ١٩٦٧ اعتبار الحفل الذى يقام فى مكان داخل جمعية (une association) حفلاً عائلياً وذلك لعدم وجود علاقات لها نفس طبيعة العلاقات التى توجد فى الوسط العائلى(١).

وكذلك الحال بالنسبة لبيت الأطفال (un home des enfants) فقد رفضت محكمة استئناف (Grenoble) اعتبار الحفل الذى يقام فى (بيت الأطفال) عائلياً، وذلك لعدم وجود صلات مستديمة شبيه بصلات الأعضاء فى الوسط العائلى الصرف(٢).

وفى (٢٤) يناير سنة ١٩٨٤ اعتبرت محكمة باريس أن الإطار العائلى هو ذلك الإطار الذى لا يتعدى نطاق الأفراد ذوى القرابة أو الأصدقاء المقربين الذين تجمعهم روابط عائلية (liens familiaux) أو علاقات حميمية (liens d'intimité)(٣).

---

(١) **Douala**- 3 mars 1967, R.I.D.A. Juillet 1968, p. 164.
R.I.D.A com. 1968, obs. Derbois, civ. L êre- 14 juin, 1972, D. 1972. 659 R.T.D. com. 1973-262. obs. Derbois.
وهذه القضية معروضة بالتفصيل لدى د/ محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٤٠.

(٢) **C.A. Frenoble** 26 fevrier 1968, R.I.D.A., Juillet 1968, n°. LV II. 164. R.T.D. com. 1968. 346 obs. Desbois. D. 1969. Somm. 10, Ans, Propr. litt. art, 1968. 23.

(٣) Voir: V.T. corr Paris. 31 ème ch , 24 janv. 1989. Gaz. Pal. 1984. 1. 240 note Marchi.
مشار إليه لدى د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٣٤٣-٣٤٤ حيث يذكر أن «ومما قضت به محكمة جنح باريس فى الآونة الأخيرة أن المتهم الذى يقوم بصورة دورية على تنظيم سهرات عرض أفلام سينمائية، واستضاف فى سبيل مشاهدة تلك العروض أشخاصاً أجانب عن دائرته العائلية حسب المعنى المراد فى الفصل 1/41 من قانون ١١ مارس ١٩٥٧ والذى ينبغى حصره فى حدود ضيقة لاتتعدى نطاق الأفراد ذوى القرابة أو الأصدقاء المقربين جداً الذين تجمعهم بصورة اعتيادية روابط عائلية أو حميمية. "des liens familiaux aud'intimite". =

أما فى القانون المصرى فقد كان القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ فى المادة الأولى منه تنص على (ليس للمؤلف بعد نشر مصنفه أن يمنع إيقاعه أو تمثيله أو إلقاءه فى اجتماعى عائلى، أو فى جمعية أو منتدى خاص، أو مدرسة مادام لا يحصل فى نظير ذلك رسماً أو مقابلاً مالياً). ولقد انتقد هذا النص للتوسع فى مفهوم خصوصية الحفل لذلك تم تعديل هذا المفهوم فى قانون رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢، حيث اكتفى النص الجديد بالاجتماع العائلى أو بطلاب داخل منشأة تعليمية، واستبعد الجمعيات أو المنتديات الخاصة، وذلك لما سيترتب على تطبيق هذا المفهوم الموسع لهذا القيد من ضرر بالغ بأصحاب الحقوق، حيث يكفى أن اجتماعاً يضم عدة أشخاص لا يربط بعضهم بالبعض الآخر أية علاقة، اللهم إلا الارتباط غير المباشر عن طريق صديق مشترك، للقول بأن هذا الحفل هو حفل خاص طبقاً للمثل الشائع «أصدقاء أصدقائنا. أصدقاؤنا» "Les amis de nos amis, sont nos amis" (١). وهذا سيوسع من حالات إعفاء حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، على حساب بعض المخادعين الذين قد يتخذون من الجمعيات والمنتديات ستاراً للتهرب من دفع هذه الحقوق، وهذا يضر بلا شك بأصحاب الحقوق مما ينعكس بالأثر السلبى على المجتمع.

والاجتماع العائلى وفقاً للقانون المصرى لا يقتصر فقط على أفراد العائلة، بل يمتد ليشمل أيضاً الأصدقاء الذين يرتبطون مع العائلة برباط المحبة والمودة.

-١٨٣- والمقصود بالمنشأة التعليمية : هو كل منشأة يكون النشاط الأساسى لها هو التعليم سواء كانت حكومية أو خاصة، مجانية أو بمصروفات وهذا الوصف يصدق

= يسأل عن مقارفته عمداً ... جنحة التقليد المنصوص عليها فى الفصل 426 من القانون الجنائى الفرنسى بسبب نشره مصنفات سينمائية انتهاكاً لحقوق مؤلفيها ومن غير الحصول على موافقتهم مسبقاً.

(١) انظر د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٥٠.
حيث يرى سيادته أن (تطبيق هذا المفهوم الموسع لفكرة الخصوصية خطير وقد يشجع بعض الأشخاص على اللجوء إلى الجمعيات والنوادى والمدارس ليستتروا وراءها مقابل مبلغ مادى يدفعه لها حتى تعفى حفلاته الموسيقية من دفع حقوق المؤلفين.
وقد كشف العمل عن وجود مثل هذه الحالات لاسيما للاستفادة من الإعفاءات الضريبية التى يمنحها القانون لبعض هذه الجهات.

على جميع المدارس الحكومية والخاصة التابعة للإشراف الحكومى، كما يصدق على الجامعات العامة والخاصة أيضاً، ولكن لو أن المصروفات التى يتحدد دفعها على كل طالب متضمنة أجر الحفلات التى تقام سنوياً فى هذه المدارس فإن صفة المجانية تكون منتفية، وبالتالى فلا ينطبق شروط هذا القيد (حفلات خاصة - مجانية - إطار عائلى) ولا يجب إعفاء هذه المدارس الخاصة من دفع الحقوق لأصحابها (مؤلفين - أصحاب الحقوق المجاورة).

-١٨٤- ثانياً : القيد الثانى: النسخة الخاصة (La copie privée):

تنص معظم التشريعات - إن لم يكن كلها - على (النسخة الخاصة) كقيد يلحق بالحق الاستئثارى للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة على حد سواء، فيحد من نطاقه، وهذا القيد جعل البعض يتساءل عن جدوى الحقوق الممنوحة - فى ظل التطور التقنى والتكنولوجى الهائل، وما أسفر عنه من وجود وسائط الكترونية يمكنها نقل المصنفات المحمية وبثها عبر أرجاء الفضاء الكونى، ولذلك نجد البعض(١) يقرر أن قيد النسخة الخاصة المقرر على الحق الاستئثارى للمؤلف يمثل محوراً جوهرياً ينال من مكنات الحق المالى للمؤلف، ويجعل حقه الاستئثارى - فى تثبيت مصنفه مادياً وعمل نسخ منه تسمح بنقله إلى الجمهور - خالياً من مضمونه.

-١٨٥- وعلى عكس هذا الرأى نجد البعض يطرح تبريرات متعددة لهذا القيد عرضنا لبعضها فى مقدمة هذا المطلب، ونعرض للبعض الآخر فى هذا المقام، حيث يرجع البعض - تبرير النسخة الخاصة لاعتبارين هامين - من وجهة نظرنا - ألا وهما:-

---

(١) أنظر د/أسامة أحمد بدر - بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الإنترنت - دار النهضة العربية، ط الثانية، سنة ٢٠٠٣ ص٨٨.

وانظر أيضاً : د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣١٥، حيث يرى سيادته أن التطور التقنى وما تبعه من النسخ الربروجرافى أجهزة الصورة أو الصوت من قبيل (الماجنيتيفون) و(الفيديوسكوب) وغيرها من الأجهزة الآلية والإلكترونية المتطورة حجماً ونوعاً .... أدى إلى طرح إشكالية التوازن بين المصالح الدائرة فى فلك الخلق الذهنى طرحاً جديداً.

التبرير الأول : يكمن هذا التبرير فى الدور الذى يجب أن يلعبه المؤلفون وأصحاب الحقوق المجاورة فى تشجيع الثقافة وتنميتها بين أفراد المجتمع، وهذا الدور جعلنا نضحى ببعض من الحقوق الاستئثارية المقررة لأصحابها – من أجل تثقيف كل فرد من أفراد المجتمع أو ترفيهه.

التبرير الثانى: يرجع هذا التبرير لاعتبارات عملية مفادها أن خضوع الاستنساخ الخاص لنطاق سيطرة حق المؤلف (ومن باب أولى سيطرة أصحاب الحقوق المجاورة) تتنصب دون تطبيقه العملى عراقيل وصعوبات جمة(١)، تنبع أساساً من استحالة مراقبة هذا الحق، حيث إن العلم بانتهاك هذا الحق يظل قصراً على مقترفيه دون كافة الناس، لذلك فقد قرر المشرع أن من الحكمة إضفاء المشروعية على هذه الممارسة بدلاً من اعتبارها غير مشروعة مع بقائها منظمة من كل عقاب (٢).

وإذا لم يكن هذا القيد – فى الماضى – يشكل إلا أضراراً يسيرة بأصحاب الحقوق من مؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، إلا أن التطور التقنى قد أدى إلى سهولة الاستنساخ مما قد يترتب عليه أضراراً كبيرة لأصحاب الحقوق(٣)، وهذا ما يجعلنا نقرر أن مراعاة الحقوق الاستئثارية لأصحاب الحقوق المجاورة يجب ألا يترتب عليه منع هذا القيد وذلك لأهمية الاعتبارات التى قال بها الفقهاء لتبريره.

---

(١) أنظر / عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٣٢١.

(2) V. André francon- cours De propriété littéraire, artistique et industrielle, paris, les cours du droit 1986. p. 302.

وانظر طبعة 1993، ص320، Ardré-F.

(٣) انظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣٢٢، حيث يرى سيادته أنه مما يجافى الصواب فى الوقت الراهن، الإدعاء بأن مشروعية الاستعمال الخاص لا ينشأ عنها إلا ضرر يسير إذ أن القسم الأكبر من المستنسخات لا يتم إنجازه يدوياً وإنما بواسطة أجهزة آلية ذات مواصفات تقنية ممعنة فى الدقة والإتقان والتى أضحت الاستفادة من خدماتها فى متناول الجميع، الشئ الذى يلحق، فى نهاية الأمر، أفدح الأضرار بالمؤلف والناشر معاً.

من أجل ذلك كان لزاماً علينا أن نقيم توازناً بين التخفيف من الأضرار التى تحيق(١) بالمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة من جراء إباحة استعمال النسخة الخاصة، وبين رغبة المشرع فى عدم الحيلولة بين تثقيف أفراد المجتمع وترفيههم، باعتبار أن الإنتاج الأدبى والفنى هو نتاج كل أفراد المجتمع.

هذا التوازن جعلنا نبحث عن الحلول فى إطار بقاء هذا القيد مع الرغبة فى تقليل الأضرار التى تلحق بأصحاب الحقوق.

ولما كان منطق الدراسة يفرض علينا بحث الحلول فى إطار التشريعات القائمة أولاً، فإذا ما وجدنا قصوراً فيها، اقترحنا حلولاً من عندنا، وألححنا على المشرع بقبولها فى إطار توصياتنا التى يجب أن تتضمن فى خاتمة هذه الرسالة.

-١٨٦- وبالنظر إلى المشرع المصرى فى قانون الملكية الفكرية رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ نجده قد وضع ضابطاً لهذه النسخة الخاصة أو لهذا القيد ألا وهو: «ألا يخل هذا النسخ بالاستغلال العادى للمصنف، أو يلحق ضرراً غير مبرر بالمصالح المشروعة بالمؤلف أو لأصحاب حق المؤلف»(٢)، ولم يكتف المشرع بهذا الضابط بل استثنى بعض المصنفات من هذا القيد وذلك لما قدره من الأضرار الكبيرة التى يمكن أن تلحق أصحاب الحقوق المقررة لو تم عمل النسخة الخاصة منها، وهذه الاستثناءات هى:-

[١] نسخ أو تصوير مصنفات الفنون الجميلة أو التطبيقية أو التشكيلية ما لم تكن فى مكان عام أو المصنفات المعمارية.

---

(١) جاء فى المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص١٨١ (حاق) به الشئ - حيقاً وحيقاناً أصابه وأحاط به.

(٢) أنظر المادة (١٧١) ثانياً من قانون رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢.

ولم يبتدع المشرع المصرى هذا الضابط ولكن المادة التاسعة فقرة (٢) من اتفاقية برن تنص على نفس الضابط حيث تذكر ان (تختص تشريعات دول الاتحاد بحق السماح بعمل نسخ من هذه المصنفات فى بعض الحالات الخاصة بشرط ألا يتعارض عمل مثل هذه النسخ مع الاستغلال العادى للمصنف وألا يسبب ضرراً بغير مبرر للمصالح المشروعة للمؤلف.

[٢] نسخ أو تصوير كل أو جزء جوهرى لنوتة مصنف موسيقى.

[٣] نسخ أو تصوير كل أو جزء جوهرى لقاعدة بيانات أو برامج حاسب آلى(١).

ورغم أن هذا الضابط (عدم الإخلال بالاستغلال العادى للمصنف وعدم إلحاق أضرار غير مبررة بالمصالح المشروعة) لم يقنع البعض(٢)، إلا أننى على عكس هذا الرأى أرى أهمية هذا الضابط وضرورته إلا أنه غير كاف لتقليل حجم الخسائر التى تلحق بأصحاب الحقوق، لذلك فإننا نرى أنه كان يجب على المشرع المصرى أن يتبنى الحل الذى تبناه المشرع الفرنسى وغيره من المشرعين الأوروبيين وبعض التشريعات العربية الأخرى، من ضرورة تقدير مقابل مالى من أجل النسخة الخاصة وهذا ما سوف نبينه من خلال موقف المشرع الفرنسى(٣)، بالإضافة إلى هذا الضابط الذى ذكرته سابقاً.

---

(١) أنظر المادة (١٧١) من القانون المصرى.

(٢) أنظر فى هذا الصدد د/أسامة أحمد بدر، مرجع سابق، ص٩٠.

(٣) أنظر على سبيل المثال الأمر الجزائرى فى المادة (١٢٩) التى تنص على توزيع المقابل المالى بين كل من المؤلفين أو الملحنين بنسبة (٣٠٪) وفنانى الأداء بنسبة (١٥٪) ومنتجى التسجيلات الصوتية أو التسجيلات السمعية البصرية بنسبة (٢٥٪) وتخصص نسبة (٣٠٪) لنشاط ترقية الإبداع والحفاظ على التراث الثقافى.

-١٨٧- الحلول التى تبناها المشرع الفرنسى

من أجل تقليل خطر النسخة الخاصة

وقبل أن نطرح الحلول التى تبناها المشرع الفرنسى للحد من خطر هذا القيد (النسخة الخاصة) كان لزاماً علينا أن نحدده وفقاً لنص المادة (L.311-3) من القانون الفرنسى التى تشير إليه وهى تنص على (لا يحق لأصحاب الحقوق المجاورة أن يمنعوا: - [٢] (النسخ للاستعمال الخاص المحض للشخص الذى يحققها، وليس للاستعمال الجماعى).

وهذا النص يحتوى على عدة مفاهيم يجب أولاً توضيحها، وبيان مقصود المشرع منها :-

[١] النسخ (Les reproductions)

يقرر هذا النص أنه لابد أن يكون المصنف المؤدى قد تم نشره عن طريق النسخ، ثم بعد ذلك يقوم الشخص الذى يريد أن يستعمله استعمالاً خاصاً باستنساخ نسخة من هذه النسخ المنشورة، وعلى ذلك فإن تثبيت الأداء الحى لا يدخل فى مجال تطبيق هذا القيد(١).

[٢] الاستعمال الخاص المحض (Strictement réservées à l'usage privé)

يفرق البعض بين الاستعمال الشخصى والاستعمال الخاص على أساس أن الاستعمال الشخصى أضيق نطاقاً من الاستعمال الخاص(٢)، وعلى ذلك فإن كل استعمال للنسخ خارج

---

(١) V. Patrich Tafforeau th. precité., n° 219, p. 201

(٢) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف، مرجع سابق، مصطلح رقم (١٨١)، ورقم (١٩٤).
حيث جاء فيه أن الاستعمال الشخصى معناه - على وجه العموم - إعداد نسخة واحدة عن مصنف الغير (بالاستنساخ) أو الترجمة او الاقتباس أو التعديل أو التحوير بأى شكل آخر، لاستعماله لأغراض شخصية بحتة فى بعض حالات معينه مثل البحث أو الدراسة أو الترفيه. وينظر إلى هذا الاستعمال عموما (كاستعمال حر).
أما الاستعمال الخاص (مصطلح رقم (١٩٤) حيث جاء فيه أيضا - يفهم من هذا التعبير أنه يعنى (استنسخه او ترجمته أو الاقتباس منه أو تحويره بأى شكل من الأشكال فى نسخة واحدة أو أكثر ليس بقصد استعمالها لأغراض شخصية بحته، كما هى الحال بالنسبة إلى ما يسمى (بالاستعمال =

عن الإطار العائلى، وخارج عن المجانية "gratuit" يستلزم الحصول من صاحب الحق على ترخيص باستعماله(١).

[٣] مفهوم الشخص الذى يحقق النسخ (الناسخ):

ما هو مقصود المشرع من الناسخ؟ هل هو المستعمل نفسه (الناسخ المادى)، أم الشخص الذى يحوز الآلات والمعدات ويقوم باستغلال المحل التجارى (الناسخ التجارى) أم أنه ينطبق على الشخص الذى يصدر عنه طلب الاستنساخ بعد اختيار الشىء محل النسخ «أشرطة أو اسطوانات ... إلخ) المراد استنساخها (الناسخ الذهنى) (٢).

الحقيقة ودون الإسهاب فى هذا المفهوم، فإن القضاء قد اعتبر الناسخ هو ذلك الشخص الذى يملك السيطرة على أدوات النسخ، وخاصة مجموعة الشرائط التى تحتوى على الأغانى المفضلة لديه، فيختار منها ما يشاء أن يجعلها فى مجموعته الخاصة مستعملاً فى ذلك جهازه الخاص به (٣).

= الشخصى) وإنما كذلك لاستعماله لأغراض مشتركة بين جماعة معينة من الأشخاص. والاستعمال الخاص، يجوز أن ينطبق أيضاً على أى شخص معنوى. ولكن يجب حظر نقل النسخ المستنسخة للاستعمال الخاص إلى عامة الجمهور. ويعد الاستعمال الخاص بمثابة استعمال حر فى معظم البلدان).

(١) V. Patrich Tafforeau. th. precité. n°. 220, p. 201.

(٢) أنظر فى هذا المعنى د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ٣٣٣.

(٣) V. Civ. lre, 7 mars 1984 Radou-graphie. J.C.P. 1985.II. 20351. note. r. plaisont.
V. aussi, patrich Tafforeau, th. preced, n°. 221. p. 202.
وانظر ايضاً د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣٣٤ حيث تكلم عن حكم للقضاء الفرنسى، حيث قررت محكمة النقض الفرنسية بأن انطباق الفصل (814) من قانون الملكية الأدبية والفنية مرهون بقيام الناسخ بإنجاز الاستنساخ بذات يده ومن أجل استعماله الخاص، ولما لم يتوافر ذلك كان من الشائع إدانة صاحب المحل التجارى الذى قام - بتكليف من العملاء - باستنساخ عدد من المصنفات المشمولة بالحماية، دونما استئذان من مؤلفيها. وهذا القضاء أيده عدد من الفقهاء الفرنسيين.

وهذا المفهوم – من وجهة نظرنا – سيجعل هذا القيد محصوراً فى أضيق النطاق ولايتفق مع مقصود المشرع.

[٤] ليس مخصصاً للاستعمال الجماعى :

(... et non destinés à une utilisation colléctive)

إن كل استعمال للنسخ لا يعتبر استعمالاً جماعياً (collective) إلا إذا تجاوز الإطار العائلى(١)، بغض النظر عن الغرض التجارى أو غير التجارى له، ومن الصعوبة بمكان وضع حد فاصل بين الاستعمال الخاص والاستعمال الجماعى، ولعل المثال الذى يذكره الفقه فى هذا الصدد للدلالة على تشابك الاستعمال الخاص مع الاستعمال الجماعى خير دليل على ذلك، وهذا المثال هو حالة من يستنسخ بعض المقطوعات الموسيقية بعد استعارتها، فإذا ما استعين بذلك من أجل العمل الشخصى للناسخ وحده، احتفظ الاستعمال بالصفة الخصوصية، أما إذا كان الهدف من الاستنساخ هو الاستعمال فى إطار التداريب التى تجريها فرقة موسيقية للهواة كان الاستعمال جماعياً(٢)، وبالتالى يخرج عن نطاق هذا القيد ويستلزم الحصول على ترخيص، من صاحب الحق.

-١٨٨- ونظراً للآثار الضارة على المؤلفين وفنانى الأداء والمنتجين من جراء استعمال النسخة الخاصة(٣)، فقد استحدث المشرع فى قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ نصاً يقرر المقابل المالى من أجل هذا النسخ الخاص(٤)، حتى يتفادى بعضاً من الأضرار

---

(١) **V. Partrich Tafforeau**. th. precité, n°. 220. p. 202.

(٢) **V. Plaisant (R.)** Juris-classeur cinil Anexes, V° proplitt. et art. face. 304, n°. 21.
مشار إليه لدى د/عبد الحفيظ بالقاضى، مرجع سابق، ص ٣٣١ هامش (١).

(٣) **V. Melle cavalie,** les problemes de droit d'auteur et de droitd voisins lies à la reproduction des oeuvres par magnetophone et magnetoscope en droit francais et dans les convention internationales. Thèse Paris 2 1984.p.182.

(٤) V. art. 31 L n°. 85-660 du 3 Juill 1985.
V. André Bertrand, La musique et le droit De Bach à internet, Litece 2003, p. 65.=

الخطيرة التى يمكن أن تلحق بأصحاب الحقوق من هذا الاستعمال الخاص، ولا سيما أن التطور التقنى قد سهل الاستنساخ بصورة كبيرة وبتكلفة قليلة جداً(١).

هذا المسلك الذى انتهجه التشريع الفرنسى لم يكن صاحب الريادة فيه، وإنما سبقته تشريعات أوروبية عديدة نذكر منها على سبيل المثال التشريع النمساوى، والتشريع السويدى "lesuede" والتشريع الهونغارى "La Hongrie"(٢).

وحيث إن الإحصاءات التى أجريت عن بيع الأشرطة البكر (الفارغة) قررت أن (٩٧٪) من هذه الأشرطة تتوجه لنسخ المصنفات الموسيقية(٣)، لذلك فإن تقرير المقابل المالى من خلال بيع الأشرطة الفارغة، عن طريق فرض نسبة مئوية معينة على المستوردين والصانعين لهو من الأمور المحمودة لهذه التشريعات.

ولذلك كان لزاماً علينا أن نتكلم بشىء من التفصيل عن هذا المقابل من حيث مقداره أو نسبته مع الإشارة إلى الأشخاص المستفيدين من هذا المقابل، ومن الذى يتحمل هذا

= حيث يؤكد سيادته ما ذكرته فى المتن فيقول:

"La loi du 3 juillet 1985 a instauré le principe d'une remuneration pour "copie privée"

جدير بالذكر أن المشرع الفرنسى استخدم تعبير "rémunération" وفقاً لتعريفه المحدد وهو:

"L'argent recu en échange d'un service"

V. Le pitit Robert.

(١) أنظر مقالة د/أحمد لعرابة بعنوان لوضاع حقوق المولف والحقوق المجاورة فى الوطن العربى فى إطار التشريعات العربية والدولية، ص٣٤، حيث جاء فيها «أن التطور التكنولوجى الهائل وما تبعه ذلك من بروز أجهزة استنساخ سرعان ما كان نجاحها لدى المستعملين ذا أهمية بالغة. وقد انتهى هذا الانقلاب التكنولوجى إلى فرض إعادة النظر فى الفكرة القديمة التى كانت إلى ذلك الحين فكرة منطقية ومفادها أن حق المؤلف لا يتدخل فى إطار الحياة العائلية. وفعلاً نجم عن هذا الانقلاب ظهور سوق حقيقية مزدهرة انتجت منافع مالية هائلة على حساب المؤلفين. وهذا التباين بين الأرباح الهائلة التى تجنيها صناعة الدعائم البكر وأجهزة الاستنساخ وفوات الكسب الذى هو نصيب المؤلفين ماكان ليستمر إلى مالا نهاية.

(2) V. Gueguen jean-Marie. th. precité, p. 513

(3) V. Gueguen Jean- Marie, th. precité

المقابل، وما هى الأسباب التى دعت المشرعين إلى تقرير هذا المقابل المالى، وكيفية تحصيله، ثم كيفية توزيعه :-

-١٨٩- أولاً : أسباب تقرير المقابل المالى عن النسخة الخاصة:-

ليس هناك شك فى أن التطور التقنى الهائل قد سهل عملية الاستنساخ بصورة كبيرة، وهذا التطور أدى إلى كثرة عدد النسخ التى تدخل فى دائرة الاستعمال الخاص([1])، وهذا من شأنه الإضرار بأصحاب الحقوق من مؤلفين وفنانى أداء ومنتجين وذلك بسبب قلة الإقدام على شراء النسخ الأصلية، حيث يقومون باستنساخ ما يحتاجون إليه، وهذا يعود - بلا شك- بأبلغ الضرر على أصحاب الحقوق([2])، وبالمقابل فإن الخسارة التى يتعرض لها أصحاب الحقوق من جراء النسخة الخاصة، يجنى ربحه منتجى الدعامات والأشرطة الفارغة، حيث يزداد الإقبال عليها لاستنساخ ما يرغبون فيه من النسخ الأصلية، ولم يعد الأمر يقتصر على الأشرطة بل تعداه للإسطوانات وغيرها من الدعامات الالكترونية.

ولذلك نجد التقديرات فى عام ١٩٨٣ تشير إلى أن (١٤٧ مليون) من الفونوغرامات المسجلة، يقابلها (٧٠ مليون) من النسخ التى تدخل فى إطار الاستعمال الخاص([3]).

([1]) **V. Melle cavalie s y luie.** th. precedent p.183 "L'evolution récente dans le domaine des ainsi que la possiblite qui en découle d'utiliser de maniere massive des oeuvres pratégées dans le domaine prive".

([2]) **V. Guguen jean Marie,** th. precedent p. 515 "Les reproductions destinées à L'usage privé du copiste causentun préjudice certain aux auteurs des oeuvres, aux artistes et aux producteurs de phonogrammes ou vidègrammes sur lesquels les oeuvres figurent".

([3]) **V. Gueguen Jean-Marie,** th. precité p. 517.

ونفس الأمر فيما يتعلق بالشرائط السمعية البصرية (الفيديوغرام) حيث إن حجم مبيعات الأشرطة السمعية البصرية الفارغة تبلغ فى عام ١٩٨٣ (٤١ مليون)، يقابلها ٢٧ مليون من الأشرطة المسجلة.

والسبب فى ذلك يرجع إلى ارتفاع أسعار أشرطة الفيديو وانتشار ظاهرة التأجير مما يسهل عملية الاستنساخ والإحجام عن الشراء وهذا يعود بالضرر الكبير على أصحاب الحقوق.

وهذا ما دعا المشرع الفرنسى إلى التفكير فى تقليل هذا الخطر الكبير الذى يحيق بأصحاب الحقوق وهذا هو سبب تقرير المقابل المالى عن النسخة الخاصة.

-١٩٠- ثانياً: الأشخاص المستفيدة من المقابل المالى :-

نصت المادة (L.311-1) من التقنين الفرنسى ([1]) على هؤلاء الأشخاص وحددتهم وهم: المؤلفون (Auteurs)، فنانو أداء المصنفات المثبتة على فونوغرام أو فيديوغرام ومنتجو الفونوغرام والفيديوغرام .

Les artistes - interprèter des ouvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes.

ونجد المقطع الثانى من نفس المادة جعل للمؤلفين والناشرين الحق فى المقابل المالى عن المصنفات المثبتة على كل دعامة أخرى، بما فيها الدعامات الرقمية([2])، وهذا النص أضيف بالقانون رقم (L.2001-724) فى (١٧) يوليو سنة٢٠٠١، ونحن نرى أهمية هذه الإضافة نظراً لانتشار هذه الدعامات الرقمية التى أصبحت تحل فى كثير من الأحايين محل الدعامات التقليدية من فونوغرامات أو فيديوغرامات، وكان يجب أن تمتد هذه الإضافة لتشمل فنانى الأداء المثبتة أداءاتهم على دعامات رقمية.

وغنى عن البيان الإشارة إلى أن مدة الحصول على المقابل المالى عن النسخة الخاصة، لكل طائفة من الطوائف المذكورة هى نفسها مدة حماية كل طائفة، فتكون مدة

([1]) أصلها المادة ٣١ من قانون رقم ٨٥-٦٦-٣ يوليو سنة ١٩٨٥.

([2]) Art L.311.1 les auteurs fixée sur fonogrammes au vidéogrammes, ont droit à un remineration au titre de la reproduction des dites oeuvres, réalisées dans les conditions mentionnées au 2° de l'article 122-5 et ou 2° de l'article 211-3 [L. n°. 85-660 du 3 juill. 1985 art. 31].
- L. n°. 2001-624 du 17 juill. 2001. "Cette rémuneration est également due aux auteurs et aux éditeurs des oeuvres fixées sur toute autre support au titre de leur reproduction réalisée, dans les conditions prévues au 2° de l'article L. 122-5, sur un support d'enregistrement numérique".

حياة المؤلف سبعين سنة تالية بعد الوفاة بالنسبة للمؤلف([1])، أما مدة حصول فنانى الأداء على المقابل المالى هو خمسون عاماً تحسب من أول يناير من السنة المدنية التالية للأداء أو النقل إلى الجمهور على حسب الأحوال، وكذلك الحال بالنسبة للمنتجين فإن مدة حصولهم على المقابل المالى خمسون عاماً تحسب من أول يناير من السنة المدنية التالية على التثبيت الأول للأصوات أو للصور([2]).

ويرى البعض([3]) أن هذا النص لم يقرر لهيئات الإتصال السمعى البصرى أية مقابل مالى عن النسخ الخاص بسبب أن هذه الهيئات لا تكون إلا مستعملة للمصنف، وفى معظم الحالات فإن بث المصنف من خلال هذه الهيئات تتيح الفرصة للراغبين فى نسخ هذا المصنف لتحقيق أهدافهم، وبالتالى فهذه الهيئات تكون بمثابة الوسيط للنسخ الخاص وعلى ذلك – ووفقاً لهذا الرأى – فإن هذه الهيئات تشارك بشكل غير مباشر فى تحقيق النسخ الخاص، ولا يترتب على هذا النسخ أية أضرار بها، وهذا هو سبب عدم تقرير مقابل مالى من جراء هذا النسخ الخاص.

وجدير بالذكر أن معظم الدول التى قررت هذا المقابل المالى عن النسخة الخاصة قصرته على أصحاب الحقوق الوطنيين فقط([4]).

وبالنسبة للتشريع الفرنسى فإن للأجانب الحق فى الحصول على المقابل المالى من أجل النسخة الخاصة؛ إذا توافرت الشروط المنصوص عليها فى الاتفاقيات الدولية وخاصة معاهدة روما ([5]).

([1]) Voir L. 123-1 du cpi.

([2]) Voir L. 211-4 du cpi.

([3]) **V. Gueeguen Jean -Marie**, th. precité. p. 515.

([4]) **V. André Bertrand**, op. cit. p. 66.
"Cependant la plupart des pays européens an tendance à ne payer la remunération pour copie privée qu' à leurs ayantes droits nationaux.

([5]) **V. Valérie Gaudoux**. th. precité. p. 190.

-١٩١- ثالثاً: الأشخاص الملتزمون بدفع المقابل المالى :-

حددت المادة (L.311-4) من التقنين الفرنسى الأشخاص الذين يلتزمون بدفع هذا المقابل المالى وهم الصناع والمستوردون للدعامات البكر (الفارغة)، وسبب اقتضاء هذا المقابل المالى إجمالياً من الصناع والمستوردين هو رغبة المشرع الفرنسى فى تبسيط إجراءات التحصيل وخفض التكاليف(١). غير أن المدين الحقيقى بدفع هذا المقابل المالى، إنما هو مستعمل الدعامات المستخدمة فى هذا النسخ، حيث إن دفع المقابل المالى يترتب عليه ارتفاع فى أسعار هذه الدعامات، وبالتالى تقع على كاهل المستعمل لهذه الدعامة الذى يدفع قيمتها، بما فيها نسبة المقابل المالى(٢).

ولقد كان المشرع الفرنسى موفقاً عندما نص فى مادته (L.311-8) من التقنين على إعفاء بعض الهيئات من دفع المقابل المالى من أجل النسخة الخاصة وهى :

[١] هيئات الاتصال السمعى البصرى.

[٢] منتجو الفونوغرام والفيديوغرام، والأشخاص الذين يقومون بالنسخ لحساب هؤلاء المنتجين، وأيضاً الناشرين بالنسبة للمصنفات المنشورة على دعامة رقمية.

[٣] الأشخاص المعنوية أو الهيئات المحددة من خلال قائمة تصدر عن الوزير المكلف بالثقافة، وتلك الهيئات التى تستعمل الأشرطة البكر (الفارغة) لمساعدة المعاقين بصرياً أو سمعياً.

ويعلل البعض إعفاء الطائفتين الأوليين من دفع المقابل المالى حتى لا يثقل كاهل هذه الهيئات بأعباء مالية إضافية.

---

(1) V. Gueguen Jean Marie- th. precité, p. 534.

(2) V. art L. 311-3 C. Propr. int.

أما الطائفة الثالثة فإن إعفاءها بهدف تشجيع هذه الهيئات على خدمة المعاقين ومساعدتهم([1]).

ونفس الحكم نجده فى نص المادة (١٢٦) من الأمر الجزائرى الذى يقرر أن (لاتخضع لدفع الإتاوة المذكورة بالمادة (١٢٥) أعلاه الدعائم والأجهزة المعدة للتسجيل الاحترافى لمصنف، والتسجيل الذى لا يشمل مصنفات، وتسجيل مصنفات تلبية لاحتياجات المؤسسات العمومية المتخصصة للمعوقين وجمعياتهم([2]).

-١٩٢- رابعاً : قيمة المقابل المالى :-

لم يحدد القانون الفرنسى قيمة هذا المقابل المالى ولكنه أشار إلى أن هذا المقابل يختلف باختلاف الدعامة المادية المسجلة عليها من حيث مدة التسجيل وشكلها([3])، كما أنه

([1]) V. Gueguen Jean-Marie, th. precité. p. 535.

([2]) أنظر الفقرة الثانية من نفس المادة حيث تقرر أن «غير أن هذه الإتاوة تكون مستحقة عن جميع الكميات المراد عرضها فى السوق إذ لم يحدد وبدقة الملزم بها عدد الدعائم والأجهزة غير الخاضعة لدفع الإتاوة وفقاً للحالات المنصوص عليها فى الفقرة الأولى من هذه المعاهدة» ولا شك أن الغرض من هذه الفقرة هو الحيلولة دون التلاعب والغش الذى يمكن أن يسلكه بعض الصناع للتحايل على عدم دفع هذه الإتاوة، فكان الردع بعدم إعفائه، وإلزامه بدفع الإتاوة عن كل الدعائم.

([3]) V. art. L.311.4, al. (2) le montant de la remuneration est fonction du type de support et de la durée d'enregistrament qu'il permet.
وجدير بالذكر أن المقابل المالى عن النسخة الخاصة فى مشروع قانون (٣) يوليو سنة ١٩٨٥ الذى قرر هذا المقابل لم يكن يرتبط بشكل الدعامة ومدتها فقط ولكن أيضاً كان لصفة الدعامة دور فى تحديد هذا المقابل. ولكن هذا العنصر الأخير قد تم إلغاؤه عند صدور القانون، وذلك لأن الصفة معتبرة فى الواقع دون حاجة إلى النص عليها، حيث تكون قيمة المقابل نسبة من السعر، والسعر يختلف حسب اختلاف الدعامة.

أحال فى تقدير هذه القيمة إلى لجنة مكونة من (٢٤ عضواً) بالإضافة إلى الرئيس (١)، وهذه اللجنة حددت قيمة هذا المقابل المالى كالآتى:-

أولاً : بالنسبة للدعامة السمعية (Cassette audio) فإن النسبة تكون ١,٩٧ فرنك.

ثانياً: بالنسبة للدعامات السمعية البصرية (Cassette vidéo) ٢,٨١ فرنك.

ثالثاً: بالنسبة للدعامات الرقمية (mini - disc - SDR et RW) التى لا تزيد مدتها عن (٤٧) دقيقة، يكون ٣,٧٠ فرنك (٢).

ولقد كان مجموع هذا المقابل فى البداية عالياً جداً حيث بلغ عن النسخة الخاصة السمعية والسمعية البصرية من سنة ١٩٨٦ إلى سنة ١٩٩٤ ما يقرب من (٨٠٦) مليون فرنك، ولكن هذا المعدل أخذ فى الانخفاض حتى وصل من سنة ١٩٩٥ إلى سنة ٢٠٠٠ مبلغ قدره (٥٣٩) مليون فرنك، منهم ٥٤٣ من أجل النسخة الخاصة السمعية البصرية، و (٨٦) مليون فرنك من أجل النسخة الخاصة السمعية(٣).

---

(1) **André Bertrand**, la musique et le droit De Bach à internet. op. cit. n°. 181, p. 67. (le montant et les modalites de la rémuneration pour caopie privée sont déterminés par une commissions de 24 membres, sans compter son président.

(2) **V.André Bertrand**, la musique et le droit De Bach à intrent, op. cit. n°.181, p.67.

(3) أنظر هذا الجدول الذى يحدد قيمة المقابل عن كل سنة من سنوات تحصيله وذلك بالمليون فرنك:

les anees	Copie privée sonore SORECOP	Compie privée audio visuelle - Copi E france	Total
1986	0.8 MF	1.3 MF	2.1 MF
1988	103 MF	83.3 MF	400 MF
1994	120 MF	686 MF	806 MF
1997	93 MF	511 MF	604 MF
2000	86 MF	453 MF	539 MF
2001	257 MF	537 MF	841 MF

ولم تعدم البلاد العربية تشريعات تتكلم عن قيمة هذا المقابل المالى فها هى نص المادة (٣٧) من القانون التونسى التى تحدد هذه القيمة بنسبة ٢٪ من ثمن البيع(١).

-١٩٣- تشكيل لجنة تقدير المقابل المالى عن النسخة الخاصة:-

تجدر الإشارة إلى كيفية تشكيل اللجنة التى موكل لها مهمة تقدير قيمة المقابل المالى عن النسخة الخاصة، حيث يتولى رئاسة هذه اللجنة مندوب عن الدولة، بعد ترشيح من الوزير المكلف بالثقافة، ويكون مستشار رئيس بمحكمة المحاسبات (Un conseiller-maitre à la cour des compts) وعضوية عدد أربعة وعشرين عضواً توزيعهم كالآتى:-

(اثنا عشر) عضواً يكونون من الأشخاص الذين تختارهم الهيئات الممثلة لأصحاب حقوق المقابل المالى من مؤلفين وفنانى أداء ومنتجى فونوغرام وفيديوغرام (ستة أعضاء عن النسخة السمعية، وستة عن النسخة السمعية البصرية) وستة أشخاص ممثلين لصناع ومستوردى الدعامات ويكون توزيعهم كالآتى: (عضوان) عن المجموعة المهنية، (عضوان) عن نقابة الصناعات المادية، (عضوان) عن نقابة هيئات التجارة الدولية لهذه المواد. وستة أعضاء ممثلين لهيئات المستهلكين مع مشاركة المجلس الوطنى للاستهلاك(٢).

ويكون قرارها بأغلبية الأعضاء الحاضرين وعند تساوى الأصوات يرجح الجانب الذى فيه صوت الرئيس(٣).

---

(١) ونجد المادة (٢٧) من القانون الجزائرى تعتمد طريقين للحساب طريقة التناسب مع ثمن البيع بالنسبة للدعائم البكر، والطريقة الجزافية بالنسبة إلى أجهزة الاستنساخ.
أنظر مقالة أحمد لعرابى سابق الإشارة إليها، ص ٣٥.

(2) V. Xavier Dav?rat. th. précité. n°. 528. p. 780.

(3) V. art. L.311-5.

ويجب نشر قرارات اللجنة فى الجريدة الرسمية للجمهورية الفرنسية([1]).

-١٩٤- خامساً: تحصيل المقابل المالى :-

يتولى تحصيل هذا المقابل المالى عن النسخة الخاصة هيئات تحصيل وتوزيع حقوق المولف والحقوق المجاورة، وذلك لحساب أعضائها([2])، ولن نتعرض لهذه الهيئات هنا، لأننا سنفرد لها مبحثاً مستقلاً. ولقد ألقى المشرع الفرنسى عبء الالتزام بدفع المقابل المالى على كاهل الصناع والمستوردين للدعامات البكر (enregistrement vierges) وذلك لتسهيل عملية التحصيل([3])، ومن أجل تبسيط عملية التحصيل والتوزيع فقد أنشئت فى عام ١٩٨٥ هيئتان من هيئات الإدارة الجماعية المشتركة من أجل تحصيل وتوزيع حقوق النسخة الخاصة وهما:-

[١] "La sociéte de répartition pour la copie privée (SORECOP)

وذلك بالنسبة لتحصيل المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية وتتشكل هذه الهيئة من كل من :-

(أ) هيئة إدارة حقوق الفنانين والمؤدين الموسيقيين (L'ADAMI).

(ب) هيئة تحصيل وتوزيع حقوق فنانى أداء الموسيقى والرقص(L'SPEDIDAM)

(جـ) هيئة مدنية للمنتجين المشتركين (La S.C.P.A).

(د) هيئة إدارة حق النسخ الميكانيكى (L'S.D.R.M).

([1]) V. art. L.311-5-3.

([2]) V. art. L.311-5-4.

([3]) V. art. L.311-6.

وهذه الهيئة تقوم بتحصيل الإجمالى المستحق لأصحاب الحقوق، ثم تقوم بتوزيع الإجمالى المستحق لكل طائفة على الهيئات المختلفة لهذه الطوائف(١).

[٢] هيئة مدنية لتحصيل المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية البصرية (Copi france audioviselle) وهذه الهيئة تتشكل من كل الهيئات الأعضاء فى الهيئة السابقة، بالإضافة إلى الهيئة المدنية لتحصيل وتوزيع حقوق الأداء العلنى لأفلام السينما (la P.R.O.C.I. R.E.P).

ويرى البعض (٢) أن إسناد تحصيل هذا المقابل المالى عن النسخة الخاصة إلى هذه الهيئات يؤكد على أن ما يتم دفعه للنسخة الخاصة هو مقابل مالى (rémunération) وليس ضريبة (tax parfiscale) على هؤلاء الصناع والمستوردين، كما يجب الإشارة إلى أن هذه الهيئات تخصص (٢٥٪) من الإيرادات للمساعدة على الإبداع.

-١٩٥- سادساً : توزيع المقابل المالى :

لقد حددت المادة (1.311-7) من التقنين الفرنسى كيفية توزيع هذا المقابل المالى عن النسخة الخاصة بقولها (يحصل المؤلفون - وفقاً لمعانى التقنين الحالى - على نصف المقابل المالى المستحق عن النسخ الخاص للفونوغرام، ويذهب الربع إلى فنانى الأداء، كما يحصل المنتجون على الربع أيضاً).

وهذا النص يتكلم عن كيفية توزيع المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية، حيث يحصل مؤلفو المصنفات محل التثبيت على نصف المقابل المالى، وذلك عن طريق هيئات الإدارة الجماعية التى تمثلهم - وفقاً للجدول التالى:

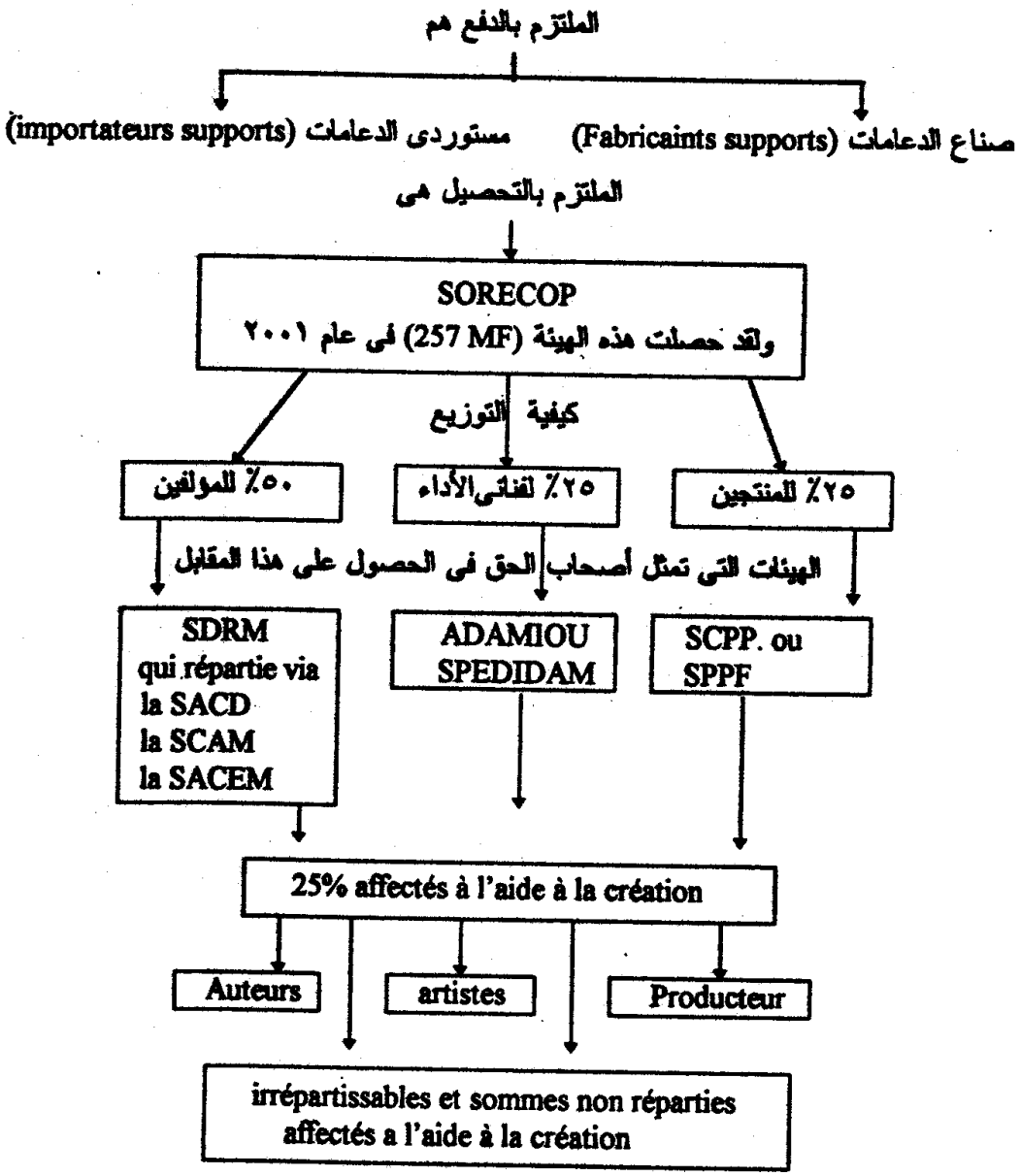
---

(١) V. : . Gueguen Jean-Marie, th. precité p. 537.

(٢) V. ٢` Gueguen Jean- Marie, th. precité, p. 538. (leur intervention dans la perception de ces droits pour cette sorte de licence légale montre bien qu'ils agit d'une rémunération privé et non d'un axparafiscale.

المقابل المالى من أجل النسخة الخاصة السمعية

La rémunération pour copie privée sonore



ولذلك نجد نص المادة (L.311-6) من نفس التقنين تنص على (يوزع المقابل المالى بين أصحاب الحق من خلال الهيئات المذكورة فى الفقرة السابقة بواقع النسخ الخاصة لكل مصنف محل النسخ).

-١٩٦- ولكن السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو كيفية حساب النسخ الخاصة لكل مصنف؟

تجدر الإشارة إلى أن مشروع قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ والذى قرر المقابل المالى عن النسخة الخاصة كان يتبنى الطريقة الإحصائية (voie statistique) فى حساب هذه النسخ، ولكن تم إلغاء هذه الطريقة وتم تعديل النص ليصدر بهذه الكيفية المادة (art. L.35-2) من قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ والتى أصبحت المادة (L.311-6) من التقنين الفرنسى الحالى، ومن أجل تبرير هذا الإلغاء فإن لجنة القوانين بالجمعية الوطنية عللته بقولها (إن القانون يجب أن يحدد فقط المبادئ المتعلقة بتوزيع المقابل المالى)(١).

وعلى ذلك يتضح لنا أن القانون لم يحدد لهذه الهيئات طريقة معينة يتم على أساسها حساب النسخ الخاصة لكل مصنف، وعلى العكس من ذلك فقد تم تحديد نسبة مئوية معينة لكل طائفة من الطوائف المستحقة لهذا المقابل المالى، كما بينت سابقاً من خلال عرض نص المادة (L.311-7) من التقنين الفرنسى.

ومن هذا المنطلق (منطلق عدم تحديد طريقة حساب النسخ الخاصة لكل مصنف) يحق لهذه الهيئات أن تتبنى أى طريقة من الطرق التى تمكنها من حساب النسخ الخاصة، لكل مصنف - بما فيها الطريقة الإحصائية - حتى يتم التوزيع على أساس منصف وعادل.

وإذا ما نحينا المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية جانباً، ولينا وجوهنا شطر المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية البصرية لاتضح لنا أن القانون قد أقام مزجاً كاملاً بين أصحاب الحق فى هذا المقابل (مؤلفين - مؤدين - منتجين).

---

(١) J.O. Débats Assemblés Nationale 30 Juin, 1984, p. 3906.

مشار إليه لدى M. Gueguen Jean-Marie ، رسالة سابقة، ص ٥٤٠.

ولعل السبب فى هذا المزج والمساواة بينهم يرجع إلى أهمية كل واحد منهم فى إعداد المصنف السمعى البصرى وتوصيله إلى الجمهور(١)، فنجده قد فرق فى التوزيع بين المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية وبين النسخة الخاصة السمعية البصرية.

وعلل البعض ذلك باختلاف المركز الاقتصادى لكلا القطاعين.

La situation économique différente de ces deux secteurs (٢).

فنجد المادة (L.311-7) فى فقرتها الثانية تنص على (يوزع المقابل المالى عن النسخ الخاص للفيديوغرام على أصحاب الحق من (مؤلفين – وفقاً لمعانى التقنين الحالى – فنانى أداء – ومنتجين) بالتساوى فيما بينهم(٣).

فيكون لكل طائفة من هذه الطوائف ثلث المقابل المالى(٤).

ثالثاً : التحليلات والاستشهادات القصيرة(٥):

Les analyses et courtes citations :

تمهيد :

-١٩٧- لا يمكن للتحليلات ولا للاستشهادات القصيرة أن تمس أصحاب الحقوق المجاورة إلا إذا كانت محلاً لتسجيل صوتى أو سمعى أو بصرى.

---

(١) V. . Gueguen Jean-Marie, th. precité, p. 542.
"Le produit audivisuel constitue un parfait mélange dans lequel les droits des trois catégories d'intervenant sont identiques, en raison de l'importance de leur participation dans la mise qu point de l'oeuvre audiovisuelle tell qu'elle est présentée au public.

(٢) V. Isabelle Wekstein, op. cit, n°. 194, p. 84.

(٣) V. art. L. 311-7-2, La rémunération pour copie privée des vidéogrammes bénéficie à parts égales aux "auteurs au sens du présent code" aux artistes interprètes et aux producteurs.

(٤) V. André Brtrand la museque et le droit De Bach à intrenet, op. cit, n°.186, p.70.
"La rémunération pour la copie privée audiovisuelle (537 MF en 1999) perçue par la copie France, est actuellement répartie à raison de 1/3 auteurs via la SDRM, 1/3 au artistés , via l'ADAMI et La SPEDIDAM et 1/3 aux producteurs vis la PROCIREP et l'ARP.

(٥) V. Lionel Bochurberg, les citations en propriété intellectuelle, th. paris 1992.

بيد أن التحليل الفنى "L'analyse esthétique" للمصنف الموسيقى يتضمن فى ذات الوقت تحليلاً للأداء الموسيقى، وذلك بسبب أهمية الأداء بالنسبة للمصنف الموسيقى بالذات، والدراسة التحليلية فى المادة الموسيقية – تمارس بكثرة، حيث إن كليات ومعاهد الموسيقى تقوم بهذه الدراسات التحليلية (١).

ولما كانت هذه التحليلات والاستشهادات القصيرة تمثل قيداً على أصحاب الحقوق المجاورة، فتحد من حقهم الاستئثارى، كان لزاماً علينا تحديد المقصود بالتحليلات والاستشهادات القصيرة وشروطها، ولكن قبل هذا التحديد وجب علينا بيان مبررات هذا القيد.

-١٩٨- [١] مبررات خروج التحليلات والاستشهادات القصيرة عن الحق الاستئثارى لأصحاب الحقوق المجاورة :-

ذكرنا فى معرض هذا المطلب المبررات العامة للقيود القانونية المفروضة على أصحاب الحقوق المجاورة، ونذكر هنا مبررات التحليلات والاستشهادات القصيرة بصفة خاصة:-

قيل فى تبرير التحليل والاستشهاد إن نشر العمل على الجمهور، يكسب الهيئة الاجتماعية حقوقاً معينة عليه، أخصها حق النقد والاستشهاد(٢)، كما أن هذا الحق يعد من مقتضيات الصالح العام فى المجتمعات الديمقراطية ضماناً لانتشار المعارف وتداول

(١) V. Patrich Tafforequ. th. précité. n°. 180, p. 164.

(٢) P.Renauld, Nature et cas d'application du délit de contrefaçon en matière litteraire, th. Lyon, 1934, p.112.

الأفكار([1]) بل والتنبيه على أهميتها إذا كانت ضرورية لنفع الناس، أو التحذير من عواقبها إذا كانت من الزيد الذى يذهب جفاء ([2]).

هذا بالإضافة إلى أن التحليل والاستشهاد هو ضرورة من الضرورات العلمية والأدبية والفنية يفرضها الواقع العلمى فقد يقتنع أحد الباحثين برأى معين، فلا يجد أمامه لتدعيم هذا الرأى إلا الاستشهاد بأحد المؤلفين الكبار لتأكيد وجهة نظره من خلال الاحتماء وراء السلطة المعنوية للكاتب المستشهد به وقوة تأثيره([3]).

-١٩٩- شروط الإستشهاد :

لا شك أن ما ينطبق على حق المؤلف ينطبق بلا ريب على أصحاب الحقوق المجاورة بالنسبة للتحليلات والاستشهادات القصيرة، بل بالنسبة للقيود القانونية جميعها. وآية ذلك أن المادة (L.211-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى قد ترسمت فى خطاها نص المادة (L.122-5) الذى قرر القيود القانونية الخاصة بحق المؤلف ([4]).

([1]) **V. H. Wistrand**, les exception apportées aux droits de l'auteur sur ses oeuvres, th. Paris, Montchrestien, 1968, p. 149.

مشار إليها لدى د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣٥٠.

([2]) أنظر فى نفس هذا المعنى د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص٣٧١، حيث يرى سيادته أن «إذا كان الناقل مقرراً بعلو قيمة المصنف احتج به لتأييد ما ينشره هو من قوله، وإذا كان المصنف محلاً للمناقشة نقده الناقل لإظهار مزاياه وعيوبه».

([3]) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣٤٩.

وانظر أيضاً د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، ص٣٧٣، حيث يرى سيادته أنه «وتيسيراً للنقد الأدبى والعلمى وهو ضرورى لتوثيق الثقافة ودعمها على أسس مستقرة، أجيز للناقد، توضيحاً لنقده، أن ينقل عن المصنف اقتباسات قصيرة بالقدر الذى يقتضيه التوضيح، وذلك دون حاجة إلى استئذان المؤلف ودون مقابل.

([4]) **V. Claude colombet**, propriéte litteraire et Artistique et droits voisins, 1999, op. cit. n°. 426, p. 332.

V. aussi, André Lucas et autre, op. cit, n°. 838, p. 660.

"Les termes sont ceux lamêmes employés par l'article L.122-5-3

ومن هذا المنطلق بدا لنا أن شروط الاستشهاد تنحصر فى ثلاثة شروط فقط وهى:

الشرط الأول : القصر أو الإيجاز (Briéveté) :

لما كان الاستشهاد يمثل افتئاتاً على حقوق أصحاب الحقوق المجاورة، ولما كانت المبررات التى قيلت فى تقريره تقف حائلاً دون منعه، لذلك فيجب أن يقدر هذا الحق بقدره(١). ولقد تعددت معايير حساب قصر الاستشهاد أو طوله وتنوعت، فالبعض يعتمد طريقة السلم الحسابى (Echelle Arthmétique) كأساس يصلح لقياس الفقرات المقتطفة طولاً وقصراً(٢). مع ملاحظة أن الاستشهاد بالنسبة للحقوق المجاورة، يختلف عن الاستشهاد بالنسبة لحق المؤلف الخالص الذى لا يرتبط بأصحاب الحقوق المجاورة، من حيث القصر، ذلك أن الأغنية مثلاً يمكن ألا تتعدى الثلاث دقائق ومن ثم فإن الاستشهاد من خلالها يجب مراعاة هذا القصر(٣).

على أن هذا القصر قد يتجاوز عنه إذا كان فى ذلك ضرورة لإبراز المصنف محل الاستشهاد، حيث يمكن للفقرات شديدة الإيجاز أن تعطى فكرة خاطئة عن المصنف(٤). ولعل أنسب المعايير – من وجهة نظرنا – لتحديد هذا القصر بالنسبة لحق الاستشهاد فى مجال الحقوق المجاورة بالإضافة إلى المعيار السابق ما ذكره البعض وقررته محكمة باريس فى أحد أحكامها أن الاقتباسات التى يبلغ حجمها مبلغ الحلول محل المصنف وإثناء القارئ عن فكرة قراءته تشكل تقليداً (٥).

---

(١) يقدر هذا الحق بقدره باعتباره ضرورة من الضرورات، والضرورة تقدر بقدرها طبقا لما يقوله فقهاء الشريعة الإسلامية.

(٢) أنظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٥٣٤.

(٣) V. Patriche Tafforeau, th. precité n°. 186, p. 170.

(٤) أنظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣٥٧.

(٥) Paris 15 Juin 1901, D. 1903. 2. p. 273.

مشار إليه لدى د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٣٥٥.

ومعنى ذلك أنه يشترط فى الاستشهاد ألا يكون منافساً للعمل الأصلى، بمعنى أن لايستغنى بمشاهدة الفقرة المقتبسة عن مشاهدة العمل الأصلى سواء كان أغنية أو فيلماً أو عملاً درامياً، بل يكون مشاهدة هذه الفقرات حافزاً ومشجعاً على مشاهدة العمل الأصلى. ويذهب البعض(١) إلى أن التحليلات والاستشهادات غير متصورة فى المجال الموسيقى.

ولكن هذا الرأى غير صحيح - حيث يؤكد البعض(٢) ويحق على إمكانية التحليلات والاستشهادات القصيرة فى المجال الموسيقى سواء كانت داخل المصنف الموسيقى (L'oeuvre musicale) أو المصنف السمعى البصرى L'oeuvre audiovisuelle. وهذا معناه أن المصنف المستشهد يمكن أن ينشىء ملخصاً للأداءات الموسيقية المسجلة سابقاً، بشرط اشتماله على كافة العناصر اللازمة لمعرفة مصدر هذا الاستشهاد(٣).

وجدير بالذكر أن التحليلات والاستشهادات القصيرة فى مجال الحقوق المجاورة يجب أن تتناول أداء الفنان (Sa prestation) وليس صورته(Le image).

ولذلك فقد قرر القضاء الفرنسى فى أكثر من حكم أنه لا يحق الاستناد إلى المادة L-211-3 لنشر صور الممثلين والممثلات الملتقطة أثناء تصوير الأفلام (٤).

---

(١) H. Desbois, op. cit, n°. 250, p. 317.

(٢) V. P. Tafforeau, th. precité. n°. 182, p. 166.

(٣) V. art. L-311-3 C. Propr. intell. F.

(٤) V. CA paris, 1er ch. 21 Sept. 1999, Adam de villier C/Sa T Fi télévision Françaisse, [JCP E 2000, p. 1093].

V. Aussi, TGI, Paris, 1er ch. 11 mai 1998. D. 1999 obs. Hassier et Lapp "Le magazine qui reproduit des photographies d'une actr ice extraites de scénes de filmes ne peut invoquer l'art. L.211-3-3 dés lors que l'article qui accompagne les photos porte sur la personne de l'actrice et non sur les films en cause". V. Cpdt Ca Paris, 1er ch. B. 18 Sept. 1998 Juris-Data n. O23378 (Photographies d'un acteur dans un ouvrage retraçant la vie et la carrière de l'actrice principale".

الشرط الثانى : احترام الحق الأدبى (Respect du droit morol):

يجب أن يحترم الحق الأدبى للمؤلف ولفنانى الأداء لكى تسبغ الشرعية على حق الاستشهاد وهذا ما أوضحته المادتان (5-122)، (3-211) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى صراحة. حيث اشترطت المادة (3-211) من التقنين الإشارة إلى كافة العناصر اللازمة لمعرفة مصدر الاستشهاد بقولها :

"Sous reserved, d'elments suffisants d'identification de la source".

ورغم أن هذه المادة لم تشر صراحة إلى ضرورة ذكر اسم المؤدى مثلما فعلت نص المادة 5-122 من نفس التقنين حيث اشترطت ضرورة ذكر اسم المؤلف بوضوح بقولها:

"Sous reserve que soient indiquées clairement le nom de l'auteur et la source"!

إلا أن ذلك لا يعنى إمكانية التعدى على الحق الأدبى للمؤدى، ولا يعنى – من وجهة نظرنا – استثناء الحق فى الأبوة بالنسبة لفنانى الأداء كما يذهب البعض(١) ولكن معناه – إمكانية الإعفاء من ذكر اسم المؤدى صراحة طالما كان مفهوماً من مجموع العناصر اللازمة لمعرفة المصدر.

ونجد المادة (١٧١) من قانون الملكية الفكرية المصرى تشترط عدم الإخلال بحقوق المؤلف الأدبية طبقاً لأحكام هذا القانون، وهذه المادة هى التى تنطبق أيضاً بالنسبة للحقوق المجاورة، وهذا معناه اشتراط المشرع المصرى صراحة عدم الإخلال بحقوق المؤدى الأدبية سواء كان الحق فى الأبوة أو الحق فى احترام الأداء.

وبناء عليه يتضح لنا أن صياغة المادة (١٧١) من قانون الملكية الفكرى المصرى أوفق من صياغة المشرع الفرنسى فى المادة (L.211-3) من التقنين الفرنسى حيث أزالت

(١) V. Patrich Tafforequ, th. precité, n°. 182, p. 166.

كل لبس فى ضرورة ذكر اسم المؤدى على التحليلات والاستشهادات التى تقع على أدائه، بعكس صيغة المادة (L.211-3) من التقنين الفرنسى التى لم تنص صراحة على ذلك، فتكون قد تركت المجال واسعاً لاختلاف الفقهاء حول إلزامية ذكر اسم المؤدى صراحة.

الشرط الثالث : الغرض من التحليلات والاستشهادات:-

«الغاية الحسنة»

هذا الشرط ضرورى ولكنه غير كاف وحده لإضفاء المشروعية على حق الاستشهاد(١).

و نصت عليه كل من المادة (١٧١) من القانون المصرى والمادة (211-3) من التقنين الفرنسى صراحة، حيث نصت الأولى على الغرض بقولها: «عمل تحليلات للمصنف أو مقتطفات منه بقصد النقد أو المناقشة أو الإعلام، وذكرت الثانية الغرض وحصرته فى الآتى:-

الغرض النقدى "Caracter critique"، غرض المناقشة "Polémique".

الغرض التربوى والتعليمى "Pédagogique" الغرض العلمى "Scientifique".

الغرض الإعلامى "L'information".

وعلى ذلك فإن انتفاء هذه الأغراض يجعل من المتعذر الاستناد إلى حق الاستشهاد لإباحة نقل الأداء أو تثبيته دون تصريح من فنانى الأداء، حيث يعتبر هذا العمل جنحة

(١) **V. Patrich Tafforequ**, th. precité, n°. 185, p. 169.

(délit)([1]) طالما تم إعادة التسجيل "remixages" دون الحصول على تصريح بذلك من فناني الأداء، ودون توافر شروط حق الاستشهاد ([2]).

رابعاً: المعارضة الساخرة : La parodie, La pastiche et La caricature.

تمهيد :

-٢٠٠- تنحصر معاني المعارضة الساخرة أو المحاكاة التهكمية في مجال الموسيقى (Parodie) والأدب (pastiche) والفن (Caricature) في معنى محدد قوامه إعادة أداء مصنف ذهني جاد بطريقة ساخرة مثيرة للدعابة والضحك، كما تفيد معنى محاكاة نص أدبي أو فني أو تقليد سمات مميزة لشخصية ذهنية معروفة بحيث تراعى خصائص الأسلوب الأصلي أو مميزات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك لا لما فيه من تهكم وسخرية وإنما لبراعة ما فيه من مضاهاة وتقليد([3]).

ولما كانت ممارسة هذه المعارضة الساخرة تحد من نطاق الحق الاستئثاري لأصحاب الحقوق المجاورة والمؤلفين على حد سواء، لذلك كان لزاماً علينا ان نعرفها، ثم نبين شروط ممارستها:

-٢٠١- أولاً: تعريف المعارضة الساخرة:

لم يعرف تقنين الملكية الفكرية الفرنسي هذا الفن ولم ينص على شروط ممارسته، وكل ما فعله هو الإشارة إلى هذا الفن بإعتباره قيداً يلحق بالحق الاستئثاري لأصحاب الحقوق المجاورة بشرط مراعاة قواعد وأصول هذا الفن «مراعاة قوانين

([1]) V. art. L.335-4, C. propr. int.

([2]) V. P. Tafforequ, th. precité, n° 185, p. 169.

([3]) قارن في هذين المعنين: مجدي وهبا: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان سنة ١٩٧٤ ص٣٨٦ مشار إليه لدى د/ عبد الحفيظ بلقاضي، مرجع سابق ص٣٧٥.

الفن»([1])compte tenus des lois du genre وعلى ذلك سنعتمد فى تعريفنا للمعارضة الساخرة على النشأة التاريخية لها، حيث لا تقتصر المعارضة الساخرة «تاريخياً» على الهزل أو الضحك وإنما تمتد لتشمل أيضاً الاقتباس الموسيقى الذى يتضمن تحويلاً للفن الموسيقى، وهذا التحويل قد يكون أكثر أهمية من العمل الأصلى، وقد يكون أقل أهمية([2]).

وقد جاء فى القاموس الموسوعى الفرنسى فى بيان معنى كلمة (parodie) بأنها تعنى: تقليداً ساخراً «هزلياً» لمصنف أدبى مشهور وهى مرادفة لكلمة (pastiche).

« imitation burlésque d'une oeuvre litteraire célèpre. Syn. pastiche ([3]) .

ومعنى ذلك أن هذا الفن لا يجد مجاله إلا على المصنفات المشهورة، والتى تتمتع بإقبال جماهيرى عليها. ومن ثم فإن تقليد هذه الأعمال هو بمثابة شهادة تقدير واعتراف ضمنى بأهمية العمل الأصلى وشهرته.

ولم نجد فى القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ أى تعريف للمعارضة الساخرة، ولا حتى إشارة تفيد النص على إباحتها كقيد يلحق بالحق الاستئثارى للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة.

وهذا ما يجعلنا نتعرض لمدى إمكانية ممارسة هذا الحق فى القانون المصرى.

إن المعارضة الساخرة تتضمن اقتباساً من العمل الأصلى وأداؤه بصورة هزلية تبعث على الضحك بقصد النقد، وعلى ذلك فإن المعارضة الساخرة تدخل ضمن حق النقد، حيث إنها تتضمن نقداً ولكن بصورة هزلية مضحكة، فهل يمكن ممارسة هذا الحق دون الحصول على ترخيص من أصحاب العمل الأصلى؟

([1]) أنظر ما سبق ص ٢٦٢.

([2]) **V.P. Tafforeau**, th, precité, n°, 189, p. 171.

([3]) V. Dictionnaire Encyclpédique Du Français, vol. 1 (A – E) p. 1175.

لا شك أن « حرية الرأى مكفولة، ولكل إنسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون، والنقد الذاتى والنقد البناء ضمان لسلامة البناء الوطنى ([1])» طبقاً للدستور، ومن ثم فإنه يحق للشخص ممارسة المعارضة الساخرة باعتبارها نقداً ساخراً دون الحصول على ترخيص من صاحب العمل الأصلى ودون أن يخضع عمل المعارض لطائلة القانون، ولكن لا بد من توافر شروط معينة حتى يعتبر هذا العمل مشروعاً وهذا ما سوف نوضحه.

-٢٠٢- شروط ممارسة المعارضة الساخرة:

إذا كان مبدأ مشروعية المعارضة الساخرة سليماً فى ذاته ومبرراً باعتبارات وجيهة من الصالح العام فإنه لا يسوغ استعمال ذلك ذريعة للتستر على أعمال التقليدأو غيرها من الانتهاكات الماسة بالحقوق الذهنية على المصنفات الأدبية والفنية([2]) (أو على حقوق أصحاب الحقوق المجاورة)، ومن ثم فلا بد من توافر شروط معينة حتى يتسم هذا العمل بطابع المشروعية وهذه الشروط هى:

(١) ألا يكون عمل المعارض منافساً للعمل الأصلى، بمعنى ألا يصل الاقتباس إلى حد الاستغناء عن العمل الأصلى، بل لا بد أن يعتمد فهمنا للمعارضة الساخرة على رؤيتنا للعمل الأصلى. وفى هذا تحفيز للجمهور لرؤية العمل الأصلى ويكون سبباً لمشروعية هذه المعارضة.

([1]) أنظر المادة ٤٧ من الدستور المصرى وأنظر فى نفس هذا المعنى د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق ص 385، ص 386، حيث يرى سيادته أن «المصلحة العليا فى تقرير حرية التعبير والنقد هى العلة المبررة للحيلولة دون اعتراض المؤلف على تحوير إنتاجه فى صورة معارضة أدبية أو فنية أو موسيقية ساخرة. بل، كما كان التعبير والنقد حقاً لكل مواطن يستمده على نحو لازم مما يتمتع به من حرية الرأى التى لا ينازع أحد فى كفالتها للجميع كان من المنطقى عده من الحقوق الأساسية التى لا تحتاج إلى نص لتقريرها، فالمشروعية فى هذه الحالة أساسها استعمال الحق. وتصبح المعارضة الساخرة وفقاً لهذا التصوير تطبيقاً من تطبيقات النقد المباح.

([2]) أنظر د/ عبد الحميد بلقاضى، مرجع سابق، ص ٣٨٦.

(٢) الشرط الثانى من شروط المعارضة الساخرة ينصب على هدف المعارضة الساخرة نفسها، حيث يجب أن تكون هذه المعارضة بغرض الإضحاك.

« La caricature doit a vait pout but de Faire rire. ([1]).

ومن ثم فيجب ألا يكون هدفها هو الإضرار بسمعة صاحب العمل الأصلى أو شرفه وإلا أصبحت ممنوعة ولا تتمتع بأى مشروعية.

وهذا ما يؤكده أحد الفقهاء بقوله:

«Elle se doit donc d'éviter tant la confusion que l'atteinte à l'honneur ou la Réputation de La personne caricaturee ([2]).

([1]) V.P. Tafforeau, th, precité, n^{o}, 198, p. 178.

([2]) نفس المرجع.

المبحث الثانى
هيئات الإدارة الجماعية

تمهيد :

-٢٠٣- إن الحقوق المجاورة التى تقررت فى القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية لكل من فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة لن يكون لها تطبيق على أرض الواقع، إذا لم توجد هيئات تساعد أصحاب هذه الحقوق على مراقبة إنتاجهم وإعطاء التراخيص اللازمة ومنع عرض أو استنساخ هذا الإنتاج بدون ترخيص، بل إن التطور التقنى فى مجال الاتصالات ألقى على كاهل هذه الطائفة عبئاً، عندما يقررون نقل أو إذاعة آدائهم وتوصيله إلى الجمهور (١).

ولذلك كانت هناك ضرورة عملية وملحة حول وجود هيئات لتحصيل العوائد المالية المستحقة لهذه الطائفة عند توصيل آدائهم إلى الجمهور وتوزيعه عليهم وفقاً لعائد كل واحد منهم، وهذا ما تؤكده وثيقة الويبو بقولها «استناداً إلى تجربة السنوات الأخيرة إذ ازداد التأكيد على أن الممارسة الفردية للحقوق مسألة غير عملية، فثمة حالات يحتاج فيها المنتفعون إلى منفذ سريع لكمية واسعة من المصنفات، والإدارة الجماعية أداة أساسية للممارسة الفعالة للحقوق، من هنا تلعب شركات الإدارة الجماعية دوراً مهماً ومفيداً جداً بالنسبة إلى المؤلفين والمبدعين وأصحاب الحقوق المجاورة»(٢).

ولذلك فإننى آثرت التعرض بشىء من التفصيل لهذه الهيئات من حيث أهمية وجودها وضرورته والأشكال التى يمكن أن تكون عليها هذه الهيئات، وكيفية قيام هذه الهيئات بأعبائها، مع توضيح العلاقة التى تربط بين هذه الهيئات وبين أصحاب الحقوق المجاورة من ناحية وبينها وبين المستعملين (Les utilisateur) من ناحية أخرى.

---

(١) ولذلك قيل بأن «كل فنان يوافق على تسجيل أدائه، إنما يوافق على حفر قبره بذات يده».
"Chaque artiste qui joue pour un enregestrement joue pour son enterrement
أنظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٤٨

(٢) أنظر وثيقة الويبو، سابقة الإشارة إليها.

المطلب الأول

نشأة الإدارات الجماعية وأشكالها

ينقسم هذا المطلب إلى فرعين على النحو التالى :-

الفرع الأول

نشأة الإدارات الجماعية ومبرراتها

-٢٠٤- أولاً: نشأة الإدارات الجماعية :-

لا شك أن فكرة الإدارة الجماعية لحقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة قد نشأت أول ما نشأت فى فرنسا ومنها انتقلت إلى معظم الدول الأوروبية ثم امتدت إلى غيرها من دول العالم.

ومن أمثلة الإدارات التى تعنى بالحقوق المجاورة وخاصة حقوق فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام فى العالم LSG فى النمسا، SOCINPRO فى البرازيل، GRAMEX فى الدنمارك ، GRAMEX الفنلندية فى فنلندا، GVL فى ألمانيا(١).

وفى بلدان أخرى توجد لكل فئة مستقلة هيئة إدارة مثل SAMI فى السويد المعنية بحقوق فنانى الأداء و PPL فى المملكة المتحدة، ومجموعات وطنية فى بلدان أخرى تنتمى إلى الاتحاد الدولى لصناعة الفونوغرام.

ويوجد أيضاً BELGRAMEX فى بلجيكا لرعاية حقوق فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام. وفى الأرجنتين L'A.A.D.I (Asociocion Argentina de interpretes) وفى المكسيك يوجد L'A.N.D.I. (Asociacion National de interpretes) وفى سويسرا يوجد

---

(١) أنظر وثيقة الويبو سابق الإشارة إليها ص١٧، رقم ١٥٧.

S.I.G. (Schwezeriche interpéten-Gesellschaft)، (١) وسوف نتعرض بالتفصيل للإدارات الجماعية فى فرنسا المعنية بالحقوق المجاورة وتاريخ نشأتها.

-٢٠٥- أولاً : الإدارات الجماعية التى تعنى بحقوق فنانى الأداء :-

[1] "L'ADAMI" "Société civile pour l'administration des droit des artistes et musiciens interprétès".

وهذه الإدارة أنشئت سنة ١٩٥٥، وذلك لإدارة حقوق فنانى الأداء البارزين الذين تظهر أسماؤهم على المصنفات السمعية أو المصنفات السمعية البصرية، مثل العازفين وقادة الأوركسترا فى المجال الموسيقى، والمطربين فى المجال الغنائى، والممثلين الذين يؤدون أدواراً جوهرية فى المجال السينمائى أو المسرحى.

[2] " L'SPEDIDAM" "Société de perception et de distribution des droit des artistes interprétès de la musique et de la dance".

ولقد أنشئت هذه الإدارة سنة ١٩٥٩، وذلك لمراعاة حقوق فنانى الأداء الذين لا تظهر أسماؤهم على المصنفات السمعية أو السمعية البصرية، فهم طائفة مجهولة الإسم (anonymes) مثل: الفرق الموسيقية (choeur) وفرق الباليه (corpes solistes).

-٢٠٦- ثانياً: الإدارات الجماعية التى تعنى بحقوق منتجى الفونوغرام :-

[1] "La SCPP" "Société civile pour l'exercice des droits des producteur de phonogrammes".

وهذه الإدارة أنشئت فى يوليو سنة ١٩٨٥، وتضم كبار منتجى الفونوغرام والفيديوغرام، مثل البيوت الكبيرة للإسطوانات "Les grasses maisons de disques"

(١) V.X. Daverat, th. precité, n°. 294, p. 483.

ويبلغ عدد أعضائها أكثر من ٧٠٠ عضو "Membres" منهم Sony, EMI-Virgin, BMG, universl et warner(١).

[2] "La SPPF" "Société civile des producteurs de phonogrammes en France".

هيئة مدنية لمنتجى الفونوغرام فى فرنسا، ولقد أنشئت هذه الإدارة فى (٢٣) أكتوبر عام ١٩٨٦، بمبادرة من أثنى عشر منتجاً فرنسياً بعد ما صدر قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ ومنح المنتجين حقوقاً مادية تحت مسمى «الحقوق المجاورة»(٢)، وكانت تجمع فى عضويتها بين المنتجين المستقلين وبين منتجى السينما، إلى أن أنشئت هيئة تحصيل وتوزيع حقوق الأداء العلنى للأفلام السينمائية، وتتولى هذه الهيئة استلام وتوزيع حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام.

[3] "La SCPA" "Société civile des producteurs associs".

وهذه الإدارة أنشئت عام١٩٨٨بمبادرة من جمعية (La SCPP) وجمعية (La SPPF).

[4] "L'SPRE" "Société civile pour la perception de la remunration équitabale de la communication au public des phonogrammes du commerce".

هيئة مدنية لتحصيل المقابل العادل عن نقل الفونوغرام التجارى إلى الجمهور.

---

(١) أنظر موقع هذه الهيئة على شبكة الانترنت .WWW.SCPP.fr

(٢) أنظر موقع هذه الهيئة على شبكة الانترنت .WWW.SPPF.fr

-٢٠٧- ثالثاً: الإدارات الجماعية التى تعنى بحقوق منتجى الفيديوغرام :-

[1] "La PROCIREP" "Société civile pour la perception et la rpartition des droits de reprsentation publique des Films cinmatographique".

ولقد أنشئت هذه الإدارة عام ١٩٧٥ وذلك لممارسة حقوق نشر الأفلام بواسطة التلفاز أو أى وسيلة أخرى من الوسائل السمعية البصرية مثل السينما.

[2] "L'ARP" "Société civile des auteurs réalisteurs producteur".

أنشئت هذه الإدارة عام ١٩٨٧ وذلك بواسطة المؤلفين الذين يكونون فى نفس الوقت منتجين [الذين يعملون بالإنتاج].

-٢٠٨- وعلى الرغم من كثرة عدد هيئات الإدارة الجماعية التى تعنى بالحقوق المجاورة فى فرنسا إلا أننى أرى أن هذه الكثرة أمر مستحب طالما وجد تجانس وتعاون وتنسيق فيما بين هذه الإدارات لتحقيق الأهداف المرجوة منها، وسندى فى ذلك هو كثرة عدد الأعضاء الذين يمكن أن ينتموا إلى كل هيئة مما يصعب معه قيام هيئة واحدة باستيعاب الأعداد الهائلة من الأعضاء وما يترتب عليه من واجبات تلقى على كاهل هذه الهيئة مما يستحيل معه أن تقوم هيئة واحدة بهذه المهمة.

ولذلك نجد أن تعدد هذه الهيئات يساعد على تحقيق الأهداف بشرط عدم التخبط فيما بينها، ووضع الأسس والقواعد التى يمكن أن تقوم عليها كل هيئة دون أن تعرقل عمل الأخرى ودون أن تؤثر عليها.

-٢٠٩- وعلى عكس القانون الفرنسى الذى نص على هيئات الإدارة الجماعية فى الفقرات من L.321-1 إلى L.321-13 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى - فإن القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ لم يتعرض من قريب أو بعيد لشئ من هذه الإدارات ولذلك

فإن هذا التشريع منتقد – من وجهة نظرنا – ولكن ليس معنى ذلك أن القانون المصرى لم يعرف هذه الإدارات وإنما ينطبق عليها قانون الجمعيات الأهلية على اعتبار أن هذه الهيئات تتشكل تحت شكل الجمعية وليس الشركة.

ويرى بعض المهتمين بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالنسبة للاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١ أنها تتعرض لذات النقد الذى تعرض له التشريع المصرى وذلك لأسباب نذكر منها سببين يتعلقان بموضوعنا وهما :-

الأول : أن هذه الاتفاقية لا تذكر شيئاً عن هيئات الإدارة الجماعية، رغم أهميتها فى مجال مباشرة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتحصيلها(١)، خاصة بعد التطور التقنى الهائل فى مجال الاتصالات وصعوبة قيام الأفراد بهذه المهمة، بسبب انتشار المصنفات عبر شبكات الاتصالات العالمية «الإنترنت».

الثانى : الحقوق المجاورة : فلم تذكر هذه الاتفاقية شيئاً عن حقوق فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة. وبالتالى فإن النقد يكون حليف القانون المصرى – من باب أولى – لحداثة صدوره.

ولقد كان المشرع اللبنانى موفقاً عندما نص فى القانون رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ على جمعيات وشركات إدارة الحقوق الجماعية فى حوالى ثمان عشرة مادة (تبدأ بالمادة ٥٨ وتنتهى بالمادة ٧٥)(٢).

---

(١) أنظر حقوق المؤلف فى الوطن العربى فى إطار التشريعات العربية والدولية تونس ١٩٩٩، مقالة للدكتور فيكتور نبهان، ترجمة الدكتور/ حسام لطفى تحت عنوان الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١- مقترحات للتعديل فى ضوء تطور القانون الدولى لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، ص١٠١.

(٢) انظر المادة ٥٨ من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ حيث تنص على: «يجوز للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة أو لخلفائهم الخصوصيين أو العموميين أن يوكلوا أمر إدارة حقوقهم وجباية التعويضات المتوجبة كلها أو بعضها إلى جمعيات أو شركات مدنية تؤلف فيما بينهم».

- ٢١٠- ثانياً: مبررات الإدارة الجماعية :

إن التطور التقنى الهائل أدى إلى سهولة استنساخ الأشرطة والإسطوانات كما أدى إلى سهولة انتقال هذه المصنفات خارج حدود الدولة التى حدث فيها الأداء، مما يصعب على أصحاب هذه الحقوق أن يراقبوا انتاجهم بأنفسهم وأن يعطوا التصريحات اللازمة للاستنساخ فى كافة الدول.

وهذه الصعوبة تكون سبباً فى قرصنة هذا الإنتاج، من أجل ذلك كان لهذه الهيئات مبررٌ كبير وضرورة عملية لا تخفى على أحد من أجل مراقبة هذا الانتاج وإعطاء التصاريح اللازمة، وتحصيل الحقوق المالية المستحقة للأعضاء وتوزيعها بعد خصم المصروفات اللازمة لهذا التحصيل مما يكون له مردود عملى فى منع القرصنة والقضاء عليها(١).

كما يمكن لهذه الهيئات - كما يذكر البعض - أن يكون لها دور ثقافى بأن يمكن لها أن تسهم إلى حد كبير فى تعزيز المكانة الثقافية للدولة وذلك متى تم تنظيمها على أكمل وجه، وأتبعت الوسائل اللازمة لفعاليتها وأداء دورها المطلوب فى حماية وإنفاذ حقوق المؤلفين والفنانين(٢).

---

(١) **V. Charles Debash** et autres, op. cit. n°. 2144, p. 653.

حيث يرى الفقهاء أن لهيئات الإدارة الجماعية دوراً مهما جداً فى الحماية ضد القرصنة «الاستغلال غير المشروع» وهذا ما يقوله الفقهاء :

"Enfin. au- dela de la gestion collective proprément dité, les sociétés de perception et de réparition des droits jouent un rôle tres important dans la protection des titulaires des droits contre les exploitation illicités. elles disposent d'agents asseremenlés. habilités à constater toute violation des prérogatives de auteurs et titulaires de droits voisins, et elles ont le droit d'agir en justice pour faire sanctionner les infractions".

(٢) أنظر د/ ابراهيم أحمد ابراهيم، مقالة سابقة، ص ٧٣.

ويؤكد أحد الفقهاء على أهمية هذه الهيئات بقوله «تلعب هذه الهيئات دوراً رئيسياً فى مجال مباشرة هذه الحقوق وتحصيلها، لاسيما فى الأحوال التى يكون فيها المستخدم فى حاجة إلى الاضطلاع المعجل على عدد كبير من المصنفات (على سبيل المثال هيئة إذاعة)(١).

ويقول آخر بأن الاستحالة المادية التى توجد بالنسبة للمؤلف ليتنقل ويتعدد إلى مالا نهاية ليوجد فى كل مكان فى ذات الوقت ليطالب بمقابل عادل نظير أدائه أو أداء مصنفه الفكرى، فهى إذن الظروف التى تحول بين المؤلف وبين تواجده فى كل مكان كل يوم بل كل ساعة ليراقب الأداء العلنى المحتمل لمصنفاته وهى نفسها التى تحمل أصحاب الحقوق على أن ينخرطوا فى جمعيات يكون لها من الأجهزة المعاونة ما يكفل لها تحصيل حقوق الأعضاء فى كل مكان(٢).

وهذا ما تؤكده وثيقة الويبو حيث جاء فيها «إن استحالة الممارسة الفردية لهذه الحقوق الممنوحة للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة جعل البعض ينادى بإلغاء الحق الاستئثارى طالما لا يمكن ممارسته بالطريقة التقليدية الفردية، أو بحصره فى الحق فى المكافأة فقط، ولكن من غير المبرر أن يصار إلى المطالبة بإلغاء حق من الحقوق أو تقييده إلى حد بعيد إذا لم يعد من الممكن ممارسته على النحو الذى كان يمارس عليه تقليدياً(٣).

وهذا ما يجعلنا نشعر بأهمية هذه الإدارات فى ممارسة الحقوق المجاورة بالنسبة لأصحابها من ناحية، وبالنسبة للمنتفعين من ناحية أخرى وهذا ما توضحه نفس الوثيقة

---

(١) أنظر د/فيكتور نبهان، مقالة سابقة، ص١٠١.

(2) V. C. Joullet, le prex du repertoire d'une societé d'auteurs dominante dans le carcan du droit de laconcurrence, R.I.D.A, n°. 117, juill. 1982, p.15.
مشار إليها لدى د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٢٠٥، حيث يرى سيادته وجود ضرورة ملحة تستلزم وجود هذه الهيئات لتراقب الأداءات، حيث أن هذه المراقبة تفوق قدرة الشخص العادى ولا تتأتى إلا بنظام الإدارة الجماعية.

(٣) أنظر وثيقة الويبو، سابق الإشارة إليها، ص٢.

بقولها «على الرغم من أن نظام الإدارة الجماعية يخدم فى الأساس مصالح ما لكى حق المؤلف والحقوق المجاورة، إلا أنه يوفر أيضاً فوائد للمنتفعين إذ يمكنهم فى هذه الحالة، أن يحصلوا على المصنفات التى يحتاجون إليها بطريقة سهلة وبسعر منخفض نسبياً لأن الإدارة الجماعية تقلل من تكاليف التفاوض مع المنتفعين ومن تكاليف رصد الانتفاع وتحصيل الرسوم([1]). وهذا هو رأى بعض الفقهاء أيضاً ([2]).

الخلاصة :

إن انتشار هيئات الإدارة الجماعية وفاعليتها واستخدامها للتكنولوجيا الحديثة فى عملها لهو من الأسباب الرئيسية فى القضاء على ظاهرة القرصنة على هذه الحقوق وذلك بمنع حدوثها أصلاً، أو اتخاذ الإجراءات اللازمة لوقف هذه الأعمال وسرعة الكشف عنها لو فرض وحدثت بالفعل هذا من جانب، ومن جانب آخر تقوم هذه الهيئات بتحصيل حقوق الأعضاء وتوزيعها بما يكفل لهم أن تصبح هذه الحماية المنصوص عليها فى القوانين واقعاً عملياً وليست حماية نصية لا أساس لها فى الواقع.

وهذا ما يجعلنا نؤكد على أهمية الدور الذى يمكن أن تلعبه هذه الهيئات فى التحصيل الدائم والمستمر لحقوق أعضائها، وتكفل لهؤلاء الأعضاء نوعاً من الوحدة والتماسك والقوة عند التفاوض([3]).

([1]) نفس المرجع، ذات الموضع السابق.

([2]) انظر د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

([3]) أنظر د/محمد حسام لطفى، مرجع سابق، ص٢٠٦.

الفرع الثانى

أشكال الإدارة الجماعية

-٢١١- تتعدد أشكال الإدارة الجماعية وتختلف حسب وجود إشراف حكومى أو اتفاقه، أو قيام نوع من الرقابة من جانب الدولة عليها كما تختلف مدى هذه الرقابة من هيئة إلى أخرى(١).

فقد تأخذ هذه الهيئات شكل الشركة المدنية المؤسسة طبقاً لأحكام القانون المدنى بحيث لا تنطبق عليها القواعد المقررة بالقانون التجارى(٢)، وتكون العقود المبرمة من قبل هذه الهيئات عقوداً مدنية(٣).

وتأخذ شكل الجمعية (L'association) وتكون مسجلة لدى جهة حكومية طبقاً لقانون علم يشمل نظم تشكيل الجمعيات والمؤسسات الأصلية كما هو الحال فى مصر(٤).

ونصت على هذين الشكلين المادة (٥٨) من القانون اللبنانى بقولها «يجوز للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة أو لخلفائهم الخصوصيين أو العموميين أن يوكلوا أمر إدارة حقوقهم وجباية التعويضات المتوجبة كلها أو بعضها إلى جمعيات أو شركات مدنية تؤلف فيما بينهم.

---

(١) أنظر د/ ابراهيم أحمد ابراهيم، الإدارة الجماعية لحقوق المولف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة والتوابع الصناعية وشبكات المعلومات - مجلة العلوم القانونية والاقتصادية - جماعة عين شمس - العدد الثانى - السنة الأربعون - يوليو سنة ١٩٩٨، مقالة ص٥٤، مجلة ص٣١٦.

(٢) أنظر أ/محمود لطفى فى بحثه تحت عنوان (الإدارة الجماعية لحق المولف - اللجنة الوطنية المصرية للتربية والعلوم والثقافة إليكو - أيسيسكو، ص٢.

(3) V. . Gueguen Jean- Marie, th. precité p. 546.

"Les contrats, conclus par les sociétés civiles dans le cadre de leur objet social, sont qualifiés d'actes civils.

وأنظر نص المادة (L.321-1) من التقنين الفرنسى التى تقرر شكل هذه الهيئات، بأنها هيئات مدنية بقولها:-

"..... sont constituées sous forme de sociétés civiles".

(٤) أنظر د/ إبراهيم أحمد ابراهيم، مقالة سابقة، ص٤، أنظر ايضاً أ/محمود لطفى نفس الموضع.

ويرى بعض الفقهاء أن الشكل المدنى لهيئات الإدارة الجماعية لا يتناسب مع وضع الدول النامية وذلك لتقاعس الكثير من أجهزة الدولة والأفراد والشركات وغيرهم من المستعملين للمصنفات الأدبية والفنية عن التعاون مع تلك الهيئات(١).

ونحن نرى أن الأمر لايقتصر فقط على الدول النامية بل يتعداه إلى الدول الكبرى الأوروبية مثل فرنسا، فإن الهيئات الجماعية التى تتخذ الشكل المدنى تجد صعوبة فى ممارسة عملها نتيجة لعدم التعاون معها من قبل أجهزة الدولة(٢). وآية ذلك ما حدث من الحكومة الفرنسة باسم وزير التعليم فى فرنسا عندما نشطت تلك الهيئات بمناسبة التداول الالكترونى للمصنفات فى إيجاد وسيلة تحقق للمؤلفين حقوقهم المالية المتمثلة فى نسخ مصنفاتهم، وكان ذلك بإدراج الفقرة الثانية من المادة (L.122-10) وذلك بمقتضى قانون ٣ من يناير لسنة ١٩٩٥م والذى قرر أن «النسخ عن طريق التصوير، يعنى عمل نسخة من المصنف على الورق أو على دعامة مشابهة بواسطة تقنيات التصوير أو كل ما من شأنه أن يؤدى إلى أثر مماثل يسمح بقراءة مباشرة للمصنف.

ولقد رفض الوزير تنفيذ الاتفاق الذى كان قد أبرمه مع المركز الرئيسى لاستغلال الحق فى النسخ لقاء مقابل مالى قدره (أحد عشر) فرنك (ما يعادلها من اليورو) لكل تلميذ يستخدم النسخ التصويرى.

ورغم هذا الرأى الذى ذكرته وهو أن الشكل المدنى لا يناسب الدول النامية إلا أن التشريع النموذجى العربى لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة قد نص فى مادته السادسة والأربعين على أن «يجوز لأصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى مفهوم

---

(١) أنظر د/ ابراهيم أحمد ابراهيم، مقالة سابقة، ص٤.

(٢) أنظر د/أسامة أحمد بدر، بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت - دار النهضة العربية - ط ثانية، سنة ٢٠٠٣، ص١٣٨، حيث يؤكد سيادته أن «غياب التعاون بين أجهزة الدولة والجمعيات المعنية بالإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مما يؤدى إلى عرقلة نشاطها.

أحكام هذا التشريع أن يتنازلوا عن حقوقهم المالية إلى جمعية مهنية متخصصة أو أكثر(١) لتتولى إدارة هذه الحقوق باسمها ولحسابها، باعتبارها خلفاً خاصاً لهم، وتعد العقود التى تبرمها هذه الجمعيات فى هذا الصدد عقوداً مدنية.

ومن خلال هذا النص يتضح لنا أن هذا التشريع يفضل الشكل المدنى للهيئات التى تتولى إدارة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وخاصة شكل الجمعية.

وهذا أيضاً هو رأى بعض المهتمين بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة. حيث يرى البعض «أن التنظيم الذى يديره مجلس إدارة عن أصحاب المصالح الحقيقية فى ناتج الأداء والاستغلال بصوره المختلفة للمصنفات التى تخص مجموع أعضاء الجمعية هو التنظيم السليم الذى يحقق المصالح المشتركة لأعضائه(٢).

-٢١٢- إلى جانب هذا التشكيل الذى ذكرته والذى يمثل شكل إحدى هيئات القانون الخاص، يوجد أيضاً هيئات عامة أو شبه عامة لإدارة حقوق المؤلفين والمؤدين وأصحاب الحقوق المجاورة، ويرى البعض أن هذا الشكل من أشكال الإدارة الجماعية يصعب عليه القيام بمهمته وهذا ما يؤكده الواقع فقد منيت بعض الهيئات بالفشل الذريع وبعضها الآخر لم يحقق إلا نجاحاً ضئيلاً، وهذا الفشل ترتب عليه ضياع الحقوق المستحقة لأصحابها وذلك بسبب الإهمال فى توصيلها أو بسبب كثرة المصاريف الإدارية اللازمة لهذه الأجهزة وما يرتبه ذلك من أضرار تلحق بأصحاب هذه الحقوق ولا يستفيد من هذا الضرر إلا المسئول عن هذا الجهاز وحده(٣).

---

(١) يشير التشريع النموذجى العربى لحماية حقوق المولف والحقوق المجاورة إلى أن للدولة المعنية أن تستبدل بالجمعية كيان قانونى آخر (إدارة حكومية - أو شركة مدنية، أو غير ذلك) وإن كان الأفضل أن يعهد بالمهمة إلى جمعية.

(٢) أنظر أ/ محمود لطفى، مقاله سابقة، ص٢.

(٣) نفس المقالة.

ويرى أحد الفقهاء أن اتخاذ الإدارة الجماعية لشكل من أشكال القانون العام قد يكون أكثر توافقاً مع ظروف ومتطلبات الدول النامية التى لا يمكن لهيئات القانون الخاص أن تحقق فيها الهدف المأمول منها وذلك لأن هذه الهيئات قد تجد عقبات أمامها فى ممارسة عملها بسبب ما قد يوجد من تعارض بينها وبين الهيئات الحكومية، ولذلك قيل بأن اتخاذ هذه الهيئات شكل القانون العام سيجعل هناك معاونة حكومية معها تساعدها على الاضطلاع بوظائفها([1]).

وقد تكون الهيئة شبه عامة، ويتحقق ذلك بأن تتخذ الهيئة شكل جمعية أو شركة مع خضوعها لنوع من الإشراف الحكومى، أو لرقابة إحدى السلطات العامة عليها([2]).

-٢١٣- رأينا فى أشكال هيئات الإدارة الجماعية :-

قلنا إن ما يوجه لهيئات القانون الخاص «الجمعية - الشركة» من نقد فى إدارة حقوق المودين والمنتجين «أصحاب الحقوق المجاورة» وخاصة فى الدول النامية ما يمكن أن تتعرض له هذه الهيئات من عقبات تقف حائلة أمامها فى أداء وظائفها، بسبب عدم التعاون بينها وبين الأجهزة الحكومية التى قد تعيق فى بعض الأحيان عمل هذه الهيئات، مما يجعلها عاجزة فى كثير من الأحيان عن القيام بعملها.

كما يوجه البعض النقد لهيئات القانون العام؛ وذلك لما يتصف به غالباً الجهاز الحكومى من روتين وتقاعس عن أداء واجبه فى غالبية المصالح، ومن باب أولى عندما يكون قائماً على تحقيق مصلحة فكرية، وذلك برعاية أصحاب الحقوق الفكرية، التى قد لاتتناسب مع طبيعة الأجهزة الحكومية التى تحكمها اللوائح والقوانين التى تكون حجر عثرة أمام هذه الهيئات لتحقيق أهدافها، هذا بالإضافة إلى أن الموظفين الحكوميين لا يكون عندهم الدافع للمحافظة على هذه الحقوق شأن أصحابها الذين يسابقون الزمن والهيئات الحكومية وغير الحكومية للمحافظة على حقوقهم ومنع أحد من الاستيلاء عليها.

([1]) أنظر د/ ابراهيم أحمد ابراهيم، مقالة سابقة، ص٥.

([2]) نفس الموضع.

لذلك فإننى أرى قبل توضيح وجهة نظرنا فى الشكل الذى ينبغى أن يكون عليه هيئات الإدارة الجماعية المعنية بالحقوق المجاورة، أن أطرح السؤال الآتى:-

-٢١٤- ماهى العناصر والشروط اللازمة لإنشاء نظام مناسب وفعال للإدارة الجماعية؟

ثم نعقبه بسؤال آخر حتى تتوافق هذه الإدارات مع الالتزامات الدولية ألا وهو:

- ماهى الشروط التى يجب أن يستوفيها هذا النظام فيأتى متوافقاً مع الالتزامات الدولية المفروضة على الدول الأعضاء فى معاهدة روما، واتفاقية تريبس(١)؟

وللإجابة على هذين السؤالين، يجب علينا أن نعرف المهام التى يجب على الإدارة الجماعية القيام بها، حتى يتسنى لنا معرفة العناصر والشروط اللازمة للقيام بهذه المهام، والشروط التى يجب أن يستوفيها هذا النظام حتى لا يخالف الالتزامات الدولية.

وأول مهمة تبرز على جدول أعمال هذه الهيئات هى: أن تحل هذه الهيئات محل أعضائها فى القيام بالتراخيص الجماعية التى تيسر على جمهور المنتفعين، وخاصة الذين يتطلبون تراخيص كثيرة كما فى هيئات الإذاعة. فى هذه الحالة فإن الحصول على التراخيص من كل مؤلف أو فنانى أداء أو منتج على حده، مما يُصعّب الحصول على هذا الترخيص وهذا من شأنه العزوف عن استغلال هذه المصنفات التى يصعب الحصول على ترخيص باستغلالها، أو استغلالها بدون الحصول على ترخيص؛ وهذا من شأنه إلحاق الضرر بأصحاب الحقوق فى كلا الأمرين، مما يترتب عليه إلحاق الضرر أيضاً بالمنتفعين أنفسهم(٢).

---

(1) V. Gueguen Jean- Marie, th. precité, p. 547, "Les droit d'autoriser, dont jouissent les producteurs de phonogrammes et de vidéogramme, et les artistes, pourront être exercés collectivement ceci afin de simplifier le système des autorisations.

(2) V. La même th. p. 547. "Les société d'auteurs, d'artistes ou de productèures, ont prouvé leur efficacité. Elle se substituent à leurs adhérents qui, pris isolément, seraient dans l'incapcité de recovrer les droits qui leur sont dus par les utilisateurs de leurs oeuvres, prestations ou produits.

وتعلن المهمة الثانية لهذه الهيئات عن نفسها، حيث أنها مرتبطة بالمهمة الأولى ومترتبة عليها، ذلك أن هذه الهيئات عندما تحل محل أعضائها فى إعطاء التراخيص يكون ذلك من أجل تحصيل حقوق الأعضاء وتقسيمها عليهم وهى بذلك تثبت فعاليتها بما لديها من إمكانيات مادية وبشرية فى تحقيق ما يعجز عنه الأفراد، أصحاب الحقوق أنفسهم من جباية لهذه الحقوق من المستعملين للمصنفات أو الأداءات أو الانتاج.

هذا بالإضافة إلى ما يمكن أن تقوم به هذه الهيئات من منع لقرصنة حقوق أعضائها، وإبراز الناحية الثقافية للدولة التى ينتمى إليها أعضاؤها(١)، ولا يجب علينا أن نغفل دور الهيئات فى الدفاع عن الحقوق المعنوية التى يتمتع بها فنانو الأداء من أى عدوان قد يقع عليها من قبل المستعملين لهذه الأداءات.

-٢١٥- ومن خلال هذه المهام يمكن لنا أن نحدد العناصر والشروط التى يجب أن تكون متوافرة فى هذا الهيئات:-

[١] إعداد قاعدة بيانات الكترونية كاملة بأسماء الأعضاء المشتركين فى عضويتها، وصفة العضو «فنان أداء - منتج» إلخ والأداء أو الإنتاج الذى يمثل هذا العضو.

[٢] العلم التام بالالتزامات الدولية التى تقع على عاتق هذه الهيئات وخاصة الالتزامات الناشئة عن العضوية فى معاهدة روما واتفاقية تربس وذلك بالنسبة للدول الأعضاء فى هذه المنظمة مثل فرنسا مثلاً. حيث تشترك فى عضوية هذه المعاهدة (روما) على عكس الحال بالنسبة لجمهورية مصر العربية التى تقتصر عضويتها على منظمة التجارة العالمية وهذا ما تؤكده المادة ١٣٩ من القانون المصرى(٢)، ويستتبع مراعاة هذه الالتزامات اعتبار الأشخاص الذين ينتمون إلى إحدى الدول الأعضاء فى إحدى المنظمات مشمولين بالحماية مثل الوطنيين.

---

(١) انظر د/ ابراهيم أحمد ابراهيم، مقالة سابقة، ص٦

(٢) انضمت فرنسا الى معاهدة روما عام ١٩٨٧

[٣] إعطاء أعضاء هذه الهيئات صفة مأمورى الضبط القضائى وذلك فى تنفيذ أحكام هذا القانون حتى يتسنى لهم تأدية واجبهم(١).

[٤] التنسيق بين هذه الهيئات وبين الإدارات العامة فى الدول وذلك حتى لا تعرقل هذه الإدارات عمل هذه الهيئات وحتى نتفادى النقد الذى وجهه البعض لهيئات القانون الخاص.

[٥] تبادل خدمات مراقبة وتحصيل حقوق أصحابها بينها وبين الهيئات الأخرى فى بلدان العالم حتى يتعاونوا فى القضاء على القرصنة، وجباية الحقوق لأصحابها، أو بينها وبين منظمات حقوق الأداء، وهذا النظام نجد تطبيقه مقابل دفع عمولة مناسبة لهذه الخدمات، ضمن حدود مختلفة، فى البلدان التالية: على سبيل المثال «النمسا وكولومبيا والدانمارك وألمانيا وهنغاريا وإيطاليا وأسبانيا».

[٦] اقتسام وتوزيع الحقوق على أصحابها طبقاً لنظام عادل لا يضر بأى فئة من فئات أصحاب الحقوق، وعدم الغلو فى خصم مصروفات إدارية وتكاليف لهذه الهيئات، حتى لا يضار الأعضاء من ذلك.

إذا توافرت كل هذه العناصر فى الإدارة الجماعية لهذه الحقوق فليس مهما – من وجهة نظرنا – أن تكون هيئة عامة أو خاصة، شركة أم جمعية، المهم هو تحقيق أهدافها ومهامها التى ذكرتها، ويكون لكل دولة الحرية فى اتخاذ الشكل المناسب لهذه الهيئات وفقاً لظروفها الاجتماعية والقانونية والثقافية، وإن كنت أفضل هيئات القانون الخاص التى تضم أصحاب المصالح، مع توافر الرقابة العامة من قبل الدولة، حتى يمكن للدولة أن تزيل المعوقات التى يمكن أن تعترض هذه الهيئات فى تحقيقها لأهدافها.

---

(١) أنظر فى هذا المعنى: د/ابراهيم أحمد ابراهيم، مقالة سابقة، ص٧٣.

المطلب الثانى

الأساس القانونى لهيئات الإدارة الجماعية ومهامها

الفرع الأول

الأساس القانونى لقيام هيئات الإدارة الجماعية بأعبائها (١)

-٢١٦- أولاً: التوكيلات الصادرة إليها من الأعضاء:

قلنا إن هيئات الإدارة الجماعية لها دور كبير فى مكافحة القرصنة وفى إعطاء التراخيص وتحصيل المبالغ المالية المستحقة لأعضائها وتوزيعها على أصحاب الحقوق كل بنسبة استغلال مصنفه المؤدى، فما هو الأساس القانونى الذى يمكن هذه الهيئات من القيام بهذه الواجبات؟

يجيب على هذا التساؤل التشريع النموذجى العربى لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى المادة ٤٦ السابق ذكرها(٢) والمادة سبعة وأربعون والتى تنص على «تتمتع هذه الجمعيات فى حدود نشاطها وطبقاً لنظامها الأساسى بأهلية التقاضى بإسمها فى شأن

---

(١) V. Xavier Daverat, th. precité, n°. 326, p. 546.
"Les sociétés de gestion des droits voisins doivent exerces les droits définis par la loi, dons la limite du mondont donne, soit par tout ou partie de leurs associés, soit par des organismes etrangers.

(٢) تنص المادة ٤٦ من التشريع النموذجى العربى على «يجوز لأصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى مفهوم أحكام هذا التشريع أن يتنازلوا عن حقوقهم المالية إلى جمعية مهنية متخصصة أو أكثر لتتولى إدارة هذه الحقوق بإسمها ولحسابها باعتبارها خلفاً خاصا لهم، وتعد العقود التى تبرمها هذه الجمعيات فى هذا الصدد عقودا مدنية.
ولقد أعطت هذه المادة للدولة المعنية الحق فى أن تستبدل بالجمعية أى كيان قانونى آخر «إدارة حكومية أو شركة مدنية أو غير ذلك، ولو كان الأفضل أن يعهد بالمهمة إلى جمعية».

مصنفات الأعضاء فيها» وهذا ما يؤكده المشرع اللبنانى عندما يشير إلى أن الأساس القانونى الذى تقوم عليه هذه الهيئات هو التوكيل الصادر إليها من الأعضاء، فقد نصت المادة (٥٩)([1]) على «يتم التوكيل بموجب وكالة خطية تنظم لدى الكاتب العدل يذكر فيها صراحة كافة الحقوق الموكلة إلى الجمعية أو الشركة. تكون الوكالة لمدة محدودة، ويجوز أن يشمل التوكيل كافة أعمال المؤلف أو صاحب الحقوق المجاورة الحالية، أو المستقبلية أو بعضاً منها فقط، وفى حالة الشك تعتبر كافة الأعمال مشمولة بالوكالة.

وهذه الصيغة فى الفقرة الأخيرة «وفى حالة الشك تعتبر كافة الأعمال مشمولة بالوكالة» توحى من وجهة نظرنا - بأن قبول العضوية فى هذه الهيئات دليل على أن إرادة الأعضاء قد اتجهت نحو الرغبة فى قيام هذه الهيئات بدورها تجاه العضو ومن ثم فإنه إذا حدثت وكالة وكانت محل شك رجعنا إلى الأصل وهو أن قبول العضوية معناه الموافقة على إحلال هذه الهيئات محل أعضائها فى كافة التصرفات إلا ما استثنى باتفاق صريح، فإذا كان التوكيل للهيئة دون تحديد للأعمال فهذا معناه أنه يشمل كل الأعمال.

وكذلك فإن هيئات الإدارة الجماعية فى فرنسا والتى ذكرناها فى بداية كلامنا عن الإدارة الجماعية تقوم فى أساسها على التوكيل الصادر إليها من الأعضاء، فالأعضاء يحتفظون بملكية حقوقهم - كما يقول البعض - ولكن الهيئات تتولى إدارة هذه الحقوق أى تحصيلها ثم تقوم بتوزيعها على أصحابها بعد خصم المصاريف التى تتكبدها فى سبيل تحقيق أهدافها بمعنى أنها تقوم بها نيابة عن أصحابها طبقاً للتوكيل الممنوح إليها من قبل الإعضاء([2]).

([1]) أنظر المادة ٥٨ من القانون اللبنانى التى تنص على «يجوز للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة أو لخلفائهم الخصوصيين أو العموميين أن يوكلوا أمر إدارة حقوقهم وجباية التعويضات المتوجبة كلها أو بعضها إلى جمعيات أو شركات مدنية تؤلف فيما بينهم».

([2]) **V. P. Tafforeau**, th. precité, n°.640 , p.563.
"Les adhérents (artistes ou ayants droit) conservent donc la propriété de leurs droits dont seuel l'exercice est confié à la société.

-٢١٧- ولكن السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هـو : مـاهى خصـائص هذا التوكيل؟

هل مجرد الانضمام لهذه الشركة أو ذاك هو دليل على توكيل صادر من العضو إلـى الهيئة أم لابد من توكيل صريح؟

والإجابة على السؤال تقتضينا بيان خصائص التوكيل:-

يتميز التوكيل الصـادر من الأعضـاء إلـى هـذه الهيئـات بعـدة خصـائص نذكـر منهـا(١):-

[١] توكيل صريح "Mandat exprès" :- للأعضـاء الحـق فـى تحديـد نطـاق التوكيل، وتحديد المهام التى يجب على هذه الهيئات أن تحققها نيابة عنهم.

ولكن هذا الوضع لا يمنع اعتبار الانضمام إلـى هذه الهيئـات يمثل فى ذاتـه توكيـلاً صادراً من الأعضاء إلى الهيئات (٢)، كما يكفـى التوكيل العـام الـذى يشمل جميـع حقوق العضو، وهذا ما أكده نص المادة (٥٩) من القانون اللبنانى والسابق الإشارة إليهـا - ولكن الأفضـل هـو التوكيـل الصريـح الـذى يحـدد التصرفـات التـى يجـب علـى هذه الهيئـات أن تمارسـها نيابـة عن أعضائهـا(٣)، وذلك لأن عدم التحديد يجعل كـل الأعمـال مشـمولة

---

(١) يجدر الإشارة إلى ما يجب أن يتضمنه توكيل فيديوميوزيك أو ملخص لنموذج التوكيل، بحيث يكتب فى هذا التفويض اسم الشركة ومركزها ورأس مالها والسجل التجـارى، ثم يكتـب اسم ممثلها ولقبه ووظيفته الاجتماعية الحقيقية - يتضمن التوكيل التصرفات التى يجب على الوكيل (الشركة) القيام بها وغالباً تكون كالآتى - إبرام عقود المنافع العامة المشتركة والعقود الخاصة - مدة تطبيق هذه العقود - الخدمات المسموح رؤيتها عن طريق الشبكات السلكية واللاسلكية لكل أو جزء من الجمهور.
أنظر موقع WWW.SCPP.Fr .

(2) **V. Statuts de l'adami**, art. 10, statuts de la S.E.D.I.D.A.M, art (2).

(3) **V. P. Tafforeou**, th. precité, n°. 641, p. 564.
"Il s'agit donc bien d'un mandat exprès".

بالتوكيل، غير أن النطاق العملى لهذه الهيئات تفترض التحديد، حيث أنها تختص بإدارة الحقوق المجاورة.

نخلص من ذلك فى ضوء الرأى الآخذ بالتوكيل أن هيئات الإدارة الجماعية تختص ببساطة بإنجاز الأعمال الإدارية أو التحفظية اللازمة لتحصيل حقوق أصحاب الحقوق المجاورة.

[٢] توكيل مانع "Mandat exclusif" : هذه الخاصية فى غاية الأهمية، حيث بها ينفرد هذا التوكيل ويتميز عن غيره، ويأخذ التوكيل المانع معانى ثلاثة وهى:-

(أ) فهو توكيل مانع لأنه يمنع العضو من تسليم حقوقه إلى أية هيئة أخرى بعد انضمامه إلى هيئته، حيث لا يجوز لفنانى الأداء مثلاً أن يكون عضواً فى كل من "La sp EDIDAM", "L'admi" فى وقت واحد، ومع ذلك فإن الواقع العملى يقرر أن فنانى الأداء يمكن أن يكتسب الصفتين التى بهما يمكن أن ينضم إلى كلا الهيئتين، ومع ذلك فإنه لا يجوز له أن ينضم إلا إلى هيئة واحدة([1]).

ولكن تلك الخاصية لا تمنع أن ينضم الشخص إلى هيئة بصفته فناناً وإلى هيئة أخرى بصفته منتجاً.

(ب) يتشابه هذا التوكيل مع شرط عدم المنافسة، ولذلك فيجب على العضو الذى سلم حقوقه إلى هيئته. أن يمتنع عن التصرف بنفسه لاقتضاء هذه الحقوق، كما لا يمنع من انتقال هذه الحقوق إلى وكيل آخر مادام هذا التوكيل سارياً فحسب، ولكن يلتزم أيضاً بعدم منافسة الوكيل فى عمله الخاص. كما يمكن أن تكون الصفة المانعة فى التوكيل مرادفة لضمان نزع اليد بعمل شخص ثالث أو بعمل العضو نفسه([2]).

([1]) **V. P. Tafforeau**, th. precité, n°. 642, p. 564.

([2]) **Marie-France** "le mandat exclusif" D. 1979- Chron- 265, spéc. n°. 7. p. 266.

(جـ) وحيث أن التوكيل يتميز بأنه توكيل مانع، فيجب أن نحدد بوضوح محله حتى لاتتشابك الاختصاصات بين الموكل والوكيل.

[٣] توكيل لتحقيق منفعة عامة "Le mandat d'intért commun": وذلك لأن هدف هذه الهيئات هو الدفاع عن الحقوق المادية والمعنوية لأعضائها، والدفاع عن المهنة ككل «أى الدفاع عن كل الأعضاء الذين ينتمون إلى هذه الهيئات». وليس الدفاع عن أحد الأعضاء فى موضوع لا يمت للمهنة بصلة([1]).

ولذلك نجد نص المادة (L.321-1) فى المقطع الثالث منها تنص على «أن لهذه الهيئات الصفة القانونية للإدعاء بها أمام القضاء للدفاع عن حقوق أعضائها».

ومن منطلق هذه الخاصية نجد أن هذه الهيئات لا تقوم بعملها إلا باقتضاء النفقات اللازمة لذلك من الأعضاء فتكون وكيلة بأجر.

كما أن هذه الخاصية تجعل لهذا التوكيل ميزة ينفرد بها عن غيره وهى أنه لا يجوز للعضو إلغاء توكيله طالما بقى يتمتع بعضوية هذه الهيئات بل يجب على الهيئة أن تقوم بالدفاع عن حقوق الأعضاء، ولا يملكون هؤلاء الأعضاء إلغاء توكيلاتهم([2]).

مدة هذه التوكيلات : غنى عن البيان أن مدة هذه التوكيلات هى المدة التى يتمتع فيها العضو بعضوية هذه الهيئات وهذا ما تؤكده نص المادة (1-2) من النظام الأساسى لهيئة S.C.P.P بقولها أن مدة التوكيل هى مدة العضوية فى هذه الهيئة.

- La durée de ce mandat sera celui de l'adhésion au pacte sociale"([3]).

([1]) **Pierre - Yves**. G Autier. propriété littéraire et artistique, P.U.F. 1991, n°. 281.

([2]) **V. Collart** - Dutilleul et delebecque, contrats civils et commerciaux. précis Dalloz 1991. n°. 674. p. 459, V. aussi, André "Clientèle commune et contrat d'intérêt commun" Mélanges weill. Dalloz litec. 1983. p. 85.

([3]) أنظر النظام الأساسى لهذه الهيئة على شبكة الانترنت موقع .WWW.SC.PP.fr.

٢١٨- ثانياً : حصة التنازل : "L'apport cession"

عرفت هذا النظام هيئة ساسم (La S.A.C.E.M) الخاصة بملحنى وناشرى الموسيقى ويتميز هذا النظام بأنه يجعل الهيئة مالكة لحقوق الأداء العلنى وليست مجرد وكيل عن الأعضاء مما يتيح لها مرونة فى تحصيل مبالغ الأداء العلنى وتوزيعها على الأعضاء بعد خصم مصروفات التحصيل والإدارة (١).

وهذا ما أكدته محكمة النقض الفرنسية بقولها «إن هيئة ساسم (La S.A.C.E.M) المدنية هى هيئة لحقوق المؤلفين تملك الحق فى التصرف مباشرة بدلاً من أعضائها وليست مجرد وكيل لجزء أو كل من حقوق المؤلفين التابعين لها(٢).

وينفذ هذا النظام عن طريق تنازل الأعضاء للهيئة عن حقوقهم المادية، دون الحقوق المعنوية التى لا تقبل التصرف ومن ثم فتكون خارجة عن هذا التنازل(٣).

وتستطيع الهيئة طبقاً لهذا النظام أن تتصرف لحسابها الخاص، فهى تملك الحق فى إعطاء التراخيص المتعلقة بالأداءات المصرح بها من قبل فنانى الأداء «على اعتبار أن هذا التصريح يمثل الحق فى تقرير النشر على فرض تمتع الفنان به - عند البعض». وهذا ما يجعل التنازل فعالاً، حيث يعتبر تنازلاً عن اشياء مستقبلية وهو جائز قانوناً طبقاً للمادة (1130) فقرة (1er) من التقنين المدنى (٤).

---

(١) أنظر د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٢١٣.

(2) Cass. com. 5 novembre 1985, R.I.D.A. 1986, n°. 129, p. 125.

(3) V. P. Tafforeau, th. précité, n°. 648, p. 271.

(4) V. P. Tafforeau, th. précité, n°. 648, p. 571. Vaussi. L.1130, "Les choses futures peuvent etre l'objet d'une obligation. on ne peut cependant renoncer à une succession non ouvert, ne faire aucune stipulation sur une pareille succession, même avec le consentement de celui de la succession duquel il s'agit.

وتحتفظ هيئة (Las. P.E.DIDAM) فى نظامها الأساسى بإمكانية أن تطلب من أعضائها أن يقوموا بتقديم حصة من حقوقهم المادية. حيث تنص المادة (2-2) من نظامها الأساسى على «يقدم فنانى الأداء حصة من حقوقه إلى الهيئة».

-٢١٩- ولكن إذا كان من حق الهيئة أن تتصرف فى حقوق فنانى الأداء بصفتها متنازل إليها عن هذه الحقوق، فما هو الحل لو حدث تعارض بين تصرف الهيئة بصفتها متنازلاً إليها، وبين تصرف فنانى الأداء المحيل لهذا التصرف؟

الإجابة على هذا السؤال جد يسيرة، حيث نطبق فى هذه الحالة نص المادة (L.1599) من التقنين المدنى الفرنسى التى تنص على أن «بيع الأشياء المملوكة للغير يكون باطلاً»(١).

وعلى ذلك فإن تصرف فنانى الأداء فى حقوقه التى تنازل عنها للهيئة، يجعل هذا التصرف باطلاً والبطلان هنا بطلان نسبى فلا يجوز أن يتمسك به إلا المشترى الذى وقع فى غلط فى صفات أساسية للبائع وذلك باعتقاده خطأ أن فنانى الأداء هو المالك(٢). فإذا كان المتصرف إليه – من فنانى الأداء – حسن النية، فهل يستطيع أن يتمسك بالحيازة مع حسن النية ليدفع مطالبة الهيئة له، ببطلان التصرف؟

الإجابة على هذا السؤال يكون بالنفى لأنه لا يجوز تطبيق المادة (2279) من التقنين المدنى لأنها لا تتعلق بالأموال المعنوية(٣).

---

(1) V. art. 1599 "La vente de la chose d'autrui est nulle. elle peut donner lieu à des dommages lorsque l'acheteur a ignoré que la chose fut à autrui.

(2) **V. P. Tafforequ**, th. précité, n°. 648, p. 571.

وانظر أيضاً حكم لمحكمة النقض الفرنسية صادر فى ١٧ يوليو سنة ١٩٥٨ يقرر أن «بيع ملك الغير يقع باطلاً بطلاناً نسبياً لمصلحة المشترى».

V. D. 1985, p. 619

(3) V. art 2279.

ويمكن أن يكون التصرف صحيحاً لو استند المتصرف إليه إلى نظرية الظاهر، وهى تشترط بجانب حسن نية المتصرف إليه، أن يكون فناء الأداء والمتصرف إليه قد وقعا فى غلط مشترك له ما يبرره(١).

هذه القواعد السابقة تطبق لو كان تصرف فناء الأداء تنازلا، أما لو كان التصرف ترخيصاً بسيطاً وليس تنازلاً فإن العقد لا يكون باطلاً فى ذاته ولكن لا يحتج به فى مواجهة المالك وذلك لأنه يتشابه مع تأجير الأشياء المملوكة للغير. وعلى ذلك فإن العقد لا يكون له أساس فى مواجهة الهيئة لو تمسكت ببطلانه ولكن لا يمكن فى هذه الحالة أن نطبق نص المادة (L.335-4) من التقنين الفرنسى ويعاقب المتصرف إليه جنائياً لأن هذه المادة تفترض عدم الحصول على ترخيص من فناء الأداء وهذا الشرط غير متوافر فى هذه الحالة.

ومع ذلك فإنه يمكن لصاحب الامتياز «المرخص له» أن يستند إلى نظرية الظاهر لرفض دعوى الهيئة. ولكن سيكون مجبرعن التخلى عن حقه فى المدة التالية لهذه الدعوى لأنه سيصبح سيئ النية (٢).

---

(١) V. Alain Benabent, les obligations, Montcher estien, coll. "Domat droit privé" 3ème éd. 1991, n°. 370-380, p. 202-207.

(٢) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 650, p. 573

الفرع الثانى

مهام هيئات الإدارة الجماعية

-٢٢٠- تتعدد الأدوار التى تقوم بها هيئات الإدارة الجماعية، وتتنوع ونذكر منها:

[١] التفاوض على المعاهدات والاتفاقيات الجماعية

La négociation de conventions et accords collectifs

[٢] ممارسة حقوق أعضائها L'exercice des droits de leurs membres .

[٣] توزيع المبالغ المتحصلة La repartition des sommes perçues .

[٤] الدفاع عن حقوق أعضائها La defense des droits de leurs membres.

وسنتولى شرح كل مهمة من هذه المهام بشئ من التفصيل :-

-٢٢١- أولاً: التفاوض على المعاهدات والاتفاقيات الجماعية :

إن دور هيئات الإدارة الجماعية فى التفاوض على المعاهدات والاتفاقات الجماعية غنى عن البيان والتوضيح، حيث أن هذه الإدارات قد شاركت فى عدد من المفاوضات الجماعية بجانب النقابات الممثلة لأعضائها (١).

كما وقعت على عدد من الاتفاقات الجماعية التى تسرى على أعضائها، وذلك لما لها من نيابة قانونية عن أعضائها من خلال التوكيل الصريح الصادر إليها من قبل الأعضاء.

ويجدر الإشارة إلى ما تقوم به هذه الهيئات من المشاركة فى اللجان التى تحدد المقابل المالى عن الرخص القانونية والإجبارية والتى نص عليها المشرع الفرنسى فى المواد (L.212-4, L.212-9, 311-5) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى، وذلك عن طريق الهيئات الآتية:-

---

(١) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 652, p. 576.

أ – La SPRE هيئة مدنية لتحصيل المقابل المالى العادل (١).

ب – La SoRE COP هيئة من أجل المقابل المالى عن النسخة الخاصة الصوتية(٢).

جـ – La Société copie France هيئة مكلفة بتحصيل المقابل المالى عن النسخة الخاصة السمعية البصرية (٣).

-٢٢٢- ثانياً: ممارسة حقوق أعضائها : تمارس هيئات الإدارة الجماعية:

أ – الحق فى الترخيص لحساب أعضائها، حيث تقوم بإبرام عقود الاستغلال.

ب – يمتد نشاط هيئات الإدارة الجماعية إلى تحصيل المقابل المالى العادل "rémunération équitable" المستحق عوضاً عن التراخيص القانونية.

جـ – تقوم هيئات الإدارة الجماعية باستلام المبالغ المالية المستحقة لفنانى الأداء الذين يبرمون عقود الإنتاج السمعى البصرى.

أولاً: الممارسة بواسطة العقد "L'exercice par contrat" :

٢٢٣- تقوم هيئات الإدارة الجماعية التى تتعلق بفنانى الأداء، "Le SPEDIDAM, L'ADAMI" بإعطاء التراخيص اللازمة لنسخ "reprodiure" الأداءات ونقلها إلى الجمهور "Communiquer au public" وفى سبيل قيامها بهذه المهمة تلجأ إلى عقود الامتياز "contrate de concession" أو الرخص "Licence" التى تتعلق بأداء واحد أو عدة أداءات من تلك التى تشتمل عليها قائمتها كما تقوم هذه الهيئات بتحرير العقود العامة للتمثيل "Les contrats generaux de represertation". ولأهمية دور هيئات تحصيل وتوزيع حقوق فنانى الأداء نجد أن المادة (L.321-10) من التقنين الفرنسى تنص على «لهيئات تحصيل وتوزيع حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وفنانى الأداء فى حدود التوكيلات الممنوحة لهم من قبل الأعضاء أو الهيئات الأجنبية التى تمثل نفس الحقوق.

---

(١) أنظر ما يلى ، ص٥٣٩.

(٢) أنظر ما سبق، ص٢٥١.

(٣) أنظر ما سبق، ص٢٥١.

الحق فى الممارسة الجماعية للحقوق المنصوص عليها فى المادة (L.213-1) والمادة (L.215-1) وذلك عن طريق إبرام العقود العامة للمنفعة العامة مع مستعملى الفونوغرام والفيديوغرام.

وغنى عن البيان أن نص المادتين (L.213-1) و (L.215-1) يتعلقان بالحقوق المجاورة لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام ومع ذلك فإن هذه المادة (L.321-10) نصت على ضرورة تدخل هيئات فنانى الأداء.

ومن ثم فإن هيئات الإدارة الجماعية المتعلقة بالمنتجين «فونوغرام - فيديوغرام» لها الحق فى الممارسة الجماعية نيابة عن أعضائها ولكن بشرط تدخل الهيئات التى تمثل فنانى الأداء "L'SPEDIDAM, L'Adami" . ولذلك نجدنص المادة ٤ من النظام الأساسى لهيئة المنتجين (SCPP) تنص على أن «تختص الهيئة بالممارسة الجماعية لحقوق منتجى الفونوغرام والفيديوميوزك وخاصة:

* الترخيص أو المنع بالنسخ المباشر أو غير المباشر للفونوغرام أو الفيديوميوزك.

* الترخيص أو المنع لنقل الفونوغرام أو الفيديوميوزك إلى الجمهور.

* تحديد المقابل المالى المستحق عوضاً عن النسخ أو النقل إلى الجمهور أو البدء فى التصرف إلى الجمهور(١).

---

(١) Art. 4, objet De la société a pour objet.

1) L'exercice collectif des droits des producteurs de phonogrammes et de vidéomusiques et notamment, d' autoriser au interdire la reproduction directe ou indirect des phonogrammes et vedemusiques .
   - D'autoriser ou interdire la communication au public des phonogrammes et vidéomusiques.
   - et des fixer le montant de la rémunération due en contrepartie des reproductions, communications au public ou mises à la disposition du public.

أنظر النظام الأساسى لهذه الهيئة فى موقعها على شبكة الانترنت WWW.SCPP.fr.

-٢٢٤- حكم يوضح طبيعة ونظام العقد العام للمنفعة العامة: (١).-

تخلص وقائع هذه الدعوى فى أنه قد تم تحرير عقد عام للمنفعة العامة "du contrat général d'internet commun" فى ١٧ يناير سنة ١٩٨٩ بين هيئات إدارة حقوق منتجى الفونوغرام (S.P.P.E. et S.C.P.P) وهيئة إذاعة Europe 2 communication يكون بمقتضاه لهيئة الإذاعة الحق فى نسخ الفونوغرام للتجارة.

ولم تكن هيئة (L'ADAMI) الممثلة لفنانى الأداء طرفاً فى هذا العقد، هذا بالإضافة إلى أن منتجى الفونوغرام أعضاء الهيئات (Las. C.P.P. et S.P.P.F) والمتنازل إليهم عن الحقوق المادية للموسيقيين لم يعطوا تكويلاً لهذه الهيئات بممارسة هذه الحقوق، ومن ثم اعتبرت المحكمة أن هذا الترخيص بالنسخ يكون صادراً من أشخاص «هيئات إدارة حقوق منتجى الفونوغرام» لا يملكون الحق فى الترخيص.

ثانياً : حالات الرخص القانونية : Le cas des licences legales:

-٢٢٥- تلعب هيئات تحصيل وتوزيع حقوق فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام دوراً مهماً جداً فى استلام المبالغ المالية المستحقة لأعضائها عوضاً عن التراخيص الإجبارية والتى تسمى بالمقابل العادل (L rémunération equitable) كما تلعب الدور نفسه فى استلام وتحصيل المبالغ المالية المستحقة عوضاً عن النسخة الخاصة السمعية والسمعية البصرية وهذا ما سوف نوضحه:-

-٢٢٦- [١] تحصيل المقابل المالى العادل La perception de la rémunération equitalle

نصت على هذا المقابل المادة (L.214-1) من التقنين الفرنسى بقولها «عندما ينشر الفونوغرام لأغراض تجارية، فإن فنانى الأداء والمنتجين لا يستطيعون أن يعترضوا على:

---

(١) T.G.I. Paris, 3ème ch., 24 juin 1992, S.F.A. et ADAMIC/ s té Europe 2 communication, S.C.P.P. et S. P.P.F. .F.I.D.A janv. 1993, n°. 155. 199 et T.G.I. Paris 3ème ch., 19 Février 1992, SPEDIDAM et S.N.a.M C/ s té Europe 2 communi cation S.C.P.P et S. P.P.F. inédit

١- نقله مباشرة إلى مكان عام بشرط ألا يستعمل فى حفلة.

٢- إذاعته أو توزيعه عن طريق كابل توزيعاً متزامناً مع هذه الإذاعة.

ويستحق فنانوا الأداء والمنتجين مقابلاً مالياً عن استعمالات الفونوغرامات المنشورة لأغراض تجارية.

ويلتزم الأشخاص الذين يستعملون الفونوغرامات التى تنشر لأغراض تجارية. فى حدود الشروط المذكورة فى الفقرة (١، ٢) من هذه المادة بدفع المقابل المالى. ويحتسب المقابل المالى على أساس إيرادات الاستغلال، أو يقدر جزافياً فى الحالات المنصوص عليها فى المادة (L.131-4) ويقسم المقابل المالى بين فنانى الأداء والمنتجين لكل منهما النصف(١).

ونظراً لصعوبة تحصيل هذا المقابل المالى المستحق عوضاً عن التراخيص القانونية بسبب كثرة المستعملين لهذا الفونوغرام من :-

---

(١) V. art. 214-1, Lorsqui un phongoramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste, interprête ne peuvent s'opposer.

1- A sa communication directe dans un lieu public, dès lorsqu'il n'est pas utilisé dans un spectacle;

2- A sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution pour câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion. ces utilisations des phonogrammes publiés à des fins commerce, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes, ouvrent droit à rèmunèration au profit des artistes- interprétes et des producturs. cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentiannées aux 1° et 2° du présnt article.

Elle est assise sur les recettes de l'explaitotion ou, à défaut , évalué for faitairement dans les cas prévus à L'article L.131-4.

Elle est répartie par moitie entre les artistes- interprétes et les producteurs de phonogrammes. - [L. n°. 85-660 du 3 juill. 1995, art. 22].

(هيئات اتصال سمعى بصرى عامة وخاصة – محطات – مطارات – فنادق .. إلخ) فإن القانون الفرنسى قد أوكل مهمة التحصيل لهيئة (S.P.R.E) وهى هيئة مدنية لتحصيل المقابل المالى العادل.

"Societe civile pour la perception de la remuneration Equitalle"

وتضم هذه الهيئة فى عضويتها أربعة هيئات أعضاء هى :-

"La S.P.P.F) , (La SPEDIDAM), (L'adami) , (La S.C.P.P).

ويكون لكل هيئة صوت فى الجمعية العامة. وتعطى هذه الهيئات توكيلاً لهيئة (S.P.R.E) لتحصيل المبالغ المستحقة من مستعملى الفونوغرامات وتوزيعها عليها، ونوضح فى هذا الجدول المبالغ المالية التى حصلتها الهيئة فى أعوام ١٩٩٨ حتى عام ٢٠٠٢ الخاصة بالمقابل المالى العادل.

En Millions d'euros	1998	1999	2000	2001	Budget 2002	2002	Écart Budget/Réel en%
RE	13.338	14.963	14.454	17.256	16.083	20.076	+ 24.92 %
CPS	2.569	2.732	2.633	7.506	16.769	13.400	- 20.09 %
CPA	0.300	0.314	0.223	0.312	0.214	0.312	+ 31.09 %
VIDEOS	9.539	10.182	11.641	12.468	11.830	15.467	+ 30.74 %
PHONOS	0.426	1.026	1.901	3.014	3.049	2.298	NS
sous total	36.171	39.217	30.852	40.556	47.945	51.554	+ 7.53 %
Vidéos exception.						4.917	
TOTAL	26.171	29.217	30.852	40.556	47.945	56.471	+17.81%

-٢٢٧- [٢] تحصيل المقابل المالى من أجل النسخة الخاصة السمعية والسمعية البصرية:

إن تحصيل المقابل المالى من أجل النسخة الخاصة يتمثل فيه التعاون بين أصحاب الملكية الفكرية عموماً، حيث تقوم هيئتين بتحصيل المقابل المالى الخاص بالمؤلفين وفنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام أحدهما عن النسخة الخاصة السمعية (Sor ECOP) والأخرى عن النسخة الخاصة السمعية البصرية (La societe copie france) حيث يحصل المؤلفون على خمسين ٪، ويقسم الباقى على فنانى الأداء والمنتجين لكل واحد منها ٢٥٪ كما رأينا فى القيد الخاص بالنسخة الخاصة.

وجدير بالذكر أن الملتزم بدفع المقابل المالى عن النسخة الخاصة هم مستوردى وصانعى الدعامات الفارغة (Cassettes vierges) كما أوضحنا سابقاً(١).

-٢٢٨- [٣]: عقود الانتاج السمعى البصرى :

إن التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج لتحقيق مصنف سمعى بصرى، يكون بمثابة ترخيص من فنانى الأداء للمنتج بتثبيت أدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور وعلى ذلك فإن التوقيع على هذا العقد يتضمن فى الوقت ذاته ترخيصاً من فنانى الأداء، باستغلال أدائه، وهذا الترخيص لا يمنع من تدخل هيئات الإدارة الجماعية بغرض التفاوض - عند الاقتضاء - على المقابل المالى الذى يجب أن يدفع للفنان (٢).

بيد أن العقد الذى يقصد منه استعمال أداء محدد سلفاً، يمكن أن يبرم عن طريق هيئات الإدارة الجماعية الموكل لها قانوناً ممارسة هذه الحقوق (٣).

غير أن الواقع العملى يفيد أن هيئة (La ADAMI) تترك أعضائها يحررو بأنفسهم عقود الاستغلال الخاصة بحقوقهم المجاورة.

---

(١) أنظر ماسبق، ص٢٤٧.

(2) V. art (212-4).

(3) **V.P.Tafforequ**, th. précité, n°. 660, p. 584.

وعلى العكس من ذلك، فإن هيئة (La. S.P.E.DIDAM) توقع بنفسها العقود تنفيذا للتوكيلات الصادرة إليها من أعضائها.

ولا يمكن لنص المادة (4-212) أن يكون حائلاً دون توقيع هيئات الإدارة الجماعية لهذه العقود – رغم ما تشيره بقولها «العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج»، حيث أن التصرفات الصادرة من الهيئات بصفتها وكيلاً عن فنانى الأداء تنتج آثارها بين فنانى الأداء والغير من ناحية وبين فنانى الأداء والمنتج من ناحية أخرى.

وعلى ذلك فإن هذه الهيئات تلعب دور المدافع عن حقوق أعضائها فى حالة تعرضهم للغبن فى تقدير المقابل المالى المستحق لهم، نظراً لما تتمتع به هذه الهيئات من خبرة مهنية وصفة إدارية تمكنها من معرفة التقديرات الحقيقية لهذا المقابل (١).

وتقوم هيئات الإدارة الجماعية الخاصة بفنانى الأداء (La SPEDIDAM), (L'ADAMI) باستلام كافة المبالغ المالية المستحقة لأعضائها تنفيذاً لعقود الانتاج السمعى البصرى وذلك من المنتجين لهذه المصنفات السمعية البصرية.

---

(١) V.P. Tafforeau, th. précité, n°. 660, p. 585.

ثانياً: توزيع إجمالي المبالغ المتحصلة

(La répartition des sommes perçues)

-٢٢٩- لاشك ان المهمة الثانية لهيئات تحصيل وتوزيع حقوق أصحاب الحقوق المجاورة تتحصر فى توزيع إجمالى المبالغ المتحصلة، وقد سبق وتكلمنا عن كيفية توزيع حقوق النسخة الخاصة فلا داعى لتكرار ما سبق (١).

ويكفينا الإشارة إلى توزيع المبالغ الناجمة عن الرخص القانونية والتى تسمى بالمقابل العادل (La rémunération equitable).

نصت على طريقة هذا التوزيع الفقرة الأخيرة من المادة (L.214-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بقولها: «يقسم المقابل المالى العادل المتحصل من الرخص القانونية على فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام بنسبة النصف لكل طائفة» (٢).

كما تنص المادة (L.214-2) على «مع عدم الإخلال بأحكام الاتفاقيات الدولية، فإن الحق فى المقابل المالى المعترف به طبقاً لأحكام المادة (1-214) «المقابل المالى العادل» يقسم بين فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام بالنسبة للفونوغرام المثبت لأول مرة فى فرنسا(٣).

وجدير بالذكر أن المقابل المالى العادل المستحق عوضاً عن التراخيص القانونية، يحسب لكل عمل وفقاً لإيرادات استغلاله، ومدة بثه، ومدى إقبال الجماهير عليه.

---

(١) راجع ما سبق ص ٢٥٢.

(2) V. art . L.214-1 ..... "Elle est répartie par moitié entre les artistes- interprètes et les producteurs de phgonogrammes".

(3) V. art. L.212-2 "Sous réserve des convention reconus par les dispositions de l'article L.214-1 sont rèpartis entre les artistes - interprètes et les producteurs de phonogrammes pour les phonogrammes fixée pour la première fois en France

ولأهمية هذا المقابل المالى العادل نشير إلى ما قامت به إحدى هيئات الإدارة الجماعية من توزيع لهذا المقابل المالى، وهى هيئة (LASCPP) وهى الهيئة المدنية التى تمارس حقوق منتجى الفونوغرام، حيث بلغ تعداد المبالغ الموزعة فى سنة ٢٠٠٢ ما يقرب من ٤١,٦ مليون يورو (٢٨٣ مليون فرنك) فى مقابل ٣٤ مليون يورو (٢٢٣ مليون فرنك) فى عام ٢٠٠١ (١).

ومعنى ذلك أن هذه المبالغ تزداد يوماً بعد الآخر بسبب التطور التكنولوجى الذى سهل استخدام هذه الأعمال، كما ساعد هذه الهيئات أيضاً فى تحصيل هذا المقابل المالى.

ثالثاً: الدفاع عن حقوق الإعضاء

٢٣٠- أولاً: الدفاع عن الحقوق المادية: La défense du droits patrimoniaux

تلعب هيئات الإدارة الجماعية دوراً مهماً وفعالاً فى الدفاع عن حقوق أعضائها، وذلك بكفاحها المرير ضد قرصنة هذه الحقوق عن طريق أجهزتها وموظفيها الذين يمثلون قوة فى مراقبة حقوق الأعضاء.

وقد سبق وتعرضنا للأساس القانونى الذى يجعل لهذه الهيئات صفة قانونية فى الدفاع عن حقوق أعضائها(٢). فحصة التنازل التى يقوم بها الأعضاء لحساب الهيئة يجعل لها صفة فى الدفاع عن هذه الحقوق باعتبارها مالكة لها. كما أن المادة (L.321-1-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى تنص على أن «تتمتع هذه الهيئات بالصفة القانونية للإدعاء أمام القضاء من أجل الدفاع عن الحقوق المكلفة طبقاً لنظامها اللائحى»(٣).

---

(١) أنظر موقع هذه الهيئة على شبكة الإنترنت. www.scpp.fr.

(٢) راجع ما سبق ص ٢٨٢.

(3) V.art. (L.321-1-2) ... Ces sociétés civiles régulièrement constituées ont qualité pourester en juistice pour la défense des droits dont elles ont statutairement la charge.

وجدير بالذكر أن الدفاع عن حقوق الأعضاء من قبل هيئات الإدارة الجماعية لايحقق مصلحة الأعضاء فقط، وإنما يحقق مصلحة خاصة بهذه الهيئات، حيث أنها تستقضى أجرها عن عملها المتمثل فى تحصيل وتوزيع حقوق الأعضاء عن طريق نسبة مئوية (un pourcentage) من المبالغ المتحصلة، ومن ثم فإن الإضرار بحقوق الأعضاء يمثل أضراراً خاصة بهذه الهيئات، وبالتالى يكون لها الصفة القانونية للدفاع عن حقوق أعضائها(١). أضف إلى ذلك أن من حق هذه الهيئات الدفاع عن المهنة التى تمثلها.

ولذلك نجد نص المادة (2) من النظام الأساسى لهيئة (L'ADMI) تنص على أن «تكتسب الهيئة الصفة القانونية لاتخاذ أية إجراءات للمنفعة العامة وخاصة من أجل حماية أصحاب الحقوق والدفاع عنهم.

وبالتالى تملك هذه الهيئات الصفة القانونية التى تجعلها ترفع الدعاوى اللازمة لحماية أعضائها ضد أى اعتداء يمس الحق المادى والمطالبة بتوقيع العقوبات الجنائية والتعويضات المدنية اللازمة لجبر الضرر ورفعه.

كما تملك هذه الهيئات المطالبة باتخاذ أي إجراء من الإجراءات التحفظية التى نص عليها القانون للمحافظة على أدلة الإدانة، ومنع الاعتداء أو إيقافه ... إلخ هذه الإجراءات.

-٢٣١- ثانياً: الدفاع عن الحق المعنوى La défense du droits moral .

تنص المادة (L. 212-2) على أن «لفنانى الأداء الحق فى احترام اسمه وصفته وأدائه. وأن هذا الحق يرتبط بشخصه، فلا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم، وينتقل هذا الحق إلى الخلف من أجل حماية أداء الفنان وذكراه (٢).

---

(١) **V.P. Tafforeou**, th. precité, n°. 671, p. 593.
V. aussi, l'affoire jugée par crim. le 28 juin 1988 (RIDA., avril 1989, n°. 140. 215).

(٢) راجع ما يلى ، ص ٤٣٦.

وعلى ذلك – وطبقاً لهذا النص – فإن الحق المعنوى لا يمكن التصرف فيه، ولايستطيع أحد أن يباشره إلا صاحب الحق نفسه – طالما كان على قيد الحياة – أو خلفائه من بعده، وذلك من أجل حماية أداء الفنان وذكراه.

وتطبيقاً لذلك – قضت محكمة النقض بباريس – بأنه ليس من حق هيئة سلسم (S.A.C.E.M.) أن تدافع عن الحق الأدبى للمؤلفين، وذلك لأنها تختص برعاية المنافع العامة للمؤلفين أو المنفعة الشخصية للهيئة، بعكس الحق المعنوى الذى يمثل منفعة فردية لصاحب الحق (١).

كما أن تقدير الأضرار التى يمكن أن تلحق بالحق المعنوى تخضع لصاحب الحق نفسه، وليس لتقدير الهيئة التى تمثله (٢).

ومع ذلك – فإن البعض(٣) – قد ذهب إلى أن النظام الأساسى لهيئة (La S.P.EDIDA.M) وهيئة (L'ADAMI) قد عهد إلى هذه الهيئات مهمة الدفاع عن حقوق فنانى الأداء المقررة بواسطة قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥، وبالتالى فإن الحق المعنوى يمكن أن يكون محلاً لدعوى قضائية مقامة عن طريق هذه الهيئات.

ولكن – نحن نرى – أن عدم قابلية هذا الحق للتصرف هو من النظام العام الذى لايجوز الاتفاق على غيره، ومن ثم فإن الحق المعنوى لا يمارس إلا من خلال صاحبه، أو خلفائه بعد وفاته بهدف حماية أداء الفنان وذكراه.

---

(١) Paris, 10 juil. 1957, Doutourd e/Royer de la Bastie et autres, D.1957. 622, note Lindon; civ. 1ère 6 déc. 1966. Soc. Films Marceou et autere e/S.G.D.L. (2 espèces), J.C.P. 1967. 14937. concel. Lindon; 1ère civ. 16 avril 1975, S.G.D.L. e/soc. les presses de la cité et autres. Bull. civ. 1. n°. 134, p. 116.

(٢) V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 674, p. 596.

(٣) V. Paris, 19 Fév. 1992, SPEDI DAM. Europe 2,

أما هيئات الإدارة الجماعية، فلا يمكن لها أن تمارس الحق المعنوى نيابة عن فنانى الأداء، وذلك لأن هذا الحق يرتبط بشخصه فلا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم.

ولكن لو أن التعدى على الحق المعنوى ترتب عليه ضرر مادى، فيمكن لهذه الهيئات الإدعاء أمام القضاء استناداً إلى الإضرار بالحقوق المادية التى تمثلها وليس استناداً إلى الحق المعنوى الذى يرتبط بشخص فنانى الأداء، ويجوز لها أن تطلب من فنانى الأداء التدخل فى الدعوى للدفاع عن حقوقه المعنوية.

الفصل الثانى

الحماية القانونية للحقوق المجاورة من الاعتداء

-٢٣٢- تمهيد :

مما لا شك فيه أن تقرير حقوقاً قانونياً لحق المؤلف والحقوق المجاورة يجب أن تتسم بالفاعلية، وذلك عن طريق تقرير جزاءات جنائية ومدنية يتعرض لها كل من تسول له نفسه الافتئات على هذه الحقوق.

ولذلك نجد القانون المصرى والفرنسى على حد سواء نص على عدة جزاءات توقع على المعتدى على هذه الحقوق، وقبل أن نتعرض لهذه الجزاءات، كان لزاماً علينا أن نتعرض لصور الاعتداءات التى يمكن أن تمثل إخلالاً بحقوق هذه الطائفة، ثم نعقبه بالوسائل القانونية التى وضعها القانون لمعاقبة المعتدين وحماية أصحاب الحقوق.

وبذلك تتضح خطتنا فى هذا الفصل كالآتى :-

المبحث الأول : صور الاعتداء على الحقوق المجاورة.

المبحث الثانى : إجراءات حماية الحقوق المجاورة.

المبحث الأول

صور الاعتداء على الحقوق المجاورة

تمهيد :

-٢٣٣- لاشك أن التطور السريع والهائل في مجال تقنيات تثبيت الأعمال الفنية سهلت الاعتداء على الحقوق المجاورة، مما أدى إلى ضياع حقوق أصحابها وحقوق المؤلفين تبعاً لهم، مما يكون له الأثر السلبى على المجتمع ككل، وذلك بإحجام هؤلاء المبدعين (مؤلفين أو مؤدين أو منتجين) عن القيام بأدوارهم فى نشر الثقافة فى المجتمع وتنمية روح الإنتماء لدى أفراده، أو على الأقل يؤدى هذا الضياع لحقوقهم إلى التكاسل عن هذا الإبداع لعدم وجود الحافز الذى يحفزهم على مواصلة الإبداع وذلك بالضرب على المعتدى بيد القانون حتى يتم المحافظة على حقوقهم.

كما أدى إزدهار صناعة الفونوغرام إلى انتشار التعدى على التسجيلات الصوتية والأداءات الموسيقية مما نبه الأذهان إلى وجوب توفير الحماية لهذا اللون من ألوان النشاط الإنسانى الذى لم يكن ليرقى إلى مستوى المصنف الأدبى لغياب عنصر الابتكار عنه (١).

ونظراً لكثرة الاعتداءات التى تقع على أصحاب الحقوق المجاورة وعلى المؤلفين فقد أصبحت مثار اهتمام المفكرين والمنتجين والفنانين، ولا أدل على ذلك من أن هناك مسلسلات درامية أصبحت تناقش هذا الاعتداء نذكر منها على سبيل المثال مسلسلاً دراميا يحمل عنوان «شاطئ الخريف» فقد تعرض لهذه المشكلة «مشكلة قرصنة شرائط الكاسيت والفيديو» كما أن وسائل الإعلام أصبحت تقوم بحملات إعلانية لتوعية المواطنين من ضرر هذه القرصنة.

---

(١) أنظر أ/السيد حسن البدراوى - مقالة بعنوان حق المؤلف والحقوق المجاورة فى سياق الانترنت: التطورات الجديدة، وهذه مقالة على موقع الانترنت WWW.arabpip.org/lectures n1 3htm.

لذلك آثرت أن أعرض بالتفصيل فى هذه الرسالة لبعض الاعتداءات التى تقع على اصحاب الحقوق المجاورة، والتى من أثرها الإضرار بحقوق المؤلف. ويطلق على كل صور الاعتداءات والتى نصت عليها المادة (١٨١) من قانون حماية الملكية الفكرية المصرى، والمادة (L.335-4) من التقنين الفرنسى مصطلح القرصنة، ولذلك خصصت هذا المبحث لدراسة القرصنة من حيث تعريفها وأنواعها وأسبابها وآثارها المتعددة على كل من فنانى الأداء والمنتجين والدولة التى ينتشر فيها هذا العمل، مع الإشارة إلى ما يمكن إتباعه للقضاء على هذه الظاهرة.

المطلب الأول

مفهوم القرصنة

الفرع الأول

تعريف القرصنة

Définition de la piraterie ([1])

-٢٣٤- القرصنة تعبير يطلق على الجريمة فى عرض البحر ضد سفينة بطاقمها أو بشحنتها([2]).

وجاء فى القاموس الموسوعى الفرنسى فى بيان كلمة القرصنة (Piraterie) بأنها اعتداء يقع من قرصان، يحترف القرصنة وذلك بخطف طائرات تجارية وأخذها رهينة لينهى بها مشكلة سياسية أو يأخذها بغرض سرقة ما بها([3]).

فالقرصنة هى جريمة ترتكب ضد الطائرات فى الجو أو السفن فى عرض البحر، بغرض السرقة أو لتحقيق أغراض أخرى سياسية.

هذا هو الأصل فى استعمال هذه الكلمة ولكن استخدمت فى نهاية القرن الثامن عشر لكى تعبر عن الاعتداءات التى تقع على حقوق المؤلف وكذلك الحقوق المجاورة، باعتبار

([1]) أنظر الجريدة الرسمية الأوروبية No L.341/8 فى ١٩٩٤/١٢/٣٠، مشار إليه فى كتاب تحديات حماية الملكية الفكرية – أبحاث ندوة الجمعية الدولية لحماية الملكية الصناعية.

([2]) V. Melle cavalie sylivie, les proplemes de droit d'auteur et de droits voisins liés à la reproduction des oeuvres par magnetophone et magnétoscope en droit Français et dans les conventions internationales, th. paris 1 1984, p.11.

([3]) V. "Déctionnaire encyclopédique" vol. 1. (A.E) P. 1238 piraterie (1) Agissement de pirate. Exercer la pirateri. piraterie aérienne: détournement d'avions commerciaux, eventuellement accompagné de prise d'atages, à des fins politiques au crapuleuses.

أن من يقوم بمثل هذا العمل يتساوى هو والقرصان الذى ينهب سفينة فى عرض البحر أو يستولى على طائرة لا يملكها فى الجو.

وإن كان البعض يرى أن قانون ١١ مارس سنة ١٩٥٧ لم يذكر مصطلح القرصنة ولا قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥، لا تقنين الملكية الفركية الفرنسى ولكن هذا المصطلح مفهوم من مصطلح التزوير أو التقليد(١).

ويرى فقهاء القانون الدولى العام أن القرصنة تتكون من الأعمال التالية :-

[١] أى عمل غير قانونى من أعمال العنف أو الاحتجاز أو أى عمل سلب يرتكب لأغراض خاصة من قبل طاقم أو ركاب سفينة خاصة أو طائرة خاصة ويكون فى أعالى البحار موجهاً :-

أ - ضد سفينة أو طائرةأخرى أو ضد أشخاص أو ممتلكات على ظهر تلك السفينة أو على متن تلك الطائرة.

ب - ضد سفينة أو طائرة أو أشخاص أو ممتلكات تقع خارج ولاية أى دولة.

[٢] أى عمل من الأعمال السابقة ترتكبه سفينة حربية أو سفينة عامة أو طائرة حكومية تمرد طاقمها عليها واستولى عليها.(٢)

وجاء فى المادة (١) فقرة (٢) من قرار الاتحاد الأوروبى ٩٤/٣٢٩٥ بتاريخ ١٩٩٤/١٢/٢٢ (ب) البضائع محل القرصنة:- يقصد بها تلك البضائع التى هى فى حقيقتها نسخ، أو تمثل نسخاً، أخذت دون موافقة صاحب حق المؤلف أو الحقوق المجاورة له، أو صاحب الحق على النموذج الصناعى سواء سجل وفقاً للقانون المحلى أو لم يسجل، أو

---

(١) V. Isabelle Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numérique, litec, 2002, n°. 214, p. 93.

(٢) أنظر د/مصطفى أحمد فؤاد، د/رياض صالح أبو العطا - القانون الدولى العام (النظام القانونى للعلاقات الدولية - الدبلوماسية - البحار) بدون سنة طبع، أو دار نشر، ص٣٤٠.

شخص فوضه صاحب الحق تفويضاً صحيحاً فى بلد الانتاج، حيث يمثل هذا النسخ تعدياً على تلك الحقوق بموجب قانون الاتحاد أو قانون الدولة العضو التى يطبق فيها الإجراء القضائى الذى تتخذه سلطات الجمارك.

وقد ورد تعريف للقرصنة فى معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة بأنها (استنساخ للمصنفات المنشورة أو الفونوغرامات بأى طريقة مناسبة من أجل توزيعها على الجمهور، وإعادة إذاعة البرامج الإذاعية للغير دون أى تصريح.

ويطلق عادة على التثبيت غير المشروع (للتمثيل أو الأداء المباشر المصطلح الإنجليزى (bootlegging) (أى التهريب)(١).

وتعرف القرصنة فى مجال الفونوغرام والفيديوغرام: بأنه نسخ تسجيل صوتى أو سمعى بصرى وعرضها للبيع بهدف الربح وذلك دون الحصول على ترخيص من صاحب الحق(٢).

وقد ورد تعريف القرصنة فى المبادئ الأولية لحق المؤلف بأنها (الاستنساخ دون ترخيص لمادة مسجلة وبيعها خفية. ويبلغ تقليد الغلاف أو الوعاء فى بعض الأحيان حداً من الإتقان يجعل المشترين (بل والمنتجين أنفسهم فى بعض الأحيان) ينخدعون بحيث يظنون المعروض من المنتجات الأصلية (٣).

-٢٣٥- رأينا فى تعريف القرصنة : لقد قررت القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية لأصحاب الحقوق المجاورة (سواء كانوا فنانوا أداء أو منتجو فونوغرام أو فيديوغرام وهيئات الإذاعة) حقاً يسمى الحق فى الترخيص (droit d'autoriser) وسنتعرض له فى حينه. وأن أى عمل يقوم به أى فرد دون الالتزام بهذا الحق - إلا ما استثنى بنص خاص

---

(١) انظر معجم مصطلحات حقوق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطل رقم (١٨٦).

(٢) V. Melle cavalie sylvié, th. preced. p.11.

(٣) أنظر المبادئ الأولية لحق المؤلف - اليونسكو، ١٩٨١، ص٦٢.

– يشكل هذا العمل فعل القرصنة، ولا نعتقد – من وجهة نظرنا – أن هدف الحصول على الربح شرط لتحقيق فعل القرصنة، بل مجرد نقل الأداءات (interprétations) أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية أو البرامج الإذاعية إلى الجمهور دون الحصول على الترخيص من فناني الأداء أو منتجي الفونوغرام أو الفيديوغرام أو هيئات الإذاعة يشكل دون أدنى شك فعل القرصنة الفكرية(١).

وهذا ما يؤكده أستاذنا د/محمد حسام لطفي بقوله (إن مجانية الحفل العام لا يجب أن يكون سبباً في انتهاك الحق العادل للمؤلف في الحصول على مقابل عن الأداء العلني لمصنفاته. وهذا هو ما يقول به الفقه الفرنسي والمصري على حد سواء. وهو الذي أدى بالقضاء من قبل لإخضاع الأداء العلني بالكنائس لحق المؤلف(٢).

---

(١) V. Isabelle Wekstein, op. cit. n. 215, p. 94.

(٢) أنظر د/ محمد حسام لطفي، حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص٦١.
حيث يرى سيادته أن الأداء العلني للمصنفات يخضع لحق المؤلف حتى ولو كان الهدف منه عمل الخير. فمن يريد عمل الخير لا يجب أن يقوم به على حساب غيره. وقد يصدم هذا المنطق البعض ويصفه بعدم الإنسانية والشدة، إلا أن حكم القانون يجب أن ينفذ مهما بلغت شدته وهو ما يعبر عنه الفقه اللاتيني بـ (Dura lex- Sed lex) ومع ذلك فإن جمعيات وشركات المؤلفين في العالم بأسره تطبق روح القانون المرنة دون نصه الجامد.

الفرع الثانى

أشكال القرصنة Formes de la piraterie

-٢٣٦- لاشك أن التطور التقنى فى مجال الاتصالات ونقل المصنفات أوجد بلا شك أشكالاً متنوعة من القرصنة وساعد على انتشارها، وهذا الوضع يفرض على التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية ملاحقته باستحداث أدوات قانونية جديدة لتفادى التعدى الذى يحدث على حق المؤلف والحقوق المجاورة. ولذلك كان حفياً بنا أن نشير إلى أشكال القرصنة حتى نكون على بينة من التعديات التى تحدث على الحقوق المجاورة وكيفية التصدى لها.

-٢٣٧- [١] إعادة النسخ أو الطبع (١) "Le repiquage"

وهذا هو أول شكل من أشكال القرصنة ويفترض هذا الشكل أن هناك نسخاً للأداء سواء على اسطوانات أو أشرطة كاست أو أشرطة فيديوتيب، وهذا النسخ يحمل علامة معينة، فيقوم المعتدى بطبع نسخ من هذا التسجيل الصوتى أو السمعى البصرى، ونشره تحت علامة مختلفة عن العلامة الأصلية الموجودة على الانتاج الأصلى. ويوجد هذا الشكل بكثرة فى الدول التى تفتقد إلى تشريع يكافح القرصنة، حيث أن المعتدى أو (القرصان)

(١) V. Gueguen Jean-Marie, th. precité, p. 698.

وفى هذه الرسالة يرى الباحث أن القرصنة فى المجال السمعى البصرى تشكل ظاهرة عالمية حيث أنها تحتل نسبة ٧٥٪ من القرصنة عموماً، بعكس القرصنة فى المجال السمعى فإنها أقل انتشاراً من نظيرتها فى المجال السمعى البصرى، ولعل السبب فى ذلك - من وجهة نظرنا - يرجع إلى سهولة الحصول على الشرائط السمعية البصرية بسبب ذيوع ظاهرة التأجير فى المجال السمعى البصرى عنه فى المجال السمعى الذى يفضل مستهلكه الشراء بدلاً من الإيجار وذلك بسبب انخفاض أسعارها بالمقارنة بالمجال السمعى البصرى التى تتميز بارتفاع أسعارها، ومن ثم يلجأ الأشخاص إلى تأجيرها وقرصنتها.

كما يرى أن ضرر القرصنة لا يمس المهنة وحدها ولكن الضرر يمتد ليشمل الدولة التى ينتشر فيها هذا العمل.

يكون فى مأمن من أى خطر وبالتالى فإنه يقوم بعرض إنتاجه فى السوق علانية لعدم وجود رادع يردعه (١).

ولذلك فقد كان هذا الشكل منتشراً فى وسط وشرق أوربا حيث يكون الانتاج غير المشروع – بطبيعة الحال – أقل من سعر الانتاج الأصلى المشروع وذلك لأن المعتدى أو القرصان إذا جاز لنا نعته بهذا الوصف لايدفع حقوق المؤلف والتى تقدر بعشرة٪، ولايدفع تكاليف للبائعين والموزعين لأن دور النشر المزورة غالباً ما تكون هى الناشرة والموزعة(٢). وفى الدراسة التى أجرتها جمعية الناشرين فى انجلترا حول هذا الموضوع (موضوع القرصنة الفكرية) من خلال المقارنة بين تكاليف نشر الكتب التى تنشر بالطرق المشروعة وتكاليف نشر النسخ المزورة من هذه الكتب، على أن الربح الصافى الذى تحققه النسخ المزورة فى حالة نشر الكتب بالطرق المشروعة هو فقط (١٠٪)، وأن هذه النسبة يتم الحصول عليها بعد توزيع تكاليف النشر على النحو التالى (١٠٪ جعائل حق المؤلف، ٢٠٪ تكاليف طباعة الكتاب، ٢٥٪ خصم للبائعين فى المكتبات، ١٥٪ للتوزيع، ١٠٪ للتسويق، ١٠٪ تكاليف إضافية) فى حين يكون زيادة الربح الصافى فى حالة التزوير يرجع إلى عدم دفع الناشر جعائل للمؤلف لأن النسخ مزورة، وعدم دفع تكاليف للبائعين والموزعين لأن دور النشر المزورة غالباً ما تكون هى الناشرة والموزعة، ومن هنا لا تتجاوز تكاليف نشر وتوزيع وتسويق الكتب المزورة (٤٠٪) وبهذا يكون الربح الذى يحصل عليه الناشر فى حالة التزوير ما يقارب خمسة أضعاف الربح الذى يحصل عليه فى حالة النشر بالطريق المشروع(٣).

---

(١) V. Melle cavailié sylvie, th. precité, p.13.

(٢) أنظر التقرير المقدم من (Clive Bredly) رئيس جمعية الناشرين البريطانية للندوة الدولية الخاصة بالقرصنة الفكرية، التى عقدتها المنظمة العالمية للملكية الفكرية (Wipo) فى جنيف فى الفترة من ١٦ حتى ١٨ من مارس سنة ١٩٨٣.

(٣) أنظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، ص٢٢٠.

وفى هذا الشكل من أشكال القرصنة لا يتم خداع المشترى بإيهامه أن النسخة أصلية كما فى الشكل التالى، ولكن يقع الضرر على أصحاب الانتاج الأصلى وفنانى الأداء، كما قد يقع على المشترى أيضاً وذلك فى حالة ما إذا كان هذا الانتاج ليس بالجودة التى يتمتع بها الانتاج الأصلى - وهذا ما يحدث غالباً - وذلك لأنه لا يوجد شركات ذات خبرة فى الانتاج الصوتى أو السمعى البصرى، ولها باع طويل فى هذا الموضوع وتقوم بالقرصنة لتعارض ذلك مع سمعتها التجارية ومع الثقة التى تتمتع بها من قبل الجمهور.

كما أن هذا العمل يضر بسمعتها التجارية مما يكون له الأثر فى عزوف الجماهير عن شراء منتجاتها بعد فقدهم للثقة فيها بسبب هذا العمل غير المشروع.

من أجل ذلك نجد أن الذين يقومون بهذا العمل فى - الغالب - أفراداً ليس لهم الخبرة الطويلة فى هذا المجال، أو شركات فى بداية نشاطها وهذا له أثر كبير على جودة الانتاج - بلا شك - وبالتالى يكون نتيجته سيئة على المستهلكين لهذا النوع من الانتاج.

-٢٣٨- [٢] التزوير أو التقليد (١) "Le Contrefaçon"

فى هذا الشكل من أشكال القرصنة يتم الاعتداء على أصحاب الانتاج (من منتجين للفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة) وعلى فنانى الأداء، كما أن الاعتداء يمس المشترى أيضاً وذلك بإيهامه أن هذا الانتاج المزور هو الإنتاج الأصلى، وهذا الشكل من أشكال القرصنة يتم بأن يقوم مرتكبه بنسخ التسجيل السمعى أو السمعى البصرى مع تقليد نفس العلامة التى يضعها صاحب الإنتاج الأصلى مع ذات الطريقة المتبعة فى التغليف والتعبئة وذلك لخداع المشترى الذى يبحث عن الانتاج الأصلى - باعتبار هذا الانتاج المزور هو الانتاج الأصلى، فهذا المسلك من المعتدى لا يتضمن نسخاً للمضمون فقط مثل الحالة السابقة التى عرضنا لها ولكن أيضاً يقوم بتقليد العلامة الأصلية التى يضعها صاحب الانتاج الأصلى وكذلك التغليف والتعبئة ليوهم المشترى أنه يشترى الإنتاج الأصلى.

---

(١) V. not. Gueguen Jean-Marie, th. precité, p. 698.

وهذا الاعتداء ينتشر فى الدول التى يوجد لديها تشريعات تكافح القرصنة على اعتبار أن هذا العمل ليس واضحاً فى مخالفته، ولكن يستتر مرتكبه وراء تزويره، ويعرض إنتاجه على أنه الإنتاج الأصلى(١) وهذا بلا شك يؤثر على صاحب الانتاج الأصلى وعلى جمهور المتعاملين أيضاً،

-٢٣٩- ولعله من المفيد أن نعرض فى هذا الشأن لإحدى القضايا التى تعرضت لهذا الشكل من أشكال القرصنة(٢).

القضية : منحت شركتان مصريتان موزعاً مغربى الجنسية حق إنتاج واستغلال مصنفات موسيقية خاصة وفوجئ الوكيل القصرى (الحصرى) بوجود ألاف من أشرطة الكاسيت فى الأسواق بعلامتين مختلفتين لا علاقة لهما بالإنتاج الفنى المنسوب إليهما كما لاحظ أن أغلفة الأشرطة باهتة وليست ناصعة الألوان كالصور الأصلية بل أن بعض هذه الأشرطة تبدأ بعبارة مسجلة صوتية عند تشغيلها تفيد أن حقوق هذه الأغانى محفوظة فى جميع أنحاء العالم للشركة الأصلية المرخصة.

---

(١) V. Melle cavailié sylvie, th. precité, p.13.

وجدير بالذكر الإشارة إلى بعض أحكام فرنسية صادرة عن القرصنة.

1- "avril 2003, le tribunal correctionnel de saint dié a condamné un particulier concernant une affaire de retenue en douanes effectuée en 1996 de plusieurs milliers d'enregistrements illicites reproduisant. and des enregistrement interprétès par Elvis presley.
L'importateur a eté condamné.
- à une peine de 6 mois d'emprisonnement avec sursis. assortis d'une mise à l'èpreuve de 2 ans et de l'obligation de réparer les dommages causés par les infractions qu'il avait commisis.

2- Mai 2003, le trib. correctionnel d'Albertville.

3- Mai 2003, le trib. correctionnel de pontoise.

وكان الحكم بالغرامة قدرها ٥٠٠٠ يورو لمن يبيع اسطوانات مزورة.

انظر هذه الأحكام بالتفصيل على شبكة الإنترنت، موقع www.SCPP.Fr.

(٢) أنظر فى هذا الصدد حكم محكمة الاستئناف بالدار البيضاء (الغرفة الجنحيه) ملف رقم ٩٥/٥٠٠٢ (قضية الشرائط الغنائية).

تعلل المتهم الأول بأنه يتعامل مع شركة جزائرية بعقود مسجلة بالسفارة الجزائرية بالمغرب وبوزارة الشئون الخارجية والتعاون ومقر المجلس البلدى وأن الشركة الجزائرية تسلمت نموذج الشريط المراد إنتاجه وصور الغلاف المثبتة على الشريط ليقوم ذلك بإنتاج الشريط بمقر الشركة التى يديرها، وتتم طباعة غلاف الشريط بمعرفة مطبعة أخرى بالدار البيضاء.

ودافع المتهم الثانى بمثل دفاع المتهم الأول وذكر إسم شركة تونسية منحت الشركة الجزائرية حق إعادة تسجيل وتوزيع الأشرطة المضبوطة بعد نسخها وطباعة أغلفتها فى مقرها بالدار البيضاء، وأما المتهم الثالث فقد أكد أنه مجرد موزع للأشرطة ولاعلاقة له بعملية التسجيل ولا بالعقود المبرمة مع المؤسسات الفنية المعنية به، فى حين برر المتهم الرابع ضبط عدد مائتى شريط غنائى لديه بأنه مجرد بائع وأنه لم يكن يعلم بأن الأشرطة مقلدة.

نسبت النيابة العامة إلى المتهمين جميعاً تهمة تقليد وترويج وتزييف علامات ومصنفات موسيقية وفنية بصورة اعتيادية.

الحكم: صدر حكم أول درجة (بتاريخ ١٩٩٥/٥/٥ ملف عدد ٩٥/٢٣٢٢) ببراءة المتهمين لانتفاء ركن التقليد، ولكن النيابة استأنفت الحكم فقضت محكمة الاستئناف بإدانة المتهمين الأول والثانى بجنحة تقليد وترويج وتزييف علامة ومصنفات موسيقية وفنية بصورة اعتيادية، وأدانت الثالث باعتباره شريكاً لهما فى ذلك، وعاقبت كل متهم بثلاثة أشهر حبساً نافذاً وغرامة قدرها عشرة آلاف درهم، أما البائعون فأدت حكم أول درجة ببراءتهم على أساس أنه يتعذر من الناحية الواقعية إطلاعهم على العقود المبرمة من المتهمين الأول والثانى والتأكد من أحقيتهما فى تسجيل وتوزيع المصنفات الموسيقية لبعض المطربين وفى شأن المحجوزات من الأشرطة الغنائية رفضت المحكمة إعادة النظر فى حكم أول درجة الذى قضى بالمصادرة باعتبار أن الأشرطة المذكورة هى مقلدة وأن

تواجدها فى الأسواق التجارية هو تواجد غير مَشروع، وأيدت بذلك حكم أول درجة بمصادرتها.

ولذلك نجد أن التشريعات الوطنية قد أعطت للمضرورو جملة من الإجراءات القانونية التى تحمى حقه والتى سنتعرض لها فى حينها.

-٢٤٠- [٣] التهرب (١) "Le bootlegging" :

وهذا الشكل من أشكال القرصنة يتضمن قيام القرصان بإذاعة أداء الفنان وإيصاله إلى الجمهور بدون علمه سواء عن طريق قنوات تلفزيونية أو عن طريق محطات إذاعية وذلك أثناء إقامة الفنان لحفلات عامة أو خاصة، وهذا النقل بلا شك يتضمن تسجيلاً لهذا الأداء ثم يقوم القرصان بالتجارة فى هذه التسجيلات دون الحصول على ترخيص من فنانى الأداء ولا من المؤلف (٢).

وهذا يعود بلا شك بالضرر على أصحاب هذه الحقوق، وذلك بحرمانهم من حقوقهم المالية التى يجب أن يحصلوا عليها بسبب إذاعة أدائهم على الجمهور، كما يضر المؤلفين الذين يشتركون بمصنفاتهم فى هذا الأداء وذلك بحرمانهم أيضاً من حقوقهم المالية التى تتحقق بسبب هذا الأداء العلنى وتوصيله للجمهور.

-٢٤١- وفى قضية توضح هذا المعنى قامت إحدى الشركات المعروفة لخدمات الانترنت فى الولايات المتحدة (٣).-وهى شركةNapsterantine- بتوفير الكتالوج الغنائى

---

(١) وتطلق - أحياناً - على إذاعة أداء الفنان فى الحفلات العامة أو الخاصة وإيصاله للجمهور دون إجازة المؤدين كلمة bootlegging المشتقة من كلمة botleg أى الجزء العلوى من الحذاء عالى الساق «برقية» وهى تعنى فى هذا المقام - نقل الشئ بطريقة مخالفة للقانون أى تهريبه فى كلمة واحدة.

(٢) V. Melle Covalie Sylrie, th. precité, p.12.

(٣) أنظر د/ أحمد جامع، اتفاقات التجارة العالمية (وشهرتها الجات)، دار النهضة العربية، الجزء الثانى، طبعة ٢٠٠١ ص ١١٤٢، هامش (٢).

الموسيقى لإحدى الفرق الموسيقية هى Metallica فى موقعها على الشبكة، بدون الحصول على إذن بهذا منها. وأقامت الفرقة دعوى قضائية ضد الشركة متهمة إياها بإنتهاك حق المؤلف فى ملكيتها الفكرية للموسيقى موضوع الكتالوج.

وعقدت إحدى لجان الكونجرس الأمريكى فى يونيو سنة ٢٠٠٠ جلسة استماع للطرفين. ودافع الموسيقيون عن حقهم فى أن يكون لهم وحدهم - أى بصفة استئثارية - الحق فى اتخاذ القرار الخاص بالتصرف فى أعمالهم بأنفسهم. وبأن الشركة تركت الملايين ينسخون أو يحملون موسيقاهم مضيعة عليهم العوائد المالية المستحقة لهم فى مقابل هذا النسخ أو التحميل المجانى free doun lood، أما المحامى عن الشركة فقد دافع عنها بأنها لم تفعل شيئاً غير قانونى، وأن كل ما قامت به - ببساطة - هو أنها سهلت الإتصال ما بين الناس المهتمين بالموسيقى، وأنها اتبعت المنهج الأصلى بالانترنت فى توفير المشاركة فى المعلومات، وقد حكم القضاء الأمريكى فى ٢٨ يوليو سنة ٢٠٠٠ لصالح الفرقة الموسيقية - ومعها مجموعات الصناعات الموسيقية - لقيام شركة Napster بإنتهاك حق المؤلف للفرقة فى المادة موضوع كتالوج الموسيقى الخاص بها، كما أمر القاضى بإغلاق موقع الشركة على الإنترنت كعقاب لها. وبالطبع فإن هذا الأمر القضائى لم يعجب ملايين المستاءين ممن كانوا يستخدمون الموقع وينسخون الموسيقى مجاناً، فقد أعلنوا عن مقاطعتهم للصناعات الموسيقية بسبب هذه الدعوى، ولكن الشركة استأنفت الأمر وصدر أمر قضائى Ingunction ملزم للشركة بدفع كافة الأعمال الموسيقية التى لازالت تتمتع بحق المؤلف من موقعها على شبكة الانترنت وقد صدر هذا الأمر فى ٧ مارس سنة ٢٠٠١ ولم تكن القضية قد انتهت بعد.

كما قد يضر أيضاً بحقهم الأدبى وذلك فى حالة ما إذا كان الأداء فى حفلة خاصة ولايريد المؤدى أن يصل هذا الأداء إلى الجمهور، فهنا يكون المؤدى قد حرم من الحق فى النشر وهو أحد عناصر الحق الأدبى - على فرض أن المؤدى يتمتع بهذا الحق - على خلاف بين الفقهاء فى ذلك.

وكذلك فإننا يمكن أن نعرف التهرب بأنه «التسجيل الذى يتحقق خلسة دون تصريح من فنانى الأداء، أثناء قيام هذا الفنان بالأداء الحى فى حفلة عامة أو مذاعة عبر المذياع أو التلفاز (١).

وهذا النوع من القرصنة يتحقق ضرره على فنانى الأداء مباشرة، وذلك لأنه هو الذى يملك وحده إصدار التصريح بالتثبيت أو النسخ، فليس فى هذه الصورة منتج للتثبيت بعد.

(١) Le bootleg se definit en effet, comme un enregistrement réalisé calondestinement, à partier de la prestation en direct (live) d'un artiste interprète, lors de concertspublics ou d'emissions de radio et de télévision auxquels ce dernier a participé.

مصدر شبكة الانترنت موقع WWW.SCPP.fr.

المطلب الثانى

أسباب القرصنة وآثارها

الفرع الأول

أسباب القرصنة

-٢٤٢- إن الازدياد الخطير والمفزع للقرصنة التجارية فى مجال التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية والأفلام فى كل أرجاء العالم يثير المخاطر بالنسبة إلى الصناعة والابتكار الوطنى والتنمية الثقافية، ويلحق الأضرار بالمصالح الاقتصادية للمؤلفين وفنانى الأداء ومنتجى هذه التسجيلات.

كما أن القرصنة التجارية تفوق الجهود المبذولة فى سبيل الحفاظ على الثقافات الوطنية وتنشيطها.

وهذا ما دعى المنظمة العالمية للملكية الفكرية (L'O.M.P.I)([1]) إلى عقد ندوة عالمية حول القرصنة التجارية فى مجال (الفونوغرام والفيديوغرام والأفلام)، وانتهت هذه الندوة إلى أن أجملت أسباب انتشار هذه الظاهرة بالآتى ([2]):-

---

([1]) L'organsation Mondiale de la propriété intellectuelle.

([2]) V. Le Rapport sur le colloque mondial concernant la piraterie des enregistrement sonores et audiovisuels Genève 25 au 27 mars 1981.
ولقد شارك فى هذه الندوة مائتى خبير دولى يمثلون الدول الأعضاء فى المنظمة وبعض المنظمات غير الحكومية المعنية بالموضوع، مما أضفى على هذه الندوة طابعاً دولياً.

[١] التقدم التكنولجى لوسائل الاستنساخ والاتصال.

"Le développement technique des moyens de reproduction et de communication".

[٢] إنخفاض أسعار الأدوات اللازمة للاستنساخ.

"Les bas prix des appareils de reproduction".

[٣] كثرة الانتاج اليومى من الأشرطة الفارغة اللازمة للاستنساخ وانخفاض أثمانها.

"La production toujours plusgrande des bandes vierges et des coûts de plus en plus reduits".

[٤] خفة الأدوات الضرورية اللازمة للاستنساخ وسهولة حركتها.

- La monbilité des instabllations nécessaires.

[٥] كثرة الأرباح المتحصلة من ممارسة هذا النشاط.

- Le caracter fortement rémunérateur de cette activité.

[٦] قصور التشريع "L'insuffisance de la lègislation".

وسنعرض لكل سبب من هذه الأسباب ونناقشه، ونوضح مدى بقاء هذا السبب أو زواله بعد مرور كل هذه السنوات على هذه الندوة (مايقرب من ٢٢ سنة) وما مدى استجابة الدول للتوصيات التى أصدرتها الندوة؟

-٢٤٣- أولاً: التطور التقنى : "Le développement de la technique"

لا شك أن التطور التقنى فى مجال الاتصالات والاستنساخ، وتطور تكنولوجيا النسخ والحاسبات والطابعات والدخول على شبكات المعلومات (الإنترنت) وبتكلفة معتدلة - فى الآونة الأخيرة - قد هيأ الفرصة أمام قرصان التسجيلات السمعية والسمعية البصرية والأفلام للاعتداء على الحقوق المجاورة، وبالتالى على حقوق المؤلف لأنها ترتبط بعضها ببعض. وهذا ما تؤكده الأستاذة/ جودى واينجار جوانز رئيس فريق العمل بمشروع تطوير حقوق الملكية الفكرية فى مصر بقولها (إن التقدم التكنولوجى ساهم فى زيادة انتهاك الملكية الفكرية فى الوقت الذى ارتفعت فيه التكلفة المترتبة على التنمية مما تسبب فى صعوبة نظرة سوق الأعمال إلى قيمة حماية الملكية الفكرية([1]).

هذا التطور أدى إلى انتشار ظاهرة القرصنة على نطاق واسع وذلك فى الاسطوانات والأشرطة الصوتية والأشرطة السمعية البصرية على حد سواء.

وإن كان البعض يرى([2]) أن القرصنة التى تتعلق بالأشرطة أكثر انتشاراً من مثيلاتها التى ترتبط بالاسطوانات، وذلك لأن الإنتاج من الشرائط المقرصنة تكون أكثر سهولة وأقل تكلفة من تلك التى تتصل بالاسطوانات. كما أن الأدوات اللازمة للاستنساخ تكون بسيطة وغير مزعجة، ولا تحتاج لأمكنة متسعة.

les installations de reproduction sont simples et peu encombrantes.

([1]) أنظر مقالة للأستاذة جودى واينجار جوانز رئيس فريق العمل بمشروع تطوير حقوق الملكية الفكرية فى مصر بعنوان أعمال حقوق الملكية الفكرية فى ضوء اتفاقية (T.R.I.P.S) منشورة فى كتاب تحديات حماية الملكية الفكرية من منظور عربى ودولى - الجمعية المصرية لحماية الملكية الصناعية، القاهرة سنة ١٩٩٧، ص١١، ١٢.

([2]) **M. Melle cavalie sylvie, th. precité, p. 15**

فمن السهولة بمكان الحصول على آلة ناسخة (duplicateur) بسعر رخيص إلى حد ما، كما أن الأشرطة الفارغة من الكثرة العددية بحيث يسهل على القرصان الحصول عليها ونسخ كل ما يرغب فى نسخه.

كما تتمتع القرصنة فى مجال الأشرطة بخاصية تكاد تتميز بها عن مثيلاتها المرتبطة بقرصنة الإسطوانات وهى تلك التى تتعلق بمنافذ البيع أو التوزيع، فبيع الإسطوانات أو توزيعها يتطلب بائعين متخصصين (disquaires spécialises) فى هذا المجال أو محلات تجارية كبيرة حتى يمكن لها توزيع هذه الإسطوانات وذلك بعكس توزيع الأشرطة التى يمكن لأى بائع أن يقوم بها ولا يحتاج الأمر إلى المجهود اللازم بالنسبة لتوزيع الإسطوانات(١).

كما قد ساهم التطور التكنولوجى فى هذا العالم (عالم التسجيلات الصوتية والمالية) إلى أن يمتلك القراصنة أجهزة لنسخ ونقل الأشرطة سواء من التسجيلات أو المحطات الإذاعية، وتكون على قدر كبير من الجودة بحيث ينخدع بها المستهلكون، بل والمنتجون أنفسهم فى بعض الأحيان.

وهذا يجعلنا – نحن جمهور المتعاملين – فى حيرة من أمرنا فى التفرقة بين الإنتاج الأصلى والإنتاج المقلد، إلا أن البعض يرى أن التسجيلات التى يتم نسخها عن طريق التهريب تكون أقل جودة من التسجيلات الأصلية(٢).

---

(١) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p.15.

ورغم وجاهة هذا الرأى وصحته – فى حينه – إلا أن التفرقة بين الشرائط والإسطوانات فى هذا العصر أصبحت لا محل لها، بل أكثر من ذلك أصبحت الإسطوانات وخاصة إسطوانات الكمبيوتر (السيديهات) أسهل فى التداول والنسخ من شرائط الكاسيت، بفضل التقدم التقنى وكثرة اقتناء الأفراد لأجهزة الحاسبات الآلية، والتى يمكن استعمالها فى العرض والنسخ معاً، كما أن سعة هذه الإسطوانات وقدرتها على استيعاب أكبر المصنفات جعل الإقبال عليها مضاعف وبالتالى زادت الرغبة فى قرصنتها.

(٢) نفس المرجع السابق.

ونحن نرى أن التطور التقنى الهائل فى هذا المجال أدى إلى ظهور أنواع جديدة من الإسطوانات مثل الإسطوانات التى تسمى "Disque compacts" وإسطوانات "Laser vision" التى تعمل بأشعة الليزر، وأخيراً التى تسمى (audiomerique)، وهذه الأنواع تعطى إمكانية الحصول على نسخ منها على درجة عالية من النقاء والوضوح(١).

وهذا يسهل بلا شك للقرصان نسخ عدد كبير من الإسطوانات والأشرطة وتكون على درجة كبيرة من الجودة بحيث توهم المتعاملين على أنها السلعة الأصلية وليست المقرصنة.

كما أتاح التطور التقنى بالنسبة لتكنولوجيا التسجيلات المرئية الفرصة لقطاع عريض من المستفيدين لنسخ عدد كبير من الأفلام الروائية من أجهزة التلفاز مباشرة.

ولعل التطور فى مجال الحاسبات وشبكات المعلومات ومن أهمها شبكة الانترنت (internet) التى توفر معلومات فى مختلف المجالات العلمية والتجارية والترفيهية أدى إلى سهولة الحصول على الانتاج الفنى من أى مكان وبالتالى يسهل نسخه وقرصنته.

كما يرجع البعض أسباب تفشى ظاهرة القرصنة والعجز عن مكافحتها إلى عدم الإلتفات إلى عنصر حيوى ومهم يتمثل فيه إعداد الوسائل الكفيلة بحماية المصنف فى شكله الحديث كالأقراص المدمجة وغيرها قبل الشروع فى طرحها بالأسواق(٢).

-٢٤٤- ثانياً: الأرباح الطائلة التى يمكن جنيها من ممارسة القرصنة:

(La piraterie est une activité tres lucrative) :

قلنا أن التطور التقنى فى مجال الاستنساخ والاتصال هيأ للقراصنة الفرصة لاستنساخ عدد كبير من الأشرطة والاسطوانات بأقل تكلفة، ولذلك فإن هذا النشاط يكون مربحاً إلى

---

(١) أنظر د/ محمد حسام لطفى، تأجير الفونوغرام والفيديوغرام. مجلة مصر المعاصرة، الجمعية المصرية للاقتصاد السياسى والإحصاء والتشريع، القاهرة، السنة السابعة والسبعون، العدد (٤٠) يوليو سنة ١٩٨٦، ص١١٥.

(٢) أنظر رأى أ/ محسن جابر، رئيس مجلس إدارة شركة عالم الفن وعضو الاتحاد الدولى لمنتجى ومصنفى التسجيلات، جريدة الحدث الأردنية، ٥ يونيو سنة ٢٠٠٢، شبكة الانترنت، موقعها على الشركة كالآتى WWW. Al-Hadath.com.

حد كبير بفضل هذا التطور الهائل الذى أدى إلى سهولة الاستنساخ وقلة التكاليف هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى يظهر لنا الأمر واضحاً جلياً إذا علمنا أن القراصنة يقومون باستنساخ الإنتاج الأصلى الذى قام منتجه بتثبيته (تسجيله) على أشرطة سمعية أو سمعية بصرية أو اسطوانات، أو بثه إذاعياً – سواء عن طريق المذياع أو التلفاز أو حتى عن طريق شبكة الاتصالات العالمية (الانترنت).

هذا التثبيت أو البث لم يقم به منتجه هباءاً أو بلا تكاليف، بل قام به بعد أن أنفق مصاريفاً باهظة تتمثل فى :

[أ] دفع حقوق المؤلف المادية بالإضافة إلى احترام حقوقه المعنوية المتمثلة فى نسبة المصنف إليه وعدم تشويهه.

[ب] استئجار استوديو خاص بالتسجيل، واستئجار فرقة موسيقية على حسابه، والحصول على عدد من المعدات والآلات الضرورية.

[جـ] دفع حقوق فنانى الأداء المادية والتى تتكلف نفقات باهظة بسبب رغبة المنتج فى استقطاب الفنانين الذين يطلق عليهم نجوم شباك وأجورهم مرتفعة جداً وذلك حتى يضمن هذا المنتج تحقيق إيرادات عالية لإنتاجه، هذا بالنسبة للإنتاج، أما التوزيع فيحتاج هو الآخر إلى مصاريف إضافية وذلك لأنه يحتاج لخبرة قد لا تتوافر فى الغالب للمنتج ومن ثم يترك أمر التوزيع إلى أشخاص أو شركات متخصصة فى التوزيع سواء للأشرطة أو الاسطوانات أو غير ذلك من الوسائل المتاحة لتوصيل العمل للجمهور، ويكون ذلك بمبالغ طائلة تكون فى الغالب نسبة معينة من التوزيع، فيقوم القراصنة باستنساخ هذا العمل المثبت (المسجل) أو الذى قام المنتج ببثه، دون أن يتحمل بأى تكلفة من التكليفات التى أشرنا إلى بعضها والتى يتحملها المنتج الأصلى. فالقرصان ينهب حق المؤلف وحق المنتج، بل وحق فنانى الأداء الذين استرضوا نسبة مئوية من الأرباح، وبالتالى فإنه يكون

قد اقتصر كل هذه التكاليف بما فيها تكاليف التوزيع، لأن القراصنة أنفسهم هم الذين يقومون أيضاً بالتوزيع، وهذا بلا شك يجعل القرصنة نشاطاً مربحاً إلى أقصى درجة.

أضف إلى ذلك أن القراصنة ينافسون بانتاجهم المقرصن (المقلد) الإنتاج الأصلى وذلك لأن أسعار الانتاج المقلد تكون فى الغالب أقل من أسعار الإنتاج الأصلى، وذلك لقلة التكاليف فى الانتاج المقرصن عنه فى الانتاج المشروع.

وهذا بلا ريب يجعلهم قادرين على جذب عدد كبير من أولئك الذين كان يمكن لهم أن يشتروا الانتاج الأصلى لولا وجود ذلك الانتاج المقلد([1]) وهذا من شأنه أن يدر عليهم أرباحاً طائلة من هذا النشاط غير المشروع.

-٢٤٥- ثالثاً: قصور التشريع "L'insuffisance de la législation" ([2]).

إن السبب فى انشار ظاهرة القرصنة فى الماضى، كانت ترجع بلا ريب إلى قصور التشريعات عن النص على حماية الحقوق المجاورة، حيث لم تكن التشريعات الوطنية تتضمن أى حماية قانونية لطوائف الحقوق المجاورة، ولا أدل على ذلك من أن هذه الحماية لم تتقرر فى فرنسا - التى هى صاحبة الريادة فى حق المؤلف حيث كانت أولى الدول فى حمايتها لهذا الحق بالقانون رقم ١٧٩١ - إلا مع صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥، ذلك التشريع الذى كان أول من قرر حماية قانونية متخصصة وذلك فى قوانين الملكية الفكرية([3]).

([1]) V. Melle cavalie sylvie, th. precité, p.16.

([2]) جاء فى تقرير الهيئة العامة لحقوق المؤلفين والمبدعين الأسبان نشر مساء يوم الأربعاء ٩ نوفمبر سنة ٢٠٠١ أن نسبة قرصنة الإنتاجات الموسيقية «لم تكن تتعدى فى أسوأ الحالات ٢٥٪، لكنها وصلت فى الوقت الراهن إلى (٤٠٪) ومرشحة إلى الإرتفاع طالما لا تتم مواجهة المشكلة بإجراءات رادعة ملموسة. أنظر جريدة الوطن، ١٠ نوفمبر، سنة ٢٠٠١ على شبكة الإنترنت موقع :

WWW.alwatan.com.

([3]) Avant 1985, La jurisprudence considerat géneralement que la reproduction servile ou le "repiquage" des phonogrammes constituait un acte de concurrence déloyale. V. TGI Paris, 7 avt. 1977: Ri DA Janv. 1979, p. 182.
TGI, Paris, 6 oct. 1979, D. 1981, p. 190, note R. plaisant.

وظلت البلاد العربية جميعها حتى عهد قريب جداً لا يملكون أى تشريع خاص بحماية الحقوق المجاورة، اللهم إلا تطبيق القواعد العامة الواردة فى القانون المدنى، كدعاوى المسئولية المدنية، ودعاوى المنافسة غير المشروعة، أو اللجوء إلى طريق حماية حقوق الشخصية كالحق فى الإسم والحق فى الصورة، وعدم المساس بالسمعة وذلك لحماية حقوقهم الأدبية.

إلا أن هذه الحماية التى توفرها القواعد العامة يعتريها القصور، كما أنها حماية غير فعالة وغير مؤثرة على عكس الحماية الخاصة بقوانين حق المؤلف التى ترتبط بجزاء جنائى على التعدى عليها (١).

ولقد كانت جمهورية السودان الديمقراطية الشقيقة هى الدولة العربية السباقة فى هذا المجال وذلك بصدور قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة سنة ١٩٩٦ الذى قرر حماية لهذه الحقوق.

ثم تلتها الجزائر بالأمر الجزائرى رقم ٩٧ لسنة ١٩٩٧ وكذلك فعلت الجمهورية اللبنانية بقانون رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩، وصدر التشريع السورى رقم ٢٠٠١ وأخيراً جمهورية مصر العربية بالقانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢. فهل بعد صدور كل هذه التشريعات سواء الأوروبية أو العربية أو الأمريكية مازال الخطر يلحق بطرق استغلال المصنفات المؤداة؟ أم صدور هذه التشريعات نجح فى إزالة هذه الأخطار؟

وبعبارة أخرى هل مازالت التشريعات الوطنية تعتريها القصور أم أن التعديلات الأخيرة التى لحقت ببعض القوانين أو صدور تشريعات جديدة بدلاً من بعضها الآخر قد أزال هذا القصور؟

الحقيقة أن الرأى عندى رغم ما أضافته هذه التشريعات الجديدة من إسباغ الحماية لبعض الطوائف المساعدة للمؤلف فى نشر إبداعه والتى يطلق عليها فى مجموعها (الحقوق المجاورة)، حيث أصبحت هذه الحماية فعالة ومؤثرة بسبب ارتباطها بجزاء جنائى يوقع

---

(١) V. André Françon "La protection international du droit voisins, art. preced. p. 409.

على المعتدين على هذه الحقوق بجانب الجزاء المدنى، لذلك فإننى أذهب إلى ما ذهب إليه البعض من أن المشكلة ليست مشكلة تشريعات فقط، بل مشكلة تطبيق لهذه التشريعات(١).

هذا التطبيق يحتاج لتضافر الجهود، جهود الدول وجهود المواطنين لتحقيق تطبيقاً أمثلاً لهذه التشريعات، ولن يتأتى هذا التطبيق إلا بتحقيق الوعى الثقافى وتنمية ضمير الأفراد حتى يترفعوا عن الاستيلاء على أعمال غيرهم(٢)، ولن يترك الأمر لضمائر

---

(١) انظر فى هذا المعنى: د/السيد كتعان الأحمر، مقالة بعنوان «التقاضى فى مجال الملكية الفكرية»، حيث جاء فيها أن : إصلاح القوانين الناظمة للقواعد الموضوعية لحقوق الملكية الفكرية وجعلها متوافقة مع الاتفاقيات الدولية ذات الصلة، لا يمكن أن ينتج ثماره بدون وجود إجراءات سليمة وفعالة لتنفيذ هذه الحقوق. الإقرار والاعتراف بوجود أى حق بموجب نصوص قانونية موضوعية لا يكفى بحد ذاته لحماية هذا الحق ولابد من إنفاذ هذا الحق عن طريق الأجهزة القضائية والإجرائية حتى يمكننا القول بأن هذا الحق تمت حمايته فعلاً.
المشكلة الرئيسية فيما يتعلق بحماية حقوق الملكية الفكرية فى الدول العربية والنامية بشكل عام هى ليست فى إنعدام النصوص القانونية الموضوعية التى تعترف وتقر هذه الحقوق وإنما فى تطبيق هذه القوانين وإنفاذ هذه الحقوق لمصلحة أصحابها من قبل الأجهزة المتخصصة، وعلى رأسها الجهاز القضائى، مقالة سابقة على موقع الانترنت .WWW.arabpip.org/lectures-8-6.htm

(٢) ومما يؤكد – وجهة نظرى هذه – ما قامت به جمعية حماية الملكية الفكرية الأردنية فى أغسطس سنة ٢٠٠١، حيث نظمت الجمعية الأردنية لحماية الملكية الفكرية بالتعاون مع اتحاد منتجى برامج الكمبيوتر وهيئة السينما الأمريكية والاتحاد العالمى لصناعة الفونوغرامات دورة تدريبية حول حماية حق المؤلف، حيث ناقشت هذه الدورة الجوانب الفنية والتقنية والقانونية المتعلقة بعملية ضبط المصنفات المخالفة للقانون، وآلية التعرف على المصنف المقلد من المصنف الأصلى، وآلية التعاون والتنسيق والاستعانة بالأجهزة المعنية، المصدر: هذا الموقع على شبكة الإنترنت WWW.arabia.com ، وعلى ذلك فإنه لا قيمة لتشريعات لا يكون المسئول عن تطبيقها على دراية كاملة ووعى كامل بالأساليب الحديثة فى القرصنة حتى يتسنى له كشف هؤلاء القراصنة وملاحقتهم، فالمشكلة هى مشكلة وعى وتوعية، وهذا مايؤكده اتحاد منتجى برامج الكمبيوتر فى الخليج بأن معركته الكبرى هى توعية العملاء بمزايا النسخ الأصلية على النسخ المقلدة التى ينتجها تجار غير قانونيين.

الأفراد، بل يجب استخدام هذا التطور التكنولوجى فى الدفاع عن حقوق الملكية الفكرية عموماً وحقوق المؤلف والحقوق المجاورة خصوصاً.

ولذلك نرى حتى قبل صدور التشريعات التى تنص على حماية الحقوق المجاورة، أن تطبيق تشريعات حماية حق المؤلف يمكن أن تكافح – إلى حد كبير – ظاهرة القرصنة، وذلك لارتباط حقوق المؤلف بالحقوق المجاورة، وإمكانية استخدام المنتجين لحقوق المؤلف باعتبارهم متنازلاً لهم عن هذه الحقوق، وبالتالى يمكن استخدام كل الدعاوى التى تقررها القوانين للمؤلف وذلك لمكافحة هذا النوع من الجرائم.

ولكن ورغم ذلك فإن ظاهرة القرصنة كانت ولا زالت منتشرة، وهذا ما يؤكد وجهة نظرنا فى أن المشكلة هى مشكلة تطبيق وليست مشكلة تشريعات فقط (١).

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو: ما سبب عدم تطبيق هذه التشريعات؟

نرى أن صعوبة تطبيق هذه التشريعات تكمن فى ذلك التطور التقنى الهائل فى مجال الاستنساخ والاتصالات الذى سهل الاعتداء من قبل القراصنة خارج حدود الدولة التى ينتمون إليها، وهذا يستلزم أن تكون الأجهزة المعنية فى الدولة على دراية كافية بتلك التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية محل القرصنة.

كما يستلزم متابعة مستمرة من قبل أصحاب الحقوق على هذا الانتاج، حتى يمكن لهم أن يكتشفوا الاعتداءات التى تقع عليه.

---

(١) ولذلك نرى مقالة تحت عنوان الملكية الفكرية تتصدر اهتمامات اقتصاد مصر تؤكد على أن الجهد الحكومى فى التصدى لظاهرة القرصنة والغش والنسخ والتقليد لن يكتمل إلا بالتعاون الكامل مع القطاع الخاص». انظر هذه المقالة على شكبة الإنترنت، موقع : www.arabia.com.

فإذا كانت متابعة هذه الأعمال فى الماضى صعبة وذلك لاتساع مجال توزيع أدائهم داخل الدولة التى ينتمون إليها، فإن الأمر فى ظل هذا التطور التكنولوجى أصبح أكثر صعوبة وأشد تعقيداً، وذلك بسبب الامتداد الهائل لهذا التوزيع فى الداخل والخارج على حد سواء، مما يثقل كاهل أجهزة الدولة عن متابعة كل هذه الاعتداءات ومن باب أولى يثقل كاهـــل أصحاب الحق عن متابعة هذا الانتاج. وهذا ما جعل البعض غير راض عن بعض أجهزتنا المكلفة بملاحقة الاعتداءات على المصنفات الفنية(١).

ومن هذا المنطلق نرى أيضاً أن ضعف إمكانيات هذه الأجهزة جعل الأمر بالنسبة لها جد عسير، وذلك لصعوبة متابعة هذا الكم الهائل، مع ما يستلزم ذلك من نفقات باهظة وإمكانيات عالية وخبرة متخصصة يمكن معها ملاحقة كل هذه الإصدارات ومتابعتها ودرأ الخطر عنها المتمثل فى هذه القرصنة.

---

(١) أنظر د/محمد حسام لطفى، المرجع العملى فى الملكية الأدبية والفنية، الكتاب الثالث، مرجع سابق، ص٢٤، حيث يذكر سيادته فى هامش (٧١) ما يأتى «وهنا نتساءل عما قدمته شرطة حماية المصنفات الفنية التى أنشئت بقرار وزير الداخلية رقم (٣٣) لسنة ١٩٨١ فى)٧١) من يناير سنة ١٩٨١ لتكون شرطة متخصصة، ونستطيع أن نقول أن الحصاد ضعيف على الرغم من التقديرات الرسمية الشفوية المعلنة التى تشير إلى أن الحصاد عام ١٩٩٠ تمثل فى (٣٦٠) قضية ضبط فيها (٣٢) شريط كاسيت وفيديو والمتتبع لما يحدث فى سوق الفيديوغرام والفونوغرام لا يملك إلا أن يشعر بقصور هذا الجهاز وعدم فاعلية دوره.

وعلى النقيض من ذلك نجد أن تقريراً يشير إلى أن نسبة القرصنة الفكرية فى القطر (قطر) قد انخفضت بنسبة٤٠٪، حيث جاء فيه «حققت دولة قطر تقدماً كبيراً فى مجال حماية حقوق الملكية الفكرية ومكافحة القرصنة بعد انخفاض انتشار المصنفات الفكرية المزيفة فى السوق المحلى بنسبة (٤٠٪).

وذكرت وكالة الأنباء الكويتية أن هذه النسبة تحققت بعد إزدياد حملات المداهمة والملاحقة المستمرة التى تقوم بها السلطات المختصة منذ نحو عام للجهات التى تتعامل مع أشرطة الفيديو والكاسيت وشركات بيع برامج الكمبيوتر المريفة.

هذا بالإضافة إلى ما يراه البعض([1]) من أن هناك علاقة طردية بين تعقيد الهياكل القانونية فى المجتمع وبين زيادة مخالفة القوانين. كما أن اهتمام الأجهزة المكلفة بالتطبيق لمكافحة القرصنة هو اهتمام لا يتناسب مع حجم الخسائر التى تعود على المجتمع من هذا العمل، حيث مازالت بعض التشريعات لا تتناسب مع التقدم التكنولوجي الذى جعل القرصنة عملية سهلة وبسيطة وغير متوقعة من قبل هذه التشريعات العتيقة.

كما أن الجزاءات التى تنص عليها لا تتناسب البتة مع الضرر الذى تحدثه للمجتمع من جراء هذا العمل، ورغم نصوص القوانين الجنائية إلا أنها لم تردع هؤلاء القراصنة لصعوبة تطبيقها([2]).

ولذلك نرى أن ماحدث من بعض البلاد العربية من تحديث لتشريعاتها المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية عموماً هو اتجاه محمود([3]) وذلك حتى تكون هذه التشريعات ملائمة لهذا التطور السريع فى كل المجالات، والأهم فى نظرى هو السعى الجاد نحو التطبيق الأمثل لهذه التشريعات بما يحقق التوازن بين المصالح الداخلية للدول النامية وبين مصالح الدول الكبرى التى تفرض علينا هذه التشريعات، كما يذهب البعض حيث يرى أن قوانين حماية الملكية الفكرية أسلوب من أساليب الاستعمار الاقتصادى والثقافى، فرضتها الدول الكبرى الرأسمالية على دول العالم وشعوبه عن طريق المنظمة العالمية للتجارة، فبعد أن

([1]) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p.16.

([2]) V. Melle Cavalie Sylvie, th. preced. p. 17.

([3]) أنظر عكس هذا الرأى أ/عادل حموده، مقالة بعنوان «التربيس تهددنا بالحبس»، جريدة الأهرام، السبت ٢٩ من ذى الحجة سنة ١٤٢١هـ، ٢٤ مارس سنة ٢٠٠١م، العدد (١٢٥) حيث يقول سيادته «أن قانون الملكية الفكرية هو أهم وأخطر قانون تصيغه المؤسسة التشريعية، فهو سيجبر الدول النامية على أن تدفع حقوق مالية طائلة مقابل كل الانتاج الفكرى الذى تنقله من الدول الكبرى وليس من السهل حصر مجالات الإنتاج الفكرى، فهى تشمل ما نتوصر وما لا نتصور، من تركيبة قرص الدواء إلى خريطة الطرق، ومن الاختراع إلى شكل العلامات التجارية، ومن نغمات الموسيقى إلى الخلطات السرية للغذاء، ومن برامج الكمبيوتر إلى الهندسة الوراثية، ومن المؤشرات الجغرافية إلى الرسومات والنماذج الصناعية.

امتلكت هذه الدول «التكنولوجيا» وهى المعارف المتعلقة بالصناعة وإنتاج السلع والخدمات، فرضوا قوانينهم ليحتكروا هذه المعارف، ويمنعوا الأمم الأخرى من الاستفادة الحقيقية منها، لتظل بلادها أسواقاً استهلاكية لمنتجاتهم، ولتظل الأمم خاضعة لنفوذهم، يسرقون ثرواتها وخيراتها بإسم الاستعمار والعولمة(١).

-٢٤٦- رابعاً : صعوبة الرقابة والكفاح:

"Les difficultés de contrôle et de lutte"

إن التطور التقنى جعل الأمر فى الرقابة على هذا الإنتاج صعب للغاية، وذلك لأن تقليد الانتاج الأصلى - بفضل هذا التطور التقنى - بلغ حداً من الإتقان بحيث يصعب على الأفراد اكتشاف هذا التعدى، كما أن استحداث وسائل للاستغلال فى الآونة الأخيرة(٢) مثل

---

(١) أنظر بحث بعنوان : حماية الملكية، واقعها والحكم الشرعى فيها على شبكة الانترنت موقع : WWW.arabip.com.

(٢) ظهرت مشكلة تأجير الفونوغرام والفيديوغرام فى عام ١٩٨٠ عندما قرر شاب ياباني فى الخامسة والعشرين من عمره أن يضع حداً لانخفاض مبيعات الفونوغرام. فافتتح محلاً صغيراً يقوم فيه بتأجير الإسطوانات، وظهرت علامات النجاح على هذا المشروع الصغير، فقد افتتح الشاب نفسه ٦٨ فرعاً لهذا المحل بعد عام واحد من بدايته وبلغت مبيعاته عدة ملايين من الدولارات ووصل عدد عملائه إلى ٤٠٠,٠٠٠ عميل، وقبل نهاية العام نفسه أصبح فى اليابان ثمانمائة محل يعملون فى ذات المجال وسرعان ما وصل هذا المحل إلى ألف وخمسمائة محل فى أغسطس عام ١٩٨٢. ومن اليابان انتشرت هذه الوسيلة سرطانياً فى معظم دول العالم. أمريكا الشمالية، فلندا، الدنمارك، السويد، هولندا، ألمانيا الغربية، المملكة المتحدة. انظر د/محمد حسام لطفى، تأجير الفونوغرام والفيديوغرام، مقالة سابقة، ص١١٥.

أنظر نتائج الاستقصاء الذى أجراه «الاتحاد الدولى لمنتجى التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية» (IFPI) (international Federation of fonogram and videogram) فى يناير سنة ١٩٨٣، حول نطاق انتشار شركات ومحلات ونوادى بيع وتأجير التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية فى بعض دول أوروبا وفى الولايات المتحدة الأمريكية. حيث كشفت نتائج هذه الدراسة عن أن عدد الشركات والمحلات والنوادى التى تبيع أو تؤجر تسجيلات سمعية بصرية فى بعض دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، فى بريطانيا حتى عام ١٩٨١ عشرة آلاف محل وفى ألمانيا الاتحادية حتى =

تأجير الفونوغرام والفيديوغرام جعل الأمر للقراصنة سهلاً ميسوراً بحيث يمكن لهم استنساخ أى عدد من الأشرطة أو الإسطوانات دون أن تستطيع أجهزة الدولة اكتشافها أو محاربتها، ولذلك نجد أن أصحاب هذه الحقوق (من مؤلفين – منتجين – فنانى أداء قد لجأوا إلى مجموعة من الوسائل التى تساعدهم فى مراقبة هذا التأجير، وتحد بالتالى من ظاهرة القرصنة الخاصة بهذه التسجيلات ومن أهمها:-

[١] حظر التأجير بعد البيع، ويكون ذلك بشرط من المنتج على تجار التجزئة ووسيلته فى ذلك هو إلصاق بطاقات تقول (للبيع فقط) ولكن تؤخذ على هذه الوسيلة – من وجهة نظرنا – صعوبة رقابة تنفيذ هذا الشرط، فقد يقوم تجار التجزئة بالإيجار ويصعب إثبات ذلك، كما قد يستحيل مراقبة مدى احترام العميل – مشترى أو مستأجر – لهذا الشرط(١) كما يرى بعض الفقهاء صعوبة وجود أوجهاً للطعن ضد تاجر التجزئة الذى امتثل لالتزاماته التعاقدية (٢).

[٢] أن يشترط المنتج على تجار التجزئة الذى باع لهم هذه التسجيلات نسبة مئوية معينة من إيراد هذا التأجير، ولكن يؤخذ على هذه الوسيلة صعوبة مراقبة تنفيذها دون سند قانونى.

[٣] أن يقوم المنتج بتأجير هذه التسجيلات إلى تجار التجزئة ويمنحهم ترخيصاً بتأجيرها إلى العملاء نظير دفع نسبة مؤية ثابتة من إيراد كل صفقة، ورغم أن هذه الوسيلة

= عام ١٩٨١ سبعة آلاف محل، وفى فرنسا حتى عام ١٩٨٢ ألفى محل، وفى إيطاليا حتى عام ١٩٨٢ ألفى محلى، وفى الولايات المتحدة حتى عام ١٩٨١ عشرة آلاف محل. إلا أن هذا العدد تضاعف مئات الأضعاف فى السنوات الأخيرة لدرجة أنها أصبحت تباع وتؤجر فى محلات البقالة فى المدن والقرى على حدٍ سواء.

أنظر : (راجع نتائج الاستقصاء والتعليقات عليه وثيقة الويبو، باللغة الإنجليزية رقم (CP/DA/V/8)(16 March 1983, p.G9) مشار إليها لدى: د/نواف كنعان، مرجع سابق، ص٢١٠.

(١) أنظر د/محمد حسام لطفى، مقالته السابقة، ص١٢٥.

(٢) أنظر د/ نواف كنعان، مرجع سابق، ص ٣٧١.

تمكن المنتج من أن يأخذ نصيباً من إيرادات التأجير والاحتفاظ فى نفس الوقت بحقه فى التوزيع، إلا أنها تنطوى على تعقيدات إدارية، فضلاً عن أن أى صفقة بيع أو تأجير يقوم بها تاجر التجزئة دون تصريح تعتبر مساساً بحقوق المنتج(١)، وهذا الأمر يؤدى إلى صعوبة قبول تاجر التجزئة لها فعلاً، أضف إلى ذلك صعوبة تطبيقها من الناحية العملية(٢).

[٤] أن يضع المنتج فى اعتباره عند بيع هذه التسجيلات ما يمكن أن تدره من أرباح نظير التأجير، فتقوم ببيع هذه التسجيلات بثمن أعلى من الثمن الحقيقى لها، ويكون الفرق بين الثمن الحقيقى والثمن الذى باع به هذه التسجيلات فعلاً هو ما يحصل عليه المنتج نظير قيام تجار التجزئة بإيجارها.

وتتميز هذه الوسيلة بأنها تضمن لصاحب الحق المالى حق عن الاستغلال اللاحق لمصنفه أو إنتاجه فى صورة تأجيره، كما أنها تضمن لتاجر التجزئة نوعاً كبيراً من المرونة فى الاستجابة لحاجة زبائنه لذات المصنف بأن يؤجر النسخة لمدة زمنية معينة – عادة (٢٤) ساعة – ولكل منهم على التوالى مع استمراره محتفظاً بملكية النسخة المؤجرة (٣).

ولكن يعيب هذه الوسيلة ما يتعرض له صاحب الحق المالى على هذه التسجيلات من غبن كبير لحساب تاجر التجزئة الذى يحقق فى غالب الأمر أرباحاً طائلة من وراء هذه الصورة من صور الاستغلال.

---

(١) نفس الموضع.

(٢) أنظر د/محمد حسام لطفى، مقالته السابقة، ص١٢٦.

(٣) أنظر د/محمد حسام لطفى، مقالته السابقة، ص١٢٥.

[٥] أن يقوم المنتج بتأجير هذه التسجيلات إلى تجار التجزئة لفترة زمنية قابلة للتجديد، ويمنحهم ترخيصاً بتأجير هذه التسجيلات للجمهور مقابل رسم ثابت(١).

وإلى جانب هذه الوسائل التى لجأ إليها أصحاب الحقوق المالية على هذه التسجيلات فقد حاولت بعض الشركات الأمريكية العاملة فى مجال انتاج التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية من استخدام نظام تقنى محدد يطلق عليه إسم (كاسيت المرة الواحدة) الذى ابتكر فى الولايات المتحدة عام ١٩٨١ لمراقبة تأجير أشرطة الفيديوتيب، وفى هذا النظام تتوقف الأشرطة المخصصة للتأجير بطريقة آلية بعد عرض واحد للشريط، إذ لا يمكن إعادة لفها إلا بواسطة جهاز خاص يزود به أصحاب محلات بيع تأجير أشرطة الفيديوتيب، وتجار التجزئة لهذه الأشرطة، ويوصل هذا الجهاز بحاسب الكترونى مركزى فيسجل رسماً معيناً.

إلا أن التجزئة العملية كشفت عن أن هذا النظام غير عملى فى ضبط ومراقبة تأجير أشرطة الفيديوتيب، مما أدى إلى العزوف عن استخدامه(٢).

رغم كل هذه الوسائل إلا أن القرصنة مازالت منتشرة، ومازالت ممارسة هذا النشاط مربحة إلى أقصى درجة، والسبب فى ذلك يرجع إلى صعوبة تطبيق هذه القوانين لصعوبة رقابة هذه الأنشطة فى السوق، ولعل الدراسة التى أجريت فى دول الخليج تحت عنوان (عقبات تمنع القضاء على القرصنة على برامج الكمبيوتر بالخليج) خير شاهد على ما ذكرناه فقد جاء فيها (برغم ما قامت به حكومات المنطقة بالحد من القرصنة تحت إلحاح إتحاد منتجى برامج الكمبيوتر وغيره من هيئات الرقابة المماثلة، لكن جهودنا المشتركة بعيدة جداً عن تحقيق أهدافها، وعلى الرغم من القواعد التى تحظر إنتهاك حقوق الطبع وتعاقبها، لا ينظر إلى القرصنة على نطاق واسع باعتبارها جريمة حتى من جانب هيئات تنفيذ القانون فى الخليج، ويقول اتحاد منتجى برامج الكمبيوتر إن سهولة الوصول إلى

---

(١) أنظر د/ نواف كنعان، مرجع سابق، ص ٣٧٢.

(٢) أنظر د/ نواف كنعان، مرجع سابق، ص ٣٧٢.

المنتجات غير المرخصة وبأسعار أقل بكثير تجعل من الصعب للغاية تطبيق أى إجراءات لمحاربة القرصنة فى منطقة تعج بغرباء حريصين على ادخار أجورهم التى يحصلون عليها بالكاد، لكن الاتحاد يقول أن معركته الأكبر هى توعية العملاء بمزايا النسخ الأصلية على النسخ المقلدة التى ينتجها تجار غير قانونيين(١).

ويرجع البعض صعوبة مراقبة الانتاج ومكافحته لعدة أسباب نذكر منها:-

[١] ما تنشره كبرى الجرائد من إعلانات لهذه المنتجات المقرصنة، مما قد يوهم المتعاملين فيها على أنها المنتجات الأصلية، هذا بالإضافة إلى قصور معرفة المواطنين بحظر التسجيلات من البث الإذاعى أو التليفزيونى على أشرطة أو اسطوانات بغرض الاتجار.

ولكن يستطرد هذا الباحث قائلاً - وبحق - بأن الجهل بالقانون ليس بعذر، ونحن نؤكد على هذه المقولة، ولكن نرى أن السبيل الأمثل للتطبيق فى هذه الحالة هو نشر الوعى القانونى لدى المتعاملين حتى يمكن لهم تجنب هذا الحظر، ويمكن للمجتمع تفادى هذه الاعتداءات.

[٢] ما تفعله بعض المحلات الكبرى والمتخصصة من بيع لهذه الأشرطة المقرصنة خلسة.

[٣] احتراف هذا العمل من قبل القراصنة أكسبهم خبرة كبيرة بأساليب جذب الزبائن (clienteles) مع إمكانية طلب ما يحتاجونه من خلال التليفون وتوصيله إليهم فى أماكنهم مما يسهل عليهم (الزبائن) الأمر، وفى نفس الوقت يصعب على أجهزة الدولة مراقبة هؤلاء القراصنة(٢).

---

(١) أنظر هذه الدراسة على شبكة الانترنت، موقع: WWW.arbpip.com

(٢) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p. 19.

الفرع الثانى

آثـــار القرصـــــنة

-٢٤٧- إن للقرصنة آثاراً متعددة على كل من فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة، ناهيك عن الإضرار التى تلحق بمؤلفى المصنفات، كما قد تلحق بالدولة التى ينتشر فيها هذا السلوك غير المشروع، وسنتناول تباعاً هذه الآثار:

-٢٤٨- أولاً: آثار القرصنة على فنانى الأداء (١):-

إن المتأمل فى واقع الحياة العملية لفنانى الأداء يلحظ أسلوبين لاستغلال أدائهم:-

[١] الأسلوب الأول : وفيه يقوم فنانى الأداء بعمله لحساب منتج معين (كأن يتعاقد مطرب معين مع منتج على إنتاج ألبوم مثلاً - أو يتعاقد ممثل مع منتج لأداء دور معين فى فيلم) والمقابل المالى الذى يستحق لفنانى الأداء فى هذه الحالة له ثلاثة صور:-

الصورة الأولى : يكون المقابل المالى مبلغاً معيناً يلتزم به المنتج بصرف النظر عن المبيعات التى يحققها ولا الأرباح التى يجنيها طالما دفع المنتج المبلغ المالى المتفق عليه للمؤدى، فلا يحق له بعد ذلك المطالبة بأكثر من هذا الاتفاق(٢).

ولذلك نجد من ضمن صيغ العقود صيغة لعقد اتفاق بين منتج ومطرب لإنتاج شريط كاست، يتضمن أحد بنود العقد بنداً خاصاً بالمقابل الذى يحصل عليه فنانى الأداء (المطرب) حيث ينص هذا البند على (تم هذا الاتفاق نظير مبلغ .... جنيه (فقط) دفعت من يد الطرف الأول (المنتج) للطرف الثانى (المطرب) حالة التوقيع على هذا العقد، ويعتبر توقيعه على هذا العقد بمثابة مخالصة عن كامل المبلغ وهذا المبلغ المدفوع نظير قيام الطرف الثانى بالأداء الغنائى والتسجيل ومقابل استغلال صوته فى هذا الغناء استغلالاً مالياً

---

(١) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p.20.

(٢) هذه هى صورة المقابل المالى الذى يقدر جزافياً.

بجميع طرق الاستغلال، دون أن يكون له (المطرب) الحق فى الرجوع على الطرف الأول (المنتج) فى عدد مبيعاته، أو فيما يحققه من ربح من هذه المبيعات(١).

وفى هذه الصورة قد يتبادر للأذهان أن القرصنة التى تقع على هذا الإنتاج المباع فعلاً للمنتج وحصل فنانى الأداء فيه على حقه كاملاً عن هذا الأداء، لا تضر بحال من الأحوال بفنانى الأداء، حيث يقع كل الضرر على المنتج، بل أكثر من ذلك قد يرى آخرون أن فنانى الأداء يمكن أن يجنى شهرة من هذه القرصنة وذلك لسهولة انتشار هذا الانتاج وذيوعه وتوصيله إلى الجمهور بأسعار زهيدة تشجع الراغبين على شرائه، مما يكون له أثر فى توسيع القاعدة الجماهيرية المقبلة على هذا الانتاج وهذا بلا شك يعود بالنفع على هذا المؤدى.

ونحن نرى – رغم ما ذكرته – أن هذه مزايا زائفة، حيث أن الضرر المادى يقع على فنانى الأداء فى هذه الصورة تبعاً للضرر الذى يلحق المنتج، فإذا تأثر الاستثمار المالى فى هذا المجال بسبب القرصنة فإن المنتجين سيعزفون عن هذا الاستثمار ويلجأون إلى مجالات أخرى أكثر ربحاً من هذا المجال. وهذا المسلك يؤثر بلا شك على فنانى الأداء الذين لايجدون ما يقوم بإنتاج أعمالهم بسبب الخسائر المالية التى يمكن أن تلحق بالاستثمار فى هذا المجال من جراء هذا العمل، مما يكون له الأثر السيئ على هؤلاء الفنانين هذا من ناحية الجانب المادى، أما من ناحية الجانب المعنوى فهذه القرصنة تضر به أيضاً وذلك لأن الإنتاج المقرصن فى الغالب يكون أقل جودة من الإنتاج المشروع، وبالتالى تتأثر سمعة الفنان، وذلك تبعاً لما يتأثر به عمله الفنى من تغييرات بسبب القرصنة، وهذا يؤثر بلا شك على ما يتمتع به المؤدى من إقبال جماهيرى، قد يقل بسبب سوء جودة الإنتاج المقرصن، وهذا من شأنه الإضرار برصيد المؤدى قبل الجماهير (٢).

---

(١) أنظر د/أشرف جابر، أ/محمد على السيد، هشام حمزة، حسام حسن، مؤلف مشترك بعنوان: صيغ العقود والدعاوى لقانون حماية الملكية الفكرية، الناشر المجموعة المصرية للأعمال القانونية، ط أولى، سنة ٢٠٠٢، ص ٣٨.

(٢) V. Melle Cavalie Sylvie, th. preced. p. 32 =

الصورة الثانية : قد يكون المقابل المالى الذى يحصل عليه فنانى الأداء نسبة مئوية معينة من إيراد العمل، وفى هذه الصورة فإن الضرر الذى يلحق بفنانى الأداء ليس محل شك وذلك لأن مبيعات الإنتاج الأصلى ستتأثر بعملية القرصنة وهذا بلا شك سيؤثر على الإيراد العام المتحصل من بيع هذا الانتاج وبالتالى ستتأثر النسبة المئوية التى يحصل عليها الفنان، أضف إلى ذلك ما سبق أن ذكرته فى الصورة الأولى من تأثير هذه القرصنة على الحق المعنوى أو الأدبى للفنان، فهى تضر بلا شك بسمعة المؤدى نظراً لما يترتب عليها من تقليل لإمكانيات الأداء بسبب النسخ من الإنتاج الأصلى، وهذا يؤثر على المؤدى من حيث مدى إقبال الجماهير على عمله، وهذا يعود عليه بالضرر البالغ.

وهذه الصورة نادراً ما تحدث فى الواقع العملى وذلك لأن المؤدين غالباً ما يفضلون تأمين عملهم أولاً عن طريق مبلغاً مالياً معيناً ثابتاً ثم يشترطون فوق هذا المبلغ نسبة مئوية معينة من إيراد العمل وهذه هى الصورة الثالثة.

الصورة الثالثة : وهذه الصورة للمقابل المالى تجمع بين الصورتين السابقتين، وغالباً ما تتبع بالنسبة لكبار النجوم من ممثلين ومطربين وغيرهم.

ولقد ذكرنا آثار القرصنة على فنانى الأداء فى الحالتين السابقتين وفى هذه الصورة فإن القرصنة تضر بفنانى الأداء بالنسبة للحق المالى من ناحيتين: الأولى: الضرر الذى يعود على فنانى الأداء تبعاً للضرر الذى يلحق بالمنتجين مما يؤثر على كثرة الاستثمار فى هذا المجال بسبب ما يتعرض له هذا الاستثمار من عدم تحقيق الربح المطلوب بسبب القرصنة، وهذا يعود بلا ريب بالضرر على فنانى الأداء.

- حيث يشير سيادته إلى أن :

"La piraterie affect non seulement les interêtre pecuniaires des artistes, mais porte également préjudice à leur réputation. la qualité du produit piraté est souvent inferieure à celle des produits licités et la réputation de l'artiste souffre de une mauvaise reproduction ceci est néfaste sur le plan artistique, mais aussi sur sur le plan économique car les ressources desartistes dépendent de l'accueil que le public reserve à leur interprétation or cet accueil dépend de la capacité de l'artiste à réaliser une production d'une certaine qualité.

الثانية: الضرر الذى يلحق فنانى الأداء الذين اشترطوا نسبة مئوية معينة من الإيراد، وفى هذه الحالة فإن الضرر يكون مباشراً وذلك لأن القرصنة تؤثر على الإيراد العام المتحصل من الإنتاج الأصلى الذى شارك فيه هذا المؤدى وبالتالى يؤثر على نسبته المئوية وهذا العمل يلحق بالمؤدى خسارة مالية، بالإضافة إلى الاعتداء على الحق المعنوى والمتمثل فى تشويه الأداء بسبب القرصنة.

الأسلوب الثانى : أن يقوم فنانى الأداء بإنتاج عمله بنفسه (سواء كان مطرباً أو ممثلاً مشتركاً مع آخرين) وفى هذه الحالة فإن الضرر الذى سيقع على الفنان سيكون مزدوجاً وفقاً للصفتين اللتين يتمتع بهما الفنان، فالأولى: سيلحق به الضرر باعتباره منتجاً وهذا ما سوف نوضحه فى النقطة القادمة.

والثانى: الضرر الذى يلحق به باعتباره فنان أداء، وفى هذه الحالة فإن الضرر سيتضاعف وذلك لأن المؤدى لم يأخذ مبلغاً معيناً ولا حتى نسبة مئوية معينة، بل خاطر بالمقابل المالى الذى كان يمكن أن يحصل عليه لو قام بعمله مع منتج آخر غيره. هذا بالإضافة إلى أمواله التى استغلها فى هذا الاستثمار وبالتالى فإن تأثير القرصنة التى يمكن أن يتعرض لها هذا الإنتاج يكون جسيماً جداً على هذا الفنان لاجتماع الصفتين المذكورتين، إلى جانب ما يمكن أن يؤثر على الجانب الأدبى لعمله وفقاً لما ذكرناه فى الصور السابقة.

وإلى جانب هذين الأسلوبين فإن المؤدى قد يقوم بعمله فى أداء علنى مباشر على الجمهور (مثل الغناء فى حفلة معينة أو بمناسبة معينة) فيقوم القراصنة بتثبيت هذا العمل (تسجيله) على أشرطة فيديو أو كاسيت أو اسطوانات ليزر أو غيرها بدون تصريح من المؤدى ويقومون بتوزيعه وإيصاله إلى الجمهور وبأسعار زهيدة، وهذا العمل يسمى (bootlegging) أى التهرب([1]) وهذا المسلك يؤثر بلا ريب على فنانى الأداء وبذلك

([1]) انظر ماسبق، ص ٣١٥.

يجرمانه من فرصة التعاقد مع منتجين لتسجيل هذا الأداء وذلك لإحجام هؤلاء المنتجين عن هذا التعاقد، أو على حد تعبير أحد الباحثين أن المنتجين سيفتر عزيمتهم عن التعاقد معه، وذلك لوجود هذا الإنتاج المقرصن فى السوق وبأسعار زهيدة(١) وهذا يجعل فرصة المنتجين فى توزيع هذا الانتاج قليلة جداً بالمقارنة بحالة عدم وجود الإنتاج المقرصن.

-٢٤٩- ثانياً: آثار القرصنة على منتجى الفونوغرام والفيديوغرام:

لا يخفى على أحد أن للقرصنة آثاراً مضرة جداً على صناع ومنتجى الفونوغرام والفيديوغرام، وبالتالى على فنانى الأداء وعلى الثقافة عموماً، وهذا ما يؤكده الواقع العملى، حيث يواجه سوق الانتاج الموسيقى فى أسبانياً مثلاً على غرار بعض الدول الأوروبية أزمة حقيقية ناتجة عن اللجوء المفرط لانتشار ظاهرة قرصنة الأقراص المدمجة الموسيقية التى تسبب فى إفلاس عشرات الشركات الموسيقية(٢) ، (٣).

---

(١) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p. 32.

(٢) انظر جريدة الوطن، ١٠ نوفمبر سنة ٢٠٠١م على شبكة الانترنت وموقعها كالآتى :
www.al watan.com.sa

(٣) جدير بالذكر أن نشير إلى ما يحدث لمنتجينا ومن بينهم المنتج محسن جابر - رئيس مجلس إدارة شركة عالم الفن وعضو الاتحاد الدولى لمنتجى ومصنفى التسجيلات الذى تعرض لقرصنة إنتاجه بوصفه المالك الوحيد لحقوق توزيع أغانى أم كلثوم خارج مصر حيث أبلغه الاتحاد الدولى بنبأ ضبط ومصادرة أقراص مدمجة C.D فى مصنع هولندى تحتوى على أغانى لأم كلثوم وتلاوة القرآن بأصوات أشهر المقرئين المصريين، بهدف ترويجها بين الجاليات العربية فى أمريكا وأوروبا، غير أنه وصف هذه الخطوة بأنها مجرد صدفة لم يكن الهدف منها حماية المصنف المصرى بل استهدفت ملاحقة قراصنة المصنف الأجنبى - وعند لحظة الضبط والمصادرة تبين بالصدفة البحتة على حد تعبيره أن المصنع الهولندى ينتج بعض المصنفات المزورة.

ويضيف محسن جابر إلى أن هناك نوعا آخر من القرصنة يسميها قرصنة مقنعة، وهى التى تحدث من وكلاء سابقين للشركة (شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات) حيث يقومون بطبع كميات كبيرة من إنتاج الشركة قبل نهاية العقد وطرحها فى الأسواق بأسعار زهيدة =

والمتمعن فى النفقات التى يتكبدها المنتج فى سبيل القيام بإنتاج اسطوانة ما، يجدها باهظة جداً، حيث يقوم باستئجار فرقة موسيقية على حسابه الخاص والحصول على عدد من المعدات والآلات الضرورية، فضلاً عن ضرورة امتلاك (استوديو) خاص بالتسجيل(١)، ثم يقوم القرصان بدون أن يتحمل أى من هذه النفقات التى أشرنا إلى بعضها – باستنساخ هذه الإسطوانة بأزهد التكاليف ويطرحها للتداول فى السوق، حيث يجنى من وراء ذلك أرباحاً هائلة، ومكاسب مادية فادحة على حساب المنتج الأصلى الذى سيصيبه – بلا أدنى شك – خسارة فادحة بسبب الإفتئات على حقه من قبل القراصنة، مما يكون له الأثر البالغ فى تثبيط همته وفتور عزمه عن الاستثمار فى هذا الميدان (٢).

وهذا يكون له الأثر السيئ على فنانى الأداء – من جهة – حيث لايجدون من المنتجين ما يحتضن موهبتهم ويرعاها، وعلى المؤلفين – من جهة ثانية – لأنهم لن ينجحوا فى توظيف مصنفاتهم فى هذا المجال الثرى من مجالات توظيف الفكر، وعلى الدولة من جهة ثالثة، حيث أن الإحجام عن الاستثمار فى هذا المجال سيكون له الأثر السلبى على الثقافة عموماً، وعلى المواطنين الذين سيتأثرون لا محالة بهذا النضوب الفنى والأدبى، مما يكون له مردود عملى فى انحدار المستوى الثقافى والأخلاقى والاجتماعى فى الدولة، وهذا يكون له الأثر فى قلة الوعى لدى المواطنين، ويكون من نتيجته ضعف الانتماء وعدم الشعور بالمجتمع الذى يعيشون فيه، ولا يخفى على أحد خطورة ماذكرناه.

أضف إلى ذلك أن القراصنة لا ينسخون إلا الإنتاج الناجح (succès) والذى يتمتع بإقبال جماهيرى عليه، حتى يضمنوا لعملهم توزيعاً واسعاً، وهذا من شأنه المساس بسوق

- لا يمكن محاربتها إذا فكرنا فى طرح الإسطوانات الأصلية، وبالتالى ضاعت حقوقنا فى تلك الأسواق.

أنظر جريدة الحدث، ٥ يونيو سنة ٢٠٠٢ على شبكة الإنترنت وموقعها هو :-
www. Al Hadath.com

(١) V. Xavier Dexsjeaux, La convention De Rome (10-26 Octobre, 1961) paris, 1966 p.3.

(٢) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p. 35.

الإنتاج المشروع، وتعرض المنتج القانونى لخسارة فادحة نتيجة لقيام القراصنة بالنسخ والتوزيع لإنتاجه دون الحصول على تصريح ودون دفع أية حقوق([1]).

وجدير بالذكر أن الانتاج غير القانونى للمصنفات المؤداه أو المثبتة والتى تتمتع بإقبال جماهيرى عليها يضر بلا شك بصناعة الفونوغرام والفيديوغرام، حيث يتم اعتماد المنتجين على هذه المصنفات الأكثر نجاحاً لتغطية نفقات المصنفات الأخرى التى ليست فى مستواها.

فمالك الانتاج الناجح والذى يدر ربحاً وفيراً عليه، لا يلتزم فقط بنفقات نشره، ولكن أيضاً يلتزم بنفقات جزء كبير من الإنتاج الذى لا يدر أى ربح ([2]).

-٢٥٠- ثالثاً: آثار القرصنة على الدولة :-

غنى عن البيان الإشارة إلى أن القرصنة تمثل اعتداءً صارخاً على أصحاب الحقوق ومخالفة بينة للقوانين، ومن ثم فإن ممارستها لابد وأن تكون سرية، حتى تنأى عن مراقبة القوانين، وعن خضوعها لأى جزاءات مقررة فى تلك القوانين.

هذه السرية فى الممارسة تحرم الدولة من أموال طائلة كان يمكن أن تحصل عليها فى صورة ضرائب على هذا النشاط وما يتعلق به من أنشطة أخرى تجارية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تصدير الانتاج المقرصن أو استيراده يتم عن طريق التهريب وذلك بغرض تجنب دفع حقوق الاستيراد، وهذا المسلك يضر بالدولة لا محالة([3]).

([1]) La même oeuvre.

([2]) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p. 35.

([3]) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p. 37.

وأخيراً فإن أهمية صناعة التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية كمعين للثقافة لايمكن إنكاره، كما أن تصدير هذه الصناعة تكون مصدراً من مصادر الموارد الخارجية للدولة ومن ثم فإن الاعتداء عليها يشكل اعتداء على الدولة نفسها.

الخلاصة : إن القراصنة لا يدفعون أية حقوق مالية لأصحابها، ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى حرمان الدولة من الضرائب التى يمكن أن تحصل عليها من جراء هذا العمل، ولا يخفى أهيمة هذه الضرائب كمصدر رئيسى للاستثمار المالى فى الدولة.

-٢٥١- رابعاً: آثار القرصنة على الثقافة :-

لا يخفى على أحد ما للقرصنة من آثار مضرة على الثقافة عموماً، وذلك لأن حرمان المؤلفين وفنانى الأداء والمنتجين من حقوقهم بسبب هذه القرصنة - يؤثر بلا ريب على الإنتاج الفنى والأدبى الذى هو معين مهم، ورافد من روافد الثقافة فى المجتمع.

كما أن عزوف المنتجين عن الاستثمار فى مجال الإبداع من جراء القرصنة يكون له أسوأ الأثر على هذه الثقافة، حيث يشكل إنتاج الفونوغرام والفيديوغرام دوراً رئيسياً فى ثقافة المجتمع، وفى حث المبدعين على أن يزودوا هذا المجتمع بكل نتاج أدبى أو فنى مما يكون له دور كبير فى إثراء الحياة الثقافة فى الدولة، وللأسف الشديد فإن القرصنة تكون عاملاً أساسياً من عوامل هدم هذا الرافد والقضاء عليه، وهذا من شأنه إلحاق أكبر الضرر بالثقافة وبالمجتمع كله.

-٢٥٢- خامساً: آثار القرصنة على الموزعين :-

إن منافسة القراصنة للموزعين أمر ليس محلاً لأى شك، حيث أنهم يقومون بالتوزيع بأسعار أقل من سعر الانتاج الأصلى، ومن ثم فإن الإقبال على هذا الإنتاج المقرصن يكون أكبر، وهذا يضر - بلا ريب - بالموزعين الذين تتمثل أتعابهم - غالباً - فى نسبة مئوية

من التوزيع، حيث يقل هذا التوزيع بسبب هذه المنافسة غير المشروعة التى تؤثر على نسبة التوزيع، ومن ثم تلحق بالموزعين خسارة مالية ليست خافية على أحد([1]).

-٢٥٣- سادساً: آثار القرصنة على الجمهور :-

إن جودة الإنتاج المقرصن تكون أقل بكثير من جودة الإنتاج الأصلى، وهذا من شأنه أن يخدع الجمهور ويضر به، حيث أن النسخ من الإنتاج الأصلى لا يكون على درجة الانتاج الأصلى نفسه، مما يكون له الأثر السيئ على ما يقتنيه الجمهور من إنتاج مقرصن يكون عرضة للتلف فى أقصر وقت، وفى ذلك ضرر بالجمهور لا ينكر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن أموال الجمهور والذين يشترون بها الإنتاج المقرصن تذهب إلى جيوب القراصنة مباشرة، ولا يستفيد منها أصحاب الحقوق من (مؤلفين - فنانى أداء - منتجين - هيئات إذاعة) مما يكون له أكبر الأثر فى النضوب الثقافى وهذا من شأنه إلحاق أكبر الضرر بالجمهور بحرمانه من موارد الثقافة والترفيه.

([1]) V. Melle Cavalie Sylvie, th. precité, p. 39

المبحث الثانى
إجراءات حماية الحقوق المجاورة

-٢٥٤- تمهيد : إن أهمية الموضوعات التى تعالجها القوانين المتعلقة بالملكية الفكرية عموماً، وحقوق المؤلف والحقوق المجاورة خصوصاً، من حيث أثرها على المجتمع، ومدى ما يمكن أن تحدثه الاعتداءات على هذه الحقوق من أثر سلبى على أصحابها من ناحية، وعلى المجتمع من ناحية أخرى، جعلت المشرعين لم يكتفوا بنوع واحد من الحماية، وإنما نصوا على عدة إجراءات قانونية لحماية هذه الحقوق، وهذا إن دل على شئ، فإنما يدل على وعى وإدراك المشرعين بأهمية هذه الموضوعات لارتباطها بالفكر الذى يؤثر فى تكوين عقلية المجتمع، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذه الموضوعات أصبحت من العناصر الأساسية للتجارة الدولية، ولا أدل على ذلك من إفراد اتفاقية الجات الخاصة بالتجارة الدولية لاتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية المعروفة اختصاراً باسم (تريبس) وهى اتفاقية منبثقة عن اتفاقية الجات وخاصة بالملكية الفكرية.

كما أن الرغبة - من قبل هؤلاء المشرعين - فى تحقيق فعالية لهذه الحماية جعل الأمر لايقتصر على الحماية الإجرائية والمدنية فقط، بل تعداها لتقرير عقوبات جنائية لاتقتصر فى مجملها على الغرامات فحسب، بل تشمل أيضاً عقوبة الحبس التى قد تكون وجوبية مع الغرامة فى بعض التشريعات، أو الاكتفاء بإحداها فى تشريعات أخرى([1]).

وبعد هذا التمهيد البسيط تتضح لنا خطتنا فى هذا المبحث كالآتى :-

المطلب الأول : الحماية الإجرائية.

الفرع الأول : الحماية الإجرائية فى القانون المصرى.

الفرع الثانى : الحماية الإجرائية فى القانون الفرنسى.

المطلب الأول : الجزاءات.

الفرع الأول : الجزاء الجنائى.

الفرع الثانى : الجزاء المدنى.

([1]) أنظر د/ محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٧٣، حيث يرى سيادته أن التنظيم التشريعى لحق المؤلف لابد وأن يتسم بالجدية والفاعلية، وتتمثل هذه الفاعلية فى تقرير جزاءات مدنية وجنائية يتعرض لها كل من يود النيل منه.

المطلب الأول

الحماية الإجرائية

-٢٥٥- لقد آثرنا - التعرض للحماية الإجرائية - لأصحاب الحقوق المجاورة فى مطلب مستقل وسابق على الجزاءات سيراً مع الاتجاه الذى يرى أن الحماية الإجرائية هى طريق مستقل عن الطريق المدنى([1])، على عكس ما سار عليه بعض الفقهاء من معالجة هذه الإجراءات تحت الحماية المدنية ومن ثم فهم يرون أن الحماية تنقسم قسمين مدنى وجنائى([2])، ويدرجون الحماية الإجرائية تحت الطريق المدنى.

ولعل السبب فى تناولنا لهذه الحماية مستقلة عن الطريق المدنى يرجع كما يرى البعض لما توفره هذه الإجراءات سواء الوقتية أو التحفظية لهذه الحقوق من حماية سريعة، وفعالة، فهى وإن كانت سابقة على الحماية المدنية بحيث تعتبر هذه الأخيرة أمراً لازماً وتالياً عليها إلا أنها مستقلة وتتميز بطبيعتها الخاصة التى تجعل منها طريقاً قائماً بذاته من طرق الحماية (سواء حق المؤلف أو الحقوق المجاورة)([3]).

وسيكون تناولنا لهذه الحماية فى فرعين كالآتى:-

الفرع الأول : الحماية الإجرائية فى القانون المصرى.

الفرع الثانى : الحماية الإجرائية فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى.

([1]) أنظر د/عبد المنعم فرج الصدة - محاضرات فى القانون المدنى حق المؤلف فى القانون المصرى - جامعة الدول العربية - معهد البحوث والدراسات العربية، ط/١٩٦٧ بند ٤٢، ص٦٣.
وانظر أيضاً د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٧٣، حيث تناول الإجراءات التحفظية مستقلة عن الجزاء المدنى أو الجزاء الجنائى.

([2]) أنظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، بند ٢٤٦، ص ٤٢٥.
وانظر أيضاً د/ مختار القاضى، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

([3]) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، بند ٣٦، ص ٤٦.

الفرع الأول

الحماية الإجرائية لأصحاب الحقوق المجاورة فى القانون المصرى (١)

-٢٥٦- على عكس ما فعل القانون الفرنسى - على نحو ما سنرى فى الفرع الثانى - فإن القانون المصرى قد وحَّد الحماية الإجرائية المقررة لحق المؤلف مع تلك المقررة لأصحاب الحقوق المجاورة، - وهذا من وجهة نظرنا - إتجاه محمود لارتباط الحقين ببعضهما.

وهذه الحماية نصت عليها المادة (١٧٩) من القانون المصرى رقم (٨٢) لسنة ٢٠٠٢ بشأن حماية الملكية الفكرية، وتتلخص هذه الحماية فى نوعين من الإجراءات هما:

-٢٥٧- أولاً : أنواع الإجراءات :

[١] إجراءات وقف الضرر مستقبلاً (٢): بمعنى وقف الضرر الذى أخذ ينجم من الاعتداء على الحقوق المجاورة، وهذا النوع يضم بين ثناياه الإجراءات التالية:

---

(١) أنظر المادة ٥٠ من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تريبس)، حيث تنص على (١) للسلطات القضائية صلاحية الأمر باتخاذ تدابير مؤقتة فورية وفعالة.
(أ) للحيلولة دون حدوث تعد على أى حق من حقوق الملكية الفكرية .....
(ب) لحيوية الأدلة ذات الصلة فيما يتعلق بالتعدى على حقوق الملكية الفكرية. - لاتخاذ التدابير المؤقتة دون علم الطرف الآخر، حيث كان ذلك ملائماً، ولا سيما إذا كان من المرجح أن يسقط أى تأخير عن إلحاق أضرار يصعب تعويضها لصاحب الحق، أو حيث يوجد احتمال واضح من إتلاف الأدلة».

(٢) أنظر د/عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، رقم ٢٤٦، ص ٤٢٥.

(أ) إجراء وصف تفصيلى للأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى(١)، وهذه الأنواع هى محل الحقوق المجاورة، ويقصد بهذا الإجراء التعريف بها تعريفاً دقيقاً نافياً للجهالة تميزها عن غيرها من الأداءات الأخرى أو التسجيلات الصوتية أو البرامج الإذاعية(٢) والغرض من هذا الإجراء هو تحديد المحل الذى يرد عليه الاعتداء وذلك توطئة لمنع هذا الاعتداء.

(ب) وقف عرض الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو نسخه أو صناعته، والغرض من هذا الإجراء هو شل يد المعتدى عن المضى قدماً نحو تحقيق مخالفته وذلك بوقف الأعمال التى يقوم بها هذا المعتدى بطريق فعال وسريع دون انتظار للحكم القضائى(٣).

---

(١) من القضايا التى استخدمت المحكمة هذا الحق نذكر على سبيل المثال دعوى مقدمة من الفنانة وردة الجزائرية بالمغرب فيما يتعلق باستغلال أغانى بشكل غير قانونى، منها أغنية «حرمت أحبك» و «بتونس بيك» وذلك عن طريق توزيع أشرطة تتضمن الأغانى المذكورة بدون إذن الفنانة، المحكمة الابتدائية، درب السلطان بالدار البيضاء، المغرب، عدد ٩٣/٥٦٧٠ بتاريخ ١٩٩٣/٢/٨ مصلحة التنفيذات القضائية ملف التنفيذ عدد ٣٣٩٣/٣٠٩٧، أمر رئيس المحكمة الابتدائية بندب أحد الخبراء لضبط النسخ المقلدة ووصف البضاعة، فقام الخبير بالانتقال إلى المحل التجارى المدعى بأنه يبيع الأشرطة المقرصنة فوجد فى المحل رجل صرح بأنه المسئول عن المحل فثبت هويته فى الضبط، وداخل المحل وجد الخبير «٢٠» شريط عليهم أغنية (حرمت أحبك) فقام الخبير بضبط وحجز الأشرطة المذكورة حجزاً تحفظياً وعين الشخص المسئول حارساً عليها. كما قام نفس الخبير بالانتقال إلى محلات أخرى يدعى أنها توزع أشرطة مماثلة. وفى الضبط قام الخبير بوصف للأشرطة بشكل تفصيلى ومادى لجهة الحجم ونوع المادة المصنوعة منها .... إلخ.
مشار إليه لدى مقالة أ/ السيد كتعان الأحمر، سابق الإشارة إليها.

(٢) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، رقم ٣٧، ص٤٧.

(٣) أنظر هذا التقسيم أ/خاطر لطفى، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فى شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، مرجع سابق، ص ٥٧٤.
والبعض الآخر يقسم هذا الإجراء إلى نوعين:

ونتفق مع البعض فى خطورة هذا الإجراء، حيث أن وقف العرض يؤدى إلى خسارة فادحة، فلا يجب اللجوء إليه إلا إذا كان هذا الإجراء هو وحده الكفيل بتفادى الضرر الذى ينتج عن الاعتداء(١).

[٢] إجراءات حصر الضرر الذى وقع فعلاً: يقصد بهذا النوع حصر الضرر الذى وقع فعلاً من جراء الاعتداء، واتخاذ إجراءات من شأنها المحافظة على الحقوق المجاورة بإزالة الاعتداء ومنع الضرر.

وهذا النوع يشتمل على الإجراءات التالية:-

(أ) توقيع الحجز على الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى:-

ولا يقتصر الحجز على هذه الأعمال فقط، بل يتعداها إلى المواد والأدوات التى تستخدم فى هذه الأعمال، ولكن اشترط القانون شرطاً - وذلك للمحافظة على النظام الاقتصادى فى الدولة - وهو أن تكون هذه المواد غير صالحة إلا لهذه الأعمال غير المشروعة (أى الأعمال محل الاعتداء).

وتكمن صعوبة تطبيق الحجز على المواد المستعملة فى الاعتداء، فى ذلك الشرط الذى اشترطه القانون وهو ألا تكون هذه المواد صالحة إلا لإعادة نشر الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى، وبالتالى فإن الأشرطة التى سجل عليها جزء من الأداء المقرصن أو التسجيل الصوتى ولم تكمل بعد، فإنه يجوز الحجز عليها لأنها فى هذه الحالة لا تصلح إلا لهذا الاستعمال أما الأدوات الأخرى التى تستخدم فى هذه الأعمال وفى غيرها

- * إجراءات وقتية وتشمل : (١) إجراء وصف تفصيلى (٢) وقف نشر المصنف أو عرضه أو صناعته. (٣) إثبات الأداء العلنى. (٤) حصر الإيراد الناتج من الشراء أو العرض بمعرفة خبير يندب لذلك.

  * وإجراءات تحفظية تشمل باقى الإجراءات.

  انظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، رقم ٣٧، ص٤٧.

(١) انظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، ص٢٣٣.

كالماكينات وآلات التصوير أو النسخ الفارغة والتى يمكن استخدامها فى كل عمل لا يمكن خضوعها لهذا الحجز، حماية لأدوات الإنتاج التى يمكن أن تؤثر على الاقتصاد القومى. وهذا الشرط من - وجهة نظرنا - هام وضرورى تجنباً للأضرار التى تلحق المجتمع من فقدانه لعناصر الإنتاج اللازمة لهذه الأعمال وغيرها(١)،(٢).

(ب) إثبات واقعة الاعتداء على الحق محل الحماية :-

ويكون ذلك بإثبات الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى، الذى يكون محل الاعتداء، أو الذى يتم بالمخالفة للقانون، وبمعنى أعم إثبات أى واقعة تمثل اعتداء على أصحاب الحقوق المجاورة(٣)، وهذا الإجراء هام فى تقديم الدليل على وقوع الاعتداء غير المشروع على هذه الحقوق إلى العدالة.

---

(١) أنظر د/ عبد الرازق أحمد السنهورى، مرجع سابق، رقم ٤٦، ص٤٢٦ و أ/خاطر لطفى، مرجع سابق، ص٥٧٥.

، د/عبد المنعم فرج الصدة، مرجع سابق، رقم ٤٢، ص٦٣.

د/ مختار القاضى، مرجع سابق، ص٢٠٣.

د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، رقم ٣٧، ص٤٧.

د/ محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٧٩، ويذكر سيادته أن القضاء قد حكم ببطلان الحجز على أجهزة العرض السينمائى فى الأداء العلنى غير المشروع بطلاناً مطلقاً على أساس أن هذه الأجهزة يمكن استخدامها أيضاً فى عمل أداء علنى مشروع.

(٢) أنظر عكس هذا النص - نص المادة ٨٤ من القانون اللبنانى حيث تنص على «يدفع كل من اعتدى على حق من حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة تعويضاً عادلاً عن العطل أو الضرر المادى والمعنوى اللاحق بصاحب الحق تقدره المحاكم بالاستناد إلى قيمة العمل التجارية والضرر اللاحق بصاحب الحق خسارته لربحه الفائت ولربحه المادى الذى جناه المعتدى وللمحكمة أن تأمر بضبط الأغراض الجارية عليها الدعوى والآلات واللوازم التى استخدمت فى التعدى.

(٣) أنظر د/ محمد حسام لطفى، نفس المرجع، ص ١٧٨.

(جـ) حصر الإيراد الناتج عن استغلال الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى وتوقيع الحجز على هذا الإيراد فى جميع الأحوال:-

وهذا الإجراء – فى نظرنا – هام جداً لوضع حد للاعتداءات التى تقع على أصحاب الحقوق المجاورة، خشية من استمرار الأضرار بأصحاب الحقوق، أو ضياع حقوقهم، حيث يرى البعض وبحق – أن هذا الإجراء يؤدى إلى وقف الضرر فى الحال، وذلك لما سيؤدى الحجز على هذا الإيراد من صعوبة دفع أجور العمال ومستلزمات النسخ، مما سيؤدى عملاً إلى التوقف عن هذا العمل غير المشروع([1]).

ولقد أدرك المشرع خطورة هذا الإجراء وغيره من الإجراءات السابقة فأجاز لرئيس المحكمة أن يفرض على الطالب (صاحب الحق المجاور أو خلفه) إيداع كفالة مناسبة، حتى لا يتعسف فى استعمال حقه، كما أجاز له (لرئيس المحكمة) ندب خبير أو أكثر لمعاونة المحضر المكلف بالتنفيذ.

وجدير بالذكر أن الإجراءات التحفظية المنصوص عليها فىالمادة (١٧٩) هى على سبيل المثال وليس الحصر، فيجوز للقاضى أن يأمر بأى إجراء آخر، لم يرد ذكره فى هذا النص مثل تعيين حارس تحفظ عنده النسخ محل الاعتداء إلى أن يفصل فى أصل النزاع من محكمة الموضوع([2])، وهذا ما تؤكده نص المادة (١٧٩) التى ذكرت هذه الإجراءات حيث جاء فيها (لرئيس المحكمة المختصة بأصل النزاع، بناء على طلب ذى الشأن وبمقتضى أمر يصدر على عريضة، أن يأمر بإجراء أو أكثر من الإجراءات التالية أو غيرها من الإجراءات التحفظية المناسبة وذلك عند الاعتداء على أى من الحقوق المنصوص عليها فى هذا الكتاب). فعبارة أو غيرها من الإجراءات التحفظية المناسبة جعلت القاضى غير ملزم بهذه الإجراءات المذكورة فى المادة فقط، ولكنه يمكن أن يتخذ

([1]) أنظر د/محمد حسام لطفى، نفس المرجع، ص١٧٩.

([2]) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، رقم ٤٤، ص٥٥.

من الإجراءات التحفظية المناسبة، ما يراه كفيلاً بتحقيق طلب ذى الشأن، بشرط أن يكون منصوصاً عليها من قبل القانون(١).

-٢٥٨- ثانياً: المحكمة المختصة بإصدار هذه الإجراءات التحفظية :-

لا شك أن المحكمة المختصة بإصدار هذه الإجراءات هى تلك المحكمة التى تختص أصلاً بموضوع النزاع، فإذا كانت المحكمة الابتدائية، فإنه وفقاً لنص المادة (٢٧) من قانون المرافعات فإن (قاضى الأمور الوقتية فى المحكمة الابتدائية هو رئيسها أو من يقوم مقامه أو من يندب لذلك من قضاتها وفى محكمة المواد الجزئية هو قاضيها) فإذا طلب أمر على عريضة متعلقاً بدعوى - لم ترفع بعد - من اختصاص المحكمة الابتدائية وجب تقديمه إلى قاضى الأمور الوقتية بها (رئيس المحكمة أو من يقوم مقامه) أما إذا كانت هذه الدعوى من اختصاص محكمة مواد جزئية كان القاضى الجزئى هو المختص بإصدار الأمر. ويعتبر هذا التحديد تحديداً لاختصاص نوعى متعلقاً بالنظام العام(٢).

ولقد كانت المادة (٤٣) من القانون المصرى رقم (٣٥٤) لسنة ١٩٥٤ - التى تقابل نص المادة (١٧٩) من القانون الحالى تنص على اختصاص المحكمة الابتدائية لإصدار هذه الإجراءات، ولكن المادة (١٧٩) اكتفت بالنص على أن المحكمة المختصة بأصل النزاع هى التى تختص بإصدار هذه الإجراءات ومعنى ذلك - من وجهة نظرنا - هو رجوع

---

(١) أنظر د/ فتحى والى، الوسيط فى قانون القضاء المدنى، مطبعة جامعة القاهرة، سنة ١٩٩٣، رقم ٤١٣ ص٨٥١، حيث يذكر سيادته أنه منذ نفاذ القانون رقم ٢٣ لسنة ١٩٩٢، فإنه لا يجوز استصدار أمر على عريضة إلا فى الحالات التى ينص عليها التشريع، ويستوى أن يرد النص فى قانون المرافعات أو فى أى تشريع لاحق، فإذا أصدر القاضى أمراً على عريضة فى غير الحالات التى ينص عليها القانون، كان أمره باطلاً.
ويشكك أستاذنا الدكتور/ فتحى والى من أهمية هذا التعديل فى منع التعسف فى استعمال هذا الحق أو إساءة استعمال.

(٢) أنظر د/ فتحى والى، مرجع سابق، بند رقم ٤١٤، ص٨٥٢.

المشرع إلى القواعد العامة الخاصة بإصدار الأوامر على عريضة، فيكون القاضى المختص بأصل النزاع هو ذلك القاضى الذى يملك إصدار الأوامر على عريضة(١).

-٢٥٩- ثالثاً : طرق توقيع هذه الإجراءات :-

يتم طلب توقيع هذه الإجراءات كلها أو بعضها عن طريق طلب على عريضة يقدم من ذى الشأن بموضوع الحق محل الاعتداء عليه، فيكون لصاحب الحق المجاور (فنان أداء - منتج - هيئة إذاعة) أو خلفه (عاماً كان أو خاصاً) الحق فى تقديم طلب على عريضة إلى رئيس المحكمة المختصة بأصل النزاع، لتوقيع إجراء أو أكثر من الإجراءات التحفظية اللازمة لوقف الاعتداء أو حصر الضرر الناشئ عنه، سواء كان هذا الإجراء منصوص عليه فى المادة (١٧٩) من قانون الملكية الفكرية أو كان منصوص عليه فى مواد أخرى.

ولما كان الأمر الصادر بتوقيع أى إجراء من هذه الإجراءات يخضع لنظام الأوامر على عرائض سواء من حيث إجراءات أو شروط صدوره، فإنه لا يخضع لمبدأ المواجهة، فيصدر الأمر دون تكليف أى مدعى عليه بالحضور. وانعدام المواجهة يحقق الهدف من صدور الأمر(٢)، وهى مباغتة المعتدى بالتحفظ على الأشياء محل الاعتداء قبل تهريبها.

---

(١) أنظر فى تأييد اختصاص المحكمة الابتدائية بإصدار هذه الإجراءات التحفظية.
د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٧٧، حيث يرى سيادته أن المشرع المصرى كان أكثر حكمة بجعل الاختصاص بتوقيع الإجراءات التحفظية لرئيس المحكمة الابتدائية فى كل الأحوال سواء تعلق ذلك بحق الأداء العلنى أو بحق الاستنساخ.
ولا ندرى هل تخلى المشرع عن حكمته، فجعل الاختصاص للمحكمة الابتدائية أو الجزئية حسب الأحوال وحسب الاختصاص القيمى لكل دعوى، أم مازالت المحكمة الابتدائية هى المختصة رغم عدم النص على ذلك صراحة.

(٢) أنظر د/فتحى والى، مرجع سابق، بند رقم ٤١٥، ص٨٥٣.

وينفذ الأمر بالإجراءات التحفظية فوراً بمجرد صدوره دون تنبيه أو إنذار، بل يعد الأمر على عريضة فى هذه الحالة مشمولاً بالنفاذ المعجل بقوة القانون (٢٨٨ مرافعات)(١)، وشمول هذه الأوامر بالنفاذ المعجل بقوة القانون يتفق مع طبيعتها، وذلك أنها تصدر بإجراءات وقتية أو تحفظية وفى غيبة من يراد تنفيذها ضده وفقاً لما تقرره المادة (١٩٤) ومابعدها من قانون المرافعات (٢).

ويجب أن يقدم الأمر بالتنفيذ خلال الثلاثين يوماً من صدوره وإلا سقط الحق فى تنفيذه(٣)، وهذا السقوط يتعلق بمصلحة من صدر ضده الأمر أو من ينفذ ضده فله وحده التمسك به. على أن هذا السقوط لا يمنع من صدر لصالحه الأمر من أن يستصدر أمراً جديداً (مادة ٢٠٠ مرافعات) وعندئذ يقدر القاضى الظروف القائمة عند إصدار الأمر الجديد(٤).

-٢٦٠- رابعاً: حدود سلطة الجهة المختصة بإصدار هذه الإجراءات :-

تخضع توقيع هذه الإجراءات لمطلق السلطة التقديرية لرئيس المحكمة المختصة بأصل النزاع وهذا ما يؤكده نص المادة (١٧٩) على أن (لرئيس المحكمة) ومعنى ذلك أنه غير ملزم بالاستجابة لما يقدم إليه من طلبات فى هذا الشأن(٥)، فله قبول الطلب كلياً أو جزئياً أو رفضه(٦)، ويتعين فى حالة قبول الطلب أن يكون هناك احتمال لوجود الحق أو

---

(١) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، بند رقم ٤٣، ص٥٣.

(٢) أنظر د/ أحمد صدقى محمود، إجراءات التنفيذ الجبرى فى قانون المرافعات المصرى، مطبعة الإسراء، الطبعة الثانية ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م، ص١١٣.

(٣) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، بند رقم ٤٢، ص٥٣.

(٤) أنظر د/فتحى والى، مرجع سابق، بند رقم ٤١٦، ص٨٥٥.

(٥) أنظر فى نفس المعنى د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٧٧.

(٦) أنظر د/ رمزى سيف، الوسيط فى شرح قانون المرافعات المدنية والتجارية، سنة ١٩٦٩-١٩٧٠، بند ٥٥٣ ص٧٠٨، مشار إليه لدى د/فتحى والى، مرجع سابق، ص ٨٥٤.

المركز القانونى الذى يتعلق به الأمر، وكان هناك استعجال أى خوف من احتمال وقوع ضرر بالحق – على فرض وجوده إذا لم يحصل الطالب على الأمر المطلوب(١).

ولا يلتزم القاضى سواء فى قبول الطلب أو فى رفضه بتسبيب قراره إلا إذا أصدر أمراً مخالفاً لأمر سبق صدوره. فعندئذ يجب أن يبين أسباب عدوله عن الرأى السابق، وإلا كان الأمر باطلاً (١٩٥/٢).

ويجب أن يثبت القاضى قراره كتابة على إحدى نسختى العريضة فلا يعرف القانون أمراً شفوياً (٢).

-٢٦١- خامساً: شكل الأمر :

يجب أن يستوفى الأمر القضائى الصادر بأى إجراء من الإجراءات التحفظية عدة بيانات حتى يستوفى الشكل القانونى ولا يتهدده البطلان .

(أ) تحديد الطرف الصادر ضده الأمر.

(ب) تحديد المحضر المكلف بالتنفيذ، ويتحدد عادة (بالمحضر الذى يختاره طالب الأمر).

(جـ) تحديد مكان التنفيذ.

(د) تحديد المحل الذى سيقع عليه التنفيذ: الإيرادات أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى. ويجوز أن يتضمن الأمر بيانات أخرى مثل:

[١] إذا رأى القاضى ضرورة دفع الطالب كفالة مناسبة، فيجب تحديد مبلغ الكفالة(٣).

---

(١) أنظر د/فتحى والى، مرجع سابق، بند رقم ٤١٥، ص٨٥٤.

(٢) أنظر نص المادة رقم ١٩٥ من قانون المرافعات المصرى رقم ١٣ لسنة ١٩٦٨ المعدل بالقانون رقم ٢٣ لسنة ١٩٩٢، حيث تنص على «يجب على القاضى أن يصدر أمره بالكتابة على إحدى نسختى العريضة فى اليوم التالى لتقديمها على الأكثر».

(٣) أنظر د/ محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٨١.

[٢] تحديد المدة التى يصرح للمحضر بالتنفيذ خلالها.

[٣] تحديد إمكانية التنفيذ فى غير المواعيد القانونية.

[٤] تعيين خبير (١).

-٢٦٢- سادساً: التظلم من الأمر الصادر بهذه الإجراءات :

تنص المادة (١٨٠) من قانون الملكية الفكرية على أن (لذوى الشأن الحق فى التظلم إلى رئيس المحكمة الأمر خلال ثلاثين يوماً من تاريخ صدور الأمر أو إعلانه على حسب الأحوال، ويكون لرئيس المحكمة تأييد الأمر أو إلغاءه كلياً أو جزئياً أو تعيين حارس تكون مهمته إعادة نشر المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو استغلاله أو

---

(١) أنظر نص المادة ١٧٩ من القانون المصرى حيث نصت على أن : «لرئيس المحكمة المختصة بأصل النزاع، بناء على طلب ذى الشأن وبمقتضى أمر يصدر على عريضة، أن يأمر بإجراء أو أكثر من الإجراءات التالية أو غيرها من الإجراءات التحفظية المناسبة، وذلك عند الاعتداء على أى من الحقوق المنصوص عليها فى هذا الكتاب :-

١- إجراء وصف تفصيلى للمصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى.

٢- وقف نشر المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو عرضه أو نسخه أو صناعته.

٣- توقيع الحجز على المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى الأصلى أو على نسخه وكذلك على المواد التى تستعمل فى إعادة نشر هذا المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو استخراج نسخ منه بشرط أن تكون تلك المواد غير صالحة إلا لإعادة نشر المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى.

٤- إثبات واقعة الاعتداء على الحق محل الحماية.

٥- حصر الإيراد الناتج عن استغلال المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى وتوقيع الحجز على هذا الإيراد فى جميع الأحوال.

ولرئيس المحكمة فى جميع الأحوال أن يأمر بندب خبير أو أكثر لمعاونة المحضر المكلف بالتنفيذ، وأن يفرض على الطالب إيداع كفالة مناسبة.

ويجب أن يرفع الطالب أصل النزاع إلى المحكمة خلال خمسة عشر يوماً من تاريخ صدور الأمر وإلا زال كل أثر له.

عرضه أو صناعته أو استخراج نسخ منه، ويودع الإيراد الناتج خزانة المحكمة إلى أن يفصل فى أصل النزاع).

ومن هذا النص يتضح لنا أن التظلم إما أن يكون من طالب الأمر باتخاذ الإجراءات، وذلك فى حالة رفض القاضى لهذا الطلب، وفى هذه الحالة نرجع – من وجهة نظرنا – إلى القواعد العامة فى قانون المرافعات الخاص بالتظلم من الأمر على عريضة، وذلك لأن النص الوارد فى المادة (١٨٠) من قانون الملكية الفكرية المصرى رغم تصدره بالقول «لذوى الشأن ....» فهذا معناه أنه يحق للطالب ولغيره أن يتظلم، ولكن سرعان ما يزول هذا اللبس إذا ما قرأنا الاختيارات التى يجب على القاضى اتباعها وهى «تأييد الأمر – إلغاؤه كلياً أو جزئياً – تعيين حارس تكون مهمته إعادة نشر المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى على أن يودع الإيراد خزانة المحكمة إلى أن يفصل فى أصل النزاع»، وهذه كلها إجراءات تتخذ فى حالة التظلم ممن صدر ضده الأمر.

أما إذا كان التظلم من طالب الأمر «فيكون النص السابق قد سكت عن هذه الحالة» فنرجع للقواعد العامة فى قانون المرافعات وهى تقضى بحق ذوى الشأن فى التظلم أمام نفس القاضى الآمر ومنهم طالب الأمر «١/١٩٩ معدلة» أو إلى المحكمة المختصة «١/١٩٧ معدلة) إلا أننا نتفق مع رأى أستاذنا د/فتحى والى – فى أنه ليس للطالب الذى رفض أمره أن يتظلم إلا أمام المحكمة المختصة إذ التظلم أمام نفس القاضى يقوم على فكرة أن القاضى لم يستمع – عندما أصدر الأمر – إلى وجهة نظر المتظلم. وهو اعتبار لايقوم بالنسبة لطالب الأمر([1]).

وللطالب بدلاً من التظلم من الأمر أن يتقدم بطلب جديد لاستصدار الأمر، وللقاضى أن يصدر له الأمر بعد سبق رفضه، على أنه يجب عندئذ تسبيب قراره (١/١٩٥)([2]).

وإما أن يكون التظلم ممن صدر ضده الأمر، وفى هذه الحالة يكون التظلم إلى نفس القاضى الآمر (١٨٠ من قانون الملكية الفكرية المصرى) وللقاضى السلطة التقديرية فله

([1]) أنظر د/ فتحى والى، مرجع سابق، بند ٤١٧، ص ٨٥٦.

([2]) نفس المرجع السابق، ذات الموضع.

تأييد الأمر إذا وجد احتمال الحق أو المركز القانونى فى جانب طالب الأمر، وله إلغاؤه كلياً أو جزئياً إذا تبين له عدم أحقية طالب الأمر باتخاذ هذه الإجراءات أو عدم مناسبتها للضرر الذى يمكن أن يلحق من صدر ضده الأمر من اتخاذها، كما أن للقاضى الحق فى تعيين حارس يخفف من حدة نتائج وقف الأعمال سواء كانت أداءً أو تسجيلاً صوتياً أو برنامجاً إذاعياً، وتكون مهمة هذا الحارس هى إعادة نشر المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو استغلاله أو عرضه أو صناعته أو استخراج نسخ منه، ويودع الإيراد الناتج خزانة المحكمة إلى أن يفصل فى أصل النزاع.

وهذا الإجراء الأخير يحقق التوازن بين مصلحة من صدر ضده الأمر فى أن لا يضار من وقف الأعمال التى يقوم بها، مما يكون له أثر كبير فى إلحاقه بخسارة كبيرة وقد يكون طالب الأمر غير محق فى طلبه، وبين مصلحة الطالب الذى قد يكون على حق وفى هذه الحالة فإن الإيراد محفوظ ومودع فى خزانة المحكمة إلى أن يفصل فى أصل النزاع.

وإما أن يكون التظلم من الغير فيكون أمام نفس القاضى الأمر، وعبارة (لذوى الشأن) الواردة فى نص المادة (١٨٠) من قانون الملكية الفكرية المصرى تمتد لتستوعب هذا الغير، كما يكون له فضلاً عن حقه فى التظلم، الحق فى رفع دعوى بالإجراءات المعتادة بالحق الذى يتعارض معه صدور هذا الأمر(١).

وأخيراً نشير إلى أن أثر الإشكال فى التنفيذ هو وقف القوة التنفيذية للسند التنفيذى (الأمر بالإجراءات) منذ لحظة رفع الإشكال سواء تم ذلك بإيداع صحيفته قلم الكتاب، أو بإبدائه أمام المحضر القائم بالتنفيذ(٢).

ويختلف الأمر بالنسبة للإشكال الثانى عن الإشكال الأول، حيث لا يترتب على الإشكال الثانى وقف التنفيذ إلا إذا حكم القاضى بوقفه بعد نظر الإشكال (٣).

---

(١) أنظر فى هذا المعنى د/فتحى والى، مرجع سابق، بند رقم ٤١٧، ص٨٥٦ هامش (١).

(٢) أنظر أ/خاطر لطفى، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، مرجع سابق، ص٥٧٧.

(٣) د/ فتحى والى، التنفيذ الجبرى وفقاً لمجموعة المرافعات المدنية والتجارية، دار النهضة العربية، ط١٩٨٦، مصورة من طبعة ١٩٨٤، بند ٣٨٨، ص٦٨٩.

الفرع الثانى

الحماية الإجرائية لأصحاب الحقوق المجاورة فى القانون الفرنسى

-٢٦٣- أولاً: الإجراءات التحفظية :-

لم يوحد القانون الفرنسى للحماية الإجرائية بين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وهذا فى رأينا اتجاه منتقد وذلك لأن كلا الحقين يرتبطان مع بعضهما ارتباط لزوم، حيث لا يمكن أن يوجد حق مجاور دون أن يرتبط به حق مؤلف، اللهم إلا فى النادر من الحالات التى لا تذكر وذلك مثل حالة الحق المجاور الممنوح لهيئة إذاعة على برنامج لا يحتوى على مصنف فكرى محمى طبقاً لحق المؤلف.

بيد أن العكس غير صحيح بمعنى أنه قد يوجد حالات كثيرة لحق المؤلف لا يرتبط بها حق مجاور إلا إذا اعتبرنا الناشر صاحب حق مجاور(١). ففى هذه الحالة يكون الارتباط بين حق المؤلف والحق المجاور ارتباط لزوم لا ينفك إحداهما عن الآخر.

وهذا هو سبب نقدنا لعدم توحد الإجراءات فى القانون الفرنسى، ونفس السبب هو مادعانا لاعتبار مسلك المشرع المصرى فى توحيده للحماية الإجرائية بين الحقين مسلكاً محموداً.

وأول مظهر من مظاهر عدم التوحيد فى التقنين الفرنسى هو عدم نصه على حجز الأشياء المقلدة (Saisie contrefaçon)، وهذا ما يؤكده أحد الفقهاء الفرنسيين بقوله (إن القانون لا ينص فى مادة الحقوق المجاورة على أى إجراءات خاصة بالحجز على الأشياء المقلدة، ومن ثم فيكون القانون قد أحال إلى الشريعة العامة)(٢).

---

(١) **V. André Lucas**, Droit d'auteur et numérique, litec 1998, n°. 155, p. 73.

(٢) **André Lucas et Henri - Jacques Lueas**, n°. 886, p. 705.

ومع ذلك فإن تقنين الملكية الفكرية الفرنسى قد عرف نظام شبيه بهذا الإجراء، وهو الذى نصت عليه المادة (L.335-1) من التقنين بقولها (يباشر مأمورى الضبط القضائى المختصين التحقيق فى الجرائم المنصوص عليها فى المادة (L.335-4) من هذا التقنين الحجز على الفونوغرام والفيديوغرام المنتج بطريقة غير مشروعة وعلى النسخ والمواد المصنعة أو المستوردة بطريقة غير مشروعة وعلى المواد المعدة خصيصاً لهذا العمل غير المشروع)(١)، (٢).

ولكن وقبل التوغل فى هذا الموضوع، وجدنا سؤالاً يطل برأسه ألا وهو:- إذا كان القانون لا يعرف - فى مادة الحقوق المجاورة - الحجز على الأشياء المقلدة، فهل يمكن لأصحاب الحقوق المجاورة أن يطالبوا بهذا الإجراء بصفتهم من الغير الذى يضار من الاعتداء على حقوق المؤلف؟

وللإجابة على هذا السؤال لابد من الرجوع إلى نص المادة (L.332-1) من التقنين والتى تقرر الحجز على الأشياء المقلدة، وهى تنص على أن هذا الحجز يكون بناء على طلب من مؤلف المصنف المحمى بمقتضى الكتاب الأول من هذا التقنين "toute auteur d'une oeuvre protegée par le livre 1er" أو خلفه العام (ses ayant droit) أو خلفه الخاص (ses ayant cause) وبالتالى - ووفقاً لهذا النص - فإن طلب الحجز محصور فى المؤلف أو خلفه، فلا يمكن لصاحب الحق المجاور أن

---

(١) Art. L.335-1, les officiers des police judiciaire compétents peuvent procéder, des la constation des infractions prévues à l'article L-335-4 du présent code, à la saisie des fonogrammes et vidéagrammes reproduits illicitement, des exemplaires et objets fabriqués au importés illicaitement et des materiels spécialment installés en vue de téls agissements.

وتنص الفقرة الرابعة من نفس المادة على العقوبات الخاصة بانتهاك الحقوق المجاورة، وسنتعرض لها فى المطلب الثانى.

(٢) V. Claude Colombet, le droit dauteur op. cit. n°. 430, p. 338,

حيث يذكر سيادته أن هذا الحجز يتشابه مع الحجز على الأشياء المقلدة الممنوح للمؤلف.

L'article 335-1 du code prevoit une sanction preventive, comparable à la saisie - contrefaçon des articles 332-1.

يطالب بهذا الإجراء إلا إذا كان المؤلف قد تنازل للمنتج عن حقه المادى على هذا المصنف، فيكون للمنتج الحق فى اتخاذ هذا الإجراء بصفته خلفاً خاصاً للمؤلف وفى هذه الحالة فقد تغنى نص المادة (L.335-1) من التقنين والتى تقرر الحجز على الفونوغرام والفيديوغرام المنتج بطريقة غير مشروعة إذا كان المصنف مثبت على دعامة سمعية (فونوغرام) أو سمعية بصرية (فيديوغرام) عن اللجوء إلى هذا الإجراء.

ومع ذلك فإن هذا النص (نص المادة (L.332-1) من التقنين يبقى له خصوصيته وأهميته، بل وتفرده بحكم لم يعرفه نص المادة L.335-1 من نفس التقنين، الا وهو الحجز على الإيرادات (Saisie de recettes) (١) وهو إجراء له دوره الكبير فى القضاء على العمل غير المشروع.

ومن هذا المنطلق (منطلق عدم التشابه الكامل بين النظامين) انتقدنا مسلك المشرع الفرنسى فى عدم توحيده للإجراءات التحفظية الممنوحة للمؤلف، مع تلك الإجراءات الممنوحة لأصحاب الحقوق المجاورة ولذلك نجد المشرع الفرنسى قد تخلى عن مفارقته(٢)، بأن نص فى الفقرة العاشرة من المادة (L.335-10) من التقنين على إجراء الحجز على البضائع المقلدة فى الجمرك بالنسبة للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة على حد سواء، فقد جاء فيها أن لإدارة الجمرك بناء على طلب مكتوب (demande écrit) من

---

(١) V. Claude Colombet, propriété littéraire et artistique et droits voisins op. cit. n° 430, p.338.

حيث يذكر سيادته أن التشابه بين الحجز على الأشياء المقلدة والحجز على الفونوغرام والفيديوغرام ليس كاملاً.

"Il n'ya toute fois pas d'analogie compleété avec les articles 332-1 ets. dans la mesure où seuls sont compètents les officiers de police judiciare, et où par exemple, n'est pas prévue de saisie des recetts".

(٢) انظر المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، سنة ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص٤٦٩، قد جاء فيه «فارقه مفارقة، وفراقا باعده.

فرّق بين القوم : أحدث بينهم فرقة - وبين المتشابهين: ميز بعضهما من بعض ويقال فرق القاضى بين الزوجين: حكم بالفرقة بينهما.

صاحب حق المؤلف أو صاحب الحق المجاور - مدعماً بتبرير ملائم - أن تحتجز فى نطاق الرقابة على البضائع تلك البضائع التى تستخدم فى تقليد حقوقهم (١).

-٢٦٤- من الذى له حق طلب توقيع هذه الإجراءات ؟

بالنسبة للاعتداء على الحق المعنوى لفنانى الأداء، فلا يملك طلب اتخاذ أية إجراءات لوقف هذا الاعتداء إلا صاحب الحق نفسه طالما كان على قيد الحياة أو خلفه العام بعد الوفاة، وذلك لأن هذا الحق لا يمكن التصرف فيه(٢).

وبالنسبة للاعتداء على الحق المالى فإن لصاحب الحق المطالبة بأى إجراء من الإجراءات اللازمة لوقف هذا الاعتداء، كما يمكن للخلف سواء كان عاماً أو خاصاً (متنازل إليه الحق فى طلب هذه الإجراءات، كما يمكن لهيئات الإدارة الجماعية أن تقوم باتخاذ الإجراءات اللازمة لوقف الإضرار بالمنافع العامة لأصحاب الحقوق(٣). كما يكون للنقابات الحق فى القيام بهذه الإجراءات أيضاً، بل لها القيام بهذه الإجراءات عندما يتعلق الأمر بالحقوق الفردية لأعضائها(٤) ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو هل يجوز لهذه الهيئات حماية حقوق غير الأعضاء؟

---

(١) انظر أ/بترتس سخابر، مقالة بعنوان «إجراءات التنفيذ المتبعة فى الدول النامية بما فى ذلك الإجراءات التى تتخذها الشرطة والجمارك» - ترجمة د/محمد حسام محمود لطفى فى كتاب تحديات حماية الملكية الفكرية من منظور عربى ودولة - مرجع سابق، ص٥١ حيث جاء فيها «دخل حيز النفاذ اعتباراً من الأول من يوليو سنة ١٩٩٥ قرار لائحى جديد فى الاتحاد الأوروبى يتعلق بالتدابير الحدودية فيما يتعلق بالسلع المخالفة والمقلدة، وطبقاً للقرار اللائحى يجوز لحائز العلامة التجارية والنموذج وحق المؤلف والحق المجاور لحق المؤلف أن يطلب من السلطات الجمركية فى دولة عضو أن تتخذ تدابير ضد السلع المقلدة والمخالفة. وقد ورد فى المادة تعريفات للسلع المقلدة والمقرصنة.

(٢) V. André Lucas et autre, op. cit, n°. 887, p. 705.

(٣) V. art. L.321-1 al 2.C. propr. intell.

(٤) V. André Lucas et autre, op. cit, n°. 887, p. 705.

والإجابة على السؤال – من وجهة نظرنا – تكون بالنفى لانعدام الصفة القانونية لها، إلا إذا كانت الأضرار التى تلحق بحقوق غير الأعضاء تمثل أضراراً بالمهنة ككل، ففى هذه الحالة يجوز لها الدفاع عن هذه الحقوق لتوافر المصلحة الخاصة.

-٢٦٥- ثانياً: المحكمة المختصة باتخاذ هذه الإجراءات :

من المعلوم أن سلطة توقيع الحجز بالنسبة لحق المؤلف تكون لمأمورى الشرطة أو قضاة المحكمة الجزئية فيما يخص حق الاستنساخ، فإذا تعلق الأمر بتعطيل أو إيقاف حفلات تمثيل أو أداء علنى قائمة أو معلن عنها، فوجب الحصول على ترخيص خاص من رئيس المحكمة الابتدائية (١)، ولم تبين النصوص الاختصاص المحلى، ولذلك فوجب تطبيق القواعد العامة، حيث ينعقد الاختصاص لرئيس المحكمة الابتدائية الذى يقع فى دائرة اختصاصه موطن المدين.

أما فيما يتعلق بالحقوق المجاورة فإن تقنين الملكية الفكرية قد أحال – فيما يخص قواعد الاختصاص – إلى الشريعة العامة (٢)، فإذا اختار المضرور (صاحب الحق المجاور) أن يقيم دعواه أمام المحاكم الجنائية، فإن محكمة الجنح Tribunal correctionnel التى وقعت فى دائرة اختصاصها الجريمة أو المحكمة التى يقع فى دائرة اختصاصها محل إقامة المتهم هى المحكمة المختصة، وفى هذه الحالة فإن الدعوى الجنائية تتقضى بالتقادم بمرور ثلاث سنوات. أما إذا اختار المضرور (Victime) الطريق المدنى فإن الدعوى المدنية لا تتقضى إلا بمرور عشر سنوات.

---

(١) انظر المادة (-332) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى.

(2) V. art . L.331-1, toutes les contestations relatives à l'application des dispositions de la prièmiere partié du present code qui relévent des juridictions de l'ordre judicaire sont portées devant les tribunaux compétents, sans préjudice du droits pour la partie lésée de se pouvoir devant la juridication répressive dans les terms du droit commun.

وينعقد الاختصاص للمحكمة الابتدائية التي يوجد بدائرتها مكان الفعل الضار، أو محل إقامة المدعى عليه، فإذا كان أطراف الدعوى تجاراً فإن المحكمة التجارية هي التي تختص بنظر الدعوى، وإذا تعلق الأمر بأجور العمال فإن الاختصاص ينعقد لمحكمة العمال.

وأخيراً فإن المدعى عليه إذا كان شخصاً من أشخاص القانون العام انعقد الاختصاص للمحكمة الإدارية (١).

(١) V. Charles Debbosh et autres, op. cit. n°. 2166, p. 657.

المطلب الثانى

الجزاءات "Les sanctions"

-٢٦٦- لا شك أن ارتباط حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة بجزاءات جنائية ومدنية كان هدفاً يصبوا إليه أصحاب هذه الحقوق، وذلك لأن ما أسفرت عنه التكنولوجيا الحديثة من وسائل أدت إلى سهولة الاستنساخ، وبالتالى أدت إلى سهولة القرصنة، مما أدى إلى ضياع حقوقهم، وهذا المسلك جعل أصحاب الحقوق يطالبون بهذه الجزاءات رغبة منهم فى ردع كل من تسول له نفسه الاعتداء على حقوقهم، وهذا هو سبب ارتباط هذه الحماية بهذه الجزاءات (١).

الفرع الأول

الجـــــــزاء الجنائى

-٢٦٧- تنص المادة ٦١ من معاهدة (تريبس) على «تلتزم البلدان الأعضاء بفرض تطبيق الإجراءات والعقوبات الجنائية على الأقل فى حالات التقليد المتعمد للعلامات التجارية المسجلة أو انتحال حقوق المؤلف على نطاق تجارى. وتشمل الجزاءات التى يمكن فرضها الحبس أو الغرامات المالية بما يكفى لتوفير رادع يتناسب مع مستوى العقوبات المطبقة فيما يتعلق بالجرائم ذات الخطورة المماثلة .... ألخ.

---

(١) V. Claude Colombet, grands principes du droit D;'auteur et des droits voisins dans le monde op. cit. p. 134.
La defense efficace des droits reconnus aux auxiliaires de la création suppose une mise en place de sanctions sérveres, et spécialemet de sanctions penales, les seules sanctions civiles n'etant pas suffisamment dissuasives.

وهذا النص جعل البعض يعتبر اتفاقية التريبس خطوة متطورة فى مجال الحماية الجنائية لحقوق الملكية الفكرية، ووجة التطور أنها تعتبر أول اتفاقية دولية تضع إلتزاماً دولياً على عاتق الدول الأطراف بوضع تشريع جنائى لحماية حقوق الملكية الفكرية.

وهذا النص يمثل ضمانة دولية لحق شخصى، ومن ناحية أخرى يقرر التزاماً قانونياً على الدول الأطراف بإصدار تشريعى جنائى داخلى(١).

ونصت أيضاً على هذا الطريق المادة (١٨١) من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بقولها (مع عدم الإخلال بأية عقوبة أشد فى أى قانون آخر، يعاقب بالحبس مدة لاتقل عن شهر وبغرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولا تجاوز عشرة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين، كل من ارتكب أحد الأفعال الآتية:-

وسنتعرض لهذه الأفعال عند دراسة الركن المادى، وكذلك فعلت المادة (L.335-4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى حيث نصت على أن (يعاقب بالحبس وبغرامة ١٥٠ ألف يورو كل ..... إلخ) (٢).

ويذهب البعض إلى أن الجرائم التى تتعلق بالحقوق المجاورة فى القانون الفرنسى لاتكيف على أنها جريمة تزوير أو تقليد، ولكنها تتشابه مع جرائم التزوير أو التقليد المعروفة فى حق المؤلف(٣) والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو :-

ما هى أركان الجرائم التى تتعلق بالاعتداء على الحقوق المجاورة؟

---

(١) انظر د/عبد السند يمامه، مرجع سابق، ص ٥٧٩.

(٢) وانظر أيضاً المادة ٢٦ من معاهدة روما التى تنص على أن «أ- تتعهد كل دولة متعاقدة بأن تتخذ التدابير اللازمة طبقاً لدستورها لضمان تطبيق هذه الاتفاقية. ب- يجب أن يكون فى مقدور كل دولة، فى تاريخ إيداعها الوثيقة التصديق أو القبول أو الانضمام، أن تطبق أحكام هذه الاتفاقية وفقاً لقانونها الوطنى».

(3) V. Isabelle Wekstein, op. cit. n°. 227, p. 99.

والإجابة على هذا السؤال جد يسيرة ذلك أن غالبية الجرائم تتكون من ركنين هما: مادى ومعنوى:-

أولاً: الركن المادى : ويتوافر هذا الركن بوجود أى عمل من الأعمال التى تمس الحق الاستئثارى لأصحاب الحقوق المجاورة دون موافقتهم، وقد عرضت المادة (١٨١) من القانون المصرى أمثلة لهذه الأعمال التى تشكل الركن المادى لهذه الجريمة، وكذلك نصت المادة (L.335-4) من التقنين الفرنسى على هذه الأعمال وهى:

-٢٦٨- أولاً: الأفعال التى تشكل الركن المادى لجرائم الاعتداء على الحقوق المجاورة طبقاً لنص المادة (١٨١) من القانون المصرى:-

[١] البيع أو التأجير أو التداول: وهذه الصورة من صور الاعتداء تمثل اعتداء غير مباشر، حيث أن الجانى لم يرتكب فعلاً مادياً مكوناً لجريمة تقليد المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى وإنما يقوم ببيعه أو تأجيره أو طرحه للتداول دون الحصول على تصريح كتابى مسبق بذلك من صاحب حق المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

وتتحقق هذه الصورة من صور الاعتداء سواء كان القائم بالبيع هو الشخص الذى قام بنسخ المصنف أو التسجيل أو البرنامج، أم كان من الغير، وسواء كان هذا العمل بمقابل مادى أم بغير مقابل نقدى كالمقايضة والبدل، وسواء حقق البائع أو المؤجر أو من قام بطرحه بالأسواق للتداول ربحاً من وراء ذلك من عدمه(١).

وينتقد البعض - كما كان فى ظل القانون القديم قبل تعديله - عدم النص على تجريم واقعة العرض للبيع كصورة مستقلة من صور التجريم (٢).

---

(١) انظر م/خاطر لطفى، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، مرجع سابق، ص ٥٨٦.

(٢) المرجع السابق، نفس الموضع.

ونحن لا نتفق مع هذا الرأى حيث أن هذه الصورة لا تتكلم عن فعل التقليد، بل تتكلم عن بيع أو تأجير أو طرح للتداول دون الحصول على ترخيص مسبق، ولا يمكن أن تحدث هذه الصورة بمجرد العرض ولا يمكن اعتبار عرض النسخ الحقيقية مكوناً لجريمة مستقلة لمجرد انتفاء التصريح.

[٢] تقليد مصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى أو بيعه أو عرضه للبيع أو للتداول أو للإيجار مع العلم بتقليده.

وهذه الصورة من صور الاعتداء تكون الركن المادى فى جريمة التقليد، ولذلك نص المشرع فيها على أن مجرد العرض (عرض النسخ المقلدة للبيع) يمثل جريمة مستقلة، وهذا من وجهة نظرنا اتجاه محمود لأنه قضى على الخلاف الذى كان سائداً لدى الفقهاء فى القانون القديم.

[٣] التقليد فى الداخل لمصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى منشور بالخارج أو بيعه أو عرضه للبيع أو التداول أو الإيجار أو تصديره إلى الخارج مع العلم بتقليده.

وتقع الجريمة فى هذه الصورة بمجرد الاعتداء على حق المؤلف أو صاحب الحقوق المجاورة فى مصنفات أو تسجيلات صوتية أو برامج إذاعية منشورة فى الخارج، فمحل الاعتداء يكون حق منشور فى الخارج، على عكس الصورة السابقة الذى يكون محل الاعتداء فيها حق منشور داخل جمهورية مصر العربية(١).

[٤] نشر مصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى أو أداء محمى طبقاً لأحكام هذا القانون عبر أجهزة الحاسب الآلى أو شبكات الإنترنت أو شبكات المعلومات أو شبكات الاتصالات أو غيرها من الوسائل بدون إذن كتابى مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

---

(١) انظر فى هذا الصدد أحكام النقض لدى أ/ خاطر لطفى، مرجع سابق، ص٥٩٠.

ولا شك أن النص على هذه الصورة من صور الاعتداء على حق المؤلف والحقوق المجاورة يمثل تطوراً هاماً جداً فى مجال الحماية، حيث أن هذه الصورة هى من نتائج التطور التكنولوجى الهائل فى كثير من المجالات المستخدمة حالياً فى الاعتداء على هذه الحقوق، ولذلك أدخل فى القانون الجديد ضمن نطاق التجريم نشر المصنف أو التسجيل أو البرنامج الذى يتم عبر أجهزة الحاسب الآلى أو شبكات الانترنت أو شبكات المعلومات أو شبكات الاتصال أو غيرها من الوسائل التى قد يفرزها التقدم التكنولوجى فيما بعد. وقد كان هذا ضرورياً نظراً لكثرة صور الاعتداء على حق التأليف والحقوق المجاورة عبر هذه الأجهزة الجديدة والتى لم يكن يشير إليها القانون القديم(١). فكان لزاماً علينا عرضها بشئ من التفصيل :-

أ - النشر عبر أجهزة الحاسب الآلى: وفى هذا النشر فإن الجانى يستخدم أجهزة الحاسب الآلى كأداة لتحقيق جرائمه، ويكون ذلك عن طريق العرض أو البث أو الإذاعة أو الاستنساخ أو الطباعة، كل ذلك دون الحصول على تصريح من صاحب الحق سواء كان مؤلفاً أو فنانى أداء أو منتجى فونوغرام أو منتجى فيديوغرام أو هيئات إذاعة.

ب - النشرعبر شبكة الانترنت وشبكات المعلومات: لا شك أن الانترنت (internet أو شبكة الشبكات كما يسمونها بعض المتخصصين تمثل تطوراً هاماً فى عالمنا المعاصر، حيث تحتوى على كنز هائل من الخدمات والمعلومات، ويمكن القول بأنها جن العصر الحديث أو السجادة السحرية التى يمكن الانطلاق بها فى لحظات لأى مكان فى العالم(٢).

---

(١) انظر د/محمد عبد الظاهر حسين - حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية - وفقاً لقانون حماية حقوق الملكية الفكرية الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، دار النهضة العربية، سنة ٢٠٠٢/٢٠٠٣ ص٩٤.

(٢) انظر د/ خالد محمد أبو المعاطى، عصر المعلومات والحاسب الآلى، جامعة طنطا، كلية العلوم، ص٩٦.

وبالتالى – ورغم أهمية هذه الوسائل – إلا أنها على الجانب الآخر تمثل تطوراً هاماً وخطيراً فى مجال الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، من أجل ذلك كان دافع المشرع المصرى للنص على هذه الصورة من صور الاعتداء صراحة ومستقلة عن غيرها وذلك للتنبيه على تجريمها.

ويتحقق الركن المادى فى هذه الجريمة بإتاحة المصنف أو التسجيل أو البرنامج أو الأداء المحمى للجمهور عبر شبكة الإنترنت أو غيرها من شبكات المعلومات دون الحصول على تصريح كتابى مسبق من صاحب الحق، وتقع الجريمة بمجرد أن يكون فى استطاعة المستخدم للشبكة سماع أو مشاهدة أى من هذه المواد، وتقع المسئولية على الشخص الذى قام بالنشر أو الإتاحة للجمهور عبر الشبكة(١).

جـ – النشر عبر شبكات الاتصالات: لم يقتصر الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على استخدام الحاسب الآلى فقط أو شبكة الانترنت، بل امتد إلى استخدام شبكة الاتصالات حيث يقومون الآن ببث المصنفات الغنائية عبر شبكة التليفون الأرضى أو المحمول، ويمكن لأى شخص الاستمتاع بهذه الخدمة بمجرد الاتصال بالأرقام المخصصة لهذا الغرض. ولا أدل على ذلك من الإعلانات التى تذاع فى التلفاز عن هذه الخاصية.

وهذا البث الذى يتم عن طريق شبكة الاتصالات إذا لم يصحبه إذن من صاحب الحق – تحقق بذلك الركن المادى وأصبح الشخص القائم بهذه العملية مسئولاً جنائياً عن هذا العمل.

---

(١) انظر أ/خاطر لطفى، حقوق الملكية الفكرية، مرجع سابق، ص ٥٩٤.

[٥] التصنيع أو التجميع أو الاستيراد بغرض البيع أو التأجير لأى جهاز أو وسيلة أو أداة مصممة أو معدة للتحايل على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور كالتشفير أو غيره (١).

[٦] الإزالة أو التعطيل أو التعييب بسوء نية لأية حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور كالتشفير أو غيره.

[٧] الاعتداء على أى حق أدبى أو مالى من حقوق المؤلف أو من الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون.

والنص على هذه الصورة من صور الاعتداء قضى على النقاش الذى كان يمكن أن يثار حول نطاق الحماية الجنائية، ويؤيد ذلك انقسام الشراح والقضاة الفرنسيين على أنفسهم بين معارض لمبدأ شمول الصلاحيات الأدبية للمؤلف بحماية النصوص الجنائية وبين مؤيد له، انقساماً يحمل فى طياته مدى التناقض الذى ينم عنه العمل الاجتهادى الحالى(٢).

كما يمكن أن تشمل هذه الصورة عدم دفع المقابل المستحق لأصحاب الحقوق المجاورة، بعد الحصول على التصريح اللازم لذلك لأن هذه الصورة من الحقوق المالية لأصحاب الحقوق المجاورة.

---

(١) انظر المذكرة الإيضاحية حيث ورد بها ما يأتى:
«واستحدث المشروع فى المادة (١٧٩)، أصبحت (١٨١) جرائم جديدة مرتبطة باستخدام التقنيات الجديدة فى البث أو الاستقبال، وهى جرائم حظر التصنيع أو الاستيراد بغرض البيع أو التأجير لأى جهاز أو وسيلة أو أداة مصممة أو معدة للتحايل على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور».

(٢) انظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص٤٦٣.

-٢٦٩- ثانياً: الأفعال التى تشكل الركن المادى لجرائم الاعتداء على الحقوق المجاورة طبقاً لنص المادة (L.335-4) من التقنين الفرنسى :-

[١] كل فعل من الأفعال التى تستلزم الحصول على تصريح من فنانى الأداء أو منتجى الفونوغرام أو الفيديوغرام أو هيئات الإذاعة، عند انتفاء هذا التصريح؛ يتوافر الركن المادى من هذه الجرائم.

وتتمثل هذه الأفعال فى الآتى : التثبيت Fixation والنسخ reproduction والنقل إلى الجمهور communication du public والتصرف إلى الجمهور mise à disposition du public سواء عن طريق البيع le vente أو المقايضة l'echange أو التأجير le louge وسواء كان التصرف بعوض أم بالمجان. وكل إذاعة télédiffusion للأداء أو الفونوغرام أو الفيديوغرام أو البرامج بدون ترخيص([1]).

[٢] كل استيراد أو تصدير لأى فونوغرام أو فيديوغرام تحققت دون الحصول على ترخيص من فنانى الأداء أو منتجى الفونوغرام أو الفيديوغرام طالما كان لازماً.

[٣] عدم دفع المقابل المالى المستحق للمؤلف أو فنانى الأداء أو المنتجين فى حالة النسخة الخاصة أو فى حالة النقل إلى الجمهور أو فى حالة إذاعة البرامج.

-٢٧٠- هل التعدى على الحق المعنوى لفنانى الأداء يشكل الركن المادى لجريمة الاعتداء على الحقوق المجاورة؟

([1]) **V. Isabelle Wekstein** op. cit. n°. 228, p. 100.
V. Aussi. André Lucas, et autre op. cit. n°. 888, p. 707.

لم تنص هذه المادة إلا على الأفعال التى تتم بدون ترخيص من صاحب الحق، ومن ثم فإن الاعتداء على الحق المعنوى لفنانى الأداء لا يخضع للتجريم الجنائى([1])، وهنا تظهر قصور هذه المادة على عكس نص المادة (١٨١) مصرى التى تنص على أن أى اعتداء على الحق المعنوى يكون الفعل المادى للجريمة الجنائية.

-٢٧١- **ثانياً : الركن المعنوى** : يتطلب المشرع المصرى توافر القصد الجنائى العام بعنصريه العلم والإرادة، ولا يشترط أى قصد خاص كما يذهب إلى ذلك بعض الفقهاء([2]).

أما فى القانون الفرنسى فإن هذا الركن يفترض توافره بوجود الركن المادى ويقع على عاتق المتهم إثبات حسن نيته، بمعنى افتراض سوء النية présomption de mauvise de foi ، وعلى من يدعى العكس إثبات ذلك([3])، هذا الرأى هو السائد بالنسبة لحق المؤلف ويرى الفقهاء مدّ هذا الحكم أيضاً بالنسبة للجرائم المتعلقة بأصحاب الحقوق المجاورة([4]).

ويجدر الإشارة إلى أن هذه القرينة تقبل إثبات العكس.

([1]) **V. André Lucas**, et autre op. cit. n°. 890, p. 708.
"la violation du seul droit moral de l'artiste interprète semble échopper à la répression".

([2]) انظر عرض هذا الرأى د/أسامة عبد الله فايد، مرجع سابق، ص٧٣.

([3]) انظر د/محمد حسام لطفى، حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، مرجع سابق، ص١٨٦.
وانظر المراجع التى أشار إليها سيادته.

([4]) **V. André Lucas**, et autre op. cit. n°. 892, p. 709.
"présomption de mouvaise foi ..... come ceux vissés par les articles L.335-2 et L.335-3, Les délits réprimés par l'article L.335-4 doivent, en l'absence de toute indication contraire du législateur, être regardés comme des infractions intentionnelles on s'accorde néonmoins à reconnaître qu'il convient de transposer aux droits voisins la présomption de mouvaise foi adamis en matiere de droit d'auteur.
V. aussi, Isabelle Wekstein op. cit. n°. 236, p. 105.

-٢٧٢- العقوبات :

نص التشريعان المصرى والفرنسى على نوعين من العقوبات هما:-

-٢٧٢-١- أولاً: العقوبات الأصلية Peines principales :

عاقب المشرع المصرى - طبقاً لنص المادة (١٨١) من قانون الملكية الفكرية - المرتكب لأى فعل من الأفعال السابق الإشارة إليها والتى تشكل جريمة تتعلق بالحقوق المجاورة - بعقوبة الحبس مدة لاتقل عن شهر وبغرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولاتجاوز عشرة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين(١).

وهذا النص منح القاضى سلطة تقديرية - وفقاً لمدى الجرم - فى توقيع عقوبة الحبس أو الاكتفاء بالغرامة فقط أو الحبس والغرامة معاً.

وشدد المشرع المصرى العقوبة فى حالة العود - إذا توافرت شروطه - فجعلها الحبس الذى لا يقل فى حده الأدنى عن ثلاثة شهور والغرامة التى لا تقل عن عشرة آلاف جنيه ولا تجاوز خمسين ألف جنيه.

وهذا التشديد الذى نص عليه المشرع - فى حالة العود - يظهر جلياً بالإضافة إلى رفع الحد الأدنى لعقوبة الحبس ورفع عقوبة الغرامة فى حديها الأدنى والأقصى - فى وجوبية عقوبة الحبس مع الغرامة.

---

(١) انظر نص المادة (١٨) من قانون العقوبات التى تقضى بأن «عقوبة الحبس هى وضع المحكوم عليه فى أحد السجون المركزية العمومية المدة المحكوم به عليه ولا يجوز أن تقل هذه المدة عن أربع وعشرين ساعة ولا أن تزيد على ثلاث سنوات». وبذلك يكون للقاضى وفقاً لنص المادة (١٨١) من قانون الملكية الفكرية المصرى، السلطة التقديرية فى الحكم بأقصى عقوبة للحبس وهى ثلاث سنوات أو النزول إلى الحد الأدنى المقرر وهو شهر فقط.

أما المشرع الفرنسى فقد كان موفقاً فى نصه على عقوبة الحبس الوجوبية وليست الجوازية للقاضى مع الغرامة، إلا فى حالة واحدة اكتفى فيها المشرع بالغرامة فقط وهى حالة عدم دفع المقابل المالى عن النسخة الخاصة، أو المقابل المالى عموماً.

ومقدار الحبس سنتان، أما الغرامة فمقدارها ١٥٠,٠٠٠ يورو.

[L. n°. 94-102 du 5 Févr. 1994, art. 2] وفقاً

وتتضاعف العقوبة فى حالة العود، أو فى حالة ارتباط صاحب الحق مع المعتدى بأى اتفاق (١)، (٢).

-٢٧٢-٢- **ثانياً: العقوبات التكميلية** : نص المشرع المصرى على المصادرة (La confiscation) كعقوبة تكميلية للعقوبة الأصلية بالإضافة إلى نشر الحكم والغلق فى حالة العود، وكذلك فعل القانون الفرنسى وفقاً لما سنوضحه:-

(أ) **المصادرة** : نص المشرع المصرى فى المادة (١٨١) على وجوب مصادرة النسخ محل الجريمة أو المتحصلة منها كذلك المعدات والأدوات المستخدمة فى ارتكابها.

---

(١) يجدر الإشارة إلى أن المشرع الفرنسى كان موفقاً عندما ضاعف العقوبة فى حالة ارتباط الشخص الذى يرتكب الجريمة مع صاحب الحق بأى اتفاق، وذلك لأن هذا الشخص يكون خائناً للأمانة، ولذلك يستحق تشديد العقوبة «كالناشر أو الموزع .... إلخ».

(٢) نص المشرع الفرنسى على العقوبات الجنائية التى يمكن أن تقع على الأشخاص المعنوية، وذلك فى المادة L.335-8 .

art. L.335-8 (L. n°. 92-1336 du 16 déc. 1992, art. 203).
Les personnes morales pouvent être déclarées responsables pénalement dans les conditions prévuer par l'article 121-2 du code pénal des infractions définies aux articles L.335-2 à (L. n°. 94-102 du 5 Févr-1994, art 4) (L.335-4) du présent code.
les peins encourues par les personnes morales sont:
1) L'amende, suivant les modalités prévues par l'article 131-38.
2) Les peins mentionnées à l'article 131-39.

L'interdiction mentionnée au 2^{O} de l'article 131-39 porte sur l'activité dans l'exercice ou à l'occasion de l'exercice de laquelle l'infraction a été commise.

وكذلك نص المشرع الفرنسى على المصادرة سواء كانت للفونوغرامات أو الفيديوغرامات أو النسخ المقلدة، والمعدات والأدوات التى أقيمت خصيصاً بغرض تحقيق هذه الجرائم.

كما عرف المشرع الفرنسى عقوبة المصادرة ككل أو جزء من الإيرادات المتحصلة من ارتكاب هذه الجرائم (١).

(ب) نشر الحكم : نص المشرع المصرى على وجوب نشر ملخص الحكم الصادر بالإدانة فى جريدة يومية أو أكثر على نفقة المحكوم عليه، وكذلك فعل المشرع الفرنسى حيث نصت الفقرة الثانية من المادة (6-335) على «للمحكمة أن تأمر بنشر الحكم بالكامل أو ملخصه فى الجرائد التى تحددها، وعلى نفقة المحكوم عليه بشرط ألا تتجاوز هذه النفقات الحد الأدنى للغرامة المستحقة.

ولم تقتصر على نشر الحكم بل نصت على تعليق هذه الأحكام على لوحات الإعلانات بالحجم الذى تحدده المحكمة وفى الأماكن التى تحددها وذلك لمدة شهرين على الأكثر(٢)، ويعاقب المشرع الفرنسى على رفع لوحة التعليق أو تشويهها أو تمزيقها كلياً أو جزئياً بعقوبة الغرامة والحبس لمدة لاتزيد عن عشرة شهور(٣).

(جـ) الغلق : نص المشرع المصرى على جواز غلق المنشأة التى استغلها المحكوم عليه فى ارتكاب الجريمة مدة لا تزيد على ستة أشهر.

وجعل هذه العقوبة وجوبية فى حالة العود فى الجرائم المنصوص عليها فى البندين (ثانياً وثالثاً) الخاصة بالتقليد لمصنف نشر أو نشر فى الداخل أو الخارج أو البيع أو العرض للبيع أو التداول أو الإيجار مع العلم بتقليده.

---

(1) V. art. L.335-6.

(2) **V. Patrich Tafforeau**. th. precité, n°. 382. p. 343.

(3) V. art. L.335-6 L.propor. intel, art. 51 C. pen.

أما المشرع الفرنسى فقد كان أكثر حسماً فى هذه العقوبة حيث عرف الغلق الكلى والغلق الجزئى للمنشأة التى تستخدم فى ارتكاب هذه الأعمال، بالإضافة إلى الغلق المؤقت الذى لا يزيد عن خمس سنوات والغلق النهائى وفقاً لجسامة الجرم.

وتتجلى رغبة المشرع الفرنسى فى المحافظة على حقوق الغير، مع حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وذلك بتفادى الأضرار التى يمكن أن تلحق الغير من جراء هذه الحماية، ولذلك نجده يحمى حقوق عمال المنشأة بأن قرر لهم حقوقهم المالية أثناء الغلق المؤقت وألا يؤثر هذا الغلق على عقود العمل وألا يسبب أضراراً اقتصادية بهم(١).

أما الغلق النهائى فقد أوجب للعمال بالإضافة إلى التعويض الناتج عن الفصل، التعويضات المنصوص عليها فىالمواد (L.122-14-4 et L.122-14-5) من تقنين العمل فى حالة فسخ عقد العمل.

وفرض عقوبة الحبس لمدة عشرة شهور وغرامة مالية قدرها (٣٧٥٠ يورو) فى حالة عدم دفع هذه التعويضات.

-٢٧٣- رأينا فى أحكام العقاب فى القانونين الفرنسى والمصرى:

نبين من خلال رأينا فى هذا الجزاء الجنائى مثالب كلاً من التشريعين ومحاسنهما، ماعليهما وما لهما:-

[١] إن تعداد الأفعال التى تمثل الركن المادى فى الجرائم المتعلقة بأصحاب الحقوق المجاورة فى التشريع المصرى شاملة لكل ما يمكن أن يمثل اعتداءً، بما فى ذلك الإخلال بالحق الأدبى المقرر لفنانى الأداء، وعلى العكس من ذلك نجد صيغة المشرع الفرنسى فى تعداده لهذه الأعمال - قاصرة على شمول كافة الأعمال، وخاصة الحق الأدبى المقرر لفنانى الأداء، حيث أنه يخرج عن نطاق الأعمال التى تكون الركن المادى فى هذه

(١) V. art. L-335-5 (L. n° 94-102 du 5 Févr. 1994 art.3).

الجرائم([1])، وهذا من شأنه فتح الباب واسعاً للجدل والنقاش حول مدى شمول الحق الأدبى بالعقاب الجنائى، وهذا ما يعرض التشريع الفرنسى للنقد.

[٢] عدم وجوب عقوبة الحبس فى القانون المصرى عن جريمة التقليد البسيط يعد مبرراً للتطاول على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وعلى العكس من ذلك نجد المشرع الفرنسى يوجب عقوبة الحبس مع الغرامة وهذا من شأنه ردع المخالفين والمعتدين([2]).

[٣] فى الوقت الذى تكلم فيه المشرع الفرنسى عن حماية عمال المنشأة التى قد تتعرض للغلق كعقوبة تكميلية لارتكابها لجرائم الاعتداء على الحقوق المجاورة، نجد المشرع المصرى غفل تماماً عن هذه النقطة.

[٤] شدد المشرع المصرى وكذلك فعل المشرع الفرنسى العقوبة فى حالة العود، وهذا اتجاه محمود حتى يمكن لمن تجرأ على العقوبة الأولى أن يرتدع من التشديد، وأضاف المشرع الفرنسى حالة أخرى للتشديد لم يعرفها المشرع المصرى وهى حالة ارتباط صاحب الحق المعتدى بأى اتفاق، هنا أيضاً تتضاعف العقوبة.

([1]) V. André Lucas et l'auitre, op. cit., n°. 890, p.708.

([2]) انظر المادة (٣٥) من القانون السودانى والخاصة بالعقوبات التى تطبق على الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة أيضاً «يعاقب كل من يرتكب جريمة الاعتداء على حق المؤلف بغرامة يترك تقديرها للمحكمة أو بالسجن لمدة لا تتجاوز ثلاث سنوات أو بالعقوبتين معاً» وبالتالى يتعرض هذا التشريع لذات النقد.

الفرع الثانى

الجـــــــزاء المدنى (١)

-٢٧٤- لا شك أن المسئولية المدنية تتقرر عند توافر أركانها بجانب المسئولية الجنائية(٢) وهذا هو محض تطبيق للقواعد العامة فى القانون المدنى (المادة ١٦٣ من القانون المدنى المصرى(٣)، ١٣٨٢ مدنى فرنسى)، وأركان المسئولية هى الخطأ والضرر وعلاقة السببية.

فالخطأ هو: إخلال بواجب قانونى من شخص مميز(٤)، أو هو كما عرفته محمكمة النقض «الإنحراف عن السلوك العادى المألوف، وما يقتضيه من يقظة وتبصر»(٥).

---

(١) تجدر الإشارة إلى رأى الفقه الإسلامى فى عملية القرصنة عموماً. انظر فى هذا الصدد: د/محمد الشحات الجندى، حماية حق المؤلف من منظور إسلامى، مجلة روح القوانين، العدد رقم ١٢، يناير سنة ١٩٩٦، ص١٧، حيث يذكر سيادته من الوسائل الشرعية لحماية حق المؤلف:-

«أدان الإسلام عملية التشويه والتحريف والتزوير، وأنذر الذين يرتكبونها بالعذاب والمصير الأليم كما نعتهم بالغش والكذب، وأنهم إناس لا خلاق لهم، وآيات القرآن الكريم متضمنه لهذا المعنى فى غير موضع، نذكر منها قوله تعالى «فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمناً قليلاً فويل لهم مما كتبت أيديهم وويل لهم مما يكسبون» «البقرة: آية رقم ٧٩»

فقد وصم القرآنالكريم نسبة النص إلى غير صاحبه بأنه عمل دنىء وقصد فاسد خبيث، خاصة إذا كان المزور ينسب عملاً صنعه بنفسه إلى الله تعالى، طلباً لرياسة أو طمعاً فى مغنم أو تحقيقاً لهدف وضيع وثمن بخس، وتوعدهم بالعذاب والدمار.

(٢) يمكن للمسولية المدنية أن تنعقد وحدها إذا لم يصاحب الأعمال التى إرتكبها الشخص سوء نية، حيث تنفى فى هذه الحالة المسولية الجنائية، وتبقى المسولية المدنية وحدها طالما توافرت شروطها.

(٣) تنص المادة (١٦٣) من القانون المدنى المصرى على أن «محل خطأ سبب ضررا للغير يلزم من إرتكبه بالتعويض.

(٤) انظر د/ عبد الودود يحيى مرجع سابق ص٢٣١.

ويرى البعض أن التمييز لا يعتبر عنصر فى الخطأ، وإنما يعتبر شرطا لإسناده. انظر د/ جلال على العدوى، مصادر الالتزام منشأة المعارف بالاسكندرية ـ ط١٩٩٥ ص٣٣٦.

(٥) نقض مدنى، الطعن رقم ٤٠ سنة ٤٣ ق، جلسة ١٩٧٨/١٠/٣٠ (غير منشور).

فإستعمال الأداء أو التثبيت أو البث بدون ترخيص من صاحب الحق يكون فعل الخطأ الذى إذا ترتب عليه ضرر يلزم مرتكبه بالتعويض لجبر ذلك الضرر.

والواجب القانونى قد يكون مصدره القوانين الوطنية، كما قد يكون مصدره الإتفاقيات الدولية النافذة.

ولذلك نجد القضاء المصرى(١) قد اعتبر أن اتفاقية جنيف بشأن حماية متجى التسجيلات ضد النسخ غير المشروع للفونو غرامات(٢) جزء لا يتجزأ من التشريع المصرى وحكم بتعويض الشركة العالمية للإنتاج الفنى «صوت الحب».

إستنادا الى نص المادة (١٦٣) من القانون المدنى وقالت المحكمة فى حكمها أن أعمال المنافسة غير المشروعة الممنوعة قانونا تعتبر من الأعمال التى تتنافى مع القواعد الإقتصادية والإجتماعية فى الدولة لما تقتضيه من طرق احتيالية(٣).

أما الضرر فهو الأذى الذى يلحق بالمضرور نتيجة خطأ الغير، وقد يكون هذا الضرر ماديا إذا كان يلحق الشخص فى جسمه أو ماله، وقد يكون أدبيا إذا كان يصيب الشخص فى سمعته أو شرفه أو شعوره وعاطفته(٤).

---

(١) محكمة جنوب القاهرة الإبتدائية ـ الدائرة السابقة (تجارى) فى ٢ مايو سنة ١٩٨٤ دعوى رقم (٤) ١٩٨١ تجارى كلى جنوب القاهرة.

(٢) هذه الاتفاقية تم توقيعها فى ٢٩ من أكتوبر سنة ١٩٧١، وتم إنضمام مصر إليها بالقرار الجمهورى رقم ٤٤٢ لسنة ١٩٧٧ الصادر فى ٢٢ من ابريل سنة ١٩٧٧ ليعمل به اعتبارا من أبريل سنة ١٩٧٨.

(٣) كمن يقتبس أراء وأفكار غيره وينسبها لنفسه ويقيد مصنفه أو عنوانه بطريقة تؤدى الى الخلط بينهم، ومن ثم فإن ذلك يعد اعتداءا صارخا على الملكات الذهنية ولذلك يعاقب عليها القوانين بعقوبات جنائية تتوقف على مدى أثر الفعل غير المشروع تالذى إرتكبته المنشأة وألزمت المحكمة.

(٤) انظر د/ عبد الودود يحيى مرجع سابق، د/ جلال على العدوى مرجع سابق ص٤٠٠.

أما الركن الثالث من أركان المسئولية فهو علاقة السببية وهى تلك العلاقة المباشرة التى تقوم بين الفعل اللازم لقيام المسئولية وبين الضرر الذى أصاب المضرور([1]).

ويجدر الإشارة الى أن الإخلال بالحق الأدبى قد يرتب ضررا أدبيا فقط، وقد يجمع بين الضرر الأدبى والضرر المادى([2]).

إثبات الضرر: طبقا للقواعد العامة فى المسئولية فإن المدعى بالحق المدنى عليه أن يثبت الضرر الذى أصابه([3])، فقد يكون ضررا ماديا متمثلا فى الخسارة المادية التى لحقته بسبب عدم الحصول على حقه المادى، كما قد يكون ضررا أدبيا نتيجة للإفتئات على السلطات الادبية للمؤدى بصفة خاصة.

التعويض: يجب أن يكون التعويض كاملا ويجبر كل الضرر الذى لحق بالمضرور.

وطبقا للمادة (7-335) من التقنين الفرنسى فإن التعويض يدفع من الأموال والإيرادات المصادرة، فإن لم تكفى لجأ المضرور الى الطرق العادية فى تحصيل مبلغ التعويض.

([1]) انظر د/ جلال على العدوى مرجع سابق ص٤٠٦.

([2]) فالخطأ الذى يرتب ضررا أدبيا فقط، فى حالة نشر مصنف بعد تعديله دون موافقة المؤلف مما نتج عن هذا التعديل كثرة عدد النسخ المباحة، أما الحالة الأخرى فقد تكون النشر بدون نسبة المصنف الى صاحبه.

([3]) V. ca paris 27 octobre, 1992, R I D A avril 1993, 229.

القسم الثانى

التطبيقات العملية للحقوق المجاورة

-٢٧٥- تمهيد وتقسيم :-

بعد أن عرضنا للنظرية العامة للحقوق المجاورة فى القسم الأول، آثرنا التعرض فى هذا القسم لحماية إحدى طوائف الحقوق المجاورة، وهى طائفة فنانى الأداء لأنها تتمتع بنوعين من الحقوق هما : الحقوق المعنوية والحقوق المادية، ولم تقتصر دراستنا على فنانى الأداء فقط، بل امتدت إلى الإشارة لبعض اختلافات الحماية بين فنانى الأداء وباقى الطوائف الأخرى.

وقد بدا لنا أن يتضمن هذا القسم لبابين هما:-

الباب الأول : محل الحماية وتكييفه القانونى.

الباب الثانى : الحقوق المقررة.

الباب الأول
محل الحماية وتكييفه القانونى

-٢٧٦- تمهيد وتقسيم:-

لا شك أن حماية طوائف أصحاب الحقوق المجاورة تنصب على الأعمال التى يقومون بها، ومن ثم فإن قوة الحماية أو ضعفها تتأثر بالأعمال التى يقوم بها أصحابها، فمثلاً يقوم فنانو الأداء بإبداع أعمالاً تسمى الأداء، لذا فإنهم يمنحون حقوقاً معنوية ومادية، أما باقى الطوائف فنظراً لأن أعمالهم لا تتسم بالإبداع، فقد اقتصرت حمايتهم على الحقوق المادية.

ومن هذا المنطلق ونظراً لأهمية محل الحماية فقد آثرنا أن نبدأ هذا القسم بهذا الباب الذى يتناول محل الحماية.

ويحتوى هذا الباب على الفصلين التاليين :-

الفصل الأول : محل الحماية.

الفصل الثانى : التكييف القانونى.

الفصل الأول

محل الحماية

تمهيد:-

-٢٧٧- قبل الكلام عن محل الحماية القانونية لأصحاب الحقوق المجاورة يحق لنا الإشارة الى محل الحماية القانونية للمؤلف.

إن التشريعات الوطنية التى تناولت حق المؤلف لا تحمى كقاعدة عامة إلا المصنفات المبتكرة، ويخضع تقدير توافر الطابع الابتكارى من عدم توافره إلى القضاء(١) وذلك لأن هذه التشريعات بدلا من تحديد مبادئ واضحة ومتفق عليها يتحقق بها شرط الابتكار أو تقوم بتعريف المصنف تعريفا دقيقا ونافيا للجهالة والاضطلاع بتحديد الخصائص أو الشروط التى ينبغى استيفاؤها للارتقاء إلى مرتبة الحماية، اقتصر عمل الأغلب الأعم منها على إيراد تعداد تمثيلى بالمصنفات المحمية(٢).

لذلك يشترط فى المصنف حتى يتمتع بحماية القانون أن يستوفى ركنا شكليا وركنا موضوعيا.

الركن الشكلى هو أن يكون المصنف قد أفرغ فى صورة مادية يبرز فيها إلى الوجود ويكون معدا للنشر، لا أن يكون مجرد فكرة يعوزها الإطار الذى يتجسم فيه، فيجب أن يكون مظهر التعبير عن الفكرة قد بلغ الغاية من الوضع المستقر، فنكون أصول المصنف المكتوب مثلا ليست مجرد مشروع لا يزال قيد النظر والتنقيح والتغيير والتبديل.

---

(١) انظر د/ محمد حسام محمود لطفى المرجع العملى فى الملكية الأدبية والفنية الكتاب الرابع مرجع سابق ص٢٦.

(٢) انظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى ، مرجع سابق.

أما الركن الموضوعي فهو أن يكون المصنف قد انطوى على شئ من الابتكار، بحيث يستبين أن المؤلف قد نخلع عليه شيئا من شخصيته فالابتكار هو الأساس الذى تقوم عليه حماية القانون(١).

ويحمى القانون ابتكار الذهن (المصنف) ويكون المؤلف هو المبتكر لهذا المصنف، حيث وضع القانون قرينة لصالحه مؤداها أن الشخص الذى ذكر اسمه على المصنف يكون هو المؤلف وبالتالى يتمتع بالحماية وهى قرينة قابلة لإثبات العكس بكافة طرق الإثبات وإذا لم يذكر اسم المؤلف على المصنف فإنه يجوز إثبات أنه هو الذى قام بتأليف هذا المصنف بكافة طرق الإثبات(٢).

فإذا كان محل الحماية القانونية للمؤلف هو المصنف المبتكر، فإن السؤال الذى يطرح نفسه الآن ما هو محل الحماية القانونية لأصحاب الحقوق المجاورة، والإجابة على هذا السؤال تظهر من خلال المقارنة البسيطة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة، فإذا كان

---

(١) انظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى مرجع سابق ص٢٩١.

وانظر أيضا د/ عبد الرشيد مأمون، ومحمد سامى عبد الصادق حقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى ضوئها قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة٢٠٠٢. دار النهضة العربية سنة ٢٠٠٤ ص٨٨.

وجدير بالذكر أن شرط الابتكار قد أكد عليه فقهاء الشريعة الإسلامية وذلك عن طريق بيان أهم خصائص التأليف التى تتمثل فى الابتكار أو الإبداع الذهنى، مقررين ضرورة لجوء العالم «المؤلف» إلى اختراع المعانى الابتكار التى لم يقع مثلها أو يسبق سابق إلى كتابتها، لأن الحوادث والوقائع لاتتناهى ولا تقف عند حد. انظر د/ فتحى الدرينى، حق الابتكار فى الفقه الإسلامى المقارن، مؤسسة الرسالة ببيروت ـ الطبقة الثالثة سنة ١٩٨٤ ص١١٣.

وانظر فى الفقه الفرنسى :

André Lucas et **Pierre Sirinelli**: L'originabite en droit d'auteur, J.C.P. éd (G), I.n , p.255.

André Francon, cours de propiété littéraire, artistique et indstrielle, op. cit, n°. 21, p.30.

(٢)انظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى مرجع سابق ص٣٢٥.

المؤلف هو ذلك المبدع الذى يبتكر مصنفا، فيكون المصنف المبتكر هو محل الحماية فإن فنانى الأداء يبدع، عملا فنيا يسمى «الأداء» وهو الذى يكون محل الحماية.

وحق منتجى التسجيلات الصوتية والتسجيلات السمعية البصرية، يكتسب الصفة المادية عندما تحمله «دعامات» تصبح محلا للحماية لصالح منتجيها وتتمثل هذه الدعامات (des supports) إما فى تسجيلات صوتية «فونوغرامات» أو تسجيلات سمعية بصرية «فيديو غرامات» أما محل حماية هيئات الإذاعة فتنصب على البرنامج أو البث (émission) كما سيتضح فيما يلى:-

المبحث الأول

محل حماية فنانى الأداء

سنتناول محل حماية فنانى الأداء فى مطلبين على النحو الآتى:-

المطلب الأول

تعريف الأداء (١) وأنواعه

-٢٧٨- يقصد بالأداء (interprétation) كل نشاط فنى يقوم به فنانو الأداء ويكون هدفه نقل المصنفات الأدبية أو الفنية المحمية طبقا للقانون أو التى سقطت فى الملك العام – إلى الجمهور بأى طريق من طرق النقل، بما فى ذلك مشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة.ويتنوع الأداء وفقا للمصنف المؤدى فقد يكون الأداء تمثيلا وقد يكون غناء وقد يكون إلقاء أو إنشادا أو عزفا أو أى طريق آخر من طرق الأداء.

وللتعرف على مصطلح الأداء نبحثه فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وفى القانون المصرى ومعاهدة روما على النحو التالى:-

---

(١) يختلف مصطلح «أداء» فى اللغة الفرنسية (Exécution) وتمثيل (Représentation) وينصرف المصطلح الأول إلى عملية «لعب» مصنف موسيقى، وينسحب المصطلح الثانى على كل فعل من شأنه «لعب» مسرحية وكذلك الأمر فيما يتعلق باللغة العربية.

انظر «petitlarousse illustré» 1982 p.394 - طبعة ١٩٨٢ - ص٣٩٤، ص٨٠٧ مشار إليه لدى د/ محمد حسام محمود لطفى حق الأداء مرجع سابق ص٢١.

ولكننا نستخدم أداء بمعنى «interprétation» ونقصد به كل الأنشطة الفنية التى يقوم بها فنانو الأداء، وهذا الرأى هو الذى تبناه القانون المصرى. وجاء فى بيان مصطلح «interprétation» هو لعب مصنف مسرحى أو مصنف موسيقى.

Façone dont est jouée une oeuvre dramatique ou musicale.

انظر القاموس الفرنسى الموسوعى

«Dictionnaire encyclopédique»

المجلد الأول ص٨٦٤ بدون ناشر ولا سنة نشر.

-٢٧٩- لو تمعنا النظر فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى نجد أن مصطلح الأداء «interpretation» قد ذكر مرة فى المادة (L-211-4) التى تكلمت عن مدة الحقوق المادية الممنوحة لفنانى الأداء، حيث أشارت هذه المادة إلى حساب المدة من أول يناير من السنة التالية لأداء فنانى الأداء(١).

وذكرت هذه الكلمة نفسها فى المادة (L-212-2) التى نصت على الحق الأدبى لفنانى الأداء بقولها «لفنانى الأداء الحق فى احترام اسمه وصفته وأدائه»(٢).

ثم بعد ذلك إستعاض المشرع فى الكلام عن أداء الفنان بكلمة أخرى غير «interprétation» هى كلمة «prestation» فهل هناك فرق بين الكلمتين أما أن المشرع استعملها كمترادفين؟.

بداية نشير إلى المواد التى ذكر المشرع فيها كلمة «prestatioin» فالمادة (L-212-3) استعملت هذه الكلمة وهى تنص على «يخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء كل تثبيت لأدائه ونسخه ونقله للجمهور»(٣).

والفقرة الرابعة من نفس المادة والتى تتكلم عن التنازل المفترض من فنانى الأداء عن الحق فى الترخيص بقولها «التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج من أجل

---

(١) Vois doit L-211-4 cl n°97 – 283 du 27 mars 1997, ort.11)
La durée des droits patrimoniaux objet du present.
Titre estde cinquante années à compter du 1 er Janvier de L'année civil suivant celle.
De L'interprétation pour les artistes interpretes.,

(٢) Vois Art. L 212-2-e l'artiste – interprète a le droit aurespect de son mom, de sa qualité et de son interprétation.

(٣) v. art. 212 –3, sont à l'autorisation écrite de l'artiste intérprete la fixation de sa prestation.,

تحقيق مصنف سمعي بصرى يكون بمثابة ترخيص من فنانى الأداء لتثبيت أدائه ونسخه ونقله للجمهور(١).

والمادة (L-335-4) والتى تكلمت عن الجزاءات التى قررها القانون لمخالفة القواعد القانونية التى تحمى الحقوق المجاورة، حيث نصت على عقوبة من يقوم بتثبيت الأداء أو نسخه أو نقله للجمهور سواء كان بعوض أو بالمجان أو أى بث لأداء أو فونوغرام أو فيديوغرام أو تحقيق برنامج بدون ترخيص من فنانى الأداء أو منتجى الفونوغرام أو الفيديوغرام أو هيئات الإتصال السمعى البصرى(٢).

-٢٨٠- فما الفرق بين المصطلحين؟

يرى البعض(٣) أن المشرع لم يستعمل كلمة «prestation» إلا وهو يقصد التنفيذ المادى للأداء المادى، فعند النص على التنفيذ المادى لأداء فنانى الأداء يستخدم المشرع هذه الكلمة.

فى القانون نجد أن المشرع استعمل هذه الكلمة للدلالة على محل الالتزام أو على الأدق تنفيذ الإلتزام.

وفى قانون العمل تشير هذه اللفظة (prestation) إلى محل التزام الخادم فى عقد الإستخدام الذى يبرمه مع مستخدمه.

---

(1) V. L-212-4 .....et communiquer au pubilic la prestition de l'artiste – interprète.

(2) V. art L-355-4, ...au toute Télédiffusion d'une prestation,.....

(3) **V.P. Tafforeau**, lh. Precité, n°

ويرى بعض الفقهاء أن كل أداء له عنصران: عنصر مادى وهذا العنصر يتمثل فى الأدوات التى يستخدمها المؤدى لتحقيق أدائه ويسمى هذا العنصر (prestation) وعنصر معنوى يتمثل فى الإعداد الفعلى لهذا الأداء ويسمى (interprétation) .

ولكن البعض يرى أن كلمة (prestation) وكلمة (interpréta'tion)، استعملهما المشرع كمترادفين يؤديان نفس المفهوم، ويؤكد ذلك أن الأعمال التحضيرية للقانون استخدمت هذين المصطلحين ليدلان على نفس المفهوم.

-٢٨١- وأيا ما كان الأمر: فما هو مضمون الأداء؟

للتعرف على مضمون الأداء يجب أن نستقرأ المادة (L-212-1) الفقرة ١ من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى التى تعرف فنانى الأداء، وهذه المادة تنص على:

(مع استبعاد الفنان المساعد أو المكمل المعتبر كذلك وفقا لعرف المهنة فإن فنان الأداء أو فنانى التنفيذ هو كل شخص، يمثل، يغنى، ينشد، يعزف، أو يؤدى بأى طريقة أخرى مصنفاً أدبياً أو فنياً، أو يؤدى مشهداً من مشاهد المنوعات أو السيرك أو العرائس المتحركة).

ومن استقراء هذه المادة يتضح لنا أن الأداء هو الأنشطة الفنية المختلفة التى يقوم بها فنانو الأداء، والتى قد تختلف بإختلاف المصنف المؤدى، فالتمثيل (représentation) هو ذلك النشاط الفنى الذى يقوم به فنانو الأداء للعب (تمثيل) المسرحيات على إختلاف أنواعها، وهو يختلف عن أداء المصنفات الموسيقية (العزف أو التوقيع الموسيقى للصوت) فى أنه يقوم على السمع والنظر فى آن واحد، فى حين أن التوقيع الموسيقى(١) أو الأداء

(١) ينتقد البعض عبارة المشرع المصرى التوقيع الموسيقى للدلالة على الأداء الموسيقى بقوله فى الواقع أن تسمية «التوقيع الموسيقى غريبة على إذن رجل القانون. ورجل الموسيقى على السواء، ولذلك فإننا نفضل عليها مصطلح «الأداء الموسيقى» لاسيما وأن استعمال مصطلح الأداء الموسيقى بالنسبة للمصنفات الموسيقية قد أخذت به الترجمات الرسمية لإتفاقية برن (م١١) وجنيف (م٤). انظر د/محمد حسام محمود لطفى ـ حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية مرجع سابق ص٢٥، وقد أحسن المشرع صنعاً فى قانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ عندما استعاض عن كل هذه الأنشطة بكلمة الأداء.

الموسيقى يقوم على السمع وحده، وإن كان التمثيل المسرحى يتضمن أداءً موسيقيا ويترتب على هذه التفرقة بين الأداء المسرحى والأداء الموسيقى - أن من أعطى حق تمثيل مسرحية مثلاً، لا يجوز له أن يعزف مقطوعاتها فى غير أوقات التمثيل إلا بإذن خاص(١). وفى المجال الموسيقى يقصد بالتمثيل (الأوبرا) أو بتعبير أكثر عمومية يقصد به المسرح الغنائى.

والأداء الغنائى هو ذلك النشاط الذى يقوم به فنانو الأداء وذلك لنقل مصنف موسيقى غنائى(٢) إلى الجمهور، وفى القانون المصرى السابق رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ فى المادة ٢٩ نجده ينص على حالة خاصة من حالات المصنف المشترك وهى حالة المصنف الموسيقى الغنائى حيث يكون له مؤلفان: مؤلف الشطر الموسيقى (الملحن) وهو واضع الألحان الموسيقية ومؤلف الشطر الأدبى (واضع الكلمات وهو الذى يقوم بوضع الكلمات المصاحبة للموسيقى(٣)(٤).

---

(١) انظر د/ نواف كنفان، حق المؤلف مرجع سابق ص١٤٤.

(٢) المصنف الموسيقى الغنائى هو مجموعة الألحان الموسيقية التى يجمع بنيها توافق وانسجام ويربطها إيقاع منظم، وتصاحبها ألفاظ أو كلمات يقوم بتأديتها صوت بشرى. انظر أ/ خاطر لطفى، الموسوعة الشاملة فى قوانين حماية حق المؤلف، مرجع سابق، ص١١٨.
وانظر أيضا د/ محمد حسام محمود لطفى حق الأداء العلنى مرجع سابق ص٦٧.
حيث يرى سيادته أنه رغم أن مصطلح (الأداء الغنائى) «exécution Lyrique» بالفرنسية يدل لغويا على تلحين مصنف مسرحى بقصد غنائه على مسرح فإن الفقه الفرنسى قد صرف هذا المعنى إلى (كل أداء موسيقى سواء كان بواسطة الصوت أو بمساعدة الآلات التى يستخدمها العازفون المنفردون (solistes) أو الموسيقيون فى أوركسترا.

(٣) انظر المادة ٢٩ من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ التى تنص على فى حالة الاشتراك فى تأليف مصنفات الموسيقى الغنائية يكون لمؤلف الشطر الموسيقى وحده الحق فى الترخيص بالأداء العلنى للمصنف كله أو بتنفيذه أو نشره، أو بعمل نسخ منه مع عدم الإخلال بحق مؤلف الشطر الأدبى، ويكون لمؤلف الشطر الأدبى الحق فى نشر الشطر الخاص به وحده، على أنه لا يجوز له التصرف فى هذا الشطر ليكون أساساً لمصنف موسيقى آخر ما لم يتفق على غير ذلك).

(٤) انظر أ/ خاطر لطفى، مرجع سابق ص١١٩.

ونجد أن هذا النص قد غلب حق مؤلف الشطر الموسيقى، حيث جعله يستأثر وحده بالترخيص باستغلال الأداء العلنى كله بما فى ذلك حق مؤلف الشطر الأدبى، وكذلك له حق تقرير نشر المصنف، وهو الذى يرخص بتنفيذه أو بعمل نسخ منه، وذلك دون إخلال بحق مؤلف الشطر الأدبى الذى له الحق فى نشر الشطر الخاص به بأى وسيلة من وسائل النشر بشرط ألا يوضع هذا الشطر الأدبى فى مصنف موسيقى آخر حتى لايضار مؤلف الشطر الموسيقى من تلحين الكلام مرة أخرى بواسطة ملحن آخر ينافس الملحن الأول، وذلك ما لم يوجد اتفاق على غير ذلك.

وكان هذا المسلك من المشرع مثار نقد من بعض الفقهاء وذلك لأن مؤلف الشطر الأدبى لا يقل أهمية عن مؤلف الشطر الموسيقى فكان يجب تطبيق قواعد الإشتراك ويكون لكل منهما الحق فى الترخيص بالأداء العلنى([1]).

وهذا النص - ومن حسن الحظ - لم يوجد له مقابل فى قانون الملكية الفكرية المصرى الجديد لأنه كان سيضع أمامنا مشكلة هامة، وهذا ما دعانى للإشارة إلى هذا النص وهذه المشكلة هى ما هو وضع المؤدى فى كلا الشطرين - الموسيقى والأدبى؟

هل سنغلب مؤدى الشطر الموسيقى على مؤدى الشطر الأدبى مثلما فعل هذا النص أم ماذا؟

والحقيقة أنه حتى مع وجود هذا النص فإن أصحاب الحقوق المجاورة لا يخضعون له وبالتالى فإن كلا الفنانين (مؤدى الشطر الموسيقى مؤدى الشطر الأدبى) يتمتعون بحق مجاور يخولهم الحق فى الترخيص بنقل أدائهم إلى الجمهور (سوياً) ولا يكون لواحد منهم

([1]) انظر خاطر لطفى، مرجع سابق ص١٢٠، وانظر عكس ذلك سهيل حسين الفتلاوى حقوق المولف المعنوية فى القانون العراقى دراسة مقارنة، دار الحرية للطباعة ببغداد سنة ١٩٧٨، حيث يرى سيادته أن مؤلف الشطر الموسيقى له أهمية كبرى فى المصنف الموسيقى الغنائى لذلك ميزه المشرع عن غيره من المشاركين فى هذا المصنف ومنحه حقوقاً لا يتمتع بها غيره من المشتركين فى هذا المصنف.

الاستئثار بهذا الحق إلا إذا وجد اتفاق على ذلك ولكل واحد منهم الحق فى الترخيص منفردا بنقل أدائه الخاص به، بشرط ألا يضر ذلك بالعمل المشترك.

والتلاوة العلنية هى النشاط الذى يؤدى إلى نقل المصنف الأدبى إلى الجمهور سواء كان هذا المصنف الأدبى شعراً أو نثراً وسواء كان هذا النقل فى حضور جمهور من المستمعين الذين لا يكونون جماعة خاصة أو بالبث بأى وسيلة أو طريقة تقنية مثل مكبر الصوت أو الإذاعة، أو الفونوغرام أو غير ذلك من الوسائل(١) ويكون للمؤدى فى هذه الحالة حق مجاور لحق مؤلف المصنف الأدبى الذى له حق التصريح بنقل هذا المصنف للجمهور ويكون للمؤدى الحق فى الترخيص بنقل هذا المصنف بأدائه هو شخصيا.

هذا هو مضمون الأداء فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وما يتشابه معه فى قانون الملكية الفكرية المصرى، ولذلك لن نتعرض للأداء فى القانون المصرى ومعاهدة روما لسنة ١٩٦١ إلا فى الأمور المختلف فيهما (القانون المصرى ومعاهدة روما) عنه (تقنين الملكية الفكرية الفرنسى).

-٢٨٢- أوجه الخلاف فى الأداء بين القانون المصرى ومعاهدة روما من ناحية وتقنين الملكية الفكرية الفرنسى من ناحية أخرى:

١ ـ لم يستبعد القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ ولا المعاهدة طائفة الفنانين المساعدين Les)

(Artistes des complemens من نطاق حماية الحقوق المجاورة مثلما فعل تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وهذا المسلك من المشرع هو مسلك محمود ـ من وجهة نظرنا ـ وذلك لما فى استبعاد هذه الطائفة من إخلال بمبدأ مساواة الطوائف التى تقوم بنفس عمل فنانى الأداء ولقد سبق وذكرت رأينا فى انتقاد مسلك المشرع الفرنسى وما سار على نهجه من تشريعات فى استبعاد الفنانين المساعدين، رغم أن عملها لا يخلو من إبداع .

---

(١) انظر د/ نواف كنعان، مرجع سابق ص١٤٤.

غير أنه لا يمكن أن يدخل فى هذا النطاق الممثل الصامت لا فى المعاهدة ولا فى القانون المصرى وذلك لأن أدائهم ثانوى جداً(١)(٢) ولقد ذكرت سابقاً(٣) أن الأداء فى التقنين الفرنسى استعمل بمصطلحين هما (interprétation) ومصطلح (prestation) الذى لم يذكر إلا ويقصد به التنفيذ المادى فقط، وهذا المصطلح لم تستعمله المعاهدة، بل استعملت مصطلحاً آخر وهو (exécution) ويرى البعض أن الأداء - مثلما ذكرنا سابقاً - يتكون من عنصرين أحدهما: معنوى، والآخر: مادى.

ولم تنظم المعاهدة إلا العنصر الثانى فقط ولذلك استعملت هذا المصطلح ولذا فهو مناسب لهذا الحق(٤).

٢ - اشترطت معاهدة روما وكذلك فعل القانون المصرى الجديد على أن فنانى الأداء يلزم أن يقوموا بأداء مصنف ما، ولكن المادة التاسعة من إتفاقية روما جعلت من حق الدول الأعضاء أن تبسط حمايتها لمن لا يؤدون مصنفات أدبية أو فنية، وهذا ما فعله تقنين الملكية الفكرية الفرنسى عندما مد مظلة الحماية لأولئك الفنانين الذين يقومون بمشاهد المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة، ولذلك يتضح لنا أن مضمون الأداء فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى يكاد يتشابه مع مضمونه فى إتفاقية روما والقانون المصرى وذلك

---

(١) انظر بالنسبة للإتفاقية:-

H.Desbois, A.Eroncon, et A. Kerves, Les conventions internationals du droit d'auteur et des droits voisens, dally 1976. n°270.p.322-323.

(٢) ويؤكد ما ذكرناه فى المتن بالنسبة للقانون المصرى من أنه لا يحمى الممثل الصامت (Le fugurant) المناقشات التى دارت فى مجلس الشعب فقد جاء فيها أن أ.د/ أحمد فتحى سرور (رئيس المجلس) تساءل لو أن شخصا ألقى أغنية لمدة دقيقة أو أدى دوراً بسيطاً، فهل يترتب له على هذا أى حقوق. فاجاب أ/ فاروق حسنى (وزير الثقافة) بالنص مستدلاً على ذلك بالأفلام الحربية التى تضم الآلاف من صغار الممثلين ولا يمكن إعطائهم أى حقوق والواضح من هذه المناقشات أنهم يعنون الممثل الصامت ولا أدل على ذلك من المثال الذى ذكره السيد وزير الثقافة.

(٣) انظر رسالتنا ص ٣٨٩.

(4) V . P . Tafforeau, lh. Precité, p.62.

لأن إمتداد الحماية الذى يتمتع به المؤدون فى القانون الفرنسى يقابله إنكماش بسبب الطائفة المستبعدة وهى (الفنانين المساعدين)، وكذلك الإنكماش الذى يتمتع بـه المؤدون فى إتفاقية روما والقانون المصرى (إشتراط أدائهم مصنف) يقابله إمتداد وذلك بسبب عدم النص على إستبعاد طائفة الفنانين المساعدين (Les Artistes des complemens).

المطلب الثانى
أهمية الأداء بالنسبة للمصنف

-٢٨٣- ذكرت سابقاً أن الأداء يقوم بنقل المصنف للجمهور بطريقة تتميز بالإبداع والإثارة، ولما كان المصنف كفكر لا يؤتى ثمرته إلا بإنتشاره وذيوعه بين الناس، ولايتحقق هذا الهدف إلا بالأداء، إتضح لنا أهمية الأداء بالنسبة للمصنف.

ويختلف أهمية الأداء بالنسبة للمصنف بإختلاف نوع المصنف فتصل إلى ذروتها فى المصنف الموسيقى الذى أعد لكى يسمع لا لكى يقرأ ولا يتحقق هذا إلا بالأداء وهذا ما يؤكده أ.د/أحمد جامع بقوله (يحدث كثيراً - خصوصاً بالنسبة للأعمال الفنية - ألا يتمكن صاحب حق الملكية الفكرية فيها من إيصال هذه الأعمال للجمهور بنفسه، مع أن هذا الإيصال هو الهدف النهائى من إبداعه أو ابتكاره لها، فمثلا موسيقى باليه (بحيرة البجع) لتشايكوفسكى(١).

ومعنى هذا أن تظل هذه الموسيقى حبيسة الأداة المادية التى تتجسد أو تثبت فيها أى النوتة الموسيقية للباليه - وبالتالى لا يتحقق الغرض من هذا التأليف الموسيقى:- لا للمؤلف، ولا للإنسانية كلها(٢). وإذن يحتاج الأمر إلى تدخل أشخاص آخرين بملكاتهم الإبداعية والفكرية فى مجالات أخرى غير التأليف الموسيقى - أى بإبداعاتهم وأداءاتهم الفردية فى العزف على مختلف الآلات الموسيقية التى تحول ما هو مدون من حروف موسيقية ساكنة أو حبيسة فى النوتة إلى ألحان وأنغام ملائكية تملأ المكان وتحمى وجدان الإنسان(٣).

وهذه الأهمية بالنسبة للأداء الموسيقى هو ما يراها أيضا الفقيه السويسرى (Troller) بقوله «على الرغم من أن المصنف الموسيقى يتمتع بحماية حق المؤلف بإعتباره خلقا ذهنيا - على غرار مخطط لوحة فنية مثلاً - إلا أنه يظل مصنفا ناقصا طالما لم يتم أداؤه أو

---

(١) بيتر بليتس لشايكوفسكى، موسيقار روس فى القرن التاسع عشر (٧ مايو سنة ١٨٤٠ بمدينة فوتكينسك - ٦ نوفمبر سنة ١٨٩٣ بمدينة سان بطرسبورج).

(٢) انظر د/ أحمد جامع / إتفاقات التجارة العالمية وشهرتها الجات الجزء الثانى سنة ٢٠٠١ دار النهضة العربية ص١٢٣٩.

(٣) نفس المرجع ص١٢٣٩.

تشخيصه (interprétée) بمعنى أن المصنف لا يتخذ شكله النهائى إلا من خلال هذا التشخيص أو الأداء(١).

ولا تقل أهمية الأداء كذلك بالنسبة للمصنف الموسيقى الغنائى الذى لا يعتبر نقل مجرد لكلمات الأغنية وإنما ينقلها (المؤدى) بطريقة تبرز فيها شخصيته بما يمتاز به من نبرات صوت وإمكانيات فنية تلعب دوراً هاماً فى إظهار الأغنية ونجاحها، وهذه الإمكانيات تختلف من شخص إلى شخص آخر(٢)، وأن ما يتمتع به المؤدى من حسن أداء ورخامة صوت وموهبة ربانية لا تعطى للكثير تؤثر بلا شك على تداول هذا المصنف، وتؤثر أيضا على العائد المادى المتحصل من تداول هذه المصنفات وهذا ما يظهر جليا بالنسبة لأغانى المطربة أم كلثوم - التى لم تكتسب كل شهرتها (الأغانى) من خلال شخصية مؤلف الكلمات أو ألحان أغانيها، وأنما بما أضفته على هذه الأغانى - بكلماتها وألحانها - من رخامة صوتها وحسن أدائها(٣).

وهذا ما جعلها موضع إهتمام مؤلفو وملحنو عصرها وجعل واحدا من أعظم أدباء عصره ينظم فيها شعرا(٤).

---

(١) د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٤٩..

(٢) د/ نواف كنفان مرجع سابق ص٣٠٧.

(٣) نفس الموضع.

(٤) هذا الأديب هو عملاق الأدب العربى الأستاذ / عباس محمود العقاد ولد فى أسوان يوم ٢٨ يونيو ١٨٨٩ وتوفى ١٩٦٤ وله مؤلفات عديدة أشهرها العبقريات، حيث قال قصيدة بمناسبة شفاء أم كلثوم ذكر فيها:-

أيها الكوكب الذى ... أسعد الأرض باللقاء
رددى الطرف فى الفضاء ... وما أرحب الفضاء
وأسأليه سؤال من ... يلحن الطير فى الهواء

هل سرى فيه مثل صوتك فى الحسن والنقاء
فى قديم من الزمان أعنى وفى حاضر سواء
لا أحاشى من الرجال قبيلا ولا النساء
لا تجيبى أنا المجيب ولم أغل فى الثناء
أنت كالشمس لا تحد فى هذه السماء

ديوان بعد الأعاصير

انظر د/ نعمات أحمد فؤاد / الجمال والحرية والشخصية الإنسانية فى أدب العقاد، دار المعارف ط ١٩٨٣ ص١١١.

وكذلك الحال بالنسبة للمصنف السمعى البصرى فنجد أن الممثل يلعب دورا كبيراً ومؤثراً فى نجاح هذا المصنف سواء بتحقيق إقبال جماهيرى منقطع النظير وتحقيق شهرة عظيمة، أو بتحقيق مبالغ باهظة أثناء عرض هذا المصنف، ولذلك نجد من الممثلين نجوماً يطلق عليهم نجوم شباك وذلك وفقاً للمبالغ الباهظة (الإيرادات) المتحصلة من عرض هذه المصنفات أو الأفلام التى يشتركون فى أدائها، ولذلك فإن هؤلاء النجوم يكونوا موضع اهتمام المنتجين والمخرجين والمؤلفين بسبب استقطابهم لأكبر عدد ممكن من الجمهور(١).

هذه الأهمية جعلت البعض يتساءل مستوضحا بقوله «أليس الفنان المؤدى هو الذى يبعث - فى الواقع - الحياة فى المصنف والذى يتوقف عليه - إلى حد بعيد - نجاح المصنف أو فشله؟

أليس بوصفه هذا يكاد يكون خالقا لمصنف جديد؟ وبعبارة أخرى أنه لا قيمة لمصنف مسطر على ورق ما لم تنطق به شفتا فنان مؤد أو تترجمه يد عازف، إذ لولاه لظل المصنف فى طى الخفاء(٢).

وبهذه الكلمات يتضح لنا بما لا يدع مجالا لأدنى شك دور فنانى الأداء فى بعث الحياة للمصنف عموماً، وفى تأثيره على العائد المالى المتحصل من مشاركته فى هذا الأداء، لاسيما بعد هذا التطور الهائل الذى نشهده فى كل المجالات وما استتبعه من إيقاع سريع للحياة مما كان له أكبر الأثر فى إعتماد الكثير من الناس على أجهزة الإعلام فى استقاء معلوماتهم(٣).

---

(١) هؤلاء الممثلين أمثال: عادل إمام، محمد هنيدى، علاء ولى الدين وغيرهم أمثال محمد سعد الذى حقق فيلمه المسمى (اللمبى) أعلى إيراد بحيث قدرت إيرادات هذا الفيلم بـ٢٦ مليون جنيه.

(٢) عبد الحميد صدقى: الحقوق التابعة لحق المؤلف، بحث مقدم للحلقة الدراسية الأولى للقانون والعلوم السياسية القاهرة سنة ١٩٦٠ ص١٤١.

(٣) انظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٤٦.

المبحث الثانى

محل حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة

تمهيد:

-٢٨٤- قلنا أن محل حماية المؤلف هو الإبداع الذى يقوم به سواء كان كتابا أو مقطوعة موسيقية أو تمثالا فنيا أو قصيدة شعرية، أو حركات الرقص الإيقاعى إلخ، بشرط أن يتمتع هذا العمل بالإبتكار.

ولقد ذكرنا أن محل حماية فنانى الأداء هو الأداء الذى يقوم به، وأن هذا الأداء ـ رغم ما يتمتع به من إبداع ـ إلا أنه لا يرقى إلى إعتباره مصنفا، ولذلك فهو لا يتمتع بحقوق مؤلف، ولكنه يتمتع بحقوق تجاور حقوق المؤلف وتقترب منها بسبب إقتراب العملين من بعضهما ـ التأليف والأداء ـ وهى الحقوق المجاورة.

فما هو محل حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة؟

المطلب الأول

محل حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام

-٢٨٥- لا شك أن الحماية التى يمكن أن يتمتع بها المنتج ـ تنصب على العمل الذى يقوم به، ومن ثم فإن محل حماية منتجى الفونوغرام هو الفونوغرام «التسجيلات الصوتية»، ومحل حماية منتجى الفيديوغرام هو الفيديوغرام «التسجيلات السمعية البصرية».

فما المقصود بالفونوغرام والفيديوغرام؟

-٢٨٦- أولا: الفونوغرام:

تناولنا تعريف الفونوغرام أثناء تناولنا لتعريف منتج الفونوغرام، وعرفنا أن القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ لم يعرف الفونوغرام منفصلا عن تعريف منتج الفونوغرام، ولكن يمكن أن نستنبط التعريف من خلال تعريف منتج الفونوغرام(١).

فيكون المقصود بالفونوغرام الذى يتمتع بالحماية ـ طبقا للقانون المصرى ـ هو التسجيل الأول لأصوات المصنفات أو لأداء أحد الفنانين، دون التسجيل الذى يصاحب الصور فى إطار إعداد مصنف سمعى بصرى.

ولم يعرف أيضا التقنين الفرنسى الفونوغرام مستقلا عن منتج الفونوغرام، ليدخل التعريف ضمنيا فى إطار تعريف منتج الفونوغرام(٢)، حيث يمكن لنا أن نعرف الفونوغرام ـ طبقا للقانون الفرنسى بأنه «التثبيت الأول لسلسلة من الأصوات».

وعلى عكس ما فعلا – القانون المصرى والقانون الفرنسى– ، نجد أن معاهدة روما قد عرفت الفونوغرام مستقلا عن تعريف منتج الفونوغرام، حيث نصت فى مادتها الثالثة فقرة (ب) يقصد بتعبير (الفونوغرام) «التسجيل الصوتى» أى تثبيت سمعى فحسب لأصوات أى أداء أو لغير ذلك من الأصوات.

ونصت المادة الأولى فقرة (أ) من إتفاقية جنيف على أن «فونوغرام» يقصد به «كل تثبيت صوتى دون سواه للأصوات التى مردها عملية أداء أو أصوات أخرى.

---

(١) انظر ما سبق ص ١٣١.

واظر أيضا المادة (١٣٨) من القانون المصرى رقم (١٣) التى تعرف منتج التسجيلات الصوتية بأنه «الشخص الطبيعى الذى يسجل لأول مرة مصنفا تسجيلا صوتيا أو أداء لأحد فنانى الأداء، وذلك دون تثبيت الأصوات على الصورة فى إطار إعداد مصنف سمعى بصرى».

(٢) V. art. L . 213 . 1 Le producteus de phonogrammes est La personne, physique ou morale, qui a L'intative et La responsahlité de la première fixation d'une séquence de son.

ونصت المادة (٢) فقرة (ب) من معاهدة الويبو على يقصد بعبارة «التسجيل الصوتى» تثبيت الأصوات التى يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات، أو تثبيت تمثيل للأصوات فى شكل خلاف تثبيت مدرج فى مصنف سينماتى أو مصنف سمعى بصرى.

وعلى ذلك وطبقا للتعاريف الواردة فى القوانين الوطنية والإتفاقيات الدولية يتضح لنا الآتى:-

١ ـ إن تعريف القانون المصرى للتسجيل الصوتى هو تعريف موفق، وذلك لأنه قصر الحماية على تسجيل المصنفات أو تسجيل أداء فنانى الأداء والتى تتضمن فى نفس الوقت مصنفات، ومن ثم ـ فإن القانون المصرى قد تجنب النقد الذى كان حليف التعاريف الأخرى.

٢ ـ إن تعريف المشرع الفرنسى للفونوغرام بأنه «التثبيت الأول لسلسلة من الأصوات» يجعل هذا التعريف واسعا جدا، حيث يمتد هذا التعريف ليشمل الفونوغرام الذى لا يتضمن مصنفات ولا أداء لأحد الفنانين(١).

ويصدق هذا النقد على تعاريف الإتفاقيات الدولية التى ذكرناها، حيث لا تقتصر فى تعريفها على تثبيت المصنفات فقط بل تمتد لتشمل تثبيت أى أصوات أخرى.

٤ ـ يتضح لنا ـ من خلال تعريف معاهدة (الويبو ـ للتسجيل الصوتى أنها تجسد أثر التكنولوجيا الحديثة حيث أشارت فى تعريفها إلى تمثيل الأصوات ليشمل التعريف التسجيل الصوتى الذى يتم فى المحيط الرقمى.

-٢٨٧- ثانيا: الفيديوغرام:

لم تعرف معاهدة روما الفيديوغرام ولا منتج الفيديوغرام، ونفس المسلك سلكته الإتفاقيات الدولية الأخرى مثل معاهدة الويبو ومعاهدة التريبس.

---

(١) انظر ما سبق ص ١٣٣.

أما التشريعات الوطنية فقد عرفت الفيديوغرام من خلال تعريفها لمنتج الفيديوغرام.

فنجد التقنين الفرنسى فى مادتـه (L-215-1) يعرف الفيديوغرام من خلال تعريفه لمنتج الفيديوغرام ـ بأنه «التثبيت الأول لسلسلة من الصور المصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة بأصوات(١).

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن المقصود بالفيديوغرام أساسا الفيديو كاسيت ((Cassettes vidéo.

والشرائط الممغنطة على إختلاف أحجامها التى تحمل الصور سواء كانت هذه الصور مصحوبة بصوت أو غير مصحوبة بصوت(٢).

-٢٨٨- رأينا فى هذا التعريف:ـ

نعتقد من جانبنا أن هذا التعريف يعتبر تعريفا واسعا لأنه يشمل كل المنتجين لسلسلة من الصور، دون إشتراط أن تكون هذه الصور لأداء أحد الفنانين أو لمصنف من المصنفات.

ـ ولم نجد فى القانون المصرى ـ تعريفا للفيديو غرام ولا لمنتج الفيديوغرام، واكتفى المشرع المصرى بتعريف منتج المصنف السمعى البصرى وهذا معناه ـ من وجهة نظرنا ـ إعتناق المشرع المصرى للرأى القائل بأن مصطلح الفيديوغرام ومصطلح المصنف السمعى البصرى ما هما إلا مترادفين لمصطلح واحد(٣).

---

(١) V. art. 215 – 1, Le producteur de videogrammes est La personne, physique ou morale, qui a L'initiative et la responsabilite de la première fixation d'une sequence d'images sonorisée ou non.

(٢) V.X. Daverat, Ih. Précité, no 7,8 p. 18,19.

(٣) انظر ما سبق ص ١٤٦.

ولم نعثر على تعريف للمصنف السمعى البصرى، واكتفى المشرع المصرى بتعريف منتج المصنف السمعى البصرى، حيث عرفه فى المادة (١٣٨) فقرة (١١) بأنه «الشخص الطبيعى أو الإعتبارى الذى يبادر إلى إنجاز المصنف السمعى البصرى ويضطلع بمسئولية هذا الإنجاز.

-٢٨٩- ثالثا: التمييز بين المصنف والدعامة:-

جدير بالذكر أن الملكية الفكرية (La propriété intellectuelle) مستقلة عن الملكية المادية (La propriété corporelle) ([1]).

وهذا معناه التمييز بين الدعامة المادية عموما وبين المصنف، فالمصنف ليس هو المخطوط (Le manuscrit) ولا التمثال (la stataue) ولا اللوحة (Le tableau) ولاالإسطوانة (Le dusque) التى تجسد المصنف، ولكن كل هذه الأدوات هى أوعية للمصنف وليس المصنف فى ذاته.

ولقد أصبح هذا الإنفصال الفكرى والقانونى بين الدعامة والمصنف أمر محقق ولانزاع فيه فى هذه الآونة([2]).

وإذا كانت الملكية المادية تعطى لصاحبها الحق فى الإستعمال والإستغلال والتصرف([3])، فإن ملكية الدعامة تعطى لصاحبها كل هذه العناصر بإستثناء نسخها للإستغلال التجارى بدون ترخيص من المنتج لأن فى ذلك إعتداء على حق منتجى هذه الدعامات.

([1]) V.art.L.111.3. La propriété incorporelle definie par L'article L-111-1 est independante de la propriété de l'ahjjet matériel.

([2]) V.Audrey Lebois, lh précité, no53, p.29.

غنى عن البيان أن الدعامة قد تكون عقارا إذا تعلق الأمر بمصنف معمارى.

Le support est immeuble lorsque il s'agit du support d'une oeuvre architecturale.

([3]) انظر د/ عبد المنعم البداروى، مرجع سابق، بند ١٢ ـ ١٥.

المطلب الثانى

محل حماية هيئات الإذاعة

-٢٩٠- إن حماية هيئات الإذاعة تنصب بلا ريب - على البرنامج (programme) فما المقصود بالبرنامج؟.

لم تعرف القوانين الوطنية ولا الإتفاقيات الدولية البرنامج، ولم تحدده تحديدا قانونيا، إعتمادا على التحديد التقنى له.

وبالرجوع إلى التعريف التقنى إتضح لنا أن المقصود بالبرنامج هو مجموعة متتابعة ومترابطة من العمليات التى قد تشتمل على مصنفات محمية أو لا تشتمل([1]).

ونجد بعض النصوص تستخدم كلمة البث (émission) ومنها على سبيل المثال القانون البرتغالى، حيث يعنى بها إذاعة الأصوات أو الصور، نقلا سلكيا أو لاسلكيا، ولا سيما عن طريق الموجات الهرتزية (ondes hertziennes) أو الألياف البصرية (Fibres optiques) أو الكابل (cable) أو التوابع الصناعية (satellites) لكى يستقبلها عامة الجمهور([2]).

ونفس الشىء فى المادة (١٣) من معاهدة روما، حيث تشير إلى حماية البث (émission)([3]).

الخلاصة:

تنصب الحماية القانونية لهيئات الإذاعة على البرنامج أو البث الذى يحق لهيئات الإذاعة أن تمنع الغير من استخدام برامجها أو التقاط بثها دون الحصول على ترخيص منها بذلك.

([1]) V. André Lucas et autre, op.cit. n°816, p.333.

([2]) V. Claude colomhet, le grands principes du droit d'auteur, op. cit, p.124.

([3]) V.André Lucas et autre, op. cit. n°816, p.333.

الفصل الثانى
التكييف القانونى

-٢٩١- تقسيم:

لاشك أن للتكييف القانونى لمحل حماية أصحاب الحقوق المجاورة أهمية تتبع أساساً من تفهمنا لموقف التشريعات الوضعية فى حمايتها لهذه الحقوق هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذا التكييف يجعلنا نحدد أسلوب حماية هذه الحقوق.

ولذلك كان لزاماً علينا أن نميط اللثام عن هذه التكييفات وقد بدأنا فى المبحث الأول: بالتكييف القانونى للأداء.

المبحث الثانى: التكييف القانونى لمحل باقى أصحاب الحقوق المجاورة.

المبحث الأول
التكييف القانونى للأداء

-٢٩١م- إختلف الفقهاء فى تكييفهم القانونى للأداء ما بين مصنف سواء كان مصنفاً أصلياً أو مصنفا مشتقاً أو جماعياً أم أنه إبداع فكرى غير محمى بقوانين حق المؤلف.

وقبل التعرض لإختلاف الفقهاء حول هذا التكييف، نسبقه بالسؤال الآتى الذى يستحق منا الإجابة ألا وهو هل هناك نتيجة عملية من هذا التكييف؟ أو بمعنى آخر هل سيختلف الوضع أو المركز القانونى لفنانى الأداء بإختلاف تكييف الأداء؟ والإجابة على هذا السؤال فى رأينا هى بالإيجاب نعم هناك نتيجة عملية من هذا التكييف وذلك فى حالتين اثنتين لا ثالث لهما ألا وهما:-

الحالة الأولى: حالة الدول التى لا تنص فى قوانينها على حماية الحقوق المجاورة، فى هذه الحالة فإن تكييف الأداء على أنه مصنف سواء كان أصلى أو مشتق أو جماعى فإنه يكون محميا بقوانين حق المؤلف وينطبق عليه ما ينطبق على المصنفات ويكون لفنانى الأداء حق على أدائه مثلما يكون للمؤلف حق على مصنفه وهذه نتيجة فى غاية الأهمية بالنسبة لوضع فنانى الأداء وذلك فى الدول غير المنصوص على حماية خاصة لأصحاب الحقوق المجاورة.

الحالة الثانية: وحتى بالنسبة للدول التى تنص على حماية الحقوق المجاورة فإن معظمها قوانين حديثة العهد نسبيا بالنسبة لقوانين حق المؤلف وهنا تظهر الأهمية العملية أيضا فى الفترة السابقة على صدور هذه القوانين وذلك بخضوع هذا الأداء لقوانين حق المؤلف لو اعتبرناه مصنفا وذلك فى الفترة السابقة على صدور القانون الذى يحميه بنص خاص واعتبار فنان الأداء مؤلفا بالنسبة للأداء الذى قام به ويحمى طبقا لقانون حق المؤلف.

بسبب هذه الأهمية العظمى للتكييف القانونى للأداء وما يترتب عليه من تغيير فى المركز القانونى لفنانى الأداء فإننا سنتعرض لهذه الاختلافات بالتفصيل ونذكر رأينا فى هذا الخلاف، والتكييف الصحيح لهذا الأداء من وجهة نظرنا:-

المطلب الأول

الأداء مصنف

الفرع الأول

الأداء مصنف أصلى

-٢٩٢- لبحث اعتبار الأداء مصنفا نحدد المقصود بالمصنف وشروطه ثم نطبق هذه الشروط على الأداء ليتضح لنا مدى اعتبار الأداء مصنفا أم لا؟

لم تعرف التشريعات الوطنية ولا الاتفاقيات الدولية المصنف وإنما اكتفت بذكر أمثلة توضح هذه المصنفات ويرى بعض الفقهاء أن هذا ليس قصورا من المشرع وذلك لأن الذى يقوم بالتعاريف هم الفقهاء وليست التشريعات ولا الإتفاقيات(١).

وبالتعمق فى هذه الأمثلة(٢) يتضح لنا أنه يربط بينها مقومات مشتركة وهذه المقومات هى السبب الرئيسى فى الحماية القانونية التى أضفاها المشرع على هذه المصنفات فما هى هذه المقومات؟

-٢٩٣- المقومات هى:-

أولا: الفكرة: l'idée : وهى المادة الأولية التى يبنى عليها المصنف(٣) وهذه الفكرة لا يحميها القانون بذاتها وإنما لوسيلة التعبير عنها، فلا احتكار للفكرة، وكما جاء بمسوغات حكم محكمة فرجينيا الأمريكية «أن حق المؤلف لا يمنع الآخرين من إعادة تناول الفكرة

---

(١) هذا الرأى هو رأى شفوى سمعته من أستاذنا الدكتور./ نبيلة إسماعيل رسلان عند مناقشتها لرسالة د/عصام أحمد عطية البهجى بعنوان (الحق فى الحياة الخاصة فى القانون) فقد ذكر الباحث فى ص٢٧، أن المشرع الفرنسى أحجم عن تعريف الحق فى الحياة الخاصة، وسايره فى ذلك المشرع المصرى ولم يضع تعريفا محددا لبيان ماهية الحق فى الحياة الخاصة، حيث ذكرت سيادتها أن الذى يقوم بالتعريف هم الفقهاء وليست التشريعات.

(٢) V. Art .L . 112-2.

وانظر كذلك المادة ١٤٠ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

(٣) انظر د/مختار القاضى، مرجع سابق ص٣٤.

واستغلالها شريطة أن يكون بالمصنف أثر للابتكار وليس للمؤلف فى الأصل أن يطالب بحماية الفكرة منفصلة عن وسيلة التعبير عنها.

وطبقا لأحكام القضاء الأمريكى فإن الفكرة تعتبر دائما فى الملك العام (in public domain) فلا تتمتع بالحماية إلا من خلال المنظور المادى لها (concerete form)([1]) وإذا كان القانون لا يحمى الفكرة المجردة فما هى علة عدم الحماية؟

-٢٩٤- مبررات عدم حماية الفكرة المجردة:-

يرى بعض الفقهاء أن حماية الفكرة الأولية كما هى فيها اعتداء على المجتمع، بل فيها ارتكاب جريمة فى حق المجتمع الذى يسعى القانون إلى نفعه عن طريق حماية الملكية المعنوية بأنواعها المختلفة فإذا فرضنا مثلا أن شخصا استطاع أن يصل إلى فكرة مؤداها أن التجار يمكن استخدامه كمحرك، ثم اقتصر على مجرد الفكرة دون السعى إلى تصميم آلة بخارية، فمعنى حماية هذه الفكرة أننا نمنع كل من سعى إلى تحقيقها من الناحية العملية، وفى هذا من الإضرار بالمجتمع ما لا سبيل إلى وصفه من أجل ذلك يرى جمهور الفقهاء أن الفكرة الأولية لا يمكن أن تكون لذاتها موضع حماية من القانون([2]).

العنصر الثانى:-

هو التعبير (L'expression) وتتنوع طرق التعبير وتتعدد بتنوع الفكرة وتعددها، فقد يكون التعبير بالكتابة كما هو الحال فى المصنفات المكتوبة أو بالصوت كالخطب والأغانى والموسيقى أو بالرسم كالرسم بالخطوط أو بالألوان، وبالتصوير كالصور الفوتوغرافية أو السينما توغرافية أو بالحركة كالرقص([3]) بالإضافة إلى نوع آخر من

([1]) Copy right protects expression of idea nolide itself. 467 .

قضية Scott ضد whjc ملحق فيدرالى.

مشار إليها لدى د/ مصطفى عبد الحميد العدوى - الفكرة المجردة فى قانون حماية حق المؤلف مجلة البحوث القانونية والاقتصادية كلية الحقوق - جامعة المنوفية، العدد الخامس السنة الثالثة أبريل سنة ١٩٩٣ ص٢٢٣.

([2]) انظر د/ مختار القاضى، مرجع سابق ص٣٤.

([3]) انظر د/ مختار القاضى، مرجع سابق ص٤٠.

وانظر المادة (٢) من قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، التى أصبحت المادة ١٤٠ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

التعبير وهو التعبير عن طريق التخت وهذا الطريق لم تذكره المادة الثانية من قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ وإن كان هذا من قبيل السهو(١).

-٢٩٥- هذا هو مضمون المصنف فهل الأداء مصنفا وفقا لهذا المضمون؟

يرى القضاء الفرنسى أن الأداء يعتبر مصنفا يتمتع بالحماية القانونية المنصوص عليها فى قانون ١ مارس ١٩٥٧ الفرنسى(٢) وهذا ما أكدته محكمة النقض الفرنسية بقولها «إن الفنان يملك الحق على المصنف الذى اشترك فى أدائه».

La cour de cassation affirmait en effet que l'artiste a undroit sur l'oeuvre que constitue son interprétation.

ويرى بعض الفقهاء أن المؤدى ليس أقل أهمية من المؤلف، فهو يقوم بعمل إبداعى من خلال الدور الذى يلعبه(٣).

ومن الفقهاء والباحثين من يرى أن الأداء ليس مصنفا بذاته ولكنه مصنفا مشتقا أو مصنف اليد الثانية(٤).

L'interprétation n⁹ etait pas une oeuvre en soi, mais une oeuvre composite ou de seconde main.

---

(١) تم تعديل هذه المادة بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢.

(2) Chronique sur l'arret furtwangles.j.c.p.1964.1. 1844.

(3) **V. Par example**, Liane Lehman, Le droit de l'artiste sur son interprétation, L. G. j, maris, 1935, SE vre (Marie paule), la protection des artistes interprétes et exécutants dans ses rapports avec Le droit d'auteu., lh paris 1959, René sovaties, Le droit des Agh et des letter, L.G.D.j, 1953, n°192 p.139.

(4) **V .Charles Schollo**, la protection de L'artisté interprète en droit suisse, lh. Fribourge.1952.
V. aussi, p. tafforeau, lh. Precité, n°60, p.65.

وقبل أن نولى وجوهنا شطر المصنف المشتق لنحدد ماهيته ومفهومه لكى نرى مـدى تطابق الأداء كعمل إبداعى مع مفهوم المصنف المشتق ومدى صحة اعتباره مصنفـاً مشتقا أم لا، كان من الواجب علينا أن ندلى بدلونا فى مدى اعتبار الأداء مصنفا أصليا أم لا.

-٢٩٦- رفض الفقه إعتبار الأداء مصنفا:

لقد أقام أحد الفقهاء القدامى بعمل تمييز واضح بين المصنف والأداء([1])، حيث يرى سيادته أن المصنف يختلف عن الأداء من عدة وجوه.

أولا: المصنف المنجز يظل ثابتا لا يتغير فى حين أن الأداء متغير ليس فقط من فنان إلى آخر ولكن أيضا من عرض إلى آخر.

ثانيا: المصنف المكتوب والمجسم يمكن أن يؤدى فى كل مكان فى العالم فى آن واحد وبالعكس فإن الأداء من نفس المؤدى لا يكون إلا حيث يوجد المؤدى والأداءات الأخرى المنقولة بالإذاعة تكون مختلفة عن تلك التى أمام المؤدى.

وأخيرا: فإن المصنف ذكراه ممتدة مع الزمن بعكس الأداء فهو وقتى وسرعان ما يدخل فى طى النسيان.

ويضيف أحد الباحثين تفرقة مؤداها: أن المصنـف يمكن أن يؤدى بعكس الأداء فـلا يملك هذه الخاصية([2]).

([1]) V. paul o lagnies, Le droit des artistes interpretes et exécutant, preface d'Achille Mestre, L.G.D.J.p., 1937, 13 à18.
«tout d'abord, l'oeuvre términée rest en principe inchangée alorsque l'interprétation change, non seulment d'un artiste à l'autre, mais aussi d'une représentation à l'autre.
Enusite, L'oeuvre écrit, matérilisée, peut être jouée «Simultanément dans tous les endroit du monde» Au contriare, l'interprétation d'un même artiste est localisée sur un seul point de la planète. Toutes les autres interprétation, même radioffusées, seront différentes.
Enfin, l'oeuvre subsiste dans le temps. Alors que l'interprétation est ephémére.
V .P . Tafforeau, lh perecité, n°61,66.

([2]) V .P . Tafforeau, lh.precite, n°61, p.66.

-٢٩٧- رأينا فى الموضوع :

ونحن نرى أن هذه التفرقة وإن كانت مقبولة ومستساغة فى الماضى فإنها يمكن أن تتعرض للنقد، وذلك فى ظل التكنولوجيا الحديثة التى جعلت الأداءات تمتد مع الزمن، بفضل الاختراعات الحديثة التى تحفظ هذه الأداءات مسجلة بالصوت والصورة، ويمكن لأى فرد أن يستمتع بها وقتما شاء.

كما أن هذه الاختراعات جعلت للفرد إمكانية الاستمتاع بما يقوم به المؤدى وهو بعيداً عنه، ولا يختلف الأمر كثيراً عن أولئك الأفراد الذين يسمعونه وهم فى مكانه، ولذلك نجد أن البعض يقول «إن الأداء الفنى لم يكن يعدو كونه خدمة تتمحى من الوجود بمجرد التنفيذ دون أن ينشأ عن ذلك أى إنتاج محسوس وقابل للتداول، وإلى عهد غير بعيد كانت تصفيقات الحضور بمثابة النهاية الحقيقية للأداء الفنى دون أن يتكرر مرة ثانية، إلا فى ذاكرة السامع أو المتفرج، إلا أن التقدم التقنى المثير الذى أخذ يطرأ منذ نهاية القرن الماضى على ميدانى الصورة والصوت، كانت له بالنسبة للفنانين المؤدين أو المنفذين ذات النتائج الثورية التى كانت لاكتشاب المطبعة بالنسبة للمؤلفين (١).

ونضيف أيضا ما استنتجه أحد الباحثين - وبحق - من أن مساهمة المؤلف تقبل الاستغلال منفردة بينما لا يتأتى ذلك أبدا بالنسبة (للخلق) الذى يقوم به فنان الأداء بسبب استحالة فصل هذا الخلق ماديا عن التأليف المؤدى أو المشخص(٢).

ولكن هل معنى ذلك أننى أرى أن الأداء هو مصنف فى ذاته؟

---

(١) V. V. G Eller. la protection de l'artiste musicien, interprète au exécutant, en droit suiss, th. lausanne, 1980, pp. 19-20.

مشار إليه لدى د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٢) انظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق ص١٥٠.

لا لست أرى أن الأداء مصنفا فى ذاته وهذا واضح ولا يستحق منى كثير بيان وذلك لأن المؤدى لو كان ينقل فكرة المؤلف فقط بتعبيره هو (المؤدى) وأدائه هو لما ترددنا فى إضفاء صفة الأداء ولاعتبرنا المؤدى مؤلفا وذلك واضح فى نصوص قوانين حق المؤلف التى تضفى صفة المؤلف على فنان البانتوميم([1])(les pantomimes).

ولكن لما كان الأداء هو نقل لفكر وتعبير المؤلف، أى أنه يستند إلى مصنف ولايوجد إلا حيث يوجد هذا المصنف فكيف يتسنى لنا أن نضفى على هذا الأداء صفة المصنف فى ذاته وهذا لا يستقيم وفقا لأبسط القواعد القانونية المعروفة فى قوانين حق المؤلف. لذلك يجب علينا أن ننتقل إلى نوع آخر فى قوانين حق المؤلف، وهو المصنف المشتق لنرى بعد توضيحه مدى توافق الأداء مع المصنف المشتق أم لا؟

([1]) V .art . L .112-2, C.propr, entell (les pantomémes).

الفرع الثانى

الأداء مصنف مشتق

-٢٩٨- هل الأداء مصنفا مشتقا؟ للإجابة على هذا السؤال يجب علينا أن نسبقه بتحديد ماهية المصنف المشتق لنرى مدى إعتبار الأداء مصنفا مشتقا أم لا؟

عرفت المادة (L. 113 -2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى المصنف المشتق بأنه «ذلك المصنف الجديد الذى يدمج فيه مصنف سابق دون مشاركة من جانب مؤلف هذا المصنف الأخير(١).

كما تنص الفقرة الرابعة من نفس المادة (L . 113 .4) بأن «المصنف المشتق هو ملك المؤلف الذى أعده، دون إخلال بحقوق مؤلف المصنف السابق»(٢).

ولقد تلافى المشرع المصرى فى قانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الحالى، ما وجه إلى القانون السابق من نقد لعدم تعريفه للمصنفات المشتقة(٣). فقام بتعريف المصنف المشتق بأنه المصنف الذى يستمد أصله من مصنف سابق الوجود كالترجمات والتوزيعات الموسيقية وتجميعات المصدر بما فى ذلك قواعد البيانات المقروءة سواء من الحاسب أو

---

(١) V. art .L . 113-2 est dite de collabortion l'oeuvre à la création de laquelle ont concoure plusieurs personnes physiques. est dite composite l'oeuvre nouvelle à la quelle est incorporée une oeuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière.

(٢) V . 113 – 4 L'oeuvre composite est la propriété de l'auteur qui la réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'oeuvre préexistanté (L . n°57 – 298 du 11 mars 1957 – art.12.).

(٣) انظر رسالة د/ محمد سامى عبد الصادق- رسالة سابقة ص١٣٣، حيث يرى سيادته أن الوضع الحالى فى مصر يقصد فى ظل قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ يحتاج إلى إعادة صياغة تشريعية، بحيث يضع المشرع تعريفاً محدداً للمصنف المشتق، وينظمها تنظيما مفصلا أسوة بما عليه الحال فى كافة تشريعات حق المؤلف، وكما فعل بالنسبة للمصنفات الجماعية والمصنفات المشتركة... والجماعة التى من ورائها - تم دعوة المشرع لوضع تعريف للمصنفات المشتقة تتمثل فى وضع حد من المصنفات المتعددة المؤلفين، وبصفة خاصة المصنفات المشتركة.

من غير. ومجموعات التعبير الفلكلورى ما دامت مبتكرة من حيث ترتيب أو اختيار محتوياتها([1]).

ومن هذا التعريف يتضح لنا أن المصنفات المشتقة لا بد لها من توافر شرطين رئيسين هما:

أولا: إدماج مصنف سابق فى مصنف جديد.

ثانيا: عدم مساهمة مؤلف المصنف السابق فى المصنف الجديد([2]).

فهل الأداء ينطبق عليه هذا المفهوم؟

-٢٩٩- يرى بعض الفقهاء([3]) أن الأداء يكون مصنفا مشتقا شأنه فى ذلك شان الترجمة، فكما أن المترجم يقوم بنقل كتاب من لغة معينة إلى لغة أخرى مفهومة للقارئ، فكذلك المؤدى يقوم بنقل صوتى للغة المكتوبة. وبالتالى فإنه يكون له حقوق مؤلف مثل الذى يتمتع بها المترجم فى القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية([4]).

([1]) انظر المادة ١٣٨ رقم ٦ من قانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

([2]) لمزيد من التفاصيل حول المصنفات المشتقة، انظر البحث القيم عن المصنفات المشتركة، سابق الإشارة إليه، للدكتور/ عبد الرشيد مأمون ص٨٠.

ورسالة د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة ص١١٩، ويرى سيادته أن الإدماج يتحقق بالإدماج المادى لمصنف سابق ومصنف جديد ويتحقق أيضا بالمزج الفكرى، وهو أمر يختلف عن المزج المادى، ويمكن إعتبار الترجمة أو التحوير أمثلة تقليدية لهذا النوع.

([3]) من أمثال هولاء الفقهاء

«Mme Marie paule, charles schorro, la protection de la artisté interprète endroit suisse, lh. Precité. P.50 ets.

([4]) نصت على حقوق المترجم المادة (١٤٠) من قانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ المصرى. بقولها (١٣) المصنفات المشتقة، وذلك دون الإخلال بالحماية المقررة للمصنفات التى اشتقت منها.

والمادة (L.113.4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى سابقة الذكر وانظر أيضا المادة (٢) فقرة (٣) من إتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية وثيقة باريس ١٩٧١ نص رسمى باللغة العربية ، المنظمة العالمية للملكية الفكرية (ويبو) جنيف ١٩٩٦، حيث تنص على «تتمتع الترجمات والتحويرات والتعديلات الموسيقية وما يجرى على المصنف الأدبى أو الفنى من تحويلات أخرى بنفس الحماية التى تتمتع بها المصنفات الأصلية وذلك دون المساس بحقوق مؤلف المصنف الأصلى.

وهذا ما يراه «M . André Bertrand» حيث يرى سيادته أن المترجم يعبر عن المصنف الأدبى بلغة جديدة شأنه فى ذلك شأن الكوميديان والموسيقى.

Les traducteurs expriment l'oeuvre littéraire dans un nouveau langage, comme le comédien ou le musicien([1]).

ويرى آخرون أن الأداء يدخل ضمن أعمال التحوير كمصنف مشتق([2]).

-٣٠٠- إختلاف الأداء عن الترجمة:-

ونحن نتفق مع هؤلاء الفقهاء الذين يرون أن الأداء يختلف عن الترجمة أو أن عمل المؤدى يختلف عن عمل المترجم من عدة نواحى:

الناحية الأولى: لو أخذنا بمنطق القياس واعتبرنا الأداء مثله مثل الترجمة، لكان من مقتضى هذا القياس أن يكون المصنف بلغة والأداء بلغة أخرى وهذا لم يحدث فالأداء هو بنفس لغة المصنف ولكن بإيداع شخص وإضفاء قدرات خاصة من قبل فنان الأداء تكون من عوامل جذب الجمهور لهذا المصنف، وكل الذى فعله فنان الأداء أن نقل المصنف من التعبير المكتوب إلى التعبير المسموع والمشاهد مع إضفاء القدرات الشخصية كما ذكرت([3]).

الناحية الثانية:

إذا كان ينتج عن الترجمة مصنفا ما مستقلا عن المصنف الأصلى وقائما بذاته، على الرغم من أواصر التبعية المادية التى يحتمها واجب الأمانة، فإنه على العكس من ذلك فإن الأداء الفنى يلتحم بالتأليف المسرحى أو الموسيقى التحاماً لا يقبل الانفصال، ولذلك قيل

([1]) V . André Bertrand, le droit d'auteur et les droit voisins, Masson, 1991, n°1 – 183, p.35.

([2]) انظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق ص١٥٠.

([3]) V. P. Tafforeau, lh. Precité, n°64, p. 67.

وبحق أن ما يفصل بين العملين ليس مجرد فرق فى الدرجة أو المدى وإنما فارق فى الطبيعة والجوهر(١).

-٣٠١- ورغم هذه الإختلافات التى ذكرتها بين عمل المترجم وعمل المؤدى، إلا أننا وجدنا من التشريعات العربية من يسوى بينهما، ويجعل عمل المؤدى شأنه فى ذلك شأن عمل المترجم مصنفا مشتقا، ويقرر حق مؤلف للمؤدى على أدائه باعتباره مصنفا مشتقا وهذا التشريع هو:- التشريع الأردنى وإقراره للمؤدى بحق مؤلف على أدائه «قانون معدل لقانون حماية حق المؤلف لسنة ٢٠٠١»، حيث تنص المادة (٥) من القانون الأردنى على: «مع عدم الإخلال بحقوق مؤلف المصنف الأصلى يتمتع بالحماية ويعتبر مؤلفا لأغراض هذا القانون:-

(أ) من قام بترجمة المصنف إلى لغة أخرى أو تحويله من لون من ألوان الآداب أو الفنون أو العلوم إلى لون آخر منها أو تلميعه أو تحويره أو تعديله أو شرحه أو التعليق عليه أو فهرسته أو غير ذلك من الأوجه التى تظهر بشكل جديد.

(ب) المؤدى الذى ينقل إلى الجمهور عملا فنيا وضعه غيره سواء كان هذا الأداء بالغناء أو العزف أو الإيقاع أو الإلقاء أو التصوير أو الرسم أو الحركات أو الخطوات أو بأى طريقة أخرى.

وطبقا لهذا النص فإن المشرع الأردنى قد اعتبر أن كل من عمل المترجم وعمل المؤدى تأليفا لمصنف مشتق - وهذا ما توضحه الفقرة الأولى «مع عدم الإخلال بحقوق مؤلف المصنف الأصلى يتمتع بالحماية ويعتبر مؤلفا».

-٣٠٢- نقدنا للنص الأردنى:- قلنا - فيما سبق أن المصنف المشتق يفترض إدماج مصنف سابق فى مصنف جديد، مع عدم مساهمة مؤلف المصنف السابق فى المصنف الجديد.

---

(١) انظر د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق ص١٥٨.

ولا يصدق هذين الشرطين على عمل المؤدى، حيث أن عمله - بالرغم من أنه لايخلو من إبداع إلا أنه لا يرقى إلى درجة المصنف، فلا يعتبر عمله خلق لمصنف جديد عن المصنف السابق وهذا ما يجعلنا نرفض إعتبار المؤدى مؤلفا لمصنف مشتق، حيث أن عمل المؤدى لا ينتج عنه مصنفا مستقلا عن عمل المؤلف وإنما يقتصر عمل المؤدى على نقل فكر وتعبير المؤلف ولكن مع إضفاء القدرات الشخصية والمهارات الفردية على هذا العمل، ومن ثم فإن عمل المؤدى لا يخلوه من إبداع، ولكن لا يعتبر عمله مصنفاً، ومن ثم فلا يمكن للمؤدى أن يكون بأدائه مؤلفاً لمصنف مشتق.

الفرع الثالث

الأداء مصنف جماعى (oeuvre de collaboration)

-٣٠٣- ونظرا لعدم قبول فكرة أن الأداء مصنفا مشتقا بسبب اختلاف طبيعة كلا العملين، إتجه بعض الفقهاء إلى فكرة المصنف الجماعى علهم يجدوا فيه ما يثلج صدورهم ويريح عقولهم.

يرى بعض الفقهاء أن الأداء مصنف جماعى(١).

والمصنف الجماعى وفقا لتعريف المادة ١٣٨ من قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ (٤) هو ذلك المصنف الذى يضعه أكثر من مؤلف بتوجيه شخص طبيعى أو اعتبارى يتكفل بنشره باسمه وتحت إدارته، ويندمج عمل المؤلفين فيه فى الهدف العام الذى قصد إليه هذا الشخص بحيث يستحيل فصل عمل كل مؤلف وتمييزه على حده.

وعرفته أيضا المادة (L.113-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بأنه «ذلك المصنف الذى ينشأ نتيجة مبادرة شخص طبيعى أو معنوى، يقوم بنشر المصنف تحت إدارته وباسمه، وتمتزج فيه الأنصبة التى يقدمها المؤلفون بحيث لا يمكن أن يخول لكل واحد منهم حقا مميزا على مجموع المصنف(٢).

---

(١) V. Caroline Carroeau, Mérite et droit d'autear, L.G.D.J., Bihliotheque de droit privé, 1981, n° 406 p.200.

(٢) V. art L.113-2, Est dite de collective l'oeuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom etdans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs partticipant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sons qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit déstinct sur l'ensemhle réalisé (L. n°57.298 du 11 mars 1957, art.9).

كما تنص المادة (l.113.5) على حكم آخر وهو أن «المصنف الجماعى فيما عدا حالة إثبات العكس ملكا للشخص الطبيعى أو المعنوى الذى ينشر المصنف تحت إسمه(١)،(٢).

-٣٠٤- فهل الأداء يمكن أن يكون مصنفا جماعيا وفقا لهذا المفهوم؟

إذا كنا قد قمنا بنفى إعتبار الأداء مصنفاً مشتقاً، فإنه من باب أولى أن لا نعتبر الأداء مصنفا جماعيا وذلك لاختلاف الأداء عن المصنف الجماعى وذلك للأسباب الآتية:-

١ ـ المصنف الجماعى ينشر تحت إسم وإدارة الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يأخذ مبادرة إنشاء هذا العمل، ولا ينشر باسم المؤلفين الذين شاركوا فى إعداده، بعكس الأداء الذى يحتفظ كل فنان أداء بحقه فى نسبة العمل إليه شخصياً، وكذلك يحتفظ بحقه فى العمل الذى أداه، دون امتزاج هذا العمل مع عمل الآخرين، بحيث ينصهر عمله ولا يتميز، وهذا لا يحدث ولكن كل عمل يكمل عمل الآخر، ولا يمكن أن نفصل عملهم عن بعضه دون أن نحدث خلل بهذا العمل، ولكن دون امتزاج أو انصهار.

(٢) إن مشاركة المؤلفين لتوجيه شخص طبيعى أو معنوى فى القيام بالعمل المكلفين به، ينتج عنه مصنفا ما يسمى المصنف الجماعى (مثل المعاجم ودائرة المعارف) بعكس الأداء فإن عمل المؤدين لا ينتج مصنفا وهذا ما أكده الأستاذ هنرى ديبوى بقوله «إذا كنا لاتقبل أن يكون عمل الفنان مصنفا جديدا بالنسبة للمصنف الأصلى (بمعنى مصنفا مشتقا)

---

(١) V. art. L.113-5, L'oeuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriéte de la personne physique au morale sous le nom de laquelle elle est divulguée.
Cette personne est investie des droits de l'auteur (L.n°57-298 du 11 mars 1957, art.13).

(٢) لمزيد من التفاصيل حول المصنف الجماعى، انظر د/ محمد سامى عبد الصادق رسالة سابقة بند ٤٦، ٤٧، ص٨٢.

فإنه من باب أولى لا نقبل أن نعتبر أن فنانى الأداء قد شاركوا فى إعداد المصنف المؤدى([1]).

-٣٠٥- وجهة نظرنا فى تكييف الأداء.

إذا كنا قد انتقدنا اعتبار الأداء مصنفا مشتقا أو مصنفاً جماعياً، فما هى وجهة نظرنا فى ذلك؟

نحن نرى أننا إذا شئنا اعتبار الأداء مصنفا، فإن أقرب المصنفات التى يمكن أن ينتمى إليها عمل المؤدين ـ من وجهة نظرنا ـ هو اعتباره مصنفا مشتركا (أو اعتبار المؤدين مشاركين فى المصنف بأدائهم) وذلك لأن هذا الأداء يضفى على المصنف شكلا جديداً، ومما يؤيد ما ذهبنا إليه ـ ما تعرضت له التشريعات الوطنية التى قامت بتعداد المشاركين فى المصنف السمعى البصرى ـ من نقد لعدم ذكر الممثلين ضمن المشاركين فى هذا المصنف السمعى البصرى([2]).

ولكن مشكلة هذا التعداد تقف أمامنا ـ فيما تبنيناه من رأى ـ وذلك فيما لو كان هذا التعداد على سبيل الحصر، فإنه لا يمكن أن نعتبر الممثلين مشاركين فى إعداد المصنف السمعى البصرى، لأنه لا اجتهاد مع النص، وإذا لم يكن قد ورد هذا التعداد على سبيل الحصر، وإنما على سبيل التمثيل، فإننا يمكن أن نضفى على الممثلين صفة المؤلف الشريك ونعتبرهم شركاء فى تأليف المصنف السمعى البصرى بما يتمتعون به من قدرات خاصة ومواهب ذاتية متميزة، تميزهم عن غيرهم، وتجعلهم من العناصر الأساسية لجذب واستقطاب الجمهور لمشاهدة هذا العمل والاستمتاع به.

([1]) V.Henri Deshois, op. cit. n°12, p.15.

([2]) من هؤلاء الفقهاء الذين انتقدوا عدم ذكر فنانى الأداء ضمن المشاركين فى المصنف السمعى البصرى، د/ عبد الرزاق السنهورى، مرجع سابق بند ٢٠ ص٣٤٨.

د/ عبد الرشيد مأمون، مقالة سابقة، بند ٦١ ص٨٢.

أ/ خاطر لطفى، مرجع سابق ص١٢٧، د/ نواف كنعان، مرجع سابق ص٢٩٩.

ويرى البعض([1]) أن التشريع الفرنسى الحالى قد أخذ بطريقة التحديد التمثيلى لشركاء المصنف، حيث يقيم لصالحهم قرنية بسيطة، تعفيهم من عبء إثبات أنهم شركاء، ولكن يحق لمن يدعى عكس ذلك أن يثبت هذا الذى يدعيه (بمعنى أنها قرنية ليست قاطعة).

ومن ناحية أخرى أنها ليست مانعة، ولذا يجوز لمن لم يدرج اسمه فى قائمة الشركاء أن يثبت أنه قام بعمل إبداعى ابتكارى فى تحقيق هذا المصنف، ويمكن للقضاء فى هذه الحالة أن يجيبه لما طلب إذا استطاع هذا الشخص أن يثبت مساهمته المبتكرة فى تحقيق المصنف.

ولنا أن نتساءل هل يحق لفنانى الأداء الإدعاء بمشاركتهم فى تأليف المصنف السمعى البصرى، وذلك لما لهذه الطريقة (طريقة التحديد التمثيلى لشركاء المصنف) من مجال أما هؤلاء الفنانين فى الإدعاء بمشاركتهم؟

من جانبنا لم نعثر على حكم - يؤيد أو ينفى حق فنانى الأداء بإثبات مشاركتهم فى إعداد المصنف السمعى البصرى، ومرجع ذلك فى نظرنا - ما يتمتع به فنانو الأداء - وخاصة البارزون منهم - أبطال الفيلم - من شهرة وأهمية فى ظهور هذا العمل ونجاحه، وهذا يجعلهم قادرون على الحفاظ على حقهم بما يبرمونه من اتفاقات خاصة مع المنتج للحصول على حقهم، سواء كان ذلك بالحصول على مبالغ مالية معينة، أو بالحصول على نسبة مئوية من الأرباح الأمر الذى يجعلهم لا يهتمون باعتبارهم شركاء فى التأليف أم لا، كما أن الحماية التى يتمتع بها المؤلفون، تنعكس بدورها على حماية المصنف المؤدى وبالتالى حماية فنانى الأداء، الامر الذى جعلهم عازفون عن البحث فى هذا الاشتراك.

([1]) انظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، بند ١٩٩ ص٣٥٧، والدليل على إعتبار المشرع الفرنسى قد أخذ بفكرة القرينة البسيطة ما نصت عليه المادة (7-113) التى أكدت على أنه «يفترض كسر كاء المصنف السمعى البصرى المنفذ عن طريق الإشتراك، ما لم يثبت العكس.

أما فى القانون المصرى الجديد، فإن اعتبار فنانى الأداء شركاء فى المصنف السمعى البصرى له أهمية كبرى، وذلك لأن الحقوق المجاورة التى يتمتع بها فنانو الأداء فى هذا القانون، تكون خارجة عن مجال المصنفات السمعية البصرية، وهذا ما تؤكده نهاية المادة ١٥٦ من هذا القانون التى تنص على حقوق فنانى الأداء، فقد أعقبت النص على هذه الحقوق بقولها «ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على غير ذلك.

-٣٠٦- فهل يمكن أن يعتبر فنانى الأداء شركاء فى المصنف السمعى البصرى فى القانون المصرى؟

الإجابة على هذا السؤال تكون بالنفى، وذلك لأن الطريقة التى اتبعها المشرع المصرى فى تحديد الشركاء فى المصنف السمعى البصرى هى طريقة التحديد الحصرى لشركاء المصنف، وتقوم هذه الطريقة على أساس أن المشرع يضع ضمن نصوصه قرينة قاطعة لا تقبل إثبات العكس لصالح بعض المشاركين الذين يفترض توافر عنصر الابتكار فى المساهمات التى يقدمونها فى المصنف السمعى البصرى وبالتالى يقوم المشرع بحصر هؤلاء الأشخاص من خلال قائمة جامعة تحددهم على سبيل الحصر، ويعفيهم من عبء الإثبات([1]).

وفى ذات الوقت فإن هذه القرينة مانعة، أى تمنع إدعاء أى شخص خارج هذه القائمة التى يحددها المشرع من اكتساب صفة المؤلف الشريك حتى ولو ثبت أن ما قدمه من إسهام يرقى لمرتبة الابتكار المكسب لهذه الصفة([2]).

([1]) انظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، بند ٢٠٢ ص٣٦٢.

([2]) انظر المادة ١٧٧ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ وتنص على الآتى:-

أولا: يعتبر شريكا فى تأليف المصنف السمعى البصرى أو السمعى أو البصرى:-

١- مؤلف السيناريو أو صاحب الفكرة المكتوبة للبرنامج.

٢- من يقوم بتحوير مصنف أدبى موجود بشكل يجعله ملائما للأسلوب السمعى البصرى. -

وبالتالى فإن هذه الطريقة التى اتبعها المشرع المصرى فى تحديد الشركاء فى المصنف السمعى البصرى، تقف حائلا أمامنا فى الإدعاء بإمكانية اعتبار فنانى الأداء شركاء فى المصنف السمعى البصرى.

وهذا الاتجاه (اتجاه عدم اعتبار المؤدى شريكا فى المصنف عموما)

-٣٠٧- يؤيده بعض الفقهاء ومنهم العميد السنهورى بقوله (إن للمصنف الغنائى كالأوبرا والأوبرا كوميك والأوبريت والأغانى الملحنة، لها مؤلفان: مؤلف الشطر الموسيقى وهو الذى وضع ألحان الموسيقى، ومؤلف الشطر الأدبى وهو الذى وضع الكلام الذى يغنى فى المسرحية أو فى الأغنية.أما المؤدى وهو الممثل الذى يغنى على المسرح أو المطرب يؤدى الأغنية فليس مؤلفا، ولا يعتبر شريكا لهذين المؤلفين فى المصنف الموسيقى الغنائى.

وإنما يكون له حق أصيل مستقل فى تأديته للغناء، فإذا أريد نشر المصنف الموسيقى الغنائى بتأديته هو بالذات وجب استئذانه، وبالأخص يجب استئذانه فى عمل اسطوانات تسجل تأديته وفى إذاعة تأديته بالراديو وبالتلفزيون، ولكن ليس هناك ما يمنع مؤلف الشطر

= ٣- مؤلف الحوار.

٤- واضع الموسيقى إذا قام بوضعها خصيصا للمصنف.

٥- المخرج الذى قام بعمل إيجابى من الناحية الفكرية لتحقيق المصنف.

وإذا كان المصنف مبسطا أو مستخرجا من مصنف آخر سابق عليه يعتبر مؤلف هذا المصنف السابق شريكا فى المصنف الجديد.

وهذه المادة هى نفسها المادة (٣١) من القانون المصرى الملغى رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، مع استبدال عبارة المصنف السينمائى أو المعد للإذاعة أو التلفزيون بعبارة - المصنف السمعى البصرى. وحسنا فعل المشرع المصرى، وذلك لأن هذا المصطلح يستوعب كل هذه الأشكال.

ولم يرد ذكر فنانى الأداء كشريك فى المصنف السمعى البصرى.

الموسيقى([1]) من أن يأذن لشخص آخر غير المؤدى الأول فى تأديته المصنف، ولا يلزم لذلك أن يأذن المؤدى الأول إذ ليس له حق فى ذات المصنف وإنما حقه فى تأديته هو([2]).

-٣٠٨- ويذهب البعض الآخر إلى القول بأن عدم المساس بحق المؤلف فى المصنف الموسيقى الغنائى لا يبرر تجريد المؤدى من الحماية، وعدم إسباغ صفة المؤلف الشريك عليه، وأنه من الممكن إسباغ نوع من الحماية على المؤدى ولو كانت هذه الحماية أقل مرتبة من تلك المقررة لمؤلف الشطر الأدبى والموسيقى فى مثل هذا المصنف وأن تستند هذه الحماية إلى نص فى القانون وسندهم فى ذلك هو أن دور المؤدى لا يقتصر على النقل المجرد لكلمات الأغنية بلحن الموسيقار وبصوته هو، وإنما ينقلها بطريقة تبرز فيها شخصيته بما يمتاز به من نبرات صوت وإمكانيات فنية، تلعب دورا هاما فى إظهار الأغنية ونجاحها، وهذه تختلف من شخص إلى شخص آخر.

وإن الحماية المطلوب إسباغها على المؤدى لا تنصب على ذات المصنف، وإنما على الأسلوب أو الطريقة التى يستعملها لنقل المصنف إلى الجمهور، وهى لا تخلو دائما من إبداع شخصى([3]).

فضلا عن أن الاعتبارات الإنسانية والقانونية التى توجب حماية المؤدى باعتباره باعث الحياة فى المصنف الموسيقى الغنائى (والمصنف السمعى البصرى من باب أولى)، بما يبذله من جهد فى عرضه الذى لا يخلو فى الغالب من إبداع، ويحمل طابعه الشخصى الذى يوجب الحماية، وأنه لكل ذلك كان بإمكان المشرع أن يسبغ نوعا من الحماية على

([1]) الإشارة إلى مؤلف المصنف الموسيقى لأن فى القانون السابق رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ كان يعتبره مؤلف الشطر الأساسى ولا يطبق عليه قواعد الإشتراك، بل جعله ينفرد وحده باستعمال حقوق هذا المصنف.

انظر المادة ٢٩ من هذا القانون، ولكن القانون الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ لم ينص على هذا الحكم.

([2]) انظر د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق، بند١٩٨، ص٣٤١.

([3]) انظر د/ نواف كنعان، مرجع سابق ص٣٠٧.

المؤدى تتناسب فى مرتبتها ونطاقها مع ما يضفيه من إنتاج ذهنى على المصنف الموسيقى الغنائى([1]).

-٣٠٩- والحقيقة أن هذا الرأى - من وجهة نظرنا - لا يهدف إلى إسباغ صفة المؤلف الشريك للمؤدى بقدر ما يهدف إلى حمايته، فالهدف من إسباغ هذه الصفة هو امتداد حماية حق المؤلف إلى حماية المؤدى أيضا وإن كان هذا الرأى لم يستطع إثبات أن المؤدى يتمتع بهذه الصفة، ولذلك نجده يطالب بأن تستند الحماية إلى نص فى القانون ولذلك نرى أنه لا مشاحة فى اللجوء إلى تكييف آخر، خارج عن إعتباره مصنفا ما سواء كان أصليا، أو مصنف اليد الثانية، وهذا ما ذهب إليه بعض الفقهاء من أن الأداء هو إبداع فكرى غير محمى بقوانين حق المؤلف فما المقصود بذلك:

([1]) انظر د/ سهيل الفتلاوى، مرجع سابق ص٢٢١،ص٢٢٢،ص٢٥١، ص٢٥٢.

المطلب الثانى

الأداء إبداع فكرى غير محمى بقوانين حق المؤلف

-٣١٠- بعد كل العرض السابق الذى عرضنا له فى محاولتنا لتكييف الأداء، توصلنا إلى نتائج نذكر أهمها:

١- إتفق الفقهاء على أن الأداء لا يخلو دائما من إبداع، حيث يطبع بالطابع الشخصى، فتظهر شخصية المؤدى فى أدائه مما يكون له أكبر الأثر فى انتشار المصنف وذيوعه بين الناس، وهذا يجعلنا نعترف بأهمية الأداء وضرورته بالنسبة للمصنف.

٢- إن هذا الأداء لا يمكن أن يكون مصنفا وذلك لأنه لا ينتج عن الأداء مصنفا جديدا وإنما تم نقل ذات المصنف إلى الجمهور بصورة تتميز بالإبداع والتشويق.

ولا يمكن أن نعتبر هذا النقل مصنفا لا مشتقا ولا أصليا.

٣- أنه يجب أن يتمتع الأداء بحماية قانونية، ولكن ليست فى إطار حق المؤلف، وذلك لأن حماية حق المؤلف تستوجب إبداع مصنفا ما والأداء ليس مصنفا حتى يتمتع بحماية حق مؤلف.

ولما كان الأداء لا يرقى فى إبداعه إلى المصنف الذى هو محل حماية حق المؤلف، كان لزاما على التشريعات أن تحمى الأداء ولكن تحت إطار آخر أقل من حق المؤلف فكان التفكير فى حمايته تحت إطار ما يسمى بالحق المتعلق أو المجاور لحق المؤلف.

وهذا ما يذهب إليه البعض(١) بقوله «إن الأداء يرتبط بالمصنف إرتباطاً ليس فى حاجة إلى بيان أو توضيح، كما أنه فى الوقت نفسه يتميز عن هذا المصنف تميزاً غير خاف على أحد.

---

(١) P. Tafforeau, th. precité, n°. 67, p.71.

وهذا هو سبب تمتع الحق الفكرى المرتبط بالأداء بالحماية القانونية تحت مسمى الحقوق المجاورة(١). وهذا مانص عليه المشرع الفرنسى فى المادة L.212-1 وما بعدها من التقنين الفرنسى. ولقد كانت حماية هذه الطوائف من ضمن الأسباب التى أدت إلى تحديث التشريعات العربية لتشملها بالحماية، تنفيذاً للالتزامات الدولية التى تفرضها عليهم معاهدة التريبس.

(١) نص على هذه الحقوق القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ وذلك بسبب الإلتزام الدولى المفروض بانضمام مصر إلى معاهدة التريبس، وكذلك كان مسلك الدول العربية جعلها حيث قامت بتحديث قوانينها لتتلاءم مع الالتزامات الدولية المفروضة من الإنضمام إلى معاهدة التريبس.

المبحث الثانى

التكييف القانونى لمحل حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة

-٣١١- إختلف الفقهاء فى تحديد التكييف القانونى لمحل حماية باقى طوائف الحقوق المجاورة.

فذهب جانب من الفقه(١) إلى اعتبار أعمال منتجى الفونوغرامات والفيديوغرامات وهيئات الإذاعة مصنفات، وبالتالى يكتسب منتجها صفة المؤلف، بسبب ما يقوم به من عمل يضفى عليه صفة المؤلف.

فمثلا يقوم منتج الفونوغرامات، أو الفيديوغرامات بالجهود الفنية والتقنية التى يبذلها وصولا إلى تثبيت الأصوات أو الصور أو الأصوات والصور معا، بمعزل عن العناصر الأخرى المتصلة سواء بالمصنف نفسه، أو بالتشخيص الفنى، مما من شأنه إبراز شخصيته وطبع عمله بالأصالة والإبتكار.

ولا تقل أعمال هيئات الإذاعة أهمية عن هذه الأعمال، حيث تتضمن مجموعة متتابعة ومترابطة من العمليات التى تؤدى إلى إذاعة الأصوات أو الصور نقلا سلكيا أو لاسلكيا، عن طريق الموجات الهرتزية condes hertziennes أو الألياف البصرية (Fihres optiques) أو الكابل (cable) أو التوابع الصناعية (satelite) لكى يستقبلها عامة الجمهور، وهذا العمل لا يخلو من ابتكار.

---

(١) V . (E) Walter Gutierrez., Elementos de propiedod intellectual el fongrama, tesis Doctoral, 1969.

- V. Pedre Cinquatbre, Elfonograma. Elproductor fongrafico. Elderecho, Buenos, Aires, vol. 97. 4/1/82.

مشار إليهما لدى

(M.A.) Emery, Aspects juridique fonogramme en Amérique Latine, D.A, mai 1983, p.155, note (21).

هذا الرأى كان محل تأييد عدد من التشريعات الوطنية قديما نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

(١) قانون حق المؤلف الفينلاندى الصادر فى ٨ يوليو سنة ١٩٦١ ودخل حيز النفاذ فى أول سبتمبر سنة ١٩٦١ حيث تضمن عدد من النصوص التى تحمى فنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة([1]).

(٢) قانون حق المؤلف الهندى الصادر فى ٤ يونيو سنة ١٩٥٧، ودخل حيز التنفيذ فى ٢١ يناير ١٩٥٨، الذى تضمن عددا من النصوص التى تحمى منتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة([2])، وإعتبر هذا القانون مالك الفونوغرام الأصلى مؤلفا بالنسبة لهذا الفونوغرام([3]).

(٣) قانون حق المؤلف الصينى الصادر فى ٨ نوفمبر سنة ١٩٦١، ودخل حيز النفاذ فى الأول من مارس سنة ١٩٦٢، حيث تضمن عددا من النصوص التى تحمى منتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة([4]).

ولقد اعتبر هذا القانون الفونوغرام والبث الإذاعى مصنفات وبالتالى فإن منتجها يكتسب صفة المؤلف.

(٤) على نفس الدرب إعتبر قانون حق المؤلف الأوغندى الصادر فى ٢٢ يونيو ١٩٦٤ ودخل حيز النفاذ فى ٢٠ يونيو ١٩٦٥([5]) أن الفونوغرام والبث الإذاعى شأنه شأن المصنفات وبالتالى فإن منتجها يكتسب صفة المؤلف.

([1]) Publication du texte officiel: Suomen Asetuskokoelma 1961, p.799.

([2]) **V. Gazette** of india Extraordinry, part II section 1, n°15 du 6 juin 1957.

([3]) **V. P. Adda**, lh. Precite, p.418.

([4]) **Publication du texte officiel.** Document Gp/A 737/3, a 96/11/61-62.

([5]) **Publication du texte officiel, loi n°12, 1964 du parlement de l'augada.**

ونجد حتى فى الدول التى لـم يصـدر فيهـا تشـريعا خاصـا يعتـبر منتجـى الفونوغـرام وهيئات الإذاعة مؤلفين ـ نجد أن القضاء قد قام بهـذا الـدور، وهـذا مـا يتضـح فـى القضـاء الفرنسى على سبيل المثال حيث قررت محكمة السين المدنية «أن التسجيل والنقل الصوتـى للقطع الموسيقية والأغانى يشكلان مصنفا مبتكرا»([1]).

ولكن هذا الحكم لم يلقى تأييد الفقهاء الفرنسيين([2])، ولم يستتبع بأحكام أخرى تؤكده.

وذهب جانب آخر من الفقه([3]) إلى أن التسـجيلات الصوتيـة أو السـمعية البصريـة أو البث الإذاعى لا يمكن أن ترقى لدرجة المصنف، ولا يمكن أن نعتبر منتجها مؤلفـاً ونطبـق عليه قوانين حق المؤلف؛ وذلك لأن أعمال هذه الطائفة لا تطبع بالطابع الشخصى ولايمكـن أن تظهر شخصية منتجها عليها وبالتالى فلا يمكن أن يكون مؤلفاً.

ونحن – نؤيد الرأى الثانى – حيث لا يمكن لأعمال هذه الطوائف أن ترقـى لدرجـة المصنفات.

ومع ذلك كان لابد من توفير حماية قانونية خاصة بها تتشابه إلـى حد مـا مـع حمايـة حق المؤلف نظراً لإرتباطها ببعضها إرتباطاً قويـاً، فكـان التفكير فـى حمايـة هـذه الحقـوق تحت مظلة الحقوق المجاورة التى تتشابه مع حقوق المؤلف دون أن ترقى إلى مستواها.

---

(1) V . Trib. Civ . Seine 15 mars 1957, j . c. p. 1957, II. 10210, note R. plaisant, Rev. trim. DA . com. 1957, pp. 956 ets., obs. Deshois.

(2) V . H . Desbois, op. cit, pp.214 ets. Et R. Plaisant, les droits des artistes. Exécutant en france, Rev. U.E.R, 1974, vol XXv, N.2.pp.43 ets. Et, André lucas et H.J., op. cit, 805, p.617.

(3) V . H . Desbois, op. cit, pp.214 ets. Et R Plaisant, les droits des artistes. Exécutant en france, Rev. U.E.R, 1974, vol XXv, N.2.pp.43 ets. Et, André lucas et H.J., op. cit, 805, p.617.

وآية ذلك أن الحقوق الممنوحة لطائفة منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة هى حقوق مادية فقط، ولم يتقرر لها أية حقوق معنوية، حيث لا يمكن أن يرقى عمل هؤلاء إلى مصاف المصنفات التى هى أساس الحماية فى قوانين حق المؤلف.

الباب الثانى

الحقوق المقررة لفنانى الأداء

-٣١٢- تمهيد :

لاشك أن عمل فنانى الأداء يتميز بالإبداع، وإن كان هذا الإبداع لا يرقى لدرجة المصنف، إلا أنه يطبع بالطابع الشخصى، حيث تظهر شخصية المؤدى من خلال عمله.

ومن ثم فقد تقرر – له – حقوقاً معنوية تتشابه مع تلك المقررة للمؤلفين فى بعضها، وتختلف عنها فى البعض الآخر، هذا بالإضافة إلى الحقوق المادية.

لذلك كان حفياً بنا أن نبحث فى هذه الحقوق لنبين فى **الفصل الأول** : الحقوق المعنوية المقررة لفنانى الأداء.

والفصل الثانى : الحقوق المجاورة.

الفصل الأول

(الحقوق المعنوية لفنانى الأداء)(١)

تمهيد:-

-٣١٣- يتمتع فنانو الأداء بالحقوق المعنوية - شأنهم فى ذلك شأن المؤلفين - على عكس الطائفتين الأخرتين من أصحاب الحقوق المجاورة (منتجى التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية وهيئات الإذاعة، حيث لا يتمتعون بهذه الحقوق فما السبب فى ذلك؟

-٣١٤- أسباب إنفراد(٢) فنانو الأداء بالحقوق المعنوية:-

قيل فى أسباب هذا الإنفراد أمران هما:

الأمر الأول: إن العمل الذى يقوم به فنانو الأداء ينطوى على إبداع شخصى، ولايتوافر هذا الإبداع فى الطائفتين الأخرتين، فالتسجيل مثلا لا يخرج عن كونه عمليات آلية، فكل ما يفعله مهندس الصوت هو عمليات ضبط آلى للحصول على أفضل تسجيل

---

(١) آثرت التعبير بالحقوق المعنوية عن التعبير بالحقوق الأدبية وذلك لكى أتجنب مظنة الخلط بين الحقوق الأدبية التى مصدرها المسئولية الأدبية وتلك الحقوق محل دراستنا والتى مصدرها القانون ونجد من الفقهاء الذين عبروا عن هذه الحقوق بالحقوق المعنوية د/ عبد المعطى خيال، خلاصة محاضراته فى الملكية والحقوق العينية، طبعة ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥، بند ١٦٦ ص١٢٠، د/ حسن كيرة المدخل إلى القانون، بند ٢٤٨ ص٤٨٩ ـ د/ حسام الأهوانى أصول القانون ص٦٨٠، ود/ محمد حسام لطفى، المدخل لدراسة القانون فى ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، الكتاب الثانى، نظرية الحق ص٥١ مشار إليه لدى د/ محمود السيد عبد المعطى خيال ـ الإنترنت وبعض الجوانب القانونية سنة ١٩٩٨ دار النهضة العربية ص٤٦، وقد أثار نواروس مسألة الاصطلاح الملائم للتعبير عن الحق الأدبى حيث أن اللفظ الأخير يوحى بأن ذلك الحق محمى بواسطة الأداب، لا بواسطة القانون وأرجع النجاح الذى لقيه ذلك الاصطلاح الأخير، إلى صعوبة إيجاد تعبير أفضل - فإذا افترضنا مثلا الحق الشخصى، أو حق الشخصية، فإن الاصطلاح الأول يوحى بالخلط مع حقوق الدائنية أما الثانى فهو يعطى الحق الأدبى نطاقا واسعا غير محدد أما القول بالحق فى الرقابة droit de contrle أو الحق فى الاحترام «droit au respect». فإن هذه الاصطلاحات لا تهتم إلا بالجانب السلبى، وعلى هذا لم يكن هناك بد إلا من الإبقاء على اصطلاح الحق الأدبى وهو ما استقر عليه القضاء، انظر نواوس، ص٦٦ مشار إليه لدى د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، ص٢١٠.

(٢)انظر المعجم الوجيز مرجع سابق ص٤٦٦ وجاء فيه: انفرد بالأمر استبد ولم يشرك معه أحدا.

ممكن، ثم تغيير المعطيات التى ستسجل بإحلال غيرها محلها وهكذا، وبالتالى لا دخل لشخصيته فى هذه العملية إذ تتم آليا عن طريق جهاز مصمم لهذا الغرض، وكذلك الأمر بالنسبة للإرسال الإذاعى فهو عملية صناعية تلغى المسافات أو المكان، كما يلغى التسجيل الزمان، ولا ينطوى أى منهما على نشاط إبداعى(١).

الأمر الثانى: إن الحق المعنوى هو من الحقوق اللصيقة بالشخصية فلا يتمتع به إلا الشخص الطبيعى فى حين أن منتجى التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية وهيئات الإذاعة فى أغلب الأحيان يكونوا أشخاصا معنوية أو اعتبارية(٢) وهذا ما يؤكده نص المادة(١) من اتفاقية جنيف لحماية منتجى التسجيلات الصوتية، حيث تعرف منتج (الفونوجرام) بقولها «يقصد به الشخص القانونى أو الاعتبارى الذى يكون أول من قام بتثبيت الأصوات التى مردها عملية أداء أو أصوات أخرى».

-٣١٥- ولذلك نجد أن المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى تنص على الحق المعنوى للفنان بقولها لفنانى الأداء الحق فى إحترام إسمه وصفته وأدائه.

ويرتبط هذا الحق بشخصه فلا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم.

وينتقل هذا الحق إلى الورثة لأجل حماية أداء الفنان وذكراه(٣).

وحتى قبل صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ رقم ٨٥ ـ ٦٦٠ الذى أقر هذه الحقوق لفنانى الأداء فإن القضاء الفرنسى أعطى للفنانين الحق فى أن يتظلموا من الأضرار التى تمس سمعتهم الفنية، ونفس الأمر بالنسبة لخلق الفنان(٤).

---

(١) انظر د/ محمد السعيد رشدى مقالة سابقه ص٦٥٥،٦٥٦.

(2) **V .P. Tafforeau**, lh. Précité, n°428, p.380.

(3) V . art (L.212-2) L'artiste interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et son interprétation ce droit inaliénable et imprescripitable est attaché à sa personne.
Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt. (L.n°85 – 660 du 3 juill. 1985, art.17).

(٤) راجع ما يلى ص ٤٨١.

ونجد القانون الألمانى يقر الحق المعنوى لفنانى الأداء([1]).

أما القانون الإنجليزى الصادر سنة ١٩٨٨ يعترف لفنانى الأداء بالحق فى منع تثبيت أداءهم أو بثه «نشره» بدون إذن منهم «المواد ١٨٢ إلى ١٨٨».

ولكن هذا الحق ليس مطلقا فهو لا يمكن تطبيقه فى حالة التثبيت للاستعمال الشخصى «للمادة ١٨٢ A»([2]).

-٣١٦- ويمكن لنا أن نستخلص نتيجة مؤداها أن معظم القوانين الوطنية حتى الإنجلو سكسونية منها تنص على الحق المعنوى لفنانى الأداء متمثلا فى الحق فى الاسم والحق فى احترام الأداء وإن اختلفوا فى سلطات هذا الحق بمعنى إضافة أكثر من هاتين السلطتين وهذا ما سوف نوضحه عند توضيحنا السلطات الحق المعنوى.

ونجد القانون المصرى فى «المادة ١٥٥ منه نص على» يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلى:-

---

([1]) V. article (83)

1- Aperformer shall have the right to prohibit any distortion or other alteration of his performance of such nature or to jeopordize his standing or resputation as a performe,

2- if awork is performed by several performer together each performer shall tabe the others into due account when exercising the right.

The right shall expire with the death of the performers, However, it shall expire 50 years after the performance if the performer has died prios to expiry of that period the period shall be calculated in accordance with Article 69 After the death of the performer, the right shall belong to his next of kin article 60 (3).

([2]) V. André Bertrand, op. cit. n° p.905.

وانظر نص المادة (٤٤) من القانون اللبنانى (يكون للفنانين المؤدين خلال حياتهم الحق فى المطالبة بالإعتراف بأن ينسب الأداء إليهم والحق فى منع أى تحوير له أو تعديل به، وينتقل هذا الحق إلى ورثة الفنان المؤدى بعد وفاته.

وتنص المادة ٢٦ من القانون السودانى على أن: تكون لكل من فنانى الأداء حقوق أدبية وحقوق مالية تفصل على الوجه الآتى:

(أ) الحقوق الأدبية وتشتمل على الآتى:

أولا: ذكر اسمه فى كل مرة يتم فيها أداء المصنف ما لم يكون ذلك غير عملى.

ثانيا: للإعتراض على أى إهانة أو استخفاف أو زراية موجهة لأدائه.

١- الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إلى فنانى الأداء، على النحو الذى أبدعوه عليه.

٢- الحق فى منع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى أدائهم.

وتباشر الوزارة المختصة هذا الحق الأدبى فى حالة عدم وجود وارث أو موحى له ذلك بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها فى هذا القانون».

ونجد أن معظم الاتفاقيات الدولية التى أبرمت فى هذا الشأن وأهمها «معاهدة روما لم تذكر شئ عن الحق المعنوى لفنانى الأداء، وإن أقرت حق الفنانين فى منع إذاعة أدائهم ونشره إلى الجمهور دون موافقتهم([1])، اللهم إلا «معاهدة الويبو» فقد نصت فى المادة الخامسة منها على هذا الحق بقولها

١- «بغض النظر عن الحقوق المالية لفنانى الأداء وحتى بعد انتقال هذه الحقوق فإن فنانى الأداء، يحتفظ، فيما يتعلق بأدائه السمعى الحى أو أدائه المثبت فى تسجيل صوتى، بالحق فى أن يطالب بأن ينسب أداؤه إليه إلا فى الحالات التى يكون فيها الإمتناع عن نسب الأداء تمليه طريقة الانتفاع بالأداء، وله أيضا الحق فى الاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو أى تعديل آخر لأدائه أو على كل مساس آخر به يكون ضارا بسمعته([2]).

بعد هذا العرض الموجز نقسم هذا الفصل إلى مبحثين على النحو الآتى:

المبحث الأول: مفهوم الحق المعنوى وخصائصه.

المبحث الثانى: مضمون الحق المعنوى الممنوح لفنانى الأداء.

([1]) انظر المادة (٧) من معاهدة روما.

([2]) انظر المادة (٥) من معاهدة الويبو، حيث تنص الفقرة الثانية على مدة الحق المعنوى بقولها الحقوق الممنوحة بمقتضى الفقرة السابقة «المذكورة فى المتن» تظل محفوظة بعد وفاته والى حين إنقضاء الحقوق المالية على الأقل، ويمارس هذه الحقوق من الأشخاص أو الهيئات المصرح لها فى تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه. ومع ذلك فإن الأطراف المتعاقدة التى لا يتضمن تشريعها المعمول به، عند التصديق على هذه المعاهدة أو الإنضمام إليها، نصوصا تكفل الحماية بعد وفاة فنان الأداء لكل الحقوق المنصوص عليها فى الفقرة السابقة يكون لها الحق فى النص على أن بعض هذه الحقوق لا يحتفظ بها بعد وفاته.

المبحث الأول

«مفهوم الحق المعنوى وخصائصه»

-٣١٧- يتشابه الحق المعنوى الممنوح لفنانى الأداء مع ذلك الحق المقرر للمؤلف على مصنفاته، ومن ثم كان لزاما علينا أن نسلط الضوء على الحق المعنوى المقرر للمؤلف لكى يتسنى لنا معرفة الحق المعنوى المقرر لفنانى الأداء وعلى ذلك تتضح خطتنا فى هذا المبحث كالآتى:-

المطلب الأول

«التعريف بالحق المعنوى»

-٣١٨- لم يتفق الفقهاء فى تحديدهم للحق المعنوى للمؤلف، ولن نتعرض إلى كل التعريفات التى قيلت فى هذا المجال ويكفينا الإشارة إلى بعضها لنصل إلى التعريف الذى نتبناه وصولاً إلى مقارنة هذا التعريف مع تعريفنا للحق المعنوى لفنانى الأداء ومدى تطابقه مع الحق المعنوى للمؤلف.

لقد حاول بعض الشراع تعريف الحق الأدبى فقال «إنه الحق الذى يخول المؤلف حرية التفكير والابتكار ثم حماية أفكاره التى أودعها مصنفه الفنى أو الأدبى([1]).

([1]) V . Poullet, traité théorique et pratique de la propriété litteraire et artistique et du droit et représentation (319.8 eddition.p.256.

مشار إليه لدى د/ مختار القاضى، مرجع سابق ص١٩٥٨.

وأنظر أيضا د/ أبو اليزيد على المثبت، مرجع سابق، حيث يرى سيادته أن «حق المؤلف الأدبى هو مجموعة الامتيازات التى منحها القانون للمؤلف والتى لا تقوم بمال لأنها ترتبط بشخصيته وحرية تفكيره فى المجتمع ص٢٤.

ولقد انتقد هذا التعريف - وبحق على أساس أن حرية التفكير والابتكار لا يتمتع بها المؤلف وحده على أساس الامتياز الأدبى ولكنها مخولة لكل فرد سواء كان مؤلفا أو غير ذلك([1]).

ولذلك نتفق مع الفقهاء فى تعريفهم للحق الأدبى على الأساس الشخصى ولذا نرى أن التعريف المناسب للحق الأدبى ما ذهب إليه البعض من أنه حق من حقوق الشخصية يقصد به ضمان حماية شخصية المؤلف عبر مصنفه فقط لا شخصية المؤلف بإطلاق عمومية([2]).

وهذا التحديد يفسر لنا سر بقاء الحق الأدبى رغم اختفاء المؤلف: هو أن ذلك الحق يهدف إلى حماية الشخصية الفكرية وهى تعيش طويلا بعد اختفاء الشخصية الطبيعية([3]).

-٣١٩- الحق الأدبى لفنانى الأداء وحقوق الشخصية:

حقوق الشخصية هى تلك الحقوق التى قررتها القوانين للأشخاص لمجرد أنهم من بنى الإنسان بصرف النظر عن أى اعتبار آخر([4]) وهذه الحقوق تطلق عليها بعض تسميات

([1]) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٦.

([2]) لمزيد من التفصيل حول تعريف الحق الأدبى وتطوره أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٠٦، ص٢٠٩، حيث يضرب سيادته مثلا لما ذكرناه فى المتن من أن الحق الأدبى يحمى شخصية المؤلف عبر مصنفه لا شخصية المؤلف بإطلاق وعموم بقوله «إذا وقع اعتداء على شخصية المؤلف لا يمس المصنف فى شئ، فإن الحق الادبى لا يمكن اللجوء إليه يهدف صد ذلك الإعتداء، وإنما توجد حقوق أخرى لحماية الشخصية، وهى التى ستستعمل فى هذه الحالة.

([3]) نفس المرجع ص٢٠٩.

([4]) أنظر د/ أحمد سلامة، مرجع سابق ص١٦٢.

ولمزيد من التفاصيل حول هذه الحقوق، أنظر د/ توفيق فرج مرجع سابق وأيضا د/ نبيلة رسلان، مرجع سابق ص٣٩.

وفى الفقه الفرنسى انظر:

- **Jean Carhonnier**, les biens, call. (Ihemis) p.M.F, 10 e me ed 1980, n°83.

أخرى مثل الحقوق الطبيعية Les droits naturales أو الحقوق العامة (Les droits publies) أو حقوق الإنسان Les droits de l'homme والمهم فى هذه الحقوق أنها تضمن حماية الشخصية وإزدهارها(١).

وتتنوع هذه الحقوق فمنها ما يحمى الكيان المادى للإنسان ومنها ما يحمى الكيان المعنوى أو الأدبى ومنها ما يتعلق بنشاطه الشخصى ويمكنه من مزاولة نشاطه مستقلا عن غيره.

ولو نظرنا إلى سلطات الحق الأدبى لفنانى الأداء(٢) سنجد أن هذه السلطات تشترك مع بعض سلطات حقوق الشخصية، كالحق فى احترام الاسم والصفة المنصوص عليه فى المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى وهذه الحقوق يتمتع بها كل شخص طبيعى سواء كان مؤلفا أو فنانا أو فردا عاديا(٣) حتى ولو ثبت الحق فى تقرير النشر كسلطة من سلطات الحق الأدبى لفنانى الأداء كما سيأتى تفصيل ذلك فى حينه فإنه يمكن القول مع (P. Tafforeau) أن هذا الحق يمكن أن ينضم إلى الحق فى حرية التعبير وهو من حقوق الشخصية(٤).

ولذلك نجد أن معظم الفقهاء يعتبرون الحق الأدبى من حقوق الشخصية(٥) فالحق الأدبى هو حق خاص من حقوق الشخصية كما هو الحال فى العقود الخاصة التى تنتمى حتما إلى الشريعة العامة للعقود فهو بمثابة فرع من حقوق الشخصية.

---

(١) د/ نبيلة رسلان، مرجع سابق ص٤٠.

(2) **V .P . Tafforeau**, lh. Precité, p.376.

(3) **V .P . Tafforeau**, lh. Precité, p.377.

(4) **V. Claude colomhet**, propriete litteraire et artistique etdroits voisins op. cit, p.112.

(5) **V .P . Tafforeau**, lh. Precité, p.377, «Le droit moral constituerait ainsi un droit sepcial dans les droit de la personnalité comme les contrats speciaux se rattachent inévitablement au droit commun des contrats. Il constitue une branche des droits de la personnalité qui n'en est pas encore tout à fait détachée.

-٣٢٠- وعلى ذلك ومن خلال عرضنا البسيط وسيرا على المنهج الذى اتبعناه فى تعريفنا للحق الأدبى للمؤلف يتضح تعريفنا للحق الأدبى لفنانى الأداء بأنه: حق من حقوق الشخصية يقصد به ضمان حماية شخصية المؤدى عبر أدائه لا لشخصية المؤدى بإطلاق وعمومية.

وهذا التحديد هو الذى يفسر لنا بقاء هذا الحق بعد موت الفنان وذلك لأن هذا الحق يحمى الشخصية الفنية للمؤدى وهى تعيش طويلا بعد انتهاء الشخصية الطبيعية. وهكذا نجد القانون الفرنسى فى نصه فى المادة (L.212-2) فقرة (٢) على أن هذا الحق ينتقل للورثة من أجل حماية أداء الفنان وذكراه، ما يدعم ما وصلنا إليه من تعريف للحق الأدبى لفنانى الأداء.

بل إن نص القانون المصرى فى المادة ١٥٥ التى ذكرناها سابقا(١) يجعلنا نطمئن إلى صحة ما وصلنا إليه فى التعريف، حيث يتضح من هذا النص أن سلطات الحق الأدبى تحمى شخصية الفنان وتحمى أدائه بحيث يحق للفنان منع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى أدائه.

---

(١) أنظر ما سبق ص ٤٣٧.

المطلب الثانى

خصائص الحق المعنوى (الأدبى)

-٣٢١- إن مقارنة الحقوق المجاورة بحقوق المؤلف هو مما توجبه طبيعة العلاقة بين هذه الحقوق بإعتبار أن هذه الطائفة تتمتع بحقوق مجاورة لحق المؤلف(١)، ولذلك فقبل أن نذكر خصائص الحق المعنوى لفنانى الأداء سنتكلم بإيجاز عن خصائص الحق المعنوى للمؤلف بالقدر الذى به يتضح موضوع رسالتنا وهذا هو منهجنا فى جميع فصول الرسالة، بمعنى أننا لا نتعرض لحق المؤلف إلا بالقدر اللازم لتوضيح دراستنا.

-٣٢٢- خصائص الحق المعنوى للمؤلف:

إنتهينا فى تعريفنا للحق الأدبى للمؤلف إلى أنه حق من حقوق الشخصية ولذلك فهو يتمتع بخصائص هذه الحقوق ولم يترك القانون الفرنسى ولا القانون المصرى الفرصة سانحة للفقهاء فى اختلافهم حول هذه الخصائص ولذلك نرى المادة (L.121-1) من التقنين الفرنسى تبين هذه الخصائص(٢) وكذلك فعل القانون المصرى(٣) وهذه الخصائص هى:-

---

(١) فى نفس المعنى أنظر (P.Tafforeau) رسالة سابقة ص٣٧٨، وفى ذلك يقول:
Une comporaison s'impose pusique l'artiste interprète jouit d'un droit voisin du droit d'auteur.

(٢) أصل هذه المادة، المادة (٦) من قانون رقم ٥٧-٢٩٨ الصادر فى ١١ مارس سنة ١٩٥٧.

(٣) أنظر المادة ١٤٣ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، التى حلت محل المادة ١٠، ٣٨ من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ المعدل بقانون رقم ١٣٨ لسنة ١٩٩٢، والقانون رقم ٢٩ لسنة ١٩٩٤ وقد جاء فى المذكرة الإيضاحية للقانون «وحقوق المؤلف الأدبية غير قابلة للتصرف بطبيعتها، شأنها فى ذلك شأن الحقوق الشخصية البحته التى تتصل بشخص الإنسان ويترتب على بطلان كل تصرف يتم بشأنها (م٣٨) وعدم جواز توقيع الحجز عليها (م١٠) على أن المشروع لم يغفل حقوق الدائنين فأباح لهم توقيع الحجز على نسخ المصنف المنشور.

(١) عدم قابلية الحق الأدبى للتصرف فيه: وهذه نتيجة طبيعية لكون هذا الحق من حقوق الشخصية أنه لا يجوز التصرف فيه([1]) وطالما لا يجوز التصرف فيه فإن هذه الخاصية تجعلنا نذكر الخاصية الثانية وهى:-

(٢) عدم جواز الحجز عليه:- ذكرت أن من خصائص الحق الأدبى للمؤلف عدم قابلية هذا الحق للتصرف فيه وعلى ذلك فإنه لا يجوز الحجز عليه وهى نتيجة طبيعية لخصيصة عدم جواز التصرف أو التعامل فيه وإن كان يجوز الحجز على نسخ المصنف الذى تم نشره([2]).

(٣) عدم قابلية الحق الأدبى للتقادم: فحقوق الشخصية تمنع من التقادم بصفة عامة، سواء فى ذلك التقادم المكسب أو التقادم المسقط، والحق الأدبى كحق مرتبط بشخصية المؤلف لا يرد عليه التقادم([3]).

([1]) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى، مرجع سابق، ص٨.

([2]) أنظر المادة ١٥٤ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ والتى تنص على «يجوز الحجز على الحقوق المالية للمؤلفين على المنشور أو المتاح للتداول من مصنفاتهم. ولا يجوز الحجز على المصنفات التى يتوفى صاحبها قبل نشرها ما لم يثبت أن إرادته كانت قد إتصرفت إلى نشرها قبل وفاته.

([3]) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٥٨، حيث يفرق سيادته بين عدم قابلية الحق الأدبى للتقادم وبين فكرة الدوام.

ويرى سيادته أننا لا نستطيع أن نتكلم عن دوام الحق الأدبى، لأن شخصية المؤلف لابد وأن تدخل يوما فى زوايا النسيان.

جدير بالذكر أن التقادم المكسب هو سبب من أسباب كسب الملكية قائم على حيازة ممتدة فترة من الزمان يحددها القانون وهذا التقادم لا يكون إلا فى الحقوق العينية.

التقادم المسقط هو الذى يودى إلى سقوط الحق بمضى الزمان فهو يقوم على واقعة سلبية هى سكوت صاحب الحق عن اقتضاء حقه أو استعماله ويكون التقادم المسقط فى الحقوق العينية والشخصية ما عدا حق الملكية.

أنظر د/ عبد المنعم البدراوى، مرجع سابق ص٤٨٠.

(٤) عدم قابلية الحق الأدبى للانتقال للورثة: ذكرت أن الحق الأدبى للمؤلف هو من حقوق الشخصية والأصل فى هذه الحقوق أنها لا تنتقل إلى الورثة ومع ذلك فنجد التقنين الفرنسى قد نص فى مادته (L.121-1) على انتقال هذا الحق للورثة وهذا ما فعله القانون المصرى(١) أيضاً مما دفع البعض إلى نقد المادة ١٩ من القانون المصرى التى نصت على «انتقال الحق فى تقرير النشر والحق فى التعديل والتحوير والحق فى الأبوة ودفع الاعتداء عن المصنف إلى الورثة، بقوله إن المشرع المصرى قد فتح الباب على مصراعيه أمام الورثة لإجراء مختلف التعديلات والتحويرات وهو ما قد يؤدى إلى تشويه المصنف، لذلك نادى هذا الرأى بضرورة تعديل المادة ١٩ وكذلك تعرض القانون الفرنسى لذات النقد(٢).

-٣٢٣- وهذا التناقض بين اعتبار الحق الأدبى من حقوق الشخصية التى تنتهى بوفاة صاحبها ويبين النص من المشرعين الفرنسى والمصرى على إنتقال هذا الحق إلى الورثة هو الذى دفع بعض الفقهاء لإيجاد المبرر لهذا التناقض؛ ولذلك نرى أن بعضهم

---

(١) أنظر المادة (١٩،٢٣) من القانون المصرى رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ لحماية المولف وأيضا المادة (L.121-1) التى تقرر هذا الإنتقال بقولها:

«il est transmissble à cause de mort aux héritiers de l'auteur.

(٢) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٩٣، حيث يرى سيادته ضرورة تعديل المادة (١٩) فى مواطن كثيرة، وهى الاقتصار فقط على تخويل الورثة الجانب السلبى من الحق الأدبى، من اجل الدفاع عن سمعة المولف وإعتباره وكذلك الابتعاد عن تعبير الإنتقال واللجوء إلى فكرة الحراسة، كما قد يوحى به التعبير الأول من لبس وخلط يفهم منه أن الحق الأدبى يكون فى يد الورثة لخدمة مصالحهم ويذهب سيادته أيضا فى نقده للمادة ٦ من القانون الفرنسى ١١ مارس ١٩٥٧ التى هى أصل المادة ١٢ فقرة (أ) من القانون الفرنسى الحالى بقوله وقد نص المشرع الفرنسى فى قانون ١١ مارس ١٩٥٧ على إنتقال الحق الأدبى إلى الورثة فى المادة ٤١٦ وهذا يعنى وقوع المشرع فى التناقض فالحقوق المرتبطة بالشخصية لا تنتقل إلى الورثة ولكن من الممكن أن نفس الشخصية هناك على أنها الشخصية الأدبية التى عبر عنها المؤلف فى مصنفه وهى تعيش من خلال المصنف بعد وفاة المؤلف أنظر ص٢٩٠.

يتكلم عن انتقال حراسة الحق الأدبى إلى الورثة[١] لا الحق فى ذاته، والبعض يفسر ذلك بالقول أن استمرار الحق الأدبى بعد وفاة المؤلف هو أشبه ما يكون باستمرار الحق فى الشرف والإعتبار الذين لا يختفيان تماماً مع الفرد، فالحق الأدبى يهدف إلى الدفاع عن الشخصية الأدبية للمؤلف عبر مصنفه[٢].

ويرى بعض الفقهاء أن الحق الأدبى لا ينتقل إلى الورثة وذلك لأن جوهر الحق نفسه وهو حق الأبوة لا ينتقل إلى الورثة فالمصنف ينسب إلى المؤلف بعد موته لا إلى الورثة[٣].

نخلص من ذلك: أن الحق الأدبى للمؤلف لا ينتقل إلى الورثة بكافة سلطاته ولكن تنتقل بعض هذه السلطات فقط اللازمة للمحافظة على شرف المؤلف واعتباره من خلال المحافظة على مصنفه[٤] أما باقى هذه السلطات وأهمها الحق فى الأبوة فلا ينتقل إلى الورثة بل يبقى للمؤلف وحده.

---

(١) أنظر د/ عبد السند يمامة حقوق المؤلف وفقا لإتفاقية المسائل التجارية المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية (تريبس) والتشريع المصرى مجلة الحقوق ــ جامعة المنوفية العدد رقم لسنة ص٥٥١.

وانظر أيضا د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٨٨، حيث يقول سيادته إنما هى حراسة يقوم بها الورثة بعد وفاة المؤلف.

(٢) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٣٩٠.

ولمزيد من التفاصيل حول خصائص هذا الحق، أنظر د/مختار القاضى، مرجع سابق ص٥١، د/ عبد الرازق أحمد السنهورى، مرجع سابق ص٤٠٨، د/ نواف كنعان، مرجع سابق ص٧٣.

وفى الفقه الفرنسى أنظر

Emmanuel Pierrat, op. cit, p.59.

(٣) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٩٢، حيث يشير إلى أن هذا الرأى للدكتور منصور مصطفى منصور.

(٤) د/ نواف كنعان، مرجع سابق ص٧٩.

-٣٢٤- **خصائص الحق المعنوى لفنانى الأداء:** تنص المادة (L.212-2) فقرة (٢) من التقنين الفرنسى (٢) والمادة ١٥٥ من القانون المصرى على خصائص هذا الحق.

والمادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى مستوحاة من المادة (L.121-1) والتى تنص على الحق الأدبى للمؤلف(١) ويكاد تتطابق هاتين المادتين، ولذلك نجد أن خصائص الحق المعنوى لفنانى الأداء شأنها فى ذلك شأن خصائص الحق المعنوى للمؤلف - فهو حق مرتبط بشخصه فلا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم. وكذلك لا يجوز الحجز عليه وهذه نتيجة طبيعية لعدم جواز التصرف أو التعامل فيه، وبما أننا انتهينا إلى أن الحق المعنوى لفنانى الأداء - شأنه فى ذلك شأن الحق المعنوى للمؤلف - هو من حقوق الشخصية لذلك فإنه لا ينتقل إلى الورثة وهذا ما سوف نبحثه مع خاصية مدى أبدية هذا الحق ودوامه ونبحث هاتين المسألتين بشىء من التفصيل.

-٣٢٥- **أولا:** عدم جواز انتقال الحق المعنوى لفنانى الأداء إلى ورثتهم انتهينا فى تعريفنا للحق المعنوى لفنانى الأداء إلى أنه من الحقوق اللصيقة بالشخصية التى تنتهى بوفاة صاحبها - شأنها فى ذلك شأن الحق المعنوى للمؤلف ونص المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى الحالى على أن الحق المعنوى لفنانى الأداء ينتقل إلى الورثة من اجل حماية أداء المتوفى وذكراه - موفقاً فى دلالته على المقصود إلى أبعد حد، ولذلك أستطيع أن أقرر دون حاجة إلى كثرة أدلة، أن الذى ينتقل إلى الورثة ليس الحق المعنوى فى ذاته، بل ينتقل إلى الورثة حراسة الحق المعنوى، التى بموجبها تستطيع الورثة أن تحمى أداء مورثهم وذكراه. وهذا ما دعى بعض الباحثين إلى القول بأن الحق المعنوى لفنانى الأداء لا ينتقل إلى الورثة لتحقيق منفعتهم الخاصة ولكن لتحقيق منفعة الفنان المتوفى(٢).

---

(١) **V. André Lucas** etautre, op. cit, p.650 V.aussi, Raoul castelain, les droits des artistes interprètes ou etexécutants, R.i.D.A.1986, n°128 p.57 (cet artiele est directement inspiré de l'article de la loi 11 mars 1957.

(٢) **V . Gueguen jean** – Marie, lh. Précidé, p.582.

il est transmissible aux héritiers de l'artiste interprète, qui ne pourront agir dans leur propre intéret, mais uniquement dans l'intérêt de l'artiste décédé.

وأيضا فإن جوهر الحق المعنوى وهو الأبوة لا ينتقل إلى الورثة بل ينسب الأداء إلى فنانى الأداء الذى قام بهذا العمل ولا ينسب إلى ورثته، وهذا القول يتسق مع نص المادة ٢١٢ فقرة ٢ فرنس.

ولو انتقلنا إلى مشروع القانون المصرى الذى تكلم فى مادته ١٥٣ عن الحق المعنوى لفنانى الأداء نجد صيغة هذه المادة توحى بالخلط ونجدها غير موفقة فى دلالتها على المقصود حيث تنص هذه المادة ويتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلى:

الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إليهم،.....) الخ هذه المادة(١) وهذه الصيغة توحى بأنه يحق لخلف الفنان أن ينسبوا الأداء إليهم وهذا لم يقل به أحد من الفقهاء بل أستطيع أن أزعم أن هذا القول ليس مقصد المشرع المصرى ولكن هذه الصياغة توحى بهذا القول(٢).

كذلك فإن صيغة المادة ١٥٣ من مشروع القانون المصرى تجعل الحق المعنوى ينتقل إلى الورثة بكافة سلطاته اللهم إلا سلطة نسب الأداء إلى الورثة فلم يقل به أحد من

---

(١) أنظر المادة ١٥٣ من مشروعها القانون المصرى.

(٢) أنظر نشرة مجلس الشعب الفصل التشريعى الثامن - دور الإنعقاد الحادى الثانى، العدد الحادى عشر ١٨ أبريل سنة ٢٠٠٢، ٢٥ محرم سنة ١٤٢٣ ص١٠٧، حيث جاء فيه ما يؤكد كلامنا وهذا نصه حيث اقترح أحد الأعضاء إضافة عبارة حسب الأحوال بعد عبارة وخلفهم العام لأن هناك بعض الحقوق الأدبية التى لا يتمتع بها الخلف.

وإقترح إضافة عبارة أو وقف بعد عبارة الحق فى منع الواردة فى البند ٢

وكذلك فى استبدال عبارة «يؤثر سلبا على إبداعهم فى الأداء» بعبارة يؤثر سلبا فى أدائهم. وكذلك إقترح أحد الأعضاء إستبدال عبارة إلى هؤلاء الفنانين بكلمة إليهم فى البند (١) حتى لا ينصرف فى الإتجاه إلى الخلف العام.

وتساءل أ.د/ أحمد فتحى سرور رئيس المجلس هل يمكن للخلف العام أن ينسبه لنفسه، وأجاب الأستاذ المستشار الدكتور/ حسن بدراوى (مندوب الحكومة) أنه لا ينسبه لنفسه لأن الخلف العام تلقى الحق عن السلف ويبقى الكتاب على اسم مؤلفه.

الفقهاء وإن كانت هذه الصيغة توحى بهذا الفهم ولقد أحسن المشرع المصرى عندما قام بتعديل هذه الصيغة(١) ولذلك نجد أن صيغة المادة (L.212-2) من القانون الفرنسى أوفق فى الدلالة على المقصود من حيث انتقال حراسة الحق المعنوى إلى الورثة لا الحق المعنوى فى ذاته وهذا يتسق مع ما انتهينا إليه أن الحق المعنوى هو من الحقوق اللصيقة بالشخصية ولذلك لا ينتقل إلى الورثة وإن كنا انتهينا أيضا إلى أن هذا الحق يحمى الشخصية الفنية لا الشخصية الطبيعية وهى تعيش طويلا بعد انتهاء الشخصية الطبيعية، ولذلك فإننا لا ننتقد المادة ١٥٣ من المشروع المصرى إلا من حيث الخلط الذى توحى به (نسبة الأداء إلى الورثة) أما انتقال باقى سلطات الحق المعنوى إلى الورثة فهو أمر يتسق مع قولنا بأن الحق المعنوى يحمى الشخصية الفنية التى تعيش بعد موت صاحبها وتنتقل كافة السلطات إلى الورثة من أجل الحفاظ على هذه الشخصية.

ونجد أن المادة (L.121-1) من القانون الفرنسى نصت على أن ممارسة الحق المعنوى يمكن أن تعهد إلى أحد الأشخاص بمقتضى أحكام الوصية. وجاءت المادة (L.212-2) خالية من هذا النص ويرى البعض أن هذا النص يمكن أن ينطبق على الحق المعنوى المعترف لفنانى الأداء(٢). بمعنى يجوز أن يعهد فنانى الأداء إلى أحد الأشخاص ممارسة حقه المعنوى بعد وفاته بمقتضى أحكام الوصية.

ولما كان الحق المعنوى لفنانى الأداء ينتقل إلى الورثة لحماية أداء المتوفى وذكراه، فما هى طبيعة هذا الحق بعد وفاة الفنان.

---

(١) أصبحت هذه المادة (١٥٣ من المشروع) المادة ١٥٥ من القانون المصرى.

(٢) ﴿ . Gueguen jean marie, lh.precité, p.583, L'article 17 de la loi de 1985 ne mentionne pas ce point, cependant il semble que cette solution puisse s'appliques au droit reconnu à l'interprète.

المادة (١٧) أصبحت المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى الجديد.

-٣٢٦- طبيعة الحق المعنوى لفنانى الأداء بعد وفاته

جدير بالذكر أن نص المادة «١٥٥» من القانون المصرى التى كان أصلها نص المادة ١٥٣ من مشروع القانون المصرى بعد تعديل ما كان سبب فى نقدنا لهذا النص وهو «الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إلى فنانى الأداء، على النحو الذى أبدعوه عليه، فقد كان النص فى مشروع القانون يضع حرف الجر «إليهم» بدلا من فنانى الأداء، وكانت الصيغة على هذا النحو توحى بالخلط بين فنانى الأداء وخلفهم. وعلى ذلك فإن الحق فى نسبة الأداء لا يمكن أن ينتقل إلى الورثة، ولكنه لا يظل منسوبا إلى فنانى الأداء، ويبقى للخلف دور فى الحفاظ على حق الأبوة للفنان على أدائه، وحق احترام هذا الأداء وذلك بمنع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى هذا الأداء.

وكذلك نصت المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى على انتقال هذا الحق من أجل حماية أداء المتوفى وذكراه، بمعنى حماية احترام الاسم والصفة، واحترام الأداء.

وعلى ذلك وطبقا للنصين الفرنسى والمصرى فإن الحق المعنوى للمؤدى لا ينتقل إلى الخلف - وذلك لأن جوهر هذا الحق وهو (الحق فى الأبوة) يظل لفنانى الأداء وإنما تنتقل بعض السلطات التى بموجبها يستطيع الخلف حماية شخصية سلفهم «فنان الأداء» واحترام أدائه بمنع تشويهه أو تحريفه أو تغييره.

وعلى عكس ما قررنا يرى البعض([1]) أن الحق المعنوى لفنانى الأداء ينتقل كما هو إلى الخلف ولا تتغير طبيعته بهذا الانتقال

Le contenu du droit moral ne change donc pas à sa dévolution.

وذلك لتحقيق منفعتهم الخاصة، حيث يصبح هذا الحق المعنوى واجب ملقى على كاهل الخلف لتحقيق نفع السلف «فنانى الأداء» وفى حالة تعسف الخلف فى الموافقة على

([1]) V. P. Tafforeau, lh. Procité, n°628, p.549.

إذاعة devulgation أداء السلف فإنه يحق لوزير الثقافة طبقا لنص المادة L.211-2 من التقنين الفرنسى أن ينوب عنهم فى تنفيذ هذا الحق([1]).

-٣٢٧- الخلاصة:

أيا كان الخلاف حول طبيعة الحق المعنوى للمؤدى بعد وفاته، فإنه من المتفق عليه أن الهدف من انتقال هذا الحق هو تحقيق مصلحة فنان الأداء المتوفى عن طريق حماية حقه فى أبوة أدائه وفى احترام هذا الأداء، ولا يهدف مطلقا تحقيق مصلحة خاصة بخلفاء الفنان.

-٣٢٨- ثانيا: أبدية هذا الحق ودوامه([2]): قلنا أن نص المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى مستوحاة من المادة (L.121-1) من نفس التقنين (٣) ولكن لم تنص هذه المادة على أبدية (perpétuel) هذا الحق مثل نص المادة ١٢١ التى تتكلم عن الحق المعنوى للمؤلف. فهل معنى ذلك أن هذه المادة لم تقصد أن يكون الحق المعنوى للمؤدى أبدى بعكس الحق المعنوى للمؤلف الذى نصت عليه صراحة المادة (L.121-1).

إنقسم الفقه فى فرنسا إلى اتجاهين هما:

-٣٢٩- الإتجاه الأول: يذهب إلى أن حق فنان الأداء المعنوى غير مؤبد ولكنه مؤقت وتتحدد مدته بمدة حماية الحق المادى نفسه وهى خمسين سنة فإذا توفى الفنان قبل

([1]) V.P. Tafforeau, Ih. Precité, n°628, p.549.

([2]) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق ص٢٥٩، حيث يرى سيادته أن فكرة الدوام تعنى حماية حق المؤلف المتوفى على مصنفه، ليس فقط لوقت طويل حتى ولو وجدت نسخة واحدة من المصنف ولكن دائما، وهذا أمر مستحيل، فلا نستطيع أن نفرض على أفراد المجتمع إحترام شئ لم يعد موجودا.

ونحن نتكلم عن أبدية هذا الحق ودوامه، بمعنى عدم تقيده بمدة على عكس الحق المالى الذى تنتهى حمايته بانتهاء المدة المحددة له من قبل القوانين.

ولا نقصد دوام بمعنى استمرار إلى ما لا نهاية حتى وإن لم يكن هناك حاجة إلى الاستمرار.

انقضاء هذه المدة انتقل الحق إلى الورثة حتى نهاية هذه المدة([1]). وسندهم فى ذلك هو عدم النص على أبدية هذا الحق صراحة.

-٣٣٠- **الإتجاه الثانى:** يرى هذا الاتجاه أن الحق المعنوى لفنانى الأداء هو حق مؤبد، رغم عدم النص عليه صراحة، وذلك لأنه ينتقل إلى الورثة بعد موت الفنان، ويتشابه مع الحق المعنوى للمؤلف([2]).

ويرى البعض([3]) أنه بسبب عدم وجود أحكام قضائية ترجح رأى على آخر، فإنه من الصعوبة بمكان أن نجزم بصحة رأى على آخر، ولكننا يمكن لنا أن نصل إلى هذا الرجحان؛ لو علمنا أن هذا الحق هو حق خاص من حقوق الشخصية يحمى طائفة خاصة من الأشخاص (المؤلفين والمؤدين)، فإذا وجد لبس أو غموض حول مدة هذا الحق، أو انتقاله فإننا ننظر إلى القواعد التى تحكم حقوق الشخصية فنطبقها على هذا الحق، وقد كان الاتجاه التقليدى يرى أن هذه الحقوق تنتهى بموت صاحبها، ولكن الاتجاه الحديث يرى أن بعض هذه الحقوق تمتد بعد موت صاحبها، وانتهى هذا الرأى إلى أن الحق المعنوى للفنان بسبب طبيعته «حق من حقوق الشخصية، وأيضا حق مجاور لحق المؤلف» فإنه يستمر مادام الفنان فى ذاكرة الجمهور.

([1]) **V . Bernard Edelman**, n° spécial H. Sde l'Al. D 1987, p.60-61.

V. auss. Robert plaisant, propriété litteraire et artistique, J. Delmas et cic, 1re éd, n643-644 p.247-248.

([2]) **V.pierre y ves G Autier**, propriété litteraire et artistique, op. cit. n°82, p.129.

V. aussi, Thierry mollet – vieville la loi du 3 juillet 1985 reltive aux droits d'auteur et aux droits voisins, Gaz pal. 1985.2. doctr.581. 1re colonne.

([3]) **V . P. Tafforeau**, lh. Precité, n625, p.247.

ويؤكد بعض الفقهاء على أبدية هذا الحق بقوله «أنه مع عدم النص صراحة على هذه الأبدية فإنه ليس هناك شك فى أن هذا الحق أبدى وذلك لأن المادة (L.211-4) التى تكلمت عن مدة الحقوق الممنوحة لفنانى الأداء لم تتكلم إلا عن الحقوق المادية فقط([1]).

كما يرى البعض([2]) أن الحق المعنوى للمؤدى وإن لم ينص صراحة على الأبدية إلا أنه لم يحدد أيضا بمدة ولذلك فيمكن القول بأنه أبدى مثل حق المؤلف أو شبه أبدى ويبرر هذا الرأى وجهه نظره بقوله «أن هذا الحق يرتبط بشخص فنانى الأداء ولذلك فهو يبقى ما دام الأداء وما دام هؤلاء الأشخاص أحياء فى ذاكرة الجمهور، ولذلك نستطيع أن نقرر أنه حق شبه أبدى بفضل التقنية الحديثة للتسجيلات، والنسخ؛ وهذا ما جعل هذه الاداءات تفقد خاصيتها الوقتية، وتكون - شأنها فى ذلك شأن المصنفات - موجودة بلا نهاية.

-٣٣١- رأينا فى أبدية الحق المعنوى لفنانى الأداء فى القانون الفرنسى:

هذا القصور التشريعى من المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى هى التى أوجدت هذا الخلاف وإن كنا نرى أن المشرع الفرنسى لو لم يرد أن يكون هذا الحق أبدى لنص على مدة معينة لهذا الحق شأنه فى ذلك شأن الحق المالى، أما أنه لم يفعل فيكون قد قصد الأبدية، وإن كنا ننتقد هذه الصياغة بعدم نصها صراحة على هذه الأبدية مثلما فعلت المادة (L.121-1) من نفس التقنين ولذلك نرى أن صياغة المادة ١٥٣([3]) من مشروع القانون المصرى موفقة فى هذه النقطة حيث نصت صراحة على أبدية هذا الحق.

-٣٣٢- ونجد أن معظم التشريعات الوطنية تجعل الحق المعنوى لفنانى الأداء محددا بمدة معينة طالت أم قصرت ففى النمسا مثلا تبلغ مدة سريان الحق المعنوى للفنانين نفس مدة سريان الحق المالى لهم، وهى خمسون عاما بعد الأداء أو التنفيذ وفى البرتغال مدة

([1]) V. André Lucas et autre, op. cit 677.

([2]) V. Gueguen jean Marie, Ih. Precité, p.582.

([3]) المادة ١٥٥ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

الحماية أربعون عاما، وفى أسبانيا ينص القانون فى مادته ١٠٧ التى أصبحت المادة ١١٣ من القانون رقم١ لسنة ١٩٩٦ على انتقال التمتع بالحق المعنوى إلى الورثة لمدة عشرين عاما(١).

(١) **V. claudfe colomhet** grande.
V.aussi, article (83-3)
«the right shall expire with the death of the performer how ever, it shall expire 5 years after the performance if the performer has died prior to expiry of that period, the period shall be calculated in accordance with article 69.
After the death of the performer, the right shall belong to his next of him.
V. aussi, art. 113 du la loi espagone. 1996.

المبحث الثانى

مضمون الحق المعنوى contenu du droit moral

أو سلطات الحق المعنوى les Attributs du droit moral.

-٣٣٣- إن مضمون الحق أى حق هو السلطات التى يخولها الحق لصاحبه أو السلطات التى يخلعها القانون على شخص لأنه صاحب حق، وبسبب هذا الحق(١)، ولذلك عنونت هذا المطلب بمضمون الحق أو سلطات الحق.

والسلطات التى يمنحها الحق المعنوى للمؤلف هى:

١- الحق فى الإذاعة «Le droit divulgation»

٢- الحق فى الرجوع والسحب «Le droit de repentir et retrait»

٣- الحق فى الأبوة «Le droit à la paternité de l'oeuvre»

٤- الحق فى الاحترام «Le droit au respect de l'oeuvre »

أما السلطات التى يمنحها الحق المعنوى لفنانى الأداء فأتناولها فى مطلبين اثنين:-

المطلب الأول: الجانب الإيجابى للحق المعنوى.

المطلب الثانى: الجانب السلبى للحق المعنوى.

---

(١) انظر د/ أحمد سلامة، مرجع سابق، ص٢٦٦.

المطلب الأول

الجانب الإيجابى للحق المعنوى

-٣٣٤- جرى الفقه التقليدى على تقسيم الحق الأدبى للمؤلف إلى جانبين : جانب إيجابى، وجانب سلبى، ويدخل فى الجانب الإيجابى الأول الامتيازات التى تتطلب من المؤلف القيام بعمل ما مثل الحق فى الإذاعة والحق فى السحب أو التعديل.

وسيراً على هذا المنهج فقد تناولنا الجانب الإيجابى للحق المعنوى لفنان الأداء فى فرعين اثنين على النحو التالى :

الفرع الأول : مدى تمتع فنان الأداء بالحق فى تقرير النشر.

الفرع الثانى : الحق فى السحب أن الندم.

الفرع الأول

مدى تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر

هل لفنانى الأداء الحق فى الإذاعة أو النشر؟

L'artiste interprete a t. il un droit de divu lgation?

-٣٣٥- قبل الإجابة على هذا السؤال نحدد المقصود بالحق فى الإذاعة؛ وسيكون هذا التحديد من خلال قوانين حق المؤلف. هذا الحق له معانى عدة مثل «للمؤلف الحق فى تقرير نشر مصنفه أو عدم نشره وكيفية هذا النشر».أو للمؤلف حق البث فى نشر مصنفه وفى إذاعة مضمونه الجوهرى على الجمهور لأول مره أو «يملك المؤلف حق تقرير وضع مصنفه فى متناول الجمهور(١)» وعلى كل وأياً ما كان الاسم الذى ننعت به هذا

---

(١) أنظر المبادئ الأولية لحقوق المؤلف، مرجع سابق ص٢٤، حيث جاء فيه ويعترف بهذا الحق «أى حق تقرير النشر» فى معظم القوانين باعتباره مجرد الحق فى النشر. وفى هذا المجال تتداخل الحقوق الأدبية مع الحقوق الاقتصادية كما يحدث. ولكن المسألة تنظر إليها بعض القوانين بطريقة ذات طابع أكثر تعميما له باعتبارها تتمثل فى الحق فى إخراج المصنف إلى المجال العام. =

الحق، فإننا نقصد به أن للمؤلف وحده الحق فى تقرير مدى صلاحية المصنف الأدبى أو الفنى للنشر، ولا يستطيع أحد أن يجبره على نشر المصنف فى وقت يراه فيه ما يزال بحاجة إلى تحسينات إضافية حتى يظهر بالمستوى اللائق بسمعته الأدبية أو الفنية، فالمؤلف هو القاضى الوحيد الذى يقرر هذا الحق(١) فالمؤلف وحده هو الذى يحدد توقيت عرض مصنفه للجمهور، كما يتولى تحديد الطريقة التى ينتقل بها عمله، فإما بطريق مباشر من خلال التلاوة، كما لو كان المصنف قصيدة شعرية تلقى فى حفل أو فى الإذاعة أو عمل مسرحى يعرض على الناس بالمسرح، أو لوحة فنية تعرض فى معرض عام، ويعرف هذا الطريق بالأداء العلنى «L'éxecution publique» وإما بطريق غير مباشر من خلال إعداد نسخ للمصنف عن طريق الطباعة والتسجيل «كما فى حالة الكتاب أو القطعة الموسيقية التى تسجل على شرائط»

- أنظر أيضا د/ نواف كنعان، مرجع سابق ص٨٢، حيث يرى سيادته أن حق المؤلف فى تقرير نشر مصنفه يختلف فى مضمونه عن حق المؤلف فى نشر مصنفه...من حيث أن الأول يعتبر من الحقوق الأدبية للمؤلف والتى يتمتع بها المؤلف دون غيره، فى حين أن الثانى يعتبر من الحقوق المالية التى يمكن للغير بعد موافقة المؤلف وعن طريق عقود النشر أو الأداء العلنى - أن يقوم بها ويترتب على هذا الاختلاف بين حق تقرير النشر وحق النشر - أن الأول يمر بمراحل التكوين والإنشاء، وهى مراحل يصعب خلالها فصل هذا الحق عن شخصية المؤلف، إلا أنه بعد قرار المؤلف نشر وإذاعة هذا المصنف يخرج إلى العالم الخارجى حاملا إسم المؤلف وسمعته وإعتباره وأفكاره ويصبح قابلا للاستغلال الإقتصادى. وأنظر أيضا د/ عبد الرشيد مأمون مرجع سابق ص٣١٧ حيث يذكر سيادته أنه «لابد أن نفرق بين حق المؤلف فى تقرير نشر مصنفه، وهو إمتياز أدبى، وإبرام عقود الإستغلال فالمؤلف يبدأ أولا بإتخاذ قرار الإذاعة، ثم يشرع بعد ذلك فى إبرام العقود المنفذة لهذا القرار، ومن الوجهة النفسية يمكن أن يفصل مرور الوقت بين قرار الإذاعة والإستغلال لنفس المصنف، فقد يقرر المؤلف نشر مصنفه ثم تمضى فترة طويلة أو قصيرة دون أن يشرع المؤلف فى إبرام عقود الاستغلال فضلا عن أن الاهتمامات الأدبية هى التى تحكم قرار الإذاعة، بينما تحكم الإهتمام المالية مفاوضات العقد.

(١) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون مرجع سابق ص٣١٦.

ويعرف هذا الطريق بالنشر (L'edi tion) وينتقل حق تقرير نشر المصنف عند وفاة المؤلف من قبل أن يقرر النشر إلى الورثة من بعده (١).

وإذا كان هذا الحق لا يثير أية مشكلة فى المصنفات الفردية التى يعتبر مؤلفها هو القاضى الوحيد الذى يقدر ما إذا كان ينبغى الكشف عن مصنفه من عدمه، فإن المشكلات الحقيقية تظهر مع المصنفات المشتركة حيث أن استعمال أحد الشركاء لحقه فى تقرير النشر قد يصطدم مع حقوق غيره من الشركاء، وهو ما من شأنه أن يؤدى إلى عدم ظهور المصنف وعرقلة استغلاله، ولن نتعرض لهذه المشكلات لخروجها عن نطاق دراستنا(٢).

---

(١) أنظر د/ أسامة أحمد شوقى المليجى مرجع سابق ص١٣.

وأنظر أيضا فى نفس المعنى د/ عبد الرزاق أحمد السنهورى، مرجع سابق ص٤٠٩.

وفى الفقه الفرنسى V.Pierrey ves Gautier, op cit p.179.

وفى الفقه الكويتى أنظر د/ إبراهيم الدسوقى أبو الليل التنظيم القانونى لحقوق الملكية الفكرية فى الكويت مع التركيز على حق المؤلف مجلة المحامى السنة الحادية والعشرون/ إبريل/ مايو/ يونيه سنة ١٩٩٧ ص١١٦، حيث يذكر سيادته أن حق المؤلف فى تقرير نشر مصنفه أو عدم نشره حق مطلق يتصل بشخصية ويخضع لمحض تقديره فلا ترد عليه قيود، ولا يحول دونه تنازله للغير عن حقه المالى فى إستغلال مصنفه، وعندئذ يتمثل حق الغير فى تعويضه عن الأضرار التى تلحقه.

(٢) أنظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة ص٣٨٠.

حيث يرى سيادته أن المشكلات الناشئة عن ممارسة الشركاء لحق تقرير نشر مصنفهم السمعى البصرى لا تخرج عن أحد إحتمالات ثلاثة. الإحتمال الأول: أن يجمع شركاء المصنف السمعى البصرى على رفض نشر مصنفهم دون مبرر مقبول، وفى هذا الفرض يتعين على المحكمة أن تصدر حكمها بإلزام الشركاء بتسليم المصنف إلى المنتج وذلك بسبب التعسف.

الاحتمال الثانى: أن يجمع شركاء المصنف السمعى والبصرى على رفض نشر مصنفهم إستنادا إلى أسباب تقدر المحكمة وجاهتها وفى هذه الحالة يذكر سيادته أن للمحكم الخيار بعيد أحد الأمرين: إما أن تحكم على هؤلاء الشركاء بتعويض يتناسب مع الذى أصاب المنتج وإما وهذا هو الخيار الثانى أن تحكم على الشركاء بتسليم المصنف إلى المنتج إذا ظهر لها جسامة الأضرار التى ستلحق بالمنتج من جراء رفض النشر، الإحتمال الثالث:

أن يكون هذا الامتناع من أحد الشركاء فقط وهنا يحق لباقى الشركاء أن يستعملوا الجزء الذى أنجزه شريكهم الممتنع مع الاحتفاظ له بحقه بالضرر الذى يتناسب مع الجزء الذى أسهم به فى المصنف.

والحق فى الإذاعة بالنسبة للمؤلف منصوص عليه فى القانون الفرنسى والمصرى على حد سواء فليس فيه خلاف([1]).

وبعد هذا التوضيح الموجز للحق فى الإذاعة أو الحق فى تقرير النشر نطرح السؤال الذى يستحق منا البحث وهو هل لفنانى الأداء هذا الحق؟ هذا السؤال مثار جدل فى الفقه الفرنسى وذلك لأن المادة (L.212-2) والتى نصت على الحق المعنوى لفنانى الأداء لم يعقبها فقرة أخرى تنص على حق فنانى الأداء فى تقرير نشر أدائهم مثلما أورد المشرع فى المادة (L.121-1) التى نصت على الحق المعنوى للمؤلفين فقد أعقبها بالفقرة الثانية من نفس المادة التى تنص على حق المؤلف وحده فى تقرير نشر مصنفه «L'auteur a seul le droit divlguer son oeuvre» والحق فى تقرير النشر (الحق فى الإذاعة) وكما يرى ديبو henri Desbois يسبق فى ممارسته حق نقل المصنف إلى الجمهور، فالمؤلف يقرر أولاً أن يدفع بمصنفه إلى الجمهور، الحق المعنوى «le droit moral» ، ثم بعد ذلك يبرم تصرفا أو عدة تصرفات لإستغلال إنتاجه «الحق المادى» droit patrimonial. ولكن من لحظة ممارسة حقه فى تقرير النشر، يدخل هذا المصنف فى دورة الأموال فى النظام الاقتصادى ويصبح قابلاً للحجز عليه من قبل دائنى المؤلف Les créanciers de l'auteur([2]) وعلى ذلك فإن الحق فى تقرير النشر والحق للنقل إلى الجمهور «La communcation au public» هما تصرفان متميزان عن بعضهما، حيث أن حق النقل إلى الجمهور هو من الحقوق المادية التى يجب أن يسبقها ممارسة الحق فى تقرير النشر «الحق الادبى»([3]).

([1]) أنظر المادة (L.121-1) من القانون الفرنسى.

art. L.121-1 (L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de saqualité et de son oeuvre.

([2]) V. Henri Deshois, op.cit, n°397, p.488.

([3]) V.P. Tafforeau, lh.precité, n°477, p.416.

ويرى البعض أن هذا التميز غير متوافر فى كل الحالات حيث يمكن للمرتجل «chansonnier» أو للخطيب «un orateur» الذى يبتكر خطابه ناطقا به على الجمهور أن يطن حقه فى الإذاعة لحظة نقل مصنفه الشفوى orale للجمهور(١).

ونحن نرى أنه فى هذا الفرض أيضا فإن الحق فى تقرير النشر يسبق فى ممارسته حق نقل المصنف إلى الجمهور، صحيح أنه لم يفصل بينهما زمنا ولكن الحق فى تقرير النشر قد تم ممارسته قبل إعلان المصنف على الجمهور.

وغنى عن البيان أن إعلان الحق فى تقرير النشر ليس عملا داخليا أو مداولة نفسية سرية بمعنى سلوك داخلى غير معروف procédé interieur et inaccessible ولكن لابد أن يتخذ هذا الحق مظهرا خارجيا يدل عليه(٢).

وعلى ذلك فلا عبرة لهذا القرار طالما لم يتم التعبير عنه، اللهم إلا فى حالة التعاقد على النقل إلى الجمهور فهو يتضمن غالبا الحق فى تقرير النشر، وذلك أن حق النقل إلى الجمهور يمتزج فى معظم الأحيان مع حق تقرير النشر.

«La communication au public se confondrait avec la divulgation dans la plupart descase».

ويقع على كاهل القضاة فى هذه الحالة محاولة البحث عن إرادة المؤلف فى تقرير نشر مصنفه.

ومن هذا المنطلق (منطلق عدم النص صراحة فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسية على حق فنانى الأداء فى تقرير نشر أدائه مثلما فعل ذلك صراحة لحق المؤلف فإن الفقه الفرنسى قد تشكك فى وجود هذا الحق، ونجد أن البعض يؤكد على أن فنانى الأداء يتمتعون بهذا الحق شأنهم فى ذلك شأن المؤلف.

فما هى أدلتهم فى هذا الصدد وما هى وجهة نظرنا فى هذا الموضوع؟

---

(١) **V.Stig Stormholm**, le droit moral de l'auteur stocholm, p.A. Norstedt et soners folrag, n°196 b, p.199

(٢) **V. Stromholm**, op. cit, loc, cit.

-٣٣٧- الاتجاه المؤيد تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر:-

يذهب جانب من الفقه الفرنسى إلى أن تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وإن لم ينص صراحة على الحق فى تقرير النشر بالنسبة لفنانى الأداء فإن المادة (L.212-3) من هذا التقنين قدمت بطريقة غير مباشرة عناصر الحق فى تقرير النشر، وهذه المادة تنص على أن «يخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء، كل تثبيت لأدائه أو نسخه أو نقله للجمهور وكل استعمال مستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً(١).

فإذا كان الحق فى تقرير النشر (الإذاعة) هو تصرف من جانب فنانى الأداء يعلن فيه عن إرادته فى نشر أدائه إلى الجمهور نشراً مجرداً، فإن نقل الأداء للجمهور هو تصرف مادى لوضع المصنف للنشر، وإذا كان فنانو الأداء لهم حق إذن أو منع نقل أدائهم إلى الجمهور، فيكون لهم بالضرورة الحق فى الإذاعة أو الحق فى تقرير النشر.

وذلك لأنه كما يقول - هنرى دبوا - أن القرار الأدبى بالنشر يسبق فى الوجود الفعل المادى للنقل للجمهور، وذلك على عكس الحقوق المادية التى لا تنشأ ولا يكون لها وجود إلا بممارسة الحقوق المعنوية قبلها أو على الأقل مصاحبة لها(٢).

وإذا كان هذا القول من هنرى ديبوا يقصد به الحق المعنوى للمؤلف فإنه ينطبق أيضاً على الحق المعنوى للفنان المؤدى، لأن المادة L. 212-3 كما يقول البعض تخضع لذات المنطق، فالسلطات المادية التى يتمتع بها فنان الأداء ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسلطات المعنوية الممنوحة له(٣).

---

(١) V.art.212-3 «sont soumises à l'autoristation écrité de l'artisté interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication aupublic, ainsi que toute untilisation separée du son et de l'image de la prestation lorsque celle ci a eté fixée à la fois pour le son et l'image.

(٢) V. H. desbois, op. cit, n°397. p.488.

(٣) V. P. Tafforeau, the. precité, n°. 485, p. 421 "Les droits prévus à l'article L. 212-3, alines 1er obéissent à la même logique.
En effet, les prérogatives patrimoniales sont intimement liées aux prerogatives morales.

وعلى ذلك فإنه من الصعوبة بمكان أن ننكر على فنانى الأداء حقهم فى تقرير نشر وإذاعة أدائهم، طالما منحناهم الحق فى رفض تثبيت أدائهم أو نسخه أو نقله للجمهور فصاحب الحقوق المجاورة يمارس حقه فى الترخيص وهو ينفذ قراره بنشر أدائه(١) ويؤكد أحد الفقهاء هذه المقوله بقوله «إن أمكننا القول بأن فنان الأداء يتمتعون بالحق فى تقرير النشر، فإن قرينة التنازل (تنازل فنانى الأداء عن حقهم فى الترخيص لمنتج المصنف السمعى المصرى) تشمله (٢).

"La presomption de cession a absorbe même, Si l'on peut dire, la droit de divulgation reconnuaux artistes in terpretes".

ولذا نجده يقلل من أهمية منح فنانى الأداء الحق فى تقرير النشر بقوله إن منح فنانى الأداء الحق فى تقرير النشر لا يخدمهم إلا فى إجبار المنتجين على التفاوض معهم حول معدلات المكافأة المالية التى يحصلون عليها، أو بمعنى آخر أن هذا الحق أصبح وسيلة من وسائل الضغط للحصول على أكبر عائد مالى ممكن (٣).

وهكذا تحول العنصر الأساسى للحق المعنوى إلى الحق فى التفاوض

(droit a'negocier).

ويرى البعض (٤) صعوبة التأكيد على أن الحق فى تقرير النشر "Le droit de divulgation" لا يخدم فنانى الأداء إلا فى إجبار المنتجين على التفاوض وذلك لأن المقابل

---

(١) **V. Pour l'analyse** du droit reconnuaux artistes interpretes par l'art. 18, L. 1985 (art. 212-3, C.proprintell.) en un droit de divulgation paris, 4ème ch. A, 16 juin 1993, D. 1993. A.R. 215e ce droit (....) s'analyse en quelque sorte comme un droit de divulgation.

(٢) **V. E. Edelman**, commentaire de la loi, n°. 85. 660 du 3 juillet 1985 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, A.L.D. 1986, p. 20.

(٣) **V. E. Edelman**, art. precité, pp. 20-21.

(٤) V. art. L. 212 - 5- C. propr. intell.

المالى الذى يستحق للفنان يكون محدداً وفقاً لمبدأ حرية أطراف العقد، وفى حالة عدم وجود العقد أو الاتفاق الجماعى فإن معدل المقابل المالى يتحدد من خلال الرجوع إلى الجداول الناتجة عن الاتفاقات الفرعية، وفى حالة انعدام الاتفاق فإن طرق وأسس المقابل المالى يتحدد بواسطة لجنة commission وهذه اللجنة ذكرتها المادة (L. 212-9) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى وتتشكل من قاضى من النظام القضائى يختار من قبل رئيس محكمة النقض رئيساً وعضوية كل من : عضو من مجلس الدولة يختار بواسطة نائب رئيس مجلس الدولة وشخص ذو كفاءة يختار من وزير الثقافة، وعدد مساو لممثلى منظمات الإجراء وممثلى منظمات أرباب الأعمال.

وتتخذ اللجنة قرارها بأغلبية الأعضاء الحاضرين وفى حالة تساوى الأصوات فإنه يرجح الجانب الذى فيه صوت الرئيس.

وعلى ذلك فإن القانون قد رسم طريقاً واضحاً لتحديد المقابل المالى لفنانى الأداء وبالتالى فلسنا فى حاجة إلى الحق فى تقرير النشر لإجبار المنتجين على التفاوض.

ويرى البعض (١) أن الحق فى تقرير النشر فى القانون الفرنسى، «قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥» ليس إلا تجسيداً لحق الفنان عامة المعترف به من قبل القضاء ويصبح والحالة هذه أنه الأساس لهذا الاجبار القانونى.

وسنتعرض لأحكام القضاء فى تقرير هذا الحق بعد بياننا لرأى الفقه فى ذلك.

وعلى ذلك فإن البعض الذى يعترف لفنانى الأداء بحقهم فى النشر يستند إلى نص المادة (L. 212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تنص على حق فنانى الأداء فى الترخيص بتثبيت أدائهم أو نسخه أو نقله للجمهور وعلى كل استعمال مستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً.

---

(١) V. X. Daverat, the. precité, n°. 491, p. 736.

ولذلك يرون أن هناك تطابق إلى حد ما بين حق الفنان فى تقرير النشر وبين حقه فى الترخيص وتوضيح ذلك يكون بتوضيح محل الترخيص أو الأعمال التى يجب أن تخضع للترخيص وهى :

١- التثبيت (La fixation) ويقصد به تسجيل الأداء على دعامة مادية مثل (الشريط bande - أو الأسطوانة disque) إلخ.

٢- النسخ (Reproduction) ويكون ذلك بعمل نسخ من التسجيل الأصلى، مثل الإسطوانات التجارية التى تكون فى متناول الجمهور.

٣- النقل للجمهور (La communication au public) ويقصد به : تمكين الناس عموماً من إدراك أى مصنف أو تمثيل أو أداء أو فونوغرام أو برنامج إذاعى بالحواس وبأى طريقة مناسبة. ويعنى ذلك عدم حصر هذه الإمكانية فى بعض أشخاص معينين ينتمون إلى جماعة خاصة.

٤- كل استعمال مستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصورة والصوت معاً.

والحق فى تقرير النشر هو ذلك الحق الذى به يقرر فنانى الأداء صلاحية أدائه لنقله للجمهور بأى شكل من أشكال النقل كما ذكرنا(١)، إلا أن الترخيص بالتثبيت لا يكون تقريراً بالنشر أو الإذاعة (divulgation) وذلك لأن مالك الحق فى التثبيت لا يملك أن ينسخ أو يذيع إلى الجمهور هذا التثبيت، فالأداء الذى يتم به التثبيت يمكن أن ينفذ بدون جمهور، وبالتالى فإن موافقة الفنان على تثبيت أدائه لا يتضمن موافقته على تقرير النشر(٢).

---

(١) أنظر ما سبق ص ٤٥٦.

(2) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 485, p. 421.
"Si la divulgation est l'acte par leqeul l'artiste. interprète manifeste la volonté de porter sans réserve une prestation à la connaissance du public par un mode et un procéde de communication determinés la communication au public étant l'acte matérial de mise en oeuvre de la divulgation.

وبذلك يكون محل الترخيص أشمل من محل الحق فى الإذاعة، حيث لا يتضمن هذا الحق الأخير تثبيت الأداء (١).

وهذا من شأنه – من وجهة نظرنا – التشكك فى الاستناد إلى هذا التطابق للإدعاء بحق فنانى الأداء فى تقرير نشر أدائهم.

أضف إلى ذلك أن المادة (3-212) التى تنص على حق فنانى الأداء فى إعطاء التراخيص تتعلق بالحقوق المادية، وليست بالحقوق المعنوية، وآية ذلك أنه يحق لفنانى الأداء نقل هذا الترخيص إلى منتج المصنف السمعى البصرى «قرينة التنازل» أو التنازل عن هذا الحق إلى شخص آخر ومن المعلوم أن من خصائص الحق المعنوى أنه لا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم (٢).

وأخيراً فإن تقرير التراخيص القانونية (٣) التى تسلب من فنانى الأداء حقه فى الترخيص مع الاحتفاظ بحقه فى المقابل المالى، تجعلنا نتشكك كثيراً فى الاستناد إلى الحق فى الترخيص للادعاء بتمتع فنانى الأداء بهذا الحق(٤)، حيث أن هذا الحق فى تقرير النشر لا يكون إلا للمؤلف وحده أو لفنانى الأداء فقط .

ولتفادى كل هذه الانتقادات – والتى لم تكن بخافية على الفقهاء الذين قرروا تمتع فنانى الأداء بهذا الحق – ذهب البعض إلى أن الحق فى الترخيص له شكلان هما :

---

(١) La même.

(٢) V. art. L. 212-2-C. propr. intell.

(٣) تقرر هذه التراخيص المادة (L. 214-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى.

(٤) V.X. Daverat, th. precité, n°. 489, p. 734.

حيث يرى أن :

"Nous avons vu que ce droit de divulgation était systematiquement remis en cause, par la licence légale et la présomption de cession des droits au producteur de l'oeuvre audiovisuelle".

١- الترخيص العام "L'autorisation générale" وهو ترخيص غير شخصى (impersonnelle) وهذا الحق يتعلق بممارسة الحق المعنوى (الحق فى الإذاعة أو تقرير النشر).

٢- الترخيصات الخاصة والشخصية "Les autorisations speciales et personnelles" وهذه الترخيصات هى التى تتعلق بالحق فى المقابل المالى (الحق المادى)([1]).

ومن ثم فإن التراخيص القانونية هى تراخيص خاصة لأنها تتعلق بالحق المادى وليس لها علاقة بالترخيص العام الذى يشمل الحق المعنوى.

وعلى ذلك فإن ممارسة الحق فى الإذاعة أو حق تقرير النشر عن طريق هذا الترخيص العام، لا يعفى المتعاقد مع فنانى الأداء من ضرورة الحصول على الترخيصات الخاصة باستغلال حق الفنان سواء عن طريق التثبيت أو النسخ، أو النقل إلى الجمهور، أو التثبيت المستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً، ويتطلب القانون فى هذه الترخيصات الخاصة أن تكون ثابتة بالكتابة (Par ecrit) كما سيتضح فيما بعد ([2]).

علاقة الحق فى تقرير النشر بالحقوق المعنوية الأخرى طبقاً لهذا الرأى .

-٣٣٨- [١] الحق فى تقرير النشر وحق الفنان فى احترام أدائه :-

غنى عن البيان أن الحق فى تقرير النشر وهو أحد عناصر الحق المعنوى يتقرر للمؤلف أو لفنانى الأداء من أجل عدم ظهور المصنف أو الأداء إلا فى حالة يرضى عنها صاحبها، بحيث يظهر بالمستوى اللائق بسمعته الأدبية والفنية.

([1]) **V. P. Tafforeau**, th. precité, n°. 496, p. 430.

([2]) أنظر ما يلى ص٥١٥.

من أجل ذلك كان الارتباط بين الحق فى تقرير النشر والحق فى احترام الأداء أمراً حتماً ولا جدال فيه، حيث أن الهدف من كل من الحقين هو المحافظة على شخصية المؤدى وسمعته الفنية من خلال إعطائه السلطة للحيلولة دون ظهور الأداء إلا بعد أن يقرر صلاحيته للنشر، ومتابعته حتى لا يتعرض لأى اعتداء يمس باحترام هذا الأداء(١).

وعلى ذلك فإن الحق فى احترام الأداء رغم أنه يهدف إلى إعطاء المؤدى السلطة فى منع أى اعتداء يمس بهذا الاحترام إلا أن الحق فى تقرير النشر – من وجهة نظرنا – يكون أوسع مجالاً من الحق فى احترام الأداء، حيث أنه يهدف إلى «المحافظة على احترام الأداء واحترام شخصية المؤدى وسمعته الفنية، كما يهدف إلى اختيار الوقت المناسب الصالح للنشر حتى لا يتعرض عمله للمنافسة الشديدة التى تكون سبباً فى قلة إقبال الجماهير عليه.

-٣٣٩- هل الضرر الناشئ عن الإخلال بالحق فى احترام الأداء يمس فى ذات الوقت الحق فى تقرير النشر .

لا شك أن الحق فى تقرير النشر هو سلطة ممنوحة للمؤلف أو للمؤدى (عند البعض) يكون له بمقتضاها الحق فى أن يقر بصلاحية أدائه للنشر وطرق هذا النشر ووسائله.

ومن ثم فإن الضرر الناشئ عن الإخلال بالحق فى احترام الأداء يمس – بلا شك – الحق فى تقرير النشر حتى ولو كان هذا الخطأ ناشئ عن مخالفة التصور الفنى الذى وضعه المؤدى للمخرج، لأنه فى هذه الحالة يعتبر إخلالاً بأشكال وطرق النشر وهى عناصر الحق فى تقرير النشر (٢).

---

(١) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 497, p. 432.

(٢) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 497, p. 432.

-٣٤٠- العلاقة بين الحق فى تقرير النشر والحق فى السحب والندم (١).

الحق فى تقرير النشر - هو ذلك الحق - الذى يعلن فيه المؤدى رغبته فى صلاحية أدائه للنقل للجمهور وطرق هذا النقل ووقته، ومن ثم فهو يمارس قبل أن ينقل هذا الحق إلى الجمهور، فإذا ما أعلن المؤدى صلاحية أدائه للنشر وحدد طرق هذا النشر، وتم نقل هذا الأداء إلى الجمهور، فإن حق السحب أو الندم هو الذى يمكن الاستناد إليه لوقف بث هذا الأداء ومن ثم فإن هذين الحقين يكملان بعضهما البعض، والهدف منهما هو المحافظة على المؤدى أو المؤلف لكى يكون أدائه أو مصنفه علامة بارزة على شخصيته. ولكن مدى تمتع فنانى الأداء بالحق فى السحب أو الندم فسنتناوله لاحقاً.

-٣٤١- التطبيقات القضائية للحق فى تقرير النشر أو الإذاعة .

يذهب البعض (٢) إلى أن الأحكام القضائية فى الدعاوى السابقة على صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ قد تعرضت لثلاث مشاكل رئيسية هى :-

١- تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر أو الإذاعة.

٢- ممارسة خالصة وبسيطة للحق فى تقرير النشر.

٣- رقابة فنانى الأداء لأشكال النشر أو الإذاعة.

-٣٤٢- أولاً : تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر أو الإذاعة:-

دعوى (Enrico Macias) (٣).

تتلخص وقائع الدعوى فى أن مغنياً مشهوراً (Le célèbre chanteur) يدعى (Enrico Macias) كان ملتزماً بتقديم حفلة فنية (Un récital)، ونظراً لتأخره بعض الوقت عن ميعاده، فقد استغل مدير النادى هذا الظرف وقام بمنع هذا المغنى من تقديم فنه إلى الجمهور.

---

(1) **V. P. Tafforeau**, th. precité, n°. 497, p. 433.

(2) **V. P. Tafforeau**, th. precité, n°. 511, p. 441

(3) La courd'Appel. Aix- en - provence, 8 janv. 1969, D. 1970, I.R.4.

رفع هذا المغنى دعوى تعويض على مدير النادى بسبب هذا التصرف السيئ (agissement) الذى صدر منه، والذى كان من نتيجته – حسب ادعاء المغنى – الإضرار بشعبيته وشهرته.

أثيرت فى هذه الدعوى مشكلتين قانونيتين هما :-

إحداهما : تتعلق بمشكلة تطبيق عقد الاستخدام .

والأخرى : تتعلق بوجود حق التقديم إلى الجمهور.

قررت المحكمة ما يأتى :

[١] إنعقاد مسئولية مدير النادى بسبب إخلاله بالتزامه النابع من عقد الاستخدام.

[٢] عدم ثبوت أضرار تلحق بشهرة المغنى وشعبيته نظراً للطابع المحلى للحادث، ولم يقم أى دليل على توافر الضرر الأدبى، ومن ثم فلم تقرر المحكمة أى تعويض عن هذا الضرر.

هذه هى الدعوى وهذا هو حكم المحكمة الذى لا يقرر أى حق لفنانى الأداء فى تقرير النشر، ومع ذلك يذهب البعض (١) – استناداً إلى هذا الحكم – إلى أن لفنانى الأداء الحق فى تقرير النشر أو الإذاعة، ولكن الاعتراف بهذا الحق يجعلنا نعترف بالحق فى تقرير نشر الأداء قبل تنفيذه، وعلى ذلك ينصب هذا الحق على الأداء كتصور (L'interprétation - conception).

---

(١) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 513, p. 442.
V. aussi, jean carbonnier, Droit civil 1) les personnes. coll. thémis droit, p.U.F. 17 ème éd. 1990, n°. 83, p. 120, b) liberté de faire au de ne pas faire.
حيث يرى سيادته أن :-
"Le droit de se produire sur seène relève plutôt de la liberté individuelle de foire".

ونحن نرى أن هذا الحكم لا يمكن أن يدل على أى حق لفنانى الأداء فى تقرير النشر ذلك أن المحكمة استندت إلى الإخلال بعقد الاستخدام، ولم تستند إلى الإخلال بحق المودى فى تقرير النشر حتى يمكن لنا أن نستند إلى هذا الحكم ونقرر حق فنانى الأداء فى تقرير النشر.

-٣٤٣- ثانياً : ممارسة خالصة وبسيطة للحق فى تقرير النشر :-

يذهب البعض إلى أن القضاء الفرنسى قد اعترف لفنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر فى أربع قضايا هى :-

قضية (Francind) (١) هذا هو اسم مستعار لممثل يدعى (Francis contandin) أخو (Fernandel)، كان قد تم التقاط بعض المشاهد له أثناء فترة استراحته وهو يقوم بالأداء فى فيلم (La minute de vérité)، وتم نقلها إلى الجمهور دون موافقته.

أثيرت فى هذه القضية مشكلتين :-

الأولى : تتعلق بالحق فى الاسم المستعار، وسنعرض لها عند تناولنا للحق فى الإسم أو الأبوة (٢).

الثانية : تتعلق بحق فنانى الأداء فى الاعتراض على نشر صور له دون موافقته.

لاشك أن من حق فنانى الأداء - مثل غيره من الأشخاص - الاعتراض على نشر صورته دون موافقته، ولكن هل يمكن فى هذه الحالة أن نعتبر أن إجابة طلب هذا الفنان، يمثل اعتراف من المحكمة بحق تقرير النشر؟

نحن نرى أن هذه القضية لا تتعلق بحق تقرير النشر وذلك لسببين هما:

---

(١) Trib. civ. Seine, 3ème ch. 19 Février 1955; J.C.P. 1955. II. 8678. obs. R. Plaisant.

(٢) راجع ما يلى، ص ٤٨٣.

السبب الأول : أن ما تم نشره هو صور الفنان أثناء استراحته من أداء الفيلم، وبالتالى لا يمكن أن تثار مشكلة الحق فى تقرير نشر الأداء، لأن ما نشر ليس أداءً.

السبب الثانى : استند المحكمة فى تقريرها لحق الفنان فى الاعتراض على التقاط مناظر للفنان ونشرها على حق الفنان على الصورة - والمقرر لكل الأشخاص - يجعلنا نرفض اعتبار هذا الحكم يعترف - لفنان الأداء بالحق فى تقرير نشر أدائه.

ونفس الأمر يتعلق بقضية (Léonzitrone) (١)، التى استندت المحكمة فيها على حق فنانى الأداء على صوته لأن ما تم نقله إلى الجمهور هو محادثة تليفونية خاصة وليس أداء مهنى.

والقضية الثالثة تتعلق بـ (Carole Laure) (٢)، التى أرادت أن تمنع بعض مشاهد لم تقبلها من العرض داخل صالات السينما.

وأخيراً : نجد قضية (Maria callas) (٣)، التى أرادت أن تجرى اختبار لصوتها - فى مارس / ابريل سنة ١٩٧٦ - قبل إجراء عدة مشاهد لتسجيلها على مسرح الشانزلزيه (Champs Ely sées) فقام سكرتير عام المسرح بإجراء تثبيتات لهذه الاختبارات (ces essais) ونشرها لحسابه الخاص دون الحصول على ترخيص صريح (L'autorisation expresse) من الممثلة.

وكان من نتيجة هذا التصرف الذى قام به سكرتير عام المسرح - والذى لم يلقى قبولاً وإرتياحاً لدى هذه الممثلة - أن أحجمت عن الصعود على المسرح، حتى وفاتها المفاجئ فى ١٦ سبتمبر سنة ١٩٧٧.

---

(1) T.G.I. Paris. réf., 11 juillet. 1977, D. 1977. 700, note R.L.

(2) T.G.I Paris, réf., 14 mai 1974; D. 1974, 767, note Lindon.

(3) T.G.I. Paris, 1ère ch., 1èresect., 19 mai 1982; RIDA. oct. 1982, n°. 114. 198; J.C.P. 1983. II. 1955. obs. Alain Gobin; Le Matin, 27 mai 1982, Claude Samuel.

ولعل هذه الدعوى هى أكثر الدعاوى وضوحاً فى تقريرها لحق فنانى الأداء فى تقرير النشر. حيث أكدت المحكمة الابتدائية بباريس([1])، فى هذه الدعوى على أن «حق فنانى التنفيذ فى منع استعمال تنفيذه يتأسس على أنه القاضى الوحيد فى تحديد وقت وطرق استغلال موهبته (Sontalent).

-٣٤٤- ثالثاً: رقابة طرق النشر بواسطة فنانى الأداء :

يستند البعض ([2]) لقضية (Furtwaengler) والتى سنتعرض لها بالتفصيل عند الكلام عن الحق فى إخفاء الإسم ([3]). ليؤكد على أحقية فنانى الأداء فى رقابة طرق النشر.

ونحن نرى أن هذه القضية تتعلق بحق فنانى الأداء فى الاعتراض على أن يكون اسمه محلاً لعمل لا يوافق على نشره.

هذه هى الدعاوى التى استند عليها البعض ليؤكد على حق فنانى الأداء فى تقرير النشر، ولكن هذه الأحكام لم تستند إلى الحق فى تقرير النشر، ولكنها استندت فى بعضها إلى الحق على الصورة، والحق فى الصوت، كما اعتمدت - فى بعضها الآخر - على الإخلال بالالتزامات العقدية.

-٣٤٥- الاتجاه الثانى : وإلى جانب هذا الاتجاه الذى يؤكد على حق فنانى الأداء فى تقرير النشر - يذهب اتجاه آخر ([4]) إلى عدم تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر، لاسيما وأن المادة L.212-2 والتى استند عليها البعض للادعاء بحق فنانى الأداء فى تقرير نشر أداءه، تتعلق بالحقوق المادية، وليس لها أية علاقة بالحقوق المعنوية (الأدبية).

([1]) T.G.I, Paris, 19 mai 1982, Maris callas, precité.

([2]) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 523, p. 442.

([3]) راجع ما يلى ص ٤٨٥.

([4]) **V. André Lucas** et l autre, op. cit, n°.

-٣٤٦- رأينا فى مدى تمتع فنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر:-

إن الخلاف بين الاتجاهين السابقين يكاد يكون خلافاً بسيطاً، وذلك لأن من يقرر حق فنانى الأداء فى تقرير النشر، يضع كثيراً من الاستثناءات التى بها يتقلص هذا الحق بدرجة كبيرة.

لذلك فإننا نرى - أنه وفقاً للصياغة التشريعية للتقنين الفرنسى - فإن فنانى الأداء لايتمتع بالحق فى تقرير النشر الذى هو أحد عناصر الحق المعنوى، لأن المادة (L.212-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى تتعلق بالحقوق المادية. كما أن الدعاوى القضائية التى استند عليها البعض لا تدل على أى اعتراف لفنانى الأداء بالحق فى تقرير النشر، أضف إلى ذلك أن الحق المعنوى لا يقبل التصرف ولايرد عليه التقادم، بعكس الحق فى الترخيص الذى نصت عليه المادة (L.212-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى فهو يقبل التنازل ويرد عليه التقادم، لأنه من الحقوق المادية.

الفرع الثانى
الحق فى السحب أو الندم
Le droit de retrait ou de repertir

٣٤٧- تمهيد : إن رابطة الأبوة التى تربط المؤلف بمصنفه تجعله حريصاً على أن يكون هذا المصنف دائماً صورة حية لمشاعره وأفكاره، ولما كانت العلوم الإنسانية دائماً متغيرة ومتطورة وهذا من شأنه التأثير على المؤلف بتغيير معتقداته وأفكاره لتناسب التغيرات التى تحدث للعلوم، ومن ثم كان من الحكمة أن نعطى المؤلف الحق فى سحب مصنفه الذى لم يصبح يعبر عن أفكاره ومعتقداته الجديدة لكى يعدله أو يدمره، حتى لا يترك عمل يحمل اسم مؤلفه وهو غير راضٍ عنه أو يحمل أفكاراً يعتقد مؤلفه فى خطئها.

ورغم تردد القضاء والفقه الفرنسى فى البداية فى الاعتراف للمؤلف بهذا الحق بسبب تعارضه مع القوة الملزمة للعقود إلا أنه قد تم الاعتراف للمؤلف بهذا الحق من قبل القضاء والتشريع على حد سواء (١)، فى فرنسا ومصر.

بيد أن بعض الدول ظلت لا تعترف للمؤلف بهذا الحق مثل التشريع الأمريكى والتشريع الإنجليزى والسبب وراء ذلك يكمن فى أن هذه التشريعات لا تعترف أصلاً بفكرة

---

(١) أنظر فى تفاصيل الحق فى السحب أن الندم فى الفقه المصرى، د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٢٨٥، ص٣٤٨.

وفى الفقه الفرنسى :

Claude calombet, propriété litteraire et artistique, op. cit, n°. 173, p. 136.
- Pierre - Yves Gautier, op. cit, n°.
- André Françon, cours de propriété litteraire, A rtistique, op. cit, p. 216.

الحقوق الملازمة لصفة الإنسان التى يتفرع عنها الحق الأدبى، ولذلك فإنها تطبق القواعد العامة فى العقود على الحقوق الأدبية والمالية للمؤلف على حد سواء (١).

-٣٤٨- أولاً : شروط حق السحب والندم المقرر للمؤلف:

لقد نصت المادة (l. 121- 4) من التقنين الفرنسى على ذلك الحق بقولها (يتمتع المؤلف بحق العدول أو سحب مصنفه قبل الغير الذى تنازل له عن حق الانتفاع المالى بعد نشره - على الرغم من تنازل المؤلف عن حقوق الاستغلال على أن يعوض المسحوب منه مقدماً عما أصابه من ضرر بسبب العدول أو السحب على أن يكون لهذا الأخير (المسحوب منه) الأولوية إذا أعاد المؤلف المصنف إلى النشر مرة أخرى بعد التعديل (٢).

وتنص المادة ١٤٤ من قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ على أن «للمؤلف وحده - إذا طرأت أسباب جدية - أن يطلب من المحكمة الابتدائية الحكم بمنع طرح مصنفه للتداول أو بسحبه من التداول أو بإدخال تعديلات جوهرية عليه برغم تصرفه من حقوق الاستغلال المالى، ويلزم المؤلف فى هذه الحالة أن يعوض مقدماً من آلت إليه حقوق الاستغلال المالى تعويضاً عادلاً يدفع فى غضون أجل تحدده المحكمة وإلا زال كل أثر للحكم.

---

(١) أنظر د/ حسام الأهوانى، الحق فى الخصوصية - القاهرة - دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص٢٣٦، ٢٣٧.

وانظر د/ نواف كنعان، مرجع سابق، ص ١٠٣.

(2) V. Art. L. 121-4.

"Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son oeuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du prèjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causerlorsque, postérieurement à l'exercice de son droit de repentir ou de retrait, l'auteur decidé de faire publier son oeuvre, il est tenu d'affrir par priorité ses droits d'explotation au cessionnaire qu'il avait originairement choisi et aux conditions originaiorement déterminées.

CL. n°. 57- 298 du 11 mars 1957, art, 32".

ومن هذين النصين يتضح لنا هذه الشروط وهى :-

[١] **التعويض المسبق:** لما كان هذا الحق على جانب كبير من الخطورة لأنه يتعارض مع مبدأ القوة الملزمة للعقود، فقد أراد المشرع أن يخفف هذه الخطورة بعض الشئ وذلك باشتراطه أن يدفع المؤلف مقدماً تعويضاً عن هذا السحب.

وينتقد البعض(١) اشتراط أن يكون التعويض مقدماً لأنه يضع العراقيل أمام المؤلفين للحيلولة دون سرعة تنفيذ هذا الحق، ولاسيما إذا كانت هناك ضرورة تستدعى هذا السحب.

ولقد دفع هذا الشرط البعض (٢) إلى اعتبار هذا الحق «حق السحب» هو افتراض نظرى بعيد عن الواقع العملى.

وهذا الشرط منصوص عليه فى التشريع الفرنسى والمصرى على حد سواء.

[٢] **حق الأولوية للتعاقد الآخر :** هذا الشرط نص عليه المشرع الفرنسى دون المصرى، وهو حق المسحوب منه المصنف فى نشره بنفس الشروط السابقة إذا قرر المؤلف إعادة النشر، والسبب فى هذا الشرط هو القضاء على تحايل المؤلف فى استخدام هذا الحق للتعاقد مع آخر بشروط أفضل. وينتقد البعض اشتراط المشرع رجوع المصنف بنفس الشروط السابقة، وذلك لأن المؤلف بعد سحبه مصنفه لن يعيده بحالته التى كان عليها وإنما سيدخل عليه بعض التحسينات التى ستتكلف بطبيعة الحال أموالاً إضافية، وكان يجب على المشرع الفرنسى أن يسلك مسلك المشرع الألمانى فى اشتراط إعادة النشر (التعاقد) بشروط معقولة(٣).

---

(١) أنظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٣١٢، ص٢٦٥.

(2) V. Catherine jouvent, l'influnce du droit moral sur l'amenagement des droits d'auteur dans la législation et la jurisprudence francaise, th. paris 1971, p. 162.
مشار إليه لدى د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٣١٣، ص٢٦٦.

(٣) انظر د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٣١٨، ص٣٦٧.

[٣] الحكم بهذا الحق من قبل المحكمة : وهذا الشرط خاص بالتشريع المصرى فقط، حيث استلزم المشرع إذا طرأت أسباب خطيرة أن يطلب من المحكمة الابتدائية الحكم بسحب مصنفه من التداول أو بإدخال تعديلات جوهرية عليه – برغم تصرفه فى حقوق الاستغلال المالى.

وينتقد البعض (١) هذا الشرط على أساس أن الأسباب الخطيرة التى قد يراها المؤلف قد تبدو ليست كذلك من وجهة نظر المحكمة. وإذا كانت هذه الشروط من السهل تطبيقها بالنسبة لبعض المصنفات فإنها قد تبدو عسيرة بالنسبة لبعضها الآخر مثل المصنف السمعى البصرى.

-٣٤٩- حق السحب أو الندم بالنسبة لمؤلفى المصنفات السمعية البصرية:-

نظراً للشروط السابقة التى ذكرتها والتى يجب أن تتوافر حتى يستطيع المؤلف سحب مصنفه من التداول، فإن البعض (٢) يذهب إلى أن الحق فى سحب المصنف السمعى البصرى وتعديله وإن أمكن تحققه من الناحية النظرية، فإنه يكاد يكون مستحيلاً من الناحية العملية، والسبب فى ذلك يرجع إلى قيمة التعويضات التى سيدفعها هؤلاء الشركاء مما يكون له الأثر فى إحجامهم عن استخدام هذا الحق.

هذا بالإضافة إلى استحالة استرداد الشركاء لكل نسخ المصنف التى تم بالفعل تداولها وعرضها على الجمهور، والتى يرغب الشركاء فى سحبها وإخفائها وهذا من شأنه أن يصبح سحب المصنف السمعى البصرى ضرباً من ضروب الخيال، وليس له على أرض الواقع أى تطبيق عملى.

---

(١) Alain LE Tarance, Mamuel de la propriété littéraire et artistique, 2 ème ed. paris, 1966.

مشار إليه لدى د/عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٣١٨، ص٢٦٨.

(٢) أنظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، بند ٢١٧، ص ٣٩٠.

-٣٥٠- ثانياً : الحق فى السحب والندم بالنسبة لفنانى الأداء :

لم ينص المشرع الفرنسى ولا المشرع المصرى على هذا الحق بالنسبة لفنانى الأداء، ولم تشر الأعمال التحضيرية لقانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ الفرنسى إلى هذه المسألة من قريب أو من بعيد، بل على العكس من ذلك فإن قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة والمقررة بنص المادة (L. 211 - 1) من التقنين الفرنسى كما يذهب الفقهاء(١) تجعل حق فنانى الأداء أقل امتداداً من حقوق المؤلف، ومن ثم تؤكد عدم أحقية فنانى الأداء فى سحب أدائه.

-٣٥١- علة عدم تمتع فنانى الأداء بالحق فى السحب أو الندم :-

يرجع عدم نص المشرع على حق فنانى الأداء فى السحب أو الندم لأسباب قدرها المشرع، ورأى أنه من الحكمة عدم النص على حق يستحيل تنفيذه فى الواقع العملى، فيكون نص المشرع عبثاً لاجدوى من تقريره وهذه الأسباب هى :

[١] اشتراك أكثر من فنانى أداء غالباً. فى الأعمال الفنية، يجعل من الصعب أتفاق الشركاء على هذا الحق، فلا يمكن تنفيذه وذلك لأن حق السحب أو الندم لابد وأن يتفق عليه الشركاء جميعاً حتى يتم تنفيذه.

[٢] ارتباط أعمال الفنانين بأعمال المؤلف، ومنح فنانى الأداء حق السحب أو الندم يضر - بلا شك - بحقوق المؤلف ، (والنصوص القانونية الوطنية مثل التشريع الفرنسى) فى المادة (L-211-1) والاتفاقيات الدولية «معاهدة روما فى المادة (١) ومعاهدة الويبو فى المادة(١) فقرة (٢)».

تنص على أن ممارسة الحقوق المجاورة لا يجب أن تضر بحقوق المؤلف ونتيجة لذلك فقد تم عدم منح فنانى الأداء هذا الحق حفاظاً على حقوق المؤلف.

[٣] التكاليف المالية الباهظة التى تنفق على الأعمال التى يشترك فيها فنانو الأداء، يجعل من المستحيل تنفيذ الشرط الخاص بدفع تعويض مسبقاً للمسحوب منه «المنتج» وهذا

---

(١) **V. P. Tafforeau**, th. n°. 554, p. 480.

من شأنه استحالة اتفاق المشاركين فى العمل الفنى على حق السحب أو الندم ويكون من أثره استحالة تنفيذ هذا الحق.

وجدير بالذكر أن التعويض فى هذه الحالة لا يقتصر على المنتج فقط بل يجب أن يعوض المؤلف تعويضاً يجبر كل الضرر الذى لحق به من جراء هذا السحب، وهذا يجعل التعويض المطلوب دفعه كبيراً جداً، مما يستحيل معه تنفيذه وبالتالى تنفيذ هذا الحق فى السحب والندم.

[٤] صعوبة أو استحالة استرداد النسخ التى تم تداولها وعرضها على الجمهور يجعل تقرير هذا الحق عديم الأهمية بالنسبة لفنانى الأداء، ومن ثم فقد آثر المشرع عدم النص على هذا الحق بدلاً من تقريره من الناحية النظرية، وتقف صعوبات جمة دون تطبيقه من الناحية العملية.

-٣٥٢- رأينا الخاص فى مدى إمكانية تمتع فنانى الأداء بالحق فى السحب أو الندم:

الحق فى السحب أو الندم تتنصب دون تقريره لفنانى الأداء عراقيل وصعوبات جمة ذكرناها سابقاً، ومن ثم فإننا نرى أن ما فعله المشرع الفرنسى والمشرع المصرى من عدم النص على حق فنانى الأداء فى السحب أو الندم يعد أمراً محموداً - من وجهة نظرنا - لأن تقرير هذا الحق وإن أمكن نظرياً فإنه يصبح ضرباً من ضروب المستحيل فى الواقع العملى ومن ثم فإن النص عليه يعد عديم الجدوى، طالما لا يمكن تنفيذه.

وعلى عكس هذا الرأى الذى قررناه. يذهب البعض (١) إلى إمكانية أن نمنح فنانى الأداء الحق فى السحب أو الندم، ويخضع، شأنه فى ذلك شأن بقية الحقوق المجاورة -

(١) V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 559, p. 483, "il parait souhaitable et passible d'instituer au profit de l'artiste - interprète un droit de retrait ou de repentir, soumis comme les autres droits voisins à la regle de préeminence du droit d'auteur; quitté à en aménager strictement l'exercice pour éviter tout dommage aux auteurs comme à L'industrie phonographique, vidéographique au audiovisuelle.

لقاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة. ويمارس فـى حدود ضيقة حتى لا يضر بالمؤلفين، لاسيما وأن هذ الحق سيرتبط بدفع تعويض للمؤلف أيضاً – بخلاف المنتج – وهذا من شأنه تجنب إلحاق الضرر بالمؤلفين.

ولا شك أن هذا الرأى – من وجهة نظرنا – يتكلم عن حق نظرى يمكن أن يتقرر بين نصوص القانون، ولكن لا يمكن لهؤلاء الفنانين أن ينفذوه نظراً للتعويضات الباهظة التى يمكن أن تدفع مقدماً للمنتج والمؤلف على حد سواء ناهيك عن اشتراط اجتماع كافة فنانى الأداء المشتركين فى العمل على تنفيذ هذا الحق، مما يستحيل معه توافر كل هذه الشروط ومن ثم يستحيل ممارسة هذا الحق، ويكون تقريره عديم الأهمية.

المطلب الثانى
الجانب السلبى للحق المعنوى

-٣٥٣- تمهيد :

فى هذا المطلب سنقوم بدراسة الامتيازات التى لا تتطلب من المؤدى القيام بعمل إيجابى، مع إلزام الغير بالامتناع عن عمل، فامتيازات هذا الجانب تلزم الغير باحترام حق الأبوة الذى يتمتع به المؤدى على أدائه وبعدم تشويه الأداء أو تحريفه.

وعلى ذلك تتضح خطتنا فى هذا المطلب كالتالى :

الفرع الأول : الحق فى الأبوة.

الفرع الثانى : الحق فى احترام الأداء.

الفرع الأول
الحق فى الأبوة
Le Droit à la Patrnité

-٣٥٤- أولاً: الحق فى احترام الإسم:-

سنتناول هذا الحق وفقاً للقضاء الفرنسى، ثم نتناوله وفقاً للتشريعين الفرنسى والمصرى.

-٣٥٥- (أ) الحق فى احترام الاسم فى القضاء الفرنسى قبل صدور تشريع ٣ يوليو سنة ١٩٨٥:

لقد كان الحق فى احترام الاسم منظماً من قبل القضاء الفرنسى قبل صدور تشريع ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ الذى أقر الحقوق المجاورة وهذا ما يظهر جلياً فى أحكام القضاء الفرنسى وسنشير إلى بعضها، ففى ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٣١ أقر مجلس الدولة الفرنسى فى حكم له وجود الحق المعنوى لمنفعة الفنان وخصوصاً الحق فى أبوة الأداء (١).

---

(١) S. 1932 2. 62. " le conseil d'Etat, dans un arrêt du 20 N ovembre 1931, ademettait l'existence d'un droit moral au prarfit des artistes et particulièr ement, le droit à la paternité de la prestation.

وأكد القضاء الفرنسى على حق فنانى الأداء فى الاعتراض على استعمال اسمه دون إذنه ([1]).

وفى ١٩ فبراير سنة ١٩٥٥ أصدرت محكمة السين المدنية حكماً فى دعوى (Francined) حيث اعترفت هذه المحكمة بالأضرار التى تلحق الحق فى الاسم المستعار واعتبرته (الإسم المستعار) عنصراً من عناصر شخصية الممثل، الذى يجب أن يتمتع بالحماية القانونية مهما كانت مدته (مدة استعماله، وشهرته) وكل الذى اشترطته المحكمة فى هذا الإسم المستعار ألا يكون مخالفاً للقانون أو النظام العام أو الأخلاق الحسنة.

Il n'est pas contraire a la lois à L'ordre public ni aux bonne. moeures ([2]).

أما بالنسبة للقضاء المصرى ([3]) فلم نعثر على حكم يؤكد حق فنانى الأداء فى احترام الاسم ولكننا وجدنا بندا فى نموذج عقد أداء عمل فنى فى مصنف سمعى بصرى يفيد أحقية

([1]) Paris Référes 25 Mai 1955 I I 8806.

([2]) Trib. civ. Seine 19 Février 1955 J C P 1955. I I . 8678.

([3]) أنظر فى القضاء المصرى بخصوص نسبة المصنف إلى مؤلف، الطعن رقم ١٣٥٢ لسنة ٥٣ق – جلسة ١٩٨٧/١/٧ حيث جاء فيه أن – النص فى الفقرة الأولى – من المادة التاسعة من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ الخاص بحماية حق المؤلف على أن «للمؤلف وحده الحق فى أن ينسب إليه مصنفه وفى أن يدفع أى اعتداء على هذا الحق .....، يدل على أن للمؤلف الحق دائماً فى أن يكتب اسمه على كل نسخه من نسخ المصنف الذى ينشره بنفسه أبو بواسطة غيره وفى جميع الاعلانات عن هذا المصنف بغير حاجة إلى إبرام اتفاق مع الغير على ذلك.
لما كان ذلك وكان الحكم المطعون فيه قد خالف هذا النظر وذهب إلى أن هذا النص لا يدل على وجوب ذكر اسم المؤلف كلما ذكر المصنف الذى قام بتأليفه وأن المطعون عليه بصفته المشرف الفنى على المسرحية موضوع النزاع لا يكون مخطئاً بعدم كتابته اسمى الطاعنين فى مواد الدعاية والاعلانات عنها لانتفاء الظروف التى توحى برغبة المطعون عليه فى إهمال الطاعنين والتقليل من شأنهما، وخلو الاتفاق المبرم بين الطرفين من التزام المطعون عليه بذكر اسمهما فى الاعلانات فإنه يكون قد أخطأ فى تطبيق القانون.
أنظر أ/المستشار/ عبد المنعم الدسوقى – قضاء النقض فى المواد المدنية ١٩٣١-١٩٩٢، نادى القضاة ، ط ١٩٩٤، ص ١١٨٣.

الفنان فى الاعتراض على استعمال اسمه فى الدعاية وهذا البند هو: «يوافق الطرف الثانى على استعمال اسمه وصورته ومكانته الفنية للإعلان عن المصنف والدعاية له، كما أنه يوافق من الآن على المادة المعدة للدعاية أو الإعلان على أن يكون اسمه وارداً فى الترتيب بين أسماء الفنانين أو الفنيين المشاركين فى المصنف بحسب مكانته الفنية(١). وفى حالة الاتفاق على احترام اسم الفنان فإن أى خلل يشكل إخلالاً بالتزام عقدى مما يستوجب حمايته عن طريق المسئولية العقدية».

وحتى على فرض عدم وجود الاتفاق، فإن القاضى المصرى يستطيع أن يحكم بحق الفنان فى أن ينسب الأداء إليه وفقاً لحقوق الشخصية كالحق على الصورة والحق على الصوت والحق فى احترام السمعة وغيرها (٢).

-٣٥٦- (ب) الحق فى احترام الإسم فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى:-

ينتقد البعض صيغة نص القانون الفرنسى فى مادته (L. 121-1) التى تناولت الحق المعنوى للمؤلف والتى استوحت منها المادة (L. 212-2) من نفس القانون أحكامها التى تناولت الحق المعنوى لفنانى الأداء بقوله «ونلاحظ أن صياغة المادة على هذه الصورة قد جاءت مشوهة فهى تخلط بين حق المؤلف فى أبوة مصنفه والحق فى الاحترام، فى حين أنه كان من الممكن للمشرع أن يتفادى مثل هذا اللبس (٣).

---

(١) أنظر أ/ خاطر لطفى، الموسوعة الشاملة، مرجع سابق، ص٤٧٢.

(٢) ومما يؤكد أهمية أبوة الفنان لأدائه (الحق فى ذكر اسمه بطريقة معينة) ما جاء بجريدة النبأ، العدد٦٩١، السنة الرابعة، يوم الأحد ١ ديسمبر سنة ٢٠٠٢م، ٢٦ رمضان سنة ١٤٢٣هـ ، ص١٤ تحت ما نشيت – الضرب ... تحت الحزام، يكشف خبايا خناقة النجمات على التترات، حيث ذكرت المقالة أن هناك توتراً شديداً بين إحدى الممثلات (ذكرت اسمها) وبين زميلتها اللتين يقومان بعمل مسلسل ما، وهما يلعبان بطولته وكان سبب الخلاف الحاد هو رغبة كلتا الفنانتين أن توضع إسمها قبل الأخرى.

(٣) أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، مرجع سابق، بند ٣٥٣، ص٣٩٠. ويقصد سيادته بالمادة (المادة ٦ من قانون ١١ مارس سنة ١٩٥٧ والتى أصبحت المادة (L.121-1) من التقنين الفرنسى الحالى والتى استوحت منها المادة (L.212-2) من نفس التقنين أحكامها.

ولذلك فإننى أجد أن صياغة المادة ١٥٥ من القانون المصرى فى نصها على الحق المعنوى لفنانى الأداء موفقة فى هذه النقطة حيث نصت على حق الأبوة مستقلاً عن حق الاحترام.

وهذا ما دعى البعض (١) إلى التأكيد على أن الحق فى احترام الإسم والصفة بالنسبة لفنانى الأداء هو فى الواقع الحق فى أبوة هذا الأداء. ولول عنصر من عناصر احترام الإسم بالنسبة لفنانى الأداء هو ذكر إسمه على كل عمل يقوم به، حتى يتسنى للجمهور معرفته ومعرفة أعماله ولا يكفى فقط ذكر الإسم بل يجب أيضاً ذكره بطريقة واضحة وبعيدة عن الغموض أو الاختلاط مع غيره ومقترنة بالدور الذى يقوم به(٢). (أى حق أبوة الفنان لأدائه) وهو حق للفنان لا التزام عليه يسمح له أن يحدد أداءه ليتعرف عليه منافسيه ويستقطب به معجبيه (٣).

= ويؤكد سيادته فى نفس المرجع، بند ٤٠٦، ص٤٢٦، على أن المشرع الفرنسى قد خلط بين امتيازين من امتيازات الحق الأدبى، وهما الحق فى الاحترام والحق فى الأبوة، مع أن كلاً منهما امتيازاً مستقلاً يهدف إلى حماية محل متميز.

(1) V. Gueguen Jean Marie, th. precité, p. 585

حيث يقول سيادته أن :

"Le droit au respect de son nom et sa qualité" de l'interprète designe en réalité, un droit à la paternité de la prestation il permet. a l'artiste, d'opposer sa marque de frabrique" sur sa prestation.

(2) V. P. Tafforeau, th precité, n° 443, p 484.

حيث يقول سيادته أن الاعتداء على الحق فى احترام الإسم لا يتحقق فقط من مجرد حذف اسم المؤدى، ولكن يمكن أن يتحقق أيضا إذا ذكر اسم المؤدى بطريقة غامضة أو غير واضحة وغير مقترنة بالدور الذى يؤديه.

(3) V. Gueguen jean Marie, th. precité, p 585

"Le droit à la paternité constitue un droit et non une obligation. le droit ou nom permet à l'artisté de marquer sa prestation. de la distinguer de celles de ses concurrents et de rallier ses admirateurs

-٣٥٧- الحق فى إخفاء الإسم : "Le droit à L'anonymat"

وكما يحق للمؤلف أن يستعمل اسماً مستعاراً أو يلجأ إلى اسم مجهول لإخفاء اسمه الحقيقى فى نشر مصنفه ([1]) فكذلك يحق لفنانى الأداء أن يلجأ إلى إخفاء اسمه وإن كان هذا الفرض نادراً مايحدث فى الواقع العملى لأن فنانى الأداء يؤثرون استعمال الإسم المستعار الذى يسمى بالإسم الفنى، كما هو حال الممثلين عموماً ([2]).

وإذا لجأ الفنان إلى إخفاء إسمه فمن الذى يقوم برعاية أدائه وحقوقه؟ سنلجأ إلى الحل المنصوص عليه فى حق المؤلف، فالذى ينوب عن الفنان الذى أخفى اسمه هو الناشر أو المنتج أو أى شخص آخر يفوضه الفنان ([3]).

-٣٥٨- ومن القضايا التى تتعلق بالحق فى إخفاء الإسم نجد قضية مشهورة لقائد الأوركسترا (Furtwaengler) الذى كان يدير خلال الحرب العالمية الثانية فرقة فينا الموسيقية Orchertre philharmonique de vienne، حيث كان قد وافق على تسجيل سيمفونية بتهوفن الثالثة فى سبيل بثها إذاعياً من قبل سلطات الرايخ الثالث، وبعد انتهاء الحرب جرى بيع الأشرطة التى فيها تثبيت الأداء الموسيقى إلى بعض شركات التسجيل الأمريكية. (Une firme americaine pour fabriquer des disques).

([1]) V. art. (L. 113-6-1) Les auteurs des oeuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article L. 111-1.

وقد نص على هذا الحق المادة ١٣٨ فقرة (٣) من القانون المصرى «ويعتبر مؤلفاً للمصنف من ينشره بغير إسمه أو باسم مستعار بشرط ألا يقوم شك فى معرفة حقيقة شخصه.

([2]) **Gueguen Jean Marie**, th. precité, p. 585.

([3]) V. art. (L. 113-6-2) ils sont reprèsentés dans l'exercice de ces droits par l'editeur ou le publicateur originaire, tant qu'ils n'ont pas fait connaitre leur identité civile et justifié de leur qualité.

وانظر أيضاً المادة ١٧٦ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ التى تنص على (يعتبر مؤلف المصنفات التى لا تحمل اسم المؤلف أو التى تحمل اسماً مستعارا مفوضاً للناشر لها فى مباشرة الحقوق المنصوص عليها فى هذا القانون ما لم يعين المؤلف وكيلاً آخر ويطن عن شخصه ويثبت صفته.

حيث قامت بإنتاج عدد من الأشرطة التى تم عرض بعضها فى فرنسا.

هذا التصرف دفع قائد الأوركسترا ثم خلفائه من بعده للاعتراض أمام المحاكم الفرنسية على تقديم هذه الإسطوانات فى فرنسا بدون تصريح منه. وبحثت محكمة السين المدنية فى حق الفنان المؤدى فى الاعتراض على أن يكون تسجيل المصنف الذى لم يبد موافقته بشأنه مطروحاً للتداول تحت اسمه، وتوصلت المحكمة فى بحثها إلى أن أقرت بحذف اسم قائد الفرقة الموسيقية من على الإسطوانات المطروحة للتداول وأعلنت أن من حق فنان التنفيذ (une artiste executant) الاعتراض على أن يكون اسمه محلاً للاستخدام من غير موافقته(١) وتم تأييد هذا الحكم من قبل محكمة استئناف باريس(٢).

"un artiste executant a le droit de s'opposer à ce que il soit fait usage de son nom sans son autorisation".

ونجد أحكاماً أخرى للقضاء الفرنسى يعترف فيه للممثلين بهذا الحق، وهذا ما حدث لمحكمة النقض فى ٣ مارس سنة ١٩٨٢ عندما اعترفت للممثلين بحقهم فى إخفاء الإسم(٣).

وإذا نسب الأداء إلى الاسم الحقيقى للفنان أو إلى اسمه المستعار (الاسم الفنى) فلا يجب على أى شخص أن يغير هذا الاسم لا جزئياً ولا كلياً، ويجب أن يذكر هذا الإسم ويكتب بخط واضح وفى مكان مناسب، ويجب ألا يكون صغيراً جداً أو سريعاً جداً للمشاهد

---

(١) V. Trib. civ sein 19 dec 1935, Sem. jur 1954, I. 8114, note R. Plaisant et J.B. Sialelli.

(٢) V. Paris 25 mai 1955, Sem. jur. 1955 II 8806.

وهذا الحكم مشار إليه لدى كل من :

- **Melle cavalie sylvie**, th. precité, p. 52.
- **P. Tafforeau**, th n° 443, p. 362.
- د/ عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، بند ، ص١٥٤.

(٣) Civ, 1er, 3 mars 1982, claudine Beccarie, Gaz. pal. 1982. 2. panorama de jur., p.249. Contra, T.G.I Paris, réf- 7 mars 1982, D. 1987 S.C 367 obs. th. Hassler.

أو للسامع والا يحق للفنان أن يقيم دعوى ضد المنتج الذى قام بالتطبيق السيئ للمادة (L.212-2) ([1]) طالباً تصحيح هذا الوضع والحكم له بالتعويض.

ولذلك نرى أن القضاء الفرنسى قد قام بمجازاة منظم الحفل الغنائى الذى تأخر فى استبدال اسم المخرج المسرحى وصانع المناظر فى البرنامج([2]).

ولكن يرى البعض ([3]) أن هذا الحكم لم يستند إلى الحق فى احترام الاسم ولكنه تأسس على الضرر الأدبى الذى لحق المدعين بسبب الاعتداء على شخصيتهم الفنية.

-٣٥٩- رأينا فى حق فنانى الأداء فى احترام اسمه :-

ونحن نرى أن الحق فى احترام الاسم (حق أبوة الفنان لأدائه) وإن كان يستفيد منه الفنان فى تحقيق المجد والشهرة؛ فإن المجتمع يستفيد منه أيضاً وذلك بمعرفة صاحب هذا الأداء الذى يمكن أن يمدحه إن كان حسناً أو ينتقده إن كان غير ذلك فيكون بهذا عنصراً من عناصر تقويم سلوك الفنان وذلك بالنقد الحسن البناء، وهذا التوجيه فى انتقاء الأدوار التى تستند إلى أعمال أدبية وفنية لها قيمة، يحقق بلا شك النفع العام للمجتمع وذلك

([1]) V. P. Tafforeau, th. n°. 435, p. 386.

([2]) T.G.I Paris 3 ème ch. 24 Février 1968, cochet et Marillier Assoc. pour la souvergarde et la mise en voleur du paris historique et Assoc, du Festival du Maris, D. 1969. 17. Comp. Paris. 11 mai 1965-555, notè Françon.

ونقصد هنا المخرج المسرحى وهو يختلف عن المخرج السينمائى، ففى مجال المسرح لا يفعل المخرج والممثلون أكثر من تمثيل مصنف تم إعداده دون مشاركتهم، وأما فى مجال السينما فإن المخرج والممثلين بدون تدخلهم لا يظهر المصنف السينمائى إلى الوجود، كما هو الحال فى المصنف الأدبى الذى لم يكتبه مؤلفه بعد على الورق.

أنظر د/ عبد الرشيد مأمون، بحث المصنفات المشتركة، سابق الإشارة، ص٥٩.

([3]) V. P. Tafforeau, th. n°. 433, p. 385.

"Le jugement ne se fond pas sur une quelconque droit au respect du non. il fait simplement état d'un préjudice moral en raison de l'atteinte à la personnalité artistique des demandeurs.

بالارتقاء بالذوق العام إلى الحد الذى بـه يجـارى هذه الأعمـال القيمـة لا الانحدار بـه إلـى الحضيض مدعياً أن هذا هو طلب الجمهور(١).

-٣٦٠- (جـ) الحق فى احترام الإسم فى قانون الملكية الفكرية المصرى:-

ذكرنا - سابقاً - أنّ القانون المصرى كان موفقاً فى نصه على حق الفنـان فـى نسبة الأداء إليه، حيث نص على حق الفنان فى نسبة الأداء الحـى أو المسـجل إليـه، علـى النحـو الذى أبدعه.

وبالتالى فإن المشرع المصرى لم يخلط بين الحق فى نسبة الأداء (حق الأبـوة) وبيـن الحق فى احترام الأداء على عكس القانون الفرنسى.

وبالتالى فإن أى إخلال بهذا الحق يشكل اعتداء على حق الفنان فى نسبه أدائـه إليـه، ويحق المطالبة برفع هـذا الاخـلال مـع التعويض عن أى ضـرر يصيبـه مـن جـراء هـذه الأفعال المخالفة. وجدير بالذكر أن الإخلال بالحق الأدبى لفنانى الأداء فى القانون المصرى يُعَرّض مقترفـه للعقوبـات الجنائـية المنصـوص عليهـا فـى المـادة ١٨١ مـن القـانون المصرى.

-٣٦١- ثانياً: الحق فى احترام الصفة :- Le droit au respect de la qualité

نص المشرع الفرنسى فى تقنين الملكية الفكرية فى المادة (L.212-2) على حق فنانى الأداء فى احترام صفته، ولكن مالمقصود بهذا الحق؟

---

(١) قريب من هذا المعنى أنظر د/ جمـال محمـود الكـردى، حـق المؤلـف فـى العلاقـات الخاصـة الدوليـة والنظـرة العربيـة والإسـلامية للحقـوق الذهنيـة فـى منظومـة الاقتصـاد العـالمى الجديـد، دار النهضـة العربيـة، ط أولـى سـنة ٢٠٠٢، ص١٦٢، حيث يقـول سـيادته «وقـد تضمنـت النصـوص الشـرعية ومصـادر الفكر الإسلامى الكثير من مظاهر الحماية لحقوق المؤلف بمـا يشـمله مـن جوانـب ماليـة أو معنوية وخاصة ما يتعلق منهـا بنسبة المؤلـف لصاحبـه، حتـى يعـرف النـاس شـخصه ويتمكنـوا مـن مناقسته فى آرائه أو الاستزادة من علمه».

لم يعرف تقنين الملكية الفكرية الفرنسى الصفة التى يجب أن يتمتع بها المؤدى والتى يكون له الحق فى احترامها، ولذلك فإن تعريفها من الصعوبة بمكان، ومع ذلك فقد ذهب البعض(١) إلى أن أنسب التعاريف للصفة هو ذلك التعريف المستمد من التعريف اللغوى.

وكلمة الصفة (qualité) هى كلمة ذات أصل لاتينى (qualitas)، وقد ورد تعريفها فى القواميس الفرنسية بأنها تلك الألقاب التى يكتسبها الشخص بسبب أصله (sa naissance) ، ومهمته (sa charge) ، ومهنته (Sa profession) ، ومركزه (Sa position)(٢).

وفى مجال الحقوق المجاورة فإن الصفة: هى تلك الألقاب التى يكتسبها الشخص من جراء العمل الجاد والمتواصل فى المجال الفنى.

وقد تتعدد الصفات التى يتمتع بها المؤدى، فمثلاً فى المجال الموسيقى قد يكون الفنان عازف منفرد (Soliste) ثم يصبح مايسترو (Chef d'orchestre)، وقد يكون مايستروا وعازف كمان أو عازف بيانو أو عازف قيثارى (Clavecin).

ويتحقق الضرر بالحق فى احترام الصفة عندما لا تذكر أو عندما تذكر صفة غير الصفة التى يتمتع بها الشخص(٣)، ومع تعدد هذه الصفات، فأى هذه الصفات هى التى يجب أن تحترم؟

---

(1) **V. P. Tafforeau**, th. n°. 437, p. 388.
V. aussi, Isabelle wekstein, op. cit, n°. 104, p. 53.
La qualité se définit comme "le fait d'etre tel ou tel, d'ovoir telle ou telle propriété"

(2) **V. Dictionnaire** étymologique de la langue Française, P.U.F. 8ème éd. 1989, V° qualité.

مشار إليه لدى :

V. P. Tafforeau, th. precité, n°. 437, p. 388.
"les dictionnaires de référence définssent la qualité comme le titre que l'on porte en raison de sa maissance, de sa charge, de sa profession, de sa position.

(3) **V. P. Tafforeau**, th. precité, n°. 437, p. 388.
V. aussi , H. Deshois, op. cit, n°. 419, p. 513.

يذهب البعض (١) إلى قصر الحق فى احترام الصفة على تلك الصفات التى تكتسب عن طريق الحصول على مؤهلات علمية تتعلق بالعمل الفنى، مثل فلان الحاصل على المعهد العالى الوطنى للموسيقى بباريس مثلاً.

ومع ذلك فإن أى صفة للفنان لو كانت مدرجة فى برنامج الحفلة، فيجب على متعهد الحلافات أن يذكرها.

والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو :-

-٣٦٢- هل أى خطأ يشكل إخلالاً بالحق فى احترام الصفة؟

يذهب البعض إلى أن الحق فى احترام الصفة المنصوص عليها فى المادة (L.212-2) من التقنين الفرنسى يجب أن يفسر تفسيراً ضيقاً، فلا يعتبر إخلالاً بهذا الحق إلا الخطأ المميز (Caracterisée) والظاهر (évident).

ونحن من جانبنا - نؤيد هذا الرأى - وذلك لكثرة الصفات التى يمكن أن يتمتع بها المؤدى والتى قد لا يكون الآخرين على دراية كاملة بها، ومن ثم فلا يجب أن يكون أى إخلال بهذه الصفات يشكل إخلالاً بالحق فى احترام الصفة إلا إذا كان خطأ المتعهد واضح ومميز، بمعنى أن صفة المؤدى ليست محل خلاف أو نزاع أو مجهولة بالنسبة للآخرين.

ونجد أن القانون المصرى لم ينص على هذا الحق، ومع ذلك فإن المؤدى لو اشترط على المنتج أو المتعهد ذكر اسمه وصفته بطريقة معينة، فإن أى إخلال بهذا الالتزام يشكل خطأ عقدياً يستوجب المسئولية العقدية، ويلزم مرتكبه بالتعويض وفقاً لأحكام المسئولية العقدية (٢).

---

(١) La même oeuvre.

(٢) راجع ما سبق، ص ٣٧٨.

الفرع الثانى

الحق فى احترام الأداء

Le droit au respect de l'interpretation

-٣٦٣- قبل أن نتكلم عن الحق فى احترام الأداء فى التقنين الفرنسى وقانون الملكية الفكرية المصرى، وجدت أنه من المناسب أن نتعرف على الحق فى احترام الأداء فى ظل القضاء الفرنسى السابق على صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ لأن هذا القضاء كان إمام المشرع الفرنسى وقائده فى تقرير هذه الأحكام.

-٣٦٤- أولاً : الحق فى احترام الأداء فى ظل القضاء الفرنسى السابق على صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥:-

لاشك أن احترام الأداء يعتبر عنصراً مهماً وأساسياً من عناصر الحق المعنوى الذى يجب أن يتمتع به فنانو الأداء، ذلك أن الحق المعنوى يتكون من عنصرين أساسيين هما: الحق فى الاسم ، والحق فى الاحترام (١).

ولأهمية هذا الحق، فقد اعترف القضاء الفرنسى به، منذ وقت طويل لفنانى الأداء، حتى قبل صدور قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥، حيث قرر أن كل تحريف للأداء يشكل ضرراً يمس بالشرف والسمعة الفنية(٢) ويحق للمضرور التعويض عن الضرر الأدبى والمهنى (٣) prejudice moral et professionnel ولقد استند القضاء فى اعترافه للفنان بحق احترام أدائه على حقوق الشخصية المقررة لكل مواطن - ومن باب أولى - المقررة لكل فنان.

---

(1) V. .Gueguen Jean Marie, the. precité., p.277.

(2) Trib. Gde. inst. paris 19 janvier 1977. R.I.D.A. Janvier 1978, p. 176.

(3) Trib. Gde. inst. paris 19 janvier 1977. R.I.D.A. Janvier 1978, p. 176. par ex. Trib. Gde. inst. paris 20 Averil 1977.D.S. 1977, p. 10.

ولذلك نجد أن القضاء الفرنسى قد أعطى الفنان الحق فى الاعتراض على استعمال أدائه بدون ترخيص والحق فى منع تشويه هذا الأداء مستنداً فى ذلك إلى المادة L.138.2 والمادة L.114.3 من التقنين المدنى (١).

ونجد المبرر للقضاء الفرنسى فى الاستناد إلى حقوق الشخصية لتقرير الحق فى احترام الأداء، وذلك لأن فنان الأداء حين يقوم بعمله يسبغ عليه شخصيته ومن ثم فإن تشويه هذا العمل (الأداء) يمثل اعتداءً على حقوق الشخصية(٢). وتتعدد الأعمال التى يمكن أن تمثل إخلالاً بالحق فى احترام الأداء، ويكون ذلك بتشويه الأداء سواء عن طريق الضم (adjonction) أو الإلغاء (Suppression) أو التعديل (Modification) وهذا ما سوف نبينه:-

المجالات التى تمثل اعتداء على الحق فى احترام الأداء :-

-٣٦٥- [١] انضمام المشاهد (Adjonctions de scenes):-

لا شك أن انضمام المشاهد التى قام بها الممثلون (والمؤدون) يمكن أن تضر بالحق فى احترام الأداء وذلك إذا تغيرت أساليب وأهداف هذه المشاهد، فمثلاً لو أن ممثلاً قام بدور ما فى فيلم اجتماعى يعالج قضية اجتماعية مثلاً ثم فوجئ هذا الممثل بأن هذا المشهد قد تم تركيبه فى فيلم إباحى (Pornogrphique) دون موافقته، فإن هذا العمل يشكل ضرراً يمس بالحق فى احترام الأداء (٣).

وسنوضح ذلك فى أمرين هما :

---

(١) Trib. Gde. inst. Nanterre 25 Octobre 1977 Jci. civ An Fas 6, p.12.

art. 1143- Code civil Fr. "Néanmoins le créancier a le droit de demander que ce qui aurait été fait par contravention à l'engagement, soit détruit; il peut se faire autoeriser à le détruire aux dépens du débiteur. Sans préjudice des dommages et intértêts s'il y a lieu.

art 1382 tout fait quelconque de l'homme, qui cause à autrui un dommage. oblige celui par la faute duquel il est arrivé, à la réparer

(٢) V. **Gueguen Jean Marie**, the precite, p 278

(٣) **V.P. Tafforeau**, the Precité, n° 565, p 487

-٣٦٦- الأول : المعالجة التقنية لتحقيق الفيلم :

manipulation technique pour la realisation d'Un film.

قبل سريان قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٠ الذى قرر الحقوق المجاورة، كانت عقود الاستخدام تنص على أحقية فنانو الأداء فى رؤية الأعمال التى قاموا بها والموافقة عليها قبل تحقيق النسخة التى ستبث إلى الجمهور "La copie standard diffusée dans le public" ، وعلى ذلك فإنه لابد من الحصول على موافقة فنانوا الأداء لتحقيق النسخ النهائية(١) La Copie standard التى ستبث إلى الجمهور، وهذا ما قررته محكمة باريس الابتدائية فى ٢٧ سبتمبر سنة ١٩٧٦ (٢)، عندما اعترفت بحق الفنانين الأساسيين فى منح موافقتهم على عمل النسخة الأساسية.

وغنى عن البيان أن المنتج أو محقق الفيلم يمكن له أن يقوم بضم أية مشاهد طالما حصل على موافقة المؤلف، وترخيص صريح La autorisation expresse من المؤدين، مع التزامه بعدم تشويه المصنف المؤدى، وبألا يخل بالسير العادى والمتلاحق للأحداث(٣).

وفى هذه الحالة فإن المؤدين لا يملكون منع ضم أية مشاهد اللهم إلا إذا كان الهدف هو تغيير طبيعة الفيلم وهذا ما يحدث غالباً فى تحويل الفيلم المؤدى لمنحه طابع إباحى un la roctere porographique وهذا يضر - بلا شك - بسمعة المؤدين الفنية وحقوقهم الشخصية.

وتستند المحاكم فى تحديد طبيعة الخطأ فى هذه الحالات على المادة (1382) من التقنين المدنى، وذلك لأن هذه الأعمال تخرج عن نطاق المادة (370) من قانون العقوبات الجديد التى تعتبر المونتاج المحقق لكلام وصورة الشخص بدون موافقته جريمة تخضع لعقاب جنائى.

---

(١) V. Gueguen Jean Marie, the. precité, p. 281.

(٢) Trib. Gde. inst. paris 27 septembre 1976. R.I.D.A. Averil 1977.

(٣) V. Gueguen Jean Marie, the. precité, p. 281.

ورغم أن القانون لم يعرف المونتاج إلا أن محكمة (Seine) فى ١٠ مايو سنة ١٩٧٦ قررت أنه يوجد مونتاج عندما يحدث إلغاء suppression أو تحويل in terversion (١). ومن ثم فإن إضافة مشاهد غير مرخص بها مغيراً بذلك طبيعة الفيلم لا يعتبر مونتاجاً ولا يقع تحت طائلة المادة (370) من قانون العقوبات (٢).

-٣٦٧- الثانى : الإعتداء على حقوق الفنانين: atteintes aux droits de artistes

إن تغيير طبيعة الفيلم يمثل اعتداء على حقوق المؤدين، وتنعقد المسئولية المدنية على المنتج أو محقق الفيلم (٣)، وذلك لأن هذا العمل يضر بالشرف والسمعة الفنية والمهنية(٤)، وخاصة إذا كان هذا التغيير لتحقيق طابع إباحى للفيلم.

-٣٦٨- [٢] الحذف والمونتاج (Coupares et montages):-

والحذف والمونتاج - شأنه شأن ضم المشاهد - إذا تم دون ترخيص من المؤدى يشكل إضراراً بالحق فى احترام الأداء (٥).

ولكن ما هو المقصود بالحذف والمونتاج؟

تعريف الحذف والمونتاج :

لم يعرف القانون الفرنسى عمليات الحذف والمونتاج، ولكن أثناء مناقشة قانون ١٧ يوليو سنة ١٩٧٠، فإن Lindon IP قد آثار مسألة ما إذا كان إضافة مشاهد غير مرخص بها يعتبر مونتاجاً. وقد قرر أن المونتاج يتحقق أيضاً عن طريق الضم (adjoction)(٦).

بيد أن القضاء الفرنسى قد عرف المونتاج بأنه (ذلك العمل الذى يتمثل فى بتر أو تخزين أو حذف بعض العبارات أو تغيير بعضها الآخر تقديماً أو تأخيراً حسب ما يراه

---

(1) V. trib. com. sein 10 Mai, 1976 Gaz. pal. 1976, I, p. 348.

(2) V. M. Gueguen Jean Marie, the. precité, p. 287.

(3) V. Trib. Gde. inst. paris 27 septembre 1976. precité.

(4) V. Trib. Gde. inst. 19 janvier 1977 et 20 avril 1977.

(5) V. Gueguen Jean Marie, the. precité, p. 291.

(6) Note strib. Gde. inst. Paris 20 avril 1977, p. 610.

المخرج([1]) ولكن هل يمكن أن ينطبق هذا التعريف على ما تقوم به القناة الخامسة فى التليفزيون الفرنسى من تضمين الأفلام التى تبثها رسائل إعلانية؟

يذهب البعض إلى أن إدراج المشاهد الإعلانية فى المصنفات السمعية البصرية لايتحقق إلا عن طريق تجزئ وتباعد لهذه المصنفات، إلا أنه لا يوجد قطع أو حذف لأى مشاهد فى الفيلم ([2]) ومن ثم لا يعتبر مونتاجاً.

-٣٦٩- ثانياً : الحق فى احترام الأداء فى ظل قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥.

ذكرنا فيما سبق أن القضاء الفرنسى قد وضع أسس وقواعد نظرية الحقوق المجاورة لدرجة دفعت البعض ([3]) للقول بأن قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ لم يكن إلا تقنيناً لما سار عليه القضاء الفرنسى من قبل، وبخصوص الحق المعنوى فإن البعض ([4]) ذهب أيضاً إلى أن القانون الفرنسى لم يفعل إل أن أعطى السلطات المقررة لفنانى الأداء من قبل القضاء الفرنسى إسماً جديداً هو الحق المعنوى.

ولم يحدد القانون الأضرار التى يمكن أن تلحق بالأداء فتخل بالحق فى احترامه، وترك ذلك لتقدير القضاء الذى اهتم بتحديد قوام هذا الحق، وما يعتبر إخلالاً به على ضوء ما رأينا فى القضاء السابق وسنرى فى القضاء المعاصر للقانون.

ولا يقتصر هذا الحق على حماية الأداء فحسب، بل يشمل الدفاع عن الشرف L'honneur والسمعة الفنية La reputation de l'artiste للفنان فى حياته de son vivant

---

([1]) V. trib. com. sein 10 Mai, 1976 Gaz. pal. 1976, p. 348.
V. aussi, Paris 7 Mai 1976 II. 18419.

([2]) V. Gueguen Jean Marie, the. precité, p. 293. "Il semble que l'insertion de séquences publicaitaires dans une oeuvre audiovisuelle consiste à Fragmenter et Entrecouper cette oeuvre, mais on ne peut pas vraiment dire qu'il y a amputation car aucun passage n'est retiré du film.

([3]) V. Gueguen Jean Marie, the. precité, p.

([4]) V. Gueguen Jean Marie, the. precité, p.

وبعد مماته apres sondecés ويتشابه الحق فى احترام الأداء المقرر للفنان مع نظيره وهو الحق فى احترام المصنف المقرر للمؤلف.

وجدير بالذكر أن المادة (15) من مشروع قانون رقم (2169) كانت تنص على «يتمتع فنان الأداء بحق لا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم، يخوله الاعتراض على كل تغيير لأدائه يضر بشرفه وسمعته الفنية ويبقى هذا الحق لمنفعة خلفاء الفنان.

وغنى عن البيان الفوارق الواضحة بين صيغة مشروع القانون والصيغة الحالية للقانون، حيث تتسم هذه الصيغة الحالية بانضباط أكثر وقوة فى الألفاظ المستخدمة وتماثل مع الصيغة التى تقرر هذا الحق للمؤلفين.

ولم يحدد التقنين الفرنسى الأعمال التى تمثل اعتداء على الحق فى احترام الأداء، وترك تقدير ذلك للقضاء الذى يمكن له أن يتوصل إلى أن كل عمل يمس باحترام الأداء أو يمس بالسمعة الفنية للمؤدى يشكل اعتداء على الحق فى احترام الأداء، مستلهما فى ذلك روح النص والأعمال التحضيرية لهذا القانون التى كانت تنص على أن كل تغيير يضر بالشرف والسمعة الفنية يشكل اعتداء على الحق فى احترام الأداء.

ويذهب البعض إلى أن الاعتداء على الحق فى احترام الأداء قد يقع على التصور الفكرى للأداء وليس فقط على النتيجة النهائية للتنفيذ المادى لهذا الأداء.

الفصل الثانى

الحقوق المادية Les droits pécunaires

-٣٧١- تمهيد: نصت على حقوق فنانى الأداء، المادة (L. 212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بقولها «يخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء، كل تثبيت لأدائه ونسخه ونقله للجمهور وكل استعمال مستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً([1]).

هذا الترخيص والمقابل المالى يخضعان لأحكام المادة ٧٦٢ فقرة (١) ، ٧٦٢ فقرة (٢) من قانون العمل. مع عدم الإخلال بأحكام المادة (L. 212-6) من هذا التقنين.

ونصت على هذه الحقوق المادة ١٥٦ من القانون المصرى بقولها «يتمتع فنانو الأداء الصوتى بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية :-

[١] توصيل أدائهم إلى الجمهور والترخيص بالإتاحة العلنية أو التأجير أو الإعارة للتسجيل الأصلى للأداء أو لنسخ منه.

[٢] منع أى استغلال لأدائهم، بأى طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى مسبق منهم.

ويعد استغلالاً محظوراً بوجه خاص تسجيل هذا الأداء الحى على دعامة أو تأجيرها بهدف الحصول على عائد تجارى مباشر أو غير مباشر أو البث الإذاعى لها إلى الجمهور.

[٣] تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى مباشر أو غير مباشر، بغض النظر عن ملكية الأصل أو النسخ المؤجرة.

([1]) V. art. 212-3 "Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste- interprête la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que-toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle- ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.
Cette autorisation et les rémun ération auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762. 1 et L. 762-2 du code du travail, sous réserve des disposition de l'article L. 212-6 du présent code (L. n°. 85-660 du 3 juill. 1985 art 18).

[٤] الإتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب أو غيرها من الوسائل التكنولوجية، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الإنفراد فى أى زمان أو مكان».

ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى مالم يتفق على غير ذلك (١).

---

(١) انظر المادة (١٥٤) من مشروع القانون المصرى، وانظر المناقشات التى دارت حول هذه المادة فى مجلس الشعب، حيث قامت لجنة التعليم برئاسة د/حسام بدراوى بتعديل بعض النقاط ومنها، استخدام النشر، بدلا من الإتاحة العلنية التى كانت فى مشروع القانون وأيضاً عدلت اللجنة الفقرة الأخيرة من هذه المادة حيث كانت هذه الفقرة فى المشروع كالآتى «ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى». فجاءت «ويسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على غير ذلك» وعلل رئيس اللجنة هذا التعديل بقوله «أنه قد يكون فنانوا الأداء كومبارس فى السينما وأعدادهم كبيرة ولا يمكن عقد عقود منفردة معهم فهنا يرتب التسجيل السمعى البصرى حقوقاً لهم، وأضاف أن اللجنة أضافت عبارة «ما لم يتفق على غير ذلك» إلى نص الحكومة وكان رد أ.د/ رئيس المجلس موفقاً عندما أوضح أن مقتضى هذه العبارة التى أضافتها اللجنة أن أصبحت حماية الحقوق حبراً على ورق لأن كل الأداء يتم ضمن تسجيل سمعى وبصرى. انظر نشرة مجلس الشعب العدد الحادى عشر، سابق الذكر، ص ١٠٩.

وانظر المادة ٣٩ من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ التى تنص على «مع مراعاة أحكام المادة ١٥ من هذا القانون، يحق للفنانين المؤدين أن يجيزوا أو يمنعوا ما يأتى: * بث أدائهم غير المثبت أو نقله للجمهور إلا إذا كان البث أو النقل بمثابة إعادة لبث حفلة أجيز بثها سابقاً. * تثبيت أو تسجيل أدائهم الذى لم يثبت بعد على أية مادة ملموسة. * نسخ وبيع وتأجير التسجيلات التى تتضمن تثبيتاً غير مجاز لأدائهم.

والمادة ١٥ التى نصت على مراعاة أحكامها خاصة بالمؤلف : وانظر المادة ١١٠ من الأمر الجزائرى رقم ٩٧-١٠ لسنة ١٩٩٧ حيث تنص على : يحق للفنان المؤدى أعمالاً فنية أن يرخص باستنساخ تأديته الفنية وإبلاغها إلى الجمهور حسب شروط تحدد فى عقد مكتوب.

والمادة ١١١ من نفس القانون والتى تنص على «يعد الترخيص بالتثبيت السمعى أو السمعى البصرى لأداء فنان بمثابة موافقة على استنساخه فى شكل تسجيل سمعى أو سمعى بصرى قصد توزيعه أو إبلاغه للجمهور. يتمتع فنان الأداء بحق المكافأة المستحقة عن البث السمعى أو السمعى البصرى لأدائه المثبت أو إبلاغه إلى الجمهور بأى وسيلة أخرى. المادة ١١١ من نفس القانون «إذا أنجز =

ونصت أيضاً على الحقوق المالية الممنوحة لفنانى الأداء الاتفاقات الدولية التى انعقدت فى هذا الشأن ومنها :-

المادة السابعة من اتفاقية روما سنة ١٩٦١ التى تنص على :

١- يجب أن تسمح الحماية المنصوص عليها فى هذه الاتفاقية لصالح فنانى الأداء بإمكانية منع :

(أ) إذاعة أدائهم ونقله إلى الجمهور دون موافقتهم، إلا إذا كان الأداء المستعمل فى الإذاعة أو النقل إلى الجمهور هو نفسه أداء أذيع فى السابق أو أجرى بالاستناد إلى تثبيت.

(ب) تثبيت أدائهم غير المثبت على دعامة مادية دون موافقتهم.

(جـ) استنساخ أى تثبيت لأدائهم دون موافقتهم :

- أداء الفنان المودى فى إطار عقد عمل، فإن الحقوق المعترف بها له فى المادتين ١١٠، ١١١ أعلاه تعد كما لو كانت ممارسة فى إطار تشريع العمل.

وانظر المادة ٢٢ من القانون السويسرى الذى تم تنفيذه فى ١٩٩٣/٧/١ وهذا القانون هو الذى نص على الحقوق المجاورة لأول مرة فى سويسرا وتنص أيضاً على الحقوق المالية لفنانى الأداء حيث نصت على «لفنانى الأداء حق منع : (١) نقل أدائهم للجمهور خارج المكان الذى تم فيه الأداء أو العمل. (٢) إذاعة أو إعادة إرسال أدائهم من خلال الراديو أو التليفزيون أو أى وسائل مشابهة تتضمن كابلات. (٣) تسجيل أدائهم على ناقل سمعى أو سمعى بصرى أو ناقل للمعلومات ونسخ هذه التسجيلات . (٤) عرض أو بيع أو توزيع تسجيلات أدائهم. (٥) نقل التسجيلات الإذاعية للجمهور أو إعادة بث أدائهم.

وانظر المادة ٤٤ من القانون التايلاندى رقم ٢٥٣٧ (E.D) لسنة ١٩٩٤ أصبح سارى المفعول من ٢١ مارس سنة ١٩٩٥ حيث تنص على «لفنانى الأداء حق منع : (١) إذاعة الصوت والصورة ونقلها للجمهور باستثناء المكان الذى استخدم فى الإذاعة أو النقل للجمهور وتم فيه التسجيل».

وانظر المادة (٦) من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى حيث تنص على «يتمتع فنانوا الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بما يلى: فيما يتعلق بأوجه أدائهم : ١- إذاعة أوجه أدائهم غير المثبتة و نقلها إلى الجمهور إلا إذا سبق للأداء أن كان أداء مذاعاً، ٢- وتثبيت أوجه أدائهم غير المثبتة. والمادة (٧) التى تنص على التصريح بالاستنساخ والمادة (٨) التى تنص على التصريح باتوزيع والمادة (٩) التى تنص على التصريح بالتأجير.

١. إذا أجرى التثبيت الأصلى دون موافقتهم.

٢. إذا أجرى الاستنساخ لأغراض تختلف عن الأغراض التى وافقوا عليها.

٣. إذا أجرى التثبيت الأصلى وفقاً لأحكام المادة الخامسة عشرة وجرى استنساخه لأغراض تختلف عن الأغراض المشار إليها فى تلك الأحكام.

٢- يختص القانون الوطنى للدولة المتعاقدة التى تطلب الحماية فى أراضيها بتنظيم الحماية من إعادة إذاعة أى أداء، وتثبيته واستنساخه بغرض إذاعته، شرط موافقة فنانى الأداء على إذاعة أدائه.

وتنص المادة ١٤ من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (اتفاقية التريبس) (١) فى فقرتها الأولى على «فيما يتعلق بتسجيل أعمال المؤدين فى تسجيلات صوتية، يحق للمؤدين منع الأفعال التالية التى تتم دون ترخيص منهم: تسجيل أدائهم غير المسجل وعمل نسخ من هذه التسجيلات. كما يحق لهم منع الأفعال التالية دون ترخيص منهم: بث أدائهم الحى على الهواء بالوسائل اللاسلكية ونقله للجمهور.

وتنص المادة (٦) من معاهدة الويبو على (يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بما يلى - فيما يتعلق بأوجه أدائهم :-

١- إذاعة أوجه أدائهم غير المثبتة ونقلها إلى الجمهور إلا إذا سبق للأداء أن كان أداءً مذاعاً،

٢- وتثبيت أوجه أدائهم غير المثبتة (٢).

---

(١) تسجيل الأداءات غير المسلجة انظر باقى هذه المادة.

(٢) انظر المادة (٧) التى تنص على حق الاستنساخ، والمادة (٨) التى تنص على التصريح بالتوزيع، والمادة (٩) التى تنص على التأجير.

وعلى ذلك ومن خلال نصوص القوانين الوطنية التى نصت على الحقوق المالية لفنانى الأداء وأيضاً الاتفاقيات الدولية المبرمة فى هذا الشأن والتى أشرنا إليها يتضح لنا أن مضمون الحق المالى الممنوح لفنانى الأداء ينقسم إلى حقين هما:-

١- الحق فى الترخيص. ٢- الحق فى المقابل المالى بسبب الترخيص باستعمال الأداء [سواء عن طريق النقل للجمهور - النسخ - التثبيت].

سنتناول هذين الحقين تباعاً من خلال المبحثين التاليين.

المبحث الأول

الحق فى الترخيص "Le droit d'autoriser"

-٣٧٢- الحق فى الترخيص (١) هو حق من الحقوق المادية وإن كان له مظهر معنوى - كما يقول البعض - عرضنا له عند تناولنا للحقوق المعنوية والآن نتكلم عن مظهره المادى.

---

(١) تجدر الإشارة إلى حكم الإسلام فى الغناء وبالتالى حكمه فى حقوق المغنى وفقاً لآراء المذاهب الأربعة:-

سئل مالك رحمه الله : عما يرخص فيه أهل المدينة من الغناء، فقال: إنما يفعله عندنا الفساق. وسئل أبو حنيفة: فإنه يكره الغناء، ويجعله من الذنوب وكذلك مذهب أهل الكوفة: سفيان وحماد، وإبراهيم، والشعبى، وغيرهم ولا خلاف بينهم فى ذلك ولا نعلم خلافاً أيضاً بين أهل البصرة فى المنع منه ويقول بعض الفقهاء [الإمام أبو بكر الطرطوش فى خطبة كتابه، فى تحريم السماع] أن مذهب أبا حنيفة فى ذلك من أشد المذاهب، وقوله فيه أغلظ الأقوال، وقد صرح أصحابه بتحريم سماع الملاهى كلها كالمزمار، والدف حتى الضرب، وصرحوا بأنه معصية يوجب الفسق وترد به الشهادة. وأبلغ من ذلك أنهم قالوا أن السماع فسق، والتلذذ به كفر. هذا لفظهم، قالوا، ويجب عليه أن يجتهد فى أن لايسمعه إذا مر به أو كان فى جواره.

وأما الشافعى، فقال فى كتاب أدب القضاء: أن الغناء لهو مكروه، يشبه الباطل، ومن استكثر منه فهو سفيه ترد شهادته. وصرح أصحابه العارفون بمذهبه بتحريمه، وأنكروا على من نسب إليه حل، كالقاضى أبى الطيب الطبرى، والشيخ أبى إسحاق، وابن الصباغ، قال الشيخ أبو إسحاق فى التنبيه: ولا تصح، يعنى الإجارة، على منفعة محرمة كالغناء والزمر وحمل الخمر، ولم يذكر فيه خلاف. وقد تضمن كلام الشيخ أموراً : (١) منفعة الغناء بمجرده منفعة محرمة (٢) الاستئجار عليها باطل (٣) أكل المال بالباطل بمنزلة أكله عوضاً عن الميتة والدم (٤) لا يجوز للرجل بذل ماله للمغنى، ويحرم عليه ذلك (٥) الزمر حرام وإذا كان الزمر، الذى هو أخف آلات اللهو حراماً، فكيف بما هو أشد منه؟ ووفقاً لهذه الآراء فإن المغنى الذى يفعل شئ حرام، لا يعترف له الشريعة الاسلامية بأية حقوق، بل أكثر من ذلك تلزم الآخرين بأن يأمروه بالمعروف، وهو الكف عن هذا الحرام والنهى عن المنكر، بعدم فعل هذا الشئ المحرم.

وأما رأى الإمام أحد بن حنبل فقال عبد الله ابنه، سألت أبى عن الغناء.؟ فقال: الغناء ينبت النفاق فى القلب، لا يعجبنى ونهى فى أيتام ورثوا جارية مغنية وأرادوا بيعها فقال: لا تباع إلا على أنها ساذجة، فقالوا: إذا بيعت مغنية ساوت عشرين ألفاً ونحوها، وإذا بيعت ساذجة لا تساوى ألفين، فقال لاتباع إلا على أنها ساذجة. ولو كانت منفعة الغناء مباحة لما فوت هذا المال على الأيتام، انظر إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان لابن قيم الجوزية، الناشر دار إحياء الكتب العربية بدون سنة النشر، ص٢٥٤.

- ويرى الإمام أبو حامد الغزالى أن السماع فى ذاته ليس محرم ولكنه يحرم بسبب العوارض المحرمة وهى فى رأى فضيلته خمسة هى:

العارض الأول : أن يكون المسمع امرأة لا يحل النظر إليها وتخشى الفتنة من سماعها.

العارض الثانى : فى الآلة، بأن تكون من شعار أهل الشرف أو المخنثين، وهى المزامير والأوتار وطبل الكوبة. فهذه ثلاثة أنواع ممنوعة وماعدا ذلك يبقى على أصل الإباحة كالدف وإن كان فيه الجلاجل – وكالطبل والشاهين والضرب بالقضيب وسائر الآلات.

العارض الثالث : فى نظم الصوت وهو الشعر، فإن كان فيه شئ من الخنا والهجو أو ما هو كذب على الله تعالى وعلى رسوله صلى الله عليه وسلم أو على الصحابة رضى الله عنهم، كما رتبه الروافض فى هجاء الصحابة وغيرهم، فسماع ذلك حرام بالحان وغير ألحان، والمستمع شريك للقائل. وكذلك ما فيه وصف امرأة بعينها فإنه لا يجوز وصف المرأة بين الرجال.

العارض الرابع : فى المستمع، وهو أن تكون الشهوة غالبة عليه وكان فى غرة الشباب وكانت هذه الصفة أغلب عليه من غيرها، فالسماع حرام عليه سواء غلب على قلبه حب شخص معين أو لم يغلب.

العارض الخامس: أن يكون الشخص من عوام الخلق ولم يغلب عليه حب الله تعالى فيكون السماع له محبوباً، ولو غلبت عليه شهوة فيكون فى حقه محظوراً. ولكنه أبيح فى حقه كسائر أنواع اللذات المباحة إلا أنه إذا اتخذه ديدنه وقصر عليه أكثر أوقاته فهذا هو السفيه الذى ترد شهادته، فإن المواظبة على اللهو جناية.

لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع انظر الإمام أبى حامد محمد بن محمد الغزالى، فى كتابه إحياء علوم الدين، الجزء الثانى، ط أولى، دار الريان للتراث، صنة ١٩٨٧م – ١٤٠٧ هـ، ص٣٠٦.

وعلى ذلك وفقاً لرأى هذا الإمام الجليل فإن السماع إذا الحق به أى عارض من هذه العوارض الخمسة وأرى أنه قلما يوجد فى عصرنا غناء لا تلحق به هذه العوارض الخمسة فى مجموعها، فإنه يكون غناءً حراماً وبالتالى لا يعترف للمغنى بأى حق طالما أنه يفعل الحرام.

وانظر أيضاً كتاب الفتاوى لفضيلة الشيخ محمد متولى الشعراوى، طبعة أولى، سنة ١٩٩٩م – ١٤٢٠هـ، دار الفتح للإعلام العربى، أعده وعلق عليه وقدم له الدكتور السيد الجميلى، ص ١٦٨ حيث جاء فيه.

س : استماع الأغانى من المطربين والمطربات، ما حكم الشرع فيه:

ج : أنه يلهيك عن طاعة الله، ويخل الإنسان عن وقاره الاتزانى لا خير فى خير بعده النار، ولا شر فى شر بعده الجنة. و لابد من مقارنة المقدمات بالنتائج.

وانظر أيضاً الدكتور/ عبد الفتاح إدريس حكم الغناء والمعازف فى الفقه الإسلامى، ط٢، سنة ١٩٩٤، ص١٧٤ حيث جاء فيه أن استئجار المغنى أو المغنية للغناء فى إحدى المنتديات، أو المناسبات التى تقتضيه لا خلاف بين الفقهاء على حرمته واستدلوا لحرمة الاستئجار على الغناء بما يلى: أولاً: السنة النبوية المطهرة: أحاديث منها: (١) روى عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال: «كسب المغنى والمغنية حرام». وجه الاستدلال به بين الحديث أن ما يكتسبه المغنى والمغنية =

وسيكون تناولنا لهذا الموضوع من زاويتين اثنتين نعرض لهما من خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول : مفهوم الحق فى الترخيص وشكله ونطاقه

المطلب الثانى : محل الترخيص L'objet de l'autorisetis وحالات الإعفاء منه.

- من غنائهما من أموال لا تحل، فهو دليل على حرمة استئجارهما على الغناء، لأنه طريق الحصول على هذا الكسب المحرم. **ثانياً : الإجماع:** حكى ابن المنذر إجماع العلماء على عدم صحة الإجارة على الغناء وقال الآبى الأزهرى: لا خلاف بين العلماء على حرمة أجر المغنية.

ثالثاً: المعقول : [١] أن الاستئجار على الغناء استئجار على معصية، والمعصية لا يتصور استحقاقها بالعقد، فلا يجب على المستأجر الأجر من غير أن يستحق هو على الأجير شيئاً، إذ المبادلة لا يكون إلا باستحقاق كل واحد منهما على الآخر، ولو استحق عليه للمعصية لكان ذلك مضافاً إلى الشارع، من حيث أنه شرع عقداً موجباً للمعصية، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً. [٢] أن الإجارة على الغناء انتفاع المحرم، فلم يجز قياساً على إجارة الشخص أمته للزنا. [٣] أن الأجير والمستأجر فى الإجارة على الغناء مشتركاً فى منفعة ذلك فى الدنيا، فتكون الإجارة واقعة على عمل محرم يكون المستأجر فيه شريكاً للأجير. [٤] أن المنفعة المحرمة لا تقابل بعوض فى البيع، فكذلك لا تقابل به فى الإجارة، ولما كانت المنفعة المتحصلة من الإجارة على الغناء محرمة فإنها لا تقابل بعوض.

المطلب الأول

مفهوم الحق فى الترخيص وشكله ونطاقه

-٣٧٣- تمهيد :

تقرر القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية لفنانى الأداء الحق فى الترخيص، ولا شك أن هذا الحق له أهمية كبرى بالنسبة لفنانى الأداء لأنه سيجعل أداءه تحت سيطرته، فلا يرخص به إلا إذا كان هذا الترخيص فيه تحقيق مصلحته الخاصة.

ومن منطلق هذه الأهمية كان حفياً بنا أن نتعرض لهذا الحق بشىء من التفصيل.

وبذلك تتضح خطتنا فى هذا المطلب كالتالى :-

الفرع الأول : تعريف الحق فى الترخيص.

الفرع الثانى : شكل الترخيص ونطاقه.

الفرع الأول

تعريف الحق فى الترخيص

Définition du droit d'autoriser

-٣٧٤- الحق فى الترخيص هو سلطة منحتها القوانين الوطنية سواء كانت الفرنسية فى المادة (L. 212-3) أو المصرية فى المادة ١٥٦ أو غيرها (١).

والاتفاقيات الدولية (المادة ٤) من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية والمادة ٧ من اتفاقية روما، لفنانى الأداء، يستطيع بمقتضاها أن يستغل أداؤه استغلالاً مالياً أياً كان نوع الاستغلال سواء كان بتثبيت أداؤه أو نقله للجمهور أو نسخه وهذا الحق هو المظهر الإيجابى للحق فى المنع الذى هو الجانب السلبى للحق فى الترخيص بمقتضاه يستطيع فنان الأداء أن يمنع استغلال الآخرين لأدائه دون موافقته وأن يعترض على كل استغلال تم خارج حدود موافقته، بل أكثر من ذلك من حق فنان الأداء

---

(١) انظر ما سبق، ص٤٩٧.

الاعتراض على استعمال التسجيل الصوتى لأدائه منفرداً عن الصورة، طالما تم التسجيل بالصوت والصورة معاً (١).

-٣٧٥- ولكن ولما كان الحق فى الترخيص له مظهر معنوى - كما يقول بعض الفقهاء - فهل يقبل التنازل أم لا؟

بالرغم من وجود مظهر معنوى للحق فى الترخيص فإنه يقبل التنازل عنه بخلاف الحق المعنوى الذى لا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم، وهذا ما نصت عليه المادة ١٥٩ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بقولها «تنطبق الأحكام الخاصة بتنازل المؤلف عن حقوقه المالية وفقاً لهذا القانون على أصحاب الحقوق المجاورة، والأحكام الخاصة بتنازل المؤلفين والتى ستسرى على أصحاب الحقوق المجاورة نصت عليها المادة ١٤٩ ومابعدها من القانون المصرى حيث أباحت نقل كل أو بعض الحقوق المالية إلى الغير بشرط أن يكون التصرف الناقل لهذه الحقوق مكتوباً وأن يحدد فيه بصراحة كل حق يكون محلاً للتصرف على حدة (٢).

---

(١) انظر المادة ٢١٢ فقرة (٣) من القانون الفرنسى.

(٢) انظر المادة ١٤٩ من القانون المصرى (للمؤلف أن ينقل إلى الغير كل أو بعض حقوقه المالية المبينة فى هذا القانون).

ويشترط لانعقاد التصرف أن يكون مكتوباً وأن يحدد فيه صراحة وبالتفصيل كل حق على حدة يكون محلاً للتصرف مع بيان مداه والغرض منه ومدة الاستغلال ومكانه.

ويكون المؤلف مالكاً لكل مالم يتنازل عنه صراحة من حقوق مالية، ولا يعد ترخيصه باستغلال أحد هذه الحقوق ترخيصاً منه باستغلال أى حق مالى آخر يتمتع به على المصنف نفسه.

ومع عدم الإخلال بحقوق المؤلف الأدبية المنصوص عليها فى هذا القانون، يمتنع عليه القيام بأى عمل من شأنه تعطيل استغلال الحق محل التصرف.

مادة ١٥٠ - للمؤلف أن يتقاضى المقابل النقدى أو العينى الذى يراه عادلاً نظير نقل حق أو أكثر من حقوق الاستغلال المالى لمصنفه إلى الغير، على أساس مشاركة نسبية فى الإيراد الناتج من الاستغلال، كما يجوز له التعاقد على أساس مبلغ جزافى أو بالجمع بين الأساسين.

ونصت عليه أيضاً المادة (L. 212-4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بقولها «التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج لتحقيق مصنف سمعى بصرى يكون بمثابة ترخيص من فنانى الأداء لتثبيت أدائه ونسخه ونقله للجمهور» (١).

وبناء عليه فإن المنتج لا يستطيع أن يستغل الأداء الذى قام به فنانو الأداء إلا بعد التنازل من المؤدى عن حقه فى الترخيص بنقل أدائه إلى الجمهور، وإن كان التوقيع على العقد المبرم بين المنتج وفنانى الأداء يكون بمثابة تنازل من المؤدى عن حقه فى هذا الترخيص، وذلك بالنسبة لأداء المصنف السمعى البصرى، مالم يوجد اتفاق يخالف ذلك أو يحدد بطريقة واضحة حدود هذا التنازل، معنى ذلك أن التوقيع على العقد يحمل فى مضمونه تنازل المؤدى للمنتج عن حقه فى الترخيص بثبيت أدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور. وقرينة التنازل التى نصت عليها المادة (L. 212-4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى هى قرينة بسيطة تقبل إثبات العكس وذلك باحتفاظ المؤدى بحقه صراحة فى عدم التنازل عن حقه فى الترخيص - وفقاً للرأى الذى نؤيده - .

-٣٧٦- وعلى ذلك يكون الحق فى الترخيص فى القانون الفرنسى له حالتان هما:

الحالة الأولى : وهى حالة عامة ونصت عليها المادة (L. 212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بقولها «يخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء كل تثبيت لأدائه ونسخه ونقله للجمهور وكل استعمال مستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً» هذه الحالة لابد من الحصول على ترخيص كتابى من فنانى الأداء ، وهذا ما أكدته محكمة باريس فى ٢٣ يونيو سنة ١٩٩٤ عندما اشترطت ضرورة الحصول على ترخيص من فنانى الأداء لتسجيل الأداء وتثبيته ونسخه ونقله إلى الجمهور وأن هذا الحق من النظام العام الذى لا يجوز الاتفاق على حرمان فنانى الأداء منه(٢)، وعدم وجود هذا الترخيص يعرض المخالف للعقوبات الجنائية المنصوص عليها فى المادة (L.335-4)

---

(١) V. art. L. 212-4. La signature du contrat conclu entre un artiste - interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle. vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste.

(٢) V. Claude colombet, propriété litteraire et artistique et droits voisins, op. cit, n°. 403, 314.

والمادة (L.332-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تتعلق بالحجز على نسخ التقليد الصادرة (Saisie-contrefaçon) بدون ترخيص من فنانى الأداء (١).

الحالة الثانية: وهى حالة خاصة بالعقود المبرمة بشأن تحقيق مصنف سمعى بصرى(٢) ونصت عليه المادة (L. 212-4) بقولها «التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج لتحقيق مصنف سمعى بصرى يكون بمثابة ترخيص من فنانى الأداء لتثبيت أدائه ونسخه ونقله للجمهور».

وهذه الحالة الخاصة أقام المشرع الفرنسى قرينة بسيطة لصالح المنتج وهى أن التوقيع على العقد يحمل فى طياته الترخيص بتثبيت الأداء ونسخه ونقله للجمهور.

ويرى بعض الفقهاء أن هذا النص منطقى وضرورى وتحتمه فلسفة تشريع حق المؤلف والحقوق المجاورة وذلك لأن حقوق المؤلفين فى الفيلم يتم التنازل عنها لصالح المنتج ومن الصعوبة تقبل أن الحق المجاور لحق المؤلف لا يتم التنازل عنه أيضاً للمنتج، فضلاً عن أن هذا التنازل ضرورى وذلك لتحقيق الاستغلال الأمثل للمصنف السمعى

---

(١) انظر ما سبق، ص ٣٦٤.

(٢) عرف القانون الفرنسى المصنف السمعى البصرى لأول مرة فى قانون يوليو سنة ١٩٨٥، حيث جاء ليستوعب المصنفات السينمائية والمصنفات التليفزيونية إلى جانب المصنفات الخاصة بالتسجيلات السمعية البصرية «المصنفات المسجلة على أشرطة الفيديو كاسيت، والمصنفات التليفزيونية مع ما لحقها من تطور، بالإضافة إلى كافة الأشكال الأخرى من المصنفات التى تظهر إلى الجمهور ويمكنهم الاستماع بالنظر إليها وسماعها فى ذات الوقت، مثل العاب الفيديو المعروفة باسم العاب الأتارى، والأغانى المصورة المعروفة باسم أغانى الفيديو كليب، بالإضافة إلى بعض برامج الحاسب الآلى المسجلة على اسطوانات الليزر (CD-Rom) والتى تمد الأفراد بمعلومات متنوعة مصحوبة بالصوت والصورة. ونجد أن المادة ١٠١ من القانون الأمريكى يعرف المصنف السمعى البصرى بأنه «تلك المصنفات التى تتكون من مجموعة متتابعة من الصور المترابطة، المعدة للمشاهدة بواسطة آلات أو معدات معينة، مثل شاشات العرض أو الأجهزة الكهربائية المتخصصة لهذا الغرض، سواء كانت مصحوبة أم غير مصحوبة بأصوات، وذلك بغض النظر عن طبيعة الدعامات المادية التى يتم تثبيت المصنفات عليها كالأفلام أو شرائط الفيديو والتى تحفظ هذه المصنفات.

انظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، بند١٥٩، ص٢٩٧.

وانظر أيضاً **Charles Debbasch et** autres, op. cit, 2398, p. 226.

البصرى([1]) ورغم أن المشرع الفرنسى قد أقام قرينة لصالح المنتج فإنه قد قام بالدفاع عن حق الفنان فى المقابل المالى [الأجر] حيث أوجبت المادة (L. 212-4) بأنه يجب على الأطراف المتعاقدة [المنتج وفنان الأداء] أن يحددوا المقابل المالى المستحق للفنان عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف ([2]).

ويرى البعض ([3]) أن قصر المشرع الفرنسى التنازل القانونى للحق فى الترخيص بالإتاحة العلنية للجمهور على المصنف السمعى البصرى هو الحل الأمثل، ولو كان هذا التنازل يسرى على جميع الأداءات لتجرد الحق فى الترخيص من كل قيمة له وأصبح هو والعدم سواء، وهذا التنازل الذى نصت عليه المادة (L. 212-4) من القنين قاصراً على الاستغلال الإجمالى لأداء المصنف السمعى البصرى أما الاستغلال المنفصل للأداء الصوتى أو الأداء البصرى فقط فإنه يخضع للفقرة السابقة من نفس المادة والتى تتطلب الحصول على ترخيص كتابى من فنانى الأداء([4]).

ولقد ذكرت أن هذه القرينة بسيطة ومعنى ذلك أنه يجوز الاتفاق مع فنانى الأداء على الاحتفاظ بحقه فى الترخيص باستغلال المصنف السمعى البصرى وإن كان هذا لا يحدث فى الواقع العملى وذلك لأن الانتاج الفنى يتكلف نفقات باهظة ولا يدخل المنتج فى هذا المجال إلا بعد الحصول على تنازل من فنانى الأداء.

-٣٧٧- وفى القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ نصت المادة ١٥٦ على: «الحق فى الترخيص بالإتاحة العلنية أو التأجير أو الإعارة للتسجيل الأصلى للأداء أو لنسخ منه، وقد سبق وذكرت هذه المادة فلا داعى لتكرار نصها ولكن الأهم من ذلك هو

([1]) V. C. Colombet, op. cit, n°. 407, 317.

([2]) V. art. L. 212-4-2, Ce contrat Fixe une rémuneration distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre.

([3]) V. Gueguen Jean- Marie, th. precité, p. 633.

حيث يذكر سيادته أنه :

"Limiter la cession legale du droit d'autoriser la communication au public aux oeuvres audio visuelle semble la solution la plus apporopriée si la Cession avait été appliquée à toutes les prestation le droit d'autoriser de l'artisté n'aurait eu aucune valeur.

([4]) V. art. L. 212-3.

الإشارة إلى الفقرة الأخيرة من هذه المادة «ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على غير ذلك»، ولقد كانت هذه الفقرة كما هى فى النص المقدم من الحكومة مع عدم النص على عبارة «مالم يتفق على غير ذلك».

ولكن اللجنة (١) قامت بتعديل هذا النص بقولها «ويسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على غير ذلك» ولقد كان تبرير أ.د.حسام بدراوى رئيس اللجنة، المقرر: قال أنه قد يكون فنانو الأداء كممارس فى السينما وأعدادهم كبيرة لا يمكن عقد عقود منفردة معهم، فهنا يرتب التسجيل السمعى البصرى حقوقاً لهم، وأضاف سيادته أن اللجنة أضافت عبارة «مالم يتفق على غير ذلك» إلى نص الحكومة.

ولقد كان رد الأستاذ الدكتور/ أحمد فتحى سرور رئيس المجلس منطقياً عندما أوضح سيادته أن مقتضى هذه العبارة التى أضافتها اللجنة أن أصبحت حماية الحقوق حبراً على ورق لأن كل أداء يتم ضمن تسجيل سمعى بصرى، وإن كنا نتفق مع سيادته فى أن الحماية القانونية لفنانى الأداء أصبحت طبقاً لإضافة هذه العبارة حبراً على ورق فماذا يقول سيادته وقد أصبح النص النهائى فى القانون أنه «لا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى لأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على غير ذلك».

ولكننا نختلف مع سيادته فى قوله «أن كل أداء يتم ضمن تسجيل سمعى بصرى» وذلك لأن هناك استغلال للأداء عن طريق التسجيل السمعى فقط [مثل شرائط الكاسيت] وإن كان استغلال المصنف السمعى البصرى قد انتشر فى هذا العصر انتشاراً كبيراً.

ولذلك فإننا نرى أن هذا النص فى التشريع المصرى محل نقد شديد من جانبنا وذلك لأنه يفرغ الحماية من مضمونها وكان الأنسب والأجدر اتباع النص المعدل من قبل اللجنة

---

(١) انظر تقرير اللجنة المشتركة من لجنة التعليم والبحث العلمى ومكاتب لجان الشئون الدستورية والشئون الاقتصادية والصناعية والطاقة والزراعة والرى والثقافة والاعلام والسياحة.
نشرة مجلس الشعب – الفصل التشريعى الثامن – دور الانعقاد العادى الثانى، العدد الحادى عشر، ٨ ابريل سنة ٢٠٠٢، ٢٥ محرم سنة ١٤٢٣هـ ، ص١٠٩.

مع حذف عبارة «ما لم يتفق على غير ذلك» وهذا هو مسلك معظم تشريعات حق المؤلف والحقوق المجاورة ولذلك فإننا نرى أن مسلك المشرع الفرنسى فى هذا الصدد هو الأولى بالاتباع، لأنه منح فنانى الأداء حقوقاً على أدائهم فى المصنف السمعى البصرى وإن كان قد أقام قرينة قانونية لصالح المنتج «قرينة التنازل» فإنه قد دافع عن حقوق فنانى الأداء بإلزام أطراف العقد بأن يحددوا المقابل المالى الذى يستحقه فنانو الأداء عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف.

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو طالما أن حقوق فنانى الأداء المنصوص عليها فى هذه المادة لاتسرى على هؤلاء الفنانين عندما يؤدون مصنف سمعى بصرى فما هى القواعد القانونية التى تحكمهم؟

نعتقد من جانبنا أنه مع إغفال المشرع المصرى لهذه الحالة فإننا نعود إلى الوضع السابق على صدور القانون، وفى هذه الحالة تطبق القواعد العامة فى القانون المدنى، مع سيادة العقود فى هذه الحالة فى تحديد حقوق وواجبات أطراف العقد، ولن يستفيد من هذا الوضع إلا الفنانين الذين لهم تأثير فى استخدام المصنف، أما غيرهم فقد يمنحون أجراً وفقاً لقواعد قانون العمل، ويكون المشرع المصرى لم يحقق حماية قانونية حقيقية بصدور هذا التشريع الجديد.

الخلاصة : إن الحق فى الترخيص فى القانون المصرى يسرى على جهود فنانى الأداء الذين يقومون بها خارج نطاق المصنف السمعى البصرى، أما الجهد الإبداعى فى تحقيق المصنف السمعى البصرى فلا يسرى عليه هذه القواعد المنصوص عليها فى المادة ١٥٦ من القانون المصرى الجديد، ولكن يسرى عليها مبدأ الحرية التعاقدية فى تحديد حقوق كلا الطرفين.

ولكن ما المقصود بالمصنف السمعى البصرى فى القانون المصرى؟

-٣٧٨- المقصود بالمصنف السمعى البصرى فى القانون المصرى :-

لم يعرف التشريع المصرى المصنف السمعى البصرى لا فى قانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ ولا فى قانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، وهذا ما دعى البعض لانتقاد هذا المسلك بقولهم «كان الواجب على المشرع أن يقوم بالمزيد من التفصيل فى هذا الخصوص، على اعتبار

أن المصنفات السمعية البصرية تمثل اصطلاحاً قانونياً جديداً لم يكن يعرفه الفقه أو القضاء من قبل، وبالتالى فإن افتراض المشرع علم رجال القانون به يعد أمراً محل نظر(١).

ورغم عدم قيام المشرع بالتعريف فإن الفقه لم يأل جهداً فى القيام بهذا التعريف، فقد عرف البعض (٢) المصنفات السمعية البصرية بأنها عبارة عن «سلسلة متتابعة من الصور تعطى الانطباع بحركة سواء كانت مصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة وقابلة للتعبير عنها بصورة مرئية. وإذا كانت الصور مصاحبة لأصوات فيتعين أن يكون الاستماع إليها ممكناً.

وعرفها البعض الآخر (٣) بقوله «تلك الأعمال الأدبية والفنية التى يضعها مؤلفوها ومنتجوها بقصد أن تكون جاهزة للمشاهدة والسماع فى آن واحد. ومن جملتها الأفلام السينمائية، المصنفات التليفزيونية (البرامج) والمواد المماثلة لها المعبأة فى أشرطة الفيديو. وتكون تلك الأعمال عبارة عن صور متتالية وأصوات مصاحبة لها وتكون فى العادة مثبتة مسجلة على دعامة خاصة».

-٣٧٩- والحق فى الترخيص فى اتفاقية روما منصوص عليه فى المادة السابعة أو بمعنى آدق [الحق فى المنع] ولقد أعطت هذه المادة لفنانى الأداء الحق فى منع : (أ) إذاعة أدائهم ونقله إلى الجمهور دون موافقتهم، إلا إذا كان الأداء المستعمل فى الإذاعة أو النقل إلى الجمهور هو نفسه أداء أذيع فى السابق أو أجرى بالاستناد إلى تثبيت. (ب) تثبيت أدائهم غير المثبت على دعامة مادية دون موافقتهم(٤). (جـ) استنساخ أى تثبيت لأدائهم دون موافقتهم ، وذلك إذا أجرى التثبيت الأصلى نفسه دون موافقتهم، أو إذا أجرى الاستنساخ لأغراض تختلف عن الأغراض التى وافقوا عليها، أو إذا أجرى التثبيت الأصلى

---

(١) انظر د/ محمد سامى عبد الصادق، رسالة سابقة، بند ١٦٧، ص٣١٠.

(٢) انظر فى هذا التعريف: مشروع قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذى قام بإعداده د/محمد حسام لطفى بناء على تكليف من المكتب الدائم لحماية حقوق المؤلف التابع لوزارة الثقافة المصرية.

(٣) انظر أ/ عبد الله شقرون، مرجع سابق، ص٢٩.

(٤) أى تسجيله فى كيان مادى «فونوغرام» عندما يكون هذا الأداء غير مثبت، أى لم يتم تجسيده فى مثل هذا الكيان المادى بواسطة هؤلاء المؤدين أو بإجازة منهم.

وفقاً لأحكام المادة الخامسة عشرة، وجرى استساخه لأغراض تختلف عن الأغراض المشار إليها فى تلك الأحكام (١).

ويؤكد بعض الفقهاء (٢) أن لفنانى الأداء – وفقاً لهذه الاتفاقية الحق فى الترخيص بتثبيت أدائهم على تسجيلات سمعية بصرية على الرغم من أن التسجيل السمعى البصرى (الفيديوجرام) لا يتمتع بحماية اتفاقية روما.

ونحن نؤكد أيضاً على هذه الحقيقة ونجد دليلنا فى ذلك نص المادة التاسعة عشر من اتفاقية روما التى تنص على «استثناء من أية أحكام أخرى فى هذه الوثيقة، يوقف تطبيق المادة السابعة بمجرد موافقة فنان الأداء على إدراج أدائه فى تثبيت بصرى أو سمعى بصرى» وهذه المادة على الرغم من استبعادها تطبيق الحماية المنصوص عليها فى المادة السابعة على إدراج الفنان لأدائه ضمن تثبيت بصرى أو سمعى بصرى فإنها قد منحت فنانى الأداء الحق فى الترخيص بهذا التثبيت أولاً ثم إذا مارس هذا الحق، منع من تطبيق المادة السابعة على هذه التثبيتات وفى هذا الصدد يجب علينا أن نبين أن أحكام اتفاقية روما لاتسرى على أداء المصنفات البصرية أو السمعية البصرية وفقاً لنص المادة التاسعة عشر

---

(١) تنص المادة ١٥ من اتفاقية روما على «يحق لأى دولة متعاقدة أن تنص فى قوانينها الوطنية على استثناءات للحماية التى تكفلها هذه الاتفاقية فى الحالات الآتية:-

أ – الاستعمال الخاص. ب – استعمال مقتطفات قصيرة للتعليق على الأحداث الجارية. جـ – التثبيت المؤقت الذى تجريه هيئة إذاعة بوسائلها الخاصة لاستعمالها فى برامجها الإذاعية. د – الاستعمال المقصور على أغراض التعليم أو البحث العلمى.

٢ – استثناء من الفقرة (أ) أعلاه، يحق لأى دولة متعاقدة أن تنص فى قوانينها الوطنية على فرض قيود على حماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة على أن تكون مماثلة للقيود المنصوص عليها فى تلك القوانين فيما يتعلق بحماية حقوق المؤلف فى المصنفات الأدبية والفنية. ومع ذلك، فإنه لا يجوز النص على أية تراخيص إجبارية إلا إذا اتفق ذلك مع أحكام هذه الاتفاقية.

(2) V. Louis de Gaulle, Emmanuel Gouge et des autres, Droit d'auteur et Droits voisins, Ed. Français lefebvre, 1996. p. 151. "Les artistes interpretes ont ainsi le droit d'autoriser le fixation de leur exécution sur un videogramme alors que les vidéogrammes ne bénificient pas eux memes d'une protection propre, autitre de la convention de Rome, contairement aux phonogrammes.

من هذه الاتفاقية، وبذلك تكون اتفاقية روما قد تعرضت لذات النقد الذى تعرض له التشريع المصرى فى عدم نصه على حماية أداء المصنفات السمعية البصرية وإن كنا نلتمس لهذه الاتفاقية العذر وذلك للأسباب الآتية :-

[١] اتفاقية روما قد انعقدت فى عام ١٩٦١ ولم يكن فى هذا الوقت قد انتشرت المصنفات السمعية البصرية.

[٢] أن حماية اتفاقية روما تمثل حداً أدنى للحماية لا يجوز النزول عنها.

وهذا ما يتفق عليه الفقهاء وتؤكده بعض نصوص الاتفاقية مثل نص المادة التاسعة التى تقرر أنه «يجوز لأى دولة متعاقدة، بموجب تشريعاتها الوطنية، أن توسع نطاق الحماية المنصوص عليها فى هذه الاتفاقية لتشمل الفنانين الذين لا يؤدون مصنفات أدبية أو فنية.

وكذلك نصت المادة (١٤-٢) من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية على حق فنانى الأداء فى منع الأفعال التالية التى تتم دون ترخيص منهم:- تسجيل أدائهم غير المسجل وعمل نسخ من هذه التسجيلات، كما يحق لهم منع الأفعال التالية دون ترخيص منهم بث أدائهم الحى على الهواء بالوسائل اللاسلكية ونقله إلى الجمهور.

ونجد أن إتفاقية التريبس تقصر الحماية على فنانى الأداء فى التسجيلات الصوتية فقط، ولا تمتد إلى التسجيلات السمعية البصرية وهذا أمر منتقد، ولعل اعتراض بعض الدول على حماية المؤدين فى التسجيلات السمعية البصرية كان حائلاً دون شمول هذه المعاهدة لحماية المصنفات السمعية البصرية.

الفرع الثانى

شكل الترخيص ونطاقه

-٣٨٠- أولاً: شكل الترخيص Forme de l'autorisation

هل اشترط القانون شكلاً معيناً لهذا الترخيص ؟

قلنا إن الحق فى الترخيص فى القانون الفرنسى له حالتين هما:-

الحالة الأولى: الحق فى الترخيص الصريح والذى نصت عليها المادة (L.212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى، وهذه الحالة اشترطت فيها المادة أن يكون الترخيص كتابى بقولها :

"Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste interpréte la fixation de sa prestation, ...".

فالشكل الذى اشترطه القانون فى هذه الحالة هو الكتابة فيجب أن يكون الترخيص كتابى وصادر من فنانى الأداء وذلك عن كل تثبيت لأدائه، ونسخه، ونقله للجمهور وكل استعمال مستقل لصوت أو صورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً(١).

وهذا النص حسم كل نقاش حول الشكل الذى يجب أن يكون عليه الترخيص الصادر من فنانى الأداء (٢).

الحالة الثانية : هى حالة الحق فى الترخيص الضمنى أو المفترض والتى نصت عليها المادة (L.212-4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والتى تتعلق بالمصنف السمعى البصرى والتى تنص على أن «التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج لتحقيق مصنف سمعى بصرى يكون بمثابة ترخيص من فنانى الأداء لتثبيت أدائه ونسخه ونقله للجمهور» وهذه الحالة رغم أن المشرع قد اعتبر أن التوقيع على العقد بمثابة ترخيص

---

(١) انظر المادة (L. 212-3) من تقنين الملكية الفرنسى سابق الإشارة إليها.

(٢) V. . . **Gueguen Jean- Marie**, th. Precité, p. 601.

حيث يذكر سيادته أن :

"L'autorisation de l'artiste doit etre écrite. Cette disposition met fin au doute concernant la forme que devoit revêtir l'autorisation de l'interprête".

بتثبيت الأداء ونسخه ونقله إلى الجمهور إلا أن الكتابة تعتبر شرطاً أساسياً أيضاً للترخيص لأن اشتراط التوقيع على العقد معناه توافر الشكل الكتابى فى العقد وأن التوقيع على هذا العقد يتضمن تنازلاً عن الحق فى الترخيص بتثبيت الأداء ونسخه ونقله للجمهور، وأن هذا الترخيص المفترض أو الضمنى لابد أن يواكبه أو يعاصره عقد بين فنانى الأداء والمنتج. وهذا يجعلنا نؤكد على أن هذه الحالة أيضاً تتطلب الكتابة فى الترخيص وإن كانت بطريق غير مباشر فيكفى كتابة العقد والتوقيع عليه، حتى يتحقق قيام فنانو الأداء بالتنازل عن حقه فى الترخيص إلى المنتج، مالم ينص فنانو الأداء على الاحتفاظ بحقهم فى الترخيص.

وفى القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ نجد أن نص المادة ١٥٦ من هذا القانون واضحة وصريحة فى تحديد الشكل الذى يجب أن يكون عليه الترخيص وذلك بقولها فى الفقرة الثانية : يتمتع فنانو الأداء بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية : (٢) منع أى استغلال لأدائهم بأى طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى مسبق منهم، ... وهنا نجد أن القانون المصرى اشترط فى شكل الترخيص أن يكون ثابتاً بالكتابة، فلا يصح الادعاء بترخيص ضمنى أو مفترض، كما أوضحت المادة أن هذا الترخيص يجب أن يكون سابقاً على الاستغلال، فلا يصح الادعاء بوجود رضا لاحق لهذا الاستغلال، ولم يعرف القانون المصرى حالة الترخيص المفترض المنصوص عليها فى القانون الفرنسى والخاصة بتحقيق المصنف السمعى البصرى رغم أنه حتى فى الترخيص المفترض فإن الكتابة هى أيضاً لازمة للإدعاء بوجود هذا الترخيص وإن كانت بطريقة غير مباشرة وذلك بوجود عقد مكتوب وموقع عليه من فنانى الأداء، وهنا لن تثور مشكلة شكل الترخيص المفترض فى القانون المصرى وذلك لعدم وجوده أصلاً.

ولم تنص معاهدة روما على أى شكل من أشكال الترخيص وكل ما فعلته هو اشتراطها فى المادة السابعة على موافقة فنانى الأداء على إذاعته أو أدائه ونقله للجمهور، وأعطت لهم حق منع هذا الأداء إذا تم دون موافقتهم.

إلا إذا كان الأداء المستعمل فى الإذاعة أو النقل إلى الجمهور هو نفسه أداء أذيع فى السابق أو أجرى بالاستناد إلى تثبيت، وكذلك أعطت لهم – فنانى الأداء – حق منع تثبيت أدائهم غير المثبت على دعامة مادية دون موافقتهم، وحق منع استنساخ أى تثبيت لأدائهم

دون موافقتهم، كل هذا ولم تشترط شكل معين لهذا الترخيص وإنما تركت الشكل للقوانين الوطنية الخاصة بكل دولة لتحديد الشكل المناسب وهذا المنهج هو ما اتبعته اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية، فقد منحت فنانى الأداء حق منع تسجيل أدائهم غير المسجل وعمل نسخ من هذه التسجيلات إذا تمت دون ترخيص منهم، وكذلك حق منع بث أدائهم الحى على الهواء بالوسائل اللاسلكية ونقله إلى الجمهور إذا تمت بدون ترخيص منهم ولم تشر إلى أى شكل يجب أن يكون عليه الترخيص، وبالتالى فإن شكل الترخيص تحدده القوانين الوطنية.

-٣٨١- ثانياً: نطاق الحق فى الترخيص :-

يتفرع الحق فى الترخيص - فى القانون الفرنسى - إلى خمسة فروع :-

(١) الحق فى الترخيص بتثبيت الأداء.

(٢) الحق فى الترخيص بنسخ الأداء.

(٣) الحق فى الترخيص بنقل الأداء إلى الجمهور.

(٤) الحق فى الترخيص بنقل صورة الأداء منفصلاً عن الصوت.

(٥) الحق فى الترخيص بنقل صوت الأداء منفصلاً عن الصورة.

وجدير بالذكر أن الترخيص الممنوح من فنانى الأداء لأى حق من الحقوق السابقة لايمكن أن يمتد إلى الحق الآخر وذلك طبقاً لقاعدة تخصيص الترخيص، فلا يمكن للترخيص الممنوح من أجل تثبيت الأداء أن يمتد إلى النسخ ولا إلى النقل إلى الجمهور. وتطبيقاً لذلك قضت محكمة الاستئناف بباريس بأن الترخيص المعطى من المؤدى الموسيقى بتثبيت أدائه السمعى فى فيلم سينمائى لايمتد إلى استعمال هذا الأداء فى شريط سمعى «فونوغرام للفيلم» حيث يلزم فى هذه الحالة الحصول على ترخيص خاص لنشر هذا الفونوغرام من المؤدى أو من يمثله (١).

---

(١) Paris, 4ème ch. B,2 avril 1992, sté E Mi France et SPEDIDAM. et autres, inèdit.

ونجد فى القانون المصرى أن لفنانى الأداء الحق فى الترخيص بتسجيل الأداء الحى على دعامة أو تأجيرها بهدف الحصول على عائد تجارى مباشر أو غير مباشر أو البث الإذاعى لها إلى الجمهور.

وكذلك لفنانى الأداء الحق فى تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى مباشر أو غير مباشر، بغض النظر عن ملكية الأصل أو النسخ المؤجرة.

وأخيراً يملك فنانى الأداء الحق فى الإتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الانفراد فى أى زمان أو مكان (١).

ونجد أن الترخيص باستغلال أى حق من هذه الحقوق لا يمتد إلى الحق الآخر، بل يلزم ترخيصاً آخر لاستغلال أى حق بخلاف الحق محل الترخيص.

وهذا ما أكدته المادة (١٤٩) من القانون المصرى بقولها «للمؤلف أن ينقل إلى الغير كل أو بعض حقوقه المالية المبينة فى هذا القانون».

ويشترط لانعقاد التصرف أن يكون مكتوباً وأن يحدد فيه صراحة وبالتفصيل كل حق على حدة يكون محلاً للتصرف مع بيان مداه والغرض منه ومدة الاستغلال ومكانه. ويكون المؤلف مالكاً لكل ما لم يتنازل عنه صراحة من حقوق مالية، ولا يعد ترخيصه باستغلال أحد هذه الحقوق ترخيصاً منه باستغلال أى حق مالى آخر يتمتع به على المصنف نفسه.

ومع عدم الإخلال بحقوق المؤلف الأدبية المنصوص عليها فى هذا القانون، يمتنع عليه القيام بأى عمل من شأنه تعطيل استغلال الحق محل التصرف.

ورغم أن هذه المادة تتعلق بالتنازل عن حقوق المؤلف، إلا أنها تنطبق أيضاً على الحقوق المجاورة طبقاً لنص المادة (١٥٩) من نفس القانون التى تنص على :-

«تنطبق الأحكام الخاصة بتنازل المؤلف عن حقوقه المالية وفقاً لهذا القانون على أصحاب الحقوق المجاورة» وعلى ذلك وطبقاً لهذين النصين يتضح لنا أن المشرع

---

(١) انظر المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، وجدير بالذكر أن هذه الحقوق مقررة للفنان فى التسجيلات السمعية فقط.

المصرى قد اعتنق قاعدة تخصيص الترخيص، بحيث أن الترخيص باستعمال أحد الحقوق لا يمتد إلى استعمال الحق الآخر.

المطلب الثانى

محل الترخيص وحالات الإعفاء منه

-٣٨٢- تمهيد :

لا شك أن الحق فى الترخيص لابد وأن ينصب على حالات معينة نصت عليها التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية، كما أن هناك حالات إعفاء من هذا الترخيص وهذا ما سوف نوضحه :-

الفرع الأول

حالات وجوب الترخيص «محل الترخيص»

-٣٨٣- [١] الحق فى التثبيت (Le droit de Fixation)

نص المشرع الفرنسى فى مادته رقم (L.212-3) على هذا الحق بقوله «يخضع لترخيص من فنانى الأداء تثبيت أدائه»(١).

وهذا الحق منصوص عليه أيضاً فى القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، فى مادته ١٥٦ فقرة (٢) بقوله «ويعتبر استغلالاً محظوراً بوجه خاص تسجيل هذا الأداء الحى على دعامة».

أما نص معاهدة روما فى المادة السابعة، فقد قيد الحق فى التثبيت بأن يكون غير مثبت بقولها يحق لفنانى الأداء منع «تثبيت أدائهم غير المثبت على دعامة مادية دون موافقتهم».

وكذلك فعلت المادة (٦) من معاهدة الويبو فى فقرتها الثانية، حيث نصت على أن «يتمتع فنانو الأداء بالحق فى التصريح: [٢] بتثبيت أوجه أدائهم غير المثبت»، وهذا الحق

---

(١) راجع ما سبق ، ص ٤٩٧.

منصوص عليه أيضاً فى المادة (١٤) (١) من «اتفاقية تريبس» بقولها «يحق للمؤدين منع الأفعال التالية: تسجيل أدائهم غير المسجل.

ونجد من خلال نص المشرع الفرنسى أن المقصود بالحق فى التثبيت هو التثبيت الأول "La Fixation premiére" ، والمقصود بالتثبيت الأول للأصوات – كما ورد فى معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة هو : التسجيل الأصلى لأصوات أى «تمثيل أو أداء مباشر، أو أية أصوات أخرى غير منقولة عن تثبيت موجود بالفعل، على دعامة مادية دائمة، مثل الأشرطة أو الإسطوانات أو أى وسيلة ملائمة أخرى تسمح بإدراكها أواستنساخها أو نقلها مراراً وتكراراً بأى شكل من الأشكال.

ولا ينبغى الخلط بين التثبيت الأول للأصوات والنشر الأول لأى فونوغرام(١)، فالتثبيت قد يكون من العروض الحية كما قد يتحقق عن طريق التسجيلات التى تحدث فى الاستوديو أو تلك التسجيلات الخارجية.

كما يشير المشرع الفرنسى أيضاً إلى التثبيتات السمعية البصرية أثناء البث الإذاعى(٢).

وجدير بالذكر التمييز بين مصطلح النسخ وهو الأكثر استعمالاً فى قوانين حق المؤلف، ومصطلح التثبيت(٣).

فالحق فى النسخ قد عرفته المادة (L.122-3-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بأنه «ذلك الحق الذى يتضمن التثبيت المادى للمصنف بكافة وسائل التثبيت التى تسمح بنقلها إلى الجمهور بطريقة غير مباشرة.

ونجد هذه المادة (L. 122-3-2) أعطت أمثلة لهذا النسخ مثل التسجيل الميكانيكى (L'enregistrement mécanique) أو السينمائى (cinematographique) أو المغناطيسى (magnetique) (٤).

---

(١) انظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، مرجع سابق، مصطلح رقم (117) .

(2) V. P. Tafforeau, th Precité n° . p

(3) V. P. Tafforeau, th Precité n° 112 . p110

وعلى ذلك فإن الفرق بين الحق فى التثبيت والحق فى النسخ - كما يرى البعض([1])- أن الحق فى النسخ يفترض وجود تثبيت سابق عليه، بعكس التثبيت الذى يستلزم أن يكون غير منقول عن تثبيت موجود بالفعل، ويؤكد هذاالقول تعريف معاهدة روما فى مادتها الثالثة (هـ) الاستنساخ بقولها «إنتاج نسخة واحدة أو أكثر عن أى تثبيت».

وهذا التعريف يوضح - بما لا يدع مجالاً لأدنى شك - الفرق الواضح بين التثبيت والنسخ، فالتثبيت يكون تسجيل أولى للأداء الحى سواء كان هذا الأداء فى حفلة "en concert" أو فى الاستديو "en studio" ([2]) إلخ، أما النسخ فيكون بإنتاج نسخة أو أكثر من هذا التثبيت الأولى.

-٣٨٤- [٢] الحق فى النسخ (Le droit de reproduction)

يتطلب القانون الفرنسى والمصرى ضرورة الحصول من فنانى الأداء على ترخيص لنسخ الأداء (L.212-3) المادة ١٥٦، كما تنص على هذا الحق المادة (٧) من معاهدة روما والمادة (١٤) من معاهدة التريبس والمادة (٧) من معاهدة الويبو ([3]).

وسنتناول هذا الحق تباعاً :-

([4]) V. art. 122-3 "La reproduction consiste dans la fixation matièrielle de l'oeuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une maniérs indirect.
Elle peut s'effecteur notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, maulage et tout procédé des arts graphiques et plastique, enregistrement mecanique, cinematographie ou magnétique.
Popur les oeuvres d'architecture, la reproduction consiste également dans l'exécution répétée d'un plan ou d'un projet type.

([1]) **V. P. Tafforeau**, th. Precité

([2]) **V. Jsable wekslen**, op. cit, n°.52 , p15.

([3]) راجع ماسبق ص ، تنص المادة السابعة من معاهدة الويبو على «يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لأوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية، بأى طريقة أو بأى شكل كان.
وانظر أيضا نص المادة (Art 107-1) من القانون الأسبانى التى تنص على حق فنانى الأداء فى النسخ بقولها
"L'artiste interprète ou exécutant a le droit exclusif d'autoriser la reproduction direct ou indirecte de fixations de ses prestations.

-٣٨٥- * أولاً: تعريف الحق فى النسخ : لم يعرف القانون الفرنسى الحق فى النسخ فى مادة الحقوق المجاورة وإن كان قد ورد تعريف للحق فى النسخ بالنسبة لحق المؤلف، حيث عرفته المادة (3-122) بأنه ذلك الحق الذى يتضمن التثبيت المادى للمصنف بكافة وسائل التثبيت التى تسمح بنقلها إلى الجمهور بطريقة غير مباشرة مثل التسجيل الميكانيكى أو السينمائى أو المغناطيسى.

وقد ورد تعريف النسخ فى المادة (١٣٨) من القانون المصرى رقم (٩) بأنه «استحداث صورة أو أكثر مطابقة للأصل من مصنف أو تسجيل صوتى بأى طريقة أو فى أى شكل بما فى ذلك التخزين الإلكترونى الدائم أو الوقتى للمصنف أو للتسجيل الصوتى».

أما معاهدة روما فقد عرفت الاستنساخ فى المادة (٣) (هـ) بأنه «إنتاج نسخة واحدة أو أكثر عن أى تثبيت).

ويرى البعض (١) أن هذا التعريف يشمل النسخ المادى فقط ولا يمكن أن يمتد إلى النسخ عن طريق التخزين على الشبكات الإلكترونية بالرغم من أن «تخزين الأداء المحمى أو الفونوغرام تحت شكل رقمى على دعامة إلكترونية يعتبر نسخاً».

وعلى ذلك فيمكن لنا تعريف الحق فى النسخ بأنه ذلك الحق المقرر لفنانى الأداء والذى بموجبه يستطيع أن يمنح ترخيص بانتاج نسخة واحدة أو أكثر عن تثبيت موجود بالفعل، بما فى ذلك تخزين الأداء على دعامة إلكترونية، مع ملاحظة أن تخزين الأداء غير المثبت يعتبر تثبيتاً وليس نسخاً .

-٣٨٦- * ثانياً: طرق النسخ : يظل الاستنساخ خاضعاً لحق فنانى الأداء أياً كان المنوال Mode أو الطريقة المستخدمة فى إنجازه. وقد يتحقق ذلك بواسطة شرائط الكاسيت أو الإسطوانات (disques) أو السيديهات أو غيرها من طرق النسخ (٢).

ومهما يكن من أمر الوسيلة المتبعة فى الاستنساخ فإن موافقة فنانى الأداء ضرورية لإسباغ صفة المشروعية عليه سواء تحقق ذلك بنفس المادة التى أنجز بها العمل الأصلى أم

---

(١) V. Jsable wkstein, op cit, n° 22, p 15

(٢) انظر د/عبد الحفيظ بلقاضى، مرجع سابق، ص١٩٩

لا، كما لا يغنى عن هذه الموافقة أن يكون الاستنساخ مفترضاً استعمال فن مغاير للفن الذى استلزمه العمل الأصلى.

وقد قضى تطبيقاً لذلك - بأن من حق فنانى الأداء الاعتراض على دمج تسجيلات أدائهم فى فيلم إعلانى (Film Publicitaire) أو توزيع إسطوانة منتجة من هذا التسجيل(١)، أو صنع شرائط فيديو من البث التليفزيونى والتجارة فيها دون ترخيص من فنانى الأداء.

وغنى عن البيان أن كل نسخ للأداء بدون موافقة فنانى الأداء بترخيص مكتوب وخارج عن نطاق القيود القانونية(٢) يخضع للتجريم وفقاً لنص المادة (L.335-4) من التقنين الفرنسى والمادة ١٨١ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

-٣٨٧- * ثالثاً : نطاق الحق فى النسخ : تتصرف نصوص الحق فى النسخ سواء فى القانون المصرى أو معاهدة روما أو معاهدة التريبس أو معاهدة الويبو إلى التسجيل الصوتى ذلك أن هذه النصوص تقرر حقوقاً لفنانى الأداء فى التسجيلات الصوتية فقط، أما التسجيلات السمعية البصرية فتخرج عن نطاق هذه النصوص، والدليل على ذلك فى القانون المصرى هو نص المادة ١٥٦ من القانون المصرى التى قررت حقوق فنانى الأداء فقد أعقبتها بالقول «ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى ما لم يتفق على ذلك».

وبناءً على هذا النص فإن تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى يخرج عن نطاق الحقوق المقررة لفنانى الأداء فى القانون المصرى، وإذا أراد الفنان أن تسرى هذه النصوص على التسجيل السمعى البصرى، فيجب أن يعقد اتفاقاً مع المنتج على ذلك، وفى هذه الحالة فإن هذا الاتفاق لايستطيعه إلا الفنانين البارزين وهنا تبرز قصور هذه النصوص فى تحقيق الحماية المرجوة لفنانى الأداء.

وكذلك فإن نص المادة (١٤) من معاهدة التريبس واضح الدلالة فى قصده على التسجيلات الصوتية بقوله.

---

(١) V. P. Tafforeau, th. precité.

(٢) انظر ما سبق، ص٣٤٤.

[١] فيما يتعلق بتسجيل أعمال المؤدين فى تسجيلات صوتية، يحق للمؤدين منع الأفعال التالية ..... .

وبالنسبة للمادة السابقة من معاهدة الويبو فقد قصرت حق فنانى الأداء فى الاستئثار بالتصريح بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لأوجه أدائهم المثبتة على التسجيلات الصوتية، بأى طريقة أو بأى شكل كان.

وحتى بالنسبة للقانون الفرنسى فإن قرينة التنازل المقررة لصالح منتج التسجيلات السمعية البصرية يجعل الحق فى النسخ ينتقل إلى المنتج، ولا يملك فنانى الأداء التصريح بنسخ أدائه فى تسجيل سمعى بصرى.

وعلى الجانب الآخر فإن الحق فى النسخ فى هذه النصوص كلها تمتد لكى تنطبق فى المحيط الرقمى، ولا يجوز تقييد مفهوم الاستنساخ لمجرد اتخاذه شكلاً رقمياً من خلال تخزينه فى ذاكرة إلكترونية.

وبالرغم من أن معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى تتضمن بعض الأحكام التى ترمى إلى توضيح مسألة تطبيق حق الاستنساخ على تخزين المصنفات المعدة فى شكل رقمى فى دعامة إلكترونية، فإن تلك الأحكام لم تدرج فى نص المعاهدة فى نهاية الأمر.

غير أن المؤتمر الدبلوماسى اعتمد بياناً متفقاً عليه جاء فيه أن حق الاستنساخ، كما نصت عليه المادة ٧ ، ١١ من المعاهدة والاستثناءات المسموح بها بناءً على المادة ١٦ تنطبق انطباقاً كاملاً على المحيط الرقمى، ولاسيما على الانتفاع بأوجه الأداء والتسجيلات الصوتية ذات الشكل الرقمى.

ومن المفهوم أن تخزين أداء أو تسجيل صوتى محمى رقمى الشكل فى دعامة الكترونية يعتبر استنساخاً بمعنى المادتين المذكورتين أعلاه (١).

---

(١) انظر وثيقة الويبو - تأثير التكنولوجيا الجديدة فى حماية حقوق الملكية الفكرية، سابق الإشارة إليها ص١٠.

-٣٨٨- [٣] حق النقل إلى الجمهور (droit de communication au public)

يتمتع فنانو الأداء بالحق فى نقل أدائه إلى الجمهور طبقاً لنص المادة (L.212-3) من التقنين الفرنسى والمادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى والمادة (٧) من معاهدة روما والمادة (١٤) من معاهدة التريبس والمادة (٦) من معاهدة الويبو وحق النقل إلى الجمهور هو الغاية الأساسية من أى تثبيت أو نسخ للأداء.

ويعرف حق النقل إلى الجمهور بأنه : تمكين الناس عموماً من إدراك أى مصنف أو تمثيل أو أداء أو فونوغرام أو برنامج إذاعى بالحواس وبأى طريقة مناسبة. ويعنى ذلك عدم حصر هذه الإمكانية فى بعض أشخاص معينين ينتمون إلى جماعة خاصة.

وهذا المفهوم أوسع معنى من النشر، حيث أنه يشمل كذلك من بين جملة أمور بعض أشكال أخرى من الاستعمال نظير التمثيل أو الأداء العلنى والإذاعة والنقل إلى الجمهور بالوسائل السلكية أو نقل برنامج إذاعى إلى الجمهور بطريقة مباشرة (١).

وقد ورد تعريف النقل إلى الجمهور بالنسبة لأغراض معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى فى المادة (٢) (ز) بقولها «يقصد بعبارة النقل إلى الجمهور» إن كان المنقول أداء أو تسجيلاً صوتياً أن تنقل إلى الجمهور بأى وسيلة خلاف الإذاعة، الأصوات التى يتكون منها الأداء أو الأصوات أو أوجه تمثيل الأصوات المثبتة فى تسجيل صوتى.

ولأغراض المادة (١٥)، تشمل عبارة النقل إلى الجمهور «تمكين الجمهور من سماع الأصوات المثبتة فى تسجيل صوتى».

ومعنى ذلك أن نقل الأصوات إلى الجمهور عن طريق الإذاعة لا يدخل فى عبارة النقل إلى الجمهور طبقاً لأغراض معاهدة الويبو، ولا يخضع لنطاق الحق فى الترخيص المنصوص عليه فى المادة (٦) وإن كان له حكم خاص نصت عليه المادة (١٥) من نفس المعاهدة بقولها « (١) يتمتع فنانو الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية بالحق فى مكافأة عادلة واحدة مقابل الانتفاع المباشر أو غير المباشر بالتسجيلات الصوتية المنشورة لأغراض تجارية لإذاعتها أو نقلها إلى الجمهور بأى طريقة كانت.

---

(١) انظر معجم مصطلحات حق المؤلف، مرجع سابق، مصطلح رقم (٤٢).

وجدير بالذكر أن الحق فى إذاعة الأداء الحى ونقله إلى الجمهور - وفقاً لمعاهدة الويبو - يشمل كل أنواع الأداء الحى وليس الأداء السمعى فحسب. بناءً على المادة (٦).

-٣٨٩- [٤] الحق فى التأجير (Le droit de location)

على عكس القانون المصرى الذى نص صراحة على حق فنانى الأداء فى التأجير فى مادته ١٥٦ فقرة (٣) بقوله «يتمتع فنانو الأداء بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية:- (٣) تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى مباشر أو غير مباشر، بغض النظر عن ملكية الأصل أو النسخ المؤجرة، كان مسلك المشرع الفرنسى جد مختلف حيث استعمل ألفاظاً ومعانى تغاير تماماً ما استعملها فى النص على حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة ونجد هذا الاختلاف واضحاً فى إغفاله النص على حق فنانى الأداء فى التأجير، وهذا ما دفع الفقه الفرنسى لنقد هذا النص، وكان سبباً فى اختلاف الفقهاء الفرنسيين حول تمتع فنانى الأداء بالحق فى التأجير.

ولذلك نجد المادة (L.212-3) تنص على أن «يخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء تثبيت أدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور وكل استعمال مستقل لصوت وصورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً».

هذا النص جعل البعض (١) يتساءل هل حق فنانى الأداء فى نقل أدائه إلى الجمهور يتضمن حقه فى التأجير، لاسيما وأن الصيغة المستعملة صيغة عامة يمكن أن تستوعب الحق فى التأجير؟

ولكن هذا الرأى محل نظر، وذلك لأن المشرع الفرنسىعندما نص على حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة (٢) نص على الحق فى التأجير بصورة صريحة ومستقلة عن حق النقل إلى الجمهور ولم يفعل ذلك بالنسبة لحق فنانى الأداء. هذا التمييز وهذه المغايرة التى سلكها المشرع الفرنسى تجاه أصحاب الحقوق المجاورة، جعله

---

(١) V. André Lucas et le autre, op. cit. n°. 824, p. 647 "le droit de communication au public inclunt il un droit de location et de prêt"?

(٢) انظر المواد (L. 213-1-2) , (L. 215-1-2) , (L. 216-1-2) من التقنين الفرنسى التى تقرر حقوق باقى أصحاب الحقوق المجاورة.

محل نقد، وجعل البعض يتشكك فى تمتع فنانى الأداء بالحق فى التأجير([1])، لاسيما وأن الأعمال التحضيرية لقانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ تخلو تماماً من الإشارة إلى وجود أو عدم وجود الحق فى التأجير لصالح فنانى الأداء، على عكس أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى.

-٣٩٠- رأينا الخاص فى تمتع فنانى الأداء بالحق فى التأجير فى القانون الفرنسى:-

لو نظرنا إلى النصوص الفرنسية التى تقرر حقوق فنانى الأداء وحقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة، لوجدنا أن النص الفرنسى الذى قرر حقوق فنانى الأداء غفل تماماً الإشارة إلى حقهم فى التاجير، على عكس النصوص الأخرى التى قررت الحقوق المادية لباقى أصحاب الحقوق المجاورة، حيث نصت صراحة على حقهم فى التأجير، ولا يمكن لنا أن ننعت المشرع الفرنسى بالغفلة أو النسيان أو عدم الدقة فى استخدام الألفاظ.

وبناء عليه فإن المشرع الفرنسى - فى رأينا - لم يعترف لفنانى الأداء بالحق فى التأجير، وهذا المسلك من المشرع الفرنسى منتقد من وجهة نظرنا، وذلك لأن هذا الحق مقرر لفنانى الأداء فى كثير من القوانين الوطنية مثل القانون المصرى كما سبق أن ذكرت.

-٣٩١- اتفاقية الويبو والحق فى التأجير :-

نصت معاهدة الويبو فى مادتها التاسعة على هذا الحق بقولها([2]): «يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بتأجير النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبت فى تسجيلات صوتية للجمهور لأغراض تجارية، حسب التعريف الوارد فى القانون الوطنى للطرف المتعاقد، حتى بعد توزيعها بمعرفة فنان الأداء أو بتصريح منه. وهذا النص يؤكد على مثالب التشريع الفرنسى فى عدم نصه على الحق فى التأجير بالنسبة لفنانى الأداء.

([1]) V. Audrey Lebois, th. precité, n°. 301, p. 147.

([2]) وتنص الفقرة الثانية من نفس المادة (٩)

الحق فى التأجير بالنسبة للمنتجين وهيئات الاتصال السمعى البصرى فى تقنين الملكية الفكرية الفرنسى

-٣٩٢- تنص المادةL.213-1 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى على أن (يلزم الحصول على ترخيص من منتج الفونوغرام من أجل النسخ أو التصرف إلى الجمهور- سواء عن طريق البيع- المقايضة- التأجير- النقل إلى الجمهور).

واستعمل المشرع نفس هذه الصيغة عندما نص على حقوق منتجى الفيديوغرام وهيئات الإذاعة([1]). ومن هذه النصوص يتضح لنا أن المشرع الفرنسى قد اعترف- صراحة- لمنتج الفونوغرام ومنتج الفيديوغرام وهيئات الاتصال السمعى البصرى بالحق فى التأجير- على عكس ما فعل بالنسبة لفنانى الأداء، حيث لم يشمل النص الحق فى التأجير بصورة صريحة.

ومن ثم فإن كل نسخ للفونوغرام أو بيعه أو تأجيره أو مقايضته أو نقله إلى الجمهور- طبقاً للمعانى التى أوضحناها فى حقوق فنانى الأداء- يخضع لترخيص من منتج الفونوغرام.

ونفس الأمر يتعلق بمنتج الفيديوغرام، حيث يلزم الحصول على ترخيص من منتج الفيديوغرام من أجل نسخ الفيديوغرام أو بيعه أو تأجيره أو مقايضته أو نقله إلى الجمهور(L.215-1-2) وبالنسبة لهيئات الاتصال السمعى البصرى فإنه يلزم الحصول منها على ترخيص من أجل نسخ برامجها أو بيعها أو تأجيرها أو مقايضتها أو بثها أو نقلها إلى

([1]) V. art. (L.213-1-2) "L'autorisation du producteur de phonogramme est requise avant toute reroduction, mise à la disposition du public par La vente, L'echange ou le louge, au communication au public de son phonogramme".

- art. L.215-1-2. "L'autorisation du producteur de vidéogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'echange ou le louge, ou la communication au public de son vidéogramme.
- art. L.216-1-1. "sont soumises à l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle la reproduction de ses programmes, ainsi que leur mise à la disposition du public par vente, louage ou échange, leur tétédiffusion et leur communication au public dans un lieu accessible à celui-ci moyennant d'un droit d'entrée.

الجمهور(L.216-1-1) ويرى البعض (١) أن المشرع الفرنسى- قد تبنى النظام المغلق un" système Fermé" بالنسبة لحقوق أصحاب الحقوق المجاورة، حيث لا يتقرر حقوق إلا المذكورة فى النص، على عكس حقوق المؤلف الذى منحه المشرع حق مطلق على مصنفه(٢) ومن ثم فإن الأشكال التجارية فى استغلال الحقوق تخضع للمنتجين (سواء عن طريق البيع- التأجير- المقايضة) حيث يمكن لهم أن يمنعوا مالك النسخ من استغلالها تجارياً،وهذا يرجع- إلى خصوصية هذه الحقوق- فلا يمكن أن يترتب على بيع نسخ الفونوغرام أو الفيديوغرام حق المالك فى استغلالها تجارياً وهذا ما جعلنا نرفض اعتبار الحق المادى لأصحاب الحقوق المجاورة حق ملكية، لأنه لو كان حق ملكية لترتب عليه أن مالك النسخ يستطيع أن يستغلها بكافة طرق الاستغلال وهذا لا يجوز.

وجدير بالذكر أن المشرع الفرنسى لم يعترف لأصحاب الحقوق المجاورة بالحق الاستئثارى فى الإعارة(٣)، ومن ثم فإن إعارة نسخ الفونوغرام والفيديوغرام والبرامج حرة، ولا تخضع لسلطة المنتجين أو هيئات الاتصال السمعى البصرى، على عكس المؤلف الذى له الحق فى الترخيص أو المنع من إعارة نسخ مصنفه (٤).

---

(١) V. Audrey lebois, th, precité, n°. 296, p.146.

(٢) ونجد هذا النظام المفتوح بالنسبة لحق المؤلف فى نص المادة (١٤٦) من القانون المصرى التى تبدأ بقولها «يتمتع المؤلف وخلفه من بعده، بحق استئثارى فى الترخيص أو المنع لأى استغلال لمصنفه بأى وجه من الوجوه و بخاصة.....

ونجد النظام المغلق فى نص المادة ١٥٦ من القانون المصرى التى تقرر حقوق فنانى الأداء، بعكس المادة ١٥٧، ١٥٨ من القانون المصرى اللتان تقرران حقوق منتجى الفونوغرام وهيئات الإذاعة فقد تبنى المشرع المصرى النظام المفتوح، حيث نص على حق منتج الفونوغرام فى منع أى استغلال لتسجيلاتهم بأية طريقة من الطرق. ونفس الأمر فيما يتعلق بهيئات الإذاعة.

وعلى ذلك فإن المشرع المصرى لم يأخذ بالنظام المغلق فى استغلال حقوق أصحاب الحقوق المجاورة إلا فيما يتعلق بفنانى الأداء فقط.

(3) V. Audrey lebois, th, precité, n°. 298, p.146.

(4) V. Audrey lebois, th, precité, n°. 298, p.146.

-٣٩٣- ونجد القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ يعترف لأصحاب الحقوق المجاورة - صراحة - بالحق فى الإعارة (فنانى أداء - هيئات إذاعة) (١)، أما بالنسبة لمنتجى الفونوغرام فإن المشرع المصرى قد تبنى النظام المفتوح الذى يسمح بإضافة أى استغلال لحقوق المنتج، حيث نص المادة (١٥٧) على الحقوق المالية لمنتجى التسجيلات الصوتية «الفونوغرام» بقوله: (١) منع أى استغلال لتسجيلاتهم بأية طريقة من الطرق بغير ترخيص كتابى مسبق.

وهذا - من شأنه - السماح للمنتجين أن يعتبروا أى استغلال يخضع لسلطتهم إلا ما استثنى بنص خاص- كما فى القيود القانونية التى عرضنا لها فى القسم الأول.

-٣٩٤- خامساً : الاستعمال المستقل لصوت أو صورة الأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً.

هذه الصورة ينفرد بها التشريع الفرنسى دون سواه، ولعل السبب فى ذلك - من وجهة نظرنا - يرجع إلى انفراد هذا التشريع بقرينة التنازل الممنوحة للمنتج فى المصنف السمعى البصرى، والدليل على ذلك أن المشروع الأولى لقانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ لم يكن ينص على هذه الصورة(٢)، ولكن الجمعية الوطنية هى التى قامت بتعديل هذا النص ليظهر بالصورة التى ظهر عليها، وقد قيل فى تبرير هذا التعديل أن إدخال هذه الصورة من صور محل الترخيص تهدف إلى الحد من قرينة التنازل الممنوحة للمنتج فى المصنف السمعى البصرى(٣).

---

(١) أنظر المادة ١٥٦، والمادة ١٥٨ من القانون المصرى حيث تقرر الأولى حقوق فنانى الأداء، والثانية تنص على حقوق هيئات الإذاعة.

(2) **V. Guegen jean-** Marie, th. precité, p. 602. L'article 18 se montre plus complet que l'article du projet de loi.

(3) **V.P. Tafforeau**, th precité, n° 118, p 115
V. auss, André Lucas et l'autre, op cit. n° 825. p. 647

ويرى البعض([1]) – أن نص المادة (L.212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي – قد جاء أكثر تكاملاً من مشروع القانون الذى جاء خالياً من الإشارة إلى وجوب الترخيص من فنانى الأداء من أجل الاستعمال المنفصل لصوت أو صورة الأداء وذلك بالنسبة للمصنف السمعى البصرى، حيث أن عدم النص عليها يجعل الاستغلال المنفصل لأى من العنصرين يتعارض مع الاستغلال الإجمالى وهذا من شأنه التأثير على استغلال المصنف السمعى البصرى، وهذا التحديد مهم جداً فى عصرنا الحالى حيث مكنت التكنولوجيا الحديثة المنتجين من استغلال الجزء الصوتى (La partie sonore) وحده والجزء البصرى (La partie visuelle) وحده، مما قد يترتب عليه ضياع حقوق المؤدين، لذلك كان نص المادة موفقاً عندما اشترط ضرورة الحصول على ترخيص لهذا الاستعمال المنفصل([2]).

فإذا كانت قرينة التنازل تمنح المنتج الحق فى الترخيص بتثبيت الأداء ونسخه ونقله إلى الجمهور، فإنها لا تمتد إلى الاستعمال المستقل لصوت الأداء أو صورته إلا بعد الحصول على ترخيص من فنانى الأداء بذلك.

وهذا التحديد مهم جداً فى هذا العصر وذلك بسبب التطور التقنى المثير الذى أعطى الفرصة أمام المنتجين لإمكانية الاستفادة من كل جزء من المصنف السمعى البصرى على حده. الجزء السمعى وحده أو الجزء البصرى وحده، وهذا قد يعرض استغلال المصنف السمعى البصرى للمنافسة ويحد من الإقبال عليه، أضف إلى ذلك أنه قد يعرض سمعة المؤدى نفسه للخطر عند فصل الجزء السمعى عن الجزء البصرى([3])

([1]) La même.

([2]) اشتراط الكتابة للحق فى الترخيص هو مسلك معظم القوانين الوطنية ونذكر على سبيل المثال القانون الأسبانى حيث تنص المادة (Art 1062) على ذلك بقولها:

"Cette autorisation doit être accordée par écrit"

([3]) V. Guegenjean- Marie, th. precité, p. 602.

ومن هنا فإن النص على وجوب الترخيص بذلك من فنانى الأداء يكون قد حد من قرينة التنازل الممنوحة للمنتج.

وعلى ذلك فإن فنانى الأداء يمكن أن يحصل على مقابل مالى مستقل وذلك بسبب استغلال الجزء الصوتى فقط (١).

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو: هل يمكن لفنانى الأداء الحصول على مقابل مالى من أجل استعمال الصورة وحدها؟

لم تميز المادة (3-212) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى بين صوت الأداء وصورته، ولكن هل يمكن للصورة أن تكون جزءاً من الأداء؟

الإجابة على هذا السؤال تختلف بحسب اختلاف أشكال الأداء، فمثلاً الممثلين والمطربين فى الفيلم الغنائى تشكل صورهم وتعبيرات وجوههم جزءاً مهماً ومكملاً للأداء ومن ثم فإن استعمال هذه الصورة مستقلة عن الأداء تخضع لترخيص من فنانى الأداء وبالتالى يمكن أن يحصل المؤدى على مقابل مالى بسببها. وفى المقابل لو أن هناك فرقة موسيقية تعزف فى حفلة معينة فإن نقل صورة الحفلة دون الجزء السمعى وهو المهم فى هذا الأداء لا يمكن أن تخضع لنص المادة 3-212 من هذا التقنين (٢).

ولكن نقل صور العازفين ليس حراً، فيمكن لهم الاستناد إلى الحق على الصورة لكى يمنعوا بث صورهم، وهذا الحق يمكن أن يكون له مظهر اقتصادى عن طريق التفاوض على مقابل مالى من قبل الموسيقيين (٣).

وأخيراً فإن المايسترو Le Chef d'orchestre يقدم أداؤه عن طريق السمع والنظر فى آن واحد، وعلى ذلك فإن أداؤه يترجم إلى واقع حى ملموس عن طريق تنفيذ

---

(1) V. art. 212-3-C. prop. Acteul. Fr.

(2) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 119, p.116.

(3) **V. Jean- Christophe Galloux** La distinction entre la personne et la choses in Nouvelles technologies et propriété éd. thémis, litec diffusion, p. 214.

مشار إليه لدى P. Tafforeou، رسالة سابقة، رقم ١٢٠، ص ١١٦.

الموسيقيين الذين يديرهم، وبالتالى فيجب أن يخضع استعمال صوت الأداء الجماعى لترخيص من المايسترو.

ونفس الحال بالنسبة لصورة هذا المايسترو، حيث تشكل إشارات يده جزءاً من أدائه وبالتالى فيجب أن تخضع لترخيص مكتوب من المايسترو(١).

الخلاصة : يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى المانع لاستغلال أداءه بكافة صور الاستغلال دون الحصول على ترخيص مكتوب منه، وإلا خضع هذا الاستعمال الذى يفتقر إلى ترخيص من فنانى الأداء للتجريم من قبل القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية التى عرضنا لها.

---

(١) V. P. Tafforeou, th. precité, n°. 122, p. 117.

الفرع الثانى

حالات الإعفاء من الترخيص

-٣٩٥- تمهيد: هناك حالات يتم فيها الإعفاء من الترخيص والمقابل المالى معاً، وهذه الحالات عرضنا لها عند دراستنا للقيود القانونية وأمثلتها الحفلات الخاصة والمجانية والتى تتم فى المحيط العائلى، وحالات التقليد أو المحاكاة الساخرة، الخ ولن نتعرض لها هنا(١).

أما كلامنا فى هذا الفرع فسينحصر فى بحث حالات الإعفاء من الترخيص فقط، والتى تتمثل فى الرخص القانونية، وسيكون تناولنا لهذا الموضوع من زوايا عدة وهى:-

(١) أساس الرخص القانونية.

(٢) الطبيعة القانونية للرخص القانونية.

(٣) مجال تطبيقها.

وقبل الكلام عن هذه الموضوعات يجب علينا أن نفرق بين ثلاث مصطلحات يستخدمها الفقه للدلالة على الرخص:

أولها : يتعلق بالرخص الإجبارية (licences obligatoires).

وثانيها: يتعلق بالرخص القانونية (Licences légales).

وثالثها: يتعلق بالرخص غير الإرادية (licences non volontaires).

فهل هناك فرق بين هذه المصطلحات؟

أولاً: الرخص الإجبارية أو الترخيص الإجبارى: يقصد بهذا المصطلح عموماً إذن من نوع خاص غالباً ما تمنحه بالضرورة السلطات المختصة أو يتم منحه أيضاً بواسطة منظمات المؤلفين بشروط محددة مقابل استعمال المصنفات لأغراض معينة. وخلافاً للتراخيص القانونية التى يجوز الحصول عليها قانوناً بصورة مباشرة ودون تقديم أى طلب

---

(١) راجع ما سبق ص ٢١٥.

أو إخطار سابق، فإن التراخيص الإجبارية يجب أن تكون موضع طلب سابق، وأن يتم منحها صراحة، أو تخضع على الأقل لإخطار سابق إلى صاحب حق المؤلف(١).

ثانياً: الرخص القانونية أو الترخيص القانوني: هو تصريح ممنوح قانوناً لاستعمال مصنف محمى بموجب حق المؤلف بطريقة محددة وبشروط معينة ومقابل دفع «جعالة المؤلف»(٢).

ومن هذين التعريفين يتضح لنا الفرق بين الرخص الإجبارية والرخص القانونية، فالرخص الإجبارية تنشئ عقد ملزم، فى حين أن الرخص القانونية تتضمن تصريح من القانون باستعمال مصنفات معينة محمية بواسطة حق المؤلف، ولا يوجد حاجة إلى العقد، فالترخيص فيها يكون تلقائياً ومن خلال القانون (٣).

ثالثاً: الرخص غير الإرادية أو الترخيص غير الإرادى : وهذا المصطلح هو تعبير عام يشمل النوعين السابقين(٤).

بعد هذا التوضيح البسيط نتناول الرخص القانونية كالتالى :

-٣٩٦- أولاً: أساس الرخص القانونية: لما كانت الرخص القانونية تؤدى إلى تقلص الحق الاستئثارى للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، فكان لابد من أساس تستند عليه ويبرر وجودها الذى يضر بلا شك - بصاحب الحق، فما هو هذا الأساس؟

يذهب البعض (٥) إلى أن هناك أسس عملية وأخرى نظرية تبرر وجود هذه الرخص.

[١] الأسس العملية : لا شك أن هناك ضرورة عملية فى تقرير هذه الرخص القانونية تنحصر فى الآتى:

---

(١) أنظر معجم المصطلحات، حق المؤلف والحقوق المجاورة، مرجع سابق، مصطلح رقم ٥٠.

(٢) المرجع السابق، مصطلح رقم ٢٤٣.

(3) **V. P. Tafforeou**, th. precité, n°. 205, p. 189.

(٤) نفس الموضع السابق.

(5) **V. P. Tafforeou**, th. precité, n°. 208, p. 191.

(١) فى بعض الحالات قد يكون الوصول إلى كل أصحاب الحقوق للحصول على ترخيص منهم باستعمال حقوقهم، ضرباً من ضروب المستحيل، فمن الحكمة تقرير هذه الرخص القانونية لتفادى تعذر الحصول على ترخيص من أصحاب الحقوق فى هذه الحالات.

(٢) استحالة معرفة عدد وأشكال الاستعمالات التى تتم يجعل من المستحيل مراقبة تنفيذ الحق فى الترخيص، ومن ثم يكون وجوده كالعدم، ولتفادى هذه الحالاة كان لابد من تقرير هذه الرخص القانونية لتحفظ حقوق أصحاب الحقوق فى المقابل المالى، بدلاً من ضياع الحق فى الترخيص والمقابل المالى معاً.

(٣) نظام الترخيص القانونى أكثر بساطة من نظام الترخيص التعاقدى، ولاسيما فى حالة الاستعمالات الثانوية للأداءات الموسيقية وخصوصاً فى الإذاعة أو التليفزيون.

(٤) إن مراعاة حق الجمهور فى الثقافة أو المعرفة وحق الوسطاء الاقتصاديين (intermédiaires economiques) من ناحية وأصحاب الحقوق المجاورة وحق المؤلف من ناحية أخرى جعل هناك ضرورة من تقرير هذه الرخص القانونية التى تسهل على الجمهور تلقى هذه المصنفات مع حفظ حق أصحابها فى المقابل المالى.

[٢] الأسس النظرية :

١- أساس أيدلوجى : Fondement idéologique

إن المقابلة بين حقين أحدهما خاص «وهو حق المؤلف والحقوق المجاورة» والآخر عام يتمثل فى حق الجمهور فى الثقافة، يجعلنا نضحى ببعض من الحقوق الخاصة لتحقيق مصالح عامة تتعلق بالمنافع العامة للجمهور، ولذلك تقررت هذه الرخص القانونية.

٢- أساس اقتصادى : Fondement économique

من المعلوم أن الرخص القانونية تتعلق بالاستعمالات الثانوية للفونوغرام التجارى، وبالتالى فهى تتعلق بفنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام، ومن ثم فإن تقريرها يبسط مهمة المستعملين وخصوصاً فى الإذاعة كما يسهل مهمة الهيئات السمعية البصرية فى تحقيق أهدافها لاسيما وأنها تشارك فى صناعة الإبداع وتحقيق الثقافة للجماهير.

أضف إلى ذلك أن هذه الرخص لا تفيد المستعملين وحدهم بل تحقق فائدة كبرى للمؤلفين أنفسهم بسبب ما تحققه هذه الهيئات من شهرة واسعة تؤثر - بلا شك - على اتساع وشهرة أعمال هؤلاء المؤلفين مما يكون له عائد مادى وأدبى لهم([1]).

-٣٩٧- ثانياً : الطبيعة القانونية للرخص القانونية:-

تعددت التأويلات وتنوعت حول تحديد طبيعة الرخص القانونية كالآتى:-

١- الحق فى المقابل المالى العادل «حق الدائنية»: (droit de créance).

يذهب البعض ([2]) إلى أن تقلص الحق الاستئثارى لفنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام فى الرخص القانونية إلى الحق فى المقابل المالى فقط، يجعلنا نكيف الحق فى المقابل المالى على أنه حق الدائنية.

٢- نزع الملكية والتعويض : L'expropriation avec indemnité.

يذهب البعض ([3]) إلى أن الرخص القانونية هى من قبيل نزع الملكية للمنفعة العامة مع التعويض الذى نصت عليه المادة (545) من التقنين المدنى بقولها «لا يجبر أحد عن التنازل عن ملكه، إذا لم يكن ذلك من أجل تحقيق المنفعة العامة ومقابل تعويض عادل وسابق» ([4]).

وعلى ذلك - ووفقاً لهذا الرأى - فإن نزع الملكية قد أخذ شكل الرخص الإجبارية مع اعتبار المقابل المالى العادل الذى نصت عليه المادة (1-1.214) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى هو بمثابة التعويض عن هذا النزع.

([1]) **V. P. Tafforeou**, th. precité, n°. 208, p. 191.

([2]) **V. André Kerver** "le droit d'auteur est il anacheronique? le droit d'auteur 1983, p.369.

([3]) **V. Pierre Yves Gauties**, op. cit, n°. 104, p. 157.

([4]) V. art. 545. C. civ. (Nul ne peut être controint de céder sa propriété, si ce n'est pour cause d'utilité public, et moyennant une juste et préalable indemnité.

ونحن لا نتفق مع هذا الرأى فى تحليله، ذلك أن هناك فرق بين نـزع الملكيـة لتحقيق منفعة عامة وبين تقلص الحق الاستئثارى لفنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام إلـى الحـق فـى المقابل المالى فقط، مع إحلال القانون محل صاحب الحق فى إعطاء التراخيص.

فرغم التشابه الذى بين النظامين – من حيث الهدف – وهو تحقيق المصلحـة العامـة، إلا أنهما – فى رأينا – مختلفين، وذلك لأن الرخص القانونية لا تنصب على الحق بكاملـه، بل تنصب على جزء منه وهو الحق فى الترخيص(١)، كما أن المقـابل المـالى لا يمكـن أن يكون تعويضاً، بل هو حق فى المقابل المـالى نظـير استغلال الأداء، أو التسـجيل السـمعى الذى هما محل الترخيص القانونى.

كمـا أن هـذه الرخـص تحقق مصلحـة أصحـاب الشـأن عـن طريـق شـهرة أعمـالهم واتساعها – مع عدم الإخلال بحقهم فى المقابل المالى – وهذا يعود عليهم بالنفع.

أضف إلى ذلك وكما يقول البعض (٢) أن نزع الملكية لا ينصب علـى كافـة الحقـوق المملوكة للشخص، بل تنصب على أحد هذه الحقوق، بعكس الرخص القانونية.

وكذلك فإن نـزع الملكيـة يكـون بقرار خـاص مـن السـلطة العامـة، بعكـس الرخـص القانونية التى هى مقررة بواسطة القانون.

ويذهب البعض الآخر (٣) إلى أن تحديد طبيعة الرخص القانونية يمكن أن تـدور بين تكييفين اثنين هما:

الأول : أن حالات الرخص القانونية تعتبر قرينة قانونية قاطعة لا تقبل اثبات العكس على الحق فى الترخيص.

---

(١) فى مثل هذا المعنى أنظر :

P. Tafforeou, th. precité, n°. 213, p. 194. "il ne perd pas tatolement son droit patrimonial, même dans les cas précis de licence légale car l'un des deux éléments demeure: le droit de percevoir les prodiuts de l'exploitation de ses prestations fixées".

(2) **V. P. Tafforeou**, th. precité, n°. 213, p. 194.

(3) la même.

الثانية : أن حالات الرخص القانونية تمثل نزع يد جزئى (éviction partielle) فى مقابل تعويض (indemnite).

رأينا فى تحديد طبيعة الرخص القانونية :

لا شك أن حالات الرخص القانونية تمثل تقلصاً للحقوق المادية لأصحابها، ومن ثم فيجب أن يكون لها أساس قانونى، وقد تعرضنا لأساسها القانونى.

أما تحديد طبيعة هذه الرخص - فى نظرنا - فيكون عن طريق تفهم مقصود المشرع من هذه الرخص.

ولعل مقصود المشرع من هذه الرخص هو: تحقيق منفعة عامة عن طريق انتشار الثقافة، وعدم حرمان الجمهور منها، أضف إلى ذلك أن هذه الأعمال هى نتاج مشترك بين المبدع والمجتمع، من أجل ذلك كان لزاماً على المشرع أن يقيم توازناً بين مصلحة المبدع ومصلحة المجتمع، فقرر هذه الرخص القانونية التى تحقق مصلحة المجتمع عن طريق اعطاؤه التراخيص القانونية، وتحقيق مصلحة المبدع عن طريق حفظ حقه فى المقابل المالى.

وعلى ذلك - يتضح لنا - أن الرخص القانونية هى نظام أنشأه المشرع لتحقيق التوازن بين مستعملى هذه الأداءات وبين مبدعيها، ولا ينبغى أن نرده إلى الأنظمة القانونية الأخرى نظراً لخصوصية هذا النظام وتفرده.

-٣٩٨- ثالثاً : مجال تطبيق الرخص القانونية:

Domaine d'application de la licence legale :

أقام تقنين الملكية الفكرية الفرنسى حالتين من حالات الترخيص القانونى وهما:

الحالة الأولى : النسخة الخاصة : وقد تعرضنا لها بالتفصيل عند كلامنا عن القيود القانونية(١).

الحالة الثانية : والتى نصت عليها المادة (L.214-1-2) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى.

---

(١) أنظر ما سبق، ص ٢٣٦.

وسنتعرض لهذه الحالة بشئ من التفصيل :

(١) الفونوغرام المنشور لأغراض تجارية :-

Phonogrammes publiés à des fins de commerce.

يخضع الفونوغرام المنشور لأغراض تجارية – طبقاً لنص المادة (L.214-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى لنظام الرخص القانونية.

والنشر كما عرفته المادة (٣) من اتفاقية روما فى فقرتها (د) هو «عرض نسخ عن أى تسجيل صوتى على الجمهور بكميات معقولة».

ولكن هل وجود هذا الفونوغرام على الشبكات الرقمية (réseouxnumériques) يعتبر نشراً؟

يجيب على هذا السؤال نص المادة (١٥) فقرة (٤) من معاهدة الويبو بقولها «لأغراض هذه المادة، تعتبر التسجيلات الصوتية المتاحة للجمهور بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكن أفراداً من الجمهور من الإطلاع عليها من مكان وفى وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه كما لو كانت قد نشرت لأغراض تجارية ([1]).

وتقييد النص بأن يكون الفونوغرام منشوراً لأغراض تجارية، يجعل الفونوغرام المنشور لغير أغراض تجارية لا يخضع لهذا الاستثناء، وبالتالى يلزم الحصول على ترخيص من صاحب الحق لإذاعته.

وجدير بالذكر أن نسخ الفونوغرام التجارى يلزم الحصول على تصريح من صاحب الحق، لأن المسموح به هو النقل المباشر للفونوغرام وهو ما سنوضحه.

(٢) النقل المباشر من الأماكن العامة :-

Communication direct dans un lieu public.

لا تشير المادة (L. 214-1) إلا للنقل المباشر للفونوغرام، وعلى ذلك فإن النقل غير المباشر للفونوغرام يستبعد من تطبيق الرخص القانونية ويلزم الحصول على ترخيص من

([1]) **V. André Lucas** et l'autre, op. cit, n°. 844, p. 665

فنانى الأداء والمنتج لتنفيذه، ذلك أن استقبال الفونوغرام وإذاعته لاسلكياً لا يعتبر إذاعة وفقاً لمعانى المادة (L. 214-1) (١).

ونجد أن هذه الحالة نصت عليها المادة ١٦٩ من القانون المصرى بقولها «لهيئات البث الإذاعى، الحق فى إذاعة المصنفات التى تؤدى فى أى مكان عام. وتلتزم هذه الهيئات بإذاعة اسم المؤلف وعنوان المصنف وبسداد مقابل عادل نقدى أو عينى للمؤلف، كما تلتزم بسداد أى تعويض آخر إذا كان لذلك مقتضى». والمقصود بالعبارة الأخيرة، حقوق فنانى الأداء والمنتج.

(٣) **استعمال الفونوغرام فى حفلة** : لا يخضع للترخيص القانونى الفونوغرام الذى يستعمل فى حفلة، ولابد من الحصول على ترخيص من صاحب الحق، حيث أنه يخضع لنص المادة (L. 212-3) من التقنين الفرنسى.

(٤) **الإذاعة (La radiodiffusion)**: تخضع إذاعة الفونوغرام التجارى لنظام الرخص القانونية، والمقصود من الإذاعة المواصلة البعيدة للأصوات والصور أو أحدهما عن طريق الموجات اللاسلكية (تردد الموجات المغناطيسية الكهربائية دون ٣٠٠٠ ميجاسيكل) لالتقاطها لاسلكياً من السواد الأعظم من الجمهور (٢).

(٥) يخضع الإرسال الكابلى المتزامن والكامل لنظام الترخيص القانونى، فإذا فقد شرطاً من هذه الشروط فإنه يخضع للترخيص من صاحب الحق، فالإرسال غير الكامل أو غير متزامن يخضع لنظام الترخيص من صاحب الحق.

---

(١) V. P. Tafforeou, th. precité, n°.217, p.198.

(٢) أنظر معجم مصطلحات حق المؤلف، مرجع سابق، مصطلح رقم ٢٦.

المبحث الثانى
الحق فى المقابل المالي

-٣٩٩- تمهيد :

يرتبط المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء بحقه فى الترخيص، فلا يمكن لأحد أن يستغل أداءه إلا بعد الحصول منه على ترخيص مكتوب.

ولا شك أن الترخيص الذى سيمنحه الفنان لابد أن يكون نظير حصوله على مقابل مالى.

وحيث أن قاعدة تخصيص الترخيص تستلزم الحصول على ترخيص لاستغلال كل حق من الحقوق الاستئثارية الذى يتمتع به الفنان، لذلك يستلزم أن يكون له مقابل مالى متميز عن كل شكل من أشكال الاستغلال.

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نميط اللثام عن مفهوم المقابل المالى وطبيعته القانونية وطرق تحديده وعقود استغلاله نظراً لأهميته كحق مادى يتمتع به الفنان، وبذلك تتضح خطتنا فى هذا المبحث كالتالى :-

المطلب الأول : مفهوم المقابل المالى وطبيعته القانونية وطرق تحديده.

المطلب الثانى : عقود استغلال حقوق فنانى الأداء.

المطلب الأول

مفهوم المقابل المالي وطبيعته القانونية وطرق تحديده

-٤٠٠- تمهيد:

يحظى الحق المادى لفنان الأداء بأهمية كبرى، تنبع من ضرورة اعتماده على عمله لكى يعيش حياة كريمة له ولأسرته من بعده.

ومن هذا المنطلق كان لابد أن نتعرض لمفهوم المقابل المالى وتحديد طبيعته القانونية وطرق تحديده، وبذلك تتضح خطتنا فى هذا المطلب كالتالى :-

الفرع الأول : مفهوم المقابل المالى وطبيعته القانونية.

الفرع الثانى : طرق تحديد المقابل المالى.

الفرع الأول

مفهوم المقابل المالي وطبيعته القانونية

الغصن الأول

مفهوم المقابل المالي

-٤٠١- يتحقق المقابل المالى لفنانى الأداء نظير قيامه بالترخيص باستعمال أدائه، ونظراً لقاعدة تخصيص الترخيص فإن كل حق من الحقوق التى يتمتع بها فنانو الأداء يستحق عنها مقابلاً مالياً متميزاً، ولكن هذا لا يمنع أن تندمج هذه الحقوق ويستحق عنها مقابلاً مالياً واحداً يشمل جميع هذه الحقوق، من أجل تبسيط العلاقات بين المستعمل وفنانى الأداء، وفى هذه الحالة فإن المقابل المالى سيقدر جزافياً (forfait) وذلك لأن التسجيل ونسخ الأداء يمثلان مراحل تمهيدية لنقل هذا الأداء إلى الجمهور (١).

فمثلاً لو أن فنان أداء قام بأدائه فى حفلة، وتم تسجيل هذا الأداء، وإذاعته بواسطة المذياع أو التيليفزيون إلى عدد غير متناهى من الجمهور، كل هذه الوسائل تمت بترخيص من فنانى الأداء نظير الحصول على مقابل مالى واحد يشمل كل هذه الوسائل. فى هذه الحالة فإن لفنانى الأداء ثلاث حالات من المقابل المالى :-

الأولى: بسبب أداءه الحى أمام الجمهور (حفلة مثلاً).

---

(١) V. Gueguen Jean-Marie, th. precité, p. 638.

والثانى: نظير تثبيت هذا الأداء.

والثالث: نظير نقل هذا الأداء إلى الجمهور.

وأخيراً: قد يستحق فنانو الأداء مقابلاً مالياً بسبب نسخ هذا الأداء لو تم نسخه.

ولذلك فقد قضت المحكمة الإبتدائية بباريس بأن استعمال تسجيل الأداء الذى قام به فنانو الأداء فى حفلة ما يستلزم الحصول على مقابل مالى إضافى للمؤدى نظير هذا الاستعمال، حيث افترضت المحكمة أن المقابل المالى المدفوع نظير التثبيت فقط(١). ومن ثم فإن تحديد مقابلا ماليا واحد دون النص على أنه يشمل جميع هذه الحقوق ينصرف إلى أحد هذه الحقوق الذى قد يكون الأداء الحى أوالتثبيت حسب الأحوال، ولا يشمل كل هذه الحقوق، طبقاً لقاعدة تخصيص الترخيص ومن ثم تخصيص المقابل المالى.

وفى حكم آخر لمحكمة استئناف باريس اعتبرت أن الترخيص الممنوح من فنان الأداء «الموسيقى» بتثبيت هذا الأداء فى فيلم سينمائى، لا يمتد إلى عمل فونوغرام «تسجيل صوتى» من هذا الفيلم ومن ثم فإن نشر هذا الفونوغرام يستلزم الحصول على ترخيص ثانى وخاص بهذا النشر من فنانى الأداء أو من يمثله(٢)، وبالتالى الحصول على مقابل مالى إضافى لهذه الحالة.

إن النص فى المادة (L.212-4) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى على أن العقد المبرم بين المنتج وفنانى الأداء يحدد المقابل المالى المتميز عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف(٣)، جعل البعض(٤) يتساءل هل يمكن للتثبيت أن ينشئ شكلا من أشكال الاستغلال بجانب النسخ والنقل إلى الجمهور ؟

---

(1) V. T.G.I. Paris, 3ème ch. 25 mars 1988, S.P.E.D.I.D.A.M et SNAM c/l'Alcazar de paris. C.D.A 1988, n°. 8 (sept), p. 24-25.

(2) T.G.I. Paris, 3ème ch., 25 mars 1988, S.P.E.D.I.D.E.M. et SNAM et l'alcazar de paris, precité.

(3) V. art L. 212-4-2 ... ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre (L. n° 85-660 du 3 juill 1985, art. 19, al. 1er et 2).

(4) **V. Xavier Daverat**, th. precité, n° 445, p. 687

نحن نرى أن المشرع الفرنسى طالما نـص علـى الحق فـى الترخيص بتثبيت الأداء ونسخه ونقله إلى الجمهور وكل استعمال مستقل لصوت أو صورة للأداء المثبت من أجل الصوت والصورة معاً، فهذا معناه أن كل حق من هذه الحقوق يعتبر شكلاً من أشكال الاستغلال ويلزم عنه مقابلاً مالياً متميزاً.

وقد قضت محكمة باريس فى ١٠ يوليو سنة ١٩٩٠ بأن بث مصنف سمعى بصرى بواسطة قناة (ER3) الفرنسية من القناة الثانية الفرنسية أيضاً والذى كان مثبتاً ومذاعا للمرة الأولى بواسطة القناة الثانية الفرنسية يعتبر شكلاً متميزاً من أشكال الاستغلال، وعلى ذلك – ووفقاً لهذا الحكم – فإن تغيير القناة يؤدى إلى دفع مقابلاً مالياً متميزاً وإضافياً على المقابل المالى الذى كان مستحقاً بسبب الترخيص لهذه القناة بإذاعته(١).

ولكن هذا الحكم قد تم نقضه من قبل محكمة النقض الفرنسية(٢) ومع ذلك فلم توضح المحكمة رأيها فى مفهوم شكل الاستغلال.

بيد أن بث المصنفات السمعية البصرية لدى أى قناة تليفزيونية ثم إعادته بواسطة قناة أخرى يشكل نفس طريق الاستغلال(٣).

وفى القانون المصرى نجد أن المادة (١٥٠) تنص على أن للمؤلف أن يتقاضى المقابل النقدى أو العينى الذى يراه عادلاً نظير نقل حق أو أكثر من حقوق الاستغلال المالى لمصنفه إلى الغير، على أساس مشاركة نسبية فى الإيراد الناتج من الاستغلال، كما يجوز التعاقد على أساس مبلغ جزافى أو بالجمع بين الأساسين.

وتنص المادة (١٥٩) من نفس القانون على أن «تطبق الأحكام الخاصة بتنازل المؤلف عن حقوقه المالية وفقاً لهذا القانون على أصحاب الحقوق المجاورة».

---

(١) CF. R.I.D.A. Janvier 1991, n°. 147, chronique de M. Kerever, p. 296-297 et le texte de l'arrêt p. 315.

(٢) Civ. 1ère. 16 juillet 1992, R.I.D.A. janv. 1993, n°. 155. 177, chr. kerever, p. 168, D. 1993, 220. note Daverat, légipresse 1993, I. 49.

(٣) V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 137, p. 126.

لذلك فإننى أرى أن نص المادة (١٥٠) تنطبق أيضاً على أصحاب الحقوق المجاورة، بمعنى أن تحديد المقابل المالى المستحق لهم يمكن أن يأخذ نسبة مئوية من استغلال المصنف، أو مبلغ جزافى أو بالجمع بين الأساسين، ويخضع هذا التقدير من حيث شكله «نسبة مئوية - مبلغ جزافى - الجمع بين الأساسين» للحرية التعاقدية، فالأطراف لهم الحرية فى تحديد المبلغ المستحق لفنانى الأداء.

الفصل الثانى

الطبيعة القانونية للمقابل المالي (١)

La nature de rémunération

-٤٠٢- تمهيد :

يقرر البعض(٢) أن المقابل المالى لفنانى الأداء يأخذ صورتين:-

إحداهما: أن هذا المقابل المالى هو أجر يخضع لعقد العمل.

الثانية : أن هذا المقابل يعتبر حقاً مادياً يتلاقى مع حق المؤلف المادى.

وتفصيل ذلك يكون كالآتى:-

-٤٠٣- أولاً : الحق فى المقابل المالى هو أجر يخضع لقانون العمل:

نصت المادة L.212-3 فى فقرتها الثانية على أن «يخضع الترخيص والمقابل المالى لأحكام المادة L.762-1, L.762-2 من تقنين العمل، مع عدم الإخلال بأحكام المادة (L.212-6) من نفس التقنين.

وتنص المادة (L. 212-6) على أن «لا تنطبق نص المادة L.762-2 من تقنين العمل إلا على المقابل المالى المدفوع طبقاً للعقد والمحدد على أساس الاتفاقيات الجماعية أو الاتفاقيات الفرعية.

---

(١) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°.141, p.128.

(٢) La même.

وتنص المادة (L. 762-2) «لا يعتبر أجراً المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء بمناسبة بيع أو استغلال تسجيل أدائه أو تنفيذه أو تمثيله بواسطة مستخدمه أو أى مستعمل آخر، طالما أن استغلال هذا التسجيل لايستلزم الحضور الطبيعى لفنانى الأداء.

ومن مطالعة هذه النصوص يتضح لنا أن المقابل المالى يعتبر أجراً فى حالات معينة هى :-

[١] يعتبر المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء أجراً عندما يستلزم الحصول على هذا الأجر وجود الفنان بنفسه وهذا يتحقق فى حالة التنفيذ المباشر للأداء الحى، سواء كان أمام جمهور أم لا، وأياً كانت قيمة هذا المقابل المالى.

[٢] يعتبر أجراً أيضاً ذلك الجزء من المقابل المالى المحدد على أساس الاتفاقيات الجماعية أو الاتفاقات الفرعية داخل كل قطاع.

[٣] لقد أقرت محكمة النقض مبدأ مفاده أنه عندما يقتصر المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء على نسبة مئوية معينة من استغلال تسجيل أدائه، فإن هذا المقابل المالى يكون ذا طبيعة مزدوجة، فهو مقابلاً مالياً وأيضاً أجراً (١).

[٤] يعتبر المقابل المالى ذا طبيعة مزدوجة، عندما لا يستلزم الحصول على الأجر حضور فنانى الأداء بنفسه، والمقابل المالى يكون جزء من بيع النسخ فيعتبر أجراً بالنسبة للحد الأدنى من المقابل، والمحدد بواسطة النقابة، ومقابلاً مالياً فيما زاد على ذلك.

-٤٠٤- ثانياً: الحق فى المقابل المالى هو حق يتشابه فى طبيعته مع حق المؤلف:-

لا يعتبر المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء أجراً فى الحالات الآتية:-

---

(١) Soc. 29 avril 1976. 112. 157, Bull. civ. V, P. 205, n°. 248- cf. aussi: Paris, 5 mars 1984, A.B.C. Production e/Nadine Expert, inédit, Paris, 18 janvier 1971, D. 1971. somm. 92. et. avant la loi de 1969. Soc. 30 janvier 1969, Soc. vogue e/C.P.C.S.S R.P. et autres, D. 1969. 277: "La rétribution accordée aux Solistes au moyen d'un pourcentage Sur le prix de vente des disques, et les Cachets alloués aux musiciés isolés pour des tâches déterminées n'en constituent pas moins un salaire dont ils ne sont que des modalitès" Les solistés n'avaient en effet aucun salaire fixe contrairement à L'orchestre.

[١] يعتبر المقابل المالى إتاوة أو جعلاً (redevance) (royalty)، وليس أجراً، عندما لا يستلزم الحصول على هذا المقابل حضور فنان الأداء بنفسه، ولم يكن المقابل المالى مستحقاً تبعاً لأجر الفنان من نسخ أدائه أو تنفيذه أو تمثيله.

[٢] لا يعتبر المقابل المالى أجراً أيضاً فى حالة الزيادة على الحد الأدنى المحدد من قبل المعاهدات الجماعية والاتفاقات الفرعية، وإنما ينصرف تكييف هذه الزيادة إلى أنها جعلاً أو مقابلاً مالياً يتشابه مع ذلك الجعل الذى يحصل عليه المؤلفين (١).

ونجد أن تكييف المقابل المالى الذى يحصل عليه المؤدى فى القانون المصرى يأخذ نفس تكييف المقابل المالى الذى يحصل عليه المؤلفون. وذلك لأن نص المادة (١٥٩) تقول بأن الأحكام الخاصة بتنازل المؤلفين تنطبق أيضاً على أصحاب الحقوق المجاورة.

ووفقاً لهذا النص فإن طبيعة المقابل المالى الذى يحصل عليه المؤدى تكون من نفس طبيعة المقابل المالى الذى يحصل عليه المؤلف.

---

(١) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°.142, p.129.

الفرع الثانى

طرق تحديد المقابل المالي

"Les formes de fixation de la rémunération"

-٤٠٥- تمهيد : لقد عرف التقنين الفرنسى ثلاث طرق لتحديد المقابل المالى أولها: يتعلق بالحرية التعاقدية. وثانيها: ينصرف إلى الاتفاقيات الجماعية والاتفاقات الفرعية التى تعقد داخل كل قطاع. وثالثها : التدخل الإدارى .

والأصل فى تحديد المقابل المالى هو الحرية التعاقدية ولذلك لم ينص التشريع المصرى إلا عليه.

وسنتناول هذه الطرق تباعاً :-

-٤٠٦- أولاً: مجال الحرية التعاقدية : Le domaine de la liberité contractuelle

نصت على هذا المجال المادة (L.212-5) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى([1])، والمادة ١٥٠ من القانون المصرى، وهذا المجال هو الأصل فى تحديد قيمة المقابل المالى المستحق للفنان، وذلك لأن المؤدى هو أقدر الناس على معرفة المقابل المالى المستحق له، وكذلك من يقوم باستغلال عمله يقدر المقابل المالى وفقاً لما يمكن أن يحصل عليه من مكاسب مالية من جراء استغلال هذا الأداء، واضعاً نصب عينه مدى إقبال الجماهير على هذا الفنان ووضعه المهنى والاجتماعى فى سوق العمل.

ولكن هل الحرية التعاقدية فى تحديد المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء حرية مطلقة؟

والأجابة على هذا السؤال تكون بالنفى وذلك لأن حرية الأطراف مقيدة بعدم النزول عن الحد الأدنى الذى يتقرر وفقاً للاتفاقيات الجماعية، وعلى ذلك فإن الحرية التعاقدية تكون فى تحقيق وضع أفضل لفنانى الأداء، ولا يجوز النزول عن الحد الأدنى للمقابل المالى.

([1]) V. art. 212-5.

كذلك يجب أن يحترم العقد الاتفاقات الفرعية التى تعقد داخل كل قطاع بين منظمات الأجراء وبين ممثلى مستخدمى المهن.

وفى القانون المصرى نجد المادة (١٥٠) قد وضعت طرقا ثلاث داخل مجال الحرية التعاقدية لتحديد المقابل المالى وهى :-

[١] **مجال المشاركة النسبية فى الأرباح:** وهذا الطريق هو الأصل فى تحديد حقوق فنانى الأداء، وفقاً لما أوضحته المذكرة الإيضاحية (١).

[٢] **التقدير الجزافى :** ويكون ذلك استثناء من الأصل العام وهو المشاركة النسبية من الإيراد الناتج من الاستغلال، فيكون عن طريق تقدير مبلغ معين يدفع جزافى.

[٣] **الجمع بين الأساسين:** ويكون ذلك بالحصول على مبلغ معين جزافى ثم اشتراط نسبة معينة بالطبع ستكون أقل من النسبة المحددة وحدها من إيراد الاستغلال.

-٤٠٧- ثانياً: مجال الاتفاقات الجماعية : Le domaine des accords collectifs

إذا لم يحدد أطراف العقد المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء، فإن الاتفاقات الجماعية تحل محل العقد فى تقدير هذا المقابل المالى، فإذا لم تحدد هذه الاتفاقيات المقابل المالى، فإن الاتفاقات الفرعية والتى نصت عليها المادة (L.212-5) والمادة (L.214-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى هى التى ستطبق فى هذه الحالة.

وتنص المادة (L.212-5) على أن «إذا لم يحدد العقد ولا الاتفاقيات الجماعية المقابل المالى المستحق عن كل شكل من أشكال الاستغلال، فإن معدل هذا المقابل يتحدد عن طريق الرجوع إلى المعدلات المحددة من خلال الاتفاقات الفرعية المبرمة داخل كل قطاع بين منظمات الإجراء وممثلى المستخدمين فى هذه المهن (٢).

---

(١) ورد بالمذكرة الإيضاحية ما يلى بشأن نص المادة (١٥٠)، وقد أكد المشروع فى المادة (١٤٨)، أصبحت (١٥٠) فى القانون، على أن الأصل أن يحصل المؤلف على حقوقه المالية فى صورة نسبة مئوية من الإيراد الناتج من الاستغلال، وجعل الاستثناء أن يكون التعاقد على أساس مبلغ جزافى أو بالجمع بين الأساسين النسبى والجزافى.

(2) V. art. L. 212-5 "Lorsque ni le contrat ni une convention collective ne mentionnent de rémunération pour un ou plusieurs modes d'exploitation, =

وتنص المادة (L.214-3) على أن «تحدد الاتفاقات الفرعية التى تعقد داخل كل نشاط من الأنشطة الفرعية بين المنظمات الممثلة لفنانى الأداء ومنتجى الفونوغرام وبين الأشخاص الذين يستعملون الفونوغرام بالشروط المنصوص عليها فى (1,2) من المادة (L.214-1) معدل المقابل المالى وطرق دفعه (١).

وجدير بالذكر أن الاتفاقات الفرعية المنصوص عليها عالياً تبرم لمدة خمس سنوات كحد أقصى (٢).

-٤٠٨- ثالثاً: مجال التدخل الإدارى :

"Le domaine de l'intervention administrative"

لا يسرى مجال التدخل الإدارى على حالات المقابل المالى الذى يستحق لفنانى الأداء، طبقاً لنص المادة L.212-3 ، وهو الطريق العادى لتحديد المقابل المالى إلا فى بعض الحالات.

ويلعب التدخل الإدارى دوراً مهماً فى حالة عدم تحديد المقابل المالى سواء عن طريق الأشخاص أو الاتفاقيات الجماعية أو الاتفاقات الفرعية التى تبرم داخل كل قطاع.

= le niveau de celle- ci est fixé par réference à des barèmes établis par voie d'accords spécifèques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les orgainisations de salariés et d'employeurs représentatives de la profession. [L. n°. 85-660 du 3 juill. 1985, art 19, al. 3].

(1) V. art . L. 214-3 "Le barème de rémunération et les modalités de versement de la rémuneration sont établis par des accords spécifiques à chaque branche d'activité entre les organisation représentatives des artistes s.interprêtess, des producteurs de phonogrammes et des personnes utilisant les phonogrammes dans les conditons prévues aux 1° et 2° de l'article L.214-1. ces accords doivent preciser les modalités selon lesquelles les personnes utilisant les phonogrammes dans ces même conditions s'acquittent de leur obligation de fournir aux sociétés de perception et de répartition des droits le phonogramme exact pensables à la répartition des droits.
Les stipulations de ces accords peuvent être rendues obligatoires pour l'ensemble des interéssés par arrêté du ministre chargé de la culture.
la durée des ces accords est comprise entre un et cinq ans. [L. n°. 85-660 du 3 juill 1985, art. 23].

(2) **V. Isabelle Wehstein**, op. cit, n°. 125, p. 62.

انظر نفس المادة السابقة.

حيث أن أسس وأشكال المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء يتحدد بواسطة لجنة Commission.

وتتكون لجنة تقدير المقابل المالى من الآتى :-

[١] أحد رجال القضاء يعين من قبل رئيس محكمة النقض رئيساً.

وعضوية كل من :-

١- عضو من مجلس الدولة يختاره نائب رئيس مجلس الدولة.

٢- شخصية ذات كفاءة يختارها الوزير المكلف بالثقافة.

٣- عدد مساو من ممثلى منظمات الأجراء وممثلى منظمات أرباب الأعمال(١).

وتتخذ هذه اللجنة قراراها بأغلبية الأعضاء الحاضرين وفى حالة تساوى الأصوات يرجح الجانب الذى فيه الرئيس(٢).

كذلك يمكن للوزير المختص أن يطبق الاتفاقيات المحررة بين إحدى المنظمات الممثلة لأصحاب الحق على الأنشطة الفرعية لكل قطاع، ويكون تحديد المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء عن طريق تدخل السلطة الإدارية ممثلة فى الوزير المختص.

---

(١) V.art (L. 212-9) Adéfaut d'accord dans les termes des articles L.212-4 à L.212-7, Soit avant le 4 janvier 1986, soit à la datge d'expiration du précédent accord, les modes et les bases de rémunération des artistes- interprètes sont déterminés, pour chaque secteur d'activité, par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le premier président de la cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du conseil d'Etat, désigné par la vice - président du conseil d'Etat, d'une prsonnalité qualifiée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, de représntants des organisations de salariés et de représésntants jaz organisations d'empoloyers.

(٢) V. art. (L.212-9-2) "La commission se détermine à la majorité des membres présents en cas de partage des voix, les président a voix prépondérante. la commission se prononce dans les trois mois suivant l'expiration du délai fixé au premier aliné du présent article.

المطلب الثانى

عقود استغلال حقوق فنانى الأداء

-٤٠٩- تمهيد:

يمكن لفنانى الأداء أن يستغل حقه بأحد طريقين:

أولهما: يكون عن طريق الترخيص للمستعمل باستغلال أدائه بالنسخ أو النقل إلى الجمهور وهذا الطريق نصت عليه المادة (L.212-3)، والمادة (L.212-4)، حيث لا ينقل الحق فى الترخيص حقوق المؤدى وإنما يجعل غيره يستغلها لفترة معينة حسب عقد الترخيص، ويشترط أن يكون هذا الترخيص كتابة سواء بالنسبة للقانون الفرنسى أو المصرى على حد سواء.

ولذلك نجد أن صياغة المشرع الفرنسى لهذا الحق تختلف عن صياغته لحق المؤلف، فنجد نص المادة (L.122-7) من التقنين الفرنسى تنص على «يمكن التنازل- بعوض أم بالمجان- عن حق التمثيل أو حق النسخ، ([1]).

وعلى العكس نجد نص المادة (L.212-3) تستعمل كلمة الترخيص بقولها «تخضع لترخيص كتابى من فنانى الأداء تثبيت أدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور.....».

وهذه الصيغة هى التى استعملها المشرع الفرنسى أيضاً بالنسبة لحقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة فى المواد ([2]) L.213-1، 215-1، (L.216-1) وهذا ما جعل البعض ([3]) يتساءل هل الترخيص باستغلال الحقوق المجاورة هو الطريق الوحيد المتاح لأصحاب الحقوق المجاورة ؟

([1]) V. 122-7.C le droit de représlentation et le droit de repoduction sont cessibles à titre gratuit ou à titre onereaux.
La cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction.
La cession du droit de reproduction n'emport pas celle du droit de représentation.

([2]) **V. André Lucas et autre**, op. cit, n°. 861, p. 681.

([3]) **V. Guillaume Bouché**, L'Edition D'oeuvres musicales, th. Nantes, 16 octob. 2003, n°. 895, p. 243.

ولقد حاد البعض فى إجابته عن هذا السؤال زاعماً أن مصطلح الترخيص والتنازل هما مترادفين لمعنى واحد.

ولكن يعترض على هذا القول بما نصت عليه المادة (L. 215-1) فى فقرتها الثالثة التى تنص على يحظر التنازل المنفصل عن حقوق منتجى الفيديوغرام المقررة بمقتضى الفقرة الأولى من هذه المادة وحقوق المؤلف وحقوق فنانى الأداء المقررة على المصنفات المثبتة على فيديوغرام([1]).

وعلى ذلك يكون الترخيص هو الأصل فى استغلال الفنان لأدائه، وهذا الترخيص يتضمن إنشاء حق شخصى لمنفعة المستغل يسمح له بأن يتمتع بهذا الحق لبعض الوقت دون ان تنتقل ملكية هذا الحق إليه([2]).

ثانياً: التنازل عن الحق:

إن حق فنانى الأداء- مثل كل حق يستند إلى الفكر- يمكن أن يكون محلاً للتنازل عنه بالنسبة للحق المادى وهذا هو الطريق الثانى من طرق استغلال حقوق فنانى الأداء.

ولقد سلك المشرع الفرنسى مسلكاً محموداً فى نصه فى المادة (L.212-4) من التقنين الفرنسى على قرينة التنازل لصالح منتج المصنف السمعى البصرى، فكان لابد لنا أن نتعرض لهذه القرينة وهل هى قاطعة أم قرينة بسيطة على ما سيتضح فى هذا المبحث.

وبذلك تكون خطتنا كالتالى:

الفرع الأول: الترخيص والتنازل.

الفرع الثانى: عقود تحقيق المصنف السمعى البصرى.

([1]) **V. P. Chesnais**. producteur de phonogrammes et vidéogrammes et entreprises de communication audiovisuelle: RIDA 2/1986, p. 67-111-à la p.81.

([2]) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 268, p. 246.

الفرع الأول

الترخيص والتنازل

إن الترخيص والتنازل طريقان من طرق استغلال حقوق فنانى الأداء، ولذلك فيجب التمييز بينهما وهذا ما سنوضحه فى الغصن الأول، ثم نبين تطبيقات العقود فى الغصن الثانى.

الغصن الأول

مفهوم التنازل وتميزه عن الترخيص

-٤١٠- يستغل فنانو الأداء حقوقهم المادية عن طريق عقود غير ناقلة للملكية، ويكون ذلك عن طريق الحق فى الترخيص وهذا الحق لا ينقل الملكية، حيث لا يتضمن بيع للحق، ولكنه يمنح الآخرين مكنة استعمال هذا الحق لمدة معينة، حيث يكون للمتعاقد مع فنانى الأداء الحق فى استعمال الأداء عن طريق تثبيته أو نسخه أو نقله للجمهور طبقاً للترخيص الممنوح إليه من فنانى الأداء.هذا المتعاقد لا يكون إلا حائزاً عرضياً (détenteur précaire) فى مواجهة صاحب الحق الذى يحتفظ بحقه المادى (١). ولا شك أن الأشياء المستقبلية يمكن أن تكون محلاً للالتزام طبقاً لنص المادة 1130 من التقنين المدنى الفرنسى والمادة ١٣١ فقرة (١) من القانون المدنى المصرى، وعلى ذلك فإنه يجوز لفنانى الأداء التعاقد على عمل لم يقم به بعد «عمل مستقبلى» (٢).

---

(١) هذا لا يكون إلا تطبيقاً للمادة 1127.C.civ من التقنين المدنى الفرنسى حيث تنص هذه المادة :
art. L. 1127.C.Civ "Le simple usage ou la simple possession d'une chose peut être, comme la chose même, l'objet du contrat.

(2) V. art. 1130.C.Civ. Fr. C.

-٤١١- المقصود بالتنازل فى مفهوم الحقوق المجاورة:

التنازل عن الحق فى الترخيص: هو فى حقيقته بيعٌ لهذا الحق فى الاستغلال، ولكن لما كان محل هذا التنازل هو شئ غير مادى لذلك أطلق عليه تنازلاً ولم يسمى بيعاً وهذا مثل الحقوق الشخصية التى يطلق عليها حوالة حق (cession de creance) وليست بيع حق، وكذلك الحقوق الفكرية، وعلى ذلك فإن المواد ١٥٨٢ وما بعدها من القانون المدنى الفرنسى هى التى تطبق على هذا التنازل.

وهذا التكييف الذى ذكرناه يستتبعه عدة نتائج وهى:

(١) المتنازل له يكون هو صاحب الحق فى الترخيص وهو المستغل وحده لهذا الحق، وما يدره من عوائد مالية نظير هذا الاستغلال، وله أيضاً أن يتنازل عن هذا الحق إلى شخص ثالث ما لم يمنع صاحب الحق التنازل من الباطن.

(٢) إن المتنازل له هو وحده الذى يستطيع أن يحمى هذا الحق، وذلك باللجوء للحماية القانونية المنصوص عليها فى المواد (L.335-4)، L.335-8 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى والمواد ١٧٩ إلى ١٨١ من القانون المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ والتى تتعلق بجزاءات مدنية وجنائية لمخالفة قواعد حق المؤلف والحقوق المجاورة.

(٣) المحيل شأنه شأن البائع فى ضمان الاستحقاق (garantie de eviction) وفقاً لما تقضى به المادة 1625 وما بعدها من القانون المدنى الفرنسى، والمادة ٤٤٠ وما بعدها من القانون المدنى المصرى.

(٤) وأخيراً فإن المتنازل له ليس عليه التزام فى استغلال حقه، فله مطلق الحرية فى استغلال أو عدم استغلال حقه شأنه فى ذلك شأن المالك لأى حق(١).

---

(١) **V.P. Tafforeau**, th. precité, n°. 126, p. 119.

ويمكن أن ينطبق التنازل على أحد الأداءات التى قام بها المؤدى فى الماضى أو التى سيقوم بها فى المستقبل، فمثلاً يمكن لمطرب ما أن يتنازل عن حقه فى الترخيص بنقل أغنيته إلى الجمهور لمنتج الفونوغرام الذى سجلها، ويستطيع المنتج أن يرخص لمتعهد الحفلات باستغلال هذه الأغنية على المسرح، ويحصل على مقابل مالى عوضاً عن هذا الترخيص.

والحالات التى تعتبر تنازلاً عن الحق فى الترخيص- بالنسبة للحقوق المجاورة- كثيرة نذكر فيها:

(١) حصة التنازل التى يقوم بها فنانو الأداء لصالح هيئة تحصيل وتوزيع الحقوق التابع لها تنازلاً عن الحق فى الترخيص بالنسبة لهذه الحصة.

(٢) يمكن أن يقتصر التنازل على إنشاء حق عينى أساسى مثل حق الانتفاع الذى يعطى للمنتفع سلطة استعمال الشئ والتمتع به طول فترة الانتفاع، وينتهى هذا الحق بانتهاء الفترة المتفق عليها أو بموت المنتفع.

الفصل الثانى

تطبيقات العقود

أولاً: العقود غير الناقلة للملكية

-٤١٢- (١) عقد الإيجار:

يعتبر عقد الإيجار من أهم العقود غير الناقلة للملكية التى يمكن لصاحب الحق المجاور أن يستخدمه وذلك لإعطاء المتعاقد معه الحق فى الانتفاع بالأداء أو التسجيل لمدة معينة، حيث يرد عقد الإيجار على الأموال المنقولة أو العقارية (1713 من التقنين المدنى الفرنسى(١)، و(٥٥٨) القانون المدنى المصرى) ويعتبر الحق المجاور لفنانى الأداء مال منقول (غير مادى».ويكتسب المتعاقد مع فنانى الأداء صفة المستأجر، ولكن حقه قد يكون

---

(١) V. art. 1713-C.Civ.

منحصراً فى شكل واحد أو أكثر من أشكال الاستعمال وذلك لأن الترخيص لا يلزم بالضرورة أن يرد على كل أشكال الاستغلال.

ويستطيع المستأجر أن ينتفع بالثمار الملحقة بالاستعمال البسيط، كما يملك حق التأجير من الباطن ما لم يمنع صاحب الحق ذلك صراحة.

ويختلف نطاق عقد الإيجار، تبعاً لاختلاف محل العقد، فلو كان محل العقد الحق فى الترخيص فإن للمستأجر بالإضافة إلى الاستعمال البسيط- الحق فى الثمار المدنية أى الإيرادات النقدية التى تتحصل بواسطة الترخيصات الممنوحة.

وإذا كان محل عقد الإيجار أحد أشكال الحق فى الترخيص مثل الحق فى التثبيت أو الحق فى النسخ أو الحق فى النقل إلى الجمهور، فلن يكون للمستأجر إلا حق الاستعمال البسيط، باستثناء الحق فى تأجير النقل إلى الجمهور، فلو كان لهذا الحق مقابلاً مالياً، فإن المستأجر الحق فى تحصيله والتمتع به(١).

وبالتالى فلا يملك مستأجر أحد أشكال الحق فى الترخيص أن يمنع صاحب الحق فى الترخيص من الاستعمالات الأخرى لهذا الحق، وعلى العكس فإن مستأجر الحق فى الترخيص يستطيع أن يمنع صاحب الحق من استغلال هذا الحق طول مدة عقد الإيجار.

-٤١٣- (٢) عقد العارية:

العارية عقد يلتزم به المعير أن يسلم المستعير شيئاً غير قابل للاستهلاك ليستعمله بلا عوض لمدة معينة أو فى غرض معين على أن يرده بعد الاستعمال «المادة ٦٣٥ من القانون المدنى المصرى- 1875 من التقنين المدنى الفرنسى» (٢).

فهل يمكن لفنانى الأداء أن يستخدم هذا العقد؟

---

(1) V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 271, p. 248.
"sauf en ce qui concerne la location du droit de communiquer au public des prestations de l;'artiste-interprète si la communication est rèmunerée. la perception de la rémunération constitue alors l'exercice d'un droit de jouissance par le preneur.

(2) V. 1875. C. civil. Fr.

لاشك أن ممارسة الحق فى الترخيص لا ينشئ إعارة لأنه لا يمكن استعارة الأداء، فإذا انصبت الإعارة على التسجيل فإن المنتج هو الذى يملك حق الإعارة وليس فنانى الأداء (١).

ومن ثم لا يستطيع فنانو الأداء أن يستخدم عقد العارية لمنح الآخرين الحق فى استعمال أدائه فترة معينة، ثم يقومون برده بعد انتهاء هذه الفترة، ويكون ذلك- بلا مقابل- لأن الأداء قبل التثبيت لا يمكن إعارته، وبعد التثبيت ينتقل حق إعارته إلى المنتج.

-٤١٤- (٣) عقود أخرى غير مسماة:

يستطيع فنان الأداء أن يعقد- ما يشاء- من العقود غير المسماة، وذلك لاستغلال حقه فى الترخيص- طبقاً لحرية الإرادة فى إنشاء العقود- طالما لا تخالف النظام العام والآداب العامة.

ثانياً: العقود الناقلة للملكية:

-٤١٥- عقود التسجيل الإستئثارية:

Les contrats dits d'enregistrement exclusif.

تبرم هذه العقود بين فنانى الأداء والمنتجين من أجل تثبيت الأداء الذى يقوم به فنان الأداء وذلك لمدة معينة قد تكون سنتان أو ثلاث أو خمس سنوات بحسب العقود، ويكون الهدف من هذا التثبيت هو نسخ فونوغرام تجارى واستغلاله لصالح المنتج.

ومن ثم فإن محل هذا العقد يكون أمرين هما:

الأول: استخدام فنانى الأداء بغرض تثبيت أدائه لمدة معينة.

الثانى: تنازل أو امتياز استئثارى للحق فى التثبيت وإنتاج أداء الفنان على دعامات مادية سواء كانت اسطوانات أو شرائط كاسيت أو أى دعامات مادية أخرى.

---

(١) V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 271, p. 248.

هذا العقد من طبيعة مركبة، حيث يعتبر عقدين فى عقد واحد هما:

الأول: عقد عمل ينصب على أداء الفنان، فهو عقد استخدام للفنان يخضع لقانون العمل «نص المادة L. 662-1 وما بعدها من تقنين العمل الفرنسى.

الثانى: عقد استغلال للحق المادى المقرر لفنانى الأداء.

ويلحق بهذين العقدين اشتراط الاستئثار وعدم المنافسة الذى يمنع فنانى الأداء من أن يقدم عمله و ترخيصاته إلى أى شخص آخر، أو ينتج نفس الفونوغرام أثناء فترة العقد.

وإذا كانت طبيعة عقد العمل ليست محل خلاف، فإن طبيعة عقد استغلال الحق المادى هى محل خلاف بين الفقهاء، ويمكن حصر هذا الخلاف فى: هل هذا العقد ترخيص أم تنازل ؟ على التفصيل التالى:

-٤١٦- الاتجاه الأول: يذهب البعض (١) إلى أن استغلال الحق المادى فى عقد التسجيل الاستئثارى هو ترخيص من فنانى الأداء للمنتج بهذا الاستغلال وليس تنازلاً. وأدلتهم فى ذلك كثيرة ومتنوعة نذكر منها الآتى:

(١) لا يمكن أن يكون التنازل محدداً بمدة، ذلك أن التنازل- كما أوضحت سابقاً- هو فى حقيقته بيع، والبيع لا يمكن أن يكون محدداً بمدة، بعكس عقد التسجيل الذى يجب أن يكون مؤقتاً.

(٢) القضاء اعتبر هذا العقد عقد ترخيص وليس تنازلاً حيث رتب على الإخلال بهذا العقد عن طريق إعطاء آخر ترخيصاً على نفس المحل فى نفس الفترة، التزام فنانى الأداء بالتعويضات اللازمة لجبر الضرر، ولو كان هذا العقد تنازلاً لإعتبر التنازل الثانى باطلاً طبقاً لنص المادة (1599) من التقنين المدنى الفرنسى» (٢).

---

(١) أنظر فى عرض هذا الاتجاه :

V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 282, p.257.

(2) V. notamment, les affaires cites par Raoul castelain et André Rouanet De vigne lavit in "Les disques et le rèfèrè, R.I.D.A. avril 1968. 41, Spécialement aff.=

(٣) إن الاشتراط فى هذا العقد على أن الحقوق الناتجة عن المادة (L.214-1). والخاصة بالمقابل المالى العادل عوضاً عن التراخيص القانونية تدفع مباشرة إلى الفنان عن طريق هيئات تحصيل وتوزيع الحقوق، يجعلنا نطمئن إلى أن هذا العقد هو عقد ترخيص وليس عقد تنازل، لأنه لو كان عقد تنازل فكيف يتسنى للفنان- بعد أن يتنازل عن حقوقه- الحصول على مقابل مالى عوضاً عن التراخيص القانونية. فيجب- إذا كان هذا العقد تنازل- أن يحدث إنابة من الهيئة المنتجة «المتنازل إليها فى عقد التسجيل» إلى هيئات تحصيل وتوزيع الحقوق بصفتها منابة، لكى تدفع هذا المقابل المالى العادل إلى الفنان باعتباره منـاب لديه، وهذا لا يحدث فى عقد التسجيل.

(٤) لا يمكن أن يعتبر عقد التسجيل الاستئثارى تنازلاً، لا شئ إلا لأنه يشمل جميع حقوق المؤدى « استئثارى» حيث يستأثر المرخص له باستعمال هذا الحق والتمتع به، وهذا قد يتشابه مع التنازل ولكنه لا يعتبر تنازلاً، لأن شرط الاستئثار لايتعلق بطبيعة العقد.

(٥) يقدر ثمن التنازل جزافياً، حيث يدفع المتنازل له مبلغاً من المال مقابل نقل الملكية لمنفعته، بعكس الإتاوات والحقوق التى تدفع للفنان نظير التسجيل الاستئثارى لصالح المنتج حيث تتشابه مع الإيجارة، ومن ثم تعتبر ترخيصاً وليس تنازلاً.

(٦) لا يعتبر جوهر البيع الالتزام باستغلال عمل البائع لحساب المشترى، حيث ينصب الالتزام الأساس للمشترى على دفع الثمن «المادة 1650 من التقنين المدنى الفرنسى- المادة ٤١٨ مدنى مصرى).

= johanny Halliday, (vogue C/philps et johnny Halliday), p. 69; et surtout aff. Fanon (Soc Artéco C/soc Barcloy, jugment au fond rendu par T.G.J Seine, 3ème ch. 25 oct. 1976, inédit, p.71) dans laquelle Artéco, permier contractant de l'artiste interprète Fanon, A obtenu la résiliation de son contrat pourinexécution, plus des dommages- intérêts. Manifestement, il n'était pas question de vente de la chose d'autrui.
V. également aff. Michel Delpech (Barcloy C/Festival et M: Delpech), eod. loc.

-٤١٧- **الاتجاه الثانى:** يذهب البعض إلى أن عقد التسجيل الاستئثارى هو عقد تنازل وليس ترخيصاً، واستندوا إلى عدة أدلة نذكر منها:-

(١) إن ارتباط التنازل بمدة محددة ليست أساسية فى تحديد طبيعة العقد فى هذا المجال، حيث يتشابه الترخيص مع التنازل لدرجة تدفع البعض إلى الخلط بينهما، لاسيما وأن حق فنانى الداء نفسه محدداً بمدة، وذلك بسبب خصوصية هذا الحق، ومن ثم فليس هناك ما يمنع أن يكون التنازل محدداً بمدة ولا يعتبر ذلك تغييراً فى طبيعة هذا العقد.

(٢) يمكن- بسهولة- إزالة التناقض الذى يدعيه أنصار اعتباراً العقد ترخيصاً- والخاص بالمقابل المالى العادل المستحق عوضاً عن التراخيص القانونية والتى نصت عليه المادة (L.214-1) من التقنين الفرنسى، بأن التنازل ينصب على الحقوق المادية لفنانى الأداء باستثناء الحق فى المقابل المالى العادل المنصوص عليه فى المادة (L.214-1).

(٣) لقد تبنى- عملياً- عقد تسجيل الاسطوانات شكل التسجيل الاستئثارى لمنفعة «بيت الاسطوانات (La maison de disque) فلماذا نصر على تكييف هذا العقد بأنه ترخيص؟

أليس الترخيص الاستئثارى والدائم له نفس آثار التنازل ؟ أليست الملكية حق استئثارى ودائم ؟

أليس هذا العقد هو عقد ناقل للملكية ؟

(٤) إذا كان تقدير ثمن البيع- فى أغلب الأحوال- يكون جزافياً، فهذا لا يمنع أن هذا التقدير يستند إلى مدى ما يمكن أن يحققه هذا الشئ من نفع للمشترى، ومن ثم فإن تقدير ثمن التنازل يستند إلى كمية الفونوغرامات التى يمكن أن تباع نظير هذا التنازل، وهذا ما يحدث فى عقد التسجيل الاستئثارى.

(٥) إذا كان التزام المشترى الرئيس هو دفع الثمن، فإن هذا لا يمنع أن يشترط الأطراف التزامات أخرى تابعة لهذا الالتزام الرئيس- مثل استغلال المشترى لعمل البائع «فنان الأداء». وهذا ما يحدث فى عقد التسجيل الاستثارى.

(٦) إن الاستناد إلى الجزاءات التى رتبها القضاء على الإخلال بالاستثار للقول- بأنه عقد ترخيص وليس عقد تنازل- استناداً خاطئاً ذلك لأن القضاء لا يطبق قواعد البيع العادية على عقد التسجيل الاستثارى. ومن الطبيعى أن الجزاءات تكون مختلفة فى هذا العقد عنه فى عقد البيع العادى.

-٤١٨- الاتجاه الثالث: يذهب اتجاه آخر ([1])- نؤيده- إلى أن عقد التسجيل الاستثارى عندما يحتوى على التزام من فنانى الأداء بعدم المنافسة دون تحديد مدة معينة للعقد «بمعنى أن العقد يستمر طول فترة الحماية وهى خمسين سنة» فإنه يعتبر تنازلاً وليس ترخيصاً، وما عدا ذلك من الحالات فإنه يعتبر ترخيصاً صادراً من فنانى الأداء للمنتج باستغلال عمله فترة هذا العقد.

الخلاصة: أن عقد التسجيل الاستثارى هو عقد مركب، يجمع بين عقد الاستخدام الذى هو عقد عمل يخضع- فى أحكامه- لقانون العمل، وبين عقد من نوع خاص (Suigeneris)يتردد بين بيع للحقوق الفكرية أو ترخيص باستغلال هذه الحقوق.

لذلك- يطالب البعض ([2]) المشرع الفرنسى بضرورة التدخل لتنظيم هذا العقد وحماية فنانى الأداء من الشروط التعسفية التى يمكن أن يفرضها المنتج على الفنان، لاسيما إذا كان فى بداية حياته الفنية.

([1]) V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 295, p. 266.

([2]) V. On se reportera avec profit a l'excellent étude de M. Gotzen qui formule une proposition de lai uniforme communautaire fort bien rédigée et expliquée: Frank Gotzen, les contrats d'exploitation des droits de l'artiste interprète ou exécutant, Etude de droit comparé avec des communautés Européennes, réf. XII/ 47180-F, disponible à l' I.R.P.I. Henri Deshois, cote (7.6 CEE2). L'auteur opte pour la qualification de licence d'exploitation.

مشار إليه لدى : V.P. Tafforeau, th. precité, n°. 295, p. 265.

الفرع الثانى

عقود تحقيق المصنف السمعى البصرى

-٤١٩- تمهيد :-

يتميز المصنف السمعى البصرى بخصوصية أحكامه، لاسيما وأن الأمر يتعلق بحق فنانى الأداء فى استغلال أدائه فى هذا المصنف.

ونظراً لأن منتج المصنف السمعى البصرى يلعب دوراً مهماً وحيوياً فى تحقيق هذا المصنف، لذلك فقد منحه القانون الفرنسى مركزاً خاصاً فى إعطائه قرينة التنازل لصالحه، حيث نصت المادة (L.212-4) على أن «يعتبر بمثابة ترخيص من فنانى الأداء باستغلال أدائه التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج من أجل تحقيق المصنف السمعى البصرى. ومن أجل تحقيق التوازن بين مركز فنانى الذاء والمنتج، فقد استلزم القانون تحديد المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء عن كل شكل من أشكال استغلال هذا المصنف (L.212-4-2) وهذا ما سوف نعرضه، وبالتالى يتضح خطتنا فى هذا المطلب كالتالى:

الغصن الأول: قرينة التنازل.

الغصن الثانى: مبدأ تحديد المقابل المالى المتميز عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف.

الفصل الأول

قرينة التنازل

-٤٢٠- لا شك أن المشرع الفرنسى كان موفقاً عندما منح منتج المصنف السمعى البصرى قرينة التنازل، لكن ما المقصود بهذه القرينة ونطاقها هذا ما سوف نوضحه:

نصت المادة (L.212-4) على أن «التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء والمنتج من أجل تحقيق مصنف سمعى بصرى، يعتبر بمثابة ترخيص من فنانى الأداء بتثبيت أدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور».

ولقد كان مشروع قانون ٣ يوليو سنة ١٩٨٥ ينص على هذا التنازل بالنسبة لكل أداء، ولكن صدر القانون متضمناً التنازل لصالح المنتج فى المصنف السمعى البصرى فقط. ولقد استحسن البعض(١) هذا المسلك، وذلك لأن التنازل لو كان يشمل الأداءات لتجرد الحق فى الترخيص من كل قيمة له.

-٤٢١- أولاً: طبيعة قرينة التنازل:

ولكن ماهى طبيعة هذه القرينة؟ هل هى قرينة قانونية قاطعة لا يجوز للفنان الاتفاق على عكسها؟ أم هى قرينة قانونية بسيطة يمكن أن تدحض عن طريق الشرط العكس؟.

والإجابة على هذا السؤال ليست محل اتفاق الفقهاء، حيث انقسم الفقه فى تحديده لطبيعة قرينة التنازل كالتالى:

---

(١) V.‹ Gueguen jean. Maric, th. precité. p. 633.

الاتجاه الأول: يذهب البعض(١) إلى أن قرينة التنازل المقررة لصالح منتج المصنف السمعى البصرى هى قرينة قاطعة لا يجوز الاتفاق على عكسها، ودليلهم فى ذلك هو أن النصوص التى قررتها هى نصوص آمرة وليست مكملة أو مفسرة لإرادة الأطراف، ومن ثم فلا يجوز الاتفاق على مخالفتها.

ولكن يعترض على هذا الرأى بأنه إذا كانت النصوص التى تقرر هذه القرينة آمرة فنكون بصدد ترخيص قانونى، وليست قرينة تنازل، ولا يمكن للمشرع أن ينشئ ترخيصاً قانونياً دون أن يذكر ذلك صراحة.

أضف إلى ذلك - وكما يذهب البعض(٢) - إلى أن اعتبار قرينة التنازل قاطعة يخل بمبدأ الحرية التعاقدية، ويتجاهل طبيعة العقود في هذا المجال. وهذا من شأنه إحجام فنانى الأداء الذين يتمتعون بالشهرة فى أعمالهم أمثال قادة الأوركسترا والعازفين والمطربين عن التعاقد داخل فرنسا، ولا يخفى نتيجة هذا العمل على الصعيد الوطنى.

ويذهب البعض أيضاً(٣) إلى أن اعتبار قرينة التنازل قرينة قاطعة لا يجوز دحضها بالشرط العكس، بالإضافة إلى الترخيص القانونى الذى يسلب حق فنانى الأداء فى إعطاء الترخيص بالنسبة لحالات الترخيص القانونى يجعل الحقوق الممنوحة لفنانى الأداء خالية من مضمونها وتكاد تكون منعدمة.

---

(1) **V. B. Edelman**, commentaire de la loi n°. 85-660 du 3 juill;et 1985, relative aux droits d'auteur et aux droits voisins, Étude livrée en sept parties in A.L.D. 1986, p.182.
V. auss, R. Plaisant, la loi n°. 85-660 du 3 juillet 1985, op. cit., n°. 61.

(2) **V.P. chesnais**, L'acteur, libraires techniques, paris 1957, n°. 38, p. 16.

(3) **V. Xanier Daverat**, th. precité, n°. 452, p. 694.

الاتجاه الثانى: لكل هذه الأسباب، فقد ذهب اتجاه ثانى([1]) – نؤيده – إلى أن قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج هى قرينة بسيطة تقبل دحضها عن طريق احتفاظ المؤدى بحقه فى الترخيص.

ولا يملك هذا الحق إلا فنانو الأداء الذين يتمتعون بالشهرة وإقبال الجماهير عليهم، مما يكون له الأثر فى رغبة المنتجين فى استرضائهم عن طريق الموافقة على إدراج ما يرغبون من الشروط، طالما كانت لا تضر بحقهم فى استغلال المصنف السمعى البصرى. ومن ثم فإن الشرط العكس سيكون محصوراً فى أضيق النطاق، وبالتالى فليس له أى خطورة.

وجدير بالذكر أن هذه القرينة تتقرر لمنتج المصنف السمعى البصرى وفقاً لمعانى المادة (L.132-23) ([2]) وليس لمنتج الفيديو غرام الذى عرفته المادة (L.215-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى([3]).

-٤٢٢- ثانياً: نطاق هذه القرينة: نصت المادة (L.212-4) على نطاق هذه القرينة، عندما حددت أن التوقيع على العقد المبرم بين فنانى الأداء ومنتج المصنف السمعى البصرى يعتبر بمثابة ترخيص من فنانى الأداء بتثبيت أدائه ونسخه ونقله إلى الجمهور.

وعلى ذلك فإن قرينة التنازل تشمل التثبيت، والنسخ والنقل إلى الجمهور- وفقاً للمعانى التى حددناها سابقاً لكل من التثبيت والنسخ والنقل إلى الجمهور، وماعدا ذلك من

([1]) **V. C. Colmbet,** propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit, n°. 407, p.290.
V. auss, D. Bécourt, Réflexion sur la loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins, J.C.P. 1986, Ed. entr., II, 14722. n°. 65.

([2]) V. art. L.132-23 "le producteur de l'oeuvre audiovisuelle est la personne physique au morale qui prend l'initiative et la responsabilite de la réalisation de l'oeuvre. (L.n°.57-298 du 11 mars 1957, art 17).

([3]) أنظر الفرق بين منتج المصنف السمعى البصرى ومنتج الفيديوغرام- ص١٤٦.

الإستغلالات لا يخضع لقرينة التنازل ولاسيما إذا كان الاستغلال المستقل لصورة الأداء أو لصوت الأداء لأنه لا يخضع لقرينة التنازل طبقاً لصريح نص المادة (L.212-3) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى.

وعلى ذلك فلو أن منتج المصنف السمعى البصرى قد استغل صوت الأداء فى عمل فونوغرام تجارى، فإنه يلتزم بالحصول على ترخيص من فنانى الأداء بذلك، ولا يمكن لقرينة التنازل أن تغنيه عن هذا الترخيص، لأن نطاق هذه القرينة لا يمتد إلى هذه الصورة.

الفصل الثانى

مبدأ تحديد المقابل المالي المتميز عن

كل شكل من أشكال الاستغلال

-٤٢٣- نصت المادة (L.212-4) على أن «يحدد العقد - المبرم بين فنانى الأداء والمنتج من أجل تحقيق المصنف السمعى البصرى - المقابل المالى المتميز عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف».

ووفقاً لهذا النص فإن المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء فى المصنفات السمعية البصرية يجب أن يكون متميزاً ومحدداً عن كل شكل من أشكال الاستغلال (١).

تحديد المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء فى المصنفات السمعية البصرية:

أوجبت المادة (L.212-4) على المتعاقدين أن يحددوا المقابل المالى المستحق لفنانى الأداء عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف، فإذا لم يحددوا هذا المقابل فإنه يتحدد - طبقاً لنص المادة (L.212-5) - بالرجوع إلى معدلات هذا المقابل المحددة عن طريق الاتفاقات الفرعية التى تعقد داخل كل قطاع بين منظمات أرباب الأعمال وبين المنظمات الممثلة للمهنة. وعلى ذلك فإن عدم تحديد مقابل مالى متميز عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف - رغم وجوبه - فإنه لا يؤدى إلى إبطال العقد، ولكن القانون قد وضع طرق بديله لتحديد هذا المقابل كما أوضحت سابقاً - فإذا تحدد مقابلاً مالياً واحداً عن كافة الأشكال فإن القضاء قد استقر على انصراف هذا التحديد إلى أحد الأشكال فقط، مع اعتبار الأشكال الأخرى غير محدد لها مقابلاً مالياً، ومن ثم يستحق فنانو الأداء مقابلاً مالياً متميزاً وإضافياً عن كافة الأشكال الأخرى.

---

(١) V. Cass. Soc. 10 Févr. 1998: Bull, civ. V, n°. 82; J.C.P.E 1998, inf. rap. p. 73 (Nullit de la clause fixant une rémunération globale).

خاتمـــة

بعد أن انتهينا من بحث موضوع الحقوق المجاورة لحق المؤلف، نوجز فيما يلى أهم النتائج والتوصيات التى توصلنا إليها بشأن الموضوعات الرئيسية التى شملتها الدراسة، ثم نعقب ذلك بعرض بعض الأفكار المستمدة من البحث والتى تصلح لأن تكون موضوع أبحاث ورسائل علمية. وبيان ذلك على النحو التالى : -

أولاً: أهم النتائج : -

انتهينا فى القسم الأول من الرسالة بتشييد دعائم نظرية عامة للحقوق المجاورة، تبدأ ببيان أفضل المصطلحات التى يمكن أن تعبر عن هذه الحقوق، حيث قررنا - مع البعض - أن أفضل هذه المصطلحات هو مصطلح الحقوق المجاورة لحق المؤلف، لأنه يدل على المعنى المندرج تحته، دون إخلال أو مساس بحقوق المؤلف.

ووجدنا - من خلال دراستنا - أن البعض يقرر بعلو حق المؤلف على الحقوق المجاورة - استناداً إلى نص المادة (L.211-1) من تقنين الملكية الفكرية الفرنسى، والمادة(١) من معاهدة روما، والمادة (١) من معاهدة الويبو، ولكننا انتهينا إلى أن هذه النصوص لا تدل بحال من الأحوال على أى علو لحق المؤلف على الحقوق المجاورة، ولكن سبب ورودها هو التأكيد على أن حماية الحقوق المجاورة لا تسلب المؤلف حقه، خاصة وأنها جاءت فى مرحلة تالية لحماية المؤلف، ولكن علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة فى حقيقة الواقع ليس محل خلاف - كما ذكرنا - ولكن النصوص لا تدل على هذا العلو.

كما انتهينا فى تحديدنا لطبيعة الحقوق المجاورة أنها حقوق من نوع خاص، لا يمكن للظواهر القانونية التقليدية أن تستوعبها كاملة بكل مقوماتها.

وناقشنا آراء - الفقهاء حول تحديد قائمة الحقوق المجاورة، وانتهينا إلى أن هذه القائمة وردت فى القوانين على سبيل الحصر، وبالتالى فلا يمكن أن يتمتع بالحقوق المجاورة إلا الطوائف المذكورة فى النص - وهذا أمر منتقد - ثم تعرضنا بالتفصيل

لأصحاب الحقوق المجاورة، وبينا حدود حماية هذه الحقوق، وانتهينا فى القسم الأول ببيان صور الاعتداء على الحقوق المجاورة، والحماية التى قررتها القوانين الوطنية لكى تحد من انتشار هذه الاعتداءات.

أما القسم الثانى من الرسالة، فقد خصصناه لدراسة التطبيقات العملية للحقوق المجاورة، واكتفينا بطائفة فنانى الأداء، لأنها الطائفة الوحيدة التى تتمتع بالحقوق المعنوية والمادية، مع الإشارة لبعض الاختلافات فى الحماية بين فنانى الأداء وباقى الطوائف، ومن أمثلتها عدم تمتع باقى الطوائف بالحقوق المعنوية المقررة لفنانى الأداء.

ومن خلال هذه الدراسة، ظهر لنا أن القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ وما يحمله من حماية قانونية لأصحاب الحقوق المجاورة - لأول مرة فى مصر بنص خاص - كان موفقاً فى بعض الأمور مثل : -

(١) تحديده لفنانى الأداء ومنتج التسجيلات السمعية، وذلك بتخصيصه أن يكون عملهم متعلقاً بالمصنفات الأدبية أو الفنية، بعكس القانون الفرنسى الذى وسع من حماية منتج التسجيلات السمعية ومنتج التسجيلات السمعية البصرية، حيث لم يشترط أن يكون عملهم متعلقاً بالمصنفات الأدبية أو الفنية لإمكانية إسباغ الحماية عليهم، بل اكتفى باتخاذهم المبادرة وتحمل المسئولية لسلسلة من الأصوات، أو سلسلة من الصور المصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة.

(٢) لم يستبعد التشريع المصرى من نطاق حماية الحقوق المجاورة المقررة لفنانى الأداء الفنان المساعد أو المكمل، بعكس التشريع الفرنسى الذى نص على استبعاد هذه الطائفة، وقد انتقدنا مسلك المشرع الفرنسى فى هذا الصدد، وناقشنا الحجج التى قيلت لتبرير هذا الاستبعاد واقترحنا حلولاً ثلاثة لدحض هذه الحجج.

(٣) وحد التشريع المصرى الحماية الإجرائية المقررة لحق المؤلف مع تلك المقررة لأصحاب الحقوق المجاورة، وهذا اتجاه محمود من المشرع المصرى بسبب ارتباط الحقين ببعضها ارتباط لزوم .

بعكس التشريع الفرنسى الذى لم يوحد إجراءات الحماية بين حق المؤلف والحقوق المجاورة، حيث لم يعطى لأصحاب الحقوق المجاورة الحق فى الحجز على الأشياء المقلدة (Saisie contrefaçon)، بل أحال فى اتخاذ الإجراءات إلى الشريعة العامة.

(٤) شمل التشريع المصرى كافة الأعمال التى تمثل الركن المادى فى الجرائم المتعلقة بأصحاب الحقوق المجاورة، بما فى ذلك الإخلال بالحق الأدبى المقرر لفنانى الأداء، بعكس الحال فى التشريع الفرنسى الذى كان تعداده قاصراً عن شمول كافة الأعمال، وخاصة الحق الأدبى المقرر لفنانى الأداء، وهذا المسلك فتح الباب واسعاً للنقاش والجدل بين الفقهاء حول مدى شمول الحق الأدبى بالعقاب الجنائى.

(٥) نص التشريع المصرى على أبدية الحق المعنوى المقرر لفنانى الأداء – شأنه فى ذلك شأن المؤلف – بعكس التشريع الفرنسى الذى استخدم صياغة تغاير صياغته فى تقرير الحق المعنوى للمؤلف، فلم ينص على أبدية الحق المعنوى، وهذا المسلك فتح المجال بين الفقهاء للنقاش حول أبدية هذا الحق، وإن كنا قد انتهينا إلى الاعتراف بأبدية هذا الحق فى التشريع الفرنسى.

كما شاب التشريع المصرى أوجه قصور كثيرة نذكر منها : –

(١) لم ينص التشريع المصرى على حماية فنانى الأداء فى المصنفات السمعية البصرية، رغم أهميتها وكثرة انتشارها، بعكس التشريع الفرنسى الذى أقام توازناً واضحاً بين حقوق فنانى الأداء فى المصنفات السمعية البصرية، وبين منتجيها، حيث نص على قرينة التنازل لصالح المنتج، مع حفظ حقوق فنانى الأداء، بأن استلزم تحديد مقابلاً مالياً متميزاً عن كل شكل من أشكال الاستغلال.

(٢) لم يسلك التشريع المصرى ولا التشريع الفرنسى فى تعدادهما لأصحاب الحقوق المجاورة، نفس مسلكهما فى تعدادهما لمن يتمتع بحماية حق المؤلف، حيث نصا على قاعدة عامة للحماية بالنسبة للمؤلف، مع تعداد أمثلة لذلك، بعكس أصحاب الحقوق المجاورة اللذين قصراهما على المذكورين فى النص فقط، دون إمكانية التمتع بالحقوق المجاورة أحد غير المذكور، وهذا مسلك منتقد فى التشريعين.

(٣) نص التشريع المصرى – شأن بقية التشريعات الوطنية المختلفة – على النسخة الخاصة كقيد يلحق بالحق الإستئثارى للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، وجعل له ضابطاً يقلل من خطورته ألا وهو عدم الإخلال بالاستغلال العادى للمصنف، وعدم إلحاق أضرار غير مبررة بالمصالح المشروعة لأصحاب الحقوق، إلا أن هذا الضابط غير كاف فى منع الأضرار التى تلحق بأصحاب الحقوق من جراء استعمال النسخة الخاصة، بعكس التشريع الفرنسى الذى نص على مقابل مالى لأصحاب الحقوق من «مؤلفين – فنانى أداء – منتجين»، عن طريق خصم نسبة مئوية معينة من بيع الأشرطة البكر «الفارغة»، وذلك لتوزيعها على أصحاب الحقوق.

(٤) لم ينص التشريع المصرى على هيئات الإدارة الجماعية ولا على كيفية ممارستها لعملها، مع أهميتها البالغة فى تحقيق الفاعلية لحماية أصحاب الحقوق المجاورة والمؤلفين، وهذا يمثل قصوراً فى التشريع المصرى، على عكس التشريع الفرنسى الذى نص بالتفصيل على هذه الهيئات وعلى كيفية ممارستها لعملها.

(٥) لم ينص التشريع المصرى على طرق لتحديد المقابل المالى – وترك أمر تحديده للحرية التعاقدية – وهذا المنحى يجعل الحماية خالية من مضمونها، بعكس التشريع الفرنسى الذى نص على طرق عدة لتحديد المقابل المالى المستحق لأصحاب الحقوق، سواء عن طريق الحرية التعاقدية أو الاتفاقيات الجماعية أو الاتفاقات الفرعية التى تعقد داخل كل قطاع، أو عن طريق لجنة حددها المشرع لتقدير المقابل المالى.

ثانياً: أهم التوصيات:

نود فى ختام هذه الدراسة أن نركز على أهم المقترحات والتعديلات التى نرى ضرورة إدخالها على القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ – رغم حداثة صدوره وهى على النحو التالى:

(١) نطالب المشرع المصرى أن ينص على تمتع فنانى الأداء فى المصنفات السمعية البصرية بالحقوق المجاورة، مع حفظ حق المنتج، وذلك بالنص على قرينة التنازل لصالح المنتج حتى لا يتعرقل استغلال هذه المصنفات، مع النص على وجوب تحديد مقابلاً مالياً

متميزاً عن كل شكل من أشكال استغلال المصنف السمعى البصرى بالنسبة لفنانى الأداء، مع خضوع الاستعمال المستقل لصورة الأداء أو صوته للترخيص من قبل فنانى الأداء ولا يخضع لقرينة التنازل، مثلما فعل التشريع الفرنسى.

(٢) نطالب المشرعين المصرى والفرنسى على حد سواء أن يضعا قاعدة عامة لمن يتمتع بالحقوق المجاورة وهو من يساهم مساهمة فعالة فى نشر فكر المؤلف وتوصيله إلى الجمهور، مع ذكر أمثلة لمن يتمتع بالحقوق المجاورة - مثلما هو الحال فى حماية حق المؤلف - حيث يعفى من عبء إثبات الدور الفعال فى نشر فكر المؤلف، من شمله النص، على عكس الآخرين الذين يلتزمون بإثبات دورهم فى نقل فكر المؤلف، حتى يتمتعوا بحماية الحقوق المجاورة ويكون الأمر متروك لقاضى الموضوع وفقاً للأدلة التى يقدمونها.

وبهذا الأسلوب يمكن أن يتمتع بحماية الحقوق المجاورة الناشرون وغيرهم مثل الماكيير فى المصنف السمعى البصرى إذا أثبت دوره الفعال فى توصيل فكر المؤلف إلى الجمهور.

(٣) نطالب المشرع المصرى أن يقرر مقابلاً مالياً للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة من« فنانى أداء - منتجين، على النسخة الخاصة، عن طريق فرض رسوم معينة على نسبة المبيعات من الأشرطة الفارغة والاسطوانات والسديهات وأجهزة الكمبيوتر مثل الهارد، التى يمكن أن تستخدم فى نسخ المصنفات أو الأداءات أو التسجيلات السمعية والسمعية البصرية، وذلك لتوزيعها على أصحاب الحقوق، حتى يقلل من خطورة تقرير النسخة الخاصة مع الاحتفاظ بجزء منها للنهوض بالثقافة عموماً.

هذا بالإضافة إلى فرض نسبة مئوية على مبيعات الورق وذلك لتوزيعها على المؤلفين فقط.

(٤) يجب أن يتمتع منتج الفيديوغرام بالحقوق المجاورة فى التشريع المصرى – شأنه فى ذلك شأن منتج الفونوغرام، حتى يتحقق نوع من التوازن بين المراكز القانونية المتساوية، فكما أن منتج الفونوغرام يتمتع بالحق المجاور فيجب أن يتمتع منتج الفيديوغرام بالحق نفسه مثلى فعل التشريع الفرنسى.

(٥) يجب على الدولة والمهتمين بالملكية الفكرية عموماً عقد الدورات والندوات اللازمة لتوعية المتعاملين فى مجال تطبيق هذه القوانين سواء من رجال الشرطة والجمارك أو رجال التحقيق والقضاء، حيث ظهر لنا أثناء دراستنا أن المشكلة فى انتشار القرصنة ليست فى تحديث التشريعات فقط، ولكن فى صعوبة تطبيق هذه التشريعات، بسبب صعوبة اكتشاف التقليد الذى بلغ حداً من الإتقان بحيث يصعب اكتشافه، ولعل ما جاء فى توصيات مؤتمر تحديات الملكية الفكرية ما يؤكد هذه التوصية، حيث أوصى بالتدريب والتأهيل المستمر لرجال الشرطة والجمارك ونحن من جانبنا نؤكد هذه التوصية ونضيف إليها ضرورة نوعية المجتمع ككل بأهمية الحفاظ على حقوق الملكية الفكرية عموماً، وحقوق المؤلف والحقوق المجاورة خصوصاً.

كما يجب على الدولة إنشاء محاكم متخصصة لتسوية المنازعات المتعلقة بالملكية الفكرية عموماً، بحيث يكتسب العاملون الخبرة والدراية العملية بهذه الموضوعات الشائكة، حتى يسهل عليهم الفصل فى هذه القضايا.

(٦) وأخيراً نذكر توصية لازمة لاستقرار القانون المصرى الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ وعدم النعى عليه بعدم الدستورية، وهى دعوة الفقهاء ورجال الدين الإسلامى المتخصصين بوضع الضوابط الشرعية التى باتباعها تنأى أعمال أصحاب الحقوق المجاورة عن الحرمة، حتى لا تكون حمايتها قانونياً مهددة بالحكم بعدم دستوريتها، لمخالفتها لنص المادة (٢) من الدستور المعدلة بتاريخ ٢٢ مايو سنة ١٩٨٠ والتى تنص على أن« الإسلام دين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية، ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع »، فيكون المشرع المصرى قد وضع بين قطبى الرحى التزامه بإصدار هذه التشريعات طبقاً لاتفاقية التريبس وتعرضه للتهديد بإلغائها بسبب عدم دستوريتها.

وهنا يجب علينا أن نشير لحكم للمحكمة الدستورية بتاريخ ٤ مايو سنة ١٩٨٥ الموافق ١٤ شعبان سنة ١٤٠٥هـ «الجريدة الرسمية – العدد ٢٠ فى ١٦ مايو سنة ١٩٨٥، بشأن عدم دستورية نص المادة ٢٢٦ من القانون المدنى التى تقرر فوائد ٤٪ على المبالغ المتأخرة إذا كان محل الالتزام مبلغاً من النقود معلوم المقدار وقت الطلب، وكان حكم المحكمة بالرفض، وعللت المحكمة ذلك بأن التزام المشرع باتخاذ مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع لا ينصرف سوى إلى التشريعات التى تصدر بعد التاريخ الذى فرض فيه الإلزام بحيث إذا انطوى أى منها على ما يتعارض مع مبادئ الشريعة الإسلامية يكون قد وقع فى حومة المخالفة الدستورية، أما التشريعات السابقة على ذلك التاريخ، فلا يتأتى إنفاذ حكم الإلزام المشار إليه بالنسبة لها لصدورها فعلاً من قبله، أى فى وقت لم يكن القيد المتضمن هذا الإلزام قائماً واجب الإعمال، ومن ثم فإن هذه التشريعات تكون بمنأى عن إعمال هذا القيد، وهو مناط الرقابة الدستورية.

ورغم عدم اقتناعنا بهذا التفسير إلا أن النصوص التى صدرت فى حماية الحقوق المجاورة، . لو كانت تحمل مخالفات شرعية – فلن تجد لها المحكمة هذا التبرير غير المقنع.

ثالثاً: الموضوعات المقترحة للأبحاث والرسائل العلمية:

لما كانت رسالتنا مجرد خطوة على الطريق فى مجال الحقوق المجاورة، تدعو لتعاقب الخطوات حتى يكتمل مشوار البحث فى هذا الموضوع المهم والشائك من موضوعات الملكية الفكرية، لذلك سنحاول من خلال الأسطر التالية بيان بعض الموضوعات والأفكار التى تصلح للأبحاث والرسائل العلمية.

(١) حماية فنانى الأداء فى المصنفات السمعية البصرية:

ويمكن للباحث فى هذا الموضوع تحديد المقصود بالمصنفات السمعية البصرية، وبيان موقف التشريعات الوطنية من حماية فنانى الأداء فى هذه المصنفات، وخصوصية هذه الحماية، التى جعلت بعض التشريعات تحجم عن حمايتها مثل التشريع المصرى والاتفاقيات الدولية مثل معاهدة (روما – تريبس – الويبو) وجعلت بعضها الآخر ينص

على قرينة التنازل لصالح منتج المصنف السمعى البصرى مراعاة منه لخصوصية العمل فى هذه المصنفات مثل التشريع الفرنسى، وبيان أفضل الطرق لتحقيق حماية فنانى الأداء دون الإضرار بحقوق المنتج الذى يتكبد نفقات باهظة فى تحقيق هذا العمل.

(٢) النظام القانونى لحماية المخرج المسرحى:

ويمكن للباحث أن يعرف المخرج المسرحى، ثم يفرق بينه وبين المخرج السينمائى، ثم يوضح النظام القانونى الأمثل لحمايته، خاصة وأن قانون العمل الفرنسى قد اعتبر المخرج المسرحى من طائفة فنانى العروض المسرحية، فهل تجب حمايته طبقاً للحقوق المجاورة، أم طبقاً لحق المؤلف.... إلخ.

(٣) الحق المجاور لمنتجى الفيديوغرام:

وفى هذا الموضوع يبدأ الباحث بتعريف منتجى الفيديوغرام، ثم يوضح مدى ما يمكن أن تحقق الحماية القانونية عن طريق الحقوق المجاورة من حماية مرجوة لهذا المنتج، وخاصة وأنه يتكلف نفقات باهظة فى تحقيق المصنفات السمعية البصرية، وهل النص على التنازل عن حقوق المؤلف تغنيه عن الحق المجاور أم لا..... إلخ هذه الأفكار.

(٤) النسخة الخاصة كقيد يلحق بالحق الإستئثارى للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة:

وفى هذا الموضوع يبدأ الباحث بمقدمة عن الحقوق الممنوحة للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، ثم يبين أثر هذا القيد على هذه الحقوق، ومبررات هذا القيد، والحلول المقترحة للتقليل من خطورته سواء عن طريق الوسائل التقليدية أو الوسائل الإلكترونية..... إلخ.

(٥) هيئات الإدارة الجماعية لحقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة:

ولعل ما كتبته عن هذا الموضوع يمثل نقطة الانطلاق نحو التوسع فى الدراسة حول هذه الهيئات نظراً لأهميتها فى تفعيل حماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، والقضاء على القرصنة التى ما زالت تمثل نسبة كبيرة تضر بلا شك بأصحاب الحقوق.

(٦) الحماية القانونية لأصحاب الحقوق المجاورة الأجانب:

وهذا الموضوع يتعلق بالقانون الدولى الخاص، ويمكن للباحث أن يتعرض للمبادئ المتبعة فى القانون الدولى الخاص وتطبيق ذلك على الحقوق المجاورة، وشروط حماية أصحاب الحقوق المجاورة الأجانب فى مصر والتشريعات الوطنية المختصة، ومعايير الحماية وشروطها، ويتعرض الباحث للاتفاقيات الدولية والمبادئ التى تبنتها... إلخ ذلك من الأفكار.

(٧) عقود استغلال الحقوق المجاورة وأثر الحق الأدبى عليها:

ويمكن للباحث فى هذا الموضوع أن يستعرض أنواع العقود المختلفة التى يمكن أن يستغل بها صاحب الحق المجاور حقه، ومدى تأثير الحق الأدبى المقرر للمؤلف وفنانى الأداء على استغلال هذه العقود، وما هى القواعد الخاصة التى بها تتصف هذه العقود وتتميز عن غيرها..... إلخ.

تم بحمد الله وتوفيقه،

الملاحق

مشروع بروتوكول
بشأن الأداء السمعي البصري
لمعاهدة الويبو
بشأن الأداء والتسجيل الصوتي

١- مشروع
معاهدة الويبو بشأن الأداء السمعي البصري

المحتويات

الديباجة

المادة ١ : علاقة هذه المعاهدة باتفاقيات ومعاهدات أخرى

المادة 2 : تعاريف

المادة 3 : المستفيدون من الحماية

المادة 4 : المعاملة الوطنية

المادة 5 : الحقوق المعنوية

المادة 6 : حقوق فناني الأداء المالية في أوجه أدائهم غير المثبتة

المادة ٧ : حق الاستنساخ

المادة 8 : حق التوزيع

المادة ٩ : حق التأجير

المادة 10 : حق إتاحة الأداء المثبت

المادة 11 : الإذاعة أو النقل إلى الجمهور

المادة 12 : الأهلية لممارسة الحقوق

القانون المطبق على النقل

المادة 13: التقييدات والاستثناءات

المادة 14 :مدة الحماية

المادة 15: الالتزامات المتعلقة بالتدابير التكنولوجية

المادة 16 :الالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق
المادة 17 :الإجراءات الشكلية
المادة 18 :التحفظات
المادة 19:التطبيق الزمني
المادة 20:أحكام عن انفاذ الحقوق

الديباجة

إن الأطراف المتعاقدة، إذ تحدوها الرغبة في تطوير حماية حقوق فناني الأداء في أدائهم السمعي البصري والحفاظ عليها بطريقة تكفل أكبر قدر ممكن من الفعالية والاتساق، وإذ تقر بالحاجة إلى تطبيق قواعد دولية جديدة لإيجاد حلول مناسبة للمسائل الناجمة عن التطورات في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتكنولوجية، وإذ تقر بما لتطور تكنولوجيا المعلومات والاتصالات وتقاربها من أثر عميق في إنتاج الأداء السمعي البصري والانتفاع به، وإذ تقر بالحاجة إلى المحافظة على توازن بين حقوق فناني الأداء في أدائهم السمعي البصري ومصلحة عامة الجمهور، لا سيما في مجالات التعليم والبحث وإمكانية الإطلاع على المعلومات، وإذ تقر بأن معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي المبرمة في جنيف في 20 ديسمبر/كانون الأول 1996لا تمد فناني الأداء بالحماية بخصوص أدائهم المثبت تثبيتا سمعيا بصريا السمعي البصري، وإذ تشير إلى القرار بشأن الأداء السمعي البصري الذي اعتمده المؤتمر الدبلوماسي المعني ببعض مسائل حق المؤلف والحقوق المشابهة في 20 ديسمبر/كانون الأول 1996، قد اتفقت على ما يلي:

المادة ١

علاقة هذه المعاهدة باتفاقيات ومعاهدات أخرى

(١) هذه المعاهدة بروتوكول لمعاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي المبرمة في جنيف في ٢٠ ديسمبر/كانون الأول .1996

(٢) ليس في هذه المعاهدة ما يحد من الالتزامات المترتبة حاليا على الأطراف المتعاقدة بعضها تجاه البعض الآخر بناء على معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي أو الاتفاقية

الدولية لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة المبرمة في روما في 26 أكتوبر/تشرين الأول 1961 .

(٣) تبقي الحماية الممنوحة بناء على هذه المعاهدة حماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأي شكل من الأشكال. وعليه، لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه المعاهدة بما يخل بتلك الحماية .(1)

(٤) ليست لهذه المعاهدة أية صلة بأية معاهدات خلاف معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي ، ولا تخل بأية حقوق أو التزامات مترتبة على أية معاهدات أخرى.

(٥) ليس في هذه المعاهدة ما يحد من الالتزامات المترتبة حاليا على الأطراف المتعاقدة بعضها تجاه البعض الآخر بناء على معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي أو الاتفاقية الدولية لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة المبرمة في روما في 26أكتوبر/تشرين الأول 1961 .

(٦) تُبقي الحماية الممنوحة بناء على هذه المعاهدة حماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأي شكل من الأشكال. وعليه، لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه المعاهدة بما يخل بتلك الحماية .(2)

(٧) ليست لهذه المعاهدة أية صلة بأية معاهدات أخرى ، ولا تخل بأية حقوق أو التزامات مترتبة عليها .

المادة ٢

تعاريف

لأغراض هذه المعاهدة:

أ - (يقصد بعبارة "فناني الأداء") الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يؤدون بالتمثيل أو بغيره مصنفات أدبية أو فنية أو أوجهاً من التعبير الفولكلوري .

ب- (يقصد بالأداء السمعي البصري) المشار إليه فيما يلي " الأداء الذي يمكن تجسيده في تثبيت سمعي بصري.

جـ- (يقصد بعبارة "التثبيت السمعي البصري ") تجسيد الصور المتحركة، سواء كانت مصحوبة بالصوت أو بتمثيل له أو لم تكن، يمكن بالانطلاق منه إدراكها أو استنساخها أو نقلها بأداة.

د- (يقصد بكلمة "إذاعة ")إرسال الأصوات ، أو الصور ، أو الصور والأصوات ، أو تمثيل للأصوات ، بوسائل لاسلكية ليستقبلها الجمهور ؛ ويعتبر كل إرسال من ذلك القبيل يتم عبر الساتل من باب "الإذاعة "أيضا ؛ ويعتبر إرسال إشارات مجفرة من باب "الإذاعة "في الحالات التي تتيح فيها هيئة الإذاعة للجمهور الوسيلة الكفيلة بفك التجفير أو يتاح فيها ذلك للجمهور بموافقة هيئة الإذاعة.

هـ- (يقصد بعبارة "النقل إلى الجمهور ")إن كان المنقول أداء أن يرسل إلى الجمهور ، بأية وسيلة خلاف الإذاعة ، الأداء غير المثبت أو الأداء المثبت تثبيتا سمعيا بصريا .ولأغراض المادة 11، تشمل عبارة "النقل إلى الجمهور "تمكين الجمهور من سماع الأداء المثبت تثبيتا سمعيا بصريا أو رؤيته أو سماعه ورؤيته .

المادة 3

المستفيدون من الحماية

(1) تمنح الأطراف المتعاقدة الحماية الممنوحة بموجب هذه المعاهدة لفناني الأداء من مواطني سائر الأطراف المتعاقدة .

(2) لأغراض تطبيق أحكام هذه المعاهدة ، يعامل فنانو الأداء من غير مواطني أحد الأطراف المتعاقدة الذين تكون إقامتهم العادية في أحد هذه الأطراف معاملة مواطني ذلك الطرف المتعاقد .

المادة 4

المعاملة الوطنية

(1) يطبق كل طرف متعاقد على مواطني سائر الأطراف المتعاقدة ، بخصوص الموضوع المحمي بناء على هذه المعاهدة ، المعاملة التي يطبقها على مواطنيه فيما يتعلق بالحقوق التالية :

"1"الحقوق الممنوحة صراحة في هذه المعاهدة ؛

"2"وأية حقوق إضافية يمنحها لمواطنيه .

(2) للطرف المتعاقد أن يحد الحماية المنصوص عليها في الفقرة الفرعية "2"من الفقرة (1) ، بخصوص مواطني أي طرف متعاقد آخر ، بالحدود التي يمنح فيها ذلك الطرف المتعاقد الآخر حقوقا من ذلك القبيل لمواطني الطرف المتعاقد الأول وللمدة التي يفعل فيها ذلك.

(1) يطبق كل طرف متعاقد على مواطني سائر الأطراف المتعاقدة المعاملة التي يطبقها على مواطنيه فيما يتعلق بالحقوق الاستئثارية الممنوحة صراحة في هذه المعاهدة والحق في مكافأة عادلة المنصوص عليه في المادة 11من هذه المعاهدة .

(2) لا يطبق الالتزام المنصوص عليه في الفقرة (1)ما دام الطرف المتعاقد الآخر يستفيد من التحفظات المسموح بها بناء على المادة (3)11من هذه المعاهدة .

المادة 5

الحقوق المعنوية

(1) بغض النظر عن الحقوق المالية لفنان الأداء بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق ، فان فنان الأداء يحتفظ بالحق فيما يلي :

"1" أن يطالب بأن يُنسب أداؤه إليه إلاّ في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن نسب الأداء تمليه طريقة الانتفاع بالأداء .

"2" وأن يعترض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لأدائه يكون ضارا بسمعته ولا تعتبر التعديلات المتمشية مع الاستغلال العادي للأداء أثناء الانتفاع به بتصريح من فنان الأداء ضارة بسمعته .

(2) الحقوق الممنوحة لفنان الأداء بمقتضى الفقرة السابقة تظل محفوظة بعد وفاته وإلى حين انقضاء الحقوق المالية على الأقل ، ويمارس هذه الحقوق الأشخاص أو الهيئات المصرح لها

في تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه .ومع ذلك ، فان الأطراف المتعاقدة التي لا يتضمن تشريعها المعمول به ، عند التصديق على هذه المعاهدة أو الانضمام إليها ، نصوصا تكفل الحماية بعد وفاة فنان الأداء لكل الحقوق المنصوص عليها في الفقرة السابقة يكون لها الحق في النص على أن بعض هذه الحقوق لا يحتفظ بها بعد وفاته .

(3) وسائل الطعن للمحافظة على الحقوق المقررة في هذه المادة يحكمها تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه .

المادة 6

حقوق فناني الأداء المالية في أوجه أدائهم غير المثبتة

يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بما يلي فيما يتعلق بأوجه أدائهم :

"1" إذاعة أوجه أدائهم غير المثبتة ونقلها إلى الجمهور إلا إذا سبق للأداء أن كان أداء مذاعا ؛

"2" وتثبيت أوجه أدائهم غير المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا .

المادة 7

حق الاستنساخ

يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لأوجه أدائهم المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا ، بأية طريقة أو بأي شكل كان. [3]

---

[3] بيان متفق عليه بشأن المادة : 7 ينطبق حق الاستنساخ المنصوص عليه في المادة 7، والاستثناءات المسموح بها بناء على تلك المادة وحتى المادة 13، انطباقا كاملا على المحيط الرقمي ولا سيما على الانتفاع بأوجه الأداء في شكل رقمي .ومن المفهوم أن خزن أداء محمي رقمي الشكل في دعامة الكترونية يعتبر استنساخا بمعنى تلك المواد .

المادة 8

حق التوزيع

(1) يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بإتاحة النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا للجمهور ببيعها أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى.

(2) ليس في هذه المعاهدة ما يؤثر في حرية الأطراف المتعاقدة في تحديد أي شروط لاستنفاد الحق المذكور في الفقرة (1)بعد بيع النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن الأداء المثبت أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى للمرة الأولى بتصريح فنان الأداء. (4)

المادة 9

حق التأجير

(1) يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بتأجير النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا ، كما ورد تحديده في القانون الوطني للأطراف المتعاقدة ، للجمهور لأغراض تجارية ، حتى بعد توزيعها بمعرفة فنان الأداء أو بتصريح منه.

(2) الأطراف المتعاقدة معفية من الالتزام الوارد في الفقرة (1) ما لم يكن التأجير لأغراض تجارية قد أدى إلى انتشار نَسخ تلك التثبيتات بما يلحق ضررا ماديا بحق فناني الأداء الاستئثاري في الاستنساخ. (4)

---

[٩٠] بيان متفق عليه بشأن المادتين 8 ، 9 تشير عبارة "النسخة الأصلية وغيرها من النسخ"، كما ورد استعمالها في هاتين المادتين والتي تخضع لحق التوزيع وحق التأجير بناء على المادتين المذكورتين ، إلى النسخ المثبتة وحدها التي يمكن عرضها للتداول كأدوات ملموسة .

المادة 10

حق إتاحة الأداء المثبت

يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بإتاحة أوجه أدائهم المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا للجمهور ، بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكّن أفراد الجمهور من الإطلاع عليها من مكان وفي وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه .

المادة 11

الإذاعة أو النقل إلى الجمهور

(1) يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بإذاعة أوجه أدائهم المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا أو نقلها إلى الجمهور .

(2) يجوز للطرف المتعاقد أن ينص على الحق في مكافأة عادلة مقابل الانتفاع المباشر أو غير المباشر بأوجه الأداء المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا لأغراض الإذاعة أو النقل إلى الجمهور ، بدلا من الحق في التصريح المنصوص عليه في الفقرة . (1)ويجوز للطرف المتعاقد أن يحدد في تشريعه شروطا لممارسة الحق في المكافأة العادلة .

(3) يجوز لأي طرف متعاقد أن يعلن ، في إخطار يودعه لدى المدير العام للويبو ، أنه لن يطبق أحكام الفقرة (2)إلا على بعض أوجه الانتفاع أو أنه سيحد من تطبيقها بطريقة أخرى أو أنه لن يطبق أحكام الفقرتين (1)و (2)على الإطلاق .

المادة 12

النقل

يعتبر فنان الأداء أنه نقل كل الحقوق الاستئثارية في التصريح كما هو منصوص عليها في هذه المعاهدة بشأن تثبيت سمعي بصري بمجرد موافقته على إدراج أدائه في ذلك التثبيت إلى منتجه ، شرط مراعاة أية بنود تعاقدية كتابية بخلاف ذلك .

الأهلية لممارسة الحقوق

يعتبر المنتج أهلا لممارسة الحقوق الاستئثارية في التصريح كما هو منصوص عليها في هذه المعاهدة بشأن تثبيت سمعي بصري بمجرد موافقة فنان الأداء على تثبيت أدائه في ذلك التثبيت السمعي البصري وما لم ترد بنود تعاقدية كتابية بخلاف ذلك .

القانون المطبق على النقل

(1) تخضع عملية نقل أي من الحقوق الاستئثارية في التصريح ، كما هي ممنوحة في هذه المعاهدة ، إلى منتج تثبيت سمعي بصري لأداء ، تتم بموجب اتفاق أو بفعل القانون ، لقانون البلد الأوثق صلة بذلك التثبيت السمعي البصري ، ما لم ترد بنود تعاقدية بخلاف ذلك .

(2) يكون البلد الأوثق صلة بتثبيت سمعي بصري معين كما يلي :

"1" الطرف المتعاقد الذي يكون في أراضيه مقر منتج التثبيت أو محل إقامته المعتادة ؛

"2" أو الطرف المتعاقد الذي تكون أغلبية فناني الأداء من مواطنيه ، إذا لم يكن مقر المنتج أو محل إقامته المعتادة في أراضي ذلك الطرف المتعاقد أو إذا كان هناك أكثر من منتج واحد ؛

"3" أو الطرف المتعاقد الرئيسي الذي يتم التصوير في أراضيه ، إذا لم يكن مقر المنتج أو محل إقامته المعتادة في أراضي طرف متعاقد ، أو إذا كان هناك أكثر من منتج واحد ولم تكن أغلبية فناني الأداء من مواطني أي طرف متعاقد .

المادة 13

التقييدات والاستثناءات

(1) يجوز للطرف المتعاقد أن ينص في تشريعه الوطني على تقييدات واستثناءات أو استثناءات للحماية الممنوحة لفناني الأداء من النوع ذاته الذي ينص عليه في تشريعه الوطني لحماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية .

(2) على الأطراف المتعاقدة أن تقصر أية تقييدات أو استثناءات للحقوق المنصوص عليها في هذه المعاهدة على بعض الحالات الخاصة التي لا تتعارض والاستغلال العادي للأداء ولا تسبب ضررا بغير مبرر للمصالح المشروعة لفنان الأداء. (5)

المادة 14

مدة الحماية

تسري مدة الحماية الممنوحة لفناني الأداء بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة 50سنة ، على الأقل ، من نهاية السنة التي تم فيها تثبيت الأداء تثبيتا سمعيا بصريا .

المادة 15

الالتزامات المتعلقة بالتدابير التكنولوجية

على الأطراف المتعاقدة أن تنص في قوانينها على حماية مناسبة وعلى جزاءات فعالة ضد التحايل على التدابير التكنولوجية الفعالة التي يستعملها فنانو الأداء بالارتباط بممارسة حقوقهم بناء

---

(5) بيان متفق عليه بشأن المادة : 13إن البيان المتفق عليه بشأن المادة) 10بخصوص التقييدات والاستثناءات (من معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف ، ينطبق أيضا ، مع ما يلزم من تغيير ، على المادة 13 بخصوص التقييدات والاستثناءات) من [الصك]. يرد فيما يلي نص البيان المتفق عليه بشأن المادة 10 من معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف " :من المفهوم أن أحكام المادة 10تسمح للأطراف المتعاقدة بنقل التقييدات والاستثناءات الواردة في قوانينها الوطنية التي اعتبرت مقبولة بناء على اتفاقية برن ، إلى المحيط الرقمي وتطبيقها عليه على النحو المناسب .وبالمثل ، ينبغي أن يفهم من الأحكام المذكورة أنها تسمح للأطراف المتعاقدة بوضع استثناءات وتقييدات تكون مناسبة لمحيط الشبكات الرقمية .

"ومن المفهوم أيضا أن المادة (2) 10 لا تقلل من نطاق إمكانية تطبيق التقييدات والاستثناءات التي تسمح بها اتفاقية برن كما لا توسعه".

على هذه المعاهدة والتي تمنع من مباشرة أعمال لم يصرح بها فنانو الأداء المعنيون أو لم يسمح بها القانون ، فيما يتعلق بأوجه أدائهم. (6)

المادة 16

الالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق

(1) على الأطراف المتعاقدة أن تنص في قوانينها على توقيع جزاءات مناسبة وفعالة على أي شخص يباشر عن علم أيا من الأعمال التالية وهو يعرف أو ، فيما يتعلق بالجزاءات المدنية ، له أسباب كافية ليعرف أن تلك الأعمال تحمل على ارتكاب تعد على أي حق من الحقوق التي تشملها هذه المعاهدة أو تمكن من ذلك أو تسهل ذلك أو تخفيه :

"1" أن يحذف أو يغير ، دون إذن ، أي معلومات واردة في شكل الكتروني تكون ضرورية لإدارة الحقوق .

"2" وأن يوزع أو يستورد لأغراض التوزيع أو يذيع أو ينقل إلى الجمهور أو يتيح له ، دون إذن ، أوجه أداء غير مثبتة أو نسخا عن أوجه أداء مثبتة تثبيتا سمعيا بصريا مع علمه بأنه قد حذفت منها أو غيرت فيها ، دون إذن ، معلومات واردة في شكل الكتروني تكون ضرورية لإدارة الحقوق .

---

(6) بيان متفق عليه بشأن المادة 15: ينبغي تفسير عبارة "التدابير التي يستعملها فنانو الأداء" أضيف الخط المائل للتوكيد] بمعناها الواسع الذي يشمل أيضا من يعملون باسم فناني الأداء ، بمن فيهم ممثلوهم أو المرخص لهم أو المتنازل لهم وهو يشملون المنتجين ومقدمي الخدمات والأشخاص العاملين في الاتصالات أو الإذاعة وينتفعون بأوجه الأداء بناء على تصريح لازم

(2) يقصد بعبارة "المعلومات الضرورية لإدارة الحقوق "، كما وردت في هذه المادة ، المعلومات التي تسمح بتعريف فنان الأداء أو أدائه أو مالك أي حق في الأداء أو المعلومات المتعلقة بشروط الانتفاع بالأداء وأية أرقام أو شفرات ترمز إلى تلك المعلومات ، متى كان أي عنصر من تلك المعلومات مقترنا بأداء مثبت تثبيتا سمعيا بصريا. (7)

المادة 17

الإجراءات الشكلية

لا يخضع التمتع بالحقوق المنصوص عليها في هذه المعاهدة أو ممارستها لأي إجراء شكلي .

المادة 18

التحفظات

لا يسمح بأي تحفظ على هذه المعاهدة شرط مراعاة أحكام المادة . (٣)١١

المادة 19

التطبيق الزمني

(1) تمنح الأطراف المتعاقدة الحماية المنصوص عليها في هذه المعاهدة لأوجه الأداء المثبتة الموجودة عند دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ ولجميع أوجه الأداء التي تنجز بعد دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ بالنسبة إلى كل طرف متعاقد .

---

(7) بيان متفق عليه بشأن المادة : 16ان البيان المتفق عليه بشأن المادة) 12بخصوص الالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق (من معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف ، ينطبق أيضا ، مع ما يلزم من تغيير ، على المادة) 16بخصوص الالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق (من [الصك]يرد فيما يلي نص البيان المتفق عليه بشأن المادة 12من معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف " :من المفهوم أن الإشارة إلى "التعدي على أي حق تغطيه هذه المعاهدة أو اتفاقية برن "تشمل الحقوق الاستئثارية والحق في مكافأة على السواء.

"ومن المفهوم أيضا أن الأطراف المتعاقدة لن تعتمد على هذه المادة لوضع نظم لإدارة الحقوق أو تطبيقها من شأنها أن تفرض شكليات لا تسمح بها اتفاقية برن أو هذه المعاهدة ، وتحظر الحركة الحرة للسلع أو تحول دون التمتع بالحقوق بناء على هذه المعاهدة.

(2) بالرغم من أحكام الفقرة (1)، يجوز للطرف المتعاقد أن يختار عدم تطبيق أحكام المواد من 6إلى 11من هذه المعاهدة على أوجه الأداء المثبتة الموجودة عند دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ بالنسبة إلى كل طرف متعاقد .ويجوز للأطراف المتعاقدة الأخرى أن تقصر تطبيق المادة 4والمواد من 7 6 إلى 11من هذه المعاهدة على أوجه الأداء المنجزة بعد دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ ، بخصوص ذلك الطرف المتعاقد .

(3) لا تخل الحماية المنصوص عليها في هذه المعاهدة بأية أعمال مرتكبة أو اتفاقات مبرمة أو حقوق مكتسبة قبل دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ بالنسبة إلى كل طرف متعاقد .

(4) يجوز للأطراف المتعاقدة أن تضع في تشريعاتها أحكاما انتقالية تنص على أن أي شخص زاول أعمالا قانونية بخصوص أداء قبل دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ ، يجوز له أن يباشر أعمالا بخصوص الأداء ذاته في نطاق الحقوق المنصوص عليها في المواد من 7 6 إلى 11 بعد دخول هذه المعاهدة حيز التنفيذ بالنسبة إلى الأطراف المتعاقدة المعنية .

المادة 20

أحكام عن انفاذ الحقوق

(1) تتعهد الأطراف المتعاقدة بأن تأخذ ، وفقا لأنظمتها القانونية ، التدابير اللازمة لضمان تطبيق هذه المعاهدة .

(2) تكفل الأطراف المتعاقدة أن تتضمن قوانينها إجراءات انفاذ تسمح باتخاذ تدابير فعالة ضد أي تعد على الحقوق التي تغطيها هذه المعاهدة ، بما في ذلك توقيع الجزاءات العاجلة لمنع التعديات والجزاءات التي تعد رادعا لتعديات أخرى .

٢- الدول الأعضاء فى المعاهدات الآتية:-

(1) Convention de Rome

Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion

Situation au 15 juillet 1999

État	**Date à laquelle l'État est devenu partie à la Convention**
Allemagne [1]	21 octobre 1966
Argentine	2 mars 1992
Australie [1]	30 septembre 1992
Autriche [1]	9 juin 1973
Barbade	18 septembre 1983
Belgique [1]	2 octobre 1999
Bolivie	24 novembre 1993
Brésil	29 septembre 1965
Bulgarie	31 août 1995
Burkina Faso	14 janvier 1988
Canada[1]	4 juin 1998
Cap-Vert	3 juillet 1997
Chili	5 septembre 1974
Colombie	17 septembre 1976
Congo [1]	18 mai 1964
Costa Rica	9 septembre 1971
Danemark [1]	23 septembre 1965
Dominique	7 août 1999
El Salvador	29 juin 1979
Équateur	18 mai 1964
Espagne [1]	14 novembre 1991
Ex-République yougoslave de Macédoine [1]	2 mars 1998
Fidji [1]	11 avril 1972
Finlande [1]	21 octobre 1983
France [1]	3 juillet 1987
Grèce	6 janvier 1993
Guatemala	14 janvier 1977
Honduras	16 février 1990
Hongrie	10 février 1995
Irlande [1]	19 septembre 1979
Islande	15 juin 1994
Italie	8 avril 1975

Jamaïque	27 janvier 1994
Japon	26 octobre 1989
Lesotho [1]	26 janvier 1990
Lettonie[1]	20 août 1999
Liechtenstein	12 octobre 1999
Lituanie [1]	22 juillet 1999
Liban	12 août 1997
Luxembourg [1]	25 février 1976
Mexique	18 mai 1964
Monaco [1]	6 décembre 1985
Niger [1]	18 mai 1964
Nigéria [1]	29 octobre 1993
Norvège [1]	10 juillet 1978
Panama	2 septembre 1983
Paraguay	26 février 1970
Pays-Bas [1], [2]	7 octobre 1993
Pérou	7 août 1985
Philippines	25 septembre 1984
Pologne[1]	13 juin 1997
République de Moldova [1]	5 décembre 1995
République dominicaine	27 janvier 1987
République tchèque [1]	1er janvier 1993
Roumanie [1]	22 octobre 1998
Royaume-Uni [1], [3]	18 mai 1964
Sainte-Lucie [1]	17 août 1996
Slovaquie [1]	1er janvier 1993
Slovénie [1]	9 octobre 1996
Suède [1]	18 mai 1964
Suisse [1]	24 septembre 1993
Uruguay	4 juillet 1977
Venezuela	30 janvier 1996

(Total : 63 États)

[1] Les instruments de ratification ou d'adhésion déposés auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies par les États suivants sont accompagnés de déclarations faites en vertu des articles mentionnés ci-dessous (avec référence à la publication dans Le Droit d'auteur jusqu'à 1994, dans La Propriété industrielle et Le Droit d'auteur jusqu'à mai 1998 et dans Lois et traités de propriété intellectuelle depuis juin 1998):
Allemagne, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)) et 16.1)a)iv) [1966, p. 249];
Autriche, article 16.1)a)iii) et iv) et 1)b) [1973, p. 67];
Australie, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)), 6.2), 16.1)a)i) et 16.1)b) [1992, p.317];
Bulgarie, article 16.1)a)iii) et iv) [1995, p. 274];
Canada, article5.3) (concernant articles 5.1)b) et c)), 6.2) (concernant article 6.1)) et 16.1).a)iv) (concernant article 12) [1998, p.42]

Congo, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.1)a)i) [1964, p. 189];
Danemark, articles 6.2), 16.1)a)ii) et iv) et 17 [1965, p. 222];
Espagne, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)), 6.2) et 16.1)a)iii) et iv) [1991, p. 231];
Ex-République yougoslave de Macédoine, article 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.a)1) [1998, p.42];
Fidji, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)), 6.2) et 16.1)a)i) [1972, p. 87 et 178];
Finlande, articles 16.1)a)i), ii) et iv) et 17 [1983, p. 260 et 1994, p. 152];
France, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.1)a)iii) et iv) [1987, p. 186];
Irlande, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)), 6.2) et 16.1)a)ii) [1979, p. 230];
Islande, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)), 6.2) et 16.1)a)i), ii), iii) et iv) [1994, p. 152];
Italie, articles 6.2), 16.1)a)ii), iii) et iv), 16.1)b) et 17 [1975, p. 44];
Japon, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.1)a)ii) et iv) [1989, p. 306];
Lettonie, article 16.1) [1999];
Lesotho, article 16.1)a)ii) et 1)b) [1990, p. 101];
Lituanie, article 16.1)a)iii) [1999];
Luxembourg, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)), 16.1)a)i) et 16.1)b) [1976, p.24];
Monaco, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)), 16.1)a)i) et 16.1)b) [1985, p.375];
Niger, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.1)a)i) [1963, p. 215];
Nigéria, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)), 6.2) et 16.1)a)ii), iii) et iv) [1993, p.267];
Norvège, articles 6.2) et 16.1)a)ii), iii) et iv) [1978, p. 139; article 16.1)a)ii) modifié en 1989, p. 306];
Pays-Bas, article 16.1)a)iii) et iv) [1993, p. 267];
Pologne, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)), 6.2), 16.1)a)i), iii) et (iv) et 16(1)(b) [1997 p.]
République de Moldova, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)), 6.2), 16.1)a)ii), iii) et iv) [1996, p. 40];
République tchèque, article 16.1)a)iii) et iv) [1964, p. 162];
Roumanie, articles 5.3), 6.2), 16.1) a) iii) et iv) [1998, p.54];
Royaume-Uni, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)), 6.2) et 16.1)a)ii), iii) et iv) [1963, p. 327]; les mêmes déclarations ont été faites pour Gibraltar et les Bermudes [1967, p. 36 et 1970, p. 112];Sainte-Lucie, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.1)a)iii);
Slovaquie, article 16.1)a)iii) et iv) [1964, p. 162];
Slovénie, articles 5.3) (concernant art. 5.1)c)) et 16.1)a)i) [1996, p.342];
Suède, article 16.1)a)iv) [1962, p. 211 et 1986, p. 343];
Suisse, articles 5.3) (concernant art. 5.1)b)) et 16.1)a)iii) et iv) [1993, p. 268].
[2] S'applique au Royaume en Europe.
[2] Le Royaume-Uni a étendu l'application de la Convention de Rome à l'île de Man.

(2) Convention phonogrammes (Genève, 1971)
Convention pour la protection des producteurs de phonogrammes contre la reproduction non autorisée de leurs phonogrammes

Situation au 27 octobre 1999

Etat	Date à laquelle l'État est devenu partie à la convention
Allemagne	18 mai 1974
Argentine	30 juin 1973
Australie	22 juin 1974
Autriche	21 août 1982
Barbade	29 juillet 1983
Brésil	28 novembre 1975
Bulgarie	6 septembre 1995
Burkina	30 janvier 1988
Chili	24 mars 1977
Chine (1)	30 avril 1993
Chypre	30 septembre 1993
Colombie	16 mai 1994
Costa Rica	17 juin 1982
Danemark	24 mars 1977
Égypte	23 avril 1978
El Salvador	9 février 1979
Équateur	14 septembre 1974
Espagne	24 août 1974
États-Unis d'Amérique	10 mars 1974
Ex-République yougoslave de Macédoine	2 mars 1998
Fédération de Russie	13 mars 1995
Fidji	18 avril 1973
Finlande (2)	18 avril 1973
France	9 février 1994
Grèce	1er février 1994
Guatemala	6 mars 1990
Honduras	28 mai 1975
Hongrie	12 février 1975
Inde	1er mai 1978
Israël	24 mars 1977
Italie	11 janvier 1994
Jamaïque	14 octobre 1978
Japon	21 avril 1976
Kenya	23 août 1997
Lettonie	12 octobre 1999

Liechtenstein	27 janvier 2000
Lithuanie	8 mars 1976
Luxembourg	21 décembre 1973
Mexique	2 décembre 1974
Monaco	1er août 1978
Norvège	13 août 1976
Nouvelle-Zélande	29 juin 1974
Panama	13 février 1979
Paraguay	12 octobre 1993
Pays-Bas (3)	24 août 1985
Pérou	10 octobre 1987
République de Corée	29 novembre 1997
République démocratique du Congo	1er janvier 1993
République tchèque	1er octobre 1998
Roumanie	18 avril 1973
Royaume-Uni	18 juillet 1977
Saint-Siège	1er janvier 1993
Slovaquie	15 octobre 1996
Slovénie	18 avril 1973
Suède	30 septembre 1993
Suisse	1er octobre 1988
Trinité-et-Tobago	18 janvier 1983
Uruguay	18 novembre 1982
Venezuela	

(Total : 59 États)

(1) Depuis le 1 juillet 1997, la Convention s'applique aussi à la Région administrative de Hong Kong.

(2) La Finlande a déclaré, conformément à l'article 7.4) de la convention, qu'il applique le critère selon lequel il assure aux producteurs de phonogrammes une protection établie seulement en fonction du lieu de la première fixation au lieu de celui de la nationalité du producteur.

(3) S'applique au Royaume en Europe.

(3) Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (Genève, 1996)

Situation au 1er mai 2003

Signataires

Afrique du Sud, Allemagne, Autriche, Bélarus, Argentine, Belgique, Bolivie, Burkina Faso, Canada, Chili, Colombie, Costa Rica, Croatie, Danemark, Équateur, Espagne, Estonie, États-Unis d'Amérique, Finlande, France, Ghana, Grèce, Hongrie, Indonésie, Irlande, Israël, Italie, Kazakhstan, Kenya, Luxembourg, Mexique, Monaco, Mongolie, Namibie, Nigéria, Panama, Pays-Bas, Portugal, République de Moldova, Roumanie, Royaume-Uni, Sénégal, Slovaquie, Slovénie, Suède, Suisse, Togo, Uruguay, Venezuela, Communautés européennes.

(soit 50 pays)

Ratifications et adhésions

Albanie
Argentine
Bélarus
Bulgarie
Burkina Faso
Chili
Colombie
Costa Rica
Croatie
El Salvador
Équateur
États-Unis d'Amérique
Gabon
Géorgie
Guatemala
Guinée
Honduras
Hongrie
Jamaïque
Japon
Kirghizistan
Lettonie
Lituanie
Mali
Mexique
Mongolie
Nicaragua
Panama

Paraguay
Pérou
Philippines
République de Moldova
République tchèque
Roumanie
Sainte-Lucie
Sénégal
Serbie et Monténégro
Slovaquie
Slovénie
Togo
Ukraine
(Soit 41 Etats

٣- نماذج التوكيلات الصادرة من الأعضاء لهيئات الإدارة الجماعية:-

MANDAT "PHONOGRAMME" Services interactifs

La SOCIETE

.....

dénomination sociale, siège social, capital social, registre du commerce)

représentée

par.....

(nom, prénom, fonctions sociales exactes)

déclare par les présentes, constituer pour son mandataire :

la S.C.P.P. (Société Civile des Producteurs Phonographiques), Société Civile constituée et agissant sous le régime de la loi n• 85-660 du 3 juillet 1985, dont le siège social est à NEUILLY (92200) - 159 avenue Charles de Gaulle, intervenant aux fins d'acceptation dudit mandat par son Directeur Général Gérant.

Le texte du présent mandat type d'intérêt commun a été adopté par le conseil d'administration de la SCPP du 8 janvier 1997. La dation du mandat conforme à ce mandat type n'est pas une condition nécessaire à l'adhésion à la Société et au maintien de la qualité de membre de la Société.

La mandante donne à la mandataire, le pouvoir de :

A - Conclure des contrats généraux d'intérêt commun ou des contrats particuliers, d'une durée d'application maximum de trois ans, avec les utilisateurs ci-après :

- les services permettant, via un réseau, avec fil ou sans fil, l'écoute par tout ou partie du public, à distance et à la demande, d'extraits de phonogrammes du commerce,
- les services du type AUDIOTEL permettant, via le réseau téléphonique, l'écoute par téléphone par tout ou partie du public, de tout ou partie de phonogrammes du commerce,
- les services permettant, via une borne interactive, l'écoute par tout ou partie du public, sur place et à la demande, d'extraits de phonogrammes du commerce,
- les services d'éducation et de culture, tels que les bibliothèques et phonothèques publiques, permettant, via un poste de consultation, l'écoute par

tout ou partie du public, sur place et à la demande, de tout ou partie de phonogrammes du commerce,
- les entreprises qui fournissent à ces services les données, logiciels et autres outils techniques nécessaires à leur fonctionnement,
- les entreprises qui permettent l'accès du public à ces services.
Ces contrats généraux ou particuliers permettront aux utilisateurs sus-mentionnés, dans les limites et conditions qui y seront fixées, d'utiliser contre paiement de rémunérations à la SCPP, les phonogrammes produits, pour tout ou partie, par les membres de la Société ou par des producteurs qui leur ont donné licence ou mandat.
A cet effet, ces contrats autoriseront :
- la reproduction sous forme numérique, directe ou indirecte, d'extraits de phonogrammes du commerce,
- pour les seuls services d'éducation et de culture et les services de type AUDIOTEL, la reproduction sous forme numérique, directe ou indirecte, de tout ou partie de phonogrammes du commerce,
- la mise à disposition du public ou d'une partie de celui-ci, par fil ou sans fil, d'extraits de phonogrammes du commerce ou de leur reproduction autorisée,
- pour les seuls services d'éducation et de culture, la mise à disposition du public ou d'une partie de celui-ci, par fil ou sans fil, de tout ou partie de phonogrammes du commerce,
- pour les seuls services de type AUDIOTEL, la communication au public ou à une partie de celui-ci, par téléphone, de tout ou partie de phonogrammes du commerce,
- la communication au public ou à une partie de celui-ci, par transmission par fil ou sans fil, d'extraits de phonogrammes du commerce,
- pour les seuls services d'éducation et de culture, la communication au public ou à une partie de celui-ci, par transmission par fil ou sans fil, de tout ou partie de phonogrammes du commerce.
Sont expressément exclues de ce mandat et restent soumises à l'autorisation du producteur du phonogramme ou de celui à qui il a donné licence ou mandat :
a) - Les reproductions destinées à des mises à la disposition du public de la totalité de phonogrammes du commerce, autres que celles désignées ci-dessus.
b) - les reproductions destinées à la mise à la disposition du public d'exemplaires physiques de phonogrammes pour un usage privé, par la vente, l'échange ou le louage.
c) - les reproductions destinées à sonoriser des oeuvres ou documents audiovisuels autres que ceux produits par ou pour le compte d'une entreprise de communication audiovisuelle ou d'une entreprise d'émissions de signaux vers un satellite.
d) - les reproductions destinées à sonoriser un message publicitaire sonore ou audiovisuel.
En cas de demande d'un nouveau service interactif et dans l'attente de la conclusion d'un contrat général d'intérêt commun dans les conditions du présent mandat, le mandant pourra fixer directement avec ce service le montant de la rémunération due pour utilisation de phonogrammes du commerce de son

répertoire ; en ce cas, la SCPP établiera un contrat particulier matérialisant l'accord ainsi intervenu, auquel se substituera le contrat général d'intérêt commun dès sa conclusion.
Seulement en cas d'échec, constaté par le conseil d'administration, des négociations engagées par la SCPP avec un utilisateur en vue de la conclusion d'un contrat général d'intérêt commun ou de son renouvellement, ou en cas d'impossibilité constatée par le conseil d'administration, de parvenir à la conclusion d'un tel contrat, le mandant pourra exercer directement les droits désignés ci-dessus en vue de fixer librement, avec l'utilisateur, le montant de la rémunération due pour utilisation des phonogrammes de son répertoire. En ces derniers cas, il mentionnera au contrat particulier l'obligation faite à l'utilisateur d'adresser tous relevés d'utilisation ainsi que tous paiements de rémunération due en exécution desdits contrats particuliers à la SCPP aux fins de perception et répartition par elle ; il communiquera à la SCPP les conditions financières convenues.
Il est précisé que, pour le cas où l'utilisateur notifierait à la SCPP l'échec des négociations ou son refus de négocier, le prochain Conseil d'Administration en prendrait acte, au plus tard, dans un délai d'un mois suivant la réception de la notification de l'utilisateur.
B. - A titre exclusif et à fin de l'exercice du présent mandat, percevoir ou faire percevoir, toutes les redevances ou rémunérations accordées par les législations, les conventions internationales et/ou les contrats généraux ou particuliers conclus par la Société, y compris par des organisations étrangères similaires qu'elle aura mandatées pour ce faire.
C. - Et répartir le montant de ces redevances ou rémunérations dans les conditions fixées par le Règlement Général de la Société ou par son Conseil d'Administration.
Chaque membre de la Société devra préalablement pour percevoir sa quote-part:
- déclarer le phonogramme du commerce dans les conditions et délais prévus au Règlement Général et par le Conseil d'Administration de la Société,
- indiquer, s'il y a lieu, à quelles organisations similaires de producteurs et/ou d'artistes-interprètes devra être payée une part de la rémunération revenant au producteur du phonogramme du commerce.
D. - Etablir, en coordination avec les organisations similaires d'ayants droit, françaises ou étrangères, tout registre, fichier ou banque de données qui facilitera l'exécution du présent mandat.
Le présent mandat pouvant ne s'appliquer qu'à une partie du répertoire déposé par le mandant auprès de la SCPP, il appartient au mandant de notifier à la SCPP, selon les procédures en vigueur, les phonogrammes du commerce ou la partie de son répertoire auxquels ce mandat ne s'appliquerait pas.
Le mandant peut demander le retrait du présent mandat à tout moment, par lettre recommandée avec AR, le retrait du mandat prenant effet à l'issue de l'année civile suivant l'année où le mandant a signifié à la SCPP sa demande de retrait de mandat.

Fait à Neuilly le
(en deux originaux)

LE MANDANT

LE MANDATAIRE : la S.C.P.P.
Marc GUEZ
Directeur Général Gérant

mention "lu et approuvé - bon pour mandat"

Bon pour acception de mandat

MANDAT "VIDEOMUSIQUE " Services interactifs

La SOCIETE

.....

(dénomination sociale, siège social, capital social, registre du commerce)
représentée

.....

.....

(nom, prénom, fonctions sociales exactes)
déclare par les présentes, constituer pour son mandataire :
la S.C.P.P. (Société Civile des Producteurs Phonographiques), Société Civile constituée et agissant sous le régime de la loi n• 85-660 du 3 juillet 1985, dont le siège social est à NEUILLY (92200) - 159 avenue Charles de Gaulle,
intervenant aux fins d'acceptation dudit mandat par son Directeur Général Gérant.
Le texte du présent mandat type d'intérêt commun a été adopté par le conseil d'administration de la SCPP du 8 janvier 1997. La dation du mandat conforme à ce mandat type n'est pas une condition nécessaire à l'adhésion à la Société et au maintien de la qualité de membre de la Société.
La mandante donne à la mandataire, le pouvoir de :
A - Conclure des contrats généraux d'intérêt commun ou des contrats particuliers, d'une durée d'application maximum de trois ans, avec les utilisateurs ci-après :
- les services permettant, via un réseau, avec fil ou sans fil, le visionnage par tout ou partie du public, à distance et à la demande, d'extraits de vidéomusiques,
- les services permettant, via une borne interactive, le visionnage par tout ou partie du public, sur place et à la demande, d'extraits de vidéomusiques,
- les services d'éducation et de culture, tels que les bibliothèques et vidéothèques publiques, permettant, via un poste de consultation, le visionnage par tout ou partie du public, sur place et à la demande, de tout ou partie de vidéomusiques,
- les entreprises qui fournissent à ces services les données, logiciels et autres outils techniques nécessaires à leur fonctionnement,
- les entreprises qui permettent l'accès du public à ces services.
Ces contrats généraux ou particuliers permettront aux utilisateurs sus-mentionnés, dans les limites et conditions qui y seront fixées, d'utiliser contre paiement de rémunérations à la SCPP, les vidéomusiques produites, pour tout ou partie, par les membres de la Société ou par des producteurs qui leur ont

donné licence ou mandat.
A cet effet, ces contrats autoriseront :
- la reproduction sous forme numérique, directe ou indirecte, d'extraits de vidéomusiques,
- la mise à disposition du public ou d'une partie de celui-ci, par fil ou sans fil, d'extraits de vidéomusiques ou de leur reproduction autorisée,
- pour les seuls services d'éducation et de culture, la mise à disposition du public ou d'une partie de celui-ci, par fil ou sans fil, de tout ou partie de vidéomusiques,
- la communication au public ou à une partie de celui-ci, par transmission par fil ou sans fil, d'extraits de vidéomusiques,
- pour les seuls services d'éducation et de culture, la communication au public ou à une partie de celui-ci, par transmission par fil ou sans fil, de tout ou partie de vidéomusiques.

Sont expressément exclues de ce mandat et restent soumises à l'autorisation du producteur du phonogramme ou de celui à qui il a donné licence ou mandat :
a) - Les reproductions destinées à des mises à la disposition du public de la totalité de vidéomusiques, autres que celles désignées ci-dessus.
b) - les reproductions destinées à la mise à la disposition du public d'exemplaires physiques de vidéomusiques pour un usage privé, par la vente, l'échange ou le louage.
c) - les reproductions destinées à illustrer des oeuvres ou documents audiovisuels.
d) - les reproductions destinées à illustrer un message publicitaire sonore ou audiovisuel.

En cas de demande d'un nouveau service interactif et dans l'attente de la conclusion d'un contrat général d'intérêt commun dans les conditions du présent mandat, le mandant pourra fixer directement avec ce service le montant de la rémunération due pour l'utilisation de vidéomusiques de son répertoire ; en ce cas, la SCPP établiera un contrat particulier matérialisant l'accord ainsi intervenu, auquel se substituera le contrat général d'intérêt commun dès sa conclusion.

Seulement en cas d'échec, constaté par le conseil d'administration, des négociations engagées par la SCPP avec un utilisateur en vue de la conclusion d'un contrat général d'intérêt commun ou de son renouvellement, ou en cas d'impossibilité constatée par le conseil d'administration, de parvenir à la conclusion d'un tel contrat, le mandant pourra exercer directement les droits désignés ci-dessus en vue de fixer librement, avec l'utilisateur, le montant de la rémunération due pour utilisation des vidéomusiques de son répertoire. En ces derniers cas, il mentionnera au contrat particulier l'obligation faite à l'utilisateur d'adresser tous relevés d'utilisation ainsi que tous paiements de rémunération due en exécution desdits contrats particuliers à la SCPP aux fins de perception et répartition par elle ; il communiquera à la SCPP les conditions financières convenues.

Il est précisé que, pour le cas où l'utilisateur notifierait à la SCPP l'échec des négociations ou son refus de négocier, le prochain Conseil d'Administration en

prendrait acte, au plus tard, dans un délai d'un mois suivant la réception de la notification de l'utilisateur.
B. - A titre exclusif et à fin de l'exercice du présent mandat, percevoir ou faire percevoir, toutes les redevances ou rémunérations accordées par les législations, les conventions internationales et/ou les contrats généraux ou particuliers conclus par la Société, y compris par des organisations étrangères similaires qu'elle aura mandatées pour ce faire.
C. - Et répartir le montant de ces redevances ou rémunérations dans les conditions fixées par le Règlement Général de la Société ou par son Conseil d'Administration.
Chaque membre de la Société devra préalablement pour percevoir sa quote-part:
- déclarer la vidéomusique dans les conditions et délais prévus au Règlement Général et par le Conseil d'Administration de la Société,
- indiquer, s'il y a lieu, à quelles organisations similaires de producteurs et/ou d'artistes-interprètes devra être payée une part de la rémunération revenant au producteur de la vidéomusique ou au producteur du phonogramme du commerce dont la vidéomusique est l'illustration.
D. - Etablir, en coordination avec les organisations similaires d'ayants droit, françaises ou étrangères, tout registre, fichier ou banque de données qui facilitera l'exécution du présent mandat.
Le présent mandat pouvant ne s'appliquer qu'à une partie du répertoire déposé par le mandant auprès de la SCPP, il appartient au mandant de notifier à la SCPP, selon les procédures en vigueur, les vidéomusiques ou la partie de son répertoire auxquels ce mandat ne s'appliquerait pas.
Le mandant peut demander le retrait du présent mandat à tout moment, par lettre recommandée avec AR, le retrait du mandat prenant effet à l'issue de l'année civile suivant l'année où le mandant à signifié à la SCPP sa demande de retrait de mandat.

Fait à Neuilly le
(en deux originaux)

LE MANDANT

LE MANDATAIRE : la S.C.P.P.
Marc GUEZ
Directeur Général Gérant

mention "lu et approuvé - bon pour mandat"

"Bon pour acception de mandat"

٤- النظام الأساسي لهيئة S.C.P.P. :

S.C.P.P.
Société Civile à capital variable
Siège social : 159-161 Avenue Charles de Gaulle
92521 Neuilly sur Seine Cedex
RC Nanterre 333 147 122
STATUTS
Tels qu'acceptés par les Assemblée Générales Extraordinaires des 24 juin 1997, 14 juin 1999 et 26 juin 2002

ARTICLE 1 - CONSTITUTION DE LA SOCIETE
Il est formé entre les comparants et tous producteurs français ou étrangers de phonogrammes du commerce ou de vidéo musiques produites à partir de ces phonogrammes, ainsi que de toutes personnes physiques ou morales exerçant tout ou partie des droits qu'ils tiennent ou tiendront de la loi ou par contrats qui seront admis à adhérer aux présents Statuts, une société civile, à capital variable, sous le nom de SOCIETE CIVILE DES PRODUCTEURS PHONOGRAPHIQUES (S.C.P.P.).
Les producteurs phonographiques ou vidéographiques, ou les personnes physiques ou morales exerçant les droits desdits producteurs, admis à adhérer aux présents Statuts, donnent, du fait même de leur adhésion, mandat à la Société Civile des Producteurs Phonographiques d'exercer leurs droits à autorisation et/ou à rémunération pour l'utilisation de leurs phonogrammes et de leurs vidéo musiques, et ce :
- Soit en vertu des lois et des conventions internationales lorsqu'elles en prescrivent l'exercice collectif et notamment de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985.
- Soit en vertu des contrats généraux ou particuliers qui sont ou seront passés avec les utilisateurs des phonogrammes ou des vidéo musiques.
- Soit en vertu des mandats particuliers donnés selon les dispositions de l'article L.321-10 du Code de la Propriété Intellectuelle.

ARTICLE 2
Du fait même de leur adhésion aux présents statuts, les membres de la Société les associés reconnaissent et acceptent le caractère d'intérêt commun du mandat qu'ils lui donnent.
- La durée de ce mandat sera celui de l'adhésion au pacte social.
- L'associé qui désire retirer le mandat consenti en sera libre sous la condition d'un préavis d'un an.
- La qualité d'associé ne pouvant être dissociée de celle de mandant pour ce qui concerne les droits de chaque producteur phonographique ou vidéographique, ou de toute personne physique ou morale exerçant les droits à elle cédés (droits devant être dans l'un et l'autre cas exercés collectivement), le retrait de son mandat entraînera, ipso facto, la démission du sociétaire qui se retire, laquelle prendra effet à la fin de l'année civile suivant la date du préavis donné, tel que prévu à l'alinéa précédent.

ARTICLE 3 - SIEGE ET DUREE DE LA SOCIETE

Le siège de la Société est fixé : 159 avenue Charles de Gaulle, 92200 NEUILLY SUR SEINE, et pourra être transféré par décision de l'Assemblée Générale Extraordinaire, dans tout autre endroit de la même ville ou des départements limitrophes.

La durée de la Société est fixée à 99 ans qui commenceront à courir à compter de son immatriculation au Registre du Commerce et des sociétés.

Un an avant la date d'expiration de la société, les associés doivent être consultés à l'effet de décider si la société doit être prorogée.

ARTICLE 4 - OBJET DE LA SOCIETE

La Société a pour objet :

1°/ - L'exercice collectif des droits des producteurs de phonogrammes et de vidéomusiques et notamment :

- d'autoriser ou interdire la reproduction directe ou indirecte des phonogrammes et vidéomusiques,
- d'autoriser ou interdire la communication au public des phonogrammes et vidéo musiques,
- et de fixer le montant de la rémunération due en contrepartie des reproductions, communications au public ou mises à la disposition du public,

et ce, dans la limite des mandats qui lui sont donnés, soit par tout ou partie des associés, soit par des organismes étrangers ayant le même objet, en concluant des contrats généraux d'intérêt commun et des contrats particuliers avec les utilisateurs de phonogrammes ou de vidéo musiques dans le but d'améliorer la diffusion de ceux-ci ou de promouvoir le progrès technique ou économique.

En ce qui concerne les manifestations ne donnant pas lieu à entrée payante organisées par les associations ayant un but d'intérêt général visées à l'article L.321-8 du Code de la Propriété Intellectuelle, les rémunérations dues à la Société en contrepartie de la faculté qui, sur leurs demandes préalables, aura été conférée aux dites associations d'utiliser le répertoire social au cours de ces manifestations, sont réduites de 5%.

Celles de ces associations :

a) dont l'objet essentiel consiste en la promotion de la création et de l'éducation musicale,

b) qui relèvent des dispositions de l'article L.132-21 alinéa 2 du Code de la Propriété Intellectuelle,

c) qui sont membres de fédérations nationales d'associations, signataires d'un protocole d'accord général avec la Société peuvent bénéficier d'une réduction supérieure des droits dus par elles.

2°/ - La perception et la répartition des rémunérations dues aux producteurs de phonogrammes ou à leurs ayants cause à titre particulier du fait de l'utilisation des phonogrammes ou des vidéo musiques,

- soit en vertu des lois et conventions internationales lorsqu'elles prescrivent l'exercice collectif des droits des producteurs de phonogrammes ou vidéo musiques ou de leurs ayants cause à titre particulier,
- soit en vertu des contrats généraux qui sont ou seront passés avec les utilisateurs des phonogrammes ou des vidéo musiques.

3°/ - Le contrôle de l'utilisation des phonogrammes et vidéo musiques sur quoi portent ou porteront les droits reconnus aux producteurs par des agents assermentés, agréés par le Ministre chargé de la culture, qui établissent la preuve de la matérialité de toute infraction.
4°/ - L'action en justice pour défendre les droits qu'elle exerce en son nom propre ou au nom des associés et pour faire cesser et sanctionner toute infraction visée à l'article L.335-4 du Code de la Propriété Intellectuelle aux droits qui leur sont reconnus par la loi du 3 juillet 1985 et par les conventions internationales.
5°/ - La défense de l'intérêt collectif de la profession exercée par ses associés et la détermination des règles professionnelles en rapport avec leur activité.
6°/ - D'une façon générale, la défense des intérêts matériels et moraux de ses associés ou de leurs ayants cause à titre particulier, dans la limite de l'objet social, et notamment traiter, contracter, plaider, transiger, compromettre.
7°/ - Passer tous contrats de représentation réciproque avec les organismes français ou étrangers ayant le même objet ou poursuivant le même but que celui défini aux présents statuts et, notamment par la constitution de sociétés civiles de perception et de répartition de droits d'auteur et de droits voisins communes avec d'autres sociétés civiles de perception.

ARTICLE 5 - COMPOSITION DE LA SOCIETE

Les conditions d'admission et le statut des associés de la SCPP tels qu'ils ont été définis aux termes de l'article 1 des présentes sont déterminés par les présents statuts et par le Règlement Général.

ARTICLE 6 - CAPITAL SOCIAL

A- CAPITAL STATUTAIRE

Le capital social statutaire est fixé à la somme de CENT CINQUANTE MILLE Euros (150.000 □).
Il est divisé en 1000 parts de CENT CINQUANTE euros (150 □) chacune qui seront créées selon les nécessités des variations du capital effectif.

B - CAPITAL EFFECTIF

Le capital effectif représente la fraction du capital statutaire souscrit par les associés à un moment donné de la vie sociale.

C - AUGMENTATION REDUCTION DU CAPITAL SOCIAL STATUTAIRE

I. Augmentation

Le capital social statutaire peut être augmenté en une ou plusieurs fois, par la création de parts nouvelles, exclusivement en représentation d'apports en nature ou en espèces, en vertu d'une décision de l'Assemblée Générale Extraordinaire des associés, dans les conditions prévues à l'article 18 des statuts.
L'ASSEMBLÉE fixe les conditions de création ou d'émission des nouvelles parts ou délègue ses pouvoirs au gérant.
L'augmentation du capital statutaire peut résulter de l'admission de nouveaux associés.

II. Réduction

L'Assemblée Générale Extraordinaire peut aussi décider la réduction du capital social pour quelque cause et de quelque manière que ce soit.

D - VARIABILITE DU CAPITAL EFFECTIF

Le capital effectif subit des augmentations ou des réductions par suite soit de reprises d'apports totales ou partielles, effectuées par les nouveaux associés, soit de souscriptions nouvelles émanant d'anciens ou de nouveaux associés.

Les réductions du capital effectif sont limitées de telle sorte que le capital social libéré par les associés soit au moins égal à 10 % du capital statutaire le plus élevé atteint depuis la constitution de la Société.

ARTICLE 7 - PARTS DE CAPITAL SOCIAL

Le capital social est divisé en parts égales qui sont attribuées aux associés qui adhèrent aux présent statuts, à raison d'une part, par personne physique ou morale.

Les parts de capital social ne sont représentées par aucun titre.

Chaque associé disposera lors des Assemblées Générales d'un nombre de voix déterminé par le nombre d'enregistrements déclarés à la date du 31 décembre de l'année précédant la date de ou des Assemblées Générales Ordinaires, Extraordinaires, Exceptionnelles, étant entendu que :

- Un enregistrement est la première fixation des sons d'une interprétation d'une oeuvre ou d'autres sons, éditée dans le commerce pour l'usage privé.
- Chaque tranche de cinq minutes d'un phonogramme est comptabilisée pour un enregistrement.

- Seuls les phonogrammes ayant fait l'objet d'une ou plusieurs répartitions au cours de l'exercice précédant la date de l'Assemblée Générale considérée, sont retenus pour le décompte des voix.

En cas de pluralité d'ayants droit sur un même phonogramme, le décompte des voix attribuées à chaque associé sera fonction de la quote-part des rémunérations versées par la Société à chaque associé ayant droit.

En outre, à compter du 1er janvier 1993, le déclarant mandataire devra, lors de sa déclaration indiquer à la Société les clés de partage des rémunérations convenues avec un ou plusieurs porteurs de part.

Le décompte des voix attribuées à chaque associé sera, sauf stipulation contractuelle contraire, fonction du partage des rémunérations entre lesdits associés.

Le nombre de voix attribué à chaque associé est déterminé en fonction des paliers suivants, étant précisé que chaque associé dispose au minimum d'une voix :

1 à 5	enregistrements	1 voix
51 à 10	enregistrements	2 voix
101 à 20	enregistrements	3 voix
201 à 50	enregistrements	4 voix
501 à 100	enregistrements	5 voix
1001 à 150	enregistrements	10 voix
1501 à 300	enregistrements	20 voix
3001 à 700	enregistrements	30 voix
7001 à 1000	enregistrements	40 voix
plus de 1000	enregistrements	50 voix

ARTICLE 8 - BUDGET

L'ensemble des dépenses est constitué par tous les frais nécessaires au fonctionnement de la Société.

L'ensemble des recettes ordinaires est constitué par :

1°/ - Un prélèvement en pourcentage déterminé par l'Assemblée Générale et calculé sur le montant des rémunérations nettes perçues par la Société pour le compte des associés.
2°/ - Un prélèvement sur les sommes non répartissables en application de l'article L.214-2 du Code de la Propriété Intellectuelle, et non affectées par la loi.
3°/ - Les dons, subventions, libéralités de toute nature et dommages et intérêts.
Un compte spécial est prévu dans lequel figureront :
- les intérêts des placements de la trésorerie en instance de répartition,
- les intérêts des sommes placées provenant du capital social.
En cas de dépassement du montant des dépenses sur celui des recettes ordinaires, le Conseil d'Administration prélèvera sur le compte spécial les sommes nécessaires pour parfaire l'équilibre.
Un compte de réserves est prévu pour le paiement des rappels dûment justifiés. Ce compte est alimenté par un prélèvement en pourcentage déterminé par l'Assemblée Générale et calculé sur le montant des sommes devant être réparties entre les associés.

ARTICLE 9 - PERCEPTION ET REPARTITION DES DROITS

Les droits seront répartis entre les associés selon les modalités prévues dans le Règlement Général :
- soit au prorata temporise de l'utilisation des phonogrammes dans les cas où l'autorisation de leur producteur n'est pas requise,
- soit suivant les conditions fixées dans les mandats et contrats généraux.

ARTICLE 10 - ADMINISTRATION DE LA SOCIETE
La Société est administrée par un Conseil d'Administration composé de 17 membres élus, personnes physiques ou morales.

Une société et l'ensemble des sociétés qu'elle contrôle au sens de l'article L.233-3 du Nouveau Code de Commerce ne peut avoir plus de deux représentants au Conseil d'Administration.
Ne peuvent être membre du Conseil d'Administration :
- les associés dont l'activité principale est la négociation avec les producteurs phonographiques, pour le compte d'artistes interprètes, des autorisations définies à l'article L 212-3 du Code de la Propriété Intellectuelle,
- les entreprises de communication audiovisuelle, au sens de la loi du 30 septembre 1986, membre de la société en qualité de producteur phonographique.

Pour cette élection, l'Assemblée Générale se décompose en 3 collèges déterminés de la façon suivante ainsi qu'il est dit à l'article 7 :
- le premier collège est composé des associés disposant de plus de 7000 enregistrements.
- le deuxième collège est composé des associés disposant entre 7000 enregistrements et 501 enregistrements.
- le troisième collège est composé des associés disposant de moins de 501 enregistrements.

Les membres à élire sont choisis par l'Assemblée Générale à raison de :
- 9 administrateurs parmi le premier collège,
- 4 administrateurs parmi le deuxième collège,
- 4 administrateurs parmi le troisième collège.

S'il n'y a pas de candidats en nombre suffisant pour pourvoir les sièges attribués à un collège, ces sièges vacants sont attribués de la manière suivante :
- ceux du 3ème collège sont attribués par priorité au 2ème collège,
- ceux du 2ème collège sont attribués par priorité au 1er collège,
- ceux du 1er collège sont attribués par priorité au 2ème collège.

Les membres du Conseil d'Administration sont élus tous les trois ans par l'Assemblée Générale.
Les personnes morales siégeant au Conseil d'Administration devront se faire représenter par des personnes physiques habilitées par la loi et les décisions sociales.
Le Conseil d'Administration choisit parmi ses membres au scrutin secret, un Bureau composé d'un Président, d'un maximum de trois Vice-Présidents choisis nécessairement dans chacun des collèges, d'un Secrétaire, d'un Secrétaire Adjoint, d'un Trésorier et d'un Trésorier Adjoint.
Le Bureau est élu pour trois ans.

ARTICLE 11
Si un ou plusieurs sièges d'administrateurs deviennent vacants, pour quelque cause que ce soit, le Conseil d'Administration sera convoqué et sur proposition des associés de la ou des catégories concernées, il sera pourvu au

remplacement des sièges vacants, sous réserve de la ratification de leurs nominations par l'Assemblée Générale ordinaire annuelle.

ARTICLE 12

Le Conseil d'Administration ne peut siéger valablement que s'il réunit la majorité des membres le composant, présents ou représentés. Un administrateur, outre son mandat, ne peut recevoir plus de deux mandats.

- Les décisions du Conseil d'Administration sont prises à la majorité de ses membres présents ou représentés.

En cas de partage des voix, celle du Président, ou bien du Président de séance est prépondérante.

- Les procès-verbaux sont signés du Président et du Secrétaire Général.

Les termes de ces procès-verbaux sont approuvés, après lecture, au cours de la séance suivante, et sont transcrits sur un registre tenu à cet effet.

Trois absences consécutives au Conseil d'Administration pourront entraîner, sur décision du Conseil, le retrait du mandat de l'Administrateur concerné. En ce cas, il sera pourvu au siège vacant dans les conditions prévues à l'article 11 ci-dessus.

ARTICLE 13 - ATTRIBUTIONS DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Le Conseil d'Administration administre la Société.

Il traite, contracte, plaide, transige, compromet au nom de la Société et fait, d'une manière générale, tous actes d'administration.

Il nomme, à bulletin secret et à la majorité d'au moins 13 membres du Conseil d'Administration présents, le Directeur Général Gérant de la Société.

Il le révoque, à bulletin secret, dans les mêmes conditions.

Il dispose des fonds sociaux et en règle le placement.

Il autorise les dépenses.

Il a la qualité pour contracter, dans l'intérêt des associés de la Société, et notamment par la constitution de sociétés civiles de perception et de répartition de droits d'auteur et de droits voisins communes avec d'autres sociétés civiles de perception.

Il devra porter à la connaissance de l'Assemblée Générale les pactes, protocoles, conventions et accords qu'il aura conclus dans ce sens.

ARTICLE 14 - ATTRIBUTIONS DU DIRECTEUR GENERAL GERANT

La fonction du Directeur Général Gérant ne peut être cumulée avec celle d'associé ou celle de salarié d'un Sociétaire.

Le Directeur Général Gérant ne peut posséder aucun intérêt dans une entreprise ou organisation associée de la Société.

Il est gérant de la société, il assure la gestion de celle-ci conformément aux décisions et instructions du Conseil d'Administration.

Il est chargé notamment :

1°/ D'exécuter ou faire exécuter les décisions prises par le Conseil.

2°/ De tenir la comptabilité et d'assurer la correspondance de la Société.

3°/ D'assurer la perception des redevances et d'autres recettes et de tenir, sous le contrôle et la surveillance du trésorier la Caisse de la Société.
4°/ D'assurer la répartition des redevances entre les associés actifs selon leurs droits respectifs, et de verser ces redevances après approbation du Conseil d'Administration.
5°/ D'embaucher, promouvoir et révoquer les collaborateurs nécessaires au bon fonctionnement administratif de la Société.
6°/ D'intenter et suivre toute action ou procès, soit relatif à une infraction visée à l'article L.335-4 du Code de la Propriété Intellectuelle, soit relatif à la défense des droits spécifiquement visés à l'article 4-4 des présents statuts.
D'intenter et suivre tout autre action ou procès pour lequel il aura reçu pouvoir du Conseil d'Administration.
D'en poursuivre l'exécution.

ARTICLE 14 BIS – EXERCICE SOCIAL
Chaque exercice social a une durée d'une année qui commence le 1er janvier et finit le 31 décembre.

ARTICLE 15 - COMMISSIONS
Il sera créé, soit par le Conseil d'Administration, soit par l'Assemblée Générale, et en tant que de besoin, des Commissions fonctionnant dans les conditions définies par le règlement général.

Elles ne peuvent en aucun cas s'immiscer dans l'administration de la Société.

Elles ont pour mission d'étudier les questions relevant de leur compétence ainsi que celles qui leur sont soumises et de proposer au Conseil d'Administration les solutions adéquates.

Les commissions tiendront un procès-verbal de leurs séances, lequel sera signé par leurs président et secrétaire.

ARTICLE 16
Tous les ans, l'Assemblée Générale des associés est réunie dans le courant des mois de Mai ou Juin.

Les associés sont convoqués par lettre recommandée au moins 15 jours avant la date fixée pour l'Assemblée.
L'Assemblée Générale statue sur le rapport de l'activité de la Société au cours de l'année écoulée qui lui est présenté par le Directeur Général Gérant. Elle statue également sur les comptes annuels et sur toutes les questions qui lui sont soumises par le Conseil d'Administration.

Les rapports sur l'activité de la Société et les comptes annuels soumis à l'Assemblée Générale sont à la disposition des associés quinze jours avant la date prévue de l'Assemblée.

Pour délibérer valablement et conformément aux conditions prévues par l'article 7 des présents statuts, l'Assemblée Générale doit réunir le quart au moins de ses associés ayant acquitté le droit d'entrée et ayant bénéficié d'une ou plusieurs répartitions lors des deux exercices précédant la date de l'Assemblée Générale considérée, qu'ils soient présents ou représentés.

Si l'Assemblée Générale ne réunit pas le quorum prévu à l'alinéa 5, une seconde Assemblée Générale sera convoquée qui se tiendra dans les quinze jours au moins et les trente jours au plus de la date prévue pour la première.

La seconde Assemblée pourra valablement délibérer, quel que soit le nombre des associés présents ou représentés, ayant acquitté le droit d'entrée et ayant bénéficié des répartitions prévues à l'alinéa 5, des présents statuts.

L'Assemblée vote ordinairement à main levée, sauf sur les questions pour lesquelles le Conseil d'Administration demandera un vote à bulletin secret, ou à la demande du tiers des associés présents ou représentés.

Elle élit les membres du Conseil d'Administration et les membres des commissions définies par le règlement général.

Le bureau de l'Assemblée Générale est composé du Président, des Vice-Présidents, du Secrétaire Général et du Directeur Général Gérant. Elle est présidée par le Président du Conseil ou l'un des Vice-Présidents.

Les décisions sont prises à la majorité relative des voix, le nombre de mandats dont peut disposer chaque associé est limité de façon à ce qu'un même associé ne puisse disposer de plus de 200 voix.

Il est cependant précisé qu'en ce qui concerne l'application des dispositions de l'article L.321-9 du Code de la Propriété Intellectuelle, les décisions sont prises aux conditions évoquées dans cet article.
Les délibérations sont constatées par un procès-verbal établi et signé par le Président de l'Assemblée et le Directeur Général Gérant.

Ce procès-verbal est transcrit sur un registre spécial tenu au siège de la Société.

ARTICLE 17 - ASSEMBLEE GENERALE EXCEPTIONNELLE

Dans le cours de l'année, des Assemblées Générales peuvent avoir lieu pour un objet spécial, en vertu des délibérations du Conseil d'Administration et à sa requête.

Elles sont convoquées, délibèrent, et votent dans les mêmes conditions que l'Assemblée Générale annuelle.

ARTICLE 18 - ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE
L'Assemblée Générale Extraordinaire procède à toutes modifications statutaires
L'Assemblée Générale Extraordinaire ne délibère valablement que si elle réunit au moins le quart de ses associés ayant satisfait aux conditions prévues à l'article 16, alinéa 5, qu'ils soient présents ou représentés.
Les décisions sont prises à la majorité des deux tiers des voix.
Si l'Assemblée Générale Extraordinaire convoquée ne réunit pas le quorum prévu à l'alinéa 1 du présent article, une nouvelle Assemblée Générale Extraordinaire sera convoquée. Elle se réunira dans le mois suivant.
La seconde Assemblée pourra valablement délibérer, quel que soit le nombre des associés présents ou représentés, ayant acquitté le droit d'entrée et ayant bénéficié des répartitions prévues à l'alinéa 5, des présents statuts.
Les décisions seront prises alors à la majorité relative des voix.
L'Assemblée Générale Extraordinaire est convoquée par lettre recommandée au moins quinze jours avant la date prévue.
Le texte des projets de résolutions soumises au vote doit être joint à la lettre de convocation.
Les modalités de présidence et de bureau de l'Assemblée Générale Extraordinaire seront les mêmes que celles de l'Assemblée Générale Ordinaire

ARTICLE 18 BIS
Un tiers au moins des membres du Conseil d'Administration aura la faculté de soumettre à l'Assemblée Générale une ou plusieurs résolutions sur un même sujet qui relève de la compétence exclusive de celle-ci.

ARTICLE 19 - DEMISSION ET RADIATION
La qualité d'associé de la société se perd :
1°/ Par démission ou par retrait du mandat dans les conditions prévues à l'article 2 des présents statuts ou par suite de cessation d'activité.
Dans l'un de ces cas, la radiation est prononcée par le Conseil d'Administration.
2°/ Par radiation prononcée pour des motifs graves.
Le membre concerné est préalablement appelé à fournir des explications.
L'Assemblée Générale Extraordinaire, à la majorité fixée pour la modification des statuts, se prononce sur la radiation de l'associé.
En aucun cas, le droit versé lors de son entrée dans la société par le membre concerné ne lui est restitué. Le droit est affecté au compte spécial prévu à l'article 8 des présents statuts.

ARTICLE 20 - DISSOLUTION ET LIQUIDATION DE LA SOCIETE
La société ne sera pas dissoute par le décès, la déconfiture, le redressement judiciaire, ou la liquidation judiciaire, la démission ou la radiation d'un associé.
La prorogation de la société obéit aux règles de l'article 3 des présents statuts.
Dans le cas où il devrait être procédé à la liquidation de la société, elle sera assurée par le Conseil d'Administration assisté du Directeur Général Gérant, après décision de dissolution prise en Assemblée Générale Extraordinaire.

ARTICLE 21 - REGLEMENT GENERAL
Un règlement général complétera les statuts. Il sera approuvé conformément à la loi et il s'imposera à tous les associés.

Il ne sera modifié que par l'Assemblée Générale Ordinaire annuelle statuant sur proposition du Conseil d'Administration ou à la demande du quart au moins des associés ayant satisfait aux conditions de l'article 16 alinéa 5 des présents statuts.

Dans ce cas, la demande doit parvenir par écrit au Conseil d'Administration, deux mois au moins avant la tenue de l'Assemblée Générale Ordinaire, et ce, sous peine d'irrecevabilité.

Dans tous les cas, le texte des modifications proposées sera annexé à la convocation de l'Assemblée Générale Ordinaire.

ARTICLE 22 - DESIGNATION DES COMMISSAIRES AUX COMPTES
Un commissaire aux comptes et son suppléant sont nommés par décision prise à la majorité des associés.

Le commissaire aux comptes en rémunération de ses fonctions percevra des honoraires dont le montant est fixé conformément à la loi.

ARTICLE 23 - DISPOSITIONS DIVERSES
Toutes les contestations qui peuvent s'élever pendant le cours de la société ou de sa liquidation, soit entre les associés au sujet des affaires sociales, soit entre les associés et la société, sont soumises aux tribunaux compétents du lieu du siège social.

ARTICLE 24 - POUVOIRS
Pour l'immatriculation et la publicité
Tous pouvoirs sont donnés au Directeur Général Gérant pour procéder à l'immatriculation de la Société et remplir toutes formalités de publicité prescrites par la loi et les règlements ainsi que pour effectuer tous dépôts d'actes partout où besoin sera et signer tous avis d'insertion légale.

Pour l'administration de la Société
Tous pouvoirs sont donnés au Directeur Général Gérant à l'effet de faire toutes opérations conformes à l'objet social, et ce, en attendant l'immatriculation de la société au Registre du Commerce et des Sociétés, et notamment constituer toute autre société civile commune avec d'autres sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur, des droits des artistes interprètes, et des droits des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes.

Solliciter tous prêts au nom de la société en formation conformément à l'objet social. Passer et signer tous actes, substituer et généralement faire le nécessaire.

ARTICLE 25 - JOUISSANCE DE LA PERSONNALITE MORALE -REPRISE DES ENGAGEMENTS ANTERIEURS A L'IMMATRICULATION DE LA SOCIETE AU REGISTRE DU COMMERCE ET DES SOCIETES

La Société ne jouira de la personnalité morale qu'à compter du jour de son immatriculation au Registre du Commerce et des Sociétés.

L'immatriculation de la Société emportera de plein droit reprise par elle desdits engagements sus énoncés accomplis pour le compte de la Société en formation par le Directeur Général Gérant qui sera nommé ainsi qu'il est dit ci-dessus.

قائمة المراجع

(BIBLIOGRAPHIE)

أولاً : مراجع باللغة العربية

أولاً: باللغة العربية :

١- المراجع العامة :

ابن القيم الجوزية :

- إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان، دار إحياء الكتب العربية، بدون سنة نشر.

أبى حامد محمد بن محمد الغزالى :

- إحياء علوم الدين، الجزء الثانى، الطبعة الثانية، دار الريان للتراث، ١٩٨٧م.

د. أحمد سلامة :

- المدخل لدراسة القانون، الكتاب الثانى، الطبعة الخامسة، مكتبة عين شمس، بدون سنة نشر.

د. أحمد صدقى محمود :

- إجراءات التنفيذ الجبرى فى قانون المرافعات المصرى، الطبعة الثانية، جامعة طنطا، ٢٠٠٢م.

د. أحمد مستجير :

- القرصنة الوراثية، دار المعارف، ٢٠٠١م.

د. إسماعيل غانم :

- محاضرات فى النظرية العامة للحق، طبعة ١٩٥٨.

د. توفيق حسن فرج :

- النظرية العامة للحق، مؤسسة الثقافة الجامعية، طبعة ١٩٨٣.

د. جلال على العدوى :

- مصادر الالتزام، منشأة المعارف بالإسكندرية، طبعة ١٩٩٥م.

د. حسام الدين كامل الأهوانى :

- الحق فى الخصوصية، القاهرة، دار النهضة العربية، سنة١٩٧٨.
- أصول القانون، القاهرة، ١٩٩٠م.

د. حسن كيرة :

- أصول القانون، الطبعة الثانية.
- المدخل إلى القانون، القانون بوجه عام، النظرية العامة للقاعدة القانونية، النظرية العامة للحق، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة السادسة، سنة ١٩٩٣.

د. حمدى عبد الرحمن :

- فكرة الحق، الكتاب الثانى، الطبعة الخامسة «مصورة»، دار الفكر العربى، ١٩٧٩م.
- مقدمة القانون المدنى، الحقوق والمراكز القانونية، طبعة ٢٠٠٢-٢٠٠٣م.

د. رمضان الشرنباصى :

- المدخل لدراسة الفقه الإسلامى، بدون ناشر، الطبعة الثالثة.

د. رمزى سيف :

- الوسيط فى شرح قانون المرافعات المدنية والتجارية، ١٩٦٩-١٩٧٠م.

د. شفيق شحاته :

- النظرية العامة للحق العينى، ١٩٥١م.

د. عبد الحى حجازى :

- نظرية الحق، دار الكتاب العربى، القاهرة، طبعة ١٩٥١م.

د. عبد الرزاق السنهورى :

- الوسيط فى شرح القانون المدنى، الجزء الثامن، حق الملكية مع شرح مفصل للأشياء والأموال، دار النهضة العربية، طبعة ١٩٦٧م.

د. عبد الفتاح محمود إدريس :

- حكم الغناء والمعازف فى الفقه الإسلامى، بدون دار نشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

د. عبد الله مبروك :

- نطاق الخطأ وتطبيقاته فى مجال انتحال المؤلفات، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٥م.

- تعريف الحق ومعيار تصنيف الحقوق، دراسة مقارنة بالشريعة الإسلامية، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠-٢٠٠١م.

د. عبد المنعم البدراوى :

- حق الملكية، الملكية بوجه عام وأسباب كسبها، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، ١٩٧٨م.

- المدخل لدراسة القانون، دار النهضة العربية، ١٩٦٦م.

أ. عبد المنعم دسوقى :

- قضاء النقض فى المواد المدنيـة - الجـزء الثـانى - نـادى القضـاة، سنة ١٩٩٤م.

د. عبد الودود يحيى :

- الموجـز فـى النظريـة العامـة للإلتزامـات، القسـم الأول مصـادر الإلتزام، دار النهضة العربية، ١٩٩٢م.

أ. عز الدين الدناصورى ، د/ عبد الحميد الشواربى:

- المسئولية المدنية فى ضوء الفقه والقضـاء، الطبعـة السـابعة، سنة ٢٠٠٠م، بدون دار نشر.

د. فتحى والى :

- الوسيط فى قانون القضاء المدنى، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٣م.
- التنفيذ الجبرى وفقـاً لمجموعـة المرافعـات المدنيـة والتجاريـة، دار النهضة العربية، طبعة ١٩٨٦، مصورة من طبعة ١٩٨٤م.

د. محمد إسماعيل محمد :

- الكلمة المذاعة، الدار القومية للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

د. محمد حسام لطفى :

- المدخل لدراسة القانون فى ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، نظرية الحق، القاهرة، الطبعة الثامنة، عام ٢٠٠٣م.

د. محمد حسين منصور :

- نظرية الحق، دار الجامعة الجديدة، سنة ٢٠٠٤م.

د. محمد رفعت الصباحى :

- نظرية الحق - مطبعة جامعة طنطا، سنة ٢٠٠٣/٢٠٠٤م.

د. محمد كامل مرسى:

- الجزء الأول فى الأموال والحقوق، الطبعة الثانيـة، ١٩٥١م، بـدون ناشر.

د٠ محمد متولى الشعراوى:

- الفتاوى، الفتح للإعلام العربى، الطبعة الأولى،١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.

د٠ مصطفى أحمد فؤاد:

- القانون الدولى العام (النظام القانونى للعلاقات الدولية - الدبلوماسية - البحار)، بدون سنة طبع أو دار نشر.

د٠ مصطفى محمد الجمال:

- نظام الملكية، شركة سعيد رأفت للطباعة، ١٩٨٥م.

د٠ منصور مصطفى منصور:

- مذكرات فى المدخل للعلوم القانونية، نظرية الحق، ١٩٦١-١٩٦٢م.

د٠ نبيلة إسماعيل رسلان:

- مصادر الإلتزام، مطبعة جامعة طنطا، ٢٠٠١-٢٠٠٢م.
- نظرية الحق، مطبعة جامعة طنطا، ٢٠٠١م.

د٠ يوسف قاسم:

- مبادئ الفقه الإسلامى، دار النهضة العربية، ١٩٨٧م.

٢- المراجع المتخصصة والرسائل :

د٠ أبو العلا أبو العلا النمر:

- الحماية الوطنية للملكية الفكرية فى ظل اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية، جات ١٩٩٤، دار النهضة العربية، سنة ١٩٩٨م.

د٠ أبو اليزيد على المتيت:

- الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٧م.

د. أحمد جامع:

- إتفاقية التجارة العالمية وشهرتها (الجات)، دار النهضة العربية، طبعة ٢٠٠١م.

د. أسامة أحمد بدر:

- بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الإنترنت، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، سنة ٢٠٠٤.
- الوسائط المتعددة بين الواقع والقانون، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢م.

د. أسامة أحمد شوقى المليجى:

- الحماية الإجرائية فى مجال حق المؤلف (دراسة مقارنة)، دار النهضة العربية، ١٩٩٦.

د. أسامة عبد الله فايد:

- الحماية الجنائية لحق المؤلف، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية، ١٩٩١م.

د. أشرف جابر و د. محمد على السيد و د.هشام حمزة و د.حسام حسن:

- صيغ العقود والدعاوى لقانون حماية الملكية الفكرية، المجموعة المصرية للأعمال القانونية، ٢٠٠٢م.

برنارد أ. جالر ترجمة أ.د محمد حسام لطفى:

- الملكية الفكرية وبرامج الحاسبات، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، سنة ١٩٩٨م.

د. جمال محمود الكردى:

- حق المؤلف فى العلاقات الخاصة الدولية والنظرة العربية والإسلامية للحقوق الذهنية فى منظومة الاقتصاد العالمى الجديد، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢م.

الجمعية الدولية لحماية الملكية الصناعية : تحديات حماية الملكية الفكرية من منظور عربى ودولى – القاهرة ٢١-٢٣ أكتوبر/تشرين الأول سنة ١٩٩٧م.

د. حسن حسين البراوى:

- الحماية القانونية للمأثورات الشعبية (الفلكلور – المعارف التقليدية) فى ضوء حماية الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، ٢٠٠٠م.

أ. خاطر لطفى :

- الموسوعة الشاملة فى قوانين حماية حق المؤلف والرقابة على المصنفات الفنية، فاين لاين، ١٩٩٤م.

- موسوعة حقوق الملكية الفكرية، شركة ناس للطباعة، ٢٠٠٣م.

د. رضا متولى وهدان:

- حماية الحق المالى للمؤلف، دار الجامعة الجديدة للنشر، ٢٠٠١م.

د. شريف درويش اللبان:

- تكنولوجيا الاتصالات والمخاطر والتحديات والتأثيرات الاجتماعية، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

د. عاطف عبد الحميد:

- السلطات الأدبية لحق المؤلف من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ وتعديلاته إلى القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢م.

د. عبد الحفيظ بلقاضى:

- مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، دار الأمان للطباعة، الرباط، سنة ١٩٩٧م.

د. عبد الرشيد مأمون:

- الحق الأدبى للمؤلف ، النظرية العامة وتطبيقهاتها، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.
- أبحاث فى حق المؤلف، دار النهضة العربية، ١٩٨٦م.

د. عبد الرشيد مأمون و د.محمد سامى عبد الصادق:

- حقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، الكتاب الأول، حقوق المؤلف، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤م.

د. عبد السند يمامة:

- حقوق المؤلف وفقاً لاتفاقية المسائل التجارية المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية «تريبس» والتشريع المصرى، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

د. عبد الله شقرون:

- حقوق المؤلف فى الإذاعة والتليفزيون، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، ١٩٨٦م.

د. عبد الله مبروك :

- الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية فى الفقه الإسلامى والقانون الوضعى، دراسة مقارنة، ط أولى، دار النهضة العربية، سنة ١٩٩٠م.

د. عبد المنعم فرج الصدة:

- محاضرات فى القانون المدنى، حق المؤلف فى القانون المصرى، جامعة الدول العربية – معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧م.

د. سهيل حسين الفتلاوى:

- حقوق المؤلف المعنوية فى القانون العراقى، دراسة مقارنة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.

د. فتحى الدرينى:

- حق الابتكار فى الفقه الإسلامى المقارن، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م.

د. محمد السعيد رشدى:

- الإنترنت و(الجوانب القانونية لنظم المعلومات)، دار النهضة العربية، ٢٠٠٤م.

د. محمد حسام محمود لطفى :

- حق الأداء العلنى للمصنفات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٧م.
- البث الإذاعى عبر التوابع الصناعية وحقوق المؤلف، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- المرجع العملى فى الملكية الأدبية والفنية فى ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، القاهرة، ١٩٩٢م.
- .....، الكتاب الثانى، القاهرة ، ١٩٩٣م.
- .....، الكتاب الثالث، القاهرة، ١٩٩٥-١٩٩٦م.
- .....، الكتاب الرابع، القاهرة ، ١٩٩٩م.
- آثار اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تريبس) على تشريعات البلدان العربية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠١/٢٠٠٢م.
- حقوق الملكية الفكرية، المفاهيم الأساسية، دراسة لأحكام القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، القاهرة ٢٠٠٤م.

د. محمد سامى عبد الصادق:

- حقوق مؤلفى المصنفات المشتركة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠م.

د. محمد عبد الظاهر حسين :

- حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية، وفقاً لقانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢-٢٠٠٣م.

د. مختار القاضى:

- حق المؤلف، الكتاب الأول، النظرية العامة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٨م.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم :

- حقوق المؤلف فى الوطن العربى فى إطار التشريعات العربية والدولية، تونس، ١٩٩٩م.

د. نـــواف كنعان :

- حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، مؤسسة الرسالة، عمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.

اللجنة القانونية الاستشارية لدول آسيا وأفريقيا، المجلد الثانى، الدورة التاسعة والثلاثون، القاهرة ١٩-٢٣ فبراير، سنة ٢٠٠٠م.

٣- الأبحاث والمقـــــــالات :

د. إبراهيم أحمد إبراهيم:

- الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة والتوابع الصناعية وشبكات المعلومات، مجلة العلوم القانونية والاقتصادية، جامعة عين شمس، العدد الثانى، السنة الأربعون، يوليو ١٩٩٨م، ص٣١٤ : ص ٣٢٧.

- اختيار طرق التحكيم ومفهومه، مجلة المحاماة، العدد الأول، ٢٠٠١م، ص٥٦١ : ص ٥٦٩.

- التجارة الإلكترونية والملكية الفكرية، مجلة المحاماة، العدد الأول، ٢٠٠١م، ص٥٩١ : ص ٥٩٦.

د٠ إبراهيم الدسوقى أبو الليل:

- التنظيم القانونى لحقوق الملكية الفكرية فى الكويت مع التركيز على حق المؤلف، مجلة المحامى الكويتية، السنة الحادية والعشرون، إبريل ومايو ويونيه ، ١٩٩٧م.

د٠ أحمد لعرابه:

- أوضاع حقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى الوطن العربى فى إطار التشريعات العربية والدولية، المنظمة العربية للتربية والثقافة، تونس، سنة ١٩٩٩.

د٠ السيد حسن البدراوى:

- حق المؤلف والحقوق المجاورة فى سياق الإنترنت، على شبكة الإنترنت، موقع www.arabpip.org.

د٠ السيد كتعان الأحمر:

- التقاضى فى مجال الملكية الفكرية، على شبكة الإنترنت، موقع www.arabpip.org.

د٠ بركات محمد مراد:

- موقف الإسلام من مسألة الملكية الفكرية، الاتحاد العام للناشرين العرب، اللجنة العربية لحماية الملكية الفكرية، على شبكة الإنترنت، موقع www.arabpip.org.

د٠ تريس سخاير:

- إجراءات التنفيذ المتبعة فى الدول النامية بما فى ذلك الإجراءات التى تتخذها الشرطة والجمارك، ترجمة د٠ محمد حسام لطفى، كتاب تحديات حماية الملكية الفكرية من منظور عربى ودولى، القاهرة ٢١-٢٣ أكتوبر/تشرين الأول، سنة ١٩٩٧م.

د. جودى واينجار جوانز:

- إعمال حقوق الملكية الفكرية فى ضوء إتفاقية تريبس، المنصورة فى كتاب تحديات حماية الملكية الفكرية من منظور عربى ودولى، القاهرة ٢١-٢٣ أكتوبر/تشرين الأول، سنة ١٩٩٧م.

د. جورج جبور:

- مرحباً بصدور قانون حماية حقوق المؤلف ولكن: هلى لدى قضاتنا من الثقافة فى حقل هذه الحماية ما يؤهلهم لتطبيق القانون نصاً وروحاً؟ مقالة، على شبكة الإنترنت، موقع www.arabpip.org.

د. حسام الأهوانى:

- حماية الحرية الشخصية فى روابط القانون الخاص، مجلة العلوم القانونية والاقتصادية، العدد الأول، يناير ١٩٩١، السنة الثالثة والثلاثون، مطبعة جامعة عين شمس، ص١ - ص٨٥.

د. صالح عبـــاده:

- الدور الاقتصادى لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة فى العالم المعاصر. محاضرة ألقاها فى ندوة الدول العربية حول حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة والتنمية، والتى عقدت فى الدوحة بدولة قطر من ٤-٧ ديسمبر ١٩٩٥م.

أ. عادل حمـــوده:

- التربيس تهددنا بالحبس، جريدة الأهرام، ٢٩ من ذى الحجة سنة ١٤٢١هـ - ٢٤ مارس سنة ٢٠٠١م، العدد ١٢٥.

د. عبد الحميد صدقى:

- الحقوق التابعة لحق المؤلف، بحث مقدم للحلقة الدراسية الأولى للقانون والعلوم السياسية، القاهرة، ١٩٦٠م.

د. عبد الرشيد مأمون:

- المصنفات المشتركة، مجلة القانون والاقتصاد للبحوث القانونية والاقتصادية، السنة الواحدة والخمسون، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ص٢٥ : ص١١١.

د. عبد السند يمامه:

- حقوق المؤلف وفقاً لاتفاقية المسائل التجارية المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية (تريبس) والتشريع المصرى، مجلة البحوث القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق - جامعة المنوفية، سنة ١٩٩٦م، ص٤٦١ - ص ٦١٣.

د. محمد السعيد رشدى:

- حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، مجلة الحقوق الكويتية، العدد١٢، لسنة ٢٢، يونيو ١٩٩٨، ص٦٤٩: ص٦٧٧.

د. محمد الشحات الجندي:

- حماية حق المؤلف من منظور إسلامى، مجلة روح القوانين، العدد رقم ١٢، يناير ١٩٩٦م، ص١.

د. محمد حسام محمود لطفى:

- بنوك المعلومات وحقوق المؤلف، مجلة البحوث القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق - بنى سويف، السنة الثانية، العدد الأول، يناير علم ١٩٨١م، ص٢٧٩: ص ٣٢٣.

- تحديد المسئول عن دفع حقوق الأداء العلنى لموسيقى الأفلام السينمائية، مجلة البحوث القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق - بنى سويف، السنة الأولى، العدد الأول، يناير عام ١٩٨٦م، ص١٧٠: ص١٩٢.

- تأجير الفونوغرام والفيديوغرام، مجلة مصر المعاصرة، الجمعية المصرية للاقتصاد السياسى والإحصاء والتشريع، القاهرة، السنة السابعة والسبعون، العدد ٤٠، يوليو ١٩٨٦، ص١١٣: ١٣٣.

أ. محمود لطفـــــى:

- الإدارة الجماعية لحق المؤلف، اللجنة الوطنية المصرية للتربية والعلوم والثقافة، الندوة الوطنية حول حماية حقوق المؤلف، القاهرة، ١٩ - ٢٣ يونية سنة ١٩٩٣م.

د. مصطفى أحمد فؤاد:

- حقوق المؤلف فى اتفاقية الجات (المنظور الإسلامى)، مجلة روح القوانين، العدد الثالث عشر، إصدار يونيو ١٩٩٨م.

د. مصطفى عبد الحميد العدوى:

- الفكرة المجردة فى قانون حماية حق المؤلف، مجلة البحوث القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق - جامعة المنوفية، العدد الخامس، السنة الثالثة، إبريل ١٩٩٣م، ص٢٢٧: ص ٢٤٥.

د. منير زهـــــران:

- تسوية المنازعات المتعلقة بالملكية الفكرية، مجلة المحاماه، العدد الأول، ٢٠٠١م، ص٥٧١ : ص٥٨١.

أ. ياسر محمد حسن:

- ماهية الملكية الفكرية والمنظمات الدولية التى تدير حماية الملكية الفكرية، مجلة المحاماة، العدد الأول، ٢٠٠١م، ص٥٨٣: ص٥٩٠.

٤- المعاجم والترجمات العربية :

- معجم مصطلحات حقوق المؤلف والحقوق المشابهة، صادر عن المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو)، سنة ١٩٨١م.

- المبادئ الأولية لحقوق المؤلف، ترجمة إلى العربية من منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو)، سنة ١٩٨١م.

- المبادئ الأساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة فى العالم (دراسة فى القانون المقارن)، تأليف كلود كولومبيه، وترجمة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألسكو)، طبعة اليونسكو، سنة ١٩٩٥م.

٥- **المجموعات التشريعية** :

- قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢م.
- تقرير اللجنة المشتركة من لجنة التعليم والبحث العلمى والشباب ومكاتب اللجان النوعية، مجلس الشورى، دور الانعقاد الحادى والعشرون، سنة ٢٠٠١م.

٦- **الدوريات** :

- مجلة القانون والاقتصاد التى تصدرها كلية الحقوق جامعة القاهرة.
- مجلة العلوم القانونية والاقتصادية التى تصدرها كلية الحقوق جامعة عين شمس.
- مجلة المحاماة التى تصدرها نقابة المحامين المصرية.
- مجلة المحاماة التى تصدرها نقابة المحامين الكويتية.
- مجلة البحوث القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق جامعة القاهرة (فرع بنى سويف).
- مجلة روح القوانين التى تصدرها كلية الحقوق جامعة طنطا.
- مجلة الحقوق التى يصدرها مجلس النشر العلمى بالكويت.
- مجلة مصر المعاصرة التى تصدرها الجمعية المصرية للاقتصاد السياسى والإحصاء والتشريع بالقاهرة.
- مجلة إدارة قضايا الحكومة.
- مجلة البحوث القانونية والاقتصادية التى تصدرها كلية الحقوق - جامعة المنوفية.
- الجريدة الرسمية.

ثانياً : مراجع باللغة الفرنسية

[١] الكتب العامة (Ouvrages Généraux)

- Alain Benabent, Les obligation, Montcherestien, coll, "Domat droit privé, 3ème éd. 1991.
- André Brunet "Clientèle commune et contrat d'interét commun" Mélanges Weill, Dalloz, 1983.
- Collart-Dutilleul et Delebecque, contrat civils et commerciaux, précis, Dalloz, 1991.
- Jean Carbonnier, Droit civil, P.U.F. T1: Les personnes, 18ème éd. 1992-T3: Les biens 14ème éd. 1992.
- Laurent Boyer, introduction au droit, Litéc 3ème éd. 1991.

[٢] الكتب المتخصصة (Ouvrages Speciaux)

- Alain Berenboom, Le droit d'auteur dans l'audiovisuel inventaire des probliémes à la veille d'une réforme, èd Bruyant Bruxelles, 1989.
- Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, Larcier, 1997.
- André Bertrand, Le droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd. Dalloz 1999.
- La musique et le droit de Bach à internet, Litec, 2002.
- André Francon, Cours de proprieté litteraire, artistique et industrielle, Cujas, Paris 1993.
- Les présomptions de cession de droits dans la loi francaise sur le droit d'auteur Melangés Deliyanni 1991.
- André et H.J. Lucas, Traité de la Propriété littèraire et artistique, Litec, 2001.
- André Lucas, Droit d'auteur et numerique, Litec 1998.

- A. Strowel et J.P. Triaille, Le droit d'auteur du logiciel au multimèdia. droit belge droit européen, droit comparé, Bruylant, 1997.

- Bernard Edelman, Droit d'auteur et droits voisins, paris, Dalloz, 1993.

- (C.) Caron, Abus de droit et droit d'auteur Litec, 1998.

- Carloin Carroeau, Mérite et droit d'auteur L.G.D.J, 1981.

- Charles Debbasch, Droit de l'audiovisuel, 4éd, Dalloz, 1995.

- Charles Debbasch et autres, Droit des Medias, Dalloz, 1999.

- Claude colombet, propriéte litteraire et artistique et droits voisins, 9éd, Dalloz, 1999.

- Les grands principes du droit d'auteur et des droits voisins Dans le monde, 2 èd, Litec, 1992.

- D. Diserens, La location de vidoégrammes et de phonogrammes en droit d'auteur, Droz. 1986.

- Emery, Aspects juridique phonogramme en Amérique Latine, D.A, mai 1983.

- Emmanuel Pierrat, Le droit d'auteur et l'Edition, èd du Cercle de la Libraire 1998.

- F. Gotzen, Droit d'auteur, droits voisins, Colloque I R P I, Litec, 1985.

- F. Pollovd Dulian, Droit de la proprieté industrielle, Montchretien, 1999.

- Gavin, Le droit moral de l'auteur dans le jurisprudence et la legislation françaises, Dalloz 1960.

- Henry. Desbois, A.Françon, et. A.Kerver, Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Dalloz 1976.

- Henry Desbois, le droit d'auteur en France, 3ème éd. Dalloz 1978.

- Isabelle Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numérique, Letic 2002.

- Michel Gautreau, la Musique et les musicien en droit privé Français contemporain, 1970.

- Pierre - Yves- Gautier, Propriété litteraire et artistique, 3 èd PUF 1999.

- Pouillet, Traité theorique et pratique de la propriété litteraire et artistique et du droit representation, 3 èd 1908.

- Robert Plaisant, Propriéte litteraire et artistique, J. Delmas et Cie, 1er èd, 1970.

- Shuzhang, De L'ompi au Gatt, Litec, 1994.

  "La protection internationale des droits de la propriète intellectuelle" èvolution et actualité, Litec 1994.

- Xavier linant de Bellofonds, Droit d'auteur et droits voisins, 2ème éd. Delmas, 1997.

[٣] رسائل دكتوراه (Thèses)

- Ab. El- tanamlie, Du droit moral de l'auteur sur son oeuvre littéraire et artistique, Etude critique des droit positifs francais et Egyptien comparé, th. Paris 1943, èd. A. Pedone.

- A. Kessler-Michel, Persomptions et droit d'auteur, th. Paris sud XI, 2001.

- Audery Lebois, Le droit de location auteurs et titulaires de droits voisins, Nantes 2001.

- Catherine Jouvets L'influence du droit moral sur l'aménagement des droits d'auteur dans la législation et la jourisprudence française, th. Paris 1971.

- B. Geller, La production de l'artiste musicien, interprète au exècutant, en droit suiss, th. Lausanne 1980.

- Charles Scholo, La protection de l'artiste musicien, interprète en droit suisse, th. Fribourage 1952.

- Faulquier. Bogrgne de la Tour. (D:). la protection de artiste. interprètes au exécutants, thés, Paris II, 1975.

- Guillaume Bouché, L'edition d'oeuvres musicales, th. Nantes 16 octob. 2003.

- H.Wistrand, Les exception apportées aux droits de l'auteur sur ses oeuvres, th. Paris. Montchrestien, 1968.

- Jacques Audier, Les droit patrimoniaux à caractère personnel, th. Aix-en- provence, L.G.D.J., 1979, Pref. Kayser

- Lionel Bochurberg, Les citations en propriété intellectuelle, th. Paris, 1994.

- Melle Cavalie, Les problèmes de droit d'auteur et de droit voisins liés à la reproduction des oeuvres par magnetophone et magnétoscape en droit française et dans les conventions internationales, th. Paris II 1984.

- Guguen Jean- Marie, Les droits des artistes-interpretes au executants sur leurs presentations en droit francais, th.Paris II 1986

- Marie Paule, La protection des artistés interprétés et executants dans ses rapports avec le droit d'auteurs, th. Paris 1959

- Philppe le Chevalies, Le statut juridique du metteur en scence, th. Paris II, 1989.

- Pierre Adda, Théorie générale des droits voisins th. Paris II 1979.

- P Kamina, L'utilisation finale en propriété intellectuelle, th. Poitiers, 1996.

- P Renauld, Nature et cas d'application du délit de contrefaçon en matière litteraire, th. Lyon. 1934

- Patrick Tafforeau, Le droit voisin de l'interprète d'oeuvres musicales en droit français, Paris II 1994

- Valérie Gaudoux, Extranéité et droirts voisins en droit français, th. Paris II 1991.

- Xavier Daverat, L'artiste interpréte, th. Bordeaux, 1990.

- Xavier Desjeux, La convention de Rome (10-26 Octobre 1961), th., Paris 1966.

[٤] البحوث والمقالات (Articles et Memoires)

- A. Kandil, La protection des droits des artistes interprètes ou executant des producteurs de phonogramme et des organismes de radiodiffusion au Marco, lettre du maroc. D.A. LVI, 1981.

- Andrè Françon, La protection internationale des droits voisins, R.I.D.A. 1974.

- (B.) Edelman,- Commentaire de la loi n°. 85-660 du 3 juillet 1985 rélative aux droits d'auteur et aux droits voisins, étude livrée en sept partier in A.L.D. 1986, pp. 1020, 29-38.

- Des bases de données au le triomphe des droits voisins D, 2000, chaires de droit des affaires, chron.

- Blanch d'ormesson-Kersaint, La protection des oeuvres du domaine public R.I.D.A. 1983, n°. 116.

- C. Colombet, les droits voisins, Colloque de L'I.R.P.I., 21 & 22 novembre 1985, Droit d'auteur et droits voisins, Librairies techniques, 1986, p. 125.

- Christophe Caron, La nouvelle directive du 9 avril 2001 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de information ou les ambitions limitées du législateur européen èd. juris. class. 20 mai, 2001.

- Claude Joubert, Le prix du repertoire d'une societé d'auteurs dominante dans le carcon du droit de la concurrence R.I.D.A, n°. 117, juill. 1982.

- David le France, Fragment sonores et création musicale, 21 septembre 2000, n°. 32/6996.

- Denise Gaudel, Les vidéogrammes à la recheche de leurs identité (droit francais-convention de Berne), R.I.D.A. 1973.

- D. Becourt, Réflexion sur la loi du 3 juillet 1985 rélative aux droits d'auteur et aux droits voisins, J.C.P. 1986, éd. Entre, II, 14722.

- Droit d'auteur et droit du travail, J.C.P. 1988, I, 3364.

- D. Franzone, Droit d'auteur et droits voisins. bilan et perspectives de l'action communataire: R M U E 2/1993, p.143.

- Henri Desbois, Le droits dit "voisins du droit d'auteur" in Mélanges Savatier, Dalloz 1965.

- J. Corbet, Les rélations internationales dans le domaine des droits voisins, Rev. Droit intell. L'ingenieur conseil 1978, n°. 7-9, p. 193.

- Karne Colin, Société civile des producteurs de phonogrammes en France (SPPF), éd. juris class -5-1999.

- Le droit moral en France. Rapport Francais au congrès L'Alai, Anvers, 1993.

- Le Reapport sur le colleque mondiale concernant la piraterie des enregistrement sonores et audivisuelle Genève 25 au 27 mars 1981.

- Liane Lehman, Le droit de l'artiste sur son interpretation, L.G.D.J. Paris 1935.

- Marie-France, Le mondat exclusif, D. 1979. chron, 265, spéc. n°. 7, p. 266.

- Musique éléctroocovstiqué droit d'auteur et droits vaisins (Bernard Dufour) R.I.D.A. 1978, R.I.D.A. 1977.

- N. Chino, Les droits voisins, R.I.D.A. 1973 LXXVII, p. 80.

- Paul Olognies, Le droit des artistes interpretes et exécutant, perface d'Achcelle Mestre L.G.D.J, pp.13 à 18.

- P. Chesnais, Producteurs de phonogrammes et de videogrammes et entreprises, de communication audiovisuelle: R.I.D.A 2/1986, p. 67.

- Raoul castelain, les droits de artistes interpréte et exécutants, R.I.D.A. 1986.
- Raubier, Droits intellectuele au droits de clinentele, RTD, civ. 1935.
- R. Plaisent, Le droit des artistés exècutants en France, Rev. M.E.R. 1974.
- Stig Stormholm, Le droit moral de l'auteur, Stochlom, P.A. Noretedt et somors Forag.
- (T.) Collova, "Reproduction sonore et visuelle pour l'usage prive" R.I.D.A. 1979, n°. 99, pp. 77 et suiv.
- Xavier Daverat, Nature des droits voisins, éd. jurs. class. 1995.
- X. Buffct Delmas d'autane et E. de Nablet, L'adaptation communautire du droit d'auteur et des droits voisins dans l'environement numérique: Gaz. Pal 23-24 juin 2000, p.26.
- Y vonne Burckhardt, Les satellites de télévision et les droits des artistès enterprètes ou executants, D.A. 1985.

التعليق على الأحكام

(Notes et Observations)

(1) Alan Gobin, sous, T.G.I. Paris, 1ère sect. 19 mai 1982: R.I.D.A. oct 1982, n°. 114.198, J.C.P. 1983. II 1955.

(2) A. Françon, T.G.I. Paris 3ère ch. 24 Fevrier 1968, Cachet et Marillier Assoc. Pour la sovergarde et la mise en valeur du Paris historique et assoc. du festival du maris, D. 1969. 17 comp. Paris 11 mai 1965 - 555.

(3) Bernard Edleman, T.G.I. Paris 10 janv. 1990. D. 1991.

(4) Henri Desbois,- Doualla - 3 mars 1967, civ. 1ère- 14 juin, 1972, D. 1972- 550 R.T.D. com 1973-262.

- C.A. grenoble 26 fevrier 1968 R.I.D.A. juill 1968, n°. LV II.164. R.T.D. com, 1968.346.

- Doualla - 3 mars 1957: R.I.D.A- 1957, n°. XLII, p.162.

(5) Hassier Et lapp, T.G.I. Paris, 1er ch 11 mai 1998: D.1999.

(6) J.L. Tournie : Trib. civ. seine 13 Mars 1957, R.I.D.A. 1957, n°x V.II, p.162.

- Civ. Seine, 13 Mars 1957, R.I.D.A. 1957, n°x RII, p. 162.

(7) R. Lindon - T.G.I. Paris 20 avr. 1977, Lepied: D. 1977.

- Paris, 10 juil 1957, Boutourde I poyer de la Bastie et autres, D. 1957-622.

- T.G.I. Paris, réf. 14 mai 1974, 767.

(8) Marchicarr: - Paris, 31ème ch. , 24 janv. 1989. Gaz Pal 1989. I.240.

(9) R. Lindon, T.G.I. Paris. réf, II juill 1977, D. 1977-700.

(10) R. Plaisant : Trib. civ. seine, 3ème ch. 19 Février 1955, J.C.P. 1955. II. 8678.

- CA Paris 6 oct. 1979, D. 1981, p. 190.

- Trib. civ. Seine 15 mars 1957, J.C.P. 1957 II. 10210.

R. Plaisamt et J.B: Trib. civ. Seine 19 déc. 1935: S.1938.2.57.

(11) Th. Hassler - T.G.I. Paris, rèf - 7 mars 1982, D. 1987. S.C. 367.

(12) Xavier Daverat, Civ. 1ère. 16 juill. 1992, R.I.D.A. janv. 1993, n°.155. 177.

«قائمة المختصرات»

(Table des Abreviations)

ADAMI	Société pour l'administration des droits de artistes et musiciens interprètes.
ADPIC	Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce.
AL.	Alinéa
AL. D.	Actulité législative Dalloz
ALPA	Associtión de lutte contre la piraterie audiovisuelle.
AN	Assemblée nationale
Ar.	Article
BIEM	Bureau international des sociétés géranst les droits.
Bull. civ.	Bulletin des arrêts de la Cour de cassation (chambres civiles)
Bull. crim	Bulletin des arrêts de la cour de cassation (chambres criminelles)
Bull. D.A.	Bulletin du droit d'auteur
CA	Cour d'appel
Cisac	Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs
C-Cass.	Cour de cassation
Cass.civ.	Cour de cassation, chambre civil
Cass. crim	Cour de cassation, chambre criminelle

Cass. com	Cour de cassation, chambre commerciale
C. civ.	Code civil
C. com	Code de commerce
CE	Conseil d'Etat
Chron.	Chronique
CJCE	Cour de justice des communautés européenne
Com.	Commerce
Concl.	Conclusion
C. Propr. intell	Code de la propriété intellectuelle
CSPLA	Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique
D.	Dalloz
DA	Le droit d'auteur
D.S	Droit social
éd	édition
F.I.A	Fédération internationnele des acteurs.
F.I.M.	Fédération internationnele des musiciens
Gaz.Pal	Gazette du palais
IFPI	International Federation of the Phonographic Industry.
J.-Cl.	Juriss- Classeur
JCP E	Juriss classeur, édition entreprise
JCP G	Juriss - classeur, édition générale
JO.	Journal officiel
JOCE	Journal officiel dés communautés européennes

Jur.	Jurisprudence
obs.	Observations
O.I.T	Organisation internationale du travail. (Genève)
O.M.P.I	Organisation Mondiale de la propriété intellectuelle.
P.U.F.	Presses Universitaires De France.
R.D.intell	Revue de droit intellectuelle
R.D.propr intell	Revue du droit de la propriété intellectuelle
Rep. Dalloz	Dalloz Encyclopédie.
RIDA	Revue international de droit d'auteur
RIPIA	Revue internationale de la propriété industrielle et artistique.
R.T.D.C	Revue trimestrielle de droit civil
R.T.D. com	Revue trimestrielle de droit commercial
R.T.D.E	Revue trimestrielle de droit européen
SACD	Société des auteurs, compositeurs dramatiques
SACEM	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musiques
SCPA	Société civil des producteurs associs
SCPP	Société civile pour l'exercice des droits des producteurs de phonogrammes
SEV	Syndicat de L'edition vidéo
SNE	Syndicat national de l'edition
Somm	Sommaire
Spéc	Spécialement

SPEDIDAM	Société de perception et de répartition des droits des artistes musiciens interprètes et exécutants
SPPF	Société civile des producteurs de phonogrammes en France.
T.Civ.	Tribunal civil
TPI	Tribunal de première instance
TGI	Tribunal de grand instance
th.	Thèse
Ti	Tribunal d'instance
TPICE	Tribunal de première instance des communautés européennes.
TRIPs	Agreement on trade-Related Aspects of intellectual property (=ADPIC)
UE	Union européenne
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and cultural organization.
V.	Voir

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٤
أهمية الموضوع وسبب اختياره	٤
منهج البحث	١٠
خطة البحث	١١
تمهيد: مدخل لدراسة الموضوع	١٣
نشأة الحقوق المجاورة وتطورها	١٣
القسم الأول النظرية العامة للحقوق المجاورة	١٩
تمهيد وتقسيم	١٩
الباب الأول فكرة الحقوق المجاورة	٢٠
الفصل الأول : ماهية الحقوق المجاورة	٢٢
المبحث الأول : مفهوم الحقوق المجاورة	٢٣
المطلب الأول : التعريف بالحقوق المجاورة	٢٣
الفرع الأول : التعريف بالحق	٢٤
أولاً: النظرية الشخصية	٢٤
النقد الموجه لهذه النظرية	٢٥
ثانياً: النظرية الموضوعية	٢٦
النقد الموجه لهذه النظرية	٢٧
ثالثاً: النظرية المختلطة	٢٧
النقد الموجه لهذه النظرية	٢٨
رابعاً: النظرية الحديثة فى تعريف الحق	٣٠
التعريف المختار للحق	٣٠
الفرع الثانى : تحديد مفهوم الجوار	٣٢
أولاً: مصطلح الحقوق المشابهة	٣٥

الموضوع	الصفحة
ثانياً: الحقوق المتعلقة والمرتبطة	٣٨
رأينا الخاص	٤٠
المطلب الثانى: علاقة الحقوق المجاورة بحق المؤلف	٤٢
أولاً: المعالجة القانونية	٤٨
قاعدة علو حق المؤلف	٥٢
مدى أحقية المؤلف فى الاستغلال المنفرد لإسهامه	٥٤
دعوى M.Michel Adan De Villier	٥٧
حدود حرية إبداع المصنف ومدى علاقاتها بالحق فى احترام الأداء	٦١
جزاء التعدى على الحق المعنوى للمؤدى وعلاقته بالحق فى احترام المصنف	٦٣
رأينا فى قاعدة علو حق المؤلف على الحقوق المجاورة	٦٤
المبحث الثانى: الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة	٦٦
المطلب الأول : الطبيعة القانونية لحق المؤلف ومشكلات تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة	٦٦
الفرع الأول : الطبيعة القانونية لحقوق المؤلف	٦٧
أولاً : المذهب الموحد	٦٨
ثانياً : المذهب الثنائى أو الحق الثنائى	٧٠
الفرع الثانى : مشكلات تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة	٧٣
المطلب الثانى : تحديد طبيعة الحقوق المجاورة	٧٨
الفرع الأول : تحديد طبيعة حقوق فنانى الأداء	٧٩
أولاً : مذهب الوحدة	٨٠
ثانياً : مذهب الإزدواجية فى تحديد طبيعة حقوق فنانى الأداء	٨٣
رأينا فى تحديد طبيعة الحق المالى لفنانى الأداء	٨٩
الفرع الثانى : تحديد طبيعة حقوق منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة	٩٢
الفصل الثانى : تحديد أصحاب الحقوق المجاورة	٩٩
المبحث الأول : فنانو الأداء	١٠١
المطلب الأول: تعريف فنانى الأداء	١٠٢

الموضوع	الصفحة
أولاً: تعريف معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة	١٠٢
ثانياً: تعريف الاتفاقيات الدولية	
١- تعريف معاهدة روما	١٠٢
٢- تعريف معاهدة الويبو	١٠٣
ثالثاً: تعريف القوانين الوطنية	
١- تعريف التشريع الفرنسى	١٠٣
٢- تعريف التشريع المصرى	١٠٣
المطلب الثانى: مدى تمتع بعض الأشخاص بصفة فنانى الأداء	١٢١
الفرع الأول : مدى تمتع قارئ القرآن بصفة فنانى الأداء	١٢١
الفرع الثانى : مدى تمتع المخرج المسرحى بصفة فنانى الأداء	١٢٥
المبحث الثانى: الطوائف الأخرى المتمتعة بالحقوق المجاورة	١٢٩
المطلب الأول: منتجى التسجيلات الصوتية والتسجيلات السمعية البصرية وهيئات الإذاعة	١٣٠
الفرع الأول: منتجى التسجيلات الصوتية (الفونوغرام)	١٣٠
أولاً: تعريف معجم مصطلحات حق المولف والحقوق المشابهة لمنتج التسجيلات الصوتية	١٣١
ثانياً: تعريف التشريعات الوطنية	١٣٣
ثالثاً: تعريف الاتفاقيات الدولية	١٣٩
الفرع الثانى : منتجى الفيديوغرام	١٤٥
الفرع الثالث : هيئات الإذاعة	١٥٢
المطلب الثانى : مدى إمكانية تمتع بعض الطوائف بالحقوق المجاورة	١٥٦
الفرع الأول : مدى تمتع منتجى قواعد البيانات بالحقوق المجاورة	١٥٧
الفرع الثانى : تحديد قائمة الحقوق المجاورة	١٦٥
الباب الثانى الأحكام العامة للحقوق المجاورة	١٧٤
الفصل الأول : حدود الحماية والممارسة الجماعية	١٧٦

الموضوع	الصفحة
المبحث الأول : حدود الحماية	١٧٨
المطلب الأول : مدى حماية الحقوق المجاورة	١٧٩
الفرع الأول: تحديد مدة الحماية	١٨٢
الفرع الثانى: كيفية احتساب مدة الحماية	٢٠١
الغصن الأول : تحديد بدء مدة الحماية	٢٠١
أولاً: تحديد بدء مدة الحماية بالنسبة لفنانى الأداء	٢٠١
ثانياً: تحديد بدء مدة الحماية بالنسبة لمنتجى الفونوغرام والفيديوغرام	٢٠٧
ثالثاً: تحديد بداية مدة حماية هيئات الإذاعة	٢٠٩
الغصن الثانى: مصير الحقوق المحمية بعد انتهاء مدة الحماية	٢١١
المطلب الثانى: القيود القانونية للحقوق المجاورة	٢١٥
مبررات القيود القانونية	٢٢٠
أولاً: القيد الأول : التمثيل الخاص والمجانى والذى يتم فى الإطار العائلى	٢٢٤
ثانياً: القيد الثانى : النسخة الخاصة	٢٣٦
ثالثاً: التحليلات والاستشهادات القصيرة	٢٥٥
رابعاً: المعارضة الساخرة	٢٦٢
المبحث الثانى: هيئات الإدارة الجماعية	٢٦٦
المطلب الأول : نشأة الإدارات الجماعية وأشكالها	٢٦٧
الفرع الأول : نشأة الإدارات الجماعية ومبرراتها	٢٦٧
أولاً: نشأة الإدارات الجماعية	٢٦٧
ثانياً: مبررات الإدارة الجماعية	٢٧٢
الفرع الثانى: اشكال الإدارة الجماعية	٢٧٥
المطلب الثانى: الأساس القانونى لهيئات الإدارة الجماعية ومهامها	٢٨٢
الفرع الأول : الأساس القانونى لقيام هيئات الإدارة الجماعية بأعبائها	٢٨٢
أولاً: التوكيلات الصادرة إليها من الأعضاء	٢٨٢
ثانياً: حصة التنازل	٢٨٧
الفرع الثانى : مهام هيئات الإدارة الجماعية	٢٩٠

الموضوع	الصفحة
أولاً : التفاوض على المعاهدات والاتفاقيات الجماعية	٢٩٠
ثانياً: ممارسة حقوق أعضائها	٢٩١
الفصل الثانى : الحماية القانونية للحقوق المجاورة من الاعتداء	٣٠٣
المبحث الثانى : صور الاعتداء على الحقوق المجاورة	٣٠٤
المطلب الأول : مفهوم القرصنة	٣٠٦
الفرع الأول: تعريف القرصنة	٣٠٦
الفرع الثانى: أشكال القرصنة	٣١٠
المطلب الثانى: أسباب القرصنة وآثارها	٣١٨
الفرع الأول : أسباب القرصنة	٣١٨
الفرع الثانى : آثار القرصنة	٣٣٥
أولاً : آثار القرصنة على فنانى الأداء	٣٣٥
ثانياً : آثار القرصنة على منتجى الفونوغرام والفيديوغرام	٣٣٩
ثالثاً : آثار القرصنة على الدولة	٣٤١
رابعاً: آثار القرصنة على الثقافة	٣٤٢
خامساً: آثار القرصنة على الموزعين	٣٤٢
سادساً: آثار القرصنة على الجمهور	٣٤٣
المبحث الثانى: إجراءات حماية الحقوق المجاورة	٣٤٤
المطلب الأول: الحماية الإجرائية	٣٤٥
الفرع الأول: الحماية الإجرائية لأصحاب الحقوق المجاورة فى القانون المصرى	٣٤٦
أولاً: أنواع الإجراءات	٣٤٦
ثانياً: المحكمة المختصة بإصدار هذه الإجراءات التحفظية	٣٥١
ثالثاً: طرق توقيع هذه الإجراءات	٣٥٢
رابعاً: حدود سلطة الجهة المختصة بإصدار هذه الإجراءات	٣٥٣
خامساً: شكل الأمر	٣٥٤
سادساً: النظم من الأمر الصادر بهذه الإجراءات	٣٥٥
الفرع الثانى: الحماية الإجرائية لأصحاب الحقوق المجاورة فى القانون الفرنسى	٣٥٨

الموضوع	الصفحة
أولاً: الإجراءات التحفظية	٣٥٨
ثانياً: المحكمة المختصة باتخاذ هذه الإجراءات	٣٦٢
المطلب الثانى: الجزاءات	٣٦٤
الفرع الأول : الجزاء الجنائى	٣٦٤
أولاً: الأفعال التى تشكل الركن المادى لجرائم الاعتداء على الحقوق المجاورة طبقاً لنص المادة (١٨١) من القانون المصرى	٣٦٦
ثانياً: الأفعال التى تشكل الركن المادى لجرائم الاعتداء على الحقوق المجاورة طبقاً لنص المادة (L.335-4) من التقنين الفرنسى	٣٧١
الفرع الثانى: الجزاء المدنى	٣٧٨
القسم الثانى **التطبيقات العملية للحقوق المجاورة**	٣٨١
تمهيد وتقسيم	٣٨٢
الباب الأول **محل الحماية وتكييفه القانونى**	٣٨٣
تمهيد وتقسيم	٣٨٤
الفصل الأول : محل الحماية	٣٨٥
المبحث الأول : محل حماية فنانى الأداء	٣٨٨
المطلب الأول : تعريف الأداء وأنواعه	٣٨٨
المطلب الثانى: أهمية الأداء بالنسبة للمصنف	٣٩٧
المبحث الثانى: محل حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة	٤٠٠
المطلب الأول: محل حماية منتجى الفونوغرام والفيديوغرام	٤٠٠
المطلب الثانى: محل حماية هيئات الإذاعة	٤٠٥
الفصل الثانى: التكييف القانونى	٤٠٦
المبحث الأول: التكييف القانونى للأداء	٤٠٦
المطلب الأول: الأداء المصنف	٤٠٨
الفرع الأول: الأداء مصنف أصلى	٤٠٨

الموضوع	الصفحة
الفرع الثاني: الأداء مصنف مشتق	٤١٤
الفرع الثالث: الأداء مصنف جماعي	٤١٩
المطلب الثاني: الأداء إيداع فكرى غير محمى بقوانين حق المولف	٤٢٧
التكييف القانوني لمحل حماية منتجي الفونوغرام والفيديوغرام وهيئات الإذاعة	٤٢٩
الباب الثاني الحقوق المقررة لفناني الأداء	٤٣٣
تمهيد	٤٣٤
الفصل الأول: الحقوق المعنوية لفناني الأداء	٤٣٥
المبحث الأول: مفهوم الحق المعنوى وخصائصه	٤٣٩
المطلب الأول: التعريف بالحق المعنوى	٤٣٩
المطلب الثاني: خصائص الحق المعنوى	٤٤٣
المبحث الثاني: مضمون الحق المعنوى	٤٥٥
المطلب الأول: الجانب الإيجابى للحق المعنوى	٤٥٦
الفرع الأول: مدى تمتع فناني الأداء بالحق فى تقرير النشر	٤٥٦
الفرع الثاني: الحق فى السحب أو الندم	٤٧٤
المطلب الثاني: الجانب السلبى للحق المعنوى	٤٨١
الفرع الأول : الحق فى الأبوة	٤٨١
أولاً: الحق فى احترام الاسم	٤٨١
ثانياً: الحق فى احترام الصفة	٤٨٨
الفرع الثاني: الحق فى احترام الأداء	٤٩١
أولاً: الحق فى احترام الأداء فى ظل القضاء الفرنسى السابق على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥	٤٩١
ثانياً: الحق فى احترام الأداء فى ظل قانون ٣ يوليو ١٩٨٥	٤٩٥
الفصل الثاني: الحقوق المادية	٤٩٧
المبحث الأول: الحق فى الترخيص	٥٠٢
المطلب الأول: مفهوم الحق فى الترخيص وشكله ونطاقه	٥٠٥

الموضوع	الصفحة
الفرع الأول : تعريف الحق فى الترخيص	٥٠٥
الفرع الثانى : شكل الترخيص ونطاقه	٥١٥
أولاً : شكل الترخيص	٥١٥
ثانياً : نطاق الحق فى الترخيص	٥١٧
المطلب الثانى: محل الترخيص وحالات الإعفاء منه	٥١٩
الفرع الأول: حالات وجوب الترخيص (محل الترخيص)	٥١٩
الفرع الثانى: حالات الإعفاء من الترخيص	٥٣٤
المبحث الثانى: الحق فى المقابل المالى	٥٤٢
المطلب الأول: مفهوم المقابل المالى وطبيعته القانونية وطرق تحديده	٥٤٣
الفرع الأول: مفهوم المقابل المالى وطبيعته القانونية	٥٤٣
الغصن الأول: مفهوم المقابل المالى	٥٤٣
الغصن الثانى: الطبيعة القانونية للمقابل المالى	٥٤٦
الفرع الثانى: طرق تحديد المقابل المالى	٥٤٩
أولاً : مجال الحرية التعاقدية	٥٤٩
ثانياً: مجال الاتفاقيات الجماعية	٥٥٠
ثالثاً: مجال التدخل الإدارى	٥٥١
المطلب الثانى: عقود استغلال حقوق فنانى الأداء	٥٥٣
الفرع الأول : الترخيص والتنازل	٥٥٥
الغصن الأول : مفهوم التنازل وتمييزه عن الترخيص	٥٥٥
الغصن الثانى : تطبيقات العقود	٥٥٨
أولاً : العقود غير الناقلة للملكية	٥٥٧
ثانياً: العقود الناقلة للملكية	٥٥٩
الفرع الثانى: عقود تحقيق المصنف السمعى البصرى	٥٦٤
الغصن الأول : قرينة التنازل	٥٦٥
الغصن الثانى: مبدأ تحديد المقابل المالى المتميز عن كل شكل من أشكال الاستغلال	٥٦٩
خاتمة	٥٧٠

الموضوع	الصفحة
أولاً : أهم النتائج	٥٧٠
ثانياً: أهم التوصيات	٥٧٣
ثالثاً: الموضوعات المقترحة للأبحاث والرسائل العلمية	٥٧٦
الملاحق	٥٧٩
قائمة المراجع	٦١٧
أولاً: باللغة العربية	٦١٧
ثانياً: مراجع باللغة الفرنسية	٦٣٢
قائمة المختصرات	٦٤١
الفهرس	٦٤٥