The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

https://utq.edu.iq/thiqar UTjlaw@utq.edu.iq

المركز القانوني لفناني الاداء(دراسة مقارنة)

سـرى حسيـــن جابـر
surahus1995@gmail.com

أ . د. عماد حسن سلمان
emadalnaser1977@gmail.com

مستخلص البحث:

نتناول في هذا البحث الطبيعة القانونية التي يتمتع بها الفنان المؤدي من خلال رجوعنا الى قانون حماية حق المؤلف العراقي الصادر سنة ١٩٧١ والمعدل سنة ٢٠٠٤ ، وقانون ملكية الفكرية المصري لسنة ٢٠٠٢ وقانون الملكية الفكرية الفرنسي الصادر سنة ١٩٩٢ ، ومن خلال هذه القوانين يتاح لنا معرفة اذا كان الاداء يعتبر مصنف ويتمتع المؤدي بنفس الحقوق التي يحصل عليها المؤلف ام تُكيف حقوق المؤدي على انها ذات حق تبعي الى حق المؤلف ، وان كانت الحقوق التي يحصل عليها المؤدي هي حقوق ادبية او مالية نفس حقوق المؤلف ، ولكن ما يحصل عليه المؤدي من حقوق ادبية هي ليست بالأصل نفس حقوق الادبية للمؤلف ، بل جزء بسيط من الحقوق الادبية التي يحصل عليها صاحب المصنف، وهكذا نقوم بالمقارنة ما بين هذه القوانين التي اسلفنا ذكرها ثم نحدد اي منها تستطيع ان تُكيف الاداء على انه مصنف من خلال النصوص الواردة على ذكر حق المؤدي .

المقـــدمـــة :

يعتبر هذا الموضوع من المواضيع الحديثة التي فيها الكثير من الاسئلة تحتاج الى اجوبة وايضا ان الفنان المؤدي يعتبر دوره المهم وواضح في نقل الاداء الى جمهور وتعريف الناس بالمصنف الذي قدمه المؤلف ، ولكن هذا المصنف بدون المؤدي لا تبث فيه الحياة ولا يصل الى العامة وهكذا نعرف ان المؤدي دوره اساسي لأنه لولاه لما وصل هذ الاداء الى الناس وحقق الشهرة التي يريدها كل من المؤلف والمؤدي ، وذكرنا انه من المواضيع الحديثة فكانت التشريعات لا تجد له حماية في سابق ، وبسبب الاعتداءات التي ضلت تقع على الفنان المؤدي اصبحت التشريعات بحاجة الى وضع قوانين خاصة بالمؤدي عن طريق حماية الحقوق الادبية والمالية التي يتمتع بها المؤدي ، وفي مقدمة الاتفاقيات التي اشارت الى حقوق المؤدي هي اتفاقية (تريبس) وكذلك اتفاقية روما واتفاقية الويبو التي كانت مؤمنة ان المؤدي لديه ابداعه كما هو الحال في المؤلف ويحتاج الى حماية شأنه في ذلك شأن المؤلف ، على رغم ان التشريعات منها من منحت المؤدي المركز القانوني الذي يتمتع به المؤلف مثل قانون حماية حق المؤلف الأردني ، وهنالك من وضع احكام خاصة بالحقوق المجاورة تختلف بعض الشي عن الاحكام الخاصة بالمؤلف كما هو الحال في قانون حماية الملكية الفكرية المصري لسنة٢٠٠٢ وقانون الفرنسي لسنة ١٩٩٢ وقانون كردستان العراق لسنة ٢٠١٢ والى اخره من قوانين ، هنالك من القوانين اعطت حماية الى المؤدي دون الاشارة في عنوانها الى حماية اصحاب الحقوق المجاورة كما هو الحال في تشريع العراقي وهو قانون حماية حق المؤلف لسنة ١٩٧١ المعدل سنة ٢٠٠٤ .

اهمية البحث :

نتيجة التطورات الحاصلة في العالم وتطور التقنيات والتكنولوجيا وبسبب شبكات تواصل الاجتماعي التي اصبحت تأخذ حيز كبير جداً من الاعمال التي يقدمها الفنان المؤدي فهي تسبب شهرته

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

وارتقاء سمعته في المجتمع فيستطيع ان يوصل اداءه الى كل انحاء العالم وبكل سهولة لكن هذا التطور لاداء الفنان اكثر عرضة الى الاعتداء وسرقة وضياع حقوقه فظلت التشريعات تبحث اذا كان الاداء محل

حماية ام لا ، فالكثير من القوانين في ظل العقود السابقة ليس لديه اي حماية الى الاداء ولكن لكثرة الاعتداءات التي اصبحت تقع على المؤدي وتشوه سمعته وتضيع حقوقه اصبحت الدول امام طريقين اما الأخذ بالنصوص المتعلقة بالمؤلف وجعلها حماية للأداء او تقرر وضع احكام خاصة تحت مسمى اصحاب الحقوق المجاورة الى جانب حق المؤلف وهذه الحقوق تكون فيها احكام مختلفة في تفاصيلها عن الاحكام الخاصة بالمؤلف .

مشكلة البحث :

يجدر بنا طرح السؤال الذي يقول ان الأداء هل يمكن تكييفه على انه مصنف ؟ وهذا يحتاج بنا الرجوع الى مصنفات التي نعرفها منها المصنفات المبتكرة والمصنفات المركبة والمصنفات الجماعية والمصنفات المشتركة ونعرف كل نوع من هذه الانواع على حدا ثم نحدد اذا كانت طبيعة الاداء تعتبر مصنف ، واذا كان المؤدي جعله مؤلف بناءاً على مركز القانوني الذي يتمتع به ونبحث فيما اذا كانت هنالك نصوص خاصة بالمؤدي ومقارنتها بالنصوص التابعة الى المؤلف ونستخرج الاختلاف الحاصل ما بين النوعين (المؤلف والمؤدي) .

منهجية البحث :

في هذا البحث سوف نستخدم المنهج التحليلي، اي تحليل نصوص القانون حماية حق المؤلف العراقي الصادر سنة ١٩٧١ والمعدل سنة ٢٠٠٤ ، ثم نستخدم المنهج المقارن من خلال مقارنة قانون حماية حق المؤلف العراقي بقانون الملكية الفكرية المصري الصادر سنة ٢٠٠٢ ، وايضا مقارنته بقانون حماية الملكية الفكرية الفرنسي الصادر سنة ١٩٩٢.

خطة البحث :

لغرض تحديد المركز القانوني لفناني الاداء ، يجدر بنا ان نقسم هذا البحث الى مطلبين في المطلب الاول ، نتناول الاتجاه التقليدي في تحديد المركز القانوني للفنان المؤدي ، وفيه نعرض عدة نظريات عرضت من قبل الفقه وايده القضاء في ذلك ، ثم ننتقل الى المطلب الثاني الذي يتحدث عن الاتجاه الحديث في تحديد المركز القانوني لفناني الاداء، وايضا هذا الاتجاه عرض عدة نظريات لتكييف حق الفنان المؤدي ، ثم نحاول عرض المعالجات التي نوصي المشرع الاخذ بها ، لكي نقف على حلول الاشكاليات التي تعتبر حجر عثرة امام الحماية الواجب المؤدي ان يتمتع بها .

المبحث الاول

تحديد الطبيعة القانونية لأداء الفنان

لاشك إن تحديد الطبيعة القانونية لفناني الاداء من المواضيع التي تحتل مكانة أساسية في القوانين الوطنية، وتبزر هذه الاهمية من خلال تحديد أسلوب الحماية الخاص بفناني الاداء.

ولقد أختلف الفقهاء فيما بينهم حول الفائدة التي تترتب على تحديد الطبيعة القانونية للفنان، فكان جواب الفقه هو أن الفائدة من تحديد المركز القانوني للفنان المؤدي تظهر أهميته بالنسبة للدول التي لم تنص على حماية الفنان في نصوصها، فيلجأ الفقه الى تكييف المركز القانوني بناء على علاقة الفنان بالمؤلف، ومحاولة تشبيه الاداء بالمصنف أو البحث عن التكييف القانوني للفنان بناء على الوسائل التقليدية المتبعة في القانون. وقد تظهر أهمية المركز القانوني للفنان في شكل آخر، فقد تكون القوانين

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

نصت على حماية الفنان في قوانينها ونصوصها، ولكن بقيت حقوق الفنانين قبل صدور هذه القوانين بدون حماية، فكيف يتم حمايته، فتظهر الحاجة الى تحديد الطبيعة القانونية للفنان المؤدي، وغيرها من الفوائد الاخرى التي يكون هدفها فقط هو حماية الفنان المؤدي من أي إعتداء يقع عليه.

وبناءً على هذه الاهمية للتكييف القانوني سنحاول في هذا المبحث عرض الآراء الفقهية، والاختلافات التي حصلت فيما بينهم، وموقف القانون والقضاء من المركز القانوني للمؤدي، ثم نعرض التكييف الصحيح لهذه الطائفة.

المطلب الاول: الاتجاه التقليدي في تحديد الطبيعة القانونية لأداء الفنان.

المطلب الثاني: الاتجاه الحديث في تحديد الطبيعة القانونية لأداء الفنان .

المطلب الاول

الاتجاه التقليدي في تحديد الطبيعة القانونية لأداء الفنان

تواجه أي باحث يحاول البحث في طبيعة حقوق الفنان المؤدي صعوبات الكثيرة، بسبب تعدد الآراء التي تكون متباينة فيما بينها، فلا يستطيع الباحث التوصل لتكييف واحد من خلالها يحدد حق الفنان المؤدي، ولا سيما أن الفنان المؤدي يكون على مقربة من المؤلف بسبب تمتع كل منهما بنفس نوع الحقوق ألادبية والمالية. وعلى الرغم أن هذا القرب بين الفنان والمؤلف أمر غير متنازع فيه، ولا يحتاج الى أي دليل يثبته، إلا أن هناك جانب من الفقه نادى بأصوات عالية مؤكدةً أن هناك صعوبة في الفصل بين الفنان والمؤلف، هذا السبب دفعهم الى وضع نص تشريعي واحد يحمي كل من الفنان والمؤلف ويضعهما في المركز القانوني ذاته، في حين إن جانب اخر من الفقه إتجه لوضع حدود فاصلة بين الفنان والمؤلف، مؤكداً إن التعامل مع حماية حق المؤلف بنطاق مختلف جذريا عن نطاق حماية الفنان المؤدي.

وسنعرض في هذا المطلب كل النظريات التي طرحت في شأن تحديد المركز القانوني للفنان المؤدي، ثم عرض الموقف القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية من هذه النظريات:

أولاً- النظرية القائمة على تشبيه حق الفنان المؤدي بالعامل الأجير.

ثانياً- النظرية القائمة على تشبيه حق الفنان المؤدي بالحقوق الشخصية.

ثالثاً- النظرية القائمة على تشبيه حق الفنان المؤدي بحق المؤلف.

أولاً- النظرية القائمة على تشبيه حق الفنان المؤدي بالعامل الأجير:

ذهب جانب من الفقه وعلى رأسهم الفقيه (caselli) الى تشبيه المؤدي بالعامل وكان رأيهم هذا أساسه نص المادة(٧٦٢) من قانون العمل الفرنسي والتي نصت على: (أذا أنجز المؤدي عمله وفق عقد العمل فأن الحقوق التي يحصل عليها وفق قانون العمل)[١]، حيث يعتبر أن ما يقدمه الفنان من جهود في أعماله الفنية تستحق مقابل مالي مساوي لعمله[٢]. وقبل حدوث التطورات في مجال التكنلوجيا كان عمل المؤدي بسيط جداً فيقوم بعرض الاداء على جمهور مباشرةً ويتقاضى الاجر من الجمهور أو من مسؤول الحفلة، وبعد هذا التطور الذي حصل اصبحت هناك امكانية في تثبيت الاداء والاستنساخ المرئي من أجل رؤيته مرة أخرى من قبل الجمهور، مما سبب أضرار للمؤدي لكون الاجر لابد أن يتقاضاه مقابل جهده، وعند عرض الاداء على الاجهزة المثبتة يمنع المؤدي من الحصول على ألاجر مرة أخرى. وفي قرار صدر من القضاء الفرنسي بدى متأثراً بهذه النظرية، وصدر هذا القرار من محكمة باريس في سنة ١٩٨٨ ونص على إن العقد الذي يكتبه فنان الاداء من أجل تنفيذ الاداء يعتبر عقد عمل، وليس عقد من العقود المتعلقة بالملكية الفكرية[٣]، لكن القضاء الفرنسي لم

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

يدم طويلاً إذا أصدر الاخير قرار خالف به هذه النظرية، حيث قضت محكمة باريس في سنة ١٩٩٣ بأن قانون العمل لا يسير على نظام فناني الاداء إلا بشروط وصفات معينة يحددها قانون العمل[٤]، وفي قرار آخر صدر من محكمة باريس سنة ١٩٩٧ كانت هناك شركة تريد القيام بعرض الرقص المائي، فقامت بتسجيله على دعامة أصلية دون أخذ موافقة من فناني الاداء، فقامت الشركة المسؤولة عن جباية الحقوق

الخاصة بفناني الاداء برفع الدعوى على الشركة الاولى التي قامت بالإعلان، للمطالبة بحقوق فناني الاداء، فردت هذه الشركة على أن الفنانين لهم مكافأة فقط بسبب الحقوق المشتقة من الاداء الاصلي وليس لديهم أي حق آخر، في حين إن الشركة المطالبة بحقوقهم أرادت أن تحمي حقوق المؤدي، ولكن المحكمة كان ردها هو أن الاعلان الذي قامت به الشركة يقتصر حق المؤدي فيه الحصول على مكافأة فقط، لكون إن المؤدي لم يحضر ويعرض ادائه أمام الجمهور، بل عرض الاداء بتسجيل على أقراص، وليس لهم الحق في الاجرة فلا يكون هناك مجال لتطبيق نص المادة (١٤٣) الفقرة (١١) من قانون العمل الفرنسي[٥]. لكن هذه النظرية تم إنتقادها لكون إن المؤدي لا يمكن إن يكون أجيراً لسبب إن هذه النظرية أهملت الحقوق الادبية وركزت فقط على الحقوق المالية هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن المؤدي يسعى الى الشهرة في عرض ادائه بالإضافة للحقوق المالية التي يجدر أن يحصل عليها، لكن الاجير يسعى الى الربح المالي فقط بغض النظر عن معرفة هذا العمل لأي أجير، أي لا يهتم الى شهرته، وهناك علاقة تبعية بين العامل ورب العمل، وهذا يعني أن يكون عمل الاجير تحت أشراف وتوجيه رب العمل، لكن هذا شيء غير متوفر لدى المؤدي الذي يكون حر ومستقل في عمله[٦].

ثانياـ النظرية القائمة على تشبيه حق الفنان المؤدي بالحقوق الشخصية:

وبسبب شدة الانتقادات التي وجهها جانب كبير من الفقه إلى تشبيه الفنان بالعامل الاجير، ذهب جانب من الفقه الى القول أن حق الفنان يشبه حقوق شخصية[٧]، وكان صاحب هذه النظرية برونو(BrinoMaruets)، حيث يرى إن حق المؤدي هو حق شخصي[٨]، وهذا القول مستند على إن المؤدي لديه حقوق على أسمه وصورته وشكله، وعند إستخدامها من قبل الغير يحتاج لأخذ ترخيص مباشر من المؤدي، وأي اعتداء على هذه الحقوق تمكن الفنان إن يطالب برفع الاعتداء

الواقع عليه لكونها حقوق مرتبطة بشخصيته وعند الاعتداء عليها يعني الاعتداء على شخصه، وهذه الحقوق الشخصية تمنح لكل الناس سواء كان فنان أو غير فنان فهي حقوق لصيقة بشخصية الانسان، بالتالي تترتب جزاءات على من أستخدم الاداء بدون أذن ويقرر التعويض بناءً على حجم الضرر الذي سببه الاستغلال غير مشروع[٩]. لكن هذه النظرية هي الاخرى تم إنتقادها لأسباب كثيرة أولها إن معنى حقوق الشخصية غير مفهوم لحد الان، وهذه النظرية لا تحمي كل الحقوق الخاصة بالفنان، لكونها ركزت الاهتمام فقط على الحقوق الادبية وتركت الحقوق المالية دون أي حماية، وخاصة إن الفنان يمتلك نوعين من الحقوق المعنوية والمادية هذا من جانب، ومن جانب آخر إن حقوق الشخصية لا تنتقل الى الورثة وهذا على خلاف ما وجدناه في حقوق فناني الاداء التي سمح القانون بانتقالها الى الورثة بعد وفاة الفنان، لكي يتولوا مهمة الدفاع عن حقوق الفنان[١٠].

ثالثاـ النظرية القائمة على تشبيه حق الفنان المؤدي بحق المؤلف:

اختلف الفقه في السند الذي ترتكز عليه آرائهم حول تشبيه الفنان المؤدي بالمؤلف، لذا سنحاول عرض آرائهم بالنقاط التالية:

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

١ـ ذهب جانب من الفقه الى القول بعدم وجود أي اختلاف بين حق الفنان وحق المؤلف، لكون إن حق الفنان يوجد حيث يوجد حق المؤلف، ويختفي حقه إذا أختفى حق المؤلف، وهذا يعني أن طبيعة العلاقة التي تربط الفنان بالمؤلف هي علاقة تبعية ولكن تبعية تكون من ناحية زمانية لكون أن حق المؤلف أسبق في الظهور من حق الفنان[١١].

٢ـ هناك جانب من الفقه ذهب الى الرأي القائل إن عدم تباين حق الفنان مع حق المؤلف راجع الى مدى أهمية دور الفنان، لكونه هو الذي يعمل على نشر الاداء ولولاه لما وصل العمل الفني الى الجمهور ولا تكون له أي قيمة[١٢].

٣ـ ذهب أغلبية الفقه الى القول إن تشابه الفنان مع المؤلف سببه تمتع كل منهما بنفس الحقوق الادبية والمالية، بالإضافة الى الابداع الواجب توافره في كل من الفنان والمؤلف حتى يستطيع أن يقدمون عملهم الى الجمهور[١٣].

لكن هذه الحجج دفعت عدد ليس بقليل من الفقه الى طرح تساؤل مفاده إذا كان الفنان والمؤلف في نفس المنزلة القانونية، حق من يقدم في حالة التعارض بين الاثنين هما المؤلف والفنان، وفي حالة إجراء تعديلات على العمل الفني من قبل المؤلف، هل من حق الفنان الاعتراض على هذا التصرف؟

ذهب جانب من الفقه الى القول بقاعدة (علو حق المؤلف)[١٤]، وكان رأيهم هذا مستند الى نص المادة (٢١١) الفقرة(١) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي[١٥]، ويعتبر هذا الرأي مجرد رأي نظري لا يمتلك أي أساس واقعي، لكن حقيقة هذا الرأي مستخلص من عدة قرارات قضائية صدرت في القضاء الفرنسي، فحاول الفقه لتبرير موقف القضاء قرروا الاستناد على المادة (٢١١) الفقرة(١)، ففي أول دعوى كان قرار القاضي فيها محل إنتقاد بين الفقهاء، هي قضية تعود للفنان (توني رالو)، قام هذا الفنان بمنح الاذن من أجل تسجيل موسيقاه من خلال اغنية، ثم منح ترخيص لفنان آخر على نفس اللحن لكن على أغنية أخرى، أقر القضاء أن الفنان الاول لا يجوز له الاعتراض لكون إن المؤلف هو

صاحب الحق الاول بالتالي يحق له التصرف به دون أي رفض، ووفق هذا القرار لا يحق للفنان الاعتراض على أي تصرف يصدر من المؤلف، لكن طالما إن هذا الراي يلغي الحماية المقررة للفنان المؤدي فأن هذا الالغاء يجعل هذه النظرية غير صالحة قانونا للاستناد عليها[١٦]، لكن كان رأي الاستاذ تافيرو(TAFFOREAU) حول هذا الموضوع هو أن القضاء لم يكن قاصدا إطلاق يد المؤلف على حقوقه والحاق الضرر بالفنان، بل كان يقصد حماية المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة معاً في هذا القرار من خلال النظر الى مضمون نص المادة (٢١١) الفقرة (١) تدل على إنه يجب التوفيق بين المصالح المتعارضة، وهذا ما أسماه الفقه: (التعايش السلمي بين حق المؤلف والحقوق المجاورة)[١٧].

ونوه الفقيه دافيرات (Xavier Daverat) الى إنه في حالة عدم القدرة على التوفيق بين المصالح المتعارضة أي بين الفنان والمؤلف، فيجب إعطاء الاولوية للمؤلف على الفنان، بإعتباره صاحب الحق الاصلي[١٨]. بينما استمرت الاعتراضات مستمرة على هذا القرار، مؤكدين ان الفنان إذا كان لا يستطيع أن يمارس كل الحقوق التي يمارسها المؤلف، ولكن هذا لا يعني أن نضحي بحقوق الفنان، فكان من الافضل عندما يقرر المؤلف تعديل الاداء أن يمنح تعويض للفنان تفاديا للأضرار التي من المحتمل أن تقع عليه[١٩].لكن جانب آخر من الفقه أيد هذا القرار ناظرين الى حق المؤلف الموسيقي في الاستعمال المنفرد للاداء، وهذا ما ذهب اليه كل من القانون الفرنسي[٢٠]، والقانون المصري[٢١]، لكن هذه النصوص أشارت الى حق المؤلف الموسيقي في استغلال اللحن لطالما إنه لا يحدث اي ضرر على أعمال الفنانين الاخرين، وعند التدقيق في هذه القضية يلاحظ إن استغلال الملحن للحنه واعطائه الى فنان

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

اخر واستعمال هذا اللحن في أغنية أخرى، هذا لا يسبب أي ضرر للفنان الاول[٢٢]، في حين نجد القضاء في قرار آخر قام الملحن (Manuel) بتعاقد مع مصمم رقصات يسمى (Massine) وأثناء عرض هذا العمل قام الفنان (Manuel) بالتعاقد مع فرقة أوبرا محلية على نفس العمل، فقرر القضاء منح تعويض لمصمم الرقصات (Massine) لكون أن العمل الثاني كان منصب على نفس العمل الاول[٢٣]، وبسبب كثرة الانتقادات يتضح إن رفض المشرع الفرنسي القاطع الى أخذ بنظام التدرج الهرمي ورفض أعطاء

الاولية للمؤلف سببه مخاوفهم من التعسف الذي يرتكبه المؤلف بحجة أن هناك نصوص في القانون يحميه ويعطيه هذا الحق[٢٤].ولم يكن القضاء الفرنسي مستقر على توجه واحد وهو أولوية حق المؤلف على الفنان، بل في قرار صدر من محكمة فرساي اكدت فيه ان تعاقد المؤلف مع أحد الفنانين على لعب دور البطولة في فيلم معين، لكن أتضح فيما بعد أن المخرج قام بالاتفاق مع فنان آخر على لعب نفس الدور، فأصدرت هذه المحكمة قرار بحق الفنان المطالبة بالتعويض العادل نتيجة الاعتداء على حقوقه الادبية والمالية معا، حيث أكد القضاء على إنهاء حالة التعارض القائمة بين الفنان والمؤلف من خلال التوفيق بين حقوق الادبية لكل منهما[٢٥].ويقول الاستاذ تافيرو (TAFFOREAU) إنه في الوقت الحالي لا يوجد شيء أسمه تعارض بين الفنان والمؤلف، نتيجة الاهمية الاقتصادية التي يتمتع بها هذا الفنان، حيث بدأ المؤلف بالعمل حسب توجيهات الفنان وملاحظاته، بل أخذ المؤلف بالعمل على إدارة اعماله حسب رغبة الفنان، ولا ننسى إن الاخير إذا كان يقوم بدور البطولة ولاسيما إذا كان يتمتع بالشهرة الكبيرة هو الذي يختار المؤلف والمخرج الذي يعهد اليه العمل الفني الذي يشارك فيه[٢٦].

لم نجد سند لهذه القاعدة ليس في فرنسا فقط بل في قانون الملكية الفكرية المصري كذلك، والمشرع العراقي لم ينص على قاعدة علو حـــــق المؤلف بشكل صريح، لكن عند الرجوع لنص المادة (٥) من قانون حماية حق المؤلف التي نصت على: (يتمتع المؤدي بالحماية ويعتبر مؤديا كل من ينفذ أو ينقل الى جمهور عملاً فنياً من وضع غيره سواء كان هذه الاداء بالغناء أو العزف أو الايقاع أو الالقاء أو التصوير أو الرسم ... مع عدم الاخلال بحقوق مؤلف المصنف الاصلي)[٢٧]، وخلال هذا النص نستنتج إن المشرع العراقي أعطى ألاولوية لحق المؤلف في حالة تعارض الحقين معاً يقدم حق المؤلف على الفنان المؤدي.من وجهة نظرنا إن طبيعة حقوق الفنان تختلف عن حقوق المؤلف، لكون إن المؤلف هو صاحب المصنف المبتكر يحتاج للاصالة والابداع حتى يضع مصنف لاوجود مسبق له، في حين الفنان تكون مهمته فقط نشر الاداء وهذا لا يحتاج للابتكار فهو مجرد جهد شخصي يستطيع أي شخص القيام به هذا من جانب، ومن جانب آخر أن الفنان والمؤلف ظاهراً يتمتعان بنفس الحقوق الادبية والمالية، لكن عند التدقيق في كل نوع من أنواع الحقوق نتوصل الى نتيجة مؤداها منح بعض الحقوق للفنان وحرمانه من الحقوق الاخرى، ومنها حق النشر وسحب المصنف من التداول وهذه الحقوق منحت للمؤلف لكونه صاحب المصنف الاصلي فله الحق في التصرف وأستغلال الاداء جميع أنواع الاستغلال، في حين الفنان لم تمنح له هذه الحقوق، وهذا دليل كافي على عدم تشابه حق الفنان مع حق المؤلف، وما يعزز رأينا هذا هو الفقيه الفونز توانير(Alphons Tourier) حيث قال:(عند تحليل

الطبيعة القانونية للفنان المؤدي نرى إختلاف عمله وحقه عن عمل وحق المؤلف)[٢٨]، ورأي الفقيه كارلوس البرتو (carlos alberto) قائلاً :(إن المشكلة ليس في الحماية حتى تقوم بتشبيه الفنان بالمؤلف، فالمصنف يقوم على الاصالة والابداع، وهذا الامر غير متوفر في عمل المؤدي حتى لو أضاف

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

المؤدي أثناء الاداء شيء إبداعي للمصنف، فهذا لا يعتبر مصنف جديد لأنه لا يعدو أن يكون تعديل لمصنف قائم)[٢٩].

٤ـ ظهر جانب من الفقه بطرح تكييف قانوني حول تشبيه الفنان بالمؤدي عن طريق تشبيه أداء الفنان بمصنف المؤلف، فإذا كان الاداء يمتلك نفس شروط المتوفرة بالمصنف، فيجب أن يتم حماية الفنان بنفس المركز القانوني للمؤلف، ويجدر بنا البحث بأنواع المصنفات ومقارنة الاداء بها لكي نحدد إذا كان الاداء يمكن أن يتشابه مع نوع معين من هذه المصنفات بالشكل الاتي:

أـ فذهب جانب من الفقه الى تشبيه الاداء بالمصنف المبتكر[٣٠] لكون أن الاداء هو مصنف جديد يختلف عن المصنف الذي أخذ منه الاداء بسبب أصالته والابداع المتواجد فيه[٣١]، وحظي هذا الرأي بتأييد من القضاء الفرنسي ففي قرار صدر سنة ١٩٦٤ اكدت فيه المحكمة إن : (أن الفنان يملك الحق على المصنف الذي إشترك في ادائه)[٣٢].

ذهب جانب آخر من الفقه لاعتبار أن أهمية الاداء لا تقل عن أهمية المصنف، لكون إن الفنان يلعب دور إبداعي داخل العمل الفني الذي يؤديه كما هو الحال بالمؤلف[٣٣].

لكن هذا الرأي تم إنتقاده من قبل الفقه الفرنسي مؤكداً أن هناك فروق بين الاداء والمصنف، فالمصنف غير معرض للتغيير لكونه ثابت ودائم، لكن الاداء معرض للتغيير بسبب نقله من قبل المؤدي بطريقة تختلف عما هو مكتوب في المصنف، وقد يختلف نقل الاداء من فنان الى اخر[٣٤]، أما المصنف يمكن أن يكون مكتوب فقط عكس الاداء الذي ينقل بشكل حي الى جمهور أو ينقل بشكل شفوي، من الفروق الاخرى هي أن المصنف يمكن إستغلاله بشكل فردي من قبل المؤلف لكن هذا الشي غير ممكن في الاداء فعند إستغلاله يحتاج الى أخذ تراخيص وموافقات من صاحب المصنف الاصلي[٣٥]، ووضح الفقيه مارسيل بليزون(Marcel Biezon) إن حقوق الفنان تختزل من حقوق المؤلف قائلاً :(إن التنفيذ و الاداء مهما يبلغان من الاتقان يبقيان في خدمة المصنف لكونهما يستهدفان إبراز جماليته، كما إن أمانة التسجيل بواسطة الاسطوانة لازمة للمحافظة على طابع المصنف، وهي الغاية الاساسية من وجود التسجيل، فإذا سلمنا بهذه التبعية التي تبدو متفقة مع الاوضاع الفعلية والتحليل القانوني للحقوق، فلا يبدو مهماً الى درجة كبيرة أن تتم كفالة الحماية بنصوص خاصة أدرجت في قانون حقوق المؤلف، أو بواسطة نصوص تشريعية خاصة)[٣٦]، في حين جانب آخر من الفقه رفض تشبيه الفنان بالمؤلف بسبب إختلاف عنصري الابتكار والجزاءات حيث عنصر الابتكار يتوافر بالمؤلف ولا يتوافر بالفنان، والجزاءات التي تفرض على المؤلف أشد من تلك الجزاءات التي تفرض على الفنان[٣٧]، وأتجه القضاء الفرنسي الى رفض التشابه بين حق فناني الاداء وحقوق المؤلف، ففي قرار صدر من محكمة سين الفرنسية بتاريخ ١٩٣٧/٤/٢٣، تم الافصاح به القاضي إن الفنان لا يحق له الادعاء إن له حق على المصنف الذي عمل على نقله للجمهور، فحقه على المصنف هو فقط الاداء الذي عرضه بشكل متميز ومبدع، أما المصنف فهو من حق المؤلف فقط، وفي قرار آخر صدر بتاريخ ١٩٠٣ /٣/١٣ ، وبين به الى ضرورة عدم الخلط بين حق الفنان وحق المؤلف في النشر، فحق النشر مخصص للمؤلف فقط دون الفنان، وفي قرار آخر صدر بتاريخ ١٩٤٠/١٢/١٤ حكمت فيه المحكمة إن المؤدي لا يمكن إن يعتبر مبدع ولا يمكن اعتبار عمله مشابه الى عمل المؤلف، وفي قرار آخر صدر بتاريخ ٣١/ ٥/ ١٩٦٠ حكمت فيه المحكمة إن النشاط الرئيسي الذي يقوم به المؤلف والمبادئ المستقرة في النصوص الخاصة بالمؤلف تختلف عن النشاط الذي يقوم به الفنان[٣٨]. ولكن هذه الانتقادات سرعان ما تلاشت بسبب حججها الضعيفة، لكون إن المصنف كذلك معرض الى تغيير ولهذا السبب نرى إن من بين الحقوق

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

الادبية التي يتمتع بها المؤلف هي تغيير وتعديل مصنفه، اضافة الى إن التطور الحاصل في مجال التكنولوجيا أصبح من ممكن تأدية المصنف ليس فقط بشكل حي بل وعن طريق تثبيت تلك الاداءات وعرضها عن طريق التلفاز أو الاقراص أو عن طريق برامج التواصل الاجتماعي[٣٩].

من وجهة نظرنا إن ألاداء لا يمكن تشبيهه بالمصنف المبتكر، لكون أن المصنف هو عمل فني لاوجود مسبق له، في حين إن الاداء مأخوذ من المصنف، فلولا المصنف لما وجد الاداء، فيعتبر الاداء هو الخلف المادي للمصنف، إضافة الى ذلك إنه ليس من العدالة أخذ الجهود الفنية المادية منها والمعنوية

للمؤلف والذي عمل على خلقها من العدم، وإعطائها الى الفنان الذي يقتصر دوره على نقل الاداء الى الجمهور، وجعله يتشارك معه في إستغلال المصنف مادياً.

ب ـ ذهب جانب آخر من الفقه وعلى رأسهم الفقيهان ماري بول، تشارلز شورو(Marie paule) (charles schorro)، في إعتبار إن الأداء يشبه المصنف المشتق[٤٠]، وتم إعتماد هذه النظرية في مؤتمر المنعقد في روما بتاريخ ١٩٢٨ وخلال هذا المؤتمر تم مراجعة اتفاقية برن، وتم إقتراح نص يتم إضافته الى المادة (٢) وكان المقترح هو: (في حالة تعديل المصنف الموسيقي بمساعدة فنان الاداء، فأن الحماية تشمل ايضاً هذا التعديل)، لكن تم رفض هذا المقترح، وفي مؤتمر المكلف بتدقيق إتفاقية برن لسنة ١٩٤٨ تم إقتراح نص مشابه للنص السابق لكن هذا الاقتراح أثار الكثير من الاحتجاجات مما سبب برفضه مرة اخرى، معلقين على هذا الرفض إن النشاط الذي يقوم به الفنان يختلف عن نشاط المؤلف من حيث إختلاق عمل جديد لاوجود مسبق له، وإن كان الاداء يتم عرضه بشكل جديد، إلا أنه يبقى عمله لا يحتاج كل ألابتكار وألابداع المتوافر في المؤلف[٤١]. ووفق هذه النظرية كان يرى جانب من الفقه إن الاداء مشابه للترجمة، لكون إن الترجمة تعتبر مصنف مشتق ووجه التشابه بينهم هو إن الترجمة تعني نقل المصنف من لغة ووضعها في لغة اخرى يستطيع القارئ إستيعابها، وكذلك الاداء هو أن يقوم عرض نفس المصنف على الجمهور ولكن بعد تحويره من مصـــــنف مكتوب الى مصنف صوتي[٤٢]، وحسب هذا الرأي أن يكون المؤدي مشابه في حقه الى حق المترجم الذي نصت عليه الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية[٤٣]. ولكن هذا الراي تم إنتقاده إيضاً بسبب الفرق بين الترجمة وألاداء، فالترجمة نقل المصنف من لغة الى لغة اخرى، في حين إن الاداء يبقى بنفس اللغة لكنه يتحول من مصنف مكتوب الى مصنف سمعي أو بصري أو مصنف سمعي بصري[٤٤]، ولكن على الرغم من كثرة الانتقادات وجدنا لهذا الرأي تطبيقات كثيرة في القوانين الوطنية[٤٥].رأينا أن الاداء لا يمكن أن يكون مصنف مشتق لكون أن هذا نوع من المصنفات خاضعة للتعديل والتحوير وإظهاره بشكل مختلف عن المصنف الاصلي، بالتالي هكذا تحوير وتعديل لا يمكن تصوره في الاداء، وحتى لو أضاف جانب من إبداعه الشخصي عليه ألا إنه لا يرقى الى مستوى التغيير المطلوب توافره في المصنف.

ج ـ ظهر رأي فقهي بتكييف الاداء على إنه المصنف الجماعي[٤٦]، ويكون صاحب المصنف الجماعي أما شخص طبيعي أو شخص معنوي، عكس الاداء الذي لا يصدر إلا من شخص طبيعي، اضافة الى إن المصنف الجماعي يساهم فيه عدد من المؤلفين ويكون تحت إشراف وتوجيه صاحب المصنف الاصلي أو صاحب الابتكار، اما الاداء اذا تألف من عدد من المؤديين فلا يكون هناك إشراف وتوجيه بل كل مؤدي يعمل بشكل مستقل عن الاخر حتى ولو أنصهرت الاداءات كلها إلا إنه ليس من الصعب تمييز كل أداء عن الاخر. وهذا الرأي ايضا تم إنتقاده لكون إن الاداء لا يصنف على إنه مصنف جماعي أي إذا

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

إجتمع المؤلفين في المصنف ينتج لنا مصنف جماعي، لكن إشراك عدد من المؤديين في عمل واحد فالأداء لا يعطي مصنف جماعي وهذا قول الدكتور هنري ديبو(Henri Deshois) في كتابه(نحن رفضنا أن يكون الاداء مصنف جديد تابع للمصنف الاصلي أي مصنف مركب وبناءاً على هذا الكلام فأنه لا يعتبر المؤدي من الاشخاص الذين شاركوا في تكوين المصنف الجماعي)[٤٧] .

د ـ في حين ذهب جانب من الفقه[٤٨] الى اعتبار الاداء شبيه بالمصنف مشترك، لكون إن المصنفات المشتركة تتألف من الاشخاص الطبيعيين، وكذلك فنان الاداء دائما يكون شخص طبيعي فقط، ويشترط أيضاً في المساهم في المصنفات المشتركة إن يمتلك عنصر الابداع والاصالة وهذا الشي متواجد في فنان الاداء حتى يستطيع إن يقدم عمله الفني، والمصنفات المشتركة سواء تم الفصل بين عمل كل احد منهم أم

لا ففي الحالتين لا يؤثر على طبيعة المصنف ويبقى مصنف مشترك وهذا الفصل يمكن أن نجده في الفنان المؤدي[٤٩].لكن هذا الرأي أيضاً تم رفضه، حيث أشار جانب من الفقه أن المصنفات الموسيقية تحتوي على طرفين، الاول مؤلف الشطر الموسيقي، أي الشخص الذي يضع الالحان، في حين الطرف الثاني هو مؤلف الشطر الادبي، أي هو الشخص الذي يضع الكلمات، أما المؤدي فلا يكون له حق على المصنف، بل يكون حقه مستقل ينصب على الاداء الذي يقدمه للجمهور، وهذا يعني إذا أراد احد أن ينشر الاغنية، فيحتاج الى أخذ ترخيص من الفنان قبل نشرها، لكن ليس من حق الفنان أن يمنع مؤلف الشطر الموسيقي أو الادبي أن يعطي عمله لمؤدي آخر غير المؤدي الاول، لكون هذا الفنان الاول هو غير شريك في المصنف، فلا يكون له أي حق على الاعمال الفنية التي يقدمها المؤلفين[٥٠].

ولكن ما حصل عليه الخلاف هو المصنفات السمعية والبصرية هل إشتراك المؤدي في هذا النوع من المصنفات يجعل ادائه مصنفاً ؟

قبل البحث حول إذا كان الاداء ضمن المصنفات السمعية البصرية يجعل اداء الفنان مصنفاً يجدر بنا تعريف هذا النوع من المصنفات، حيث يقصد بالمصنفات السمعية البصرية بإنها :(تلك الاعمال الادبية والفنية التي يضعها مؤلفوها ومنتجوها بقصد أن تكون جاهزة للمشاهدة والسماع في آن واحد)[٥١]، مثل الافلام السينمائية والتلفزيون والبرامج والمسلسلات وغيرها .

أما تعريف المصنفات السمعية البصرية في القانون، فذكر تعريفه لأول مرة في القانون الفرنسي في سنة (١٩٨٥) بإنها :(المصنفات المسجلة على أشرطة الفيديو كاسيت، والمصنفات التلفزيونية أو ما لحقه من تطوير، بالإضافة الى كافة الاشكال الاخرى من المصنفات التي تظهر الى جمهور ويمكنهم من الاستمتاع بالنظر اليها وسماعها في ذات الوقت مثل العاب الفيديو المعروفة بأسم العاب الاتاري والاغاني المصورة المعروفة بأسم اغاني فيديو كليب بالإضافة الى برامج الحاسب الالي)[٥٢]، في حين إن المشرع المصري لم يعط أي تعريف لهذا النوع من المصنفات وكان المشرع العراقي يسير على نهج المشرع المصري فهو الاخر لم يعط أي مفهوم للمصنفات السمعية البصرية. ولكن نحن لا يهمنا إذا كانت القوانين وضعت تعريف للمصنف السمعي البصري أم لا، ولكن ما يهمنا هو صور المصنفات السمعية البصرية التي ذكرها المشرع اثناء تعريف هذا النوع من المصنفات، أي أذا كانت هذه الصور على سبيل الحصر ولم يذكر من ضمنها الممثلين فهذا يدل على إن الاداء لا يعتبر مصنف سمعي بصري، ولكن إذا ذكرت هذه الصور على سبيل المثال وهذا ما وجدناه في القانون الفرنسي الذي ذكر صور المصنفات السمعية البصرية على سبيل المثال وبهذه الحالة يمكن إدخال الاداء ضمن المصنفات السمعية البصرية[٥٣]، ومن هذا الكلام نستدل على إن المشرع الفرنسي اعطى حق للفنان إن يدعي أنه مشترك في المصنفات

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

المشتركة، ولا يحتاج ادعائه أي اثبات، أي إنها قرينة ليست قطعية، لكن من يدعي عكس ذلك عليه الاثبات[٥٤].لكن التعريف الذي ذكره المشرع الفرنسي في قانون ١٩٨٥ تم حذفه بعد صدور القانون الجديد سنة ١٩٩٢، وفي هذا القانون أشار للمصنفات السمعية البصرية في المادة (١١٣) في الفقرة (٧) والتي نصت على صور الاشخاص الذي يشتركون في المصنفات السمعية البصرية ولم تذكر من بين صورها الفنان المؤدي، إضافة الى أن المشرع جعل الصور في هذه المادة على سبيل الحصر، بالتالي نفهم إن المشرع كان رافضا إعتبار الاداء في نفس المركز القانوني للمصنفات السمعية البصرية[٥٥].

وسار على هذا النهج المشرع المصري فقد نص صراحة في المادة (١٧٧) من قانون الملكية الفكرية المصري بأنه: (يعتبر شريكا في تأليف المصنف السمعي البصري أو السمعي أو البصري :-

١_ مؤلف السيناريو او صاحب الفكرة المكتوبة للبرنامج .
٢_ من يقوم بتحوير المصنف الادبي موجود بشكل يجعله ملائم للأسلوب السمعي البصري .
٣_ مؤلف الحوار .
٤_ واضع الموسيقى اذا قام بوضعها خصيصا للمصنف .
٥_ المخرج الذي قام بعمل ايجابي من الناحية الفكرية لتحقيق المصنف)[٥٦].

ومن خلال هذا النص بين المشرع المصري إن المؤدي لا يعتبر شريكاً في المصنف السمعي البصري، لكونه جعل الصور في نص هذه المادة على سبيل الحصر، وهذا يعني إنه حتى ولو أدعى المؤدي إن لديه مساهمة في هذا المصنف فلا تعطى له أي حقوق كشريك في المصنف السمعي البصري، وهذا يعني إن أي شخص يدعي إنه اشترك في العمل الفني يعتبر شريك، سيرفض إدعائه حتى لو أستطاع أن يثبت أن ما قدمه من أعمال فنية ترقى الى مستوى المصنف المشترك[٥٧].

أما المشرع العراقي فقد كان مختلفاً عن التشريعات الوطنية في تسمية (المصنف السمعي البصري) فلم يستخدم هذه التسمية بل إستخدم تسمية (سينمائي أو المصنف المعد للإذاعة اللاسلكية أو التلفزيون)[٥٨] ، أما عن بيان موقفه في جعل المؤدي شريك في المصنف السمعي البصري فهذا يؤدي بنا الرجوع إلى المادة (٣١) من قانون حماية حق المؤلف العراقي والتي نصت على بإنه: (١ـ مؤلف السيناريو أو صاحب الفكرة المكتوبة للبرنامج ، ٢ـ من قام بتحرير المصنف الادبي الموجود بشكل يجعله ملائم، ٣ـ مؤلف الحوار، ٤ـ واضع الموسيقى اذا قام بوضعها خصيصا لهذا الغرض،٥ـ المخرج اذا بسط رقابة فعلية وقام بعمل ايجابي من الناحية الفكرية) وهكذا نجد إن المشرع العراقي رفض جعل المؤدي شريك في المصنف السمعي البصري، أي إنه أورد هذه الصور على سبيل الحصر[٥٩].ومن وجهة نظرنا إن الفنان المؤدي لا يمكن أن يكون في نفس المركز القانوني للمصنفات المشتركة لسبب واحد وهو الاهم إن المصنفات عند وضعها تحتاج الى الابداع والابتكار، لكن الفنان عندما يريد أن يقدم عمله لا يتطلب منه نفس إبداع المؤلف، بل يكفي ما يميز عمله عن الفنانين الاخرين، بل الهدف الاساسي من عمل الفنان هو نقل الاداء الى الجمهور وإذاعته عليهم، دون التفات الى إن ما قدمه من عمل رافقه الابداع أم لا.أما فيما يتعلق بالخلاف الفقهي الحاصل حول المصنفات السمعية البصرية، فكان رد القانون حاسم بحصر صور المساهمين في المصنفات السمعية البصرية، ولم ترد من ضمن هذه الصور الفنان المؤدي، وهذه دليل كافي على عدم اعتبار الاداء شبيه بالمصنفات السمعية البصرية. وقد ظهرت عدة محاولات لتشبيه حق الفنان بحق الملكية، لكن هذه النظرية سرعان ما تلاشت

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

لكون اسسها كانت واهية، فأن حقوق الملكية ترد على الاشياء المادية التي تقبل بطبيعتها أن تكون محل للحماية، وهذا يعني أن الحقوق الادبية لا تدخل ضمن الحماية، وهذا شيء غير منطقي بالنسبة لحقوق الفنان المؤدي التي تكون على نوعين الحقوق الادبية والحقوق المالية، وهكذا نستدل إن هذه النظرية كسابقتها لا تحمي إلا الحقوق المادية وتترك الحقوق المعنوية دون أي إطار تستند عليه في حال الاعتداء عليها[٦٠]. ويقول الاستاذ (Pouillet) إن هذا الرأي تم اللجوء اليه من أجل حماية حقوق الفنان المؤدي ولاسيما أن هذه الطوائف كانت متروكة دون أي حماية قانونية، لكن في ظل التطورات التي أصابت القوانين، أصبحت هناك نصوص خاصة بها وتعمل على حمايتها، دون البحث عن التكييف القانوني في نطاق القواعد العامة[٦١].

المطلب الثاني
الاتجاه الحديث في تحديد الطبيعة القانونية للفنان المؤدي

إن الفنان المؤدي يمتلك صفة مميزة عن بقية اصحاب الحقوق المجاورة، وهي الحقوق الادبية بالإضافة الى الحقوق المالية، على الرغم إن المؤلف يتشابه مع الفنان في هذه الميزة إلا إنه يختلف عنه في الابتكار الذي يعتبر شرط ضروري لمنحه صفة المصنف ومضمون الحماية للمؤلف، ولهذا السبب قرر الفقه إن يعطي للفنان المؤدي حقوق ذات طبيعة خاصة، فمن الصعب الأخذ بنظرية الحقوق الشخصية وحدها لكونها تحمي الحقوق الادبية دون الحقوق المالية، وبالعكس إذا اخذنا بنظرية العامل الاجير، فيتم حماية الحقوق المالية للفنان دون الحقوق الادبية، فالأخذ بنظرية الازدواجية(ذات طبيعة خاصة) تحمي الحقوق الادبية والمالية معاً[٦٢].فذهب الأستاذ (Delia Lypszyc) في هذا الاتجاه مؤكدا إن حقوق الفنان ذات طبيعة خاصة : (إن حقوق الفنان المؤدي ذات طبيعة خاصة لكون عمله يشتمل على نشاط فني مميز مرتبط بشخصية الفنان)[٦٣]، ورأي الاستاذ ("André Bertrand) الذي قال فيه: (إن حق الفنان المؤدي ذو طبيعة خاصة توصل اليه القانون من أجل حماية الاشخاص الذي يقدمون أعمال لها تأثيرها الاجتماعي والاقتصادي على المجتمع)[٦٤].وأجمع الفقه على حماية الحقوق الادبية للفنان المؤدي وفق مبادئ حقوق الشخصية، لكون أن هذه الحقوق لصيقة بشخصية الفنان ولا يجوز التنازل عنها أو التصرف فيها، لكن الحق الشخصي يحمي الاداء فقط، وهذا يعني إذا تم الاعتداء على الفنان خارج نطاق عمله، فحقوق الشخصية لا تحميه لأن سبب الاعتداء لم يكن أعماله الفنية[٦٥].

أما الحقوق المالية للفنان المؤدي، فهي على الرغم من عدم وجود نصوص في القانون تدل على تشبيه الحقوق المالية للفنان بالحقوق المالية للمؤلف، إلا إن الفقه كان لديه شبه إجماع على كون الحقوق المالية للفنان والمؤلف في نفس المركز القانوني.وهذا السبب يدفعنا الى البحث في الطبيعة القانونية للحق المالي للمؤلف، فقد أستقرت أغلب الاتجاهات الفقهية على اعتبار حق المؤلف، حق عيني أصلي يرد على محل منقول، وهذا التكييف يطبق على كل من الفنان والمؤلف، لكون أن محل حماية الفنان أدائه ومحل حماية المؤلف مصنفه[٦٦].لكن هذا الرأي تم رفضه من قبل جانب آخر من الفقه مؤكداً إن الحق العيني يرد في القانون على سبيل الحصر، ولم يرد من ضمن صوره الحقوق المالية للمؤلف أو الحقوق المالية للفنان[٦٧].بينما ذهب جانب آخر من الفقه الى تشبيه الحق المالي للمؤلف بحق الملكية، بسبب التشابه المتواجد في معظم الخصائص بين الاثنين وعلى هذا الاساس تقرر تسمية العلاقة

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

بين الاثنين شبه الملكية، لكن هذا الرأي هو الآخر تم رفضه لسبب إن الحق المالي للمؤلف والفنان يختلف عن حق الملكية من حيث المدة المؤقتة للحقوق المالية، في حين حق الملكية من الحقوق الدائمة والغير مقيدة بوقت، بالإضافة الى إنه لا يوجد في القانون ما يسمى شبه الملكية بالتالي ترفض هذه النظرية كنظائرها[٦٨].وطرحت آراء متميزة من قبل عدد من الباحثين[٦٩]، ومن هذه الاراء هو إذا كان الفقه رفض إعتبار حق الفنان المالي حق عيني اصلي لكون القانون أورد صور الحق العيني على سبيل الحصر وتم رفض هذا الرأي بناءً على هذا التصور، فيمكن القول إن القانون إذا أورد صور الحق العيني على سبيل المثال، تكون هناك فرصة لأدراج الحقوق المالية للفنان والمؤلف من ضمن نصوصها وحمايته بناءً على هذا التكييف، هذا من جانب، ومن جانب آخر من الممكن إن تنشأ الارادة حقوق عينية يحميها القانون إذا كانت لا يوجد فيها ما يخالف النظام العام والآداب العامة[٧٠] . بعد أن تم رفض كل الآراء التي تحدد الطبيعة القانونية لحقوق الفنان والمؤلف استناداً الى الاساليب التقليدية الواردة في القانون، توصل الفقه الى إن الحق المالي هو ذو طبيعة خاصة، يحدد القانون مدده وخصائصه[٧١].

ومن خلال ما تم عرضه من النظريات توصلنا الى نتيجة مؤداها ان الفنان لكي يتم حمايته لابد إن يمتلك الابداع الظاهر على شخصيته، وهذا الشرط اساسه المهمة التي يقوم بها وهي نقل الاداء الى الجمهور هذا من جانب، ومن جانب آخر يكون الفنان سبب في ذيوع المصنف وإزدياد شهرة المؤلف بين الناس، لكن هذا الابداع لا يعطي للفنان الحماية المعطاة للمؤلف، لكون أن الفنان لا يخلق مصنف جديد، بل ينقل المصنف كما هو للجمهور بعد إضفاء إبداعه الشخصي عليه، فأبتعد الفقه عن إدراج الفنان وحمايته وفق قانون حماية المؤلف، وحماية هذه الحقوق تحت إطار يختلف عن إطار حمايةالمؤلف[٧٢] أي يتم حمايته تحت نظام الحقوق المجاورة، ولكن القوانين لم تستقر على تسمية واحدة، فبعض القوانين أستخدمت الحقوق المقرونة أو الحقوق المرتبطة[٧٣]، ودافع الفقه عن هذه التسمية مؤكداً إن مصطلح (المرتبطة)، تدل على وجود علاقة وثيقة بين هذه الحقوق وحق المؤلف، وتدل أيضاً على وجود مميزات وصفات مشتركة بين النوعين من هذه الحقوق[٧٤]. أما تسمية الحقوق المتفرعة وحسب هذه التسمية إن حق الفنان متفرع من حق المؤلف، بالتالي إن الحق المالي للمؤلف إذا إنقضى يسقط معه الحق المالي للفنان، وهذا الكلام غير منطقي لكون إن القانون حدد مدد لأنتهاء الحق المالي للفنان تختلف عن المدد المحددة للمؤلف[٧٥]، كما إن بداية ظهور عمل المؤدي تأتي متأخرة عن بداية عمل المؤلف كون الاول يعتمد على سبق وجود عمل الثاني، فكيف تتساوى مدد سقوط حقهما.أما تسمية الحقوق المشابهة أستخدم هذا المصطلح جانب من الفقه، لكن تم انتقاد هذه التسمية أيضاً بسبب ركاكة الترجمة من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية والدليل هو معجم مصطلحات المؤلف والحقوق المشابهة، فقد استعمل مصطلح (المشابهة بدلا من مصطلح المجاورة)[٧٦].أما تسمية الحقوق المجاورة، أيضاً تم إنتقادها من قبل الفقه لكونها تعطي إعتقاد عند القارئ إنه لا يوجد فرق بين المؤلف والحقوق المجاورة وتعطيان نفس المعنى، فكان الافضل إستخدام مصطلح الحقوق الملحقة بحقوق المؤلف، حتى تصبح هذه التسمية تدل على إن المكانة التي فيها أصحاب الحقوق المجاورة إقل مرتبة من حق المؤلف، لكن هذه الانتقادات لا تأخذ حيز مؤثر كون هذه التسمية أصبح المتعارف عليها من قبل اغلب القوانين[٧٧].

وعرف جانب من الفقه أصحاب الحقوق المجاورة بإنهم: (معاوني الابداع يدورون في فلك المبدعين ويتأثر وضعهم، فيصيبهم عن طريق هذا التأثر بعض ملامح حقوق المبدعين)[٧٨].

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

مما تم تعريف الحقوق المجاورة بأنها :(تلك الحقوق التي تثبت لأشخاص يقومون بأعمال الهدف منها اتاحة المصنفات الادبية والفنية دون ابداعها)[٧٩].

في عام ١٨٩٥ طرح أول فيلم للأخوين لومبيو وكان الفيلم من الاعمال السينمائية الاولى التي عجز الجمهور عن مقاومة سحرها، وفي منتصف القرن الخامس عشر أستطاع العالم جوتنبرج باقتراح آلة طابعة تكون حروف المطبعة المتحركة من خلال هذه الالة تم صناعة الكتب، وبهذين الحدثين ظهرت الحاجة الى إستحداث نظام جديد خاص يحمي الفنان المؤدي، نظراً الى الاثار السلبية والايجابية التي ترتبت على هذه الاحداث، فمن الاثار الايجابية هو الثورة المعلوماتية التي إنتشرت في العالم والتي لا تقل أهمية عن الثورة الصناعية، وكان أثر هذه الثورة على إنتاج الآلات مادية التي من خلالها يثبت الفنان أعماله الفنية[٨٠]، أما الاثار السلبية هو ظهور القراصنة وسيطرتهم على الاداءات وإعتدائهم على أعمال الفنان الادبية، وتزايدت حالات القرصنة بعد التطور التكنولوجي حيث أصبحت هذه الاعمال الفنية متاحة للجميع، فيستطيع المقرصن خلال هذا الموقف أن يقوم بإستغلال الاداء بطريقة غير مشروعة بسبب عدم أخذ ترخيص من الفنان[٨١].نشأت هذه الحقوق لأول مرة في فرنسا بتاريخ ٣/٧/ ١٩٨٥ وكانت تعتمد سابقاً في حماية الفنان على قانون العمل والاتفاقات الجماعية والقرارات القضائية، ثم تلتها الولايات

المتحدة الامريكية وأشارت الى هذه الحقوق بتاريخ ١٩٩٢/٦/٢٦، أما في الدول العربية فكان أول قانون أشار الى الحقوق المجاورة في السودان سنة ١٩٩٢، ثم جاء بعدها الكويت سنة ١٩٩٩[٨٢].

وتباينت القوانين من حيث وضع تعريف للحقوق المجاورة[٨٣]، بالنسبة للقانون الفرنسي ذكرنا أن أول اشارة بسنة ١٩٨٥، ثم أدخل تعديل على أغلب نصوصه سنة ١٩٩٢، لم يعط أي تعريف للحقوق المجاورة، واتجه المشرع الفرنسي الى فصل حق المؤلف عن حقوق الفنان المؤدي وهذا ما جاءت به المادة (٢١١) الفقرة(١) والتي نصت على : (إن الحقوق المجاورة يجب أن لا تمثل إعتداء

على حقوق المؤلفين، كما لا يجوز تفسيرها تفسيراً واسعا يؤدي الى المساس بحقوق المؤلف من خلال اصحابها)[٨٤] . أما في مصر فكان قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ هو أول قانون نص على أصحاب الحقوق المجاورة، ولم يعط تعريف لهذه الحقوق، وأشار الى هذا المصطلح في المادة (١٣٩) والتي نصت :(تشمل الحماية المقررة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لها المصريين والاجانب من الأشخاص الطبيعيين والاعتباريين الذين ينتمون إلى إحدى الدول الاعضاء في منظمة التجارة العالمية ومن في حكمهم.وتعتبر في حكم رعايا الدول الاعضاء:

أ- بالنسبة لحق المؤلف:

١- المؤلفون الذين تنشر مصنفاتهم لأول مرة إحدى الدول الاعضاء في المنظمة أو تنشر في إحدى الدول غير الاعضاء وإحدى الدول الاعضاء في أن واحد ويعتبر المصنف منشورًا في أن واحد في عدة دول إذا ظهر في دولتين أو أكثر خلال ثلاثين يوما من تاريخ نشره لأول مرة.

ولا يعد نشرًا تمثيل مصنف مسرحي أو مصنف مسرحي موسيقي أو سينمائي وأداء مصنف موسيقي والقراءة العلنية لمصنف أدبي والنقل السلكي أو اذاعة المصنفات الأدبية والفنية وعرض مصنف فنى وتنفيذ مصنف معماري.

2- منتجو ومؤلفو المصنفات السينمائية التي يكون مقر منتجها أو مجل اقامته في إحدى الدول الاعضاء في تلك المنظمة.

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

3ـ مؤلفو المصنفات المعمارية المقامة في إحدى الدول الاعضاء أو المصنفات الفنية الأخرى الداخلة في مبنى أو منشأة أخرى كائنة في إحدى الدول الاعضاء.

ب- بالنسبة للحقوق المجاورة لحق المؤلف:

1ـ فنانو الأداء إذا توافر أي شرط من الشروط التالية:

أ- إذا تم الأداء في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية.

ب - اذا تم تفريغ الأداء في تسجيلات صوتية ينتمى منتجها لدولة عضو في منظمة التجارة العالمية أو تم التثبيت الأول للصوت في اقليم دولة عضو في المنظمة.

ج - تم بث الأداء عن طريق هيئة اذاعة يقع مقرها في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية وأن يكون البرنامج الإذاعي قد تم بثه من جهاز ارسال يقع ايضا في دولة عضو.

٢- منتجو التسجيلات الصوتية إذا كان التثبيت الأول للصوت قد تم في دولة عضو في المنظمة.

٣- هيئات الاذاعة إذا كان مقر هيئة الاذاعة كائنا في اقليم دولة عضو في منظمة التجارة العالمية وأن يكون البرنامج الإذاعي قد تم بثه من جهاز ارسال يقع ايضا في اقليم دولة عضو في المنظمة)[٨٥] .

أما القانون العراقي قبل التعديل الذي أجراه المشرع العراقي في قانون حماية حق المؤلف لسنة ١٩٧١، كان هناك نص مادة واحدة وهي المادة (٥) والتي كانت تنص على إنه: (يتمتع المؤدي بالحماية ويعتبر مؤدياً كل من ينفذ أو ينقل الى الجمهور عملاً فنياً من وضع غيره سواء كان هذا الأداء بالغناء أو

العزف أو الإيقاع أو الإلقاء أو التصوير أو الرسم أو الحركات أو الخطوات أو بأية طريقة أخرى مع عدم الإخلال بحقوق مؤلف المصنف الأصلي)[٨٦]، وهذا النص يعطي وصف للفنان المؤدي الذي يشمله القانون بالحماية.فتم ادخال تعديلات على نصوص هذا القانون في سنة (٢٠٠٤)، وكان هذا تعديل يشمل تعليق عدد من المواد، وحذف بعض المواد، وإضافة مواد لم تكن لها وجود مسبق في إطار هذا القانون، ومن أهم المواد التي تم إضافتها هي المادة (٣٤) (مكررة) والتي تشمل كل الحقوق الادبية والمالية للفنان وغيره من بقية أصحاب الحقوق المجاورة[٨٧]، وكذلك نص المادة (٤٥،٤٦) التي تشمل الجزاءات والوسائل والاجراءات التي عن طريقها يتم حماية المؤلف والفنان معاً[٨٨].

فنجد إن هناك عدد من الملاحظات على القانون العراقي، منها عدم الاشارة الى تسمية الحقوق المجاورة بشكل مطلق في أي نص من نصوصها، وكذلك بعثرة النصوص التي تتحدث عن حقوق الفنان المؤدي، ففي نص المادة (٥) يصف الفنان، وفي المادة(٣٤)(مكررة) تتحدث عن الحقوق الادبية والمالية للفنان، وفي المادة (٤٦) تتحدث عن الجزاءات، ومن الملاحظات أيضاً هو عنوان القانون (حماية حق المؤلف) وعند قراءة هذه التسمية تعطي انطباع عند القارئ إن هذا القانون يحمي المؤلف فقط، في حين نصوصه تشمل بالحماية المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، فكان من الافضل للمشرع العراقي الانتباه الى تعديل التسمية ولاسيما بعد إدخال التعديلات الخاصة بأصحاب الحقوق المجاورة، ومسايرة النهج التي تسير عليه الكثير من القوانين الوطنية والتي تستعمل تسمية (حماية حق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة) في قوانينها[٨٩].أما الاتفاقيات الدولية ومنها اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ استخدمت تسمية حقوق المؤلف والحقوق المتعلقة بها، في حين إن اتفاقية الويبو كانت تسميتها لهذه النوع من الحقوق هي الحقوق المشابهة، أما اتفاقية تربس لسنة ١٩٩٤ استخدمت تسمية الحقوق المتعلقة فهذا من حيث التسمية، اما من حيثالتعريف فالاتفاقيات الدولية لم تشر الى تعريف الحقوق المجاورة، ألا إنها اشارت الى حقوق الفنان المؤدي من بين نصوصها، وسنحاول تقسيم هذه الاتفاقيات الى قسمين منها

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

الاتفاقيات التي كان لها علاقة مباشرة بأصحاب الحقوق المجاورة، والقسم الأخر يتناول الحقوق المجاورة بطريقة غير مباشرة، الاتفاقيات التي لها صلة مباشرة بأصحاب الحقوق الحقوق المجاورة بطريقة غير مباشرة،

الاتفاقيات التي لها صلة مباشرة بأصحاب الحقوق المجاورة، هي اتفاقية روما التي عقدت بتاريخ ١٩٦١ ودخلت حيز التنفيذ سنة ١٩٦٤، وكانت هذه الاتفاقية هي أول اتفاقية لحماية الحقوق المجاورة، ففي المادة (٣) من هذه الاتفاقية تناولت تعريف فناني الاداء، وفي المادة (٣) الفقرة(ب) عرفت منتجي التسجيلات الصوتية وهي طائفة ثانية من طوائف الحقوق المجاورة، وفي المادة(٣) الفقرة (٩) من نفس الاتفاقية عرفت أصحاب هيئات البث السمعي والسمعي البصري[٩٠].أما اتفاقية الويبو لسنة ١٩٩٦، وهذه الاتفاقية خاصة بفناني الاداء ومنتجي التسجيلات الصوتية دون منتجي التسجيلات السمعية البصرية أو هيئات الاذاعة، حيث عرفت هذه الاتفاقية في المادة (٢) في الفقرة(أ) فناني الاداء، وعرفت منتجي التسجيلات الصوتية في المادة (٢) في الفقرة(ب)[٩١].بينما اتفاقية جنيف لسنة ١٩٧١ الخاصة بمنتجي التسجيلات الصوتية (الفوتوجرام) ضد عمل النسخ الغير مرخصة لما ينتجوه من فوتوجرام، وكانت هذه الاتفاقية مكملة لاتفاقية روما ، ولهذا السبب نجد الكثير من احكامها مشابه لأحكام اتفاقية روما[٩٢].أما الاتفاقيات التي لها علاقة غير مباشرة بأصحاب الحقوق المجاورة، فهي اتفاقية تربس لسنة ١٩٩٤، هذه الاتفاقية أشارت الى أصحاب الحقوق المجاورة، ولكنها ليست متخصصة فقط بأصحاب الحقوق المجاورة، بل تتناول احكام اخرى تتعلق ببقية حقوق الملكية الفكرية، ففي المادة(١٤) من

اتفاقية تربس أشارت فيها الى فناني الاداء ومنتجي التسجيلات الصوتية دون السمعية البصرية وهيئات الاذاعة[٩٣]. ومن خلال عرض هذه النصوص أعلاه، يفهم إن هذه الاتفاقيات نادت الى استقلالية حق المؤلف عن الحقوق المجاورة، فقد نصت المادة (١) من اتفاقية روما لسنة ١٩٦١على إنه : (لا تمس الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية بحماية حقوق المؤلف في المصنفات الادبية والفنية، ولا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يمس هذه الحماية)[٩٤].كما نصت المادة (١٤) من التوجه الاوربي الخاص بحق التأجير والاعارة الصادر بتاريخ ١٩٩٢/١١/١٩ على إنه :(إن حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف لا تمس حق المؤلف)[٩٥].يبدو إن هذه النظرية (نظرية الحق ذو طبيعة خاصة)، أفضل تكييف يحدد طبيعة العلاقة ما بين الفنان والمؤلف، سابقا كان يعامل الفنان على انه مؤدي الخدمة وتنتهي هذه الخدمة بانتهاء عمله، لكن في ظل التطورات الهائلة التي حدثت في العالم، أصبح دور الفنان لا ينتهي عند انتهاء العمل، بل منحت له حقوق لا يجوز تعديها ومنها أخذ ترخيص من الفنان حتى يصبح تصرف الغير مشروعاً.وألاهم إن هذه النظرية وجدت سندها داخل القوانين الوطنية، ففي إطار النظريات السابقة كانت مجرد إجتهادات فقهية فتحمي البعض منها الحقوق الادبية ، والاخرى تحمي الحقوق المالية، ومنها ما نالت تأييد من بعض التشريعات وتلاشى هذا التأييد فيما بعد، ومنها ما تم رفضه مباشرة، في حين إن هذه النظرية كانت أساسها في القانون ودافعت عن كلا الحقين الادبي والمالي للفنان حيث نصت أغلب القوانين على حماية الحقوق الادبية والمالية للفنان في نصوص خاصة تختلف عن النصوص الخاصة بالمؤلف، وبهذا الموقف نلاحظ إن المشرع من جانب كان لا يريد وضع الفنان بنفس المركز القانوني للمؤلف بسبب الابتكار الذي يصدر من المؤلف والغير مشروط في الفنان، ومن جانب آخر كان لا يريد ترك الفنان دون حماية فقرر تحديد مكانته المجاورة للمؤلف، وبهذا التكييف أصبح

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

موقفه واضح وهو أن الفنان يكون في مركز قانوني يعطيه الحق أن يمارسه حقوقه بكل حرية دون أن تتعارض مع الحقوق الخاصة بالمؤلف.

الخاتمة:

أولا: النتائج

ظهرت عدة نظريات لتكييف حق الفنان المؤدي، منها نظرية تشبه حق المؤدي ، بالعامل الاخير وتنطبق عليه (المؤدي) وفق هذه النظرية مبادئ قانون العمل، ولكن هذه النظرية تم رفضها لكونها تركز على الحق المالي وتهمل الحق الادبي للفنان المؤدي وفي نظرية اخرى شبهت الفنان المؤدي وحقوقه بالحق الشخصي ولكن هذه النظرية هي الاخرى التي تم انتقادها لكون هذه النظرية تأخذ بالحق الادبي فقط دون الحق المالي ثم استمرت النظريات بالظهور حتى توصلنا الى تلك النظرية التي تشبه حق المؤدي بالمؤلف، ولكن هي الاخرى رفضت لكون المؤدي لا ينتج الابداع نفسه المطالب به المؤلف حتى وأن كان المؤدي مطابق بالأبداع وابراز جانب من شخصيته الا أنه هذا الابداع لا يرقى لمستوى الابداع الذي ينتجه المؤلف . وتوصلنا أن حق المؤدي يعتبر ذو طبيعة مزدوجة يتمتع بحقوق أدبية ومالية تختلف عن تلك الحقوق التي يتمتع بها المؤلف وأداءه هو الاخر مشتغل عن المصنف، بتالي نصل الى ان حق المؤدي ذو طبيعة خاصة.

ثانياً: التوصيات

١ـ نوصي المشرع العراقي بتعديل أسم القانون الخاص بحماية المؤلف وجعله بأسم (قانون حماية المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة رقم (٣) لسنة ١٩٧١ المعدل سنة ٢٠٠٤) .

٢ـــ نرجو من المشرع العراقي وضع مواد أصحاب الحقوق المجاورة من بينها الفنان المؤدي في قسم واحد ، ويخصص هذا القسم فقط لأصحاب الحقوق المجاورة وتناول حقوقه بشكل مستقل عن حق المؤلف .

٣ـــ ندعوا المشرع العراقي بتعديل تسمية المصنفات (السينمائية المعدة للإذاعة لاسلكية او تلفزيون) المشار اليه في مادة (٣١) وجعل تسمية هي (المصنفات السمعية البصرية) إسوة ببقية التشريعات التي أخذت بالتسمية الاخيرة .

٤ـــ نوصي المشرع العراقي بتعديل نص المادة (٣١) الخاصة بالمصنفات السمعية البصرية، والتي ذكرت صورها على سبيل الحصر وجعل هذه الصور على سبيل المثال لكي تباح للمؤدي أن يدخل ضمن هذه الاداءات، وبالتالي يكيف حقه على أنه مشابه لحق المؤلف .

الهوامش

(١) المادة (٧٦٢) من قانون العمل الفرنسي لسنة ٢٠١٦.

(٢) داليا ليزبيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ط١، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، ٢٠٠٣، ص ٣٥٤.

(3) TGi Paris,4 OCT. 1988, D,1991, jurisp.

(٤) للمزيد انظر في كتاب الدكتور مصطفى أحمد، حقوق فنان الاداء (الحق الادبي والمالي للممثل والمؤدي والعازف المنفرد وغيرهم من اصحاب الحقوق المجاورة دراسة مقارنة) ، ط١، دار الجامعة الجديدة للنشر ، اسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٥، ص ٣٣.

(5)www.legifrance.gouv.fr.hov.

(٦) د. ابو اليزيد علي المتيت، الحقوق على المصنفات الادبية والفنية والعلمية، منشأة المعارف اسكندرية، ١٩٦٧،ص١٨.

(٧) تأثر بهذه النظرية مشروع القانون الالماني صادر سنة ١٩١٠ والمعدل سنة ١٩٣٢ .

(8) TAFFOREAU ,op.cit., p.66.

(٩) احمد سلامة ، المدخل لدراسة القانون ،الكتاب الثاني ، ط٥ ، مكتبة عين الشمس ، ص١٦٢ .

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

(١٠) انظر انظر في بيان حقوق الشخصية: د. طارق كاظم عجيل، المدخل الى القانون، نظرية الحق، طار السنهوري، بيروت، ٢٠١٦، ص ٢٢و ص ٦٦ وما بعدها.

(١١) د. عصمت عبد المجيد ، الحماية القانونية للحقوق المجاورة لحق المؤلف ، ط١، منشورات زين الحقوقية، بيروت، ٢٠١٨ ، ص ٩٥.

(١٢) حيدر حسن هادي اللامي ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف(دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الحقوق، جامعة النهرين، ٢٠٠٢.
، ص ١١٥.

(١٣) د. صبري حمد خاطر، العلاقة بين اتفاقية تربس والقانون البحريني(دراسة نقدية تحليلية مقارنة)، بحث منشور في مركز الاعلام الامني، كلية القانون، جامعة البحرين، ص ١١.

(١٤) نجد تطبيق لهذه القاعدة في التوجيهات الاوروبية الخاصة بحق التأجير والاعارة الصادر بتاريخ ١٩/١١/ ١٩٩٢ في المادة (١٤) والتي تنص على : (ان الحماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب هذا التوجيه لاتمس بأي حال حماية حق المؤلف)، **(La protection des droits voisins du droit d'auteur n'affecte en ancune façan la protection du droit d'auteur).**

والمادة (٢) من التوجيه الاوروبي الصادر بتاريخ ٢٧/ ٩/ ١٩٩٣ الخاص بالقمر الصناعي ونصت هذه المادة على :(ان حماية حقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب هذا التوجيه لايمكن ان يحصل الاعتداء او يعدل بأي طريقة الحماية المقررة للمؤلف)، **(La protection des droits vobins du droit d' auteur au titre de la présente directivo ne porte pas atteinte et ne modifie an aucune façon la proterction conferée par le droit d' auteur).**

وقانون حماية حق المؤلف الفنزويلي رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ في المادة (٩٠) نصت على

(La protection prévue pour les droits voisins du droit d'auteur ne porte d'aucune manière i la protecton du droit d'uteur par scientifiques, artiatiques ou littérares. En consequence, aucune disposition du preaent titre ne pat etre interpretée dans un sens qui restreigne cette protection et, en cas de conflit, les dispositions les plus favarables à l'auteur ont la).

([15]) 211.1(Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires).

(١٦) د. رمزي رشاد عبد الرحمن، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دار الجامعة الجديدة ، الاسكندرية،٢٠٠٨، ص ٥٤.

(١٧) يشير الفقه كلود كلومبيا الى ان فكرة التعايش السلمي التي نادى اليها الفقه هي فكرة تميل للرمزية اكثر من كونها حقيقة، لطالما انه عند حصول التعارض بين الحقين يقدم حق المؤلف على حق الفنان،

(Ce texte, de portée plus symbolique que rhelle, destiné à arsurer les représentants der yuteurs, risque cependani de ne par itre très utile face à des liiges entre auteura et Interprètes)

للمزيد انظر كتاب كلود كلومبيا، المبادئ الاساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم (دراسة مقارنة)،ترجمة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، يونسكو،١٩٩٥ ، ص٣٠٩.

([18]) (La upériorité du droit des auteurs sur les drots des 'auxiliairas de la erbation artistiqas n'a pas valeur de principe : Le code précise seulement que les droits der seconds ne peuvent parter préjudice auz droits des premiers), Xavier Daverat,op.cit, p.370.

(١٩) د. محمد سامي عبد الصادق، حقوق مؤلفي المصنفات المشتركة، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٩٤.

([20]) 113.3(L'oeuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs. Les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord. En cas de désaccord, il appartient à la juridiction civile de statuer. Lorsque la participation de chacun des coauteurs relève de genres différents, chacun peut, sauf convention contraire, exploiter séparément sa contribution personnelle, sans toutefois porter préjudice à l'exploitation de l'oeuvre commune).

(٢١) المادة (١٧٤) في الفقرة (٣) من القانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ والتي نصت على : (إذا اشترك أكثر من شخص في تأليف مصنف بحيث لا يمكن فصل نصيب كل منهم في العمل المشترك اعتبر جميع الشركاء مؤلفين للمصنف بالتساوي فيما بينهم ما لم يتفق كتابة على غير ذلك.

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

وفي هذه الحالة لا يجوز لأحدهم الانفراد بمباشرة حقوق المؤلف إلا باتفاق مكتوب بينهم فاذا كان اشتراك كل من المؤلفين يندرج تحت نوع مختلف من الفن كان لكل منهم الحق في استغلال الجزء الذي ساهم به على حدة بشرط إلا يضر ذلك باستغلال المصنف المشترك ما لم يتفق كتابة على غير ذلك).

(٢٢) د. سمير فرناني، قضايا القرصنة التجارية والصناعية والفكرية، ج١،ط١، منشورات الحلبي الحقوقية، لبنان،٢٠٠١، ص ٧٧.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٧٨ .

(24)Bertrand,op.cit. p.80.

(٢٥) د. مصطفى احمد ابو عمروا، حقوق فنان الاداء، ص٤٥.

(26) Berttrand,op.cit.p. 78.

(٢٧) المادة (٥) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ المعدل ٢٠٤.

(28)(En analysant la nature juridique de l'artiste interprète, on constate que son œuvre et ses droits diffèrent de l'œuvre et du droit d'auteur), Xavier Daverat , op.cit,p.44.

(29) (Le problème n'est pas dans la protection jusqu'à ce que vous compariez l'artiste à l'auteur, car l'œuvre est basée sur l'originalité et la créativité, et cette matière n'est pas disponible dans l'œuvre de l'interprète, même si l'interprète ajoute quelque chose de créatif à l'œuvre pendant la performance, cela n'est pas considéré comme une nouvelle œuvre car ce n'est rien de plus qu'un amendement à une œuvre existante). Tafforeau, op.cit.p ٧٦ .

(٣٠) يعرف المصنف المبتكر بانه :(انتاج ذهني يتضمن ابتكار يظهر للوجود مهما كانت طريقة التعبير عنه او الغرض منه او لونه او نوعه ، للمزيد انظر في كتاب الدكتور سهيل حسين الفتلاوي ، حقوق المؤلف المعنوية في القانون العراقي ، دار الحرية للطباعة بغداد ، ١٩٧٨ ، ص١٩٤ ، كذلك عرفه د.شاكر ناصر حيدر على انه (بروز المجهود الشخصي لصاحب الفكرة او بصرف النظر في قيمتها الادبية او اهميتها المادية، سواء كان الانتاج كله من خلف المؤلف او قام على عناصر مختلفة جمعها ورتبها بشكل خاص ، اي ان شخصية المؤلف يجب ان تبرز في انتاج مصنفه) ، ووفق هذا تعريف يبين ان الابتكار لا يكون في المصنف الاصلي فقط بل حتى لو كان المصنف موجود مسبقا وقام مؤلف اخر بإدخال تعديلات علية وادخل جزء من شخصيته علية فيعتبر الابتكار موجود ايضاً مشار اليه في كتاب الدكتور شاكر ناصر حيدر ، وسيط في شرح القانون المدني الجديد ، الحقوق العينية الاصلية ، ج١ ، مطبعة المعارف ، ١٩٥٩ ، ص٦٠ .

(٣١) تأثر بهذه النظرية كل من المشرع الالماني في قانونه سنة ١٩١٠، والقانون السويسري سنة ١٩٣٦، وفي قانون النمساوي سنة ١٩٣٦، حيث طرح اقتراح اضافة فقرة ثانية لنص المادة (٢) وكان هذا المقترح هو (في حالة تعديل المصنف الموسيقي بمساعدة فنان الاداء فالحماية تشمل ايضا هذا التعديل) وكان هذا المقترح قد قدم في الاجتماع الدبلوماسي في روما المخصص لمراجعة اتفاقية برن، لكن هذا المقترح تم رفضه في تاريخ ١٩٢٨، لكون ان الاحكام التي تحمي المؤلف تختلف كثيرا عن الاحكام التي تحمي الفنان للمزيد انظر:

www.wipo.com.

(32)(La cour de cassation affirmait en effet quel artiste a undt su Foeuvre que constitue son interpretation). Xavier Daverat, op.cit. p.58

(٣٣) عبد الله مبروك النجار، الحق الادبي للمؤلف في الفقه الاسلامي والقانون المقارن، دار المريخ للنشر، ٢٠٠٠، ص ٥٢.

(34)(tout d'abord, loeuvre términée rest en principe inchangée alorsque l'interprétation change, non seulment d'un artiste à l'autre, mais aussi due représentation à l'autre. Enusite, L'oeuvVre écrit, matérilisée, peut être jouée «Simultanément dans tous les endroit du monde» Au contriare, l'interprétation d'un même artiste est localise sur un seul point de la planète. Toutes les autres interprétation, même radioffusées, seront différentes), Tafforeau,op.cit , p, 66.

(٣٥) د. عصمت عبد المجيد بكر ود. صبري حمد خاطر، ط١، الحماية القانونية للملكية الفكرية، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١،ص٨٨.

(٣٦) كلود كولومبيه، مصدر سابق، ص ١٣٤.

(٣٧) رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص٤٢.

(٣٨) مصطفى احمد ابو عمروا، مصدر سابق، ص٤٥.

(٣٩) د. عبد الحفيظ القاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائيا، ط١، دار الامان للطباعة، الرباط، ١٩٩٧،ص١٤٦.

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

(٤٠) يعرف المصنف المشتق بعدة تسميات منها القانون الفرنسي يستخدم مصطلح المصنف المركب ، اما القانون اللبناني يستخدم مصطلح الاعمال الفرعية ، اما القانون الغربي يستخدم مصطلح المصنف المجمع ، اما المشرع المصري يعرفه بالمصنف المشتق ، اما المشرع العراقي لم يكن يعرف المصنف المشتق، عرف المشرع الفرنسي المصنف المشتق في المادة(١١٣) الفقرة(٢) على انه : (ذلك المصنف الجديد الذي يدمج فيه مصنف سابق دون مشاركة من جانب المؤلف هذا المصنف الاخير)، ويقصد بالمصنف المشتق فقها: (هي المصنفات التي تستمد اصالتها من المصنفات السابقة كالترجمات والتوزيعات الموسيقية وتجميع المصنفات بما في ذلك قواعد البيانات سواء من الحاسب او غيره مادامت مبتكرة من حيث الترتيب او اختيار محتواها وحتى يعتبر يكون مصنف مشتق يجب على مؤلفه ان يبرز جانب من شخصيته ليتميز عن المصنف المبتكر) ، للمزيد انظر في كتاب مختار القاضي، حق المؤلف، الكتاب الاول، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٥،ص٥١.

(٤١) واعتنق القانون الامريكي هذه النظرية حيث اشار الفقيه هارمن (يبدو الآن بشكل قاطع في القانون الأمريكي أن مساهمة المؤدي في تسجيل صوتي تشكل ابتكارًا فكريًا أصليًا يمكن حمايته كما قال كتابة المؤلف لهذا الموضوع: "يبدو أن كل أداء موسيقي وكل أداء صوتي ، سواء كان موسيقيًا أو منطوقًا ، يحتوي على ما أسماه السيد القاضي هولمز شيئًا غير قابل للاختزال يخص رجلًا واحدًا، بالأمس ويعتقدون أن حماية حقوق النشر ممنوحة وليست مجرد "حق مجاور)،

(il semble que toute exécution instrumentale et toute interprétation vocale qu'elle soit musicale ou parlée contiennent ce que M. Justice Holmes a appelé quelque chose d'irréduction qui n'appartient qu'a un seul homme et qui peut faire l'objet de droit d'auteur dna Certains experts en Europe (Troller, Hirsch Ballin, Cohen Jehoram) ont estimé hier et estiment protection accordée par le droit d'auteur et pas uniquement "un droit voisin), TAFFOREAU ,op.cit., p88.

(٤٢) ويقول الفقيه (Bertrand) (ان الترجمة تعبر عن المصنف الادبي بلغة جديدة شأنه في ذلك شأن الكوميديان والموسيقى)

(Les traducteurs expriment l'oeuvre littéraire dans un nouveau langage, comme le comédien ou le musician) Andre Bertrand, op.cit. p.35.

(٤٣) انظر المادة (١١٣) الفقرة (٤) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة ١٩٩٢، والمادة (١٤٠) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، المادة (٨) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ المعدل ٢٠٠٤، المادة (٢) الفقرة(٢) من اتفاقية برن للمصنفات الادبية والفنية، والمنظمة العالمية للملكية الفكرية ويبو لسنة ١٩٩٦.

(٤٤) د. زهير البشير، الملكية الادبية والفنية (حق المؤلف)، ط١، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل،١٩٨٩، ص ١٣.

(٤٥) انظر في نص المادة (٥) من القانون حماية حق المؤلف الاردني لسنة ٢٠٠٥ على (أ- من قام بترجمة المصنف إلى لغة أخرى أو تحويله من لون من الوان الأدب لو القرن او لطوم إلى لون آخر منها لو تلميعه لو تحريره او تعديله أو شرحه لو التعليق والقانون به او فهرسته لو غير ذلك من الأوجه التي تظهر بشكل جديد، ب ـ المؤدي الذي ينقل إلى الجمهور عملا فنيا وضعه غيره سواء كان هذا الأداء بإلغاء أو العزف أو الإيقاع أو الإلقاء أو التصوير او الرسم أو الحركات او الخطوات أو بأي طريقة أخرى)، وحسب هذا النص اعتبر المشرع الاردني ان الفنان المؤدي والمترجم مؤلفا للمصنف المشتق، ودليلهم هو الفقرة(اولا) من نفس المادة(مع عدم الاخلال بحقوق مؤلف المصنف الاصلي يتمتع بالحماية ويعتبر مؤلفاً) ، ونفس هذا النص في المادة (١٧) من قانون حق المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة كردستان العراق رقم ١٧ لسنة ٢٠١٢ والتي نصت: (مع عدم الإخلال بحقوق مؤلف المصنف الأصلي، يعد مؤلفا ، ١. كل من قام بترجمة مصنف إلى لغة أخرى، أو مراجعته أو تحويله من لون إلى لون آخر من ألوان أولا الآداب أو الفنون أو العلوم، أو تلخيصه أو تحويره أو تعديله أو شرحه أو التعليق عليه أو فهرسته أو غير ذلك من الأوجه التي تظهره بشكل جديد مبتكر،٢. كل من أدي عملا وضعه غيره، سواء أكان الأداء فنيا او بالغناء، أو العزف، أو الإيقاع، أو الإلقاء، أو ً ثانيا التصوير، أو الرسم، أو الحركات، أو الخطوات، أو بأية طريقة أخرى.

(٤٦) عرف المشرع العراقي المصنف الجماعي في المادة (٢٧) من قانون حماية حق المؤلف رقم ٣ لسنة ١٩٧١ : (المصنف الذي يشترك في وضعه جماعة بإرادتهم وبتوجيه من شخص طبيعي او معنوي ويندمج عمل المشتركين في الفكرة العامة الموجهة من هذا الشخص الطبيعي او المعنوي بحيث يكون من غير الممكن فصل عمل كل من المشتركين وتمييزه على ده، ويعتبر الشخص الطبيعي او المعنوي الذي وجده ونظم ابتكار هذا المصنف مؤلفاً ويكون له وحده الحق في مباشرة حقوق المؤلف).

(47) Henri Deshois, op. cit. p.15.

(٤٨) د. كاميران الصالحي، النظام القانون لحماية براءات الاختراع ، ط١، الامارات، ٢٠٠٤، ص٤٠.

(٤٩) رفض جانب من الفقه الاخذ بهذا الرأي وعلى رأسهم الدكتور عبد الرزاق السنهوري قائلاً (مادام القانون استبعد الفنان المؤدي من ان يكون من الشركاء فأنه يقتصر على تقاضي الاجور فقط، وقد تكون اجورهم عالية ولاسيما اذ كانوا بارزين ومنهم

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

من اشترط ان تكون اجورهم بالنسب المئوية تؤخذ من الارباح التي يغلها الفيلم ولكن لا يتقاضون هذه الاجور لكونهم شركاء بل باعتبارهم المتنازلين اليهم عن هذه النسب)، للمزيد انظر في كتاب الدكتور عبد الرزاق السنهوري، مصدر سابق، ص ٣٤٨.

(٥٠) د. توفيق حسن فرج، مذكرات في مدخل العلوم القانونية، ط١، منشأة المعارف، اسكندرية، ١٩٦٠، ص ١٢٩.

(٥١) عبد الحميد المنشاوي، مصدر سابق، ص ٤١.

(٥٢) مصطفى احمد ابو عمروا، مصدر سابق، ص ٣٤.

(٥٣) رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص٤٢٢.

(٥٤) د. فتحي الدريني، حق الابتكار في الفقه الاسلامي، ط٣، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤، ص٩.

(55) L.113.7 (Ont la qualité d'auteur d'une oeuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette oeuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une oeuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : L'auteur du scénario ; L'auteur de l'adaptation ; L'auteur du texte parlé ; L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'oeuvre ; Le réalisateur. Lorsque l'oeuvre audiovisuelle est tirée d'une oeuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'oeuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'oeuvre nouvelle).

(٥٦) المادة (١٧٧) من قانون ملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ .

(٥٧) محمد ابو ابراهيم، اثر الحق الادبي للمؤلف على القواعد العامة للعقود، ط١، دار الكتب القانونية ، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨، ص ٣١.

(٥٨) انظر في المادة (٣١) من قانون حماية حق المؤلف المصري رقم (٣٥٤) لسنة ١٩٥٤ الذي تم الغائه كان يستخدم التسمية (سينمائي او المصنف المعد للإذاعة اللاسلكية او التلفزيون) ثم وضعت نص المادة (١٧٧) من القانون المصري الحالي والتي اصبحت فيها التسمية (المصنفات السمعية البصرية) .

(٥٩) المادة (٣١) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧١ والمعدل سنة ٢٠٠٤.

(٦٠) انظر في كتاب الدكتور عبد المنعم البدراوي حيث كان رأيه(ان لفظة التملك هنا هي من قبيل المجاز لكون ان الاشياء المادية هي الوحيدة التي تقبل طبيعتها ان تكون محلا للحماية)، حق الملكية، ط١، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والوسائل التعليمية، ١٩٦٦، ص ٢٦٩، كذلك انظر في كتاب الدكتور طارق كاظم عجيل، مصدر سابق، ص ٢٤.

(61) Eugeue Pouillet, Traité theorique et pratique de la propriété litteraire et artistique et du droit representation, ١٩٠٨, p.81.

(٦٢) د. رمزي رشاد عبد الرحمن ، مصدر سابق، ص ٨٥.

(٦٣) داليا ليزيك، مصدر سابق ، ص ٣٥٧.

(64)André Bertand , op. cit ,p. ٨٨٢.

(٦٥) عبد الرزاق السنهوري ، مصدر سابق ، ص ٣٥٩.

(٦٦) د. شفيق شحاته، شرح القانون المدني في الاموال، القسم الاول، النظرية العامة في الحق العيني، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٥١، ص٣٢، د. عبد الحي الحجازي، المدخل لدراسة العلوم القانونية، الحق وفقاً للقانون الكويتي(دراسة مقارنة)، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٧٠، ص ٢٨٥ ومابعدها.

(٦٧) عبد الرشيد مأمون، الحق الادبي للمؤلف، ط١، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص ٧٩.

(٦٨) عبد الرشيد مأمون ، مصدر سابق، ص ٨٩.

(٦٩) د. رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص ٨٨.

(٧٠) هناك رأي فقهي في مصر ويعتبر فريد من نوعه، على الرغم من اجماع الفقه على صور الحقوق العينية على سبيل الحصر، الا ان الاستاذ عبد المعطي خيال يذهب الى مخالفة هذا الرأي (ان الحقوق العينية كالحقوق الشخصية غير محصورة، ويجوز للعاقدين انشاء حقوق عينية غير موجودة فيه) ، للمزيد انظر عبد الرزاق السنهوري، مصدر سابق، ص ٢١٦.

(٧١)د. احمد عبد الكريم سلامة ، مصدر سابق، ص ٢٨٨.

(٧٢) (أن الاداء يرتبط بالمصنف ارتباطاً ليس في حاجة الى بيان او توضيح، كما أنه في الوقت نفسه يتميز عن هذا المصنف تميزاً غير خاف على أحد)،

(La performance est liée au travail dans une relation qui n'a pas besoin de clarification ou de clarification, et en même temps elle se distingue de ce travail par une distinction qui ne craint personne), TAFFOREAU, op.cit. p.71.

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

(٧٣) (وكان هذه التسمية تستخدم في القانون البرازيلي للتعبير عن الحقوق المجاورة والتي شمل فيها فناني الاداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الاذاعة، وكذلك شمل تحت هذه التسمية حماية الملاعب وحقوق الساحات الرياضية ، حيث منعت كل تسجيل او نقل للحدث الرياضي بدون مقابل نقدي من اجل الدخول الى الملاعب ، ومقابل نقدي اخر من اجل نقل او تسجيل الحدث ثم بثه بأي طريقة كانت على الجمهور) ، للمزيد انظر في بحث الدكتور محمد سعيد رشدي ، مصدر سابق، ص٦٥٧.
(٧٤) د. عبد الفتاح البيومي الحجازي، حقوق المؤلف في التشريع المقارن (دراسة متعمقة في حقوق الملكية الفكرية)، ط١، بهجت للطباعة والتجليد، ٢٠٠٩، ص٣٨.
(٧٥) د. نجوى ابو هيبة ، مصدر سابق ، ص١٦.
(٧٦) انظر معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة.
(٧٧) د. صبري حمد خاطر، مصدر سابق ، ص١٩٣.
(78)Henri Desbois, op.cit.p 177.
(٧٩) كلود كلومبيا ، مصدر سابق ، ص ١١٥.
(٨٠) يسرية عبد الجليل، الحماية المدنية والجنائية لحق المؤلف، دون طبعة، منشأة المعارف، اسكندرية، ٢٠٠٥، ص٦٠
(٨١) نجوى ابو هيبة ، مصدر سابق، ص ١٤.
(٨٢) مصطفى احمد ابو عمروا، حقوق فنان الاداء، مصدر سابق، ص ٢٣.
(٨٣) انظر كذلك في المادة (٣٥) من قانون حماية الملكية الادبية والفنية اللبناني رقم (٧٥) لسنة ١٩٩٩، كذلك المادة(٤٧) من القانون نموذجي بشأن حقوق المؤلف في البلدان النامية(اعداد لجنة الخبراء الحكوميين التونسي) لسنة ١٩٧٦، انظر كذلك المادة (١) من القانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم ٦٢ لسنة ٢٠١٣، كذلك المادة ٣٩ من قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة السوداني صادر سنة ٢٠١٣، كذلك المادة (١) من القانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة القطري رقم ٧ لسنة ٢٠٠٢، المادة (١) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة البحريني رقم ٥ لسنة ٢٠١٤، والمادة(٨/١) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الكويتي رقم ٢٢ لسنة ٢٠١٦.
(84)L. 211–1 (Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires).
(٨٥) المادة (١٣٩) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.
(٨٦) المادة (٥) من قانون حماية المؤلف العراقي رقم (٣) لسنة ١٩٧١.
(٨٧) حيث نصت المادة(٣٤) (مكررة) من قانون حماية حق المؤلف لسنة ٢٠٠٤ على :(١ – لفناني الاداء حق حصري في: أ– البث او النقل العلني لأدائهم الحي وتثبيته بشكل مادي اذا لم يكن مثبتا. ب – الاذن باستنساخ ادائهم المثبت في تسجيل صوتي بصورة مباشرة او غير مباشرة باي طريقة او شكل وبصورة دائمة او مؤقتة بضمنه الشكل الرقمي الالكتروني. ت – توزيع التسجيلات الصوتية المثبتة لادائهم عن طريق البيع او اي تصرف اخر ناقل للملكية ث – استيراد نسخ من تسجيلاتهم الصوتية سواء اكان هذا التسجيل قد اعد بموافقة فنان الاداء ام لا، ج – اتاحة اي اداء مثبت في تسجيل صوتي للجمهور بطريقة سلكية او لاسلكية وبما يمكن افراد الجمهور من الوصول اليه في اي مكان او زمان يختاره اي منهم.
٢ – يكون لفنان الاداء وبصورة مستقلة عن حقوق فنان الاداء المالية وحتى بعد نقل ملكية هذه الحقوق الحق في ان ينسب اليه ادائه السمعي او ادائه المثبت في تسجيل صوتي الا اذا كان الاهمال في نسب الاداء اليه تفرضه طريقة الانتفاع بالاداء وله ان يعترض على اي تشويه او تحريف او اي تعديل اخر لادائه يمكن ان يضر بسمعته .
٣ – يتمتع فنانو الاداء حصريا بحق الاستغلال المالي لما قاموا بتأديته لمدة ٥٠ سنة تحسب من التاريخ الذي حصل فيه الاداء او تثبيت التسجيل حسب مقتضى الحال .
٤ – لمنتجوا التسجيلات الصوتية حصرا الحق في: -
أـ الترخيص بالنسخ المباشر وغير المباشر لتسجيلاتهم الصوتية باي طريقة او شكل سواء بشكل مؤقت او دائم بما في ذلك النسخ بشكل رقمي الكتروني. ب توزيع تسجيلاتهم الصوتية بالبيع او اي طريقة اخر ناقل للملكية. ت ـ استيراد نسخ التسجيلات الصوتية سواء اعدت هذه التسجيلات بأذن المنتج ام لا. ث ـ اتاحة التسجيل الصوتي لجمهور سواء بوسيلة سلكية او لاسلكية وباي طريقة تمكن الجمهور من الوصول اليه في اي مكان وزمان يختاره اي منهم .
٥ – يتمتع منتجوا التسجيلات الصوتية حصريا بحق الاستغلال المالي لتسجيلاتهم لمدة ٥٠ سنة تحسب من تاريخ لتسجيل و جعله علنيا ايهما بعد .
٦ – لهيئات البث الاذاعي حصريا الحق في: -
اـ تثبيت وتسجيل ما تبثه والاذن بنسخ تثبيت ما بثته بصورة مباشرة او غير مباشرة .

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

ب ــ اعادة بث برمجها بوسائل لاسلكية ونقلها الى الجمهور .
٧ – تتمتع هيئات البث الاذاعي حصريا بحق الاستغلال المالي لبرامجها لمدة ٥٠ سنة تحسب من تاريخ بن البرنامج لأول مرة) .
([٨٨]) ونصت المادة (٤٦) من قانون حماية حق المؤلف العراقي لسنة ٢٠٠٤ على : (للمحكمة بناءا على طلب صحيح من مالك حق المؤلف او من احد ورثته او من يخلفونه ان تصدر امرا قضائيا فيما يتعلق باي تعدي على الحقوق الواردة في المواد ٥ – ٧ – ٨ – ١٠ – ٣٤ مكررة من هذا القانون شريطة ان يتضمن هذا الطلب وصف دقيق وكامل للمصنف او الاداء او التسجيل الصوتي او البرنامج الذي تم التعدي عليه ...) .
([٨٩]) انظر كذلك قانون حماية حق المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة كردستان العراق رقم ١٧ لسنة ٢٠١٢، وكذلك قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة البحريني رقم ٢٢ لسنة ٢٠٠٦، قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة سلطة عمان رقم ٦٥ لسنة ٢٠٠٨، قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة القطري رقم ٧ لسنة ٢٠٠٢، قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة والمصنفات الادبية والفنية السوداني سنة ٢٠١٣، قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم ٧ لسنة ٢٠٠٢والمعدل سنة ٢٠٠٦، قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم ٦٢ لسنة ٢٠١٣، قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة الفلسطيني لسنة ٢٠١٣.
([٩٠]) معاهدة روما في المادة (٣) الفقرة (أ) عرفت فناني الاداء على انهم:(الممثلون والمغنيون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الاشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدوا أو يعزفون في المصنفات الادبية أو الفنية أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى)، وعرفت منتجي التسجيلات الصوتية على انهم : (الشخص الطبيعي او المعنوي الذي يثبت لاول مرة اصوات اي اداء او غير ذلك من الاصوات).
([٩١]) معاهدة الويبو في المادة (٢) الخاصة بشان الاداء والتسجيل الصوتي فقد عرفت فناني الاداء على إنهم :(الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الاشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يؤدون بالتمثل أو بغيره مصنفات ادبية أو فنية أو اوجهاً من التعبير الفلكلوري)، وعرفت منتجي التسجيلات الصوتية على انه : (الشخص الطبيعي او المعنوي الذي يتم بمبادرة منه وبمسؤوليته تثبيت الاصوات التي تتكون منها الاداء او غيرها من الاصوات او تثبيت اي ممثل للأصوات لاول مرة).

([92]) www.wipo.int.
([٩٣]) نصت المادة (١٤) من اتفاقية تربس على : (يما يتعلق بتسجيل أعمال المؤدين في 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، 2ــ لايتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بحق إجازة النسخ المباشر أو غير المباشر لتسجيلاتهم الصوتية وبحق منعه، 3 . يحق لهيئات الإذاعة منع الأفعال التالية عندما تتم دون ترخيص منها: تسجيل البرامج الإذاعية وعمل نسخ من هذه التسجيلات، وإعادة البث عبر وسائل البث اللاسلكي، ونقل هذه المواد للجمهور بالتليفزيون. وحيث لا تمنح البلدان الأعضاء هذه الحقوق لهيئات الأدبية، تلتزم بمنح مالكي حقوق المؤلف على المادة موضوع البث).

([94]) **L.1.(La Protection prfvree par le prisente conrention kaies lnhecte et n'afecte en ardiignes En codquence, aneune disposlcion de la présente coNvendon ne pourr tre inerprdthe comme portat atteinte à cete protection).**

([٩٥]) انظر نجوى ابو هيبة ، مصدر سابق ، ص ١٦.

References

أولا: الكتب

١ــ أبو اليزيد علي المتيت، الحقوق على المصنفات الادبية والفنية والعلمية، منشأة المعارف الاسكندرية، ١٩٦٧.
٢ــ أحمد سلامة ، المدخل لدراسة القانون ،الكتاب الثاني ، ط٥ ، مكتبة عين الشمس، بلا سنة طبع .
٣ــ توفيق حسن فرج، مذكرات في مدخل العلوم القانونية، ط١، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٠.
٤ــ داليا ليبزبك ، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ط١، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، ٢٠٠٣.

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

٥ـ رمزي رشاد عبدالرحمن الشيخ ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف ، دار الجامعة الجديدة ، الاسكندرية ، ٢٠٠٨ .
٦ـ زهير البشير، الملكية الادبية والفنية (حق المؤلف)، ط١، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل،١٩٨٩.
٧ـ سمير فرناني بالي، قضايا القرصنة التجارية والصناعية والفكرية، ج١،ط١، منشورات الحلبي الحقوقية، لبنان،٢٠٠١.
٨ـ سهيل حسين الفتلاوي ، حقوق المؤلف المعنوية في القانون العراقي ، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٧٨.
٩ـ شاكر ناصر حيدر ، الوسيط في شرح القانون المدني الجديد ، الحقوق العينية الاصلية ، ج١ ، مطبعة المعارف ، ١٩٥٩.
١٠ـ شفيق شحاته، شرح القانون المدني الجديد في الاموال، القسم الاولن النظرية العامة في الحق العيني، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٥١.
١١ـ طارق كاظم عجيل، المدخل الى القانون، نظرية الحق، دار السنهوري، بيروت، ٢٠١٦.
١٢ـ عبد الحفيظ القاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائيا، ط١، دار الامان للطباعة، الرباط، ١٩٩٧.
١٣ـ عبد الحميد المنشاوي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ط١،دار الجامعة الجديدة، مصر، ٢٠١٠.
١٤ـ عبد الحي الحجازي، المدخل لدراسة العلوم القانونية وفقاً للقانون الكويتي(دراسة مقارنة)، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٧٠.
١٥ـ عبد الرزاق السنهوري، الوسيط، حق الملكية، ج٨، دار النهضة العربية، سنة ١٩٦٧.
١٦ـ عبد الرشيد مأمون، الحق الادبي للمؤلف، ط١، دار النهضة العربية، ١٩٧٨.
١٧ـ عبد الفتاح البيومي الحجازي، حقوق المؤلف في التشريع المقارن (دراسة متعمقة في حقوق الملكية الفكرية)، ط١، بهجت للطباعة والتجليد، ٢٠٠٩.
١٨ـ عبد الله مبروك النجار، الحق الادبي للمؤلف في الفقه الاسلامي والقانون المقارن، دار المريح للنشر، ٢٠٠٠.
١٩ـ عبد المنعم البدراوي، حق الملكية، ط١، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والوسائل التعليمية، ١٩٦٦.
٢٠ـ عصمت عبد المجيد بكر و د. صبري حمد خاطر، ط١، الحماية القانونية للملكية الفكرية، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.
٢١ـ عصمت عبد المجيد بكر، الحماية القانونية للحقوق المجاورة لحق المؤلف(دراسة مقارنة)، ط١، منشورات زين الحقوقية، بيروت، ٢٠١٨.
٢٢ـ فتحي الدريني، حق الابتكار في الفقه الاسلامي، ط٣، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤.
٢٣ـ كاميران الصالحي، النظام القانون لحماية براءات الاختراع ، ط١، دون مكان نشر، الامارات، ٢٠٠٤.
٢٤ـ كلود كلومبيه ، المبادئ الاساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم (دراسة مقارنة)،ترجمة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، يونسكو،١٩٩٥.

٢٥ــ محمد ابو ابراهيم، اثر الحق الادبي للمؤلف على القواعد العامة للعقود، ط١، دار الكتب القانونية، القاهرة، ٢٠٠٨.
٢٦ــ مختار القاضي، حق المؤلف، الكتاب الاول، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٥.
٢٧ــ مصطفى احمد ابو عمروا ، الحق المالي لأصحاب الحقوق المجاورة ، كلية الحقوق ، جامعة طنطا ،٢٠٠٨.
٢٨ــ مصطفى احمد ابو عمروا، حقوق فنان الاداء (الحق الادبي والمالي للممثل والمؤدي والعازف المنفرد وغيرهم من اصحاب الحقوق المجاورة دراسة مقارنة) ، ط١، دار الجامعة الجديدة للنشر ، اسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٥.
٢٩ــ نجوى ابو هيبة، الحقوق المجاورة لحق المؤلف في ضوء قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، ط١، دار النهضة العربية، الاسكندرية، ٢٠٠٥
٣٠ــ يسرية عبد الجليل، الحماية المدنية والجنائية لحق المؤلف، دون طبعة، منشأة المعارف، اسكندرية، ٢٠٠٥.

ثانياً: الرسائل والاطاريح:

١ــ حيدر حسن هادي اللامي، الحقوق المجاورة لحق المؤلف(دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الحقوق، جامعة النهرين، ٢٠٠٢.

ثالثاً: البحوث والمجلات :

١ـ محمد سعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف(دراسة مقارنة)، مجلة الحقوق، السنة٢٢، العدد ٢ ، ١٩٩٨.
٢ـ صبري حمد خاطر، العلاقة بين اتفاقية تربس والقانون البحريني(دراسة نقدية تحليلية مقارنة)، بحث منشور في مركز الاعلام الامني، كلية القانون، جامعة البحرين.

رابعاً: الاتفاقيات الدولية:

١. إتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية لسنة١٩٩٦.
٢. إتفاقية الويبو للأداء والتسجيل الصوتي لسنة ١٩٩٦.
٣. اتفاقية برن الخاصة بحماية المصنفات الفنية والادبية ١٨٨٤.
٤. إتفاقية جنيف الخاصة بمنتجي التسجيلات للصوتية ١٩٧١.
٥. إتفاقية روما لحماية فناني الاداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الاذاعة لسنة ١٩٦١.

خامساً: القوانين الوطنية:

١ـ قانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة ١٩٩٢
٢ـ قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ .
٣ـ قانون حقوق المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة الاماراتي رقم (٧) لسنة ٢٠٠٢.
٤ـ قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الكويتي رقم ٢٢ لسنة ٢٠١٦.
٥ـ قانون حماية الملكية الادبية والفنية اللبناني رقم(٧٥) لسنة ١٩٩٩
٦ـ قانون حماية حق المؤلف الاردني رقم (٩) لسنة ٢٠٠٥
٧ـ قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (٣) لسنة ١٩٧١ المعدل سنة ٢٠٠٤
٨ـ قانون حماية حق المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة في اقليم كردستان العراق لسنة ٢٠١٢.

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

سادساً: مواقع الانترنيت:

1- www.wipo.int.
2 -www.legifrance.gouv.fr.hov.

سابعا: كتب فرنسية:

1- Andre Bertrand, La Musique et le droit de Bascha internet,Litic 2002 .
2 – PAUL TaFFOREAU, le droit voision de l' interpre'te d' oeuvres musicales en droit franc'ais , paris ll , 1994.
3- Xavier Daverat,Droit Voision de droit d'auteur ,J–CI ,١٩٩٤.
4 – HENRi Desbois, Les droit dits voisins du droit d'auteur mélanges.
5– Eugeue Pouillet, Traité theorique et pratique de la propriété litteraire et artistique et du droit representation, ١٩٠٨.

The legal Position For Performers
(Comparative Study)

The Law Journal for Researches Studies
University of Thi-Qar
College of Law

Sura Hussein Jaber surahus1995@gmail.com

Ass. Pr. Dr. Emad Hassn Salman emadalnaser1977@gmail.com

Abstract

This research deals with the legal nature enjoyed by the artist performer by referring to the Iraqi Copyright Protection Act of ١٩٧١and amended in ٢٠٠٤, the Egyptian Intellectual Property Act No. ٨٢of ٢٠٠٢, and the French Intellectual Property Act No. ٧٥of ١٩٩٢, which allows us to know if Performance is considered a work and the performer enjoys the same right as the author, or the adaptation of his rights as a right dependent to copyright, although the rights he holds are the same literary and financial rights as the copyright, but the rights enjoyed by the performer are not originally the same literary rights as all of the author, but part of the It will take from the literary rights that the performer receives, and so we compare these laws that we mentioned above and then determine which of them to adapt the performance as classified by the texts mentioned in the right of the performer