

مضمون الحق الادبي لفناني الاداء (دراسة مقارنة)

أ.د طارق كاظم عجیل

TARK1980-2005@yahoo.com

سری حسین جابر

Surahus1995@gmail.com

مستخلص البحث :

نتناول في هذا البحث الطبيعية القانونية التي يتمتع بها الفنان المؤدي من خلال رجوعنا الى قانون حماية حق المؤلف العراقي الصادر سنة 1971 والمعدل سنة 2004 ، وقانون ملكية الفكرية المصري لسنة 2002 وقانون الملكية الفكرية الفرنسي الصادر سنة 1992 ، ومن خلال هذه القوانين يتاح لنا معرفة اذا كان الاداء يعتبر مصنف ويتمتع المؤدي بنفس الحقوق التي يحصل عليها المؤلف ام تُكفي حقوق المؤدي على انها ذات حق تبقي 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 تُكفي الاداء على انه مصنف من خلال النصوص الواردة على ذكر حق المؤدي .

المقدمة:

يعد الفنان المؤدي أحد أهم أصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وترجع هذه الأهمية لكون إن هناك العديد من المصنفات من الممكن أن لا تجد لها طريق الى الجمهور بدون إشراك الفنان المؤدي فيها، بحيث نستطيع القول أن إبداع الفنان ونشاطه هو الذي يدخل الحياة على المصنف، وهذه السمة وغيرها من المميزات الاخرى هي التي تميزه عن بقية أصحاب الحقوق المجاورة.

اولاً: جوهر فكرة البحث

تعتمد التنمية في أي دولة على مستوى التقدم الفكري الذي يمتلكه شعبها، في حين أن التقدم المطلوب تحصيله في المجتمع يتوقف على مدى تشجيع الفنان، ولا سيما إن هذا التشجيع يكون سبب في استمرار الفنان على خلق نتائج فكرية لوجود مسبق لها، وهذا ينعكس بصورة إيجابية على الثقافة للدولة ورفقيها فنياً بوجه خاص، وعلى تطور الدولة اجتماعياً وإقتصادياً وسياسياً بوجه عام.

يعتبر الفنان المؤدي من أهم اصحاب الحقوق المجاورة، لما يقوم به من الدور الجوهري المتمثل بإيصال أنواع المصنفات الى الجمهور مثل المصنفات المسرحية والسينمائية والموسيقية، وإذا كان المؤلف يقدم المصنف على إنه (مادة خام) فيأتي المؤدي لتحويلها الى سلعة بشكلها النهائي قابلة للانتفاع بها، أي دور الفنان مكمل لدور المؤلف، وعلى الرغم من الصلة الوثيقة بين المؤلف والمؤدي، إلا أن الحماية القانونية لم توضع لها في نصوصها إلا في وقت متأخر، ورجح الفقه سبب التأخير إن المصنف يوضع اولاً، ثم يبرز دور المؤدي لنقله الى الجمهور بشكل أكثر جاذبية، وهكذا يُعرف المؤدي ويشتهر بسبب ما قدمه من الاداء، وتزداد قيمة المصنف الذي تم عرضه على شكل أداء.



والحماية القانونية للمؤدي مرت بمراحل متعددة حتى وصلت الى ما هو عليه اليوم، وقبل الثورة الفرنسية كان المؤدي يعاني من التهميش والاقصاء والعيش منبوذ في المجتمع، لكون المجتمع الفرنسي كان يعتبر هؤلاء سبب الفساد وإنتشار الانحلال الخلقي، لكن بعد حدوث الثورة الفرنسية تغيرت نظرة المجتمع الفرنسي للفنان المؤدي، وأصبحت شهرة الفنان بمدى إقبال الجماهير على أدائه .

وبعد التطور الوسائل التكنولوجية وظهور السينما ووسائل التثبيث ونقلها تحسنت مركز الفنان، وبدء يشعر بخطورة الاعتداء الذي يقع على أدائه وأعماله، في فرنسا كانت حماية الفنان المؤدي بموجب الاتفاقيات العمل الجماعية، ولكن بسبب الاختلافات ما بين العامل والفنان، أصبح الفنانون يحرمون من الحصول على حقوقهم، فقرروا المطالبة بوضع حماية لهم في إتفاقية برن 1886 وكانت مطالبتهم وإضرابهم من أجل الحاق حقوقهم بحق المؤلف، وهذه المطالبات

أنتهت بالرفض، وبعد وقوع الحرب العالمية الاولى والثانية بدأت المحاولات من جديد عن طريق منظمة اليونسكو التي تولت هذا الموضوع، وأنتهت هذا المحاولات بوضع إتفاقية روما لسنة 1961، وعملت هذه الإتفاقية على وضع أول مفهوم لمصطلح فنان الاداء في المادة (3/أ) وقصدت بفناني الاداء بأنهم: (الممثلون والمغنيون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الاشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون في المصنفات الادبية أو الفنية أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى)، وتلتها إتفاقية الويبو سنة 1996 وهي الاخرى وضعت تعريف لفناني الاداء في المادة (2) وقصدت بأنهم:

(الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الاشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يؤدون بالتمثل أو بغيره من مصنفات الادبية أو الفنية أو أوجها من التعبير الفلكوري)، وأعتبرت هاتين الإتفاقيتين حجر الاساس للحماية القانونية للفنان لمؤدي .

أما على الصعيد الداخلي أتت الحماية القانونية للفنان المؤدي متأخرة ، وكان السبب راجع الى إعتداد الدول على الاتفاقيات الدولية، ولكن في عام 1984 طلبت المنظمة العالمية للملكية الفكرية اجراء احصائية للاستخدام الغير مشروع لأعمال الفنية، وقدمت لها احصائية كانت نسب الانتهاك لأعمال الفنان المؤدي وهذه الاحصائية كانت كبيرة ، ولهذا السبب ظهرت احتجاجات في فرنسا من أجل تشريع قانون يعمل على حمايتهم، فوضع أول قانون سنة 1985 والخاصة بحماية اصحاب الحقوق المجاورة، وكذلك مصر وضعت قانون حماية الملكية الفكرية لسنة 2002 ، والعراق ادخل تعديل على قانون حماية حق المؤلف الصادر سنة 2004 من أجل حماية الفنان المؤدي .

ثانياً - أهمية موضوع البحث

تكمن أهمية موضوع مضمون الحق الادبي للفنان المؤدي في تحديد المركز القانوني له، ولاسيما إن الفقه تباينت آرائهم حول مركز الفنان وقربه للمؤلف من حيث السلطات التي يمتلكها كل من الفنان والمؤلف هذا من جانب، ومن جانب آخر مهمة الفنان في نقل كل ما يضعه المؤلف من أعمال أدبية والفنية للجمهور، وإستناداً الى هذين الجانبين فسر جانب كبير من الفقه ان الفنان لا يقل مرتبة عن المؤلف بالتالي يتمتعان كل منهما بنفس المركز القانوني واستندوا الى حجج جمة لإسناد آرائهم تلك، في حين القانون هو الاخر تباينت مواقفه ما بين تأييد موقف الفقه، وما بين إستحداث نظام جديد يحمي الفنان المؤدي ويعرف هذا النظام بـ (الحقوق المجاورة لحق المؤلف).

بالإضافة الى إن المشرع العراقي في قانون حماية حق المؤلف اكتفى بالإشارة الى أصناف الفنان المؤدي في أول قانون نافذ سنة 1971، وبعد إن تم إجراء تعديلات عليه من قبل المشرع في سنة 2004 تم إضافة مادة أقرت بالحقوق الادبية والمالية للفنان دون الإشارة الى مركز الفنان المؤدي، وكان اتجاهه غير واضح حيث من جانب ميز الحقوق الادبية للفنان عن الحقوق الادبية للمؤلف، ومن جانب آخر وضع المسؤولية المدنية والجزائية واحدة لكلا الفئتين، وهذا ما جعل الفقه العراقي في موقف حيرة حول رؤية المشرع العراقي لمنزلة الفنان ومرتبته، هل هو في مركز المؤلف أم حقه يتبع حق هذا الاخير. نظراً لتعدد الآراء الفقهية وعدم وضوح موقف جانب من القوانين الوطنية حول تنظيم حق الفنان المؤدي، نرى إن هذا الموضوع يحتاج الى معالجة حقيقية تتلائم مع أهميته وتأثيره على الفنان والمؤلف وبقية الفئات التي تشترك مع الفنان في ما يقدمه من الاعمال الفنية ابتداءً من المؤلف والمنتج والمخرج وغيرهم من الاشخاص، حيث أن معرفة مكانة كل فئة داخل العمل الفني تجعل الامور أكثر يسراً وتجنباً لحالات التجاوز على اختصاصات كل طرف فيهم.

ثالثاً: مشكلة موضوع البحث

تختصر هذه المشكلة بطرح عدة تساؤلات منها من هو الفنان المؤدي؟ وماهي حقوقه؟ وبماذا تمتاز هذه الحقوق عن الحقوق الخاصة بالمؤلف؟ وهل يكون الفنان المؤدي بنفس المركز القانوني للمؤلف أم حقه متصل بحق المؤلف؟

وسبب هذه المشكلة هو الضبابية التي تسود قانون حماية حق المؤلف العراقي حيث في المادة (5) أعطى أوصاف للفنان دون الإشارة الى مفهوم الفنان المؤدي، وفي المادة (34) (مكررة) نصت على الحقوق الادبية والمالية للفنان المؤدي، وعند النظر الى هذه المادة لأول مرة تبرز لدينا فكرة إختلاف حقوق الفنان عن المؤلف، لكون إن المشرع أعطى لكل طائفة حقوقها الادبية والمالية الخاصة بها، في حين عند التدقيق في بقية النصوص الخاصة بالجزاءات نلاحظ إن المشرع ساوى في الحماية بين الفئتين، فترك المشرع العراقي للكثير من هذه الاحكام دون تنظيم وعدم بذل الاهتمام في معالجتها يجعل موقفه غير واضح، وهذا ما يدفعنا الى البحث والتعمق في نصوصه لكي نتمكن من وضع المعالجات المناسبة له.

رابعاً: منهجية موضوع البحث

نستخدم في هذا البحث المنهج التحليلي والمقارنة، في المنهج التحليلي نقوم بطرح كل الآراء القانونية والفقهية ومن ثم تحليلها، ونعمل على تأييد الرأي الأكثر صحة، بالإضافة الى تبيان رأينا فيها. أما في المنهج المقارن، أي مقارنة قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (3) النافذ سنة 1971 والمعدل سنة 2004 بقانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة 1992 وقانون الملكية الفكرية المصري النافذ سنة 2002، بالإضافة الى عرض نصوص الاتفاقيات الدولية، والاستئناس بالقرارات القضائية الفرنسية والمصرية والعراقية أن وجدت.

خامساً: خطة موضوع البحث

عند البحث في موضوعنا الموسوم بـ (مضمون الحق الادبي لفناني الاداء — دراسة مقارنة) واستناداً لما تم عرضه من المنهجية والاشكالية، ستكون خطة البحث مكونة من مبحثين في المبحث الاول نعرض مفهوم الحق الادبي للفنان المؤدي: ويقسم هذا المبحث على مطلبين، نعرض في المطلب الاول: تعريف الحق الادبي للفنان المؤدي وفي المطلب الثاني: سنبين مميزات الحق الادبي للفنان المؤدي، وفي المبحث الثاني سنعرض سلطات حق الادبي للفنان المؤدي.

المبحث الاول

مفهوم الحق الادبي للفنان المؤدي

سوف نتناول في هذا المبحث جوهر الحماية القانونية المتعلقة بالفنان المؤدي، أي ما نتحدث عنه هو الحقوق التي تمنح للفنان، حيث تقسم هذه حقوق الى نوعين، وهي الحقوق الأدبية والحقوق المالية، فالحقوق الأدبية هي تلك الحقوق اللصيقة بشخصية الفنان المؤدي، وتمتاز بأنها حقوق لا يجوز الحجز عليها أو التصرف فيها أو التنازل عنها هذا من جانب، ومن جانب آخر هو إنفراد الفنان بهذه النوع من الحقوق دون بقية اصحاب الحقوق المجاورة من منتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الاذاعة، بالإضافة الى أن هذه الحقوق تختلف عن الحقوق الأدبية التي تمنح للمؤلف، من حيث السلطات التي تمنح للمؤلف ويحرم منها الفنان كحق النشر وحق سحب المصنف من التداول. لذا سنعرض في هذا المبحث ما يلي:

المطلب الاول: تعريف الحق الادبي للفنان المؤدي.

المطلب الثاني: مميزات الحق الادبي للفنان المؤدي.

المطلب الاول

تعريف الحق الادبي للفنان المؤدي

عند الاطلاع على القوانين الوطنية ومنها قانون الملكية الفكرية الفرنسي وقانون الملكية الفكرية المصري وقانون حماية حق المؤلف العراقي نلاحظ أن المشرعين لم يعمل على وضع تعريف للحق الادبي للفنان المؤدي، بل إقتصروا دورهم على تحديد خصائص هذا الحق وسلطاته، فأتجه الفقه القانوني الى القيام بالوظيفة التي أهمل القانون العمل بها، فوضعوا عدة تعريفات للحق الادبي، لذا سنحاول في هذا المطلب عرض تعريفات الحق الادبي للفنان المؤدي، حيث عرفه جانب من الفقه بأنه: (هو حق الكاتب أو الفنان في أن يخلق وأن يحترم الفكرة التي عبر عنها في المصنف الأدبي أو الفني)⁽¹⁾. وعرف جانب آخر من الفقه الحق الادبي على أنه: (كم من الحقوق التي تكون ثابتة للمؤلف التي يمتلك فيها صفة الابداع، وهذه الحقوق تعطي امتيازات التي تمكن الفنان من الدفاع عن مصنفه، وتكون شبيهة بالحقوق الشخصية نظراً لارتباطها بشخص الفنان)⁽²⁾. وكذلك عُرف الحق الادبي بأنه:

(الدرع الواقي الذي يساعد الفنان على اثبات شخصيته في مواجهة المعاصرين له والاجيال الماضية والمستقبلية)⁽³⁾. وقصد جانب آخر من الفقه بالحق الادبي بأنه : (أحد الحقوق للصيقة بالشخصية التي تتضمن حماية شخصية للمؤلف من اي اعتداء يقع عليه)⁽⁴⁾.

ومن خلال هذه التعريفات يتضح لنا أن الحق الادبي الذي يُمنح للفنان المؤدي، هدفه حماية اسمه وادائه من أي اعتداء يقع عليها، إضافة الى كم القيمة المادية التي يمكن أن يحصل عليها هذا الفنان من خلال أخذ مقابل مالي عن كل حق يستخدمه الغير بعد أخذ ترخيص يدل على موافقة الفنان المؤدي في استخدام حقه. ومن خلال البحث عن الحقوق التي يستأثرها الفنان المؤدي، علمنا أن المؤدي يمتلك حقوق أدبية ومالية، وهم الطائفة الوحيدة الذين يتمتعون بنوعين من الحقوق الادبية والمالية على عكس بقية الطوائف من المنتجين وأصحاب هيئات الاذاعة الذي يحصلون على حق مالي فقط.

ولعل السبب في تفرد الفنان المؤدي بنوعين من الحقوق الادبية والمالية هو أن الحق الادبي يعتبر من الحقوق المرتبطة بشخصية الانسان، ولا يتمتع بها إلا الشخص الطبيعي، أما بقية الطوائف المجاورة للمؤلف فهي شخصية معنوية، فلا يمكن منحها الحق الادبي⁽⁵⁾. في حين علل البعض الآخر أن الميزة التي يتمتع بها المؤدي هو العمل الابداعي الذي يجب أن يتوفر في عمله، في حين بقية أصحاب الحقوق المجاورة لا يحتاجون هكذا إبداع وعمل، لكون عملهم يغلب عليه الطابع الصناعي فقط⁽⁶⁾.

ولم يكن الفقه هو الوحيد المهتم في الحق الادبي، بل حتى القوانين الوطنية⁽⁷⁾، فنجد إن أول إشارة للحق الادبي في فرنسا في 3/ يوليو/ سنة 1985 في المواد (18، 17)، حيث خصص هذه المواد للحق الادبي، ثم جاء تعديل على هذا القانون سنة 1992 فأصبحت المادة (18) هي المادة (212) الفقرة (3) في قانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة 1992 الحالي، حيث نصت على احترام إسمه وصفته وأدائه، وهذا الحق مرتبط بشخصه، لا يجوز التنازل عنه أو التصرف به ولا يتقادم، وينتقل هذا الحق الى الخلف العام من أجل حماية الفنان وتخليده ذكراه⁽⁸⁾. أما في مصر كانت أول إشارة للحقوق الادبية هو في قانون الملكية الفكرية المصري الحالي، وكانت هذه الإشارة في المادة (155) والتي نصت بأنه: (يتمتع فنان الاداء وخلفهم العام بحق أدبي أبدي الذي لا يقبل التنازل عنه أو التنازل تخولهم ما يلي: 1- الحق في نسبة الاداء الحي او المسجل الى فنان الاداء على النحو الذي ابدعوا عليه. 2- الحق في منع اي تحريف او تشويه في ادائهم)⁽⁹⁾.

أما الحقوق الادبية للفنان المؤدي في العراق، كانت الإشارة الاولى لهذا الحق في قانون حماية حق المؤلف العراقي بعد التعديل الذي تم ادخاله على هذا القانون سنة 2004، في المادة (34) (مكررة)، ونصت هذه المادة بأنه: (2- يكون لفنان الاداء وبصورة مستقلة عن حقوق فنان الاداء لأداء المالية وحتى بعد نقل ملكية هذه الحقوق الحق أن ينسب اليه ادائه السمعي أو ادائه المثبت في تسجيل صوتي ألا إذا كان الاهمال في نسب الاداء اليه تفرضه طريقة الانتفاع بالأداء وله أن يعترض على أي تشويه أو تحريف أو أي تعديل آخر لأدائه يمكن أن يضر بسمعته)⁽¹⁰⁾. أما اتفاقية الويبو فقد اشارت صراحة الى الحق الادبي لفناني الاداء في المادة (5) الفقرة (أ) والتي نصت على (بغض النظر عن الحقوق المالية لفنان الاداء بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق، فإن فنان الاداء يحتفظ، فيما يتعلق بأدائه السمعي الحي أو ادائه المثبت في التسجيل صوتي، وله الحق أن يطالب بأن ينسب اليه ادائه الا في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن

نسب الاداء علنية طريقة الانتفاع بالأداء، وله ايضا الحق في الاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لأدائه يكون ضار بسمعته⁽¹¹⁾. في حين أن اتفاقية روما لم نجد فيها أي إشارة للحقوق الادبية لفناني الاداء، على الرغم أن المشروع التمهيدي في المادة (5) أكد على أن من يعتدي على الحقوق الادبية للفنان المؤدي سوف تفرض عليهم عقوبة، لكن سرعان ما تم حذف هذا النص بسبب مخاوف دول الاعضاء من وجود هذا النص يكون سبب رفض الولايات المتحدة الامريكية وانكلترا من الانضمام الى إتفاقية روما، لأن الولايات المتحدة الامريكية كانت معروفة بموقفها المعادي للحقوق الادبية للمؤلف واصحاب الحقوق المجاورة⁽¹²⁾. أما القضاء في فرنسا كان سباق في حماية الحق الادبي للفنان المؤدي، ومن هذه القرارات هو قرار صدر في تاريخ 1937/4/23 حيث قارن بين الاداء والمصنف، وقُرر الحق الادبي للمؤدي بناء على هذه المقارنة، وفي قرار اخر صدر بتاريخ 1957/2/13 وأكدت فيه المحكمة إن الفنان وحده له الحق في تحديد الوقت والاسلوب الذي يعلن فيه عن الاداء⁽¹³⁾.

المطلب الثاني مميزات الحق الادبي للفنان المؤدي

من خلال توضيحنا لهذا الحق الادبي الذي يتميز فيه الفنان عن سائر الطوائف المشابه له، يتضح لنا إن هذا الحق يتميز بعدة مميزات كالآتي:

1- الحق الادبي للفنان المؤدي حق مؤبد :

يقصد بأبدية الحق الادبي هو أن يستمر هذا الحق طول حياة الفنان المؤدي وبعد وفاته، لكونه حق دائم غير مؤقت على عكس الحق المادي الذي يحدد طول حياة الفنان وبعد وفاته بمدد معينة، وبعد انتهاء هذه المدة يسقط الحق المادي، والحق الادبي ينتقل بعد وفاة الفنان الى ورثته، وتكون مهمتهم حماية أداء الفنان واسمه وتخليد عمله في ذاكرة الجمهور⁽¹⁴⁾. إن القانون الفرنسي لم يشر الى أبدية الحق الادبي للفنان المؤدي من بين الخصائص التي ذكرها في المادة (212) والتي نصت على إن الحق الادبي للفنان المؤدي، حق لا يجوز التصرف فيه، وحق غير قابل للتقادم⁽¹⁵⁾، وكان هذا النص مأخوذ من نص المادة (121) التي أوضح فيها المشرع الفرنسي خصائص الحق الادبي للمؤلف، ومنها الحق الادبي للمؤلف هو حق مؤبد بسبب عدم وضوح موقف المشرع الفرنسي من تأييد الحق الادبي للمؤدي، حصل خلاف فقهي وتعددت الآراء حول هذا الموضوع، فهناك فريق من الفقه اعتبر عدم إشارة المشرع الفرنسي الى الابدية الحق الادبي للفنان المؤدي هو مجرد سهو، وذكره على أن الحق الادبي حق غير قابل للتقادم معناها أن المشرع اعتبر حق المؤدي الادبي حق لا يسقط بالتقادم، ويستطيع بعد مرور ثلاثين سنة مثلا أن يرفع دعوى ويطلب بالتعويض، وهذا دليل على ان حق المؤدي الادبي دائم وغير مقيد بوقت⁽¹⁶⁾، وهذا الموقف الفقهي واجه تأييد من القضاء وصدرت عدة قرارات أكدت على أن حق المؤدي أبدي لسبب إن هذا الحق غير قابل للتقادم، ومن هذه القرارات ، قرار صدر بتاريخ 1989 /4/20 وكان قد صدر من

محكمة استئناف باريس، وأكدت في هذا الحكم إن (حماية الحق الادبي ودفع أي اعتداء يقع عليه لا يسقط بالتقادم مثلها مثل حق المؤلف)⁽¹⁷⁾. وفي رأي فقهي آخر يقول إنه لطالما أن حق الفنان المؤدي الادبي غير محدد بوقت، فلا بد من الرجوع الى مدد الحق المالي واعتبارها مدة لحماية الحق الادبي، ويبدو إن هذا الرأي كان متأثراً بموقف عدد من الدول التي اعتبرت المدد نفسها لانتهاء كلا الحقين الادبي والمالي، ومنها النمسا التي جعلت مدة الحماية هي 50 سنة من تاريخ وفاة الفنان لسقوط الحق الادبي تماماً مثل الحق المادي⁽¹⁸⁾. أما الفريق الثالث من الفقه أعتبر أن سكوت المشرع عن ذكر الحق الادبي أن يكون مؤبد، ليس دليل على أن الحق الادبي مؤقت، لأنه لو أراد المشرع الفرنسي أن يجعل الحق الادبي للمؤدي مؤقت لقام بتحديد أجل معين لسقوط هذا الحق، ولكنه لم يحدد لها المدة، بالتالي نستطيع أن نستنتج ضمناً إن الحق الادبي مؤبد، وتأييداً لهذا الكلام إن العصر الذي نعيش فيه هو عصر التطور وانفتاح أغلب الدول على العالم، وتطور التكنولوجيا وتعدد الوسائل التي من خلالها يمكن مشاهدة العروض التي فأتت الجمهور، فأصبح اداء الفنان خالد في أذهان الجمهور وغير معرض الى الزوال بمرور مدة بعد وفاته⁽¹⁹⁾. أما قانون حماية الملكية الفكرية المصري كان أكثر وضوحاً بسبب ذكره لخصائص الحق الادبي بالنص الصريح وهو نص المادة (155) من القانون الحالي، أما قبل التعديل كانت تسلسل المادة (153) والتي نصت على (يتمتع فنانو الاداء وخلفهم العام بحق أدبي أبدي لا يقبل التنازل عنه أو التقادم)⁽²⁰⁾. أما في قانون حماية حق المؤلف العراقي، لم نجد أي إشارة تدل على أبدية الحق الادبي للفنان المؤدي، على الرغم أن المشرع حدد مدة لحماية الحق المالي للفنان المؤدي، وكانت المدة هي (50) سنة تبدأ من تاريخ الاداء أو تسجيل الاداء⁽²¹⁾. ومن وجهة نظرنا أن الرأي الاول الذي يقول أن الحق الادبي حق غير قابل للتقادم هو الأكثر مقبولية، أي أنه مهما طالبت المدة التي لم يطلب فيها الفنان ولا ورثته بالحق المعتدى عليه فلا يسقط هذا الحق.

2- إمكانية انتقال الحق الادبي الخاص بالفنان المؤدي الى الورثة :

أختلف الفقه القانوني في تحديد إمكانية انتقال الحق الادبي الى الورثة أم لا، وظهرت عدة آراء في هذا المحور، فجاناب من الفقه يرى أن حق الفنان المؤدي الادبي لا ينتقل الى الورثة، لكون أن هذا الحق شخصي، والسماح بانتقاله الى الورثة معناه حدوث خلافات بين الورثة على تعديل أو تحويل الاداء، وهكذا يسبب للمؤدي تشويه لأدائه⁽²²⁾. بينما أيد جانب آخر من الفقه انتقال الحقوق الى الورثة، وأكد عدم انتقالها سوف يعرض الاداء لاعتداء القراصنة. لكن أغلبية الفقه القانوني كان يرى أن ما ينتقل للورثة هو ليس الاداء بذاته بل حراسة هذا الاداء، لأن الاداء ينسب الى المؤدي فقط، أي احترام ادائه ونسبة هذا الاداء اليه، بينما الحق في المنع أو التحريف أو التشويه أو التغيير لهذا الاداء هو ما ينتقل للورثة، أي الذي ينتقل هو دفاع عن هذا الاداء من أي اعتداء يقع عليه⁽²³⁾. ونحن نؤيد الاتجاه الأخير الذي سمح من خلاله الفقه بانتقال الحق الادبي للورثة، وأكد الفقه أن الحق في احترام الاسم ونسبة ادائه اليه حق لصيق بشخصية الفنان لا يجوز انتقاله للورثة، وأن انتقاله يسبب خلافات حول نسبة هذا الاداء الى أي من الورثة، ولا سيما إذا كان للمورث ورثة متعددين، فقرر الفقه أن ما ينتقل هو حماية الاداء من التحريف أو التغيير أو التشويه، ولطالما أنه على قيد الحياة فيكون هو الحامي لأدائه، لكن بعد وفاته حماية الاداء تنتقل للورثة فيصبح بإمكانهم رفع دعوى والمطالبة بإزالة أي تحريف في الاداء.

وأهتمت القوانين الوطنية في هذه الميزة ونصت عليها صراحة في عدد من نصوصها، وفي مقدمة هذه القوانين هو القانون الفرنسي الذي على جواز انتقال هذا الحق الادبي الى الورثة في المادة (212) الفقرة (2)⁽²⁴⁾، حيث نصت هذه المادة بصراحة على أن حق الحماية الفنان وتخليد الفنان في ذاكرة الجمهور هي التي تنتقل الى الورثة. بينما كان موقف المشرع المصري مختلف، فنجد في المادة (155)، قد نصت على (يتمتع فنانو الاداء وخلفهم العام بحق ابدى لا يقبل التنازل عنه او التقادم)⁽²⁵⁾، وكان النص واضح في سماح المشرع في انتقال الحقوق الادبية للورثة.

وذكرنا سابقا أن المادة (155) في القانون المصري الحالي، كانت قبل التعديل هي المادة (153) والتي كانت تنص (يتمتع فنانو الاداء وخلفهم العام بحق ابدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم ويخولهم ما يلي : 1- الحق في نسبة الاداء الحي أو المسجل اليهم ، 2- الحق في منع أي تغيير أو تحريف أو تشويه في أدائهم)، لكن هذه المادة تم انتقادها لكونها سمحت بانتقال الحق الادبي للورثة حيث يقصد بـ (الحق في نسبة الاداء الحي أو المسجل اليهم)، أي ان الاداء هو الذي ينتقل للورثة ، وهذا الشيء غير ممكن لكون ان الاداء لا ينسب الا لصاحبه، فطرح الدكتور فتحي احمد سرور تساؤل مفاده هو هل يمكن أن ينتقل الاداء الى الورثة؟

فأجابه الدكتور حسن بدر اوي (لا يمكن للورثة نسبة الاداء اليهم لان السلف ينقل الحق الى الخلف العام والذي ينتقل هو الدفاع عن هذا الحق، أما الكتاب فيبقى باسم صاحب المصنف)، وكان هذا الجواب يوضح لنا أن نص المادة (153) لم يكن المشرع قاصدا منها أن ينقل الاداء الى الورثة، بل كان يقصد ما ينتقل هو حماية هذا الاداء الى الورثة، فسرعان ما عالج المشرع هذا النص، وتغيير الذي احدثه هو حذف كلمة (اليهم) الموجودة في نص المادة (153) والتي تتضمن (الحق في نسبة الاداء الحي أو المسجل اليهم) ووضع مكانها كلمة (فنانى الاداء) فأصبح النص كالآتي (الحق في نسبة الاداء الحي أو المسجل الى فنانى الاداء). أما قانون حماية حق المؤلف العراقي كان مخالف لما سارت عليه بقية القوانين، فلم نجد أي اشارة صريحة تسمح بانتقال الحق الادبي الى الورثة، لكن نستطيع ان نستنتج ضمنا من المادة (46) من نفس القانون والتي نصت على (للمحكمة بناء على طلب صحيح من مالك حق المؤلف أو من احد ورثته أو من خلفوه ان تصدر امرا قضائيا فيما يتعلق بأي تعدي على الحقوق الواردة في المواد 5، 10، 7، 8، 34 مكررة من هذا القانون شريطة ان يتضمن هذا الطلب وصف دقيق وكامل للمصنف أو الاداء أو التسجيل الصوتي أو البرنامج الذي تم التعدي عليه)⁽²⁶⁾.

إن هذا النص سمح من خلاله المشرع العراقي إنتقال الحقوق الى الورثة، سواء الى ورثة المؤلف أو ورثة المؤدي، وعلى الرغم أن بداية النص كانت تتحدث عن انتقال الحقوق الى ورثة المؤلف فقط، لكن المشرع في هذا النص حدد اشخاص اذا وقع عليهم الاعتداء فمن حق ورثتهم أن يقدموا طلب صحيح يبينوا اوصاف الاداء أو المصنف الذي وقع عليه الاعتداء، والاشخاص هم في مادة (5)، (7، 8، 10، 34)، والمادة (34) المكررة كانت واضحة وتتحدث عن اصحاب الحقوق المجاورة وهم فنانى الاداء ، ومنتجي التسجيلات الصوتية ، وهيئات الاذاعة، ومن خلال الاشارة الى هذا النص (34) المكررة يتضح انه إذا وقع اعتداء على الفنان ، فمن حق الورثة أن يطالبوا برفع دعوى لإزالة هذا الانتهاك الذي وقع عليه. ونحن نؤيد ما جاء به المشرع العراقي، وأن كانت اشارته غير صريحة لانتقال

الحقوق الى الورثة، لكنه منح لورثة المؤدي الحق في ممارسة الحماية لحقوق مورثهم المؤدي، وجعل هذا الحق في المادة (46) من القانون، وهي المادة التي تحمي المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة من الانتهاكات التي من الممكن ان تقع عليه، او وقعت عليه بالفعل، وهذا يعني أن المشرع حاول ان يثبت أن ما ينتقل هو حماية الحق الى ورثة المؤدي، أما بقية حقوقه الادبية كاسمه وادائه فهي خاصة بالفنان المؤدي، ولا يجوز أن تنتقل الى الورثة. أما الاتفاقيات الدولية ومنها اتفاقية روما لم تتطرق للحقوق الادبية للفنان المؤدي كما ذكرنا سابقا، وكذلك اتفاقية الويبو لسنة 1996 هي الاخرى لم تشير الى هذا الحق⁽²⁷⁾.

3- الحق الادبي للفنان المؤدي حق غير قابل للتصرف :

من المميزات التي يحصل عليها الفنان المؤدي في حقه الادبي هو أن يكون حق غير قابل للتصرف به، وذكرنا سابقا أن الحقوق الادبية هي حقوق مرتبطة بشخصية الفنان المؤدي، وهذه الحقوق من الصعب التنازل عنها او الحجز عليها، فهي متمثلة بأسمه او ادائه او عقله، وهذه الاجزاء لا يجوز التخلي عنها، فإذا سمح الفنان أخذ أسمه وتعامل به، فهذا يعني انه فقد الفنان جزء من ذاتيته وشخصيته⁽²⁸⁾، فأجمع الفقه والقانون على عدم جواز التصرف بالحقوق الادبية للفنان المؤدي، وفي مقدمة الدول التي أكدت على هذا الحق هي فرنسا، حيث نصت في المادة (212) الفقرة (2) على عدم جواز التصرف بالحقوق الادبية للفنان المؤدي⁽²⁹⁾، كذلك القانون المصري نص على هذا الحق في المادة (155) والتي نصت على (يتمتع فنانو الاداء وخلفهم العام بحق ادبي ابدى لا يقبل التنازل عنه او التقادم).

أما في قانون حماية حق المؤلف العراقي كان موقفه مخالف لبقية القوانين الوطنية، فهو لم يتطرق الى هذا الحق بنص صريح وواضح . وبناء على ما تقدم من ذكر هذه المميزات التي يجب أن يتمتع بها الحق الادبي للفنان المؤدي، لاحظنا أن المشرع العراقي كان موقفه ليس بموقف حسن، فأن إهماله لهذه الخصائص قد يسبب في ضياع حقوق الكثير من الفنانين، ولا سيما إن هذه المميزات لها اهمية بارزة في تحديد امكانية انتقال الحق الادبي للفنان الى الورثة، وتحديد من هم المسؤولين عن هذه الحقوق بعد وفاة المؤدي، والمدة التي تُحدد لحماية هذا الاداء، وإذا كانت هذه الحقوق يجوز التصرف بها أم لا، فكان الافضل للمشرع العراقي أن يسير على نهج بقية القوانين والاتفاقيات الدولية في تحديد أبرز الخصائص للحق الادبي للفنان المؤدي .



المبحث الثاني

سلطات الحق الادبي للفنان المؤدي

يمكن إجمال السلطات الادبية التي يتمتع بها الفنان المؤدي بالتالي:

1- حق الابوة كحق ادبي للفنان المؤدي :

يقصد بحق الابوة بأنه: (نسبة الاداء الى الفنان، عن طريق ذكر اسمه على العمل الفني الذي يشترك فيه، ويعتبر حق الابوة هو نتيجة طبيعية لتكريم الانسان المبدع على ما يبذله من جهد وابداع في كل اعماله)⁽³⁰⁾. تقرر هذا الحق للمؤلف في القانون⁽³¹⁾، والاتفاقيات الدولية⁽³²⁾، وفي القضاء⁽³³⁾ لكونه صاحب المصنف الاصلي، فيجب أن ينسب اليه هذا المصنف، ولكن هذا الحق اختلف الفقه في منحه للفنان، لكون هذا العمل منقول من المؤلف، فيعمل الفنان فقط على إيصاله الى الجمهور فهل يحق للفنان أن ينسب اليه ادائه؟ وتختلف الطريقة التي يذكر فيها أسم المؤدي على الاداء، حسب نوع العمل الذي يقدمه، فقد تكون مسرحية أو اعلان دعائي أو أغنية أو رقصة، وغيرها من الاعمال الاخرى، التي تثبت على دعائم مادية ليتم نقلها الى الجمهور. وتقرر هذا الحق للفنان باتفاق اغلبيّة الفقهاء، وإجماع القوانين الوطنية وكذلك الاتفاقيات الدولية لم تهمل هذا الحق. ويعتبر حق الابوة من أهم الحقوق المعنوية التي يحصل عليها الفنان، لكون هذه الحقوق تحمي الفنان من كل اعتداء يقع عليها، ثم تكون سبب في معرفة الناس لهذا الفنان، وحصوله على المجد والشهرة الكبيرة، وكل هذا ينعكس بصورة ايجابية حتى على نوع العقود التي يبرمها فيما بعد مع المنتجين والمخرجيين⁽³⁴⁾. وفي تقسيمنا لحق الابوة نحاول أن عرض هذا الحق على اربعة اقسام وهي (حق نسبة الاداء الى الفنان، حق إحترام أسم الفنان، حق في إحترام الصفة، حق في إحترام الاسم المستعار)، سنحاول عرضها كالآتي :

القسم الاول : حق نسبة الاداء الى الفنان :

من خلال البحث في هذا الحق، يتضح أن الفنان المؤدي له سلطة ذكر أسمه على الاداء الذي يقدمه، سواء الاداء يعلن عنه بالأسم الحقيقي أو يخفي الفنان أسمه تحت أسم مستعار أو أسم فني⁽³⁵⁾. هناك جانب قليل من الفقه اكد على أن الفنان يُعلن عن أسمه حسب اهمية دوره، ففي المسرحية أو الفيلم او في الاعلان يقتصر ذكر الاسماء على الفنانين الذي يؤدون دور البطولة، أو القادرين على جذب الجمهور، لكن هذا الرأي تم انتقاده ورفضه بعد صدور قانون حماية الملكية الفكرية الفرنسي ونص صراحة على حق نسبة الاداء الى الفنان⁽³⁶⁾. فأخذ الفقه يسير على نهج القانون من حيث التأكيد على وجوب ذكر أسم الفنان على ادائه في كل الاعمال الفنية، بغض النظر عن مدى أهمية دور الفنان داخل العمل الفني. في حالات كثيرة يصعب نسبة الاداء الى الفنان، ومن هذه الحالات إذا حصل تداخل بالاداءات بحيث يصعب تحديد من هو الفنان المؤدي، ومن هو مجرد من صفة الفنان ، مثلا في مسلسل مثلت فيه الفنانة صابرين دور ام كلثوم، كان دورها يقتصر اثناء تأدية الاغنية الخاصة بأم كلثوم هو فقط تحريك شفاهها، ومثل هكذا مثال يطبق على فنان حول أغنيته الى فيديو كليب وتطلب هذا الفيديو إدخال اشخاص في الفيديو يكون دورهم جسدي فقط ، في مثل هكذا حالات اسم من يثبت على واجهة العمل الفني ؟

كان رأي الفقه هو إذا كان أماناً مصنف سمعي بصري، يحتوي على نوعين من الاداءات، أداء سمعي والاخر بصري، يجب أن يذكر أسم المؤدي البصري الى جانب أسم الفنان الذي ادى الدور السمعي، حتى لا يحدث لبس أو غموض في الاداء المعروف على الجمهور⁽³⁷⁾.

وهذه الاشكالية تقع كذلك في أداء يصدر من فرقة تحتوي على مجموعة من الفنانين فبأسم من تسجل الفرقة؟ من المتعارف عليه أن أي فرقة يكون لها أسم، فيكون هذا الاسم مملوك لكل شخص داخل الفرقة، ومن هذا نستنتج إن كل تصرف يصدر من أحد الاعضاء بأسم الفرقة يجب أن يكون حاصل على إجماع من الفرقة أو موافقة كلية منهم، أو يقومون الفنانين بإختيار شخص مفوض من قبلهم، ليمارس الاعمال نيابة عنهم⁽³⁸⁾. هذا الحق أجمع القانون والاتفاقيات الدولية على إقراره للفنان المؤدي، وفي مقدمة هذه القوانين هو قانون الملكية الفكرية الفرنسي في المادة (212) الفقرة (2) والتي نصت على (الفنان المؤدي له الحق في نسبة الاداء اليه)⁽³⁹⁾. وأشار المشرع المصري الى هذا الحق في المادة (155) والتي نصت على (الحق في نسبة الاداء الحي أو المسجل الى فنان الاداء على النحو الذي ابدعه عليه)⁽⁴⁰⁾. وسار على هذا نهج المشرع العراقي، وأشار بالنص الصريح الى حق نسبة الاداء للفنان، وهذا ما نصت عليه المادة (34) المكررة (يكون لفنان الاداء وبصورة مستقلة عن حقوق فنان الاداء المالية وحتى بعد نقل الملكية هذه الحقوق الحق في ان ينسب اليه ادائه السمعي او ادائه المثبت في التسجيل صوتي الا اذا كان الاهمال في نسب الاداء اليه تفرضه طريقة الانتفاع بالأداء وله أن يعترض على اي تشويه أو تحريف أو أي تعديل اخر لأدائه يمكن أن يضر بسمعته)⁽⁴¹⁾.

أما إتفاقية روما لسنة 1996، كما ذكرنا سابقاً، إنها لم تنطرق الى الحقوق الادبية لفنان الاداء، وإتفاقية الويبو أشارت صراحة الى حق المؤدي في نسبة ادائه اليه، من خلال نص المادة (5) والتي نصت على (الحق في نسبة ادائه اليه).

القسم الثاني : الحق في احترام اسم الفنان :

من أشكال الانتهاك التي تقع على الحقوق الادبية للفنان المؤدي هو عدم ذكر أسمه، أو ذكره ولكن بطريقة غير واضحة، أو بطريقة سريعة بحيث لا يستطيع المشاهد قراءة أسم الفنان⁽⁴²⁾.

يرى جانب من الفقه أن ذكر اسم الفنان في اعمال لم يشارك فيها، يعتبر اعتداء على أسمه، لكون ذكره في هذه الاعمال تسيء الى سمعته كفنان داخل الوسط الفني⁽⁴³⁾، أو استخدام صوت شخص آخر على صورته، مما يسبب بخلط لدى الجمهور والغموض بسبب عدم التمييز الفنان صاحب الصوت الاصلي⁽⁴⁴⁾. ولا يخفى علينا اهتمام كل من القانون والقضاء بهذا الحق الادبي وهو حق احترام اسم المؤدي، ففي المادة (212) الفقرة (2) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي⁽⁴⁵⁾ أشار الى هذا الحق، لكن المشرع في هذه المادة وقع في الخلط بين حق الابوة واحترام الاداء، في حين أن كل من هذين الحقين مستقلين عن بعضهما، أما المشرع المصري لم ينص على احترام الاسم صراحة، بل اخذ بمفهوم المخالفة حيث نص المشرع في المادة (155) على (الحق في منع اي تغيير أو تحريف أو تشويه في ادائهم)⁽⁴⁶⁾، اي نص على عدم جواز تحريف الاداء أو تغييره وهذا دليل على انه يجب احترام اسم الفنان، وأخذ بمفهوم المخالفة كذلك المشرع العراقي في قانون حماية حق المؤلف، حيث نص في المادة



(34) المكررة في الفقرة (2) على عدم جواز تحريف الاداء او تعديله او تغييره بدون اخذ من موافقة الفنان⁽⁴⁷⁾. أما القضاء في فرنسا هو الآخر الى جانب القانون الفرنسي اكد في قرارات كثيرة على حق احترام الاسم، ففي قضية للفنان كلوت ريكات (Colote Regat) حيث تم بث ادائه في نهاية التمثيل المسرحي دون أدنى اشارة لأسمه لا في واجهة العمل الفني ولا في الحصة الاذاعية المبرمجة لهذا الاخير، حيث أصدرت المحكمة الفرنسية قرارها بوجوب ذكر اسم المؤدي دلالة على احترام اسم الفنان وادائه⁽⁴⁸⁾.

القسم الثالث: الحق في احترام صفة الفنان المؤدي :

ويقصد باحترام الصفة الفنان : (هي التسميات التي يحصل عليها الشخص بسبب الاعمال المتواصلة في المجالات الفنية، وتنسب هذه الصفة الى المهنة أو العمل الذي يقوم به)⁽⁴⁹⁾، ومن خلال هذا تعريف يتضح إن الصفة هي عبارة عن المسميات التي يحصل عليها الشخص بسبب نوع الأعمال التي يمارسها مثلاً هو يعمل في مجال الموسيقى فيكون عازف، أو في مجال التمثيل يكون ممثل، والاعتداء على الصفة يكون من خلال عدم ذكرها أو ذكرها لكن بطريقة غير واضحة، أو ذكر صفة الفنان غير الصفة التي يمارس عمله فيها، مثلاً يكون هذا الفنان أطار عمله القاء شعر ولكن ذكر صفته كممثل، وهذا يعتبر اعتداء على حقه في نسبة الاداء اليه، فهذه الصفات يجب احترامها⁽⁵⁰⁾.

وأكد الفقه على ضرورة احترام صفة الفنان، وعدم ذكرها تشكل انتهاكاً للفنان وأساءة لسمعته، وفي ظل التطورات التي تحصل في الوقت الحاضر أصبح الفنان يعمل في مجالات مختلفة كفنان ومقدم ومنتج ومخرج، فبات من الضروري تحديد صفته فإذا كان ممثل، لكن تم استدعائه ليكون عريف حفل لابد من تقديمه كعريف للحفل، لأن السكوت وعدم تعريفه للجمهور، سوف يسبب التباس وخطأ، يجعلهم أمام تساؤل عن سبب حضور هذا الممثل في الحفل. وأفرد المشرع الفرنسي في حماية الصفة مشيراً إليها في قانون الملكية الفكرية، ففي المادة (212) الفقرة (2) نص بصريح العبارة على حق احترام الصفة للفنان المؤدي، على عكس كل من القانونين المصري والعراقي الذين لم يعثر على أي إشارة لهذا الحق، وهذا يعتبر نقص تشريعي، كان الأجدر على المشرعين تداركه، والإشارة الى هذا الحق، بسبب أهميته وتأثيره على حقوق الفنان المؤدي ولا سيما في ظل التطورات التي أخذت تسيطر على العالم، ونرى انعكاساتها على الملكية الفكرية بصورة عامة، وعلى الفنان بصورة خاصة، ولكون الفنان اخذ يدخل مجالات عديدة لاكتساب الشهرة وتجربة كل ما هو جديد داخل الوسط الفني.

القسم الرابع : الحق في احترام الاسم المستعار للفنان المؤدي :

يعرف هذا الحق على أنه : (كل شخص له الحق في اختلاق أسم له لكي ينسب ادائه اليه، ودون الكشف عن أسمه الحقيقي)⁽⁵¹⁾. تظهر عدة اعتبارات لإخفاء الفنان لاسمه، قد تكون اعتبارات فنية أي يحاول الفنان أن يعلن عن ادائه لمعرفة ردة فعل الجمهور أزاء عمله الفني، ويحدد نقاط الضعف التي يعمل على معالجتها فيما بعد، أو لأعتبارات عائلية أو مهنية أو سياسية⁽⁵²⁾، وإخفاء الفنان لاسمه لا يعني حرمانه من ادائه، وعدم ذكر اسمه، بل له الحق في ذكر اسمه الفني، وحمايته من أي اعتداء يقع عليه⁽⁵³⁾.

ولم نجد أي إشارة للاسم المستعار وحمايته في القانون الفرنسي، لكن القضاء في فرنسا لم يهمل هذا الحق، وفي قرارات كثيرة أكد ان للفنان الحق في اخفاء اسمه، أو استخدام أسم فني، وعلى الجميع احترام



هذا الاسم، ففي قرار صدر سنة 1955 من محكمة سين المدنية أعلنت خلاله المحكمة (أن الاسم المستعار هو أحد العناصر الشخصية للفنان، لكن القضاء قيد هذا الحق بشرط عدم مخالفة الاسم المستعار للنظام العام والآداب العامة)⁽⁵⁴⁾. وفي قرار آخر صدر من محكمة استئناف باريس في تاريخ 26 / 11 / 1997 بينت من خلاله (إن إذاعة الاغنية على الراديو دون الاشارة لأسم الفنانة ، يؤدي الى وقوع الجمهور في لبس وغموض لصعوبة تحديد من هي صاحبة الاغنية، وهنا يجعل حقها معرض للسرقة دون أي شك)، وفي قضية أخرى كانت شهيرة في ذلك الوقت، حيث كان هناك قائد اوركسترا يدير فرقة فيبيا للموسيقين أثناء الحرب العالمية الثالثة، قام هذا القائد بتسجيل سيمفونية بيتهوفن الثالثة في امريكا، ثم قامت الشركة التي تعاقد معها هذه القائد ببيع جزء من هذه الاشرطة الخاصة بالسيمفونية الجديدة الى شركات داخل فرنسا، لكن قائد اوركسترا قرر الاعتراض على هذا التصرف، بسبب تقديم الاسطوانات الى شركة فرنسية، بسبب عدم اخفاء أسمه وعدم اخذ ترخيص منه⁽⁵⁵⁾. أما القانون المصري لم يشير الى الاسم المستعار من ضمن الحقوق الادبية للفنان المؤدي، على الرغم من هذا القانون عمل على حماية الاسم المستعار للمؤلف في المادة (176) من قانون الملكية الفكرية المصري⁽⁵⁶⁾ وحتى في قرارات قضائية كثيرة صدرت من محكمة النقض المصرية اكدت على حماية الاسم المستعار للمؤلف⁽⁵⁷⁾، ولم يكن المشرع المصري هو القانون الوحيد الذي لم يشير الى حماية الاسم المستعار، كذلك قانون حماية حق المؤلف العراقي لم نجد فيه اي اشارة الى الاسم المستعار من ضمن الحقوق الادبية للفنان المؤدي. ولعل أثناء البحث عن الاسم المستعار يتبادر في ذهن الباحث تساؤل، وهو إذا كان الفنان مجهول أو يخفي اسمه تحت اسم فني أو مستعار، من الذي يكون مسؤول عن حمايته؟ بسبب صمت اغلب القوانين عن حماية الاسم المستعار للفنان المؤدي، لا يكون امامنا الا الرجوع الى النصوص الخاصة بالمؤلف، والتي اشارت بالنص الصريح الى أن الشخص المسؤول عن حماية الفنان الذي يخفي أسمه هو الناشر أو المنتج، ويتحمل مسؤولية الدفاع عن حقوقهم، وهذا هو ما ورد في المادة (113) الفقرة (6) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي⁽⁵⁸⁾، وكذلك المادة (176) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري، والمادة (28) من قانون حماية حق المؤلف العراقي التي تم ذكرها انفا .

2- احترام الاداء كحق ادبي للفنان المؤدي :

يعتبر هذا الحق من بين الحقوق الادبية التي يتمتع بها الفنان المؤدي، وهو العنصر الثاني الذي يأتي بعد احترام الاسم، وترجع هذه الاهمية لكون أن الحق الادبي هذا متعدد الاطراف، فعند الاعتداء عليه لا يسبب ضرراً للمؤدي فقط، بل للمخرج والمنتج وكل طرف شارك معه بالعمل الفني.

لكن متى تظهر الحاجة الى احترام حق الفنان المؤدي؟

إن الراي السائد فقهاً انه عند وقوع الاعتداء على أداء الفنان، يكون له الحق بالمطالبة باحترام ما قدمه من عمل، وإن صور الاعتداء على الاداء متعددة، ولا تنحصر بشكل واحد، وهذه الصور تمثل اعتداء على حق الفنان في احترام ادائه، ومنها حذف المشاهد وضم مشاهد أخرى، وكقاعدة متفق عليها من قبل الفقه والقانون إن المخرج أو المنتج أو حتى المؤلف لهم حق في أن يقدم حقهم على حق فنان الاداء، ومن هذا الكلام نستدل على أن من حق المخرج أن يقوم بحذف مشاهد واضافة مشاهد أخرى للعمل الفني الذي قام به الفنان . ويجدر التمييز بين حذف المشاهد واضافة أخرى إذا كان هدف المخرج



هو الارتقاء بالعمل الفني، وتقديمه بأجمل صورته وبين حذف المشاهد بهدف الاضرار بالفنان، ولا ننسى إن هناك عملية تقنية يمر بها العمل الفني، وهي عملية المونتاج وهذه العملية تختلف عن حذف وأضاف المشاهد، حيث عرف القضاء في فرنسا المونتاج بأنه: (بتر أو تخزين أو حذف بعض العبارات أو تغيير بعضها الآخر تقديمًا أو تأخيرًا حسب ما يراه المخرج)⁽⁵⁹⁾.

وبناء على ما تقدم نلاحظ أن حق المخرج اجراء التعديلات على العمل دون اخذ موافقة من الفنان، وإجراء المونتاج عليه وفق الاصول القانونية، يعتبر تصرف صحيح ولا يحتاج أخذ موافقة من الفنان .

لكن جانب آخر من الفقه رد على الرأي الاول انه من الافضل التوفيق بين الابداع وابتكار المخرج وعمل الفنان المؤدي⁽⁶⁰⁾. وحسب هذا الرأي أنه يجب على المخرج اخذ ترخيص من الفنان قبل ادخال

اي تعديل على العمل، ونلاحظ إن هذا الرأي كان متأثرًا بالنظام الذي كان متعارف عليه في فرنسا قبل صدور أول قانون سنة 1985، حيث كان اي تعديل يقوم به المخرج على العمل يحتاج الى أخذ ترخيص

من الفنان والاطلاع على كل تعديلات قبل أن يتم نشرها على الجمهور⁽⁶¹⁾، لكن هذا الرأي تم رده لسبب أن الفنان يدخل في عقود مع المخرج أو المنتج بالتالي يعتبر العقد المبرم مع الفنان بمثابة تنازل عن

الاداء الى المخرج، وهذا العقد كافي لقيام المخرج بكافة التعديلات دون الحاجة للرجوع الى الفنان واخذ موافقته⁽⁶²⁾. فظهر رأي متميز للأستاذ كزافييه دافيرات (Xavier Daverat) بين من خلاله إن

المونتاج يختلف عن حذف وضم مشاهد للاداء، لكون إن المونتاج عمل تقني لا بد منه، الهدف منه ترتيب العمل الفني ليظهر بصورته النهائية، ويحذف بعض العبارات ويضيف الأخرى، لكن لا يتم حذف مشاهد

كاملة، وفي عمل المونتاج لا يحتاج الى أخذ موافقة أو ترخيص من الفنان، وهذا مالا نتحدث عنه، بل حديثنا عن حذف المشاهد التي تؤدي الى تشويه العمل الفني، ويبدو العمل فني بعد الحذف ناقصاً، أو اذا

كان أصل العمل الفني هو مسلسل عائلي، لكن قام المخرج بإدخال تعديلات عليها فتحول مضمون هذا العمل من عمل فني عائلي الى عمل لا يليق بالعائلة النظر اليه، لكونه خرج عن فكرة العمل وأصبح يعبر

عن فكرة أخرى، وهنا المخرج يجب أن يلتزم بأخذ موافقة من الفنان قبل عرض هذا العمل على الجمهور⁽⁶³⁾، واذا قام بعرض العمل دون أي موافقة الفنان، فسوف تترتب عليه مسؤولية حسب نوع

العمل الذي كان بين المخرج والفنان، فاذا كان عقد فالمسؤولية تكون عقدية، أما إذا كان هذا الاداء مشوه أو محرف من قبل شخص تصرف بالأداء دون أي تصريح من الفنان، ودون أن تكون هناك علاقة عقدية

بينهم، فسوف تكون المسؤولية تقصيرية⁽⁶⁴⁾. وفي إطار الحديث عن احترام الاداء، يبرز لدينا تساؤل حول الاعلانات الدعائية التي تظهر اثناء بث المسرحيات أو المسلسلات أو الأفلام، هل تعتبر إعتداء على حق

الفنان ، ويحتاج على اساس هذا على الاعتداء للتعويض ؟ اجاب الفقيه جين ماري (jean marie Guguen) إن الهدف من هذه الاعلانات ما هو إلا (طريق تجزيء وتباعده لهذه المصنفات)، وهذا

يعني إن الهدف من هذه الاعلانات فقط تقسيم الحلقة الى أجزاء ، بين كل جزء وآخر يظهر إعلان، ولا يوجد أي إعتداء على اداء الفنان، وأكد إنه هذه الاعلانات لها مردودات ايجابية وقيمة اقتصادية، وان كان

هناك اضرار تصيب الفنان بسبب هذه الاعلانات ، فمصلحة اصحاب هذه القنوات والهيئات الاذاعة وأصحاب دور السينما هي الاولى من مصلحة الفنان المؤدي⁽⁶⁵⁾. لكن تم انتقاد هذا الرأي معتبرين إن

هذه الاعلانات إذا سببت بحذف المشاهد وضياع الفكرة على المشاهد، وعدم القدرة تمتع الجمهور بالعمل



الفني، وحولت فكرة المصنف ككل الى فكرة اخرى، يجب تعويض الفنان حسب طبيعة العمل المعقود بينهم، مؤكدين أنه اذا كان هدف الاداء هو للإعلان أو الدعاية فيجب اخذ موافقة من الفنان وبمقابل مالي على المشاهد التي استخدمها في الدعاية والاعلان، ولكن يجب الانتباه الى أن هذا الترخيص خاص بهذا الاعلان فقط، وهذا يعني إذا ارادوا استخدام هذه المشاهد في اعلانات اخرى فسوف يحتاجون الى أخذ موافقة وترخيص من الفنان مرة اخرى⁽⁶⁶⁾.

وبعد الانتهاء من موقف الفقه وتبيان تعدد آراءهم، لابد من إيضاح موقف القانون، وفي مقدمة هذه القوانين هو القانون الفرنسي والذي نص صراحة على حق احترام الاداء من خلال المادة (212) الفقرة (2) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي⁽⁶⁷⁾، وسار على هذا النهج المشرع المصري، حيث نص على حق احترام الاداء في المادة (155) والتي تبين (الحق في منع أي تغيير أو تحريف أو تشويه في ادائهم)⁽⁶⁸⁾، ولم يخالفهم الرأي القانون العراقي، بل نص على هذا الحق في المادة (34) (المكررة) في الفقرة (2) والتي نصت على (له أن يعترض على أي تشويه أو تحريف أو أي تعديل آخر لأدائه يمكن أن يضر سمعته)⁽⁶⁹⁾. أما القضاء فكان له دوره في الإشارة الى حق احترام الاداء، وذلك في قرارات كثيرة أصدرها، قبل صدور أول قانون فرنسي سنة 1985، كان القضاء يُعتبر مرشدا بالنسبة للقانون الفرنسي في اصداره لأحكامه، وأستمر على هذا العمل ليومنا هذا، ففي قرار من محكمة الاستئناف باريس في ما يتعلق بفيلم اسمه اطفال (الجنة) مخرج هذا الفيلم تعاقد مع شركة منتجة، ولما هذه الشركة أخلت في عملها، وقامت بإدخال تعديلات دون أخذ موافقة من المخرج على رغم من انها كانت ملزمة باتفاق صريح على أخذ موافقة قبل اجراء أي تعديل على هذا الفيلم، وهكذا أصدرت المحكمة حكم بترتيب مسؤولية على هذه الشركة بسبب اخلالها للاتفاق وقيامها باستغلال الفيلم وحذف مقاطع منه وإدخال مقاطع أخرى دون موافقة من مخرج أو أخذ ترخيص منه فيعتبر هذا تجاوز على نيابة التي منحها القانون للمؤدي واحترام هذا الاداء دفعا الى الاعتداء الواقع عليه⁽⁷⁰⁾، وفي قضية أخرى صدرت بتاريخ 1990/1/1 أكدت من خلاله محكمة باريس على حق الفنان المؤدي في أن يحترم ادائه، وكانت القضية متعلقة بفيلم غنائي أنجز، وتم التنازل عن حق استخدام التسجيل الذي قام به قائد الاركسترا في فيلم غنائي لصالح شركة (Erato Disque) وتنازلت هذه الشركة عن حقها الى شركة أخرى (Erato Film) وكان التنازل عن الاداء لمدة ساعة واربعين دقيقة، في حين الاداء الاوبرا كان مدته 3 ساعات واربعين دقيقة، فأعترض قائد الأوركسترا على تجزئة الاداء، وأدخال أصوات وتسجيلات لم تكن موجودة في النسخة الاصلية، فأقرت المحكمة أن حق الفنان المؤدي في أن يحترم ادائه، وأن تفرض رقابة على كل الوسائل التي تستخدم في إيصال الاداء الى الجمهور⁽⁷¹⁾، في قرار اخر صدر من محكمة النقض المصرية (قضية جورج وسوف) الذي اعترض على تشويه اغنيته (اجمل وعد) التي تم استغلالها وادائها دون رضاه في الكثير من الحفلات، فأكدت المحكمة حقه في الاعتراض على أي تصرف يشوه ادائه⁽⁷²⁾. ومن وجهة نظرنا أن حق الفنان المؤدي في أن يحترم ادائه، هو من الحقوق اللصيقة بشخصية الفنان المؤدي، التي لا يجوز التنازل عنها أو الاعتداء عليها أو تحريفها أو تغييرها، وفي حالة وقوع أي صور من الاعتداء على الفنان يحق له المطالبة بالتعويض عن تلك الاضرار التي أصابته على اساس



المسؤولية المدنية، اما مسألة تحديد اذا كانت التعديلات صالحة للأداء ام إنها تمس الاداء فتعطى هذه مهمة للقاضي من خلال تدقيق الاداء والتعديلات التي أجريت عليه. أما فيما يتعلق بالتعديلات التي يقوم بها المخرج، فنحن نؤيد ما ذهب اليه جانب من الفقه بضرورة اطلاع الفنان على كل التعديلات التي يجريها المخرج على الاداء وتدقيق في هذه التعديلات قبل نشرها، لكون بعد نشرها على الجمهور، لا يستطيع أن يتلافى هذه الاخطاء، وبالتالي سوف تشوه سمعة الفنان، وتلحق به الاضرار الادبية والمادية معاً.

3- تقرير النشر وسحبه من التداول كحق ادبي للفنان المؤدي :

يعرف حق النشر بأنه: (وضع الاداء موضع التداول لإتاحة الفرصة للجمهور من أجل الاطلاع عليه)⁽⁷³⁾. فيعتبر حق النشر وسيلة من بين الوسائل الكثيرة التي يستخدمها المؤدي لكي ينقل ادائه الى الجمهور كالتوصيل العلني، أو الاداء العلني أو البث عن طريق الاثير⁽⁷⁴⁾. إذا كان هذا الحق مقرر للمؤلف بلا منازع ودون أي خلاف فقهي، إلا إن هذا الحق اختلف الفقه في منحه للفنان المؤدي، فجانبا من الفقه رفض بالمطلق منح حق النشر للفنان المؤدي، لكون إن المشرع الفرنسي لم يشير الى هذا الحق، وهذا دليل كافي على عدم منح هذا الحق اليه، وبينوا أن سبب عدم إشارة المشرع الى هذا الحق لكون إن منح حق النشر الى الفنان المؤدي سوف يسبب اضرار للمؤلف منها اضرار مادية والاخرى أدبية، وتعارض حقوق المؤلف مع حق المؤدي، وهذا التعارض يؤدي الى تقديم حق المؤلف على بقية الحقوق لكونه صاحب المصنف الاصيل، ومن الأسباب الحقيقية للرفض هو كثرة الفنانين المؤدين في العمل الفني، أي اذا قرر الفنان أن ينشر ادائه لابد أن يأخذ موافقة من كل فنان اشترك معه في العمل وهذا الامر فيه صعوبة كبيرة على الفنان في حالة إتخاذه قرار النشر⁽⁷⁵⁾. بينما ذهب جانب آخر من الفقه الى اعتبار إن الفنان يمتلك حق النشر وهذا رأيهم كان مستند على نص المادة (212) الفقرة (3) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي، حيث نصت على حق الفنان في تثبيت ادائه واستغلاله، ومن هذا نص استنتج الفقه إنه من حق الفنان نشر ادائه⁽⁷⁶⁾، بينما استند جانب آخر من الفقه على نفس نص المادة لكن ليس حق التثبيت والاستغلال بل على حق الفنان المؤدي بإيصال ادائه للجمهور، وأكدوا أنه لطالما منح للفنان حق إيصال الاداء الى الجمهور، فهذا يعني له حق نشر اعماله الفنية⁽⁷⁷⁾ وهذا الجانب اعتبر حق النشر من ضمن الحقوق المالية للفنان المؤدي. ففي ظل هذه الآراء المختلفة عن حق الفنان في نشر ادائه، ظهر رأي مميز للفقيه تافيرو (Tafforea) وبين خلاله أنه من الممكن منح الفنان حق النشر بإحدى الوسيلتين الاولى هي بالاستناد الى نص المادة (212) الفقرة (3) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي، لكن ليس الهدف هو الحصول على المقابل المالي، وأنما يكون هدف النشر هو لمعرفة ردة فعل الجمهور أراء اعماله الفنية، فإذا كانت غير مرغوب بها فيعمل على سحبها من التداول، وإذا كانت قد لاقت إقبال الجمهور، فيعمل على تحديد الاخطاء التي وقع فيها أثناء الاداء، ثم يعمل على تصحيحها. أما الوسيلة الاخرى هي ، لكون الاداءات متعددة قد يكون اداء الفنان لوحده أو يكون اداء الفنان مشترك مع الفنانين الاخرين ، فإذا كان الاداء مشترك يتفق الفنانين فيما بينهم على اختيار ممثل لهم في حالة تقرير احد الفنانين نشر ادائه يرجع للممثل عنهم ويأخذ موافقته ويتم العمل، لكن إذا كان الاداء فردي فهنا يحق



للفنان نشر أدائه دون اخذ موافقة من أي جهة، ومن أي شخص آخر حتى ينشر أدائه⁽⁷⁸⁾. أما القانون كان صامت عن الإشارة الى هذا الحق في أي نص من نصوصه، لا ضمن الحقوق الادبية ولا الحقوق المادية، ومنها قانون الملكية الفكرية الفرنسي، أما القانون المصري فأكتفى بتعريف حق النشر في المادة (138) الفقرة (10) والتي نصت على أن حق النشر هو: (أي عمل من شأنه إتاحة المصنف أو التسجيل الصوتي أو البرنامج الاداعي أو فنان الاداء للجمهور أو بأي طريقة من الطرق)⁽⁷⁹⁾، أما المشرع العراقي لم يشير الى حق الفنان المؤدي في نشر أدائه، على الرغم انه اشار بالنص الصريح على حق المؤلف في نشر أدائه في المادة (7) من قانون حماية حق المؤلف⁽⁸⁰⁾.

وسارت على هذا المنهج الاتفاقيات الدولية التي لم تمنح هذا الحق للفنان المؤدي، وأما اكتفت بوضع مفهوم للنشر، ففي اتفاقية روما لسنة 1961 نصت في المادة (3) الفقرة (د) على تعريف النشر على أنه: (عرض نسخ عن أي تسجيل صوتي على الجمهور بكميات معقولة)، وفي اتفاقية الويبو في نص المادة (2) الفقرة (ط) عرفت النشر على أنه: (اداء مثبت أو تسجيل صوتي أو عرض نسخ عن الاداء المثبت أو التسجيل الصوتي على الجمهور بالموافقة وبشرط أن تعرض النسخ على الجمهور بكميات معقولة). أما القضاء في فرنسا كانت أرائه متباينة ولم تستقر على رأي واحد، وما بين تقرير هذا الحق للفنان وما بين رفض منحه اليه، قبل صدور قانون الملكية الفكرية الفرنسي سنة 1985، حاول القضاء الابتعاد عن مقارنة الحقوق الادبية للمؤلف بالحقوق الادبية للفنان، واعتبروا أن هناك أسباب تجعل التشابه بين الحقين صعب، ولا سيما حق الفنان في تقرير النشر⁽⁸¹⁾، ومع رفضها للسير بهذا الاتجاه إلا أنه ظهرت قرارات عديدة أكدت أن الفنان له حق النشر وفي قرار اقدم منه سنة 1956 أكد على حق الفنان المؤدي في استغلال أدائه، وكان هذا القرار صادر من محكمة استئناف باريس، والذي اعتبر حق الفنان بالنشر مستند على المادة (121) الفقرة (2) وهذه المادة تمنح للمؤلف وحده حق نشر مؤلفه، وهو الوحيد الذي يحدد طريقة الافصاح عن هذا الحق⁽⁸²⁾. لكن لم يكتفِ القضاء الفرنسي بهذا الاتجاه، حاول القضاء اعتبار حق النشر من الحقوق المالية للفنان المؤدي، وأبرز قضية تؤكد هذا الاتجاه هي بتاريخ 1977 وكانت تتعلق بمغنية سجلت ادائها كتجربة ومن أجل اختبار صوتها في مسرح الشانزليزيه، لكن مدير المسرح قرر أخذ هذه التسجيلات ونشرها بأسمه دون أخذ موافقتها مما رتب على هذا الاجراء عدم صعود الفنانة على المسرح الى حين وفاته، فعند اعتراضها على التصرف بأدائها دون رضاها، ردت محكمة باريس أن الفنان له الحق وحده في استخدام أدائه واستغلاله ونشره، وتحديد الوسائل التي يستخدمها في عمله، وفي قرار اخر صدر من محكمة باريس أكدت من خلاله أن الفنان المؤدي له الحق في تقرير النشر، وهذا القرار تمثل بمؤسسة سمعية بصرية عملت على تسجيل الاداء كان متعلق الاداء في الحياة في باريس، لكن هذه المؤسسة قررت منح مقاطع من هذا الاداء الى شركة اخرى بدون أخذ موافقة من الفنانين المشاركين في الاداء، معتبرين أن هذه المؤسسة السمعية البصرية تنازلت لها الفنانين عن حقوقهم المالية، بالتالي يحق لهم أبرام العقود دون أخذ أي ترخيص مسبق من الفنان، لكن محكمة النقض ردت على هذا الحكم، أن العقد كان مبرم بين المنتج ومقاول المهرجان، لم يكون الفنانين والممثلين طرف فيها، ولكون أن الرخصة ببدا التسجيل صدرت من أحد البلديات للمؤسسة السمعية البصرية، وبالتالي هذه البلدية ليست ممثل عن الفنانين، وإستنادا على هذا الحكم لا



يجوز استعمال الاداء بدون ترخيص من الفنان أو بموجب عقد يكون الفنان طرف فيه، وكان هذا الحكم بمثابة اقرار بحق الفنان بنشر ادائه مستندا على ما نص عليه في المادة (212) الفقرة (3)، علل القضاء استناده لهذه المادة هو أن الحق المالي المتمثل بإيصال الاداء للجمهور، ومنح ترخيص لاستخدام الاداء، والحق المالي يأتي ترتيبه بعد الحق الادبي، فأن حق النشر هو حق ادبي، وهذا يعني ان حق النشر سابق الوجود على حق إيصال الاداء الى الجمهور، ومن هذا يستدل إن القضاء لطالما قرر حق بث الاداء على الجمهور، فمن الطبيعي ان يكون له حق النشر⁽⁸³⁾، لكن هذا القرار تم انتقاده وكل القرارات التي استندت في حكمها على المادة (212) الفقرة (3)، وكان سبب الانتقاد، إن الحق في تثبيت الاداء واستغلاله وإيصاله الى الجمهور، يختلف عن الحق في النشر، والاختلاف يتمثل كون النوع الاول من الحقوق هي حقوق المالية، أما النوع الثاني من الحقوق هي حقوق أدبية مرتبطة بشخصية الفنان ولا يجوز التنازل عنها الى أي شخص هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن هناك الكثير من الحقوق يتم تثبيتها وتصل الى الجمهور دون أي إجراء من الفنان والموافقة على تثبيت الاداء لا يعني الموافقة على نشر الاداء، فكل من هذه الحقوق نطاقها الخاص بها. في حين إن هناك إتجاه آخر صدر سنة 1993 من محكمة باريس الاستئنافية، حيث نص في هذا القرار على أن إدراج فيلم اعلاني ضمن شريط الفيديو دون إذن من الفنان، فهذا⁸⁴ الاجراء لا يمثل اعتداء على حقه الادبي لطالما لم يذكر اسمه على غلاف الشريط أو الدعامة المادية، مبيناً إن الفعل الذي لا يؤدي الفنان لا يؤدي الى تشويه ادائه⁽⁸⁵⁾، وتبين خلال هذا القرار إن الفنان له الحق في اسمه واحترامه فقط، في حين نرى اهتمام القضاء الفرنسي في تقرير حق النشر للفنان المؤدي، في المقابل نرى سكوت للقضاء المصري في تقرير حق النشر للفنان.

ومن وجهة نظرنا إن حق الفنان في نشر ادائه من الصعب تقريره له، بسبب تعدد الفنانين الذين يشتركون معه في العمل الفني، حيث يكون واجب عليه أخذ موافقة من كل فنان حتى يقرر نشر عمله وليس هذا فقط في الاداءات الجماعية، بل حتى في الاداءات الفردية، وأن كان عمل الفنان لوحده لكن لا ننسى إن الفنان لكي يخرج ادائه بأفضل صورة يشترك معه المخرج والمنتج وحتى المؤلف، فيضطر الى أخذ موافقة من كل هؤلاء الاطراف حتى يحصل على حقه في نشر ادائه، ولو افترضنا إن القانون منح هذا الحق للمؤدي، كما منحه للمؤلف، فسوف يحدث التعارض بين الحقين فيؤدي هذا الاختلاف الى تفضيل حق المؤلف على حق الفنان، وهذا التفضيل يترتب اثار سلبية كثيرة منها اهمال حق الفنان، وعدم حمايته بعد نشر ادائه فيعرضه الى السرقة والقرصنة دون أن يجد نص في القانون يقوم بحمايته .

أما عن (حق الفنان في سحب ادائه) ، فسر الفقه سكوت القانون والاتفاقيات الدولية والقضاء الى عدم اعتبار السحب ضمن الحقوق الادبية التي يجب أن يتمتع بها الفنان المؤدي، وعلل الفقه إن سبب حرمان الفنان من هذا الحق هو:

1- إشتراك الفنان مع مجموعة من الفنانين، بحيث يستحيل عليهم أن يجتمعوا على اتخاذ قرار واحد في سحب الاداء من التداول.

2- هو أن العمل الذي يقدمه الفنان يكمله اشخاص آخرون بهدف اخراجه بأبهى منظر، وهم المخرج والمنتج والمؤلف، وهذا يعني قرار المؤدي في سحب الاداء يعني الحاق الضرر ببقية الاطراف الذين

تعامل معهم، وهنا يضطر الفنان الى دفع تعويض للمنتج والمخرج نتيجة الاضرار، لكن قد يكون مقدار التعويض يفوق الأمكانية الفنان المادية.

3- ومن الاسباب الاخرى هي صعوبة جمع النسخ الخاصة بالأداء من السوق بعد أن يتم نشرها⁽⁸⁶⁾.

الخاتمة:

أولاً: النتائج:

1- سبب إنفراد الفنان المؤدي وتمييزه عن بقية اصحاب الحقوق المجاورة وحصوله على الحقوق الادبية هو ناتج من المهمة التي يقوم بها والمتمثلة بنقل الاداء الى الجمهور بشكل إبداعي وجاذب للجمهور.

2- حق الفنان المؤدي على ادائه هو حق ذو طبيعة مزدوجة يتمتع بكونه يعطي للفنان نوعان من السلطات أحدها الحق الادبي فهي حقوق لا يجوز التصرف بها أو الحجز عليها ولا تخضع لنظام التقادم، والثاني هو الحق المالي التي تكون ابرز سماتها الاستغلال والتصرف والحصول على المقابل المالي ازاء استغلالها.

3- على الرغم من إجماع القوانين على عدم جواز انتقال الحقوق الادبية، لكن بينت القوانين إن الحقوق الادبية للفنان المؤدي يجوز إنتقالها للورثة لأجل هدف واحد فقط وهو حمايتها من الاعتداءات التي تقع عليها بعد وفاة الفنان.

4 - ظهرت آراء فقهية متعددة حول تشبيه الفنان المؤدي بالمؤلف، وأستندوا لعدة حجج منها تمتع كل منهما بنفس الحقوق الادبية، لكن ردت هذه الحجة لكون إن الفنان لا يمتلك من الحقوق الادبية سوى حق الدفاع عن حقه من أي تشويه أو تحريف ونسبة ادائه اليه، في حين إن المؤلف يمتلك إضافة للحقوق السابقة حق النشر والسحب من التداول.

ثانياً: التوصيات:

1- ندعو المشرع العراقي الى تعديل نص المادة (34) (مكررة) الخاصة بحقوق فناني الاداء، ويكون التعديل على خصائص الحقوق الادبية للفنان المؤدي، ونقترح التعديل أن يكون بشكل الاتي : (يتمتع فناني الاداء وورثتهم بحق أدبي أبدي لا يجوز التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلي :

1- الحق في نسبة الاداء الحي أو المسجل إلى فناني الاداء على النحو الذي أبدعوه عليه.

2- الحق في منع اي تغيير أو تحريف أو تشويه في ادائهم).

2- بسبب ندرة القرارات القضائية الخاصة بفناني الاداء داخل المحاكم العراقية، ندعو الى عقد دورات توعوية هدفها تشجيع الفنان على اللجوء للقضاء والحصول على حقوقه بدلاً من ضياعها بدون أي فائدة ترجع على الفنان.

3- ذكرنا سابقاً ان نصوص الخاصة بالفنان المؤدي المبعثرة ما بين نص المادة (5) التي أعطت وصف للفنان المؤدي، والمادة (34) (المكررة) التي شملت الحقوق الادبية والمالية للفنان، والمادة (46) التي تحدثت عن الاجراءات التحفظية للفنان، لهذا السبب ندعو المشرع العراقي العمل على جمع هذه النصوص وجعلها في قسم خاص فقط بالفنان المؤدي أو جعلها مع بقية أصحاب الحقوق المجاورة ما فيهم منتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الاذاعة في قسم منعزل عن القسم الخاص بحقوق المؤلف، ليكون المقترح هو تقسيم هذا القانون الى فصلين، الاول يكون بـ (حماية حقوق المؤلف)، والفصل الثاني خاص بـ (حماية أصحاب الحقوق المجاورة).

الهوامش

- (¹) د. تركي صقر، حماية حقوق المؤلف بين النظرية والتطبيق، ط1، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1996، ص143.
- (²) YVES, MARCLLIN, le droit francis de la proprie'te intellectuelle, Dalloz.2001,p.55.
- (³) Andri BALAET, La droit d'auteur sur ler oeuvres de peintre et de eulytur", thie Park, 1910, p.27.
- (⁴) عرف المكتب الدولي للعمل (B.I.T) الحق الادبي (هو مجموعة من الاحكام التي تسمح باحترام شخصية المؤدي عبر ادائه وهو يتضمن الحق في الاسم ، والحق في احترام الاداء) للمزيد انظر في كتاب الدكتور سعيد سعد عبدالسلام، الحماية القانونية لحق المؤلف والحقوق المجاورة ، دار نهضة، القاهرة، 2004، ص 83.
- (⁵) د. مصطفى احمد ابو عمرو، الحقوق الادبية لفناني الاداء، مصدر سابق، ص 127.
- (⁶) د. عابد فايد عبدالفتاح فايد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ط1، دار النشر، 2015، ص121.
- (⁷) انظر كذلك المادة 16 قانون حقوق المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة الاماراتي رقم (7) لسنة 2002 ، كذلك المادة 23 من قانون حماية حق المؤلف الاردني رقم(9) لسنة 2005.
- (⁸) V.art (L.212.2) La' rtiste interprete a le droit au respect de son nomd'e sa qualite' et son interpre'tation ce droit inalie'nable et imprescriptible est attaché a' sa personne .
- (⁹) المادة(155) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم (82) لسنة 2002.
- (¹⁰) المادة(34) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (3) لسنة 1971 المعدل سنة 2004.
- (¹¹) <http://www.wipo.int/treaties/en> اخر زيارة بتاريخ 2020/7/17
- (¹²) R.Professeur Plaisant ,Les convention relativention au driot moral de auteur,dalloz,1974,p.63.
- (¹³) للمزيد من القرارات في هذا الصدد انظر في الموقع الالكتروني الاتي www.legifrance.gouv.fr.hov . اخر زيارة بتاريخ 2020 /7/17
- (¹⁴) Xavier Daverat,Droit Voision de droit d'auteur ,J-CI ,1994, p.64.
- (¹⁵) L212—2(Ce droit inalienable et imprescriptible est attaché a sa personne).
- (¹⁶) في حين خالفت بعض الدول هذه الميزة واعتبرت الحق الادبي حق مؤقت ومن هذه الدول النمسا التي جعلت مدة الحماية للحق الادبي للفنان المؤدي ب50 سنة وهي نفس مدة سريان الحق المالي للفنان، والبرتغال تكون مدة حمايته للحق الادبي اربعين سنة، اما اسبانيا وفق قانونها المرقم (1) لسنة 1996 في المادة (107) اكدت ان الحق الادبي يستمر لمدة عشرين سنة من وفاة الفنان ثم يتحول الى الملك العام.
- (¹⁷) www.legifrance.gouv.fr.hov.
- (¹⁸) Bernard Edlman ,op.cit, 1993, p 60.
- (¹⁹) رمزي رشاد عبد الرحمن ، مصدر سابق ، ص 284.
- (²⁰) المادة (155) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002.
- (²¹) المادة (34) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم(3) لسنة 1971 المعدل سنة 2004.
- (²²) د. حميد محمد علي اللهيبي، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية في اطار منظمة التجارة العالمية ، المركز القومي للإصدارات القانونية، القاهرة، 2011، ص529.
- (²³) ويقول الفقيه دافيرات (Devaret)، ان الحقوق الادبية بين الفنان المؤدي والمؤلف مختلفة من حيث انتقالها الى الورثة فقط او انتقالها الى الورثة والموصي لهم، حيث بين دافيرات ان الحق الادبي للمؤلف ينتقل الى الورثة والموصي لهم ، في حين ان الحق الادبي للمؤدي ينتقل الى الورثة فقط ، وعلل رأيه هذا ان ورثة المؤلف قد لا يكون

لديهم معرفة في ادارة حقوق مورثهم ، فيتحمل هذا العبء الموصى لهم ، في حين الحق الادبي للمؤدي لا ينتقل الا الى الورثة ولعل سبب هو أن العمل الفني الذي يؤديه المؤدي تتعدد اطرافه ، بالتالي تحدث خلافات بين الموصى لهم والورثة ، وهذا يؤدي الى ضياع حقوق الفنان المؤدي ،ولهذا السبب اقتصر انتقال هذا الحق الى الورثة فقط للمزيد انظر:

Xavier Daverat ,op.cit , p.321.

(²⁴) L212—2(Il est transmissible a ses heritiers pour la protection de li'nterpretation et de la memoire du de'funt) .

(²⁵) المادة (155) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (82) لسنة 2002 .
 (²⁶) المادة(46) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم 3 لسنة 1971 والمعدل سنة 2004.
 (²⁷) اول اتفاقية سمحت بانتقال الحقوق المعنوية للورثة هي اتفاقية برن الخاصة بحماية المصنفات الادبية والفنية سنة 1886 ، كذلك اتفاقية العالمية الخاصة بحقوق المؤلف (اتفاقية جنيف لسنة 1952) التي لم تنص صراحة على انتقال الحقوق المعنوية للورثة لكن يفهم ضمنا بين ثانيا نصوصها ، واتفاقية باريس الخاصة بحماية الملكية الصناعية لسنة 1883 اشارت بشكل خفي في المادة (14/ 1) يمكن الانتقال الحقوق المعنوية الى الورثة ، للمزيد انظر في نور عيسى الهندي ، انتقال حقوق الملكية الفكرية الى الورثة في ضوء المعاهدات الدولية ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والقانونية، المجلد 10، العدد 1، السنة 2013 ، ص55.
 (²⁸) د. نصير لفته صبار، عقد البحث العلمي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية القانون، جامعة بغداد، 2000، ص98.

(²⁹)L212-2(Ce droit inalienable et imprescriptible est attaché a sa personne).

(³⁰) د. شحاته غريب شلقامي، الملكية الفكرية في القوانين العربية(دراسة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة ولخصوصية حماية برامج الحاسب الالي)، ط1، دار الجامعة الجديدة، 2009، ص150.
 (³¹) نصت المادة (113) الفقرة (1) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة 1992، والمادة (143) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002، والمادة (28) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم 3 لسنة 1971 المعدل سنة 2004 .

(³²) ابدت اتفاقية برن الخاصة بحماية المصنفات الفنية والادبية اهتمامها بحقوق المؤلف، ففي المادة (6) الفقرة (1) نصت على حق المؤلف في نسبة مصنفه اليه . والاتفاقية العربية لحقوق المؤلف التي عقدت في العراق بتاريخ (1981) وصادقت عليها الاردن في تاريخ (1987) نصت ايضا على حق نسبة المصنف للمؤلف في المادة (6) .
 (³³) (أبرز صور التمتع بحق الأبوة . حق المؤلف في ذكر اسمه على المصنف وفي مواد الدعاية عنه . ثبوته له دون حاجة إلى إبرام اتفاق على ذلك) صدر هذا القرار من محكمة النقض المصرية / الدائرة التجارية ، الطعن رقم 11 لسنة 83 القضائية، تاريخ الجلسة 2018 /3/8 .

(³⁴) د. عصمت عبد المجيد بكر، نحو التنظيم القانوني للحقوق المجاورة لحقوق المؤلف العراقي ، مجلة حمورابي ، مجلة نصف سنوية تصدرها جمعية القضاء العراقي، العدد (2)، السنة الاولى، 2019، ص 84 .
 (³⁵) جاسم محمد عكلة، الملكية الفكرية وادوارها المتعددة، الاتحاد العربي لحماية حقوق الملكية الفكرية حقوق الملكية الفكرية في الجمهورية العراقية، بغداد، 2013، ص 125.

(³⁶) Andre Bertrand, La Musique et le droit de Bascha internet,Litic 2002 ,p.284.

(³⁷) مصطفى احمد ابو عمرو، حقوق الفنان، مصدر سابق، ص 177 .
 (³⁸) اصلاح عثمان بصبوص، الحماية المدنية للحقوق المجاورة لحق المؤلف (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات الفقهية والقانونية، جامعة ال بيت، الاردن، 2000، ص 22 .
 (³⁹) المادة (212) من قانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة (1992) .
 (⁴⁰) المادة (155) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002 .

(⁴¹) المادة (34) مكررة من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (3) لسنة (1971) معدل سنة 2004 .
 (⁴²) Henri Desbois, Les droit dits voisins du droit d'auteur mélanges, p.637.

(⁴³) مصطفى احمد ابو عمرو، حقوق الفنان، مصدر سابق، ص 178.

(⁴⁴) المصدر نفسه، ص 179.

(⁴⁵) V.art (L.212.2) La' rtiste interprete a le droit au respect de son nomd'e sa qualite' et son interpre'tation ce droit inalie'nable et imprescriptible est attaché a' sa personne .

(⁴⁶) المادة (155) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم (82) لسنة 2002.

(⁴⁷) المادة (34) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (3) لسنة 1971 المعدل سنة 2004.

(⁴⁸) كذلك قضية حدثت بتاريخ 2000/8/8 اعتدى شخص اسمه (هامرتون) من ولاية فلوريدا على اسم الفنان المشهور (هنري ريكس جمين) بأخذ اسمه وجعله تسمية للموقع الالكتروني الخاص به ، فطالبت ورثة الفنان بأغلاق هذا الموقع ومطالبة هامرتون بالتعويض لكونه اخذ اسم الفنان بسوء نية ، فقررت لجنة التحكيم تابعة للولايات المتحدة غلق الموقع وطرده من شبكة الانترنت.

(⁴⁹) د. رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص 484 .

(⁵⁰) انظر كذلك المادة (24) من قانون ملكية الفكرية الاردني رقم (9) لسنة (2005) .

(⁵¹) صلاح الزين الدين، احكام حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في القانون القطري، مجلة كلية القانون الكويتية العالمية، العدد 13، السنة الرابعة، كلية القانون، جامعة قطر، 2016، ص 174.

(⁵²) مصطفى احمد ابو عمرو، حقوق الفنان، مصدر سابق، ص 169 .

(⁵³) مثال على اخفاء الاسم هو الامير خالد الفيصل الذي كان ينشر اشعاره بأسم مستعار وهو (دايم السيف) ، وكان هذا الاسم مشتق من اسمه حيث يقصد ب(دايم) هو خالد، اما السيف فتدل على (الفيصل)، واستمر بنشر اشعاره بهذا الاسم المستعار حتى اشتهر بهذا الاسم . كذلك الفنان عاصي الحلاني الذي كان اسمه الحقيقي محمد، لكن اختار اسم عاصي الحلاني كاسم فني له .

(⁵⁴) (Doit etre protégé quelles que soient sa durte, ss notorité dès lors qu'il n'est pas contrair à l'ordre public ni aux bonnes moeur).

للمزيد انظر في الموقع الالكتروني الاتي

www.legifrance.gouv.fr.hov.

(⁵⁵) سمير فرناني بالي، مصدر سابق، ص 119.

(⁵⁶) المادة (176) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم (82) لسنة (2002) نصت على (يعتبر مؤلف المصنفات التي لا تحمل اسم المؤلف او التي تحمل اسم مستعار مفضلا للنشر لها في مباشرة الحقوق المنصوص عليها في هذا القانون مالم يعين وكلا اخر او يعلن عن شخصه ويثبت صفته).

(⁵⁷) في مسرحية (شاهد ما شفش حاجة) عمل المنتج على الاعلان عن المسرحية دون ذكر اسم المؤلف ، فقرر المؤلف رفع دعوى على المنتج لعدم ذكره لاسم المؤلف لكون اسمه كان مستعار فدافع المنتج عن فعله بالقول انه كان يستعمل اسم مستعار ضانا انه لا يريد ان يعلن عن اسمه ، فعندما رفع الدعوى قامت المحكمة بقبول الدعوى، فقررت (الزام المنتج بذكر اسم المؤلف لكونه صاحب المصنف الاصلي ومالك المسرحية وهذا يعتبر من الحقوق التي يتمتع بها المؤلف ولا خلاف فيها، والزامه بدفع التعويض عن الضرر الادبي الذي تعرض له بسبب عدم ذكر اسمه على مصنفه)، صدر هذا القرار محكمة النقض المدنية/جلسة 7 / 1987 رقم الطعن 1352 .

(⁵⁸) L.(113_6) Les auteurs des oeuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article L. 1-111. Ils sont représentés dans l'exercice de ces droits par l'éditeur ou le publicateur originaire, tant qu'ils n'ont pas fait connaître leur identité civile et justifié de leur qualité. La déclaration prévue à l'alinéa précédent peut

être faite par testament ; toutefois, sont maintenus les droits qui auraient pu être acquis par des tiers antérieurement. Les dispositions des deuxième et troisième alinéas ne sont pas applicables lorsque le pseudonyme adopté par l'auteur ne laisse aucun doute sur son identité civile.

(⁵⁹) د. رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص 348.

(⁶⁰) مصطفى احمد ابو عمرو، حقوق الفنان، مصدر سابق، ص 186 .

(⁶¹) كلود كلومبيا، مصدر السابق، ص 192.

(⁶²) Guguen jean marie, op.cit , p.281

(⁶³) Xavier Daverat, op.cit, p.285.

(⁶⁴) في قرار صدر من محكمة النقض الفرنسية سنة 1978 اعطت الحق للفنان المؤدي تدمير نسخ من العمل الذي ادخل عليه تعديلات من قبل المخرج وسببت هذه التعديلات ضرر للفنان

(Néanmoins le créancier a le droit de demander que ce qui aurait été fait par contravention à l'engagement, soit détruit ; et il peut se faire autoriser a le détruire aux dépens du débiteur, sans préjudice des dommages et intérêts s'il y a lieu) .

للمزيد انظر : www.legifrance.gouv.fr.hov

(⁶⁵) (semble que l'insertion de séquences publicitaires dans une cuvre audiovisuelle consiste à fragmenter et entrecouper cette auvre, mais on te peut pas dire qu'il y a amputation car aucun passage n'est retiré du film), jean marie Guguen, op.cit,p.293.

(⁶⁶) (Le fait d'accepter de youer spécifiquement dans un film publicitaire, n'emporte évidemment pas l'autorsation d'utiliser les images de film de fiction dans toute publicité), Xavier Daverat , op.cit , p.321.

(⁶⁷)L212_2 (L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation. Ce droit inaliénable et imprescriptible est attaché à sa personne. Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mnémoire du défunt. Article) .

(⁶⁸) المادة 155 من قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002.

(⁶⁹) المادة (34) من قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (3) لسنة 1971 المعدل 2004.

(⁷⁰) د. عبدالرشيد مأمون والدكتور محمد سامي عبدالصادق ، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية الجديد رقم (82) لسنة 2002، الكتاب الاول، حقوق المؤلف، دار النهضة، 2004، ص 315.

(⁷¹) اسامة نائل المحسين، الوجيز في حقوق الملكية الفكرية وفق التشريع الاتحادي الاماراتي، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 134.

(⁷²) سمير فرناني بالي، مصدر سابق، ص 118.

(⁷³) محمد حسام محمود لطفي، حق الاداء العلني للمصنفات الموسيقية (دراسة مقارنة)، مجلد 76 ، العدد 401، كلية الدراسات القانونية العليا، 1985، ص 158 .

(⁷⁴) نجوى ابو هيبه، مصدر سابق، ص 45.

(⁷⁵)Henri Desbois , op.cit , p. 470 .

(⁷⁶) مصطفى احمد ابو عمرو، مصدر سابق، ص 186 .

(⁷⁷)TAFFOREA , op.cit, p. 427 .

(78) رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص 421.
 (79) المادة (138) الفقرة (10) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم (82) لسنة 2002 .
 (80) المادة (7) من قانون حماية المؤلف العراقي رقم 3 لسنة 1971 والتي نصت على حق النشر للمؤلف (للمؤلف وحده الحق في تقرير نشر مصنّفه وفي تعيين طريقة هذا النشر وله ايضاً الحق في الانتفاع من مصنّفه بأية طريقة مشروعة يختارها، ولا يجوز لغيره مباشرة هذا الحق دون اذن سابق منه او ممن يؤول اليه هذا الحق).
 (81) د. رمزي رشاد عبد الرحمن، مصدر سابق، ص 491 .

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

(83) مصطفى احمد ابو عمرو، حقوق الفنان، مصدر سابق، ص 188 .

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

(86) اصلاح عثمان بصبوص ، مصدر سابق ، ص 250 .

References

اولاً: الكتب

- 1- د.أسامة نائل المحسين، الوجيز في حقوق الملكية الفكرية وفق التشريع الاتحادي الاماراتي، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
- 2- د.تركي صقر، حماية حقوق المؤلف بين النظرية والتطبيق، ط1، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1996.
- 3- د.جاسم محمد عكلة، الملكية الفكرية ودوارها المتعددة، الاتحاد العربي لحماية حقوق الملكية الفكرية حقوق الملكية الفكرية في الجمهورية العراقية، بغداد، 2013.
- 4- د.حميد محمد علي اللهيبي، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية في اطار منظمة التجارة العالمية ، المركز القومي للإصدارات القانونية، القاهرة، 2011.
- 5- رمزي رشاد عبد الرحمن الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف ، دار الجامعة الجديدة ، الاسكندرية ، 2008 .
- 6- د. سعيد سعد عبدالسلام ود.محمد سامي، الحماية القانونية لحق المؤلف والحقوق المجاورة ، دار نهضة العربية، القاهرة، 2004.
- 7- سمير فرناني بالي، قضايا القرصنة التجارية والصناعية والفكرية، ج1، ط1، منشورات الحلبي الحقوقية، لبنان، 2001.
- 8- شحاته غريب شلقامي، الملكية الفكرية في القوانين العربية (دراسة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة ولخصوصية حماية برامج الحاسب الالي)، ط1، دار الجامعة الجديدة، 2009.
- 9- عابد فايد عبدالفتاح فايد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ط1، دار النشر، 2015.
- 10- كلود كلومبييه ، المبادئ الاساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم (دراسة مقارنة)، ترجمة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، يونسكو، 1995.
- 11- د.مصطفى احمد ابو عمرو، حقوق فنّان الاداء (الحق الادبي والمالي للممثل والمؤدي والعازف المنفرد وغيرهم من اصحاب الحقوق المجاورة دراسة مقارنة) ، ط1، دار الجامعة الجديدة للنشر ، اسكندرية ، مصر ، 2005.
- 12- د.محمد حسام محمود لطفي، حق الاداء العلني للمصنفات الموسيقية (دراسة مقارنة)، ط1، هيئة الكتب المصرية، القاهرة، 1987.
- 13 د.نجوى ابو هيبه، الحقوق المجاورة لحق المؤلف في ضوء قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002، ط1، دار النهضة العربية، الاسكندرية، 2005.

ثانياً: الرسائل والاطاريح:

- 1- اصلاح عثمان بصبوص، الحماية المدنية للحقوق المجاورة لحق المؤلف (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات الفقهية والقانونية، جامعة ال بيت، الاردن، 2000.
- 2- نصير لفته صبار، عقد البحث العلمي، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية القانون، جامعة بغداد، 2000.

ثالثاً: البحوث والمجلات:

- 1- د.صلاح الزين الدين، احكام حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في القانون القطري، مجلة كلية القانون الكويتية العالمية، العدد 13، السنة الرابعة، كلية القانون، جامعة قطر، 2016.
2. د. عصمت عبد المجيد بكر، نحو التنظيم القانوني للحقوق المجاورة لحقوق المؤلف العراقي، مجلة حمورابي، مجلة نصف سنوية تصدرها جمعية القضاء العراقي، العدد (2)، السنة الاولى، 2019.

رابعاً: القوانين الوطنية:

- 1- قانون الملكية الفكرية الفرنسي لسنة 1992 .
- 2- قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002 .
3. قانون حقوق المؤلف واصحاب الحقوق المجاورة الاماراتي رقم (7) لسنة 2002.
4. قانون حماية حق المؤلف الاردني رقم (9) لسنة 2005 .
- 5- قانون حماية حق المؤلف العراقي رقم (3) لسنة 1971 المعدل سنة 2004

خامساً: مواقع انترنت:

- 1- www.legifrance.gouv.fr.hov.
- 2- <http://www.wipo.int/treaties/en>

سادساً: الكتب الفرنسية:

- 1- Andre Bertrand, La Musique et le droit de Bascha internet,Litic 2002 .
- 2 -Andrei Balaet, La droit d'auteur sur ler oeuvres de peintre et de eulytur", thie Park, 1910
- 3- HENRi Desbois, Les droit dits voisins du droit d'auteur mélanges.
- 4- PAUL TaFFOREAU, le droit voision de l' interpre'te d' oeuvres musicales en droit franc'ais , paris ll , 1994.
- 5- jean Marie Guguen , Les cintrast de la musique, IRMA,2001.
- 6- Professeur Plaisant ,Les convention relativention au driot moral de auteur,dalloz,1974.
- 7- Xavier Daverat,Droit Voision de droit d'auteur ,J-CI ,1994.
- 8 – YVES GAUTIER, Propriété littéraire et artistique(droits voisins),3me éd,Unesco, 1999.

The Content of the moral right of the performers (Comparative Study)

Sura Hussein Jaber

ASS.PR.DR. Tariq Kazem AJeel

TARK1980-2005@yahoo.com

Surahus1995@gmail.com

Abstract

This research deals with the legal nature enjoyed by the artist performer by referring to the Iraqi Copyright Protection Act of 1971 and amended in 2004, the Egyptian Intellectual Property Act No. 82 of 2002, and the French Intellectual Property Act No. 75 of 1992, 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.