

الحق المعنوي لفنان الأداء والقانون الواجب التطبيق عليه

أ.قصور يمينية

جامعة الجلفة

مقدمة:

يعتبر فنان الأداء أحد أصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف، حيث عرفته المادة 108 من الأمر 03-05 الصادر في 19 يوليو 2003 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أنه: «الممثل والمغني والموسيقي والراقص، أو أي شخص يمارس التمثيل أو الغناء أو الإنشاد أو العزف أو التلاوة أو يقوم بأي شكل من الأشكال بأدوار مصنفاة فكرية أو مصنفاة من التراث الثقافي التقليدي»، وهو على غرار المؤلف يتمتع بحقوق معنوية وأخرى مالية، لكن حقوقه المعنوية تختلف في مداها عن تلك التي يتمتع بها المؤلف.

فما هي الحقوق المعنوية لفناني الأداء؟ وما هو القانون الواجب التطبيق عليها حال اتصالها بعنصر أجنبي؟ وهو ما سنحاول الإجابة عنه من خلال التقسيم التالي:

المبحث الأول: مفهوم الحق المعنوي لفنان الأداء:

سوف نتناول مفهوم الحق المعنوي في الاتفاقيات الدولية ثم في التشريعات الوطنية، وموقف كل من الفقه والقضاء في ذلك.

المطلب الأول: الحق المعنوي لفنان الأداء في الاتفاقيات الدولية:

1- اتفاقية روما 1961:

من الغريب أن لا نجد أي نص في اتفاقية روما لسنة 1961 يقرر الحق المعنوي لأصحاب الحقوق المجاورة. لاسيما وأن المشروع التمهيدي لهذه الاتفاقية الذي تمخض عن لجنة خبراء روما لسنة 1951 يتضمن في مادته الخامسة النص على منح فناني الأداء مكنة الاعتراض على بث أدائهم أو تسجيلها أو استنساخها عندما يكون هناك إضرار بشرفهم أو بسمعتهم.

إلا أن هذا النص تم حذفه في المشاريع اللاحقة لاتفاقية روما، كمشروع OIT ومشروع موناكو لسنة 1956⁽¹⁾. ويرجع البعض⁽²⁾ سبب ذلك إلى تخوف الدول من عدم انضمام الولايات المتحدة الأمريكية وإنجلترا مثلما حدث في اتفاقية برن لسنة 1886 الخاصة بحق المؤلف، نتيجة عداء هذه الدول للحق المعنوي⁽³⁾ - كما سنرى - ولهذا يقرر بعض الكتاب⁽⁴⁾ - وبحق - أن الحماية الممنوحة في اتفاقية روما لأصحاب الحقوق المجاورة تبقى ضعيفة، وأقل دليل على ذلك عدم الاعتراف بالحق المعنوي لهؤلاء المعاونين على الإبداع الفني والأدبي.

2- اتفاقية الويبو لسنة 1996:

نص اتفاقية الويبو على الحق المعنوي لفناني الأداء في مادتها الخامسة فقرة (أ) كما يلي « بغض النظر عن الحقوق المالية لفنان الأداء بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق، فإن فنان الأداء يحتفظ، فيما يتعلق بأدائه السمعي

الحي أو أدائه المثبت في تسجيل صوتي، بالحق في أن يطالب بأن ينسب أدائه إليه إلا في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن نسب الأداء تملية طريقة الانتفاع بالأداء، وله أيضا الحق في الاعتراض عن كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لأدائه يكون ضارا بسمعته»⁽⁵⁾.

المطلب الثاني: الحق المعنوي لفنان الأداء في القوانين الوطنية:

1- القانون الفرنسي:

تنص المادة 2- L212 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي على أنه: « لفنان الأداء الحق في احترام اسمه، صفته وأدائه. وهو غير قابل للتصرف فيه، ولا للتقادم ولصيق بشخصيته »⁽⁶⁾.

2- القانون المصري:

إذ نجد المادة 155 من قانون الملكية الفكرية رقم 82 لسنة 2002 تنص على أن: « يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبي أبدي لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلي:

1. الحق في نسبة الأداء الحي أو المسجل إلى فنان الأداء، على النحو الذي أبدعوه عليه.
2. الحق في منع أي تغيير أو تحريف أو تشويه في أدائهم ... ».

3- القانون الجزائري:

لم ينص المقتنن الجزائري صراحة على الحق المعنوي لأصحاب الحقوق المجاورة في قانون 97-10⁽⁷⁾ إلا أنه استدرك هذا النقص في قانون 03-05 الصادر في 19 يوليو 2003 بنصه في المادة 112 على الحق المعنوي لفنان الأداء كالاتي: « يتمتع الفنان المؤدي أو العازف عن أدائه بحقوق معنوية له، الحق في ذكر اسمه العائلي أو المستعار وكذلك صفته إلا إذا كانت طريقة استعمال أدائه لا تسمح بذلك.

وله الحق في أن يشترط احترام سلامة أدائه والاعتراض على أي تعديل أو تشويه أو إفساد من شأنه أن يسيء إلى سمعته كفنان أو إلى شرفه.

الحقوق المعنوية غير قابلة للتصرف فيها وغير قابلة للتقادم ولا يمكن التخلي عنها». وبالنظر إلى مختلف النصوص القانونية التي تقرر منح أصحاب الحقوق المجاورة حقوقا ذات طابع معنوي، يمكن القول بصفة عامة أن إقرار هذا النوع من الحقوق قاصر على فئة فنان الأداء دون غيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة. مما يدعو للتساؤل عن علة ذلك.

فحقوق فنان الأداء هي التي تبدو أكثر قربا من حقوق المؤلفين نظرا لما ينطوي عليه دورهم من إبداع شخصي، فالعمل الذي يقوم به فنانو الأداء ليس عملا صناعي الطابع، في حين أن هذا هو الحال بالنسبة لمنتجي الدعامات أو هيئات الإذاعة⁽⁸⁾. أي أن الاختلاف في الطبيعة الموجود بين أداء الفنان ونشاط باقي أصحاب الحقوق المجاورة يبرر عدم الاعتراف لهم بالحق المعنوي⁽⁹⁾.

كما أن رفض الاعتراف لمنتجي التسجيلات السمعية والسمعية البصرية وهيئات البث السمعي والسمعي البصري بحقوق معنوية ناتج عن كون هؤلاء، هم أشخاص اعتبارية - في الغالب - خلافا لفنان الأداء الذي

يكون دائما شخص طبيعي - كما سبق البيان - ومن الصعوبة الاعتراف للشخص الاعتباري بالحق المعنوي خلافا للشخص الطبيعي⁽¹⁰⁾.

ولما كان الأمر كذلك فإن دراستنا في هذا المطلب ستنبص أساسا على الحق المعنوي لفناني الأداء. هذا الحق الذي لا يرد له تعريف في ما أوردناه من نصوص قانونية إلا من خلال المكينات التي يخولها لصاحبه من جهة، وخصائصه من جهة ثانية⁽¹¹⁾.

الطلب الثالث: مكينات الحق المعنوي لفنان الأداء:

إن الحق المعنوي لفنان الأداء مبني على نمط الحق المعنوي للمؤلف مع بعض الفروق الطفيفة الناتجة عن الاختلاف بين النظامين القانونيين، إذ نجد أن مقني أغلب الدول يعترفون لفنان الأداء بالحق في احترام الاسم والحق في احترام الأداء، دون الحق في الكشف والحق في السحب⁽¹²⁾. وهذا ما نبينه فيما يلي:

أولا: الحق في احترام الاسم: le droit au respect du nom

ويسمى أيضا الحق في التعريف *droit à l'identité* وهو الحق المؤدي في أن ينسب الأداء له، وأن يعرض ويقدم للجمهور بالاسم الذي اختاره سواء كان اسمه الحقيقي أو اسم مستعار كالأسماء الفنية مثلا⁽¹³⁾. ومن التطبيقات القضائية لحق المؤدي في احترام اسمه، نجد قضية الفنان Colette Raget حيث تم بث أدائه في نهاية تمثيل مسرحي، دون أدنى إشارة لاسمه، لا في الدعامة التي تحمل الأداء، ولا في الحصة الإذاعية المبرجة لهذا الأخير⁽¹⁴⁾.

أما بالنسبة للقضاء المصري، فنشير إلى قضية الملحن فؤاد حلمي الذي احتج أمام المحاكم بسبب عدم كتابة اسمه كملحن أغنية " تسأل ليه عليّ " لفائزة أحمد على أشرطة كاسيت طرحتها شركة صوت الفن⁽¹⁵⁾. ويرى البعض أن هذا الحق محدود في الغالب من حيث كيفية ذكر الاسم ومكانه وذلك بالرجوع للأعراف المهنية السليمة " les usages hommètes de la profession "، فالإعلان عن فيلم سينمائي مثلا لا يقتضي بالضرورة ذكر أسماء كل المشاركين فيه⁽¹⁶⁾. كما أن هذا الحق يخول لفناني الأداء مكنة الاعتراض عن ذكر أسمائهم على أداءات لم يشاركوا فيها *l'attribution inexactes*، كما هو الحال في قضية الممثل الشهير Claude Piéplu التي تلخص وقائعها في أن مؤسسة دعاية استعملت صوت شخص يقلد هذا الممثل تاركة اعتقاد في الأذهان أن هذا الممثل هو من يشد بإنتاجه الفني، فقرر القضاء الفرنسي في 3 ديسمبر 1975 أن من حق هذا الممثل الدفاع عن اسمه⁽¹⁷⁾. وفي نفس السياق نجد أيضا "المطربة التونسية لطيفة" التي رفعت دعوى ضد إحدى شركات الكاسيت لطرح هذه الأخيرة باسمها ألبوم (باكتب لك) بغناء ليس من صوته⁽¹⁸⁾.

وبالنظر لنص المقنن الفرنسي في المادة 212-2 والجزائري المادة 112 التي أشرنا إليها آنفا. نجد أنهما لم يكتفيا بالحق في احترام اسم المؤدي، بل وأيضا صفته وهذا خلافا للتشريع المصري.

ويرى البعض أنه يُقصد بالصفة في مجال الحقوق المجاورة تلك الألقاب التي يكتسبها الشخص من جراء العمل الجاد والمتواصل في المجال الفني⁽¹⁹⁾.

ثانياً: الحق في احترام الأداء: le droit au respect de l'interprétation

وهو من أهم مكنات الحق المعنوي لفنان الأداء. ذلك أنه يهدف للحفاظ على الأداء ذاته من كل تحريف أو تشويه أو تعديل من شأنه المساس بشرف الفنان وسمعته المهنية، ويتفق أغلب الكتاب⁽²⁰⁾، على أن هذا الحق - من حيث الممارسة - محدود في الغالب بالحق المعنوي للمؤلف، فالفنان لا يستطيع - مثلاً - أن يعارض ما يقرره المخرج من حذف للمشاهد التي تحوي أدائه لأن المؤلف هو من يقرر في الأخير الحالة التي يتم فيها كشف المصنف⁽²¹⁾، وذلك تطبيقاً لمبدأ أولوية حق المؤلف على الحقوق المجاورة الذي كرسه الاتفاقية الأم في مجال الحقوق المجاورة - اتفاقية روما - وكذا أغلب القوانين الوطنية.

ولقد أكد القضاء الفرنسي على الحق في احترام الأداء، ومن ذلك أنه أعطى الحق للمغني في الاحتجاج إذا مزجنا صوته مع صوت لفنان آخر بدون إذنه، أو أن صورته تخرج مشوهة بشكل يفسد سمعته⁽²²⁾. كما تستطيع ممثلة ما أن تعارض كل ما من شأنه إضافة لمشاهد لم تكن موجودة في السيناريو الأصلي، تمس بشرفها وسمعتها الفنية⁽²³⁾.

ومن القضاء اللبناني نجد قضية المغني " جورج وسوف " الذي اعترض على تشويه أغانيه من شريط " أجمل وعد " التي تم التقاطها بدون رضاه من بعض حفلاته⁽²⁴⁾.

ثالثاً: مدى تمتع فنان الأداء بالحق في الكشف والحق في السحب:

أ- الحق في الكشف: le droit de divulgation

يعرّف البعض⁽²⁵⁾ الحق في الكشف بأنه « ذلك الحق الذي به يقرر فنان الأداء صلاحية أدائه لنقله للجمهور بأي شكل من أشكال النقل ».

ولقد اعترف القضاء الفرنسي بهذا الحق لصالح فنان الأداء منذ سنة 1955⁽²⁶⁾، في قضية francind، حيث تم التقاط مشاهد لبعض الممثلين أثناء فترة استراحتهم وهم يقومون بالأداء في فيلم "la minute de vérité" وتم نقلها إلى الجمهور دون موافقتهم.

وفي قضايا لاحقة أهمها قضية المغنية Maria Callas⁽²⁷⁾ تم تقرير حق فنان الأداء في الكشف بشكل واضح، حيث اعترضت عائلة هذه المغنية - بعد وفاتها - على تسجيل بعض الاختبارات التي أجرتها على صوتها من طرف أمين عام مسرح الشانزليزيه ونشرها لحسابه الخاص دون علم منها. إلا أن أغلب الكتاب يرون - وبحق - بأن فنان الأداء لا يتمتع بالحق في الكشف خلافاً للمؤلف.

وبوعز بعضهم⁽²⁸⁾ سبب ذلك إلى أن المؤلف يلتصق المصنف به ويكون تعبيراً عن شخصيته، لذلك يكون من الطبيعي أن يستقل وحده بقرار نشره من الأدوار وتشارك عدة عناصر في إخراج العمل كما في الأفلام أو

المسلسلات أو الحفلات الغنائية أو المسرحيات، لذا من المستحيل عملاً إعطاء صاحب كل عنصر من هذه العناصر حق التصرف فيه بالكامل إذ يمثل ذلك إهداراً لحقوق باقي المشاركين معه.

أما البعض الآخر⁽²⁹⁾ فيرجع سبب عدم الاعتراف لفنان الأداء بالحق في الكشف إلى أن التوقيع على العقد الذي يبرمه الفنان مع المنتج غالباً ما يكون بمثابة ترخيص بالكشف عن المصنف، خلافاً للمؤلف الذي يحق له وحده أن يتيح مصنفه للجمهور في الوقت الذي يشاء. وهذا ما يبرر عدم تقرير الحق في الكشف لصالح فنان الأداء بشكل أكيد في النصوص القانونية لمقني أغلب الدول⁽³⁰⁾.

ب- الحق في السحب: le droit de retrait:

خلافاً للحق في الكشف، نجد أن القضاء الفرنسي لم يعترف للفنان بالحق في سحب الأداء من التداول حتى ولو طرأت أسباب جديدة لذلك كأن يكون المصنف السمي البصري غير متوافق مع شخصيته⁽³¹⁾.

كما أن المقنن⁽³²⁾ هو الآخر لم يعطي لفنان مثل هذا الحق، ويرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الدور الذي يؤديه الفنان، حيث يقوم عمله على الاشتراك - كما ذكرنا - ومن المستحيل عملاً أن يقوم الفنان بدفع تعويضات عادلة لكل المساهمين في إعداد المصنف السمي البصري - من مؤلف ومنتج غيرهم - عن الأضرار التي سببها مثل هذا السحب نظراً لما تكلفه هذه الأعمال هذه الأعمال من أموال باهضة ترهق عاهل الفنان، ناهيك عن صعوبة استرداد ما تم تداوله لدى الجمهور من نسخ لهذا المصنف. لذا نجد أن الحق المعنوي لفنان الأداء لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يحوي الحق في السحب أو الندم.

المطلب الرابع: خصائص الحق المعنوي لفنان الأداء

إن الحق المعنوي الذي يتمتع به فنان الأداء هو حق قريب جداً من الحقوق اللصيقة بالشخصية شأنه في ذلك شأن الحق المعنوي للمؤلف لذا فهو يتسم بخصائص حقوق الشخصية من حيث ارتباطها بشخص صاحبها، وعدم قابليتها للتقادم ولا للتصرف. وهذا ما نص عليه كل من المقنن الفرنسي والمصري وكذا الجزائري بلا خلاف. ويقصد بعدم قابلية الحق المعنوي للتقادم أنه يتصف بالدوام والاستمرار على عكس الحق المالي، فالحق في الاسم - مثلاً - يحفظ لصاحبه حتى بعد وفاته إذ من غير المتصور أن يتغير اسم الفنان الذي أدى مصنفاً سمعياً بصرياً بمجرد وفاته.

كما أنه غير قابل للتصرف فيه سواء بعوض أو بدون عوض. وهذا ما أقره القضاء الفرنسي في قضية Jean ferrat⁽³³⁾ وهو مغني معروف جداً في الستينيات قام بتوقيع عدة عقود تسمح لمن انتقلت لهم الحقوق المالية، بجمع أغانيه، وفي سنوات لاحقة احتج تأسيساً على حقه المعنوي باحترام الأداء وذلك عند ضم مصنفاته مع

مصنفات لمغنين آخرين. فكان رأي القضاء في 10 جويلية 2002 أنه ينتج على النص في المادة 2- L 212 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي - على عدم قابلية التصرف في حق احترام الأداء - بأنه مبدأ من النظام العام يجب احترامه. أما عن خاصية ارتباطه بشخص صاحبه ومدى قابلية الانتقال إلى الورثة فسوف نتعرض لها عند دراستنا بالتفصيل للقانون الواجب التطبيق على انتقال الحقوق المجاورة بسبب الموت.

المبحث الثاني: القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء:

تعد مشكلة تنازع القوانين بشأن الحق المعنوي لفنان الأداء وليدة الاختلاف بين قوانين الدول حول الاعتراف بالحق المعنوي ذاته، حيث تنقسم الدول في هذا الخصوص إلى نظامين أساسيين:

النظام الأول: ويشمل الدول الأنجلوسكسونية أين يعتبر فنان الأداء بمثابة مؤلفين ويتمتعون على هذا الأساس بالحقوق المقررة في التشريعات الخاصة بحق المؤلف copyright.

ففي الولايات المتحدة الأمريكية نجد صنفين من فنان الأداء، ففاني الأداء المشاهير النجوم، وهؤلاء يتمتعون بحق معنوي تقرره العقود المبرمة مع المنتجين، والصنف الثاني وهو ففاني الأداء المجهولين وهؤلاء تتم حمايتهم بقواعد قانون العمل وكذا الاتفاقيات الجماعية فلا يعترف لهم بأي مكنة من مكنات الحق المعنوي⁽³⁴⁾.

إذ لا يوجد نص قانوني صريح في هذا الشأن، كل ما في الأمر أن الفنان يلجأ إلى القانون العام الأمريكي "droit commun" الذي يقرر بعض الامتيازات تشبه إلى حد ما الحقوق المعنوية⁽³⁵⁾، وهي:

* الحق في الأبوة: الفنان في الولايات المتحدة الأمريكية معترف له بالحق في نسبة العمل إليه شأنه في ذلك شأن المؤلف، وذلك بالاستناد للواقع العملي وكذا التطبيقات القضائية حيث نجد شركة Arista Recods اضطرت إلى تعويض كل الأشخاص الذين اشتروا ألبومات فرقة Milli Vanilli لم تؤدي من طرف هذه الفرقة⁽³⁶⁾.

* الحق في احترام سلامة الأداء: وهذا ما أقره القضاء الأمريكي إذ يعتبر جزءا من الحق في الأبوة، وأن الشخص الذي تعرض عمله للتشويه بدون رضاه قد تم الاعتداء على شهرته وسمعته⁽³⁷⁾، وإن الواقع العملي يثبت أن للفنان مثل هذا الحق، إذ أن المشاهير في السينما أو الغناء يشترطون في العقود التي يبرمونها أن يحتفظوا دائما بحقوقهم في التصديق النهائي على النسخة الأصلية قبل طرحها للجمهور.

* الحق في الكشف: وهو معترف به في العقود التي يبرمها الفنان الموسيقي خاصة مع منتج الفونوغرامات حيث تنص على أن الفنان هو الوحيد الذي يمكنه أن يقرر ما يريد الكشف عنه من تسجيلات.

كما أن القضاء الأمريكي يعترف أيضا بالحق في الصوت الذي هو حق من حقوق الشخصية يمكنه من الاعتراض على استعمال صوته لأغراض تجارية⁽³⁸⁾.

وإذا كان لا يوجد أي نص قانوني صريح في الولايات المتحدة الأمريكية يمنح لفنان الأداء حقوقا ذات طابع معنوي، فإن الأمر يختلف نوعا ما في القانون الإنجليزي - خاصة بعد انضمام إنجلترا لاتفاقية روما لسنة 1961 - حيث نص على حقوق فنان الأداء في القسم الثاني من قانون 1988 المتعلق بحق المؤلف، ويرى

البعض⁽³⁹⁾، أن الحق الوحيد المشابه للحق المعنوي لفناني الأداء - في هذا القانون - هو حقهم في الاعتراض على تثبيت الأداء أو نشره بدون موافقتهم، ومع ذلك فهو ليس مطلق، ذلك أنه لا يطبق في حالة الاستعمال الشخصي.

كما أن القضاء الإنجليزي لم يتعرض للحق المعنوي لفنان الأداء إلا من خلال بعض القرارات المعزولة⁽⁴⁰⁾ وعلى عكس النظام الأنجلوسكسوني نجد نظام الدول الأوربية التي تعترف اعترافا صريحا بالحق المعنوي لصالح فناني الأداء وتخضعه لنظام مستقل عن ذلك الذي يخضع له حق المؤلف⁽⁴¹⁾.

وإن اختلفت دوله في درجة إقرار الحقوق المعنوية فبينما يغلب القانون الفرنسي المصالح المعنوية للفنان على مصالحه المالية، نجد أن القانون الألماني يؤكد على الأجرة العادلة التي يجب إعطاؤها للفنان عند استعمال أدائه⁽⁴²⁾.

كما أن مكنتات الحق المعنوي لم تكن مذكورة فيه بقوة كما هو الحال في القانون الفرنسي. فمثلا الحق في الأبوة لا يبرر إلا إذا كانت شهرة الفنان ذات وزن ومعنى، بخلاف القانون الفرنسي الذي يفهم منه ضمينا بان الشهرة في بعض الحالات، لا يمكن أن تكون ضرورية ومطلوبة كما هو الحال بالنسبة للفنان المكمل "l'artiste de complément".

كل هذه الاختلافات القانونية من شأنها أن تولد تنازعا للقوانين بشأن الحق المعنوي لفنان الأداء، فلو تصورنا أن فنانا أمريكيا قام بتنظيم حفلات غنائية له في فرنسا، تم تسجيلها هناك من طرف منتجي فونوغرامات فرنسيين، قاموا بتشويه بعض أغانيه أثناء التسجيل، فاعترض على ذلك أمام القضاء الفرنسي، فما هو القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي للفنان في احترام سلامة ووحدة الأداء، هل يخضع للقانون الأمريكي باعتباره قانون جنسية الفنان - القانون الشخصي -، فلا يتلقى أي تعويض عن الأضرار بحقه المعنوي لعدم اعتراف القانون الأمريكي بمثل هذا الحق كما أشرنا، أم يخضع للقانون الفرنسي إما باعتباره قانون مركز المال وإما باعتباره قانون القاضي - القانون المحلي - فيتغير حل النزاع نهائيا بأن يتم تعويضه تعويضا عادلا على ما أصابه من أضرار جراء الاعتداء على حقه في احترام الأداء.

في حقيقة الأمر، إن حل هذا التنازع يقتضي منا البحث في نصوص الاتفاقيات الدولية المنظمة للحقوق المجاورة (أولا) وكذا في النصوص التشريعية محل المقارنة (ثانيا)، ثم في مختلف الآراء الفقهية التي قيلت في هذا المجال (ثالثا).

المطلب الأول: القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء في الاتفاقيات الدولية:

إذا نظرنا إلى الاتفاقية الأم في مجال الحقوق المجاورة - اتفاقية روما - لسنة 1961 نجد أنها تخلو تماما من تنظيم مسألة القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء، والسبب في ذلك يرجع إلى أنها أصلا لم تعترف لفناني الأداء بهذا النوع من الحقوق - كما سبق وأن أشرنا - فكيف لها أن تنظم تنازع القوانين الخاص به. وإذا بحثنا اتفاقية الويبو سنة 1996 نجد في نص المادة الخامسة الذي يتكلم عن الحقوق المعنوية ما يلي:

«...2- الحقوق الممنوحة لفنان الأداء بمقتضى الفقرة السابقة تظل محفوظة بعد وفاته وإلى حين انقضاء

الحقوق المالية على الأقل، ويمارس هذه الحقوق الأشخاص أو الهيئات المصرح لها في تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه....

3- وسائل الطعن للمحافظة على الحقوق المقررة في هذه المادة يحكمها تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه» .

والواقع، أن ما جاء في الفقرة الثانية خاص بالقانون الواجب التطبيق على مسألة من انتقلت لهم الحقوق المعنوية بعد وفاة فنان الأداء وستعرض لها بالتفصيل عند تناولنا للقانون الواجب التطبيق على انتقال الحقوق المجاورة بسبب الموت. أما الفقرة الثالثة فهي تتضمن قاعدة لتوزيع الاختصاص التشريعي مقتضاها الإسناد إلى قانون الدولة المطلوب توفير الحماية بها فيما يتعلق بوسائل الطعن للمحافظة على الحقوق المعنوية لفناني الأداء. وعلى هذا فإن اتفاقية الويبو هي الأخرى⁽⁴³⁾ تربط بين قانون بلد الحماية وبين قانون البلد الذي يحصل فيه الاعتداء الذي من أجله يطلب المعني الحماية.

ففي المثال الذي أشرنا إليه سابقا يكون حل التنازع وفقا لهذه الاتفاقية بالإسناد للقانون الفرنسي وهو قانون البلد المطلوب توفير الحماية فيه من طرف الفنان الأمريكي.

المطلب الثاني: القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء في القوانين الوطنية:

يمكن القول بصفة عامة أن أغلب التشريعات لم تتناول مسألة تحديد القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء. بصفة صريحة ومباشرة. فبالنظر لنص المادة 139 من القانون المصري لحماية حقوق الملكية الفكرية نجد أنها تنص على ما يلي: «تشمل الحماية المقررة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لها المصريين والأجانب من الأشخاص الطبيعيين والاعتباريين الذين ينتمون إلى إحدى الدول الأعضاء في منظمة التجارة العالمية ومن في حكمهم...» ، فهل يمكن أن نستخلص من هذا النص أن القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء - عند توافر أحد الشروط المذكورة - هو القانون المصري؟.

إن الرد على هذا التساؤل بالإيجاب يعني - كما أشرنا سابقا - أن المقتنن المصري قد عالج مسألتها مركز الأجانب وتنازع القوانين في آن واحد، وهذا ما أراده بالفعل، إلا أنه لم يحل مسألة تنازع القوانين بقاعدة إسناد بل أورد لحلها قاعدة مادية مقتضاها انطباق أحكام القانون المصري مباشرة في المنازعات المتعلقة بأصحاب الحقوق المجاورة كلما توافر أحد الشروط المذكورة. لذا يطبق القانون المصري - باعتباره قانون بلد طلب الحماية - على الحق المعنوي لفنان الأداء.

وإذا تصورنا حدوث نزاع أمام القاضي المصري، وثار التساؤل عن القانون الذي يحكم الحق المعنوي لفنان أداء أجنبي تم أدائه في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية فإنه يتم الرجوع للمادة 155 التي تنص على الحقوق المعنوية لفنان الأداء لتقرير ما إذا كان هناك اعتداء على هذه الحقوق أم لا، ومن ثم حمايتها.

المطلب الثالث: آراء الفقهاء حول القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء:

بالرغم أن أغلب الفقه لم يتطرق لمسألة تحديد القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء إلا أن ذلك لن يمنعنا من التصدير لها من خلال الحلول الفقهية المقترحة لحل مشكلة تنازع القوانين حول الحق المعنوي للمؤلف والنظر في إمكانية ملاءمتها للتطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء. وذلك نظرا للتشابه الكبير بين الحقين والذي تفرضه طبيعة العلاقة -علاقة الحوار- بينهما.

1. الحلول الفقهية المقترحة لحل مشكلة تنازع القوانين حول الحق المعنوي للمؤلف:

1.1 تطبيق القانون المحلي:

اقترح بعض الفقه تطبيق القانون المحلي على الحق المعنوي للمؤلف، وإن اختلفوا في أساس تطبيقه إلى ثلاث فرق كالاتي:

أ- تطبيق القانون المحلي بالاستناد إلى فكرة الإسناد الإجمالي:

يرى الأستاذ Jacques Raynard بضرورة الأخذ بمبدأ الإسناد الإجمالي إلى القانون المحلي، ويراد بالإسناد الإجمالي إخضاع حق المؤلف لقاعدة التنازع الخاصة بالأموال، وبالتالي تطبيق قانون مركز المال على حق المؤلف ككل دون تفرقة بين الجانب المادي والجانب المعنوي ذلك انه لا يمكن فصلهما عن بعض، وبالتالي عدم وجود قاعدة إسناد خاصة بالحقوق المعنوية فقط. _ فهو يركز في تكييف حق المؤلف على المصنف الذي يرد عليه المؤلف باعتباره مال⁽⁴⁴⁾.

في حقيقة الأمر إن هذا الرأي يتجاهل تماما الحق المعنوي للمؤلف ويركز فقط على الحق المالي وفي هذا ضرب للطبيعة المزدوجة لحق المؤلف التي أقرتها أغلب الدول لا سيما منها دول نظام حق المؤلف الأوربي. كفرنسا وألمانيا ومصر والجزائر.

ب- تطبيق القانون المحلي بوصفه قانون بوليس:

يرى الأستاذ: Bernard Edelman أن قانون القاضي هو الواجب التطبيق على الحق المعنوي للمؤلف تطبيقا مباشرا على النزاع ودون المرور بقاعدة التنازع التقليدية على اعتبار أنه قانون بوليس une loi de police ذلك أن الحق المعنوي في فرنسا يعتبر من الحقوق الطبيعية التي تقرّر للأشخاص المتواجدين على الإقليم الفرنسي بغض النظر عن جنسيتهم، وبغض النظر عما إذا كانت الدولة الأصلية أو تلك التي يحمل المؤلف جنسيتها يقر بهذا الحق المعنوي أم لا⁽⁴⁵⁾.

وقد أيد القضاء الفرنسي هذا الرأي صراحة في قضية Huston Haddow الذي ألف قصة لفيلم تم عرضه أبيض واسود في الولايات المتحدة الأمريكية ثم قامت الشركة المنتجة بعرضه في فرنسا ملونا دون الحصول على إذن من ورثة المؤلف الذي لا يتمتع بأي حق معنوي في الولايات المتحدة الأمريكية -وهو قانون الدولة الأصلية- حيث نجد إن منتج الفيلم هو صاحب الحق في استغلاله ماليا. فصدر حكم محكمة النقض الفرنسية في 28 ماي 1991 مقرر أن الحق المعنوي في فرنسا يعتبر ذو طبيعة آمرة ويستفيد منه المؤلفين الأجانب حتى في الحالة التي لا يقر لهم قانون الدولة الأصلية التمتع بهذا الحق⁽⁴⁶⁾.

ولقد تعرض هذا الرأي لعدد من أوجه النقد والتي من أهمها:

- أن الحق المعنوي للمؤلف يعتبر من الحقوق الشخصية وبالتالي ينطبق عليه ما ينطبق على هذه الحقوق من قواعد الاسناد، والتي تقضي بتطبيق قانون الدولة التي ارتكب فيها فعل الاعتداء على شخصية صاحب الشأن.
- كما أن حقوق الشخصية ومنها الحق المعنوي للمؤلف، ترمي إلى حماية حقوق خاصة بالفرد ولا يمكن أن تخضع في حمايتها لأسلوب القواعد ذات التطبيق الضروي التي تهدف بحسب طبيعتها إلى حماية مصالح ذات طبيعة عامة⁽⁴⁷⁾.

ج - التطبيق الإقليمي لقانون القاضي:

نادى بهذا الرأي الأستاذ Muriel Josselin-Gall إذ يرى بضرورة تركيز العلاقة القانونية محل النزاع في دولة القاضيحتى يتمكن هذا الأخير من تطبيق قواعد موحدة ومتناسقة على كل حقوق الشخصية التي يقع الإخلال بها في إقليم دولته، ومنها الحق المعنوي للمؤلف.

وهكذا تتم حماية الحق المعنوي للمؤلف بالتطبيق الإقليمي لقانون القاضي. أي تقرير الاختصاص لقانون محل الاعتداء على الحق المعنوي وفي حالة تعدد الأفعال وتوزعها بين أكثر من دولة، يطبق وفقا لهذا الرأي قانون كل دولة على أفعال الاعتداء التي وقعت في إقليمها وهو الأمر الذي من شأنه أن يطبق على الحق المعنوي قانون الدولة المطلوب تقرير الحماية بها لهذا الحق الذي وقع عليه الاعتداء في إقليم تلك الدولة⁽⁴⁸⁾.

1.2- تطبيق قاعدة التنازع الخاصة بالحالة المدنية للأشخاص أو تلك الخاصة بالمسؤولية

المدنية:

يذهب البعض إلى اعتبار الحقوق المعنوية من حقوق الشخصية، التي يمكن حماية ما قد يقع من اعتداء عليها بإحدى وسيلتين على حسب ما يقضي به القانون الداخلي للدولة فإذا كان هذا الأخير يعتبر حقوق الشخصية حقوقا مستقلة وقائمة بذاتها فإننا نطبق قاعدة الإسناد الخاصة بالحالة المدنية للأشخاص وبالتالي تطبيق قانون الموطن أو قانون الجنسية عليها.

أما إذا كان لا يعالج حقوق الشخصية باعتبارها حقوق مستقلة، فإن حمايتها تتم بإعمال قواعد المسؤولية المدنية وبالتالي تطبيق قانون محل وقوع الاعتداء عليها. وهذا ما تتجه إليه أغلب التشريعات.

غير أن الرأي القائل إخضاع حقوق الشخصية للقانون الذي يحكم المسؤولية المدنية أنتقد بشدة من جانب الفقه على اعتبار أن هذه الحقوق لها طابع معنوي وأن تطبيق قواعد المسؤولية المدنية عليها يؤدي حتما إلى تشبيهها بالحقوق المالية⁽⁴⁹⁾.

2. مدى ملائمة الحلول الفقهية المقترحة لحل مشكلة تنازع القوانين حول الحق المعنوي للمؤلف

للتطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء:

في الواقع أن تطبيق القانون المحلي بالاستناد إلى فكرة الإسناد الإجمالي على حق فنان الأداء، والقول بأن محل حق الفنان ليس الشخص وإنما الأداء القابل للاستغلال المالي، يؤدي إلى إهدار الحق المعنوي تماما الذي هو الركيزة الأساسية لحق الفنان لا سيما في الدول الأوربية التي تنظر لحق الفنان المؤدي على أنه حق ذو طبيعة مزدوجة كما رأينا.

أما عن تطبيق القانون المحلي بوصفه قانون بوليس على الحق المعنوي للفنان المؤدي، فإننا نجد رأي في الفقه للأستاذين André Lucas et H-Jean Huston يتبنى هذه الوجهة، حيث يؤكد على ضرورة إتباع حل قضية Huston للاشتراك في الأسباب ذلك أن المادة L212-2 من تقنين الملكية الفكرية هي بدون شك قانون بوليس (50).

ويجد هذا الرأي مبرره في الاهتمام الكبير بالحقوق المعنوية في فرنسا إلى درجة اعتبارها من الحقوق الطبيعية التي يتمتع بها أي شخص مقيم على إقليمها وهذا ما يفسر استفادة فاني الأداء الأجانب من نصوص قانون الملكية الفكرية الفرنسي كالمادة L 212-2 التي تحمي الحق المعنوي دون اقتضاء شرط المعاملة بالمثل. لكن ما يمكن أن يؤخذ على هذا الرأي أنه ليس من الضروري إتباع حل قضية Huston للقول بتطبيق القانون المحلي على الحق المعنوي للفنان، حيث أنه بالإمكان الوصول لذات الحل بطريقة أخرى، وذلك بإتباع أسلوب توزيع الاختصاص التشريعي يطبق على الحقوق المعنوية للمؤلف Huston القانون الشخصي وهو القانون الأمريكي ثم يقوم القاضي الفرنسي باستبعاده لمخالفته النظام العام في فرنسا - ذلك أنه لا يعترف بالحقوق المعنوية - ويطبق بدلا منه القانون المحلي. دون أن نخرج الحقوق المعنوية من طبيعتها باعتبارها حقوق لصيقة بالشخصية كما رأينا.

أما عن الرأي القائل بتطبيق قانون القاضي تطبيقا إقليميا أي تطبيق قانون الدولة المطلوب تقرير الحماية بها للحق المعنوي الذي وقع عليه الاعتداء في إقليم تلك الدولة، فنجد أنه أقرب للتطبيق على الحق المعنوي للفنان وذلك لأنه يركز العلاقة محل النزاع تركيز مكاني موضوعي لوجود ارتباط وثيق بين المركز القانوني المعتدى عليه وبين الدولة التي ارتكب فيها فعل الاعتداء على الحق المعنوي.

هذا ما تبنته بالفعل اتفاقية الويبو لسنة 1996 المتعلقة بفناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية - كما سبق وأن أشرنا - إلا أن هذا لا يعني ترجيحنا لهذا الرأي، ذلك أنه في حالة تعدد أفعال الاعتداء على الحق المعنوي للفنان في أكثر من دولة. نكون بصدد مشكل أكثر تعقيدا، ومثال ذلك أن توزع في عدة دول أغاني لفنان بعد تشويهها وتحريفها، فما هو القانون من بين هذه القوانين الواجب التطبيق على الحق المعنوي للفنان في احترام وحدة وسلامة أداؤه.

كما أن هذا الرأي مدعم بقضية شهيرة عرضت على القضاء الفرنسي، تتعلق بالحق في إخفاء الاسم، حيث أن قائد الأوركسترا "Furtwaengler" الذي كان يدير خلال الحرب العالمية الثانية فرقة فيينا الموسيقية، وافق على تسجيل سيمفونية بتهوفن الثالثة في سبيل بثها إذاعيا من قبل سلطات الرايخ الثالث، وبعد انتهاء

الحرب جرى بيع الأشرطة التي فيها تثبيت الأداء الموسيقي إلى بعض شركات التسجيل الأمريكية، حيث قامت بإنتاج عدد من الأشرطة التي تم عرض بعضها في فرنسا، هذا التصرف دفع قائد الأوركسترا ثم خلافاته من بعده للاعتراض أمام محاكم فرنسية على تقديم هذه الاسطوانات في فرنسا بدون تصريح منه، وبحث محكمة LA saine المدنية في حق الفنان في الاعتراض، على أن يكون تسجيل المصنف الذي لم يبدى موافقته بشأنه مطروحا للتداول تحت اسمه، وتوصلت المحكمة في بحثها إلى الإقرار بحذف اسم قائد الفرقة الموسيقية من على الاسطوانات المطروحة للتداول، وأعلنت أن من حق فنان التنفيذ un artiste executant الاعتراض على أن يكون اسمه محلا للاستخدام من غير موافقته، وذلك بالاستناد إلى تطبيق قانون القاضي الفرنسي تطبيقا إقليميا، أين تم الاعتداء على الحق المعنوي لفنان الأداء في إخفاء اسمه. وتم تأييد هذا الحكم من قبل محكمة استئناف باريس⁽⁵¹⁾.

وقضية Rostropovitch، التي تلخص وقائعها في أن قائد الأوركسترا الشهير حصل على حماية القانون الفرنسي، ضد الاعتداءات على حقه المعنوي في فيلم، تم إخراجها في فرنسا، دون مراعاة جنسيته الأجنبية، ولا حتى المنشأ الجني للعمل الذي يحتوي حقه⁽⁵²⁾.

□ رأينا الخاص في تحديد القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء:

انتبهنا في تحديدنا للطبيعة القانونية لحق فنان الأداء من أنه حق ذو طبيعة مزدوجة يتضمن امتيازات معنوية وأخرى مالية ومن أن القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي يختلف لا محالة عن ذلك المطبق على الحق المالي، ذلك أنه ليس من الضروري أن يكون القانون الواجب التطبيق على كافة مسائل حق الفنان المؤدي واحدا، فكثيرا ما يكون نطاق تطبيق قانون ما محددا بحيث يكون هناك مجال لتطبيق قانون آخر بجانبه، وهو أمر مألوف في مسائل القانون الدولي الخاص، نذكر مثالا له التصرفات القانونية إذ المستقر في فقه القانون الدولي الخاص هو خضوعها لقانون الإرادة مع بقاء شكلها خاضع لقانون محل الإبرام.

كما أن الاتفاقية الأم في مجال الحقوق المجاورة فصلت في حق فنان الأداء، بأن أخضعت الحق المالي لقانون محدد - كما سنرى - ولم تقل بتطبيق ذات القانون على الحق المعنوي خلافا لاتفاقية برن المتعلقة بحق المؤلف. ومثلما انتهينا إلى أن التكييف الأقرب للحقوق المعنوية، اعتبارها حقوقا لصيقة بالشخصية، غير قابلة للتصرف فيها ولا للتقادم، فإننا نرى أن القانون الواجب التطبيق على الحق المعنوي لفنان الأداء هو ذات القانون الذي تخضع له الحقوق الشخصية أي القانون الشخصي لا المحلي.

قائمة الهوامش والمراجع المعتمدة:

(¹) للتفصيل أنظر:

SVANTE BERGSTROM, PAOLO GRECO, *Protection internationale des droits voisins*, Bruxelles, 1958, p. 117.

(²) Xavier Desjeux, *la convention de Rome 10- 26oct 1961*, Paris, 1966. p.156.

(3) ففي المؤتمر الدبلوماسي للمنظمة العالمية للملكية الفكرية 2000 الذي جاء بهدف حماية فناني الأداء السمعي البصري، واقتُرحت الولايات المتحدة الأمريكية عدم منح هؤلاء الحق المعنوي على أدائهم. للتفصيل أنظر:

R.I.D.A, 189, Juillet 2001, " la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants de l'audiovisuel: une histoire son fin ? résumé de la conférence diplomatique de l'OMPI de 2000 ", p. 10.

(4) Henri Desbois, André Françon, André Kerver, Les Conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisin, Dalloz, 1976, p. 331.

(5) وعلى خلاف اتفاقية الويبو لسنة 1996، نجد صمت كل من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية "تريس" والتوجيه الأوربي 22 ماي 2001 "المتعلق بحق المؤلف والحقوق المجاورة في مجتمع المعلوماتية" عن تقرير حق معنوي لصالح فناني الأداء. للتفصيل أنظر:

JCP, la semaine Juridique, éd Générale, pr. 26-27 juin 2001, p. 1261.

وأنظر أيضا: د. محمد حسام محمود لطفي، آثار اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية "تريس" على

تشريعات البلدان العربية، القاهرة، المؤلف نفسه، الطبعة الثالثة، 2001-2002، ص 47.

(6) والتي كانت في الأصل المادة 17 من قانون رقم 85-660، والتي يجري منطوقها على النحو التالي:

« l'artiste interprète a la droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation , le droit inaliénable et imprescriptible et attaché à sa personne ».

(7) وإن كان البعض يرى أن نص المادة 149 من القانون 10/97 تجعلنا نقرر أن المقنن الجزائري منح حقوق معنوية لفنان الأداء وإن لم يشر بذلك صراحة. حيث أنه يعتبر أن الكشف غير المشروع عن مصنف أو أداء فني، وكذا المساس بسلامة مصنف أو أداء فني، من بين الأعمال التي تشكل جنحة تقليد وتزوير، وبما أن الكشف عن الأداء هو أحد المكنات التي يخولها الحق المعنوي فإن ذلك اعتراف ضمني بالحق المعنوي لفنان الأداء عن د. عمر زاهي، المرجع السابق، ص 07.

(8) كلود كولومبييه، المبادئ الأساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم "دراسة في القانون المقارن"، ترجمة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، اليونسكو، 1995، ص 126. وانظر أيضا: Plaisant, R, Les Convention relatives au droit moral de l'auteur, éd Dallez, 1974, p. 63. حيث يقول:

" Les artistes interprètes fournissent une prestation présente un caractère personnel comme l'ouvre littéraire ou artistique , bien que l'objet soit différent, ils bénéficient donc du droit moral "

(9) Delia Lypszyc , Droit d'auteur et droits voisins , Edition UNISCO, p. 361. Xavier Desjeux, la convention de Rome 10- 26oct 1961, Paris, 1966, op. cit., p. 201.

إذ يضيف أن:

" En effet, il n ya pas de roisons que les personnes morales ne puissent défendre leur personnalité comme les personnes physique".

(10) أنظر د. رجب محمود طاجن، حقوق الملكية الفكرية للأشخاص المعنوية العامة: دراسة مقارنة ، القاهرة، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، 2008، ص 136. الذي يرى أنه يمكن الاعتراف في حدود ضيقة بالحق المعنوي للمؤلف والمخترع عندما يكون شخص اعتباري، لكنه لم يشر للحقوق المعنوية لأصحاب الحقوق المجاورة من الأشخاص الاعتباريين.

أنظر أيضا: عمروش فوزية، تحديد صفة المؤلف حسب قانون الملكية الفكرية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر كلية الحقوق والعلوم الإدارية، ص 71 وما بعدها.

(11) كما نجد أيضا المكتب الدولي للعمل B.I.T يعرفه من خلال مكناته بالقول: «الحق المعنوي هو مجموعة الأحكام التي تسمح باحترام شخصية المؤدي عبر أدائه وهو يتضمن الحق في الاسم، والحق في الاحترام»، ويجد أساسه في الفكرة التي تقضي بحماية القيمة الاقتصادية للعمل (الأداء)، للتفصيل أنظر:

Pierre Chesnais, " Artistes interprète et exécutant ", dans Civil Annexes, Propriété littéraire et artistique, Fasc. 404, Nov., 1996, p. 06.

(12) Dalia Lypszyc, op. cit., p. 361.

(13) العيد شنوف، الحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها القانونية ، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الحقوق والعلوم الإدارية بن عكنون، 2002، ص 81.

(14) للتفصيل انظر:

Trib. gr. inst., Paris, 3^e ch., 14 février 2003.

مشار إليه في:

Petites affiches, 19 Janvier 2004, pr. 13 note. Xavier. Deverat

(15) سمير فرنان باني، قضايا القرصنة التجارية والصناعية والفكرية: أبحاث وآراء ، الجزء الأول،

بيروت،

منشورات الحاجب الحقوقية، 2001، ص 118.

(16) Alain. Berenboon., op. cit., p. 284.

وفي نفس المعنى، أنظر:

" Le droit au nom de l'artiste est encadré par les usages et divers accords collectifs" dans:

André R Bertrand, op. cit., p. 900.

(17) Alain. Berenboon., Ibid., p. 285.

(18) سمير فرنان باني، نفس المصدر.

(19) د. رمزي رشاد الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف ، الإسكندرية، دار الجامعة الجديدة، 2005، ص 489،

فقرة 361.

(20) Alain bevenboom, op. cit., p. 285.

Cloude colombet, op. cit., p. 314

(21) C A paris 21 sept 1999, 1^{er} R A, Adam de Villiers C/ SA TF1 note Frédéric pollaud-dulian.

JCP. la semaine Juridique entreprise et affaires, pr.27. du 06 Juillet 2000, p.

1093 V. aussi JCP. la semaine Juridique entreprise et affaires, pr.42. du 21 octobre

1999, p. 1656.

(22) Comm Bruxelles (réf), 5 Juin 1984, Ing- lons, 1984, p. 333.

أنظر أيضا في هذا الشأن:

قضية الاعتداء على الأداء المثبت في مصنف سمعي بصري بالتشويه دون ترخيص من فنان الأداء.
ومدى إمكانية تأسيس الدعوى على الحق في الصورة أو على الحق في احترام الأداء معا. فكان رأي القضاء الفرنسي بأن هناك خرقا للحق في احترام الأداء. للتفصيل أنظر:

le Dalloz 2001. Somm. Comm, pr. 26, p. 2078.

(23) TGI paris 1^{er} ch. 20 avril 1977, Alers c/ una, R.I.D.A, Avr 1978, p. 117.

أنظر أيضا في هذا الشأن:

TGI paris 1^{er} ch 10 Janv 1990, Rostropovitch c/ Erato, R.I.D.A, 1990, pr. 145, p. 368.

Et: trib, gr inst; paris. 7 Mars 1986 , Dallaz 1987 Somm. Comm, p. 367.

(24) سمير فرنان باني، المرجع السابق، ص 118.

(25) د. رمزي رشاد الشيخ، المرجع السابق، ص 464.

(26) Trib, civ, Seine, 3^e ch. , 19 Fév. 1955, JCP 1955 II, 8678, note R. Plaisant.

(27) TGI, paris 1^{er} ch 19 mai 1982, Dalloz 1983 , J 147 note R. Lindon

حيث جاء الحكم كما يلي:

« l' artiste exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution et il est le seul juge des moyens et de l' époque de l' exploitation de son talent ».

Et v. aussi C.A paris 4^e ch , 16 Juin 1993 , m6 c/ Aucejo et autres, D1994, p. 218, note Edelman.

(28) د. حسن حسين البراوي، الحقوق المجاورة لحق المؤلف " دراسة مقارنة بين الفقه الإسلامي والقانون الوضعي "،

القاهرة، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى 2004-2005، ص 136.

د. مصطفى أحمد أبو عمرو، المرجع السابق ، ص 144.

(29) Dalia lipszyc, op. cit., p. 364.

وانظر أيضا:

حيث يقول:

«la Signature du contrat passé avec le producteur de l'oeuvre interprétée vaut autorisation de "divulgateur" par l'interprète».

(³⁰) باستثناء المقنن الأرجوبي و الكولومبي الذين يخضعان وبشكل واضح على أن الفنانين يتمتعون بنفس الحقوق المعنوية التي يتمتع بها المؤلف لا سيما منها الحق في الكشف. للتفصيل أنظر: كلود كلومبييه، المرجع السابق، ص 126.

(³¹) Affaire "A, Maccione" C. A paris, 1er ch, 04 Nov 1984, D.1985 J187note TH Hassler (³²) أنظر:

المواد L 212-2 من تقنين C.P.I.F.

والمادة 155 من قانون الملكية الفكرية المصري.

والمادة 112 من القانون الجزائري 03-05.

(³³) JCP, **la Semaine Juridique**, édition Général, Pr. 1-2 , 8 janvier 2003 , p. 21. JurisprudenceΠ 10000 note Christophe Caron.

(³⁴) André.R. Bertrand, op. cit., p. 903.

(³⁵) Ibid., p. 905.

(³⁶) Entertainment, Law Reporter, vol. 13, Pr. 12, May 1992, p. 20.

(³⁷) "Ganz v.Harris" 198 F2 d 585 (2d cir.1952), pour un disque de Jazz «présenté par Norman Ganz».

(³⁸) André,R Bertrand op. cit., p. 906.

(³⁹) Ibid., p. 95.

(⁴⁰) "Morrison leahy music Ltd v. Lightbond Ltd" (1991), chancery Division, non publié.

(⁴¹) مثلما تضمنته القضية الشهيرة Piccolo Teatio في 14 جويلية 1967 التي جاءت لتبين هذه الاستقلالية بين حق المؤلف وحق الفنان من حيث أساس الحماية، ذلك أن مسرح Piccolo لميلانو اتفق مع التلفزيون الإيطالي على عقد يتضمن بث أولي وحصري لمسرحية Goldoni، مع العلم أن القناة ألمانية فقامت ببث المسرحية أيضا في ألمانيا، مسرح Piccolo رأي في ذلك تعدي على حقوق المؤلف في الكشف عن المصنف هذا الادعاء تم استبعاده منذ أول جلسة على أساس أن فنانا الأداء في المسرحية لم يقوموا بابتكارها وإنما فقط بأدائها وعلى هذا فهم لا يتمتعون بأي حق للمؤلف. عن AndréR.B op.cit. p903

(⁴²) André,R Bertrand, op. cit., p. 904.

(⁴³) أنظر أنفا المبحث الأول من الفصل الثاني في الباب الثاني، ص 35.

(⁴⁴) Jacques Raynard, **Droit d'auteur et conflits de lois essai sur la nature juridique du droit d'auteur**, litec, Paris, 1990, p. 318.

(⁴⁵) Bernard Edelman, **Une loi substantiellement internationale, la loi du 03 Juillet 1985 sur les droits d'auteurs et droit voisin**, Clunet, 1987, p.563.

(⁴⁶) Cour de cassation, l'affaire Huston , 28 mai 1991, clunet, 1992, p. 133, note B. Edelman.

(⁴⁷) أنظر في تفصيل هذه الانتقادات: د. أشرف وفاء، المرجع السابق، ص 95 وما بعدها.

(⁴⁸) Muriel Josselin- Gall, **Les contrats d'exploitation du droit de propriété littéraire et artistique, étude de droit comparé et de droit international privé**, GLN-JOLY Editions, paris, 1995, p 332.

(⁴⁹) للتفصيل أنظر: د. أشرف وفاء، المرجع السابق، ص 88.

(⁵⁰) حيث يعبر بدقة عن هذا الرأي:

«s'agissant du droit moral des artistes, il devrait suivre la solution Huston par identité de motifs: l'article L 212- 2 du code de la propriété intellectuelle et donc sous doute une loi de police». **Répertoire de droit international**. Dalloz, 2^e année 1998, propriété littéraire et artistique.

مشار إليه في:

(⁵¹) أنظر:

Affaire Furtwaengler, C/ Les sociétés Thalia et Urania, Xavier desjeux, op. cit., p. 14.

Pierre Chesnais, Civil Annexes, Propriété littéraire et artistique, Fasc. 404, p. 11.

وأنظر أيضا:

A. et H. J. Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, Paris, p. 831, Pr. 42.

(⁵²) A. et H. J. Lucas, Ibid., p. 833, Pr. 58.