جامعة وهران 2
كلية الحقوق والعلوم السياسية

أطروحة

للحصول على شهادة دكتوراه علوم في الحقوق
تخصص قانون الأعمال المقارن

الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

- دراسة مقارنة -

إعداد الطالبة
بعديد دلال

تحت إشراف الأستاذة:
فرحة زراوي صالح

لجنة المناقشة

أ. صالح محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 2	رئيسا
أ. زراوي صالح فرحة	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران 2	مشرفة ومقررة
أ. بابا حامد نسيم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة وهران 2	عضوا مناقشا
أ. حميدة نادية	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أ. مصدق خيرة	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
أ. شنعة أمينة	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة غليزان	عضوا مناقشا

السنة: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

"هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (2)"

صدق الله العظيم

سورة الجمعة الآية: **2**

الإهداء

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، سيدنا ونبينا محمد وعلى آله وصحبه وأتباعه ومن سار على منوال شريعته إلى يوم الدين

أهدي ثمرة جهدي إلى من طالما انتظر هذا اليوم أبي الغالي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه

كن فخورا فبعونٍ من الله حققت لك حلمك

إلى حبيبتي الغالية أمي، أدامك الله لنا وأمدك بالصحة والعافية

إلى رفيق الدرب زوجي

إلى قرة عيني وزينة حياتي ابني بن حسين محمد طارق وابنتي بن حسين ماجدة خديجة

إلى سندي في الحياة أخواي وكل أفراد العائلة

الشكر والتقدير

أتوجه بخالص عبارات الشكر الجزيل، والتقدير والعرفان بالجميل إلى الأستاذة المحترمة السيدة **فرحة زراوي صالح**، التي تفضلت بقبول الإشراف على الأطروحة، ولم تتوان لأية ظرف من الظروف عن تقديم يد العون والمساعدة، وحتى تشجيعي، وإرشادي وتوجيهي إلى كيفية القيام بالبحث العلمي وتزويدي بمختلف المراجع والمقالات.

لكم من الله خير جزاء

قائمـة الاختصارات

1- قائمة الاختصارات باللغة العربية

ج. ر. .....: جريدة رسمية

ص. .....: صفحة

ع.....: عدد

ف.....: فقرة (فقرات)

ق. إ. م. إ. ج. .....: قانون الإجراءات المدنية والإدارية الجزائري

ق. إ. ج. ج. .....: قانون الإجراءات الجزائية الجزائري

ق. ع. ج. .....: قانون العقوبات الجزائري

ق. م. ج. .....: القانون المدني الجزائري

2- قائمة الاختصارات باللغة الفرنسية Abréviations en langue française

Aff. …… : affaire

Al. (s) ..... : Alinéa (s)

Art. (s) …….. : Article (s)

A. L. D……..: Actualité législative Dalloz

ADPIC……... : Accord sur les aspects des droits de la propriété intellectuelle qui touchent au commerce

Bull. civ. ……... : Bulletin des arrêts de la chambre civile de la Cour française de cassation

Bull. crim. ……. : Bulletin des arrêts de la chambre criminel de la Cour française de cassation

Bull. D . A.. …….. : Bulletin Droit auteur

C. …….. : Code

CA ……. : Cour d'appel

Cass. civ……. : Chambre civile de la Cour française de cassation

Cass. soc……. : Chambre sociale de la Cour française de cassation

Cass. crim. ……. : Chambre criminelle de la Cour française de cassation

Cah. propr. intell. ….. :Cahiers propriété intellectuelle

C.D.S.T. …….. : Cahiers droit, sciences et technologies

C. civ. fr…….. : Code civil français

C. fr. propr. intell. ….. : Code français de la propriété intellectuelle

Chron. …….…..: Chronique (Etude parue dans une revue)

C.J.C.E. …….. .: Cour de justice des Communautés européennes

Comp. …….. : Comparer

Ch. ……... : Chambre

C. fr. trav…… ….. : Code français du travail

Comm. …….. …….. : Commentaire

Comm. Com. électr.. ....: Communication commerce électronique

Concl …… : Conclusions

D. ……. : Recueil Dalloz

D. affaires. ……... : Dalloz affaires

Dir. Parl. …….. : Directive parlementaire

Doc. ……. : Doctrine

éd. ……... : édition

Encyc. D. ……. : Encyclopédie Dalloz

Fasc. ……..... : Fascicule

Gaz. Pal. ……..... .: Gazette du Palais

Ibid. ……. : Idem (Ibidem)

IRPI…… : Institut de recherche en propriété intellectuelle

J.C.P. ……..... : Jurisclasseur périodique, édition générale

J.C.P éd E. …… : Jurisclasseur périodique, édition entreprise

Juriscl. P. L.A…… : Jurisclasseur de la propriété littéraire et artistique

J.O.C.E. …… : Journal officiel des Communautés européennes

J.O.R.F. …… : Journal officiel de la République française

Jurispr. ……. : Jurisprudence

L. …….. : Législation Dalloz

L.G.D.J. …… : Librairie générale de droit et de jurisprudence

Litec. ……. : Librairies Techniques

LPA …….. : Les petites affiches

mod. …….. : modifié (ée)

n°(s). ……. : numéro (s)

O.A.P.I ……..…..: Organisation africaine de la propriété intellectuelle

obs. ……... : observations

O.I.T. ……. : Organisation internationale du travail

O.M.C. …….. : Organisation mondiale du commerce

O.M.P.I. …… : Organisation mondiale de la propriété intellectuelle

O.N.D.A. …….. : Office national du droit d'auteur et des droits voisins

op. cit. ……... : option citée

p. (pp). …….. : page (s)

Propr. intell. …….. : Propriété intellectuelle

préc. …….. : précité (e) (s) (es)

P.U.F. …… : Presses universitaires de France

PLA ……. …. : Propriété littéraire et artistique

R.D. propr. intell. ... : Revue du droit de la propriété intellectuelle

Rev. alg. ……..... : Revue algérienne des sciences juridiques économiques et politiques

Rapp. ……... : Rapport

Rev. Dr. aut. …… ...: Revue Droit d'auteur

Rev. Entrep. com... . : Revue Entreprise et commerce

R.L.D.I …… : Revue Lamy droit de l'immatériel

R.I.D.C …… : Revue internationale de droit comparé

R.T.D civ. ……... : Revue trimestrielle de droit civil

R.T.D com. ……. : Revue trimestrielle de droit commercial

R.I.D.A. ……. : Revue internationale du droit d'auteur

s. ……. : suite, suivant (e) (s) (es)

S. ……. : Sirey (édition)

som. …… : sommaire

spéc. …… : spécialement

T. ……. : Tome

th. …… : thèse

Trib. civ. …… : Tribunal civil

T.G.I. …….. : Tribunal de grande instance

V. ……. : Voir

المقدمة

يعتبر الإنسان الكائن الحي الوحيد الذي ميزه الله عز وجل بنعمة العقل والإدراك، فهو دائم التفكير والإبداع، فلولا تفكيره وتدبره ما وصل إلى ماهي عليه البشرية اليوم من تقدم وازدهار. ولما كان النتاج الفكري ولا يزال المحرك الرئيسي لاستمرار عجلة الحياة، خاصة مع التقدم التكنولوجي والمعلوماتي، كان لابد من الاعتراف به في ميدان الواقع، من خلال تنظيمه واصباغه بالطابع القانوني بعد صراعات فقهية عديدة انتهت بتكريس حماية واسعة لما يصطلح عليه بحقوق "الملكية الفكرية" أو "الذهنية"[1]، حيث تضمنت معظم الدساتير في العالم حماية حقوق الإنسان على إبداعه الفكري في إطار ما كفلته من حماية لحقوقه الشخصية والتي من أبرزها حقه في الابداع والتفكير[2]، وهذا إلى جانب القوانين الوطنية والدولية التي اهتمت بذلك بنوع من التدقيق. وتنقسم هذه الحقوق إلى نوعين، من جهة الملكية الصناعية والتجارية التي تهتم بحماية المنجزات العقلية المتصلة بالنشاط الصناعي والتجاري، والمتمثلة في براءات الاختراع، الرسوم والنماذج الصناعية، علامات السلع، والأسماء التجارية وتسميات المنشأ. ومن جهة أخرى الملكية الأدبية والفنية، التي تهتم بكل ما له علاقة بالفن والإبداع[3]، والتي تنقسم بدورها إلى حقوق المؤلف على مصنفه الأدبي أو الفني وإلى الحقوق المجاورة[4]. ذلك أن الاهتمام بالمؤلف وحده لا

---

[1]ف. زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري الجزائري، الحقوق الفكرية، حقوق الملكية الصناعية والتجارية، حقوق الملكية الأدبية والفنية، ابن خلدون للنشر والتوزيع، الجزائر 2006، رقم 1، ص. 1.

[2]المادة 74 من المرسوم الرئاسي رقم 20-442 المؤرخ في 30 ديسمبر 2020 يتعلق بإصدار التعديل الدستوري، المصادق عليه في استفتاء أول نوفمبر 2020، ج. ر. 30 ديسمبر 2020، ع. 82، ص. 3: "حرية الإبداع الفكري، بما في ذلك أبعاده العلمية والفنية مضمونة (ف. 1). لا يمكن تقييد هذه الحرية إلا عند المساس بكرامة الأشخاص أو بالمصالح العليا للأمة أو القيم أو الثوابت الوطنية (ف. 2). يحمي القانون الحقوق المترتبة على الإبداع الفكري (ف. 3). في حالة نقل الحقوق الناجمة عن الإبداع الفكري، يمكّن للدولة ممارسة حق الشفعة لحماية المصلحة العامة (ف. 4)".

وبالنسبة للأحكام السابقة، تراجع المادة 44 ف. 1 و2 من القانون رقم 16-01 المؤرخ في 6 مارس 2016 المتضمن التعديل الدستوري، ج. ر. 7 مارس 2016، ع. 14، ص. 3: " حرّيّة الابتكار الفكري والفنّي والعلمي مضمونة للمواطن (ف. 1)، حقوق المؤلّف يحميها القانون (ف. 2)".

[3]ف. زراوي صالح، المرجع السالف الذكر، رقم 1، ص.1، و ن. بابا حامد، النظام القانونى لحقوق المؤلف المالية، مذكرة من أجل نيل شهادة الماجستير فى قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2 محمد بن احمد، 2009، ص. 2.

[4]P. Tafforeau, *Les exceptions à la propriété littéraire et artistique aux fins de recherche et d'enseignement,* C.D.S.T., n°1, p. 130.

يكفي، فمع الدور الابداعي للمؤلف، لا يمكن أن نغفل حاجته إلى جهود معاونين له حتى تصل المؤلفات إلى مدارك الجمهور بمختلف طرق توصيل المصنفات، حيث يطلق على هذه الفئة تسمية "أصحاب الحقوق المجاورة"، والمتمثلة في الفنان العازف أو المؤدي، ومنتجي التسجيلات السمعية و/أو البصرية، وهيئات البث الاذاعي[1].

بيد أن الاتجاه لحماية حقوق الملكية الأدبية والفنية لدى المشرع والفقه في فرنسا وفي الوطن العربي بدأ مند وقت ليس ببعيد. والواقع أن سبب ذلك التأخير يرجع إلى أن اهتمام الدول بتنظيم هذه المواضيع يرتبط بالتطور التقني في مجال الاتصالات ونقل المصنفات إلى الجمهور، والمساعدة على إبداعها. وإذا كانت النصوص الخاصة بحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة حديثة نوعا ما، فإن الدول باتت تضع هذه المسألة في مقدمة اهتماماتها، سواء بتنظيم بعض المواضيع المتعلقة بها لأول مرة، أو تطوير التنظيم التشريعي للبعض الآخر بصفة مستمرة بما يضمن مسايرة القانون للتقدم العلمي المتجدد يوميا[2].

هكذا، يعرف حق المؤلف بأنه ذلك الحق الذي يمنحه إياه القانون على مصنفه الفكري[3]. أما الحقوق المجاورة، فهي تلك الحقوق التي تجاور حق المؤلف[4]. على أن رابطة الجوار قد تدعو للاعتقاد بأن هناك رابطة تبعية بين الحقوق المجاورة وحق المؤلف، بحيث لا يمكن ممارسة هذه الحقوق بدون وجود المصنف السابق والصالح لأن يكون محلا للأداء، أو التمثيل، أو التثبيت. بعبارة أخرى، قد يدعو إلى اعتبار الحقوق المجاورة حقوقا مشتقة عن حق المؤلف، خاصة في بعض الحالات التي تكون الحدود الفاصلة بين

---

[1] م. أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، التعريف بفنان الأداء وتمييزه وأحكام حقه الأدبي –دراسة مقارنة–، دار الكتب القانونية، مصر 2007، ص. 5.

[2] م. حسام محمود لطفي، تأجير الفونوغرام والفيديو غرام، مجلة المحاماة، القاهرة، ع. 5–6، 1988.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 383، ص. 407: "ينبغي الإشارة إلى أن استعمال عبارة "حق المؤلف" يسمح بإبراز العلاقة اللصيقة الموجودة بين صاحب التأليف وإنتاجه".

[4] A-E. Kahn, *Droits voisins du droit d'auteur, Droit des artistes interprètes, définition de l'artiste-interprète* (CPI. art. L-212-1), *Juriscl*. P.L.A. fasc. 1425. 25 mars 2010, mise à jour. 11 déc. 2015, n°5, p. 3.

أنظر أيضا، ح. يصرف، الحماية القانونية للمصنفات الرقمية وأثرها على تدفق المعلومات في الدول النامية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، كلية العلوم الإنسانية والإسلامية، قسم الإعلام والاتصال، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، السنة الجامعية 2016/2015، ص. 59 وما بعدها.

الحقين غير واضحة أين يُثار التساؤل حول إمكانية اعتبار الفنان العازف مثلا مؤلفا أو العكس، كما هو الشأن في حالات الارتجال. فلا شك في أن القول بذلك يرتب آثارا قانونية خطيرة أهمها المساس بمبدأ "سمو حقوق المؤلف"[1]. وبناءا على ما تقدم، فإنه لا يجب الخلط بين عمل المؤلف الذي يتعلق بمرحلة الإبداع والابتكار، وعمل صاحب الحق المجاور الذي يقوم في مرحلة نشر المصنف للجمهور وهذا بعد الانتهاء من إنجازه. وبالتالي، فرغم التقارب الواضح بين الحقين، إلا أن أساس كليهما يظل مستقلا عن الآخر ولا يمكن الخلط بينهما.

وعن موقف المشرع من بيان العلاقة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة، فأن بعض القوانين قد اهتمت بذلك، على رأسها القانون اللبناني رقم 75 لسنة 1999، والذي يقضي في المادة 48 منه على أنه: "لا تمس الحماية الممنوحة للحقوق المجاورة أي حق من الحقوق الممنوحة للأعمال الأصلية أو الفرعية المحمية بهذا القانون، ولا يجوز تفسير أي من الحقوق الممنوحة في هذا الفصل بشكل يمس بحقوق المؤلف الأصلي"[2]. ومن جانبه، فإن المشرع الفرنسي قد اهتم ببيان تلك المسألة أيضا من خلال المادة L. 211-1 من قانون الملكية الفكرية والتي تنص على:" إن الحقوق المجاورة لا تمس بحقوق المؤلفين"[3]. وينتج مما سبق، أنه في حالة تعارض حق المؤلف مع الحقوق المجاورة، فإنه للأولى، الأولوية والأفضلية. وهو ما أكدته التوجيهة الأوروبية الصادرة بتاريخ 19 نوفمبر 1992 والمتعلقة بحق التأجير والإعارة، والتي تقرر أن حماية الحقوق المجاورة لا تمس بأي حال من الأحوال حقوق المؤلف[4]. غير أن نصوص قانون الملكية الفكرية الفرنسي لا

---

[1]H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique,* 2ème éd. Litec, 2001, n°807, p. 619.

[2]قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم 75 –99 المؤرخ في 3 أبريل 1999، ج. ر. 13 أبريل 1999، ع. 99/18. www.economy.gov.lb

[3]Art. L. 211-1. de la loi nº 92-597 du 1er juill. 1992, relative au C. fr. propr. intell., J.O.R.F. n°0153, du 3 juill. 1992. pp. 8801-8843 : « *Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires* ». legifrance.gouv.fr/jorf

[4] Art. 14 de Directive 92/100/CEE du Conseil, du 19 novembre 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle, J.O.R.F. n° L 346 du 27/11/1992 p. 0061 – 0066 *: « Relations entre*

تجيب بطريقة قاطعة عن التساؤل الخاص بحالة التعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة، الأمر الذي كان محل جدل الكثير من الفقه، حيث يذهب جانبا منه إلى القول بسمو حق المؤلف[1]، كما أقامت البعض من المحاكم ولو –بصفة ضمنية– هذا المبدأ[2]، فمتى وقع تعارض بين حق المخرج وحق المؤلف، فإن الحق الأدبي للمخرج المسرحي[3] يجد حدوده عند حق مؤلف العمل الأصلي، الذي تم تحويله إلى عمل مسرحي[4].

والجدير بالذكر، أنه إذا كان التعارض بين حق المؤلف وأحد الحقوق المجاورة يؤدي إلى تفضيل حق المؤلف، فإن الأهمية الاقتصادية التي باتت تتمتع بها الحقوق المجاورة – خاصة حقوق الفنان العازف وبصفة أخص في مجال الغناء والتمثيل– جعلت حقوق هاته الفئة تفوق حقوق المؤلف، أين أصبح المؤدي يوجه المؤلف ويجري التعديلات على المصنف دون أن يتمكن هذا الأخير من الاعتراض على ذلك، حيث أصبح يتجسد دوره في إرضائه وتنفيذ توجيهاته في العديد من الحالات. إلى جانب ذلك، فإن الممثل الأول عادة هو الذي يختار المؤلف والمخرج أكثر من ذلك، فحتى الأفكار التي يدور حولها العمل الفني أصبحت من اختصاصه[5].

---

droit d'auteur et droits voisins, la protection des droits voisins du droit d'auteur par la présente directive n'affecte en aucune façon la protection du droit d'auteur ».

[1]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 400، ص. 444: "يجب منطقيا اعتبار أن الحقوق المجاورة تمنح لصاحبها دون الإخلال بالحقوق المعترف بها لصالح المؤلفين"، وكذا رقم 456، ص. 503: "يجب أن تمارس الحقوق المجاورة دون المساس بالحقوق الممنوحة للمؤلفين". أنظر أيضاً،

F. Pollaud-Dulian, *Pour le droit moral*, Cah. propr. intell., oct. 1994, vol. 7/1, p. 41 : "Les droits voisins ne portent pas atteintes aux droits des auteurs, En conséquence, aucune disposition du présent titre (droit voisin) ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ces titulaires ».

[2]TGI. Paris, 14 mai 1974, D. 1974, p. 767, note B. Edelman, TGI. Paris, 10 janv. 1990 : R.I.D. A. 1990, n°145, p. 368.

[3]يعتبر المخرج المسرحي ضمن طائفة الفنانين المؤدين حسب القانون والفقه، ذلك أن مهمته تشبه بمهمة قائد الأوركسترا حيث لا يبدأ دوره إلا بعد اكتمال المصنف على عكس المخرج السينمائي، هذا وفي حالة مشاركة المخرج المسرحي في إبداع المصنف المسرحي أو الموسيقي الذي قام بإخراجه فله في هذه الحالة أن يتمتع بصفة المؤلف من جهة، وبالحق المجاور للفنان العازف من جهة ثانية. للمزيد من التفصيل أنظر،

F. Le Chevalier, *Le statut juridique de metteur en scène*, th. Paris 2, 1989, p. 148.

[4]س. سعودي، سمو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة الأغواط، ع. 25، المجلد 2، ص. 358 وما بعدها.

[5]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 47.

يعتبر الفنان العازف أو المؤدي أهم أصحاب الحقوق المجاورة، حيث يعد دوره جوهريا لوصول المصنف الى الجمهور ومكملا لدور المؤلف[1]، إذ يمكن القول أن نشاط أو عمل المؤدي هو الذي يبعث الروح في المصنفات الأدبية أو الفنية، وتحويلها إلى سلعة نهائية قابلة للانتفاع بها[2]. وقد مرت حماية حقوق المؤدي القانونية بمراحل مختلفة[3]، كانت بدايتها بإقرار الحماية القانونية للفنان العازف أو المؤدي على الصعيد الدولي من خلال العديد من الاتفاقيات، تعتبر اتفاقية روما لسنة 1961[4] بشأن فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة أهمها[5]. هكذا، عرفت الفنان العازف في المادة 3(أ) بقولها: "يقصد بتعبير فناني الأداء الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون في مصنفات أدبية أو فنية أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى". ويلاحظ من خلال استقراء المادة أن الاتفاقية نصت على الحد الأدنى من الحماية فاتحتا المجال للدول المتعاقدة لإدراج المزيد من الحماية وهذا وفقا لما تقتضيه المادة 9 من الاتفاقية[6]. أما اتفاقية الويبو

---

[1]أ. بوراوي، حقوق الفنان على ضوء قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري، مجلة الباحث للدراسات الأكاديمية، ع. 5، مارس 2015، ص. 403.

[2]A-E. Kahn, *op. cit*., n°1, p. 2: «L'interprète traduit de manière personnelle les intentions du créateur. Cependant, il n'y a pas d'interprétation possible sans œuvre, ce qui explique la proximité des statuts des auteurs et de leurs interprètes ».

[3]للمزيد من التفاصيل حول التطور التاريخي لحماية الحق المجاور للفنان العازف أو المؤدي أنظر، د. بعديد، الحق المجاور للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الفكرية –دراسة مقارنة– مذكرة من أجل نيل شهادة الماجستير تخصص قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2، محمد بن احمد، كلية الحقوق والعلوم السياسية، 2013/2012، ص. 3 وما بعدها.

[4]A.-E. Kahn, *op. cit*., n°4, p. 3: "Ce statut des artistes-interprètes a donc d'abord été mis en place par la jurisprudence, puis il a été organisé dans les textes internationaux, en premier lieu par la convention internationale sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, signée à Rome le 26 octobre 1961 ».

[5]انضمت إليها الجزائر بمقتضى المرسوم الرئاسي رقم 06–401 المؤرخ في 14 نوفمبر 2006، المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية مع التحفظ إلى اتفاقية روما لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات السمعية وهيئات البث الإذاعي، المبرمة بتاريخ 26 أكتوبر 1961، ج. ر. 15 نوفمبر 2006، ع. 72، ص. 4.

[6]تنص المادة 9 من اتفاقية روما المذكورة أعلاه على: "يجوز لأي دولة متعاقدة بموجب قوانينها ولوائحها الوطنية، أن توسع نطاق الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية لتشمل الفنانين الذين لا يؤدون مصنفات أدبية أو فنية".

بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لسنة 1996[1]، ومعاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري لسنة 2012[2]، فكلاهما عرّفا الفنان العازف أو المؤدي بموجب المادة 2 (أ) والتي جاء فيها: "يقصد بعبارة "فناني الأداء" الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يؤدون بالتمثيل أو بغيره مصنفات أدبية أو فنية أو أوجه من التعبير الفلكلوري". والملاحظ من خلال استقراء النص القانوني أن كلا الاتفاقيتين أيدت ما تضمنته اتفاقيه روما من تعريف للفنان المؤدي، كما اعتبرت الفلكلور أداءا فنيا مرتبا للحق المجاور. وهي بذلك تتفق والمشرع الجزائري.

على الصعيد الداخلي، لم يعترف القانون بالحماية القانونية لهذه الفئة[3]، أكثر من ذلك، فقد كان يُنظر إليها على أنها سبب الفساد والانحلال الخُلقي في المجتمع. وهذا، إلى غاية قيام الثورة الفرنسية بتاريخ 1789 أين بدأت بوادر التسليم بوجود هذا النوع من الحقوق، فكان الجمهور هو السيد في تحديد مكانة الفنان العازف وقيمته الاجتماعية وذلك بالنظر إلى أعماله الفنية[4]. أما بالنسبة للقضاء، فقد كان يتصدى لحمايته بناءا على قواعد المسؤولية التقصيرية، الإثراء بلا سبب، وقواعد المنافسة[5]. كما كان يلجأ في الكثير من الأحيان إلى تشبيه حقه بحق المؤلف على مصنفه وذلك لإيجاد حماية تكاد تكون مماثلة لحماية حق المؤلف[6]، إلى غاية صدور القانون رقم 85-660 المؤرخ في 3 جويلية

---

[1] صادقت الجزائر على اتفاقية الويبو بموجب المرسوم الرئاسي رقم 13-124 المؤرخ في 3 أبريل 2013، يتضمن التّصديق على معاهدة المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بشأن الأداء والتسجيل الصوتي المعتمدة بجنيف بتاريخ 20 ديسمبر 1996، ج. ر. 26 مايو 2013، ع. 28، ص. 3.

[2] صادقت عليها الجزائر حديثا بموجب المرسوم الرئاسي رقم 17-147 المؤرخ في 20 أبريل 2017، والمتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية إلى معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري، المعتمدة في بجين بتاريخ 24 يونيو 2012، والبيانات المتفق عليها في المؤتمر الديبلوماسي الذي اعتمد المعاهدة. ج. ر. 23 أبريل 2017، ع. 26، ص. 3.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم. 412، ص. 458: "لكن يجب أن نشير في هذا السياق إلى أن القضاء الفرنسي السابق لم يكن يعترف صراحة بحقوق الفنان العازف على إنتاجه".

[4] A. Bertrand, *Le droit d'auteur et les droits voisins*, Dalloz, 2ème éd., 1999, p. 889.

[5] Trib. civ. Seine, 6 mars 1903, *Gaz. Pal.* 1903, 1, p. 468, trib. civ. Seine, 24 févr. 1912, *Gaz. Pal.* 1912, 1, p. 311 et trib. civ. Seine, 23 avr. 1937, J.C.P éd. G. 1937, II, 247, concl. Raimbault, S. 1938, 2, p. 57, note Toulmon.

[6] H. Desbois, *les droits dits voisins du droit d'auteur,* Mél. R. Savatier, D., éd. 1965, p. 255 : « La Cour suprême n'a pas expressément investi les interprètes d'un droit d'auteur ; elle n'a pas dit qu'il avait vocation à la propriété littéraire et artistique, à l'égal du créateur de l'œuvre interprété ». Cité par :

1985، الذي وضع حد لهذه المقارنة والذي قام بتنظيم الحقوق المجاورة بصفة مستقلة عن حقوق المؤلف[1].

بالرجوع إلى القانون الجزائري، صدر أول قانون يهتم بفئة أصحاب الحقوق المجاورة سنة 1997 بموجب الأمر رقم 97-10 المؤرخ في 6 مارس 1997[2]، والذي أُلغي بمقتضى المادة 163 من الأمر رقم 03-05 المؤرخ في 19 جويلية 2003، والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة[3]. وهو يعتبر أهم إصلاح جاء به المشرع لسد الفراغ القانوني الذي كان موجودا في الأمر رقم 73-14[4]، الذي اكتفى بتنظيم حقوق المؤلف لا غير[5]. هكذا، عرف المشرع الفنان العازف أو المؤدي من خلال المادة 108 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر بنصه على أنه: "يعتبر بمفهوم المادة 107 أعلاه، فنانا مؤديا لأعمال فنية أو عازفا، الممثل، والمغني، والموسيقي، والراقص، وأي شخص آخر يمارس التمثيل، أو الغناء، أو الإنشاد، أو العزف، أو التلاوة، أو يقوم بأي شكل من الأشكال بأدوار مصنفات فكرية، أو مصنفات من التراث الثقافي التقليدي". والملاحظ أن المشرع لم يحدد صور وأشكال الأداء على سبيل الحصر، بل قام بتعداد أهمها تاركا المجال مفتوحا، وهو ما يشكل مصلحة للمؤدي من خلال توسيع مساحة الحماية القانونية له. وعلى مثال القانون الفرنسي، أخضع المشرع بموجب المادة 4 من قانون العمل رقم 90-11 الفنان

ف. زراوي صالح، المرجع السابق، هامش رقم 2080.

[1]Art. 17 de la loi n° 85-660 du 3 juill. 1985 relative au droit d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, J.C.P. éd. G. 1985, III, p. 57400, et J.O R.F. 4 juill. 1985, p. 7495, modifiée plusieurs fois. v. www.legifrance.gouv.fr

[2]الأمر رقم 97-10 المؤرخ في 6 مارس 1997 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 12 مارس 1997، ع. 13، ص. 3.

[3]الأمر رقم 03-05 المؤرخ في 19 جويلية 2003 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 23 جويلية 2003، ع. 44، ص. 3، والقانون رقم 03-17 المؤرخ في 04 نوفمبر 2003، المتضمن الموافقة على الأمر رقم 03-05، ج. ر. 5 نوفمبر 2003، ع. 67، ص. 4.

[4]الأمر رقم 73- 14 المؤرخ في 3 أبريل 1973 والمتعلق بحق المؤلف، ج. ر.10 أبريل 1973، ع. 29، ص.434.

[5]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 456، ص. 503.

العازف وإن كان أجيرا لنظام خاص، يتمتع بمقتضاه بالحماية القانونية وذلك بغض النظر عن أحكام قانون علاقات العمل[1].

إضافة للقانون الجزائري، خصّت التشريعات المقارنة الفنان العازف أو المؤدي بجملة من التعاريف، على رأسها قانون الملكية الفكرية الفرنسي السالف الذكر–المأخوذ منه تقريبا حرفيا القانون الجزائري– من خلال المادة L.212-1 والتي جاء فيها: "باستثناء الفنان المساعد الذي توصفه العادة المهنية عادة، فإن الفنان المؤدي، هو الشخص الذي يمثل، يغني، يتلو، ينشد، أو يعزف، أو يؤدي بأي طريقة أخرى مصنفا أدبيا أو فنيا، أو يؤدي مشهدا من مشاهد المنوعات أو السيرك، أو العرائس المتحركة". والملاحظ من خلال هذا التعريف، أن المشرع استبعد الفنان المساعد أو المكمل[2] من الحماية القانونية، وكذا الفنان الصامت أو النكرة وإن كان لم يذكره صراحة في النص القانوني، غير أن الفقه استقر على استبعاده لما كان دوره أقل أهمية ونشاط من دور الفنان المكمل[3]. هذا، ويتمتع المؤدي بالحماية القانونية وفقا لقانون الملكية الفكرية الفرنسي وإن كان أجيرا وهو ما تؤكده المادة L.762-1 من قانون العمل الفرنسي[4].

[1] تنص المادة 4 من القانون رقم 90–11 المؤرخ في 21 أبريل 1990، المتعلق بعلاقات العمل المعدل والمتمم، ج. ر. 25 أبريل 1990، ع. 17، ص. 562، على أنه " تحدد عند الاقتضاء أحكام خاصة، تتخذ عن طريق التنظيم، النظام النوعي لعلاقات العمل التي تعني .... الفنانين والمسرحيين والممثلين التجاريين...، وذلك بغض النظر عن أحكام هذا القانون، وفي إطار التشريع المعمول به".

[2] L'artiste de complément est celui dont la prestation ne dépasse pas 13 lignes.

[3] A.-E. Kahn, *op. cit.*, n°57, p. 24: "Cependant, l'exclusion de l'artiste de complément, loin de faciliter la compréhension de ce qui est un artiste-interprète, crée en réalité une difficulté supplémentaire, puisque la notion elle-même n'a pas été définie par le législateur et reste très floue". V. aussi, P. Tafforeau, *Droit de la propriété intellectuelle*, Gualino éditeur, 2ème éd. 2007, n°234, p. 221 : « La cour d'appel de Paris avait eu l'occasion de fixer un triple critère de distinction des artistes interprètes et des artistes de complément. Selon elle l'artiste de complément avait un rôle complémentaire et accessoire, sa personnalité ne transparaissait pas dans sa prestation » Paris, 18 fév. 1993, R.I.D.A. oct. 1993, n°158, p. 197, et CA. Paris, 10 oct. 2014, R.L.D.I. janv. 2015, n°3646, obs. J.-M. Guiloux.

[4] Art. L.762-1 C. fr. trav.: « *Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce* ».

وعلى المستوى العربي، يعتبر المشرع المصري قد تأخر نوعا ما في الاعتراف للفنان العازف بالحماية وذلك بموجب قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002 [1]، بالرغم من أن مصر تعتبر الرائدة في مجال الفن. وقد عرفه في المادة 138 الفقرة 12 بأنه ذلك: "الشخص الذي يمثل أو يغني أو يلقي أو ينشد أو يعزف أو يرقص في مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقا لأحكام القانون، أو آلت إلى الملك العام، أو يؤدي فيها بصورة أو بأخرى بما في ذلك التغييرات الفلكلورية". والملاحظ، من خلال استقراء النص القانوني أن المشرع مدد الحماية للتمثيل أو الأداء الذي يقوم به الفنان العازف سواء كان محله مصنفا أدبيا أو فنيا لا زال يستفيد من الحماية القانونية للحق المالي للمؤلف، أو سقط في الملك العام. هذا، ولم يستبعد المشرع الفنان المساعد على خلاف القانون الفرنسي، فقد يكون دور المؤدي وجيزا جدا ولكنه فعالا ومؤثرا، الأمر الذي يستلزم حمايته[2]. أما المشرع الأردني، فقد اعتبر الفنان العازف أو المؤدي وبمقتضى المادة 5 من قانون حق المؤلف رقم 22 لسنة 1992 مؤلفا وله بناءا على ذلك نفس الحقوق التي يستأثر بها هذا الأخير[3].

يقتضي تحديد مفهوم الفنان العازف أو المؤدي تحديد الطبيعة القانونية لحقه، حيث ظهرت العديد من النظريات، منها ما يشبهه بحق المؤلف أو أنها حقوق لصيقة بالشخصية، وأخرى تعتبر هذا الحق ناتجا عن علاقة عمل[4]، حيث تقوم نظرية تشبيه حق الفنان العازف بحق المؤلف على الطابع الشخصي والمجهود الذاتي لعمل المؤدي والذي يمنحه حقوقا معنوية مثله مثل المؤلف على خلاف باقي أصحاب الحقوق المجاورة. وقد

---

[1] القانون المصري للملكية الفكرية رقم 2002–82، ج. ر. المصرية 2 جوان 2002، ع. 22 مكرر.

[2] ع. المنشاوي، حماية الملكية الفكرية (حقوق المؤلف والحقوق المجاورة) وأحكام الرقابة على المصنفات الفنية، دار الجامعة الجديدة لنشر، الإسكندرية 2018، ص. 123.

[3] تنص المادة 5 من قانون حق المؤلف الأردني رقم 22 لسنة 1992 المعدل والمتمم على: "مع عدم الإخلال بحقوق مؤلف المصنف الأصلي يتمتع بالحماية ويعتبر مؤلفا لأغراض هذا القانون:

ب–المؤدي الذي ينقل إلى الجمهور عملا فنيا وضعه غيره سواء كان هذا الأداء بالغناء أو العزف أو الإيقاع أو الإلقاء أو التصوير أو الرسم أو الحركات أو الخطوات أو بأي طريقة أخرى". أنظر أيضا، ب. التلهوني، القانون الأردني لحق المؤلف، ندوة الويبو الوطنية المتخصصة للسلطات القضائية الأردنية بالتعاون مع المجلس القضائي الأردني ومركز الملك عبد الله الثاني للملكية الفكرية، من 7 إلى 9 أكتوبر 2004. Wipo/ip/ju/amm/1/04/4a

[4] م. عكاشة، حقوق المؤلف على ضوء القانون الجزائري الجديد، ديوان المطبوعات الجزائرية، 2007، ص. 82 وما بعدها.

تعرضت هذه النظرية للعديد من الانتقادات والتي كانت جلها قائمة على الفوارق الموجودة بين حقوق المؤلف وحقوق الفنان العازف خاصة فيما يتعلق بالأصالة والاستغلال وجزاءات التعدي على الحقوق. أما النظرية المؤسسة على التشبيه بالحق الشخصي، فيرى أنصارها[1]، أن حق المؤدي حق شخصي، وذلك بالنظر إلى أعماله التي تتعلق به وتعكس صورته، فهي في نهاية الأمر حقوق شخصية وله مطلق الحرية في كيفية التصرف فيها والاستفادة منها. وقد وجه لهذه النظرية بدورها العديد من الانتقادات يعتبر عدم قابلية الحق الشخصي للانتقال إلى الورثة أهمها، على خلاف الحق المجاور للفنان العازف الذي يعتبر حقا قابلا للانتقال إلى الورثة حتى في شقه المعنوي وذلك حماية لذكرى المتوفي. وأخيرا، فإن هذه النظرية تقوم على أساس أن الحق المجاور للفنان العازف حق ناتج عن علاقة عمل، إذ يجب الأخذ بعين الاعتبار أن الأداء أو التمثيل هو قبل كل شيء ثمرة جهد الفنان، وهو ما يعطيه الحق في المطالبة بمقابل مالي نظير النشاط الذي قام به. لكنه يعاب على هذه النظرية اهتمامها بالشق المادي لحقوق المؤدي دون الشق المعنوي الذي يختص به والذي تتجاهله تماما[2].

يعتبر الحق المجاور للفنان العازف حقا خاصا ومستقلا، ومعظم التشريعات أخذت بهذا الاتجاه، ذلك أنها اعترفت له بالحقوق بصفة فردية وأقرت له نصوصا خاصة في إطار الحماية القانونية للحقوق المجاورة وهذا بهدف تكريس مبدأ الاستقلالية. وهو موقف المشرع الجزائري وذلك من خلال تخصيص الباب الثالث من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر لتنظيم الحقوق المجاورة. كما أن الهيئة التي أوكلت لها مهمة تسيير وحماية هذه الحقوق أصبحت تسمى بالديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة. وهو ما يدعم فكرة استقلاليتها على حقوق المؤلف.

هذا، ويميز البعض من الفقه بين الممثل والمؤدي، فيقصد بالممثل ذلك الشخص الطبيعي الذي يلعب دورا في العمل السينمائي أو المسرحي أو التلفزيوني، أو ينفذ مصنفا

[1]P. Olognies, *Le droit des artistes-interprètes et exécutants, préface d'Achille Mestre*, L. G. D. J. pp. 13 à 18 : « Tout d'abord, l'œuvre terminée reste en principe inchangée, alors que l'interprétation change, non seulement d'un artiste à l'autre, mais aussi d'une représentation à l'autre ».

[2]د. بعديد، المذكرة السابقة، ص. 33 وما بعدها.

موسيقيا، أما العازف أو المؤدي، فهو الذي يندرج عمله ضمن مجموعة موسيقيين كالأوركسترا أو الكورال دون أن يكون عازفا منفردا. فمعيار التمييز بينهما حسب نفس الرأي يرتكز على رابطة التبعية، حيث يجعل الممثل في مرتبة أعلى من تلك الممنوحة للمؤدي[1]. والواقع أن هذه التفرقة غير دقيقة حسب رأي جانب آخر من الفقه وليست مفيدة من الناحية القانونية، لأن النظام القانوني الذي يسري عليهما واحد[2]. وهو ما يؤكده المشرع الجزائري وكذا الفرنسي من خلال النص على "الفنان المؤدي أو الممثل أو العازف" للدلالة على نفس المعنى.

يتمتع الفنان العازف أو المؤدي وبناءا على ما تضمنته القوانين الدولية والوطنية، بجملة من الحقوق، تتضمن مبدئيا حقوقا معنوية أو أدبية مرتبطة بشخص الفنان، وتستمد وجودها استنادا إلى انطباع عمل صاحب الحق بشخصيته، وبطابع الأصالة فيه. إلى جانب حقوق مالية ناتجة عن عمل المؤدي سواء كانت مستمدة من استغلال الفنان العازف لحقوقه مباشرة أو بواسطة تفويض استغلالها للغير ضمن الأشكال المحددة قانونا[3].

هكذا، يعتبر الفنان العازف أو المؤدي الطائفة الوحيدة من أصحاب الحقوق المجاورة التي تتمتع بحقوق معنوية وأخرى مالية على أدائه، ذلك أنه غالبا ما يكون شخصا طبيعيا على عكس باقي أصحاب الحقوق المجاورة الذين هم في العادة أشخاصا معنويين، فضلا عن الطابع الإبداعي الذي يكتسيه أداء الفنان والذي يبرز شخصيته الأدبية والفنية، على عكس بقية أعمال أصحاب الحقوق المجاورة التي تتسم بالصبغة الصناعية المادية[4]. والجدير بالذكر أن المشرع الفرنسي كان السباق في النص على الحق

---

[1]X. Daverat, *L'artiste-interprète,* th. Bordeaux 1, 1990, pp. 61 et s., R. Plaisant, *Les droits des artistes-interprètes et exécutants,* Bull. D. A. 1984, n°4, p. 6.

[2]TGI. Paris, 4 oct. 1988, D. 1990, jurispr. p. 54, notre B. Edelman.

[3]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 458، ص. 504: "للفنان المؤدي للأعمال الفنية حقوقا حصرية على إنتاجه المتعلق بالمصنفات الفكرية ومصنفات التراث الثقافي التقليدي. ولهذا، يظهر من الضروري تبيان نوع هذه الحقوق".

[4]أ. بوراوي، المقال السابق، ص. 406: "يتمتع فنانو الأداء بحقوق أدبية غير معترف بها للفئتين الآخرين من أصحاب الحقوق المجاورة، وأن حرمان هاتين الفئتين يرجع إلى الطبيعة التقنية والصناعية التي تتسم بها نشاطاتهم".

المعنوي للفنان العازف وهذا بموجب القانون رقم 85-660 السالف الذكر. وبالرجوع إلى المشرع الجزائري، لقد اعتبر الفقه أن تدخله بموجب المادة 112 من الأمر رقم 03-05، يعتبر أمرا إيجابيا، حيث تدارك الإغفال ونص صراحة على تمتع الفنان العازف بحقوق معنوية إضافة لاستفادته من حقوق مالية[1]. ويتضمن الحق المعنوي الذي يتمتع به الفنان العازف جملة من السلطات تمكن هذا الأخير من ممارسة أعماله وحمايتها من مختلف أنواع الاعتداء. غير أنها وإن كانت تتشابه في البعض منها مع السلطات المخولة للمؤلف لحماية أعماله وشخصه، إلا أنها تختلف معها في بعض الحقوق كالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف، والحق في السحب أو الندم. ذلك أن التشريعات الوطنية الخاصة بالحقوق المجاورة والتي اعترفت للمؤدي بحقوق معنوية، جاءت خالية من الإشارة إلى هذين الحقين تماما، الأمر الذي أثار جدلا فقهيا واسعا وتضاربا في أحكام القضاء خاصة الفرنسي. فالمشرع الجزائري وإن اعترف للفنان العازف بحقوق معنوية، إلا أنه التزم الصمت بالنسبة للحق في تقرير النشر والحق في السحب[2].

وبناءا عليه وانطلاقا من كون الفنان العازف أو المؤدي هو الوحيد الذي يتمتع بالحق المعنوي من فئة أصحاب الحقوق المجاورة، ستتم معالجة هذا الموضوع من خلال الإجابة على التساؤلات الخاصة بتحديد مفهومه، خاصة ما إذا كان له ذات الحق المعنوي الذي يمنحه القانون للمؤلف؟ وما هي الخصائص التي يتميز بها؟ وما مضمون الحماية القانونية التي أناطها المشرع للفنان العازف لممارسة حقه المعنوي أو الأدبي على المستويين الوطني والدولي؟ هذا، ولحداثة الموضوع، ونظرا لقلة المصادر الفقهية أو حتى الاجتهادات القضائية بخصوصه (نظرا لعدم نشرها في المجلة الصادرة عن المحكمة العليا)، ستدعم هذه الدراسة من خلال مقارنتها بما ورد في التشريعات الأجنبية لا سيما التشريعين الفرنسي والمصري، بالإضافة إلى الاجتهادات القضائية الفرنسية التي كانت السبّاقة في تكريس هذه الحماية.

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السالف الذكر، رقم 459، ص. 504، راجع أيضا، ص. 27 من الأطروحة والمتعلقة بتعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على ضوء التشريع الجزائري وبعض التشريعات الأجنبية.

[2] المادة 112 من الأمر رقم 03-05 الآتي بيانها.

على هذا الأساس ومن أجل الإجابة على التساؤلات المذكورة أعلاه، سيتم معالجة الموضوع بتقسيم الخطة إلى بابين، نتناول في البداية ماهية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية (الباب الأول)، ثم سنتطرق إلى النظام القانوني للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي من حيث الأحكام الواردة في نفس القانون (الباب الثاني).

الباب الأول: مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ومضمونه

يرتبط الإنتاج العلمي أو الأدبي أو الفني بوعي الإنسان وأحاسيسه، لذا عمدت القوانين الوطنية والدولية على حد سواء إلى تنظيم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة حماية وتدعيما للثقافة العامة في المجتمع. مما ألقى عليها العبء لتوفير حماية خاصة من نوع خاص لهؤلاء المبدعين[1], هذا، ولم تكن التشريعات الوطنية كافية لوحدها لتوفير الحماية المناسبة لهذه الفئة لما يتسم به الإنتاج الفكري من عالمية، فالكتاب يطبع في دولة ويصدر إلى دول أخرى، والأغنية تسجل على شرائط أو أسطوانات في دولة وتوزع في باقي الدول بكل سهولة ويسر[2]. وكذلك، فإن شبكات الإنترنيت أصبحت تتحكم بالتقدم التكنولوجي والمعلوماتي مما جعل الجميع شريكا في الاستفادة من الإنتاج الفكري، وبالتالي فإن حمايته واجبة ليس فقط على الدولة الواحدة وإنما على كافة دول العالم[3].

إذا كان التطور التقني في مجال الاتصالات هو الذي أدى إلى ميلاد الحقوق المجاورة، فإنه قد لعب دورا جوهريا في تحديد أصحابها، بحيث يترتب على التطور المطالبة بإدراج طوائف جديدة ضمن أصحاب الحقوق المجاورة[4]. وإن كان القاسم المشترك بين أصحاب الحقوق المجاورة يتمثل في ميلاد الدعامة المادية والتي تعد أداة نقل المصنف إلى الجمهور في معظم الحالات، بحيث تتضمن الأداء أو التمثيل الذي قام به الفنان العازف والذي يصل إلى الجمهور في شكل فونوغرام أو فيديوغرام أو برنامج إذاعي أو تلفزيوني، فإن هذا لا يعني أن جميع الحقوق المجاورة هي ذات طبيعة

---

[1] ع. النجار، تعريف الحق ومعيار تصنيف الحقوق، دراسة مقارنة في الشريعة والقانون، دار النهضة العربية، ط. 2، 2000 / 2001، ص. 79.

[2] ج. هارون، الحماية المدنية للحق الأدبي للمؤلف في التشريع الأردني، دراسة مقارنة، دار الثقافة للنشر والتوزيع 2006، ص. 7.

[3] إ. أحمد إبراهيم، الجات والحماية الدولية لبرامج الكمبيوتر وحق المؤلف، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع 1998، ص. 80.

[4] م. أحمد أبو عمرو، حقوق فناني الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل والمؤدي والعازف المنفرد وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة، دراسة مقارنة، دار الجامعة الجديدة للنشر 2005، ص. 47.

متجانسة[1]. ويبدو ذلك من حيث أن الفنان العازف يعد الوحيد الذي يتمتع بحق معنوي[2]، إلى جانب الحق المالي على خلاف باقي أصحاب الحقوق المجاورة، كما سبق وأن رأينا[3].

هكذا، وعلى مثال المؤلف، فإن الفنان العازف يتمتع بحقوق يصفها جانب من الفقه[4] بالمختلطة، ذلك أنها تتضمن عدد من المزايا بعضها يمكن تقويمه نقدا، وبعضها الأخر لا يمكن تقويمه. وعليه، فالحقوق الذهنية هي مجموعة من الحقوق التي تقع على أشياء ذات طبيعة معنوية، أو هي الحقوق التي يكون محلها إنتاج ذهني يستمد قيمته ممّا فيه من ابتكار[5]، حيث عرفها البعض بأنها: " تلك الحقوق التي تكون للشخص على أعمال من ابتكاره تنفصل عنه وتتجسد في صورة مادية، لكنها تظل منسوبة إليه لأنها من إنتاج ذهنه وتعبر عن شخصيته وملكاته وقدراته "[6].

وإذا كانت حقوق المؤلف على مصنفه وحقوق الفنان على أدائه تتمثل في نوعين من الحقوق، حق معنوي وحق مالي، فإن الحق المعنوي يعد من الحقوق اللصيقة بشخص المؤلف أو الفنان العازف الذي يحمل بصمات فكره ويعكس ملكات عقله[7]، فهو مرآة لشخصية صاحبه[8]، على أنه لا يتصور وجود الحق المالي دون الحق المعنوي والذي

---

[1]F. Pollaud-Dulian, *Droit moral et droit de la personnalité*, J. C. P. éd. G. n°29, 27 juillet 1994, I, p. 3780.

[2]X. Daverat, *Droits voisins du droit d'auteur, Droit de l'artiste-interprète, Droit moral* (CPI, art. L. 212-1 à L. 212-10), juriscl. P. L. A. fasc. 1430. 7 janv. 2013, mise à jour. 15 nov. 2018, n°2, p. 2.

[3]م، أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 47.

[4]ع. النجار، المرجع السابق، ص. 79:"ويقصد بالحقوق المختلطة تلك التي تتضمن جانبين، جانب مالي، يتمثل في حق المؤلف أو صاحب الحق وحده في أن يجني ثمار مؤلفه، وجانب أدبي وهو جماع السلطات التي تهدف إلى حماية شخصية المؤلف في مظهرها الفكري".

[5]س. السعيد محمد أبو إبراهيم، أثر الحق الأدبي للمؤلف على القواعد العامة للعقود، دار الكتب القانونية، ص. 25.

[6]ن. محمد المهدي، المدخل لدراسة القانون، الجزء الثاني، ط. 1977، ص. 68.

أنظر أيضا، م. السعيد رشدي، المدخل للعلوم القانونية، الكتاب الثاني، نظرية الحق، ط. 2007/2006، بدون ناشر، ف. 62، ص. 104.

[7]F. Pollaud-Dulian, Propriété intellectuelle, Le droit d'auteur, Economica, 2eéd. 2014, n°2321, p. 1529 : « le droit moral de l'interprète est attaché à sa personne. Il s'agit d'un droit de la personnalité, qui protège l'expression particulière de la personnalité de l'artiste que constitue son interprétation ». v. Paris, 7 juin 2000, D. 2001, som. com. 2555, obs. P. Sirinilli.

[8]ن. جمعة، دروس في المدخل للعلوم القانونية، ط. 1977، ص. 375.

يعرفه البعض بأنه: "حق مقرر بسلطة القانون لمصلحة من ابتكر عملا ذهنيا، يخول صاحبه الحق في استغلاله واتخاذ كافة الإجراءات الكفيلة بالمحافظة عليه من الاعتداء"[1].

لم يعترف المشرع بالحق المعنوي للفنان العازف إلا مؤخرا من خلال الأمر رقم 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة[2]، مسايرا في ذلك المشرع الفرنسي[3]، الأمر الذي كان محل انتقاد الفقهاء. وإن كان من خلال الأحكام العقابية المنصوص عليها في الأمر رقم 97-10، نجده قد جرم بعض الاعتداءات على العناصر المعنوية للفنان العازف ممّا يوحي أن هنالك حق مشمول بالحماية[4].

ولما يتمتع به الحق المعنوي للفنان العازف في التشريع، الفقه والقضاء من أهمية وخصوصية، يتوجب تحديد مفهومه، متى ينشأ هذا الحق، وماهي الخصائص التي يتميز بها، وكذا طبيعته القانونية. كما يجب التساؤل عن معيار حمايته، ومن ثم تحديد مضمون الحق المعنوي للفنان العازف في ظل سكوت المشرع فيما يخص البعض منها[5].

---

[1] ج. محمود الكردي، حق المؤلف في العلاقات الخاصة الدولية، مجلة روح القوانين، ع. 22، يناير 2001، ص. 147.

[2] ف. زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري الجزائري، المحل التجاري والحقوق الفكرية، القسم الثاني الحقوق الفكرية: حقوق الملكية الصناعية والتجارية – حقوق الملكية الأدبية والفنية، نشر وتوزيع ابن خلدون، وهران 2001، رقم 458-1، ص. 535، وف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 459، ص. 504: "يستحسن تدخل المشرع الجزائري ليعترف بوضوح بحق الفنان العازف في احترام اسمه وأدائه، ولبيان كيفية حماية هذا الحق بعد وفاة صاحبه".

[3] Arts 17 al. 1 de la loi n°85-660 relative au droit d'auteur et aux droits des artistes interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, *préc*. et L. 212-2 al. 1 C. fr. propr. intell. : « *L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité, et de son interprétation* ». V. aussi, aff. *Rostropovitch*, TGI. Paris, 10 janv. 1990, D. 1991, p. 206, note B. Edelman.

[4] المادة 10 من الأمر رقم 97-10 المؤرخ في 6 مارس 1997 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة السالف الذكر.

[5] B. Edelman, *Enquête sur le droit moral des artistes-interprètes,* D. 1999, p. 240. et, T. Azzi, *Le droit moral de l'artiste-interprète, retour sur le silence troublant du législateur,* propr. intell. 2008, p. 278.

وعليه، سيقسم هذا الباب إلى فصلين، يخصص الأول لتحديد مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف، أمّا الفصل الثاني فيتناول مضمون الحق المعنوي للفنان العازف. وهذا من خلال مقارنته بالحق المعنوي للمؤلف، وهو ما توجبه طبيعة العلاقة بين أصحاب هذه الحقوق[1].

[1]P. Tafforeau, *Le droit voisin de l'interprète d'œuvres musicales en droit français,* th. Paris II, 1994, p. 378 : « Une comparaison s'impose puisque l'artiste-interprète jouit d'un droit voisin du droit d'auteur ».

الفصل الأول: مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وخصائصه

إن الحقوق الذهنية ومنها حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، تتضمن جانبا معنويا قد يكون هو الأرجح والعنصر البارز في هذه الحقوق، بل إن هذه الحقوق متى نشأت تستند في بدايتها إلى العنصر المعنوي، حتى إذا ما باشر صاحبه استغلاله بدأ الجانب المالي من حقه في الظهور[1]. هكذا، يتمتع الفنان العازف أو المؤدي بحق معنوي نظرا لكون ما يؤديه يمثل إبداعا مبتكرا ويبرز شخصيته الأدبية والفنية التي يعد الأداء والتمثيل انعكاسا لها[2]. حيث يعتبر البعض أن تمتعه بالحق المعنوي يرجع إلى الطابع الإبداعي لعمله[3]، في حين يتسم عمل باقي أصحاب الحقوق المجاورة بالطابع التقني[4].

إن انتشار المشاكل والنزاعات القانونية بين المؤدين وبين باقي أصحاب الحقوق المجاورة، أو بينهم وبين المؤلفين، وقيام البعض بالاعتداء على الحقوق المعنوية للفنان العازف عن طريق نسبة أدائه لغيره والقيام بتشويهه أو تعديله وتحويره دون علمه، ممّا يمثل انتهاكا للحق المعنوي والذي يجب حمايته طبقا لنصوص الملكية الفكرية، يؤدي إلى التساؤل على مدى تمتع الفنان العازف بنفس الحقوق المعنوية التي يتمتع بها المؤلف؟ كما يثور التساؤل حول كيفية تحقيق التوازن بين الحقوق المعنوية للمؤلف وتلك الخاصة

---

[1] ع. النجار، الحق الأدبي للمؤلف في الفقه الإسلامي والقانون المقارن، دار المريخ للنشر، رقم. 30. ص. 45.

[2] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 119.

[3] X. Daverat, *op. cit*., n°2, p. 2 : « les artistes-interprètes sont les seuls titulaires des droits voisins à bénéficier d'un droit moral, cette situation est logique dans la mesure ou leur activité est de nature artistique ».

[4] X. Daverat, *op. cit.*, n°2, p.2 :" Au contraire, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, qui ont respectivement (l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence) de sons, ou d'image sonorisées ou non, sont des investisseurs ne disposant que des prérogatives patrimoniales ». v. aussi, F. Pollaud- Dulian, *op. cit*, n°2304, p. 1518.

بالفنان العازف في حالة التعارض بينهما، فهل تسمو حقوق المؤلف عن حقوق الفنان العازف أو المؤدي؟[1]

يكتسي التطرق إلى مفهوم الحق المعنوي وبيان خصائصه ومميزاته أهمية بالغة في تحديد معالم البحث وحدود الدراسة. ذلك، أن التنظيم الدولي لهذا الحق مقسم إلى نظامين مختلفين، نظام أنجلوسكسوني قائم على النسخة الخاصة « COPYRITH » ، ونظام لاتيني مبني على شخص المؤلف، ولذا يتسع الاعتراف بهذا الحق في الثاني ويضيق في الأول[2]. وعلى الرغم من ضرورة تحديد مفهوم لهذا الحق، إلّا أنه لم يتفق غالبية الفقهاء على إيجاد تعريف جامع له، كما أخلت التشريعات الخاصة بحقوق المؤلف من إيراد تعريف محدد للحق المعنوي[3]، الأمر الذي يقتضي البحث عنه في ظل الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية مع بيان موقف الفقه والقضاء من ذلك (المبحث الأول)، كما يتوجب البحث في الطبيعة القانونية للحق المعنوي للفنان العازف والتي ظلت مصدرا لجدل فقهي واسع، إلى غاية تحديد خصائص الحق المعنوي للفنان العازف من خلال مقارنتها مع تلك الخاصة بالمؤلف (المبحث الثاني).

المبحث الأول: التعريف بالحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

يعرف الحق المعنوي بصفة عامة، بأنه عبارة عن حق الكاتب أو الفنان في أن يحترم فكره وبصماته التي عبر عنها في مصنفه الأدبي أو الفني أو العلمي[4]، فعن طريق هذا الحق يمكنه مواجهة الجميع لحماية الشخصية الفكرية[5].

تنصب حماية الفنان العازف أو المؤدي على الأعمال التي يقوم بها، ومن ثم فإن قوة الحماية أو ضعفها تتأثر بالأعمال التي يمارسها. وتحديد الحقوق التي يتمتع بها

---

[1] ش. شلقامي، حقوق الملكية الأدبية والفنية بين التقليد والتقليص، دراسة مقارنة، دار الجامعة للنشر 2015، ص. 126.

[2] A. Lucas-Schloetter, *Droit des auteurs, droit moral, théorie générale du droit moral (*C. P. I. art. L. 121-1 à L. 121-9), *juriscl*. P. L. A. 15 nov. 2018, fasc 1210, n°1, p. 2.

[3] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 15.

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 421، ص. 464: "يحتل الحق المعنوي مكانة مرموقة في نظام حقوق المؤلف، فهو يندرج ضمن الحقوق الشخصية عامة ويمنح لصاحبه صلاحيات معتبرة".

[5] ع. مأمون الشديد، الحق الأدبي للمؤلف، النظرية العامة وتطبيقاتها، دار النهضة العربية، القاهرة 1978، ص. 18.

الفنان العازف تعني تحديد الصلاحيات المخولة له بموجب القانون[1]، والتي تكون محل حماية قانونية. وباعتبار أن هذه الحقوق هي من الحقوق الفكرية، فإن الحقوق المعترف بها لهؤلاء تتضمن مبدئيا حقوق معنوية مرتبطة بشخص الفنان العازف وتستمد وجودها استنادا إلى انطباع عمل صاحب الحق بشخصيته وبطابع الأصالة فيه، أمّا الحقوق المالية فهي ناتجة عن الناتج المادّي لعمل الفنان[2]. كما يتشابه الحق المعنوي للفنان العازف مع ذلك الحق المقرر للمؤلف على مصنفاته[3]، حيث يعرفه البعض بأنه: "حق من الحقوق الشخصية يقصد به ضمان حماية شخصية المؤلف عبر مصنفه فقط لا شخصية المؤلف بإطلاق عمومه" [4].

إن دراسة الحق المعنوي تقتضي ابتداءا التعريف بهذا الحق، ذلك أن تسمية الحق اللصيق بشخصية المؤلف أو المؤدي بالحق المعنوي، يعتبرها جانب من الفقه مظللة نوعا ما، وقد تثير اللبس والغموض لدى البعض، بحيث قد يفهم من هذا المصطلح أن هذه الحقوق لا تفرض احترامها القانوني كما ليست لها أي أهمية اقتصادية أو قيمة مادية وهو على خلاف ما يعكسه الواقع[5]. هذا، وعلى الرغم من أهمية تحديد مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف، إلا أنه لم يتفق غالبية الفقهاء على تعريف محدد له، إذ اختلفت تعاريفهم على نحو واضح. فيذهب البعض[6]، إلى القول أن الحق المعنوي للفنان العازف

---

[1] م. أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص. 145.

[2] م. أحمد أبو عمرو، حقوق فناني الأداء، المرجع السابق، ص. 106.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 459، ص. 504: "إن الفنان يضفي صبغة شخصيته على إنتاجه مثلما هو الشأن بالنسبة للمؤلف على مصنفاته الفكرية، فالطريقة المميزة والشخصية للأداء تعد مبررا لحمايتها". أنظر أيضا:

Ch. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, Litec, éd. 2006, n°553, p. 439.

[4] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دار الجامعة الجديدة للنشر 2008، رقم 318، ص. 440.

[5] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 13، أنظر أيضا، المبادئ الأولية لحق المؤلف « *the ABC of copyright* » ، منشورات منظمة اليونيسكو، ترجمة عربية رسمية، عام 1981، ص.23

[6] م. أحمد أبو عمرو، حقوق فناني الأداء، المرجع السابق، ص. 123، انظر أيضا، ج. هارون، المرجع السابق، ص. 15.

ما هو إلا مسما جديد يطلق على حق ثابت للمؤدي مند زمن بعيد وهو الحق في احترام موهبة الفنان واعتباره وشهرته[1].

وعليه ومن أجل الإحاطة أكثر بهذا الموضوع، يتوجب التعريف بالحق المعنوي للفنان العازف على ضوء المواثيق والقوانين الدولية، وكذا التشريعات الوطنية (المطلب الأول)، مع بيان موقف الفقه والقضاء تجاه تحديد تعريف لهذا الحق (المطلب الثاني).

المطلب الأول: تعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل الاتفاقيات الدولية والتشريعات الوطنية

مهما بلغت دقة النصوص القانونية، لا يمكنها الإلمام بجميع الحالات التي تطبق عليها وهو حال الحق المعنوي للفنان العازف[2]. فأمام سكوت المشرع الدولي والوطني على حد سواء بالنص على تعريف واضح له يصعب إزالة اللبس بشأنه. خاصة وأن النصوص القانونية التي حددت عناصر هذا الحق جاءت مختلفة نوعا ما عن تلك الخاصة بالحق المعنوي للمؤلف، بحيث يتمتع هذا الأخير بالحق في ذكر اسمه، واحترام صفته، كما له الحق في النشر والحق في السحب أو الندم. على خلاف الحق المعنوي المؤدي، فالمشرع وإن كان اعترف للفنان العازف بالحق في الأبوة والحق في احترام الصفة، إلّا أنه إلتزم الصمت بالنسبة للحق في النشر والحق في السحب، الأمر الذي أثار جدلا فقهيا واسعا[3]. على ذلك، يعد تعريف الحق المعنوي للفنان العازف ضرورة لازمة لسد الفراغ الذي أثارته القوانين الدولية وكذا الوطنية.

الفرع الأول: تعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل الاتفاقيات الدولية

يستوجب الطابع العالمي للحق المجاور للفنان العازف عموما والحق المعنوي على وجه الخصوص حماية واسعة تتجاوز الحدود الإقليمية، ولعل أهم وسيلة لتحقيق

---

[1]TGI. Paris, 20 avr. 1977, D. S. 1977, p. 610, note R. Lindon.

[2]T. Azzi, *op. cit.*, n°28, p. 278.

[3]T. Azzi, *ibid.*, n°28, p. 278 : « C'est précisément en raison de cette oscillation incessante entre non-dits et redits que l'attitude du législateur à l'égard de l'artiste-interprète suscite la plus grande perplexité ».

حماية هذه الحقوق هي الاتفاقيات الدولية. وهذا راجع لعدم وضع كافة التشريعات الدولية تعريفا محددا للحق المعنوي للمؤدي، وإنما اكتفت ببيان مضمون هذا الحق[1]، حيث تعد النصوص القانونية والتي اعترفت بالحقوق المجاورة للفنان العازف محدودة نوعا ما فيما يتعلق بالحق المعنوي[2].

فبالرجوع إلى اتفاقية روما لسنة 1961، والخاصة بحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات البث الإذاعي[3]، والتي انضمت إليها الجزائر بمقتضى المرسوم الرئاسي رقم 06-401[4]، لا تتضمن أحكامها أي نص خاص بالحق المعنوي للفنان العازف، إذ تتجاهل كليا تمتعه بهذا الحق، بمعنى أن حق الفنان بترخيص استغلال أدائه لا يعني في نظر الاتفاقية عنصر من عناصر الحق المعنوي بحيث يرى جانب من الفقه أن هذا الموقف يعتبر نتيجة لعدم اعتراف الدول الأنجلوسكسونية آناداك بهذا الحق حتى بالنسبة للمؤلف[5].

من الغريب ألّا نجد أي نص في اتفاقية روما يقرر الحق المعنوي للفنان العازف، لاسيما وأن المشروع التنفيذي لهذه الاتفاقية الذي تمخض عن لجنة خبراء روما لسنة 1951 يتضمن في مادته الخامسة منح الفنان العازف صلاحية الاعتراض على بث أداءاته أو تسجيلها أو استنساخها عندما يكون هنالك إضرار بسمعته أو شرفه. إلّا أن هذا النص تم حذفه في المشاريع اللاحقة لاتفاقية روما، كمشروع المنظمة الدولية للعمل أو

---

[1] الملاحظ أنه قلما تعني القوانين بالنص على تعريف لفكرة ما، إذ ليس من وظيفة المشرع أن يورد مثل هذه التعاريف إلّا في حالات استثنائية نادرة، كأن يرغب المشرع في أن يحسم نزاع فقهي قائم أو أن يكون ذلك التعريف مغاير لمعنى مستقر في الأذهان، ويبدو أن أغلب التشريعات وجدت أنه ليس هنالك حاجة لإيراد تعريف للحق المعنوي. على اعتبار أن وضع هذه التعاريف تعود مهمتها إلى الفقه.

[2] X. Daverat, *op. cit*., n°3, p. 3 : « Les textes internationaux sont timides à l'égard du droit moral des artistes interprètes ».

[3] P. Masouye, *La convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion*, th. Paris 1985, cité par : فرحة زراوي صالح، المرجع السابق، هامش رقم 2417، ص. 530.

[4] المرسوم الرئاسي رقم 06-401 المتضمن انضمام الجزائر إلى اتفاقية روما لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات السمعية وهيئات البث الإذاعي، السالف الذكر.

[5] X. Daverat, *op. cit*. n°3, p. 3, et, H. Desbois, A. Françon, et A. Kerever, *Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins,* D. 1976, n°288, cité par : T. Azzi, *op. cit*., n°28, p. 278.

مشروع موناكو لسنة 1956[1]. ولهذا يقرر البعض أن الحماية الممنوحة للمؤدين في اتفاقية روما تبقى ضعيفة نظرا لعدم الاعتراف بالحق المعنوي لهؤلاء المعاونين على الإبداع الفني والأدبي[2].

وعلى الصعيد الأوروبي، تعد النصوص القانونية محدودة نوعا ما[3]، فمن خلال استقراء بعض التوجيهات الأوروبية[4] التي أصدرها الاتحاد نجد أن النصوص الخاصة بالحق المعنوي للفنان العازف تكاد تنعدم، وإن كان مجلس القضاء الأوروبي قد اعترف له بهذا الحق واعتبره حقا من الحقوق المجاورة[5]. كما يلاحظ في إطار اتفاقية المنظمة العالمية للتجارة[6] والتي لم تنظم إليها الجزائر إلى يومنا هذا[7]، الملاحظ أنها تحيل إلى تطبيق أحكام اتفاقية روما فيما يخص الحقوق المجاورة، وإلى اتفاقية برن فيما يتعلق بحقوق المؤلف والتي انظمت إليها الجزائر[8]، وبناءا على ذلك لا يتمتع الفنان العازف بالحق المعنوي[1].

---

[1]S. Bergstrom, et P. Greco, *Protection internationale des droits voisins*, Bruxelles, 1958, p. 117. et X. Desjeux, *La convention de* Rome 10- 26 oct. 1961, Paris, 1966. p.156.

[2]H. Desbois, A. Françon, A. Kerver, *op. cit.*, 1976, p. 331. v. aussi, R.I.D.A, juill. 2001, *La protection internationale des artistes interprètes ou exécutants de l'audiovisuel, une histoire sans fin* ? résumé de la conférence diplomatique de l'OMPI de 2000, p. 10.

[3]T. Azzi, *op. cit.*, n°28, p. 278 : « Le droit moral est aussi absent dans de nombreuses directives européennes consacrées à la propriété littéraire et artistique »,

[4]La Directive européenne n°92/100/CE du 19 nov. 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle ; la Directive n° 2001/29/CE, du 22 mai 2001 sur l'harmonisation et certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, et PE et Cons, UE, Dir. 2006/116/CE du 12 déc. 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins, version codifié, J. O. U. E. n° L. 372. 27, déc. 2006, p. 15 : « il y a lieu de préciser que la présente directive ne s'applique pas aux droits moraux ».

[5]C.J.C.E. 20 oct. 1993, Ph. Collins, c/Imtrat: D.1995, p. 133, note B. Edelman: "La cour de justice des communautés européennes a expressément fait entrer le droit moral des interprètes dans l'objet des droits voisins, s'agissant d'assurer la protection des droits moraux et économiques de leurs titulaires ».

[6]Organisation Mondiale du Commerce : OMC

[7]للمزيد من التفاصيل حول عدم انضمام الجزائر إلى المنظمة العالمية للتجارة، راجع التالي ص. 236 من الأطروحة.

[8]المرسوم الرئاسي رقم 97-341 المؤرخ في 13 سبتمبر 1997 المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الشعبية مع التحفظ إلى اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، المؤرخة في 9 سبتمبر 1886 والمتممة بباريس بتاريخ 4 ماي الديموقراطية 1896 والمعدلة ببرلين بتاريخ 13 نوفمبر 1908 والمتممة ببرلين بتاريخ

لا تعتبر اتفاقية روما لسنة 1961، الوحيدة التي اهتمت بالحقوق المجاورة للفنان العازف، والتي جاءت خالية من النص على الحق المعنوي. فهناك العديد من الاتفاقيات قد أبرمت وكان هدفها حماية هذا الحق وإن لم تتضمن تعريفا له، بل اكتفت بذكر عناصره التي يتمتع بها المؤدي بناءا على هذا الحق.

تعد اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي السالفة الذكر[2]، مكملة لاتفاقية روما، حيث جاءت لتغطية بعض النقائص التي شابت الاتفاقية. مع العلم أنها تعتبر الاتفاقية الأولى من نوعها التي اعترفت للفنان العازف بحقه المعنوي وذلك من خلال مادتها الخامسة التي تنص على ما يلي:

"1-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 أداؤه إليه، إلّا في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن نسب الأداء تمليه طريقة الانتفاع بالأداء، وله أيضا الحق في الاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لأدائه، أو على كل مساس آخر يكون ضارا بسمعته.

2-الحقوق الممنوحة لفنان الأداء بمقتضى الفقرة السابقة تظل محفوظة بعد وفاته إلى حين انقضاء الحقوق المالية على الأقل. ويمارس هذه الحقوق الأعضاء أو الهيئات المصرح لها في تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه. ومع ذلك، فإن الأطراف المتعاقدة التي لا يتضمن تشريعها المعمول به عند التصديق على هذه المعاهدة أو الانضمام إليها، نصوصا تكفل الحماية بعد وفاة فنان الأداء لكل الحقوق المنصوص عليها في الفقرة السابقة. يكون لها الحق في النص على أنّ بعض هذه الحقوق لا يحتفظ بها بعد وفاته.

---

20 مارس 1914 والمعدلة بروما بتاريخ 2 جوان 1928، بستوكهولم بتاريخ 26 جوان 1967، وبباريس سنة 1971، والمعدلة بتاريخ 28 سبتمبر 1979، ج. ر. 14 سبتمبر 1997، ع. 61، ص. 8.

[1]X. Daverat, *op. cit.*, n°3, p. 2 : « …le droit moral est donc totalement hors du champ de l'OMC, explicitement pour les auteurs et par renvoi à un instrument international qui ne le vise pas pour les interprètes ». v. aussi, Le *droit d'auteur et la convention de Marrakech* : LPA 11 janv. 1995, n°5, éd. Spéciale.

[2]أنظر ما سبق، ص. 6، هامش رقم 1 من الأطروحة.

3–وسائل الطعن للمحافظة على هذه الحقوق في هذه المادة يحكمها تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفر الحماية فيه"[1]. والملاحظ، أن هذه المادة اكتفت بالنص على تمتع فنان الأداء السمعي بالحق المعنوي دون سواه من المؤدين[2].

أما معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري المعتمدة في بجين بتاريخ 24 جوان 2012، تعتبر استكمالا للجهود المبذولة من المنظمة العالمية للملكية الفكرية لحماية الحقوق المجاورة. فقد نجحت المنظمة في إبرام معاهدة الويبو بشأن الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية والمعروفة بمعاهدة الأنترنيت[3]. ولإتمام الحماية في مجال الأداء السمعي البصري، أبرمت اتفاقية بجين والتي انضمت إليها الجزائر مؤخرا بتاريخ 2017 وذلك بموجب المرسوم الرئاسي رقم 17–147 السالف الذكر، حيث اعترفت هذه المعاهدة بدورها بالحق المعنوي للفنان العازف من خلال المادة الخامسة، جاء فيها:

"1– بغض النظر عن الحقوق المالية لفنان الأداء بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق، فإن فنان الأداء يحتفظ بالحق فيما يلي بخصوص أدائه الحي أو أدائه المثبت تثبيتا سمعيا بصريا:

أ– أن يطالب بأن ينسب أداؤه إليه إلّا في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن نسب الأداء تمليه طريقة الانتفاع بالأداء.

ب– وأن يعترض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لأدائه يضر بسمعته، على أن تؤخذ بعين الاعتبار طبيعة التثبيت السمعي البصري.

2– الحقوق الممنوحة لفنان الأداء وفقا للفقرة (1) تظل محفوظة بعد وفاته وإلى حين انقضاء الحقوق المالية على الأقل، ويمارس هذه الحقوق الأشخاص أو الهيئات المصرح

---

[1]X. Daverat, *op. cit.*, n°3, p. 2 : « En revanche, le Traité de l'OMPI du 20 décembre 1996 sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes, détaille abondamment les prérogatives relatives au respect du nom et de l'interprétation, ainsi que certains caractères du droit ».

[2]T. Azzi, *op. cit.*, n°28, p.278: "…sont article 5 fixe toutefois des exigences assez faibles en la matière, il ne vise en effet, que les interprètes du secteur sonore et se contente de leur accorder un droit à la paternité et un droit au respect, et dont la durée est laissée dans une large mesure à la discrétion des Etats… ».

[3]ع. الفتاح فايد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، القاهرة 2015، رقم 101، ص. 88 وما بعدها.

لها في تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه، ومع ذلك فإن الأطراف المتعاقدة التي لا يتضمن تشريعها المعمول به عند التصديق على هذه المعاهدة أو الانضمام إليها نصوصا تكفل الحماية بعد وفاة فنان الأداء لكل الحقوق المنصوص عليها في الفقرة السابقة، يكون لها الحق في النص على أن بعض هذه الحقوق لا يحتفظ بها بعد وفاته.

3- وسائل الطعن للمحافظة على الحقوق المقررة في هذه المادة يحكمها تشريع الطرف المتعاقد المطلوب توفير الحماية فيه"[1].

على مثال باقي الاتفاقيات الدولية التي اعترفت للفنان العازف بالحقوق المعنوية، جاءت اتفاقية بجين خالية من أي تعريف للحق المعنوي مكتفيتا بالنص على حقوقه وطرق ووسائل حمايته. وعلى ذلك وإزالة للغموض، سيتم البحث عن تعريف للحق المعنوي على ضوء الاتفاقيات الدولية التي عنت بحماية الحقوق المعنوية للمؤلف.

هكذا، قد بدأ الاهتمام بحماية الحقوق المعنوية للمؤلف مند الربع الأخير من القرن الثامن عشر[2] ، وذلك بعد أن أدركت الدول التي أقرت حماية خاصة بفئة المؤلفين ضرورة تكاثفها ضدّ ظاهرة الاعتداء على الحقوق المعنوية. من ثم لجأت إلى إنشاء معاهدة دولية لحماية حقوق المؤلفين الأدبية والفنية في باريس 1828 والتي يرجع إليها الفضل في إبرام الاتفاقية العالمية لحماية المصنفات الأدبية والفنية والتي عرفت تحت اسم اتفاقية برن[3]، والتي تعتبر من أقدم الاتفاقيات الدولية التي كان من أهم أهدافها هو حماية حقوق المؤلفين على مصنفاتهم الأدبية[4]. كما تضمنت العديد من الأحكام الخاصة بحماية

---

[1] بيان متفق عليه بشأن المادة 5 : لأغراض هذه المعاهدة ودون الإخلال بأية معاهدة أخرى، من المفهوم أن التعديلات المدخلة على الأداء أثناء الاستغلال العادي له مثل التنقيح أو الضغط أو الدبلجة أو وضعه في دعامة أو في نسق موجود أو جديد، أثناء انتفاع مصرح به من فنان الأداء، لا تعد من باب التعديلات في حد ذاتها حسب مفهوم المادة 5(1) -أ-، بالنظر إلى طبيعة التثبيت السمعي البصري وإنتاجه وتوزيعه، ولا تعني الحقوق المنصوص عليها في المادة 5 (1) -ب-، التغييرات التي تلحق ضررا موضوعيا بسمعة فنان الأداء بشكل جوهري، ومن المفهوم أيضا أن مجرد الانتفاع بتكنولوجيا أو دعامة جديدة أو متغيرة لا يعد تعديلا في حد ذاته حسب معنى المادة 5 (1) -ب-، هامش رقم 5، ج. ر. ع. 26، ص. 5.

[2] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 15

[3] ع. النجار، المرجع السابق، ص. 34 إلى 38.

[4] Sur l'histoire du droit moral, v. A. Lucas-Schloetter, *Droit moral et droit de la personnalité, étude de droit comparé français et allemand*, T. 1., PUAM 2002, cité par A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°1, p. 1 et 2.

الحقوق المعنوية للمؤلف من خلال تحديد الصلاحيات المخولة له بموجبه. هذا، وقد أعدت منظمة اليونسكو[1] مشروعا لاتفاقية عالمية لحماية المؤلف والذي اعتمده المؤتمر الدولي الحكومي لحق المؤلف بجنيف سنة 1952 وتم تعديله عدة مرات، آخرها وثيقة باريس الصادرة بتاريخ 24 جويلية 1981[2]. وقد وجهت نفس الانتقادات لهاته الاتفاقيات فيما يخص عدم النص على تعريف محدد للحق المعنوي.

الفرع الثاني: تعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على ضوء التشريع الجزائري وبعض التشريعات الأجنبية

على خلاف المؤلف، تعتبر القوانين الوطنية متأخرة فيما يتعلق بحماية الحق المعنوي للفنان العازف، حيث باشرت في وضع النصوص القانونية بشأنه تنفيذا لالتزاماتها في مواجهة الاتفاقيات الدولية التي أصبحت طرفا فيها[3].

يعتبر الأمر 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، أول نص قانوني نظم الحق المعنوي للفنان العازف، حيث لم يكن المشرع ينص صراحة في التشريع السابق على الحق المعنوي للفنان العازف الأمر الذي كان محل انتقاد البعض من الفقه والذي اعتبر أنه "من المستحسن تدخل المشرع الجزائري ليعترف بوضوح بحق الفنان العازف في احترام اسمه وأدائه، ولبيان كيفية حماية هذا الحق بعد وفاة صاحبه كما هو عليه الأمر في التشريع الفرنسي"[4]. ولذلك يعتبر آخر تدخل للمشرع الجزائري أمرا إيجابيا، حيث تدارك حسب نفس الرأي الإغفال ونص صراحة على تمتع الفنان العازف بحقوق معنوية[5]، من خلال المادة 112 الآتي نصها: "يتمتع الفنان المؤدي أو العازف عن أدائه

راجع المادة الأولى من دليل اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية "وثيقة باريس لسنة 1971"، صادرة عن المنظمة العالمية للملكية الفكرية.

[1] للمزيد من التفصيل حول المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم، راجع التالي، ص. 255 من الأطروحة والخاص بدور المنظمات الدولية في حماية الحق المعنوي للفنان العازف.

[2] ح. عبد الباسط جميعي، الإطار الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، بحث منشور في سلسلة إصدارات المنظمة العالمية للملكية الفكرية بعنوان حماية الملكية الفكرية، برنامج دولي لتدريب المحامين ومنظم بمعرفة المنظمة العالمية للملكية الفكرية، بدون ناشر، ص. 18 وما بعدها.

[3] ع. فايد عبد الفتاح، المرجع السابق، رقم 123، ص. 112.

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 459، ص. 504

[5] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 459، ص. 505.

بحقوق معنوية، له الحق في ذكر اسمه العائلي أو المستعار وكذلك صفته، إلّا إذا كانت طريقة استعمال أدائه لا تسمح بذلك (الفقرة الأولى). 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 (الفقرة الثانية). الحقوق المعنوية غير قابلة للتصرف فيها وغير قابلة للتقادم ولا يمكن التخلي عنها (الفقرة الثالثة). بعد وفاة الفنان المؤدي أو العازف، تمارس هذه الحقوق حسب الشروط المنصوص عليها في المادة 26 من هذا الأمر (الفقرة الرابعة)". هكذا، يحيل النص إلى تطبيق المادة 26 من نفس الأمر والمتعلقة بحقوق المؤلف المعنوية وممارستها[1]، وقد أخضع المشرع الفنان العازف فيما يتعلق بحقه المعنوي لنفس الأحكام الخاصة بالمؤلف.

الجدير بالذكر، أنه ومن خلال النصين[2]، يلاحظ أن المشرع الجزائري لم يعرف الحق المعنوي للفنان العازف والمؤلف على حد سواء، بل اكتفى بتحديد سلطات هذا الحق خصائصه وكيفية ممارسته[3].

وعلى سبيل المقارنة، فإن القانون الفرنسي المؤرخ في 3 جويلية 1985[4] السالف الذكر، كان أول تشريع نظم الحق المعنوي للفنان العازف ثم قانون الملكية الفكرية الفرنسي الحالي والذي تبنى أحكامه في هذا الصدد[5]. حيث أقر المشرع الحق المعنوي للمؤدي من خلال المادة L.212-2 ، على أنه للفنان العازف الحق في احترام اسمه

---

[1] المادة 26 من الأمر رقم 03-05: "تمارس الحقوق المنصوص عليها في المادتين 23 و25 من هذا الأمر، من قبل ورثة مؤلف المصنف بعد وفاته أو من طرف كل شخص طبيعي أو معنوي أسندت له هذه الحقوق بمقتضى وصية (ف. 1). إذا وقع نزاع بين ورثة مؤلف المصنف، تفصل الجهة القضائية بإخطار من صاحب المصلحة المبادر في الحقوق المشار إليها في الفقرة السابقة (ف. 2). يمكن للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أن يمارس الحقوق المنصوص عليها في الفقرة الأولى من هذه المادة بما يضمن الاستعمال الأمثل لحقوق المؤلف إذا لم يكن لهذا الأخير ورثة (ف. 3)".

[2] المقصود هنا نص المادة 112 والمادة 26 من الأمر رقم 03-05.

[3] ف. إدريس، المدخل إلى الملكية الفكرية، الملكية الأدبية والفنية والصناعية، ديوان المطبوعات الجامعية 2010، ص. 109.

[4] Loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle. *préc*.

[5] أصبحت المادة 17 من القانون رقم 85-660 هي المادة L.212-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي والمادة 18 هي المادة L.212-3 من ذات القانون.

وصفته وأدائه، وهذا الحق غير قابل للتصرف فيه وغير قابل للتقادم، وهو مرتبط بشخصيته، وينتقل إلى الورثة من أجل حماية أداء وذكرى المتوفي[1].

كما نص المشرع المصري من خلال المادة 155 من قانون الملكية[2] على تمتع الفنان العازف بالحق المعنوي، حيث جاء فيها: "يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبي أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلي:

1) الحق في نسبة الأداء الحي أو المسجل إلى فناني الأداء على النحو الذي أبدعوه عليه.

2) الحق في منع أي تغيير أو تحريف أو تشويه في أدائهم.

وتباشر الوزارة المختصة هذا الحق الأدبي في حالة عدم وجود وارث أو موصى له وذلك بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها في هذا القانون".

استحدث المشرع المصري هذا النوع من الحماية القانونية لما يقوم به أصحاب الحقوق المجاورة من دور بارز في إعداد المصنف وإخراجه إلى الجمهور، فأصبح للمؤدين وهم الممثلون والمغنون والملقون والمنشدون، والعازفون والراقصون في مصنفات أدبية وفنية، محمية طبقا لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى، بما في ذلك التعبيرات الفلكلورية، وخلفهم العام. الحق في نسبة الأداء الحي أو المسجل إليهم على النحو الذي أبدعوه عليه، والحق في منع أي تغيير أو تحريف أو تشويه في أدائهم[3]، وفي حالة وفاة الفنان العازف وعدم وجود وارث أو موصى

---

[1]Art. L.212-2. C. fr. propr. intell. : « *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 mémoire du défunt ».

[2]القانون رقم 82 لسنة 2002 المؤرخ في 3 جويلية سنة 2002 المتعلق بقانون الملكية الفكرية المصري السالف الذكر.

[3]المادة 29 من قانون حماية حق المؤلف رقم 354 لسنة 1954: " في حالة الاشتراك في تأليف مصنفات الموسيقى الغنائية، يكون لمؤلف الشطر الموسيقي وحده الحق في الترخيص بالأداء العلني للمصنف كله أو بتنفيذه أو بنشره أو بعمل نسخ منه دون الإخلال بحق مؤلف الشطر الأدبي، ويكون لمؤلف الشطر الأدبي الحق في نشر الشطر الخاص به وحده، على أنه لا يجوز له التصرف في هذا الشطر ليكون أساسا لمصنف موسيقي آخر ما لم يتفق على غير ذلك". مفاد ذلك أن مصنفات الموسيقى الغنائية لها مؤلفان، مؤلف الشطر

له، تباشر الوزارة المختصة هذا الحق المعنوي وذلك بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها قانونا[1].

الجدير بالذكر، أنه وعلى مثال الفنان العازف لم تتضمن القوانين الوطنية تعريفا محددا للحق المعنوي للمؤلف، وإنما اكتفت بدورها بتحديد مضمونه، وخصائصه. ومع ذلك نجد أن التشريعات الوطنية المتعلقة بحق المؤلف تربط دائما بين الحق المعنوي وشخصية المؤلف الفكرية[2]، ولعل ذلك يرجع إلى موقف الاتفاقيات الدولية العربية[3] والدولية[4] التي ربطت حق المؤلف المعنوي بسمعته وشرفه. فالحق الأدبي للمؤلف يعتبر سلطة يقررها القانون له يستطيع بمقتضاها حماية شخصيته المعنوية من أي اعتداء يمكن أن يقع عليها.

وقد تعرض المشرع الجزائري إلى الحق المعنوي للمؤلف من خلال المادة 26 من الأمر رقم 03-05 السالفة الذكر، حيث اعتبره من الحقوق الملازمة للشخصية أو الحريات العامة[5]، وكل اعتداء عليه يستوجب التعويض طبقا لنص المادة 47 من القانون المدني الجزائري[6]. ومن ناحيته نظم قانون حماية الملكية الفكرية المصري، الحق المعنوي للمؤلف

الموسيقي وهو الذي وضع اللحن الموسيقي، ومؤلف الشطر الأدبي وهو الذي وضع الكلمات التي تؤدى في الأغنية، ولما كان الشطر الموسيقي في هذه المصنفات هو الجزء الأهم منها، فإن مؤلف هذا الشطر يستقل باستغلال الحقوق الأدبية والمالية للمصنف كله ولا يخل ذلك بمؤلف الشطر الأدبي الذي يعد شريكا في تأليف المصنف. أما مؤدّي الأغنية فلا يعد مؤلفا ولا شريكا للمؤلفين وإنما يكون له حق أصيل مستقل في تأديته للغناء، فإذا أُريد نشر المصنف الموسيقي الغنائي الذي قام بأدائه، وجب استئذانه دون أن يكون له حق إبرام التصرف في الاستغلال المالي لهذا المصنف الذي يقتصر على مؤلف الشطر الموسيقي وحده. (الطعون أرقام 791، 83، 838 لسنة 1982 ق. تجاري، جلسة 2005/3/22. أ. اليزيد المتيت، الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، منشأة المعارف، الإسكندرية 1967، ص. 108.

[1] ع. المنشاوي، حماية الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص.124.

[2] ع. المنشاوي، حق المؤلف -أحكام الرقابة على المصنفات-، دار الفكر الجامعي، الأسكندرية 1994، ص.5.

[3] المادة 6 ف. 2 من الاتفاقية العربية لحقوق المؤلف المعتمدة ببغداد في نوفمبر 1981: "للمؤلف أو خلفه الخاص أو العام، الحق في الاعتراض أو في منع أي حذف أو تغيير أو إضافة أو إجراء أي تعديل آخر على مصنفه بدون إذنه".

[4] إن المادة 6 مكرر ف.1 من اتفاقية "برن" تربط بدورها الحق المعنوي للمؤلف بسمعته وشرفه، حيث جاء فيها: "...فإن المؤلف يحتفظ بالحق في المطالبة بنسبة المؤلف إليه، وبالاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لهذا المصنف، أو كل مساس آخر بذات المصنف يكون ضارّا بشرفه أو بسمعته".

[5] من التشريعات العربية التي نصت على قوانين مشابهة، القانون الخاص بدولة الإمارات العربية المتحدة رقم 7 لسنة 2002، المادة 5. أنظر، س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، هامش رقم 3، ص. 31.

[6] يراجع القسم الخاص بالحماية القانونية للحق المعنوي لفنان العازف. ص. 143 من الأطروحة.

من خلال المادتين 143 و144[1]، كما أخضع كل تصرف يرد على هذه الحقوق للبطلان المطلق[2]، وهو نفس موقف المشرع الفرنسي من خلال المادة L. 121-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي[3].

وعلى سبيل المقارنة، يتعارض الحق المعنوي للمؤلف في القانون الأنجلوسكسوني بشكل واضح مع القانون الفرنسي، فبينما اهتم المشرع الفرنسي بالنص على الحق المعنوي وتوفير الحماية له، فإن هذه الفكرة تبدو غريبة تماما في القانونين الأمريكي والإنجليزي، إذ أنه لا يعترف بها تماما على خلاف الحق المالي الذي نظمه المشرع وركز على حمايته[4]. وإذا كان التشريع البريطاني لا يعترف صراحة بالحق المعنوي، فإن تكامل المصنف كان محلا للحماية عن طريق قواعد القانون العرفي (Le droit coutumier) وإن كان من الممكن إدخال بعض التعديلات على المصنف الأدبي أو الموسيقي بشرط ألّا تكون ضارّة بشخصية المؤلف وذلك حسب قواعد نظام الحق على النسخة الخاصة (Copyright)[5]. وأمّا بخصوص المصنفات الفنية، فإن التعديلات الضارّة بالمؤلف كانت محظورة، حيث تُجرم كل عملية بيع أو العرض للبيع أو النشر لكل مصنف فني، متى

---

[1]المادة 143 من قانون الملكية الفكرية المصري: " يتمتع المؤلف وخلفه العام – على المصنف – بحقوق أدبية أبدية غير قابلة للتقادم أو للتنازل وتشمل هذه الحقوق ما يلى: إتاحة المصنف للجمهور لأول مرة (أولا). الحق فى نسبة المصنف إلى مؤلفه (ثانيا). الحق فى منع تعديل المصنف تعديلا يعتبره المؤلف تشويهًا أو تحريفًا له ولا يعد التعديل فى مجال الترجمة اعتداء إلا إذا أغفل المترجم الاشارة إلى مواطن الحذف أو التغيير أو أساء بعمله لسمعه المؤلف ومكانته (ثالثا)".

والمادة 144 من نفس القانون: "للمؤلف وحده –إذا طرأت أسباب جدية– أن يطلب من المحكمة الابتدائية الحكم بمنع طرح مصنفه للتداول أو بسحبه من التداول أو بإدخال تعديلات جوهرية عليه برغم تصرفه في حقوق الاستغلال المالي ويلزم المؤلف في هذه الحالة أن يعوض مقدما من آلت إليه حقوق الاستغلال المالي تعويضا عادلا يدفع في غضون أجل تحدده المحكمة وإلا زال كل أثر للحكم"

[2]المادة 145 من قانون الملكية الفكرية المصري: "يقع باطلا بطلانا مطلق كل تصرف يرد على أي من الحقوق الأدبية المنصوص عليها في المادتين 143، 144 من هذا القانون "

[3]Art. L.121-1 al. 1 du C. fr. propr. intell.: « *L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre* ».

[4]A. Françon, *La propriété littéraire et artistique en Grande Bretagne et aux Etats- UNIS*, th. Paris 1955, pp. 179 et 180.

[5]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 383، ص. 407:"وينبغي الإشارة إلى أن استعمال عبارة –حق المؤلف– يسمح بإبراز العلاقة اللصيقة الموجودة بين صاحب التأليف وانتاجه. وهذا على خلاف المصطلح المستعمل في اللغة الإنجليزية، أي عبارة –*COPYRIGHT* - التي هي الحق على النسخة". أنظر أيضا، خ. يحيى باي، "النسخة الخاصة في نظام حق المؤلف والحقوق المجاورة، دراسة مقارنة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2، احمد بن احمد، 2019/2018، ص. 13 وما بعدها.

كان يعلم البائع أو الناشر أنه قد عدّله دون موافقة الفنان، على أن يكون البيع في ظروف تجعل محالا للاعتقاد بأن الفنان الأصلي هو مؤلف المصنف المعدل[1]. هذا، وقد ظهر عدم إقرار الدول الأنجلوسكسونية للحق المعنوي في مؤتمر روما لسنة 1928 عند صياغة المادة 6 مكرر من اتفاقية برن المتعلقة بالحق المعنوي، حيث وقف المندوب الأسترالي معلنا أن هذا الحق يرتبط بالشريعة العامة (Commun law)[2] وأن الموافقة على النص المقترح من جانب المندوب الإيطالي والذي يضمن الاعتراف صراحة بالحق المعنوي أمر غير ممكن، لأن المشرع الأسترالي لن يكون في استطاعته أن ينضم إلى المعاهدة في هذه الحالة ذلك أنه لا يختص إلّا بالحق المالي فقط، وأيده في ذلك ممثلو الدول الأنجلوسكسونية. ومن أجل التغلب على هذه الصعوبة فإنه قد وضع نص توفيقي في صورة المادة 6 مكرر وحاز الإجماع، وهو لا يهتم إلّا بالحق في احترام اسم المؤلف وتكامل مصنفه ولا يعاقب على التعديلات إلّا إذا مست شرف المؤلف، واعتباره[3]. باختصار، فإن فكرة الحق المعنوي غير معروفة بدرجة كبيرة في القانون الأنجلوسكسوني، حيث يجهل هذا القانون الحق في السحب ولا يعترف بالحق المعنوي بعد وفاة المؤلف، ويعطي للحق في النشر الأول، والحق في الأبوة، والحق في الاحترام نطاقا ضيقا، ويفتح الباب للقضاء على هذه الحقوق تماما عن طريق التنازلات الاتفاقية ويستند إلى الشروط المدرجة في العقود والشريعة العامة من أجل القيام بالدور الذي يؤديه الحق المعنوي[4].

أمّا بالنسبة للفنان العازف، يعد حسب النظام الأنجلوسكسوني بمثابة مؤلف، ومن ثم يتمتع بالحقوق التي يتمتع بها المؤلف، كما يتم إقرار الحماية القانونية للمؤدين من خلال العديد من الأحكام القضائية. ففي الولايات المتحدة الامريكية يرتبط الفنان بعقود مع أستوديو هات وشركات الإنتاج والتي تحدد الحقوق المالية والمعنوية للفنان من خلال هذه

---

[1]V. Cieutat, *La loi pratique du 5 novembre 1956 sur le droit d'auteur, comparaison avec la loi française*, mars 1957, th. Paris 1957, p. 125.

[2]A. Bertand, *op. cit.*, p 904.

[3]R. Plaisant : *Les lois nouvelles sur le droit d'auteur et leurs tendances essentielles*, D. Aff. 1958, p. 186.

[4]ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 218.

العقود على حسب درجته وشهرته. بحيث لا يوجد نص قانوني ينظم الحقوق المعنوية للفنان المؤدي وإنما يطبق بشأنها القانون العام الأمريكي على مثال المؤلف[1].

هذا، ولم يغير انضمام الولايات المتحدة الأمريكية إلى اتفاقية برن فلسفتها إزاء الحق المعنوي للمؤلف الذي غلب عليه الطابع الاقتصادي وحركة السوق. غير أن هذه النظرية الاقتصادية وإن كانت قد ضيقت من مجال تطبيق الحق المعنوي على المؤلف، لم تمنع المؤدي من الاستفادة من سلطات الحق المعنوي المتمثلة في الحق في الأبوة، فالتطبيقات العملية أثبتت أن للفنان حق نسبة أدائه إليه، كما له الحق في أن يراقب مدى احترام أدائه من خلال الحق في التصديق النهائي الممنوح لنجوم السينما والمغنون بعد إتمام العمل وقبل طرحه على الجمهور بأن يعرض الأداء عليه للمصادقة على العمل، وهذا بمقتضى الشروط التي يضمنها اتفاقه مع المنتج أو ضمن الاتفاقيات الجماعية[2].

المطلب الثاني: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي بين الفقه والقضاء

يعد الحق المعنوي للفنان العازف على مثال المؤلف من الحقوق اللّصيقة بشخصه، والتي تحمل بصمات فكره وتعكس ملكات عقله[3]، فهو مرآة لشخصية صاحبه[4]. لأنه لا يتصور وجود الحق المالي بدون الحق المعنوي والذي يعرفه البعض بأنه: "حق مقرر بسلطة القانون لمصلحة من ابتكر عمل ذهني، يخول صاحبه الحق في استغلاله واتخاذ كافة الإجراءات الكفيلة بالمحافظة عليه من الاعتداء"[5]. كما يرى جانب من الفقه[6] أن الحق المعنوي "يحتل مكانة مرموقة في نظام حقوق المؤلف"[7]، فهو يندرج ضمن

---

[1]أ. بوراوي. الحماية القانونية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع الجزائري والاتفاقيات الدولية، أطروحة دكتوراه في العلوم القانونية، تخصص قانون جنائي، سنة 2015/2014، جامعة باتنة 1، كلية الحقوق والعلوم السياسية، ص. 229.

[2]ف. الأباصيري، نحو مفهوم اقتصادي لحق المؤلف، دار النهضة العربية 2004، ص. 234.

[3]V. L'arrêt de principe *ASPHALT-JUNGLE*, civ. 28 mai 1991, J. C. P. 1991, II, 21731, obs. A. Françon.

[4]ن. جمعة، المرجع السابق، ص. 375.

[5]ج. محمود الكردي، المقال السابق، ص. 147.

[6]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 421، ص. 464.

[7]Sur cette notion, v. *spéc*. A. Kerever, *Le droit d'auteur en Europe occidentale*, D. aff. 1983, n°12, p. 360. B. Edelman, *Le droit moral dans les œuvres artistique*. D. 1982,

الحقوق الشخصية عامة ويمنح لصاحبه صلاحيات معتبرة[1]، حيث يقرر له عدة سلطات تهدف جميعها إلى تمكينه من حماية شخصيته التي ظهرت في مصنفه أو أدائه.

لقد تعددت الآراء حول تعريف الحق المعنوي. فهناك من عرفه على أساس تعاقدي، وهناك من أسسه على حماية الشخصية الفكرية للإنسان[2]. وعلى ذلك، يتوجب تحديد موقف الفقه من تعريف الحق المعنوي للفنان العازف (الفرع الأول)، وما أثر القضاء في الاعتراف به من ثم تعريف الحق المعنوي للمؤدي (الفرع الثاني)، بمقارنته دائما وسيرا على نفس المنهجية بالحق المعنوي للمؤلف.

الفرع الأول: أهم المفاهيم الفقهية المتعلقة بالحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

لقد مرت فكرة الحق المعنوي بتطورات مختلفة حتى صارت نظرية متكاملة لا يمكن لأحد أن ينكر وجودها، ويعتبر الفقيه "كانت" الألماني أول من تعرض إلى فكرة الحق المعنوي بالرغم من أنه لم يكن مهتما بالملكية الأدبية، وحسب وجهة نظره، فإن الحق المعنوي هو تطابق بين شخصية المؤلف ومصنفه فالكتاب ما هو إلا خطاب موجه من صاحبه إلى الأفراد، والحق في الدفاع عن هذا الخطاب مكفول عن طريق عدم تقليده[3].

يمكن تعريف الحق المعنوي بصفة عامة، بأنه حق الكاتب أو الفنان في أن يحترم فكره وبصماته التي عبّر عنها في مصنفه الأدبي أو الفني أو العلمي، فبموجب هذا الحق يكون له مواجهة الجميع لحماية شخصيته الفكرية[4]. على ذلك، يهدف الحق المعنوي للمؤدي إلى حماية رابطة النسب الموجودة بين الفنان والأداء[5]، فله السلطة

---

chron., p. 263, p. Sirinelli, *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, th. Paris, 1985 et F. Pollaud-Dulian, *Droit moral et droit de la personnalité, préc*.

[1]P.- Y. Gauthier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 3ème éd. 1999, n°119, p. 178 : « Le droit moral est défini comme : un super droit de la personnalité acquis par le travail de l'auteur ».

[2]ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 127.

[3]أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 181 وما بعدها.

[4]ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 202.

[5]ع. النجار، الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية، دار النهضة العربية، القاهرة 1999، ص. 18.

المطلقة على أدائه، ومن مظاهر ذلك حقه في نسبة الأداء إليه، والحق في الاحترام وحقه في منع كل ما يشوب تكامل أدائه من تحريف او تشويه[1]. وقد قيل بصدد الحق المعنوي للمؤلف في الفقه الفرنسي أنه يقوم على أساس تعاقدي، فحماية الحق المعنوي لا تستند إلى نص المادة 1382 من القانون المدني الفرنسي، والتي تنص على أن كل من سبب ضررا للغير يلتزم بالتعويض، ففي الواقع تستند حماية الحق المعنوي إلى الالتزام الواقع على الناشر بضرورة احترام مصنف المؤلف وفقا لما يقتضيه مبدأ حسن النية عند تنفيذ العقود.[2] واستنادا إلى هذا الأساس التعاقدي، فإن حماية الحق المعنوي لا تقتصر فقط على المنتج، بل يشمل الالتزام الجميع، فكل من اعتدى على حقوق الفنان العازف المعنوية في احترام أدائه ونسبته إليه، يعتبر قد انحرف على السلوك المعتاد ويسأل تقصيريا إذا لم يكن هناك عقد يربط بينه وبين الفنان العازف[3]. كما يذهب بعض الفقه إلى أن الحق المعنوي للفنان العازف ليس سوى مسمى جديد يطلق على حق ثابت له مند زمن بعيد والمتمثل في حقه في احترام موهبته، واعتباره، وشهرته[4].

تتعدد التعاريف الخاصة بالحق المعنوي وإن كانت تدور كلها حول فكرتين أساسيتين. فتعتبر الفكرة الأولى أن الحق المعنوي سواء للمؤلف أو الفنان العازف هو حقه في حرية التفكير والابتكار، ثم حماية أفكاره التي عبر عنها في المصنف أو الأداء. ومن هذه التعاريف، نذكر ذلك الذي يرى أن "الحق المعنوي هو من الحقوق الملازمة للشخصية والحريات العامة، فهو مشتق من حرية الرأي والتعبير والعقيدة ولا يدخل في الذمّة المالية"[5]. كما عرفه البعض الآخر بأنه "مجموعة الامتيازات التي منحها القانون للمؤلف والفنان والتي لا تقوم بمال لارتباطها بشخصيته وحرية تفكيره في المجتمع"[6]. في حين يرى جانب آخر من الفقه أنه: "حق الكاتب أو الفنان في أن يخلق وأن يحترم فكره الذي عبر عنه في مصنفه الفني أو الأدبي"، أو هو "حق المؤلف أو الفنان في أن

---

[1] ع. البدراوي، مبادئ القانون، مكتبة سيد عبد الله وهبة، ط. 1981، رقم 222، ص. 319.

[2] J. RAULT, *Le contrat d'édition en droit français,* th. Paris, 1927, p. 395.

[3] ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 129.

[4] R. Lindon, note sous TGI. Paris, 20 avr. 1977, *préc*.

[5] م. حسنين، الوجيز في الملكية الفكرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص. 109.

[6] أ. اليزيد علي المتيت، المرجع السابق، ص. 24.

يتصرف في فكره بإذاعته إلى العامة، أو أن يحتفظ به أو يعدله أو يدمره أو يلغيه أو يسحبه"[1]. أو هو "حقه في أن يسهر على ألّا ينتقل مصنفه إلى العامة إلّا كاملا وفي الشكل الذي أراده وفي الوقت وبالشروط التي سبق له وأن حددها"[2]. أما الفكرة الثانية، والتي دارت حولها أغلبية التعاريف الفقهية سواء العربية أو الفرنسية، فهي تذهب إلى القول بأن الحق المعنوي هو صفة في حماية الشخصية الفكرية، حيث عرفه البعض بأنه: "الصلة الوثيقة التي تربط المصنف بمنشئه وتخوله سلطات متعددة تهدف إلى تأكيد أبوته على المصنف أو الأداء، كما تهدف إلى كفالة احترامه باعتباره امتدادا لشخصيته"[3]. كما ثم تعريف الحق المعنوي باعتباره حق لصيق بشخصية صاحبه، فإن مضمونه هو تخويل الفنان أو المؤلف السلطات اللازمة لحماية هذا الإبداع[4]. فلا يجوز التصرف فيه أو التنازل عنه ولا يسقط بالتقادم[5].

هذا وقد وجهت للفكرة الأولى والتي تقوم على اعتبار الحق المعنوي هو حقه في التفكير والابتكار العديد من الانتقادات[6]، ذلك أنه ليس هنالك شك في أن حرية التفكير والخلق الفكري تعتبر من الحقوق الطبيعية والأساسية التي يتمتع بها كل إنسان والتي أقرتها جميع المواثيق الدولية والدساتير، كما لا يفرض القانون أي قيد على تفكير الإنسان مادام في إطار الشرعية.

على ذلك، فإن مجموعة التعاريف التي تدور حول فكرة اعتبار أن الحق المعنوي للفنان العازف والمؤلف تعد صفة في حماية الشخصية الفكرية، أقرب إلى الصحة والصواب. وبما أن قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة قد عبرت عن هذا الحق بمجموعة من المظاهر التي منحتها لهذه الفئة، وأنها قد بينت في أغلبها خصائص هذا

---

[1] بالنسبة لمدى تمتع الفنان العازف بالحق في السحب، راجع ص. 141 من الأطروحة.

[2] ت. صقر، حماية حقوق المؤلف بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد العرب، دمشق 1996، ص. 143، و ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 203 و204.

[3] ح. كيرة، المدخل إلى القانون، القاهرة 1974، رقم 248، ص. 489.

[4] ح. عبد الباسط جميعي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الويبو الوطنية المنعقدة في عمان، جوان 2002، بعنوان المصنفات وشروط حمايتها، ص. 14.

[5] ن. خاطر، قراءة في قانون حماية حق المؤلف الأردني رقم 22 لسنة 1992، بحث منشور، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، 1997، المجلد 12، ع. 1، ص. 278.

[6] أ. عبد الفتاح فايد، المرجع السابق، ص. 12.

الحق، فإنه يمكن تعريف الحق المعنوي بأنه: "مجموعة من الامتيازات اللصيقة بشخص المبتكر والتي يمنحها القانون له باعتبارها امتدادا لشخصيته، ولا يجوز التصرف فيها أو التنازل عنها ولا تسقط بالتقادم، ويكون من شأنها احترام حق هذا المبتكر في تقرير نشر ابتكاره، ونسبته إليه، وضمان حق تعديله، ضمن شروط خاصة، وضمان حقه في حماية ابتكاره والدفاع عنه كلما استلزم الأمر ذلك"[1]. كما يعتبر سلطة يقررها القانون للفنان العازف يستطيع بمقتضاها نسبة إبداعه إليه وحماية شخصيته الأدبية والفنية من أي اعتداء يمكن أن يقع عليها. فالحق المعنوي يعد من أهم الجوانب المتصلة بالملكية الفكرية، إذ ينصب على حماية شخصية المؤدي كمبدع وحماية المصنف باعتباره شيئاً ذا قيمة ذاتية بغض النظر عن صاحبه[2].

الفرع الثاني: أثر الاجتهاد القضائي على تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق المعنوي

الواقع أن القضاء الفرنسي كان السبّاق في إقرار الحق المعنوي للفنان العازف[3]. فقد حاول في ظل غياب التشريع الذي يحكمه من إيجاد أحكام تنظم هذا الحق وإن كان الأمر غير بالسهل ذلك أن بعض القرارات ذهبت إلى إنكاره[4]. على أن غالبية أحكام القضاء قد أقرت حق الفنان العازف في التمتع بسلطات الحق المعنوي، وقد أسسته سابقا وقبل صدور قانون 3 جويلية 1985 على أساس أنه حق من حقوقه الشخصية[5]، وإن كانت هذه الأحكام لم تستخدم مصطلح الحق المعنوي إلّا أنها أقرت به من حيث

---

[1] ج. هارون، المرجع السابق. ص 17 و18.

[2] س. يحيى يوسف الصباحين، الحق الأدبي والمالي لفنان الأداء (دراسة مقارنة)، مجلة الميزان للدراسات الإسلامية والقانونية، 2015، المجلد 2، ع. 1، ص. 234.

[3] A.– E. Kahn, *op. cit.*, n°3, p. 2 : « Dès la première moitié du XXe siècle, les tribunaux ont tenté de protéger les prestations des artistes interprètes », v. Trib. civ. Seine, 6 mars 1903 : *Gaz. Pal*. 1903, 1, p. 468.

[4] Trib. civ. Seine, 23 juill. 1952 : *Gaz. Pal*. 1953, 1, p. 520, Trib. civ. Seine, 9 nov. 1937, *Gaz. Pal*. 1938, 1, p. 320, CA. Paris, 24 déc. 1940, J. C. P. 1941, éd. G. II, 1649, obs. H. Desbois.

[5] A.- E. Kahn, *op. cit*., n°3, p. 2 : « S'appuyant sur les droits de la personnalité, les tribunaux ont rapidement reconnu à l'interprète la possibilité d'exiger que l'on préserve son interprétation, et à travers elle, sa personne, sa voix, son image ou son talent », v. Trib. com. Seine, 19 déc. 1896 : D. 1898, p. 509, Trib. civ. Seine, 6 mars 1903, *préc*. CA. Paris, 1er fév. 1905, 1907, 1, p.113.

المضمون واعترفت له بحق ممارسة سلطات هذا الحق[1]. وتطبيقا لذلك، فإن محكمة السين المدنية اعترفت منذ زمن بعيد في حكمها الصادر في 23 أبريل 1937 للفنان العازف بحقه في عدم المساس بأدائه وفي نزاهته وكماله[2]، حيث قد ماثلت المحكمة بين الأداء أو التمثيل من ناحية وبين المصنف من ناحية أخرى. ويمكن استخلاص حق الفنان في الكشف عن مصنفه من خلال حكم محكمة استئناف باريس الصادر في 13 فبراير 1957[3]. كما قررت محكمة النقض الفرنسية في حكمها الصادر في 14 يناير 1964[4]، أنه من حق الفنان العازف التمتع بالحق المعنوي، وإن كانت قد كيّفت الأداء على أنه مصنف. وبغض النظر عن مدى دقة هذا التكييف الذي أضفته المحكمة على الأداء، فإنها قصدت من ذلك التوصل إلى الاعتراف للفنان العازف بالحق المعنوي أسوة بالمؤلف[5].

وبصدور قانون 3 جويلية 1985 الذي نظم صراحة الحق المعنوي للفنان العازف، أصبح من الميسور على القضاء حماية هذا الحق، وقد صدرت عدة أحكام تالية لهذا القانون حددت بصفة خاصة سلطات المؤدي باعتباره صاحب حق[6]. والجدير بالذكر، وإن كان القضاء الفرنسي قد اعتمد على فكرة الحقوق الشخصية ليكفل حماية قانونية للحق المعنوي للفنان العازف في المرحلة السابقة على تنظيمه تشريعيا، فإن هذه الفكرة لا تزال

---

[1]H. Desbois, *Les droits dits voisins du droit d'auteur*, *préc*. p. 255 : « La cour suprême n'a pas expressément investi les interprètes d'un droit d'auteur ; elle n'a pas dit qu'ils avaient vocation à la propriété littéraire et artistique, à l'égard du créateur de l'œuvre interprétée ».

[2]Trib. civ. Seine, 23 avr. 1937 : J.C.P. éd. G. 1937, II, 247, *concl*. Raimbault, reconnait pour la première fois un droit sur son interprétation à un comédien.

[3]CA. Paris, 13 fév. 1957, J. C. P 1957, éd. G., II, 9838, *concl*. R. Lindon : « celui qui jouit est seul juge des moyens et de l'époque de son exploitation ».

[4]Cass. civ. 1 janv. 1964, Arret *Futtwangler*, R.T.D. Com. 1964, p. 320, obs. H. Desbois, D. 1964, p. 321, note Ph. Phyette, J.C.P. G. 1964, I, 1844, obs. R. Badinter, S.- P. Dassonvilles, *Les Grands Arrêts De La Propriété Intellectuelle*, sous dir., M. Vivant: D. 2004, comm. 15, p. 197 et s.

[5]CA. Paris, 24 déc. 1940 : J. C. P. éd. G. 1941, II, 1649, note H. Desbois : « Les tribunaux ont ensuite cherché à rattacher les interprètes à la protection par le droit d'auteur ». V. aussi sur le refus de la protection des droits des artistes interprètes par le droit d'auteur, l'arrêt *Spididam*, Cass. civ. 15 mars 1977, J. C. P. éd. G. 1979, II, 19153, note, R. Plaisant, R. I. D. A. mars 1977, p. 501, obs. H. Desbois.

[6]CA. Paris, 19 déc. 1989, D. 1991, somm. com. p. 100, obs. C. Colombet. V. aussi, TGI. Paris, 10 janv. 1990, *aff. Rostropovich*, note B. Edelman, *préc*.

تحظى بأهمية بالغة حتى بعد تدخل المشرع، حيث تقوم بتكملة النصوص القانونية خاصة في الحالات التي لا يكون فيها الاعتداء يتعلق بالأداء أو التمثيل ذاته، بل بحق المؤدي في صورته أو في شخصه[1].

وبالرجوع إلى حقوق المؤلف، فقد لعبت محكمة النقض الفرنسية دورا هاما في الاعتراف بالحق المعنوي، حيث يرجع لها الفضل في إيجاد نظرية ازدواج حقوق المؤلف والتي استطاعت تكييف هذه الحقوق تكييفا صحيحا[2]. هذا وقد أصدرت محكمة النقض الفرنسية في 21 أوت 1867 حكما على درجة عالية من الأهمية، أين اعتبرت أن مدير المجلة ليس له الحق في أن يدخل التعديلات على المخطوطات التعاونية، وأثبتت بذلك حق المؤلف في احترام تكامل مصنفه[3]، وإن كانت حسب رأي جانب من الفقه قد أخطأت عندما كيفت حق المؤلف كمجرد ملكية عادية على الرغم من كون ذلك لا ينقص من قيمة الحكم الذي أصدرته، ذلك أن طبيعته القانونية لم تكن واضحة بعد، ثم أن الاعتراف بأحد المبادئ الأساسية للحق المعنوي يمثل قيمة في حد ذاته[4]. والملاحظ، أن المحكمة لم تصر على هذا الموقف، بل عادت وانتقدت فكرة الملكية ونسبة حق المؤلف لها وذلك في حكمها الصادر في 25 جويلية 1887، حيث ذهبت المحكمة إلى القول بأن حق المؤلف والاحتكار المترتب عليه لا يمثل حق ملكية بالمعنى الصحيح، وإنما يخول فقط إلى الأشخاص الذين يتمتعون به، الاحتكار المانع في الاستغلال التجاري المؤقت[5]. وفي 19 مارس 1900 قررت محكمة النقض الفرنسية أحد الامتيازات الأساسية للحق المعنوي، وهو حق المؤلف في تقرير نشر مصنفه، واعتبرت المحكمة أن الاتفاق الذي يتعهد بواسطته الرّسام في أن ينفد لوحة لقاء أجر يتفق عليه مع الطرف الآخر، يكون عقدا من طبيعة

---

[1]CA. Paris, 11 mai 1994, D. 1995, p. 125, note Jh. Ravomus.

[2]ع. مأمون شديد، المرجع السابق، ص. 128.

[3]F. Pollaud-Dulian, *pour le droit moral, op. cit*., p. 10. v. aussi,
ع. مأمون شديد، المرجع السابق، ص. 129، هامش رقم 1.

[4]Cass. req. 16 aout 1880, D. P. 1881, 1, p. 25.

[5]Cass. req. 12 juill. 1887, D. 1888,1 note Sarraute.

خاصة ولا تنتقل ملكيته إلى المتعاقد الآخر إلّا إذا قام بوضع اللوحة تحت تصرفه ورضائه[1].

ومن أهم الدعاوى التي عرضت على محكمة النقض الفرنسية، دعوى Bonard [2] والتي كانت تتعلق هي الأخرى بتحديد المصنفات التي تدخل في دائرة المال المشترك بين الزوجين[3]. وقد ذهبت محكمة السين في 10 أكتوبر 1951، إلى اعتبار أن كل المصنفات المكتملة قبل 27 يناير 1942 – تاريخ وفاة الزوجة– قد سقطت في المال المشترك مند لحظة اكتمالها[4]، ويرى جانب من الفقه أن المحكمة بهذا الحكم قد جانبت الصواب عندما أدرجت كل المصنفات المكتملة في لحظة وفاة الزوجة في المال المشترك، فالعبرة في دخول المصنفات الفنية دائرة المال المشترك ليس هو الاكتمال وإنما إذاعة المصنف، فطالما لم ينشر فهو في دائرة الكتمان لا يتمتع عليه المؤلف بحق معنوي كما أن حقه المالي يبقى معلقا بتقرير النشر، فإذا لم يكن المؤلف قد نشر المصنف بعد، فمن المحتمل أن يعدل فيه أو يلغيه نهائيا بقوة الحق المعنوي الذي يتمتع به، وبإدراج هذه المصنفات في دائرة المال المشترك حرمان المؤلف من أحد الامتيازات الأساسية للحق المعنوي وهو حق تقرير النشر أو الإذاعة، ثم أنه من المحتمل أن يكون هدف المؤلف من رسم اللوحة هو الاحتفاظ بها من أجل نفسه فقط ولم ترد المسألة المالية في ذهنه، فكيف يمكن القول بدخول مثل هذه المصنفات في دائرة المال المشترك[5].

هذا وقد لعب القضاء المصري كذلك دورا فعالا في إيجاد وإرساء مبادئ الحق المعنوي، خاصة وأنه قد وجد نفسه أمام دعاوى متعددة متعلقة بالاعتداءات على

---

[1]Cass. civ. 14 mars 1900, aff. *Eden-Whisther* D. 1900,1, p. 497. note S. Stomholm.

[2]تتلخص وقائع دعوى بونار لـ 4 ديسمبر 1956، في أن بونار قد تزوج من ماريا بورسان سنة 1925، وعند وفاة زوجته سنة 1942 قام بعمل وصية مزورة تعبر عن مقاصد زوجته بعد وفاتها، حيث كان لها ورثة آخرون غيره، ثم توفي الفنان بعدها سنة 1947، وقد شك ورثة الزوجة في مدى صحة الوصية فقاموا برفع دعوى مطالبين بحقهم في اللوحات التي سقطت في المال المشترك، وكان الأمر المعروض على القضاء هو تحديد المصنفات التي سقطت في دائرة المال المشترك من التي لم تسقط.

[3]Cass. civ. 25 juin 1902, aff. *Le Coque*, D. P. 1903, 1. 5, note Colin, cité par H. Desbois, *Les droits d'auteurs, aspects essentiels de la jurisprudence française, le droit privé français au milieu du XXe siècle,* étude offerte à G. Ripert, T. 11. Paris 1950, p. 72.

[4]Trib. civ. Seine. 10 oct. 1951 : *Gaz. Pal.* 1951, II, p. 290 et D. 1952, p. 390, note H. Desbois, J. C. P. 1952- 117, p. 240, note R. Plaisant.

[5]ع. مأمون شديد، المرجع السابق، ص 137 و138.

المصنفات الأدبية والفنية دون أن يجد أمامه نص قانوني واجب التطبيق. ففي 4 ديسمبر 1931، اعترفت محكمة الإسكندرية المختلطة بأحد الامتيازات المكونة للحق المعنوي وهو حق المؤلف في الامتناع عن تسليم مصنفه، إذا وجد أنه غير ملائم لسمعته ولا يتناسب مع شهرته، وهو ما يسمى حاليا بحق المؤلف في النشر أو الحق في الكشف[1]. كما اعترفت محكمة الاستئناف المختلطة بحق المؤلف في احترام تكامل مصنفه، حيث ذهبت إلى أن الطبع الجزئي من الصحيفة لعدد كبير من الرسوم التي أحالها المؤلف إليها لاستخدامها كجزء لا يتجزأ من مصنف آخر، يكون اعتداء واضحا على الحق المعنوي للرسام في احترام تكامل مصنفه[2].

المبحث الثاني: الطبيعة القانونية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي، خصائصه ومعيار حمايته

لا تدرك طبيعة الحق المعنوي للفنان العازف على نحو كامل إلا من خلال استقراء ما قرره الفقه حول طبيعة الحق المجاور للفنان العازف بصفة عامة. ذلك الحق الذي يتضمن سلطة الشخص على نتاج أدائه وإبداعه[3]، ولما كان كذلك، فإنه يقترب من الحق العيني وخاصة حق الملكية، والفرق الوحيد بينهما هو أن الحق العيني يرد على شيء معنوي غير مادي. وقد ذهب جانب من الفقه إلى تكييفه كذلك، بل أطلق لفظ الملكية على الصور المختلفة للحقوق المعنوية مثل الملكية الأدبية وغيرها، فهذه الحقوق تختلف عن الحقوق الشخصية، لأنها تتضمن رابطة تعتمد على التزام شخص آخر بأداء معين لمصلحة صاحب الحق، وإنما نجد صاحب الحق له سلطة مباشرة على محل الحق الذي يعتبر شيء معنويا[4].

---

[1] محكمة الإسكندرية المختلطة، 14 ديسمبر 1931، جازيت المحاكم المختلطة، السنة 23، رقم 323، ص. 343

[2] محكمة الاستئناف المختلطة، 3 فبراير 1932، جازيت المحاكم المختلطة، السنة 23، رقم 325، ص. 345.

[3] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 14.

[4] ع. مبروك النجار، الحق الأدبي للمؤلف، المرجع السابق، ص. 55.

يعتبر الحق المعنوي للفنان العازف من الحقوق الملازمة للشخصية أو الحريات العامة[1]، فهو مشتق من حرية الرأي والتعبير والعقيدة ولا يدخل في الذمة المالية، ومتى وقع عليه اعتداء يكون للمؤدي حق طلب وقفه والحكم له بالتعويض عملا بنص المادة 47 من القانون المدني الجزائري والتي تنص على أنه: "لكل من وقع عليه اعتداء غير مشروع في حق من الحقوق الملازمة لشخصيته أن يطلب وقف هذا الاعتداء والتعويض عمّا لحقه من ضرر". كما لا يجوز التصرف فيه أو التنازل عليه، ولا الحجز عليه وهو حق دائم. فهي حقوق أساسية ومجردة من الحسابات المالية ولصيقة بالفنان[2].

وعلى ذلك، سنتطرق إلى الطبيعة القانونية للحق المعنوي للفنان العازف وتمييزه عن باقي الحقوق اللصيقة بشخص الإنسان (المطلب الأول)، ثم بيان الخصائص المميزة لهذا الحق، وما هو معيار حمايته (المطلب الثاني).

المطلب الأول: الطبيعة القانونية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

يعد موضوع تحديد الطبيعة القانونية للحق المجاور للفنان العازف سواء في جانبه المعنوي أو المالي مصدر جدل فقهي واسع، حيث تعددت النظريات واختلفت الآراء بشأنه، ولم يستقر الفقه مند نشأة هذا الحق إلى غاية اليوم على تكييف موحد له. ولعل من الأسباب التي أدّت إلى هذا الجدل الفقهي، هو عدم تحديد أغلب القوانين طبيعة هذا الحق بصفة قاطعة، ولكون أن لهذا الحق عنصرين لكل منهما طبيعة خاصة تختلف عن الأخرى[3].

يرى البعض[4] أنه لدراسة الطبيعة القانونية للحق المعنوي فائدة مزدوجة، أحدهما نظرية والأخرى عملية، فالفائدة النظرية هي أن الدراسات العلمية تستلزم تحديد طبيعة هذا

---

[1] F. Pollaud-Dulian, *Propriété intellectuelle, Le droit d'auteur*, *op. cit.*, n°2321, p. 1529 : « Il s'agit d'un droit de la personnalité qui protège l'expression particulière de la personnalité de l'artiste que constitue son interprétation ».

[2] المادتان 26 و112 من الأمر رقم 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

[3] ع. مأمون الشديد، م. سامي عبد الصادق، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في ضوء حماية قانون الملكية الفكرية الجديد رقم 2002/82، الكتاب الأول، دار النهضة العربية 2008، ص. 20.

[4] أ. اليزيد المتيت، المرجع السابق، ص. 16.

الحق وتعريفه، والفائدة العملية فتتمثل في كون أن تعريف الحق تختلف باختلاف طبيعته القانونية[1]. وعلى الرغم من اختلاف الفقهاء حول تحديد الطبيعة القانونية لحق الفنان العازف على أدائه بوجه عام، إلا أنه لم ينكر أحد منهم أن لهذا الحق عنصرين أحدهما مرتبط ارتباطا وثيقا بشخصيته عرفه البعض بالحق المعنوي، والثاني يدخل في إطار التعامل ويطلق عليه اصطلاح الحق المالي[2]. وعلى ضوء ذلك ذهب جانب من الفقه إلى القول بوحدة حق الفنان العازف، بحيث يرى هؤلاء أنه على مثال المؤلف يتمتع المؤدي بحق واحد له مظهرين مختلفين، أحدهما معنوي والآخر مالي، وأن هذين الحقين من طبيعة واحدة[3]، وإن كان هذا الجانب من الفقه لم يتفق على تحديد طبيعة هذه الحقوق وإن اتفق على وحدتها[4].

وعليه ولما سبق ذكره، سنتناول الاتجاهات الفقهية الأساسية في تحديد الطبيعة القانونية لحق الفنان العازف بصفة عامة (الفرع الأول)، وما مدى صحة تكييف الحق المعنوي له كحق من الحقوق الشخصية (الفرع الثاني).

الفرع الأول: الاتجاهات الفقهية الأساسية في تحديد الطبيعة القانونية لحق الفنان العازف أو المؤدي

سبق وأن رأينا، أنه قد ثار جدل فقهي واسع حول طبيعة هذه الحقوق، وعلى الرغم من ذلك فإن أحد من الفقهاء لم ينكر أن لحق المؤدي عنصرين أحدهما معنوي

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 383، ص. 407: "لكن من المعلوم أن حق المؤلف يتسم في الوقت الحاضر بميزتين: هو حق ملكية وحق شخصية في آن واحد، إن الحق المعنوي المعترف به لصالح المؤلف هو دون شك حق الشخصية، إذ تلعب شخصية المؤلف دورا جوهريا في إنشاء التأليف، إلا أنه في نفس الوقت ملكية".

v. aussi, C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, D. 9ème éd., 1999. n°18, p. 16 : « La nature juridique du droit d'auteur est donc hybride : droit de propriété pour l'aspect du droit patrimonial, droit de la personnalité pour l'aspect du droit moral ».

[2] ص. محمد مرسي، الحماية القانونية لحق المؤلف في التشريع الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، كلية الحقوق والعلوم الإدارية، جامعة الجزائر 1988، ص. 36.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 419، ص. 463: "يستفيد صاحب المصنفات الأدبية والفنية من حقوق مختلفة، البعض منها ذو طابع مالي والبعض الآخر ذو طابع معنوي. وهكذا، لقد تبنى المشرع الجزائري أسوة منه بموقف المشرع الفرنسي، نظرية ثنائية حق المؤلف، أي اعترف أنه يحتوي على نوعين من الصلاحيات. وبالرغم من أنها ذات ميزات مختلفة، فهذا لا ينفي وحدة حق المؤلف كأصل عام".

[4] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 77.

وآخر مادي. فالخلاف الذي ثار في وسط الفقه تمثل في بيان فيما إذا كان للفنان حقين مستقلين أم له حقا واحدا بمظهرين مختلفين أحدهما معنوي والآخر مالي، وأن هذين الحقين من طبيعة واحدة[1].

أولا: نظرية وحدة حق الفنان العازف أو المؤدي ونظرية الازدواجية

يرى أنصار نظرية الوحدة، أنه للفنان العازف حق واحد بمظهرين معنوي ومالي وإن كانوا لم يتفقوا على تحديد الطبيعة القانونية لهذا الحق، فذهب جانب منهم إلى القول بأن حقوق الفنان العازف المعنوية والمالية تدخل ضمن نطاق حق الملكية، وله نفس خصائصها من حيث إمكانية التصرف دون منازعة والاحتجاج بها على الكافة. فملكية الإنسان لنتاج ذهنه وتفكيره ولمبتكراته العقلية هي الملكية التي تتصل بالصميم نفسه وتجسم شخصيته وهي أولى بالحماية من الملكية المادية. في حين يرى الجانب الآخر أن هذه الحقوق تدخل ضمن نطاق الحقوق الشخصية[2].

يرجع الهدف من إدخال حق الفنان العازف على مثال حق المؤلف بموجب هذه النظرية ضمن حق الملكية، إلى إسباغ الاحترام الواجب للملكية على ذلك الحق حتى يظل بعيدا عن الاعتداء. نظرا لما يتمتع به من قدسية واحترام انطلاقا من أن حق الملكية يخول صاحبه مطلق السلطات على وجه العموم لحماية حقه[3]. وقد أيد جانب من الفقه الفرنسي والعربي هذه النظرية، ورأى أن حقي الفنان العازف المعنوي والمالي من طبيعة واحدة هي حق ملكية مانعا ونافدا تجاه الكافة[4]، حيث استند أنصارها لتدعيم نظريتهم إلى عدة حجج أهمها مصدر الحق. فمصدر حق الملكية وحق المؤدي واحد ألا وهو العمل، فإذا كان المصدر الأساسي لحق الملكية العمل المادي، فإن المصدر الأساسي لحق

---

[1] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 42.

[2] و. مزيلي، مكانة الإبداع في تحديد حقوق المؤلف، مجلة المؤسسة والتجارة 2016، ع. 12، رقم 16، ص. 99: "إن للحقوق المعنوية أهمية كبيرة في نظام الملكية الأدبية والفنية، باعتبارها من الحقوق الشخصية نظرا للعلاقة الوطيدة اللصيقة التي تربط المبدع بإنجازه الفكري".

[3] ع. السنهوري، الوسيط في القانون المدني الجديد، حق الملكية، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، ط. 1998، ص. 277.

[4] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°1, p. 2.

أنظر أيضا، ج. الشرقاوي، دروس في أصول القانون، دار النهضة العربية، القاهرة 1966، ص. 275.

الفنان العازف هو العمل الفكري. كما أن الفكرة الحديثة للملكية قد اتسعت لتشمل أشياء معنوية بعد أن كانت قاصرة على أشياء مادية فقط، هذا وأن التأبيد ليس من جوهر حق الملكية، بل هو من بقايا صفة الإطلاق التي كانت تتسم بها الملكية في الماضي بتأثير من شيوع المذهب الفردي، أما وقد أصبح الاتجاه السائد هو الذي يرمي إلى التقييد من حقوق الفرد في سبيل مصلحة الجماعة، فإنه ليس في الأداء ما يحتم تأبيد حق الملكية إلا في الشق المعنوي. كما أن المؤدي عندما يقوم بعرض أدائه يكون قد أشرك المجتمع في ملكيته، وهو بذلك قد قام بإنماء الثروة الفكرية للمجتمع، وهنا لابد من القول أن بعض أنصار نظرية الملكية اعتبروا حق الفنان العازف من أقدس أنواع الملكية على مثال حق المؤلف وتسموا حتى على ملكية العقار[1]، في حين ذهب رأي آخر ولغايات التغلب على ما وُجه لهذه النظرية من انتقادات إلى اعتبار حقوق المؤلف والفنان العازف على حد سواء حق ملكية من نوع خاص[2] هو الملكية المعنوية أو هو ملكية الإبداع ومقتضاها أن مصدر الملكية ليس العمل وإنما الإبداع والابتكار[3].

هذا وقد تم توجيه عدة انتقادات لهذه النظرية، أهمها أن وصف حق الفنان العازف بالملكية هو على سبيل المجاز، وأن مثل هذا الوصف والتكييف يخرج اصطلاح الملكية من مدلوله الفني التقليدي كحق يرد على الأشياء المادية. وإذا كان من طبيعة حق الملكية أن يكون قاصرا على المالك وحده، فإن حق المؤدي يختلف عن تلك الطبيعة، فإذا كانت الملكية لا تؤتي ثمارها إلّا بالحيازة، فإن الأداء يؤتي ثماره بالذيوع والانتشار[4]. كما أن اعتبار حق الفنان والمؤلف حق ملكية ومن أسمى أنواعها يتنافى ومفهومها، فحق الملكية حق دائم لا يتحدد بمدة لانقضائه، ومتى انتقل إلى شخص آخر فإنه لا ينقضي وإنما يتأبد. أما حق المؤدي، فهو حق مؤقت بالنسبة لجانبه المالي ولاسيما وأن أنصار

---

[1] ع. السنهوري، المرجع السابق، ص. 277.

[2] ج. هارون، المرجع السابق، هامش رقم. 1، ص. 81.

[3] د. ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ترجمة: م. حسام لطفي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ط. الأولى 2003، ص.30.

[4] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 20.

هذه النظرية يتمسكون بوحدة حقوق المؤدي دون التمييز بين الحقوق المعنوية والحقوق المالية[1].

إن اعتبار حق المؤدي حق ملكية مطلقة يتنافى مع أهداف أغلب التشريعات الحديثة والتي تهدف إلى تشجيع الإبداع وما يترتب على ذلك من فوائد تؤثر في تطور المجتمع ككل[2].

ومن أهم الانتقادات الموجهة لأنصار هذه النظرية، إهمالهم لحق الفنان العازف في شقه المعنوي، وذلك لتعارض هذا الحق مع خصائص حق الملكية في الغالب من حيث الحجز عليه، واتصال هذا الحق بشخصية صاحبه بخلاف حق الملكية. وعلى الرغم من كون الحق المعنوي لا يقل أهمية عن الحق المالي، بل يعلو في شأنه عليه، ذلك أن الهدف المالي في الغالب لا يخطر على المبدع بقدر ما يحرص على إيجاد عمل متميز في محتواه ومضمونه يعكس شخصيته فيه. ولهذا راعت التشريعات المختلفة هذا الهدف ومنحته امتيازات خاصة من حيث نسبة أدائه إليه وإمكانية دفع الاعتداء على كل ما من شأنه تشويه أو المساس بهذا الأداء. كما أن انتقال الملكية المادية للغير يترتب عليه انتقال جميع الحقوق المتعلقة به، حيث لا يبقى للمالك السابق أية حق. بخلاف الحقوق المعنوية للمؤدي التي لا تنتقل بانتقال الحقوق المالية بل تظل لصيقة بشخصه طوال حياته وتنتقل إلى ورثته وذلك لحماية ذكرى المتوفي فحسب دون إمكانية التصرف فيها[3].

على العكس من نظرية وحدة حقوق الفنان العازف، يرى أنصار نظرية الازدواجية أن حق الفنان العازف له طبيعة مزدوجة، تتمثل الطبيعة الأولى في حقوقه المعنوية، حيث نصت جل القوانين العربية والأجنبية الحديثة على منح الفنان العازف مجموعة من الحقوق المعنوية على نتاجه الفكري. أما الطبيعة الثانية، فهي الحقوق المالية التي تمكن المؤدي من استغلال أدائه والحصول على عوائد مادية. ويرى أغلب أنصار

---

[1] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 81.

[2] ع. السنهوري، المرجع السابق، ص. 280.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 429، ص. 474: "إن الحق المعنوي حق مرتبط بشخصه لهذا يعتبر غير قابل للتصرف فيه ولا للتقادم ولا يمكن التخلي عنه".

هذه النظرية أن الحق المعنوي يختلف عن الحق المالي اختلافا جوهريا، فالمؤدي متى قام بعرض أدائه على الجمهور فإنه لا يهدف من وراء ذلك إلى مجرد الحصول على المنافع المالية، بل أنه يهدف أيضا إلى المجد والشهرة، لهذا يكون له الحق في احترام اسمه وأدائه، كما له الحق في منع أي مساس أو اعتداء على هذا الإبداع[1]. وعليه، فإن كلا من الحق المعنوي والحق المالي يتميزان بطبيعة قانونية مختلفة، فالحق المعنوي باعتباره أساسا لشخصية المؤدي، فإنه يدخل حسب أنصار هذا الرأي في نطاق الحقوق الشخصية، أما الحق المالي فيعتبر حقا من حقوق الملكية ذا طبيعة خاصة[2].

مما لا شك فيه أن طبيعة الملكية الأدبية والفنية هي طبيعة مزدوجة، أي أنها من جهة تعطي لصاحبها سلطة مباشرة على الشيء الوارد عليه هذه الملكية، فله الحق في استعماله واستغلاله والتصرف فيه، وهو الشق المالي. ومن جهة أخرى فإن المالك يرتبط شخصيا بما أبدعه وهو الجانب المعنوي، إلا أن الحق الممنوح للفنان العازف هو حق مزدوج خاص وإن كان مزيجا بين الحق المعنوي والمالي. غير أن ذلك لا يعني أنهما متساويان، فالحق المعنوي يسمو، فهو يحمي فكر المؤدي من المساس أو التشويه. وبالتالي، فإن المصالح التي يحميها الحق المعنوي أسمى وأعلى[3] من المصالح التي يحميها الحق المادي بدليل أن استغلال الفنان لأدائه ماديا لا يمنعه من مواصلة سيطرته على أدائه معنويا[4]. بالإضافة إلى أنه في مجال الملكية الأدبية والفنية يمنح لصاحب الإبداع حقا جامعا مانعا في الاستئثار ويوجب عدم التعرض له، ويفرض على الكافة التزاما بعدم القيام بأي عمل من شأنه المساس بالابتكار أو منافسته بصفة غير مشروعة.

وبالرجوع إلى القانون الجزائري[5]، يلاحظ أن المشرع ومن خلال أحكام الأمر رقم 03-05 السابق الذكر، فإنه قد منح للمؤلف وللفنان العازف حقوقا أدبية وأخرى مالية، ولم

---

[1] ن. مغبغب، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، دراسة في القانون المقارن، ط. 1، 2000، ص. 17.

[2] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 88 و89.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 420، ص. 464.

[4] راجع التالي ص. 68 من الأطروحة والمتعلقة بخصائص الحق المعنوي للفنان العازف.

[5] المادة 21 ف. 1 من الأمر رقم 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة التي تنص: "يتمتع المؤلف بحقوق معنوية ومادية على المصنف الذي أبدعه". والمادة 109 من نفس الأمر، والملاحظ أن المشرع لم يذكر صراحة تمتع المؤدي بالحقوق المالية وإنما توجه مباشرة إلى النص على سلطات هذا الحق،

يستعمل لفظ الملكية إلا ناذرا، بالإضافة إلى أنه وبتحليل النصوص القانونية يتضح أن المشرع أتى بقائمة من الامتيازات الأدبية والخاصة بالحق في احترام الاسم واشترط سلامة الأداء والاعتراض على أي تشويه أو إفساد، ثم تلاه بمجموعة من الامتيازات المالية مما يوضح جليا أنه أخذ بنظرية الازدواج[1].

ثانيا: النظرية الشخصية ونظرية الحقوق الفكرية

على ضوء الانتقادات الواسعة التي وجهت إلى النظرية القائلة بأن حق المؤدي على مثال حق المؤلف هو حق ملكية، ذهب جانب آخر من أنصار وحدة حق الفنان العازف إلى الأخذ بالنظرية الشخصية[2]، حيث يعتبر حق المؤدي حسب هذا الرأي حق واحد بمظهرين مختلفين أحدهما معنوي والآخر مالي، وإن غلّب أنصار هذه النظرية الجانب المعنوي عن الجانب المادي الذي تكون له الأولوية على اعتبار أن الاستغلال المالي للحق ما هو إلا نتيجة أو ثمرة من ثمار الحق المعنوي. فالمؤدي يتمتع بحق واحد لصيق بشخصيته وأن الحماية القانونية المقررة له هي حماية لشخصه، وأنه متى نشأ عن هذا الحق مزايا مالية معينة، فإن هذه المزايا ليست إلا نتيجة لنشاط الفنان العازف كأي مزايا أخرى يحققها أي إنسان نتيجة استخدام نشاط ذهني معين[3].

إن حقوق الشخصية أو الحقوق الملازمة للشخصية[4]، هي تلك الحقوق التي تتعلق بشخصية الفرد، فهي تهتم بحماية كيان الفرد سواء تناولت الجانب الجسدي، كحرمة التعدي على سلامة جسده، والحق في الحياة، أو كيانه المعنوي كالحق في الاسم، والحق في الصورة، أو حرمة التعدي على حياته الخاصة. ومثل هذه الحقوق تثبت

في حين نص صراحة على تمتع الفنان العازف بحقوق معنوية بموجب المادة 112 من نفس الأمر حيث جاء فيها: " يتمتع الفنان العازف أو المؤدي عن أدائه بحقوق معنوية...".

[1]أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص.30.

[2]يطلق على هذه النظرية أيضا اسم "نظرية الإدماج" و"نظرية الحق الغير مالي".

[3]م. خليل يوسف أبو بكر، حق المؤلف في القانون، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2008، ط. 1، ص. 34.

[4]F. Pollaud- Dulian, *op. cit.*, n°2321, p. 1529 : « Droit extra- patrimonial, le droit moral de l'interprète est attaché à sa personne ».

للشخص بوصفه إنسانا وبالتالي لا فرق في التمتع بها بين الوطني والأجنبي[1]. غير أنها لا تتقرر في مواجهة الغير فحسب بمنعهم من الاعتداء عليها، وإنما كذلك في مواجهة الشخص نفسه. ويرى أصحاب هذه النظرية أن هذه الحقوق تلتصق بذات الشخص ولا تنفصل عنه، ولذلك فهي تتعلق بالنظام العام وتثبت للإنسان بمجرد توفر الشخصية القانونية له، أي بمجرد توافر الوجود القانوني له ولذلك يسميها البعض بحقوق الإنسان أو الحقوق الطبيعية. وقد استند أنصار هذه النظرية إلى العديد من الحجج والمبررات[2] أهمها: أن الأداء على مثال المصنف ليس إلا جزءا من شخصية المؤدي يمتزج بها ولا يمكن فصله عنها، وأن الحق المعنوي هو المصدر الأساسي لما يجنيه الفنان العازف من أرباح مالية، وأخيرا أن تقليد أو تشويه الأداء لا يشكل إعتداءا على أموال الفنان العازف، وإنما يشكل إعتداءا مباشر على شخصيته وحريته، فهو اعتداء يمس الشرف والاعتبار.

ولقد تم توجيه الانتقاد لهذه النظرية لكونها لم تعط التكييف الصحيح لحقوق الفنان العازف[3]، حيث اعتبرت أن محل الحق ليس المظهر الخارجي للأداء وإنما هو الفكرة الأدبية أو الفنية التي يشتمل عليها الأداء. في حين أن التشريعات المختلفة لا تسبغ الحماية القانونية إلا على الشكل المادي المحسوس، أما الفكرة في حد ذاتها فإنها لا تتمتع بأية حماية قانونية إلا حين تتخذ شكلا ماديا، فهنا فقط تصبح حقيقة واقعية يحيطها القانون بالحماية.

إلى جانب النظرية الشخصية، ذهب أنصار نظرية الحقوق الفكرية أن الحق المعنوي للمؤلف أو الفنان العازف لا يعتبر حقا شخصيا ولا حق ملكية عادية، وإنما هو حق جديد تماما. ولهذا فإن إدخاله في أحد التقسيمات المعروفة للحقوق مند العهد

---

[1]Ph. Malaurie, *les personnes, les incapacités*, Défrénois, 3e éd. 2007, n°228 : « Les droits de la personnalité c'est des prérogatives dont toute personne bénéficie, du seul fait qu'elle est une personne ».

[2]ع. مأمون الشديد، م. سامي عبد الصادق، المرجع السابق، ص. 24.

[3]X. Daverat, *op. cit.*, n°42, p. 20 : « cette décision peut encore s'attirer au moins deux ordres de critiques », v. aussi, n° 50, p. 25 : « par ailleurs, les champs respectifs d'intervention du droit moral et des droits de la personnalité devrait être séparés, selon que la prestation d'un artiste-interprète est visée (protection de l'interprétation) ou pas (protection des attributs de la personnalité) mais une brève étude montre que les ambiguïtés sont nombreuses». v. v. aussi, TGI paris, 4 oct. 1988, note B. Edelman.

الروماني يعد أمرا مستحيلا[1]. حيث قاموا بتركيب للعلاقات القانونية القائمة بشأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وضمها إلى فئة الرسوم والنماذج الصناعية والعلامات التجارية، وأطلق عليها تسمية مستقلة وهي "الحقوق الفكرية"[2]. وتجد هذه النظرية مبرراتها في كون تقسيم الحقوق المالية إلى حقوق عينية وأخرى شخصية قد أضحى قاصرا على استيعاب قسم جديد من الحقوق أفرزته عجلة التقدم والتطور البشري، كحق المخترع على ما اخترع، وحق المصمم على نموذجه الصناعي، وحق المؤلف على مصنفه، وحق الفنان العازف على أدائه. وهذا باعتبار أن هذا النوع من الحقوق يرد على أشياء غير مادية أو غير محسوسة، كونها ناتجة عن أعمال الفكر. وعليه، فإن الحقوق التي ترد على أشياء غير مادية تختلف عن الحقوق الشخصية وعن الحقوق العينية سواء من حيث الطبيعة أو الخصائص أو المصدر[3].

حقيقة، من الصعب وضع الحقوق التي ترد على أشياء غير مادية إلى قسم الحقوق العينية أو إلى قسم الحقوق الشخصية، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الحقوق التي ترد على أشياء غير مادية تتعلق بإنتاج الفكر وخلقه وابتكاره، كما أنها تعطي لصاحبها حقا معنويا في الأبوة وكذلك حقا ماليا في الاستغلال[4].

الفرع الثاني: مدى صحة تكييف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي كحق من الحقوق الشخصية

يعد تكييف الحق المعنوي للفنان العازف كحق من الحقوق الشخصية مصدرا لجدل فقهي، واسع الأمر الذي يستوجب تحديد مفهوم الحق الشخصي عموما ومن ثم البحث في مدى صحة تكييف حق المؤدي المعنوي بأنه حق شخصي.

---

[1] ع. مأمون شديد، المرجع السابق، ص. 91.

[2] م. عكاشة، المرجع السابق، ص. 44.

[3] ع. الصراف، ج. حزبون، المدخل الى علم القانون، دار الثقافة، عمان 1997، ص. 131.

[4] ز. صلاح، المدخل إلى الملكية الفكرية، دار الثقافة، عمان 2004، ص. 90.

أولا: مفهوم الحقوق الشخصية حسب الشريعة العامة

إن الحقوق الشخصية هي عبارة عن الحقوق التي قررها المشرع حماية للكيان المعنوي للإنسان، وتتعلق هذه الحقوق بالحفاظ على الشرف والكرامة والأسرار والفكر والصورة والانتقال. وقد نص الدستور الجزائري على الجانب الأساسي من هذه الحقوق في الفصل الأول من الباب الثاني والمتعلق بالحقوق الأساسية والحريات العامة[1]، وقد وضع قواعد قانونية تهدف إلى حمايتها جزائيا، ومنها النصوص التي تعاقب على جريمة القذف وغيرها[2]. إن هذه الحقوق وكما سبق ذكره هي غير مالية فلا تنتقل للغير بأية وسيلة، ولا يصح التنازل عنها أو التصرف فيها، وهي غير قابلة للحجز عليها نظرا لملازمتها مع الشخص فهي لصيقة به[3]، إلا أن استغلالها يمكن أن يتم عن طريق ممارسات قانونية شريطة ألا تتعارض مع النظام العام. فيجوز للشخص أن يستفيد ماديا من حقوق شخصيته عن طريق إبرام اتفاقات مع الغير بهذا الصدد، فيعتبر مشروعا الاتفاق الذي بمقتضاه يسمح لشخص باستخدام اسمه في الدعاية التجارية بمقابل[4]. كما أن هذه الحقوق لا تنقضي بالوفاة، والأصل أنها لا تنتقل إلى الورثة إلا أن ذلك لا يشمل كل الحقوق، فالحق في الشرف والاعتبار يستمر بعد وفاة صاحبه حفاظا على ذكراه[5].

---

[1] المادة 34 وما بعدها من المرسوم الرئاسي 20-442 المتعلق بإصدار التعديل الدستوري السالف الذكر: "تُلزم الأحكام الدستورية ذات الصلة بالحقوق الأساسية والحريات العامة وضماناتها، جميع السلطات والهيئات العمومية (ف. 1). لا يمكن تقييد الحقوق والحريات والضمانات إلا بموجب قانون، ولأسباب مرتبطة بحفظ النظام العام والأمن، وحماية الثوابت الوطنية وكذا تلك الضرورية لحماية حقوق وحريات أخرى يكرسها الدستور (ف. 2). في كل الأحوال، لا يمكن أن تمس هذه القيود بجوهر الحقوق والحريات (ف. 3)، تحقيقا للأمن القانوني، تسهر الدولة عند وضع التشريع المتعلق بالحقوق والحريات، على ضمان الوصول إليه ووضوحه واستقراره (ف. 3)"

[2] المادة 296 من الأمر رقم 66- 156 المؤرخ في 8 جوان 1966، المتضمن قانون العقوبات المعدل والمتمم، ج. ر. 11 جوان 1966، ع. 49، ص. 530: "يعد قذفا الادعاء بواقعة من شأنها المساس بشرف واعتبار الأشخاص أو الهيئة المدعى عليها به أو إسنادها إليهم أو إلى تلك الهيئة ويعاقب على نشر هذا الادعاء أو ذلك الإسناد مباشرة أو بطريق إعادة النشر حتى ولو تم ذلك على وجه التشكيك أو إذا قصد به شخص أو هيئة دون ذكر الاسم ولكن كان من الممكن تحديدهما من عبارات الحديث أو الصياح أو التهديد أو الكتابة أو المنشورات أو اللافتات أو الإعلانات موضوع الجريمة"

[3] ع. النجار، المرجع السابق، ص. 68 وما بعدها.

[4] ح. كامل الأهواني، الحق في احترام الحياة الخاصة، الحق في الخصوصية، دار النهضة العربية 1978، ص. 203.

[5] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 32.

يقصد بالشرف مجموعة المميزات والملكات التي تمثل قدرا أدنى من القيم الأدبية التي يفترض توفرها بالضرورة لدى كل فرد بحكم كونه شخصا بشريا، ويستوي أن يكون صاحب الحق صغيرا أو كبيرا، غنيا أو فقيرا، ويتكون الشرف من مجموعة من العناصر، يمثل كل عنصر منها صفة من الصفات العامة التي يتوقف عليها تكامل الإنسان وكرامته واحترامه وفقا للمجرى العادي للأمور مثل الأمانة، النزاهة، الشجاعة وغيرها. أما الاعتبار، فيقصد به حصيلة الرصيد الأدبي أو المعنوي الذي يكون الشخص قد اكتسبه تدريجيا من خلال علاقاته بغيره[1].

وقد كفل المشرع الحماية القانونية لهذا الحق سواء على نطاق القانون المدني[2]. هكذا، منح للمضرور الحق في أن يطلب طبقا لقواعد المسؤولية المدنية المسؤول بالتعويض عن الأضرار التي أصابته من جراء الاعتداء على شرفه واعتباره، بالإضافة إلى وقف الاعتداء في المستقبل عن طريق اتخاذ بعض الإجراءات المنصوص عليها قانونا. أما فيما يخص قانون العقوبات[3]، يعاقب كل من يشكل فعله قذفا وسبا لشخص ويتابع بعقوبة القذف والسب والبلاغ الكاذب، إضافة إلى تطبيق العقوبات التكميلية ومنها نشر الحكم بالإدانة في الصحف الوطنية.

كما يعتبر الحق في احترام الحياة الخاصة للإنسان من أهم الحقوق اللصيقة بالشخصية، حيث أن حياة المواطنين الخاصة حرمة يحميها القانون ومبدأ من المبادئ الدستورية كما سبق وأن رأينا. ويقصد بالحق في الخصوصية حق الشخص في أن يحدد كيفية معيشته وذلك مع أقل قدر ممكن من تدخل الغير، فكل شخص له الحق في سرية خصوصية حياته وجعلها بعيدة عن العلانية والنشر. فنطاق الحياة الخاصة للشخص يمتد إلى كل ما يتعلق بحياته العاطفية والعائلية والصحية وغيرها. وحماية الحق في

---

[1] م. حسين منصور، المسؤولية الإلكترونية، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية 2004، ص. 362.

[2] الفصل الثالث الخاص بالعمل المستحق للتعويض من الباب الأول من الكتاب الثاني من الأمر رقم 75-58 المؤرخ في 26 سبتمبر 1975 والمتضمن القانون المدني الجزائري المعدل والمتمم، ج. ر.30 سبتمبر 1975، ع. 78، ص. 990.

[3] المادة 298 ف. 1 من ق. ع. ج.: "يعاقب على القذف الموجه إلى الأفراد بالحبس من شهرين إلى ستة أشهر وبغرامة من 25000 دج إلى 500.000 دج أو بإحدى هاتين العقوبتين".

الخصوصية يستلزم منع الغير من الاعتداء عليه سواء كان بهدف الدعاية التجارية أو غيرها[1].

ثانيا: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي حق من الحقوق الشخصية مصدر جدل فقهي

يكيف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في الفقه الكلاسيكي اللاتيني بأنه من الحقوق اللصيقة بالشخصية كالحق في الاسم والحق في الصورة، والحق في الشرف والاعتبار، التي تم الاعتراف بها صونا لشخصية الفرد وهي حقوق غير قابلة للتصرف فيها أو التخلي عنها. وتم تكريسه أيضا كحق من حقوق الإنسان من خلال المادة 15 الفقرة (ج) من العهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية[2].

لكنه في الواقع يوجد اختلاف بين الحق المعنوي للفنان العازف والحقوق الشخصية باعتبار أن هذه الأخيرة ملازمة لشخصية الإنسان وتم الاعتراف بها حماية للكيان المادي والمعنوي للفرد، أما حق المؤدي وبطبيعة الحال حق المؤلف فيثبت لأصحاب الإبداعات الفكرية الأصيلة[3]. ويعد حق المؤلف أو الفنان العازف بالدرجة الأولى من الوسائل التي تسعى الدول من خلالها إلى توفير حوافز للابتكار والإبداع وتشجيع نشر الآثار الإبداعية وتنمية الهوايات الثقافية لما فيه فائدة للمجتمع ككل.

وتجدر الإشارة إلى، أن الحق المعنوي للفنان العازف يمكن ممارسته من قبل الورثة أو جهات التسيير الجماعي للحقوق في حال عدم وجود الورثة وهذا ما يتنافى مع الحقوق اللصيقة بالشخصية والتي ترتبط بالإنسان وجودا وعدما[4]، حيث يحتفظ الحق

---

[1]س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 35.

[2]المادة 15 ف. "ج" من ملحق المرسوم الرئاسي رقم 89-67 المؤرخ في 16 ماي 1989 المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية إلى العهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ج. ر. 24 ماي 1989، ع. 11، ص. 16: "تقر الدول الأطراف في هذا العهد بأن من حق كل فرد: (ج) أن يستفيد من حماية المصالح المعنوية والمادية الناجمة عن أي أثر علمي أو فني أو أدبي من صنعه".

[3]X. Daverat, *op. cit*. n°50, p. 25: "par ailleurs, les champs respectifs d'interventions du droit moral et des droits de la personnalité devraient être séparés, selon que la prestation d'un artiste-interprète est visée (protection de l'interprétation) ou pas (protection des attributs de la personnalité) ».

[4]X. Daverat, *op. cit.*, n°54, p.27 " il ne faut pas s'étonner non plus que les textes en vigueur, eux-mêmes, portent encore la trace de ces confusions et jettent un peu le trouble :

المعنوي للفنان العازف بخصوصية تميزه عن غيره من الحقوق، فهو من جهة حق مرتبط بشخصية المبدع ولكن الهدف منه هو صيانة الرباط الذي يجمع الفنان بأدائه أو المؤلف بمصنفه، فيحمي من خلاله الفنان والأداء في آن واحد. والحق المعنوي أبدي ينتقل إلى الورثة بعد وفاة الفنان في شقه السلبي والذي يسعى إلى الحفاظ على سمعته وسلامة أدائه في شكله ومضمونه. وهذا ما يجعله حقا مميزا عن باقي الحقوق التقليدية[1].

هذا وعن موقف المشرع، فإنه لم يقم بحصر كافة الحقوق اللصيقة بالشخصية، ولكن بالمقابل تم تنظيمها في القانون المدني بموجب المادة 47، أين منح لكل من وقع عليه اعتداء أن يطلب وقفه وتعويض كل ما يكون قد لحق به من ضرر، حيث تضمنت المادة ميزة هامة، فللمعتدى عليه حق اللجوء إلى القضاء بمجرد الاعتداء لاتخاذ الإجراءات اللازمة لوقفه أو منعه، ولا يلزم بإثبات عنصري الخطأ والضرر. ومن ثم، تكون الحماية القانونية أكثر قوة وفعالية مما لو تركها للقواعد العامة للمسؤولية المدنية التي توفر الحماية في مرحلة تالية للاعتداء ووقوع الضرر، فالتعويض لا يفلح دائما في جبر آثار الاعتداء من الناحية الفعلية[2]. كما أقر المشرع الحماية الجزائية للحقوق اللصيقة بالشخصية وذلك في قانون العقوبات ونص على جزاءات قد تصل إلى خمس سنوات حبس وغرامات مالية يمكن أن تصل إلى 100.000 دج[3].

أما التنظيم القانوني للحق المعنوي للفنان العازف، فجاء بصفة مستقلة في الأمر رقم 03-05. وبهذا يكون المشرع أولى الحق المعنوي خصوصية نظرا لأهميته البالغة سواء للفرد وأسرته ومجتمعه وتراثه المعرفي وحضارته. ومن خلال دراستنا للنظريات

---

dire que le droit prévu par l'article L.212-1 du CPI : « *est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt* »,…mêle droit moral (protection de l'interprétation) et droit de la personnalité (atteinte à la mémoire), d'où la question qu'on peut légitimement se poser : pourquoi avoir réuni ces deux éléments totalement distincts par nature en une condition à double détente ».

[1] H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, D. 1978, 3ème éd. n°381, M. Gautrau, *La musique et les musiciens en droit privé français contemporain*, PUF, 1970, p. 35 , F. Pollaud-Dulian, *Le droit moral en France à travers la jurisprudence récente*, R. I. D. A. juill. 1990, p. 127,

[2] المادة 47 من ق. م. ج.: " لكل من وقع علية اعتداء غير مشروع في حق من الحقوق الملازمة لشخصيته، أن يطلب وقف هذا الاعتداء والتعويض عما يكون قد لحقه من ضرر".

[3] راجع المواد من 298 إلى المادة 303 مكرر ق. ع. ج. السالفة الذكر.

السابقة، يمكن القول أن ما استنتجته نظرية وحدة حق الفنان العازف، سواء باعتباره حقا من حقوق الملكية أو حقا من الحقوق الشخصية لا تصلح للاعتماد عليها لتحديد الطبيعة القانونية لهذا الحق على ضوء الانتقادات الجادّة والمؤسسة التي وجهت إليها، حيث تبقى نظرية ازدواجية الحق المجاور للفنان العازف هي الأدق كما أنها تتفق وأغلبية القوانين الوطنية وكذا الدولية. إلا أنه يتعين التفرقة هنا بين أمرين: مسألة وحدة أو ثنائية أو ازدواجية حق الفنان العازف، ومسألة طبيعة هذا الحق، ويجب عدم الخلط بين الأمرين، ففكرة ازدواجية حق المؤدي تعني أن الفنان العازف يتمتع بحقين مستقلين ولكن هذا الأمر لا يكفي لتحديد طبيعة هذا الحق. وعلى ذلك ولتوضيح هذا الغموض، يتوجب تحديد المدلول القانوني للأشياء بصفة عامة، ثم الأشياء الغير مادية بصفة خاصة على ضوء القانون المدني[1].

فالشيء في نظر القانون، هو ما يصلح أن يكون محلا للحقوق المالية، وهو يكون كذلك متى أمكن حيازته ماديا أو معنويا، والانتفاع به انتفاعا مشروعا، ولا يخرج عن التعامل بطبيعته أو بحكم القانون[2]. والأصل في الأشياء أن تكون مادية، أي أن يكون لها حيزا ماديا محسوسا كالمباني والسيارات وغيرها. ولكن تقدم الفكر البشري والتطور الذي قدمه أظهر قيماً اقتصادية جديدة اضطر القانون إلى التعامل معها بموجب قوانين خاصة، حيث نص القانون المدني على أن يتبع في شأن حقوق المؤلف والفنان والمخترع والمعاملات التجارية وسائر الحقوق المعنوية الأخرى أحكام قانونية خاصة[3].

وعليه، فإن الحقوق المعنوية والتي هي عبارة عن خليط من الحقوق العينية والحقوق الشخصية هي من نتاج الفكر والإبداع والابتكار البشري تشكل نوعا من الملكية الخاصة هي الملكية الفكرية والتي تتضمن حقين مستقلين، الأول مادي يجعل لصاحبه

---

[1] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 101.

[2] ع. السنهوري، المرجع السابق، ص. 9.

[3] راجع المادة 17 مكرر ق. م. ج.: "يسري على الأموال المعنوية قانون محل وجودها وقت تحقق السبب الذي ترتب عليه كسب الحيازة أو الملكية أو الحقوق العينية الأخرى أو فقدها (أولا)، يعد محل وجود الملكية الأدبية والفنية مكان النشر الأول للمصنف أو إنجازه (ثانيا)، ويعد محل وجود براءة الاختراع البلد الذي منحها (ثالثا)، ويعد محل وجود الرسم والنموذج الصناعيين البلد الذي سجلا أو أودعا فيه (رابعا)، ويعد محل وجود العلامة التجارية منشأة الاستغلال (خامسا)، ويعد محل وجود الاسم التجاري بلد المقر الرئيسي للمحل التجاري (سادسا)".

سلطة مباشرة على الشيء الواردة عليه الملكية وتمنحه سلطة استغلاله والتصرف فيه والاستفادة من مردوده. أما الثاني، فهو معنوي يمكن صاحبه من ارتباط إبداعه الفكري بشخصيته ويمنحه الحق في أن ينسب إليه هذا الإنتاج ويعطيه الحق في دفع أية اعتداء قد يتعرض له[1].

ختاما، فالحق المعنوي للفنان العازف على مثال الحق الادبي للمؤلف يعتبر ذا طبيعة خاصة، فلا يعتبر من قبيل الحقوق العينية ولا من عداد الحقوق الشخصية، وإنما هو خليط مزدوج بين هذه وتلك يستمد خصائصه من كلا الحقين حتى يتميز بكونه حقا فكريا من نوع خاص.

المطلب الثاني: خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية ومعيار حمايته

يتصف الحق المعنوي للفنان العازف بذات الصفات التي يتسم بها الحق المعنوي للمؤلف نظرا لاتفاقهما في العلة التي تتمثل في أن المصنف مثله مثل الأداء أو التمثيل يعد انعكاسا أو مرآة لشخصية المؤلف أو المؤدي، ووسيلة للتعبير عن آرائه وأفكاره ومعتقداته ومواهبه أو ملكاته. ويترتب على ما سبق أن الحق المعنوي للفنان العازف يرتبط بكيانه وبكيان الأداء ويمكنه من الدفاع عنهما[2].

والواقع أن الخصائص التي يتمتع بها الحق المعنوي للفنان العازف تمثل في ذات الوقت ضرورات لازمة حتى يتمكن هذا الحق من تأدية وظيفته وتحقيق الحماية الفعّالة لصاحبه. ممّا يستوجب أن يكون حقاً غير قابلٍ للتصرف فيه ولا التقادم لكونه لصيق بشخص المؤدي. لهذا، فإن بعض التشريعات تجعل منه حقا مؤقتا وليس أبديا، على مثال القانون الإسباني الذي يقرر انتقال الحق المعنوي للفنان العازف إلى ورثته أو ذوي الشأن لمدة عشرين (20) سنة، في حين يقرر القانون النمساوي أن الحق المعنوي للفنان العازف

[1]Cass. civ, 21 mars 2006, aff. *Coluche*, Bull. civ. I. n°169, p. 149, R. L. D. I. 2006, n°521, obs. L. Marino, R.T.D. com. 2006, p. 60, obs. F. Pollaud-Dulian.

[2] F. Paullau-Dulian, *op. cit.*, n°2320, p. 1529 : « Les caractères du droit moral de l'interprète sont très similaires à ceux du droit de l'auteur, ce qui est naturel, puisque cette prérogative est inspirée du droit d'auteur et à la même nature et la même raison d'être ».

يتمتع بالحماية طيلة حياته، بالإضافة إلى خمسين (50) سنة فقط بعد وفاته تماما كالحق المالي. أما القانون البرتغالي، فإنه يجعل مدة حماية الحق المعنوي هي مدة حياة الفنان بالإضافة إلى أربعين (40) سنة بعد وفاته[1]. ولما كان تشابه الحق المعنوي للفنان العازف من حق المؤلف أمرا ثابتا لا ينازع فيه أحد مع بعض الحدود الفاصلة بينهما، فإنه يتوجب البحث في خصائص الحق المعنوي للمؤلف، ومن ثم، تحديد خصائص الحق المعنوي للفنان العازف على ضوء ما جاء به المشرع الجزائري وكذا القوانين المقارنة، وما توصل إليه بالتحليل[2].

يعتبر عنصر الابتكار الذي يتمتع به المصنف أو الأداء من أهم المعالم التي تشكل حماية الأداء، والتي تضمن للفنان العازف امتيازات معنوية تمكنه من ممارسة كافة السلطات المخولة له قانونا.

الفرع الأول: خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

قبل التطرق للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي لا بأس من الإشارة لخصائص الحق المعنوي للمؤلف.

أولا: خصائص الحق المعنوي للمؤلف في قانون الملكية الأدبية والفنية

إن طبيعة الحق المعنوي للمؤلف كحق شخصي خاص، تسبغ عليه خصائص محددة، وهي الخصائص التي تتمتع بها الحقوق الشخصية عادة، ونظرا لكونها حقوقا غير مالية ولا يمكن تقويمها بالنقود، فهي لا تقبل التصرف فيها، ولا الحجز عليها، كما أنها لا تقبل التقادم ولا تنتقل إلى الورثة.

1- عدم قابلية الحق المعنوي للتصرف فيه

[1] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 134.

[2] F. Paullau-Dulian, *op. cit.*, n°2320, p. 1529 : « l'article L.212-2 reprend les termes de l'article L. 121-1 pour préciser ces caractères…cela autorise à transposer les analyses opérées par la doctrine et la jurisprudence à propos du droit moral de l'auteur ».

إن الحق المعنوي كحق مرتبط بشخصية المؤلف والذي يهدف إلى الدفاع عن سمعته لا يمكن أن يكون محلا للتعامل[1]. ومن ثم، فإن كل حوالة أو تصرف في ذلك الحق يعتبر أمرا لا يمكن تصوره[2]. وتثير خاصية عدم قابلية التصرف صعوبات خطيرة في مجال الحق المعنوي نظرا للعلاقة الوثيقة التي تربطه بالحق المالي، فإذا كان المؤلف حرا بصفة مطلقة في أن يلجأ إلى حقه المعنوي، فإن الاتفاقات المتعلقة بالحق المالي ستكون مشوبة دائما بعدم الثبات وتخضع في تنفيذها لإرادة المؤلف المنفردة[3]. وقد اعترف القضاء الفرنسي بعدم قابلية الحق المعنوي للتصرف فيه قبل صدور قانون 11 مارس 1957، وقد ذهب في العديد من أحكامه القديمة إلى حظر أي تنازل عن ذلك الحق لما في ذلك من خروج على طبيعته الأساسية. ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى الحكم الصادر عن محكمة السين في 11 ديسمبر 1899، حيث ذهبت إلى أن الفنان الذي يذيع مصنفه لم يتصرف فيه، لأن الأمر يتعلق بحق لا يمكن التصرف فيه ولا يقبل التبديل[4]. هكذا، استقر هذا المبدأ في القضاء الفرنسي وإن كانت هناك بعض الأحكام الاستثنائية خرجت عن هذا الإجماع القضائي، وذهبت إلى جواز التنازل عن الحق المعنوي، حيث ذهبت محكمة باريس إلى القول أن كلا من الحقين المعنوي والمالي يجوز التصرف فيهما، كما يمكن أن يحتفظ بأحدهما منفصلا عن الآخر[5].

وعلى الرغم من التأييد القضائي الواضح لعدم قابلية الحق المعنوي للتصرف فيه، ذهب البعض من الفقه إلى إمكانية تنازل المؤلف على حقه المعنوي على رأسهم الفقيه

---

[1] A. Lucas-Schloetter, *op.cit.* n°16, p. 9 : « Le caractère personnel et la nature extrapatrimoniale du droit moral expliquent son inaliénabilité. Celle-ci interdit non seulement les cessions, mais aussi les renonciations ».

[2] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 239، هامش رقم 1: "يعتبر الفقيه الفرنسي E. Kant، أول من أعلن عدم قابلية الحق المعنوي للتصرف "، أنظر:

E. Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?* Paris P.U.F.1995, p. 120 et s. :« Un livre n'est pas pour l'auteur une marchandise ou un objet de commerce, c'est un usage de ces facultés qu'il peut considérer à d'autres mais qu'il ne peut jamais aliéner ».

[3] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°13, p.7.

[4] Trib. civ. Seine, 11 déc. 1894, D. 1900, 2, p. 152.

[5] Trib. civ. Seine, 10 juill. 1946, D. 1947, 98, note H. Desbois, et J. C. P. 1947, 11, 3405, note Plaisant, Paris 19 mars 1947, J. C. P. 1947, 3563, Trib. civ. Seine 6 et 7 avr. 1949, J. C. P. 1950. II. 5461, note Plaisant et Coste, Cass. civ. 4 déc. 1950 : *Gaz. Pal.* 1952, 390, note Desbois.

Savatier [1] الذي وصف مبدأ عدم قابلية الحق المعنوي للمؤلف للتصرف فيه بأنه ألفاظ خالية من أية معنى أو مضمون، وأن التصرف في الحق المعنوي قد يكون لاحقا على إعداد المصنف أو ملازما له. ذلك، أن اعتبارات الصالح العام وإن كانت لا تسمح بأي تعامل في الحقوق الشخصية، إلا أن الظروف الحالية ومقتضيات العصر الحديث تقتضي الخروج على هذا المبدأ الذي جاء نتيجة سيطرة الروح الفردية على المجتمع في القرن التاسع عشر وجعلت من الشخصية شيئا مقدسا لا يمكن أن يمسه التعامل القانوني. كما حاول الفقيه في رسالته تبريرا لموقفه إلى القول أن امتيازات الحق المعنوي ليست من طبيعة شخصية خالصة، فهي تدخل في نطاق هذه الحقوق عندما تهدف إلى الدفاع عن شرف المؤلف واعتباره، وتخرج من هذا النطاق عندما تهدف إلى الدفاع عن فكر المؤلف أو شكل المصنف. وبالتالي، فإن الحق المعنوي له جانبين، جانب يمكن التعامل فيه وآخر لا يقبل التعامل، وعندما يقوم المؤلف بالتنازل عن بعض امتيازات الحق المعنوي، فهو يتنازل فقط عن الممارسة، إذ أن جوهر ذلك الحق حسب رأي الفقيه لا يقبل التصرف فيه.

ومن الامتيازات حسب هذا الرأي التي يمكن التنازل عنها، حق المؤلف في تعديل مصنفه، وإمكانية التنازل عن الحق في الأبوة كما في حالة العقد الذي يتعهد فيه المؤلف في مصنف جماعي (صحيفة أو مجلة أو موسوعة علمية) بالتنازل عن حقه في الأبوة، وكذلك في حالة تعهد المؤلف بعمل مصنف لحساب الغير على أن ينشر هذا المصنف باسم هذا الأخير، وأيضا في حق الهيئات العلمية العامة مثل الأكاديميات أن تتمتع بصفة المؤلف على المصنفات التي تنتجها تحت اسمها دون الإشارة إلى اسم المؤلف الحقيقي. وقد بنى الفقيه إمكانية التنازل عن الحق في الأبوة على أساس الهدف الذي يسعى إليه المتعاقدان، فمتى كان الهدف هو تضليل الجمهور وخداعه، فإن العقد يكون باطلا. أما إذا كان الهدف هو المصلحة العامة، فإن العقد يكون صحيحا، كما في حالة مدير الصحيفة الذي يتنازل له بقية المحررين من أدباء وفنانين عن حقهم في الأبوة من أجل

[1] R. Savatier, *Le droit de l'art et des lettres*, Paris 1953, n°8 et 25.

إنجاح العمل الصحفي[1]. أما بالنسبة لبقية الامتيازات، فحسب رأي الفقيه لا تقبل التنازل عنها وأن أي احتمال للتصرف في الحق في الاحترام يكون مستبعدا[2]، كما يحتفظ المؤلف دائما بحرية الادعاء أمام القضاء على كل ما من شأنه المساس بحقه المعنوي[3].

كما اعتبر جانب آخر من الفقه أن الحق المعنوي غير قابل أساسا للتصرف فيه، إلا أنه رأى أن التنازل عن حق الاستغلال المالي يسبب بالتأكيد إعاقة في ممارسة الحق المعنوي، ولما كان من الضروري تنفيذ الاتفاقات بحسن نية، فيمكن أن نطبق نظرية التعسف في استعمال الحق المعنوي إذا حاول المؤلف إساءة استعمال حقه[4]، ولا يوجد في هذه الحالة تنازل عن الحق المعنوي وإنما تحديد الممارسات الغير مبررة.

سلك المذهب السابق طريقا خاطئا عندما تصور إمكانية التصرف في الحق المعنوي سواء كان في كل أو بعض امتيازاته. فهو يدخلها في نطاق الحقوق المرتبطة بالشخصية عندما تحمي اعتبار المؤلف، ويخرجها عن هذا النطاق عندما لا يمس الاعتداء سمعته، كل ذلك من أجل أن يبرر إمكانية التصرف في البعض من امتيازات الحق المعنوي. فالحق في الأبوة والحق في التعديل هما من أهم امتيازات الحق المعنوي وبالتالي يشملها ما يشمل بقية الامتيازات من خصائص. ومن الخطأ أن نتصور انقطاع الصلة بين المصنف إذا سمح بتحويره، فالمصنف يظل حاملا لاسم المؤلف، معبرا عن آرائه فلا يمكن تشويه الفكرة الأساسية التي وضعها المؤلف. وبالتالي فإن قيام الغير

---

[1]N. Binctin, *le droit moral en France : le journaliste*, Cah. propr. intell. 2013, vol. 25, n°1, p. 345.

[2]A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°16, p. 9 : « L'inaliénabilité vaut pour le droit moral dans son ensemble, même si la loi ne la consacre expressément qu'à propos du droit à la paternité et à l'intégrité ».

[3]A. Huguet, *L'ordre public et les contrats d'exploitation du droit d'auteur : études sur la loi de 11 mars 1957*, th. Paris 1961. p. 37.

[4]Cass. civ. 25 juin 1902, D. 1903, 1, 5, note A. Colin, Cass. civ. 14 mai 1945, D. 1945, p. 285, note H. Desbois : « Lors de la dissolution de la société d'acquêts, la masse partageable doit, en l'absence d'une clause contraire du contrat de mariage, comprendre le monopole d'exploitation afférent aux œuvres publiées par l'un ou l'autre des époux durant l'union conjugale ; toutefois, la mise en commun de cet émolument ne peut porter atteinte à la faculté de l'auteur, inhérente à sa personnalité même, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création, ou même de la supprimer, pourvu qu'il n'agisse pas dans un but de vexation à l'égard de son conjoint ou des représentants de ce dernier ».

بتكملة مصنف المؤلف الذي أصابه المرض أو أصبح عاجزا عن القيام بتكملة عمله لسبب أو لآخر، لا يعني أن المؤلف قد تنازل عن حقه المعنوي في احترام مصنفه وإنما هو تعاون في إكمال المصنف حتى يساير التطور الحديث[1].

إن الادعاء بأن الحق المعنوي لا يقبل التصرف فيه إلا في جوهره، وأن التنازل قاصر على ممارسته، هو حسب جانب من الفقه إلا حيلة بارعة من أجل التغلب على الصعوبات التي تعارض القول بإمكانية التصرف في حق مرتبط تماما بالشخصية. فسواء كانت الحوالة لجوهر الحق أو لممارسته، فإن المعنى لا يختلف من ناحية إعطاء المحال له إمكانية تعديل أفكار المؤلف[2].

كما أن مجموع الصحفيين متى لم تذكر أسماؤهم على المقالات المنشورة هذا لا يعني تخليهم عن حقهم في الأبوة، فالجمهور يسلم جيدا أن مدير الصحيفة لم يحرر كل المقالات التي نشرت ضمنها. ثم أن البحث وراء مقاصد المتعاقدين من أجل إبطال التنازل عن الحق في الأبوة أمر لا يمكن قبوله، حيث أنه يؤدي إلى تشويه ذلك الحق الذي يتمتع به المؤلف على مصنفه والذي اعترف به أساسا لحماية المصالح المعنوية للمؤلف لا للدفاع عن المصالح العامة[3].

وقد أيد بعض الفقه العربي هذا الاتجاه، ودافع عن إمكانية التنازل عن الحق المعنوي، الأمر الذي كان محل انتقاد، فالحق المعنوي لا يقبل التصرف فيه، ولا يمكن

---

[1] *Solutions françaises en vigueur en ce qui concerne l'aliénabilité du droit moral de l'auteur sur son œuvre*, Travaux et recherches de l'Institut de droit comparé de l'université de Paris 1959. pp. 141 et. s, note Boulet.

[2] A. Bertrand, *op. cit.*, p. 262 : « En renonçant à son droit, l'auteur conserve le droit moral qui n'est pas cédé à un tiers. On pourrait remarquer qu'une cession et une renonciation produiraient les mêmes effets, à savoir empêcher l'auteur d'exercer son droit moral »

[3] Cass. civ. 28 janv. 2003, aff. *Barbelivien*, Comm. com. électr. 2003, comm. 21, Ch. Caron, Propr. intell. 2003, p. 165, obs. P. Sirinelli, Légipresse 2003, III, p. 61, note A. Maffre-Bauge: « L'inaliénabilité du droit, principe d'ordre public, s'oppose à ce que l'auteur abandonne au cessionnaire, de façon préalable et générale, l'appréciation exclusive des utilisation, diffusion, adaptation, retrait, adjonction et changement auxquels il plairait à ce dernier de procéder ». v. aussi, Cass. civ. 5 déc., aff. *Barbelivien II* , Comm. com. électr. 2007, comm. 18, Ch. Caron, : "toute modification, quelle qu'en soit l'importance, apportée à une œuvre de l'esprit, porte atteinte au droit de son auteur ».

شراؤه أو بيعه [1]، ذلك أن مجرد إمكانية التنازل عن بعض مظاهر هذا الحق، أو السماح للغير بممارسة هذه المظاهر، كممارسة الورثة حق نسبة المصنف إلى مورثهم أو ممارسة الناشر لحقوق المؤلف في حالة النشر باسم مستعار لا يعني زوال أو انقطاع الصلة بين المؤلف ومصنفه[2].

ومن جهته نص المشرع الجزائري على عدم جواز التصرف في الحق المعنوي للمؤلف[3] ، فالحق المعنوي وعلى خلاف حقه المالي يخرج تماما من دائرة التعامل مثله مثل الحق الشخصي للإنسان والذي يمس شخصية المؤلف[4]. كما نظم المشرع المصري هذه الخاصية من خلال المادة 134 من القانون رقم 82 لسنة 2002، حيث نص على أنه: "يتمتع المؤلف وخلفه العام على المصنف بحقوق أبدية غير قابلة للتقادم أو التنازل عنها، وتشمل...، الحق في منع تعديل المصنف تعديلا يعتبره المؤلف تشويها أو تحريفا له، ولا يعد التعديل في مجال الترجمة إعتداءا إلا إذا أغفل المترجم الإشارة إلى موطن الحذف أو التغيير أو أساء بعلمه لسمعة المؤلف ومكانته".

والواقع أن المشرع الجزائري لم يأت بمثل هذا الحكم الوارد في المادة 134 "ثالثا" من تقنين الملكية الفكرية المصري، غير أن عدم ذكر ذلك لا يمنع المؤلف من اللجوء إلى القضاء للمطالبة بوقف أي اعتداء على حقوقه المعنوية متى تبين الضرر الحاصل لأي مصنف تجري ترجمته ويشكل ذلك إعتداءا على سمعة أو مكانة المؤلف العلمية والأدبية[5].

---

[1] Intellectual property law longman, 1994, London, p. 124: "*Moral right can not be assigned, Unlike copyrigts can not be bought and sold*"

ح. عبد الباسط جميعي، المقال السابق، ص.15. أنظر أيضا، م. طالب غاركان، الحق المعنوي للمؤلف وحمايته القانونية، مجلة رسالة الحقوق، السنة الثانية، ع. 1، جامعة كربلاء 2010، ص. 180: "إن الحق المعنوي للمؤلف لا يمكن التصرف به، وذلك لأنه يكون جزء من عقل الإنسان وشخصيته، فمن باع مصنفا له بيعا نهائيا يكون بمثابة من باع شخصيته، فلا يجوز التصرف فيه شأنه في ذلك شأن سائر الحقوق المتعلقة بالشخصية".

[2] CA. Paris, 13 fév. 2009, R.T.D. com. 2009, p. 305, obs. F. Pollaud-Dulian.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، ص. 465.

[4] المادة 21 ف. 2 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر: "تكون الحقوق المعنوية غير قابلة للتصرف فيها...".

[5] F. Zéraoui Salah, *Les traductions : Le régime de protection par le droit d'auteur, Etude comparative droit Algérien-droit Français*, Rev. propr. intell. IRPI , Paris, Janv. 2013, n°46. p. 30.

وقد نظمت القوانين العربية الحقوق المعنوية ونصت على عدم قابليتها للتنازل عنها والتصرف فيها[1] وإن كان القانون السوداني خرج عن المبدأ العام الذي يقضى بعدم قابلية الحقوق المعنوية للمؤلف للتنازل عنها بموجب المادة 15 منه[2]. في حين أن المادة 13 من قانون حماية المؤلف الأردني[3]، قد أشارت أنه للمؤلف الحق بالتصرف في حقوق الاستغلال المالي، وبمفهوم المخالفة فإنه لا يجوز التصرف في الحق المعنوي وإن كانت حسب بعض الفقه لم تنص على ذلك صراحة[4].

2- عدم جواز الحجز على حق المؤلف المعنوي

تنص المادة 21 من الأمر رقم 03-05 على أنه: "تكون الحقوق المعنوية غير قابلة للتصرف فيها ولا للتقادم، ولا يمكن التخلي عنها"، والمقصود بعدم القابلية للحجز أن دائني المؤلف ليس في استطاعتهم الحجز على مصنفات مدينهم طالما أنه لم يتخذ قرارا بالكشف عنها أو طرحها للتداول للجمهور. ولا شك، أن عدم قابلية الحقوق المعنوية للحجز عليها تستند إلى حجة منطقية وهي أن مثل هذا الحجز يعد بمثابة إجبار للمؤلف على طرح أفكاره إلى الجمهور دون رغبة منه وهو أمر لا يمكن التسليم به[5]، فضلا عن أن هذه الحقوق لا تشكل جزءا من الذمة المالية للمؤلف وبالتالي فهي ليست محلا للحجز[6]. وعلى الرغم من إجماع الفقه في وقتنا الحاضر على عدم قابلية الحق المعنوي

---

[1]ب. محمود عبد الله، حق المؤلف في القوانين العربية، المركز العربي للبحوث القانونية والقضائية، جامعة الدول العربية، ط. 1، بيروت، لبنان 2018، ص. 167.

[2]المادة 15 ف. 2 من القانون السودانى لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة لسنة 1996 المعدل والمتمم: "يجوز للمؤلف أن ينقل بإذنه لأي شخص كل أو أياً من حقوقه الأدبية والمالية ولا يكون ذلك الانتقال صحيحاً ما لم يكن مكتوباً وبتوقيع مالك الحقوق أو من ينوب عنه ومسجلاً بمكتب المسجل كما يجب أن يتضمن الانتقال صراحة وبالتفاصيل اللازمة الحق المنقول ومدة ومكان استغلاله ومقدار مكافأة المؤلف والشروط الضرورية الأفضل لإجراء ملكية حق المؤلف".

[3]المادة 13 من القانون الأردنى رقم 22 لسنة 1992 السالف الذكر: " للمؤلف أن يتصرف بحقوق الاستغلال المالي لمصنفه ويشترط فى هذا التصرف أن يكون مكتوباً وأن يحدد فيه صراحة وبالتفصيل كل حق يكون محلاً للتصرف مع بيان مداه والغرض منه ومدة الاستغلال ومكانه."

[4]ن. خاطر، المقال السابق، ص.378.

[5]ب. محمود عبد الله، المقال السابق، ص. 169: "أما المصنفات التي لم يتم إشهارها من قبل مؤلفها، بل بقيت محفوظة في أدراج مكتبه، فلا يمكن للدائنين إلقاء الحجز عليها والمطالبة بنشرها للاستفادة من العائدات المادية الناجمة عن استغلالها".

v. aussi, C. Colombet, *op. cit.*, p. 129.

[6]ج. هارون، المرجع السابق، ص. 69.

للحجز عليه، إلا أن الأمر لم يكن كذلك فيما مضى، إذ اتجه رأي في الفقه الفرنسي إلى إمكانية الحجز على الحقوق المعنوية تأسيسا على أنه من غير العادل ألا يتمكن الدائنون من وضع أيديهم على أموال مدينهم المؤلف في حين أنهم أصحاب الفضل في مساعدته على خروج أعماله للنور[1]. لكن وعلى خلاف الآراء السابقة، انتهت مواقف الفقه إلى إقرار عدم قابلية الحقوق المعنوية للحجز عليها، بحيث لا يمكن أن يوقع الحجز إلا على المصنفات التي يتخلى أصحابها عنها لطرحها للنشر أو التداول بوجه عام[2].

ويبقى التساؤل مطروح حول المصنفات التي يتوفى أصحابها قبل أن يكشفوا عنها للجمهور دون أن يتركوا ما يبدي رغبتهم في نشرها أو طرحها للتداول، فهل يحق للدائنين في مثل هذه الحالة الحجز على المصنفات التي لم تطرح للتداول بعد؟

سكت المشرع بخصوص هذه المسألة ولم يرد لها حكما[3] ولكنه أشار لحالة عدم الكشف عن المصنف من قبل صاحبه أثناء حياته[4]، حيث نص بموجب المادة 22 من الأمر رقم 03-05 على أنه: "يعود الكشف عن المصنف بعد وفاة مؤلفه إلى ورثته ما لم تكن هناك وصية خاصة". كما أجاز في حالة وقوع نزاع بين الورثة إحالة هذا الحق في الكشف للجهة القضائية التي يختارها المبادر بكشف المصنف. وتجدر الإشارة إلى أنه متى رفض الورثة الكشف على المصنف وكان هذا المصنف يشكل أهمية بالنسبة للمجموعة الوطنية، فإن الوزير المكلف بالثقافة أو من يمثله له الحق في إخطار الجهة القضائية للكشف عن هذا المصنف[5]. والواقع أن المشرع الأردني أورد حكما خاصا بالنسبة لقابلية الحجز على المصنف الذي يتوفى صاحبه بشرط أن يكون المؤلف قد وافق على نشره قبل وفاته وهذا ما يُستفاد من أحكام المادة 12 من قانون حماية حق المؤلف

---

[1] A. Lucas-Schloetter, *op. cit*. n°13, p. 7: « L'hypothèse est tout au plus envisageable à propos du droit de divulgation, le créancier revendique l'exercice de la prérogative pour exploiter une œuvre que l'auteur refuse de communiquer au public. Mais on est alors plus proche de l'action oblique ».

[2] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 264.

[3] في المقابل نصت بعض تشريعات حقوق المؤلف العربية صراحة على عدم قابلية الحق المعنوي للحجز عليه، فمثلا نجد المادة 22 من قانون حماية الملكية الفكرية الأدبية والفنية اللبناني 75-99 السالف الذكر تنص: "لا يجوز التصرف بحقوق المؤلف المعنوية ولا يجوز إلقاء الحجز عليها".

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 429-1، ص. 475.

[5] ف. 4 وف. 5 من المادة 22 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر.

الأردني. هكذا، فإن قاعدة عدم قابلية الحق المعنوي للحجز عليه تنطلق من القاعدة الفقهية المتعارف عليها والتي تنص على أنه "ما لا يجوز التصرف فيه لا يجوز الحجز عليه"[1].

3-عدم قابلية حق المؤلف المعنوي للتقادم[2]

تعتبر الحقوق المعنوية من بين الحقوق التي لا تسقط بالتقادم أو بمضي المدة، حيث اعترف الفقه للورثة بل وأفرد المجتمع الحق في الدفاع عن المصنف بعد وفاة المؤلف والوقوف في وجه الناشر، إذا حاول تشويه المصنف أو تحريفه أيا كانت المدة التي مضت على إنجازه[3]. وعدم قابلية الحقوق المعنوية للتقادم معناه انتقالها لورثة المؤلفين ثم إلى من يليهم، وبطبيعة الحال فإن انتقال هذه الحقوق لن يتم إلا في الحدود التي تكفل حماية الأفكار في مضمونها وفي شكلها الذي أراده لها المؤلف. وبالتالي، فإن الحقوق المعنوية التي كانت تخول للمؤلفين سلطات مطلقة ستصبح في يد ورثتهم أداة تنحصر مهمتها في حراسة تراث مورثهم الفكري والمحافظة عليه من التشويه أو التحريف[4]. فالحق المعنوي لا يزول ولا يفنى ولا ينفصل عن شخصية واضعه ويبقى بعد زوال وانقضاء الحقوق المادية، ولا يقبل التنازل عنه بالبيع أو الاستثمار وإنما حدد المشرع طريقتين لانتقال هذا الحق هما عن طريق الإرث وعن طريق الوصية[5].

والواقع أن جانب من الفقه الفرنسي قد ذهب إلى أن مسألة عدم قابلية الحق المعنوي للتقادم لا تمثل أهمية عملية إلا فيما يسمى بالنطاق السلبي للحق المعنوي وذلك من أجل الدفاع عن شخصيته ضد ما يقع عليها من اعتداءات. فالحق المعنوي وبعد وفاة المؤلف لم يعد يقوم بالدور الدفاعي، حرصا على المصنف من التشويه أو التحريف.

---

[1]أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 193.

[2]التقادم في القانون نوعان، فهو إما أن يكون تقادم مكسب أو تقادم مسقط، فالتقادم المكسب هو مرور المدة المحددة في القانون والتي تؤدي إلى كسب الحق أو الدعوى، أما التقادم المسقط فهو مرور المدة القانونية التي تؤدي لسقوط الحق أو الدعوى.

[3]A. Lucas-Schloetter, *op. cit*. n°14, p. 7 : « Le droit moral ne s'acquiert ni ne se perd par l'écoulement du temps ».

[4]ع. فرج الصدّة، المرجع السابق، ص. 50.

[5]ن. مغبغب، المرجع السابق، ص. 185.

وبالتالي، فإن الجانب السلبي هو الذي يستمر وينتقل إلى الورثة، أما الجانب الايجابي فإنه يختفي مع اختفاء المؤلف[1]. وهو ما اتفق عليه الفقه الفرنسي المعاصر، فلا يمكن أن تثار مسألة عدم قابلية الحق المعنوي للتقادم بعد وفاة المؤلف خصوصا وأن استمرار هذه الحقوق بعد وفاته إنما يكون الغرض منه هو حماية شخصية المؤلف ضد ما قد يقع عليها من اعتداءات[2]. كما أيد القضاء الفرنسي قاعدة عدم قابلية الحق المعنوي للتقادم وهذا من خلال العديد من القضايا، مثالها حكم محكمة النقض الفرنسية، والذي انتهى إلى أن المؤلف يتمتع بالحق في احترام اسمه وصفته ومصنفه وهو حق مرتبط بشخصية المؤلف ودائم لا يقبل التصرف فيه أو التقادم. كما انتهت المحكمة إلى بيان أن الحق في نسبة المصنف إلى مؤلفه لا يمكن أن يحدد بمدة زمنية معينة، إذ أنه من الحقوق التي لا تسقط بالتقادم[3].

وبالنسبة للمشرع الجزائري، يلاحظ أن المادة 21 من الأمر رقم 03-05، تنص على عدم قابلية الحق المعنوي للتقادم، بحيث يبقى للمؤلف وورثته ممارسة الحق المعنوي حتى بعد مضي 50 سنة التي ينص عليها المشرع لاستغلال المصنف ماليا، كما منح الديوان الوطني المكلف بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة صلاحية حماية هذه الحقوق من كل ما من شأنه المساس بالجانب المعنوي لهذا الحق.

وقد نالت خاصية عدم قابلية الحق المعنوي للتقادم كذلك تأييد الفقه المصري، إذ اعتبر أن الحق المعنوي لا يسقط بعدم الاستعمال مهما قصرت أو طالت المدة أو سقط الاستغلال المالي للمصنف في الملك العام. وأرجع الفقه ذلك إلى الرابطة التي تصله

---

[1] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°14, p. 7 : « À savoir que l'exclusion de la prescription extinctive doit en revanche être bien comprise : elle ne s'applique qu'au droit lui-même, non à l'action visant à sanctionner une violation déterminé ».

[2] F. Pollaud-Dulian, *De la prescription en droit d'auteur* : R.T.D. civ. 1999, p. 585.

[3] Cass. civ., 6 fév. 2013, Propr. intell. 2013, n°12-14.038, p. 191, obs. J-M. Bruguiere : « qu'en retenant, pour déclarer prescrite la demande tendant à l'annulation des clauses autorisant la société *Chanel* à modifier ou adapter les créations de *M. X*..., sauf pour l'auteur ou à la société *Idéal* à justifier de «motifs sérieux et raisonnables » de refus, stipulées dans les contrats de création et de cession de droits conclus avant le 31 août 2004, que l'article L. 121-1 du code de la propriété intellectuelle garantissait à *M. X*... la faculté d'exercer son droit moral, sous la seule réserve d'un éventuel abus ». www.legifrance.gouv.fr

بشخصية المؤلف، فالحق المعنوي من وجهة نظرهم يولد بمجرد وجود المصنف ويظل قائما إلى الأبد طوال حياة المؤلف وبعد وفاته، طالما كان هناك من له صفة في تمثيله. ويفصل الفقه المصري المعاصر إلى أن الالتزامات السلبية الناشئة عن هذا الحق هي وحدها التي تبقى في يد خلفاء المؤلف بعد وفاته، أما الامتيازات الإيجابية فإنها لا تنتقل إلى خلفاء المؤلف لانتفاء الغرض من هذا الانتقال[1].

4-عدم قابلية الحق المعنوي للانتقال إلى الورثة

يمنح القانون المؤلف الحق في التنازل عن الحقوق المادية والتصرف فيها كبيعها وقبض عائداتها، أما الحقوق المعنوية فلا يمكنه التنازل عنها بصورة مطلقة لاتصالها بصورة متلازمة مع شخصية المؤلف فلا تفارقه أو تنفصل عنه[2] ولولا وجود مثل هذه الميزات لكانت قد تعرضت أعمال المؤلف للاعتداءات ولكان من الصعوبة وضع حد لها. وبالتالي، يقع على عاتق الورثة ويتوجب عليهم اللجوء إلى القضاء من أجل وضع حد لأي اعتداء يحصل على هذه الحقوق، ولأن عدم قابلية الحق للتنازل أو الانتقال للورثة أثار خلافا فقهيا واسعا أساسه تحديد نطاق هذا المنع. فهل المقصود هو عدم انتقال كافة السلطات الإيجابية والسلبية التي كانت مقررة للمؤلف أم عدم انتقال الحقوق المعنوية إلى الورثة قاصر على السلطات الإيجابية دون السلبية؟ وللإجابة على هذا التساؤل انقسم الفقه إلى ثلاث آراء:

الرأي الأول: ذهب رأي في الفقه إلى عدم قابلية الحق المعنوي للانتقال إلى الورثة سواء في جانبه الإيجابي أو السلبي، على اعتبار أن الحقوق المعنوية لا تقبل مثل هذا التقسيم، حيث أن ممارسة الحق المعنوي من طرف المؤلف في كل مرة يكون له

---

[1] م. حسام محمود لطفي، المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، الكتاب الثالث، القاهرة 1995-1996، ص. 161.

[2] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.* n°17, p. 10 : « Les règles précédemment exposées relatives à l'exclusion de l'action oblique, l'insaisissabilité, le caractère propre du droit moral au regard des régimes matrimoniaux et l'inaliénabilité sont toutes des manifestations du caractère personnel du droit moral qui ne peut être exercée, de son vivant, que par l'auteur lui-même ».

جوانب إيجابية وأخرى سلبية، فضلا عن أن الحق المعنوي للمؤلف يعد من الحقوق اللصيقة بالشخصية التي تنتهي بمجرد وفاة صاحبها[1].

الرأي الثاني: ذهب رأي ثانٍ إلى إمكانية انتقال كافة الحقوق المعنوية للورثة سواء في جانبها الإيجابي أو السلبي إمعانا في حماية شخصية المؤلف بعد وفاته[2].

الرأي الثالث: ذهب إلى إمكانية انتقال الحقوق المعنوية إلى الورثة في حدود السلطات السلبية التي كانت مقررة للمؤلف دون السلطات الإيجابية على أساس أن استمرار السلطات السلبية للمؤلف بعد وفاته هو أشبه ما يكون باستمرار الحق في الشرف والاعتبار الذي لا يختفي تماما بمجرد وفاة المؤلف[3].

اقتصر القانون الجزائري، على أن الحقوق المنصوص عليها في المادتين 23 و25 من هذا الأمر يمكن انتقالها للورثة في جانبها السلبي والذي يهدف أساسا للدفاع عن شخصية المؤلف التي عبّر عنها في المصنف، والذي يصبح بعد وفاته عاجزا عن حمايتها، فإنها تنتقل للورثة بقصد حماية سمعته واعتباره وقد تؤول إلى منفذ الوصية[4]. ويتضح من خلال قراءة المواد المتعلقة بالحق المعنوي أن المشرع لم يسمح للناشر بممارسة مثل هذه الحقوق المعنوية، فما هو الحل متى توفي المؤلف ولم يكن له ورثة، فهل للديوان الوطني لحقوق المؤلف صلاحية ممارستها أو لا يمكنه ذلك؟

بالرجوع إلى أحكام المادة 26 من الأمر المتعلق بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فإنه يمكن طبقا للسلطات الممنوحة للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أن يضمن الاستعمال الأمثل لحقوق المؤلف إذا لم يكن لهذا الأخير ورثة[5]. فما هو الحكم في

---

[1] ج. زكي، دروس في مقدمة الدراسات القانونية، دار ومطابع الشعب، القاهرة 1964، رقم 248، ص. 364.

[2] م. مصطفى منصور، المدخل للعلوم القانونية، نظرية الحق، الجزء الثاني، القاهرة، ص. 83.

[3] ح. عبد الباسط جميعي، المقال السابق، ص. 17.

[4] المادة 26 ف. 1 من الأمر رقم 03-05: "تمارس الحقوق المنصوص عليها في المادتين 23 و25 من هذا الأمر من قبل ورثة مؤلف المصنف بعد وفاته أو من طرف كل شخص طبيعي أو معنوي أسند له هذه الحقوق بمقتضى وصية".

[5] المادة 26 ف. 3 من الأمر رقم 03-05: "يمكن الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أن يمارس الحقوق المنصوص عليها في هذه المادة بما يضمن الاستعمال الأمثل لحقوق المؤلف إذا لم يكن لهذا الأخير ورثة".

حالة ما إذا كان المؤلف المتوفي قد عين وصيا، ولكن هذا الوصي لم يمارس هذه الحقوق ولم ينفذ الوصية، فهل يحل الديوان الوطني محل هذا الوصي في مباشرة الحقوق؟

لم يتطرق قانون حماية حقوق المؤلف إلى هذه المسالة ويختلف الأمر لو كانت المسألة متعلقة بالحقوق المالية، هنا يحق للديوان في حالة عدم وجود ورثة للمؤلف أن يمارس الحقوق التي تكون للمؤلف أثناء حياته وكذلك تسيير هذه الحقوق. أما الناشر، فلا يجوز له إطلاقا ممارسة الحقوق المعنوية، طبقا لأحكام المادة 90 من الأمر رقم 03-05، والتي تنص على أنه: "لا يمكن للناشر أن يدخل تعديلات على المصنف بتصحيح أو إضافة أو حذف إلا بموافقة المؤلف". ومن ثم، فإنه يمنع عليه ممارسة الحق المعنوي بعد وفاته أصلا[1].

والواقع أن جواز انتقال هذا الحق للورثة بعد وفاة المؤلف لا يعني التصرف فيه باعتباره مالا، وإنما المقصود هو تحويل سلطات المؤلف المعنوية أثناء حياته إلى الورثة للمحافظة عليها، ذلك أن السماح بالتصرف فيها وممارستها يتعارض مع النظرية العامة للحق المعنوي وخصائص هذا الحق الذي لا يقبل التصرف فيه. وبالتالي، فإن انتقاله للورثة ينصب فقط على حماية الحقوق والدفاع عنها ليس لكونه حقا عائدا لهم وإنما واجبا يقتضي المحافظة عليه وهم حراسا طبيعيين على هذا العمل مدى الدهر[2]، ولا يسعهم التنازل عنه طالما أنه حق أبدي لا يتغير لأن ممارسته تتسع لوقت طويل ما دام باقٍ في ذاكرة الناس ولا يتوقف بعد مرور 50 سنة التي تنقضي بها الحقوق المالية للمؤلف[3]

[1] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 198.

[2] ف. ملّاك، حقوق الملكية الأدبية والفنية في التركة، دراسة مقارنة بين القانونين الجزائري والفرنسي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص القانون الخاص، جامعة الجزائر 2017/2016. ص. 9 وما يليها.

[3] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، رقم 208، ص. 283.

ثانيا: خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

يتمتع الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على مثال الحق المعنوي للمؤلف بالعديد من الخصائص، فهو غير قابل للتصرف فيه، وغير قابل للتقادم، ولا يجوز الحجز عليه، كما لا ينتقل كليا إلى الورثة.

1-عدم قابلية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي للتصرف فيه

ينصب التصرف على الحقوق المالية للفنان العازف، فالجانب المالي هو الذي يمكن استغلاله[1] على خلاف الجانب المعنوي[2]. فلا ريب في أن القول بقابلية بعض الحقوق المعنوية للتصرف دون البعض الآخر لا أساس له من الصحة، فجميعها حقوق متصلة بالشخصية الفكرية للإنسان، وليس هناك فارق في الحق في الأبوة أو الحق في الاحترام، أو غير ذلك من الحقوق. فحماية الحق المعنوي في معظم القوانين كانت بهدف حماية الشخصية الفكرية والإبداعية للفنان[3]، وهذه الشخصية لا تتجزأ، فكيف لا تقر بالقابلية للتصرف في بعض الحقوق المتعلقة بها، وتقر في المقابل بالقابلية للتصرف في البعض الآخر؟، كما أن غالبية الفقهاء أطلقوا على الحق المعنوي للفنان حق الأبوة، فنسبة الأداء للفنان كنسبة الابن إلى أبيه، فهل يمكن للأب أن يتنازل عن نسبة إبنه إليه؟[4]

---

[1] المادة 5 ف.1 من اتفاقية الويبو بشأن الأداء السمعي السالفة الذكر: "بغض النظر عن الحقوق المالية لفنان الأداء بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق..." أنظر أيضا:

Cass. civ. 28 janv. 2003, D. 2003, p. 559, note Daleau, Propr. intell. 2003, p. 165, obs. P. Sirinelli.

[2] B. Edelman, *Une première décision sur la nature des droits voisins*, D. 1990, chron. p. 54.

[3] X. Daverat, *op. cit.*, n°43, p. 21 : « L'article L.212-2 du code de la propriété intellectuelle indique que le droit moral de l'artiste-interprète est inaliénable, ce qui signifie, à l'instar du droit moral de l'auteur, que le titulaire des prérogatives ne peut les céder ou renoncer par avance à les faire respecter », v. CA. Aix-en-Provence, 23 fév. 1965, D. 1966, p. 166, note R. Savatier, CA. Nîmes, 4 juill. 1966, J.C.P éd. G.1967, II, 14691, CA. Paris, 15 nov. 1966, *Gaz. Pal* : 1967, 1, p. 17, note Sarraute.

[4] ش. غريب شلقامي، المرجع السابق، ص. 130 و131.

وقد اتجه بعض الفقه ردّا على من قال بقابلية الحق المعنوي للتصرف فيه إلى القول أن: "الادعاء بأن الحق الأدبي لا يقبل التصرف في جوهره، أو أن التنازل قاصر على ممارسته، ليس إلا حيلة بارعة من أجل التغلب على الصعوبات التي تعترض القول بإمكانية التصرف في حق مرتبط تماما بالشخصية"[1]، وتأكيدا لذلك، ذكر البعض الآخر بأنه لا يمكن التصرف في الحق المعنوي سواء بصفة كلية أو في أحد سلطاته[2]، وبطلان التصرف يسري سواء كان التصرف تبرعا أو معاوضة، وسواء كان أثناء الحياة أو بعد الممات[3].

تعد الشخصية الفكرية للفنان أساس هذا الحق، فالحق المعنوي لصيق بأداء الفنان ويحمي إبداعه وابتكاره الذهني، لذلك نجد معظم التشريعات قد نصت على عدم قابلية الحق المعنوي للتصرف فيه احتراما لطبيعته الشخصية. وهو ما نص عليه المشرع الجزائري من خلال نص المادة 112 الفقرة الثالثة من الأمر رقم 03-05، حيث نصت على: "الحقوق المعنوية غير قابلة للتصرف فيها..."، والتي تقابلها المادة L.212-2 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي[4]، إذ نصت على أن الحق المعنوي للفنان العازف غير قابل للتصرف فيه، وهو ما عبرت عنه المادة 155 من قانون الملكية الفكرية المصري بالقول بأن الحق المعنوي لا يقبل التنازل عنه، ويقع باطلا التصرف الوارد على هذا الحق بطلانا مطلقا. فالحق المعنوي يخرج عن دائرة التعامل وأي تصرف يرد على شيء كذلك يكون بطبيعته أو بنص القانون باطلا بطلانا مطلقا[5].

---

[1] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 249.

[2] X. Daverat, *op. cit.*, n°44, p. 21.

[3] م. شكري سرور، النظرية العامة للحق، دار الفكر العربي 1979، ص. 92 وما بعدها.

[4] Art. L.212-2 C. propr. intell. fr. :" *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 mémoire du défunt ».

[5] وهو ما نصت عليه المواد 142، 143 و144 من قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002 السالف الذكر.

2-عدم قابلية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي للتقادم

طبقا لنص المادة 112 الفقرة 3 من الأمر المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، يتمتع الفنان المؤدي بحق معنوي غير قابل للتقادم. فالحق المعنوي يكون حقا أبديا لا يسقط بالتقادم، حيث تظل جميع الحقوق المعنوية قائمة مهما طالت المدة. فالحق المعنوي لا يسقط بعدم الاستعمال، كما لا يكتسب بمضي المدة، فمهما مرّ من زمن على انتحال الأداء ونسبته إلى غير صاحبه أو نشره بدون اسم صاحبه أو تشويهه أو تحويره يظل منسوبا لصاحبه[1]. حتى بعد أحقية كل فرد في حقوق الاستغلال المالي بعد انتهاء مدة حماية الحقوق المالية، فهي حقوق أبدية لا يجوز الاعتداء عليها بتشويهها أو بتحريفها[2].

هذا ومن خلال استقراء النصوص القانونية، يلاحظ أن المشرع الفرنسي وحسب الفقه المختص قد جانب الصواب في صياغة المادة L.212-2 al. 2 ولم ينص على أبدية الحق المعنوي للفنان العازف على خلاف المؤلف، الأمر الذي أثار جدلا فقهيا واسعا، حيث اعتبر البعض أن غياب النص صراحة على ذلك يؤدي إلى اعتبار أن الحق المعنوي للفنان المؤدي ينتهي بانتهائه أي بوفاته[3]، وأن انتقال الحق المعنوي إلى الورثة والذي تضمنته الفقرة الثالثة من نفس المادة لا يتعلق إلا بحماية ذكرى المتوفي كأحد الحقوق الشخصية دون باقي سلطات الحق المعنوي للفنان العازف[4].

---

[1]F. Pollaud-Dulian, *op. cit*., n°2323, pp. 1530 et 1531 : « elle –la loi- implique que l'artiste ne perd pas son droit ni par le non-usage et le passage du temps et que ce droit ne s'acquiert pas par l'effet d'une prescription ».

[2]X. Daverat, *op. cit.*, n°38, p. 19 : « On remarque que le caractère perpétuel du droit moral n'est pas indiqué, en effet, l'article L.212-2 al. 2, n'évoque qu'un droit i*naliénable et imprescriptible,* alors que L.121-1 al. 3, évoque pour les auteurs *un droit perpétuel, inaliénable et imprescriptible* ».

[3] X. Daverat, *op. cit.*, n°39, p. 19 : « Dire que le droit moral est perpétuel signifie qu'il survit à la disparition de celui qui en est titulaire, et que son exercice n'est pas lié à la durée des droits patrimoniaux, le fait que ce caractère ne soit plus mentionné, s'agissant des artistes, pourrait signifier que le droit moral disparait avec l'artiste…ce serait alors une limite considérable au droit moral des interprètes puisque le droit au respect du nom, et de sa qualité et de son interprétation se trouverait visé ».

[4]R. Plaisant, *op. cit.*, n°55 et 56 : « on peut aussi considérer que l'alinéa 3 englobe les éléments prévu antérieurement dans l'énoncé du droit moral : soit l'interprétation visée dans l'alinéa 1 et reprise dans l'alinéa 3, et la mémoire du défunt qui ne saurait s'entendre

ويترتب على هذا التصوير التأثير على مدة الدعوى التي تحمي الحق المعنوي للفنان العازف، وهل هي دعوى مؤقتة أم دعوى لا تتقادم هي الأخرى، بحيث يكتسب هذا السؤال أهمية لأن الدعاوى تتقادم على خلاف الحقوق، وأن الراجح في تكييف التقادم هو تقادم الدعوى لا الحق الذي لا يزول بمرور الزمن[1].

ويتصل بعدم سقوط الحق المعنوي للفنان العازف بالتقادم، أنه يبقى حتى بعد وفاة صاحبه ويمارسه ورثته أو الموصى له، فإذا لم يوجد له خلف، فالوزارة المختصة هي من تمارس هذا الحق وهو ما سنتناوله في الخاصية التالية.

3- حدود انتقال الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي إلى الورثة

إذا كنا قد عرضنا فيما سبق أن الحق المعنوي لصيق بالشخصية، فإن ذلك يترتب عليه عدم الانتقال بالميراث، لأنه في وفاة الفنان اختفاء لشخصيته الفكرية. وبالتالي، يجب اختفاء الحق المعنوي، غير أن هذا الرأي غير مسلم به لاصطدامه بالواقع العملي، فالحفاظ على سمعة الفنان ومكانته الأدبية أو الفنية يجب أن تستمر حتى بعد وفاته، وهذا لا يكون إلا بانتقال الحق المعنوي إلى الورثة للدفاع عنه حفاظا على شخصية مورثهم الفنية، فالوارث يمثل الاستمرار القانوني لشخص الفنان في علاقته بأدائه[2]. والحق المعنوي الذي ينتقل إلى الورثة لا ينتقل بكل ما يتضمنه من سلطات، فالجانب الإيجابي للحق يختفي باختفاء الفنان، ولا يبقى للورثة إلا الجانب السلبي من الحق كما سبق بيانه، حيث يعد الورثة بمثابة حراس على تراث مورثهم الفكري، وسلطاتهم تنحصر في الدفاع على سمعة الفنان وحقه في احترام اسمه ونسبة أدائه إليه طيلة الحياة.

---

sans englober pour le moins le respect du nom et de la qualité du de *cujus* visés dans l'alinéa 1 ». v. aussi, F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2324, pp. 1530 et 1532 : « Le droit moral de l'artiste-interprète est tout aussi perpétuel que celui de l'auteur, par identité de raison ».

[1]Ch. Caron, *Droits moraux et patrimoniaux de l'artiste-interprète : prescription de droit commun !* Comm. com. électr. n°11, nov. 2013, comm. 112.

[2]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2325, p.1532 : « Apres le décès de l'interprète, le droit moral survit à son titulaire initial, il devient alors un droit-fonction, destiné à protégé l'interprétation et la mémoire du défunt », v. TGI. Paris, 19 mai 1982, aff. *Maria Callas*, J.C.P. éd. G. 1982, II, 19955, obs. A. Gobin.

وهو ما أكده القضاء الفرنسي عندما حكم بأحقية الخلف في منع عرض الأداء إذا كان مخالفا للتوجيهات الصريحة للفنان المؤدي لأن في ذلك اعتداء على حقه المعنوي[1].

وقد أبرز القانون الجزائري حدود انتقال الحق المعنوي للفنان العازف من خلال المادة 112 الفقرة الرابعة من الأمر رقم 03-05، والتي تحيل إلى تطبيق نص المادة 26 من نفس الأمر والمتعلقة بانتقال الحق المعنوي للمؤلف والتي تنص على أنه: "تمارس الحقوق المنصوص عليها في المادتين 23 و25 من هذا الأمر، من قبل ورثة مؤلف المصنف بعد وفاته أو من طرف كل شخص طبيعي أو معنوي أسند له هذه الحقوق بمقتضى وصية (الفقرة الأولى). إذا وقع نزاع بين ورثة مؤلف المصنف، تفصل الجهة القضائية بإخطار من صاحب المصلحة المبادر في الحقوق المشار إليها في الفقرة السابقة (الفقرة الثانية). يمكن الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أن يمارس الحقوق المنصوص عليها في الفقرة الأولى من هذه المادة بما يضمن الاستعمال الأمثل لحقوق المؤلف إذا لم يكن لهذا الأخير ورثة (الفقرة الثالثة)"[2]. وفي الحقيقة، يقتصر انتقال الحق المعنوي للورثة على الجانب الدفاعي فقط الذي يتمثل في حماية ذكرى الشخص المتوفي ولا يخص ما يصيب الخلف العام من ضرر شخصي من الاعتداء على شخصية المتوفي، إذ لو حصل مثل هذا الضرر يكون لكل وارث الحق في دعوى شخصية لوقف العمل الغير مشروع والتعويض عن الضرر الذي يحدث له وفقا للقواعد العامة. كما لا يرتبط انتقال الحق المعنوي للورثة باسمرار أو انقضاء الحقوق المالية، حيث يظل للخلف العام حق الدفاع عنه حتى بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية. فإن لم يوجد وارث أو موصى له يمنح للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة الحق في مباشرته.

[1]TGI. Paris, 23 avr. 1997, R.I.D.A, juill. 1997, p. 366, note X. Daverat, Paris, 28. avr. 2003, aff. *Ventura et a. c/ C. Lelouch, Sté ford Automobiles et a*., L.P.A 19 janv. 2004, p. 12, obs. X. Daverat.

[2]وهو ما نصت عليه المادة 155 من قانون الملكية الفكرية المصري وإن تضمنت هي بدورها خلل في الصياغة، أنظر، ش. غريب الشلقلمي، المرجع السابق، ص 138.

4-مدى قابلية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي للحجز عليه

تنوعت الآراء حول مدى قابلية الحق المعنوي للحجز عليه، فهناك من أيد قابليته للحجز، وهناك من لم يؤيد ذلك، على خلاف الحقوق المالية التي اتفق القانون وكذا الفقه والقضاء على إمكانية توقيع الحجز عليها[1]. ولما كان من خصائص الحق المعنوي للفنان العازف من عدم قابليته للتصرف، يترتب على ذلك عدم جواز الحجز عليه، خاصة وأنه لصيق بالشخصية الفكرية للفنان التي ليست لها قيمة مالية. فمن أهم خصائص الحقوق الشخصية هي عدم قابليتها للحجز لانعدام القيمة المالية لها، فلا يمكن توقيع الحجز على هذا الحق لعدم إمكانية ممارسته إلا من الفنان العازف نفسه، فلا يستطيع أحد على الإطلاق الحلول محل الفنان، لأن في ذلك مساس بشخصيته[2].

الفرع الثاني: معيار حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

يعتبر الحق المعنوي للفنان العازف على مثال حق المؤلف من الحقوق والحريات العامة ويعد الاعتداء عليها جريمة[3]، وعلى ذلك، اشترط المشرع حماية لهذه الحقوق أن يكون الأداء الذي يقوم به الفنان العازف مبتكرا، وهو ما يستفاد من خلال نص المادة الثالثة من الأمر رقم 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة والتي جاء نصها كما يلي: "يمنح كل صاحب إبداع أصلي لمصنف..."، وهكذا فإن المشرع الجزائري يشترط الإبداع والأصالة في العمل الفني أو الابتكار حسب ما يتداوله غالبية الفقهاء حتى يتمتع صاحبه بالحق المعنوي[4]. على خلاف الاختراعات، والرسوم والنماذج الصناعية، والعلامات وتسميات المنشأ، والتصاميم الشكلية للدوائر المتكاملة، أين يستلزم الأمر بالنسبة لصاحبها إتمام الإجراءات الشكلية المتعلقة بالإيداع القانوني حتى يتسنى له التمتع بالحماية القانونية[5]. وعلى الرغم من حرص قوانين الملكية الفكرية التأكيد على ضرورة

---

[1] لم ينص المشرع الجزائري بموجب المادة 112 من الأمر رقم 03-05 صراحة على عدم قابلية الحق المعنوي للفنان العازف الحجز عليه.

[2] ع. النجار، المرجع السابق، ص. 67. وع. عبد الفتاح فايد، المرجع السابق، ص. 127.

[3] راجع ما سبق، ص. 51 من الأطروحة.

[4] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 37.

[5] تنص المادة 136 من الأمر رقم 03-05 والمتعلقة بحماية حقوق المؤلف على أنه: "...لا يمثل التصريح بالمصنف للديوان شرطا للاعتراف بالحقوق المخولة بمقتضى هذا الأمر".

توافر عنصر الأصالة والابتكار في العمل الفني أو الأدبي سواء تعلق الأمر بالمصنف أو الأداء كأساس للحماية. الملاحظ، أنها لم تضع له تعريفا محددا وتركت ذلك للفقه والقضاء لبيان مضمونه وحدوده. ويرجع السبب في ذلك أن مفهوم الابتكار نسبي يختلف باختلاف الأزمنة والظروف، فما يعتبر إنتاجا فكريا مبتكرا بالنسبة إلى عصر من العصور ليس بالضرورة أن يكون كذلك في عصر لاحق. كما أنه ليس غريبا ألّا يظهر الابتكار دائما بنفس الدرجة التي يبدو عليها لأن ذلك مرده طبيعة الأداء والغرض منه[1].

يقصد بالابتكار الإبداع والتجديد الذي يضفي الأصالة على الأداء مما يميزه عن غيره من الأعمال الفنية، والواقع أنه لا يوجد تعريف موحد له، فحقوق الفنان العازف أو المؤلف تحمي فقط الإبداعات المتخذة أشكالا معينة وليس الأفكار فلا يمكن لصاحبها أن يكتسب أية صورة من صور الحماية أو الملكية حتى ولو كانت جديدة. ويعرف جانب من الفقه الابتكار في مجال حقوق المؤلف بأنه: "البصمة الشخصية التي يضعها المؤلف على مصنفه، فحتى يتمتع المصنف بالحماية يجب أن يستوفي ركنا شكليا وركنا موضوعيا، الركن الشكلي هو أن يكون المصنف قد أُفرغ في صورة مادية يبرز فيها إلى الوجود، أما الركن الموضوعي فهو أن ينطوي المصنف على شيء من الابتكار"[2]. فلا يشترط في الأصالة أن يتميز الأداء أو التمثيل بالجدة الكاملة بل أن يضفي الفنان على عمله شخصيته الفنية التي تميزه عن غيره، أو بعبارة أخرى بصمة الفنان على أدائه والتي تسمح للجمهور بالنطق باسمه لمجرد حضور أعماله[3]. فالعمل الفني يقوم على عنصرين أساسيين، الأول هو الأداء أو المصنف ويقصد به كل نتاج فكري تجسد في شكل

أنظر أيضا، القرار المؤرخ في 24 جويلية 1996، المتضمن إحداث اليوم الوطني للإبداع، ج. ر. 27 ماي 1997، ع. 34، ص. 38.

v. F. Zéraoui Salah, *Les traductions : Le régime de protection par le droit d'auteur*, *op. cit.*, n°46. pp. 30 et 31, note 14 : « Rappelons que cet article comporte dans sa rédaction en langue national (arabe) une erreur matérielle (le « ya » se trouve juste à gauche de la lettre « ba » dans le clavier azerty), ce qui en modifie radicalement le sens, L'insertion de la lettre « ya » au lieu de la lettre « ba » transforme le terme « création » en « dépôt », ce qui rend impérativement nécessaire une rectification du texte en langue arabe ».

[1] م. شتا أبو سعد، حق المؤلف والحقوق المجاورة في إطار حقوق الملكية الفكرية، المجلة الجنائية القومية، المجلد 42، ع. 1-2، الصادرة عن المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة 1999، ص. 97.

[2] A. Lucas, P. Sirinelli, *L'originalité en droit d'auteur*, J. C. P. éd G. 1993, n°23, p. 65.

[3] A. Bertrand, *op. cit.*, n°312, p. 133 : « La nouveauté est une notion objective, puisqu'elle se définit par l'absence d'antériorité, alors que l'originalité est une notion subjective ».

محسوس. والثاني الابتكار، وهو الطابع الذي يسبغ على الأداء الأصالة والتميز[1]. وتمنح هذه الحماية مهما كان نوع المصنف أو الأداء ومهما كان شكل التعبير عن أعمال أو وجهة نظر صاحبها، وهو ما نص عليه المشرع من خلال نص المادة 3 من الأمر رقم 03-05: "تمنح كل صاحب إبداع أصلي لمصنف أدبي أو فني الحقوق المنصوص عليها في هذا الأمر، وتمنح هذه الحماية مهما يكن نوع المصنف ونمط تعبيره، ودرجة استحقاقه ووجهته، بمجرد إبداع المصنف سواء كان مثبتا أم لا بأي دعامة تسمح بإبلاغه إلى الجمهور".

هكذا، تركت غالبية القوانين مسألة تعريف الابتكار للفقه والقضاء، على مثال القانون الجزائري[2] والقانون المغربي[3]، ذلك، بالنظر إلى كون الابتكار مجهود شخصي يختلف من مبدع إلى آخر وأنه مسألة موضوعية يختص القضاء بتقديرها، كما أن مهمة المشرع وضع الأحكام القانونية، في حين تبقى مهمة تفسير وإعطاء المفاهيم إلى الفقه والقضاء بما يخدم مصالح المؤدي والمؤلف على حد سواء[4]. في حين اهتم البعض منها بمسألة تحديد مفهوم له، على غرار المشرع المصري من خلال المادة 138 من قانون الملكية المصري رقم 82 لسنة 2002 السالف الذكر بأنه: "الطابع الإبداعي الذي يسبغ الأصالة على المصنف". أما القانون اللبناني رقم 75-99 الخاص بالملكية الأدبية والفنية فقد نص من خلال المادة 5 على معيار الابتكار بالقول "أن الشخص الذي يبتكر عملا أدبيا أو فنيا، له بمجرد ابتكاره حق الملكية المطلقة على هذا العمل". هذا ولا تتوقف الحماية وفقا للالتزامات الدولية على استيفاء شروط شكلية معينة فالإبداع هو السند الأصلي للتمتع بالحقوق. ويبقى للقوانين الوطنية مهمة اتخاذ معايير وضوابط تحدد

---

[1] م. حسام محمود لطفي، المرجع السابق، ص. 26: "الابتكار هو إصباغ العمل الفني أو الأدبي بطابع يبرز شخصية صاحبه، ولا يكون مجرد نقل لعمل سابق، ويختلف بذلك عن الحداثة أو الجدة، فلا يشترط في العمل أن يكون جديدا غير مسبوق، فيكفي أن يضيف الشخص قدرا من الابتكار حتى ولو كان ضئيلا، بحيث يستبين أنه خلع على العمل شيئا من شخصيته".

[2] و. مزيلي، المقال السابق، ص، 92: "غير أن هنالك فراغ قانوني فيما يتعلق بتعريفه وهذا رغم أهميته كما سبق بيانه".

[3] القانون المغربي رقم 02-2000 الصادر بتاريخ 15 فبراير 2000 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة المعدل والمتمم.

[4] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 61.

بمقتضاها الأعمال المبتكرة. أخيرا، يشترط في الأداء أن يكون أخلاقيا بمعنى ألا يكون مخالفا للنظام العام والآداب العامة[1].

يعتبر الحق المعنوي للفنان العازف موجودا وخاضعا للحماية متى توافرت بعض الشروط، وهي أن يكون الفنان قد أبدع عملا يتصف بالأصالة والابتكار وهو الشرط الأساسي لوجود حق الفنان، كما يتوجب أن يكون في مقدوره إثبات الشيء المبتكر أو ما يسمى تقديم الأعمال المبتكرة في شكل مادي ومحسوس، بحيث يمكن إدراك الأداء حسيا بالسمع أو بالنظر أو باللمس. وكثيرا ما يكون هذا الأمر مرتبط بوجود دعامة مادية للعمل المنجز. فلا يكفي أن يهتدي الشخص إلى فكرة مبتكرة حتى يسبغ عليها القانون حمايته. وإنما يلزم فضلا عن ذلك، أن تُصاغ هذه الأفكار في شكل مادي. وهو ما استقرت عليه تشريعات الملكية الفكرية ومن بينها التشريع الجزائري[2]. وظهور الأداء بشكل محسوس هو اكتمال لعناصره والتعبير عنه بصورة نهائية سواء بالنظر أو السمع بما في ذلك التمثيل أو الأداء أو التلاوة أو الصوت أو أية طريقة أخرى تحقق هذا الإدراك[3]. فالقانون لا يحمي إلا ما هو ظاهر وملموس.

أخيرا، وحتى يتمتع الفنان المؤدي بحقوقه المعنوية والمادية، يتوجب أن ينصب الأداء على مصنف أدبي أو فني[4]، أو مصنف من التراث الثقافي التقليدي (الفلكلور)[5] حصرا وإلا سقط حقه في المطالبة بالحماية القانونية.

---

[1] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 38.

[2] المادة 7 من الأمر رقم 03-05 السالفة الذكر: "لا تكفل الحماية للأفكار والمفاهيم والمبادئ والمناهج والأساليب وإجراءات العمل وأنماطه المرتبطة بإبداع المصنفات الفكرية بحد ذاتها، إلا بالكيفية التي تدرج بها، أو تهيكل بها، أو ترتب في المصنف المحمي، وفي التعبير الشكلي المستقل عن وصفها أو تفسيرها أو توضيحها"، تقابلها المادة 141 من القانون 82 لسنة 2002 السالف الذكر.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 387، ص. 413.

[4] المادة 4 من الأمر رقم 03-05 والتي تحدد المصنفات الأدبية والفنية.

[5] للمزيد من التفصيل أنظر، و. طواح، حماية الفلكلور: دراسة مقارنة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص: قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2، أحمد بن احمد، 2013/2012.

الفصل الثاني: مضمون الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ومدى تمتّعه به

إذا كان الفقه والقضاء ومثلهما قوانين حقوق المؤلف، قد استقر على أن الحق المعنوي للمؤلف يتضمن مجموعة من السلطات تمكّن هذا الأخير من الاستفادة من أعماله وحمايتها من مختلف أشكال الاعتداء عليها، فإن الحال ليس كذلك بالنسبة لمضمون الحق المعنوي للفنان العازف والحقوق المرتبطة به[1]. بالإضافة إلى أن معظم القوانين، أصبحت لا تهتم بالحقوق المجاورة عامة وحقوق الفنان العازف على وجه الخصوص إلا في السنوات الأخيرة فقط[2]، الأمر الذي أدى إلى تضارب آراء الفقه والقضاء فيما يخص حق الفنان العازف في الكشف عن أدائه وكذا حقه في سحب أعماله من التداول[3].

بالرجوع إلى موقف المشرع الجزائري[4]، يلاحظ أنه نص من خلال المادة 112 من الأمر رقم 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وعلى مثال نظيره الفرنسي[5] على أنه: "يتمتع الفنان المؤدي أو العازف عن أدائه بحقوق معنوية، له الحق في ذكر اسمه العائلي أو المستعار وكذلك صفته، إلا إذا كانت طريقة أدائه لا تسمح بذلك (الفقرة الأولى). 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 (الفقرة الثانية) ".

---

[1] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°1, p. 2 : « Il (le droit moral) existe également, avec un contenu plus restreint, au bénéfice de l'artiste-interprète ».

[2] F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2305, p. 1519 : « Jusqu'à la loi du 3 juillet 1985, les intérêts moraux et artistiques des interprètes n'étaient pas couverts par un droit spécifique mais on les défendait en recourant aux droits généraux de la personnalité ». V. aussi, B. Edelman, *op. cit.*, D. 1999, p. 240 et T. Azzi, *op. cit.*, p. 278.

[3] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 146.

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 459، ص.504: "على خلاف نظيره الفرنسي، لم يكن المشرع الجزائري ينص صراحة في التشريع السابق على الحق المعنوي للفنان العازف".

[5] V. art. L. 212-2 al. 1er C. fr. propr. intell. (art. 17 al. 1er de la loi n°85-660): *« l'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité, et de son interprétation »*. V. aff. *Rostropovitch*, TGI. Paris, 10 janv. 1990, D. 1991, p. 206, note B. Edelman. *préc.*

وفي نفس المعنى، نجد نص المادة 155 الفقرات 1، 2 و3 من قانون الملكية الفكرية المصري، التي جاء فيها: "يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبي أبدي لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلي:

الحق في نسبة الأداء الحي أو المسجل إلى فناني الأداء على النحو الذي أبدعوه عليه. الحق في منع أي تغيير أو تحريف أو تشويه في أدائهم".

تأسيسا على ذلك، يتضح أن الفنان العازف يتمتع بالحق في الأبوة، أي الحق في نسبة الأداء إليه، كما يتمتع بالحق في الاحترام، أي عدم تغيير أدائه أو تحريفه أو تشويهه، لأن في ذلك مساس بسمعته ومكانته في الوسط الفني[1]. وما يجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو خلو النص القانوني من الحق في الكشف أو ما يسمى بالحق في تقرير النشر، والحق في السحب أو الندم كأحد امتيازات الحق المعنوي للمؤلف[2]. ولذا، يطرح التساؤل لماذا أغفل المشرع النص على هذين الحقين الأخيرين؟ فهل هنالك اعتبارات قانونية معينة، وهل كانت إرادته حرمان الفنان المؤدي من هذين الحقين[3]؟

وعلى ذلك سنحاول الإجابة على هذه التساؤلات من خلال مبحثين، ببيان عناصر الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية (المبحث الأول)، ثم البحث عن مدى تمتّعه بالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف، والحق في السحب أو الندم أمام سكوت النصوص القانونية (المبحث الثاني).

---

[1]ع. المنشاوي. حماية الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وأحكام الرقابة على المصنفات الفنية، دار الجامعة الجديدة للنشر 2018، ص. 123. أنظر أيضا:

Ch. Caron, *Le droit moral, droit absolu ?*, Comm. com. électr. n°2, fév. 2007, comm. 18.

[2]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2308, p. 1520 : «L'article L. 212-2 dispose que l'artiste-interprète a droit au respect de son nom et de son interprétation. En revanche, il ne dit mot ni d'un droit de divulgation, ni d'un droit de retrait ».

[3]ش. غريب شلقامي، المرجع السابق، ص. 146.

V. aussi, T. Azzi, *op. cit.*, n°1, p. 279.

المبحث الأول: عناصر الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

يرى بعض الفقه[1] وعلى حق، أن الحق المعنوي "يحتل مكانة مرموقة في نظام حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فهو يندرج ضمن الحقوق الشخصية عامة، ويمنح لصاحبه صلاحيات معتبرة"، الغرض منها حماية شخصية المؤلف[2] أو المؤدي بسبب العلاقة الوثيقة الموجودة بين الإنتاج والعمل الفني[3].

طبقا لقانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري وقانون الملكية الفكرية الفرنسي وكذا المصري، يتمتع الفنان العازف بالحق في نسبة الأداء إليه، وهو ما يسمى بالحق في الأبوة، ويشمل هذا الحق واجب احترام اسم المؤدي وواجب احترام صفته أيضا التي قد تكون ذات أهمية للتعرف على شخصيته لأن جمهوره لا يعرفه إلا بهذه الصفة[4].

يقصد بهذا الحق بالنسبة للمؤلف، حقه في أن ينسب مصنفه إليه وألّا ينازعه في ذلك أحد، أين يُكتب اسمه ولقبه عليه، وكذا مؤهلاته العلمية على نحو يظهر للكافة أن المصنف الذي ظهر للوجود هو من إبداع المؤلف وابتكاره، وأنه يعود الفضل إليه وحده في التعبير عنه[5]. ويرجع أساس الاعتراف بهذا الحق للمؤلف لكونه حقا من الحقوق اللصيقة بعملية الإبداع الفكري، وبالتالي يعتبر الرباط الذي يجمع شخصية المؤلف بمصنفه[6]، فيكون من حق المبدع أن يقترن اسمه بهذا المصنف كلما ذكر أو طرح

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السابق الذكر، رقم 421، ص. 464.

[2] P.-Y. Gauthier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 3ème éd., 1999, *op. cit.*, n° 119, p. 178 , A. Kerever, *Le droit d'auteur en Europe occidentale*, *préc.* , B. Edelman, *Le droit moral dans les œuvres artistiques*, D. 1982 , chron., p. 263 , P. Serinelli, *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, th. Paris, 1985, et F. Pollaud-Dulian, *Droit moral et droit de la personnalité*, J. C. P. 1994, 1, 3780. *Préc.*

[3] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 22. أنظر أيضا، م. نيل، مضمون حقوق المؤلف المعنوية وفق التشريع الجزائري وحمايتها القانونية، مجلة المؤسسة والتجارة 2017، ع. 13، ص. 129.

[4] N. Baba Hamed, *Le droit au respect en propriété littéraire et artistique :* étude comparée, Rev. Entrep. com. 2017, n°13, p. 116.

[2] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 59.

[6] ف. زراوي صالح، المرجع السابق الذكر، رقم 422، ص. 464: "يحتوي هذا الحق على عدة صلاحيات الغرض منها شخصية المؤلف بسبب العلاقة اللصيقة، أي الوثيقة الموجودة بين شخصيته والإنتاج. فشخصية المؤلف تؤثر على إنتاجه وتمنح لمؤلفاته طابعا خاصا ومميزا".

للتداول[1]. كما يجعل هذا الحق المؤلف من الناحية الشخصية مسؤولا عن عمله الذي أنتجه متحملا ما قد يوجه إليه من انتقادات. وعلاوة على ذلك، فإن مصلحة الثقافة العامة نفسها تقتضي أن تنسب الأعمال الأدبية والفنية لصاحبها[2]، كما أنه من مصلحة المجتمع أن يكون على علم بالشخصية الحقيقية لمبدع المصنف. ومن ثم، فإن للمؤلف الحق في حماية مصنفه ضد كل مساس بشرفه وسمعته وكل ما من شأنه الإضرار به[3]. تابعا لذلك، يتمتع الفنان العازف بدوره بالحق في احترام أدائه بعدم تغييره أو تشويهه أو تحريفه لما يترتب على ذلك المساس بسمعته الفنية[4].

من أجل الإحاطة أكثر بامتيازات الحق المعنوي، التي منحها المشرع للفنان العازف أو المؤدي، سيتم التطرق إلى الحق المعنوي للفنان العازف في احترام اسمه وصفته (المطلب الأول)، ثم بيان حق الفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه وما مضمون الحقوق المرتبطة به (المطلب الثاني).

المطلب الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام اسمه وصفته

يمنح الحق المعنوي للفنان العازف بعض الصلاحيات التي لا يجوز لغيره القيام بها، حيث يمكّنه من حماية شخصيته التي يعبّر عنها بعمله الفني. هذا وقد اعترفت بهذا الحق العديد من التشريعات التي تأخذ بالنظام اللاتيني من خلال تمكين المؤدي من ممارسة جملة من الحقوق أهمها الحق في نسبة الأداء إلى صاحبه والحق في احترامه[5].

---

[1] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 36.

[2] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 421.

[3] ن. كنعان، حق المؤلف، ط. 2، مكتبة دار الثقافة 1992، ص. 93. أنظر أيضا:

J.-M. Leger, *Le droit moral diffamé*, R. L. D. I. déc. 2008, n°44, p. 12.

[4] M. Bourdarot, *Le droit moral de l'artiste-interprète et les déboires de la compilation*, Comm. com. électr. n°4, avr. 2006, ét. 11, note 1 sous Cass. soc., 8 févr. 2006, JurisData n°2006-032093.

[5] على المستوى الدولي، نصت المادة 5(أ) من اتفاقية الويبو لسنة 1996: "بغض النظر عن الحقوق المالية لفنان الأداء 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 أداؤه إليه إلا في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن نسب الأداء تمليه طريقة الانتفاع بالأداء، وله الحق كذلك في الاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لأدائه يكون ضارا بسمعته".

هكذا، يتمتع الفنان العازف بحق مماثل لحق المؤلف[1] في احترام اسمه وصفته[2]، وهو ما يصطلح عليه "بالحق في الأبوة" أو "الحق في النسب"[3]، مما يوجب ضرورة ذكر اسم الفنان العازف على دعامات المصنف الذي يتضمن الأداء أو التمثيل[4]، وكذا على أوراق الدعاية والإعلان الخاصة به أيا كان نوع الدعاية ووسيلتها[5]. ولا يكفي ذكر اسم الفنان العازف فقط، بل يجب بيان صفته أيضا كفنان عازف، حتى لا يترتب على إغفال ذكر تلك الصفة اللبس لدى الجمهور خاصة في الوقت الحالي حيث أصبح الشخص الواحد يقوم بعدة أعمال، كالتأليف والتمثيل والإخراج في ذات المصنف، بالإضافة إلى إمكانية الاستعانة ببعض الأشخاص في بعض المشاهد مما يجعل من ذكر صفة المؤدي أمرا لازما وجوهريا. وعلى ذلك، سيتم دراسة الحق المعنوي الممنوح للفنان المؤدي والمتمثل في الحق في احترام اسمه وصفته (الفرع الأول)، ثم بيان حالات الحق في

---

[1] تنص المادة 23 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر على: "يحق لمؤلف المصنف اشتراط ذكر اسمه العائلي أو المستعار في شكله المألوف، وكذا على دعائم المصنف الملائمة (ف. 1)، كما يمكنه اشتراط ذكر اسمه العائلي أو الاسم المستعار فيما يخص جميع أشكال الإبلاغ العابرة للمصنف إذا كانت الأعراف وأخلاقيات المهنة تسمح بذلك (ف. 2)"، و المادة 25 من نفس الأمر على: "يحق للمؤلف اشتراط احترام سلامة مصنفه والاعتراض على أي تعديل يدخل عليه أو تشويهه أو إفساده إذا كان ذلك من شأنه المساس بسمعته كمؤلف أو بشرفه أو بمصالحه المشروعة".

M. Gargouri, *La protection de la propriété littéraire et artistique en droit tunisien, village de la justice.* 16 oct. 2019, p. 3. http://www.village-justice.com/articles

[2] المادة 112 ف. 1 من الأمر رقم 03-05: "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".

Concernant le droit français, v. Art. L. 212-2. Al. 1 C. fr. propr. intell. : « *L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de la qualité et de son interprétation* ». Sur ce point, v. Ch. Caron, *op. cit.*, n°556, p. 440 : « Comme l'auteur, l'artiste-interprète a le droit au respect de son nom ». v. aussi, Trib. Seine, 19 déc. 1953, R. I. D. A. avr. 1954, n°3, p. 17, J. C. P. éd. G. 1954, II, 8114, note Plaisant et Sialelli, et RTD com. 1954, p. 637, obs. H. Desbois.

[3] X. Davert, *op. cit.*, n°8, p. 3 : « Le respect du nom et de la qualité de l'interprète et une question traditionnelle. On n'oubliera pas que la célèbre affaire *Furtwangler* commençait elle-même par le problème d'utilisation du nom du chef d'orchestre sans son autorisation ». V. Trib. civ. Seine, 19 décembre 1953, S. 1954, II, p. 94, R. I. D. A. avr. 1954, p. 117, J. C. P. éd. G. 1954, II, 8114, note R. Plaisant et J.-B. Sialelli , RTD com. 1954, p. 637, obs. H. Desbois. V. aussi, Aff. *Spédidam*, CA. Paris, 30 nov. 1974, R. I. D. A. avr. 1975, p. 196, note H. Desbois, J. C. P. éd. G. 1976, II, 18336, obs. R. Plaisant.

أنظر أيضا، ن، بابا حامد، الحق في الأبوة في قانون الملكية الأدبية والفنية، مجلة المؤسسة والتجارة 2009، ع. 5، ص. 57.

[4] CA. Paris, 27 janv. 1992, JurisData n°1992-020330.

[5] TGI. Paris, 14 fév. 2003, aff. *Raguet c/ Théâtre Fontaine et Sté Spectra Conseil*, LPA 19 janv. 2004, p. 13, obs. X. Daverat.

احترام الاسم متى كان الأداء منفردا أو مشتركا ومدى تأثير التطور التكنولوجي عليه (الفرع الثاني).

الفرع الأول: أحكام الحق في احترام الاسم والحق في احترام الصفة

تكمن أهمية الحق في احترام الاسم، في كونه السبب في تحقيق المجد والشهرة للمؤدي، كما يستفيد منه المجتمع أيضا، وذلك لمعرفة صاحب الأداء الذي يمكن أن يمدحه إن كان حسنًا، أو ينتقده إن كان غير ذلك، فيكون عنصرا من عناصر تقويم سلوك الفنان وذلك بالنقد الحسن البناء، وهذا للتوجيه في انتقاء الأدوار التي تستند إلى أعمال فنية وأدبية لها قيمة تحقق بدون شك النفع العام للمجتمع وذلك بالارتقاء بالذوق العام إلى الحد الذي يجاري هذه الأعمال القيِمة[1].

يعتبر الحق في الأبوة من الحقوق المعنوية المشتركة بين الفنان العازف أو المؤدي والمؤلف والتي نظمها المشرع الجزائري، وكما سبق ذكره، من خلال المادة 23 من الأمر رقم 03-05 والمتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالنسبة للمؤلف، والمادة 112 من نفس الأمر بالنسبة للفنان العازف. وعلى ذلك، سيتناول هذا الفرع مضمون حق المؤلف في النسب كأحد سلطات أو امتيازات الحق المعنوي له (أولا)، ثم الحق في احترام الاسم والصفة أو ما يصطلح عليه بالحق في الأبوة أو الحق في النسب بالنسبة للفنان العازف أو المؤدي (ثانيا).

أولا: مضمون الحق المعنوي للمؤلف في نسبة مصنفه إليه

تعترف معظم القوانين الدولية وكذا التشريعات الوطنية الخاصة بالملكية الفكرية للمؤلف بحقه في نسبة مصنفه إليه، أي الحق في الأبوة[2]. ويقصد بهذا الحق أن للمؤلف الحق في أن يصل مصنفه للجمهور حاملا اسمه ولقبه ومؤهلاته العلمية[3]، كما له الحق

---

[1]J.-M. Gueguen, *Les droits des artistes interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français*, th. Paris 2, 1986. p. 585 : « Le droit au nom permet à l'artiste de marquer sa prestation, de la distinguer de celles de ses concurrents et de rallier ses admirateurs ».

[2]Art 6 bis de la Convention de Berne. Sur cette question, v A. Lucas -Schloetter, *op. cit.*, n°1, pp. 1 et s.

[3]د. بعديد، النظام القانوني للحق في النسب على ضوء قانون الملكية الأدبية والفنية، دراسة مقارنة، مجلة الحقوق والحريات، المجلد 9، ع. 2، 31 أكتوبر 2021، ص. 957 وما بعدها.

في أن يتم الإعلان عن اسمه عند الاقتباس من مصنفاته أدبية كانت أو فنية أو علمية[1]. وذلك زيادة عن حقه في تقديم مصنفه للجمهور دون أن يحمل أي اسم على الإطلاق أو تحت اسم مستعار، حيث يرى جانب من الفقه[2] أنه: "لا يفرض على المؤلف ذكر اسمه العائلي وصفته بصورة إلزامية، فهو حق وليس واجب[3]، ولهذا لا مانع أن يقوم بنشر إنتاجه تحت اسم مستعار أو أن يبقى المصنف مجهول الهوية".

والجدير بالملاحظة أنه تعد غير مشروعة الاتفاقات التي من شأنها تخلي المؤلف عن اسمه وصفته لصالح الغير[4]، لكونها تخالف المبادئ التي تحكم الحق المعنوي[5]. هذا ويترتب على حقه في نسبة المصنف إليه أثران: الأول إيجابي، وهو ظهور المصنف مقرونا باسم المؤلف. أما الأثر الثاني، فهو سلبي يتمثل في عدم قيام أي فرد آخر بنسبة المصنف إليه أو الاقتباس منه أو ترجمته إلا بعد إذن المؤلف مع واجب الإشارة صراحة إليه وإلى المصنف[6]. هكذا، يترتب عن الحق المعنوي للمؤلف ضرورة ربط أي انتساب المصنف إلى صاحبه[7]، إذ مهما كانت الصورة التي تم نشر المصنف عليها ومهما كانت

---

[1] ع. مبروك النجار، المرجع السابق، رقم 78، ص. 90: "جرى حكم القانون على أن كل مؤلف من حقه أن يعلن أبوته على المصنف الذي صدر منه، وأن يتمسك بتلك الأبوة بقدر ما يتمسك بنسبته إليه وحده".

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 428-1، ص. 472.

[3] P. Tafforeau, *op. cit.*, n° 242, p. 226 :"Le droit au nom n'est pas une obligation".

[4] F. Zéraoui Salah, *Contrat de nègre et droit de paternité dans les œuvres littéraires ; l'ombre du créateur ou le créateur dans l'ombre*?, Mél. A. Benhamou, 2013, Université de Tlemcen, Faculté de droit, Kounouz éditions, pp.93 et s., v. *spéc.* n° 16, p. 103: « C'est en raison de cet état dissimulé, caché, que cet écrivain "*de l'ombre"* est appelé *"écrivain fantôme",* la paternité de l'œuvre étant attribué à l'auteur apparent en vertu d'un contrat …».

[5] F. Zéraoui Salah, *op. cit.*, n° 24, p. 107 : «La renonciation -abdication- définitive de la paternité ne saurait être admise quels que soient les circonstances, l'auteur créateur pourra sortir de l'ombre et dénoncer l'apparence afin d'être réintégré dans son droit. L'inaliénabilité du droit à la paternité, règle d'ordre public, sera invoquée pour révéler l'identité du véritable « géniteur » de l'œuvre ». V. aussi, F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, p. 30 : « De tels contrats sont essentiellement précaires et le *–nègre-* peut à tout instant révéler sa paternité ».

[6] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، رقم 413، ص. 307. أنظر أيضا، ع. مبروك النجار، المرجع السابق رقم 79، ص. 90:" ويستتبع ذلك أن يقتبس شيئا من مصنفه في الحدود المسموح بها ويجب عليه أن يشير إلى اسمه وإلى مصنفه".

[7] CA. Versailles, 25 fév. 2010, JurisData n°2010-001356, Comm. com. électr. 2010, comm. 61, Ch. Caron, Propr. intell. 2010, p. 845, obs. J.-M. Bruguière, R. I. D. A 4/2010, pp.480 et 353, obs. P. Sirinelli, RTD com. 2011, p. 107, obs. F. Pollaud-Dulian, pourvoi rejeté par Cass. civ., 10 avr. 2013, J. C. P. éd. E. 2013, p. 312, Comm. com. électr. 2013,

التغييرات التي لحقت به حتى يتفق مع صور النشر المختلفة، لا ينال كل ذلك من حقه في نسبة إنتاجه إليه[1]. ويستوي في كل ذلك أن يكون هو المؤلف الوحيد للمصنف، أو أن يكون مشتركا مع آخرين في تأليفه[2]. من الثابت أن حق المؤلف في نسبة مصنفه إليه حق لا يجوز التنازل عنه كسائر الحقوق المعنوية، وعليه ومتى تعهد المؤلف بعدم الكشف عن شخصيته كان تعهده باطلا[3]. وهو ما تؤكده المادة 23 السالفة الذكر من الأمر رقم 03-05.

وعلى ضوء ما تقدم، يلاحظ أن المزايا التي يتمتع بها المؤلف من خلال ممارسته هذا الحق، تتمثل فيما يلي:

- إن للمؤلف الحق في أن يذكر على مصنفه الذي أبدعه كافة البيانات التي تساعد على التعرف على شخصيته، فمتى كان المصنف كتابا، فيكون للمؤلف الحق في وضع اسمه ولقبه ومؤهلاته العلمية[4] في مكان واضح وعلى جميع نسخ الكتاب، وإذا كان المصنف لوحة فنية فللرسام الحق في التوقيع عليها[5]، وإذا كان المصنف غنائيا يثبت للجمهور عن طريق الأداء أو التوصيل العلني كان لمؤلف الكلمات أو اللحن الموسيقي الحق في الإعلان عن اسمه أثناء البث[6].

- كما يمتد كذلك حق المؤلف في وضع اسمه العائلي ومؤهلاته إلى كافة وسائل الدعاية والإعلانات المصاحبة التي تتم بواسطة الصحف والمجلات وعبر شاشة التلفزيون

---

comm.73, Ch. Caron, Propr. intell. 2013, p. 283, obs. J.-M. Bruguière, RTD com. 2013, p. 285, obs. F. Pollaud-Dulian.

[1] أ. شوقي المليجي، الحماية الإجرائية في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، ط. 2، دار النهضة العربية 2008، ص .32

[2] م. علي النجار، حقوق المؤلف في ضوء الثورة المعلوماتية الحديثة، رسالة دكتوراه في الحقوق، جامعة المنوفية 2012، ص. 116.

[3] ع. السنهوري، المرجع السابق، ص. 374.

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 428-1، ص. 472: " ولا يجب نسيان أن الحق في الصفة يسمح لصاحب التأليف أن يشترط ذكر رتبته ودرجته العلمية على مصنفاته الفكرية كالكتب مثلا".

[5] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 37:" يجوز أن ينسب المصنف إلى المؤلف بأي طريقة كانت. كأن يتخذ المؤلف رسما معينا أو شكلا معينا يدل على شخصيته، مثال ذلك ما درج الرسام الكاريكاتيري –ناجي العلي– على استخدام صورة "حنظلة" الرجل الذي يدير ظهره للعالم مع ذكر اسم "حنظلة" تحت هذا الرسم".

[6] ج. هارون، نفس المرجع.

وشبكات الإنترنيت ودور العرض المختلفة، من أجل إعلام الجمهور بالمصنف. وبالتالي، يقع هذا الالتزام على صاحب حق الاستغلال[1]، وهو ما أشارت إليه المادة 23 من الأمر رقم 03-05 الفقرة 2 وكذا المادة 92 من نفس الأمر بالنسبة للناشر، حيث جاء فيها: "يجب على الناشر أن يُظهر في كل نسخة للمصنف اسم المؤلف أو اسمه المستعار ما لم يكن ثمة اشتراط إغفال"[2].

ومن التطبيقات القضائية، نجد ما أكدت عليه محكمة النقض الفرنسية بتاريخ 17 يناير 1995، بالنسبة لمصنف أدبي مشترك عبارة عن كتاب تاريخي شارك فيه أشهر المؤرخين الفرنسيين، على أحقية الشريك في العمل الأدبي أو الفني في أن يُظهر اسمه ولقبه ومؤهلاته العلمية جنبًا إلى جنب مع باقي أسماء الشركاء سواء على نسخ المصنف أو على كافة الإعلانات المصاحبة له[3]. كما جاء في القضاء المصري ما يؤكد إلزام أصحاب حقوق الاستغلال بذكر أسماء المؤلفين ومؤهلاتهم على المصنفات وعلى الدعاية المصاحبة لها، حيث عرفت المحكمة المصرية في القضية الخاصة بمسرحية "**شاهد ما شافش حاجة**"، والتي تدور وقائعها حول قيام منتج المسرحية بالإعلان عنها بالطرق المختلفة دون أن يضع اسم مؤلف النص المسرحي على هذه الإعلانات، مما ترتب عليه لجوء المؤلف إلى المحكمة أول درجة متمسكا بحقه في أبوته للمصنف، ومطالبا المنتج بوضع اسمه على المسرحية مع إلزامه بدفع تعويض مادي مناسب على ما أصابه من ضرر، وهو ما استجابت له المحكمة الابتدائية، إلا أن هذا الحكم تم إلغاؤه بعد استئناف المدعى عليه استنادا إلى أن عدم ذكر اسم المؤلف لا يعد بذاته خطأ يستوجب المسؤولية إلا إذا دلت الظروف والملابسات على تعمّد إهمال اسم المؤلف أو التقليل من شأنه. هذا وقد انتهت محكمة النقض المصرية بخصوص هذا النزاع في جلستها المنعقدة بتاريخ 7 يناير 1987، إلى إلغاء الحكم الصادر عن المحكمة الاستئنافية على أن خلو عقد

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 428-1، ص. 471.

[2] كما نص المشرع الجزائري في المادة 90 من الأمر رقم 03-05 على أنه: "لا يمكن الناشر أن يدخل تعديلا على المصنف بتصحيح أو إضافة أو حذف إلا بموافقة من المؤلف".

En ce sens, v. arts. 56 al. 2 de la loi n°57-298 et L.132-11 al. 2 C. fr. propr. intell.

[3] Cass. civ., 17 janv. 1995, J. C.P. éd. G. 1995. IV, p. 689. V. aussi, Cass. civ. 19 fév. 2014, aff. *Jean Prouvé,* JurisData n°2014-002917, Propr. intel. 2014, p. 161, obs. A. Lucas.

الاستغلال المبرم بين شركاء المصنف ومن بينهم مؤلف النص المسرحي والمنتج على ما يفيد إلزام هذا الأخير بذكر أسماء الشركاء في مواد الدعاية والإعلانات، لا يحرمهم من حقهم في أن يظهر مصنفهم مقرونا بأسمائهم[1]. والواقع أن قرار محكمة النقض المصرية طبّق مقتضيات حق الأبوة المنصوص عليه حتى قبل صدور قانون الملكية الفكرية المصري الحالي، وهذا من خلال نص المادة 9 الفقرة الأولى من القانون رقم 354 لسنة 1954 الخاص بقانون حماية المؤلف.

– يمنح الحق في الأبوة للمؤلف ميزة ثالثة تتمثل في إمكانيته الكشف عن مصنفه إلى الجمهور بدون أن يحمل هذا العمل أية اسم على الإطلاق أو تحت اسم مستعار[2]، وفي هذه الحالة يلتزم صاحب حق الاستغلال بعدم الكشف عن هوية المؤلف تحت طائلة المتابعة القضائية[3]، وهو ما اعترفت به معظم القوانين الدولية والوطنية الخاصة بحماية الملكية الفكرية عموما.

وقد نص المشرع الجزائري فيما يخص المصنف المجهول الهوية، أنه يتولى إدارة هذه الحقوق الشخص الذي يضعه بطريقة مشروعة في متناول الجمهور، بحيث يعد حسب القانون ممثلا لصاحب الحقوق ما لم يثبت خلاف ذلك. على أنه وفي حالة عدم النص في المصنف على هوية من يضعه في متناول الجمهور، فعلى الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة حماية هذا الحق وهو ما أشارت إليه المادة 13 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر[4]. والجدير بالملاحظة، أن المشرع الجزائري لم يحدد في هذه المادة من هو صاحب حقوق الاستغلال عندما استعمل لفظ "مالك حقوق المؤلف"،

---

[1] محكمة النقض المصرية، قضية رقم 1352/87، جلسة 7 يناير 1978. أنظر، م. حسام محمود لطفي، المبادئ الأساسية لحق المؤلف، المرجع السابق، ص. 31.

[2] F. Zéraoui Salah, *Contrat de nègre et droit de paternité dans les œuvres littéraires ; l'ombre du créateur ou le créateur dans l'ombre*? , *op. cit.*, n° 9, p. 99 : » « L'auteur n'est pas tenu de divulguer l'œuvre sous son nom patronymique, il est libre d'opter pour un pseudonyme, ou même de garder l'anonymat ».

وفي نفس المعنى، ع. مبروك النجار، المرجع السابق، رقم 79، ص.90.

[3] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°15, p. 8, V. aussi, Cass. crim., 24 sept. 1997, Bull. crim. 1997, n°310: *Gaz. Pal.* 1998, 2, p. 529, note Leclerc.

[4] المادة 13 ف. 3 من الأمر رقم 03-05: "إذا نُشر المصنف المجهول الهوية دون الإشارة إلى هوية من يضعه في متناول الجمهور، فإن ممارسة الحقوق يتولاها الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، إلى أن يتم التعرف على هوية مالك الحقوق".

فهل هو الناشر أو صاحب حقوق الاستغلال الذي لا يقتصر على الناشر فقط. خصوصا أنه من خلال استقراء الفقرة الثانية من نفس المادة، قد اعتبر أن الناشر هو صاحب حقوق الاستغلال إذا نُشر المصنف بدون اسم مؤلفه، ولذا كان على المشرع أن يعمم الأمر على كل أصحاب حقوق الاستغلال ولا يقتصر فقط على الناشر، فالمنتج يعتبر أحيانا ناشرا للعمل الفني ويكون ممثلا لمباشرة الحقوق المجاورة كذلك.

إن الحق في الأبوة الممنوح للمؤلف يستمر لصالح خلفه بعد وفاته[1]، حيث يحق لهم الدفاع عنه والوقوف في وجه كل من يدّعي كذبا نسبته إليه[2]. وإن كان انتقال هذا الحق إلى الورثة لا يعني تخويلهم كل السلطات التي يملكها المؤلف على مصنفه، بل يلحق التغيير بحكم طبيعة الأشياء، إذ يقتصر نطاقه على ما تقتضيه وظيفته في حماية فكر المؤلف وذكراه. تأسيسا على ذلك، اعترف المشرع لخلف المؤلف بالحق في الدفاع عن المصنف مانحا إياهم حق الاعتراض على كل تعديل يعتبر تشويها أو تحريفا له، ولهم الحق في المطالبة بالتعويض على ما ترتب على ذلك من ضرر وإلزام الناشر أو المنتج أو غيرهم به[3].

لا شك في أن ممارسة الحق المعنوي للمؤلف تحكمها نظرية عدم التعسف في استعمال الحق، ومفادها ألا يمارس الشخص الحق الذي منحه إياه القانون بطريقة تنطوي على قدر من التعسف، ويتحقق ذلك إذا لم يستهدف الشخص من ممارسته لهذا الحق سوى الإضرار بالغير، أو كانت المصلحة التي يضطلع إلى تحقيقها لا تتوازى مع الضرر الذي وقع عليه[4]، حيث أورد المشرع هذه القيود على ممارسة الحق المعنوي للمؤلف نتيجة للدور الاجتماعي للملكية الفكرية عموما وللحقوق المعنوية على وجه الخصوص

---

[1]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 429، ص. 474.

[2]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, p. 37 : « ...Après sa mort, ce droit change de nature en passant entre les mains de ses héritiers ».

[3]أنظر المادة 26 من الأمر رقم 03-05 ومن الأمر رقم 97- 10.

En ce sens, v. art. L. 121-1 als. 4 et 5 C. fr. propr. intell. (ancien art. 6 als. 4 et 5 de la loi n° 57-298) : « *Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur.*

L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires ».

[4]أ. الصويعي شلبيك، التعسف في استعمال الحق بقصد الإضرار بالغير أو لتحيق مصلحة غير مشروعة في الشريعة والقانون، مجلة الشريعة والقانون، ع. 38، أبريل 2009، ص.20.

وأخضعها لرقابة قاضي الموضوع على أن يكون هذا التعسف واضحا وقائما ولا مجال في المنازعة حول وجوده.

ثانيا: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام اسمه وصفته

نظم المشرع الجزائري أحكام الحق في احترام الاسم بالنسبة للفنان العازف أو المؤدي بموجب المادة 112 الفقرة الأولى من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر، فله الحق في "ذكر اسمه العائلي أو المستعار وكذلك صفته إلا إذا كانت طريقة أدائه لا تسمح بذلك"[1]، وحسنا فعل المشرع بالنص صراحة على ذلك مستجيبا للانتقادات الموجة له من جانب من الفقه[2]. "فالفنان يضفي صبغة شخصية على إنتاجه مثلما هو الشأن بالنسبة للمؤلف على مصنفاته الفكرية، فالطريقة المميزة والشخصية للأداء تعد مبررا لحمايتها"[3]. كما خصه بنفس خصائص الحق المعنوي للمؤلف، فهو حق لا يقبل التصرف فيه ولا يرد عليه التقادم ولا يمكن التخلي عنه[4].

يعد الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام اسمه وصفته أو ما يسمى بالحق في النسب من أهم الحقوق التي منحه إياها القانون[5]، حيث يعتبر الوسيلة التي تمكنه من معرفة الجمهور له والذي من خلاله يصل الفنان للشهرة ويحظى بالرصيد الفني الذي يطمح إليه[6]. وإذا كان ذكر اسم الفنان العازف بالطريقة المناسبة وفي المكان

---

[1] L'OIT (L'organisation internationale du travail) avait parlé en ce sens du droit moral des artistes : « L'ensemble des dispositions tendant à faire respecter dans l'interprétation l'apport personnel de l'exécutant, prend deux aspects principaux : le droit au nom et le droit au respect ». *pub* .Org .Genève, 1951, rapp. III.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 459، ص. 504: "يستحسن تدخل المشرع الجزائري ليعترف بوضوح بحق الفنان العازف في احترام اسمه وأدائه، ولبيان كيفية حماية هذا الحق بعد وفاة صاحبه". أنظر أيضا، ف. زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري الجزائري، المحل التجاري والحقوق الفكرية، القسم الثاني: الحقوق الفكرية، المرجع السابق، رقم 458-1، ص. 535.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، هامش رقم 2294، ص. 504.

En ce sens, v. R. Plaisant, *op. cit.*, n°4, p. 6 : « Les artistes interprètes fournissent une prestation qui présente un caractère personnel comme l'œuvre littéraire ou artistique, bien que l'objet soit différent. Ils bénéficient donc du droit moral ».

[4] راجع المادة 112 ف. 3 من الأمر رقم 03-05.

[5] ف. إدريس، المرجع السابق، ص. 154.

[6] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، المرجع السابق، رقم 359، ص. 487.

اللائق يمثل الوجه الإيجابي للحق في النسب أو الحق في الأبوة، فلهذا الحق جانب سلبي أيضا يتمثل في حق المؤدي في عدم ذكر اسمه على أداء لم يشارك في إنجازه، وهو ما يسمى بالعربية "الانتساب الغير صحيح" (L'attribution inexacte) وترجع خطورة مثل هذا التصرف من جانب المنتج مثلا لما من شأنه إثارة اللبس لدى الجمهور مما يؤدي بالإضرار بمصالح الفنان العازف خاصة إذا ذُكر اسمه على عمل غير لائق لم يشارك أصلا في أدائه[1]. وهو ما أيده القضاء الفرنسي، فمتى قامت وكالة للدعاية والإعلان باستخدام صوت أحد الهواة في إعداد إعلاناتها على اعتبار أنه قريب من صوت أحد النجوم، فمن حق هذا الأخير الدفاع عن اسمه حتى لا يثير الخلط لدى الجمهور خاصة إذا كان في هذا الإعلان ما يسيء إلى سمعة الفنان وشهرته[2].

والملاحظ أنه متى تعلق الأمر بالمصنفات السينمائية، فإن ممارسة الحق في احترام الاسم يخضع لنظام خاص، حيث لا يمكن ذكر أسماء وصفات جميع الفنانين المشاركين في العمل، بل يكفي ذكر عنوان الفيلم، واسم الأبطال وأصحاب الأدوار الرئيسية القادرين على جذب الجمهور. وإن كان إتباع هذا الأسلوب في الدعاية يقوم على أسس مالية ويُهدر الاعتبارات المعنوية الأمر الذي كان محل انتقاد الفقهاء[3].

يرجع الاهتمام بالحق في احترام الاسم إلى كونه حقا لازما لممارسة الفنان العازف أو المؤدي على مثال المؤلف مهنته على الوجه الصحيح، لأن الشهرة لا تتحقق إلا من خلال ذكر اسمه وصفته على كل أداء أو تمثيل قام به[4]. لذلك يعتبر بعض الفقه أن اسم المؤدي بالنسبة للجمهور يعد وسيلة للجذب والشهرة ويتفق في ذلك مع العلامات التجارية أو النماذج الصناعية التي تجلب المستهلك لمنتج معيّن دون غيره[5].

---

[1] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 178.

[2] Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955, J .C. P. éd. G. 1955. II, 8678, obs. R. Plaisant.

[3] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 180.

[4] J.-M. Gueguen, *th. préc*, p. 186 : « Le droit à la paternité de l'œuvre, ou de la prestation, est un attribut indispensable à l'exercice correct de la profession d'artiste et de celle d'auteur ».

[5] *Ibid.*

يستحق الذكر، أن القضاء الفرنسي قد اعترف للفنان العازف بالحق في احترام الاسم حتى قبل تنظيمه تشريعيا من خلال العديد من القرارات، حيث أكد مجلس الدولة حقه في الأبوة على أدائه في حكم قديم بتاريخ 20 نوفمبر 1931، كما أكدت محكمة استئناف باريس في العديد من قراراتها السابقة على إصدار قانون 3 جويلية 1985 وكذا قانون الملكية الفكرية الفرنسي الحالي، على أحقية الفنان العازف أو المؤدي في احترام اسمه وصفته والاعتراض على ذكر اسمه على أداء دون موافقته[1].

من الثابت أنه قد توجد العديد من المبررات التي تدفع الفنان العازف أو المؤدي بأن يفضل عدم الإفصاح عن اسمه الحقيقي أو أن يستخدم اسما مستعارا[2] حتى يتعرف مثلا على ردة فعل الجمهور، فمتى كانت إيجابية بادر بالإعلان عن اسمه الحقيقي في كافة أعماله التالية. أو أن إخفائه لاسمه يعود لاعتبارات أخرى قد تكون سياسية، أو عائلية، أو مهنية[3]. وفي كل هذه الحالات يلتزم الجميع باحترام إرادته بعدم الكشف عن اسمه الحقيقي دون موافقته[4].

هكذا، يعود الفضل للقضاء الفرنسي في توفير الحماية للحق في احترام الاسم سواء كان حقيقيا أو مستعارا، حيث تعتبر محكمة السين المدنية أن الاسم المستعار هو أحد عناصر شخصية الفنان العازف والذي يمكنه استخدامه على ألا يكون مخالفا للنظام العام والآداب العامة[5]، فمتى استوفى هذه الشروط كان جديرا بالحماية. وإن كان من

---

[1] تراجع ص. 6 من هذه الأطروحة.

[2] يقصد بالاسم المستعار، ذلك الاسم الوهمي والمختلف عن الاسم الحقيقي الذي يختاره المؤدي لنفسه دون الكشف عن هويته الحقيقية.

[3] من الفنانين المعروفين على الساحة الجزائرية والعربية والذين فضلوا استعمال أسماء مستعارة: الفنانة "وردة الجزائرية" اسمها الحقيقي "وردة فتوكي"، "أم كلثوم" اسمها الحقيقي "فاطمة إبراهيم"، "عبد الحليم حافظ" اسمه الحقيقي "علي شبانة"، "فيروز" اسمها الحقيقي "نهاد حداد". أما على المستوى العالمي فهناك مثلا:

"Fernandel", pseudonyme de "Fernand Joseph Désiré Contandin", acteur français, et "Kirk Douglas", pseudonyme "d'Issur Danielovitch Demsky", acteur américain.

[4] X. Daverat, *op. cit.*, n°11, p. 4: « De la même façon que pour les auteurs, le droit au respect du nom s'étend au pseudonyme, lequel, s'agissant des artistes-interprètes peut être choisi pour désigner un ensemble ou un groupe ».

[5] Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955 *préc. :* «Le pseudonyme est un élément de la personnalité de l'acteur qui se l'est attribué. Il doit être protégé quelles que soit sa durée, sa notoriété, dès lors qu'il n'est pas contraire à la loi, à l'ordre public ni aux bonne mœurs ».

النادر لجوء الفنان العازف أو المؤدي إلى إخفاء اسمه، كما لو اشترك ممثل معيّن غير معروف في فيلم لا يمد للأخلاق بصلة وفضل عدم الكشف عن اسمه حتى لا يرفضه الجمهور عند مشاركته في أعمال أخرى جادة وهادفة[1].

هذا، وأمام صمت المشرع بشأن مصير هذا الحق في حالة عدم الكشف عن الاسم الحقيقي للفنان العازف أو استعماله لاسم مستعار[2]، فلا مفر من تطبيق الأحكام الخاصة بلجوء المؤلف لإخفاء اسمه الحقيقي، بمعنى أن المنتج هو الذي يتولى حماية هذا الحق وفقا للقرينة المنصوص عليها في المواد 23، 25 و92 من الأمر رقم 03-05، وكذا المادة 176 من قانون 82 لسنة 2002 المصري[3]، والمادة L.113-6 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي[4]. كما تجب الإشارة إلى أن الفنان المؤدي قد يفضل في كثير من الأحيان استخدام ما يسمى بالاسم "الفني" ليضمن له الشهرة إما لجاذبيته أو لارتباطه باسم فنان شهير، وهنا يكون للفنان اسم فني مستعار إلى جانب اسمه الحقيقي الجدير بالحماية القانونية.

---

[1]Cass. civ., 3 mars 1982 : *Gaz. Pal.* 1982, 1, pan. p. 244, TGI. Paris, 7 mars 1986, D. 1987, somm. p. 367.

[2]X. Davert, *op. cit.*, n°11, p. 5 : « Néanmoins, il est vrai que les textes organisent les droits des auteurs sur les œuvres anonymes ou pseudonymes. Mais que l'on ne trouve pas de dispositions équivalentes s'agissant des artistes ».

[3]المادة 176 من القانون رقم 82 لسنة 2002 المتعلق بالملكية الفكرية المصري: "يعتبر مؤلف المصنفات التى لا تحمل اسم المؤلف أو التى تحمل اسما مستعارا مفوضا للنشر لها فى مباشرة الحقوق المنصوص عليها في هذا القانون ما لم يعين وكيلا اخر أو يعلن عن شخصه ويثبت صفته .

[4]Art. L. 113-6. C. fr. prpre. intell. : « *Les auteurs des œuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article L. 111-1.*

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 ».

الفرع الثاني: حالات الحق في احترام الاسم متى كان الأداء منفردا أو مشتركا ومدى تأثير التطور التكنولوجي على هذا الحق

للحق في احترام الاسم والصفة بالنسبة للفنان العازف أو المؤدي عدة حالات، فقد يكون المؤدي أحد أعضاء الأوركاسترا، أو إحدى الفرق الفنية أو الكورال، لذا يجب ذكر اسمه وصفته كعازف أول أو قائد أوركيسترا أو غيره، خاصة وأن عمومية النص القانوني الخاص بهذا الحق لا تغطي كافة التطبيقات العملية له، وبالتالي يعود لمحكمة الموضوع البحث في كل حالة متى وقع النزاع. وإذا كان الأداء جماعيا كما في حالة أداء لمصنف أوبيرالي يجمع العديد من المؤدين، فإنه في هذه الحالة ونظرا لأهمية الدور الذي يضطلع به قائد الأوركيسترا أو الفرقة الموسيقية، فإنه يتوجب ذكر اسمه على الأداء حتى وإن لم يظهر عند تنفيذه، وأثناء الحفل وعلى الإعلانات والدعاية السابقة له[1]. ومن ثم، ومتى كان هنالك أكثر من قائد للأوركيسترا وجميعهم قد ساهم في العمل الأوبيرالي، يجب ذكر أسمائهم جميعا وإن ظهر أثناء الحفل أحدهم دون البقية. والواقع أن هذا الأمر يجد تبريره في أن الأداء في هذه الحالة هو نتاج التفاعل بين إبداع جميع قادة الأوركيسترا بجانب الكورال وكذا العازفين المنفردين، بمعنى أن ذكر اسم قائد أو قادة الفرقة يرجع إلى أن حق الأبوة لا يقتصر على من نفذ الأداء ماديا فقط، بل يمتد ليشمل كل المساهمين في العمل[2].

والواقع أن أحكام الحق في احترام الاسم تكون أكثر تعقيدا في حالة اشتراك أكثر من فنان مؤدي في العمل الفني كما في مجال الأفلام[3]، والمسلسلات والفرق الموسيقية والمسرحيات وغيرها، حيث يتعذر ذكر كافة أسماء المشاركين في ذات الترتيب وبنفس الكيفية[4]، فإنه يستحسن في هذه الحالة الاكتفاء بذكر اسم الفرقة الموسيقية والذي يكون

---

[1]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2310, p. 1520.

[2]P. Tafforeau, *op. cit.*, n°458, pp. 404-405 : « La paternité de l'interprétation revient en effet, non seulement à ceux qui fournissent la prestation matérielle, mais à ceux qui ont élaboré la conception musicale de l'interprétation ».

[3]للمزيد من المعلومات حول العمل السينمائي، راجع القانون رقم 11-03 المؤرخ في 17 فبراير 2011، المتعلق بالسينما، ج. ر. 28 فبراير 2011، ع. 13، ص. 14.

[4] V. art. 5 § 1 du Traité de l'OMPI. Sur ce sujet, v. X. Daverat, *op. cit.*, n°12, p. 5 : « Il est possible aussi que les noms des interprètes ne soient pas tous mentionnés, cette solution parait logique, dans la mesure où il ne serait pas raisonnable par exemple, que tout

كافيا لحماية حقوق جميع الأعضاء ولا يستثنى من ذلك إلا العازف المنفرد[1]، حيث يرى جانب من الفقه أنه: "في حالة وجود عازف منفرد بين أعضاء الأوركيستر، لزم الرجوع بشأن كيفية ذكر اسمه إلى الأعراف المهنية المتبعة في هذا الصدد"[2]. هذا، ومتى اشترك عدة مؤدين في فرقة واحدة على اسم يجمعهم مثل فرقة "راينا راي" «Raïna Raï»، أو فرقة « Babylone »، أو على المستوى العالمي على سبيل المثال « Les Beatles »، يعتبر هذا الاسم مِلكا لجميع أعضاء الفرقة الموسيقية[3]، ولا يحق لأحدهم استخدامه دون موافقة البقية ما لم يكن هنالك اتفاق مخالف[4].

من بين الحالات الخاصة بالحق في احترام الاسم بالنسبة للفنان العازف، حالة استخدام الأداء كخلفية « Play back » لأداء آخر، فعند بث مثلا الأغاني في شكل فيديو كليب « vidéo clip »، يتبع ذلك إضافة خلفيات كالأصوات والصور، حيث يتم إحلال شريط مصاحب لحركات المغني « Une bande d'accompagnement»، ويكون الموسيقيون الذين يظهرون مجرد خلفية بشرية « Des figurants »، أو عارضين أكثر من كونهم فنانين[5]. وقد تكون الخلفيات المستخدمة كاملة كما في مجال السينما، إذ يحرك المطرب شفتيه بطريقة متوافقة للتعبير عن كلمات الأغنية التي تكون في الأصل بصوت فنان آخر، ومثال ذلك، قيام الممثلة "صابرين" بتحريك شفتيها بكلمات أغاني "أم كلثوم" في المسلسل الذي يحمل اسمها. ولا شك في أن هذا الأسلوب في الأداء يثير تساؤلا حول الحق في احترام الاسم، فمن من الفنانين سيتم ذكره في العمل الفني بشكل لا يثير الغموض لدى الجمهور، الأمر الذي على أساسه يرى جانب من الفقه أنه "متى كانت

---

phonogramme porte notion des noms de l'ensemble des musiciens de l'orchestre symphonique ».

[1] X. Daverat, *op. cit.*, n°11, p. 4: « Le pseudonyme retenu pour l'usage commun des membres d'un ensemble est indivis entre eux ». v. CA. Paris, 20 janv.1993, aff. *Sony c/ Papolla*, D. 1993, *inf. rap.* p. 117, Cass. civ., 25 janv. 2000, aff. *Gipsy Kings*, JurisData n°2000-000254, D. 2000, p. 299, *concl.* J. Sainte Rose.

[2] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، هامش رقم 1 و2، ص. 189.

[3] Cass. civ., 11 juin 2009, aff. *Parada Lillo* et a. *c/ Carrasco*, JurisData n°2009-048472, Comm. com. électr. 2010, chron. 4, obs. X. Daverat et Légipresse. 2009, n°264, I, p. 130.

[4] Cass. civ., 3 mars 1982 : *Gaz. Pal.*, 1982. 1, pan. p. 244.

[5] P. Tafforeau, *Un an de droits voisins*, Comm. com. électr. n°10, oct. 2016, chron. p. 4, et CA. Paris, 21 juin 2016, aff. *M. Benjamine B., dit C.V. c/ SA Barbara B.* p. 5.

الخلفية الصوتية كاملة، فإننا نكون بصدد أداء جماعي يتم عن طريق المزج بين الأداء الصوتي والبصري، فيكون الأمر ميسورا متى كان هذا العمل من إنتاج شخص طبيعي أو معنوي واحد"[1]، ويجب هنا ذكر اسم صاحب الأداء الصوتي الأصلي إلى جانب اسم صاحب الأداء البصري سواء في مقدمة العمل أو في شكل تترات تظهر على الشاشة أثناء إذاعة الأداء البصري، من أجل إزالة الغموض لدى الجمهور وحماية الحق في احترام اسم الفنان العازف[2].

ونتيجة للتطور الهائل في مجال الاتصالات وفي مجال بث ونشر المصنفات الأدبية والفنية وما يرد عليها من أداء، ظهر الشكل الرقمي للمصنفات أين يتم تحويل الموجات الصوتية إلى وحدات رقمية أو ما يسمى بالأرقام الذكية. وتتحقق هذه العملية عن طريق الكومبيوتر عادة من أجل إجراء معالجة أو معايرة للصوت وحذف ما قد يصاحب التسجيلات من ضوضاء، وكذلك ضبط أو تعديل مستوى الصوت من حيث الصدى أو القوة أو الاهتزازات أو غير ذلك من مكونات الصوت وخصائصه. ولا شك في أن هذه العملية التي يتم من خلالها تحويل الأداء إلى شكل رقمي هي أكثر تعقيدا من عملية المونتاج (Le montage) المعروفة في مجال الأعمال السينمائية والتلفزيونية. ويبدو ذلك التباين بين المونتاج وتحويل الأداء لشكل رقمي في كون هذا الأخير يمكن أن يؤدي إلى تغيير معالم الأداء. على أنه ما يعنينا هنا ليس إقامة تفرقة بينهما وإنما التعرّف على أحكام حق الأبوة في حالة تحويل الأداء من الشكل التقليدي إلى الشكل الرقمي خاصة إذا كان من شأن هذه العملية المشاركة في إبداع أداء جديد[3]. يذهب البعض من الفقه[4]، إلى القول أن حق الأبوة أو الحق في النسب يثبت لصاحب الأداء الأصلي، وهذا الرأي لا يخلو من النقد، أين يصعب في العديد من الأحيان التعرّف على المؤدي الأصلي كما في حالة مزج العديد من الأصوات بما يؤدي إلى تعذر معرفة صاحبه. والواقع أن الحل هنا لا يخرج من فرضين: أولهما، أن يكون الأداء الأصلي متفقا مع الأداء الجديد الرقمي،

---

[1] ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 141.

[2] Cass. civ., 27 mars 1990, D. 1990, IR, p. 102, J .C .P. 1990,1,3478, obs. B. Edelman.

[3] أ. بدر، تداول المصنف عبر الإنترنيت، مشكلات وحلول، دار الجامعة الجديدة للنشر 2004، ص. 12.

[4] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 194.

بحيث لم تتغير معالمه بعد تحويله لشكل رقمي وهنا يثبت حق نسبة الأداء لصاحبه الأصلي. ويتمثل الفرض الثاني في حالة تغيير معالم الأداء الأصلي نتيجة المعالجة الرقمية له، أين ينشأ أداء جديد نتيجة عملية الدمج، فالأداء المثبت على دعامات مادية يتحول إلى مجرد عنصر في المصنف الرقمي وبالتالي لا مجال للحديث عن الحق في الأبوة للفنان العازف أو المؤدي ويكتفي هذا الأخير بالتعويض ماديا بصورة عادلة[1].

والمعلوم أنه في حالة تثبيت الأداء على دعامات مادية، فإن اسم المؤدي وصفته يجب أن يوضع على الأغلفة ووسائل الدعاية بشكل ظاهر، في حين أنه في حالة بث الأداء إذاعيا، فإن صوت الفنان العازف فقط هو الذي يكون مُتاحًا إلى الجمهور، وهنا يتحقق الحق في احترام الاسم عن طريق ذكر اسمه قبل بدء البث الإذاعي أو بعد ذلك، حيث يكون الجمهور على بيِنة من صاحب الأداء ولا يكفي في هذه الحالة شهرة صوت الفنان، لأنها لا تمنع من وقوع الخلط في ذهن المتلقي حول هوية صاحب الأداء[2].

يستحق إعادة الذكر أن الحق في الأبوة يتضمن الحق في احترام الاسم وكذا الحق في احترام الصفة[3]. وهو ما نص عليه المشرع الجزائري من خلال المادة 122 الفقرة الأولى من الأمر رقم 03-05، وكذا نظيره الفرنسي بموجب المادة L.212-2 من تقنين الملكية الفكرية السالف الذكر. إلا أنه لم يشير كل من التشريعين على الصفة التي يجب أن يتميز بها الفنان العازف والتي على أساسها يتمتع بالحق في الاحترام، الأمر الذي أدى إلى بعض الصعوبات في الواقع العملي. ومع ذلك، قد ذهب جانب من الفقه إلى اعتبار أن أنسب تعريف للصفة هو ذلك المستمد من التعريف اللغوي، فهي كلمة ذات أصل لاتيني « *qualitas* »، وقد ورد تعريفها في القواميس الفرنسية بأنها "تلك الألقاب التي يكتسبها الشخص بسبب أصله، مهنته، مهمته، ومركزه"[4]. فالصفة هي تلك الألقاب

---

[1]P. Tafforeau, *th. préc.*, n°475, p. 414.

[2]Art. 12 al. 2 de la convention collective de la radio, et art. 5 al. 1 du Traité de l'OMPI *préc*. V. aussi, TGI Paris, 26 nov. 1997, R. I. D. A. juill. 1998, p. 284.

[3]المادتان 23 و25 من الأمر رقم 03-05 بالنسبة للمؤلف. أنظر أيضا، ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 428، ص. 471 و م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 169.

[4]P. Tafforau, *th. préc.*, n°437, p. 388, et O. Bloch , *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F., 8ème éd., v. *qualité* : « Les dictionnaires de référence définissent la *qualité* comme le titre que l'on porte en raison de sa naissance, de sa charge, de sa profession et de sa position ».

التي يكتسبها الشخص من جراء العمل المتواصل والجاد في المجال الفني، وقد تتعدد الصفات التي يتمتع بها الفنان العازف، ففي المجال الموسيقي قد يكون الفنان عازفا منفردا ثم يصبح مايسترو مثلا.

وبالتالي، يتحقق الضرر بالحق في احترام الصفة متى لم تذكر أو عندما تذكر صفة غير تلك التي يتمتع بها الشخص[1]، على أنه ومتى تعددت هذه الصفات، فإن الحق في الاحترام حسب رأي جانب من الفقه[2] يقتصر على الميزات التي تكتسب من وراء الحصول على مؤهلات علمية تتعلق بالعمل الفني، كالشهادات الممنوحة من قبل المعهد الوطني للموسيقى. والمعلوم أن الحق في احترام الصفة المنصوص عليه في القانونين الجزائري والفرنسي، يجب تفسيره تفسيرا ضيقا، فلا يعتبر إخلالا بهذا الحق إلا الخطأ المميز والظاهر، وذلك لكثرة الصفات التي يمكن أن يتمتع بها المؤدي والتي قد لا يكون الآخرين على دراية بها. وعلى ذلك، فإنه يجب أن يكون خطأ المتعهد واضحا ومميزا، بمعنى ألا تكون صفة الفنان العازف محل خلاف أو نزاع أو مجهولة بالنسبة للغير. فعلى سبيل المقارنة وإن كان المشرع المصري لم ينظم هذا الحق[3]، ومع ذلك لو اشترط المؤدي على المنتج أو المتعهد ذكر اسمه وصفته بطريقة معينة، فإن أي إخلال بهذا الالتزام يشكل خطأ عقديا موجبا للمسؤولية.

---

[1] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، المرجع السابق، رقم 361، ص. 488.

[2] H. Desbois, *op. cit.*, n°419, p. 513.

[3] م. الأمين الرومي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية 2009، ص. 172 و173: " ليس عدم إشارة المشرع المصري إلى الحق في احترام الصفة إنكارا لهذا الحق للفنان، فهو أمر بديهي أن يذكر اسم وصفة وطبيعة الدور الذي يقوم به، وإلا كان له الحق بالمطالبة بإظهار صفته بجانب اسمه مع حقه في التعويض إن اقتضى الأمر".

المطلب الثاني: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه ومضمون الحقوق المرتبطة به

اهتمت معظم القوانين الدولية والوطنية الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالحق في احترام سلامة المصنف بالنسبة للمؤلف والحق في احترام الأداء بالنسبة للفنان العازف.

يتمثل الحق في احترام المصنف في أن للمؤلف حق نافذ في مواجهة الكافة يتيح له القيام بدفع أي اعتداء على مصنفه بشكل يؤدي بالإساءة لسمعته الأدبية، سواء بإضافة أو حذف أو تعديل بعض الأفكار التي يحتوي عليها مصنفه على أساس أن هذا الحق يعتبر من الحقوق اللصيقة بشخصيته[1]. هذا ما جاءت به المادة 25 من الأمر رقم 03-05 بنصها على أنه: "يحق للمؤلف اشتراط احترام سلامة مصنفه، والاعتراض على أي تعديل يدخل عليه أو تشويهه أو إفساده إذا كان ذلك من شأنه المساس بسمعته كمؤلف أو بشرفه أو بمصالحه المشروعة". ومن ثم، لا يعد التعديل في مجال الترجمة اعتداءا إلا إذا أغفل المترجم الإشارة إلى مواطن الحذف والتغيير أو أساء بعلمه إلى سمعة المؤلف ومكانته[2].

يقتضي الحق في احترام سلامة المصنف احترامه من ناحية الشكل، والمضمون والعنوان، واحترام الإطار المكاني للمصنف[3]. أكثر من ذلك، حيث ذهب القضاء الفرنسي إلى حماية روح المصنف في العديد من الاجتهادات القضائية كما في حالة ما إذا كان المساس أو الاعتداء لم يؤدي إلى التعديل في المصنف، بل إلى الحط من القيمة الأدبية له[4]. ويفرض الحق في احترام الإنتاج الفكري حسب جانب من الفقه "أن تكون لهذا الأخير إمكانيات لحماية مؤلفاته ضد كل تغيير، أو تشويه، أو إفساد، أي ضد كل عمل

---

[1] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 59.

V. CA. Paris, 27 oct. 1988, J. C. P. éd. G. 1990, I, 3433, B. Edelman.

[2] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، رقم 298، ص. 375.

[3] A. Lucas-Schloetter, *op. cit.*, n°5, pp. 3 et 4.

[4] CA. Paris, 28 fév. 2007, RTD com. 2007, p. 352, obs. F. Pollaud-Dulian., et TGI. Paris, 20 sept. 2011, aff. *Giacometti*, Propr. intell. 2011, p. 394, obs. A. Lucas.

يمكن أن يمس بشهرته أو بشرفه أو بمصالحه المشروعة"[1]، وفي هذا المضمار ولتأييد موقفه لاحظ نفس الفقه أن المشرع قد نص صراحة على أنه: "لا يمكن للناشر أن يدخل تعديلات على المصنف، بتصحيح أو إضافة، أو حذف إلا بموافقة من المؤلف[2]. كما لا يمكن عرض المصنفات المحمية قانونا بأي طريقة كانت إلا بعد الحصول على ترخيص مسبق من صاحبها الشرعي أو من يمثله"[3].

تأسيسا على ذلك، ومن أجل الإحاطة بمضمون الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه، سيتم بيان أحكام الحق المعنوي للفنان العازف في احترام الأداء (الفرع الأول)، ثم مضمون الحقوق المرتبطة بهذا الحق (الفرع الثاني).

الفرع الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه

يتمتع الفنان العازف بالحق في احترام الأداء بجانب حقه في احترام اسمه وصفته، وهو ما نص عليه المشرع من خلال مضمون المادة 112 الفقرة 2 من الأمر رقم 03-05، جاء فيها، عند الحديث عن الفنان، وعلى مثال ما جاء به بالنسبة للمؤلف: "وله الحق في أن يشترط سلامة أدائه، والاعتراض على أي تعديل أو تشويه أو إفساد من شأنه أن يسيء إلى سمعته كفنان أو إلى شرفه"[4].

والواقع أن الحق في احترام الأداء يحظى بأهمية بالغة أيا كان شكل الأداء أو التمثيل ومضمونه، كونه يمس أطراف عديدة كالمنتج والمخرج وباقي المؤدين المشاركين في العمل الفني، حيث يعتبر من أهم سلطات الحق المعنوي، إذ بدونه تتعرض حقوق ومصالح المؤدي الأدبية والمالية للخطر الشديد. ونظرا لهذه الأهمية اهتمت منظمة العمل

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 428-2، ص. 472 و473.

[2] المادة 90 من الأمر رقم 03-05 والمادة 91 من الأمر رقم 97-10 والمادة 46 من الأمر رقم 73-14.

Comp. avec arts. 56 al. 2 de la loi n°57-298 et L.132-11 al. 2 C. fr. propr. intell.

[3] أنظر المادتين 99 و100 من الأمر رقم 03-05 والمادتين 100 و101 من الأمر رقم 97-10 والمادة 55 من الأمر رقم 73-14.

En ce sens, v. art. L.132-18 al. 1 C. fr. propr. intell.

[4] V. art. L. 212-2. al. 1er C. fr. propr. intell. : « *L'artiste-interprète à le droit au respect de son nom, de la qualité et de son interprétation* ».

تراجع كذلك المادة 155 ف. 2 من قانون الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002.

الدولية مند سنة 1951 بهذا الحق، فجاء في تقرير اللجنة الاستشارية للعمال وأصحاب الأعمال في المجال الفكري أنه: "من المهم للفنان العازف أو المؤدي أن يذكر اسمه على الأداء وأن يرتبط به وألا يتعرض هذا الأداء لأي تحريف أو تشويه يضر به"[1]. وقد بررت منظمة العمل الدولية حماية حق الفنان العازف في احترام أدائه أو تمثيله على أساس أن هذا الحق يمثل حماية للقيمة الاقتصادية لذلك الأداء عن طريق عدم السماح بالمساس به بما يؤثر سلبا على سمعة الفنان وعلى القيمة الاقتصادية والفنية لإبداعاته[2].

مما لا شك فيه، أنه يوجد ارتباط بين سلطات الحق المعنوي للمؤلف وتلك الخاصة بالفنان المؤدي أين يصعب أحيانا التمييز بينها أو فصلها عن بعضها البعض[3]. فتقرير الكشف عن الأداء للجمهور يستلزم أيضا احترام هذا الأداء، وعليه إذا تم إخراج أوبرا معينة على خلاف التصور الفني للمؤدي أو المغني، فإن ذلك يمثل اعتداءا على هذا الأداء متى لم تحترم الشروط التي وضعها الفنان بشأن كيفية توصيل الأداء إلى الجمهور، بمعنى أن عدم احترام شروط تقرير الكشف عن الأداء للجمهور يتضمن في ذات الوقت اعتداء على الحق في احترام الأداء[4]. ويترتب على ذلك أن للفنان العازف حسب هذا الرأي تأسيس دعواه على المساس بكلا الحقين وإن كان تأسيس دعواه على الإضرار بالحق في تقرير الكشف يثير جملة من الإشكالات[5]، خاصة وأن المشرع لم ينص صراحة على تمتّع الفنان العازف بهذا الحق كما فعل بالنسبة للمؤلف، الأمر الذي كان ولازال مصدر جدل فقهي واسع[6].

---

[1] تقرير صادر عن منظمة العمل الدولية بجنيف عام 1951 السالف الذكر.

[2] J.-M. Gueguen, *th. préc.*, p. 278: «Il parait donc important pour lui (*l'exécutant*) que son nom soit attaché au produit de son travail, et que celui-ci ne subisse aucune déformation, mutilation, ou alternation préjudiciable ».

[3] S. Grégoire, *Exercices des droits des auteurs, Droit moral, Droit au respect*, Juriscl. P. L. A. fasc. 05-2002, n°1, pp. 3 et s.

[4] P. Tafforeau, *th. préc.* n°497, p. 432.

[5] *Ibid.*

[6] كما سيتم بيانه في ص 118 من الأطروحة.

وبالرجوع إلى القضاء الفرنسي القديم، لم يكن يعترف للفنان العازف بالحق في احترام أدائه[1]، غير أنه ونظرا لأهميته، استطاع منحه بعض الحقوق مستندا في ذلك إلى الحقوق الشخصية[2] (وهذا أمر منطقي لأنه لم تكن توجد آنذاك أحكام متعلقة بأصحاب الحقوق المجاورة). على أنه يلاحظ إقراره للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه حتى قبل النص عليه من طرف المشرع من خلال العديد من القرارات[3]، كالحكم الصادر عن محكمة نانتير (Nanterre) بتاريخ 25 أكتوبر 1977، حيث قررت المحكمة أنه من حق الفنان المؤدي الاعتراض على أي تشويه أو تحريف أو تعديل للأداء أو التمثيل بدون إذن كتابي من صاحبه[4]. كما أكدت محكمة باريس في حكمها الصادر في 10 يناير 1990، على حق احترام الأداء، وتتلخص وقائع القضية في أن هنالك فيلم غنائي تم إنجازه انطلاقا من أوبرا « Boris Godounov »، أين تم التنازع عن حق استخدام التسجيل الذي قام به قائد الأوركسترا في فيلم غنائي لصالح شركة « Erato Disque »، التي تنازلت بدورها عن هذا الحق إلى شركة « Erato Film ». وقد ورد التنازل على مدة ساعة وأربعون دقيقة من إجمالي مدة الأوبرا وهي ثلاثة ساعات وأربعون دقيقة، ولذا اعترض قائد الأوركيسترا على تجزئة الأوبرا ولكنه لم يهتم أحد بتلك الاعتراضات، كما تم إضافة أصوات إلى التسجيلات في مشاهد لم تظهر في النسخة

[1]Trib. civ., Seine, 23 juill. 1902, *Gaz. Pal.* 1903, I, p. 520, et Trib. civ., Seine, 9 nov. 1937, *Gaz. Pal*. 1938, I, p. 230, D. A. 1940, p. 119 : « Le droit moral du synchronisateur dont on a reproduit la voix n'est nullement lésé, parce que son travail est représenté indépendamment des images qui l'accompagnent au cinéma, que cette circonstance ne peut diminuer en rien la valeur intrinsèque de son jeu, étant même susceptible, dans certain cas, de couvrir au contraire les fautes qui décèleraient, au cinéma, un synchronisme imparfaitement réalisé ». V. aussi, CA. Paris, 24 déc. 1940, J. C. P. éd. G. 1941, II, obs. H. Desbois.

[2]Trib. com. Seine, 19 déc. 1896, D. 1896, p. 509, et Trib. civ. Seine, 19 févr. 1955, *préc.*, obs. H. Desbois : « Le droit de ne paraître que dans des films et sous des aspects ou personnalités qu'il estime conformes à ses convenances artistiques et à l'intérêt de sa carrière, sans qu'il puisse lui être opposé un usage quelconque ».

[3]X. Daverat. *op. cit.*, n°14, p. 6 : « On peut considérer que c'est par une décision du tribunal civil de la Seine du 23 avril 1937, que le droit moral fait son apparition en tant que tel » : Trib. civ. Seine, 23 avr. 1937, J. C. P. éd. G 1937, II, 247, *concl.* Raimboult, p. 57, note Toulemon.

[4]TGI Nanterre, 25 oct. 1977 et TGI Paris, 19 janv. 1977, R. I. D. A. janv. 1978, n°95, p. 176 : « La jurisprudence se base aussi sur l'atteinte à la réputation artistique de l'artiste pour intervenir dans le domaine qui est devenu celui du droit au respect de l'interprétation ».

الأصلية الخاصة بالأوركيسترا أو ما يسمى بـ « Le livret » . وقد أقرت محكمة باريس بحق الفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه وفي الرقابة على وسيلة استخدام وتوصيل الأداء إلى الجمهور، على أنها قررت التخفيف من هذا الحق في مجال المصنفات السينمائية، حيث يقتضي الفن السينمائي إجراء بعض التعديلات لنجاح الفيلم. ومعنى ذلك أن حق احترام الأداء والحق المعنوي للفنان العازف عموما يجد حدوده عند حق مؤلف الفيلم وهذا عملا بمبدأ سمو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة[1].

أولا: التعديلات الواردة عن الأداء بين الجواز والمنع

يمكن أن يتخذ الاعتداء على الأداء صورا عديدة يصعب حصرها[2]، على أن أخطر صور الاعتداء تتمثل في إضافة بعض المشاهد أو وضعها في غير موضعها المتفق عليه أو في تشويه الأداء أو تحريفه[3].

1-الحالة الأولى: إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها

قد يتمثل الاعتداء على حق احترام الأداء في إضافة بعض المشاهد التي تم تصويرها في ظروف عادية إلى فيلم يمس بالآداب العامة بطريقة تخدع الجمهور وتوحي بأن الفنان العازف أو المؤدي والذي أدّى هذا المشهد قد قام به بناءا على رغبته، وهو ما يؤدي بإلحاق ضرر جسيم بسمعته الأدبية والفنية[4]. ولا شك في أن هذه الصورة من صور الاعتداء يمكن أن تقع بالنسبة للأداء المثبت على دعامات مادية كالشرائط أو أقراص المسلسل أو الفيلم السينمائي، في حين لا يمكن حدوثها بالنسبة للمشاهد الحية كالأداء المسرحي المباشر أو الحفل الذي يُذاع مباشرة على الهواء. وعلى ذلك، فإن الأعمال

---

[1]TGI Paris, 10 janv. 1990, D. 1991, p. 206, note B. Edelman, D. 1991, somm. p. 99, obs. C. Colombet, R. I. D. A. juill. 1990, p. 318, Sur ce point, v. X. Daverat, *L'impuissance et la gloire, Remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes interprètes,* D. 1991, *chron*, p. 93.

[2]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 203.

[3]Ch. Caron, *op. cit.*, n°557, p. 440 : « La jurisprudence connaît régulièrement des affaires qui sanctionnent par exemple, la modification non autorisée d'une interprétation, ou l'utilisation d'une interprétation dans un environnement inadéquate ».

[4]CA. Paris, 19 sept. 2001, aff. *Sté Orphée Production et a. c/ Constorts Brel,* R. I. D. A. janv. 2002, p. 304.

السينمائية بصفة خاصة تعد المجال الخصب لمثل هذه الأفعال وذلك بسبب شيوع استخدام الحيل والخدع الفنية[1]. تبعا لذلك، يجب التنويه إلى أن كل تعديل في وضع المشاهد أو الإضافة إليها لا يعد بالضرورة اعتداءا على حق الفنان العازف في احترام أدائه أو تمثيله، إذ، يجب التوفيق بين حق احترام الأداء وحق المخرج في الإبداع والابتكار، كما يجب عدم الخلط بين إضافة أو حذف المشاهد وبين عملية المونتاج الذي يتم وفقا للأصول الفنية السليمة[2].

أ- أهمية التوفيق بين حرية المخرج في الإبداع والحق في احترام الأداء

لا شك أن الحرص على حماية الأداء لا يجب أن يؤدي إلى المساس بحق المخرج في الإبداع وإدارة العمل بالأسلوب الفني والعلمي الذي يراه مناسبا. على أنه وفي حالة قيام المخرج بحذف بعض المشاهد في سبيل تكوين التصور الفني النهائي والمتكامل للعمل، فإنه يلزم الحصول على موافقة المؤلف والفنان العازف، حتى لا يترتب على ذلك الحذف الإخلال بروح المصنف وقيمة الأداء بما يؤثر على سمعة المؤلف والمؤدي الأدبية والفنية. فإذا كان من حق المخرج أن يقوم بإجراء بعض التعديلات على العمل الفني، فإن هذه التعديلات يجب أن يكون هدفها الارتقاء بالعمل الفني وزيادة قيمته في نظر الجمهور[3]. وهذا لا يعني ترك كل الحرية للمخرج للقيام بما يشاء بالعمل دون ضوابط أو حدود. وإنما عليه بالالتزام بما فيه صالح له وللقواعد والتنظيمات التي وضعها المشرع[4].

---

[1]CA. Versailles, 14 oct. 2004, aff. *Sté de conception de presse et d'éditions c/ Tonya Lynn Kinzinger*, Légipresse 2005, n°220, I, p. 49.

[2]X. Daverat, *op. cit.*, n°15, p. 6 : « Le tribunal a considéré que ces variations de volume étaient rendues nécessaires par les exigences de l'art cinématographique, et n'étaient pas constitutive d'une atteinte au droit moral. Les nécessités de l'utilisation d'une interprétation comme bande-son permettent de modifier certains caractères de celle-ci ».

[3]ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 144:" وبالتالي إتاحة حرية الإبداع للمخرج لا تمثل اعتداءا على حق احترام أداء الفنان، طالما أن هذه الحرية الممنوحة للمخرج لم تخرج عن الإطار الأخلاقي".

[4]P. Tafforeau, *th. préc*, p. 487.

ب- التمييز بين حذف المشاهد أو إضافتها وبين المونتاج

تتميز عملية المونتاج عن إضافة أو حذف بعض المشاهد، حيث تتطلب العملية الأولى إتباع خطوات تقنية معقدة بجانب أنها تعد أعم وأشمل من مجرد حذف أو إضافة البعض من المشاهد. هذا، وتعتبر عملية المونتاج موافقة للقانون متى تمت وفقا للأصول العلمية والفنية الواجبة الإتباع[1]. ويتوقف نوع المسؤولية المدنية وما إذا كانت عقدية أو تقصيرية في حالة التجاوز على ما إذا كان هنالك عقد يربط المنتج بالفنان العازف من عدمه، هذا ويعد المنتج المشارك (Le coproducteur)، مسؤولا تقصيريا إذا كان لم يتعاقد مباشرة مع المؤدي الذي تم الاعتداء على أدائه أو تمثيله. وهو ما أكدت عليه محكمة باريس في حكمها الصادر بتاريخ 20 أبريل 1976 حيث تعاقد منتج سويدي مع مجموعة من المؤدين ثم قام منتج مشارك فرنسي بإعداد نسخة فرنسية للفيلم تم خلالها تحريف الأداء[2]. ويذهب جانب من الفقه، إلى أن إضافة بعض المشاهد التي تغيّر من طبيعة المصنف والأداء بشكل يؤدي بالجمهور إلى الوقوع في الخلط حول طبيعة مشاركة الفنان، فإن ذلك لا يعد من قبيل المونتاج، بل يعتبر حذفا أو إضافة للبعض من المشاهد والذي يشكل مساسا بحق المؤدي في احترام أدائه[3].

يثور التساؤل عما إذا كان من شأن بث الإعلانات التجارية أثناء عرض أحد الأفلام أو المسلسلات يمثل اعتداءا على الحق في احترام الأداء من عدمه؟، حيث يترتب

---

[1] J.-M. Gueguen, *th. préc.*, p. 293 : « Il semble que l'insertion des séquences publicitaires dans une œuvre audiovisuelle consiste à fragmenter et entrecouper cette œuvre, mais on ne peut pas dire qu'il y a une amputation car aucun passage n'est retiré du film ». V. aussi, Cass. soc. 10 juil. 2002, aff. *J. Tenenbaum c/ Sté Universal Music*, JurisData n°2002-015183, R. I. D. A. janv. 2003, p. 339, J.C.P éd. G. 2003, II, 10000, note Ch. Caron, CA. Versailles, 7 avr. 2004, aff. *J. Tenenbaum c/ Sté Universal Music*, JurisData n°2004-244043, Comm. com. électr. 2004, comm. 9, note Ch. Caron, Propr. intell. 2004, n°13, p. 927, obs. A. Lucas, RTD com. 2004, p. 735, obs. F. Pollaud-Dulian, D. 2005, p. 1483, obs. P. Sirinelli.

[2] TGI. Paris, 20 avr. 1976, D. S. 1977, p. 610, note R. Lindon.

[3] M. Bourdarot, *op. cit.* p. 2 : « l'altération ou la dénaturation de l'interprétation porte atteinte au droit moral de l'artiste », aff. *Jean Ferrat*, Cass. soc. 8 fév. 2006, JurisData n°2006-032093, J. C. P. éd. E. 2006, 1654, note C. Alleaume, D. 2006, p. 1172, note P. Allaeys, J. C. P. éd. G. 2006, II, 10078, note T. Azzi : « Le respect dû à l'interprétation de l'artiste interdit toute altération ou dénaturation ».

على تكرار إذاعة مثل هذه الإعلانات تشويه للعمل وتشتيت لانتباه الجمهور بما يقلل من القيمة الفنية له ويؤثر على السياق الطبيعي للأحداث[1].

لا يمكن اعتبار الإعلانات التجارية من قبيل المونتاج، فهي لا تؤدي إلى حذف أو إضافة المشاهد، وإنما هي رسائل إعلانية تتخلل عرض العمل الفني دون الإنقاص منه أو الإضافة إليه. هذا، وفيما يخص حق الفنان العازف في الحصول على تعويض نتيجة الإخلال بالسياق الطبيعي للعمل وإهدار قيمته الفنية في نظر الجمهور بسبب كثافة تخلل الإعلانات التجارية لعرض هذا العمل، لا بأس من الإشارة إلى أن عائد هذه الإعلانات يمثل موردا هاما للجهة القائمة بالعرض سواء السينما أو التلفزيون أو منتجي الفيديو، حيث يمكن القول بأنه الدخل الرئيسي لهيئات البث الإذاعي والتلفزيوني ودور العرض السينمائي، على أن ذلك لا يعني الانحياز للاعتبارات المالية والاقتصادية على حساب حقوق ومصالح المؤدين المشاركين في هذا العمل وإنما يجب التوفيق بين مصالح الفئتين. ويُستفاد من ذلك أنه من حق الفنان العازف الحصول على تعويض عادل في حالة تغليب الجانب المادي على قيمة العمل وجودته وضرورة عرضه وفقا للسياق الطبيعي للأحداث خاصة إذا كان ذلك قد تم بسوء نية وبقصد الإضرار بالعمل الفني[2].

إن المونتاج هو عملية التنسيق بين عدة مشاهد وصولا للشكل النهائي اللائق بالعمل الفني. وتختلف تلك العملية عن مجرد قطع أو حذف بعض المشاهد التي تتم عن طريق تجزئة الأداء وإخفاء جزء منه عن الجمهور حتى يصل إليه العمل بشكل مناسب. والأصل أن المونتاج أو قطع بعض المشاهد يعتبر عملا مشروعا لإعداد النسخة التجارية للعمل الفني، ويجوز للفنان العازف الاعتراض على هذه العملية إذا ترتب على ذلك تشويه مضمون الأداء وتحريفه وتغيير صبغته أو طبيعته. وتعد عملية المونتاج مشروعة متى كان الهدف منها التنسيق بين المناظر والمشاهد وإزالة التعارض القائم بينها، بحيث يتم

[1]J.-M. Gueguen, *th. préc*. p. 293, Cass. civ., 31 janv. 2018, n°16-23.591, Comm. com. éléctr. 2018, chron. 11, n°4, obs. P. Tafforeau.

[2]ش. الشلقامي، المرجع السابق، ص. 145: "وترتيبا على ذلك، نرى من جانبنا أن كثرة الإعلانات التجارية التي تبثها هيئات الإذاعة أثناء عرض الأفلام أو المسلسلات، تؤدي إلى المساس بالحق في احترام أداء الفنان...وإذا كانت هيئات الإذاعة تهدف إلى تحقيق مكاسب مالية، لا ينبغي أن تجعل الأولوية للاعتبارات المالية التي قد تؤثر عن جودة وقيمة العمل الفني".

ترتيبها على النحو الوارد في السيناريو بالإضافة لمطابقة الصوت مع الصورة (Juxtaposition)، بالشكل الذي يضمن نجاح العمل الفني وحسن استقبال الجمهور له. على أنه وإذا خرجت عملية المونتاج عن السياق السابق، فإنها تمثل اعتداءا على الحق في احترام الأداء وهو ما يعطي للفنان العازف الحق في الاعتراض والمطالبة بالتعويض[1].

2- الحالة الثانية: تشويه أداء[2] الفنان العازف أو المؤدي

تمثل الصورة الثانية من صور الاعتداء على الأداء في تشويهه، كما في حالة إحلال صوت شخص في فيلم صامت مع صورة مؤدي آخر عند تحويل هذا الفيلم إلى فيلم ناطق، مع عدم الإشارة إلى ذلك حتى يكون الجمهور على بيّنة من حقيقة صاحب الصوت وصاحب الصورة تجنبا للخلط أو اللبس[3]. والواقع أن إضافة الصوت أثناء عملية الدوبلاج (Le doublage) خاصة عند إذاعته بلغة أخرى غير لغته الأصلية هي مسألة واضحة ولا تثير اللبس لدى الجمهور الذي يعلم عادة أن ما يشاهده نسخة غير أصلية للعمل الفني. وعلى ذلك، ليس للفنان حق الاعتراض إلا إذا كانت عملية الترجمة غير دقيقة مما يؤدي إلى تشويه النسخة الأصلية[4]. وأيا كانت صور الاعتداء على الأداء أو التمثيل، فإنه يجب أن يكون واضحا وقاطعا. وعلى ذلك، فإن مجرد بث شريط فيديو حول مؤلف موسيقي متوفي لا يعتبر مساسا بالأداء خاصة إذا لم يكن هذا الشريط يتعرض للفنان الذي أدّى أعمال هذا المؤلف أو تعرض لذكراه[5].

---

[1] P. Tafforeau, Comm. com. éléctr. n°10, oct. 2016, *chron*. 11, p. 4, *préc*.

[2] F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2311, p. 1522 : « Il peut ainsi protester contre les utilisations, diffusions, adaptations, retraits, captures, adjonctions, ou autres changements qui déforment ou mutilent sa prestation ».

[3] CA. Paris, 28 avr. 2003, aff. *O. Ventura et a. c/ C. Lelouch,* JurisData n°2033-215499, Comm. com. électr. 2003, comm. 9, note Ch. Caron, LPA 19 janv. 2004, p. 12, note X. Daverat.

[4] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 213.

[5] X. Daverat, *op. cit.*, n°13, pp. 5 et 6 : « La diffusion d'une vidéocassette qui reproduit le plan consacré à un auteur compositeur décédé ne porte pas atteinte aux droits de l'artiste-interprète, dès lors qu'il n y a pas eu atteinte à l'interprétation et à la mémoire de celui-ci ». V. CA. Paris, 16 mai 1991, JurisData n°1991-022077.

ثانيا: حدود الحق في احترام الأداء في علاقة الفنان العازف بالمؤلف وفي علاقته مع باقي أصحاب الحقوق المجاورة

إذا كان المشرع قد أكد على حق الفنان العازف أو المؤدي في احترام أدائه، فإن ذلك لا يجب أن يؤدي إلى الإضرار بحقوق المؤلف وكذلك بحقوق باقي أصحاب الحقوق المجاورة المشاركة في العمل الفني.

1-الحق في احترام الأداء في علاقة الفنان العازف بالمؤلف

يرتبط الأداء ارتباطا وثيقا بالمصنف الذي يرد عليه والذي يكون محلا له[1]. لذا، يتوجب على الفنان العازف أن يكون أمينًا وصادقا في علاقته بالمؤلف، بمعنى أن نطاق حق احترام الأداء يكون محدودا في علاقة المؤدي بالمصنف[2]، على أن احترامه يعتبر فكرة نسبية متطورة تتغير بحسب نوع المصنف وطبيعة الأداء الوارد عليه. ومثال ذلك، أنه قد يكون من مصلحة المؤلف الموسيقي أن يقوم العازف بإضافة نغمة معينة تزيد من قيمة اللحن أكثر مما لو التزم المؤدي بحرفية "النوتة" الموسيقية، وفي مجال الأداء المسرحي أيضا قد يترتب على إضافة الممثل لجملة معينة للنص زيادة تقبُل الجمهور لها ووضوح دلالاتها على المقصود من النص الأصلي. بمعنى آخر، فإن احترام المصنف من جانب الفنان العازف لا يمنع هذا الأخير من الإبداع والابتكار مع الأخذ بعين الاعتبار مبدأ سمو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة عند تعارضها مع بعضها البعض[3].

وتجدر الإشارة إلى أن الاعتداء على المصنف قد يتضمن بدوره اعتداءا على الأداء، كما في حالة المبالغة في بث الإعلانات التجارية أثناء عرض الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني بما يؤدي إلى ضياع فكرة أو سياق الفيلم وفقدان الجمهور للتركيز واستحالة فهم هدف العمل الفني بما فيه من إهدار لقيمته. ومن ذلك أيضا، بثه على دعامة مادية معابة

---

[1]F. Pollaud-Dulian, *op. cit*, n°2327, p. 1533 : « Une autre particularité notable du droit moral de l'artiste-interprète tient à la subordination de l'interprétation à l'œuvre interprété ».

[2]TGI Paris, 23 avr. 1997, R. I. D. A. juill. 1997, p. 366.

[3]P. Tafforeau, *th. préc*., n°572, p. 496.

أو إضافة ضوضاء وتشويش للدعامة التي تم تثبيت إحدى الأغاني عليها مما يتسبب في تشويه العمل ككل وعدم إمكان فهم الكلمات أو الاستمتاع باللحن. ففي كل هذه الحالات نكون بصدد الاعتداء على المصنف والأداء في ذات الوقت[1].

2-حق احترام الأداء في علاقة الفنان العازف بباقي أصحاب الحقوق المجاورة

من المعروف أن الفنان العازف يتعاون مع باقي أصحاب الحقوق المجاورة كمنتج الفيديوغرام أو هيئات البث الإذاعي والتلفزيوني في سبيل توصيل الأداء أو التمثيل الذي يرد على مصنفات سابقة الوجود. ومثال ذلك أدائه لألحان موسيقية لملحن معيّن أو غنائه لكلمات قصيدة شعرية ما، ويتم تثبيت ذلك على دعامات مادية أو إلكترونية رقمية. ولما كان المؤدي يشغل مكانا وسطا بين المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى بفضل ما له من حق معنوي، فإن الاعتداء الذي يقع على حق احترام الأداء من جانب أحد أصحاب الحقوق المجاورة أو تعارض هذا الحق مع حقوقهم، فإن الأولوية تكون للحق المعنوي للفنان العازف، أي على هذه الفئة الاستجابة في تعديل الفيديوغرام أو الفونوغرام أو البرنامج السمعي البصري متى وقع الاعتداء على الأداء. ومتى وقع ذلك من الغير، فإن القضاء قد ينحاز للاعتبارات الاقتصادية على حساب سلطات الحق المعنوي وهو ما يعد إجحافا حسب جانب من الفقه بحقوق الفنان العازف[2].

الفرع الثاني: الحقوق المرتبطة بالحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

يرتبط بالحق المعنوي للفنان العازف حقوق أخرى يعتبرها البعض من الفقه من قبيل الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ولعل من أبرزها الحق في الصوت والحق في الصورة (أولا). كما يرتبط بالحق المعنوي للفنان المؤدي أيضا حقه في اختيار المخرج والموافقة على السيناريو (ثانيا) والحق في رفض بث بعض المشاهد (ثالثا). وسنحاول فيما يلي بيان تلك الحقوق

---

[1] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 217.

[2] ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 145: "حيث أن الأولوية يجب أن تكون لحقوق فنان الأداء بغض النظر عن أية اعتبارات مادية أخرى".

أولا: حق الفنان العازف في الصورة وفي الصوت

يرتبط حق الفنان العازف أو المؤدي على صورته بحقه في الاسم، فإذا كان اسم المؤدي خاصة الممثل والمغني يمثل محورا هاما يتجمع حوله الجمهور، فإن صورة الفنان أيضا بجانب صوته يمثلان عنصران أساسيان لاكتسابه الشهرة والانتشار[1]. ولا شك في أن تطور تقنيات ووسائل إنتاج المصنفات وتثبيتها خاصة في مجال المصنفات السمعية البصرية قد أدى لارتباط صوت الفنان وصورته وسهولة الاعتداء عليهما.

1-الحق في الصورة

إن أهمية الحق في الصورة تختلف بحسب النشاط الإبداعي الذي يمارسه الفنان العازف، فالحق على الصوت بالنسبة للمطرب أكثر أهمية من الحق في الصورة بالنسبة للممثل. ويترتب على تمتّع المؤدي بالحق في الصورة عدم جواز استخدام هذه الصورة بدون إذن صريح منه[2]، وإن كان يجوز في البعض من الحالات نشر صور الفنان دون حاجة لإذنه متى كان هذا النشر يرتبط بحياته العامة أو بنشاطه المهني وليس بحياته الخاصة[3]. ومثال ذلك، نشر صورة الفنان حالة حصوله على جائزة معينة أو مشاركته في احتفال عام أو أثناء نشر أخباره الفنية متى كان ذلك في إطار الإعلام وبث الأخبار وهو ما يفيد الفنان العازف تواصله مع الجمهور[4].

ومن التطبيقات القضائية للاعتداء على الحق في الصورة، مشاركة أحد عارضات الأزياء في عرض للأزياء ثم قامت شركة الإنتاج باستخدام صورتها في فيلم مخالف للآداب العامة وذلك دون موافقتها، وهو ما يشكل إخلالا بالحق في الصورة الذي هو حق مطلق ويستلزم إذن صريح من الفنان العازف حتى يكون استعماله مشروعا[5].

---

[1]TGI. Paris 14 mai 1974, aff. *Carole Laure,* R. I. D. A. juill. 1974, p. 147, obs. M. Gautreau et P. Lette.

[2]J.-M. Gueguen, *th. préc.*, p. 216.

[3]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2313 , p. 1525 : « Si l'atteinte est portée, non à la prestation de l'artiste, mais à sa dignité, à l'intimité de sa vie privée ou à son intégrité morale, c'est encore aux droits généraux de la personnalité qu'il conviendra de recourir ».

[4]خ. إدريس، المسؤولية المدنية للصحفي عن الأعمال الصحفية، دار الجامعة الجديدة 2002، ص. 218 و 219.

[5]CA. Paris, 11 mai 1994, D. 1995, p. 185, note Ravanas.

ففي هذه الحالة يتعرض مرتكب هذا الاعتداء للمتابعة القضائية إلى جانب حق صاحب الصورة في التعويض على ما أصابه من أضرار مادية ومعنوية بسبب ذلك. وهو ما أكده القضاء في العديد من أحكامه، حيث قرر أن " نسخ صورة معينة دون إذن من له الحق عليها يمثل جريمة مما يبرز حصول صاحب هذا الحق على التعويض المناسب"[1].

هذا ومتى تم الاعتداء على الصورة عن طريق مونتاج أدّى إلى تشويه الصورة أو تلفيقها، بمعنى دمجها مع صورة أخرى غير حقيقية بهدف إيهام الجمهور بارتكاب الفنان العازف لمخالفة أخلاقية معينة[2]، أو لإثارة الخلط لديه حول مشاركة الفنان في عمل فني غير أخلاقي[3]، ففي كل هذه الحالات من حق الفنان العازف أو المؤدي في التعويض لما في ذلك من تعدي على السمعة الأدبية والفنية (La réputation artistique)، أو على ما يسمى بالخصوصية الجسدية (L'intimité corporelle)[4] . ومتى تم نشر الصورة وليس الأداء عبر الإنترنيت، فإنه على الفنان العازف التمسك بالحق في الصورة كأحد الحقوق الشخصية لمطالبة بحقوقه وليس على أساس حقه المعنوي في الاحترام[5].

2-الحق على الصوت

يمثل هذا الحق، على مثال الحق في الصورة، أحد الحقوق الشخصية للفنان العازف[6]. وتزداد أهميته بالنسبة إليه كلما زاد التقدم التقني، حيث يتسع المجال أمام

---

[1]CA. Paris, 14 janv. 2004, aff. *Mylène Farmer,* JurisData n°2004-230886, Comm. com. électr. 2004, comm. 87, note Ch. Caron, LPA 17 janv. 2005, n°11, obs. X. Daverat: «Selon la cour d'appel de Paris, la société d'édition ; en a fait un usage qui, outrepassant la contrefaçon de l'œuvre, porte directement atteinte au droit qu'elle détient sur son image dès lors que toute personne dispose, en application de l'article 9 du Code civil, sur celle-ci ou sur l'utilisation qui en est faite d'un droit exclusif qui lui permet de s'opposer à sa diffusion sans autorisation expresse et spéciale ».

[2]TGI Paris, 24 mars 1989, JurisData n°1989-040824 et CA Paris, 25 fév. 1992, JurisData n°1992-020430.

[3]CA Paris 18 oct. 2000, D. 2001, p. 2078, obs. Ch. Caron.

[4]CA Paris, 6 juin 2007, aff. *Ch. Aznavour c/ Sté Jacky Boy Music,* JurisData n°2007-350038, Comm. com. électr. 2008, chron. 4, obs. X. Daverat.

[5] X. Daverat, *op. cit.*, n°58, p. 30. V. aussi, CA Nancy, 8 sept. 2005, JurisData n°2005-307645, Propr. intell. 2007, p. 329, obs. A. Lucas.

[6] X. Daverat, *op. cit.*, n°57, p. 29 : « La voix devait être protégée en tant qu'attribut de la personnalité ».

استغلاله ماديا وأمام إمكانية الاعتداء عليه أيضا سواء بالتشويه أو استخدامه في غير ما أُعد من أجله[1]. هذا، وإذا كان القانون يمنح الفنان العازف حق الاعتراض على كل اعتداء من تشويه أو تقليد يمكن أن يطاله، فليس له ذلك عند المحاكاة الساخرة[2] لصوته، إذ يعد ذلك من الاستثناءات الواردة على حق المؤلف والفنان العازف أو المؤدي بدوره[3]. والحكمة من مشروعية تلك المحاكاة أو التقليد الساخر للصوت أن احتمال الخلط وإثارة اللبس في ذهن الجمهور حول صاحب الصوت الحقيقي لا يكون موجودا، لأن الهدف هنا ليس مجرد تقليد الصوت أو الاعتداء على حقوق صاحبه، بل الهدف هو تمتيع الجمهور وإثارة الضحك[4]، وقد يكون الفنان الذي تم محاكاة صوته هو أول من يستمتع به والتي تعد في ذات الوقت دعاية غير مباشرة لأدائه وتمثيله[5]. وقد أكد القضاء الفرنسي على حماية حق الفنان العازف على صوته، حيث اعتبر تقليد صوت أحد الفنانين والذي يتمتع بشهرة واسعة في إعلان تلفزيوني بما يدعو للاعتقاد بأن القائم بهذا الإعلان هو نفسه الفنان المشهور، يُعتبر اعتداءا على حقه في احترام صوته[6]. أما عن باقي الاستثناءات الواردة على الحق المجاور للفنان العازف في شقه المالي فهي لا ترد على حقوقه المعنوية، ما عدا ما يتعلق بواجب احترام النظام العام والأخلاق الحسنة عند الإبداع، واحترام المصلحة العلمية والأدبية، فكل مصنف أو أداء يشكل أهمية بالنسبة للمجموعة الوطنية، جاز لمن له مصلحة اللجوء إلى القضاء من أجل رفع الستار عنه دون موافقة المؤلف أو المؤدي، أو ذوي حقوقه[7].

---

[1]TGI Paris, 19 mai 1982, D. 1983, p. 147, note R. Lindon.

[2]S. Durrande, *La parodie, le pastiche, et la caricature*, Mél. A. Françon, D .éd.1995, p. 133, *spéc*. pp. 138 et s.: « La parodie prend le plus souvent un aspect ludique, participant de l'humour d'avantage que du comique ou de la dérision » , v. aussi, F. Pollaud-Dulian, *Exception, parodie, droit moral, artiste-interprète-liberté d'expression*, RTD com. 2014, p. 815.

[3]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 452، ص. 498: "تعد عملا مشروعا ولا تمس بحقوق المؤلف كل عملية ترمي إلى معارضة (pastiche) مصنف أصلي أو محاكاته الساخرة (parodie) أو كذلك وصفه وصفا هزليا برسم كاريكاتوري (caricature) .

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 452، ص. 498 و499: " غير أن لهاته العمليات قاسم مشترك وهو الهدف المنشود لكونها ترمي كلها إلى جعل المصنف الأصلي وبصفة اجبارية انتاجا مضحكا".

[5]J.-M. Gueguen, *th. préc*. p. 233.

[6]CA Paris, 6 juin 1984, D. 1985, inf. rap. p. 314, obs. C. Colombet.

[7]م. نيل، المقال السابق، ص. 131.

ثانيا: حق الفنان العازف أو المؤدي في اختيار المخرج وفي الموافقة على السيناريو

الواقع أن حق الفنان العازف في اختيار المخرج عند أدائه لأحد الأدوار في فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني أو عمل مسرحي، لا يعتبر حقا مألوفا من الناحية التشريعية، ولكنه يرد النص عليه عادة في العقد خاصة عندما يتمتع المؤدي بشهرة كبيرة تجعل منه بطل العمل أو ما يسمى بنجم الشباك الذي يضمن نجاح العمل الفني تجاريا[1]. ويرتبط حق الفنان في اختيار المخرج بحق آخر يمكنه التمتّع به بموجب العقد وهو حق الموافقة على السيناريو. وفي مثل هذه الحالة، فإنه ينحصر دور المخرج هنا في تحويل السيناريو من مجرد نص مكتوب إلى مشاهد حية. وقد اعترف القضاء الفرنسي بهذا الحق للفنان المؤدي منذ زمن بعيد، حيث قررت محكمة السين المدنية في حكمها الصادر بتاريخ 19 فبراير 1955، بحق الممثل بألّا يعمل إلا في الأفلام ومع الأشخاص الذين يعتبرهم متفقين مع مواهبه وقدراته الفنية، ومع مصالحه المهنية[2].

لا شك في أن هنالك فرق كبير بين حق اختيار المخرج وحق رفض المخرج والسيناريو والمشاركين الأساسيين في العمل الفني، فالحق في رفض المخرج ينشأ حين يتعاقد الفنان العازف ليعمل تحت إشراف مخرج معين وبمشاركة جملة من الفنانين يتفقون ومواهبه الفنية، فمتى قام المنتج بتغيير المخرج، فإنه من حق المؤدي رفض العمل مع المخرج الجديد. ويجد هذا الموقف تبريره في كون المخرج السابق محل اعتبار في التعاقد سواء من حيث شهرته أو كفاءته المهنية[3].

أما عن حق الفنان العازف أو المؤدي في الموافقة على السيناريو، فإن هذا الحق يتقرر عادة لصالح الممثل الأول الذي يستمد قوته التفاوضية من الشهرة الواسعة التي يتمتّع بها وقدرته على جذب الجمهور تجاه العمل بما يحقق له النجاح التجاري الذي يعد الهدف الأساسي للمنتج. والواقع أن هذا الحق – كما تقرر محكمة باريس– يعد غير

---

[1]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 229.

[2]Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955, J .C. P. éd. G. 1955, II, 8678, obs. R. Plaisant, RTD com. 1955, p. 581, obs. H. Desbois.

[3]J.-M. Gueguen, *th. préc*. pp. 250 et s.

مألوف[1] ومن شأنه تعريض أموال واستثمارات المنتج للخطر بسبب "نزوات" النجم الأول، حيث يعتبر جانب من الفقه "أن الاعتراف بهذا الحق وبغيره من الحقوق لصالح الفنان العازف يؤكد مقولة أن النجوم عادة يتمتعون بحقوق إضافية بسبب ما يحققونه من نجاح للعمل تجاريا وفنيا، خاصة في مجال المصنفات السينمائية والأعمال المسرحية والتلفزيونية"[2].

يذهب بعض الفقه الفرنسي إلى أن الاعتراف للنجم بالحق في الموافقة على السيناريو والذي يجد أساسه القانوني في الممارسة العملية، يعني الاعتراف له في مرحلة إعداد المصنف بحق شبه معنوي يختلف عن ذلك الذي يتمتّع به على الأداء بعد إتمام العمل الفني[3]. وتجدر الإشارة إلى أن حق الاطلاع على السيناريو (Le droit de regard)، يختلف عن حق الموافقة على السيناريو (Le droit d'approbation)، فالحق الأول يتمتع به كافة المؤديين بما لهم من حق عام في المحافظة على سمعتهم الأدبية والفنية، ويقتصر هذا الحق على قبول السيناريو أو رفضه كما هو دون أن يكون لهم حق المطالبة بتعديله. أما الحق في قبول السيناريو، فإنه يمنح للنجم حق المطالبة بالتعديل، أي أن مؤلف السيناريو يلتزم بعرضه على الممثل الأول وهو في مرحلة الإعداد، وأن يأخذ بعين الاعتبار الملاحظات التي أبداها الفنان، بحيث يخرج هذا السيناريو في النهاية متفقا مع تصورات الممثل الأول[4]. ومما لا شك فيه أن الاعتراف بهذا الحق له يفترض تمتعه بقدر معقول من الخبرة والمعرفة في مجال إعداد السيناريو والحوار حتى لا تُرتب ممارسة الفنان العازف لهذا الحق الإضرار بالعمل الفني في مجموعه. مفاد ذلك، أن المؤدي يخضع لرقابة القضاء حال ممارسته لهذا الحق حتى لا يتعسف في استخدامه، إذ، يعمل القضاء على إقامة توازن بين حقوق الفنان العازف ومصالح المنتج. ويعد الفنان متعسفا في

[1]CA Paris, 27 sept. 1996, aff. *Instant théâtre*, D. 1997, p. 357, obs. B. Edelman.

[2]F. Pollaud-Dulian, *op. cit*., n°2327, pp. 1533 et 1534.

[3]L. Caen, *note* sous Paris, 30 mai 1961, D. 1961, p. 669 : « La pratique qui est ici source de droit, reconnait donc aux interprètes principaux de film, un quasi-droit moral dès la période préparatoire, distinct de celui qui doit être reconnu sur leurs interprétations ».

أنظر، م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، هامش رقم 1، ص. 232.

[4]X. Daverat, *op. cit*., n°17, p. 8.

ممارسته له إذا كان رفضه للسيناريو لمجرد أنه وجد عملا آخرا بأجر أعلى مع منتج غيره. فتقوم المسؤولية العقدية متى كان رفض الممثل للسيناريو غير مبرر. ويعتبر الرفض مبررا ومشروعا إذا كان كاتب السيناريو لم يحترم اقتراحات ورغبات الفنان العازف بخصوصه، أو كان من شأن تنفيذ العمل انطلاقا من السيناريو بحالته الراهنة التأثير سلبا على نجاح العمل والإضرار بسمعته الفنية والأدبية. كما يعد رفض الفنان للسيناريو مشروعا إذا كان مخالفا لضميره المهني[1].

ثالثا: حق الفنان العازف أو المؤدي في رفض بث بعض المشاهد وفي اختيار الأسلوب المناسب لمواهبه

1-الحق في رفض بث بعض المشاهد

قد ينشئ العقد الذي يربط الفنان العازف بالمنتج حقا إضافيا يسمح له برفض بث بعض المشاهد. ويتم ممارسته في المرحلة السابقة على الانتهاء من إعداد النسخة الأصلية (La copie standard) للفيلم أو المسلسل. والواقع أن هذا الحق يعتبر امتدادا لحق المؤدي في رفض السيناريو ومكملا له، وبيان ذلك أن قراءة السيناريو قد لا تمكن الفنان العازف من الإحاطة بمدى قبول الجمهور للعمل على نحو دقيق، بحيث يبقى له حق تقييم العمل بشكل نهائي في ضوء مراجعة السيناريو ومراجعة المشاهد التي يتكون منها العمل مما يترتب عليه أن يجد الفنان من بين المشاهد ما يمكن أن يسيء لسمعته فيطالب بحذفها وفقا للاتفاق الوارد بالعقد[2].

وقد يتعارض حق الفنان العازف في رفض بث بعض المشاهد مع حق مؤلف السيناريو[3] وهو ما يقتضي أن يكون الرفض قائما على مبررات كافية وأسباب منطقية وألا يترتب عليه التعديل في المصنف بما يغير من جوهره وهدفه وفكرته الأساسية[4]. ومن التطبيقات

---

[1]J.-M. Gueguen, *th. préc*. p. 258.

[2]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 236.

[3]ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 151 وما بعدها.

[4]Art. 12, al. 1 de la convention collective du cinéma du 12 janv. 2012 *préc*. : « *En cas de modification importante du rôle prévu, cette modification ne pourra intervenir qu'avec l'assentiment de l'acteur, et cet accord devra faire l'objet d'un avenant au contrat* ».

التي يكون من حق المؤدي رفض بث بعض المشاهد تلك الغير أخلاقية والتي تؤدي لانصراف الجمهور عن مشاهدة أعماله وفقدانه لحبه واحترامه[1].

2-حق الفنان العازف في اختيار الأسلوب المناسب لمواهبه

من الحقوق التي يتمتع بها الفنان العازف أو المؤدي والتي ترتبط بحقه المعنوي حق اختيار أسلوب الأداء أو التمثيل الذي يتناسب مع مواهبه. وهو ما أقره القضاء الفرنسي منذ زمن بعيد، حيث قررت محكمة السين المدنية أنه من حق الفنان العازف (الممثل) ألّا يظهر إلا في الأفلام وفي الشخصيات التي يراها متوافقة مع مواهبه الفنية ومصالحه المهنية[2].

إن الاعتراف بهذا الحق للفنان العازف أمر منطقي، إذ أن الأداء أو التمثيل هو انعكاس لشخصيته كما يستلزم بذل الكثير من الجهد لإخراج العمل الفني في الشكل المناسب. ولا شك في أن إجبار المؤدي على تنفيذ مشاهد لا رغبة له في أدائها سيضر بالعمل في مجمله وبسمعة الفنان بدوره. ولذا، لم يعتبر القضاء الفرنسي هذا الحق مطلقا ولصيقا بشخصية الفنان وإنما هو حق يقبل التصرف ويجد حدوده فيما نص عليه العقد من أحكام قانونية. وبالتالي، يجوز للمؤدي التنازل عنه بصفة مؤقتة إذا تضمن العقد في بنوده ما يشير إلى ذلك[3]. وعليه، متى ارتبط الفنان بعقد احتكار مع أحد المنتجين يلتزم بموجبه باتباع أسلوب محدد أو لعب دور معين في كافة الأعمال التي ينتجها المنتج، فإن الفنان العازف الذي يخالف قواعد هذا العقد يكون قد ارتكب خطأ عقديا موجبا للمسؤولية. ومتى التزم الممثل بأحكام هذا العقد ولكنه قام بتطوير أدائه، فإن ذلك لا يشكل إخلالا بالأحكام الخاصة بالعقد[4]. وعليه، إذا لم يسمح عقد الاحتكار للفنان العازف بالتغيير في الأداء أو التمثيل، فإنه لا يجوز للمنتج أن يحتج عليه بعدم نجاح الفيلم مثلا، لأن ذلك

---

[1]CA Versailles, 14 oct. 2004, *préc.*

[2] Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955, *préc.*

[3]CA. Paris, 14 déc. 1967, R. I. D. A. juill. 1977, p. 147 : « Un artiste a le droit le plus absolu de ne pas cantonner dans un genre déterminé dès lors, qu'il n'a pas accepté de limitations contractuelles ».

[4]مثال ذلك، أن يتعهد الفنان العازف بموجب عقد احتكار بلعب دور سياسي أو ديني في كافة الأعمال التي ينتجها الطرف الثاني في العقد، ثم يقوم المؤدي بتغيير الأدوار ليؤدي دورا عاطفيا مثلا.

الفشل يدخل ضمن مخاطر الاستثمار ولا يسأل عنه المؤدي طالما بذل العناية اللازمة في العمل الذي شارك في إنجازه. والجدير بالملاحظة أن الحق المعنوي للفنان العازف يختلف عن الحق المعنوي للمؤلف، لأن هذا الأخير لا يمكنه التنازل عن حقه في اختيار أسلوب الإبداع الذي يناسبه على خلاف المؤدي.

المبحث الثاني: مدى تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في تقرير النشر والحق في السحب أو الندم أمام سكوت النصوص القانونية

للحقوق المعنوية أهمية بالغة في نظام الملكية الأدبية والفنية[1]، باعتبارها من الحقوق الشخصية[2]، نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط المبدع بعمله الفكري والتي تمنحه طابعا خاصا ومتميزا يتماشى مع شخصيته ويبرز ميوله[3].

يتضمن الحق المعنوي للفنان العازف جملة من الصلاحيات تمكنه من الاستفادة من أعماله وحمايتها ضد مختلف أنواع الاعتداء، غير أنها وإن كانت تتشابه في البعض منها مع الصلاحيات المخولة للمؤلف من أجل حماية أعماله وشخصه، إلا أنها تختلف معها في بعض الحقوق كالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف، والحق في السحب أو الندم[4]. وهذا راجع لكون القوانين الدولية[5] والوطنية على حد سواء، المتعلقة بالحقوق

---

[1]F. Zéraoui Salah, *Contrat de nègre et droit de paternité dans les œuvres littéraires : l'ombre du créateur ou le créateur dans l'ombre* ?, *op. cit.*, n°1, p. 94 : « Le droit moral de l'auteur dans la propriété littéraire et artistique est, sans nul doute « *l'épine dorsale* » des prérogatives légales attribuées au créateur, et ce, à l'inverse des créations relevant de la propriété industrielle et commerciale dont le droit moral semble n'être qu'un attribut subsidiaire ».

[2]ع. السنهوري، المرجع السابق، ص. 297.

[3]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 422، ص. 464:"يحتوي هذا الحق على عدة صلاحيات الغرض منها حماية شخصية المؤلف بسبب العلاقة اللصيقة، أي الوثيقة الموجودة بين شخصيته والإنتاج، فشخصية المؤلف تؤثر على إنتاجه وتمنح لإنتاجاته طابعا خاصا ومتميزا".

[4]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2316-1, p. 1526 : « Si le droit au nom et le droit au respect de l'interprétation rapprochent le contenu du droit moral de l'interprète, de celui du droit moral de l'auteur. Il existe une différence de taille entre les deux : la loi ne reconnait pas expertement le droit de divulgation, ni le droit au retrait ou de repentir à l'interprète ».

[5]Traité de l'OMPI *sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes* (WPPT) (1996) *préc.*, v. art. 5-1 : « *Indépendamment de ses droits patrimoniaux, et même après la cession de ces droits, l'artiste interprète ou exécutant conserve le droit, en ce qui concerne ses interprétations ou exécutions sonores vivantes ou ses interprétations ou exécutions fixées sur phonogrammes, d'exiger d'être mentionné comme tel,*[…] *et de s'opposer à toute*

المجاورة والتي اعترفت للمؤدي بحقوق معنوية، جاءت خالية من الإشارة إلى هذين الحقين، الأمر الذي أثار جدلا فقهيا واسعا وتضاربا في أحكام القضاء الفرنسي. فالمشرع الجزائري وإن اعترف للفنان العازف بحقوق معنوية، إلا أنه التزم الصمت بالنسبة للحق في تقرير النشر والحق في السحب[1]. فما مدى تمتع الفنان العازف بهذين الحقين؟

المطلب الأول: موقف الفقه والقضاء من تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف

إن المادة 112 من الأمر رقم 03-05 والتي عددت الحقوق المعنوية جاءت خالية من الإشارة إلى الحق في تقرير النشر، وهو نفس الحال بالنسبة المادة L. 212-2 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي والتي نظمت الحق المعنوي للفنان العازف، بحيث لم تعقبها فقرة أخرى تنص على حقه في تقرير نشر أدائه مثلما أوردها المشرع في المادة L. 121-1، التي تضمنت الحقوق المعنوية للمؤلف، وأعقبتها بفقرة ثانية نصت على حقه وحده في تقرير نشر مصنفه. ومن هذا المنطلق، هل الحق المعنوي الممنوح للفنان العازف محدود أو أنه يتمتع بنوع من الحق في تقرير النشر؟ فمن خلال الاطلاع على المادة L.212-3 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي يلاحظ أن المشرع نص على الحق في الترخيص [2] (Le droit d'autorisation)، فهل يمكن اعتبار القاعدة الخاصة بهذا الحق هي ذاتها الحق في النشر المنصوص عليه بالنسبة للمؤلف[3]؟

---

déformation, mutilation ou autre modification de ses interprétations ou exécutions, préjudiciables à sa réputation ».

[1] المادة 112 من الأمر رقم 03-05 السالفة الذكر.

V. art. L.212-2 du C. fr. propr. intell.

[2] Art L. 212-3 al. 1 C. fr. propr. intell. : « *Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image* ». v. aussi, art. 11 du Traité de Beijing *sur les interprétations exécutions audiovisuelles* du 24 juin 2012 *préc.*: « *Les artistes interprètes ou exécutants jouissent du droit exclusif d'autoriser la radiodiffusion et la communication au public de leurs interprétations ou exécutions fixées sur fixations audiovisuelles* ».

[3] المادة 22 الفقرة 1 من الأمر رقم 03-05. Art. L. 121-2 C. fr. propr. intell.

V. aussi, X. Daverat, *op. cit.*, n°18, p.9 : «On peut se poser la question de savoir si le droit moral des interprètes est circonscrit à l'article L. 212-2 ou si les artistes sont investis d'une sorte de droit de divulgation à l'instar des auteurs…, il s'agit alors de se demander si cette

من أجل الإحاطة أكثر بما مدى تمتع الفنان العازف بالحق في تقرير النشر أمام سكوت النصوص القانونية، وما موقف الفقه والقضاء من ذلك، سيتم البحث عن الطبيعة القانونية للحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف بالنسبة للمؤلف (الفرع الأول)، ثم التطرق إلى حق الفنان العازف أو المؤدي في تقرير النشر وقرينة التنازل (الفرع الثاني).

الفرع الأول: الطبيعة القانونية للحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف بالنسبة للمؤلف

حرصت أغلبية القوانين الخاصة بالمؤلف على النص على الحق في تقرير النشر، وإن كانت قد اختلفت في الصياغة القانونية المعبرة عنه، حيث يعتبر حق تقرير النشر أو الحق في الكشف (Le droit de divulgation) ، أول وأهم الحقوق المعنوية و"بمثابة النواة الأولى التي تنبعث منها باقي حقوق المؤلف سواء كانت حقوقا أدبية أو حقوقا مالية، إذ يشكل هذا الحق الأساس الذي ترتكز عليه جميع الحقوق الأخرى التي منحها القانون [1] . فيعد حسب بعض الفقه المختص [2] ، "الظاهرة الجوهرية للحقوق الشخصية، لكون المؤلف لا يأخذ قرار الكشف عن مصنفه إلا إذا كان راضيًا عنه، واعتبر أنه حان الوقت لرفع الستار عنه قصد تقديمه للجمهور، وهذا دليل على أن الحق المعنوي يسبق الحق المادي"[3].

من الملاحظ أن المشرع الجزائري تطرق صراحة للحق في الكشف من خلال المادة 22 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر، بالنص على أن المؤلف "يتمتع بحق الكشف عن مصنفه". ولقد كان "المشرع يعترف ضمنيا بهذا الحق في نص المادة 67

---

prérogative, souvent nommée "*droit d'autorisation",* peut être considérée comme *l'alter ego* de celle énoncée par l'article L. 121-2 que "*l'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre"*».

[1] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 26، أنظر أيضا، المبادئ الأولية لحق المؤلف، منشورات منظمة اليونسكو، ترجمة عربية رسمية، عام 1981، ص. 20.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 423، ص. 466.

[3] F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, p. 11 : « Le droit moral préexiste au droit pécuniaire, puisque c'est par une prérogative personnaliste, le droit de divulgation, que l'auteur décide ou refuse de faire pénétrer l'œuvre dans la sphère patrimoniale ».

من الأمر رقم 73-14، حيث كان يسمح للمحكمة أن تأخذ الإجراءات المناسبة إذا امتنع ورثة المؤلف المتوفي أو حائزو التأليف عن نشره دون سبب شرعي"[1].

يتمتع المؤلف وحده بالحق في اتخاذ قرار عرض مصنفه على الجمهور، فهو الوحيد الذي يحدد توقيت هذا العرض من خلال تقديره لمدى صلاحية نتاجه الذهني للنقل إلى الجمهور، كما هو الذي يتولى تحديد طريقة نقل هذا المصنف[2]. وعلى ذلك، ليست هنالك أية سلطة تستطيع إجبار المؤلف على نشر مصنفه في وقت لا يراه مناسبا، ولا بطريقة معينة دون الأخرى، ولا في مكان دون الآخر. فتقرير صلاحية المصنف للنشر يرتبط برأي المؤلف في إنتاجه لارتباطه بسمعته ومركزه العلمي، أو الأدبي، أو الفني، ومكانته، فمن حقه ألا يقرر نشر مصنفه إلا إذا تيقن بأنه سوف يظهر بالشكل اللائق الذي يتناسب مع ذلك المركز وتلك المكانة[3].

والجدير بالملاحظة، أن الحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف، يختلف عن حق النشر أو الحق في الإبلاغ (Le droit de communication) ، فيعتبر الأول أحد امتيازات الحق المعنوي للمؤلف يتمتع به وحده ولا يجوز للغير أن يستعمله، في حين يعتبر الحق الثاني من الحقوق المالية التي تمنح المؤلف سلطة الاستغلال المالي لمصنفه عن طريق نشره، كما يجوز للغير استغلاله بعد موافقته عقب إبرام عقد النشر. لذلك، نجد أن الحق الأول يصعب فصله عن شخصية المؤلف، فهو الوحيد الذي يقدر متى يتم انتهاء المصنف وإتاحته إلى الجمهور، ويأتي بعد ذلك الحق الثاني وهو الاستغلال المالي له[4]. كما أن الحق في تقرير نشر المصنف لا يستخدم إلا مرة واحدة فقط، أما حقه في نشر مصنفه، فيتعدد بتعدد صور الاستغلال[5]. ويرى البعض من الفقه[6]، أن لحق تقرير

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، هامش رقم 2109، ص. 466.

[2] ل. بن حليمة، محتوى الحق المعنوي للمؤلف في التشريع الجزائري والتشريع المقارن: دراسة مقارنة، مجلة العلوم القانونية والسياسية، ع. 17، يناير 2018. ص. 63.

[3] ح. كيره، المرجع السابق، رقم 248، ص. 490.

[4] ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 82: "إن حق المؤلف في تقرير مصنفه يختلف في مضمونه على حق المؤلف في نشر مصنفه".

[5] م. نيل، المقال السابق، ص. 130.

[6] ح. كيره، المرجع السابق، رقم 248، ص. 490.

النشر جانبين، جانب مالي على أساس أنه وسيلة لاستغلال المصنف، وجانب معنوي، إذ يمثل رأي المؤلف فيما إذا كان عمله جديرا بسمعته العلمية للكشف عنه أو لا. في حين عارض جانب آخر هذا الرأي لأن "سلطة تقرير النشر هي امتياز أدبي خالص، وأن المؤلف عندما يقرر نشر مصنفه، فإن هذا المصنف يخترق الدائرة الفنية التي كان يعيش فيها ويفسح مجالا لظهور الحقوق المالية، وأن القول بوجود جانب مالي لقرار النشر يتعارض مع فكرة ازدواج حق المؤلف من حيث وجود حق أدبي وحق مالي"[1]. وفي جميع الأحوال، وإن كان من الممكن إنكار وجود جانب مالي لقرار النشر، إلا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال القول بانعدام الأثر المالي له، ووجود ارتباط غير قابل للفصل ما بين حق تقرير النشر وحق النشر[2].

يعتبر حق تقرير النشر أو الحق في كشف المصنف للتداول من أهم الحقوق المعنوية للمؤلف، والذي يفصح بموجبه أن مصنفه قد أصبح مكتملا، وأنه جدير بوضع اسمه عليه، وإتاحته للجمهور للاستفادة منه. فيمنح هذا الحق بغية الحصول على المجد والانتشار الأدبي، بالإضافة إلى المقابل المالي نظير مجهوداته تشجيعًا له على الاستمرار في الإبداع[3]. ويجد أساسه في كون المؤلف هو الحَكم الوحيد الذي يقرر مدى صلاحية مصنفه للنشر، فلا يستطيع أي شخص أن يجبره على نشر المصنف قبل أن يعتبره مكتملا. هذا، وللحق في تقرير النشر أثران مزدوجان، أولهما هو أن إنتاجه الذهني اكتسب صفة المصنف، والثاني تمتع صاحبه بصفة المؤلف، مما يعد جديرا بحماية المشرع. فبرضائه الشخصي عن مصنفه يكون قد اتخذ أولى خطوات الحق في تقرير النشر للجمهور[4].

ترتبط بممارسة المؤلف لحقه في تقرير نشر مصنفه جملة من الصلاحيات أهمها: حق المؤلف في تحديد ما إذا كان مصنفه قد اكتمل من عدمه، وحقه في تحديد

---

[1] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 343.

[2] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 29، أنظر أيضا، نظام حماية حقوق المؤلف في المملكة العربية السعودية وفق ضوابط الشريعة الإسلامية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1992، ص. 94.

[3] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 74 و75.

[4] ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 82.

شكل وطريقة إفشاء المصنف للجمهور والإعلان عنه، وحقه في تحديد ميعاد إتاحته إلى الجمهور.

- **حق المؤلف في تحديد اكتمال مصنفه من عدمه**

إن مضمون هذا الحق يتمثل في اعتبار أن المؤلف هو الوحيد الذي يستطيع أن يحدد إذا كان مصنفه قد اكتمل من عدمه، فهو يمارس هذا الحق مرة واحدة فقط[1]، إلا إذا قام بتعديله مما يؤدي إلى تغيير خصائصه الأساسية في كل مرة. ومن ثم، إذا توفي المؤلف وترك مصنفا غير مكتمل، لا يجوز للغير أن يتمه ويقرر نشره بدون رضاء ورثة المؤلف المتوفي أو على الأقل دون أن يُفصح المؤلف قبل وفاته أنه قرر نشره[2]. كما أنه إذا كان المصنف تعبيرا عن شخصية مؤلفه، فلا يجوز للغير التقرير بأن مصنفا معينا لم يكتمل رغم أن صاحبه صرح بغير ذلك، فالمؤلف قد يقرر ألا ينشر مصنفه ولا يجوز لأحد إجباره على نشره. ويترتب على ذلك، أنه لا يستطيع دائن المؤلف أن يطلب حجز المصنف قبل أن يقرر المؤلف الكشف عنه للجمهور[3].

- **حق المؤلف في تحديد شكل وطريقة تمكين المصنف للجمهور والإعلان عنه**

يعتبر المؤلف الشخص الوحيد الذي يستطيع التقرير بأن مصنفه جائز لإتاحته للجمهور بطريقة معينة، وأنها أنسب الطرق التي من خلاله يعبّر عن شخصيته، فله الحق مثلا في نشره وإذاعته أو تمثيله على المسرح، وغير ذلك من طرق الاستغلال المباشرة أو غير المباشرة[4]. ويترتب على ذلك أنه بغير الشكل الذي قرره المؤلف لنشر مصنفه لا يكون معبرا على شخصيته، ولا يعتبر منشورا إلا بهذه الطريقة، فإذا وافق المؤلف مثلا على نشر مصنفه عن طريق طباعته، فلا يستطيع الشخص المتعاقد معه أن يقوم بنشره

---

[1]TGI. Paris, 21 juin 2013, aff. *Jean G. / Labbé Simon, préc.:* « Le droit de divulgation s'épuise par la première communication au public ». *www.legalis.net.*

[2]س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 76.

[3]ع. السنهوري، المرجع السابق، ف. 234، ص. 369.

[4]م. النجار، المرجع السابق، ص. 111: "ولا تقتصر سلطة المؤلف في تقرير نشر المصنف وإنما تشمل أيضا هذه السلطة طريقة نشر المصنف، إما بطريق مباشر من خلال التلاوة العلنية كما لو كان المصنف قصيدة شعرية تلقى في حفل أو عبر الإذاعة، أو عمل مسرحي يعرض على الجمهور، أو لوحة فنية تعرض في معرض عام، ويعرف هذا الطريق بالأداء العلني. وإما بطريق غير مباشر من خلال إعداد نسخ للمصنف عن طريق الطباعة والتسجيل، ويعرف هذا الطريق بالنشر".

بطريقة أخرى، كنشره مثلا عن طريق شبكة الإنترنيت. فالمصنف لا يعتبر مذاعا إلا بالشكل الذي اختاره[1]. وإذا كان المصنف لا يتم نشره والكشف عنه للجمهور إلا بالشكل الذي وافق عليه مؤلفه، فمن باب أولى لا يجوز لأحد أن يتيح جزءا للجمهور بدون رضائه[2]. كما لا يجوز للغير أن يجبره على نشر مصنف تم التعاقد عليه بموجب عقد توصية حتى ولو كان قد انتهى منه، لأن تقدير ملائمة المصنف للنشر للجمهور من الحقوق المعنوية التي لا يجوز للمؤلف التنازل عنها أو التصرف فيها. وعلى ذلك يحق للمتعامل معه المطالبة بالتعويض عن الأضرار التي أصابته من جراء امتناع المؤلف عن التسليم[3].

للمؤلف حرية تحديد طريقة الإعلان عن مصنفه بما يتناسب مع شخصيته وسمعته، فالمحاضرات التي يلقيها أحد الأساتذة هي ملك خالص له، وليس لأحد أن يلزمه بنشرها أو أن يحدد له طريقة ذلك. غير أن هذا الحق[4] "يتعرض لبعض القيود القانونية جاء بها المشرع في مجال الإنتاج السمعي البصري، بحيث أنه أقر لصالح المنتج، ما لم يكن هناك شرط مخالف، حقا استئثاريا لاستنساخ المصنف لاحتياجات معينة أو لعرضه للجمهور ونقله عن طريق الإذاعة أو القيام بترجمته"[5].

---

[1] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 30:" فإذا وافق المؤلف مثلا على تقديم مصنفه في شكل فيلم سينمائي أو تلفزيوني، فلا يستطيع شخص آخر القيام بنشره بطريقة أخرى، كطباعته في كتاب مثلا، لأن المصنف لا يعتبر مذاعا أو منشورا إلا بالنسبة للشكل الذي اختاره المؤلف، أما خارج هذا النطاق فإن المصنف يعتبر كأنه لم ينشر".

[2] أ. عبد الفتاح أحمد حسان، مدى الحماية القانونية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، جامعة تلمسان 2008/2007، ص. 48.

[3] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 362.

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 423، ص. 466 و467.

[5] المادة 78 ف. 3 من الأمر رقم 03-05: "يترتب على عقد إنتاج مصنف سمعي بصري، ما لم يكن ثمة شرط مخالف التنازل عن الحق بصفة استئثاريه لفائدة المنتج في الحالات الآتية:

-استنساخ المصنف لاحتياجات الاستغلال أو في شكل تسجيلات سمعية بصرية معدة للتوزيع على الجمهور،

-عرض المصنف المنتج في قاعات العرض المفتوحة للجمهور ونقله عن طريق البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري،

-القيام بترجمة أو دبلجة المصنف".

- **حق المؤلف في تحديد توقيت قرار نشر مصنفه والكشف عنه للجمهور**

من آليات ممارسة حق المؤلف في تقرير نشر مصنفه للجمهور حقه في تحديد الميعاد المناسب الذي يكشف فيه عن مصنفه للجمهور[1]، فهذا العنصر يرتبط بحقه المعنوي والذي يمنحه السلطة المطلقة في تحديد الوقت الذي يعتبره الأنسب لذلك[2]. ويتنوع هدف المؤلف في تحديد هذا العنصر بناءا على مدى أهمية ونوع المصنف الذي أبدعه. فقد يختار المؤلف توقيت نشر مصنفه إذا كان يتعلق بالكتب الدراسية في بداية السنة الدراسية، أو أن يختار وقت افتتاح معرض هام للمصنفات الأدبية والفنية لنشر إنتاجه فيه[3]. كما للمؤلف وحده تحديد نطاق إتاحة المصنف للجمهور، فقد يختار أن ينشره في إقليم معين من الدولة دون الآخر، فإذا تم الاتفاق بين المؤلف والناشر على الكشف عن المصنف في عدة ولايات داخل الدولة، فمن غير الجائز اعتباره متاحا إذا تم نشره في غير الولايات التي حددها العقد، حيث يشكل ذلك مساسا بالحقين المعنوي والمالي معا[4].

تعود أهمية الحق في تقرير النشر كأحد الحقوق المعنوية للمؤلف، كونه حق لصيق بشخصيته تجدر حمايته طوال حياته، كما يحمي اعتبار المؤلف وذكراه بعد وفاته[5]. ومن ثم لا يجوز للخلف العام أو الخاص أن يقرر نشر المصنف لم يوافق المؤلف على الكشف عنه حال حياته[6]. وتفصل الجهة القضائية المختصة في الكشف في حالة وقوع نزاع بين الورثة[7]. وقد خول المشرع للوزير المكلف بالثقافة أو من يمثله سلطة

---

[1] TGI. Paris, 21 juin 2013, *préc.*, : « Le droit de divulguer une œuvre emporte celui-là de procédé à la divulgation et de fixer les conditions de celle-ci ».

[2] ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 85.

[3] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 78: "إذا كان المصنف يتعلق بحادثة معينة فإن المؤلف يقرر نشره في ميعاد وقوع هذه الحادثة حتى يضمن المؤلف انتشار مصنفه".

[4] ع. فرج الصدة، محاضرات في القانون المدني، حق المؤلف في القانون المصري، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، سنة 1967، ف. 27، ص. 40.

[5] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 429-1، ص. 475، أنظر أيضا، و. مزيلي، المقال السابق، ص. 102.

[6] ف. زراوي صالح، نفس المرجع:" وتجدر الإشارة إلى أن كافة هذه الأحكام تتعلق بوضعية خاصة، أي عدم الكشف عن المصنف من قبل صاحبه أثناء حياته".

[7] تنص المادة 22 ف. 2 و3 من الأمر رقم 03-05 على أنه:" يعود الكشف عن المصنف بعد وفاة مؤلفه إلى ورثته مالم تكن هناك وصية خاصة.

تفصل الجهة القضائية التي يختارها المبادر بكشف المصنف في حالة وقوع نزاع بين الورثة".

الكشف عن مصنف المؤلف المتوفي والذي رفض ورثته الكشف عنه متى تبيّن أن هذا الإنجاز الفكري ذو أهمية بالنسبة للمجموعة الوطنية. وفي انعدام الورثة لابد من الحصول على إذن من القضاء يجيز هذا الكشف[1].

يأخذ الحق في تقرير النشر صورتين، أولها، أن يمنح المؤلف قراره الصريح باكتمال مصنفه وأنه سيكشفه للجمهور بأية صورة من صور الإتاحة سواء كان ذلك بنفسه أو عن طريق الغير. وتتمثل الصورة الثانية في حالة ما إذا كان هنالك دلائل قوية لا تدع مجالا للشك بأن المؤلف قد قرر الكشف عن مصنفه للجمهور، كما لو تعاقد مع ناشر لنشر مصنفه، فهذا العقد يحمل في مضمونه موافقة ضمنية من المؤلف على إتاحة مصنفه بطريق النشر[2].

الفرع الثاني: حق الفنان العازف أو المؤدي في تقرير النشر وقرينة التنازل

إن الأصل أنه يترتب على الاعتراف للفنان العازف بالحق المعنوي، تمتعه بالحق في تقرير النشر بجانب السلطات الأخرى التي يمنحها هذا الحق لمن يتمتع به.

أولا: الحق في تقرير النشر بين القضاء والفقه

لعب القضاء الفرنسي دورا هاما لا يمكن إغفاله بصدد حماية حقوق الفنان العازف لاسيما الحق المعنوي، وهذا حتى في مرحلة سابقة على صدور قانون 3 جويلية 1985. وقد تبنى قانون الملكية الفكرية الفرنسي الحالي ذات النصوص. وإذا كان القضاء في هذه المرحلة قد اعترف للفنان العازف بحقه في منع استخدام أدائه دون إذنه، فإن التساؤل الخاص بمدى تمتعه بحق تقرير النشر يظل قائما. بمعنى آخر، هل يعد منح

[1] أنظر المادة 22 ف. 4 و5 من الأمر رقم 03-05 والتي جاء فيها:" يمكن الوزير المكلف بالثقافة أو من يمثله بطلب من الغير إخطار الجهة القضائية للفصل في مسألة الكشف عن المصنف إذا رفض الورثة الكشف عنه وكان هذا المصنف يشكل أهمية بالنسبة للمجموعة الوطنية.

يمكن الوزير المكلف أو من يمثله أن يخطر الجهة القضائية المختصة للحصول على الإذن بالكشف على المصنف إذا لم يكن للمؤلف ورثة".

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 424، ص. 467: "إلا أن هذا لا يمنع من وجوب النظر إلى بعض التصرفات أو المظاهر الخارجية التي تسمح بإبراز إرادة صاحب التأليف في اعتبار إنتاجه منتهيا، أي يجب البحث عن تصرف المؤلف لاستنتاج قراره".

الفنان العازف إمكانية منع استخدام أدائه في مجالات لم يصرح بها كتابة اعترافا له بهذا الحق؟[1]

قد ساهمت محكمة استئناف باريس في العديد من أحكامها بالاعتراف للفنان العازف بالحق في تقرير النشر[2]، حيث اعتبرت أن المؤدي متى سمح ببث فيلم سينمائي لفترة معينة، فإن هذا لا يعني إمكانية تجاوز المدة المحددة في الإذن وبثه لأطول من ذلك[3]. كما أكدت ذات المحكمة في دعوى أخرى أن الإذن الصادر من الفنان العازف والذي يقضي ببث الأداء لا يعني السماح بنسخه والكشف عنه للجمهور. كما أن التصريح بإذاعة برنامج معين على إحدى المحطات، لا يُجيز إعادة بثه على محطة أخرى دون إذن كتابي سابق من المؤدي، بالإضافة إلى أداء مقابل مالي له. والجدير بالملاحظة أن هيئة الإذاعة قد استندت لتبرير البث الثاني إلى قرينة التنازل عن الحقوق لصالح منتج المصنفات السمعية البصرية[4]. ولعل أهم هذه الأحكام، الحكم الصادر في دعوى (Maria Callas)[5]، السالفة الذكر حيث يستخلص من وقائع هذه القضية اعتداء على حق تقرير النشر، وحق التثبيت على دعامات مادية، وكذلك عدم احترام الحق في

---

[1]X. Daverat, *op. cit.*, n°19, p. 9 : "Au moment de l'élaboration de la loi de 3 juillet 1985, le rapport *RICHARD*, examinant les droits reconnus aux interprètes par les textes alors à l'état de projet, séparait d'une part, leur droit moral sur leurs prestations, et d'autre part le droit d'autoriser l'utilisation de ces prestations »., v. rapp. *RICHARD* n°2235, p. 9, J.O.A.N. CR. 28 juin 1985.

[2]CA. Paris, 13 fév. 1957, *préc.*, Cass. civ., 4 janv. 1964, D. 1964, p. 231, note Pluyette, J. C. P. éd. G. 1964, II, 13712, R. I. D. A. janv. 1965, p. 194, Sur cette question, v. R. Badinter, *Le droit de l'artiste sur son interprétation,* J. C. P. éd. G. 1964, II, 1844, et X. Daverat, *th. Préc.*, p. 427, n°264, et p. 447, n°278.

[3]CA. Paris, 18 déc. 1989, D. 1990, somm., p. 353, obs. T. Hasler, D. 1991, somm., p. 100, obs. C. Colombet : « L'autorisation donnée par les artistes pour un film cinématographique, ne vaut pas une autorisation pour un téléfilm d'une durée supérieure au film ».

[4]CA. Paris, 15 juill. 1990, R. I. D. A. 1990, n°147, p. 315, note E. Dertieux, *Droit des artistes interprètes mythe ou réalité,* Légipresse. 1991, n°83, II, p. 55, CA. Paris, 13 mars 2002, aff. *Sté Culture Press c/ Evans et A.*, Propr. intell. 2003, n°7, p. 172, obs. H. Lucas, CA. Paris, 14 mai 2002, aff. *Sté AB Disques c/ Sté BMG France et Spedidam,* Propr. intell. 2003, n°7, p. 173, CA. Paris, 2 mars 2005, aff. *Petrucciani c/ Sté Francis Dreyfus Music*, Comm. com. électr. 2005, comm. 114, obs. Ch. Caron, Comm. com. électr. 2006, chron. 3, obs. X. Daverat, Propr. intell. 2005, n°16, p. 346, obs. A. Lucas, TGI. Paris, 4 juin 2008, *aff. Mia Frye c/ BMG Music Entertainment France et A.*, Comm. com. électr. 2009, chron. 4, obs. X. Daverat.

[5]TGI Paris, 19 mai 1982, *préc*.

الإذن. ويعتبر الحكم في هذه الدعوى أوضح الأحكام وأقربها إلى الاعتراف للفنان العازف بحق تقرير النشر، إذ بينت المحكمة أنه من حق المؤدي أن يمنع استخدام أدائه أو تمثيله، كما أنه هو الوحيد الذي يستطيع تحديد وسائل وميعاد استغلال هذا الأداء[1].

خلافا للاتجاه السابق، ذهبت بعض الأحكام القضائية إلى أن صلاحيات الحق المعنوي للفنان العازف تقتصر على الحق في الاسم والحق في احترام الصفة فقط[2]. وقد قررت محكمة استئناف باريس في حكمها الصادر بتاريخ 16 جوان 1993، أن إدراج فيلم إعلاني ضمن شريط فيديو دون إذن المؤدي لا يمثل اعتداءا على حقه المعنوي طالما لم يذكر اسمه على أغلفة الشريط أو دعاماته المادية. وقد استندت المحكمة أيضا إلى أن هذا الفعل الذي لم يأذن به الفنان العازف لم يؤدي إلى تشويه الأداء. والواقع أن هذا الحكم حسب رأي البعض من الفقه[3]، جانب الصواب، إذ يخلط بين حق تقرير النشر وحق احترام الأداء رغم أنهما مستقلين عن بعضهما، وقد يكونا متعاقبين زمنيا، بحيث يسبق حق تقرير النشر حق احترام الاسم وحق احترام الأداء، فلا يمكن بث الأداء أو إتاحته للجمهور إلا بعد الحصول على إذن كتابي بذلك من الفنان العازف، فيعتبر هذا الإذن بمثابة المظهر الخارجي لقرار نشر الأداء[4].

لم تقدم الأحكام الصادرة في هذا الشأن موقفا جازما وواضحا بشأن الاعتراف بحق تقرير النشر، مستندتا في ذلك إلى أسس قانونية مختلفة منها ما يعود إلى أحكام

---

[1]TGI. Nanterre, 25 oct. 1977, R. I. D. A. 1978, p. 87 : « Qu'aux termes de la jurisprudence, le droit moral reconnu à l'acteur pour son interprétation, permet à celui-ci de s'opposer à une exploitation non autorisée de son interprétation ».

[2]CA. Paris, 27 janv. 1992, JurisData n°1992-020330 : « L'insertion d'un film publicitaire sur une cassette vidéo sans autorisation de l'artiste-interprète, ne porte pas atteinte au droit moral de ce dernier dès lors que son nom et sa qualité ont été mentionnés tant sur la pochette de la vidéocassette que dans le film reproduit sur la vidéocassette, que la preuve d'une dénaturation de son interprétation n'est pas rapportée et qu'il ne démontre pas en quoi à la différence de l'utilisation antérieure l'exploitation du même film sur une cassette vidéo pourrait porter préjudice à ses idées ».

[3]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 151.

[4]TGI. Paris, 28 sep. 2001, R. I. D. A. avr. 2002, p. 453, et TGI. Paris, 2 oct. 2001, Propr. intell. 2002, n°5, p. 55, obs. A. Lucas.

العقد فيما يتعلق بواجب احترام النظام العام والآداب العامة وعدم مخالفتهما، بينما يعود البعض الآخر لاحترام الحقوق الشخصية خاصة الحق في الصورة والحق في الصوت[1].

ينقسم الفقه بشأن تمتع الفنان العازف أو المؤدي بحق تقرير النشر إلى اتجاهين. يذهب أنصار الاتجاه الأول[2]، إلى أنه لا يمكن الاعتراف للفنان العازف بحق تقرير النشر وذلك لعدم النص عليه صراحة في المادة L. 212-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي في الوقت الذي يتطلب لتمتعه به نصا صريحا[3]. فالاعتراف للمؤدي به حسب هذا الرأي يمثل "وضعا خطيرا ويهدد الحق المعنوي للمؤلف، مما يؤدي للتنازع بين مصالح المؤلف مع مصالح وحقوق الفنان العازف وهو ما يقتضي ترجيح حقوق المؤلف، الأمر الذي يؤدي إلى عدم تمتع الفنان العازف بالحق في تقرير نشر أدائه"[4].

خلافا للاتجاه السابق، يرى جانب آخر من الفقه[5]، أنه إذا كان من المتفق عليه عدم تمتع الفنان العازف بحق السحب والندم، فإن حق تقرير النشر يمكن استخلاصه ضمنًا من خلال نص المادة L. 212-3 والتي تتضمن الاعتراف بحق استغلال الأداء أو تثبيته[6]. هذا

---

[1]CA. Paris, 30 nov. 1974, R. I. D. A. avr. 1975, p. 196, note H. Desbois, J. C .P. éd. G. 1976, II, 18336, obs. R. Plaisant : « Soit en application de la loi du contrat, soit à l'égard des tiers sur la base de l'article 1382 du code civil » v. aussi, Cass. civ., 15 mars 1977, R. I. D. A. juill. 1977, p. 141, note H. Desbois, et Cass. civ., 5 nov. 1980, RTD com. 1981, p. 544, obs. A. Françon.

[2]Ch. Caron, *Interrogation à propos du droit de divulgation*, *op. cit.,* n°558, p. 441 : « En outre, le législateur n'aurait pas manqué de consacrer expressément cette prérogative s'il souhaitait vraiment que l'artiste-interprète puisse en bénéficier ».

راجع أيضا، م. أمين الرومي، المرجع السابق، ص. 173: "ويلاحظ أن التشريعات المتعلقة بالملكية الفكرية، لا تعترف عادة لفناني الأداء بالحق في الكشف عن المصنف للجمهور، ولا بالحق في سحب المصنف، ويرجع عدم الاعتراف بالحق في الكشف إلى أن اشتراك الفنان في أداء المصنف يفيد في حد ذاته الترخيص بالكشف عنه".

[3]T. Azzi, *Recherche sur la loi applicable aux droits voisins du droit d'auteur en droit international privé,* LGDJ, 2005, n°51, et P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique,* PUF, coll. Droit fondamentale, 8ème éd. 2012, n°147.

[4]P. Tafforeau, *th. préc.* n°427, p. 378.

[5] R. Plaisant, *op. cit*., n°8, *spéc*. n°54: « Le droit de divulgation résulte implicitement des dispositions de l'article L.212-3 du code de la propriété intellectuelle », D. Becourt, *Réflexion sur la loi du 3 juill. 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins,* J .C. P. éd. G. 1986, II, 14722, n°63 : « L'artiste interprète jouit de prérogatives équipollentes au droit de divulgation de l'auteur », cité par X. Daverat, *op. cit.*, n°23, pp. 10 et 11.

[6]Art. L.212-3 al. 1 C. fr. Propr. intell.: « *Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation* ».

ومتى قام الفنان العازف بالتعاقد على أن يكون أداؤه أو تمثيله ضمن مصنف سمعي بصري، فإن ممارسة هذا الحق تتم عن طريق المخرج أو المنتج وفقا لقرينة التنازل ما لم يتفق على إعطاء هذا الحق للمؤدي[1]. والواقع أن سبب عدم الاعتراف له بحق تقرير النشر يجد أساسه حسب هذا الرأي على أسباب عملية لا قانونية[2]، حيث أن الفنان العازف وأيا كانت أهمية عمله وإنما يعمل عادة ضمن مجموعة، كما هو الحال في الأفلام والمسلسلات والمسرحيات وغير ذلك، إذ، يشكل الأداء عنصرا من عناصر هذا العمل الفني، وبالتالي يكون من المستحيل عملا إعطاء صاحب كل عنصر من عناصره حق التصرف فيه بالكامل، لما يمثله من إهدار لحقوق باقي المشاركين معه. ولا شك في أن الحل الأمثل في هذه الحالة هو إعطاء الحق في تقرير النشر لممثل المجموعة، أي المنتج وهو ما قرره المشرع بمقتضى "قرينة التنازل"[3]. وعلى ذلك، ومتى انفرد الفنان العازف بالأداء أو التمثيل وقام بإنتاجه، فإنه يتمتع بلا منازع بالحق في الإتاحة أو تقرير النشر على أن هذا الأمر قليل الحدوث عملا[4].

وإذا كان حق تقرير النشر يتمثل في التصرف الذي عن طريقه يتم الإعلان عن قرار الفنان العازف بنشر أدائه للجمهور باستعمال وسيلة معينة أو كافة الوسائل الممكنة، فإن توصيل الأداء لهذا الجمهور هو المظهر المادي لاستخدام حق تقرير النشر ووضعه موضع التنفيذ. ولا شك في أن القرار المعنوي والذي يتخذه الفنان بشأن الكشف عن الأداء أو التمثيل يسبق الفعل المادي اللازم لإتاحته للجمهور[5]، بمعنى آخر يظل ميلاد الحق

أنظر أيضا، م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 157 و158:" إذا كان حق تقرير النشر يتمثل في التصرف الذي عن طريقه يتم الإعلان عن رغبة أو بالأحرى عن قرار فنان الأداء الخاص بإتاحة أدائه للجمهور سواء عن طريق وسيلة محددة أو بكافة الوسائل الممكنة، فإن توصيل الأداء للجمهور هو المظهر المادي لاستخدام حق الإتاحة أو تقرير النشر ووضعه موضع التنفيذ. ولا شك أن القرار المعنوي أو الداخلي الذي يتخذه فنان الأداء بشأن الكشف عن الأداء أو التمثيل يسبق الفعل المادي اللازم لإتاحته للجمهور".

[1]وهو ما نص عليه المشرع الجزائري من خلال المادة 116 ف. 1 و2 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر.

[2]س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 174: "إذا كنا قد ذكرنا أن المنتج هو الشخص المسؤول عن إنتاج المصنف السمعي البصري بتوفير مبالغ طائلة لإعداده، فإذا تمسك أحد المشاركين في المصنف بحقه في عدم تقرير نشر إسهامه فإنه سيلحق خسائر فادحة بالمنتج، لذلك لجأ المشرع لإنشاء قرينة قانونية بسيطة مفادها تنازل المشاركين في المصنف السمعي البصري عن الحق في استغلاله لصالح المنتج".

[3]للمزيد من التفصيل، راجع الآتي ص 132 من الأطروحة.

[4]ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 147 و148.

[5]X. Daverat, *op. cit.*, n°20, p. 9 : « On ne livre son œuvre ou son interprétation que quand les conditions dans lesquelles elles sont portées à la connaissance du public sont à la fois

المالي مشروطا ومرتبطا بممارسة الحق المعنوي. وقد يكون وصول المصنف إلى الجمهور معاصرا أو لاحقا للقرار النهائي بنشره أو سابقا عليه، كما لو أتاح المؤلف أو المؤدي المصنف أو الأداء إلى الجمهور للتعرف على ردة فعله وانطباعه حول العمل الفني خاصة في مجال الرسم والموسيقى والغناء[1]. ويضيف جانب فقهي إلى القول أنه إذا كان من الممكن الفصل بين قرار المؤلف الخاص بنشر مصنفه والكشف عنه وقراره بالاستغلال المالي له، فإن الأمر ليس بهذه البساطة فيما يتعلق بقرار الفنان العازف بسبب طبيعة عمله وعدم انفراده بإنجاز الأداء[2]. ولهذا، يرى البعض من الفقه[3]، أن في مجال المصنفات الموسيقية، الفنان العازف لا يتمتع بشأنها بحق تقرير النشر، إذ يترتب على الاعتراف له بهذه الحقوق الإضرار بمصالح مؤلف الشطر الموسيقي ومؤلف النص الأدبي.

تجدر الملاحظة أن إثارة التساؤل حول مدى تمتع الفنان العازف بالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف يرجع في القانون الفرنسي إلى صياغة المادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية، الذي لم يسلك نفس النهج الذي سارت عليه النصوص المتعلقة بحقوق المؤلف والتي خصصت نصًا مستقلا للحق المعنوي وآخرًا للحق المالي وهو ما لم يفعله المشرع بالنسبة للفنان العازف، حيث يلاحظ من استقراء المادة L. 121-2 أن المشرع نص على حق المؤلف في النشر بطريقة متميزة على باقي الحقوق المعنوية. وعلى ذلك، فإن نفس المادة وبعد الإعلان على الحق في النشر، تشير إلى أن المؤلف هو الذي يحدد طريقة النشر تمهيدا للحقوق المالية وطريقة استغلالها، في شكل يؤدي إلى عدم التساؤل حول سبب ذكر الحق في الترخيص بطريقة متميزة عن باقي الحقوق المعنوية بالنسبة للفنان العازف[4]. بيد أن عدم استخدام المشرع صراحة لفظ "الحق في

---

intellectuellement satisfaisantes et financièrement acceptables, d'où le caractère nécessairement dualiste de la divulgation ou de l'autorisation ».

[1]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 157.

[2]م. السعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة في القانون المقارن، مجلة الحقوق، ع. 2، جوان 1998. ص. 663.

[3]P. Tafforeau, *th. préc.*, n°427, p. 378. V. aussi, CA. Paris, 6 nov. 1984, D.1985, p. 187, note T. Hassler.

[4]X. Daverat, *op. cit.*, n°20, p. 9: « On remarque que le droit de divulgation des auteurs est exprimé séparément des autres éléments du droit moral ... d'ailleurs c'est le même article

تقرير النشر" أو "الحق في الكشف" في المادة L. 212-3 جعل البحث في خصائص وصلاحيات الحق المعنوي للفنان العازف أمرا شاقا[1]، مما أدى ببعض الفقه أن يفضل استعمال العبارة "حق التثبيت" (Droit de fixation) وليس "الحق في الكشف" (Droit de divulgation)[2] .

يرجع تأثير صياغة المادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي على الاعتراف بحق تقرير النشر إلى أنها قد تعرضت لبيان كيفية تحديد المقابل المالي للفنان العازف وهو ما يبرر القول أن هذا النص يطغى عليه الجانب المالي، وإن كان استلزام الإذن الكتابي من المؤدي يضفي عليه قدرا من الجانب المعنوي[3]. كما تجعل الصياغة الحالية للنص من الإذن الكتابي مجرد إجراء شكلي لازم للاستغلال المالي للأداء أكثر من كونه مظهرا لحق تقرير النشر، الذي يعد أحد صلاحيات الحق المعنوي وهو ما يتفق مع المعنى العام للتنظيم التشريعي الخاص بحقوق الفنان العازف وصياغة النصوص الخاصة بذلك[4].

على المستوى الدولي، وبالرجوع إلى اتفاقية روما لسنة 1961، يلاحظ أنه يتخللها شأنها شأن المادة L. 212-3 بعض الغموض حول مدى تمتع الفنان العازف بالحق في تقرير النشر، إذ تقرر المادة السابعة 7 منها، أنه يحق للفنان العازف الاعتراض على استغلال أدائه أو تثبيته بدون إذنه، دون النص صراحة على حقه في تقرير نشر الأداء وإتاحته للجمهور. وقد أدت الصياغة التي انتهجتها الاتفاقية إلى القول بأنها قد أغفلت

L.121-2 qui, après avoir énoncé le droit de divulgation, indique que l'auteur détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci, ouvrant à la dimension pécuniaire, De sorte que l'on pourrait ne pas s'émouvoir du fait que le droit d'autorisation (L.212-3) soit séparé des autres prérogatives du droit moral des interprètes (L.212-2) et ce même article L. 212-3 s'aventure tout de suite dans les conditions d'exploitation ».

[1]X. Daverat, *op. cit.,* n°21, p. 9 : « Le législateur de 1985 n'a pas facilité la tâche de l'exégète qui recherchait encore ici des traces du droit moral ».

[2]H.-J. Lucas, *op. cit.,* pp. 205 et s.

[3]R. Castelain, *Droits des artistes-interprètes,* R. I. D. A. avr. 1986, p. 55.

[4]P. Tafforeau, *th. préc.,* n°485, p. 421 : « Les droits prévus à l'article L.212-3 al. 1er obéissent à la même logique. En effet, les prérogatives patrimoniales sont intimement liées aux prérogatives morales ».

الحق المعنوي للفنان العازف[1]. وأن المادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي أقرب لإقرار الحق المعنوي وأكثر ميلا إليه من اتفاقية روما التي أهدرته تمامًا[2].

في المقابل، تعد اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لسنة 1996 واتفاقية بيجين بشأن الأداء السمعي البصري لسنة 2012 والسالف ذكرهما، وإن كانت لم تتضمن في أحكامها الخاصة بالحق المعنوي للفنان العازف والمنصوص عليها بموجب المادة 5 السالفة الذكر الإشارة إلى الحق في تقرير النشر، يلاحظ أن المشرع الدولي قد أعقب هذه المادة بنص خاص من خلال المادة 10 المتعلقة بحق إتاحة الأداء المثبت[3]، وذلك تماشيا مع موقف المشرع الجزائري وكذا الفرنسي، بحيث أشار إلى هذا الحق كأحد مظاهر الحق المعنوي في القسم الخاص بالحقوق المالية للفنان العازف أو المؤدي.

ثانيا: أثر قرينة التنازل على حق الفنان العازف في تقرير النشر

ترجع صعوبة الاعتراف للفنان العازف بحق تقرير النشر لكون عمله يشترك عادة مع عدة أعمال أخرى خاصة بالمؤلف والمخرج والمنتج وباقي الفنانين[4]، كما لو تمثل

---

[1]المادة 7 ف. 1 من إتفاقية روما لسنة 1961: "تشمل الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية لصالح فناني الأداء إمكانية منع ما يلي:

أ–إذاعة أدائهم ونقله إلى الجمهور دون موافقتهم، إلا إذا كان الأداء المستعمل في الإذاعة أو النقل إلى الجمهور هو نفسه أداء أذيع في السابق أو أجري بالاستناد إلى تثبيت.

ب–تثبيت أدائهم الغير مثبت دون موافقتهم،

ج–استنساخ أي تثبيت لأدائهم دون موافقتهم: إذا أجري التثبيت الأصلي دون موافقتهم، إذا أجري الاستنساخ لأغراض تختلف عن الأغراض التي وافقوا عليها، إذا أجري التثبيت الأصلي وفقا لأحكام المادة 15، وجرى استنساخه لأغراض تختلف عن الأغراض المشار إليها في تلك الأحكام".

[2]X. Daverat, *op. cit.*, n°22, p. 10 : « Les termes de l'article L.212-3 résonnent un peu plus comme énoncé de principe que ceux du texte international, se rapprochant peut-être par-là du droit moral qu'ignore la Convention ».

[3]المادة 10 من اتفاقية الويبو بشأن الأداء الصوتي:" يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بإتاحة أوجه أدائهم المثبتة في تسجيلات صوتية للجمهور، بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكن أفرادا من الجمهور من الاطلاع عليها من مكان وفي وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه".

وجاء في المادة 10 من اتفاقية بجين بشأن الأداء السمعي البصري على أنه: "يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثاري في التصريح بإتاحة أوجه أدائهم المثبتة تثبيتا سمعيا بصريا للجمهور، بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكن أفراد الجمهور من الاطلاع عليها من مكان وفي وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه".

[4]ك. كولومبيه، المبادئ الأساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم، "دراسة مقارنة"، ترجمة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، اليونسكو 1995، ص. 126:" باستثناء المقنن الأرجنتيني والكولومبي الذين يخضعان وبشكل واضح على أن الفنانين يتمتعون بنفس الحقوق المعنوية التي يتمتع بها المؤلف لاسيما منها الحق في الكشف".

الأداء في أغنية بحفل موسيقي، أو مشاهد في فيلم أو مسلسل أو مسرحية. ففي مثل هذه الأعمال ليس من العدل أن يستقل الفنان العازف في تحديد مصير ذلك الفيلم أو المسلسل مهدرا باقي حقوق المشاركين في العمل[1]، ومن هنا تبرز أهمية قرينة التنازل والتي نصت عليها المادة L. 212-4 والتي تجد تطبيقها عند إبرام الفنان العازف لعقد المشاركة في إنجاز مصنف سمعي بصري [2]، فبموجب هذه القرينة، يعد توقيع المؤدي على العقد الخاص بإنجاز مصنف سمعي بصري في ذات الوقت تنازلا عن حقه في الاستغلال المالي للأداء لصالح المنتج[3]، على أن ذلك لا يعن أنه من حق هذا الأخير واستنادا إلى هذه القرينة أن يقوم باستغلال المصنف السمعي البصري بصفة مطلقة بل عليه أن يحترم نطاق قرينة التنازل وحدودها، مما يستوجب الرجوع إلى الفنان العازف في كل مرة يترتب على استغلال المصنف الخروج على نطاق تلك القرينة[4]. وهو ما أكدته محكمة باريس في العديد من أحكامها، حيث قررت أن إطالة مدة الفيلم لا تعتبر وسيلة جديدة للنشر، بل استغلالا جديدا له. ومفاد ذلك، أن العقد الذي كان يجمع بين المنتج والفنان العازف يقتضي أن تكون مدة عرض الفيلم 113 دقيقة، في حين قام المنتج بعرضه مدة 186

---

[1]ي. قصير، الحق المعنوي لفنان الأداء والقانون الواجب التطبيق، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، ع. 5، رقم 1، ص. 19-34:" لذا من المستحيل عملا إعطاء صاحب كل عنصر من هذه العناصر حق التصرف فيه بالكامل إذ يمثل ذلك إهدار لحقوق باقي المشاركين معه".

[2]X. Daverat, *op. cit.*, n°31, p. 15. V. *Rapp. AN* n°2235, J.O.A.N. CR 28 juin 1984, p. 3822: « Les producteurs possèdent désormais les pouvoirs d'agir à partir de l'autorisation initiale », et Sénat, 2ème lecture, *Rapp. Jolibois*, 17 juin 1985, examen, art. 16 : « Le sénat a estimé indispensable en première lecture de clairement indiquer que les droits voisins des artistes-interprètes dans le domaine audiovisuel ne devait pas être soumis à l'article L.212-3, cela permettrait d'éviter tout risque de blocage du système de création audiovisuelle ».

[3]B. Edelman, *Commentaire de la loi n°85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins,* A. L. D. n°1963, 26 fév. 1986, pp. 41-46 : « Par la technique de la présomption de cession des droits, les producteurs concentrent entre leurs mains tous les pouvoirs juridiques, ils peuvent céder librement leurs produits, changer de support, élaborer en conséquence tous les circuits de commercialisation ». Signal.sciencespo-lyon.fr

راجع كذلك، ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 460، ص. 507: "كما من المقرر قانونا أن الفنان الذي يوافق على التثبيت السمعي او السمعي البصري لتأديته يوافق في نفس الوقت وجوبا على استنساخه في شكل تسجيل سمعي أو سمعي بصري قصد توزيعه أو ابلاغه إلى الجمهور... ولقد أراد المشرع ألجزائري على مثال نظيره الفرنسي، حصر حقوق الفنان، ولهذا لا يسمح له إدراج شرط مخالف"، وش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 148: " كما أن قيام فنان الأداء بالتوقيع على عقد إنجاز مصنف سمعي بصري يعني تنازلا منه عن الحق الاستغلال المالي لهذا المصنف، والذي سيكون من حق المنتج الذي أنفق على استكمال العمل الفني حتى يمكن عرضه على الجمهور وبالتالي لا يمكن لفنان الأداء التمسك بالحق في تقرير النشر".

[4]P. Tafforeau, *th. préc*. n°530, p. 453.

دقيقة، واعتبرت المحكمة أن ذلك يعد خروجًا عن نطاق قرينة التنازل أو بمعنى آخر تجاوزا لنطاق الحق في الإذن في جانبه المعنوي، أي الحق في تقرير النشر[1]. وعليه، تعتبر قرينة التنازل قرينة بسيطة يمكن إثبات عكسها، الأمر الذي كان محل انتقاد البعض من الفقه[2].

سبق وأن رأينا أن الفنان العازف يساهم مع غيره في إنجاز عمل متكامل، بحيث لا يجدي نشر عمل كل مشارك على حدى وإنما يتوجب بث العمل كوحدة متكاملة. كما أنه ليس من المنطقي السماح لأحد الفنانين أن يعيق نشر المصنف لما فيه من مساس بحقوق البقية. ومن هنا يثور التساؤل حول مدى جواز امتناع الفنان العازف من إتمام عمل متفق عليه استنادا إلى حقه في تقرير النشر، بصيغة أخرى هل يمكن للمطرب مثلا الامتناع عن أداء الأغنية المتفق على إدراجها في فيلم معين بدعوى عدم ملائمة الديكور أو الملابس، أو عدم اتفاق أسلوب المخرج مع تصور هذا المطرب؟

لم يتضمن قانون الملكية الفكرية إجابة واضحة لمثل هذه التساؤلات، بما يجعلنا نبحث عنها عن طريق القياس على أحكام حق المؤلف مع الأخذ بعين الاعتبار التفاوت ما بين الحقين[3]. وإذا كان من حق المؤلف الامتناع عن تسليم المصنف متى لم يصل بعد إلى الشكل الذي يرضيه أو كان من شأن نشره بالشكل الراهن الإضرار بسمعة المؤلف المعنوية والتأثير سلبًا على رصيد اعتماده لدى الجمهور، فإن تطبيق ذات المفهوم لصالح الفنان العازف يضطره لدفع تعويض بالغ وهو ما يجعل من حق تقرير النشر بالنسبة إليه أمرا مستحيلا عملا. على أنه إذا قام المخرج أو مهندس الديكور أو الإضاءة بوضع الفنان العازف في موقف يسيء لسمعته الأدبية والفنية من حيث الملابس أو الكلمات،

[1]CA Paris, 18 déc. 1989, *préc.*

[2]X. Daverat, *op. cit.*, n°32, p. 16 : « La doctrine est divisée sur ce point, pour certains, cette présomption est irréfragable au seul motif que la loi n'indique pas que l'insertion d'une clause contraire est possible, pour d'autres, il s'agit d'une présomption qui peut souffrir la preuve du contraire ».

[3]P. Tafforeau, *th. préc*. n°536, p. 460.

فإن له أن يمتنع على تنفيذ أدائه ولا يعتبر متعسفا في هذه الحالة، إذ لا يعقل إجباره على الإساءة لنفسه ولسمعته الفنية[1].

هل يعتبر حق الفنان العازف في الرقابة على وسائل إتاحة أدائه للجمهور وجه من أوجه الحق في تقرير النشر؟ وما مدى أحقيته في مراقبة وسائل نشر الأداء أو التمثيل سواء من حيث نوع الوسيلة أو مدة النشر او أغلفة الدعامات المادية التي يتم التثبيت عليها؟

الواقع، أن القضاء الفرنسي حتى في المرحلة السابقة على صدور قانون الملكية الفكرية الفرنسي، قد أقر بحق الفنان العازف في الرقابة على وسائل نشر أدائه للجمهور، بحيث يمكنه الاعتراض على كل ما من شأنه الإساءة إليه. وتطبيقا لذلك، قضت محكمة باريس بأنه يحق للمغنية أن تعترض على نشر بعض أغنياتها في شريط خاص بالأطفال إذا كانت أغلفة الشرائط مصممة وموجهة لجمهور الشباب[2]. على أنه وحسب جانب من الفقه "يوجد فارق كبير بين حق تقرير النشر وحق مراقبة أسلوب ووسيلة نشر الأداء، فالحق الأول يباشره الفنان العازف قبل البدء في إجراءات وعمليات النشر والإتاحة، في حين أن ممارسة الحق الثاني تكون لاحقة على ذلك وسابقة مباشرة على الخروج النهائي للأداء إلى الجمهور. وعلى ذلك، فإن الاعتراف للفنان العازف بحق مراقبة أساليب ووسائل النشر لا يفيد في حد ذاته الاعتراف له بحق في تقرير النشر، وإنما يُراد منه تمكينه من التأكد من عدم خروج المخرج أو المنتج عن نطاق الحق في الإذن وحدوده أو على الأقل عن نطاق قرينة التنازل"[3].

يتقرر الحق في تقرير النشر للمؤلف وللفنان العازف –عند البعض–، من أجل عدم ظهور المصنف أو الأداء إلا في الشكل الذي يرضى عنه صاحبه، وبالمستوى اللائق بسمعته الأدبية والفنية. ومن أجل ذلك، كان الارتباط بين الحق في تقرير النشر

---

[1] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 170.

[2] Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955, aff. *Francined, préc.*, TGI. Paris, 19 mai 1982, *préc.* : « L'artiste exécutant est fondé à interdire son exécution et il est le seul juge des moyens et de l'époque de l'exploitation de son talent », et CA. Paris, civ. 16 juin 1993, aff. *m6 c/ Aucejo et autre*, D. 1994, p. 218, note B. Edelman.

[3] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 171 و172.

والحق في احترام الأداء أمرا حتميا ولا جدال فيه، فهدف كل من الحقين هو المحافظة على شخصية المؤدي من خلال إعطائه السلطة للحيلولة دون ظهور الأداء إلا بعد أن يقرر صلاحية النشر ومتابعته حتى لا يتعرض لأي اعتداء يمس أدائه[1]. ومن ثم، فإن الحق في احترام الأداء رغم أنه يهدف إلى إعطاء الفنان العازف سلطة منع أي اعتداء، إلا أن الحق في تقرير النشر يكون أوسع مجالا، لكونه يهدف إلى حماية شخصية المؤدي والمحافظة على احترام الأداء. كما يمتد إلى صلاحيته في اختيار الوقت المناسب للنشر حتى لا يتعرض عمله للمنافسة الشديدة التي تكون سببا في قلة إقبال الجماهير عليه[2].

المطلب الثاني: حق الفنان العازف أو المؤدي في السحب أو الندم، مصدر جدل فقهي

يتمتع الفنان العازف بحق معنوي قريب في مضمونه بذلك الحق الذي يتمتع به المؤلف وإن كان لا يتطابق معه تماما، فإذا كان معترفا للمؤلف بحقه في سحب مصنفه من التداول متى وجد ضرورة لذلك، فإن الحال ليس كذلك بالنسبة للمؤدي[3]، حيث جاءت أحكام القانون الجزائري، على غرار قانون الملكية الفكرية الفرنسي، خالية من كل إشارة إلى الحق في السحب أو الحق في الندم بالنسبة للفنان العازف[4]، وهو ما كان قد أكده القضاء الفرنسي بدوره سواء قبل أو بعد صدور قانون 3 جويلية 1985[5]. وقد انتهج

[1]Cass. soc., 8 fév. 2006, aff. *Jean Ferrat 2*, D., 2006, p. 1172, obs. P. Allaeys et p. 1168, obs. B. Edelman, Cass. civ. aff. *Henri Salvador*, R. I. D. A. oct. 2009, p. 415, obs. P. Sirinelli.

[2]ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 148.

[3]T. Azzi, *op. cit.*, p. 286 : « L'article L. 121-4 du CPI accorde un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire des droits patrimoniaux, l'auteur peut ainsi choisir, en indemnisant ce dernier, de remanier son œuvre ou de décider de mettre fin à son exploitation, s'agissant de l'artiste-interprète, la loi ne dit mot de ces prérogatives ».

[4]Ch. Caron, *Inexistence d'un droit de retrait ou de repentir*, *op. cit.*, n°559, p. 441 : « Le droit de retrait ou de repentir n'existait pas avant la loi du 3 juillet 1985, il n'est pas d'avantage présent dans nos jours ».

[5]CA. Paris, 6 nov. 1984, D. 1985, p. 187, note T. Hassler : « La cour de Paris avait rejeté la demande d'un acteur qui prétendait faire interdire l'exploitation d'une œuvre audiovisuelle au motif que sa prestation ne correspondait plus à sa personnalité ».

القانون المصري رقم 82 لسنة 2002 نفس الاتجاه، من حيث عدم النص على تمتع الفنان العازف بالحق في السحب والندم[1].

الفرع الأول: مفهوم الحق في السحب أو الندم

يقصد بالحق في السحب أو الحق في الندم[2]، حق المؤلف في سحب مصنفه من التداول ندمًا على رأي أبداه فيه أو تعبير أورده به، أو حتى شكل اتخذه المصنف، ما دام المؤلف قد أصبح يرى فيما تقدم مساسًا به وبمكانته وبسمعته[3]. ومما لا شك فيه أن هذا الحق "يمس القاعدة العامة للقوة الإلزامية للعقد"، فالمشرع الجزائري حسب رأي جانب من الفقه[4] ، كان يعترض على قبول الحق في الندم، وهذا بقوله في إطار عقد النشر أنه يجب على المؤلف أن يضمن للناشر الممارسة الدائمة والمانعة للحق المحول له وذلك مالم يجد شرط مخالف، لأنه كان يتوجب على المشرع التدخل بنص صريح على مثال نظيره الفرنسي[5] لبيان موقفه فيما يخص الحق في السحب أو الحق في الندم.

هذا واستجابة للانتقادات الموجة إليه من قبل الفقه لبيان موقفه فيما يخص الحق في الندم بوجه عام، "حيث يعد عقد النشر حالة خاصة لا يمكن أن يستنتج منها قاعدة مطلقة"، تدارك المشرع هذا الإغفال ونص صراحة بموجب المادة 24 الفقرة 1 من الأمر رقم 03-05 على حق المؤلف في الندم، إذ جاء فيها:" يمكن المؤلف الذي يرى أن مصنفه لم يعد مطابقا لقناعاته أن يوقف صنع دعامة الإبلاغ إلى الجمهور بممارسة حقه

---

[1]ش. غريب الشلقامي، المرجع السابق، ص. 149: "لقد خلت أيضا المادة 155 من القانون المصري رقم 82 لسنة 2002 الخاص بحماية حقوق الملكية الفكرية من النص على إقرار أو حرمان فنان الأداء من الحق في السحب".

[2]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 427، ص. 470: "يجب أن نشير إلى أنه يجوز استعمال عبارة "الحق في الندم" (le droit de repentir) أو "الحق في السحب" (le droit de retrait) للدلالة على الحق الممنوح للمؤلف في العدول عن قراره في إفشاء إنتاجه الذهني. لكن وكما سلف الذكر، يجب استعمال عبارة "الحق في الندم" في حالة فسخ العقد قبل أن يتم نشر التأليف، بينما تدل عبارة "الحق في السحب" على فسخ العقد بعد عملية النشر".

[3]خ. يحيى باي، حق الندم وحق السحب في نظام الملكية الأدبية والفنية ومبدأ القوة الملزمة للعقد، مجلة الدراسات القانونية المقارنة، المجلد 6، ع.1، 2020، ص. 326.

[4]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 426، ص. 469.

[5]Art. L.121-4 C. fr. propr. intell. : « *L'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer* ».

في التوبة أو أن يسحب المصنف الذي سبق نشره من جهة الإبلاغ للجمهور عن طريق ممارسة حقه في السحب"[1].

نص المشرع الفرنسي على هذا الحق من خلال المادة L.121-4 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي، فيتمتع المؤلف، ولو بعد نشر مصنفه، وبالرغم من حوالة حق الاستغلال، بالحق في الرجوع والاسترداد في مواجهة المحال له، ولا يجوز له ممارسة هذا الحق إلا بشرط تعويض المحال له مسبقا عن الضرر الذي سببه له نتيجة هذا الرجوع أو الاسترداد[2]. هذا وإذا قرر المؤلف حسب ما جاء في نفس المادة نشر مصنفه بعد ممارسة حقه في السحب، يلتزم بإعطاء أسبقية في حقوق الاستغلال للمحال إليه الذي اختاره مند البداية. ونجد المشرع المصري قد نص بموجب المادة 144 من قانون 82 لسنة 2002 على حق المؤلف في السحب جاء فيها: "للمؤلف وحده – إذا طرأت أسباب جدية– أن يطلب من المحكمة الابتدائية الحكم بمنع طرح مصنفه للتداول أو بسحبه من التداول أو بإدخال تعديلات جوهرية عليه برغم من تصرفه في حقوق الاستغلال المالي. ويلزم المؤلف في هذه الحالة أن يعوض مقدما من آلت إليه حقوق الاستغلال المالي تعويضًا عادلا يدفع في غضون أجل تحدده المحكمة وإلا زال كل أثر للحكم". وقد نص المشرع الألماني على "حق المؤلف في الإلغاء" وهو ما يقابل الحق في السحب من خلال المادة 42 من القانون الألماني، وسمح للمؤلف أن يلغي حق الاستغلال إذا كان العمل لم يعد يعكس قناعاته[3]، في حين لم تنظم التشريعات التي تأخذ بالنظام الأنجلو كسوني حماية الحق في السحب أو الندم[1].

---

[1]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 426، ص. 469: " ولقد تدارك مشرعنا هذا الاغفال ونص على هذا الحق بموجب الأمر رقم 97–10 واحتفظ به في الأحكام الراهنة". وأيضا، أ. عبد الفتاح احمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 53: "ولقد رتب المشرع الجزائري على السحب دفع تعويض عادل، وعن مشروعية هذا التعويض فقد بين الفقه أن هذه المسؤولية قد تدفع المؤلف إلى عدم التراجع عن أفكاره خوفا أو لعدم المقدرة على دفع التعويضات، وبالتالي تعتبر حائلا حول ممارسة هذا الحق، فمن الأفضل أن ينص في العقد على التقليل من التعويض متى كان المؤلف حسن النية، ففي هذه الحالة نحافظ على الحق الأدبي المؤلف ولا نتسبب في خسارة الناشر الذي يهدف إلى تحقيق الربح".

[2]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 427، ص. 471، هامش رقم 2136: "لم ينص المشرع الجزائري على هذا الالتزام وهذا على خلاف نظيره الفرنسي".

[3]س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 69: "تقضي هذه المادة بانه يحق للمؤلف إلغاء حق الاستغلال إذا كان العمل لم يعد يعكس قناعاته، وعلى ذلك لم يعد من المتوقع ان يوافق على استغلال العمل ويمكن لوارث اسم المؤلف كما ورد بالمادة 30 من هذا القانون أن يمارس هذا الحق الخاص بالإلغاء فقط إذا

والجدير بالملاحظة، أن المشرع الجزائري، الفرنسي والمصري، وإن اتفقوا على حماية هذا الحق إلا أنهم اختلفوا في تحديد الشروط التي يجب توافرها حتى يتم تطبيقه وممارسته، فنجد أن المشرع المصري على خلاف المشرع الجزائري وكذا الفرنسي قد اشترط وجود أسباب جدية حتى يتمكن المؤلف من ممارسة حقه في السحب أو الندم[2]، كما منح المشرع للقضاء سلطة تقدير الأسباب التي توجب سحب المصنف من التداول، الأمر الذي كان محل انتقاد الفقهاء[3]، على اعتبار أن تدخل القضاء في ممارسة المؤلف لهذا الحق فيه مساس به، فالأسباب التي تدعوه إلى الإقدام على سحب مصنفه من التداول تنطوي في الغالب على جوانب نفسية وأدبية يصعب مناقشتها أمام القضاء، كما أن طول إجراءات التقاضي مع بقاء المصنف مطروحًا للتداول يلحق ضررا بالمؤلف. في حين لم يشترط المشرع الجزائري وحتى الفرنسي ضرورة موافقة القضاء على أسباب السحب وجديتها لما في ذلك من إضعاف لمركز المؤلف تجاه المتعاقد معه والذي قد يطعن دائما في ادعاء المؤلف بحاجته إلى التعديل[4].

يختلف المشرع الفرنسي مع المشرع الجزائري وكذا المصري، في كونه يشترط واجب قيام المؤلف بالتعاقد مع نفس المتنازل إليه في حالة سحب المصنف المتداول وإدخال بعض التعديلات عليه منعا من التلاعب به، حيث يلجأ المؤلف إلى ممارسة هذا الحق أحيانا من أجل إعادة التعاقد مع الغير بشروط أفضل[5]. ويعود هدف المشرع

استطاع أن يثبت أن المؤلف كان ينوي قبل وفاته إلغاء الاستغلال ومنع من فعل ذلك، أو أنه قد فعل ذلك في وصيته".

[1]ح. كامل الأهواني، حماية الشخصية في روابط القانون الخاص، بحث بمجلة العلوم القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق، جامعة عين شمس ع. 1 سنة 1991، ف. 156، ص. 236.

v. aussi, The Copyright Law of the United States of America and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. www.wipo.int >clea-details.

[2]المادة 42 من القانون رقم 82 لسنة 2002، أنظر أيضا، م. السعيد رشدي، المرجع السابق، ف. 34، ص. 457: "يكفي توافر سبب جدي ومشروع من وجهة نظر المؤلف لاستخدام هذا الحق".

[3]م. حسام محمود لطفي، المرجع السابق، ص. 444، أنظر أيضا، ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 103 وما بعدها.

[4]ع. السنهوري، المرجع السابق، ف. 242، ص. 376 وما بعدها.

[5]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 427، ص. 471: "كما يجب منطقيا في حالة عدول المؤلف عن قراره، أي إذا وافق من جديد على نشر تأليفه أن يقدم عرضه إلى المتعاقد السابق الذي حرم من العملية لأنه يجب ألا يستعمل المؤلف هذه الامكانية لإبرام عقود أكثر منفعة له"، أنظر أيضا. ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ف. 320، ص. 369، و ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 106.

الفرنسي من تقريره لهذا الشرط، عدم استغلال المؤلف لهذا الحق بقصد استغلال مصنفه لدى شخص آخر وبشروط أفضل ودون مراعاة للأضرار التي قد تصيب المتنازل إليه الأول[1].

إن حق سحب المصنف من التداول، وإن كان من الحقوق المعنوية الخاصة بالمؤلف، إلا أنه قد يصيب الغير بأضرار مالية. لذلك قد وازن القانون بين هذا الحق وبين الحق المالي للشخص الذي آلت إليه حقوق الاستغلال وقضى بتعويضه عما لحقه من ضرر. ويخضع أمر تقدير التعويض في هذه الحالة للخبرة الفنية، حيث تستعين المحكمة بالخبراء لتقديره[2].

يتفق المشرع الجزائري مع نظيره الفرنسي وكذا المصري في اشتراط ضرورة دفع تعويض مسبق عادل للمتنازل إليه عن حق الاستغلال في حالة ممارسته لحق السحب[3]، الأمر الذي كان محل انتقاد من الفقه[4]، بحيث قد يتعذر عليه دفع التعويض الذي تقضي به المحكمة في الأجل المحدد قانونا. كما في هذا الشرط إجحاف بالمؤلفين الذين يرغبون في ممارسته قصد تدارك الأخطاء العلمية أو الفنية الموجودة في المصنف موضوع السحب. بالإضافة إلى أن تعويض مَن انتقلت إليه حقوق الانتفاع المالي لا يقوم على أساس ممارسة المؤلف حقه في السحب وإنما يكون التعويض عن الأضرار المالية التي أصابت الغير نتيجة تدخل المؤلف فيما آلت إليه حقوق الانتفاع به[5].

---

[1] Art. L. 121-4 C. fr. propr. intell.

[2] المادة 24 ف. 2 من الأمر رقم 03-05 ومن الأمر رقم 97-10: "غير أنه لا يمكن للمؤلف ممارسة هذا الحق إلا بعد دفع تعويض عادل عن الأضرار التي يلحقها عمله هذا بمستفيدي الحقوق المتنازل عنها".

[3] على أن هناك بعض التشريعات ومنها التشريع الأردني لم يشترط دفع المؤلف للتعويض مقدما، حيث أنه إذا كان من الضروري دفع تعويض إلى المتنازل إليه عن حق الاستغلال فليس من الضروري دفعه مقدما بل يفضل الاكتفاء بتقديم كفيل تكون ذمته المالية ممتلئة، المادة 8/هـ من قانون حماية حق المؤلف الأردني رقم 22 لسنة 1992.

[4] أ. اليزيد المتيت، المرجع السابق، ص. 76: "إن تعليق سحب المصنف من التداول على شرط دفع التعويض مقدما فيه إهدار للعلة الأساسية التي تبنى عليها فكرة حماية حق المؤلف، والتي تتلخص في نشر الثقافة العامة والمساهمة في التقدم العلمي فضلا عن الإجحاف الذي قد يصيب المؤلف، إذ قد لا يستطيع دفع التعويض الذي تقضي به المحكمة في الأجل المحدد".

[5] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 64.

أخيرا، تجب الإشارة إلى أنه على خلاف باقي الحقوق المعنوية، لم ينص المشرع الجزائري على قابلية انتقال الحق في السحب أو الندم إلى الورثة[1] وهو أمر طبيعي، حيث يترتب على وفاة المؤلف انقضاء هذا الحق. فلا يمكن منح الورثة صلاحية ممارسة الحق في الندم إذا كان المؤلف حال حياته قد امتنع عن سحب مصنفه، إذ يُعد هذا الحق "أمثل حق شخصي ممنوح لصاحب المصنفات الفكرية"[2].

الفرع الثاني: مدى تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في السحب أو الندم

قررت بعض الأحكام القضائية في مرحلة سابقة على صدور قانون 3 جويلية 1985 تمتع الفنان العازف بالحق في السحب أو الندم وإن كان ذلك بصفة غير مباشرة، على أنه ومنذ صدور هذا القانون وكذا قانون الملكية الفكرية الفرنسي الحالي لم يتضمن في أحكامه الاعتراف للمؤدي بمثل هذا الحق. وهو حال المشرع الجزائري الذي وإن كان قد اعترف للفنان العازف بالحق المعنوي، إلا أنه التزم الصمت بشأن تمتعه بالحق في السحب أو الندم، أين استنبط الفقه والقضاء من صمت المشرع عدم الاعتراف له بهذا الحق الذي يمثل حقا غير مألوفٍ في النظرية العامة للالتزامات. وبالتالي، يحتاج الاعتراف به نصا صريحا يقرره ويحدد ضوابطه وهو ما حدث بشأن المؤلف حيث اعترف له المشرع بذلك الحق وأحاطه بالعديد من الضوابط والقيود التي تمنع المؤلف من التعسف في استخدامه[3].

لعل المشرع رأى من الحكمة عدم النص على حق يستحيل تنفيذه في الواقع العملي، فيكون النص عليه أمرا عبثا لا جدوى من تقريره لعدة أسباب، فاشتراك أكثر من مؤدي غالبا في الأعمال الفنية يجعل من الصعب اتفاق الشركاء على هذا الحق، كما أن

---

[1] لم تتطرق المادة 24 ف. 2 من الأمر رقم 03-05 إلى انتقال الحق الممنوح للمؤلف في سحب مصنفه إلى الورثة.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 429-3، ص. 476.

[3] F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2316-2, p. 1526 : « L'exclusion du droit de retrait ou de repentir ne fait aucun doute, une telle prérogative, profondément dérogatoire au principe de la force obligatoire des contrats, ne peut être reconnue sans l'appui d'un texte explicite, ce qui n'interdit pas aux parties de prévoir contractuellement une telle faculté ».

ارتباط أعمال الفنان العازف بالمؤلف يفسّر منعه من ممارسة هذا الحق[1] لما في ذلك من مساس لمبدأ "سمو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة" والذي تقره التشريعات الوطنية وكذا الدولية[2]. إضافة للتكاليف المالية الباهظة التي تنفق على الأعمال التي يشترك فيها الفنان العازف تجعل من المستحيل تنفيذ الشرط الخاص بالتعويض المسبق للمسحوب منه – المنتج– [3]. والجدير بالذكر، أن التعويض هنا لا يقتصر على المنتج فقط وإنما حتى بالنسبة للمؤلف الذي يجب أن يعوض تعويضا كافيا لجبر الضرر الناشئ عن هذا السحب مما يجعله باهظا يستحيل تنفيذه وبالتالي ممارسة هذا الحق. كما أن صعوبة استرداد النسخ التي تم تداولها وعرضها على الجمهور يجعل تقرير هذا الحق لصالح الفنان العازف عديم الأهمية[4]. وعلى ذلك، يمكن السماح للفنان العازف من إبداء عدم رضاه على الأداء أو التمثيل بوسيلة أو بأخرى دون أن يؤثر بشكل جسيم على توزيع الفيلم الذي شارك فيه مثلا أو الشريط أو الألبوم الغنائي الذي قام بأدائه دون ممارسته للحق في السحب[5].

---

[1]Ch. Caron, *op. cit.*, n°559, p. 441 : « Son exercice par l'artiste-interprète méconnaitrait le droit d'auteur, puisque l'œuvre serait également par la force des choses, retirée de la circulation ».

[2]المادة 1 من اتفاقية روما والمادة 1 ف. 2 من اتفاقية الويبو، والمادة 1 ف. 2 من اتفاقية بجين.

[3]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2316-2, pp. 1526 et 1527 : « La multiplicité des interprètes pour certaines œuvres (œuvres audiovisuelles, œuvres orchestrales…), et le risque de paralysie expliquent sans doute la prudence du législateur à l'égard d'un droit qui serait susceptible, dans certains cas, de causer un préjudice non seulement aux intérêts de l'exploitant mais aussi à ceux des autres interprètes et des auteurs – encore que l'on pourrait rétorquer que les conditions drastiques posées à son exercice en droit d'auteur seraient encore plus dissuasives pour un interprète».

[4]ي. قصير، المقال السابق، ص. 5.

[5]م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 175 و176.

الباب الثاني: النظام القانوني للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

يشهد العالم مند عدة سنين جملة من التطورات المتعددة في شتى المجالات لاسيما في المجال التقني والتكنولوجي، الذي أفرز تحولات جذرية بلغت ذروتها بعد بروز مصنفات جديدة عرفت بالمصنفات الرقمية أو ما اصطلح عليها بالمصنفات الافتراضية[1]، على غرار برامج الحاسب الآلي، وقواعد البيانات، ومواقع الويب...، والتحول إلى النشر الإلكتروني بالاعتماد على شبكة الأنترنيت العالمية[2]. وقد أتاحت هذه التطورات التكنولوجية الراهنة فرصة التواصل على مسافات بعيدة وباختلاف الثقافات، وبفضلها تحول العالم إلى قرية صغيرة ومكتبة أو مركز معلومات. وفتحت باب التواصل بين الأفراد بقدرتها الهائلة على تخزين المعلومات التي تعتبر المورد والمحرك الأساسي في الوقت الحالي، إضافة إلى بثها واسترجاعها من قبل من يحتاجها في أي مكان وزمان. هذا ما استوجب الاعتراف بحق المؤلف والحقوق المجاورة في أن تنسب أعمالهم إليهم، ولهم حرية التصرف فيها وتقاضي عائدات استغلالها[3]، ففرضت نفسها في ساحة الاهتمام الدولي والمحلي والعربي من خلال حمايتها في حالة ظهور العديد من الانتهاكات والاعتداءات كالسرقة والقرصنة والانتحال، مما استدعى المزيد من الحماية الوطنية والدولية[4]. والجدير بالملاحظة، أنه مند زمن غير بعيد لم تكن التشريعات والقوانين تعرف

---

[1] د. قلاتي، الحماية الجزائية للحق المعنوي للمؤلف على المصنفات الرقمية، مجلة العلوم الإنسانية، ع. 44، جوان 2016، ص. 319: "هي مصنفات إبداعية ذهنية، تنتمي إلى بيئة المعلوماتية الناتجة عن أدواتها التي جعلت منها مصنفات إلكترونية أو رقمية، وهي تمثل التعبير عن النشاط الشخصي لمؤلفها، ويطلق عليها المصنفات المعلوماتية لتساير التقدم في الأداء لمصنفات الملكية الفكرية عبر الحواسيب وشبكة المعلومات لتتوافق مع الحاجات المشروعة لمستخدمي تلك الشبكة الدولية".

[2] للمزيد من المعلومات حول مفهوم شبكة الأنترنيت، راجع ص. 206 وما بعدها من الأطروحة.

[3] أ، بلهوشات، م. رحايلي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية: الحالة الجزائرية، مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع. 29، رقم 1، ص. 498 و499.

[4] م. عطوي، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية على شبكة الأنترنيت، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، سنة 2010/2009، جامعة دالي إبراهيم –الجزائر–، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، ص. 117.

أي حماية للحقوق المعنوية، ومع هذا التطور كان حافز الدول على استحداث حماية وطنية مدنية وأخرى جزائية تكفل هذه الحقوق من الأولويات[1].

من آثار الحق المعنوي على الأداء هو خاصة الدفاع عنه من التشويه والتحريف من أي اعتداء قد يقع عليه مما قد يسيء إلى سمعة الفنان العازف وشرفه، فعلى مثال المصنف، يعبر الأداء عن صاحبه من خلال إظهار وإبراز الأفكار والمشاعر التي يتبناها والتي تخرج في شكل معين وتستلزم منع الآخرين من المساس بها[2].

للتذكير، يجب أن يكون الأداء مبتكرا وأصيلا، وإن كانت أصالة الأداء تعتبر أمرا نسبيا. هذا ولحصول الأداء على الحماية لا يشترط فيه أهميته، فقد يكون مهما لدى صاحبه وغير مهم لدى البقية، كما لا يشترط في الابتكار غرض معين، كأن يكون تعليميا أو ثقافيا نفعيا، أو تجاريا طالما أن الغرض منه مشروع. كما يتوجب في الأداء ظهوره في شكل محسوس، فلا بد لوجود الحق المعنوي ظهور الأداء للوجود وخروجه إلى حيز مادي وذلك باكتمال عناصره والتعبير عنها بصورة نهائية. وإدراك الأشخاص للأداء حسيا أو عقليا يكون بالنظر أو السمع بما في ذلك التمثيل أو التلاوة أو الصوت أو أية طريقة أخرى[3]. وقد تستوجب بعض قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة لحماية الحق المجاور للفنان العازف عموما، القيام بإجراءات شكلية تتمثل في الإيداع، فحتى يتمتع الفنان على مثال المؤلف بالحماية يتعين عليه استكمال إجراءات الإيداع القانوني وهذا للحصول على حق الأسبقية في الحماية[4]. لكنه تجب الإشارة إلى أن المشرع الجزائري لم ينص على مثل هذا الشرط، فبمجرد إبداع المصنف أو الأداء كان صاحبه مشمولا بالحماية القانونية[5]. كما تُلزم بعض القوانين كنوع من الحماية بعض التأشيرات والعلامات توضع على الأشرطة والدعامات ومقدمات الأفلام تفيد بأنها مضمونة بحقوق المؤلف

---

[1] ر. مشري، الحماية القانونية لفناني الأداء في التشريع الجزائري، مجلة المفكر، ع. 16، ديسمبر 2017، ص. 455: "يتمتع فنانو الأداء بصفة عامة بحماية لحقوقهم المالية وكذا الأدبية، وتتنوع حماية هذه الحقوق من حماية جنائية تأتي مكملة للحماية المدنية المتمثلة في دعوى تعويض الضرر".

[2] أ. بوراوي، المقال السابق، ص. 406.

[3] للمزيد من المعلومات راجع ص. 75 من الأطروحة والمتعلقة بمعيار تمتع الفنان العازف بالحماية القانونية.

[4] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 226.

[5] المادة 3 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة السالفة الذكر.

والحقوق المجاورة[1]، ففي التسجيلات الصوتية جرت العادة أن يكون التأشير بعبارة توضع على أحد وجهي الشريط تتضمن ما يلي: "ويعتبر هذا الشريط وما يحويه من برامج محفوظة الحقوق"[2].

لقد مرت مسألة حماية الحق المعنوي للفنان العازف بمراحل تاريخية متعددة بدأت أثناءها الحاجة لإيجاد نصوص قانونية تكفل هذه الحماية، بحيث برزت عدة اتفاقيات دولية وأخرى إقليمية كفلت ذلك، وهذا بداية باتفاقية روما لسنة 1961 والتي اهتمت بالحق المجاور للفنان العازف على وجه العموم[3]، إلى غاية اتفاقية الويبو لسنة 1996 بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، واتفاقية بجين لسنة 2013 بشأن الأداء السمعي البصري والتي نظمت الحق المعنوي بصريح النص وذلك تماشيا مع التطور التكنولوجي الراهن[4]. ومن أجل اكتمال الحماية، كان لابد من وجود إطار هيكلي ومؤسساتي يعمل على تولي إدارة وتسيير هذه الاتفاقيات أهمها المنظمة العالمية للملكية الفكرية، والمنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم، إلى جانب بعض المنظمات الإقليمية مثالها المنظمة الإفريقية للملكية الفكرية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم[5]. والتي انضمت إليها الجزائر تجسيدا لحماية فعالة لحقوق الفنان العازف المعنوية.

بناءا على ما تقدم سيتم دراسة هذا الباب من خلال فصلين، يخصص الأول لتحديد الآليات القانونية والتقنية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل البيئة الرقمية، ويعالج الفصل الثاني الحماية الدولية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية.

---

[1] من أمثلة هذه العلامات، طابع المراقبة الذي يفرض الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وجوده على الدعامات المادية، للمزيد من المعلومات، راجع، د. بعديد، المذكرة السابقة، هامش رقم 5، ص. 124 و125.

[2] ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 440.

[3] نظمت اتفاقية روما حماية الحق المالي للفنان العازف، دون الإشارة إلى أي نص خاص بالحماية القانونية للحق المعنوي له.

[4] وهو ما أشارت إلية المادة 5 من اتفاقية الويبو واتفاقية بجين السالفتي الذكر.

[5] ح. كحاحلية، النظام القانوني لأصحاب الحقوق المجاورة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، فرع: قانون الأعمال، جامعة الجزائر 1، كلية الحقوق، 2013/2012، ص. 169.

الفصل الأول: الآليات القانونية والتقنية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل البيئة الرقمية

حرصت أغلب تشريعات حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على إيجاد آليات قانونية تتولى حماية الحق المعنوي للفنان العازف[1]، ذلك أن إقرار هذه الحقوق وحده لا يكف، وإنما يتطلب إيجاد مؤسسات خاصة تعمل على حماية هذا الحق[2].

ونظرا للأهمية البالغة التي تكتسبها الملكية الأدبية والفنية، سعت العديد من الدول إلى إنشاء مؤسسات ومراكز وطنية متخصصة لتوفير حماية الحقوق وحكم القدرات الابتكارية والإبداعية، ورغم اختلاف التسميات التي مُنحت لهذه المؤسسات إلا أن هدفها واحد وهو ترقيتها. ذلك أن الحقوق المعنوية التي تقررت للفنان العازف في القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية لن يكون لها أي تطبيق على أرض الواقع مالم توجد هيئات تساعد أصحاب هذه الحقوق على مراقبة إنتاجهم ومنع الاعتداء على أدائهم وهو ما تؤكده وثيقة الويبو بقولها "الإدارة الجماعية أداة أساسية للممارسة الفعالة للحقوق"[3]. من هنا تلعب شركات الإدارة الجماعية دورا مهما ومفيدا جدا بالنسبة إلى المؤلفين والمبدعين وأصحاب الحقوق المجاورة[4]. فالتطور السريع والتقدم التكنولوجي المذهل الذي يتصف به العالم اليوم ونمو العلاقات الدولية والمبادلات الثقافية، ساعد على سرعة وسهولة ذيوع ما يصل إليه العقل البشري من فكر وعلم وفن إلى جميع أنحاء العالم عبر القنوات المرئية والمسموعة مما يعظم الاستفادة والانتفاع[5]. وقد تنشأ عن ممارسة هذه الحقوق منازعات

---

[1] ع. بلجبل، الآليات القانونية لحماية الملكية الفكرية في القانون الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، ع. 47، جوان 2017، ص. 603.

[2] د. منصور، ز. بن عيسى، نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة كعامل لتعزيز المكانة الثقافية للدولة، مجلة أنسنه للبحوث والدراسات، ع. 2، جوان 2011، ص. 195: "...هؤلاء لا يمكن لهم على الإطلاق وفي ظل التحديات الجديدة مع التطور الهائل في تكنولوجيا الاتصال والمعلومات، وظهور منتجات الإعلام متعدد الوسائل، واستخدام الشبكات الرقمية، والتأثيرات الناجمة عنها على الأنشطة الإبداعية، وكذا على الحقوق المرتبطة بها، حماية حقوقهم من التعدي أو ممارستها بصفة فردية".

[3] ح. الجميعي، معايير الحماية الدولية في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، ندوة الويبو الوطنية المتخصصة للقضاة والمدعين العامين والمحامين، صنعاء 12 و13 جوان 2004، ص. 2.

WIPO/IP/JU/SAA/04/1

[4] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، المرجع السابق، رقم 203، ص. 266.

[5] ع. بقنيش، و. م. عاشور، حماية الملكية الفكرية عبر الأنترنيت في إطار المنظمة العالمية للملكية الفكرية، مجلة البحوث في الحقوق والعلوم السياسية، ع. 2، ص. 357.

تتولاها المحاكم على المستوى الوطني، وبعض الدول أنشأت محاكم مختصة لتسوية المنازعات المتعلقة بالملكية الفكرية، كما هو الأمر بالنسبة للجزائر، حيث تنص المادة 32 الفقرة 6 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية على أنه "... تختص الأقطاب المتخصصة المنعقدة في بعض المحاكم بالنظر دون سواها في المنازعات المتعلقة بالتجارة الدولية... ومنازعات الملكية الفكرية..."[1].

إن المشرع منح الفنان العازف، على مثال المؤلف، حماية قانونية لحقوقه المعنوية ومنع كل مساس بها[2] وأقر مسؤولية المعتدي عليها من خلال جملة من الآليات الخاصة بحماية الحق المعنوي[3]. ولقد نظم الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الباب السادس الإجراءات التي يمارسها المتضرر في المواد من 143 إلى 149، التي تشمل الدعوى المدنية والإجراءات الوقائية (التحفظية)، كما نص على أحكام جزائية تطبق في حالة الاعتداء الذي يشكل جنحة التقليد وباقي الجنح الأخرى في المواد 151 إلى 160 من نفس الأمر[4].

من المعلوم أن الفنان العازف، على غرار المؤلف، يتمتع بحقين الحق المعنوي والحق المالي. على أن ظهور عصر الرقميات، جعل من منح الفنان العازف حقا معنويا كحق السلامة وحق الأبوة مثلا عائقا في نقل التكنولوجيا وتطورها، فهل ينبغي حماية الحقوق المعنوية وهل يمكن ذلك في عصر الرقمنة؟ فعلى المستوى الدولي، لم تبين الاتفاقيات العامة والخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بما في ذلك اتفاقية برن، واتفاقية التربس، وتوجيهات الاتحاد الأوروبي، ومعاهدتي الويبو للإنترنيت، مسألة الحقوق

---

[1] القانون رقم 08-09 المؤرخ في 25 فبراير 2008، المتضمن ق. إ. م. إ.، ج. ر. 23 أبريل 2008، ع. 21، ص. 3.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 469، ص. 514: "ترتكز هذه الحماية على منح المؤلف وصاحب الحقوق المجاورة الحق في رفع دعوى جزائية من جهة ودعوى مدنية من جهة أخرى".

[3] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 244.

[4] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 268: "وتختلف صور الاعتداء الواقعة على حقوق المؤلف عن الاعتداء الواقع عن الحقوق المجاورة رغم أن تدابير الحماية تنفذ وفقا لتشريع مشترك يؤدي دورا حاسما في تفادي حدوث الاعتداء أو في كفالة الحق، وتضمن المحافظة على أدلة الاعتداء والأموال".

المعنوية في الأعمال التكنولوجية، إذ، أن هناك إجماعا ضمنيا في المجتمع الدولي على أن الحقوق المعنوية هي إلى حد ما غير ملائمة للابتكارات التكنولوجية[1].

على ضوء ما تقدم، يقسم هذا الفصل إلى مبحثين، وسائل حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية (المبحث الأول)، ثم حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل البيئة الرقمية (المبحث الثاني).

المبحث الأول: وسائل حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

إذا ما وقع الاعتداء على الحقوق المعنوية للفنان العازف والمضمونة والمحمية وفقا لقانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فلابد من وسائل وآليات لتحقيق هذه الحماية وجبر الضرر الناتج عن هذا الاعتداء. فالوسيلة الأولى لدفع المساس بالحق هي الإدارة، فقد يتعذر على المؤدي المطالبة بالحماية القانونية بمفرده، ومن هنا تظهر أهمية الإدارة الجماعية للحقوق المعنوية والمادية له (المطلب الأول)، كما تشكل الحماية الإجرائية وسيلة فعالة لمواجهة انتهاكات الحق المعنوي للفنان العازف لما تتميز به من السرعة والبساطة، لذا أجازت القوانين لصاحب الحق أو أي من ورثته أو خلفه أن يتقدم بطلبات ترمي إلى اتخاذ تدابير تحفظية أو مؤقتة قبل عرض النزاع على القضاء وقبل الفصل فيه (المطلب الثاني)[2].

---

[1] ح. حسين كاظم الشمري، ع. محمد خلف الفتلاوي، دور الحقوق المعنوية للمؤلف في إعاقة تطور تكنولوجيا المعلومات في عصر الرقمية الديجتال، مجلة أهل البيت، كلية القانون، جامعة كربلاء، ع. 18، ص. 384.

v. aussi, C. Rodrigues, *Les droits des artistes-interprètes sont-ils un obstacle à la compétitivité d'une société européenne de l'information* ?, Rev. Légicom, 1995/2, n°2, pp. 91 à 98. https://www.cairn.info/revue-légicom-1995-2-page-91.htm

[2] أ. عبد الفتاح أحمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 226.

المطلب الأول: الحماية الإدارية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على ضوء التشريع الجزائري والتشريع المقارن

يقصد بالإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ذلك التسيير الذي تتولاه شركات أو جمعيات مرخص لها بموجب القانون القيام بأعمال التسيير للحق المعنوي والمالي للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة، بصفتها وكيلا قانونيا تمارس صلاحياتها في ضوء الخطوط العريضة التي خطها لها القانون[1]، كما يعرفها البعض بأنها تمثل نظاما قانونيا يقود إلى الأسلوب الأمثل لحماية أصحاب الحقوق مهما كان التعبير عن تلك الهيئة على أن يتوافق ذلك مع الغاية الأساسية التي وجدت من أجلها[2]. ولعل هذه الإدارة كانت بديلا لإدارة فردية لم تتمكن من الصمود أمام العديد من التغيرات والتحولات خاصة على الصعيد المعلوماتي، حيث، ساهمت التكنولوجيا في نشر العديد من المصنفات والأداءات إلى عدد لا يحصى من المستفيدين مما جعل أصحاب هذه الأعمال عاجزين عن مراقبتها وكل ما يمكن أن يطالها من اعتداءات[3]. فكانت كل هذه المشاكل والعوائق سببا لإيجاد مخرج جديد لهذه الأزمة، والذي تمثل في توحيد الجهود من خلال استحداث هيئة جماعية تتولى السهر على حماية هذه الحقوق[4]. ونظرا لضرورة حماية الحق المعنوي للفنان العازف، وتطبيقا لما ورد في الاتفاقيات الدولية الرامية إلى إلزام الدول المتعاقدة باتخاذ كل التدابير اللازمة لضمان الحماية الكافية والفعالة لأصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على وجه العموم. ولتحقيق هذه الغاية، بادر المشرع الجزائري والأجنبي إلى إنشاء هيئات إدارية تعمل على ضمان الحماية والتنظيم القانوني

---

[1] ك. بلقاسمي، التسيير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مذكرة من أجل نيل شهادة الماجستير في الحقوق، فرع العقود والمسؤولية، جامعة الجزائر –بن يوسف بن خدة–، كلية الحقوق، 2011/2010، ص. 17 .

[2] F. Zéraoui Salah, *La redevance pour copie privée en droits algérien et français : un système à parfaire*, Cah. propr. intell., Montréal, janvier 2020, vol. 32, n° 1, pp 65 et s.

أنظر أيضا، خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 210: "تمثل نظاما قانونيا يقود إلى الأسلوب الأمثل لحماية أصحاب الحقوق المنوطين تحت مظلة الهيئة القائمة على رعاية تلك الحقوق مهما كان شكل التعبير عن تلك الهيئة، على أن يتفق ذلك مع الغاية الأساسية التي وجدت من أجلها".

[3] ص. حفاص، حماية الملكية الفكرية الأدبية والفنية في البيئة الرقمية في ظل التشريع الجزائري، مذكرة من أجل نيل شهادة الماجستير، تخصص المعلومات الإلكترونية الافتراضية واستراتيجية البحث عن المعلومات، جامعة منتوري –قسنطينة–، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم المكتبات، سنة 2012، ص. 96.

[4] د. منصور، ز. بن عيسى، المقال السابق، ص. 197: "إن الآثار التي نتجت عن العولمة، لاسيما العولمة التكنولوجية، كان لها دور كبير وهام في ضرورة وجود نظام الإدارة الجماعية".

لهذا الحق[1]، كما تهدف إلى تشجيع المبدعين على المساهمة في تنمية الثقافة وجذب الاستثمار الأجنبي وتمكين الجمهور من الاستفادة من الأعمال الأدبية والفنية[2].

الملاحظ أنه يتم تأسيس هيئات الإدارة الجماعية في العديد من الدول تحت الإشراف الحكومي من خلال إنشاء مكاتب (أي ديوانات) رسمية تعمل بموجب قوانين حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة[3]. إلا أنه يمكن أن تؤسس في بعض الدول تحت إطار جمعوي وبموجب القانون المدني. يكمن هدفها الرئيسي في السهر على حماية حقوق الفنان العازف المعنوية والمادية، ومنع الاعتداء قبل وقوعه (أي الوشيك الوقوع) أو إيقافه (في حالة ارتكابه) للحد من الضرر الذي قد يصيب صاحب الحق[4].

الفرع الأول: دور الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

اهتمت الجزائر بالحماية الإدارية للملكية الأدبية والفنية من خلال هيئات تتكفل بحماية أصحاب هذه الحقوق[5]، ورغم أن المشرع الجزائري قد قام بوضع إطار قانوني للتسيير الجماعي في الأمر رقم 03-05 السالف الذكر، غير أنه لم يبيّن ماذا يقصد به

---

[1] ن. قموح، الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة ضمن النص الوطني الجزائري، مجلة المكتبات والمعلومات، مخبر تكنولوجيا المعلومات ودورها في التنمية الوطنية، ع. 8، سنة 2011، ص. 4: "يعد انضمام الجزائر إلى هذه الاتفاقيات أمرا في غاية الأهمية لأنه أعطى دفعا جديدا، أو روحا جديدة لما تتطلبه حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الوقت الحاضر من حماية وأمن وضمانات، ذلك أن مثل هذه الحماية لا تكون ذات فعالية إذا اقتصرت على الحماية الداخلية".

[2] م. السعيد مزياني، الآليات الإدارية لحماية الملكية الفكرية في الجزائر، مذكرة من أجل نيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص ملكية فكرية، جامعة باتنة 1، كلية الحقوق والعلوم السياسية، قسم الحقوق، 2016/2015، ص. 55.

[3] م. داود، ب. زايد، نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة كعامل لتعزيز المكانة الثقافية للدولة، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، ع. 2، جوان 2011، ص. 195.

[4] م. بخيت زكي، وضع الإدارة الجماعية لحماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة في الدول العربية، إعداد إدارة الملكية الفكرية والتنافسية، القاهرة 2018، ص. 5.

[5] F. Zéraoui Salah, *ONDA, un organisme au service de la création,* Séminaire international *Les nouvelles frontières de la propriété intellectuelle : état des lieux et perspectives,* ENPO, en collaboration avec l'OMPI, l'INAPI et l'ONDA, Oran, 13 & 14 décembre 2017, et *La Gestion collective des droits d'auteurs et des droits voisins*, dossier O. N. D. A, rev. IBTIKAR, janv. 1998, n°1, p. 28.

واكتفى بإسناد هذه المهمة إلى هيئة عامة تتمثل في الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة[1].

تم إنشاء المكتب الوطني لحقوق المؤلف بمقتضى الأمر رقم 73-46[2]، غير أن مهامه كانت محدودة وناقصة، الأمر الذي جعل المشرع يعيد النظر في هياكله[3] وفقا للمرسوم التنفيذي رقم 98-366[4]، الذي ألغي بدوره بموجب المرسوم رقم 05-356[5] المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة[6]. وقد ورد في مادته الخامسة أنه: "يتولى الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة مهمة السهر على المصالح المعنوية والمادية للمؤلفين أو ذوي حقوقهم وأصحاب الحقوق المجاورة والدفاع عنها، وكذا حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي والمصنفات الوطنية الواقعة ضمن الملك العام في حدود الهدف الاجتماعي وعلى نحو ما يحدده هذا القانون الأساسي"[7].

يعتبر الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة حسب ما جاء في المادة 02 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 السابق الذكر، "مؤسسة وطنية عمومية ذات طابع

---

[1] ح. توصار، تطور حق المؤلف والحقوق المجاورة في الجزائر ودور الديوان الوطني لحق المؤلف والحقوق المجاورة، الندوة الوطنية للويبو لفائدة هيئة القضاة بالتعاون مع المعهد الوطني الجزائري للملكية الصناعية والديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزائر العاصمة 22 و23 أكتوبر 2003، ص. 15

OMPI/PI/JU/ALG/03/5

[2] الأمر رقم 73-46 المؤرخ في 25 يوليو 1973، المتضمن إحداث المكتب الوطني لحق المؤلف، ج. ر. 11 سبتمبر 1973، ع. 73، ص. 1088.

[3] ك. بوداحرة، ع. الدح، الحماية القانونية للحقوق المعنوية للمؤلف في القانون الجزائري، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة الأغواط، مجلة دفاتر السياسة والقانون، المجلد 12، ع. 1، سنة 2020، ص. 79.

[4] المرسوم التنفيذي رقم 98-366 المؤرخ في 21 نوفمبر 1998 المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 12 نوفمبر 1998، ع. 87، ص. 5.

[5] المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المؤرخ في 21 سبتمبر 2005 المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتنظيمه وسيره، ج. ر. 21 سبتمبر 2005، ع. 65، ص. 23.

[6] ك. بلقاسمي، المذكرة السابقة، ص. 15 وما بعدها.

[7] خصص المشرع الجزائري بمقتضى الأمر رقم 03-05 السالف الذكر، إحدى عشرة "11" مادة لإرساء الأساس القانوني لهذه الهيئة من خلال المواد 130 إلى 142، وأسندت مهام هذه الإدارة رسميا للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتحديدا ضمن المادة 130 من نفس الأمر والتي جاء فيها :" يتولى الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة مهمة التسيير الجماعي للحقوق الخاصة المعترف بها في هذا الأمر لفائدة ذويها والقيام بحماية التراث الثقافي التقليدي والمصنفات الوطنية الواقعة ضمن الملك العام، وفقا لأحكام هذا الأمر".

صناعي وتجاري وتتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي"، وهو يخضع في علاقته مع الدولة للقواعد المطبقة على الإدارة، في حين أنه يأخذ صفة التاجر في علاقته مع الغير[1]. هذا، ويعمل الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة تحت وصاية وزارة الثقافة[2] ويتخذ الجزائر العاصمة مقرا[3]. ويدير الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة مجلس إدارة[4] يترأسه مدير عام يعين بموجب مرسوم بناءا على اقتراح من طرف وزير الثقافة[5] وفقا للمادة 9 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 السالف الذكر[6]، يتكون هذا المجلس من ممثل الوزير المكلف بالمالية، ممثل الوزير المكلف بالتجارة، ممثل وزير الشؤون الخارجية، مؤلفين (2) أو ملحنين (2)، مؤلفين (2) لمصنفات أدبية، ومؤلفين (2) لمصنفات سمعية بصرية، ومؤلف لمصنفات الفنون التشكيلية، ومؤلف لمصنفات درامية، وفناني الأداء (2). يتم تعيين أعضاء هذا المجلس بقرار من الوزير المكلف بالثقافة بناءا على اقتراح من السلطات التي ينتمون إليها لمدة ثلاث (3) سنوات قابلة للتجديد مرة واحدة، وفي حالة توقف العضوية لأحد الأعضاء لأي سبب كان، يستخلفه عضو آخر بنفس الطريقة إلى غاية انقضاء مدة العضوية[7]. ويجتمع المجلس في دورة عادية ثلاث (3) مرات في السنة باستدعاء من مديره الذي يعد جدول الأعمال، كما له الاجتماع في دورات غير عادية بناءا على طلب منه، أو ثلثي 3/2 أعضائه[8]، وتتخذ قرارات المجلس بالأغلبية البسيطة للأعضاء الحاضرين[9]. يتم تسجيل المداولات في دفتر خاص مؤشر

---

[1] المادة 2 ف. 2 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتنظيمه وسيره.

[2] المادة 3 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتنظيمه وسيره.

[3] المادة 4 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[4] المادة 8 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[5] المادة 18 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[6] الجدير بالذكر أن تكوين مجلس الإدارة قد مسه تعديل كبير نظرا للتغيرات الاقتصادية، حيث قلص المشرع من عدد الأعضاء إلى 13 عضو بدلا من 20 عضو، كما استبدل ممثلي الإدارات المركزية وعوضهم بالأشخاص المعنيين مباشرة بالإنتاج الفكري وذلك حرصا من المشرع على إشراك ذوي الشأن في إدارة حقوقهم لإضفاء الفعالية على هذه الحماية وهو ما جاء في نص المادة 7 ف. 1 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[7] المادة 11 ف. 2 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[8] المادة 12 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[9] المادة 14 ف. 2 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

وموقع عليه، يرسل إلى وزير الثقافة للمصادقة عليه خلال الشهر الموالي للاجتماع[1]. والملاحظ أن المصادقة على المداولة إن تجاوزت المدة المحددة تأخذ صيغة النفاذ مباشرة دون الرجوع إلى الوزير وهذا حفاظا على سيرورة الديوان وعمله بصفة عادية[2].

وكما سبقت الإشارة إليه، فإن المدير العام للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة يعين بمقتضى مرسوم تنفيذي، وتنتهي مهامه بنفس الطريقة، ولا يجب أن يكون المدير من المؤلفين أو الناشرين أو فنان عازف أو منتج أو من أصحاب الحقوق المجاورة وهذا ضمانا للنزاهة والحياد في التسيير الإداري والمالي للديوان[3]. ولما يتمتع به هذا الديوان من الشخصية المعنوية والذمة المالية المستقلة، خول المشرع المدير العام حق تمثيله لدى الجهات القضائية من محاكم ومجالس والمحكمة العليا ومجلس الدولة[4]. هذا، ويتم تمويل الديوان من خلال عدة مصادر على غرار: أتاوى حقوق المؤلفين، الأتاوى المقبوضة مقابل استعمال مصنفات التراث الثقافي التقليدي للجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، وكذلك المصنفات التي سقطت في الملك العام، الأتاوى المحصلة من النسخة الخاصة، جزء من الأتاوى المحصلة من نسخ التسجيل[5]، مبالغ التعويضات المدنية، العائدات المالية الناتجة على إيداع الأموال إلى أجل لدى الهيئات المصرفية، التحصيلات المقبوضة من المؤسسات المماثلة الأجنبية، والناتجة عن استغلال المصنفات وأداءات الفنانين وباقي أصحاب الحقوق المجاورة الجزائريين، الإعلانات المالية المرتبطة

---

[1]تعد وزارة الثقافة ذات الاختصاص والعلاقة بفئة الفنانين وهذا من خلال إنشاء المجلس الوطني الاستشاري للفنون والآداب والذي يختص بتحديد المعايير الخاصة بالاعتراف بصفة الفنان، وكذا يتولى مهمة السهر على الحماية المعنوية والاجتماعية له. لمزيد من المعلومات، راجع المادة 1 من المرسوم التنفيذي رقم 11-209 المؤرخ في 2 جوان 2011، المتضمن إنشاء المجلس الوطني للفنون والآداب وتنظيمه وسيره، ج. ر. 5 جوان 2011، ع. 31، ص6، والمادة 19 من قانون رقم 14-04 المؤرخ في 24 فبراير 2014 المتعلق بالنشاط السمعي البصري، ج. ر. 23 مارس 2014، ع. 16، ص. 6.

[2]المادة 16 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[3]المادة 18 ف. 3 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[4]المادة 19 ف. 5 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[5]Sur cette question, v. F. Zéraoui Salah, *La taxe pour reprographie en droits algérien et français : analyse d'une redevance mal adaptée*, Rev. Entrep. com. n° 13, 2017, p. 47 et s., spéc. p. 71 : "Il ressort des dispositions réglementaires que les sommes collectées par l'Onda, au titre de la redevance pour reprographie, font l'objet d'un prélèvement représentant les frais de gestion fixé à 15% des sommes réparties. Mais, contrairement à la redevance pour copie privée, aucun quota n'est déterminé pour la répartition des montants collectés au titre de la redevance pour reprographie".

بتبعات الخدمات العمومية والهيئات والوصايا والقروض والافتراضات المكتتبة في إطار التشريع المعمول به، وبصورة عامة جميع الإرادات التي يحققها الديوان في إطار ممارسة صلاحياته[1].

تتمحور الوظيفة الحمائية للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة تجاه الحق المعنوي للفنان العازف في السهر على حماية المصالح المعنوية له على غرار المؤلف[2]. وهو ما جاء في نص المادة الخامسة السالفة الذكر[3]، وذلك من خلال التدخل في حالة الاعتداء على هذه الحقوق بطريقتين، إما بإيداع الأداء المراد حمايته، أو التدخل المباشر للديوان عن طريق الأعوان المحلفين. أما بالنسبة للانضمام والإيداع فعلى الفنان العازف أن يعرف بشخصيته وكذلك بخصائص نشاطه، كما عليه أن يثبت تسجيله كفنان بتقديم قائمة للأعمال التي قام بأدائها، ويتم التعرف بالأداء ضمن أوراق التصريح المقدمة من الديوان والتي من خلالها تمنح لكل أداء بطاقته التعريفية[4]. وفيما يخص التدخل المباشر للديوان فيتم من خلال الأعوان المحلفين التابعين له، وهم عبارة عن موظفين لديه تكمن مهمتهم في معاينة كل مساس قد يطال المصالح المعنوية والمادية للفنان العازف من خلال حجز النسخ المقلدة من الأداءات الفنية، وضع النسخ المقلدة تحت حراسة الديوان، والإخطار الفوري لرئيس المحكمة المختصة إقليميا استنادا إلى محضر مؤرخ وموقع يثبت وقوع الاعتداء[5].

---

[1] المادة 21 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[2] أ. بوراوي، المقال السابق، ص. 412: "ولما يتعذر عن الفنان أن يعرف أين ومتى تستخدم مصنفاته والأغاني نفسها التي تذاع في فرنسا ولندن وتونس ومصر وفي جميع أنحاء العالم لأن الفن لا يعرف الحدود....، مما تحتم متابعة ذلك إلى إدارة جماعية فعالة للحقوق التي يقررها القانون للفنان وهي الخيار الأمثل للاعتداءات والصعوبات التي تنشأ في هذا الشأن". أنظر أيضا، م. داود، ز. بن عيسى، المقال السابق، ص. 202: "أما عن الحقوق الأدبية للمؤلفين والمعنيين من أصحاب الحقوق المجاورة فإنه يعمل على حمايتها من التعدي عليها".

[3] المادة 5 ف. 1 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المادة 1 من دفتر شروط تبعات الخدمة العمومية للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة تطبيقا لأحكام الأمر رقم 03-05، أنظر أيضا، م. السعيد مزياني، المذكرة السابق، ص. 68: "والحقيقة أن الحقوق المحمية للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة تمتاز عمليا بوجود جانبين أو عنصرين مادي ومعنوي، ولعل هذا ما يترجم توجه المشرع الجزائري على تبني نظرية ازدواجية الحق حسب ما يظهر من خلال النصوص القانونية المنظمة لعمل الديوان".

[4] المادة 136 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

[5] أ. بوراوي، المقال السابق، ص. 415: "المعلوم أن مصالح الديوان مقسمة إلى مصالح مركزية، مديرية عامة لها 06 مديريات هي: مديرية استخلاص الحقوق والرقابة، مديرية الأعضاء، مديرية الموارد البشرية والمادية،

كما الجدير بالملاحظة، أن انضمام الفنان العازف للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بغرض الدفاع عن حقوقه المعنوية يتم وفقا لشروط يحددها نظام يعتمده مجلس إدارة الديوان ويبلغ إليه بوسيلة تبليغ ملائمة[1]، على أنه يتكفل الديوان بالدفاع عن حقوق هذه الفئة بناءا على طلب منها حتى في حالة عدم انضمامها إلى الديوان[2]. هذا، ويتولى أيضا حماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة الأجانب المرتبطة بمصنفات أدبية أو وأداءات فنية مستغلة عبر التراب الوطني، وذلك في إطار التزامات الجزائر الدولية[3]، من خلال التوقيع على العديد من الاتفاقيات في هذا المجال مع شركة مايكروسفت، يوتيوب، وفايسبوك[4]. وبالنظر إلى المهام المسندة لموظفيه بات من الضروري إرساء برامج تكوينية دورية متخصصة لفائدة الإطارات الساهرة على سيره ليتسنى لها ممارسة المهام المنوطة لها على أكمل وجه، وكذلك المشاركة الفعالة في الاجتماعات الدولية التي تنظمها المنظمة العالمية للملكية الفكرية وسائر المنظمات الدولية المتعلقة بالفنان العازف[5].

لا بأس أن نشير إلى الدور الاجتماعي الذي يلعبه الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لصالح الفنان العازف على وجه الخصوص وباقي أصحاب الحقوق بوجه عام[6]، وذلك من خلال إنشاء صندوق اجتماعي لتقديم منح التقاعد لهذه

والمالية والمحاسبة، ومديرية المقاييس والإعلام الآلي. ولها مصالح محلية تتمثل في ثلاث مديريات إقليمية، وممثلة في 11 وكالة، ويوجد في هذه المصالح والمديريات أعوان مؤهلين لضبط ومعاينة المخالفات المرتكبة على المصنفات والأداءات المقلدة، والتي تكون عادة أشرطة غنائية أو أي إنتاج سمعي بصري يتم استغلاله دون موافقة الفنان".

[1]المادة 7 ف. 1 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتنظيمه وسيره

[2]المادة 7 ف. 2 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

[3]تنص المادة 5 ف. 14 و15 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 على ما يلي:"-الانضمام إلى المنظمات الدولية التي تضم مؤسسات لذوي الحقوق مماثلة في إطار التشريع المعمول به.

-المشاركة في أشغال المنظمات الدولية الحكومية وغير الحكومية المتخصصة في حقوق المؤلف والحقوق المجاورة"

[4]ك. بلقاسمي، المذكرة السابقة، ص. 104: "يتدخل الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة دوليا لحماية حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة من خلال ما يسمى بعقود التبادل الدولي".

[5]ف. بن شيخ، دور الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في محاربة القرصنة الفكرية، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص، 2015، ص. 89 وما يليها.

[6]المادة 5 ف. 11 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

الفئة[1]، كما يمكن ذكر المساعدة الاجتماعية التي تتم عن طريق وضع منح إغاثة تكفل المؤدين وباقي أصحاب الحقوق الذين يعيشون في ظروف صعبة (كما هو الأمر بسبب وباء الكوفيد 19) أو في حالة العوز[2].

الفرع الثاني: دور هيئات الإدارة الجماعية في حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل التشريع المقارن

أدى التطور التكنولوجي الهائل في المجال المعلوماتي إلى تعدد الوسائل الإلكترونية على مثال الأنترنيت والدعائم الرقمية والتي من شأنها السماح بنسخ المصنفات بسهولة فائقة وبجودة رفيعة وسرعة عالية، مما يؤدي إلى صعوبة مراقبة صاحب الحق لإنتاجه الفكري خارج حدود الدولة الواحدة. إن المؤلفين، على غرار الفنان العازف وكذا باقي أصحاب الحقوق المجاورة، ليست لهم القدرة من الناحية العملية على مراقبة وتسيير حقوقهم بصورة فعالة للنقص في الإمكانيات والمعرفة الكافية لإدارة هذه الحقوق. كل هذه الصعوبات وأكثر من شأنها أن تسهل عملية التقليد والقرصنة، ومن ثم المساس بالحقوق المعنوية والمالية لهذه الفئة[3]، مما يظهر أهمية وجود هيئات التسيير الجماعي والتي تتولى رقابة وتسيير الحقوق. أكثر من ذلك، يعتبر ظهور وانتشار المصنفات الرقمية من أهم الأسباب التي توجب الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لتعذر رصد كل عمليات الاستغلال والمساس بهذا الحق من قبل صاحبه[4]. فمن المؤكد أن الحل الأنجع لمواجهة هذا العجز هو توكيل هذه المهام إلى هيئة جماعية تتولى تمثيلهم لكونها تتوفر

---

[1] المرسوم التنفيذي رقم 14-69 المؤرخ في 9 فبراير 2014، يحدد أساس ونسبة اشتراك وأداءات الضمان الاجتماعي التي يستفيد منها الفنانون والمؤلفون المأجورون على النشاط الفني و/أو التأليف. ج. ر. 18 فبراير 2014، ع. 8، ص. 10. أنظر أيضا، س. كباهم، الفنان والحق في الضمان الاجتماعي، مجلة قانون العمل والتشغيل، المجلد 5، ع. 1، جوان 2020، ص. 428: "وذلك ما انصرفت إليه إرادة المشرع من خلال تمكين الفنان من حق الضمان الاجتماعي، وذلك بتحديد أسس ونسب اشتراك وأداءات الضمان الاجتماعي ووفقا لخصوصيته في القواعد المطبقة على فئة الفنانين".

[2] مثال ذلك الإعانات التي قررت وزيرة الثقافة منحها للفنانين المتوقفين عن نشاطاتهم بسبب جائحة كورونا Covid-19 وكلفت الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالإشراف على هذه العملية وفق إجراءات ملائمة تتناسب والأوضاع الحالية وذلك ابتداءا من يوم 05 أبريل 2020.

www.radioalgerie.dz

[3] د. بعديد، التقليد عبر الإنترنيت: التحميلات الغير شرعية، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص، 2015، ص. 47.

[4] F. Zéraoui Salah, *Les fournisseurs d'hébergement et la copie des œuvres : Quelle responsabilité ?*, Rev. Entrep. com. n° *spéc*. 2015, pp 30 et s.

على ما يكفي من الوسائل المادية والبشرية لحماية حقوقهم المعنوية وتحصيل حقوقهم المادية وذلك على نطاق أوسع[1]. هذا، وإن كان نظام الإدارة الجماعية يخدم في الأساس مصالح المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، إلا أنه يوفر كذلك فوائد للمنتفعين، حيث يمكنهم من المصنفات التي يحتاجون إليها بطريقة سهلة وبسعر منخفض، بحيث تهتم الإدارة الجماعية بالتقليل من تكاليف التفاوض ومن تكاليف رصد الإنتفاع وتحصيل الرسوم[2].

اتفقت أغلبية التشريعات أن هناك ضرورة ملحة لإيجاد مؤسسات وطنية خاصة للعمل على حماية حقوق الفنان العازف، ذلك أنه ليس في وسعه دائما حماية حقوقه لاسيما المعنوية منها، الأمر الذي جعلها تستحدث هيئات للإدارة الجماعية لصاحب الحق وإن كانت قد اختلفت في التسمية التي تم إطلاقها عليها[3]. والجدير بالملاحظة، ظهور الأساس القانوني لهيئات الإدارة الجماعية المكلفة بحماية الحقوق المجاورة بالتدريج، فلقد نصت المادة 46 و47 من التشريع النموذجي العربي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة على ضرورة خلق جمعيات وإدارات تعني بحماية الحقوق المجاورة، تتمتع بأهلية التقاضي وتنوب على أصحاب الحقوق في الدفاع عنها[4]. في حين أقرت إتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من الحقوق الملكية الفكرية التربس في نص المادة 67 على إنشاء وتعزيز المكاتب والهيئات ذات الصلة بهذه الحقوق[5].

يتم تأسيس جمعيات الإدارة الجماعية في عدد من الدول تحت الإشراف الحكومي، أو على شكل جمعيات بموجب القانون المدني، كما قد تكون جمعيات خاصة أو عامة مستقلة. على أن أغلبية الدول النامية قد فضلت تأسيس مكاتب رسمية أو مكاتب تعمل بموجب قوانين حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، وتكون هذه الجمعيات

---

[1] خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 219.

[2] م. حسام محمود لطفي، المرجع السابق، ص. 206.

[3] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 212

[4] ح. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 142.

[5] د. منصور، ز. بن عيسي، المقال السابق، ص. 201: "وعليه فإن إتفاقية التربس وضعت نظاما قانونيا من خلال مجموعة من المواد أهمها المادة 67، حيث أنها توضح وبنص صريح على إنشاء الهيئات المحلية التي تهدف إلى حماية الملكية الفكرية بما فيها حقوق الملكية الأدبية والفنية".

تحت الإشراف والدعم الحكومي ووفقا للشروط القانونية والمهنية والمادية اللازمة لقيام إدارة جماعية فعالة قد تم الالتزام بها[1].

أدى التطور التقني إلى سهولة استنساخ الأشرطة والأسطوانات، كما ساهم في سرعة انتقالها خارج حدود الدولة التي تم فيها الأداء مما يجعل من الصعب على الفنان العازف أو المؤدي مراقبة إنتاجه بنفسه في كافة الدول، الأمر الذي يؤدي إلى قرصنة هذا الإنتاج ومن ثم المساس بالحقوق المعنوية لصاحبها، وهذا فضلا عن المساس بالحقوق المادية. لذلك كان لهذه الهيئات مبررا كبيرا وضرورة عملية من أجل مراقبة الأعمال الفنية وحمايتها مما يكون له مردود إيجابي في منع التقليد والقضاء عليه[2]. كل ذلك يؤكد أهميتها في ممارسة الحقوق المجاورة بالنسبة لأصحابها من جهة، وبالنسبة للمنتفعين من جهة أخرى[3]، وهذا ما توضحه وثيقة الويبو بالنص على أنه: "على الرغم من أن نظام الإدارة الجماعية يخدم في الأساس مصالح مالكي حق المؤلف والحقوق المجاورة، إلا أنه يوفر فوائد للمنتفعين"، وهو موقف البعض من الفقه كذلك[4].

يستحق الذكر أن، على المستوى العربي، لم يتعرض القانون المصري رقم 82 لسنة 2002 لهذه الإدارات، الأمر الذي كان محلا للانتقاد من الفقه، على أن ذلك لا يقصد به أن المشرع لم يكن يعرف مثل هذه الإدارات، وإنما كان يطبق عليها قانون الجمعيات الأهلية. كما تتعرض لذات النقد، الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لسنة 1981 وذلك لسببين، الأول أن هذه الاتفاقية لا تذكر شيئا عن هيئات الإدارة الجماعية، والسبب الثاني يتعلق بالحقوق المجاورة، حيث لم تنص الاتفاقية عن أي حق من حقوق المؤدين وكذا باقي أصحاب الحقوق[5]. هذا ويعتبر المشرع اللبناني موفقا، ذلك أنه خصص حوالي 18

---

[1] م. بخيت زكي، المقال السابق، ص. 5.

[2] Ch, Debbasch et autres, *Droits des médias*, D. 1999, n°2144, p. 653.

[3] ف. نبهان، حق المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، تونس. 1999، م. حسام محمود لطفي، المرجع السابق، ص. 101: "تلعب هذه الهيئات دورا رئيسيا في مجال مباشرة هذه الحقوق وتحصيلها، لاسيما في الأحوال التي يكون فيها المستخدم في حاجة إلى الاضطلاع المعجل على عدد كبير من المصنفات ".

[4] د. منصور، ز. بن عيسى، المقال السابق، ص. 205.

[5] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، المرجع السابق، ص. 209.

مادة للجمعيات والشركات الخاصة بإدارة الحقوق الجماعية، وذلك إبتداءا من المادة 58 إلى غاية المادة 75 من القانون رقم 75 لسنة 1999 السالف الذكر[1].

وفيما يخص القانون التونسي، وبموجب الأمر رقم 2860 لسنة 2013، تم استحداث المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وضبط تنظيمها الإداري والمالي وطرق تسييرها[2]. تعمل هذه المؤسسة بمقتضى القانون رقم 33 لسنة 2009 المؤرخ في 23 جوان 2009 والمتعلق بالملكية الأدبية والفنية، حيث تعتبر حماية الحق المعنوي للفنان العازف من أهم أهدافها على غرار المؤلف من خلال الفصل 47 رابعا، في فقرته الأولى[3]، وكذا حماية المصالح المادية لهذه الفئة وباقي أصحاب الحقوق المجاورة[4]، بالإضافة إلى العمل على ترسيخ ثقافة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في تونس وتحسيس مختلف المتدخلين خاصة منهم المؤلفين والمؤدين والمستغلين للمصنفات والأداءات، والإدارات المكلفة بالسهر على حسن تطبيق التشريع.[5]

---

[1]تنص المادة 58 من القانون اللبناني رقم 75 لسنة 1999 السالف الذكر على أنه: "يجوز للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة، أو لخلفهم الخصوصيين أو العموميين، أن يوكلوا أمر إدارة حقوقهم وجباية التعويضات المتوجبة كلها أو بعضها، إلى جمعيات أو شركات مدنية تؤلف بينهم".

[2]الأمر رقم 2860 لسنة 2013 المؤرخ في 1 جويلية 2013 المتعلق بتأسيس المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وضبط تنظيمها الإداري وطرق تسييرها، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، 16 جويلية 2013، ع. 57، ص. 2499 وما بعدها.

[3]الفصل 47 رابعا من القانون رقم 33 لسنة 2009 المؤرخ في 23 جوان 2009، المتعلق بتنقيح وإتمام القانون، ع. 36 لسنة 1994 المؤرخ في 24 فيفري 1994 والمتعلق بالملكية الأدبية والفنية، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، 30 جوان 2009، ع. 52، ص. 2253 وما بعدها: "يتمتع فنانو الأداء بالحقوق الأدبية والمادية التالية: 1-الحقوق الأدبية وهي:

-الحق فيما يتعلق بأدائهم السمعي أو السنعي البصري الحي، أو أدائهم المثبت في تسجيل سمعي أو سمعي بصري، في أن يطالبوا في أن ينسب أدائهم إليهم، إلا في الحالات التي يكون فيها عدم نسبة الأداء تمليه طريقة الانتفاع بالأداء.

-الحق في الاعتراض على حق تحريف أو تشويه أو أي تعديل لآرائهم أو على كل مساس يكون ضارا بسمعتهم".

[4]الفصل 47 رابعا، ف. 2 من القانون التونسي رقم 33 لسنة 2009 المذكور أعلاه.

[5]خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 231.

أما على المستوى الأوروبي، تعد فرنسا الرائدة في نشأة هيئات الإدارة الجماعية لحقوق الفنانين العازفين أو المؤدين، ومنها انتقلت إلى باقي دول الاتحاد، ثم امتدت إلى باقي دول العالم[1].

نشأت أول إدارة جماعية لحماية حقوق الفنان العازف بفرنسا سنة 1955، تحت اسم الشركة المدنية لإدارة حقوق فناني وموسيقيي الأداء[2]، تختص بإدارة حقوق المؤدين البارزين الذين تظهر أسماؤهم على المصنفات السمعية أو المصنفات السمعية البصرية، مثل العازفين وقادة الأوركسترا في المجال الموسيقي، والمطربين والممثلين الذين يؤدون أدوارا جوهرية في المجال السينمائي أو المسرحي. كما أنشأت إدارة أخرى تهتم بمراعاة حقوق الفنانين العازفين الذين لا تظهر أسماؤهم على المصنفات السمعية أو السمعية البصرية، ومثالهم الفرق الموسيقية (Les chœurs)، وذلك تحت اسم شركة تحصيل وتوزيع حقوق فناني أداء الموسيقى والرقص[3]. وقد نظم المشرع الفرنسي هيئات الإدارة الجماعية بموجب المواد L. 321-1 إلى L. 321-13 من تقنين الملكية الفكرية. وتقوم هذه الهيئات في أساسها على التوكيل الممنوح من الأعضاء، بحيث يحتفظ هؤلاء بملكية حقوقهم، على أن تتولى تسيير هذه الحقوق بالنيابة على أصحابها، ويتمتع هذا التوكيل بجملة من الخصائص، أولها أنه صريح، بمعنى أنه للأعضاء الحق في تحديد نطاق التوكيل وتحديد المهام التي يجب على الهيئات أن تحققها نيابة عنهم. هذا لا يمنع حسب رأي جانب من الفقه أن الانضمام إلى هذه الهيئة يمثل في حد ذاته توكيلا من الأعضاء لها[4]. كما يختص هذا التوكيل بأنه توكيل مانع، فهو يمنع العضو من تسليم حقوقه إلى أية هيئة أخرى بعد انضمامه إلى الهيئة الأولى، فلا يجوز للفنان العازف مثلا أن يكون عضوا في

[1]P. Schepens, *Guide sur la gestion collective des droits d'auteurs et des droits voisins (La société de gestion au service de l'auteur et de l'usager),* imprimé par l'Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), année 2000, pp. 17 et 18.

[2]La *Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes,* crée en 1955 par trois artistes-interprètes, L'ADAMI est un organisme français de gestion collective des droits des artistes-interprètes. Adami.fr

[3] La *Société de perception et de la distribution des droits des artistes-interprètes,* SPEDIDAM : est un organisme de gestion collective des droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes constitué sous forme de société civile. Spedidam.fr

[4]P. Tafforeau, *th. préc*. n°642, p. 564.

كل من الشركة المدنية لإدارة حقوق فناني وموسيقيي الأداء وشركة تحصيل وتوزيع حقوق فناني أداء الموسيقى والرقص، وإن كان الواقع العملي يقرر أن للمؤدي اكتساب الصفتين التي يمكن أن ينضم بموجبهما إلى الهيئتين، ومع ذلك لا يجوز له أن ينضم إلا لهيئة واحدة، حيث يشبه البعض من الفقه وبحق هذا التوكيل بشرط عدم المنافسة[1]. كما تكمن أخر خاصية لهذا التوكيل، في أنه توكيل لتحقيق المنفعة العامة، وذلك لأن هدف هذه الهيئات هو الدفاع عن الحقوق المعنوية والمادية لأعضائها، والدفاع عن المهنة ككل. لذلك، نصت المادة L. 321-1 من تقنين الملكية الفكرية الفرنسي، على أنه لهذه الهيئات الصفة القانونية للادعاء بها أمام القضاء قصد الدفاع عن حقوق أعضائها[2].

المعلوم، أن لهيئات الإدارة الجماعية أن تمارس مهامها أيضا عن طريق تنازل الأعضاء. وعرفت هذا النظام الهيئة الخاصة بملحني وناشري الموسيقى[3]، على أنها تختص بتنازل أصحابها على حقوقهم المادية دون المعنوية التي لا تقبل التصرف، ولا يستطيع أحد أن يباشرها إلا صاحب الحق نفسه طالما كان على قيد الحياة، أو خلفائه من بعده وذلك من أجل حماية أداء الفنان وذكراه[4]. ومع ذلك، يرى جانب من الفقه[5] أن النظام الأساسي للشركة المدنية لإدارة حقوق فناني وموسيقيي الأداء وشركة تحصيل وتوزيع حقوق فناني أداء الموسيقى والرقص، قد منحها مهمة الدفاع عن حقوق الفنان العازف

---

[1]P.-Y. Gautier, *op. cit.*, n°281.

[2]Art. L. 321-1 C. fr. propr. intell. : « I. *Les organismes de gestion collective sont des personnes morales constituées sous toute forme juridique dont l'objet principal consiste à gérer le droit d'auteur ou les droits voisins de celui-ci pour le compte de plusieurs titulaires de ces droits, tels que définis aux livres Ier et II du présent code, à leur profit collectif, soit en vertu de dispositions légales, soit en exécution d'un contrat. Ces organismes doivent : 1° Soit être contrôlés par leurs membres titulaires de droits mentionnés au premier alinéa ; 2° Soit être à but non lucratif. Ils agissent au mieux des intérêts des titulaires de droits qu'ils représentent et ne peuvent leur imposer des obligations qui ne sont pas objectivement nécessaires pour protéger leurs droits et leurs intérêts ou pour assurer une gestion efficace de leurs droits. II.- Les organismes de gestion collective peuvent mener des actions de promotion de la culture et fournir des services sociaux, culturels et éducatifs dans l'intérêt des titulaires de droits qu'ils représentent et du public* ».

[3]La *Société des auteurs, compositeurs, et éditeurs de musique*, SASEM : a été fondée en 1851. Elle est membre de la *Confédération internationale des sociétés auteurs et compositeurs*. www.sacem.fr

[4]Cass. com., 5 nov. 1985, R. I. D. A., 1986, n°129, p. 125.

[5]P. Tafforeau, *th. préc.*, n°648, p. 571.

المقررة بموجب قانون الملكية الفكرية الفرنسي. وبالتالي، فإن الحق المعنوي يمكن أن يكون محلا لدعوى قضائية مقامة عن طريق هذه الهيئات. غير أن جانب آخر من الفقه، يعتبر أن عدم قابلية الحق المعنوي للتصرف هو من النظام العام الذي لا يجوز الاتفاق على مخالفته. ومن ثم، فإن الحق المعنوي للفنان العازف لا يمارس إلا من خلال صاحبه أو خلفائه بعد وفاته، أما هيئات الإدارة الجماعية ليس لها أن تمارس الحق المعنوي بالنيابة عن المؤدي باعتباره حقا مرتبطا بشخصه لا يقبل التصرف ولا يرد عليه التقادم[1].

المطلب الثاني: الإجراءات الوقائية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

تشكل الحماية الإجرائية وسيلة فعالة لمواجهة انتهاكات الحق المعنوي للفنان العازف لما تتميز به من السرعة والبساطة، لذا أجازت تشريعات حق المؤلف والحقوق المجاورة لصاحب الحق أو أي من ورثته أو خلفه أن يتقدم بطلبات ترمي إلى اتخاذ تدابير احتياطية أو مؤقتة، وذلك بالنظر لطبيعة هذا الحق، وبالنظر لما قد تفرضه طبيعة النزاع من إطالة أمد المنازعة[2]، حيث أجازت هذه القوانين اتخاذ بعض التدابير الوقائية قبل عرضه على القضاء، وهو ما جاء في نص المادة 144 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر[3].

يعود السبب في تناول الحماية الإجرائية مستقلة عن الطريق المدني، لما توفره من حماية سريعة وفعالة لهذه الحقوق. فهي وإن كانت سابقة على الحماية المدنية، بحيث تعتبر هذه الأخيرة أمرا لازما وتاليا عليها، إلا أنها مستقلة وتتميز بطبيعتها الخاصة التي تجعل منها طريقا قائما بذاته من طرق الحماية سواء لحق المؤلف أو لأصحاب الحقوق

---

[1] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، المرجع السابق، رقم 231، ص. 301 و302.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 472، ص. 518: "ونص المشرع الجزائري على هذه الإجراءات القضائية السريعة حتى لا تعاني الضحية من تباطؤ تسيير الهيئة القضائية وحتى لا يصبح موضوع التقليد مخفيا".

[3] تنص المادة 144 ف. 1 من الأمر رقم 03-05 على أنه: "يمكن مالك الحقوق المتضرر أن يطلب من الجهة القضائية المختصة اتخاذ تدابير تحول دون المساس الوشيك الوقوع على حقوقه أو تضع حدا لهذا المساس المعاين والتعويض عن الأضرار التي لحقته".

v. aussi, Art. L. 332-1 al. 2 C. fr. propr. intell.

المجاورة[1]. فالمشرع الجزائري، وإن كان قد أدرج هذه الحماية في الفصل الأول الخاص بإجراءات الدعوى المدنية، غير أن هذا الطريق يعتبر مستقلا عنها. فالهدف من إقامة الدعوى المدنية هو التعويض عن الضرر اللاحق، في حين تحول الإجراءات التحفظية دون المساس الوشيك بالحقوق المعنوية للفنان العازف وتضع حدا له تمهيدا لتقديمه كإثبات في الدعوى المدنية أو الجزائية للحفاظ على الدليل[2]. والملاحظ، أن المشرع الجزائري على غرار المشرع المصري[3]، لم يفرق بصدد التدابير الإجرائية بين التي تتخذ لحماية حقوق المؤلف، وتلك الخاصة بحماية حقوق الفنان العازف وباقي أصحاب الحقوق المجاورة، وهذا على خلاف المشرع الفرنسي الذي ميز بين الحماية الإجرائية لحقوق المؤلف عن الحماية الخاصة بالحقوق المجاورة[4].

---

[1]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، ص. 518 و خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، هامش رقم 2، ص. 298: "لقد أدرج المشرع الجزائري الإجراءات التحفظية ضمن الفصل المتعلق بالدعوى المدنية في المادة 144 من الأمر رقم 03-05، كما أدرجها جانب من الفقه ضمن الحماية الجزائية".

[2]ع. خيضر سلمان عبد الله، الحماية المدنية من الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف: دراسة مقارنة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص القانون الخاص، جامعة الشرق الأوسط، كلية الحقوق جوان 2019، ص. 140 وما بعدها.

[3]تنص المادة 179 من تقنين الملكية الفكرية المصري على أنه: " لرئيس المحكمة المختصة بأصل النزاع بناء على طلب ذي الشأن وبمقتضى امر يصدر على عريضة ان يأمر بإجراء أو أكثر من الاجراءات التالية أو غيرها من الاجراءات التحفظية المناسبة وذلك عند الاعتداء على أي من الحقوق المنصوص عليها فى هذا الكتاب. 1-اجراء وصف تفصيلى للمصنف أو الاداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى. 2-وقف نشر المصنف أو الاداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو عرضه أو نسخة أو صناعته. 3-توقيع الحجز على المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى الأصلى أو على نسخة وكذلك على المواد التى تستعمل فى اعادة نشر هذا المصنف أو الاداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو استخراج نسخ منه بشرط ان تكون تلك المواد غير صالحة الا لإعادة نشر المصنف أو الاداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى. 4-اثبات واقعة الاعتداء على الحق محل الحماية. 5-حصر الايراد الناتج عن استغلال المصنف أو الاداء أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى وتوقيع الحجز على هذا الايراد فى جميع الاحوال ولرئيس المحكمة فى جميع الاحوال ان يأمر بندب خبير أو أكثر لمعاونة المحضر المكلف بالتنفيذ وان يفرض على الطالب ايداع كفالة مناسبة. ويجب ان يرفع الطالب أصل النزاع إلى المحكمة خلال خمسة عشر يوماً من تاريخ صدور الامر والا زال كل أثر له".

[4]Ch. Caron, *op. cit.*, n°579, pp. 453 et s.

الفرع الأول: مفهوم وصور الإجراءات الوقتية، والتحفظية الرامية إلى حماية الفنان العازف أو المؤدي

تهدف الحماية الاستعجالية إلى الحفاظ على الأدلة ذات الصلة بالاعتداءات التي تقع على حقوق الفنان العازف أو المؤدي واتخاذ التدابير المؤقتة[1] في حالات الاستعجال حتى دون علم الطرف المعتدي خاصة إذا ما كانت الأضرار اللاحقة بالمؤدي يصعب جبرها. ولقد نصت غالبية القوانين على مجموعة من الإجراءات الوقائية التي تهدف إلى حفظ حقوق الفنان العازف إلى غاية الفصل في الدعوى. وسنتناول في هذا الفرع تعريف التدابير الوقائية التي يمكن استصدرها (أولا)، من تم صور الإجراءات الوقتية أو التحفظية (ثانيا).

أولا: تعريف التدابير الوقائية الرامية إلى حماية الفنان العازف أو المؤدي

أجاز المشرع الجزائري بمقتضى الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، في الحالات التي يُخشى فيها من اعتداء وشيك الوقوع لصاحب الحق في تقديم طلب إلى المحكمة المختصة لاتخاذ الإجراءات التحفظية اللازمة، لمنع وقوع الاعتداء أو إيقافه والحد من الأضرار التي قد تلحق به[2]. وهذا من خلال المادة 144 الفقرة الأولى، حيث جاء فيها أنه: "يمكن مالك الحقوق المتضرر أن يطلب من الجهة القضائية المختصة اتخاذ تدابير تحول دون المساس الوشيك الوقوع على حقوقه أو تضع حدا لهذا المساس المعاين والتعويض عن الأضرار التي لحقته"[3]. هذا ويجب في مَن يرغب في تقديم طلب الحماية الإجرائية أن يكون صاحب صفة[4]. ويقصد بالصفة في هذا المقام،

---

[1] ك. بوداحرة، وع. الدح، المقال السابق، ص.81.

[2] عن تطبيق هذا النص، أنظر ف. زراوي صالح، حجز التقليد: وسيلة إثباتية لحماية حقوق الملكية الأدبية والفنية، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص 2015، ص.141.

[3] ع. بني طه، و ن. علي المساعدة، الحماية القانونية لحقوق فناني الأداء، دراسة مقارنة، دراسات علوم الشريعة والقانون، المجلد 36، ع. 1 لسنة 2009، ص. 161: " تتمتع حقوق فناني الأداء بنوعين من الحماية على المستوى الداخلي هما الحماية المدنية وهي حماية مزدوجة، تتمثل بالحماية الأجرائية التي يستطيع المؤدي الفنان من خلالها أن يطلب من الجهة المختصة إصدار قرار وقتي بمنع الضرر المحتمل وقوعه على الحق المراد حمايته، أو يحافظ على دليل الاعتداء عليه بحيث يمكن للفنان المؤدي التمسك بهذا الدليل عند اللجوء إلى الحماية النهائية "التنفيذية".

[4] لا يفرض القانون على المتضرر المطالب باتخاذ الإجراءات التحفظية استكمال إجراءات الإيداع، لمزيد من التفصيل، راجع، ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 472، ص. 518.

السلطة التي يمارس بمقتضاها شخص معين الدعوى أمام القضاء، أو القدرة القانونية التي يملكها شخص معين لإقامة دعوى أمام القضاء، أو هي السند الذي يجيز للشخص أن يطلب من القضاء البت في النزاع وإلا كان طلبه مردودا قانونا لكونه مقدما ممن لا يملك حق تقديمه[1]. وإن كان النص القانوني يشير لصلاحية مالك الحق أو من يمثله بإمكانية اتخاذ الإجراءات الوقائية، يعتبر جانب من الفقه أن "الحق المعنوي للفنان العازف على مثال المؤلف هو حق لصيق بشخصية صاحبه، ولا يقبل التصرف فيه، ولا يجوز ممارسته إلا من قبل المؤدي أو ورثته وفي حالات محددة بعد وفاته"[2]. كما يشترط المشرع أن يتضمن الطلب وصفا تفصيليا للأداء المراد حمايته فيما إذا كان دور تمثيلي في فيلم سينمائي، أو مسرحية أو غيرها من الأداءات المحمية قانونا، ثم أن يذكر فيه الأفعال التي قام بها المدعى عليه والتي من شأنها تبرير طلب توفير الحماية للأداء، كأن يبيّن على سبيل المثال أن المدعى عليه قد قام بالكشف عن الأداء دون إذن الفنان العازف، أو أنه قام بتعديل الأداء بإضافة بعض المشاهد التي من شأنها المساس بسمعته وشرفه، أو غير ذلك من صور الاعتداء على حقه المعنوي[3]. فهدف الحماية الإجرائية هو الحيلولة دون حدوث التعدي أو إيقافه، وإلى المحافظة على الأدلة ذات الصلة بهذه الحقوق، واتخاذ كافة التدابير الوقائية وحتى دون علم الطرف المعتدي، خاصة إذا كان من المرجح أن الأضرار اللاحقة بالفنان العازف يصعب جبرها[4]. والملاحظ، أنه من الناذر رفع قضية بشأن الحقوق الأدبية والمالية للفنان العازف أو المؤلف دون أن تستبق بطلب اتخاذ إجراءات احتياطية تحفظية لتوقيع الحجز على كل أداء أو مصنف مقلد والإيرادات المتولدة من الاستغلال الغير مشروع له[5]. هذا وفي القضاء الفرنسي هناك ما يعرف "بدعوى قطع النزاع"، حيث قد يلاحظ الفنان العازف أو المؤلف البعض من محاولات

---

[1] أ. ي. عطية طه، الحماية القانونية للحقوق المجاورة لحق المؤلف في فلسطين، مذكرة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير، القانون الخاص، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين 2017، ص. 88.

[2] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 261.

[3] م. محبوبي، حماية حقوق الفنان، مجلة القضاء المدني، المركز الوطني للدراسات والعلوم القانونية بالرباط، ع. 3، سنة 2011، ص. 89.

[4] س. بومعزة، حقوق المؤلف في النطاقين التقليدي والرقمي في ظل التشريع الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص قانون الملكية الفكرية، جامعة باتنة 1، 2016/2015، ص. 151.

[5] ر. مشري، المقال السابق، ص. 456. أنظر أيضا، أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 269.

الاعتداء على الأداء أو الإساءة إلى سمعته الأدبية، وبالرغم من كون الضرر لم يقع بعد إلا أن القضاء أجاز رفع مثل هذه الدعوى الوقائية. والحقيقة أن المسائلة لا تقتصر في مثل هذه الدعوى على النوايا وإنما يتجاوزه إلى أفعال الاعتداء الابتدائية، ولو أن بعض الأحكام القديمة رفضت هذا النوع من الدعاوى على أساس أن الضرر فيها محتمل[1].

ومتى تبين للقاضي أن مقدم الطلب هو صاحب الحق المعتدى عليه أو أن الاعتداء عليه وشيك الوقوع، كان له اتخاذ أحد الإجراءات الوقائية حتى دون حضور المدعى عليه أو تبليغه[2]، إذا رأى أن ظروف الاستعجال والخوف من ضياع وسائل الإثبات أو منع التعدي تستدعي ذلك[3]. كما له أن يُلزم المدعي أي الفنان العازف بتقديم كفالة مالية من أجل ضمان التعويض في حالة ما إذا رُفضت دعواه وذلك تطبيقا لمبدأ "عدم التعسف في استعمال الحق"[4]. على أن عدم تقديم الكفالة المذكورة ابتداءا لا ينال من صحة تقديم طلب اتخاذ الإجراءات التحفظية ذلك، أن النص ليس تحت طائلة البطلان، فلقاضي الأمور المستعجلة أو المحكمة المختصة حسب وقائع الحال وقبل البت في الطلب، تكليف المدعي بتقديم الكفالة[5]. وقد نص المشرع الجزائري من خلال المادة 147 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر على أنه يجوز لرئيس الجهة القضائية المختصة أن يأمر باتخاذ التدابير الوقائية المناسبة، كما يختص في جميع المسائل المتعلقة بطلبات الحجز أو التدابير المؤقتة أو كل إجراء مخصص منصوص عليه في أحكام قانون حماية المؤلف والحقوق المجاورة. كما سمح القانون لضباط الشرطة القضائية وكذا الأعوان المحلفون التابعون للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة،

---

[1] ع. مأمون الشديد، م. سامي عبد الصادق، المرجع السابق، ص. 228.

[2] س. بومعزة، المذكرة السابقة، ص. 151: "تهدف الحماية الاستعجالية إلى الحفاظ على الأدلة ذات الصلة بالاعتداءات الواقعة واتخاذ التدابير المؤقتة حتى دون علم الطرف المتعدي خاصة ما إذا كانت الأضرار اللاحقة يصعب جبرها".

[3] أ. عبد الفتاح أحمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 222: "يسمح القانون الأردني للطرف الذي تم اتخاذ الإجراءات دون حضوره أو علمه أن يطلب عقد جلسة لسماع أقواله خلال فترة زمنية معقولة بعد تبليغه بالإجراء، وعلى المحكمة أن تقرر في هذه الجلسة إذا كان ينبغي تأكيد الإجراء التحفظي أو تعديله أو إلغائه".

[4] ف. إدريس، المرجع السابق، ص. 267: "وتعتبر إمكانية فرض إيداع كفالة إجراء من شأنه يحقق التوازن بين مصلحة من صدر ضده الأمر، وبين من صدر لصالحه الأمر بالحجز".

[5] تنص المادة 147 ف. 2 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أنه: "يمكن رئيس الجهة القضائية المختصة أن يأمر بتأسيس كفالة للمدعي". أنظر أيضا، ف. زراوي صالح، محاربة التقليد في الملكية الفكرية، المقال السابق، ص. 150: "تسمح هذه الكفالة بتكوين ضمان في حالة طلب تعويضات من قبل المدعى عليه المحجوز لديه إذا كانت الدعوى غير مؤسسة".

بالمعاينة والقيام بصفة تحفظية بحجز نسخ الأداءات المقلدة[1] شريطة وضعها تحت حراسة الديوان، والإخطار الفوري لرئيس الجهة القضائية[2]. ويعتبر هذا الأمر من الخطوات المتقدمة للقانون الجزائري مقارنة بغيره من القوانين العربية، حيث أوجد أعوانا تابعين للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة يأخذون وصف الضباط المحلفين، على أنه لا يكف النص على وجود مثل هؤلاء الأعوان، بل لابد أن يُفعل دورهم على أرض الواقع[3].

وعلى المستوى الدولي، يلاحظ أن اتفاقية التربس أوكلت للدول الأعضاء اتخاذ ما تراه مناسبا من الإجراءات الفعالة ضد أي اعتداء على حقوق الملكية الفكرية[4]. إلا أن الاتفاقية لم تطلق العنان لاتخاذ ما تشاء، بل قيدت هذه الحرية بما يضمن تجنب إقامة حواجز أمام التجارة المشروعة ويوفر ضمانات ضد إساءة استعمالها، ولا يجوز أن تكون هذه الإجراءات معقدة أو باهظة التكاليف بصورة غير ضرورية، ولا أن تنطوي على مهل غير معقولة أو تأخير لا داع له[5]، ويفضل أن تكون القرارات المتخذة بصدد موضوع معين، وأن يتم إتاحتها على الأقل للأطراف المعنية بالقضية[6]. وعلى ذلك، فإن الاتفاقية اشترطت وبالإضافة لبساطة الإجراءات، إيجاد قضاة مختصين في مجال الملكية الفكرية.

---

[1] المادة 145 من الأمر رقم 03-05 المذكور أعلاه: "يتولى ضباط الشرطة القضائية أو المحلفون التابعون للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة معاينة المساس بحقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة".

[2] وهو ما حدث في الدعوى المقدمة من طرف الفنانة الجزائرية "وردة" عن استغلال أغاني لها بشكل غير قانوني وذلك بتوزيع أشرطة تتضمنها دون الحصول على إذنها. المحكمة الابتدائية الفداء –درب سلطان–الدار البيضاء، المغرب. قضية رقم 93/5670 بتاريخ 08 ديسمبر 1993، مصلحة التنفيذات القضائية، ملف التنفيذ ع. 3393/3097. مذكور في أ. كنعان، قضايا مختارة في مجال حق المؤلف، بحث مقدم إلى ندوة الويبو الوطنية حول حق المؤلف والحقوق المجاورة للمحامين والقضاة، المنظمة العالمية للملكية الفكرية بالتعاون مع وزارة الثقافة للجمهورية العربية السورية، دمشق 27-28 أبريل 2005، ص. 09 و10.

[3] H. Desbois, *La propriété intellectuelle en Algérie, Une protection à l'épreuve de la réalité*, IRPI., 06 avr. 2009, p. 7.

[4] المادة 41 ف. 1 من اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة "التربس": "تلتزم البلدان الأعضاء بضمان اشتمال قوانينها لإجراءات الإنفاذ المنصوص عليها في هذا الجزء لتسهيل اتخاذ تدابير فعالة ضد أي تعد على حقوق الملكية الفكرية التي تغطيها هذه الاتفاقية بما في ذلك الجزاءات السريعة لمنع التعديات الجزاءات التي تشكل ردعا لأي تعديات أخرى. وتطبق هذه بالأسلوب الذي يضمن تجنب إقامة حواجز أمام التجارة المشروعة ويوفر ضمانات ضد إساءة استعمالها".

[5] المادة 41 ف. 2 من اتفاقية التربس.

[6] المادة 41 ف. 3 من نقس الاتفاقية.

كما لابد من فتح المجال أمام التسويات الودية[1]. هذا، ونصت المادة 50 من الاتفاقية على صلاحية السلطة القضائية في اتخاذ تدابير تحفظية مؤقتة للحيلولة دون وقوع تعدي على حقوق الملكية الفكرية متى اقتنع القاضي بضرورة ذلك، وهذا لمنع ولوج السلع المقلدة إلى السوق، وكذا إجراءات حفظ الأدلة التي تثبت وقوع الاعتداء والتقليد[2].

هكذا، كفل القانون الجزائري حماية إجرائية استباقية جيدة لحقوق الفنان العازف، طبق بشأنها بعض الإجراءات الخاصة الواردة في قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وأحال أغلبها للقواعد الإجرائية الموجودة في قانون الإجراءات المدنية والإدارية[3].

ثانيا: صور الإجراءات الوقائية الرامية إلى حماية حقوق الفنان العازف أو المؤدي

من خلال استقراء النصوص القانونية، يلاحظ على المشرع نص على نوعين من التدابير الوقائية، تدابير وقتية تهدف إلى وقف الاعتداء، وتدابير تحفظية تهدف إلى حجز المواد المقلدة، وحصر الأضرار التي أصابت حقوق الفنان العازف.

1-التدابير الوقتية المتعلقة بوقف الاعتداء على الحق المعنوي للفنان العازف

أجاز المشرع بموجب المادة 147 السالفة الذكر، لرئيس المحكمة بناءا على طلب صاحب الصفة والمصلحة، أن يصدر أمر بإيقاف أية عملية صنع جارية ترمي إلى الاستنساخ الغير مشروع للأداء العلني. والواقع أن المشرع، حصر الاعتداءات في الاستنساخ بواسطة الطبع أو النشر دون الإحاطة بباقي الأفعال الغير مشروعة[4]. هذا ويعتبر المشرع المصري موفق في هذا المجال وأكثر دقة من حيث الإلمام بأنواع

---

[1] ع. عنتر عبد الرحمن، حقوق الملكية الفكرية وأثرها الاقتصادي، ط. 1، دار الفكر الجامعي، مصر 2009، ص. 271 و272.

[2] تنص المادة 50 ف. 1 من اتفاقية التربس على أنه: "1. للسلطات القضائية صلاحية الأمر باتخاذ تدابير مؤقتة فورية وفعالة".

[3] إ. بريشي، الحماية الجزائية لحقوق الملكية الفكرية في ظل التشريع الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون، تخصص القانون الجنائي للأعمال، جامعة تلمسان، كلية الحقوق، 2019/2018، ص. 272.

[4] وهو ما سبق الإشارة إلية في د. بعديد، المذكرة السابقة، ص. 181، و ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 151: "ولا زال النص المذكور أعلاه يحتاج إلى نوع من التحديث وذلك بتوسيع نطاق الحماية وعدم حصرها في الاستنساخ".

الاعتداءات[1]، فرتب ضدها تدابير مؤقتة وذلك بموجب المادة 179 من تقنين الملكية أهمها:

أ. الأمر بإجراء وصف تفصيلي للأداءات الغير مرخص بها

يتخذ هذا الإجراء عن طريق وصف الأداء الأصلي، وكذا الأداء المقلد المخالف للقانون، وذلك من أجل إثبات حالة التعدي، بحيث يتوجب إعطاء كامل المعلومات المتعلقة بهذا الأداء للتأكد من صحة المزاعم الخاصة بوقوع الاعتداء ولتمييزه عن غيره[2]. أما فيما يخص المشرع الجزائري، فإنه يلاحظ أنه لم يشترط إجراء وصف تفصيلي للأداء المزعوم وقوع الاعتداء عليه، وما يبرر هذا الفراغ هو أنه قد أوكل إلى الضبطية القضائية والأعوان المحلفين التابعين للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مهمة التأكد من وقوع الاعتداء وأنه وقع على الأداء المطلوب حمايته. كما أن القواعد العامة في قانون الإجراءات المدنية والإدارية تشترط في موضوع الدعوى أن يكون صحيحا وثابتا[3].

ب. الأمر بوقف التعدي على الأداء

يجوز لرئيس الجهة القضائية المختصة، ومتى تبين أن هنالك اعتداء على حقوق الفنان العازف، أن يتخذ الإجراء المناسب ومن ذلك الأمر بوقف الأداء أو التسجيل الصوتي، أو نسخه أو صناعته. والغرض من هذا الإجراء هو شل يد المعتدي عن المضي قدما نحو تحقيق فعله بشكل سريع وفعال ودون انتظار صدور حكم قضائي بشأنه. فقد يكون كل مظهر من مظاهر الحقوق المعنوية للفنان العازف عرضة للاعتداء عليه، مثال ذلك، أن يقوم أحد الأشخاص بعرض الأداء على الجمهور قبل أن يمارس الفنان العازف حقه في "تقرير نشر أدائه"، فهنا يجوز للمحكمة الأمر بوقف عرض الأداء، أو أن يتم نشر الأداء بغير الطريقة التي وافق عليها الفنان العازف، أو بغير الزمان أو المكان المحدد. فهنا أيضا إذا اعترض المؤدي على ذلك وتقدم بطلب الحماية، فإن للقاضي الأمر بوقف الاعتداء. وكذلك الأمر، إذا تم نسبة الأداء إلى غير صاحبه، أو تم

---

[1] ع. المنشاوي، المرجع السابق، ص. 133 و134.

[2] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 206.

[3] أ. عبد الفتاح أحمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 209.

إحداث تعديلات أو تغييرات في مضمونه، أو تم تشويه أو تحريف الأداء على نحو من شأنه الإضرار بسمعة الفنان العازف وشرفه[1]. هذا ويعتبر البعض من الفقه، أن هذا الإجراء هو الأخطر لما يؤديه وقف العرض من خسارة فادحة، فلا يجب اللجوء إليه إلا إذا كان الإجراء الوحيد الكفيل لتفادي الضرر الناتج عن العمل الغير مشروع، أو لإثبات واقعة الاعتداء على الحق محل الحماية[2].

2-الإجراءات التحفظية الرامية إلى حجز المواد المقلدة

يقصد بالحجز التحفظي طبقا لنص المادة 646 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية، بأنه وضع أموال المدين المنقولة المادية والعقارية تحت يد القضاء ومنعه من التصرف فيها، ويقع الحجز على مسؤولية الدائن، فهو إجراء وقائي يلجأ إليه قصد وضع أموال المدين تحت يد القضاء لمنعه من التصرف فيها بأي عمل قانوني أو مادي من شانه أن يؤدي إلى استبعادها من دائرة الضمان العام للدائن الحائز. ويختلف مفهوم الحجز الذي يلجأ إليه الدائن لاستيفاء دينه، عن الحجز الذي يلجأ إليه الفنان العازف لوقف الاعتداء على أدائه بحيث يعتبر محل الحجز "الأداء"[3].

المعلوم أن الإجراءات التحفظية تهدف إلى حجز المواد المقلدة، والحفاظ على الأدلة، وحصر الأضرار اللاحقة بالفنان العازف، كما يمكن الحجز على متحصل هذا الاستغلال الغير مشروع، حيث يعتبر من أهم الإجراءات ذلك أنه يضع حدا للاعتداءات

---

[1]من بين القضايا التي تم المطالبة فيها باتخاذ هذا الإجراء الدعوى المقدمة من الفنانة اللبنانية "ماجدة الرومي"، حيث كشفت الفنانة في بيان رسمي صادر عن مكتبها بتاريخ 06 نوفمبر 2020 لجوئها إلى القضاء بعد التعدي على حقوق الملكية الفنية الخاصة بأغنية "يا بيروت" من طرف فرقة "كيماييرا Kimaera" اللبنانية. وجاء في البيان أن استغلال الفرقة للأغنية وتصويرها على طريقة الفيديو كليب وعرضها على المحطات الفضائية كان دون حق أو إذن ووصفته بالتعدي الواضح على الحقوق المادية والمعنوية الثابتة التي يكفلها قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم 75 لسنة 1999، إذ، أشارت إلى أن العمل هجين وينشر السواد، ويتضمن أصوات وألحان غريبة أثارت الاستهجان والذهول، واعتبرت أن العبث بأنشودة رائعة التي باتت عنوان الأمل والصمود وتحويلها إلى هذه السلبية أمر غير مقبول. وأضافت في نفس البيان إلى اللجوء إلى القضاء لوقف هذا التعدي والمطالبة بوقف بث الأغنية من قبل المحطات الفضائية.

[2]ع. إبراهيم بني طه و ن. على المساعدة، المقال السابق، ص. 161: "لا شك في أن إجراء وقف التعدي على حقوق فنأني الأداء يعتبر الحلقة الأولى من حلقات المحافظة على دليل الاعتداء وعدم إمكانية إزالة معالمه، ليتمكن الفنان المعتدى على حقوقه من التسلح به كدليل أو وسيلة إثبات لحقوقه".

[3]م. نيل، المقال السابق، ص. 133: "هذا فضلا عن إجراءات الحجز التحفظي التي تختلف عن إجراءات الحجز لضمان الوفاء بالدين المستحق المنصوص عليها في قانون الإجراءات المدنية والإدارية".

الواقعة على الحق المجاور للفنان العازف في شقه المعنوي وكذلك المادي[1]، فهو يؤدي إلى وقف الضرر في الحال لما يترتب عن الحجز على الإيراد أو ناتج الاستغلال الغير مشروع للأداء من صعوبة في دفع أجور العمال، ومستلزمات النسخ، مما يؤدي عملا إلى الحد من هذا الفعل المخالف للقانون[2]. وهذه الإجراءات بطبيعتها تستوجب الاستعجال خوفا من التهرب أو زيادة الاعتداء، فيمكن للقاضي وهو غالبا – رئيس المحكمة–، أن يأمر بالحجز عن الإيرادات الناتجة عن الاستنساخ الغير مشروع والتي يتم حصرها بمعية خبراء مختصين[3]. كما يمكن حماية الحق المعنوي للفنان العازف من الاعتداء عن طريق مصادرة النسخة الأصلية للمحافظة عليها بمنع عمل نسخ إضافية. ومصادرة النسخ المستوردة من الأداءات[4]، فمتى تم نسخ أداء محمي في بلد معين دون إذن صاحبه ثم نقله ونشره في بلد آخر، فيعتبر هذا الشخص مقلدا وتصادر النسخ التي بحوزته، ولا يمكنه التدرع بأن الاعتداء وقع بالخارج لما تفتضيه المواثيق الدولية والقوانين الوطنية من حماية للمؤدي في داخل وخارج البلاد[5]. وتفصل الجهة القضائية في طلب الحجز التحفظي خلال الثلاث (3) أيام على الأكثر من تاريخ إخطارها[6]، وعلى من صدرت التدابير التحفظية لمصلحته أن يقوم خلال الثلاثين (30) يوما من تاريخ صدور الإجراءات بإخطار الجهة القضائية المختصة[7]، وإلا كان لقاضي الأمور المستعجلة وبناءا على طلب الأطراف أن يأمر برفع التدابير التحفظية[8]. ومن المعلوم أن جميع الأوامر القضائية الصادرة من رئيس المحكمة تكون قابلة للطعن فيها عن طريق الاستئناف أمام

---

[1]ف. زراوي صالح، محاربة التقليد في الملكية الفكرية، المقال السالف الذكر، ص. 147: "فهي تسمح لصاحب الحق بطريقة سريعة وفعالة، بإثبات الاعتداء على حقوقه وكذلك منع مواصلته".

[2]م. حسام لطفي، حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، الهيئة الرسمية العامة للكتاب، ط. 1987، ص. 179.

[3]المادة 147 من الأمر رقم 03–05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

[4]المادة 157 من الأمر المذكور أعلاه.

[5]للمزيد من المعلومات راجع ص. 202 من الأطروحة والمتعلقة بالعقوبات التكميلية.

[6]المادة 146 ف. 3 من نفس الأمر.

[7]المادة 149 ف. 1 من الأمر رقم 03–05: "يجب على المستفيد من التدابير التحفظية المذكورة أعلاه، أن يقوم خلال الثلاثين (30) يوما إبتداءا من تاريخ الأمرين المنصوص عليهما في المادتين 146 و147 من هذا الأمر بإخطار الجهة القضائية المختصة".

[8]المادة 149 ف. 2 من نفس الأمر: "وفي غياب مثل هذه الدعوى القضائية، يمكن رئيس الجهة القضائية المختصة الذي يفصل في القضايا الاستعجالية أن يأمر بناءا على طلب من الطرف الذي يدعي الضرر بفعل تلك التدابير، برفع اليد عن الحجز أو رفع التدابير التحفظية الأخرى".

الغرفة الاستعجالية بالمجلس القضائي وفقا للقواعد العامة وذلك تأسيسا على أحكام المادتين 310 و312 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية[1]. هذا وينفذ الأمر بالإجراءات التحفظية بمجرد صدوره دون تنبيه أو إنذار، فهو مشمول بالنفاذ المعجل بقوة القانون وهو ما يتفق مع طبيعتها، بحيث تصدر لاتخاذ إجراءات وقتية وفي غيبة من يراد تنفيذها ضده[2]. هذا وللمحكمة متى لاحظت أن الاعتداء قد يكون وشيكا، أن تتخذ إجراءات تحفظية أخرى لوقفه، ذلك أنها إجراءات واردة على سبيل المثال لا الحصر، وللقاضي أن يأمر بأي إجراء آخر متى ارتأى أنه مناسب لدرء الضرر اللاحق أو الوشيك الوقوع[3].

والملاحظ أنه، يمكن لضابط الشرطة القضائية الذي قام بصفة تحفظية بحجز النسخ المقلدة وفي إطار المتابعة الجزائية، إحالة الملف على وكيل الجمهورية الذي يأمر بوضع الأختام عليها وإحالة الملف للمحاكمة[4]. كما يجوز لإدارة الجمارك وضمن أشكال التدخل لحماية الملكية الفكرية وقمع أي تواجد مشبوه لبضائع مقلدة، القيام بالحجز ضمن النطاق الجمركي بناءا على طلب مقدم من صاحب الحق، أو تلقائيا بمناسبة عمليات الرقابة التي تمارسها اعتياديا على البضائع[5].

يمكن الإشارة إلى أنه في القانون المصري، يعود الاختصاص لاتخاذ الإجراءات الوقائية للمحكمة المختصة بأصل النزاع وذلك بمقتضى أمر على العريضة، ولرئيس المحكمة في جميع الأحوال أن يأمر بتعيين خبير أو أكثر لمعاونة المحضر المكلف بالتنفيذ، وأن يفرض على الطالب إيداع كفالة مناسبة. هذا ويتوجب على المدعي أن يرفع

---

[1] تراجع المادتين 310 و312 من القسم الرابع والتعلق بالأوامر على العرائض من القانون رقم 08-09 المتضمن ق. إ. م. إ.، السالف الذكر.

[2] ع. بربارة، شرح قانون الإجراءات المدنية والإدارية، منشورات بغدادي، ط. 1، 2009، ص. 234: 'علة شمولها بالنفاذ الفوري، أن طبيعتها الاستعجالية دون المساس بأصل الحق تقتضي التعجيل وأحيانا مفاجأة من صدرت عليه".

[3] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 210 و211: "أورد المشرع الإجراءات التحفظية التي تصدرها المحكمة على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر، فيجوز للقاضي أن يأمر بأي إجراء لم يرد ذكره في هذا النص حيث يمكن له أن يتخذ من الإجراءات التحفظية ما يراه مناسبا لتحقيق طلب ذي الشأن".

[4] راجع ما يلي من الأطروحة-القسم الخاص بالحماية الجزائية للحق المعنوي للفنان العازف-. ص. 190 وما بعدها.

[5] أ. بوسقيعة، المخالفات الجمركية، -تعريف وتصنيف الجرائم الجمركية، متابعة وقمع الجرائم الجمركية-، دار هومة، الجزائر، ط. 7، 2014، ص. 116 وما بعدها. أنظر أيضا، م. السعيد مزياني، المذكرة السابق، ص. 127.

النزاع إلى المحكمة في أجل أقصاه خمس عشرة (15) يوم من تاريخ صدور الأمر، وإلا زال كل أثر له. ولما كان الأمر الصادر لتوقيع أي إجراء من هذه الإجراءات، يخضع لنظام الأوامر على العرائض سواء من حيث إجراءات أو شروط صدوره، فإنه لا يخضع لمبدأ المواجهة وهذا لتحقيق الهدف من صدور الأمر وهو مفاجئة المعتدي بالتحفظ على الأشياء محل الاعتداء قبل تهريبها[1].

بالرجوع إلى تقنين الملكية الفكرية الفرنسي، يلاحظ أن المشرع لم يوحد الحماية الإجرائية بالنسبة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة على خلاف المشرع الجزائري وكذا المصري، الأمر الذي كان محل انتقاد الفقهاء[2]. بدليل عدم نصه مثلا على الإجراء المتعلق بحجز الأشياء المقلدة، وهو ما أكده أحد الفقهاء بقوله:" إن القانون لا ينص في مادة الحقوق المجاورة على أي إجراء من الإجراءات الخاصة بالحجز على الأشياء المقلدة، ومن ثم فإن القانون يكون بذلك قد أحال إلى تطبيق القواعد العامة"[3]. ومع ذلك، يرى جانب آخر من الفقه[4]، أن تقنين الملكية الفكرية الفرنسي، قد عرف نظاما شبيها بهذا الإجراء، وهو ما تضمنته المادة L. 335-1 [5]، حيث تمنح لمأموري الضبط القضائي المختصين بالتحقيق في الجرائم المنصوص عليها في المادة L. 335-4 من نفس القانون، إمكانية القيام بالحجز على الفونوغرام والفيديو غرام المنتَج بطريقة غير مشروعة، وعلى النسخ والمواد المصنعة والمستوردة بطريقة غير مشروعة، وعلى المواد المعدة خصيصا لهذا العمل الغير مشروع. واستجابة للانتقادات التي وجهت للمشرع الفرنسي، نجده قد تخلى على هذه المفارقة ونص في الفقرة 10 من المادة L. 335-10 [6] على إجراء الحجز

---

[1] المادة 179 من تقنين الملكية الفكرية المصري رقم 82 لسنة 2002 السالف الذكر.

[2] ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، المرجع السابق، رقم 263، ص. 358

[3] A. Lucas et H. -J. Lucas, *op. cit.*, n°886, p. 705.

[4] C. Colombet, *op. cit.*, n°430, p. 338.

[5] Art. L. 335-1 C. fr. propr. intell. : « *Les officiers de police judiciaire compétents peuvent procéder, dès la constatation des infractions prévues à l'article L.335-4 du présent code, à la saisie des phonogrammes et vidéogrammes reproduits illicitement, des exemplaires et objets fabriqués ou importés illicitement et des matériels spécialement installés en vue de tels agissements* ».

[6] Art. L. 335-10 C. fr. propr. intell : « *L'administration des douanes peut, sur demande écrite du titulaire d'un droit d'auteur ou d'un droit voisin, assortie de justifications de son droit dans les conditions prévues par décret en Conseil d'Etat, retenir dans le cadre de ses contrôles les marchandises que celui-ci prétend constituer une contrefaçon de ce droit.*

على البضائع المقلدة في الجمارك، حيث تطبق هذه الأحكام بالنسبة للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة على حد سواء، وعليه لإدارة الجمارك بناءا على طلب مكتوب من المؤلف أو من أحد أصحاب الحقوق المجاورة أن تحتجز في نطاق الرقابة، على البضائع المستخدمة لتقليد أعمالهم.

والجدير بالذكر أنه ومتى تم الاعتداء على الحق المعنوي للفنان العازف، فلا يمكن طلب اتخاذ هذه الإجراءات إلا من طرف صاحب الحق نفسه طالما كان على قيد الحياة، ذلك أن الحق المعنوي للفنان العازف حق لا يقبل التصرف فيه[1].

Le procureur de la République, le demandeur, ainsi que le déclarant ou le détenteur des marchandises sont informés sans délai, par les services douaniers, de la retenue à laquelle ces derniers ont procédé.

La mesure de retenue est levée de plein droit à défaut pour le demandeur, dans le délai de dix jours ouvrables à compter de la notification de la retenue des marchandises, de justifier auprès des services douaniers :

-soit des mesures conservatoires prévues par l'article L. 332-1 ;

-soit de s'être pourvu par la voie civile ou la voie correctionnelle et d'avoir constitué les garanties requises pour couvrir sa responsabilité éventuelle au cas où la contrefaçon ne serait pas ultérieurement reconnue.

Aux fins de l'engagement des actions en justice visées à l'alinéa précédent, le demandeur peut obtenir de l'administration des douanes communication des noms et adresses de l'expéditeur, de l'importateur et du destinataire des marchandises retenues, ou de leur détenteur, ainsi que de leur quantité, nonobstant les dispositions de l'article 59 bis du code des douanes, relatif au secret professionnel auquel sont tenus les agents de l'administration des douanes.

La retenue mentionnée au premier alinéa ne porte pas sur les marchandises de statut communautaire, légalement fabriquées ou mises en libre pratique dans un Etat membre de la Communauté européenne et destinées, après avoir emprunté le territoire douanier tel que défini à l'article 1er du code des douanes, à être mises sur le marché d'un autre Etat membre de la Communauté européenne, pour y être légalement commercialisées ».

[1] من خصائص الحق المعنوي للفنان العازف عدم قابليته للتصرف فيه، للمزيد من المعلومات راجع أعلاه، ص. 57 و58 من الأطروحة.

الفرع الثاني: الحق في التظلم والحق في الطعن ضد الأوامر الصادرة باتخاذ التدابير الوقائية

تنص المادة 148 من الأمر رقم 03-05 على أنه: "يمكن للطرف الذي يدعي التضرر بفعل التدابير التحفظية المذكورة أعلاه، أن يطلب خلال الثلاثين (30) يوما إبتداءا من تاريخ صدور الأمرين المنصوص عليهما في المادتين 146 و147 أعلاه، من رئيس الجهة القضائية المختصة التي تنظر في القضايا الاستعجالية، رفع اليد أو خفض الحجز أو حصره، أو رفع التدابير التحفظية الأخرى، لقاء إيداع مبالغ مالية كافية لتعويض مالك الحق في حالة ما إذا كانت دعواه مؤسسة". يتضح من خلال هذا النص أنه فيما إذا قررت المحكمة اتخاذ أي إجراء من الإجراءات الوقائية بصورة تحفظية ودون تبليغ المدعى عليه وفي غيبته، في الحالات التي يحتمل التأخير فيها إلى الإضرار بصاحب الحق، جاز لمن صدر الأمر ضده التظلم أمام نفس الجهة القضائية التي أصدرته شريطة أن يكون ذلك في أجل محدد ومقابل إيداع كفالة مالية، وللقاضي المختص السلطة التقديرية في تأييد الأمر، أو إلغاؤه كليا، أو جزئيا[1]. وفي نفس المعنى، لقد بين القانون المصري أنه لذوي المصلحة، الحق في التظلم أمام رئيس المحكمة الآمر بالتنفيذ خلال (30) يوما من تاريخ صدور الأمر أو إعلانه، ويكون له إما تأييد الأمر أو إلغاؤه كليا أو جزئيا[2]. في حين لم يحدد المشرع الأردني الفترة الزمنية التي يتوجب خلالها على الشخص المتضرر التي تم اتخاذ أحد الإجراءات الوقائية بحقه، أن يطلب عقد جلسة لسماع أقواله، وإنما وصف المشرع هذه المدة بأنها "فترة زمنية معقولة"، الأمر الذي كان محل انتقاد الفقهاء، ذلك أن وصف هذه الفترة كذلك "سيفتح باب الاجتهاد الشخصي على مصرعيه، لكون هذا الوصف مرناً وفضفاضاً، فما يعتبر معقولاً في وجهة نظر شخص معين، قد لا يعتبر كذلك من وجهة نظر أخرى، وما يعتبر معقولا في حالة، قد لا يعتبر

[1] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 273.

[2] تنص المادة 180 من القانون رقم 82 لسنة 2002 المتعلق بقانون الملكية الفكرية المصري على أنه: " لذوي الشأن الحق فى التظلم إلى رئيس المحكمة خلال ثلاثين يوما من تاريخ صدور الأمر أو إعلانه على حسب الأحوال ويكون لرئيس المحكمة تأييد الأمر أو إلغاءه كلياً أو جزئياً أو تعيين حارس مهمته إعادة نشر المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى أو استغلاله أو عرضه أو صناعته أو استخراج نسخ منه ويودع الايراد الناتج خزانه المحكمة إلى أن يفصل في أصل النزاع".

كذلك في حالة أخرى، كما أن هذه المدة تعتبر من قبيل مدد الطعن والأصل فيها أن تكون واضحة وصريحة، وليست مرنة ومطلقة"[1].

ألزم المشرع الجزائري على المستفيد من التدابير التحفظية –الفنان العازف– أن يقوم خلال (30) يوما ابتداءا من تاريخ صدور الأمر بإخطار الجهة القضائية المختصة، أي رفع دعوى قضائية لتثبيت الحجز التحفظي[2]، على أنه وفي حالة غياب مثل هذه الدعوى القضائية، فإنه للقاضي الاستعجالي أن يرفع الحجز أو أن يرفع التدابير التحفظية الأخرى التي قد أمر بها مسبقا[3]. هذا، وتكون جميع الأوامر القضائية قابلة للطعن فيها عن طريق الاستئناف أمام الغرفة الاستعجالية بالمجلس القضائي وفقا للقواعد العامة، وذلك تأسيسا على أحكام المادة 312 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية[4]. فالهدف من وجوب رفع دعوى تثبيت الحجز، وضع حد للتعسف الذي قد يمارسه المدعي، ومن أجل ذلك وجب عرض القضية على محكمة الموضوع المختصة لتمحيص أدلة كل طرف ودفاعه. والسؤال المطروح في هذا المقام، هل يجوز للمدعى عليه الذي اتخذت التدابير التحفظية ضده بصورة تعسفية مطالبة المدعي الفنان العازف بالتعويض خاصة متى صدر الأمر بإلغائها؟

الواقع أن القانون الجزائري لم يعالج هذه المسألة، على أن ذلك لا يمنع المتضرر من اللجوء إلى القضاء المدني للمطالبة بالتعويض وفقا للقواعد العامة للمسؤولية. وبالرجوع

---

[1] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 287.

[2] المادة 149 ف. 1 من الأمر رقم 03-05: "يجب على المستفيد من التدابير التحفظية المذكورة أعلاه أن يقوم خلال الثلاثين (30) يوما ابتداءا من تاريخ الأمرين المنصوص عليهما في المادتين 146 و147 من هذا الأمر بإخطار الجهة القضائية المختصة".

[3] المادة 149 ف. 2 من نفس الأمر: "وفي غياب مثل هذه الدعوى القضائية، يمكن رئيس الجهة القضائية المختصة الذي يفصل في القضايا الاستعجالية أن يأمر بناءا على الطرف الذي يدعي الضرر بفعل تلك التدابير، برفع اليد عن الحجز، أو رفع التدابير التحفظية الأخرى". وعن هذا الموضوع، راجع ف. زراوي صالح، المرجع السالف الذكر، رقم 472، ص. 520: "ويجوز للمحجوز عليه أو للغير المحجوز لديه ان يطلب من قاضي الأمور المستعجلة رفع اليد عن الحجز التحفظي أو خفضه أو حصره".

[4] المادة 312 ق. إ. م. إ. ج.: "في حالة الاستجابة إلى الطلب، يمكن الرجوع إلى القاضي الذي أصدر الامر، للتراجع عنه أو تعديله (ف. 1). وفي حالة عدم الاستجابة إلى الطلب، يكون الأمر بالرفض قابلا للاستئناف أمام رئيس المجلس القضائي (ف. 2). يرفع الاستئناف خلال الخمسة عشر (15) يوما من تاريخ أمر الرفض (ف. 3). يجب على رئيس المجلس القضائي أن يفصل في هذا الاستئناف في أقرب الآجال (ف. 4). لا يخضع هذا الاستئناف للتمثيل الوجوبي بمحام (ف. 5). تحفظ النسخة الثانية من الأمر ضمن أصول الأحكام بأمانة الضبط الجهة القضائية المعينة (ف. 6)".

للتشريع الأردني، يلاحظ أن المشرع سمح للمحكمة بناءا على طلب المدعى عليه أن تأمر بتعويض مناسب للأضرار الناشئة عن الإجراءات المتخذة في الحالات التالية:

- إذا تم إلغاء الإجراءات التحفظية بناءا على طلب المدعى عليه لمرور مدة رفع الدعوى المحددة بثمانية (8) أيام.
- إذا تم إلغاء هذه الإجراءات بسبب تقصير المدعي، أو إذا تبين بأنه لا يوجد أصلا فعل تعدي قد وقع على حقوق من ثم اتخاذ إجراءات الحماية لمصلحته –المؤدي–.
- إذا تم إلغاء هذه الإجراءات لكونه لا يوجد خطر من وقوع فعل الاعتداء، ففي كل هذه الحالات، جاز للمحكمة بناءا على طلب المدعى عليه أن تأمر بتعويض مناسب للأضرار التي قد تكون لحقت به جراء هذه الإجراءات، ويتم عادة تقدير قيمته من خلال الخبراء أصحاب الاختصاص[1].

تعتبر التدابير الوقائية الوقتية والتحفظية التي نص عليها المشرع لفائدة الفنان العازف متى تم المساس بحقه المعنوي بالخصوص، ذات طابع تكاملي مع باقي الإجراءات الخاصة برفع الدعوى المدنية أو الدعوى الجزائية أمام القاضي المختص، ذلك أن محاضر الحجز التي يتم تحريرها تحفظيا تستخدم كأدلة ومستندات أمام محكمة الموضوع ويترتب عليها ثبوت المسؤولية. على أن إتخاذ الإجراءات التحفظية لا يعد شرطا لصحة الدعوى أمام القضاء[2].

---

[1] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 291 و292.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 472، ص. 520: "ويتبين من الأحكام القانونية أن لعملية "حجز التقليد" طابعا اختياريا، أي ليس المؤلف أو صاحب الحقوق المجاورة ملتزما بها، إذ يجوز له رفع دعوى التقليد مباشرة إذا كان له كافة الحجج أو السندات الإثباتية، كما لعملية حجز التقليد طابعا احتياطيا لأنها تمنح المدعي فرصة لجمع الدلائل اللازمة. علاوة على ذلك، لها طابعا تعويضيا..". أنظر أيضا، ف. زراوي صالح، محاربة التقليد في قانون الملكية الفكرية، المقال السابق، ص. 151: "فلا تعتبر إجراءات حجز التقليد إجراءا تمهيديا إجباريا قبل رفع دعوى التقليد أمام قاضي الموضوع، لكنها تمثل سلاحا هائلا ووسيلة إثبات فعالة في يد صاحب الحقوق المتضرر، فهو يحاول إثبات وجود جنحة التقليد وبيان مدى تأثيرها على حقوقه من أجل طلب التعويض المناسب".

المبحث الثاني: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل البيئة الرقمية

تلعب السلطة القضائية دورا محوريا في التنظيم العام للمجتمعات الحديثة، فعلى قدر فعالية هذا الدور تستقر الحياة في المجتمع، خاصة وأنه يحرص على ضمان احترام القوانين التي تحمي الحقوق والحريات وكفالة إنفاذ فعال لها. ولعل أهم هذه الحقوق تلك التي ترتبط بأسمى ما يملكه الإنسان وهو العقل في إبداعاته وتجلياته الفكرية والتي تتجسد في هذا المجال في حقوق الفنان العازف على أدائه الفني، حيث سعت السلطة القضائية خاصة في الآونة الأخيرة لتوفير أكبر قدر ممكن من الحماية تماشيا مع تلك المقررة للمؤلف. وقد لعبت دورا كبيرا في مجابهة صور التعدي عليها سواء على الصعيد الاستعجالي كما سبق وأن رأينا وذلك بكفالة جملة من الإجراءات الوقائية الفعالة صونا للأدلة ووقفا للتعدي على الحقوق، أو على مستوى قضاء الموضوع من خلال الدعوى المدنية، وذلك بتقرير التعويض على من ينتهك الحق المعنوي للفنان العازف، أو على الصعيد الجزائي بالردع العقابي لكل مساس بهذا الحق[1] (المطلب الأول). وأمام تطور وسائل الاتصال وتنوع صور الاعتداءات الواقعة على الأداء أو المصنف –بالنسبة للمؤلف–، كان لابد على المؤدين من البحث عن استحداث آليات أكثر نجاعة ومواكبة لهذا التطور المقصود منها توفير الحماية لهذه الحقوق باستخدام وسائل تكنولوجية تمكنهم من السيطرة على أداءاتهم ومنع المساس بها[2] (المطلب الثاني).

المطلب الأول: الحماية الموضوعية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

يمكن للحق المعنوي للفنان العازف على غرار باقي الحقوق، أن يكون محل اعتداء عليه بالتشويه، والتزييف والتقليد، الأمر الذي يستوجب المزيد من الحماية، ذلك أن

---

[1] أ. ياسر عطية طه، المذكرة السابقة، ص. 85: "وتهدف هذه الحماية إلى منع وقوع الاعتداء على شخصية المؤلف أو صاحب الحق المجاور، ويتم ذلك من خلال مساءلة المعتدي على هذه الحقوق من خلال نوعين من المسؤولية، يتثمل النوع الأول بالمسؤولية المدنية، أما النوع الثاني من المسؤولية فيتثمل بالمسؤولية الجزائية".

[2] ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 156: "بدأت الحماية تعتمد على آليات أخرى ابتدعها أصحاب الحقوق لحماية إنتاجهم الإبداعي، ويطلق على هذا النوع من الحماية بالحماية الخاصة، والمقصود بذلك هو توفير الحماية بمعرفة أصحاب الحقوق أنفسهم باستخدام وسائل تكنولوجية لحماية حقوقهم وأعمالهم".

الإجراءات الاحتياطية أو الاحترازية وإن كانت تساهم في وقف الاعتداء، إلا أنها لا تكف لمحو الضرر المعنوي الذي يلحق بالمؤدي، الأمر الذي جعل المشرع يمنحه حق اللجوء للقضاء المدني للمطالبة بالتعويض، والطريق الجزائي الذي يكفل ضمان عدم التعرض مرة أخرى ويعود ذلك لطبيعته الردعية والزجرية التي تجعله أكثر تأثيرا من الجزاء المدني[1].

الفرع الأول: الحماية المدنية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

نظم المشرع الحماية المدنية للحق المعنوي للفنان العازف على أساس قواعد المسؤولية، والتي قد تختلف بحسب الشخص المعتدي على حق المؤدي. فإذا رُفعت الدعوى بشأن اعتداء وقع من شخص أجنبي عن الفنان العازف، فإن قواعد المسؤولية التقصيرية هي التي تحكم الدعوى[2]. في حين أنه متى تم النزاع بين المؤدي وشخص تجمعه وإياه علاقة تعاقدية، فإن قواعد المسؤولية العقدية تكون واجبة التطبيق[3]. هذا ونظرا للطابع التجاري للأداء، يمكن وفي البعض من الحالات أن يؤسس الفنان العازف دعواه على أساس المنافسة الغير مشروعة[4]. وقد خص المشرع الدعوى المدنية في الفصل الأول من الباب السادس المتعلق بالإجراءات والعقوبات في المادة 143 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر، حيث جاء فيها:" تكون الدعوى القضائية لتعويض الضرر الناتج عن الاستغلال غير المرخص به لمصنف المؤلف والأداء لمالك الحقوق المجاورة من اختصاص القضاء المدني". والملاحظ من خلال استقراء هذا النص أن المشرع نص على

---

[1] ف. زراوي صالح، محاربة التقليد في الملكية الفكرية، المقال السابق، ص. 145: "إن حماية حقوق الملكية الأدبية والفنية يمكن أن تتحقق برفع دعوى مدنية أمام القضاء المدني لطلب تعويض الضرر الناتج عن الاستغلال الغير مرخص به لمصنف المؤلف أو الأداء لمالك الحقوق المجاورة، ويمكن كذلك رفع دعوى جزائية". أنظر أيضا، إ. بريشي، التدابير القانونية لحماية الملكية الفكرية في ظل التشريع الجزائري، مجلة الأستاذ الباحث للدراسات القانونية والسياسية، ع. 11، سبتمبر 2018، ص. 69.

[2] المادة 124 من القانون رقم 75-58 المؤرخ في 26 سبتمبر 1975 المتضمن القانون المدني الجزائري. ج. ر. 30 سبتمبر 1975، ع. 78، ص. 990، المعدل والمتمم بقانون رقم 05-10 المؤرخ في 20 يونيو 2005، ج. ر. 26 يونيو 2005، ع. 44، ص. 17.

[3] المادة 106 ق. م. ج. أنظر أيضا، ع. إبراهيم بني طه، ن. على المساعدة، المقال السابق، ص. 162: "تتحقق هذه الحماية من خلال إيقاع المسؤولية بصورتيها العقدية والتقصيرية، وذلك بصدور حكم نهائي بمواجهة من يقوم بهذا الاعتداء التي يترتب عليها بطبيعة الحال إلزام المعتدي بدفع تعويض لهذا الفنان نتيجة الضرر الذي أصابه".

[4] س. بومعزة، المذكرة السابقة، ص. 159 وما بعدها.

نوع واحد من المسؤولية وهي المسؤولية التقصيرية دون المسؤولية العقدية. وهذا على عكس ما نظمه المشرع الفرنسي من خلال المادة 1382 من القانون المدني[1]، والمشرع المصري في نص المادة 163 من القانون المدني المصري[2]، والتي من مضمون نصوصها يلاحظ، أنها حددت القواعد الخاصة بالتعويض عن الضرر الناشئ عن المسؤولية العقدية وكذا التقصيرية[3].

ومما لا شك فيه أن خضوع أي دعوى أمام القضاء إلى شروط لقبولها من صفة ومصلحة وأهلية، بالرغم من أن الأهلية لم تعد شرطا لرفع الدعوى طبقا لنص المادة 13 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية[4]. هذا بالإضافة لوجوب رفع الدعوى أمام الجهة القضائية المختصة حتى لا يكون مصيرها الرفض لعدم الاختصاص المحلي[5]. والواقع أن إثبات الصفة كإجراء جوهري لرفع الدعوى يعتبر أمرا ميسورا في مجال حقوق الملكية الأدبية والفنية، فيكفي لإثبات صفة الفنان العازف ذكر اسمه على الأداء محل الإعتداء سواء كان حقيقيا أو مستعارا، أو تقديم الدعامة المادية التي تثبت ذلك. ولما كان الحق المعنوي للفنان العازف قابلا للانتقال للورثة كما سبق الإشارة إليه، فعلى هؤلاء إثبات صفتهم كذلك، مع تحديد الحق المطالب به حمايتاً لذكرى المتوفي وفقا لما يقتضيه القانون[6]. كما هناك بعض التشريعات أدرجت ضمن قوانين الملكية الفكرية شرط التحكيم لفض المنازعات المتعلقة بحق المؤلف والحقوق المجاورة[7]، لما يمثله من تيسير وتوفير في الجهد والوقت الذي قد تستغرقه المنازعات بصفة عامة أمام القضاء[8]. هذا ويؤول الاختصاص في مواد الملكية الفكرية بوجه عام، أمام المحكمة المنعقدة بمقر المجلس

---

[1] Art. 1382 du C. civ. fr : « *Tout fait quelconque de l'homme, qui cause à autrui un dommage, oblige celui par la faute du quel il est arrivé à le réparer* ».

[2] المادة 163 من ق. م. المصري: "كل خطأ سبب ضررا للغير ألزم من ارتكبه بالتعويض".

[3] ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 151.

[4] المادة 13 ق. إ. م. إ. ج.:" لا يجوز لأي شخص التقاضي، ما لم تكن له صفة، وله مصلحة قائمة أو محتملة يقرها القانون (ف. 1). يثير القاضي تلقائيا انعدام الصفة في المدعي أو في المدعى عليه (ف. 2). كما يثير تلقائيا انعدام الإذن إذا ما اشترطه القانون (ف. 3)".

[5] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 297.

[6] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 286.

[7] للمزيد من التفصيل، راجع التالي، ص. 260 وما بعدها من الأطروحة.

[8] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 481.

الموجود في دائرة اختصاصه موطن المدعى عليه وفقا لأحكام المادة 40 الفقرة 4 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية[1].

أولا: أساس الحماية المدنية: جواز رفع دعوى المسؤولية

يتسبب الاعتداء على حقوق الفنان العازف في ضرر معنوي يصيب شخصيته إلى جانب ما يلحقه من ضرر مادي، كأن يقوم المؤدي بأداء معين ويتفاجئ بقيام شخص آخر بنسبة هذا الأداء إليه، أو أن يقوم هذا الغير بعرضه على الجمهور بصورة مشوهة، أو أن يُحدث فيه تعديلات تسيء إلى سمعة الفنان العازف الأدبية[2]. ففي جميع هذه الحالات والحالات الأخرى، سيلحق به حتما ضررا مادي قد يتمثل بانخفاض مبيعات نسخ هذا الأداء نتيجة التشويه الذي طاله إضافة إلى الضرر المعنوي[3]. فما هو الأساس الذي يستند إليه الفنان العازف عند حدوث مثل هذه الأفعال الماسة بحقه المعنوي؟

يعتبر الحق المعنوي للفنان العازف وكما سبق القول من الحقوق الشخصية، واحترامه مكرس بقوة القانون. وهو ما يفيد بأن الالتزام بعدم الاعتداء على هذا الحق هو التزام قانوني مفروض على الجميع، مما يؤدي إلى القول حسب رأي جانب من الفقه: "أن أساس طلب التعويض عن الضرر عند الاعتداء على الحق المعنوي ليس المسؤولية العقدية في الأصل، وإنما المسؤولية التقصيرية أو المسؤولية عن الفعل الضار"[4]، ذلك أن

---

[1] المادة 40 ق. إ. م. إ. ج: "فضلا عما ورد في المواد 37 و38 و46 من هذا القانون، ترفع الدعاوى أمام الجهات القضائية المبينة أدناه:

4-في مواد الملكية الفكرية، أمام المحكمة المنعقدة في مقر المجلس القضائي الموجود في دائرة اختصاصه موطن المدعى عليه".

[2] م. أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص. 203 و204: "قد يتمثل تشويه الأداء في إضافة بعض المشاهد التي تم تصويرها في ظروف عادية إلى فيلم غير أخلاقي بطريقة تخدع الجمهور، وتوحي بأن فنان الأداء الذي قام بهذا المشهد قد شارك مختارا في هذا الفيلم، وهو ما يؤدي إلى إلحاق ضرر جسيم بسمعته الأدبية والفنية، وإحجام الجمهور على مشاهدة أعماله ".

[3] CA. Paris, 1er juin 2011, *Sté France Télé c/P. X et C. Y., n°09/18051* : « Les ayants droit du chanteur *Jean Sablon*, décédé en 1994, ayant constaté que la société France Télévisions avait coproduit et diffusé un téléfilm intitulé *Victoire ou la douleur des femmes* sonorisé avec, notamment, trois fragments de la chanson *Le temps des souvenirs* interprétée par celui-ci, respectivement de 50 secondes, 40 secondes et 22 secondes, et estimant que ce fractionnement portait atteinte à l'intégrité de l'œuvre et au droit moral de l'artiste-interprète, l'ont assignée sur le fondement de l'article L. 212-2 du code de la propriété intellectuelle en paiement de dommages-intérêts ». www.lamyline.fr

[4] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 307.

مجرد تعاقد الفنان العازف مع الغير ولنقل المنتج مثلا لا يتضمن في الأصل وجوب النص على ضرورة مراعاة واحترام حقوق المؤدي المعنوية، فهي حقوق مفروضة بقوة القانون. ويكون بذلك الحق المعنوي خارجا عن إطار التعاقد مما يجعل المسؤولية المقام على أساسها طلب التعويض مسؤولية ناتجة عن الإخلال بالتزام قانوني، فهي مسؤولية تقصيرية بالأساس، لأن الفنان العازف عندما يتمسك بالامتيازات المترتبة عن الحق المعنوي فمرد ذلك علاقته بالأداء وبالحقوق التي أوجب القانون حمايتها وليس اتفاق الإرادتين[1].

وإن كان أساس حماية الحق المعنوي للفنان العازف المسؤولية التقصيرية، إلا أنه ومتى تم الإخلال بهذا الحق من شخص تجمعه والمؤدي عقد عمل، فإن قواعد المسؤولية العقدية هي التي تحكم حماية حقه المعنوي[2]. وهنا تجب الإشارة إلى إمكانية خروج سبب الإخلال بشروط تنفيذ العقد عن إرادة أحد المتعاقدين، وعلى ذلك وتطبيقا لما جاء في القواعد العامة في القانون المدني الجزائري، فإنه متى طرأت ظروف استثنائية لم يكن بالوسع توقعها، وترتب عنها أن الالتزام أصبح مرهقا أو مستحيلا وتسبب ذلك في خسارة ملموسة، كان للقاضي أن يرد الالتزام المرهق إلى الحد المعقول ويقع باطلا كل اتفاق مخالف[3]. هذا وقد سمح المشرع لمن وقع في غبن أدى إلى تفاوت التزامات أحد المتعاقدين بأن يطالب برفع الغبن عنه متى تبين أن المتعاقد الآخر استغل طيشا بينا أو هوى جامح، فيمكن للقاضي أن يحكم ببطلان العقد، أو يلزم الطرف الآخر برفع الغبن[4]. وإذا تم التعاقد على التزام يكون محله مستحيلا أو مخالفا للنظام العام والآداب العامة كالاشتراك في فيلم

---

[1] ع. إبراهيم بني طه و ن. علي المساعدة، المقال السابق، ص. 162.

[2] ر. مشري، المقال السابق، ص. 455: "قد يبرم الفنان عدة عقود في معرض ممارسته لحقوقه، سواء كان الأمر مع شاعر لأداء أغنية، أو مع جمعية لإدارة العقود، فإذا أخل الطرف المتعاقد مع الفنان لأحد التزاماته التي يفرضها العقد المبرم بينهما يترتب على ذلك ضرر مباشر وعلاقة سببية. تقوم المسؤولية العقدية".

[3] المادة 107 ف. 3 ق. م. ج. المعدل والمتمم: "غير أنه إذا طرأت حوادث استثنائية عامة لم يكن في الوسع توقعها، وترتب على حدوثها أن تنفيذ الالتزام التعاقدي، وإن لم يصبح مستحيلا، صار مرهقا للمدين بحيث يهدده بخسارة فادحة، جاز للقاضي تبعا للظروف وبعد مراعاة لمصلحة الطرفين أن يرد الالتزام المرهق إلى الحد المعقول، ويقع باطلا كل اتفاق على خلاف ذلك".

[4] المادة 90 ف.1 ق. م. ج. المعدل والمتمم: "إذا كانت التزامات أحد المتعاقدين متفاوتة كثيرا في النسبة مع ما حصل عليه هذا المتعاقد من فائدة بموجب العقد، أو مع التزامات المتعاقد الآخر، وتبين أن المتعاقد المغبون لم يبرم العقد إلا لأن المتعاقد الآخر قد استغل فيه طيشا بينا أو هوى جامحا، جاز للقاضي بناءا على طلب المتعاقد المغبون، أن يبطل العقد أو أن ينقص من التزامات هذا المتعاقد".

غير أخلاقي أو فيلم ماس بالمعتقدات الدينية، فإن العقد يعتبر باطلا بطلانا مطلقا[1]. لقبول الدعوى يجب التأكد من قيام أركان المسؤولية التي تتمثل أساسا في:

1-الخطأ الموجب للمسؤولية

يعتبر الخطأ الركن الأساسي لقيام المسؤولية ويختلف مفهومه، فيقصد به في المسؤولية العقدية إخلال الشخص بالتزامه مع إدراكه بهذا الإخلال، ويقع الخطأ العقدي عند عدم تنفيذ الالتزام التعاقدي أو التأخر في تنفيذه، كأن لا يقوم المنتج بعرض الأداء أو أن يتماطل في عرضه خروجا عن المألوف. أما الخطأ في المسؤولية التقصيرية، فيشترط لقيامه توافر عنصرين، الأول التعدي البين، والعنصر الثاني الإدراك، وهو ما اصطلح عليه المشرع بالنية، فلا يمكن أن ينسب الخطأ لفاقد الأهلية لانعدام التمييز[2]. ويرى أنصار النظرية الموضوعية أن مسؤولية عديم التمييز لا تكون قائمة على أساس قدرته على ارتكاب الخطأ، وإنما بناءا على الضرر اللاحق، فليس من العدل في نظارهم ألا يعوض المضرور عن الضرر الناجم عن خطأ عديم التمييز، بحيث تقوم مسؤوليته في هذه الحالة على فكرة تحمل تبعة ما ألحقه من ضرر بالغير[3].

2-الضرر الموجب للتعويض

أثار الضرر[4] اللاحق بالفنان العازف على مثال المؤلف في شقه المعنوي جدلا فقهيا واسعا وتضاربا في أحكام القضاء[5]. من جهة، بخصوص إمكانية إلزام المؤدي

---

[1]المادة 93 ق. م. ج. المعدل والمتمم: "إذا كان الالتزام مستحيلا في ذاته أو مخالفا للنظام العام أو الآداب العامة. كان باطلا بطلانا مطلق".

[2]المادة 42 ق. م. ج. المعدل والمتمم: "لا يكون أهلا لمباشرة حقوقه المدنية من كان فاقد التمييز لصغر في السن أو عته أو جنون (ف. 1). يعتبر غير مميز، من لم يبلغ ثلاث عشرة سنة (ف. 2)".

والمادة 43 من نفس القانون: "كل من بلغ سن التمييز ولم يبلغ سن الرشد وكل من بلغ سن الرشد وكان سفيها أو ذا غفلة، يكون ناقص أهلية وفقا لما يقرره القانون".

[3]خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 277: "ولقد تبنى المشرع الجزائري هذه النظرية على غرار نظيره الفرنسي، إلا أنه عدل عنها بحذفه الفقرة الثانية من المادة 125 من القانون المدني، إذ كانت تقضي النصوص القانونية بمسؤولية عديم التمييز".

[4]ع. السنهوري، المرجع السابق، ص. 552: "الضرر بوجه عام هو الأذى الذي يصيب الشخص في حق من حقوقه، أو في مصلحة مشروعة له، سواء كان هذا الحق أو هذه المصلحة ذات قيمة مادية أم لا، وهو نتيجة طبيعية لعدم الوفاء بالالتزام أو التأخر بالوفاء به".

[5]و. طواح، تقليد حقوق الملكية الفكرية: تقييم الضرر، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص 2015، ص. 189 وما بعدها.

بإثبات الضرر الذي لحق به نتيجة الاعتداء على حقه. والرأي الراجح في الوقت الحاضر والذي أخذ به القضاء الفرنسي، ينتهي إلى أن الضرر المترتب على المساس بالحقوق المعنوية يكون مفترضا وأن تقديره يعود للمؤدي وحده وهو نتيجة طبيعية لرابطة الأبوة التي تجمع الفنان بأدائه والمؤلف بمصنفه[1]. وإن كان هذا الرأي محل اختلاف في الفقه والقضاء المصري، الذي اعتبر أن الضرر لا يمكن الاعتماد بشأنه على المؤدي أو المؤلف وحده طبقا للمبدأ الذي لا يجعل من الشخص حكما وخصما في الوقت ذاته[2]. ومن جهة أخرى، فإن التعويض عن الضرر المعنوي والذي يثير جدلا بين مؤيد ومعارض، وأمام عمومية النص القانوني الذي يوجب التعويض عن كل فعل يسبب ضرر[3]، فإن القانون[4] وكذلك القضاء والفقه الحديثين[5]، قد استقر على جواز التعويض عن الضرر المعنوي الذي يمس الحرية، الشرف، أو سمعة الشخص.

والجدير بالملاحظة، أنه وإن كان من الثابت انتقال الحق في المطالبة بالتعويض إلى الورثة بوصفهم دائنين بحق مالي سواء طالب المورث بهذا الحق أو لم يطالب به، إلا أنه ومتى تعلق الأمر بالمطالبة بالتعويض عن الضرر المعنوي، قد اختلفت آراء الفقه حول مدى صلاحية الورثة للمطالبة به. والرأي الراجح أنه لا يمكنهم ذلك[6]، وإن كانت بعض التشريعات العربية تسمح بذلك، فوفقا لقانون المعاملات المدنية الإماراتي متى كان المضرور (المورث) قد اتفق مع المتعاقد المسؤول عن الضرر على مقدار التعويض المستحق، ينتقل الحق في المطالبة بالتعويض إلى الورثة، أو إذا كان المضرور قبل وفاته قد رفع دعوى للمطالبة بالتعويض عن الضرر المعنوي الذي لحقه وصدر حكم نهائي بتقدير قيمة التعويض قبل وفاته[7]. ولا يختلف الوضع في القانون المصري إلا فيما يتعلق

---

[1] ع. مأمون الشديد، المرجع السابق، ص. 458.

[2] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 308.

[3] المادة 124 ق. م. ج. المعدل والمتمم السالفة الذكر، والتي تقابلها

Art. L. 1240 C. civ. fr.

[4] المادة 182 مكرر ق. م. ج. المعدل والمتمم: "يشمل التعويض عن الضرر المعنوي كل مساس بالحرية أو الشرف أو السمعة".

[5] Cass. civ., 5 juin 1991, D. 1992, p. 409, note C. Lapoyade-Deshamps.

[6] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 229 وما بعدها.

[7] ر. علوان، حماية حقوق المؤلف في القانون الإماراتي في ضوء التطورات التكنولوجية الحديثة، المجلة الدولية للقانون، يناير 2016، ص. 16 و17.

بالحكم، حيث لا يشترط المشرع صدور حكم نهائي بتقدير قيمة التعويض المستحق عن الضرر المعنوي الذي لحق المضرور قبل وفاته بل يكفي أن يكون قد لجأ الفنان العازف المتوفي إلى القضاء مطالبا بالتعويض.

3-العلاقة السببية كشرط أساسي لقيام المسؤولية

يعتبر هذا الشرط الركن الثالث من أركان المسؤولية، فتوافر العلاقة السببية بين الخطأ والضرر أمر إجباري لقيام المسؤولية، ذلك أن الخطأ قد يقع من جانب المعتدي دون أن يؤدي ذلك إلى حدوث ضرر للفنان العازف[1]. ويمكن للمدعى عليه أن ينفي الرابطة السببية بجميع طرق الإثبات، كأن يثبت أن الضرر قد وقع لسبب آخر غير فعله كالسبب الأجنبي الذي يشمل الحادث الفجائي، وهو أمر غير متوقع ولا يمكن تجنبه[2].

ثانيا: طرق جبر الضرر اللاحق بالفنان العازف أو المؤدي

بتحقق أركان المسؤولية المدنية عقدية كانت أو تقصيرية، يترتب للفنان العازف حق الحصول على تعويض عادل تراعي المحكمة في تقديره مكانة المؤدي وقيمة الأداء، فإذا أمكن إزالة الضرر وإعادة الوضع لما كان عليه سابقا كان التعويض تعويضا عينيا، أما إذا تعذر ذلك فلابد من اللجوء إلى التعويض بمقابل[3]. وعلى ذلك تتخذ صور جبر الضرر اللاحق بالفنان العازف صورتين:

1-التنفيذ العيني لجبر الضرر اللاحق بالحق المعنوي للفنان العازف

يقصد بالتنفيذ العيني إصلاح الضرر إصلاحا تاماً وإعادته إلى نفس الوضع السابق الذي كان عليه[4]، والواقع أن التنفيذ العيني هو ما يهدف إلى تحقيقه المؤدي خاصة لرفع الاعتداء على حقه المعنوي، فمتى انتحل أحد شخصيته ليسيء إلى سمعته وشرفه، فإن أفضل تعويض له هو اعتراف هذا الشخص بأنه اعتدى على حق الفنان

---

[1] ج. علي العدوي، مصادر الالتزام، منشأة المعارف1995، ص. 406.

[2] أ. عبد الفتاح أحمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 236.

[3] س. يحيى يوسف الصباحين، المقال السابق، ص. 243.

[4] م. الفضل، النظرية العامة للالتزامات، ج. 1، مصادر الالتزام، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط. 3، 1995، ص. 426.

العازف حتى يسترجع هذا الأخير السمعة الطيبة التي كان يحظى بها، أو بإزالة التشويه عن الأداء وإعادته إلى أصله. ويشبه هذا الحق، الحق في الرد في قوانين الصحافة لرد أو تصحيح ما ورد فيها من معلومات مغلوطة مست بسمعة الغير ومصالحه[1]. فلا بد من إرجاع الوضع إلى ما كان عليه قبل الاعتداء[2]. والجدير بالذكر، أنه ومتى رفض المعتدي التنفيذ العيني مع قدرته على ذلك، يتم اللجوء إلى الغرامة التهديدية لإجبار المسؤول بتنفيذ التزاماته[3]، كما أن هلاك الالتزام أو استحالة الوفاء به ولو بخطأ من المدين يرتب انقضاء الالتزام الأصلي ويحل محله التزام جديد بالتعويض[4].

2-التنفيذ بمقابل: التعويض

إن الهدف من التعويض هو إعادة التوازن الذي اختل نتيجة الضرر[5]، ويعتبر وجوبيا في الحالات التي منع فيها المشرع إجراء الحجز أو الإتلاف[6]، هذا وقد يكون التعويض نقديا أو غير نقدي كما في حالة نشر الحكم في الصحف على نفقة المحكوم عليه[7]. وتعد مسألة تقدير التعويض من أهم المصاعب التي تواجهها المحاكم خاصة فيما يخص الضرر الذي يصيب الفنان العازف نتيجة الاعتداء على حقه المعنوي، حيث تستعين في تقديرها لقيمته بالخبراء من أهل الاختصاص، الذين يتوجب عليهم تقديم تقرير مفصل يتضمن الأسس التي تم الاعتماد عليها للوصول إلى تحديد قيمة التعويض

---

[1] أ. ياسر عطية طه، المذكرة السابقة، ص. 94.

[2] س. مرقص، الوافي في شرح القانون المدني، في الالتزامات، مجلد 22، ط. 5، 1998، ص. 527: "التنفيذ العيني يكون كذلك عندما يقوم المسؤول بعمل يزيل به الضرر الذي لحق المصاب، فيرد الشيء الذي أعطبه إلى حالته الأصلية أو يعطي المصاب شيئا من جنس الشيء الذي أتلفه.

[3] المادة 174 ق. م. ج. المعدل والمتمم: "إذا كان تنفيذ الالتزام عينا غير ممكن أو غير ملائم إلا إذا قام به المدين نفسه، جاز للدائن أن يحصل على حكم بإلزام المدين بهذا التنفيذ وبدفع غرامة إجبارية إن امتنع عن ذلك.

وإذا رأى القاضي أن مقدار الغرامة ليس كافيا لإكراه المدين الممتنع عن التنفيذ، له أن يزيد في الغرامة كلما رأى داعيا للزيادة".

[4] المادة 176 ق. م. ج.: "إذا استحال على المدين أن ينفذ الالتزام عينا حكم عليه بتعويض الضرر الناجم عن عدم تنفيذ التزامه، ما لم يثبت أن استحالة التنفيذ نشأت عن سبب لا يد له فيه، ويكون الحكم كذلك إذا تأخر المدين في تنفيذ التزامه".

[5] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 470، ص. 515: "يجوز للمؤلف أو للفنان المؤدي أو العازف طلب تعويض يقدر حسب الضرر الذي يلحق بسمعتهما".

[6] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 325 وما بعدها.

[7] س. سعد إبراهيم عبد السلام، المرجع السابق، ص. 224.

المستحق[1]. ويلاحظ أن هناك عدة مبادئ يستند إليها الخبير في تقديره، منها مبدأ التعويض الكامل، أو التعويض العادل، أو التعويض المناسب. فمبدأ التعويض الكامل يتطلب أن يكون التعويض شاملا لجميع الأضرار اللاحقة بالمضرور (الفنان العازف)، وتعبّر الأحكام القضائية على هذا المبدأ بقولها " أن جوهر المسؤولية المدنية هو إعادة التوازن الذي أخل به نتيجة الضرر على ما كان عليه قدر الإمكان، بإعادة المضرور إلى ما يجب أن يكون عليه لو لم يقع الضرر". وحتى يصل القاضي إلى التعويض الكامل للمضرور[2]، عليه أن يعوضه على كل عناصر الضرر الذي لحق به بما فيه الضرر المعنوي، وأن يكون شاملا ما لحق المضرور من خسارة وما فاته من كسب، شريطة أن يكون ذلك نتيجة طبيعية للفعل الضار[3]. ويقترب مبدأ التعويض العادل من مبدأ التعويض الكامل من حيث ضرورة تعويض كل عنصر من عناصر الضرر، على أن مبدأ التعويض العادل قد يسمح بأن يكون التعويض أكثر من قيمة الضرر اللاحق وذلك بالأخذ بعين الاعتبار مدى استفادة المعتدي من حقوق الفنان العازف وجعل مبلغ التعويض يفوق هذه الاستفادة وذلك كأسلوب لردع المعتدي[4]. في حين يختلف التعويض المناسب عن التعويض العادل، ذلك أنه التعويض الذي تراعي فيه المحكمة ظروف الحال وما يحيط بالدعوى من ملابسات[5].

يعود تقدير المحكمة للتعويض لاعتبارات مختلفة منها ما يتعلق بالفنان العازف وأخرى تتعلق بالأداء ذاته، كمكانته الثقافية وما مدى التأثير على سمعته، وطبيعة

---

[1] المادة 125 ق. إ. م. إ.: "تهدف الخبرة إلى توضيح واقعة مادية تقنية أو علمية محضة للقاضي". وتنص المادة 126 من نفس القانون: "يجوز للقاضي من تلقاء نفسه أو بطلب أحد الخصوم، تعيين خبير أو عدة خبراء من نفس التخصص أو من تخصصات مختلفة". كما تنص المادة 144 من القانون ذاته على: "يمكن للقاضي أن يؤسس حكمه على نتائج الخبرة.

القاضي غير ملزم برأي الخبير، غير أنه ينبغي عليه تسبيب استبعاد نتائج الخبرة".

[2] المادة 182 مكرر ق. م. ج.: "يشمل التعويض عن الضرر المعنوي كل مساس بالحرية أو الشرف أو السمعة".

[3] المادة 184 ف. 1 ق. م. ج.: "لا يكون التعويض المحدد في الاتفاق مستحقا إذا أثبت المدين أن الدائن لم يلحقه أي ضرر".

[4] خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة الذكر، ص. 297: "لقد أجاز المشرع الفرنسي للقاضي بناءا على طلب المدعي المضرور وكبديل عن التعويض المقدر وفقا للاعتبارات والمعايير المذكورة أعلاه، أن تحكم له بتعويض جزافي،...بالإضافة إلى تعويض المضرور على الضرر المعنوي اللاحق به".

v. art. L. 331-1-1 et L. 331-1-3 C. fr. propr. intell.

[5] إ. الدسوقي أبو الليل، تعويض الضرر في المسؤولية المدنية، سنة 1995، بدون دار النشر، ص. 47.

الاعتداء وجسامته، فالتعويض المستحق لفنان عالمي مشهور يختلف عن التعويض المستحق لفنان مبتدئ أو أقل شهرة. كما يؤخذ بعين الاعتبار أيضا جسامة الاعتداء على حق المؤدي، فالمساس بحق تقرير النشر كحق معنوي –عند البعض– لا يساوي في جسامته الاعتداء على حق تعديل الأداء وتشويهه على نحو يمس بسمعة الفنان العازف ويعرضه لضرر أكبر، مما يوجب تقدير مبلغ أكبر للتعويض عنه في الحالة الأولى. كما يؤخذ بعين الاعتبار في تقدير التعويض، القيمة الفنية للأداء والتي يمكن التعرف عليها من خلال بيان مدى إقبال الجمهور على العمل الفني ومن خلال مضمونه كذلك[1]. ومن أمثلة التعويض عن الضرر المعنوي، نشر الحكم في الأماكن العمومية والصحف المشهورة، كما قد يتم الحكم بإزالة التشويه ومصادرة الأدوات المستعملة لذلك[2].

والجدير بالذكر، أن المشرع قد اعتبر الحقوق المالية للفنان العازف الناتجة عن استغلال حقوقه خلال السنتين الأخيرتين من استغلال أدائه الفني حقوقا ممتازة، ونفس الحكم يطبق بالنسبة لمبالغ الإدانات والتعويضات المستحقة لمالك الحقوق، غير أنه لم يربطها بمدة معينة[3]. وقد التزم الصمت بشأن الحقوق المعنوية له، الأمر الذي يفرض تدخله لتحديد الطبيعة القانونية لهذه الحقوق ومدى قابلية اعتبارها من الديون الممتازة من عدمها.

تختص المحكمة المدنية بدعوى التعويض طبقا لقواعد الاختصاص[4]، على أنه قد تكون الدعوى من اختصاص القاضي الجزائي، عندما يرتب الفعل الموجب للتعويض

---

[1] ع. إبراهيم بني طه و ن. علي المساعدة، المقال السابق، ص. 164: "لقد حدد قانون حماية المؤلف الأردني ثلاث أسس لتقدير التعويض الذي يستحقه الفنان المؤدي نتيجة الاعتداء على حقوقه دون التمييز بين المسؤولية العقدية والتقصيرية، وهي الأسس الخاصة بالفنان المعتدى عليه، وتلك الخاصة بالأداء محل الاعتداء، أخيرا الأسس الخاصة بمدى استفادة المعتدي من جراء استغلاله لهذا الأداء".

[2] أ. ياسر عطية طه، المذكرة السابقة، ص. 97

[3] تنص المادة 150 من الأمر رقم 03–05 السالف الذكر على أنه: "تشكل الأتاوى المستحقة للمؤلف وفنان الأداء أو العازف الخاصة بالسنتين الأخيرتين من استغلال مصنفه أو أدائه الفني ديونا ممتازة شأنها في ذلك شأن الأجور.

وتعتبر كذلك مبالغ الإدانات والتعويضات المستحقة لمالك الحقوق إذا وقع استغلال غير مشروع لمصنفه أو أدائه".

[4] المحكمة العليا، غرفة الجنح والمخالفات، ملف رقم 368024 الصادر بتاريخ: 2007/11/28، قضية م–م و ب–ن، ضد النيابة العامة، مجلة المحكمة العليا، ع. 1، 2008، ص. 349: "القاضي المدني هو المختص نوعيا لتعويض الضرر الناجم عن جريمة التقليد".

المسؤولية المدنية والمسؤولية الجزائية[1]، فتكون الدعوى المدنية تابعة للدعوى الجزائية وبالتالي يكون للحكم الجنائي حجية عن الحكم المدني ويتعين وقف النظر في الدعوى المدنية إلى حين الفصل في الدعوى الجزائية[2]. وعن إجراءات الحصول على تعويض، تطبق القواعد العامة للإجراءات المدنية والإدارية من أجل تحصيله وإن كان المعروف عنها أنها طويلة، ومكلفة، ومعقدة. فالمشرع الجزائري ورغم نصه صراحة في المادة 143 السالفة الذكر على اختصاص القضاء المدني للفصل في دعوى التعويض، إلا أنه وفي المقابل لم ينظم كيفية وإجراءات رفع تلك الدعوى رغم ما لها من خصوصية[3].

الفرع الثاني: الحماية الجزائية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

نظمت الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية، بالإضافة إلى الحماية المدنية للحق المعنوي للفنان العازف، حماية جزائية تكفل ضمان عدم التعرض مرة أخرى لحقوق المؤدي وذلك نظرا لطبيعتها الردعية والزجرية والتي تجعلها أكثر تأثيرا من الجزاء المدني[4]. ولقد حدد المشرع في القانون المتضمن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة مجموعة من الأفعال الماسة بحقوق الفنان العازف، على غرار حقوق المؤلف، ضمن أحكام مشتركة وأطلق عليها وصف جنحة التقليد[5]، ولا شك وأن هذا المسلك يرجع إلى الصعوبات التي يثيرها التقدم التكنولوجي مما يحول دون حصر صور الاعتداء على

---

[1]المادة 3 ق. إ. ج. ج رقم 66-155 المؤرخ في 8 جوان 1966 المتضمن قانون الإجراءات الجزائية، ج. ر. 10 جوان 1966، ع. 48، ص. 622، المعدل والمتمم بموجب القانون رقم 19-10 المؤرخ في 11 ديسمبر 2019، ج. ر. 18 ديسمبر 2019، ع. 78، ص. 11: "يجوز مباشرة الدعوى المدنية مع الدعوى العامة في وقت واحد أمام الجهة القضائية نفسها. وتكون مقبولة أيا كان الشخص المدني أو المعنوي مسؤولا مدنيا عن الضرر.

[2]المادة 4 ق. إ. ج. ج: "يجوز أيضا مباشرة الدعوى المدنية منفصلة عن الدعوى العمومية.

غير أنه يتعين أن ترجئ المحكمة المدنية الحكم في تلك الدعوى المرفوعة أمامها لحين الفصل نهائيا في الدعوى العمومية إذا كانت قد حركت".

[3]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 470، ص. 515: "يجوز لهما رفع دعوى التعويض وفقا لقواعد المسؤولية".

[4]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 471، ص. 515 و516: "وبالرغم من أن المشرع الجزائري لم ينص صراحة على حماية الحق المعنوي بمفرده، فلا شك في أنه يجب حمايته جزائيا ومدنيا. كما تسري الأحكام الجزائية على مالك الحقوق المجاورة لحماية أدائه الفني".

[5]المادة 151 وما بعدها، الفصل الثاني المتعلق بالأحكام الجزائية المنصوص عليها ضمن الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بصفة مستقلة[1]، كما نظم في قوانين أخرى بعض الأفعال المجرمة أيضا قد تشكل في إحدى صورها تعدي على حقوق الفنان العازف لاسيما في النطاق الرقمي[2].

أولا: جريمة التقليد، مفهومها وأركانها

نظم المشرع من خلال المواد من 151 إلى المادة 155 من الأمر رقم 03-05، بعض الأعمال والسلوكيات التي تشكل انتهاكا واعتداءا على حقوق الفنان العازف المعنوية والمالية وقام بتكييفها على أنها "جنحة التقليد". إلا أن هذا الوصف لا ينطبق على جميع هذه الأفعال، حيث يعد البعض منها جنحا شبيهة بالتقليد فقط[3]، وعلى ذلك سنتطرق إلى الاعتداء المباشر والمتمثل في جنحة التقليد في صورتها الحقيقية، ثم إلى الاعتداء الغير مباشر والمتمثل في الجنح المشابهة للتقليد[4].

1-جنحة التقليد (الاعتداء المباشر)[5]

لم يعرف المشرع على غرار باقي القوانين التي تحكم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة التقليد وإنما اكتفى بوصف الأفعال التي تشكل هذه الجريمة[6]، وعموما يمكن

---

[1] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 297.

[2] س. بومعزة، المذكرة السابقة، 167.

[3] ر. مشري، المقال السابق، ص. 457.

[4] أ. ياسر عطية طه، المذكرة السابقة، ص. 98: "مما لا شك فيه أنه إذا كانت الحماية المدنية على قدر من الأهمية، إلا أن الحماية الجزائية تشكل الذرع الواقي الذي يجعل المعتدي يفكر كثيرا قبل أن يتجرأ القيام بالاعتداء على حقوق أصحاب الحقوق المجاورة خاصة وأن تبعات المسؤولية الجزائية تتجاوز العقوبات المالية، لدرجة تصل إلى الحبس وتقييد الحرية. مما يجعلها ذات جدوى كبيرة وتحقق الأهداف التي يسعى المشرع إليها من خلال إصدار القانون".

[5] N. Baba Hamed, *Questionnements et réponses juridiques à un fléau*, Rev. Entrep. com. n°12, 2016, p. 133 : « Ni le législateur algérien, ni son homologue français, n'utilise le terme de plagiat pour déterminer une atteinte aux droits d'auteur, puisqu'en matière de propriété littéraire et artistique toute atteinte aux droits des créateurs est désignée par un terme général qui est la contrefaçon ».

[6] ك. بوداحرة، الحقوق المعنوية للمؤلف في القانون الجزائري، مجلة دفاتر السياسة والقانون، ع. خاص، جوان 2018، ص. 342: "اكتفى المشرع بوصف الأفعال التي تشكل جريمة التقليد، دون إعطاء تعريف لهذه الجنحة".

V. N. Baba Hamed, *op. cit.*, p. 130 : « Si la notion de plagiat semble suffisante pour qualifier un acte de fraude ou de tricherie, la mise en œuvre de la règle juridique pour sanctionner un tel acte parait moins évidente, car cette notion n'est pas consacrée de façon explicite par les textes protégeant les droits d'auteur ».

تعريفه حسب جانب من الفقه عل أنه "خلق أو إيجاد نوع من الخلط في ذهن الجمهور، بحيث لا يمكن تمييز الإنتاج الأصلي عن نظيره المقلد"، أو "أنه كل اعتداء مباشر أو غير مباشر على حقوق مالكي الحقوق المجاورة الواجبة الحماية"[1]. وبالرجوع إلى القضاء الجزائري، فقد فصل في مسألة تعريف جنحة التقليد فيما يتعلق بحقوق المؤلف بأنه: "يعتبر تقليد المصنف الأدبي كل استغلال غير مشروع يأتي خارج رخصة قانونية"[2]. وعليه، فإن الاعتداء على الحقوق المعنوية أو المالية للفنان العازف يشكل جريمة تقليد يعاقب عليها القانون[3]. وسنتناول فيما يلي أركان جريمة التقليد الثلاثة لبيان الحقوق التي اعتبر المشرع الاعتداء عليها فعلا مجرما.

أ- الركن الشرعي لجنحة التقليد

هو الركن القانوني "فلا جريمة ولا عقوبة إلا بنص"[4]، والركن الشرعي في جريمة التقليد يتمثل في المادتين 151 الفقرة 1 و2، والمادة 152 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر، واللتان تحددان الأفعال التي تشكل جنحة التقليد، والمادة 153 من نفس الأمر والتي تحدد العقوبة المقررة لتلك الأفعال، هذا وحتى تقوم الجريمة لابد أن يكون محلها مشروع، بمعنى أن يكون الأداء يخضع للحماية، فلا يمكن أن يعاقب الشخص على أساس أنه قلد فيلما أو دورا في فيلم غير أخلاقي[5].

المادة 151 وما بعدها من الأمر رقم 03-05، المادة 182 من تقنين الملكية الفكرية المصري.

V. aussi, arts. L. 335-2 et L. 335-3 C. fr. propr. intell. Il faut rappeler que les articles 425 à 429 du code pénal français ont été abrogés par la loi n°92-597 du 1er juill.1992, *préc*., puis remplacés par les arts. L. 335-2 à L. 335-7 et L. 615-4 C. fr. propr. intell.

[1] ع. إبراهيم بني طه، ن. علي المساعدة، المقال السابق، ص. 163، أنظر أيضا، س. الفتلاوي، حقوق المؤلف المعنوية في القانون العراقي، دراسة مقارنة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص. 321.

[2] المحكمة العليا، غرفة الجنح والمخالفات، ملف رقم 390535 المؤرخ بـ 2008/09/14، الصادر في مجلة المحكمة العليا، ع. 2، 2009، ص. 357.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 474، ص. 523: "كما يلاحظ أن الجنحة السالفة الذكر، ترتكب في أغلبية الأحيان إجحافا بالحق المالي والحق المعنوي في آن واحد". أنظر أيضا، ف. زراوي صالح، حجز التقليد، المقال السابق، ص. 146 وما بعدها.

[4] المادة 1 ق. ع. ج. السالف الذكر

[5] أ. عبد الفتاح أحمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 354.

ب- الركن المادي لجنحة التقليد

يقصد بالركن المادي تلك الأفعال الملموسة التي تظهر في العالم الخارجي، ويتكون بدوره من ثلاثة عناصر، السلوك الإجرامي والمتمثل في إتيان الجاني لأحد الأفعال الماسة بحقوق الفنان العازف المعنوية والواردة على أداء مشمول بالحماية، النتيجة الغير مشروعة التي تتحقق بمجرد الانتهاء من أي فعل من الأفعال الممنوعة، والعلاقة السببية التي تربط بين السلوك الإجرامي والنتيجة التي وقعت[1]. وعلى ذلك ولتحقق النشاط الإجرامي، لابد أن يرتكب الفعل المجرم والذي يكون بالاعتداء على الحق المعنوي للفنان العازف أو حقه المالي[2]. وعليه يلاحظ من خلال استقراء نص المادة 151 من الأمر رقم 03-05 السالفة الذكر أن المشرع نص على الحالات التي يشكل فيها الاعتداء على الحق المعنوي للفنان العازف جنحة التقليد، وهما الكشف الغير مشروع للأداء، والمساس بسلامة الأداء. فيقصد بالكشف الغير مشروع للأداء إذاعة أداء الفنان العازف وإيصاله للجمهور دون علمه سواء عن طريق قنوات تلفزيونية أو عن طريق محطات إذاعية وذلك في حالة قيام الفنان بالأداء في حفلات خاصة ولم يكن يرغب في أن يصل الأداء إلى الجمهور، ففي هذه الحالة يكون قد حُرم من ممارسة حقه في النشر كأحد عناصر الحق المعنوي له، على اعتبار أنه يتمتع بهذا الحق[3]. ولا بأس من الإشارة في هذا السياق بقرار قضائي جاء فيه:" يعد مرتكبا لجنحة التقليد والتزوير كل من يقوم بالأفعال التالية: - الكشف الغير مشروع عن مصنف أو أداء فني، - المساس بسلامة مصنف أو أداء فني، - استنساخ مصنف أو أداء فني بأي أسلوب من الأساليب في شكل نسخ مقلدة ومزورة، - استيراد نسخ مقلدة ومزورة أو تصديرها، و- تأجير مصنف أو أداء فني مقلد أو مزور أو عرضه للتداول"[4].

---

[1] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 141.

[2] ع. إبراهيم بني طه، ن. علي المساعدة، المقال السابق، ص. 165: "وتجدر الإشارة إلى أن الاعتداء على الحق الأدبي مجرم في حد ذاته ولا يحتاج إلى اعتداء على الحق المالي معه لتجريمه. فيعتبر جرما معاقب عليه الاعتداء على حق الفنان المؤدي بأبوته على أدائه، أو تشويه أدائه، أو تحريفه حتى ولو لم يتم الاعتداء على الحقوق المالية له".

[3] راجع أعلاه، ص. 125 حول مدى تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في تقرير النشر.

[4] المحكمة العليا، غرفة الجنح والمخالفات، ملف رقم 367667 المؤرخ في 07/26/ 2006، الصادر بمجلة المحكمة العليا، ع. 2، سنة 2006، ص. 571.

أما المساس بسلامة الأداء، فيقصد بها أن للفنان العازف وحده حق إدخال أي تعديل أو تغيير أو حذف أو إضافة على أدائه، ولا يمكن للغير الاعتراض على ذلك، كما لا يمكنهم إدخال أية تعديلات على الأداء إلا بموافقة صاحبه، حيث اعتبر المشرع كل من اعتدى على حق المؤدي في سلامة أدائه مرتكبا لجريمة التقليد[1]. كما يأخذ التقليد صورة إبلاغ الأداء الفني إلى الجمهور بأي طريقة كانت بدون إذن الفنان العازف وهو ما نصت عليه المادة 152 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة[2]. والجدير بالملاحظة أنه قد وجهت لهذه المادة العديد من الانتقادات، حيث يرى البعض من الفقه أن المشرع قد سهى على النص على شرط أن يتم الإبلاغ بدون إذن الفنان العازف، وهذا السهو يعتبره البعض خطأ من المشرع على اعتبار أن الأمر يتعلق بنص عقابي لا يجوز تفسيره إلا تفسيرا ضيقا، ولا يحتمل قياسه على نصوص أخرى. فالنص على حالته هذه يجرم كل أفعال الإبلاغ إلى الجمهور سواء تمت بموافقة صاحب الحق أو بدونها، الأمر الذي يشكل في حد ذاته اعتداءا على حق الفنان العازف في الإبلاغ على الجمهور[3].

تثار إشكالية وجوب الحصول على ترخيص لنشر المصنف أو الأداء عبر الإنترنت، وهل يمنع المرخص له من نشره في شكل آخر، حيث تعددت الآراء والاتجاهات في هذه المسألة. فهناك من يرى أن حق النشر يستنفد في أول عملية اتصال بالجمهور، أما الرأي الآخر فاعتبر أن نشر المصنف أو الأداء لأول مرة على شبكة الإنترنت يعد اعتداءا على حق من حقوق الفنان العازف كونه تبليغا للأداء بطريقة جديدة تستوجب المساءلة. أما المشرع، فقد اعتبر بموجب المادة 152 من الأمر رقم 03-05 القيام بتبليغ الأداء بأية منظومة معلوماتية من قبيل التقليد المعاقب عليه قانونا[4]. على أن هناك جملة من

---

[1] ر. مشري، المقال السابق، ص. 458.

[2] المادة 152 من الأمر رقم 03-05 السالف الذكر: "يعد مرتكبا لجنحة التقليد كل من ينتهك الحقوق المحمية بموجب هذا الأمر فيبلغ المصنف أو الأداء عن طريق التمثيل أو الأداء العلني، أو البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري، أو التوزيع بواسطة الكابل أو بأية وسيلة نقل أخرى لإشارات تحمل أصواتا أو صورا وأصواتا، أو بأي منظومة معالجة معلوماتية".

[3] أ. بوراوي، المقال السابق، ص. 416.

[4] س. بومعزة، المذكرة السابقة، ص. 173: "في قضية قام فيها طالبان جامعيان بترقيم أغنية المغني –جاك بريل– وتخزينها عبر صفحة الويب الخاصة بهم، اعتبر رئيس المحكمة الابتدائية بباريس في الأمر الصادر

الأعمال استثناها المشرع والتي لا يشكل القيام بها جنحة التقليد أو مساس بالحق المعنوي للفنان العازف، من ذلك القيام ببعض التغييرات لأغنية ما لمغني آخر قصد تغيير طابعها، مثلا من الطابع الشعبي إلى الطابع القبائلي شريطة الحصول على إذن الفنان الأصلي، فإن ذلك يعتبر مباحا ولا يشكل هذا الفعل جنحة التقليد[1].

كما يلاحظ أنه لم يرد نص قانوني خاص بالاعتداء على الحق في الأبوة، حيث أغفل المشرع عن ذكره بالرغم من أهمية هذا العنصر من عناصر الحق المعنوي، وعلى ذلك كان لزاما على المشرع التدخل بنص صريح لتجريم هذا الاعتداء منعا لأي تعرض، أو أن يحدو حدو المشرع المصري الذي نص بموجب المادة 181 من قانون 82 لسنة 2002 الخاص بالملكية الفكرية، على كل الأفعال التي تشكل اعتداءا على حقوق المؤلف أو الفنان العازف المعنوية والمادية من غير الاكتفاء بذكر عناصر دون الأخرى[2].

ج- الركن المعنوي لجنحة التقليد

لا يكف لقيام جريمة التقليد توافر الركن المادي فقط عن طريق إحدى الأفعال المجرمة المنصوص عليها قانونا، وإنما لابد من توفر القصد الجنائي في ارتكاب هذه الجريمة بالرغم من كونها من الجرائم العمدية. يرى بعض الفقه عدم كفاية القصد الجنائي العام لوحده، بل يجب أن يقترن بسوء نية الفاعل والتي تتمثل في القصد الجنائي الخاص[3]، وهو ما يمثل الاختلاف مع الخطأ الذي يتجه فيه الفاعل للقيام بعمل دون قصد إحداث الضرر. والقصد الجنائي في مفهومه العام هو أن تتجه إرادة الفاعل إلى ارتكاب الجريمة مع العلم بأركانها. أما في مجال الملكية الأدبية والفنية، فيتفق غالبية الفقهاء،

بتاريخ 14 أوت 1996 أن مجرد طرح مصنف فكري للتداول عبر شبكة الإنترنيت يشكل تقليدا مادام أنه لا يوجد ترخيص من صاحبه".

[1]قرار المحكمة العليا، غرفة الجنح والمخالفات، ملف رقم 390531 الصادر بتاريخ 2009/09/24، مجلة المحكمة العليا ع. 2، سنة 2009. ص. 357.

[2]المادة 181 سابعا من قانون رقم 82 لسنة 2002 المتعلق بالملكية الفكرية المصري: "مع عدم الإخلال بأية عقوبة اشد في قانون اخر، يعاقب بالحبس مدة لا تقل عن شهر وبغرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولا تجاوز عشرة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين كل من ارتكب أحد الأفعال الآتية:

سابعا: الاعتداء على أي حق أدبى أو مالى من حقوق المؤلف أو من الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون. وتتعدد العقوبة بتعدد المصنفات أو التسجيلات الصوتية أو البرامج الاذاعية أو الأداءات محل الجريمة".

[3]ك. بوداحرة، ع. الدح، المقال السابق، ص. 82.

على أن القصد الجنائي الذي تقوم عليه جريمة التقليد يتمثل في القصد الجنائي العام والذي يقوم على عنصرين العلم والإرادة. ومفاده علم الجانح بأن الفعل الذي يقوم به مجرم بمقتضى القانون وغير مشروع ومع ذلك تتجه إرادته نحو الإقدام عليه والقيام به. والركن المعنوي في هاته الجرائم مفترض التوافر وقت قيام الجانح بأفعاله المادية، ولذلك لا يفترض حسن النية بل يجب على المتهم إثبات ذلك. فلا ينتف القصد الجنائي لدى الفاعل إلا بإثباته لحسن نيته، أي أن ما ارتكبه من فعل لم يكن بقصد التقليد، فسوء النية مفترض في مثل هذه الجرائم طالما ارتكب الفعل المادي للتقليد والذي يعد دليلا قاطعا على نية الغش والتدليس لديه[1]. ويعتبر القصد الجنائي موجودا فيما يتعلق بالحقوق المعنوية للفنان العازف ومن ثم يشكل جنحة التقليد متى كان يعلم الجاني مثلا بأن نشاطه الإجرامي يرد على أداء ينسب إلى شخص آخر وأن ما يقوم به من كشفه أو إذاعته أو تعديله أو تحويره بدون وجه حق، وأن يقدم عليه مما يوجب المساءلة الجزائية[2].

2-الاعتداء الغير مباشر (الجنح المشابهة للتقليد)

حدد المشرع بموجب المادتين 151 الفقرتين 03 و04، و155 من الأمر رقم 03-05 الجرائم الملحقة بجريمة التقليد ومنحها نفس التكييف القانوني وأخضعها لنفس العقوبات الجزائية. وهي وإن كانت تتعلق بالاعتداء على الحقوق المالية للفنان العازف على مثال المؤلف، فلا بأس من الإشارة إليها وتتعلق بـ: التعامل في مصنفات أو أداءات مقلدة بالاستيراد أو التصدير أو البيع أو التأجير أو التداول، بالإضافة إلى جريمة الرفض العمدي لدفع المكافأة المستحقة للفنان العازف[3].

---

[1] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 474، ص. 523، أنظر أيضا، ر. مشري، المقال السابق، ص. 458: "والقصد الجنائي في جريمة التقليد عند الفقه والقضاء الفرنسيين مفترض، فتحقق أي من الاعتداءات السابقة يعد قرينة على توافر القصد الجنائي، لكنها قرينة بسيطة يجوز إثبات عكسها من جانب الجاني"

v. aussi, A. Bertrand, *op. cit.*, p. 627.

[2] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 149.

[3] س. بومعزة، المذكرة السابقة، ص. 174 وما بعدها.

ثانيا: تحريك الدعوى العمومية وتقادمها

كأصل عام، لا تصح الدعوى الجنائية ما لم تحترم فيها الإجراءات القانونية الواجبة والمقررة خاصة من حيث الجهة القضائية المنوط لها النظر في الموضوع، وكذلك من حيث كيفية تحريك هذه الدعوى. وبما أن موضوع الدراسة يتمحور حول الحماية الجزائية لهاته الحقوق الفكرية، فمن البديهي أن يكون طريق الدعوى المقامة من قبل صاحب الحق المعتدى على حقوقه هو الدعوى الجزائية. وعلى ذلك، فإن المحكمة الجزائية هي المخولة قانونا للنظر في الجرائم الواقعة على الحقوق المعنوية للفنان العازف بوجه خاص وكذا باقي الحقوق الأخرى، بشرط توافر أركان الجريمة وقيامها. وكقاعدة عامة، تحدد المادة 329 الفقرة 1 من قانون الإجراءات الجزائية الجزائري أنه:" تختص محليا بنظر الجنحة، محل مركز الجريمة أو محل إقامة أحد المتهمين، أو شركاؤهم، أو محل القبض عليهم حتى وإن كان هذا القبض قد تم لسبب آخر". وعليه، فإن المحكمة المختصة في نظر جنحة التقليد لحقوق الفنان العازف المعنوية يعود إلى المحكمة التي وقع في دائرة اختصاصها الاستنساخ أو الكشف الغير مشروع للأداء الفني، أو المساس بسلامته، وكذلك يؤول الاختصاص للمحكمة التي وقع في دائرتها ضبط النسخ المقلدة للأداء سواء كانت موجهة للبيع أو التصدير، كما تختص قانونا المحكمة التي وقع في دائرتها عملية القبض على الأشخاص الذين قاموا بفعل الاعتداء على هذه الحقوق[1].

ومما لا شك فيه وطبقا للقواعد العامة في مجال الإجراءات الجزائية، يعود الاختصاص في تحريك الدعوى العمومية للنيابة العامة كأصل عام، فهي المخولة قانونا بتحريك الدعوى العمومية الجزائية باعتبارها ممثلة للحق العام وهذا طبقا لنص المادة 29 من قانون الإجراءات الجزائية[2]. على أنه وبالرجوع إلى المادة 160 من الأمر رقم 03-05

[1] الملاحظ خروج المشرع الجزائري فيما يخص الاختصاص المحلي عن القواعد العامة، حيث نص بموجب المادة 153 من الأمر رقم 03-05 السالفة الذكر، أن العقوبة تسلط سواء كان النشر قد تم في الجزائر أو في الخارج، وهذا خروجا على المبادئ التي تحكم سريان النصوص العقابية عبر المكان، التي تقوم على مبدأ الإقليمية في حال ارتكاب الجريمة على الإقليم الجزائري، ومبدأ الشخصية في حال ارتكاب الجريمة من جزائري في الخارج، ومبدأ العينية في حال ارتكاب الجريمة في الخارج من طرف شخص أجنبي ولكن من شأن هذا الفعل المساس بمصالح الدولة الجزائرية. المادة 3 ق. ع. ج.

[2] المادة 29 ف. 1 ق. إ. ج.: "تباشر النيابة العامة الدعوى العمومية باسم المجتمع وتطالب بتطبيق القانون، وهي تمثل أمام كل جهة قضائية، ويحضر ممثلها المرافعات أمام الجهات القضائية المختصة بالحكم".

المذكور سابقا، فإنها تنص على ما يلي:" يتقدم مالك الحقوق المحمية أو من يمثله وفقا لأحكام هذا الأمر بشكوى إلى الجهة القضائية المختصة إذا كان ضحية الأفعال المنصوص والمعاقب عليها بأحكام هذا الفصل". من خلال استقراء هذا النص، يلاحظ أن المشرع قد أورد استثناءا على المبدأ العام من خلال السماح لفئات معينة أخرى بتحريك الدعوى العمومية، وهو بذلك يكون قد أخذ بالنظام المختلط في ميدان الإجراءات الجزائية، إذ يحق لكل متضرر من جريمة التقليد الواقعة على الحقوق المعنوية للفنان العازف أن يتقدم بشكوى أمام القضاء المختص[1].

1-اختصاص النيابة العامة في تحريك الدعوى العمومية

تختص النيابة العامة ممثلة في وكيل الجمهورية بتحريك دعوى التقليد، حيث ينتهي الحكم في الدعوى الجنائية بتوقيع العقوبة على المعتدي، وفي مثل هذه الحالة يستطيع المعتدى عليه أن يطالب بالتعويض المدني أمام القاضي الجزائي الناظر في الدعوى الجزائية، أو بصفة مستقلة أمام المحكمة المدنية. أما النيابة العامة وبصفتها طرفا هاما لمواجهة الجرائم باسم المجتمع، تبقى لها سلطة الملائمة في تحريك الدعوى أو حفظها، فمتى توصلت النيابة بوقوع جريمة التقليد تقوم بتحريك الدعوى العمومية بتلقائية على اعتبار أن جريمة التقليد لا يشترط فيها تقديم شكوى أو طلب أو إذن، رغم أنه عمليا نادرا ما تحرك النيابة العامة دعوى التقليد في غياب شكوى من طرف المضرور، أو الادعاء المدني أمام قاضي التحقيق. فبعد وصول البلاغات للنيابة العامة أو الشكاوى تقوم بدراستها، وتنتهي إما بتحريك الدعوى العمومية، أو بحفظ أوراق القضية وفقا لمبدأ الملاءمة. فتحرك دعوى التقليد عن طريق بيان اختتامي لإجراء التحقيق يوجه إلى قاضي التحقيق المختص أو تقوم برفع دعوى مباشرة أمام محكمة الجنح دون اللجوء إلى التحقيق إذا ما وجدت دلائل قوية تثبت اقتراف جنحة التقليد[2].

أما فيما يخص مباشرة النيابة العامة لدعوى التقليد، فهي عبارة عن إجراءات تلي تحريك الدعوى العمومية الخاصة بالتقليد إلى غاية صدور حكم نهائي في الدعوى، وتتم

---

[1] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 177.

[2] س. السعيد محمد أبو إبراهيم، المرجع السابق، ص. 233 وما بعدها.

وفق مرحلتين أساسيتين هي مرحلة التحقيق ومرحلة المحاكمة، حيث يمكنها تأييد طلبات المدعي المدني، أو طلب عدم قبول دعوى التقليد إذا ما لم تتوفر على شروط صحتها، كما يجوز لها تقديم طلبات إضافية لقاضي التحقيق كطلب انتداب خبير في حالة ما إذا كان التقليد يمس جوانب فنية يصعب على القاضي إدراكها. ولها سماع الشهود وحضور استجوابات المتهمين وطرح الأسئلة، وكذا استئناف جميع الأوامر الصادرة عن قاضي التحقيق. هذا وتتمحور سلطة النيابة العامة في مرحلة المحاكمة حول القيام بالمرافعات وتقديم طلبات بتوقيع العقاب أو البراءة للمتهم، كما يجوز لها الطعن في الحكم بكافة الطرق القانونية[1].

2-حق صاحب الحق المحمي (الفنان العازف) أو الغير المتضرر من التقليد في تحريك الدعوى العمومية

طبقا لأحكام المادة 160 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة والتي جاء فيها أنه: " يتقدم مالك الحقوق المحمية أو من يمثله وفقا لأحكام هذا الأمر بشكوى إلى الجهة القضائية المختصة إذا كان ضحية الأفعال المنصوص والمعاقب عليها بأحكام هذا الفصل"[2]. وعلى ذلك، وفي حالة المساس بالحق المعنوي للفنان العازف يكون له وحده أن يحرك دعوى التقليد وأن يتأسس كطرف مدني وليس الشخص الذي انتقلت إليه الحقوق المادية عن طريق البيع أو الإيجار أو الهبة. وفي حالة اشتراك العديد من الفنانين في عمل فني مشترك، يتوجب حسب القضاء الفرنسي أن يتم تحريك الدعوى العمومية من طرف جميع المشتركين تحت طائلة عدم قبول الشكوى[3]. أما في حالة المساس بالحق المعنوي للفنان العازف بعد وفاته، فلورثة الفنان وحدهم الحق في رفع الدعوى للمطالبة بوقف الاعتداء، واستيفاء التعويضات اللازمة[4].

---

[1] المادة 36 ق. إ. ج. ج المعدل والمتمم.

[2] Sur ce point, v. F. Zéraoui Salah, *Piraterie et/ou contrefaçon : Quelle protection pour les créations intellectuelles*, Journée d'études O.N.D.A., Journée mondiale du livre et du droit d'auteur, Oran, 13-17 mai 2012.

[3] T. Nicolas, *La contrefaçon et les œuvres d'arts*, DEA Droit pénal. Montpelier 2001-2002, p. 24.

[4] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 180.

3-حق الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في تحريك الدعوى العمومية

إن للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة الحق في تحريك الدعوى العمومية باعتباره الوكيل أو الممثل الشرعي للفنان العازف أو ورثته، أو الفنان العازف وحده في حال غياب ورثته[1]، وذلك طبقا لأحكام المادتين 131 و132 من الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وهذا من خلال مهمة التمثيل الجماعي المنوطة له. وهو ما تؤكده المادة 05 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 والمتعلق بالقانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، حيث يتولى حماية المصالح المعنوية والدفاع عنها[2]. والجدير بالملاحظة، أن المشرع وبالإضافة للشروط العامة من أجل تحريك الدعوى العمومية والمتمثلة في الصفة والمصلحة والأهلية، اشترط استيفاء الأداء لشروط الإيداع القانوني[3]، بحيث وإن كان لا يعد شرطا لاكتساب المؤدي حقوقه – معنوية كانت أم مادية–، يعتبر شرطا لصحة الإجراءات وإلا انتفت الصفة في صاحب الحق الفنان العازف[4]. كما يشترط كما سبق الذكر أن ترفع الدعوى العمومية أمام الجهة القضائية المختصة وفقا لأحكام المادة 329 قانون الإجراءات الجزائية.

هذا وتتقادم دعوى التقليد بمضي ثلاث سنوات تطبيقا لنص المادة 08 من قانون الإجراءات الجزائية، ذلك أن المشرع وإن نظم جنحة التقليد في القانون الخاص بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بشيء من التفصيل، إلا أنه التزم الصمت بشأن تقادم

---

[1] ف. زراوي صالح، حجز التقليد: وسيلة إثباتية لحماية حقوق الملكية الأدبية والفنية، المقال السابق، ص. 147.

[2] حيث جاء في نص المادة 5 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 السالفة الذكر على أنه: "يتولى الديوان مهمة السهر على المصالح المعنوية والمادية للمؤلفين وذويهم وأصحاب الحقوق المجاورة والدفاع عنها، وكذا حماية مصنفات التراث الثقافي التقليدي والمصنفات الوطنية الواقعة ضمن الملك العام في حدود الهدف الاجتماعي وعلى نحو ما يحدده هذا القانون الأساسي".

[3] المادة 7 ف. 1 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 السالف الذكر: "يتم انضمام المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة إلى الديوان بغرض الدفاع عن حقوقهم المعنوية والمادية، وفقا لشروط يحددها نظام يعتمده مجلس الإدارة ويبلغ إليهم بوسيلة تبليغ ملائمة".

[4] المادة 7 ف. 2 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه. ف. زراوي صالح، حجز التقليد: وسيلة إثباتية لحماية حقوق الملكية الأدبية والفنية، المقال السابق، ص. 147: "كما يمكن للديوان أن يتكفل بالدفاع عن حقوق المؤلفين أو أصحاب الحقوق المجاورة حتى في حالة عدم انضمامهم إليه شريطة أن يقدموا طلبا صريحا في هذا الشأن". المادة 7 ف. 2 من المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المذكور أعلاه.

هذه الدعوى. وعلى ذلك وباعتبار أن التكييف القانوني لجريمة التقليد هو الجنح، فتطبق الأحكام العامة المتعلقة بتقادم الجنح في المواد الجزائية[1].

ثالثا: الآثار المترتبة على ارتكاب جنحة التقليد

بمجرد قيام جنحة التقليد للأداء والمساس بحق الفنان العازف المعنوي، فإنه يترتب على ذلك آثار بالتبعية، تتمثل عموما في قيام المسؤولية من الناحية الجنائية، كما يترتب على الاعتداء على الحقوق المعنوية للفنان العازف توقيع جزاء قانوني ردعي وزجري يتمثل في عقوبات أصلية وأخرى تكميلية.

1-المسؤولية الجزائية لمرتكب جنحة التقليد

تعرف المسؤولية الجزائية حسب الفقه، "بأنها الالتزام بتحمل الجزاء الذي ترتبه القواعد كأثر الفعل الذي يمثل خروجا على أحكامها"، أو "الالتزام بتحمل الآثار القانونية المترتبة على توافر أركان الجريمة". فالمسؤولية هي نتيجة لمخالفة أوامر القاعدة أو عدم الامتثال لنواهيها[2]. هذا وحتى تقوم المساءلة الجنائية لابد من توافر شروط لصحتها، أولها إمكانية أن يكون الفاعل مسؤولا جزائيا عن فعله المخالف للقانون، ومفاد ذلك أن الشخص قد تعترضه بعض العوارض الخارجة عن إرادته وقدرته مما تؤثر لا محالة على نسبة إدراكه، على غرار حالة السفه، أو صغر السن، أو تعرضه لبعض الظروف التي من شأنها هي الأخرى التأثير على إرادته المطلقة كحالة الإكراه والضرورة[3]. ففي كل هذه الحالات لا يعاقب المصاب بأحد هذه العوارض بمثل عقوبة الشخص البالغ المدرك تماما لماهية الفعل المجرم الذي يقوم به، كونها تعتبر من موانع المسؤولية الجزائية التي تجعل منه غير مسؤول جزائيا عن الفعل المجرم المرتكب من قبله وبالتالي يمكن إعفاؤه من العقوبة المقررة لتلك الجريمة هذا كأصل عام.

---

[1] المادة 8 ق. إ. ج. ج.: "تتقادم الدعوى العمومية في مواد الجنح بمرور ثلاث سنوات كاملة، ويتبع في شأن التقادم الأحكام الموضحة في المادة 7".

[2] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 191 و192.

[3] المادة 39، 40 و49 ق. ع. ج. المعدل والمتمم.

ومما لا شك فيه، فإن مسؤولية الشريك في جنحة التقليد هي كمسؤولية الفاعل الأصلي وذلك لطبقا لأحكام المادة 44 من قانون العقوبات والتي جاء فيها أنه:" يعاقب الشريك في جريمة التقليد بنفس تلك العقوبة المنصوص عليها بالنسبة للفاعل الأصلي". كما تضمنت المادة 154 من الامر رقم 03-05 السالف الذكر نفس الحكم بقولها أنه:" يعد مرتكبا للجنحة المنصوص عليها في المادة 151 من هذا الأمر ويستوجب العقوبة المقررة في المادة 153 أعلاه كل من يشارك بعمله أو بالوسائل التي يحوزها المساس بحقوق المؤلف أو أي مالك الحقوق المجاورة".

2-العقوبات المقررة لجنحة التقليد

تمثل العقوبة ذلك الجزاء المقرر قانونا نتيجة خرق أو التعدي على قاعدة قانونية تحمي مصلحة من المصالح، فردية كانت أو جماعية. وتنطوي العقوبة على عدة جوانب، جانب جزائي محدد تكون له صفة ردعية ويتناسب مع حجم الجنحة أو السلوك المجرم[1]، كما يجب أن تتصف بطابع الشرعية والذي سبق التطرق إليه ومؤداه أنه لا جريمة ولا عقوبة إلا بنص. وقد نظم المشرع جنحة التقليد الواقعة على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بما فيها الحقوق المعنوية والمادية للفنان العازف بمقتضى أحكام مشتركة نظمها في الفصل الثاني من الأمر رقم 03-05 تحت عنوان "أحكام جزائية". وقد جاء بموجب المادة 153 من نفس الأمر أنه: "يعاقب مرتكب جنحة تقليد مصنف أو أداء كما هو منصوص عليه في المادتين 151 و152 أعلاه، بالحبس من ستة (6) أشهر إلى ثلاث (3) سنوات وبغرامة من خمسمائة ألف (500.000 دج) إلى مليون دينار (1.000.000 دج) سواء كان النشر قد حصل في الجزائر أو في الخارج". كما نص المشرع على مضاعفة العقوبة في حالة العود تطبيقا للمادة 156 الفقرة 1 من نفس الأمر[2]، وكذلك بالنسبة للمساهمة سواء كانت أصلية عن طريق المشاركة في الفعل الجنحي أو تبعية بتوفير

[1]عرف المشرع الجزائري العقوبات الأصلية بمقتضى المادة 4 ف. 2 ق. ع. ج. حيث جاء فيها: "العقوبات الأصلية هي تلك التي يجوز الحكم بها دون أن تقترن بها أية عقوبة أخرى".

[2]المادة 156 ف. 1 الأمر رقم 03-05: "تضاعف في حالة العود العقوبة المنصوص عليها في المادة 153 من هذا الأمر".

العتاد الذي يسهل ويساهم في عمليات التقليد وفقا لأحكام المادتين 41 و42 من قانون العقوبات[1].

أما بالنسبة للعقوبات التكميلية[2]، فهي تتمثل في المصادرة للأموال المتأتية عن عمليات تقليد الأداءات المحمية وكافة طرق استغلالها الغير مشروع، وكذلك مصادرة العتاد والوسائل التي استخدمت في تنفيذ هذه الجنحة على غرار عملية استنساخ لنسخ مقلدة من أداء محمي قانونا، الإتلاف للنسخ المقلدة خاصة بطلب الفنان العازف أو من يرجع عليه الحق، أو النيابة العامة. كما تشمل العقوبات التكميلية، إغلاق المؤسسة، حيث يجوز للمحكمة المختصة الحكم بإغلاق المكان أو المؤسسة مكان ارتكاب جنحة تقليد العمل الأدبي أو الفني، وتتراوح مدة الغلق حسب ما نصت عليه المادة 156 الفقرة 2 مدة لا تتعدى ستة (6) أشهر في حالة الغلق المؤقت، أو أن تقرر الغلق النهائي. كما تدرج ضمن العقوبات التكميلية عملية نشر الحكم حسب ما جاء في نص المادة 158 من الأمر رقم 03-05، حيث يعلق حكم الإدانة في أماكن يحددها القاضي على غرار باب مسكن المحكوم عليه وكل مؤسسة أو قاعة حفلات يملكها، والنشر في الصحف اليومية وأن يكون ذلك على نفقته، شريطة ألا تتعدى المصاريف الغرامة المالية المحكوم بها.

يتجلى مما سبق أن المشرع ساوى في الجزاءات المقررة لعقوبة التقليد بين الاعتداءات الواقعة على المؤلف وتلك الواقعة على الفنان العازف أو المؤدي، وكذا في صنف الاعتداءات الواقعة على الحقوق المعنوية والحقوق المالية على حد سواء ووضع لهما نصا تجريميا مشتركا من حيث تكييف هذا الاعتداء بجنحة التقليد[3]، وتوقيع نفس الجزاء[1].

---

[1] المادة 41 ق. ع. ج.: "يعتبر فاعلا كل من ساهم مباشرة في تنفيذ الجريمة أو حرض على ارتكاب الفعل بالهبة أو الوعد أو تهديد أو إساءة استعمال السلطة أو الولاية أو التحايل أو التدليس الإجرامي". والمادة 42 من نفس القانون والتي جاء فيها: "يعتبر شريكا في الجريمة من لم يشترك اشتراكا مباشرا، ولكنه ساعد بكل الطرق أو عاون الفاعل أو الفاعلين على ارتكاب الأفعال التحضيرية أو المسهلة أو المنفذة لها مع علمه بذلك".

[2] المادة 4 ف. 3 ق. ع. ج.: "العقوبات التكميلية هي تلك التي لا يجوز الحكم بها مستقلة عن عقوبة أصلية، فيما عدا الحالات التي ينص عليها القانون صراحة، وهي إما إجبارية أو اختيارية".

[3] N. Baba Hamed, Plagiat, *Questionnements et réponses juridiques à un fléau*, *op. cit.*, p. 139 : « Le plagiat constitue une violation des droits patrimoniaux et moraux de l'auteur, peu importe que l'œuvre plagiée soit destinée à être exploitée ou pas ; il en est de même de

المطلب الثاني: التحديات التي تواجه الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في عصر الرقمنة

يعيش العالم اليوم ثورة متسارعة في مجال الاتصالات والمعلومات تعرف بثورة الاتصال الإلكتروني، حيث أدت إلى إحداث تغييرات كبيرة في طبيعة التواصل بين سائر البشر. وقد نجحت شبكة الأنترنيت مند بداية نشأتها في منتصف الخمسينات وعلى مدار انتشارها الواسع إلى يومنا هذا، في توفير إمكانات مذهلة وغير مسبوقة لتبادل المعلومات والبيانات عبر الفضاء الإلكتروني بين المستخدمين في الدول المختلفة في العالم، وأدى التسارع الكبير في استخدام تكنولوجيا المعلومات[2]، وتوافر الاتصال السريع بشبكة الأنترنيت[3]، إلى تضييق الفجوة الرقمية بين الدول المنتجة للتكنولوجيا والدول المستخدمة لها. وقد سهلت التقنيات المختلفة نسخ الأعمال الفكرية ونقلها ونشرها بسرعة فائقة وبأقل

---

l'œuvre du plagiaire, car en plus de porter préjudice aux droits patrimoniaux de l'auteur, le plagiat porte atteinte à la personnalité de l'auteur victime du plagiat, par l'appropriation de son œuvre, sa transformation et sa modification au détriment de ses droits moraux ».

[1]M. Cahen, *Sanction de la contrefaçon* ,: « Qu'il s'agisse de la contrefaçon de propriété littéraire ou artistique (articles L. 335-2 et s. CPI), de dessins et modèles (articles L. 521-2 et s. CPI) ou de brevet d'invention (articles L. 615-14 et s. CPI), les peines sont identiques et sont de trois ans d'emprisonnement et de 300 000 euros d'amende à l'encontre des personnes physiques ». v. www.murielle.cahen.com >contrefaçon-sanction,

v. aussi, art 30 et s. de la Loi n°2007-1544 du 27 oct. 2007 sur la lutte contre la contrefaçon, J.O.R.F. n°252 du 30 oct. 2007, p.17775.

[2] Concernant la notion *Information and communication technology* (ICT), v. fr.wikipedia.org>wiki>ICT: « C'est une expression, principalement utilisée dans le monde universitaire, pour désigner le domaine de la télématique, c'est-à-dire les techniques de l'informatique, de l'audiovisuel, des multimédias, d'Internet et des télécommunications qui permettent aux utilisateurs de communiquer, d'accéder aux sources d'information, de stocker, de manipuler, de produire et de transmettre l'information sous différentes formes : texte, musique, son, image, vidéo et interface graphique interactive (IHM). Les textes juridiques et réglementaires utilisent la locution communications électroniques ».

[3] Concernant la notion *Asymmetric Digital Subscriber* (ADSL), v. fr.wikipedia.org>wiki>ADSL.: « C'est une Ligne technique de communication numérique (couche physique) de la famille xDSL. Elle permet d'utiliser une ligne téléphonique, une ligne spécialisée, ou encore une ligne RNIS (en anglais ISDN pour *integrated services digital network*), pour transmettre et recevoir des données numériques de manière indépendante du service téléphonique conventionnel (analogique). À ce titre, cette méthode de communication diffère de celle utilisée lors de l'exploitation de modems dits « analogiques », dont les signaux sont échangés dans le cadre d'une communication téléphonique (similaire au fax, c'est-à-dire sur des fréquences vocales). La technologie ADSL est massivement mise en œuvre par les fournisseurs d'accès à Internet pour le support des accès dits « haut-débit ».

تكلفة. ونتيجة سعي الأفراد والشركات إلى الاستفادة من الإمكانات التي توفرها شبكة الأنترنيت نشأت مجموعة من العلاقات المتشابكة التي لابد للقانون أن يقوم بضبطها ووضع القواعد الناظمة لها حتى يعرف كل من صاحب الحق والمستخدم ما له من حقوق وما عليه من واجبات[1].

كما هو معلوم، يتمتع الفنان العازف على أدائه بنوعين من الحقوق، حق معنوي وحق مالي، على أن ظهور عصر الرقميات جعل منح المؤدي أو المؤلف حقا معنويا كالحق في سلامة الأداء والحق في الأبوة عائقا في التكنولوجيا وتطورها، وبالتالي فقد تم طرح تساؤل حول ما إذا كان ينبغي حماية الحقوق المعنوية في الأعمال التكنولوجية الحديثة التي تعتبر سمة من سمات عصر الرقمنة؟. فمن خلال النصوص القانونية الدولية والتي نصت على الحقوق المعنوية للفنان العازف[2]، لم تبين لنا صراحة مسألة الحقوق المعنوية في الأعمال التكنولوجية إذ يبدو أن هناك إجماعا ضمنيا في المجتمع الدولي على أن الحقوق المعنوية هي إلى حد ما غير ملائمة للابتكارات التكنولوجية[3]. ففي خضم تسارع المشرعين في النظم المقارنة لمواكبة التطورات التي أفرزتها التكنولوجيات الحديثة لوضع نظام قانوني لحق المؤلف والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية[4]، نتساءل عن موقف المشرع الجزائري حول الحق المعنوي للفنان العازف في

---

[1] ح. الجميعي، حق المؤلف والحقوق المجاورة في سياق الأنترنيت، ندوة الويبو عن الملكية الفكرية لأعضاء هيئة التدريس وطلاب الحقوق في الجامعة الأردنية، ص. 2.

[2] اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل السمعي واتفاقية بجين بشأن الأداء السمعي البصري السالفتي الذكر.

[3] ح. حسين كاظم الشمري، و م. خلف الفتلاوي، المقال السابق، ص. 396: "فالتوافق العام في الآراء يذهب إلى أن الحقوق المعنوية هي ليست ذات الصلة لهذا الجانب من المسعى الفكري، ولا مرغوبا فيه لتنميتها. ومع ذلك فإنه لا ينبغي أن يتم التوصل إلى هذا الاستنتاج باندفاع، على العكس فإن الآثار المترتبة على الحقوق المعنوية في التكنولوجيات الحديثة تستحق مزيدا من الاستكشاف. فبدلا من التخلي عن الحقوق المعنوية تماما، فإن تكنولوجيا المعلومات قد تستفيد في الواقع من نوع جديد من الحق الشخصي".

[4] ر. علوان، المقال السابق، ص. 7: "في فرنسا صدر قانون يهدف للتصدي لقرصنة الأعمال الفكرية عبر الأنترنيت المعروف بقانون (هادوبي)، يهدف إلى قطع الأنترنيت بصورة تدريجية على المخالفين إذا تعددت الاعتداءات على الأعمال المحمية بموجب قانون حقوق المؤلف، وكذلك في حالة الاشتباه بوجود تعدي على الملكية الفكرية حتى وإن كانت مثل هذه التعديات غير تجارية وشخصية فقط".

HADOPI : *La Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet* ; est une autorité publique indépendante française crée par la loi Création et Internet, instituée par le décret n° 2009-1773 du 29 déc. 2009, JORF n°0303 du 31 Déc. 2009.: « Le 20 mai 2020, le conseil constitutionnel, à la suite d'une question prioritaire de constitutionnalité, décide que l'accès aux données de connexion des internautes par une autorité administrative sans contrôle judiciaire n'est pas conforme à la Constitution ». www.hadopi.fr

البيئة الرقمية خاصة وأنه من خلال استقراء النص القانوني الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، نجده قد أغفل النص على الأداء في البيئة الرقمية للفنان العازف كما فعل بالنسبة للمؤلف فيما يخص المصنفات الرقمية (برامج الحاسوب)[1]. وعلى ذلك، سنتناول الحق المعنوي للفنان العازف في مجال الأنترنيت (الفرع الأول)، ثم الحماية التقنية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي (الفرع الثاني).

الفرع الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وشبكة الأنترنيت

إن العالم الإلكتروني الجديد لا يزال يكتنفه الغموض في نواحٍ عدة لاسيما من الناحية القانونية، نظرا لتعدد استخدامات تقنيات الاتصال الحديثة وتنوعها وخروجها من نطاق المحلية إلى العالمية، وهو ما أدى إلى وجود العديد من المشاكل القانونية، وأوجد فراغا تشريعيا في بعض الحالات، مما يستلزم تدخل المشرع وفقهاء القانون للتصدي لها. ووضع الحلول المناسبة[2]. وفي هذا المجال، يمكن الإشارة إلى ظهور قانون جديد خاص بالمعاملات والدراسات الإلكترونية ينظم كل ما يتعلق بالتجارة الإلكترونية، والمسؤولية الإلكترونية، والكتابة والتوقيع الإلكتروني، والتعليم الإلكتروني، والقرصنة الإلكترونية، والحرب الإلكترونية... وغيرها. فهو عالم غير مادي، وإنما يعتمد على الدعائم والوسائط الإلكترونية[3]. وتماشيا مع كل هذه التساؤلات، من الضروري تحديد مفهوم شبكة الأنترنيت (أولا)، ثم بيان مدى حماية الحق المعنوي للفنان العازف في إطار شبكة الأنترنيت (ثانيا).

أولا: ضرورة تحديد مفهوم شبكة الأنترنيت

شهد العصر الحالي سرعة عالية في صناعة وسائل الاتصال وتطورها ولعل أبرزها انتشار الأنترنيت، بحيث يُجمع العلماء على أن إنشاءها يعد أهم إنجاز تكنولوجي تحقق أواخر القرن العشرين، إذ استطاع الإنسان بواسطتها أن يلغي المسافات ويطّلع على

---

[1] المادة 4 (أ) من الأمر رقم 03-05.

[2] ح. حسين كاظم الشمري، و م. خلف الفتلاوي، المقال السابق، ص. 395: "إن قضايا الحقوق المعنوية في مجال تكنولوجيا المعلومات لا تزال حالة غير محسومة، حيث إن إهمالها قد يكون له عواقب سلبية في نهاية المطاف على الصعيدين القانوني والدولي والمفاهيمي".

[3] ر. علوان، المقال السابق، ص. 3.

أحداث العالم وتطوراته في المجالات المختلفة، وأن ينشر الثقافة ويتبادل المعلومات الإعلامية والعلمية والنشاطات الإنسانية الأخرى[1].

يعد الأنترنيت شبكة متداخلة ومتشعبة تربط بين آلاف الشبكات وتتيح الاتصال على شكل تبادل المعلومات الرقمية في إطار بروتوكول والذي يضمن التواصل بين الحاسوب والشبكات الموجودة في جميع أنحاء العالم والتي تعمل بلغات متنوعة، فهو يعتبر موسوعة حضارية عالمية تحفظ نتاج البشرية الفكري[2]. إن مصطلح "الأنترنيت" كلمة إنجليزية مركبة مختصرة من مقطعين (Inter) اختصارا لعبارة (International) بمعنى دولي، و(Net) اختصارا لكلمة (Net Work) بمعنى الشبكة، وعبارة (Interconnecting of Works) تعبّر عن مجموعة من محطات الإذاعة المسموعة أو المرئية التي ترتبط مع بعضها، بحيث يمكن بثها عبر الأنترنيت[3]. هذا، وتتميز الأنترنيت عن غيرها من وسائل الإعلام والاتصال التقليدية بعدة سمات أبرزها[4]:

– **وسيلة متعددة الوسائط** (MultiMedia): يطلق مصطلح "الملتيميديا" على ما يعرف اليوم بالوسائط المتعددة رغم تسمية بعض الفقه لها بالأقراص المدمجة متعددة الأغراض، وتشتمل على مجموعة تطبيقات الحاسوب التي يمكنها تخزين المعلومات بأشكال متعددة وتحتوي على النصوص والأصوات والرسومات والصور الثابتة منها والمتحركة، واستخدام هذه المعلومات بطريقة تفاعلية (Interactive) وفقا لمسارات يتحكم

---

[1] ح. الجميعي، حق المؤلف والحقوق المجاورة في سياق الأنترنيت، المقال السابق، ص. 2.

[2] ع. يقنيش، و. مصطفى هنشور، المقال السابق، ص. 357.

[3] ع. رجا الخلايلة، المسؤولية التقصيرية الإلكترونية، المسؤولية الناشئة عن إساءة استخدام أجهزة الحاسوب والأنترنيت، دراسة مقارنة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 2009، ص. 49، أنظر أيضا، هـ. بوالفول، التجارة الإلكترونية وضرورة اعتمادها في الجزائر، مذكرة ماجستير في العلوم الاقتصادية، تخصص تحليل اقتصادي، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر 2009، ص. 24: "الأنترنيت عبارة عن دائرة عملاقة يمكن للمشاركين فيها الحصول على المعلومات حول أي موضوع معين في شكل نص مكتوب أو مرسوم أو خرائط أو التراسل فيها بينهم لأنها تضم الملايين من شبكات الحواسيب والتي تكون مرتبطة بواسطة بروتوكول الربط".

[4] يوجد اختلاف بين شبكة الأنترنيت وشبكتي الأنترانت، وشبكة الإكسترانت، فالأولى هي عبارة عن شبكة حاسب خاصة بالمؤسسات أو الشركات، أما الثانية فتستخدم لربط شبكات الأنترنيت الخاصة بالشركات والعملاء والمراكز البحثية والتي تجمعهم روابط وعلاقات في جميع مجالات المعاملات. لمزيد من التفصيل راجع:

G. Gardet, *Services de la société de l'information et commerce électronique*, th. droit privé, Lyon 3, France 2008, p. 33.

فيها المستخدم. وإيجازا، يمكن القول أن تطور نظم الوسائط المتعددة لم ينجم على يد تكنولوجيا الاتصالات وحدها، ولا على يد تكنولوجيا المعلومات، وإنما جاء نتيجة المزاوجة بين هذه التكنولوجيا وتلك، أي دمج نوعين من التكنولوجيات، بمعنى أنها وسيلة تجمع النص المكتوب والصورة بنوعيها الثابتة والمتحركة فضلا عن الصوت المسموع. وبالتالي، يجد مستخدم الأنترنيت نفسه أمام فضاء إعلامي جديد لم يكن متاحا مع وسائل الإعلام التقليدية، فالصحافة تقدم النصوص المكتوبة مرفقة بصورة ثابتة، والراديو يقدم الرسالة الصوتية، بينما يقدم التلفزيون الصور والأفلام ويجمع بين الصوت والصورة. وتأتي الأنترنيت للجمع بين كل هذه النصوص والأصوات والصور ضمن نسيج واحد وتشكل "رسالة إعلامية متعددة الوسائط" يكون تأثيرها أعمق من الوسائل التقليدية.

– **العالمية:** تنقسم وسائل الإعلام حسب "رقعة البث"، فهناك وسائل الإعلام المحلية، والوطنية، والقومية، وهناك وسائل الإعلام الدولية التي لها اهتمام دولي بالأحداث ويكون توزيعها أو بثها في عدد كبير من الدول. أما الأنترنيت يتميز بالعالمية، حيث يصل إلى جميع أنحاء المعمورة.

– **النص المتشعب:** يسمى أيضا "النص الفائق"، وهو عبارة عن برمجة تحيل المتصفح لمضمون الأنترنيت إلى نص آخر، فمتى أراد المزيد من المعلومات بخصوص موضوع معين (شخصية، مؤلف، صورة، خبر، فيلم، قطعة موسيقية...)، فما عليه سوى الضغط على إشارة الرابط (Link)[1]، وهي عادة ما تكون على شكل عبارة ملونة بلون مغاير توجهه إليه.

– **التزامنية واللاتزامنية:** تعني "التزامنية" بالنسبة لمستخدم الأنترنيت إمكانيته للتعرض للمعلومات والأخبار في الوقت الحقيقي، أي في نفس فترة النشر أو البث، على

[1]"Un hyperlien ou lien hypertexte, est une référence dans un système hypertexte permettant de passer automatiquement d'un document consulté à un autre document. Il a été inventé par T. Nelson en 1965 dans le cadre du projet *Xanadu*. Depuis les années 1990, les hyperliens sont notamment utilisés dans le World Wide Web pour permettre le passage d'une page web à une autre". fr.wiktionary.org/wiki/hyperlien

مثال النقل المباشر على الراديو أو التلفزيون، كما تعتبر كذلك وسيلة لا تزامنية، أي أنها تتيح فرصة استقبال المعلومات والرد عليها في وقت لاحق[1].

ثانيا: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في إطار شبكة الأنترنيت

من المعلوم أن الفنان العازف على غرار المؤلف يتمتع بجملة من الحقوق المعنوية، نص المشرع الجزائري وكذا المقارن على ضوابط حمايتها بنوع من الدقة وبشكل لا يثير الغموض في البيئة التقليدية[2]. وإن كان قد نظم حماية قانونية مضبوطة للمصنفات الرقمية بالنسبة للمؤلف، إلا أنه لم ينص سواء على المستوى الوطني أو الدولي على أي تنظيم قانوني للأداء في البيئة الرقمية وإنما فقط لأوجه نقل الأداء أو نسخ الأداء عبر الأنترنيت والتعديلات الرقمية التي يمكن أن تطرأ عليه والتي من شأنها التغيير في معالم الأداء الأصلي ومن ثم المساس بالحق المعنوي للفنان العازف[3]. فالتطور التكنولوجي أدى إلى سرعة ذيوع الأداء الفني عبر الأنترنيت سواء عن طريق اليوتيوب Youtube [4] أو الفيس بوك Facebook [5]، أو الأنستغرام Instagram [6] أو غيرها

---

[1] ف. بلحسين، ط. مالكي، حقوق المؤلف وحماية مصنفاته الرقمية في شبكة الأنترنيت، ورقة بحثية منشورة في كتاب أعمال مؤتمر الملكية الفكرية على المؤلفات، كلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير، جامعة طاهري محمد، بشار، 9 أبريل 2020، ص. 55.

[2] للمزيد من المعلومات، راجع الدراسة السابقة، ص. 148 وما بعدها من الأطروحة.

[3] ح. حسين كاظم الشمري، و م. خلف الفتلاوي، المقال السابق، ص. 402: "عندما توجد هكذا غموض حول طبيعة الفنان والعمل، القليل جدا يمكن أن يقال عن العلاقة بينهما، مع ذلك فإن مبدأ الحقوق المعنوية تفترض أن هناك علاقة قوية جدا بين العمل الفني وصاحبه والتي يفترض أن تكون واضحة المعالم، إذ أن مبدأ الحقوق المعنوية يؤكد ويركز جدا على الإطار القانوني لحماية المصالح المعنوية التي هي جزء لا يتجزأ من حقوقه. وبالتالي فإنه من الصعوبة بمكان تحقيق منهج عقلاني للحقوق المعنوية في الأعمال التي تتولد من الحاسوب".

[4] Youtube est un site web d'hébergement de vidéos et un média social sur lequel les utilisateurs peuvent envoyer, regarder, commenter, évaluer et partager des vidéos en streaming. Il a été créé en février 2005 par S. Chen, Ch. Hurley et J. Karim, trois anciens employés de PayPal, et racheté par Google en octobre 2006, Le service est situé à San Bruno, en Californie. V. fr.wikipedia.org>wiki>youtube

[5] Facebook est une société américaine créé en 2004 par M. Zuckerberg. Elle est un des géants du Web, regroupés sous l'acronyme GAFAM, aux côtés de Google, Apple, Amazon et Microsoft.

Initialement concentrée sur le réseau social Facebook, la compagnie a racheté Instagram en 2012, ainsi que WhatsApp et Oculus VR en 2014. V. fr.wikipedia.org>wiki>facebook

[6] Instagram : est une application, un réseau social et un service de partage de photos et de vidéos fondés et lancés en octobre 2010 par l'Américain K. Systrom et le Brésilien M.- M. Krieger. Depuis 2012, l'application appartient à Facebook, elle est disponible sur plates-formes mobiles de type IOS, Androïde et Windows Phone et également sur ordinateurs avec des fonctionnalités réduites. L'âge minimum requis pour utiliser Instagram est de 13 ans.

من مواقع التواصل الاجتماعي التي توفر له سهولة انتشار العمل الفني وبتكلفة أقل. فما مصير الحق المعنوي للمؤدي في هذه البيئة الإلكترونية؟

لا تثير ممارسة حق الفنان العازف في تقرير نشر أدائه إلكترونيا عبر الأنترنيت أية صعوبة خاصة وأن المبتكرات الرقمية تسمح بسهولة عرض وتوزيع الأداء المحمي بموجب قوانين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة. ويعتبر كل نشر إلكتروني للأداء دون الحصول على إذن مسبق من الفنان العازف اعتداءا على حقه المعنوي مما يوجب المسؤولية القانونية، كما لو قام أحد المستخدمين وبغية الحصول على أكبر قدر ممكن من نسبة المشاهدة بتسريب بعض مشاهد فيلم معين أو مقتطفات من "كليب"(Clip) معين عبر اليوتيوب وذلك دون الحصول على إذن مسبق من الممثل أو المغني للقيام بذلك. هذا، ويتضمن الحق المعنوي للفنان العازف حقه في نسبة أدائه إليه، كما أصبح بإمكان المؤدي وبفضل التكنولوجيا الحديثة الرقمية، أن يلحق بالنسخة الرقمية للأداء بعض المعلومات المتعلقة بهوية وشخصية الفنان وشروط استخدامه، حيث توفر هذه التقنية قدر من الحماية له، إذ لا تحتوي النسخ المقلدة على تلك المعلومات. وللفنان العازف الحق في منع أي تحوير أو دمج رقمي لأدائه، فالتقنيات الحديثة وما توفره من سهولة ويسر في تحوير الأداء في صورته العادية إلى الصورة الرقمية من قبل شركات الإنتاج الإلكتروني ليتلاءم مع تقنيات الدمج التي توفرها المنتجات الرقمية الحديثة دون موافقه المؤدي يشكل اعتداءا على حقه المعنوي في احترام أدائه[1].

والواقع أن عملية ترقيم الأداء أو المصنف بالنسبة للمؤلف لنشره عبر الأنترنيت تشكل صعوبة تهدد الحق المعنوي للفنان العازف، فالترقيم لا يقدم صورة أمينة عن الأداء الأصلي، بل يحتاج لقدر من المعالجة الفنية والترتيب والتعديل التي قد لا تسمح بالحفاظ على سلامة الأداء وبالصورة التي يريدها المؤدي. كما قد يتعرض الأداء لما يسمى بالتفاعل (l'interactivité) وهو من أبرز خصائص الترقيم، كإضافة صوت أو صورة أو

L'appellation Instagram est un mot-valise bâti à partir de *Insta* de l'anglais Instant camera (appareil photographique instantané) et *gram* du mot anglais telegram. V. fr.wikipedia.org>wiki>instagram

[1] ح. الجميعي، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة في المحيط الرقمي، حلقة الويبو الوطنية التدريبية حول الملكية الفكرية للدبلوماسيين، القاهرة من 13 إلى 16 ديسمبر 2004، ص. 20.

شكل لإخراج الأداء في قالب معين مما يؤدي بدوره إلى المساس بحق الفنان العازف المعنوي[1]. وتماشيا مع ما نص عليه المشرع في البيئة التقليدية لا يجوز للفنان العازف ممارسة الحق في سحب الأداء الذي تم نشره عبر الأنترنيت لاستحالة تنفيذه من الناحية العملية[2].

الفرع الثاني: الحماية التقنية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في البيئة الرقمية

لقد صاحب ظهور شبكة الأنترنيت وانتشارها الكبير والسريع بروز العديد من المشاكل القانونية، بحيث ظهر على الساحة القانونية مصطلح جديد عرف باسم الفراغ القانوني لشبكة الأنترنيت على صعيد الملكية الفكرية على وجه العموم، فالأنترنيت يحتوي في آن واحد على مجموعة متنوعة من المؤلفات والأداءات، والتي تتراوح بين النصوص والتسجيلات الصوتية والموسيقية، والصور الثابتة والمتحركة، والأفلام والمسلسلات، وبنوك المعلومات... إلى غيرها من الأعمال. وهذا لا يعني أن كل ما هو موجود على شبكة الأنترنيت يعتبر مشمولا بالحماية القانونية، الأمر الذي يطرح مجموعة من الصعوبات المرتبطة بفعالية القوانين والمبادئ التي تحمي حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بشكل عام. ومن هنا تأتي ضرورة سن التشريعات بما يواكب التطور العلمي والتقني الحديث، وذلك بالاعتماد على الحماية القانونية لحقوق المفكرين والمبدعين حتى يتسنى لهم الابتكار دون التخوف من السطو على أعمالهم أو تقليدها. وقد عمدت العديد من الدول على سن قوانين وتشريعات جديدة تواكب التطورات الحاصلة، وعملت بعض البلدان على تعديل القوانين القديمة لتتلاءم مع التطور التكنولوجي. من ذلك المشرع الجزائري ولو

[1]C. Rodrigues, *Les droits des artistes-interprètes sont-ils un obstacle a la compétitivité d'une société européenne de l'information ?*, Rev. Légicom, 1995/2, n°8, pp. 91 à 98. : « Par l'abolition des contraintes de volume : les communications à large bande et la compression numérique permettent la multiplication des canaux et la communication de programmes en quantité ce qui peut être un avantage du point de vue de la carrière des artistes-interprètes mais qui présente parallèlement des risques relatifs au respect de leur droit patrimonial et de leur droit moral. La question du respect du droit moral (respect du nom, de la qualité et de l'intégrité des prestations) se pose d'une manière significative dans le cas des bases de données on line ».

[2]للمزيد من التفصيل حول مدى تمتع الفنان العازف بالحق في السحب أو الندم، راجع الدراسة السابقة، ص. 141 وما يليها، خ. يحيى باي، المقال السابق، ص. 324 وما بعدها.

بتحفظ[1]، الذي جرم كل الانتهاكات الحاصلة للحقوق المحمية والتي تتم وفق أي منظومة معالجة معلوماتية[2]، بالإضافة إلى تنظيمه لقسم خاص بالمساس بأنظمة المعالجة الآلية للمعطيات في قانون العقوبات الجزائري[3]. زيادة إلى انضمامه إلى العديد من الاتفاقيات الدولية والتي جاءت خصيصا لمواكبة التطور التكنولوجي الحاصل، لاسيما، اتفاقيه الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، واتفاقية بجين بشأن الأداء السمعي البصري السالفتي الذكر.

تتعد الأعمال التي من شأنها أن تشكل اعتداء على حقوق الفنان العازف أو المؤدي سواء المعنوية أو المالية في البيئة الرقمية، من ذلك نشر الأداء إلكترونيا دون إذن المؤدي من قبل المنتج أو المتنازل إليه، التعديل والتحوير الرقمي للأداء من خلال إضافة أو حذف بعض المشاهد، أو إضافة بعض الأصوات أو اقتطاعها، بث الأغاني وتوزيعها عبر شبكة الأنترنيت دون ترخيص مسبق من الفنان، التحميلات الغير شرعية للأداء... وغيرها من الأعمال التي من شأنها المساس بالحقوق المجاورة للفنان العازف من خلال شبكة الأنترنيت[4]. تبعا لذلك، حُتم على المؤدين على غرار المؤلفين البحث عن استحداث آليات أكثر نجاعة للحماية خاصة بعد عجز القوانين الوطنية على توفير الحماية الكافية للحق المعنوي للفنان العازف في ظل البيئة الرقمية. فبدأ الاعتماد على آليات أخرى أطلق عليها الحماية التقنية أو الذاتية (Private Ordering) والمقصود بذلك هو توفير الحماية للأداء أو المصنف بمعرفة أصحاب الحقوق أنفسهم باستخدام وسائل تكنولوجية تمكنهم من السيطرة على الأداء ومنع الاعتداء عليه[5].

---

[1] عكس المشرع المصري الذي استحدث بابا كاملا من خلال قانون الملكية الفكرية الجديد رقم 82 لسنة 2002 الخاص بتجريم أفعال الاعتداء على أي حق من الحقوق المادية أو المعنوية للمؤلف أو الفنان العازف سواء في البيئة التقليدية أو الرقمية. وكذلك الأمر بالنسبة للمشرع الأمريكي من خلال قانون أكتوبر 1998 لحماية حقوق المؤلف في الألفية الرقمية من خلال تقريره النصوص الجزائية ضد مخاطر هذه الجرائم. للمزيد من المعلومات، راجع إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 151.

[2] المادة 152 من الأمر رقم 03-05: "يعد مرتكبا لجنحة التقليد كل من ينتهك الحقوق المحمية بموجب هذا الأمر فيبلغ المصنف أو الأداء عن طريق التمثيل أو الأداء العلني، أو البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري، أو التوزيع بواسطة الكبل أو بأية وسيلة نقل أخرى لإشارات تحمل أصواتا أو صورا أو أصواتا أو بأي منظومة معالجة معلوماتية"

[3] المواد من 394 مكرر إلى 394 مكرر 7 ق. ع. ج. المعدل والمتمم.

[4] أ. بلهوشات، م. رحايلي، المقال السابق، ص. 525.

[5] ك. مازوني، الشبكة الرقمية وعلاقتها بالملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير فرع الملكية الفكرية، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر 2005/2004، ص. 155.

أولا: التدابير التقنية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

تنقسم التدابير التقنية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على مثال المؤلف[1]، إلى التدابير التكنولوجية والمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق[2].

1-**التدابير التكنولوجية** [3](Technological Measures): هي آليات تهدف إلى منع الحصول على الأداء الرقمي والاستفادة منه إلا لمن يحمل ترخيص من صاحب الحق، ومن بين الآليات المستخدمة:

أ-**آلية التشفير**(La cryptologie) : هي عبارة عن إجراء يتم باستعمال أدوات وأساليب لتحويل المعلومات وإخفاء محتوياتها، والحيلولة دون تعديلها أو استخدامها الغير مشروع.

ب- **تقنية تنقية المواقع:** وهي تحمي مستخدمي الأنترنيت من تدفق المعلومات الضارة وغير المشروعة التي تستعمل كأدوات للوصول إلى محتوى حواسيبهم.

ج- **تقنية الغفلية في الأنترنيت:** تؤمن هذه التقنية للمستخدم القيام باتصالاته بشكل مغفل أو مستتر من خلال استخدام معدات خاصة تسمى "أجهزة معاود الإرسال بشكل مغفل". (Anonymous Remoilers)، إلا أن التقنيات الغفلية لها عدة مظاهر سلبية إذا أسيء استعمالها، حيث تسهل النشاطات الإجرامية والغير أخلاقية عبر الأنترنيت من خلال حجب هوية مستخدميه التي تحت على التشهير وخرق حقوق الملكية الفكرية على وجه

---

[1]الجدير بالذكر أن التدابير التقنية هي خاصة بحماية الحق المعنوي والحق المالي للفنان العازف أو المؤدي.

[2]ز. بلهوشات، م. رحايلي، المقال السابق، ص. 526: "الحماية التقنية وهي السائدة في أوروبا ودول العالم الثالث، وتعتمد على وضع عقبات تقنية تمنع أو تعيق إساءة الاستخدام".

[3]س. هيثم حدادين، الحماية التقنية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية، المجلة الأردنية في القانون والعلوم السياسية، مجلد 4، ع. 4، 2012، ص. 163: "تميز معاهدتا الإنترنيت الويبو بين نوعين من التدابير التكنولوجية: التدابير التكنولوجية الفعالة، والمعلومات التي تتضمن إدارة الحقوق، ولكن في الواقع العملي، نجد أن التدابير التكنولوجية المستعملة تجمع وظيفة الحماية مع وظيفة الإعلام، لذلك فإن الفقه والقوانين المختلفة يستخدمون مصطلحا واحدا للدلالة على هذين النوعين وهو –الإدارة الرقمية للحقوق".

V. aussi, A. Latreille et Th. Maillard, *Mesures techniques de protection et d'information*, *Juriscl*. P.L.A. fasc. 1660, 2007, n° 12 : « Ainsi, telle que définie officiellement par la commission générale de terminologie et de déontologie (J.O.R.F. n°249 du 26 oct. 2006, texte n° 127 (Vocabulaire de la culture), l'expression Gestion des droits numériques ou GDN qui traduit Digital Rights Management ou DRM s'entend de la 'mise en œuvre des différents procédés destinés à protéger les droits différents à la diffusion de contenus sur supports numériques ».

العموم، كل ذلك يحث على ضرورة إصدار أنظمة قانونية خاصة لاحتواء المظاهر السلبية للاتصالات المغفلة كما فعلت الولايات المتحدة الأمريكية التي أضافت إلى قانون الاتصالات لديها فصلا كاملا بهذا الخصوص[1].

2-**المعلومات الضرورية لإدارة الحقوق** (Rights Management Information)

يتعلق الأمر بمعلومات مشفرة يتم إلحاقها بالحقوق كالأغاني والفيديو...، في صورة رقمية تمكن صاحب الحق من التعرف على عمله أو ألبومه الغنائي، أو عروضه، وتتبع النسخ الغير مرخص بها ومن ثم المطالبة بإزالتها من الكمبيوتر. فهي بذلك لا تمنع الاعتداء وإنما تتيح إمكانية تتبع النسخ الغير مشروعة ومعرفة هوية المعتدي، ومن أمثلتها العلامات والشفرات المائية (Digital Water Marking)[2]. ولعل أهم قضية في هذا المجال قضية "نابستير"، وهي شركة ذات موقع (website) توزع برامج حاسوبية تسهل الحصول على ملفات موسيقية Mp3، وهي ملفات وأغاني موسيقية مضغوطة على الأنترنيت. ولقد جعلت "نابستير" برامج الحاسب الآلي التي تسمح بنسخ برمجيات الموسيقى التي تمتلكها والمتوفرة لمستخدمي الشبكة، يمكن تحميلها على الحاسبات الشخصية من خلال الاتصال بها. وهكذا، فإن تلك البرمجيات التي تم تثبيتها على الحواسيب الآلية الشخصية كانت تتفاعل مع البرمجيات الموجودة على موقع "نابستير" متى يتصل بها المستخدم الذي كان يرغب في تحديد موقع لأحد ملفات الموسيقى Mp3، وقد قُدر أنه أكثر من ثلاثمائة (300) ألف شخص في جميع أنحاء العالم قد تمكنوا من نسخ أغاني لأحدى الفرق الموسيقية دون ترخيص وبغير مقابل نتيجة استخدامهم لهذا الموقع، الأمر الذي دفع بشركات الأسطوانات المنتجة لهذه الألحان والأغاني والفنانين، من مقاضاة "نابستير" واتهامها بالاعتداء على الحقوق المعنوية والمالية للفنانين وكذا الشركات المنتجة في الشق

[1] ع. نايت عمر، الملكية الفكرية في إطار التجارة الإلكترونية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في القانون، تخصص القانون الدولي للأعمال، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، مارس 2014. ص. 61.

[2] م. عطوي، الأطروحة السابقة، ص. 307.

المالي، أين قضت المحكمة بتنبيه الموقع بإنذار قضائي لانتهاكه للحقوق المجاورة، ثم إدانته بالمسؤولية عن النسخ الغير مشروع[1].

إن اهتداء المؤدين للحماية التقنية أو الذاتية لأداءاتهم في البيئة الرقمية أدى إلى ظهور ما يعرف بالتحايل على التدابير التقنية التي وضعها مالك الحقوق، وذلك بإبطال مفعولها أو تغيير المعلومات الموضوعة لإدارة الحقوق دون إذن صاحب الحق ودون دفع أي مقابل مالي. وعليه، كان من الضروري تدخل المشرع لحماية هذه التدابير وحظر التحايل عليها، وهو ما اتفقت عليه الدول الأطراف المتعاقدة في اتفاقيتي الويبو بشأن حق المؤلف وبشأن الأداء والتسجيل الصوتي، ومؤخرا اتفاقيه بجين بشأن الأداء السمعي البصري، بحيث نصت على أن الأطراف المتعاقدة يمكن لها أن تنظم في قوانينها على حماية مناسبة وجزاءات فعالة ضد التحايل على التدابير التكنولوجية التي يستعملها صاحب الحق لحماية أدائه[2]. ونجد أن الولايات المتحدة الأمريكية قد خصصت في الفصل الثاني عشر (12) من قانون (Digital Mellennium Copyright ACT 1998) الذي يطلق عليه اسم (DMCA) السالف الذكر، حيث تنص على أنه:

---

[1]Commission des Communautés européennes, Bruxelles, le 19 juin 1995, *Livre vert, Le droit d'auteur et les droits voisins dans la Société de l'Information*, présenté par la Commission, p. 65 : « Le droit moral constitue donc un élément puissant du droit des auteurs et, dans une moindre mesure, des artistes interprètes ou exécutants. Or, la société de l'information a ceci de particulier que la numérisation totale des œuvres et des prestations ainsi que l'interactivité sur les réseaux rendent celles-ci transformables, colorisables, réductibles, etc. avec de plus en plus de facilité. .., cette capacité de modifier les œuvres à volonté et sans fin est perçue comme un des atouts majeurs de la numérisation dans certains secteurs. Par contre, les créateurs craignent grandement que ces possibilités techniques ne débouchent sur des mutilations des œuvres et demandent un renforcement du droit moral ».

[2]المادة 18 الخاصة بالالتزامات المتعلقة بالتدابير التكنولوجية، والمادة 19 الخاصة بالالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق. من المرسوم الرئاسي رقم 13-124 المتضمن التصديق على اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي. والمادة 15 الخاصة بالالتزامات المتعلقة بالتدابير التكنولوجية، والمادة 16 الخاصة بالالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق. من المرسوم الرئاسي رقم 17-147 المتضمن انضمام الجزائر إلى معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري.

V. aussi, F. Zéraoui Salah, *Les fournisseurs d'hébergement et la copie des œuvres : quelle responsabilité* ? *op. cit*., p. 42 : « Les mesures techniques ont pour objectif d'empêcher ou de contrôler l'accès ou l'utilisation des œuvres. Les auteurs, comme les titulaires de droits voisins, sont en droit de prévoir des mesures interdisant ou restreignant l'accomplissement d'actes non autorisés par eux ou par la loi à l'égard de leurs œuvres », et p. 43 : « Tout acte consistant à neutraliser les mesures techniques de protection, tels que le décodage, le déverrouillage et le décryptage, devra être sanctionné ».

-لا يجوز لأي شخص أن يتحايل على أي من معايير الحماية التكنولوجية التي تؤثر في التحكم في الوصول على محل الحماية وفقا لقانون (DMCA).

-منع الإتجار في أدوات أو خدمات تسيير التحايل على المعايير التكنولوجية التي تقوم على حماية الحقوق المجاورة وأصحابها ومستثمراتها[1].

هذا، وقد جاءت حماية التدابير التكنولوجية أيضا في مناقشات ومقترحات الاتحاد الأوروبي، مفادها أن حماية أنظمة إدارة الحقوق المجاورة الإلكترونية يجب ألا تتوقف عند الحماية من التحايل على المعايير التكنولوجية، وإنما يجب أن تتوجه إلى حظر الأعمال والنشاطات التمهيدية التي تسمح بهذا التحايل. حيث تم تبني هذا الاقتراح في التوجيهة الأوروبية بشأن حق المؤلف والحقوق المجاورة[2].هكذا، يمكن تقسيم مستويات الحماية في التشريعات المقارنة إلى ثلاثة مستويات:

-المستوى الأول: حظر الأفعال التي تبطل مفعول التدابير التكنولوجية أو التحايل عليها متى اقترنت بنية الحصول على أداء أو مصنف محمي قانونا.

-المستوى الثاني: حظر الأفعال التي من شأنها إبطال مفعول التدابير التكنولوجية أو التحايل عليها سواء كان الأداء محميا قانونا أو غير محمي. ويعد هذا المستوى أكثر ارتفاعا من حيث درجة الحماية التي يوفرها، إذ يتضمن الحظر المطلق لكل فعل من شأنه إبطال مفعول التدابير التكنولوجية أو التحايل عليها سواء كان العمل الدرامي أو الموسيقي محميا قانونا أو لا.

-المستوى الثالث: حظر الأفعال التي من شأنها إبطال مفعول التدابير التكنولوجية أو التحايل عليها، بالإضافة إلى حظر تصنيع أو بيع أو تداول الأجهزة التي تستعمل لإبطال مفعولها، ويعتبر هذا المستوى أكثر مستويات الحماية ارتفاعا، حيث يمتد الحظر إلى تصنيع أو بيع أو تداول الأجهزة التي تستعمل في ذلك[3].

---

[1] ز. بلهوشات، م. رحايلي، المقال السابق، ص. 531 و532.

[2] ح. الجميعي، المقال السابق، ص. 12 و13.

[3] ح. عبد الغني الصغير، أسس ومبادئ اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، القاهرة 1999. ص. 10

هذا وباعتبار الجزائر قد صادقت على كل من اتفاقية الويبو واتفاقية بجين، نصت ضمن قوانينها الوطنية وجرمت كل الأفعال التي من شأنها التحايل على التدابير التكنولوجية من خلال المواد 394 مكرر وما يليها من قانون العقوبات الجزائري[1].

ثانيا: الأجهزة المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في البيئة الرقمية

ساهمت شبكة الأنترنيت في ظهور العديد من الجرائم المعلوماتية والتي أثرت بوجه عام على حقوق الملكية الأدبية والفنية، أين انتشرت أعمال القرصنة على الأداءات والمصنفات المحمية وأعمال النسخ والتوزيع عبر الشبكة العنكبوتية، حيث يتعذر على أصحاب هذه الحقوق من الإلمام بجميع هذه التجاوزات، لذا وجب تكتيف جهود الجميع بما في ذلك المجتمع المدني للتقليل من هذه الآفة الواقعة على حقوق الفنان وزيادة جهود آليات الرقابة مما يسمح بالمحافظة على أكبر قدر ممكن من الحقوق[2].

1-دور الشرطة القضائية في مكافحة الجريمة الإلكترونية[3]

تعتبر الشرطة القضائية الجهاز المكلف بضبط الجرائم بمختلف أنواعها بما فيها جرائم التقليد، وتتخذ في سبيل الوصول إلى هدفها إجراءات وقائية تكفل عدم نجاح المجرم في ارتكاب الجريمة، وأخرى للتحري عنها إذا تم النجاح في اقترافها، وذلك من خلال كشف وقوعها وتحديد شخصية مرتكبها، وتوفير الأدلة التي تثبت ذلك. هذا، ويأتي دور مصالح الضبطية القضائية في الوقاية من جرائم التقليد من خلال القيام بحملات تفتيش

---

[1] ع. يقنيش، و. مصطفى هنشور، المقال السابق، ص. 369، أنظر أيضا، س. هيثم حدادين، المقال السابق، ص. 167: "يشترط المشرع الأردني لحماية التدابير التكنولوجية المنصوص عليها في المادة 55 من قانون حماية حق التأليف الأردني، أن تكون هذه التدابير فعالة، وأن تكون قد وضعت من قبل أصحاب الحقوق".

[2] أ. بوراوي، المقال السابق، ص. 415.

[3] المادة 15 معدلة بمقتضى القانون رقم 19-10 المتضمن تعديل وتتميم ق. إ. ج. السالف الذكر: "يتمتع بصفة ضباط الشرطة القضائية:

-رؤساء المجالس الشعبية البلدية.

-ضباط الدرك الوطني.

-الموظفون التابعين للأسلاك الخاصة للمراقبين، ومحافظي وضباط الشرطة للأمن الوطني.

-ضباط الصف الذين أمضو في سلك الدرك الوطني ثلاث سنوات على الأقل، وتم تعيينهم بموجب قرار مشترك صادر عن وزير العدل حافظ الأختام، ووزير الدفاع الوطني بعد موافقة لجنة خاصة".

مفاجئة للأماكن التي تعرف انتشارا لنسخ الأداءات الغير مشروعة، والعمل على ضبط مرَوِجيها، فضلا على اتخاذ إجراءات التحفظ عن تلك النسخ المقلدة والأدوات المستخدمة في الجريمة[1].

ومواكبة للتطور التكنولوجي الحاصل في مجال مكافحة الجريمة لا سيما بعد ظهور وانتشار الإجرام المعلوماتي، استحدث المشرع نظام التسرب المنصوص عليه في بعض الجرائم بما فيها تلك المتعلقة بالمعالجة الآلية للمعطيات[2]، وهذا للسماح لعناصر الضبطية القضائية التخفي عبر الاتصالات مع إمكانية انتحال أسماء وهمية والدخول على حلقات النقاش وممارسة التبادل الإلكتروني أو ما يعرف بمواقع التواصل الاجتماعي على غرار الفيسبوك والتوتر بقصد الكشف عن هذه الجرائم[3]. وباعتبار أن جرائم التقليد عبر الأنترنيت أو القرصنة ووفقا للمادة الثانية "2" الفقرة "ب" من القانون رقم 09-04 المتعلق بالقواعد الخاصة للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيا الإعلام والاتصال ومكافحتها[4]، عرفت المنظومة المعلوماتية كالآتي: "أي نظام منفصل أو مجموعة من الأنظمة المتصلة ببعضها البعض أو المرتبطة، يقوم واحد منها أو أكثر بمعالجة آلية للمعطيات تنفيذا لبرنامج معين"[5]. ومنه يمكن القيام بنظام التسرب فيما يخص بعض الاعتداءات في إطار حقوق المؤلف والحقوق المجاورة. غير أن الباحثين في هذا

---

[1] س. بومعزة، المذكرة السابقة، ص. 143.

[2] المادة 65 مكرر 5 ق. إ. ج. ج: "إذا اقتضت ضرورات التحري في الجريمة المتلبس بها، أو التحقيق الابتدائي في جرائم المخدرات أو ...، أو الجرائم الماسة بأنظمة المعالجة الآلية للمعطيات....، يجوز لوكيل الجمهورية المختص أن يأذن بما يأتي:

-اعتراض المواصلات التي تتم عن طريق وسائل الاتصال السلكية واللاسلكية

-وضع الترتيبات التقنية دون موافقة المعنيين، من أجل التقاط وتثبيت وبث تسجيل الكلام المتفوه به...

تنفذ العمليات المأذون بها على هذا الأساس تحت المراقبة المباشرة لوكيل الجمهورية المختص.

في حالة فتح تحقيق قضائي، تتم العمليات المذكورة بناءا على إذن من قاضي التحقيق، وتحت مراقبته المباشرة".

[3] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 174.

[4] القانون رقم 09-04 المؤرخ في 5 أوت 2009 المتضمن القواعد الخاصة للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحتها. ج. ر. 16 أوت 2009، ع. 47، ص. 5.

[5] ر. عزيزة، الأسرار المعلوماتية وحمايتها الجزائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم-قسم قانون خاص-، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، كلية الحقوق والعلوم السياسية، 2018/2017، ص. 56: "وفي نفس الوقت ظهر مصطلح نظام المعالجة المعلوماتية باعتباره الوساطة التي أفرزتها عملية الدمج بين كل وسائل الحوسبة والاتصال والوسائط المتعددة بما قدمته من قدرة على رقمنة الصوت والصورة وتحويلها إلى مادة تفاعل بين المستخدم وبين المحتوى".

الموضوع يرون وجوب إعادة تفسير مبدأ المشروعية فيما يتعلق بهذا النظام المنصوص عليه في مثل هذه الجرائم، ويرون كذلك ضرورة سن قوانين تُفعل هذه الإجراءات لأنها لا توجد على أرض الواقع، بحيث يتوجب تكوين رجال شرطة قضائية مختصين في هذه الإجراءات، خاصة بالنسبة لإعطاء النيابة العامة صلاحيات واسعة وسلطة إتخاذ إجراءات فورية عاجلة أثناء التحقيق تتناسب مع سرعة المجال الرقمي وخاصة الأنترنيت الذي أصبح وسيلة سريعة وديناميكية في ارتكاب مثل هذه الجرائم[1]. وتجدر الإشارة إلى أن بعض الدول الغربية، على غرار الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا، بريطانيا، ألمانيا، وكذلك الصين، قد قامت بإعداد قوات خاصة ضمن تنظيم الشرطة القضائية تختص بمواجهة الإجرام المعلوماتي والإلكتروني بالتحديد عن طريق الأنترنيت وذلك من خلال تكوين تكنولوجي خاص لهؤلاء الضباط، كما تم تأسيس قسم خاص لجرائم الحاسوب، وكذلك جرائم الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية على وجه العموم[2].

2-الهيئة الوطنية للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيا الإعلام والاتصال

أُنشأت هذه الهيئة بموجب المرسوم الرئاسي رقم 15-261 والذي يحدد تشكيلة وتنظيم وكيفيات سير الهيئة الوطنية للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحاتها[3]، وذلك إعمالا بنص المادة 13 من القانون رقم 09-04 والمتعلق بالقواعد الخاصة للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحتها[4]، وهي سلطة إدارية مستقلة تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي وتوضع لدى الوزير المكلف بالعدل. وقد استحدثت هذه الهيئة لمكافحة الجرائم عبر الأنترنيت بما في ذلك تلك التي يتم فيها التحايل على التدابير التكنولوجية، أو يتم فيها إزالة المعطيات

---

[1] ن. صقر، جرائم الكمبيوتر والأنترنيت في التشريع الجزائري، دار الهلال للخدمات الإعلامية، الجزائر 2005، ص. 94.

[2] س. معاشي، الجريمة المعلوماتية (دراسة تحليلية لمفهوم الجريمة المعلوماتية)، مجلة المفكر، جوان 2018، ع. 17، ص. 410.

[3] المرسوم الرئاسي رقم 15-261 المؤرخ في 08 أكتوبر 2015 يحدد تشكيلة تنظيم وكيفيات سير الهيئة الوطنية للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحتها، ج. ر. 08 أكتوبر 2015، ع. 53، ص. 16.

[4] المادة 13 من القانون رقم 09-04 المذكور أعلاه: "تنشأ هيئة وطنية للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحته.

تحدد تشكيلة الهيئة وتنظيمها وكيفية سيرها عن طريق التنظيم".

اللازمة لإدارة الحقوق، إذ أنه وأمام صعوبة تحديد شخصية مرتكب الجريمة خاصة وأن بروتوكول الهوية الموصول بالشبكة والذي بواسطته تحدد هوية الحاسوب (IP) [1]، الذي تم استخدامه لارتكاب العمل الغير مشروع أصبح غير كافٍ بوجود برامج تمكن الفاعل من تغييره، كان لابد من الاستعانة بأشخاص متخصصين في مجال الإعلام والاتصال لمواكبة جميع الوسائل والطرق التي قد يستعملها المخترق للتنصل من المتابعة[2]، حيث كلفت هذه الهيئة بالقيام بالمهام التالية[3]:

-اقتراح عناصر للاستراتيجية الوطنية للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحاتها.

-تنشيط وتنسيق عمليات الوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحاتها.

-مساعدة السلطات القضائية ومصالح الشرطة القضائية في مجال مكافحة الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال من خلال جمع المعلومات والتزويد بها ومن خلال الخبرات القضائية.

-تجميع وتخزين وحفظ المعطيات الرقمية وتحديد مصدرها ومسارها قصد استعمالها في الإجراءات القضائية.

-السهر على تنفيذ طلبات المساعدة الصادرة عن البلدان الأجنبية وتطوير تبادل المعلومات والتعاون على المستوى الدولي في مجال اختصاصها.

-تطوير التعاون مع المؤسسات والهيئات الوطنية المعنية بالجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال.

---

[1]Une adresse IP est un numéro d'identification qui est attribué de façon permanente ou provisoire à chaque périphérique relié à un réseau informatique qui utilise l'Internet Protocol. L'adresse IP est à la base du système d'acheminement (le routage) des paquets de données sur Internet". V. www.wikipedia.org>wiki>adresse_IP

[2]س. بومعزة، المذكرة السابقة، ص. 146 و147.

[3]المادة 14 من القانون رقم 09-04 والمادة 4 من المرسوم الرئاسي رقم 15-261 السالفي الذكر.

-المساهمة في تكوين المحقق المتخصص في مجال التحريات التقنية المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال.

-المساهمة في تحديث المعايير القانونية في مجال اختصاصها.

وبالنظر للمهام المنوطة للهيئة، فإنها ستساعد في الحد من الجريمة الإلكترونية عامة، وتلك التي تشكل إعتداءا على حقوق الفنان العازف أو المؤدي في بيئة الأنترنيت[1].

[1] ع. رابحي، الأطروحة السابقة، ص. 235 وما بعدها.

الفصل الثاني: الحماية الدولية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية

في ظل ما يشهده العالم اليوم من ظاهرة العولمة، والتي مست جميع مجالات الحياة وفروعها الاجتماعية، ومع ما تقتضيه مواكبة التطور التكنولوجي والثورة العلمية والتي أصبحت ذات عجلة سريعة يصعب ويستحيل مجاراتها أو بسط رقابة ضابطة لها، وبما أن حقوق الملكية الأدبية والفنية هي ذات طبيعة عالمية وجب السمو أو الخروج من الحماية الوطنية أو الإقليمية المقررة لها إلى حماية ذات أبعاد دولية، تتمثل في قوانين تأخذ طبيعة الاتفاقيات والمعاهدات الدولية، التي تشكل الأساس لقانون دولي موحد يهتم بتنظيم وحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة[1].

وقد مرت حماية الحق المجاور للفنان العازف عموما وحقه المعنوي بالأخص بمراحل متعددة بدأت الحاجة أثناءها تظهر شيئا فشيئا إلى إيجاد نصوص تهتم بحماية هذا الحق من الاعتداءات التي قد تمسه. فبرزت بذلك، عدة اتفاقيات دولية وأخرى إقليمية منها ما جاءت مباشرة لحماية الحق المعنوي للفنان العازف لاسيما اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي واتفاقية بجين بشأن الأداء السمعي البصري[2]، وأخرى تضمنت تكريس الحق المعنوي للمؤلف والتي انعكست أحكامه على حماية الحق المعنوي للمؤدي، أبرزها اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، واتفاقية جنيف المعروفة بالاتفاقية العالمية لحق المؤلف، واتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف لسنة 1996[3]. هذا، إضافة

---

[1] ح. الجميعي، مدخل إلى حق المؤلف والحقوق المجاورة، حلقة عمل الويبو التمهيدية حول الملكية الفكرية، بالتعاون مع وزارة التجارة الخارجية والصناعة، القاهرة 10 أكتوبر 2004، ص. 12، أنظر أيضا، ك. بلقاسمي، استقلالية النظام القانوني للملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، فرع قانون الأعمال، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، كلية الحقوق، بن عكنون، 2009/2008، ص. 65.

[2] B. Ouattara, *Expérience acquise au niveau national en ce qui concerne la protection des œuvres et interprétations ou exécutions audiovisuelles*, Brésil du 8 au 10 août 2012, p. 2 : « Au niveau international, plusieurs normes ont été élaborées sous l'égide de l'OMPI (conventions et traités) auxquelles s'ajoutent d'autres normes comme l'accord sur les aspects du droit de propriété intellectuelle qui touche au commerce international (ADPIC). Il reste évident que l'adoption récente du Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles marquera une étape très importante dans le renforcement de la protection du secteur audiovisuel ».

[3] للمزيد من التفصيل، راجع التالي الدراسة المتعلقة بحماية الحق المعنوي وفقا للاتفاقيات الخاصة بحقوق المؤلف، ص. 224 وما يليها من الأطروحة.

لاتفاقيتي بروكسل وتربس اللتان تتميزان بنظام حماية دولية غير مباشرة لحقوق الفنان العازف[1].

ومن أجل اكتمال مفهوم نظام الحماية، لابد من إطار هيكلي ومؤسساتي يعمل على تولي إدارة وتسيير هذه الاتفاقيات، بحيث تعتبر المنظمات العالمية وسيلة جد هامة وفعالة في مجال حماية حقوق الإنسانية والحريات العامة، لا سيما فيما يخص حماية الفكر البشري الذي يعد محرك التطور والازدهار والعمود الأساسي من أجل بناء وتحقيق مستوى معيشي سليم. ذلك، أن الإنتاج الفكري الإنساني له علاقة مباشرة بنمط الحياة واستقراره ورفاهيته في جميع الأمم عبر العالم[2]. وهو الأمر الذي أدى بالضرورة إلى إنشاء منظمات دولية منبثقة عن منظمة الأمم المتحدة[3]، تعني بتنظيم وحماية حقوق الملكية الفكرية على وجه العموم بما فيها الملكية الأدبية والفنية. تتمثل مهمتها الأساسية في السهر على حسن سير الاتفاقيات الدولية، وتنفيذها واحترامها[4]، كما تقوم بدراسة الأوضاع الراهنة والتطورات الطارئة على المجتمع الدولي في العديد من المجالات العلمية أو الأدبية أو الفنية أو الاجتماعية. وذلك من أجل مواكبتها بالنصوص القانونية المناسبة لذلك، وكذا حصرها في جميع مراحلها من أجل درء كل أشكال الانفلات والاعتداء الذي يمكن أن يمس هذه الحقوق[5].

بناء على ما تقدم سيتم دراسة هذ الفصل في مبحثين، نتناول في البداية الأمر حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا للاتفاقيات الدولية (المبحث الأول)،

---

[1] ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 169.

[2] ح. بن دريس، حماية حقوق الملكية الفكرية في التشريع الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية الحقوق، 2014/2013، ص. 340.

[3] L'Organisation des Nations Unies (ONU) est une organisation internationale regroupant actuellement 193 Etats membres. Elle a été instituée le 24 oct. 1945 par la ratification de la charte des Nations unies signée le 26 juin 1945. Elle remplace alors la Société des Nations. Son siège est à New York et bénéficie du régime d'extraterritorialité. Les 193 Etats membres y sont représentés par un ambassadeur permanent auprès de l'ONU. v. fr.wikipedia.org>wiki>organisation_des_nations_unies

[4] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 226

[5] ح. الجميعي، مدخل إلى حقوق الملكية الفكرية، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية للصحافيين ووسائل الإعلام، بالتعاون مع وزارة الإعلام، المنامة 16 جوان 2004، ص. 2.

ثم سنتطرق لدراسة المؤسسات الدولية والهيئات الجهوية المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الادبية والفنية (المبحث الثاني).

المبحث الأول: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا للاتفاقيات الدولية

تعد الاتفاقيات أهم وسيلة لتحقيق الحماية الدولية لحقوق الفنان العازف أو المؤدي، فهي عبارة على اتفاقيات تبرم بين دول العالم، كما تسمح لدول أخرى الانضمام إليها متى استوفت شروط معينة[1]. فيرى جانب من الفقه أن "حماية هذه الفئة لا تتم بصورة فعالة وكاملة إذا انحصرت على الصعيد الوطني، وهذا يعود إلى طبيعة الإنتاج الأدبي والفني الذي يكتسي كذلك طابعا دوليا"[2]. ولما كان الحق المعنوي ذو طبيعة مميزة، يلاحظ أن المشرع الدولي قد حرص على تكريس حماية خاصة لهذا الحق، سواء بالنسبة للمؤلف من خلال العديد من الاتفاقيات الدولية أو بالنسبة للفنان العازف أو المؤدي. وإن كانت اتفاقيه روما لسنة 1961 لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات السمعية وهيئات الإذاعة[3]، السباقة في تكريس حماية الحق المجاور للفنان العازف، إذ تعتبر أول نص قانوني وضع لحماية أصحاب الحقوق المجاورة بما فيها المؤدين[4]، ولعبت دور المرشد بالنسبة للتشريعات الوطنية[5]، كما هو الأمر بالنسبة للقانون الجزائري الذي استوحى الكثير من أحكامه من هذه الاتفاقية، إلا أنها أغفلت النص على مدى تمتع الفنان العازف بالحق المعنوي[6]. تبعا لذلك، سيتم البحث عن الحق المعنوي للفنان العازف ضمن مضمون

---

[1] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 306.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 477، ص. 526، أنظر أيضا، ع. ابراهيم، الوسيط في المعاهدات الدولية، الإبرام، الشروط والبطلان، دار النهضة العربية، ط. 1، 1995، ص. 71.

[3] للمزيد من التفصيل، راجع ص. 5 من الأطروحة والخاصة بالتطور التاريخي لحماية حقوق الفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية.

[4] ح. الجميعي، معايير الحماية الدولية في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، المقال السابق، ص. 8: "ظهرت الحاجة إلى حماية الحقوق المجاورة بسبب صناعة الفونوغرام التي أدى ازدهارها إلى انتشار ظواهر الاعتداء على التسجيلات الصوتية والأداء الموسيقي، وهو ما أدى على المستوى الدولي إلى البحث عن الحماية لهذا النوع من أنواع المصالح الذي لم يكن ليرقى إلى مرتبة الحق في ضوء اقتصار حماية حق المؤلف على المصنفات الأدبية والفنية بمفهومها التقليدي والقائم على عنصر الابتكار المنسوب إلى الطابع الشخصي للمؤلف".

[5] ك. كولومبي، المرجع السابق، ص. 136.

[6] X. Daverat, *op. cit.*, n°2, p. 2: "la convention de Rome ne le (le droit moral) vise pas".

الاتفاقيات الدولية الخاصة بحق المؤلف (المطلب الأول)، ثم البحث عن هذا الحق المعنوي ضمن الاتفاقيات الدولية المتعلقة بالحقوق المجاورة (المطلب الثاني).

المطلب الأول: حماية الحق المعنوي وفقا للاتفاقيات الخاصة بحقوق المؤلف

لم تفكر أغلبية الدول في البداية وعند إصدارها للقوانين الخاصة بحقوق المؤلف المعنوية والمادية، في بسط حماية هذه الفئة خارج حدود الوطن[1]، كونها كانت تسعى إلى تحقيق حماية على الصعيد الداخلي فقط. على أنه، ومند نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، اتسعت السوق الدولية للكتاب وغيرها من وسائل التعبير المختلفة، كالأسطوانات وشرائط التسجيل والأفلام السينمائية، الأمر الذي دعا إلى التفكير الجدي في البحث عن الوسائل الكفيلة بحماية حقوق المؤلفين خارج المجال الوطني، حيث انعقدت العديد من المؤتمرات الدولية أسفرت على إبرام اتفاقيات دولية كفيلة بضمان حماية هذه الحقوق[2]. ولا ريب أن أبرزها هي اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية بسويسرا بتاريخ 9 سبتمبر 1886 والمعدلة العديد من المرات آخرها في باريس في 28 سبتمبر 1979[3]، والاتفاقية العالمية لحق المؤلف لسنة 1952[4]. ونظرا للتقدم العلمي الذي شهده العالم وبشكل خاص الإنترنيت الذي أظهر مشاكل قانونية متعددة من بينها حماية الحق المعنوي عبر شبكة الأنترنيت، قد اتجهت جهود المنظمة العالمية للملكية الفكرية نحو إصدار اتفاقيتين بتاريخ 20 ديسمبر 1996 المعروفتان "باتفاقيتي الأنترنيت"[5]. هذا

راجع أيضاً، ص. 22 من الأطروحة والخاصة برأي الفقه حول عدم تنظيم إتفاقية روما للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي.

[1]T. Azzi, *op. cit.*, n°28 , p. 288 : « Il convient également de souligner le silence de la loi en matière de protection internationale du droit moral ».

[2]ج. هارون، المرجع السابق، ص. 201.

[3]اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية المؤرخة في 9 سبتمبر 1886، السالفة الذكر. www.wipo.int>treaties>berne

[4]Convention universelle sur le droit d'auteur signée à Genève, le 6 sept. 1952, Le Droit D'auteur, Revue de bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 15 sept. 1952, n°9, pp. 105 à 116. www.wipo.int>copyright>wipo_pub_120_1952_09.

إ. بريشي، المقال السابق، ص. 71 و72.

[5]T. Azzi, *op. cit.*, n°28 , p. 278: "En définitive, le seul instrument international qui reconnait des attributs d'ordre moral à l'artiste-interprète est le traité de l'OMPI".

إضافة إلى اتفاقيه الجوانب المتصلة بالتجارة "التربس" والصادرة عن المنظمة العالمية للتجارة[1].

الفرع الأول: الحماية القانونية للحق المعنوي وفقا لاتفاقية برن واتفاقية جنيف

في ضوء الانتشار الواسع للمصنفات، زاد حجم الاعتداء على حقوق المؤلفين من الوجهتين المعنوية والمالية، الأمر الذي فرض حتمية التعاون والتنسيق الدوليين لإيجاد الحماية الفعالة لحقوقهم داخل الدول وخارجها. وقد تم تجسيده في شكل اتفاقيات دولية أهمها اتفاقيه برن واتفاقية جنيف السالفتي الذكر[2]. فما مضمون هاتين الاتفاقيتين وما مدى تنظيمهما للحق المعنوي؟

أولا: اتفاقيه برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية[3]

هي أول اتفاقيه تضع قواعد الحماية الدولية لحقوق المؤلف[4]، وكان ذلك بتاريخ 19 سبتمبر 1889، يتمثل هدفها الرئيسي في حماية الحقوق الأدبية والفنية عن طريق بسط وسائل حماية أكثر فعالية ونجاعة، وذلك بشكل منسق بين جميع الدول الأطراف[5]. وإذا كان عدد الدول الأعضاء عشرة (10) عند تأسيسها أول مرة، فإنه يلاحظ أنه ارتفع إلى 179 إلى غاية الفاتح من أكتوبر 2020[6]. وبالرجوع إلى محتواها، فإن الاتفاقية تتضمن 38 مادة وملحق، تتمحور أساسا في إنشاء اتحاد دولي لحماية حقوق المؤلفين على مصنفاتهم الأدبية والفنية، وتحديد ماهية المصنفات المشمولة بالحماية، والحقوق التي

---

[1] ع. يقنيش، و. مصطفى هنشور، المقال السابق، ص. 366

[2] أ. بوراوي، الأطروحة السابقة، ص. 309.

[3] انضمت الجزائر إلى اتفاقية برن بمقتضى المرسوم الرئاسي رقم 97-341 السالف الذكر.

[4] ب. التلهوني، الإطار القانوني الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، ندوة الويبو الوطنية حول الملكية الفكرية بالتعاون مع وزارة الإعلام وغرفة صناعة وتجارة البحرين، المنامة 9 و10 أبريل 2005، ص. 3: "وينظر إلى اتفاقية برن على أنها الأب الشرعي لتنظيم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على المستوى الدولي خصوصا وأنها من أوائل الاتفاقيات التي تم التوصل لها لمعالجة مسائل حقوق المؤلف".

WIPO/IP/BAH/05/2

[5] ج. خليل ناصر، حماية الملكية الفكرية: حقوق المؤلف في ظل التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، تخصص علم المكتبات والعلوم الوثائقية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، 2018/2017، ص. 136.

[6] Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, Situation jusqu'au 1er oct. 2020, www.wipo.int>treaties>berne

يتمتع بها المؤلف، وكذلك مدة الحماية. والملاحظ أن هذه الوثيقة قد خضعت ومند إبرامها للمراجعة شبه منتظمة آخرها كان في باريس بتاريخ 24 جويلية 1971[1]، وذلك لمواكبة التطورات التكنولوجية والتي نتج عنها ظهور وسائط جديدة مغناطيسية والكترونية ورقمية لتثبيت المصنفات ونسخها[2]. تستند الاتفاقية إلى ثلاثة مبادئ أساسية، كما هناك بعض الأحكام الخاصة والتي وضعت لمصلحة البلدان النامية والراغبة في الانضمام إليها[3].

1-المبادئ الأساسية لاتفاقية برن

بهدف تحديد أصحاب الحقوق من المؤلفين الذين تنطبق عليهم أحكام الاتفاقية، جاء بموجب نص المادة 3 ما يسمى بمعيار الجنسية أو الإقامة المعتادة، لإضفاء الحماية على المؤلفين من رعايا دول الاتحاد على مصنفاتهم الأدبية والفنية، وهذا بغض النظر عما إذا كانت منشورة أو غير منشورة[4]. كما جعلت من نشر المصنف أول مرة في أي دولة من دول الاتحاد معيارا آخرا لتوفير الحماية[5] حتى وإن لم يكن المؤلف من رعايا أحد الدول الأعضاء في الاتفاقية[6]. هذا، وطبقا للفقرة الثانية من المادة 5، تقرر الحماية القانونية للمؤلف على مصنفه بمجرد نسبته إليه دون اشتراط استيفاء أي إجراء من الإجراءات الشكلية لتقرير التمتع بالحق أو حمايته، وهو ما يصطلح عليه "بمبدأ التلقائية"[7]. أما عن مبدأ المعاملة الوطنية، فقد أرست الاتفاقية نصا أساسيا يقضي بمعاملة

---

[1]C. Colombet, *op. cit*, n°785, p. 319 : « Elle a été établie le 9 octobre 1866 à Berne, révisée à de nombreuses reprises en dernier lieu en 1971 à Paris. Après que la conférence de révision de Stockholm (1967) ait abouti à un échec ».

[2]ج. عجة، أزمات حقوق الملكية الفكرية، دار الخلدونية، الجزائر2012، ص. 219.

[3]ب. التلهوني، الإطار القانوني الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، المقال السابق، ص. 6.

[4]تنص المادة 3 ف. 1 –أ– من اتفاقية برن على أنه: "تشمل الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية:

أ–المؤلفين من رعايا إحدى دول الاتحاد عن مصنفاتهم سواء كانت منشورة أم لم تكن".

[5]المادة 3 ف. 1 –ب– من الاتفاقية المذكورة أعلاه: "المؤلفين من غير رعايا دول الاتحاد، عن مصنفاتهم التي تنشر لأول مرة في إحدى دول الاتحاد، أو في آن واحد في دولة خارج الاتحاد وفي إحدى دول الاتحاد"

[6]المادة 3 ف. 2 من الاتفاقية: "في تطبيق أحكام هذه الاتفاقية يعامل المؤلفون من غير رعايا إحدى دول الاتحاد الذين تكون إقامتهم العادية في إحدى هذه الدول معاملة المؤلفين من رعايا تلك الدول".

[7]تنص المادة 5 ف. 2 من اتفاقية برن على أنه: "لا يخضع التمتع أو ممارسة هذه الحقوق لأي إجراء شكلي، فهذا التمتع وهذه الممارسة مستقلان عن وجود الحماية في دولة منشأ المصنف. تبعا لذلك، فإن نطاق الحماية وكذلك وسائل الطعن المقررة للمؤلف لحماية حقوقه يحكمها تشريع الدولة المطلوب توفير الحماية فيها دون سواه، وذلك بصرف النظر عن أحكام هذه الاتفاقية".

المؤلفين في دولة من دول أعضاء الاتحاد غير دولة منشأ المصنف، بذات قوانين تلك الدول حاليا أو مستقبلا لرعاياها، بالإضافة إلى الحقوق المقررة بالاتفاقية، وذلك وفقا للفقرة الأولى من المادة الخامسة السالفة الذكر[1]. وعن مبدأ الاستقلالية، فقد ورد نص المادة الخامسة الفقرة الثانية بما يؤكد على أن نطاق الحماية ووسائل الطعن المقررة لحق المؤلف، يحكمها التشريع الوطني للدولة المطلوب توفير الحماية فيها دون سواها وبغض النظر عن أحكام هذه الاتفاقية، على أن ذلك رهين الالتزام بالحدود الدنيا للحماية ودون الإخلال بحق الدولة العضو في التوسع في الحماية من حيث النطاق أو المدة [2].

الملاحظ، ومن خلال استقراء النصوص القانونية أن اتفاقيه برن تضمنت جملة من الأحكام تتصف بالمرونة، هدفها الرئيسي توفير أكبر قدر ممكن من الحماية لمؤلف المصنفات الأدبية والفنية على المستوى الدولي وكذا الوطني، باعتبارها منحت للدول حرية وضع القوانين الداخلية اللازمة والكافية لحماية حقوق صاحب التأليف شريطة الالتزام بالحدود الدنيا المحددة في الاتفاقية.

2-الحقوق المعنوية المحمية بمقتضى اتفاقيه برن

فضلا عن الحقوق المالية[3]، نظمت اتفاقيه "برن" الحق المعنوي للمؤلف بشيء من التدقيق وهذا من خلال المادة 6 ثانيا والتي جاء فيها: "بغض النظر عن الحقوق المالية للمؤلف، بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق. فإن المؤلف يحتفظ بالحق في المطالبة بنسبة المصنف إليه، وبالاعتراض على كل تحريف أو تشويه، أو أي تعديل آخر لهذا المصنف أو كل مساس آخر بذات المصنف يكون ضارا بشرفه أو بسمعته (الفقرة الأولى).

---

[1]جاء بمقتضى المادة 5 ف1 من الاتفاقية ما يلي: "يتمتع المؤلفون في دول الاتحاد غير دولة منشأ المصنف، بالحقوق التي تخولها قوانين تلك الدول حاليا، أو قد تخولها مستقبلا لرعاياها. بالإضافة إلى الحقوق المقررة بصفة خاصة في هذه الاتفاقية، وذلك بالنسبة للمصنفات التي يتمتعون على أساسها بالحماية بمقتضى هذه الاتفاقية"

[2]ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 478، ص. 527: "فتتضمن اتفاقيه الاتحاد صنفين من الأحكام: الصنف الأول خاص باندماج رعايا الدول أعضاء الاتحاد في الجماعة الوطنية، أما الصنف الثاني، فهو ينص على قانون اتفاقي يوضع بمقتضاه حد أدنى للحماية".

[3]المادة 8 وما يليها من اتفاقية برن.

إن الحقوق الممنوحة للمؤلف بمقتضى الفقرة (1) السابقة تظل محفوظة بعد وفاته، وذلك على الأقل إلى حين انقضاء الحقوق المالية، ويمارس هذه الحقوق الأشخاص أو الهيئات المصرح لها من قبل تشريع الدولة المطلوب توفير الحماية فيها. ومع ذلك، فإن الدولة التي لا يتضمن تشريعها المعمول به، عند التصديق على هذه الاتفاقية أو الانضمام إليها نصوصا تكفل الحماية بعد وفاة المؤلف لكل الحقوق المنصوص عليها في الفقرة السابقة، يكون لها الحق في النص على أن بعض هذه الحقوق لا يحتفظ بها بعد وفاة المؤلف.

وسائل الطعن المقررة للمحافظة على هذه الحقوق في هذه المادة يحددها تشريع الدولة المطلوب توفير الحماية فيها"(الفقرة الثانية).

وفيما يتعلق بحق المؤلف في تحوير المصنفات أو تعديلها أو إجراء أي تحويلات أخرى، فقد ورد بذلك نص المادتين 13 و14 من الاتفاقية. أما فيما يخص الحق في تقرير النشر أو الحق في الإتاحة كما تصطلح عليه البعض من القوانين، فقد نصت المادة 11 في فقرتيها الأولى والثانية، بمنح المؤلف حقٍ استئثاريٍ في التصريح بتمثيل مصنفه وأدائه علنا بما في ذلك التمثيل والأداء العلني أيا كانت وسيلة ذلك أو طريقته[1]. كما ورد النص في الاتفاقية، بتقرير الحق الاستئثاري للمؤلف في التصريح بالتلاوة الفنية للمصنف بكل الوسائل والطرق، بالإضافة إلى الحق في التصريح بالترجمة[2]، غير أن الاتفاقية لا تتضمن أية نص خاص بالحق في السحب أو الندم كأحد مظاهر الحق المعنوي

---

[1] تنص المادة 11 من الاتفاقية على أنه: "1-يتمتع مؤلفو المصنفات المسرحية والمسرحيات الموسيقية والمصنفات الموسيقية بحق استئثاري في التصريح:

-بتمثيل مصنفاتهم وأدائها علنا بما في ذلك التمثيل والأداء العلني بكل الوسائل والطرق.

-بنقل وتمثيل أدائهم إلى الجمهور بكل الوسائل

2-يتمتع مؤلفو المصنفات المسرحية أو المسرحيات الموسيقية طوال مدة سريان حقوقهم على المصنف الأصلي بنفس الحقوق فيما يختص بترجمة مصنفاتهم".

[2] وهو ما جاء بمقتضى نص المادة 11 ثالثا من الاتفاقية: "يتمتع مؤلفو المصنفات الأدبية بحق استئثاري في تصريح:

-التلاوة العلنية لمصنفاتهم بجميع الوسائل والطرق

-نقل تلاوة مصنفاتهم إلى الجمهور بكل الوسائل.

2-يتمتع مؤلفو المصنفات الأدبية، طوال سريان حقوقهم على المصنف الأصلي، بنفس الحقوق فيما يتعلق بترجمة مصنفاتهم".

للمؤلف[1]. حيث يعتبر جانب من الفقه أن عدم النص على هذا الحق يرجع لكون اتفاقية برن جاءت لتنظيم الحد الأدنى لحماية الحقوق المعنوية والمادية للمؤلف، ويبقى للدول الأعضاء تكريس حماية أكبر بموجب قوانينها الوطنية[2]. أما بالنسبة لمدة الحماية فقد حددتها بـ 50 سنة بعد وفاة المؤلف سواء تعلق الأمر بحقه المعنوي أو المالي[3].

3-مهام اتحاد برن لحماية حقوق المؤلفين على مصنفاتهم الأدبية والفنية

سبق وأن رأينا أن اتفاقيه برن قد أنشأت وبموجب مادتها الأولى اتحادا يسهر على حماية حقوق المؤلف من خلال أجهزته المختلفة[4]، والمتمثلة في الجمعية العامة، واللجنة التنفيذية والمكتب الدولي. هكذا، تتولى الجمعية العامة عدة مهام، على وجه الخصوص المحافظة على الاتحاد وتنميته وتنفيذ بنود هذه الاتفاقية، فضلا عن تزويد المكتب الدولي بالتوجيهات المتعلقة بالإعداد للمؤتمرات الخاصة بتعديل الاتفاقية، انتخاب أعضاء اللجنة التنفيذية، وتحديد من يسمح لهم بحضور اجتماعاتها كمراقبين من الدول الغير أعضاء في الاتحاد ومن المنظمات الدولية الحكومية والغير حكومية. هذا، وتتخذ الجمعية قراراتها بعد الاطلاع على تقارير اللجان المختصة، حيث يتم التصويت بالأغلبية، ويكون لكل دولة عضو صوت واحد. وللإشارة، تجتمع الجمعية العامة في دورة عادية مرة كل سنتين بدعوى من المدير العام، وفي دورة غير عادية أيضا بدعوى منه، بناءا على طلب اللجنة التنفيذية أو ربع عدد الدول الأعضاء فيها[5]. وعن مهام اللجنة التنفيذية، فهي تقوم بإعداد مشروع جدول أعمال الجمعية العامة، وتتخذ كافة الإجراءات اللازمة لضمان قيام المدير العام بتنفيذ برنامج الاتحاد طبقا لقرارات الجمعية[6]. أما المكتب

---

[1]ح. الجميعي، الإطار القانوني الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، المقال السابق، ص. 6.

[2]ش. بوترعة، الحماية الدولية لحقوق المؤلف، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ب، ع. 46، ديسمبر 2016، ص. 60.

[3]تنص المادة 7 ف. 1 من اتفاقية برن السالفة الذكر: "مدة الحماية التي تمنحها هذه الاتفاقية تشمل مدة حياة المؤلف وخمسين سنة بعد وفاته".

[4]المادة 1 من اتفاقية برن: "تشكل الدول التي تسري عليها هذه الاتفاقية اتحادا لحماية حقوق المؤلفين على مصنفاتهم الأدبية والفنية".

[5]المادة 22 من اتفاقية برن حول إنشاء وتشكيل الجمعية العامة، المهام، النصاب القانوني، التصويت، المراقبون، الدعوى للاجتماع، والنظام الداخلي (ف. من 1 إلى 5).

[6]المادة 23 من اتفاقية برن بشأن إنشاء وتشكيل اللجنة التنفيذية، عدد الأعضاء، التوزيع الجغرافي، مدة التفويض، حدود الأهلية لإعادة الانتخاب، القواعد المتبعة بشأن الانتخاب، المهام، الدعوى للاجتماع، النصاب القانوني، التصويت، المراقبون، والنظام الداخلي (ف. من 1 إلى 10).

الدولي فيختص بالأعمال الإدارية الخاصة به، كما يتولى جمع المعلومات المتعلقة بحماية حق المؤلف، حيث تلتزم الدول الأعضاء بتزويده بكافة النصوص القانونية الجديدة والتي تتضمن حماية حق المؤلف، والتي تنتهي بإصدار مجلة شهرية تجمع كل المسائل الخاصة بهذه الفئة، ويقوم المكتب الدولي وفقا لتوجيهات الجمعية العامة وبالتعاون مع اللجنة التنفيذية بإعداد مؤتمرات التعديل الخاصة بأحكام الاتفاقية، كما له صلاحية التشاور مع المنظمات الدولية بكل ما من شأنه حماية حقوق المؤلف الأدبية والفنية[1].

ثانيا: اتفاقية **جنيف العالمية لحقوق المؤلف لسنة 1952**

بتاريخ 6 سبتمبر 1952 اجتمعت بجنيف الدول الأعضاء في المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم "اليونسكو"[2]، من أجل وضع اتفاقيه دولية جديدة تختلف أحكامها نوعا ما على ما تضمنته اتفاقيه برن. دخلت هذه الاتفاقية حيز التنفيذ يوم 16 سبتمبر 1955، ثم عدلت أثناء مؤتمر باريس بتاريخ 24 جويلية 1971، وكان هدفها الرئيسي تيسير سبل التنمية الثقافية بين الشعوب المختلفة. أُطلق عليها اسم "الاتفاقية العالمية لحقوق المؤلف"[3]، ذلك أن عدم انضمام[4] كبريات الدول على غرار الولايات المتحدة الأمريكية لاتفاقية برن السالفة الذكر، دفع منظمة اليونسكو إلى وضع نظام فعال لحماية

---

[1] المادة 24 من الاتفاقية حول المكتب الدولي: مهامه بوجه عام، المدير العام، تزويد الدول بالمعلومات، دراسات وخدمات، الاشتراك في الاجتماعات، مؤتمرات التعديل (ف. من 1 إلى 8)، راجع أيضا، أ. عبد الفتاح احمد حسان، الأطروحة السابقة، ص. 283.

[2] للمزيد من المعلومات حول المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم، راجع التالي ص. 255 وما يليها من الأطروحة.

[3] M.-C. Dock, *La Convention Universelle sur le droit d'auteur révisé à Paris le 24 juillet 1971*, Mél. H. Desbois, *Etudes de propriété intellectuelle*, D. 1974, pp. 3 et s. cité par :

ف. زراوي صالح، المرجع السابق، هامش رقم 2403، ص. 528.

[4] الجدير بالملاحظة أن هناك فرق بين مصطلح "التوقيع"، "الانضمام" إلى الاتفاقية ومصطلح "المصادقة" عليها، فمتى تم إصدار اتفاقية دولية، وقامت الدولة بالتوقيع عليها، فإن ذلك يكشف عن رغبتها في الانضمام إليها مستقبلا، إذن هو خطوة تمهيدية كي تصبح طرفا في الاتفاقية أو المعاهدة. وهذا التوقيع لا يرتب أية التزامات قانونية على الدولة. فحتى تصبح ملزمة بالاتفاقية يتوجب أن تقوم بالتصديق عليها، فهو فعل تعلن الدولة بموجبه عن قبولها الالتزام بالمعاهدة التي وقعت عليها وذلك بإيداع صك تصديق لدى الأمين العام للأمم المتحدة، وهكذا فالتصديق يكون دائما مسبوق بالتوقيع على المعاهدة. أما عن الانضمام، فهو قبول الدولة الالتزام بالمعاهدة دون أن تكون قد وقعت من قبل عليها. وعادة ما يستخدم من جانب الدول التي ترغب بالالتزام بها بعد انقضاء الموعد النهائي للتوقيع عليها. للمزيد من التفصيل، أنظر أ. مخلوف، التفرقة بين التوقيع، والتصديق، والانضمام إلى المعاهدات الدولية. مجلة التنمية الإدارية، ع. 177.

حقوق المؤلف وفي قالب يتلاءم مع جميع الأمم[1]، كما يشجع في نفس الوقت تنمية الآداب والعلوم والفنون. على أن الهدف الأساسي للاتفاقية يتجسد في ضمان الحماية الكافية لحقوق المؤلف وذلك بالنظر إلى الصياغة المرنة لموادها والتي تشمل كل أنواع الملكية الأدبية والفنية[2]، حيث جاءت صيغتها في شكل العموم، وهو ما أكدته المادة الأولى من الاتفاقية بقولها: "تتعهد كل دولة من الدول المتعاقدة بأن تتخذ كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية وفعالة لحقوق المؤلفين وغيرهم من أصحاب تلك الحقوق في الأعمال العلمية والأدبية والفنية، بما في ذلك المواد المكتوبة، والأعمال الموسيقية والمسرحية والسينمائية، وأعمال التصوير والنقش والنحت". هذا، ولتفادي خروج البعض من الدول من اتفاقيه برن والتي توفر حماية أكبر للمؤلف بهدف الانضمام لاتفاقية جنيف العالمية لقلة صرامتها، تضمنت المعاهدة حكما يقضي بأنها لا تخل بأحكام اتفاقيه برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية ولا بعضوية الاتحاد الذي أنشئ بموجبها[3]، حيث وضعت أحكام تخص العلاقة بين الاتفاقيتين، والتي بموجبها يمنع للدول التي هي عضو في اتفاقيه برن الخروج منها للانضمام إلى الاتفاقية العالمية لحق المؤلف، وذلك تحت طائلة فقدان الحماية من كلا الاتفاقيتين. هذا ما لاحظه جانب من الفقه المختص[4] بقوله "وحتى لا تنافس اتفاقية برن، تنص الاتفاقية العالمية على أنه لا يمكن تطبيق أحكامها على العلاقات الموجودة بين الدول التي انضمت إلى اتفاقية الاتحاد، وأنه لا يمكن للدول الأعضاء في الاتحاد، واعتبارا من أول يناير 1951، الخروج منه للانضمام إلى الاتفاقية العالمية. ولهذه التدابير الاحتياطية ما يبررها لأن أحكام اتفاقية جنيف تعد أقل صرامة من أحكام اتفاقية برن".

---

[1] C. Colombet, *op. cit.,* n°468, p. 341 : « La convention de Berne même avec les modifications qu'elle a subies, demeures très protectrice des intérêts des auteurs, il était donc à craindre que certains États, moins soucieux que d'autres des droits des créateurs, préfèrent s'abstenir de ratifier la Convention de Berne. Aussi bien une convention, conclue à Genève le 6 septembre 1952 sous l'égide de l'UNESCO et grâce à l'impulsion des Etats-Unis, dite Convention Universelle sur le droit d'auteur est entrée en vigueur le 16 septembre 1955 ».

[2] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 211.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 478، ص. 528، و ن. بابا حامد، المذكرة السابقة، ص. 126.

[4] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 477، ص. 528

هذا وقد انضمت الجزائر إلى اتفاقية جنيف بتاريخ 28 أوت 1973 بموجب الأمر رقم 73-26[1]، على أن مسار الدولة الجزائرية يثير استغراب البعض من الفقه، كونها انضمت إلى اتفاقيه تعتبر نصوصها أكثر مرونة، ثم تلتها بالانضمام لاتفاقية برن الأقدم والتي تتضمن أحكاما قانونية أكثر تشديدا[2].

تقوم اتفاقيه جنيف على جملة من المبادئ منها ما يتفق مع المعاهدة الأم على غرار مبدأ المعاملة الوطنية (أي تشبيه المصنفات الأجنبية بتلك الوطنية)، حيث تخضع لنفس الحماية المقررة للمصنف الوطني[3] إلا فيما يخص بعد النقاط والتي جاءت بشأنها بنصوص خاصة على مثال مدة الحماية القانونية[4]. أين أوردت جملة من الاستثناءات[5]. كما تختلف عنها فيما يتعلق بمبدأ التلقائية، إذ تشترط الاتفاقية استيفاء بعض الإجراءات الشكلية حتى يتمتع المؤلف بالحماية القانونية، كالإيداع، والتأشير، والتسجيل، دفع الضرائب، اشتراط أن تحمل الطبعة الأولى علامة "O"، وبداخلها حرف "C"، مصحوبة باسم المؤلف صاحب المصنف، وبيان السنة التي تم فيها النشر لأول مرة[6].

أما فيما يخص حماية الحقوق المكفولة للمؤلفين، ومن خلال استقراء نص المادة 4 ثانيا، يلاحظ أنها اكتفت بتنظيم الحق المالي للمؤلف دون الحق المعنوي الذي لم يرد بشأنه أي نص قانوني.

أخيرا، يجب الإشارة، إلى أنه إذا كانت تعتبر هذه الاتفاقية أقل صرامة من اتفاقيه برن، فليس الغرض من ذلك الإنقاص من الحماية الخاصة بالمؤلف، وإنما بهدف انضمام

---

[1] الأمر رقم 73-26 المؤرخ في 5 جويلية 1973 المتعلق بانضمام الجزائر إلى الاتفاقية العالمية لسنة 1952 حول حق المؤلف المراجعة بباريس بتاريخ 24 جويلية 1971، ج. ر. 3 جويلية 1973، ع. 53، ص. 762.

[2] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 478، ص. 528.

[3] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 478، ص. 529: "وتقضي اتفاقية جنيف العالمية، على غرار اتفاقية برن، بتشبيه المؤلف الأجنبي بالمؤلف الوطني، أي بحماية رعايا الدول الأعضاء بمقتضى نفس الأحكام التي يستفيد منها المؤلف الوطني"

[4] قارن بين المادة 7 من اتفاقية برن والمادة 4 من اتفاقية جنيف.

[5] المادة 4 ف. 4 من اتفاقية جنيف العالمية.

[6] المادة 3 ف. 1 من اتفاقية جنيف العالمية.

أكبر عدد ممكن من الدول خاصة تلك التي لها نظاما أقل حماية لمصالح المؤلف. وهو الأمر الذي جعلها تسمى بالاتفاقية العالمية[1]، ذلك أنها تعتبر مكملة لاتفاقية برن[2].

الفرع الثاني: الحماية القانونية للحق المعنوي وفقا لاتفاقية التربس واتفاقية الويبو بشأن المؤلف

تتعدد الاتفاقيات الدولية الخاصة بحقوق المؤلف، فإلى جانب اتفاقية برن واتفاقية جنيف، نظمت اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية "التربس"[3] وتماشيا مع متطلبات المنظمة العالمية للتجارة[4]، أحكاما خاصة بالملكية الفكرية بما فيها الملكية الأدبية والفنية. هذا، إضافة إلى جهود المنظمة العالمية للملكية الفكرية لمواكبة التطور التكنولوجي وتوفير أكبر قدر من الحماية لحقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة من خلال اتفاق الدول الأعضاء والذي تجسد في اتفاقية الويبو لسنة 1996. تأسيسا على ذلك، يطرح التساؤل ما مدى حماية هذه الاتفاقيات الدولية للحق المعنوي؟

أولا: اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية التربس

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وما أسفر عنها من كساد اقتصادي عالمي، ارتأى الحلفاء ضرورة إنشاء نظام جديد للتجارة الدولية يتميز بحرية المنافسة. وعليه، وبتاريخ 30 أكتوبر 1947، تم إقرار الاتفاقية العامة للتعريفات والتجارة المعروفة تحت اسم

---

[1] A. Françon, *Le droit d'auteur et les pays en voie de développement*, Rev. alg. mars 1969, Vol. VI, n°1, p. 62 : « ces rédacteurs l'ont baptisée du titre ambitieux de Convention Universelle, parce qu'ils pensaient, en raison du bas niveau de protection du droit d'auteur qu'elle prescrit. Qu'elle pourrait être acceptée par les pays les moins favorables au droit d'auteur ».

[2] ن. بابا حامد، المذكرة السابقة، ص. 127.

[3] Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC), et en Anglais : Agreement on trade-related aspects of intellectual property rights (TRIPS). Il a pour but d'intégrer les droits de propriété intellectuelle dans le système de l'OMC. fr. wikipedia.org>wiki>Aspects_de_droit_de_propriété_intellectuelle

[4] Organisation Mondiale du Commerce (OMC), et en Anglais : Word trade organization (WTO). C'est une organisation internationale qui s'occupe des règles régissant le commerce international entre les pays.

fr. wikipedia.org>wiki>organisation_mondiale_du_commerce

"الجات"[1]، وبعد مضي أكثر من 48 عاما، وفي 15 أبريل 1995، تم توقيع الوثيقة الختامية المتضمنة نتائج جولة الأوروغواي للمفاوضات التجارية متعددة الأطراف والتي انتهت بإنشاء منظمة التجارة العالمية والتي تضمنت في أحد ملاحقها والتي تعتبر ملزمة لكافة الدول الأعضاء في المنظمة، اتفاقية التربس[2]. يرمي هدفها إلى تخفيض التشوهات والعراقيل التي تعيق التجارة الدولية من حيث تشجيع الحماية الفعالة والملائمة لحقوق الملكية الفكرية من خلال السهر على ألا تصبح التدابير الحمائية والإجراءات المتخذة بمثابة حاجز يحول دون تجارة دولية مشروعة[3]. فالملاحظ، أن اتفاقية التربس جاءت لإرساء مبدأين أساسيين هما "مبدأ المعاملة الوطنية"، و"مبدأ الدولة الأولى بالرعاية"[4]. يقصد بالمبدأ الأول أن تحقق كل دولة من الدول الأعضاء ذات المعاملة والحقوق والحماية المقررة لرعاياها والأشخاص المقيمين إقامة معتادة فيها لكل صاحب حق من الحقوق محل التنظيم والحامل لجنسية دولة أخرى عضو في المنظمة. أما المبدأ الثاني، فمعناه أن أي ميزة أو تفضيل أو امتياز أو حصانة يمنحها بلد عضو لمواطني أي بلد آخر، يجب أن تمنح على الفور ودون أية شروط لمواطني جميع البلدان الأعضاء الأخرى[5]، إلا ما استثني بنص خاص[6].

ومن المعلوم، وكما سبق وأن رأينا، فإن اتفاقية التربس جاءت لتؤكد على دعم حقوق الملكية الفكرية بما فيها حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بشكل لا يعطل الشرعية ولا يعيق التجارة الدولية. لذلك، قد ورد في نص المادة 41 إلزام الدول الأعضاء أن تشتمل

---

[1]Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce, en Anglais, General agreement on tariffs and trade (GATT).

fr. wikipedia. or>wiki>accord_général_sur_les_tarifs_douaniers_et_le_commerce.

أنظر أيضا، ن. حشاد، الجات ومستقبل الاقتصاد العالمي والعربي، دار النهضة العربية، 1995، ص. 41.

[2]ق. عياش، ع. إبراهيمي، آثار انضمام الجزائر إلى المنظمة العالمية للتجارة بين التفاؤل والتشاؤم، مجلة اقتصاديات شمال إفريقيا، ع.2، ص. 50 و52.

[3]ح. عبد الغني الصغير، المرجع السابق، ص. 24.

[4]ح. بن ادريس، الأطروحة السابقة، ص. 248 وما بعدها.

[5]المادة 3 من اتفاقية التربس: "1. تلتزم كل من البلدان الأعضاء بمنح مواطني البلدان الأخرى الأعضاء معاملة لا تقل عن المعاملة التي تمنحها لمواطنيها فيما يتعلق بحماية الملكية الفكرية..."، والمادة 4 من الاتفاقية: " فيما يتعلق بحماية الملكية الفكرية، فان أي ميزة أو تفضيل أو امتياز أو حصانة يمنحها بلد عضو لمواطني أي بلد آخر يجب أن تمنح على الفور ودون أية شروط لمواطني جميع البلدان الأعضاء الأخرى..."

[6]ح. الجميعي، الإطار القانوني الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، المقال السابق، ص. 12 و13.

قوانينها على إجراءات النفاد الواردة في الاتفاقية بهدف اتخاذ التدابير الفعالة ضد الاعتداء على الحقوق محل الحماية خصوصا الإجراءات السريعة والرادعة. وأن تكون هذه الإجراءات منصفة وعادلة ومعتدلة التكاليف. كما حرصت على الالتزام بمبدأ الشرعية، وعلى أن تكون الأحكام والقرارات القضائية مسببة، وأن يسمح للأطراف فيها الاطلاع على الدفوع والأدلة ومواجهتها. وفي سبيل توفير الحماية العاجلة للحقوق، حرصت على إلزام الدول الأعضاء تنظيم إجراءات وتدابير مؤقتة وفعالة وعاجلة، مع تحقيق التوازن مع مصلحة المدعى عليه وذلك بإلزام المدعي بإيداع كفالة لضمان عدم إساءة استخدام الحق، بالإضافة إلى إلزامه برفع الأمر أمام الجهة القضائية المختصة في مدة زمنية معقولة يختص التشريع الوطني بتحديدها. كما أوضحت الوثيقة التعويضات وغيرها من الجزاءات المدنية التي يتوجب اتخاذها لجبر الضرر اللاحق بالمعتدى عليه[1]. كما وضعت الاتفاقية أحكاما عامة بشأن منع المنازعات وتسويتها هدفها الأساسي مواجهة سلبيات النظام القديم والذي كان يقتضي عرض الأمر على محكمة العدل الدولية وما تتضمنه من إجراءات وتعقيدات شديدة بشكل لا يتماشى مع السرعة في المعاملات التي تتميز بها التجارة الدولية الحديثة[2].

تبعا لذلك، يجب التساؤل عما مدى تنظيم اتفاقية التربس للحق المعنوي؟

يتبيّن من خلال استقراء أحكام الاتفاقية أنها لم تنظم الحق المعنوي وهو ما تؤكده المادة 9 في فقرتها الأولى بشأن المؤلف والتي جاء فيها: "1–تلتزم البلدان الأعضاء بمراعاة الأحكام التي تنص عليها المواد من 1 وحتى 21 من معاهدة برن (1971) وملحقها، غير أن البلدان الأعضاء لن تتمتع بحقوق ولن تتحمل التزامات بموجب هذه الاتفاقية فيما يتعلق بالحقوق المنصوص عليها في المادة 6 مكرر من معاهدة برن أو الحقوق النابعة عنها". وأيضا المادة 14 سادسا بشأن الفنان العازف أو المؤدي والتي تضمنت: "6– فيما يتعلق بالحقوق الممنوحة بموجب الفقرات 1 و2 و3، يجوز لأي بلد عضو النص على شروط أو قيود أو استثناءات أو تحفظات إلى الحد الذي تسمح به

[1] ش. بوترعة، المقال السابق، ص. 62 وما بعدها.

[2] المواد من 41 إلى 49 من اتفاقية التربس والخاصة بإنفاذ حقوق الملكية الفكرية.

معاهدة روما". وقد أكدت اتفاقية التربس سواء بالنسبة للمؤلف أو الفنان العازف، على حماية الجانب المادي لتلك الحقوق لا غير، لما لها من علاقة مباشرة بالجانب التجاري المستهدف من قبلها. هذا، ولم تنضم الجزائر إلى اتفاقية التربس وذلك لعدم انضمامها وإلى حد الساعة إلى المنظمة العالمية للتجارة، حيث لم تبد رغبتها في ذلك إلا بعد تأكدها من ضرورة مسايرة التطور الراهن على مستوى التجارة العالمية[1]، خاصة بعد أن شرعت في الإصلاحات الاقتصادية والانتقال إلى اقتصاد السوق الذي يتطلب تحرير التجارة الخارجية كشرط أساسي للانضمام إلى المنظمة[2].

ثانيا: اتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف لسنة 1996

لقد كانت مواضيع ومسائل حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في السابق تخص ملكية المصنفات الفكرية بشتى أنواعها في صورة تقليدية على غرار المطبوعات أو التسجيلات الصوتية والمحاضرات. غير أن هذا المفهوم قد تغير في الوقت الحاضر، أين أصبحت المسائل المتعلقة بالبيئة الرقمية تعتبر نمطا جديدا من أنماط الملكية الأدبية والفنية. فمع التطورات الملموسة في مختلف المجالات لم تعد الاتفاقيات السابقة والخاصة بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة ذات فعالية في الميدان، على غرار اتفاقية برن واتفاقية جنيف السالفتين الذكر. وعلى الرغم من التعديلات المنتظمة التي طرأت عليها، فإنها لم تواكب الطفرة التكنولوجية التي شهدها العالم بالأخص شبكة الأنترنيت، أين أصبح للبيئة الرقمية والعالم الافتراضي حضور قوي بالموازاة مع العالم الحقيقي وذلك لما يتميز به هذا الفضاء من سرعة وفعالية وديناميكية، بحيث عادت الوسيلة الكبرى لتسويق المصنفات الرقمية كالكتب، الأغاني والأبحاث، وبالتالي تطورت وسائل الإجرام المعلوماتي والقرصنة الفكرية[3]، الأمر الذي أدى بالمشرع الدولي إلى التصدي لذلك

---

[1] خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 344: "إن انضمام الدول السائرة في طريق النمو لا سيما الدول العربية إلى المنظمة العالمية للتجارة يعد أمرا ضروريا، فالحاجة لتحقيق وحدة اقتصادية التي قد تؤدي أيضا إلى تحقيق وحدة شاملة يعد أمرا جد مهم ووسيلة ناجعة لحماية الاقتصاد العربي بسبب إلغاء الحدود التجارية بين دول العالم".

[2] ن. ناصر، م. متناوي، إنظمام الجزائر إلى المنظمة العالمية للتجارة: الأهداف والعراقيل، مجلة الباحث، ع. 2004/03، ص. 70 وما بعدها.

[3] ع. عبد الكريم عبد الله، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية على شبكة الأنترنيت، دار الجامعة الجديدة، القاهرة 2008، ص. 248.

استيعابا لمقتضيات البيئة الرقمية من خلال إبرام المنظمة العالمية للملكية الفكرية لاتفاقيات دولية خاصة بهذا المجال هما اتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف واتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي[1].

ومن أجل الإسهام في تعاون وتفاهم أفضل بين الدول في مجال دعم حماية الملكية الفكرية بما يهدف إلى تشجيع النشاط الابتكاري، تم إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية وذلك بموجب الاتفاقية الموقعة في ستوكهولم سنة 1967. ولما قد ورد النص عليه بموجب المادة 4 في فقرتها الرابعة، على اختصاص المنظمة بتشجيع إبرام الاتفاقات الدولية التي تهدف إلى دعم الملكية الفكرية بما فيها الملكية الأدبية والفنية. هكذا، تم إبرام العديد من الاتفاقيات الدولية أهمها اتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف التي اعتمدها المؤتمر الدبلوماسي في 20 ديسمبر 1996 والتي صادقت عليها الجزائر بمقتضى المرسوم الرئاسي رقم 13-123[2]، حيث جاءت لمعالجة بعض المسائل العامة والمعايير الدولية والمتعلقة بحق المؤلف، وذلك بزيادة حدود الحماية المقررة له دون التراجع عن تلك المكرسة بموجب اتفاقية برن[3]، وهو ما نظمته ديباجة الاتفاقية والمادة الأولى منها. فمن ناحية جاءت الديباجة لتأكيد على أن الدول الأطراف قد رغبت في إبرام هذه الاتفاقية بغرض تطوير حماية المؤلفين على مصنفاتهم الأدبية والفنية والحفاظ عليها، وأيضا إقرار الأطراف بالحاجة إلى تطبيق قواعد دولية جديدة، وتفسير بعض القواعد المعمول بها. وهذا بهدف إيجاد حلول مناسبة للمسائل الناجمة عن التطورات الحديثة في المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والتكنولوجية لما لها في مجال المعلومات والاتصالات من أثر عميق في ابتكار المصنفات الأدبية والفنية والانتفاع بها، مع ضرورة العمل على ألا تضر هذه التكنولوجيا بحقوق المؤلفين حينما تجعل الاعتداء على حقوقهم أكثر سرعة ويسر. ومن ناحية ثانية، أوضح نص الفقرة الأولى من المادة الأولى، أن معاهدة الويبو هي اتفاق خاص في معنى المادة 20 من اتفاقية برن، وهي المادة التي

---

[1] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 223 وما بعدها.

[2] المرسوم الرئاسي رقم 13-123 المؤرخ في 3 أبريل 2013 المتضمن التصديق على معاهدة المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بشأن حق المؤلف، المعتمدة بجنيف بتاريخ 20 ديسمبر 1996، ج. ر. 22 ماي 2013، ع. 27، ص. 3.

[3] ح. الجميعي، الإطار القانوني الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، المقال السابق، ص. 17.

احتفظت فيها دول الاتحاد بالحق في عقد اتفاقات خاصة فيما بينها ما دامت تخول حقوقا تفوق تلك التي تمنحها اتفاقية برن، أو تتضمن نصوصا لا تتعارض مع هذه الاتفاقية. بل أكدت الفقرة الثانية على أنه لا يوجد فيها ما يحد من الالتزامات المترتبة وقت إبرامها على الأطراف المتعاقدة بعضها تجاه البعض الآخر استنادا إلى اتفاقية برن[1]. وهو ما تؤكده المادة 17 منها أيضا، بحيث أن معاهدة الويبو ليست متاحة للدول الأعضاء في اتحاد برن فحسب، وإنما يجوز الانضمام إليها حتى بالنسبة للدول التي ليست لها عضوية في اتفاقية برن. ولكل منظمة تستوفي الشروط المحددة في الاتفاقية، ذلك أن منهج التوسع في الحماية لم يقتصر على ما احتوته النصوص الموضوعية، بل امتد إلى الدول والمنظمات التي تتبنى معايير حماية حق المؤلف[2].

ما مدى حماية الحق المعنوي للمؤلف في اتفاقية الويبو؟

إن اتفاقية الويبو بشأن المؤلف وفيما يتعلق بالحق المعنوي، فهي تتميز عن اتفاقية التربس كونها لم تستبعد من نطاق الحماية نص المادة 6 ثانيا من اتفاقية برن، والخاصة بالحقوق المعنوية، حيث تعتبر ملزمة للأطراف في المعاهدة وهو ما تؤكده المادة الأولى الفقرة الرابعة بقولها: 4- "على الأطراف المتعاقدة أن تراعي المواد من 1 إلى 21 والملحق من اتفاقية برن". والملاحظ في هذا الشأن، أنها لم تنص بصريح النص على حماية هذه الحقوق كما فعلت بنوع من التدقيق بالنسبة إلى الحقوق المادية، كتحديدها، ومدة الحماية، والاستثناءات والتقيدات الواردة عليها، وإنما اكتفت بالإحالة إلى تطبيق أحكام اتفاقية برن من خلال عدم استبعاد نص المادة 6 ثانيا من حيز التطبيق.

---

[1] تنص المادة 1 من اتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف على: "هذه المعاهدة اتفاق خاص بمعنى المادة 20 من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية بالنسبة إلى الأطراف المتعاقدة من بلدان الاتحاد المنشأ بموجب تلك الاتفاقية. وليست لهذه المعاهدة أي صلة بمعاهدات أخرى خلاف اتفاقية برن، ولا تخل بأي حق أو التزام من الحقوق والالتزامات المترتبة على أي معاهدات أخرى". وتنص المادة 20 من اتفاقية برن على أنه: "تحتفظ حكومات دول الاتحاد بالحق في عقد اتفاقات خاصة فيما بينها، ما دامت هذه الاتفاقات تخول المؤلفين حقوقا تفوق تلك التي تمنحها هذه الاتفاقية، أو تتضمن نصوصا لا تتعارض مع هذه الاتفاقية. وتبقى أحكام الاتفاقات القائمة سارية متى كانت مطابقة للشروط السابق ذكرها

[2] المادة 17 ف. 1 من اتفاقية الويبو السالفة الذكر على أنه:"يجوز لأي دولة عضو في الويبو أن تصبح طرفا في هذه المعاهدة".

هذا وبالإضافة إلى ما سبق، نظمت الاتفاقية الالتزامات المتعلقة بالتدابير التكنولوجية، وكذا الالتزامات الخاصة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق[1]، حيث تم الاتفاق على ترك مسألة وضع وتنفيذ هذه التدابير والمعلومات لأصحاب الحقوق ذاتهم. على أن يقتصر دور المعاهدة ومن بعدها التشريعات الوطنية على توفير واعتماد الأحكام القانونية اللازمة لتحقيق الحماية[2].

المطلب الثاني: حماية الحق المعنوي وفقا للاتفاقيات الخاصة بالحقوق المجاورة

إن مسألة حماية الحقوق المجاورة مرت بمراحل تاريخية متعددة بدأت أثناءها الحاجة تظهر شيئا فشيئا إلى ضرورة إيجاد نصوص كفيلة بحمايتها من الاعتداء، فبرزت بذلك عدة اتفاقيات دولية تميزت كل منها بمجموعة من الأحكام تعكس صور الحماية لفئات مالكي الجوار من فنانين ومنتجين وهيئات البث[3].

وعلى الرغم من أن اتفاقية روما لسنة 1961 بشأن فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة[4] تعد الرائدة في حماية حقوق الفنان العازف أو المؤدي. إلا أنها لم تعد كافية لحل المشاكل الجديدة الطارئة نتيجة التطور الهائل في مجال تقنيات الفيديو وأنظمة التسجيل المنزلي، ومن بعد ذلك البث الفضائي المسموع، والمرئي عبر الأقمار الصناعية والكابلات التلفزيونية، الأمر الذي استدعى إلى البحث عن قواعد قانونية جديدة تواكب وتتماشى مع الأوضاع الراهنة[5]. هذا إضافة إلى إغفال الاتفاقية وكما سبق وأن أشرنا، النص على أي مظهر من مظاهر الحق المعنوي للفنان العازف. فمن خلال استقراء النصوص القانونية، يتضح أنها نظمت وبنوع من التدقيق الحقوق المالية للمؤدي دون الإشارة إلى حقه المعنوي، مما أدى إلى المطالبة بالمزيد من

---

[1] وهو ما جاء بمقتضى نص المادتين 11 و12 من الاتفاقية.

[2] ح. الجميعي، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة في المحيط الرقمي، المقال السابق، ص. 12 وما بعدها.

[3] ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 170.

[4] والتي انضمت إليها الجزائر بمقتضى المرسوم الرئاسي رقم 06-401 المؤرخ في 14 نوفمبر 2006. السالف الذكر.

[5] ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 480، ص. 530 و531: " غير أنه لا يجب نسيان أن أكثر من ثلاثين (30) سنة مرت منذ إبرامها. لهذا وإذا كانت تتماشى والوضعية التقنية الموجودة آناداك، فالأمر يختلف حاليا نظرا للطابع المتطور للتقنيات الحديثة التي أثرت في كثير من الأحيان إيجابيا على عالم الفن. لذا وعلى هذا الأساس، يقضي المنطق بضرورة تعديل الاتفاقية للأخذ بعين الاعتبار المعطيات الجديدة".

الحماية لهذه الفئة[1]، وهو نفس الانتقاد الموجه لاتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية التربس التي بدورها تجاهلت تماما تنظيم هذا الحق بالنسبة للفنان العازف أو المؤدي والمؤلف على حد سواء[2].

وعلى ضوء ذلك، جرت مناقشات اللجنة الدولية الحكومية المعنية باتفاقية روما واجتماعات لجان الويبو، أين اقتصرت هذه الأخيرة على تقديم مشوراتها للحكومات في شكل توصيات ومبادئ توجيهية، على أن الحاجة لمواجهة المستجدات أوضحت عدم كفاية المشورة وضرورة وضع معايير دولية ملزمة. هذا ما أسفر على اعتماد معاهدتين جديدتين، أولهما معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لسنة 1996 (الفرع الأول)، والثانية معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري لسنة 2012 (الفرع الثاني).

الفرع الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا لاتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي

عرفت الاتفاقية الفنان العازف في الفقرة (أ) من المادة الثانية (2) بقولها: "يقصد بعبارة فناني الأداء، الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يؤدون بالتمثيل أو بغيره مصنفات أدبية أو فنية أو أوجه من التعبير الفلكلوري". والملاحظ من خلال استقراء هذا النص القانوني، أن المعاهدة حاولت وبمختلف الطرق حماية التراث الفلكلوري من الزوال ولم تبق مقتصرة على إصباغ الحق المجاور فقط إذا تم إسقاطه على أحد المصنفات الأدبية والفنية[3].

وقد أرست معاهدة الويبو وكما سبق وأن رأينا جملة من المبادئ والأحكام تماشيا مع التطور التكنلوجي الراهن، منها ما يتفق مع ما جاءت به اتفاقية روما لسنة 1961، وأخرى استحدثت لسد الفراغ القانوني من خلال تنظيم الحقوق المعنوية للفنان العازف أو

---

[1]F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°2429, p.1588 : « Le droit moral est le parent plus que pauvre de la Convention de Rome. Cela s'explique par la volonté de ne pas s'aliéner les pays qui refusent de reconnaitre cette prérogative ».

[2]ح. الجميعي، مدخل إلى حق المؤلف والحقوق المجاورة، حلقة عمل الويبو التمهيدية حول الملكية الفكرية، بالتعاون مع وزارة التجارة الخارجية والصناعة، القاهرة 10 أكتوبر 2004، ص. 18.

[3]ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 185.

المؤدي، والتي لطالما طالب أصحابها بها، تحديد مدة حمايتها، إضافة إلى تنظيم أحكام مشتركة خاصة بالمحيط الرقمي[1].

أولا: المبادئ الأساسية لاتفاقية الويبو

تتميز اتفاقية الويبو بثلاثة مبادئ تتثمل أساسا في:

1- مبدأ الأولوية: نصت علية المادة الأولى في فقرتها الثانية، والتي يلاحظ من خلال أحكامها أنه، وعلى خلاف اتفاقية جنيف والتي وحدت بين حماية المؤلف، المؤدي والمنتج، كرست الاتفاقية مبدأ سمو حقوق المؤلف على باقي أصحاب الحقوق المجاورة بما فيها الفنان العازف أو المؤدي[2].

2- **مبدأ المعاملة الوطنية:** يقصد بهذا المبدأ، معاملة الدول المتعاقدة للأجانب مثل معاملتها لمواطنيها بشروط تحددها الاتفاقية، فيطبق عليهم القانون الوطني ويتمتعون بالامتيازات والحقوق المقررة في التشريع الداخلي. يهدف هذا المبدأ إلى ضمان حماية دولية واسعة النطاق للفنان العازف أو لباقي أصحاب الحقوق المجاورة، وتشجيعهم على نقل أعمالهم إلى خارج حدود الدول دون التخوف من مخاطر الاعتداء الذي قد يطال حقوقهم. وبالرجوع إلى القواعد العامة للمواطنة، فإنه يستفيد من الرعاية والتوجيه القانوني كل مواطن مقيم بأحد الدول الأعضاء في الاتفاقية[3].

---

[1]تنص ديباجة اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي: "إن الأطراف المتعاقدة،

إذ تحدوها الرغبة في تطوير حماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية والحفاظ عليها بطريقة تكفل أكبر قدر ممكن من الفعالية والإنساق،

وإذ تقر بالحاجة إلى تطبيق قواعد دولية جديدة لإيجاد حلول مناسبة للمسائل الناجمة عن التطورات في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتكنولوجية،

وإذ تقر بما لتطور تكنولوجيا المعلومات والاتصالات وتقاربها من أثر عميق في إنتاج أوجه الأداء والتسجيلات الصوتية والانتفاع بها..."

[2]تنص المادة 1 ف. 2 على أنه: "تبقي الحماية الممنوحة بناءا على هذه المعاهدة حماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأي شكل من الأشكال، وعليه لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه المعاهدة بما يخل بتلك الحماية".

[3]تنص المادة 4 ف. 1 على أنه: "يطبق كل طرف متعاقد على مواطني سائر الأطراف المتعاقدة، كما ورد تعريفهم في المادة 3(2)، المعاملة التي يطبقها على مواطنيه فيما يتعلق بالحقوق الاستئثارية الممنوحة صراحة في هذه المعاهدة والحق في مكافأة عادلة المنصوص عليها في المادة 15 من المعاهدة".

3- **مبدأ المرونة:** مفاد هذا المبدأ أن معاهدة الويبو منحت للدول الأعضاء باب الاختيار والمفاضلة في جملة من الأحكام، كما هو مبين في نص المادة 15 الفقرة الثالثة، حيث "يجوز لأي طرف متعاقد أن يعلن في إخطار يودعه لدى المدير العام للويبو، أنه لن يطبق أحكام الفقرة الأولى إلا على بعض أوجه الانتفاع، أو أنه سيحد من تطبيقها بطريقة أخرى، أو أنه لن يطبق أحكامها على الإطلاق". ويجب التنويه، على أن تحفظات الدول المتعاقدة محصورة بعدم خروجها عن المجال القانوني المنصوص عليه في المادة 21 من الاتفاقية[1]. كما أنه يجوز للدول المتعاقدة النص في قوانينها على إحداث استثناءات فيما يخص المؤدين ومنتجي التسجيلات الصوتية، شريطة ألا يتسبب ذلك بالإضرار بالمصالح المشروعة لهؤلاء. ومن المرونة أيضا، ما جاء بمقتضى المادة 19 والتي تجيز للدول الأعضاء إمكانية النص في تشريعاتها الوطنية على توقيع جزاءات على كل من اعتدى على حق من الحقوق التي تشملها الاتفاقية[2]. أما عن الإجراءات الشكلية المتبعة، فالملاحظ أنه لا يخضع التمتع بالحقوق المنصوص عليها بناءا على الاتفاقية أو ممارستها لأية إجراء شكلي[3].

ثانيا: التعاريف والتوسع في مفهوم التسجيل الصوتي

انتهجت معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي نهج اتفاقية روما، من خلال النص بموجب المادة 2 تعريف أهم المصطلحات والحقوق التي تتناولها، وذلك بالتعرض لتعريف الفنان العازف، والتسجيل الصوتي، ومنتج التسجيل الصوتي، والنشر، والإذاعة. كما جاءت بتعريف مصطلح "التثبيت"، وأيضا مفهوم "النقل إلى الجمهور"، على أنها لم تتضمن تعريف لمصطلح "الاستنساخ"، وكذلك الشأن بالنسبة لمصطلح "إعادة البث". كما جاء بمقتضى المادة 3 تحديد المستفيدين من الحماية وفقا للاتفاقية. هذا، وقد تصدت أيضا إلى المقصود بالتسجيلات الصوتية بنوع من التفصيل باعتباره لم يعد

---

[1] المادة 21 من اتفاقية الويبو: "لا يسمح بأي تحفظ على هذه المعاهدة شرط مراعاة أحكام المادة 15(3)"

[2] المادة 19 من الاتفاقية: "على الأطراف المتعاقدة أن تنص في قوانينها على توقيع جزاءات مناسبة وفعالة على أي شخص يباشر عن علم أيا من الأعمال التالية وهو يعرف، أو فيما يتعلق بالجزاءات المدنية، له أسباب كافية ليعرف أن تلك الأعمال تحمل على ارتكاب تعد على أي حق من الحقوق التي تشملها هذه المعاهدة أو تمكن من ذلك أو تسهل من ذلك أو تخفيه....".

[3] على خلاف اتفاقية روما لسنة 1961، التي نصت بموجب المادة 11 منها على وجوب إتباع إجراءات شكلية للتمتع بالحق والمطالبة بحمايته.

يقتصر على تثبيت أصوات أداء أو غيرها، بل أصبح يعتد به في الحالات التي يتم فيها تثبيت الأصوات الرقمية التي لم تكن معروفة من قبل، والتي تم استحداثها من خلال تقنيات إلكترونية جديدة[1].

ثالثا: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا لاتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي

نظمت معاهدة الويبو، وهي الأولى من نوعها الحقوق المعنوية للفنان العازف من خلال المادة 5 السالفة الذكر[2]، وبالرغم من أن هذه الحقوق تتشابه وتلك المقررة للمؤلف وفقا لما ورد به نص المادة 6 ثانيا من اتفاقية برن، إلا أن طبيعة الحق المجاور تقتضي أن يكون مقدار الحماية أقل مساحة من الحماية المقررة لصالح المؤلف[3]، الأمر الذي أدى بالنص في المعاهدة على إمكانية تجاوز تلك الحماية في الحالات التي يكون فيه الامتناع عن نسبة الأداء تمليه طريقة الانتفاع به. غير أن هذه الاتفاقية لم تجعل من هذه الحقوق مؤبدة، بل تنقضي بانقضاء الحقوق المالية للمؤدي والمحددة وفقا للمادة 17 الفقرة الأولى بـ: "تسري مدة الحماية الممنوحة لفناني الأداء بناءا على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة 50 سنة على الأقل من نهاية السنة التي تم فيها تثبيت الأداء في تسجيل صوتي". وعليه، فالأداء الغير مثبت إطلاقا، أو المثبت في تسجيلات غير صوتية يبقى محميا لمدة غير محددة حتى يجري تثبيته في تسجيل صوتي ليبدأ احتساب مدة الحماية وفقا للاتفاقية[4]. على أن الحقوق المعنوية تنتقل إلى الورثة بعد وفاة المؤدي لتمارس في حدود مدة الحماية المقررة للحق المالي[5]، حيث تتطابق معاهدة الويبو في تبنيها لمعيار احتساب مدة حماية حق الأداء المثبت مع ما جاءت به اتفاقية التربس، وذلك اعتبارا من تاريخ التثبيت. على

---

[1] المادة 2 من اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي.

[2] للمزيد من التفصيل، راجع الدراسة السابقة ص. 24 والخاصة بتعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل الاتفاقيات الدولية.

[3] تطبيقا لمبدأ الأولوية السالف الذكر.

[4] ح. الجميعي، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة في المحيط الرقمي، المقال السابق، ص. 29.

[5] تنص المادة 5 ف. 2 على أنه: "الحقوق الممنوحة لفنان الأداء بمقتضى الفقرة (1) تظل محفوظة بعد وفاته وإلى حين انقضاء الحقوق المالية على الأقل...".

أن معاهدة الويبو لم تنظم معيارا لبدء مدة الحماية بالنسبة للأداء الغير مثبت على خلاف اتفاقية التربس التي اعتمدت في حساب هذه المدة على السنة التي تم فيها الأداء[1].

وعلى غرار معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف، ولحماية أوسع، تصدت الاتفاقية لتنظيم التدابير التكنولوجية لحماية الحقوق المحمية ومعالجة أنظمة ومعلومات إدارتها، وذلك بإنشاء معايير دولية جديدة لمواجهة التطور التكنولوجي من خلال المادة 18 من الاتفاقية والتي جاء فيها: "على الأطراف المتعاقدة أن تنص في قوانينها على حماية مناسبة وعلى جزاءات فعالة ضد التحايل على التدابير التكنولوجية الفعالة التي يستعملها فنانو الأداء، أو منتجو التسجيلات الصوتية، بالارتباط بممارسة حقوقهم بناءا على هذه المعاهدة والتي تمنع من مباشرة أعمال لم يصرح بها فنانو الأداء أو منتجو التسجيلات الصوتية المعنيون، أو لم يسمح بها القانون فيما يتعلق بأوجه أدائهم أو تسجيلاتهم الصوتية". كما ورد في نص المادة 19 في شأن المعلومات الضرورية لإدارة الحقوق ما يلي: "على الأطراف المتعاقدة أن تنص في قوانينها على توقيع جزاءات مناسبة وفعالة ضد أي شخص يباشر عن علم أيا من الأعمال التالية وهو يعرف، وفيما يتعلق بالجزاءات المدنية، له أسباب كافية ليعرف أن تلك الأعمال تحمل على ارتكاب تعد على أي حق من الحقوق التي تشملها هذه المعاهدة، أو تمكن من ذلك، أو تسهل ذلك، أو تخفيه...". ومن المستقر عليه في كل من معاهدتي الويبو بشأن حق المؤلف وبشأن الأداء والتسجيل الصوتي، وعلى نحو ما ورد في بيان متفق عليه ومعتمد من المؤتمر الدبلوماسي والمتعلق بنص المادة 12 من اتفاقية الأنترنيت الأولى، والمادة 19 من اتفاقية الأنترنيت الثانية، "أن الأطراف المتعاقدة في أي من المعاهدتين لا تستطيع أن تستند إلى التدابير التكنولوجية أو بأنظمة إدارة الحقوق، لتفرض اتخاذ إجراءات شكلية لا تسمح بها اتفاقية برن"[2].

---

[1] تنص المادة 14 ف.5 من اتفاقية التربس على أنه: "تدوم مدة الحماية المتاحة بموجب الاتفاق الحالي للمؤدين ومنتجي التسجيلات الصوتية على الأقل حتى نهاية فترة 50 سنة تحسب اعتبارا من نهاية السنة التقويمية التي تم فيها التسجيل الأصلي أو تم فيها أداء هذا التسجيل. أما مدة الحماية التي تمنح بموجب الفقرة 3، فتدوم ما لا يقل عن 20 سنة اعتبارا من نهاية السنة التقويمية التي حصل فيها بث المادة التقويمية".

[2] ح. الجميعي، قضايا عالمية جديدة في مجال الملكية الفكرية، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية للمسؤولين الحكوميين وأعضاء غرف التجارة، بالتعاون مع وزارة الصناعة والتجارة، صنعاء 10 و11 جويلية 2004، ص. 23.

هذا وعن أحكام الانضمام إلى الاتفاقية، أجازت للدول ذلك شريطة أن تكون عضوا في المنظمة العالمية للملكية الفكرية[1]، كما سمحت للمنظمات الحكومية إمكانية الانضمام إليها شريطة أن تكون مفوضة تفويضا صريحا من طرف الدول الأعضاء فيها وأن تكون لها صلاحية النظر في المواضيع التي تشملها الاتفاقية[2]. وقد بقيت المعاهدة مفتوحة للتوقيع حتى 31 ديسمبر 1997، على أنها لا تدخل حيز التنفيذ إلا بعد ثلاثة (3) أشهر من إيداع 30 دولة وثائق عضويتها[3]. وعليه وباكتمال العدد المحدد قانونا، دخلت اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي حيز التنفيذ بتاريخ 20 ماي 2002[4].

تعتبر اتفاقيتي الأنترنيت الأولى والثانية لسنة 1996 من أهم إنجازات المنظمة العالمية للملكية الفكرية، حيث ساعدت وبدرجة عالية على وضع قواعد دولية مؤسسة لمنع الوصول إلى المصنفات الإبداعية، أو الانتفاع بها على الشبكات الرقمية. فقد جاءت اتفاقية الويبو بشأن حقوق المؤلف للتصدي للمشاكل الناجمة عن التكنولوجيا الرقمية، أما الاتفاقية الثانية والمتعلقة بحماية الحقوق المجاورة، فقد خصصت لسد الفراغ المسجل في اتفاقية روما. غير أنه، وبالرغم من إسهام هاتين الاتفاقيتين في إرساء الحماية، إلا أن موضوع الملكية الأدبية والفنية في البيئة الرقمية وباعتباره ذي طبيعة مستمرة باستمرار التقدم العلمي، فإن ذلك يجسد تحديا كبيرا في مواجهة المشرع الدولي، الذي يحتم عليه القيام بعمل مستمر من أجل توسيع مضمون الاتفاقيات الحديثة لمواكبة هاته التحولات[5].

---

[1] المادة 28 من اتفاقية الويبو: "تكون هذه المعاهدة متاحة للتوقيع حتى 31 ديسمبر 1997 لأي دولة عضو في الويبو وللجماعة الأوروبية".

[2] المادة 30 ف. 4 من الاتفاقية: "وأي منظمة دولية حكومية أخرى تم قبولها لأن تصبح طرفا في هذه المعاهدة، بعد ثلاثة أشهر من إيداع وثيقة انضمامها".

[3] المادة 29 من الاتفاقية: "تدخل هذه الاتفاقية حيز التنفيذ بعد أن تودع 30 دولة وثائق تصديقها أو انضمامها لدى المدير العام للويبو بثلاثة أشهر".

[4] V. www. wipo.int

[5] ع. يقنيش، و م. هنشور، المقال السابق، ص. 371.

الفرع الثاني: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا لمعاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري لسنة 2012

اعتُمدت معاهدة بجين في المؤتمر الديبلوماسي المعني بحماية الأداء السمعي البصري الذي عُقد في بجين في السين في الفترة من 20 إلى 26 جوان 2012[1]. وقد جددت هذه المعاهدة الحماية التي تقدمها اتفاقية روما لحماية فناني الأداء وهيئات البث الإذاعي، كما جاءت ومواكبة لتحديات البيئة الرقمية بأحكام مكملة لاتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي من خلال النص على حماية أكبر لهذه الفئة في المجال السمعي البصري، حيث تضمنت أوجه أداء الفنانين في مختلف وسائل الإعلام، مثل السينما، والتلفزيون، والموسيقيين، متى تم تسجيل أوجه أدائهم الموسيقي على أقراص فيديو رقمية، أو أي منصة سمعية بصرية أخرى[2].

أولا: علاقة معاهدة بجين بباقي المعاهدات الدولية

أكدت معاهدة بجين من خلال المادة الأولى، أن ليست لها علاقة بأية معاهدة سوى الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لسنة 1996، وأنها لا تخل بأية حقوق أو التزامات مترتبة عليها. كما نصت على أنه ليس فيها ما يحد من الالتزامات المترتبة حاليا على الأطراف المتعاقدة بعضها تجاه البعض الآخر بناءا على معاهدة الويبو أو معاهدة روما. كما تُبقي الحماية الممنوحة بناءا على هذه المعاهدة حقوق المؤلف على المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأي شكل من الأشكال. وعلى ذلك، لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام المعاهدة بما يخل بتلك الحماية. هذا، وعلى مثال اتفاقية الويبو، جاءت معاهدة بجين بجملة من المفاهيم لبعض المصطلحات القانونية، أهمها،

[1] انضمت الجزائر إلى معاهدة بجين بموجب المرسوم الرئاسي رقم 17-147 المؤرخ في 20 ابريل 2017 المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية إلى معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري السالف الذكر.

[2] *Traité de Beijing de l'OMPI-Audiovisuel, art. pub.* par, La Fédération Internationale des Acteurs « FIA » : « Ce traité international reconnait finalement aux interprétations et exécutions audiovisuelles, dépourvues jusqu'en 2012 de toute protection internationale significative, des droits de propriété intellectuelle significatifs. Tout pays ratifiant ou adhérant au traité, s'engage à mettre en œuvre ces dispositions dans son système national ». http://fia.actors.com

تحديد المقصود "بالفنان العازف"، و"التثبيت السمعي البصري"، و"الإذاعة"، وعبارة "النقل إلى الجمهور"[1]. كما تبنت نفس مبادئ اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لا سيما مبدأ الأولوية[2]، ومبدأ المعاملة الوطنية[3]، وكذا مبدأ المرونة[4].

ثانيا: حقوق الفنان العازف أو المؤدي المحمية وفقا معاهدة بجين

تضمنت معاهدة بجين تحديد الحقوق التي يتمتع بها الفنان العازف في المجال السمعي البصري، لقاء أدائه وهذا نسبة لأوجه الأداء المثبتة والغير مثبتة، فالأولى يتمتع بمقتضاها المؤدي بجملة من الحقوق المادية وهي: حق النسخ، حق التوزيع، حق التأجير، وحق إتاحة الأداء المثبت. أما بالنسبة لأوجه الأداء الغير مثبت، تضمن المعاهدة للفنان العازف ثلاث أنواع من الحقوق المالية وهي: حق الإذاعة – إلا في حالات إعادة الإذاعة–، حق النقل إلى الجمهور – إلا في الحالات التي يكون فيها الأداء مذاعا–، وحق التثبيت. كما تنص المعاهدة على استئثار الفنان العازف أو المؤدي بالحق في التصريح بإذاعة أوجه أدائه المثبت تثبيتا سمعيا بصريا أو نقله إلى الجمهور. ومع ذلك، يجوز للأطراف المتعاقدة الإخطار بأنها ستطبق عوضا عن الحق في التصريح، الحق في مكافأة عادلة على الانتفاع المباشر أو الغير مباشر بأوجه الأداء المثبتة تثبيتا

---

[1]عرفت الاتفاقية الفنان العازف أو المؤدي من خلال المادة 2 ف. أ:"يقصد بعبارة –فناني الأداء– الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمتلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يؤدون بالتمثيل أو بغيره مصنفات أدبية أو فنية أو أوجه من التعبير الفلكلوري".

[2]تنص المادة 3 من الاتفاقية على أنه: "1–تمنح الأطراف المتعاقدة الحماية الممنوحة بموجب هذه الاتفاقية لفناني الأداء من مواطني سائر الأطراف المتعاقدة.

2–لأغراض تطبيق أحكام هذه المعاهدة، يعامل فنانو الأداء من غير مواطني أحد الأطراف المتعاقدة الذين تكون إقامتهم العادية في أحد هذه الأطراف معاملة مواطني ذلك الطرف المتعاقد".

[3]المادة 4 من الاتفاقية المذكورة أعلاه: "1–يطبق كل طرف متعاقد على مواطني سائر الأطراف المتعاقدة المعاملة التي يطبقها على مواطنيه فيما يتعلق بالحقوق الاستئثارية الممنوحة صراحة في هذه المعاهدة والحق في مكافأة عادلة المنصوص عليها في المادة 11 من هذه المعاهدة،

2–للطرف المتعاقد أن يحد الحماية الممنوحة لمواطني طرف متعاقد آخر بناءا على الفقرة 1، بخصوص الحقوق الممنوحة في المادة 11 (1) و11 (2) من هذه المعاهدة، بالحدود التي يمنح فيها ذلك الطرف المتعاقد الآخر تلك الحقوق لمواطني الطرف المتعاقد الأول وللمدة التي يفعل فيها ذلك،

3–لا يطبق الالتزام المنصوص عليه في الفقرة 1 على الطرف المتعاقد ما دام طرف متعاقد آخر يستفيد من التحفظات المسموح بها بناءا على المادة 11 (3) من هذه المعاهدة ولا يطبق على الطرف المتعاقد ما دام يستفيد من تحفظ من ذلك القبيل".

[4]المادة 17 من إتفاقية بجين:"لا يخضع التمتع بالحقوق المنصوص عليها في هذه المعاهدة أو ممارستها لأي إجراء شكلي".

سمعيا بصريا للإذاعة أو النقل إلى الجمهور. وبالنسبة إلى نقل الحقوق، فتجيز المعاهدة للأطراف المتعاقدة أن تنص في قوانينها الوطنية على أنه إذا وافق المؤدي على تثبيت أدائه في تثبيت سمعي بصري، فإن الحقوق الاستئثارية المنصوص عليها تنتقل إلى منتج التثبيت[1].

أما عن الحقوق المعنوية، فيتمتع الفنان العازف بمقتضى المعاهدة ووفقا لنص المادة 5 منها بالبعض من الحقوق، فله الحق في المطالبة في أن ينسب أداؤه إليه – إلا في الحالات التي يكون فيها الامتناع عن نسبة الأداء تمليه طريقة الانتفاع به–الحق في الاعتراض على كل تحريف أو تشويه، أو أي تعديل آخر لأدائه يضر بسمعته. هذا وتسري مدة حماية الحقوق وفقا لنص المادة 14، خمسين سنة على الأقل يبدأ حسابها من نهاية السنة التي تم فيها تثبيت الأداء[2]. وتماشيا مع التطور التكنولوجي الراهن، ألزمت المعاهدة الأطراف المتعاقدة ولحماية أكبر، أن تنص في قوانينها الداخلية على جزاءات فعالة ضد التآمر على التدابير التكنولوجية التي يستعملها المؤدين بالارتباط بممارسة حقوقهم، وكذلك ضد حذف المعلومات أو تغييرها[3].

ثالثا: فوائد الانضمام أو التصديق على معاهدة بجين

تقتضي معاهدة بجين من الأطراف المتعاقدة تقديم الحماية الكاملة في أراضيها لأصحاب الحقوق من مواطني باقي الدول الأعضاء، وتضمن بالتالي حصول المؤدين والمنتجين المحليين على مكافآت متى تم عرض أفلامهم ومسلسلاتهم التلفزيونية في الخارج. كما تساهم في صون حقوقهم من استعمال أوجه أدائهم دون تصريح في وسائل الإعلام السمعية البصرية خاصة في الآونة الأخيرة أين توسع السوق الرقمي ليشمل قنوات التلفزيون المدفوعة وأقراص الفيديو الرقمية، فضلا عن الأنترنيت بما في ذلك بيئة

---

[1] المواد من 6 إلى 11 من اتفاقية بجين بشأن الأداء السمعي البصري.

[2] تنص المادة 14 من اتفاقية بجين على أنه: "تسري مدة الحماية الممنوحة لفناني الأداء، بناءا على هذه المعاهدة، حتى نهاية مدة خمسين سنة على الأقل، تحسب من نهاية السنة التي تم فيها تثبيت الأداء"، أنظر كذلك، ع. فايد عبد الفتاح فايد، الأطروحة السابقة، ص. 94 وما بعدها.

[3] راجع المادتين 15 و16 من اتفاقية بجين والخاصة بالالتزامات المتعلقة بالتدابير التكنولوجية، والالتزامات المتعلقة بالمعلومات الضرورية لإدارة الحقوق. وهي ذاتها المنصوص عليها في اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي السالفة الذكر.

الهواتف المحمولة. هكذا، ستمتد أوجه حماية الأداء السمعي البصري لتشمل كل هذه التطورات، إذ تضع معاهدة بجين ومعاهدة الويبو الخاصة بالأنترنيت، الأدوات الأساسية لتوزيع المحتوى السمعي البصري توزيعا متوازنا وآمنا وفعالا عبر الشبكة العنكبوتية، بما يزيد من تطوير النطاق العريض وابتكارات تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في مجالات عدة كمنصات الخدمات الرقمية، وتطبيقات المحتوى، ومعايير النقل التكنولوجي. كما تعزز المعاهدة وضع الفنان العازف في دوائر الصناعة السمعية البصرية عن طريق تقديم الحوافز والتعويضات فيما يخص استعمال أوجه الأداء، والارتقاء بوضعه المهني وتحسين ظروف عمله. علاوة على ذلك، تساهم معاهدة بجين في حماية أشكال التعبير الثقافي التقليدي والفلكلور الوطني التي خضعت للدراسة في مختلف منتديات المنظمة العالمية للملكية الفكرية، ومنها لجنة الويبو الحكومية الدولية المعنية بالملكية الفكرية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفولكلور، لكون معاهدة بجين نصت بوضوح على أن المؤدين يشملون الممثلين والمغنين الذين يؤدون أشكال التعبير الفلكلوري[1]. والجدير بالذكر، أنه تم ذحول معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري حيز التنفيذ مؤخرا بتاريخ 28 أبريل 2020 بعد انضمام الدولة الثلاثون (30)[2] "إندونيسيا" بتاريخ 28 يناير 2020[3].

[1] الأحكام والفوائد الرئيسية لمعاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري، وثيقة المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) 2016، ص. 5 وما بعدها.

wipo.int/treaties/fr/ip/beijing

[2] تنص المادة 26 من معاهدة بجين على أنه: "تدخل هذه المعاهدة حيز التنفيذ بعد أن تودع 30 من الأطراف المؤهلة المشار إليها في المادة 23 وثائق تصديقها أو انضمامها بثلاثة أشهر".

[3] M.-P. Gazeau, *Entré en vigueur du traité de Beijing* : « le 28 avril 2020, le traité de Beijing sur –les interprétations et exécutions audiovisuelles- est entré en vigueur. Si cette nouvelle est passée plutôt inaperçue, elle est pourtant d'une importance capitale pour les artistes et exécutants du monde de l'audiovisuel. Ce traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle vient en effet fortement renforcer la protection des droits des artistes et travailleurs de l'audiovisuel ». http://www.artisti.ca. v. aussi, *le 28 avril 2020 – un jour historique pour les artistes interprètes audiovisuels*. *art. pub.* par, La Fédération Internationale des Acteurs « FIA ». http://fia.actors.com

المبحث الثاني: المؤسسات الدولية والهيئات الجهوية المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ودور التحكيم في فض منازعات حقوق الملكية الأدبية والفنية

يتجسد هيكل الإدارة الدولية والجهوية لحقوق المؤدي المعنوية والمادية، في مجموعة من المنظمات الدولية والإقليمية تسهر على حمايتها، وتعمل على مراقبة تطبيق الاتفاقيات الدولية المتعلقة بها. على أنه لا يوجد على المستوى الدولي منظمات تختص فقط بحماية وهيكلة الحقوق المجاورة بما فيها حقوق الفنان العازف، وإنما يعود اختصاص الإدارة الدولية لمنظمات تكفل حماية الملكية الفكرية بشقيها بمعنى الملكية الصناعية والتجارية من جهة، والملكية الأدبية والفنية من جهة أخرى. وتعتبر المنظمة العالمية للملكية الفكرية أهمها، بحيث تعمل على تعميق الفهم الأفضل والانتفاع الاستراتيجي للملكية الفكرية، وتطوير النظام الخاص بحماية الحقوق المجاورة وذلك لمواكبة العصر والتحديات الكبرى للتكنولوجيات الحديثة. وهذا إلى جانب منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم، ومنظمة العمل الدولية، والتي تعتبر الرائدة والسباقة في حماية حقوق الفنان العازف أو المؤدي[1].

وإذا كان المشرع الدولي والوطني قد اهتم بصياغة القواعد الكفيلة بحماية هذا النوع من الحقوق، وإقرار الجزاءات الجنائية والمدنية التي تطبق حال مخالفتها، ولما كانت الدول المتقدمة قادرة على فرض إرادتها، فإنها سعت ولا تزال إلى توحيد القواعد التي تحكم حقوق الملكية الأدبية والفنية، ووسائل حمايتها، والتدابير اللازمة لسرعة الفصل فيما قد يثور بشأنها من نزاعات. وهذا بإقرار جملة من الإجراءات الودية يعتبر التحكيم أهمها[2].

على ضوء ما تقدم سيتطرق هذا المبحث إلى المؤسسات الدولية والهيئات الجهوية الخاصة بحماية حق الفنان العازف أو المؤدي المعنوي (المطلب الأول)، ثم دور التحكيم في فض منازعات الملكية الأدبية والفنية (المطلب الثاني).

---

[1] ع. كحاحلية، المذكرة السابقة، ص. 203.

[2] م. أحمد أبو عمرو، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، مركز العاصي للتحكيم التجاري، تاريخ النشر 17 ماي 2020. http://alassy.net

المطلب الأول: المؤسسات الدولية والهيئات الجهوية المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

تعتبر المنظمات دولية متى كانت تضم أو تسمح بإمكانية انضمام إليها عدد كبير من الدول. وتعد إقليمية، متى كانت تلك المنظمات جزئية ولا تضم في عضويتها إلا عددا محددا من الدول بالنظر إلى وجود رابطة التضامن التي تؤدي إلى محدودية العضوية. سواء كانت هذه الرابطة، جغرافية أو اقتصادية أو أمنية، أو غيرها[1]. وعليه، سنتطرق في هذا المطلب إلى المؤسسات الدولية المعنية بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي (الفرع الأول)، ثم الهيئات الجهوية أو الإقليمية الخاصة بحماية هذا الحق (الفرع الثاني).

الفرع الأول: المؤسسات الدولية المكلفة بحماية حق الفنان العازف أو المؤدي المعنوي

تتلخص المؤسسات الدولية التي تعني بحقوق الفنان العازف المعنوية والمادية في منظمات دولية جاءت لحماية الملكية الفكرية بصفة مباشرة وهي المنظمة العالمية للملكية الفكرية، أو بصفة غير مباشرة، كما هو الأمر بالنسبة لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم ومنظمة العمل الدولية[2].

أولا: أجهزة المنظمة العالمية للملكية الفكرية وخصائصها

تعتبر المنظمة العالمية للملكية الفكرية منظمة دولية حكومية وإحدى الوكالات المتخصصة التابعة للأمم المتحدة[3]، تأسست بموجب اتفاقية ستوكهولم بتاريخ 14 جويلية 1967، ودخلت حيز التنفيذ سنة 1970 وعدلت بتاريخ 28 سبتمبر 1979[4]. يرمز لها

---

[1] م. سلامة، المنظمات الدولية المعاصرة، دار الهدى للمطبوعات، الإسكندرية2002، ص. 272.

[2] د. ليبزيك، ترجمة، م. حسام لطفي، المرجع السابق، ص. 518.

[3] ن. بابا حامد، المذكرة السابقة، ص. 128.

[4] تنص ديباجة اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية على: "إن الأطراف المتعاقدة،

رغبة منها في الإسهام في تفاهم وتعاون أفضل بين الدول لمنفعتها المشتركة على أساس احترام سيادتها والمساواة بينها،

ورغبة منها في دعم حماية الملكية الفكرية في جميع أنحاء العالم بهدف تشجيع النشاط الابتكاري،

ورغبة منها في تطوير ورفع كفاءة إدارة الاتحادات المنشأة في مجالات حماية الملكية الصناعية وحماية المصنفات الأدبية والفنية، مع الاحترام الكامل لاستقلال كل اتحاد منها،

بمصطلح الويبو WIPO وهو اختصار لتسميتها باللغة الإنجليزية[1]، و OMPI وهو مختصر للأحرف الأولى للمنظمة باللغتين الفرنسية والإسبانية[2]. وقد بلغ عدد الدول الأعضاء فيها إلى غاية 15 سبتمبر 2020، 193 دولة[3]. وتتخذ بجنيف مقرا لها[4]. ولقد انضمت الجزائر إلى اتفاقية إنشاء هذه المنظمة سنة 1975[5]، وتعمل جاهدا مند ذلك التاريخ على المصادقة والانضمام إلى الكثير من الاتفاقيات الدولية المبرمة في إطارها، سواء تعلق الأمر بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أو باقي حقوق الملكية الفكرية[6].

1-أجهزة المنظمة العالمية للملكية الفكرية

تضم المنظمة العالمية للملكية الفكرية هيكلا إداريا يتكون من أربع أجهزة رئيسية وهي: الجمعية العامة، مؤتمر المنظمة، لجنة التنسيق، والمكتب الدولي[7].

- **الجمعية العامة:** تتشكل الجمعية العامة للمنظمة من جميع الدول الأطراف في الاتفاقية الدولية للملكية الفكرية الأعضاء في الاتحاد، ولا يجوز أن يكون لحكومة الدولة إلا عضو واحد يعاونه نواب ومستشارون[8]. وتجتمع الجمعية العامة كل ثلاث سنوات في دورة عادية بدعوى من المدير العام، ويمكن أن تجتمع بناءا على طلب لجنة التنسيق، أو بناءا على طلب ربع عدد الدول الأعضاء فيها في دورات غير عادية وذلك بدعوى من المدير العام، هذا وتعقد جميع اجتماعاتها بمقر المنظمة[9]. وللجمعية العامة أن تتخذ

قد اتفقت على ما يلي:

المادة 1: تنشأ بمقتضى هذه الاتفاقية المنظمة العالمية للملكية الفكرية". أنظر أيضا، ف. زراوي صالح، المرجع السابق، رقم 478، ص. 527.

[1]World Intellectual Property Organisation.

[2]Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

[3]Parties contractantes des traités administrés par l'OMPI. http://wipo.int/members/en

[4]راجع المادة 10 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية السالفة الذكر.

[5]الأمر رقم 75-2 مكرر المؤرخ في 9 يناير 1975، المتضمن المصادقة على اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية، ج. ر. 14 فبراير 1975، ع. 13، ص. 198.

[6]م. إبراهيم الصايغ، دور المنظمة العالمية للملكية الفكرية في حماية الملكية الفكرية، مذكرة من أجل نيل شهادة الماجستير في القانون الدولي والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر 1، كلية الحقوق، 2012/2011، ص. 5.

[7]ف. إدريس، المرجع السابق، ص. 64.

[8]المادة 6 ف. 1 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر.

[9]المادة 6 ف. 4 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر

قراراتها إذا كان عدد الدول الممثلة في أي دورة يقل على النصف ولكن يساوي ثلث الدول الأعضاء فيها أو يزيد بغض النظر عن النصاب القانوني الذي يتكون من نصف الدول الأطراف في الجمعية. أما بالنسبة لاعتماد اتفاقاتها مع الأمم المتحدة، فيتطلب ذلك الحصول على موافقة تسعة أعشار (10/9) الأصوات المشاركة في الاقتراع[1].

وعن الصلاحيات المنوطة لها، فهي متعددة أهمها: سلطة تعيين المدير العام للمنظمة، سلطة النظر في التقارير التي يُعدها، صلاحية تقديم التوجيهات اللازمة، وغيرها من السلطات المحددة في الاتفاقية[2].

– **مؤتمر المنظمة العالمية للملكية الفكرية:** يعتبر المؤتمر جمعية عامة ثانية تتميز بكونها تتشكل من الدول الأطراف في الاتفاقية دون اشتراط العضوية في أحد الاتحادات كما هو شأن الجمعية العامة[3]. هذا ويمثل كل دولة عضو مندوب واحد، ويجتمع المؤتمر بنفس الطريقة التي تجتمع بمقتضاها الجمعية العامة، على أن اجتماعه في دورات غير عادية يكون بناءا على طلب المدير العام أو أغلبية الدول الأعضاء[4]. وللمؤتمر صلاحية مناقشة كل المواضيع المتعلقة بالحقوق المجاورة والملكية الفكرية عموما، وله في ذلك اتخاذ توصيات تتعلق بتلك المواضيع مع مراعاة صلاحيات باقي أجهزة المنظمة، ووضع برنامج للمساعدة القانونية الفنية[5].

– **لجنة تنسيق المنظمة العالمية للملكية الفكرية:** تتكون من الدول الأطراف في الاتفاقية ويمثل كل دولة مندوب واحد[6]. ومن صلاحياتها تقديم الاستشارة للجمعية العامة وللمدير العام وللمؤتمر حول الشؤون الإدارية والمالية، كما تقوم اللجنة بإعداد مشروع

---

[1] المادة 6 ف. 3 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر

[2] المادة 6 ف. 2 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر

[3] قارن بين المادة 6 ف. 1 (أ) السالفة الذكر: "تشكل جمعية عامة تتكون من الدول الأطراف في هذه الاتفاقية الأعضاء في أي من الاتحادات". والمادة 7 ف. 1 (أ) من الاتفاقية والتي تنص: "يشكل مؤتمر يتكون من الدول الأطراف في هذه الاتفاقية سواء كانت أعضاء في أي من الاتحادات أم لم تكن".

[4] المادة 7 ف. 3 و4 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر.

[5] المادة 7 ف. 2 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر.

[6] المادة 8 ف. 1 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر.

جدول أعمال الجمعية والمؤتمر أيضا وكذلك وضع الميزانية الخاصة به[1]. كما تتخذ اللجنة قراراتها بالأغلبية البسيطة باكتمال النصاب القانوني المحدد إليها بنصف عدد أعضاء لجنة التنسيق[2].

– **المكتب الدولي:** يعتبر بمثابة سكرتاريا المنظمة، يديره مدير عام يعين من طرف الجمعية العامة لمدة لا تتجاوز 6 سنوات على أنه يجوز تعيينه لمدة محددة. وتبعا لذلك يقدم تقارير لها ويعمل وفقا لتوجيهاتها فيما يتعلق بالمسائل والشؤون الداخلية والخارجية للمنظمة[3].

2-اختصاصات المنظمة العالمية للملكية الفكرية

تهدف المنظمة العالمية للملكية الفكرية إلى دعم حماية حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة في كل أنحاء العالم من خلال تعاون الدول مع بعضها البعض، وأيضا بالتنسيق مع منظمات دولية أخرى متى اقتضت الضرورة[4]. ولتحقيق ذلك، تعمل الويبو على تشجيع الدول على إبرام المزيد من الاتفاقيات الدولية لتحقيق المزيد من الحماية. وهذا إلى جانب تحديث القوانين الوطنية لمواكبة التطورات التكنولوجية، كما تصبو إلى ضمان التعاون التقني والإداري مع الدول النامية. تبعا لذلك للمنظمة دور جد فعال ومهم في توفير حماية ناجعة وفعالة للمؤدين كما أنها تعمل على دعم واحترام النصوص والاتفاقيات الكفيلة بحقوقهم[5].

تجدر الإشارة إلى أن عمل المنظمة العالمية للملكية الفكرية لابد أن يتم إنجازه في إطار منظم وببرنامج معين، وهو ما يعكس كثرة البرامج المعتمدة في مجال الملكية الأدبية والفنية وسط تطور عدة مفاهيم علمية وتكنولوجية. وعلى هذا الأساس أنشأت ما يسمى بـ "أكاديمية الويبو" من أجل بنية تحتية تعليمية وتدريبية مقررة بشأن حقوق المؤلف

---

[1] المادة 8 ف. 3 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر

[2] المادة 8 ف. 4، 5 و6 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر

[3] المادة 9 ف. من 1 إلى 8 من اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية. السالفة الذكر

[4] خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 334.

[5] راجع المادة 3 والمادة 4 من الاتفاقية المذكورة أعلاه.

والحقوق المجاورة، وهذا دعما لمبادرات السياسة العامة للنهوض بالإبداع والابتكار، حيث تنظم هذه الأكاديمية لفائدة المسؤولين الحكوميين وأصحاب المصالح والمختصين من قضاة ومحامين برامج تعليمية ترمي إلى تعزيز معارفهم في مجال إدارة شؤون حق المؤلف والحقوق المجاورة[1].

ثانيا: دور منظمة الأمم المتحدة للتربية، الثقافة والعلوم في حماية الفنان العازف أو المؤدي

تأسست منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم بتاريخ 16 نوفمبر 1945[2]، بناءا على اقتراح من مؤتمر وزراء الحلفاء للتربية الذي عُقد في لندن، أي فور انتهاء الحرب العالمية الثانية. وكان لمنظمة اليونسكو خلال السنوات الأولى لنشأتها، دور فعال في الإسهام في إعادة بناء المدارس والمكتبات والمتاحف التي دُمرت إبّان الحرب العالمية الثانية، فكانت بمثابة ملتقى فكري لتبادل الأفكار والمعارف العلمية. وتعد هذه المنظمة من المنظمات الدولية التي أسهمت في حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة على المستوى الدولي من خلال جهودها المنفردة، و/أو بالتعاون مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية وغيرها من المؤسسات الدولية والإقليمية التي تعمل في هذا المجال[3]. يقع مقرها بباريس، وقد بلغ عدد أعضاؤها إلى غاية سنة 2020، 193 دولة[4]. هذا، وتضم منظمة اليونسكو هيئات ذات طابع إداري تسهر على السير الحسن لها، على رأسها المؤتمر العام والمجلس التنفيذي[5]. يتألف المؤتمر العام من ممثلي الدول الأعضاء في المنظمة، ويتمحور دوره في تحديد سياستها والمنهج العام من خلال دراسة واعتماد البرامج والميزانية، ووضع وثائق تقنية دولية، واتخاذ جملة من القرارات بشأن مواضيع هامة ترتبط بشؤون المنظمة وعملها. أما المجلس التنفيذي فهو بمثابة مجلس إدارة المنظمة، يحدد

---

[1] ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 58. أنظر أيضا، http://www.wipo.int/reference/ar

[2] L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la Science et la Culture. En anglais, United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO). fr.wikipedia.org

[3] ن. جبران خليل، الأطروحة السابقة، ص. 106.

[4] انضمت الجزائر لليونسكو بتاريخ 15 أكتوبر 1962، للمزيد من المعلومات أنظر، ar.unesco.org/countries/ljzyr

[5] إ. بريشي، الأطروحة السابقة، ص. 248.

جدول أعمال المؤتمر العام، ويسهر على تنفيذ قراراته، والذي بدوره (أي المؤتمر العام) يقوم بانتخاب أعضائه والبالغ عددهم 58 عضو، أين يراعي في اختيارهم عنصر تنوع الثقافات والأصول الجغرافية. هذا إلى جانب الأمانة العامة والتي تتكون من المدير العام وعدد من الموظفين[1].

ساهمت اليونسكو في دعم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة من خلال العديد من الاتفاقيات الدولية بالتعاون مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية على رأسها اتفاقية روما التي كفلت حماية الفنان العازف[2]، ولا زالت تقوم ببرامج تعاون مع الويبو على شكل لجان متابعة في مجال الحقوق الأدبية والفنية وذلك، بدراسة المشاكل الخاصة بالجوانب القانونية والعلمية، واقتراح الأحكام لبعض القوانين النموذجية المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة على شكل توصيات للدول الأعضاء من أجل تطوير تشريعاتها الداخلية في هذا الشأن. كما تقوم وبمناسبة اليوم العالمي للكتاب وحقوق المؤلف والذي يعتبر أحد أهم أنشطتها على تشجيع التأليف والترجمة في هذا المجال[3]. بالإضافة إلى جهودها ومساعيها الواسعة من أجل تيسير انتفاع الدول النامية، وهذا، بتسهيل عمليات النقل والترجمة لتحفيز الدول إلى الانضمام والمصادقة على الاتفاقيات الدولية المعنية بذلك[4].

كما تقوم منظمة اليونسكو بمكافحة جرائم القرصنة الفكرية، من خلال تشجيع احترام حقوق المؤلف والحقوق المجاورة ومعارضة عمليات القرصنة حتى تتحقق التنمية

---

[1] ar.unesco.org/about-us/governance

[2] د. ليبزيك، ترجمة: محمد حسام لطفي، المرجع السابق، ص. 520: "وقد تم تحت رعاية اليونسكو كذلك اعتماد الاتفاقيات الدولية التالية بخصوص حقوق المؤلف والحقوق المجاورة: اتفاقية روما لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة لسنة 1961، والتي تشترك اليونسكو في إدارتها مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو)، ومع منظمة العمل الدولية (الآيلو)"

[3] للعلم، تحتفل المنظمة العالمية للتربية، والثقافة والعلوم باليوم العالمي للكتاب وحقوق المؤلف في الـ 23 أبريل من كل سنة وتختار عاصمة دولة معينة لتكون عاصمة عالمية للكتاب، وقد وقع الاختيار على كوالالمبور (ماليزيا) لتكون كذلك سنة 2020. http:// fr.unesco.org/capitale-mondiale-du-live

[4] أطلقت اليونسكو في 22 أبريل 2020 بمناسبة اليوم العالمي للفن الذي يوافق 15 أبريل من كل سنة، حركة عالمية هي "حركة صمود الفن (ResiliArt) ". وبدأتها بنقاش إلكتروني افتتاحي بالشراكة مع الاتحاد الدولي لجمعيات المؤلفين والملحنين(CISAC) ، وكانت صحيفة الفن (The Art Newspaper) بنسختها الفرنسية الشريكة الإعلامية لهذه الفعالية. وقد أثير موضوع تدهور أوضاع الفنان العازف كأحد الشواغل الرئيسية، حيث أشار –جان ميشال جار– الملحن وفنان الأداء ورئيس الاتحاد الدولي لجمعيات المؤلفين والملحنين وسفير اليونسكو للنوايا الحسنة، إلى أن "الوضع يهدد بتعرض أجيال مبدعين إلى الفقر". وشدد الحوار على فكرة أن الثقافة والإبداع ليسا من الكماليات وإنما هما ضروريان لبقاء المجتمعات. ar.unesco.org/news

التربوية والفنية[1]. والجدير بالذكر أن المنظمة عرفت جريمة التقليد بأنها "عمليات قرصنة وهي استنساخ دون ترخيص لمادة مسجلة وبيعها خفية"[2]. ومما يزيد في دور ومحورية المنظمة في دعم المؤدين وباقي أصحاب الحقوق المجاورة على غرار المؤلف، هو إنشاء صندوق دولي والذي انبثق عنه جهاز فرعي هو لجنة الصندوق الدولي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة يتجسد دوره في مساعدة البلدان النامية للانتفاع بالمعرفة العالمية وتنمية ثقافاتها الوطنية مع تعزيز الحماية الدولية للملكية الأدبية والفنية على العموم[3].

ثالثا: دور منظمة العمل الدولية في حماية الفنان العازف أو المؤدي

تعد منظمة العمل الدولية[4] أول هيئة دولية حكومية يتوجه إليها الفنانين العازفين من أجل المطالبة بدراسة موضوع حقوقهم، والسعي لإيجاد حل للوضع المقلق المتعلق بالبطالة الناجمة عن التطور السريع للتسجيلات السمعية والإذاعة منذ الأعوام الأولى للقرن العشرين، وهو الوضع الذي غير ظروف حياة المؤدين بصورة كاملة. ومنذ اللحظة الأولى لهذا النداء الصادر سنة 1926 عن مؤتمر الاتحاد الدولي للموسيقيين وإلى غاية سنة 1961 عند إبرام اتفاقية روما، أخذت منظمة العمل الدولية مهمة الدفاع عن حقوق الفنانين على أساس استناده إلى قانون العمل وأن الأداء يمثل في المقام الأول تجسيدا لعمل المؤدين الذين يحق لهم المطالبة بكامل قيمته المالية[5]. تبعا لذلك عقد مجلس إدارة المنظمة اجتماعا ثلاثي الأطراف حول ظروف تشغيل الفنانين وعملهم من 5 إلى 13 ماي 1992، أين أعدت المنظمة بشأن هذا الاجتماع تقريرا مهما ليكون أساسا للمناقشات، تضمن مشاكل عمل هذه الفئة والبطالة، علاقات العمل وتحديد ظروف التشغيل، وساعات العمل والأجور، وحقوق المؤدين بالنسبة للاستخدامات الثانوية لعروضهم، والضمان الاجتماعي وغيرها. غير أن المنظمة، وإن كانت الرائدة في تكريس حماية فعالة

---

[1]V. Actes de la conférence générale 21e session, Belgrade du 23 sep. au 28 oct. 1980 concernant le statut des artistes, pp. 158 et s. unesdoc.unesco.org/ark

[2]ع. مبروك النجار، المرجع السابق، ص. 40.

[3]ن. كنعان، المرجع السابق، ص. 52. و د. ليبزيك، المرجع السابق، ص. 522.

[4]L'Organisation Internationale du Travail (OIT), ou International Labour Organization (ILO), est depuis 1946 une agence spécialisée de l'ONU. fr.wikipedia.org

[5]للمزيد من التفصيل، أنظر أعلاه –المقدمة–، والخاصة بالتطور التاريخي لحماية الحق المجاور للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية.

لهذه الفئة، فإن مطالبها كانت في الأساس مادية محضة دون المطالب المعنوية التي لم تعنيها بنفس الحماية[1].

الفرع الثاني: دور الهيئات الجهوية في حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي

إلى جانب المنظمات الدولية التي اهتمت بهيكلة الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية حقوق الفنان العازف المعنوية والمادية، والسهر على تنفيذ أحكامها في التشريعات الداخلية للدول، تختص الهيئات الجهوية بدورها وتماشيا مع التطورات الراهنة في حماية الملكية الأدبية والفنية خاصة بالنسبة للدول النامية، من خلال منظمات إقليمية أهمها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والتي ساهمت في حماية فعالة للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، والمنظمة الإفريقية للملكية الفكرية كأحد أهم المؤسسات الإقليمية المتخصصة في حمايتها في إفريقيا.

أولا: دور المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في حماية الفنان العازف

هي إحدى منظمات جامعة الدول العربية، يطلق عليها اسم "الأليسكو"[2]، تم تأسيسها بتاريخ 25 جويلية 1970[3]، يقع مقرها بتونس، وتضم في عضويتها 22 دولة عربية بما فيها الجزائر[4]، تعني هذه المنظمة بتطوير وتنسيق الأنشطة المتعلقة بمجالات التربية والثقافة والعلوم على مستوى الوطن العربي[5]. يترأسها مدير عام، ويتألف الهيكل التنظيمي لها من المؤتمر العام والمجلس التنفيذي، بالإضافة إلى خمس إدارات، ويتبع المنظمة خمسة معاهد ومكاتب إقليمية[6]. تمارس "الأليسكو" صلاحياتها واختصاصاتها من

---

[1] د. ليبزيك، المرجع السابق، ص. 528.

[2] Arab league educational cultural and scientific organization (ALESCO).

أنشأت منظمة الأليسكو بموجب المادة 3 من ميثاق الوحدة الثقافية العربية ودستور المنظمة جاء فيها: "توافق الدول الأعضاء على تطوير الأجهزة الثقافية بجامعة الدول العربية (الإدارة الثقافية ومعهد المخطوطات العربية ومعهد الدراسات العالية) إلى منظمة واحدة تشملها جميعا في نطاق جامعة الدول العربية تسمى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وفقا للدستور الذي يقره مجلس الجامعة بناءا على مقترحات المؤتمر الثاني لوزراء المعارف والتربية والتعليم لتتولى هذه المنظمة تنظيم الجهود المشتركة التي تقوم بها الدول الأعضاء في سبيل تحقيق هذا الميثاق وفقا لدستورها".

[4] وقعت الجزائر على ميثاق الوحدة الثقافية العربية وانظمت مباشرة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الأليسكو) يوم الإعلان الرسمي عن قيامها بالقاهرة بتاريخ 25 جويلية 1970.

[5] ج. هارون، المرجع السابق، ص. 207.

[6] www.marefa.org

خلال لجنة خاصة للإشراف على إدارة وتنفيذ مختلف الاتفاقيات يطلق عليها تسمية "اللجنة الدائمة لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة"، تعمل على السهر على حفظ وحماية حقوق الفنان العازف أو المؤدي وباقي أصحاب الحقوق المجاورة العرب وإيجاد الوسائل الكفيلة بذلك. كما تقوم بالنظر في القضايا المتعلقة بهذه الفئة، والعمل على توثيق العلاقة بين المنظمة وباقي الجهات المختصة بحماية الحقوق المجاورة في البلاد العربية[1]. والتنسيق مع المنظمات الدولية المخصصة في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة كمنظمتي الويبو واليونسكو في سبيل حماية حقوق الفنان العازف العربي على المستوى الدولي، وسد الفجوة التقنية والرقمية بين الدول العربية والمتقدمة. ولا بأس أن نذكر أحدث النشاطات التي قامت بها هذه المنظمة لتعزيز التعاون بين الأقطار العربية لحماية الحقوق المجاورة من خلال إنجاز التشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وإقراره سنة 1998 بالشارقة[2].

ثانيا: دور **المنظمة الإفريقية للملكية الفكرية في حماية الفنان العازف**

تعتبر هذه المنظمة صورة من صور المؤسسات الإقليمية المعنية بحماية الملكية الفكرية التابعة للاتحاد الإفريقي. يطلق عليها اسم OAPI اختصارا لتسميتها باللغة الفرنسية[3]، وقد أنشأت بموجب اتفاق بانغي (Bangui) في 2 مارس 1977[4]، والذي عُدل لاحقا بتاريخ 24 فبراير 1999، ثم في 2002 إلى غاية 14 ديسمبر 2015، ودخل هذا الاتفاق حيز التنفيذ مؤخرا بتاريخ 14 نوفمبر 2020 [5]. تتمثل مهام هذه الأداة القارية الجديدة في بذل جهود للتوعية في مسائل الاستثمار في الحقوق المجاورة والمحافظة عليها

[1] wipo.int/meetings/ar/topic_bodies.jsp

[2] ن. خليل جبران، الأطروحة السابقة، ص. 107.

[3] Organisation africaine de la propriété intellectuelle. Fr.wikipedia.org>wiki>organisation_africaine_de_la_propriété_intellectuelle

[4] Art. 1 de l'Accord portant révision de l'Accord de Bangui : « Les termes suivants ont les significations indiquée ci-après :

(Accord de Bangui) signifie l'Accord relatif à la création d'une organisation africaine de la propriété intellectuelle conclu à Bangui de 2 mars 1977, et toutes ces annexes … »

[5] www.oapi.int.

في سائر البلدان الأعضاء[1]، والتشجيع على بناء مجتمع مبدع وعلى درجة عالية من التدريب والارتقاء، وذلك بتطوير المعارف التقليدية والمظاهر الفلكلورية بينها. وتعزيز قدرات الحماية لمنفذي وممثلي الأداءات الفلكلورية بالغناء والرقص ومختلف النشاطات الشعبية[2]. وهذه المنظمة، وإن كفلت حماية قانونية للفنان المؤدي إلا أنها اكتفت بتنظيم الحقوق المالية[3] له دون حقوقه المعنوية التي وعلى عكس المؤلف لم تنص عليها بالنسبة للمؤدي[4].

المطلب الثاني: ماهية التحكيم ودوره في فض منازعات الملكية الأدبية والفنية

إن فعالية النصوص الحمائية للحقوق بصفة عامة مرهونة بوجود نظام قضائي ترعاه الدولة يحقق العدل بين المواطنين، فإذا لم يكفل هذا النظام الغاية المرجوة منه، فإن

---

[1]V. art. 2 al. 1 (b) et (e) de l'Accord : «*1- L'Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle, créé par l'Accord de Bangui du 2 mars 1977, est chargée :*

b) de contribuer à la promotion de la protection de la propriété littéraire et artistique en tant qu'expression des valeurs culturelles et sociales.

e) de promouvoir le développement économique des Etats membres au moyen notamment d'une protection efficace de la propriété intellectuelle et des droits connexes ».

[2] Art. 1 (b) de l'Annexe 7 sur la propriété littéraire et artistique de l'Accord de Bangui : « *Le régime commun prévu par la présente annexe couvre :*

b) la protection des droits des artistes, interprètes ou exécutants, des producteurs des phonogrammes et des organes de rediffusion (droits voisins) ». V. aussi art. 46 (1) de la présente annexe portant la définition des artistes interprètes : « *Les artistes interprètes ou exécutants sont les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs, et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques ou des expressions de Folklore* ». et art. 47 de la même annexe : « 1-l*es dispositions de la présente partie de l'annexe s'appliquent :*

a. aux interprétations et exécutions lorsque ;

-l'artiste-interprète ou exécutant est ressortissant de l'un des Etats membres de l'Organisation,

-l'interprétation ou l'exécution a eu lieu sur le territoire de l'un des Etats membres de l'Organisation,

-l'interprétation ou l'exécution qui n'a pas été fixée dans un phonogramme et incorporée dans une émission de rediffusion protégée aux termes de la présente partie de l'annexe ».

[3]V. art. 48 de l'annexe 7 de l'Accord de Bangui.

[4] V. art. 8 de la présente annexe concernant la protection des droits moraux de l'auteur.

اللجوء إلى العدالة الخاصة سيكون السبيل الأمثل أمام الأفراد للمطالبة بحماية هذا الحق[1].

الفرع الأول: تعريف التحكيم وأنواعه

أضحى التحكيم من أهم الوسائل البديلة لحل المنازعات عبر العالم، نظرا لسرعته في التوصل لحكم تحكيمي نهائي يقضي على الخصومات ويرد الحقوق لأصحابها، بعيدا عن الإجراءات القضائية التي تتصف عموما بطول مدتها الزمنية وارتفاع تكاليفها المادية[2]. فالتحكيم إذن مبناه ومصدره الاتفاق الذي يحدد طرفاه نطاق الحقوق المتنازع عليها بما تنصرف إليه إرادتهم وبما يرغبون في عرضه على هيئة التحكيم. كما يتحدد من ناحية أخرى بما نص عليه القانون من أنه لا يجوز التحكيم إلا في المسائل الإدارية والمدنية، أي عدم جواز اللجوء إليه في المسائل الجنائية[3].

يتنوع التحكيم إلى تحكيم اختياري وتحكيم إجباري، تحكيم دولي وتحكيم داخلي، تحكيم حر وتحكيم مؤسساتي، إلى جانب التحكيم وفقا لقواعد العدل والإنصاف أين يفوض الأطراف المحكمين الفصل في النزاع وفقا لقواعد العدالة[4]. أما التحكيم الاختياري، فهو الذي يتفق عليه الأطراف بإرادتهم الحرة وهو الأصل في التحكيم. وترتيبا على ذلك، يمكن تصور وجود تحكيم اتفاقي في كل المجالات القانونية إلا ما استثني بنص[5]، والتحكيم الإجباري فيقصد به التحكيم الذي يفرضه المشرع بقوة القانون ويصدر بشأنه نص وذلك في مسائل محددة على سبيل الحصر، ونخص بالذكر النزاعات الخاصة بالدولة. ويعرف

---

[1] ع. عبد الفتاح فايد، المرجع السابق، ص. 184: "التحكيم هو طريق استثنائي لفض المنازعات قوامه الخروج عن طرق التقاضي العادية، فهو قضاء خاص يجيزه القانون، ويستند على إرادة الأطراف، ويختص بحسم النزاع المحتمل أو الواقع فعلا وذلك بواسطة خبراء مختصين".

[2] المادة 1006 ف. 1 ق. إ. م. إ.: "...لا يجوز التحكيم في المسائل المتعلقة بالنظام العام أو حالة الأشخاص وأهليتهم"، ولما كانت المسائل الجنائية من النظام العام فهي غير قابلة للتحكيم، أنظر أيضا، ب. سراغني، التحكيم في القانون الجزائري، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية. ع. 29 ديسمبر 2017 –السنة التاسعة–، ص. 212.

[3] ح. البدراوي، التحكيم والملكية الفكرية، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية لأعضاء هيئة التدريس وطلاب الحقوق في الجامعة الأردنية، عمان من 6 إلى 8 أبريل 2004، ص. 2 وما بعدها.

[4] م. خليل، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون، جامعة جيلالي اليابس–سيدي بلعباس–، كلية الحقوق والعلوم السياسة، 2016/2015، ص. 38 وما بعدها.

[5] ن. ونوغي، منازعات الملكية الفكرية وطرق تسويتها، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور الجلفة، ع. 6، ص. 206.

التحكيم الداخلي أو الوطني بأنه التحكيم الذي صدر في إقليم الدولة بغض النظر عن القانون المطبق على التحكيم. أما التحكيم الخارجي، فهو الذي يكون موضوع نزاعه متعلق بالتجارة الدولية. وبالنسبة للتحكيم المؤسساتي، فهو التحكيم الذي تقوم على إدارته والإشراف عليه مؤسسة خاصة تسمى "محاكم التحكيم"، على مثال غرفة التجارة الدولية بباريس، والجمعية الأمريكية للتحكيم، والمركز الدولي لتسوية منازعات الاستثمار[1]. ويتم التحكيم بناءا على لائحة التحكيم والتي تحدد كيفية اختيار المحكمين، وسير الإجراءات أمامهم، ومدى سلطتهم عند النظر في النزاع والفصل فيه. ويقصد بالتحكيم الحر، التحكيم الذي يتفق فيه الأطراف على كل خطوات التحكيم، فهم الذين يتولون اختيار المحكم الذي يفصل في النزاع أو يضعون على الأقل أسس اختياره. كما يتولى الأطراف تحديد الإجراءات الواجبة الإتباع والقانون الواجب التطبيق أو يفوضون المحكم لذلك. كل هذا دون اللجوء إلى مركز أو مؤسسة خاصة بذلك[2].

الفرع الثاني: دور التحكيم في فض منازعات الملكية الأدبية والفنية

على الرغم من تسخير المشرع لقواعد وإجراءات قانونية لفض المنازعات القضائية الخاصة بالملكية الأدبية والفنية بنوع من الإحكام، فإنه لم يكن من مفر من التوجه نحو الحلول الغير قضائية والتي تضمن نوعا من السلمية والاستقرار في المعاملات[3]. كما أن توسع ميدان المبادلات التجارية الدولية المنصبة على الملكية الفكرية وانطوائه على مصالح مادية ضخمة من جهة، واتساع إقبال عالم الاستثمار على التحكيم الدولي، الذي لم يعد طريقة تحتاج إلى وصف مزاياه بل ضرورة يفرضها واقع التجارة الدولية من جهة أخرى، فهو يخدم بشكل كبير نزاعات الملكية الأدبية والفنية وعلى حد سواء الملكية الصناعية والتجارية. فيتلاءم التحكيم مع طبيعتها الخاصة التي تحتاج أكثر من غيرها إلى السرية لما تنطوي عليه من معلومات وإضافات، ولما قد تتعرض إليه من تقليد أو قرصنة إذا تم الكشف عنها في وقت غير ملائم[4]. وأيضا من ناحية السرعة، فالتطورات

---

[1] ع. فايد عبد الفتاح، الأطروحة السابقة، ص. 202.

[2] ع. المنشاوي، المقال السابق، ص. 184.

[3] ك. بلقاسمي، المذكرة السابقة، ص. 119.

[4] ر. أبو زيد، الأسس العامة في التحكيم التجاري الدولي، دار الفكر العربي، القاهرة 1981، ص. 8.

التكنولوجية الحديثة والتقنيات المتقدمة جعلت العالم الحديث عرضة لتغييرات جذرية وبشكل سريع، الأمر الذي يدفع بالمبدعين إلى البحث على أسرع وسيلة لفض نزاعاتهم وهو ما يوفره اللجوء إلى التحكيم[1]. بالإضافة لما يوفره هذا الإجراء بالنسبة لاختصاص المحكمين في مسائل الملكية الأدبية والفنية والتي تحتاج في الحقيقة إلى قدر من التمكن وإلى خبراء مختصين في هذا المجال[2].

هكذا، وأمام أهمية التحكيم، صنعت منظمة الملكية الفكرية الويبو الحدث باستحداث مركز التحكيم والوساطة سنة 1993 من طرف الجمعية العامة للمنظمة، وبدأ العمل به في أكتوبر 1994، مشكلا أحد الوحدات الإدارية للمكتب الدولي[3]. والملاحظ، أن تسليم منظمة الويبو باختصاصها في منازعات الملكية الفكرية بما في ذلك الملكية الأدبية والفنية لا يعني دخولها ميدان التحكيم دون البحث عن قابلية النزاع للتحكيم فيه، حتى لا يكون القرار التحكيمي الصادر بشأن هذا النزاع عرضة لعدم الاعتراف والتنفيذ وفقا للمادة الخامسة من اتفاقية نيويورك بشأن الاعتراف وتنفيذ القرارات التحكيمية الأجنبية[4].

والمعلوم أنه وبصدور القرار التحكمي تترتب جملة من الآثار بالنسبة لأطراف الخصومة تتمثل في:

1-**الإلتزام بتنفيذ القرار التحكيمي:** إن النص على الالتزام بتنفيذ القرار التحكيمي يعطي للأطراف ضمانا للتوصل إلى حل النزاع عمليا، حيث أن عدم التنفيذ ليس مشجعا للجوء إلى التحكيم، ويضعف الثقة في جدوى هذه الوسيلة. لذلك، فإن مركز الويبو اتبع السبيل العام المتبنى من قبل الأنظمة التحكيمية بإدراجه هذه الإلزامية في نصوصه والتي تقترن بعدم التماطل في التنفيذ، ولم يكتف بالنية الحسنة للأطراف التي تقتضي أن توجههم إلى التحكيم بمحض إرادتهم يؤدي حتما إلى تنفيذ القرار طواعيتا[5].

---

[1] ن. بابا حامد، المذكرة السابقة، ص. 134 وما بعدها.

[2] أ. إسماعيل العمري، التحكيم والملكية الفكرية، مجلة دنيا الوطن، 27 جويلية 2009، ص. 2.

[3] خ. يحيى باي، الأطروحة السابقة، ص. 337.

[4] تنص المادة 5 من اتفاقية الاعتراف بقرارات التحكيم الأجنبية وتنفيذها (نيويورك 20 ماي إلى 14 جوان 1958) على: "1-لا يجوز رفض الاعتراف بالقرار وتنفيذه، بناءا على طلب الطرف المحتج ضده بهذا القرار، إلا إذا قدم ذلك الطرف إلى السلطة المختصة التي يطلب إليها الاعتراف والتنفيذ ما يثبت:.....".

[5] ح. البدراوي، المقال السابق، ص. 3 وما بعدها.

2-**الإلتزام بعدم الطعن:** بناءا على ذلك يلتزم الأطراف بعدم رفع أي نوع من أنواع الطعون خارج الحدود التي يحددها القانون الواجب التطبيق، بحيث يقوي هذا الالتزام من فعالية القرار التحكيمي، إذ أنه يضيق الطعن إلى أدنى الحدود الممكنة.

3-**تمتع القرار بحجية الشيء المقضي فيه:** ومفاد ذلك عدم إمكانية عرض نفس النزاع وبين نفس الأطراف على التحكيم مرة أخرى[1].

تبعا لذلك، ما مدى قابلية نزاعات الملكية الأدبية والفنية للتحكيم في القانون الجزائري؟

نظم المشرع الجزائري حقوق الملكية الأدبية والفنية من خلال الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة السالف الذكر وحدد لأصحابها حقوقا معنوية وأخرى مادية. والملاحظ، من خلال استقراء أحكامه القانونية عدم النص على إمكانية لجوء أصحاب الحق إلى التحكيم كوسيلة لفض النزاعات القائمة. على خلاف المشرع المصري الذي أولى هذه المسألة جملة من النصوص تناولت بالتفصيل إجراء التحكيم كوسيلة للتسوية الغير قضائية[2]. على ذلك وبالرجوع إلى قانون الإجراءات المدنية والإدارية الجزائري وباعتبار أن الملكية الأدبية والفنية من المسائل المدنية، فإنه يجوز تطبيق الأحكام الخاصة بالتحكيم على هذه الفئة وذلك وفقا لقواعد التحكيم التي نظمها المشرع في الكتاب الخامس الباب الثاني، حيث خصص المواد من 1006 إلى المادة 1038 لتنظيم التحكيم الداخلي، ومن المادة 1039 إلى المادة 1061 والمتعلقة بتنظيم التحكيم التجاري الدولي. وبالرجوع إلى نص المادة 1006 من القانون رقم 08-09 المتعلق بالإجراءات المدنية والإدارية السالفة الذكر والتي جاء فيها: "يمكن لكل شخص اللجوء إلى التحكيم في الحقوق التي له مطلق التصرف فيها. لا يجوز التحكيم في المسائل المتعلقة بالنظام العام أو حالة الأشخاص أو أهليتهم (الفقرة الأولى). ولا يجوز للأشخاص المعنوية

---

[1] م. أحمد أبو عمرو، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، المقال السابق، ص. 4، أنظر أيضا،

ب. بن إسماعيل، التحكيم الداخلي وفق قانون الإجراءات المدنية والإدارية رقم 08-09، مذكرة من أجل الحصول على شهادة الماجستير في الحقوق، فرع: تنفيذ الأحكام القضائية، كلية الحقوق سعيد حمدين، الجزائر 1، 2015/2014، ص. 81 وما بعدها.

[2] المادة 182 من القانون المصري رقم 82 لسنة 2002 المتعلق بالملكية الفكرية حيث جاء فيها: " فى حالة اتفاق طرفى النزاع على التحكيم تسرى احكام قانون التحكيم في المواد المدنية والتجارية الصادرة بالقانون رقم 27 لسنة 1994 ما لم يتفقا على غير ذلك".

العامة أن تطلب التحكيم، ما عدا في علاقتها الاقتصادية الدولية أو في إطار الصفقات العمومية (الفقرة الثانية)".

وعلى هذا الأساس، فإنه متى كان حق من حقوق الملكية الأدبية والفنية قابلا للتصرف فيه، كان في ذات الوقت قابلا لطلب التحكيم في نزاع يخصه. تطبيقا لذلك، وباعتبار أنه من خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ووفقا لنص المادة 112 الفقرة الثالثة من الأمر رقم 03-05 السالفة الذكر هو عدم قابليته للتصرف فيه شأنه شأن الحق المعنوي للمؤلف، فإنه يتضح جليا أن التحكيم في منازعات الملكية الأدبية والفنية يأخذ أحد الحكمين:

1-مسموح به متى تعلق محل النزاع بحقوق مادية سواء تعلق الأمر بالمؤلف أو الفنان العازف أو باقي أصحاب الحقوق المجاورة.

2-محظور متى تعلق الأمر بالحقوق المعنوية لعدم قابليتها للتصرف ومن ثم عدم قابليتها للتحكيم.

الخاتمة

عمدت القوانين الدولية والوطنية على حد سواء إلى تنظيم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة حماية وتدعيما للثقافة العامة في المجتمع. فضلا عن التطور التقني في مجال الاتصالات الذي ساهم في تحديد أصحابها، حيث يترتب على هذا التطور المطالبة بإدراج طوائف جديدة ضمن أصحاب الحقوق المجاورة. وإن كان القاسم المشترك بينها يتمثل في ميلاد الدعامة المادية التي تعد أداة نقل المصنف إلى الجمهور في معظم الحالات، فإن هذا لا يعني أن جميع الحقوق المجاورة هي ذات طبيعة متجانسة.

تمثل دراسة الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي مطلبا هاما. فالمقرر في القانون، والفقه والقضاء أن حقوق الملكية الأدبية والفنية، أي حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، تتضمن جانبا معنويا قد يكون هو الأرجح والعنصر البارز، بل أن هذه الحقوق متى نشأت تستند في بدايتها إلى العنصر المعنوي، حتى إذا ما باشر صاحبه استغلاله بدأ الجانب المالي من حقه في الظهور. فضلا عن كون الفنان العازف هو الوحيد الذي يتمتع بحق معنوي إلى جانب حقه المادي، وبالتالي يقع في منطقة وسطى بين المؤلف وباقي أصحاب الحقوق المجاورة. فلعل انفراده بهذا الحق يعود لتميزه بصفة الشخص الطبيعي على خلاف باقي أصحاب الحقوق المجاورة الذين هم عادة أشخاص معنوية. لذا، كان لزاما تحديد مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف من خلال مقارنته بالحق المعنوي للمؤلف، وذلك بإبراز الحقوق التي يخولها القانون لكل واحد منهما، وبيان خصائصه ومميزاته لما لها من أهمية بالغة في تحديد معالم البحث وحدود الدراسة.

وعلى الرغم من الأهمية المترتبة على تحديد مفهوم الحق المعنوي، إلّا أنه لم يتفق غالبية الفقهاء على إيجاد تعريف جامع له، كما أخلت التشريعات الخاصة بحقوق المؤلف من إيراد تعريف محدد، الأمر الذي اقتضى البحث عنه في ظل الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية وموقف الفقه والقضاء من ذلك. ويمكن تعريفه بصفة عامة، بأنه حق الكاتب أو الفنان في أن يحترم فكره وبصماته التي عبّر عنها في مصنفه الأدبي أو الفني أو العلمي، فبموجبه تكون له صلاحية مواجهة الجميع لحماية شخصيته الفكرية.

وعلى خلاف الأحكام المتعلقة بالمؤلف، تعتبر القوانين الوطنية متأخرة فيما يخص حماية الحق المعنوي للفنان العازف، حيث باشرت في وضع النصوص القانونية بشأنه تنفيذا لالتزاماتها في مواجهة الاتفاقيات الدولية التي أصبحت طرفا فيها. ويعد الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أول نص قانوني نظم الحق المعنوي للفنان العازف من خلال المادة 112. أما في فرنسا، يعتبر قانون 3 جويلية 1985 السالف الذكر، أول تشريع فرنسي نظم الحق المعنوي للفنان العازف تم تلاه قانون الملكية الفكرية الفرنسي الحالي والذي تبنى أحكامه في هذا الصدد، حيث أقر المشرع الحق المعنوي للمؤدي من خلال المادة L.212-2. ومن ناحيته، نص المشرع المصري من خلال المادة 155 من قانون الملكية المصري على تمتعه بهذا الحق.

فالملاحظ أن المشرع الجزائري استحدث هذا النوع من الحماية القانونية لما يقوم به أصحاب الحقوق المجاورة من دور بارز في إعداد المصنف وإخراجه إلى الجمهور، فأصبح للمؤدي الحق في ذكر اسمه العائلي أو المستعار وكذلك صفته، إلّا إذا كانت طريقة استعمال أدائه لا تسمح بذلك. كما له 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. هذا، وتعتبر الحقوق المعنوية غير قابلة للتصرف فيها وغير قابلة للتقادم ولا يمكن التخلي عنها.

يتضمن الحق المعنوي للفنان العازف جملة من الصلاحيات تمكنه من الاستفادة من أعماله وحمايتها ضد مختلف أنواع الاعتداء. غير أنها وإن كانت تتشابه في البعض منها مع الصلاحيات المخولة للمؤلف من أجل حماية أعماله وشخصه، إلا أنها تختلف معها في بعض الحقوق كالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف، والحق في السحب أو الندم. ذلك أن القوانين الدولية والوطنية المتعلقة بالحقوق المجاورة والتي اعترفت للمؤدي بحقوق معنوية، جاءت خالية من الإشارة إلى هذين الحقين، الأمر الذي أثار جدلا فقهيا واسعا وتضاربا في أحكام القضاء. فالمشرع الجزائري وإن اعترف للفنان العازف بحقوق معنوية، إلا أنه التزم الصمت بالنسبة للحق في تقرير النشر والحق في السحب، كما بينه بعض الفقه. والواقع أن سبب عدم الاعتراف له بحق تقرير النشر يجد

أساسه حسب نفس الفقه لأسباب عملية لا قانونية، حيث أن الفنان العازف وأيا كانت أهمية عمله وإنما يعمل عادة ضمن مجموعة، كما هو الحال في الأفلام والمسلسلات والمسرحيات وغير ذلك، إذ يشكل الأداء عنصرا من عناصر هذا العمل الفني، وبالتالي يكون من المستحيل عملا إعطاء صاحب كل عنصر من عناصره حق التصرف فيه بالكامل، لما يمثله ذلك من إهدارٍ بحقوق باقي المشاركين معه. ولا شك في أن الحل الأمثل في هذه الحالة هو إعطاء الحق في تقرير النشر لممثل المجموعة، أي المنتج وهو ما قرره المشرع بمقتضى "قرينة التنازل". وعلى ذلك، ومتى انفرد الفنان العازف بالأداء أو التمثيل وقام بإنتاجه، فإنه يتمتع بلا منازع بالحق في الإتاحة أو تقرير النشر على أن هذا الأمر قليل الحدوث عملا.

أما بالنسبة للحق في السحب أو الندم، فلعل المشرع رأى من الحكمة عدم النص على حق يستحيل تنفيذه في الواقع العملي لعدة أسباب، أهمها ارتباط أعمال الفنان العازف بالمؤلف يفسّر منعه من ممارسة هذا الحق لما في ذلك من مساس بمبدأ "سمو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة" والذي تقره التشريعات الوطنية وكذا الدولية. كما أن التكاليف المالية الباهظة التي تُنفق على الأعمال التي يشترك فيها الفنان العازف تجعل من المستحيل تنفيذ الشرط الخاص بالتعويض المسبق للمسحوب منه – المنتج–. والجدير بالذكر أن التعويض هنا لا يقتصر على المنتج فقط وإنما حتى بالنسبة للمؤلف الذي يجب أن يعوض تعويضا كافيا لجبر الضرر الناشئ عن هذا السحب مما يجعله باهظا يستحيل تنفيذه وبالتالي ممارسة هذا الحق. كما أن صعوبة استرداد النسخ التي تم تداولها وعرضها على الجمهور يجعل تقرير هذا الحق لصالح الفنان العازف عديم الأهمية. وعلى ذلك، يمكن السماح للفنان العازف من إبداء عدم رضاه على الأداء أو التمثيل بوسيلة أو بأخرى دون أن يؤثر بشكل جسيم على توزيع الفيلم الذي شارك فيه مثلا أو الشريط أو "الألبوم" الغنائي الذي قام بأدائه دون ممارسته للحق في السحب.

ونظرا للأهمية البالغة التي تكتسبها الملكية الأدبية والفنية، سعت العديد من الدول إلى إنشاء مؤسسات ومكاتب وديوانات وطنية متخصصة لتوفير حماية الحقوق وحكم القدرات الابتكارية والإبداعية، ورغم اختلاف التسميات التي مُنحت لهذه المؤسسات،

إلا أن هدفها واحد وهو ترقيتها، ذلك أن الحقوق المعنوية التي تقررت للفنان العازف في الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية لن يكون لها أي تطبيق على أرض الواقع مالم توجد هيئات تساعد أصحاب هذه الحقوق على مراقبة إنتاجهم ومنع الاعتداء على أدائهم وهو ما تؤكده وثيقة الويبو بقولها "الإدارة الجماعية أداة أساسية للممارسة الفعالة للحقوق"، من هنا تلعب شركات الإدارة الجماعية دورا مهما ومفيدا جدا بالنسبة إلى المؤلفين والمبدعين وأصحاب الحقوق المجاورة. فالتطور السريع والتقدم التكنولوجي المذهل الذي يتصف به العالم اليوم ونمو العلاقات الدولية والمبادلات الثقافية، كل ذلك ساعد على سرعة وسهولة وذيوع ما يصل إليه العقل البشري من فكر وعلم وفن إلى جميع أنحاء العالم عبر القنوات المرئية والمسموعة مما يعظم الاستفادة والانتفاع. على أنه قد تنشأ عن ممارسة هذه الحقوق منازعات تتولاها المحاكم على المستوى الوطني، بل أن بعض الدول أنشأت محاكم مختصة لتسوية المنازعات المتعلقة بالملكية الفكرية من ذلك المشرع الجزائري، حيث نص بموجب المادة 32 الفقرة 6 من قانون الإجراءات المدنية والإدارية الجزائري على أنه " تختص الأقطاب المتخصصة المنعقدة في بعض المحاكم بالنظر دون سواها في المنازعات المتعلقة بالتجارة الدولية... ومنازعات الملكية الفكرية..."، إلا أنه لم يقم بتنصيبها إلى يومنا هذا.

منح المشرع الفنان العازف على مثال المؤلف حماية قانونية لحقوقه المعنوية ومنع كل مساس بها وأقر مسؤولية المعتدي عليها من خلال جملة من الآليات الخاصة بحماية الحق المعنوي. ولقد نظم الأمر رقم 03-05 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الباب السادس الإجراءات التي يمارسها المتضرر في المواد من 143 إلى 149 وتشمل الدعوى المدنية والإجراءات الوقائية (التحفظية)، كما نص على أحكام جزائية تطبق في حالة الاعتداء الذي يشكل جنحة التقليد وباقي الجنح الأخرى في المواد 151 إلى 160 من نفس الأمر.

هكذا، وفي ظل ما يشهده العالم اليوم من ظاهرة العولمة، والتي مسّت جميع مجالات الحياة وفروعها الاجتماعية، ومع ما تقتضيه مواكبة التطور التكنولوجي والثورة العلمية والتي أصبحت ذات عجلة سريعة يصعب ويستحيل مجاراتها أو بسط رقابة

ضابطة لها. وبما أن حقوق الملكية الأدبية والفنية هي ذات طبيعة عالمية، وجب السمو أو الخروج من الحماية الوطنية أو الإقليمية المقررة لها إلى حماية ذات أبعاد دولية تتمثل في قوانين تأخذ صفة الاتفاقيات والمعاهدات الدولية تشكل الأساس لقانون دولي موحد يعني بتنظيم وحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة. فبرزت بذلك، عدة اتفاقيات دولية وأخرى إقليمية منها ما جاءت مباشرة لحماية الحق المعنوي للفنان العازف لاسيما اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي واتفاقية بجين بشأن الأداء السمعي البصري، وأخرى تضمنت تكريس الحق المعنوي للمؤلف والتي انعكست أحكامه على حماية الحق المعنوي للمؤدي ونجد أبرزها اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، واتفاقية جنيف المعروفة بالاتفاقية العالمية لحق المؤلف، واتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف. هذا، إضافة لاتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من الملكية الفكرية "التربس"، التي تتميز بنظام حماية دولية غير مباشرة لحقوق الفنان العازف.

ومن أجل اكتمال مفهوم نظام الحماية، كان لابد من تحديد الإطار الهيكلي والمؤسساتي الذي يعمل على تولي إدارة وتسيير هذه الاتفاقيات، بحيث، تعتبر المنظمات العالمية وسيلة جد هامة وفعالة في مجال حماية حقوق الإنسانية والحريات العامة، لا سيما فيما يخص حماية الفكر البشري الذي يعد محرك التطور والازدهار، والعمود الأساسي من أجل بناء وتحقيق مستوى معيشي حسن وسليم. ذلك أن الإنتاج الفكري الإنساني له علاقة مباشرة بنمط الحياة واستقراره ورفاهيته في جميع الأمم عبر العالم. وهو الأمر الذي أدّى بالضرورة إلى إنشاء منظمات دولية منبثقة عن منظمة الأمم المتحدة، تهتم بتنظيم وحماية حقوق الملكية الفكرية على وجه العموم بما فيها الملكية الأدبية والفنية، تكمن مهمتها الأساسية في السهر على حسن سير الاتفاقيات الدولية، وتنفيذها واحترامها. كما تقوم بدراسة الأوضاع الراهنة والتطورات الطارئة على المجتمع الدولي في العديد من المجالات العلمية أو الأدبية أو الفنية أو الاجتماعية، وذلك من أجل مواكبتها بالنصوص القانونية المناسبة لذلك، وكذا حصرها في جميع مراحلها لدرء كل أشكال الانفلات والاعتداء الذي يمكن أن يمس هذه الحقوق.

ختاما وعلى الرغم من تسخير المشرع الدولي والوطني لقواعد وإجراءات قانونية لفض المنازعات القضائية الخاصة بالملكية الأدبية والفنية بنوع من الإحكام، فإنه لم يكن من مفر من التوجه نحو الحلول الغير قضائية والتي تضمن نوعا من السلمية والاستقرار، والسرعة في المعاملات، فالتطورات التكنولوجية الحديثة والتقنيات المتقدمة جعلت العالم الحديث عرضة لتغييرات جذرية وبشكل سريع، وهو ما يدفع بالمبدعين للبحث على أنجع وسيلة لفض نزاعاتهم، حيث يعتبر التحكيم أهمها. ومتى تعلق الأمر بالحق المعنوي سواء بالنسبة للفنان المؤدي أو المؤلف، فلا يمكن اللجوء إليه حسب القانون الجزائري، ذلك أنه من شروط التحكيم داخليا كان أو دوليا قابلية الحق للتصرف فيه وهو ما يتعارض مع خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي.

قائمة المصادر

I. المصادر باللغة العربية

1- أهم الاتفاقيات والمعاهدات الدولية التي انضمت إليها الجزائر (حسب التسلسل التاريخي)

- الأمر رقم 73-26 المؤرخ في 5 جويلية 1973 المتعلق بانضمام الجزائر إلى الاتفاقية العالمية لسنة 1952 حول حق المؤلف المراجعة بباريس بتاريخ 24 جويلية 1971، ج. ر. 3 جويلية 1973، ع. 53، ص. 762.
- الأمر رقم 75-02 مكرر المؤرخ في 9 يناير 1975 المتضمن الموافقة على اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية الموقعة بستوكهولم بتاريخ 14 جويلية 1967، ج. ر. 14 فبراير 1975، ع. 13، ص. 198.
- المرسوم الرئاسي رقم 89-67 المؤرخ في 16 ماي 1989 المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية إلى العهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ج. ر. 24 ماي 1989، ع. 11، ص. 16.
- المرسوم الرئاسي رقم 97-341 المؤرخ في 13 سبتمبر 1997 المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية مع التحفظ إلى اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية المؤرخة في 9 سبتمبر 1886، والمتممة بباريس بتاريخ 4 ماي 1896، والمعدلة ببرلين بتاريخ 13 نوفمبر 1908، والمتممة ببرلين بتاريخ 20 مارس 1914، والمعدلة بروما بتاريخ 2 جوان 1928، وببروكسل بتاريخ 26 جوان 1967، وبباريس سنة 1971، والمعدلة بتاريخ 28 سبتمبر 1979، ج. ر. 14 سبتمبر 1979، ع. 61، ص. 8.
- المرسوم الرئاسي رقم 06-401 المؤرخ في 14 نوفمبر 2006، المتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية مع التحفظ إلى اتفاقية روما لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات السمعية وهيئات البث الإذاعي المبرمة بتاريخ 26 أكتوبر 1961، ج. ر. 15 نوفمبر 2006، ع. 72، ص. 4.

- المرسوم الرئاسي رقم 13-123 المؤرخ 3 أبريل 2013، المتضمن التصديق على معاهدة المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بشأن حق المؤلف، المعتمدة بجنيف بتاريخ 20 ديسمبر 1996، ج. ر. 22 ماي 2013، ع. 27، ص. 3.
- المرسوم الرئاسي رقم 13-124 المؤرخ في 3 أبريل 2013، المتضمن التصديق على معاهدة المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، المعتمدة بجنيف بتاريخ 20 ديسمبر 1996، ج. ر. 26 ماي 2013، ع. 28، ص. 3.
- المرسوم الرئاسي رقم 17-147 المؤرخ في 20 أبريل 2017، والمتضمن انضمام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية إلى معاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري، المعتمدة في بجين بتاريخ 24 يونيو 2012، والبيانات المتفق عليها في المؤتمر الديبلوماسي الذي اعتمد المعاهدة. ج. ر. 23 أبريل 2017، ع. 26، ص. 3.

2- النصوص التشريعية والتنظيمية الخاصة بالتشريع الجزائري (حسب التسلسل التاريخي)

- الأمر رقم 66-155 المؤرخ في 8 جوان 1966، المتضمن قانون الإجراءات الجزائية (المعدل والمتمم)، ج. ر. 10 جوان 1966، ع. 48، ص. 622.
- الأمر رقم 66- 156 المؤرخ في 8 جوان 1966، المتضمن قانون العقوبات المعدل والمتمم، ج. ر. 11 جوان 1966، ع. 49، ص. 530.
- الأمر رقم 73-14 المؤرخ في 3 أبريل 1973 المتعلق بحقوق المؤلف، ج. ر. 10 أبريل 1973، ع. 29، ص. 434.
- الأمر رقم 73-46 المؤرخ في 25 جويلية 1973 المتضمن إحداث المكتب الوطني لحق المؤلف، ج. ر. 11 سبتمبر 1973، ع. 73، ص. 1088.
- الأمر رقم 75-58 المؤرخ في 26 سبتمبر 1975 المتضمن القانون المدني (المعدل والمتمم)، ج. ر. 30 سبتمبر 1975، ع. 78، ص. 990.
- القانون رقم 83-11 المؤرخ في 2 جويلية 1983، المتعلق بالتأمينات الاجتماعية (المعدل والمتمم)، ج. ر. 3 جويلية 1983، ع. 28، ص. 1792.

- القانون رقم 90-11 المؤرخ في 21 أبريل 1990، المتعلق بعلاقات العمل المعدل والمتمم، ج. ر. 25 أبريل 1990، ع. 17، ص. 562.
- المرسوم الرئاسي رقم 96-438 المؤرخ في 7 ديسمبر 1996، المتعلق بإصدار نص تعديل الدستور المصادق عليه في استفتاء 28 نوفمبر 1996، ج. ر. 8 ديسمبر 1996، ع. 76، ص.6.
- القرار المؤرخ في 24 جويلية 1996، المتضمن إحداث اليوم الوطني للإبداع، ج. ر. 27 ماي 1997، ع. 34، ص. 38.
- الأمر رقم 97-10 المؤرخ في 6 مارس 1997 المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 12 مارس1997، ع. 13، ص.3.
- القانون رقم 98-04 المؤرخ في 15 جوان 1998 المتعلق بحماية التراث الثقافي، ج. ر. 16 جويلية 1998، ع. 44، ص. 3.
- المرسوم التنفيذي رقم 98-366 المؤرخ في 21 نوفمبر 1998، المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 12 نوفمبر 1998، ع. 87، ص.5.
- الأمر رقم 03-05 المؤرخ في 19 جويلية 2003، المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 23 جويلية 2003، ع. 44، ص.3.
- القانون رقم 03-17 المؤرخ في 4 نوفمبر 2003، المتضمن الموافقة على الأمر رقم 03-05 المؤرخ في 19 جويلية 2003، المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ج. ر. 5 نوفمبر 2003، ع. 67، ص. 4.
- المرسوم التنفيذي رقم 05-316 المؤرخ في 10 سبتمبر 2005، المتضمن تشكيل هيئة المصالحة المكلفة بالنظر في منازعات استعمال المصنفات والأداءات التي يديرها الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتنظيمها وسيرها، ج. ر. 11 سبتمبر 2005، ع. 62، ص. 8.
- المرسوم التنفيذي رقم 05-356 المؤرخ في 21 سبتمبر 2005، المتضمن القانون الأساسي للديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتنظيمه وسيره، ج. ر. 21 سبتمبر 2005، ع. 65، ص. 23.

- القانون رقم 06-23 المؤرخ في 20 ديسمبر 2006، المتضمن تعديل وتتميم القانون رقم 66-156 المؤرخ في 8 جويلية 1966 المتضمن قانون العقوبات، ج. ر. 24 ديسمبر 2006، ع. 84، ص.11.
- القانون رقم 09-04 المؤرخ في 5 أوت 2009 المتضمن القواعد الخاصة للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحتها. ج. ر. 16 أوت 2009، ع. 47، ص. 5.
- القانون رقم 11-03 المؤرخ في 17 فبراير 2011، المتعلق بالسينما، ج. ر. 28 فبراير 2011، ع. 13، ص. 14.
- المرسوم التنفيذي رقم 11-209 المؤرخ في 2 جوان 2011، المتضمن إنشاء المجلس الوطني للفنون والآداب وتنظيمه وسيره، ج. ر. 5 جوان 2011، ع. 31، ص. 6.
- المرسوم التنفيذي رقم 14-69 المؤرخ في 9 فبراير سنة 2014، الذي يحدد أساس ونسبة اشتراك وأداءات الضمان الاجتماعي التي يستفيد منها الفنانون والمؤلفون المأجورون على النشاط الفني و/أو التأليف، ج. ر. 18 فبراير 2014، ع. 8، ص. 10.
- القانون رقم 14-04 المؤرخ في 24 فبراير 2014، المتعلق بالنشاط السمعي البصري، ج. ر. 23 مارس 2014، ع. 16، ص. 6.
- المرسوم الرئاسي رقم 15-261 المؤرخ في 8 أكتوبر 2015، الذي يحدد تشكيلة تنظيم وكيفيات سير الهيئة الوطنية للوقاية من الجرائم المتصلة بتكنولوجيات الإعلام والاتصال ومكافحتها، ج. ر. 8 أكتوبر 2015، ع. 53، ص. 16.
- القانون رقم 19-10 المؤرخ في 11 ديسمبر 2019، الذي يعدل الأمر رقم 66-155 المتضمن قانون الإجراءات الجزائية ، ج. ر. 18 ديسمبر 2019، ع. 78، ص. 11.

- المرسوم الرئاسي رقم 20-442 المؤرخ في 30 ديسمبر 2020 يتعلق بإصدار التعديل الدستوري، المصادق عليه في استفتاء أول نوفمبر 2020، ج. ر. 30 ديسمبر 2020، ع. 82، ص. 3.

3- أهم النصوص القانونية المتعلقة ببعض تشريعات الدول العربية (حسب التسلسل التاريخي)

- القانون الأردني رقم 22 لسنة 1992، المتعلق بحماية حق المؤلف والمعدل بمقتضى القانون رقم 14-23 الصادر بتاريخ 1 جوان 2014 والمتعلق بحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة www.sha3erjordan.net

- القانون السوداني لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة لسنة 1996، المعدل والمتمم. Ar.wikisource.org

- القانون اللبناني رقم 75-99 المؤرخ في 3 أبريل 1999، المتعلق بحماية الملكية الأدبية والفنية في لبنان. www.economy.gov.lb

- القانون الاتحادي لدولة الإمارات العربية المتحدة رقم 7 لسنة 2002 المؤرخ في أول جوان 2002، في شأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والمعدل بموجب القانون الاتحادي رقم 32 المؤرخ في 1 أكتوبر 2006. www.mof.gov.ae

- القانون رقم 82 لسنة 2002 المؤرخ في 2 جوان سنة 2002، المتعلق بقانون الملكية الفكرية المصري الذي ألغى القانون رقم 354 لسنة 1954 بشأن حق المؤلف، ج. ر. المصرية 2 جوان 2002، ع. 22 مكرر. www.du.edu.eg

= القانون رقم 33 لسنة 2009 المؤرخ في 23 جوان 2009، المتعلق بتنقيح وإتمام القانون عدد 36 لسنة 1994 المؤرخ في 24 فبراير 1994 والمتعلق بالملكية الأدبية والفنية، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، 30 جوان 2009، ع. 52، ص. 2253

- الأمر رقم 2860 لسنة 2013 المؤرخ في أول جويلية 2013، المتعلق بتأسيس المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وضبط تنظيمها الإداري وطرق تسييرها، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، 16 جويلية 2013، ع. 57، ص. 2499

4- المراجع العامة (حسب التسلسل الأبجدي)

- ج. الشرقاوي، دروس في أصول القانون، دار النهضة العربية، القاهرة 1966.
- ج. علي العدوي، مصادر الالتزام، منشأة المعارف، القاهرة 1995.
- د. ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ترجمة: محمد حسام لطفي، ط. 1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية 2003.
- ز. صلاح، المدخل إلى الملكية الفكرية، دار الثقافة، عمان 2004.
- س. مرقص، الوافي في شرح القانون المدني، في الالتزامات، ط. 5، ، مجلد 22، 1998.
- ع. الصراف، ج. حزبون، المدخل الى علم القانون، دار الثقافة، عمان1997.
- ع. السنهوري، الوسيط في القانون المدني الجديد، حق الملكية، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، ط. 1998.
- ع. الفتاح فايد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، القاهرة 2015.
- ع. بربارة، شرح قانون الإجراءات المدنية والإدارية، ط. 1، منشورات بغدادي، الجزائر 2009.
- ع. عنتر عبد الرحمن، حقوق الملكية الفكرية وأثرها الاقتصادي، ط. 1، دار الفكر الجامعي، مصر 2009.

- ع. مأمون الشديد، م. سامي عبد الصادق، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في ضوء حماية قانون الملكية الفكرية الجديد رقم 2002/82، الكتاب الأول، دار النهضة العربية 2008.
- ف. إدريس، المدخل إلى الملكية الفكرية، الملكية الأدبية والفنية والصناعية، ديوان المطبوعات الجامعية 2010.
- ف. زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري الجزائري، المحل والحقوق الفكرية، القسم الثاني: الحقوق الفكرية، النشر والتوزيع ابن خلدون 2001.
- ف. زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري الجزائري، الحقوق الفكرية: حقوق الملكية الصناعية والتجارية، حقوق الملكية الأدبية والفنية، ابن خلدون للنشر والتوزيع 2006.
- ك. كلومبي، المبادئ الأساسية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم، دراسة مقارنة، ترجمة المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم، اليونسكو، تونس 1995.
- م. السعيد رشدي، المدخل للعلوم القانونية، الكتاب الثاني، نظرية الحق، طبعة 2007/2006، بدون ناشر.
- م. الفضل، النظرية العامة للالتزامات، ج. 1، مصادر الالتزام، ط. 3، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان 1995.
- م. الأمين الرومي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية 2009.
- م. حسام محمود لطفي، المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، الكتاب الثالث، القاهرة 1995-1996.
- م. حسنين، الوجيز في الملكية الفكرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
- م. خليل يوسف أبو بكر، حق المؤلف في القانون، دراسة مقارنة، ط. 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2008.

- م. شكري السرور، النظرية العامة للحق، دار الفكر العربي1979.
- م. عكاشة، حقوق المؤلف على ضوء القانون الجزائري الجديد، ط. 2، ديوان المطبوعات الجامعية2007.
- ن. جمعة، دروس في المدخل للعلوم القانونية، دار النهضة العربية 1977.
- ن. كنعان، حق المؤلف (النماذج المعاصرة)، ط. 2، دار الثقافة للنشر والتوزيع2002.
- ن. محمد المهدي، المدخل لدراسة القانون، الجزء الثاني، طبعة 1977.
- ن. مغبغب، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، دراسة في القانون المقارن، ط. 1، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان 2000.

5- المراجع الخاصة (حسب التسلسل الأبجدي)

- أ. اليزيد المتيت، الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، منشأة المعارف، الإسكندرية 1967.
- أ. بدر، تداول المصنف عبر الانترنيت، مشكلات وحلول، دار الجامعة الجديدة للنشر2004.
- أ. بوسقيعة، المخالفات الجمركية، تعريف وتصنيف الجرائم الجمركية، متابعة وقمع الجرائم الجمركية-، ط. 7، دار هومة، الجزائر2014.
- أ. شوقي المليجي، الحماية الإجرائية في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، ط. 2، دار النهضة العربية، القاهرة 2008.
- إ. أحمد إبراهيم، الجات والحماية الدولية لبرامج الكمبيوتر وحق المؤلف، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع 1998.
- إ. الدسوقي أبو الليل، تعويض الضرر في المسؤولية المدنية، 1995، بدون دار النشر.

- ت. صقر، حماية حقوق المؤلف بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد العرب، دمشق 1996.
- ج. الدين زكي، دروس في مقدمة الدراسات القانونية، دار ومطابع الشعب، القاهرة 1964.
- ج. هارون، الحماية المدنية للحق الأدبي للمؤلف، دار الثقافة للنشر والتوزيع2006.
- ج. عجة، أزمات حقوق الملكية الفكرية، ط. 1، دار الخلدونية، الجزائر 2012.
- ح. عبد الغني الصغير، أسس ومبادئ اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، القاهرة 1999.
- ح. كامل الأهواني، الحق في احترام الحياة الخاصة، الحق في الخصوصية، دار النهضة العربية، القاهرة 1978.
- ح. كيره، المدخل لدراسة القانون، القاهرة 1974.
- خ. إدريس، المسؤولية المدنية للصحفي عن الأعمال الصحفية، دار الجامعة الجديدة 2002.
- ر. أبو زيد، الأسس العامة في التحكيم التجاري الدولي، دار الفكر العربي، القاهرة 1981.
- ر. رشاد عبد الرحمن الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دار الجامعة الجديدة للنشر، 2008.
- س. السعيد محمد أبو إبراهيم، أثر الحق الأدبي للمؤلف على القواعد العامة للعقود، دار الكتب القانونية2008.
- س. الفتلاوي، حقوق المؤلف المعنوية في القانون العراقي دراسة مقارنة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978

- ش. شلقامي، حقوق الملكية الأدبية والفنية بين التقليد والتقليص، دراسة مقارنة، دار الجامعة للنشر 2015.
- ع. المنشاوي، حق المؤلف –أحكام الرقابة على المصنفات–، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية 1994.
- ع. المنشاوي، حماية الملكية الفكرية (حقوق المؤلف والحقوق المجاورة) وأحكام الرقابة على المصنفات الفنية، دار الجامعة الجديدة للنشر 2018.
- ع. النجار، الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية، دار النهضة العربية، القاهرة 1999.
- ع. النجار، الحق الأدبي للمؤلف في الفقه الإسلامي والقانون المقارن، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية 2008.
- ع. عبد الكريم عبد الله، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية على شبكة الأنترنيت، دار الجامعة الجديدة، القاهرة 2008.
- ع. مبروك النجار، تعريف الحق ومعيار تصنيف الحقوق، دراسة مقارنة في الشريعة والقانون، ط. 2، دار النهضة العربية، القاهرة 2000–2001.
- ع. ابراهيم، الوسيط في المعاهدات الدولية، الإبرام، الشروط والبطلان، ط. 1، دار النهضة العربية، القاهرة 1995.
- ع. رجا الخلايلة، المسؤولية التقصيرية الإلكترونية، المسؤولية الناشئة عن إساءة استخدام أجهزة الحاسوب والأنترنيت، دراسة مقارنة، ط. 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2009.
- ع. مأمون الشديد، الحق الأدبي للمؤلف، النظرية العامة وتطبيقاتها، دار النهضة العربية، القاهرة 1978.

- ف. نهبان، حق المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، تونس 1999.
- ف. الأباصيري، نحو مفهوم اقتصادي لحق المؤلف، دار النهضة العربية، 2004.
- م. أحمد أبو عمرو، حقوق فناني الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل والمؤدي والعازف المنفرد وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة، دراسة مقارنة، دار الجامعة الجديدة للنشر2005.
- م. أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، (التعريف بفنان الأداء وتمييزه وأحكام حقه الأدبي)، دار الكتب القانونية2008.
- م. حسام لطفي، حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، الهيئة الرسمية العامة للكتاب1987.
- م. سلامة، المنضمات الدولية المعاصرة، دار الهدى للمطبوعات، الإسكندرية، ط. 2002.
- م. حسين منصور، المسؤولية الإلكترونية، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية 2004.
- ن. حشاد، الجات ومستقبل الاقتصاد العالمي والعربي، دار النهضة العربية 1995.
- م. خليل يوسف أبو بكر، حق المؤلف في القانون: دراسة مقارنة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، بيروت 2008.
- ن. صقر، جرائم الكمبيوتر والأنترنيت في التشريع الجزائري، دار الهلال للخدمات الإعلامية، الجزائر 2005.

6- المقالات والمداخلات حسب التسلسل الأبجدي

- أ. الصويعي شلبيك، التعسف في استعمال الحق بقصد الإضرار بالغير أو لتحقيق مصلحة غير مشروعة في الشريعة والقانون، مجلة الشريعة والقانون، ع. 38، أبريل 2009، ص. 20.
- أ. إسماعيل العمري، التحكيم والملكية الفكرية، مجلة دنيا الوطن، 27 جويلية 2009، ص. 2.
- أ. مخلوف، التفرقة بين التوقيع، والتصديق، والانضمام إلى المعاهدات الدولية. مجلة التنمية الإدارية، ع. 177. tanmia-idaria.ipa.edu.sa
- أ. بوراوي، حقوق الفنان على ضوء حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري، مجلة الباحث للدراسات الأكاديمية، ع. 5، مارس 2015، ص. 406
- أ، بلهوشات، م. رحايلي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية: الحالة الجزائرية، مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع. 29، رقم 1، ص. 498.
- إ. بريشي، التدابير القانونية لحماية الملكية الفكرية في ظل التشريع الجزائري، مجلة الأستاذ الباحث للدراسات القانونية والسياسية، ع. 11، سبتمبر 2018، ص. 60.
- ب. التلهوني، القانون الأردني لحق المؤلف، ندوة الويبو الوطنية المتخصصة للسلطات القضائية الأردنية بالتعاون مع المجلس القضائي الأردني ومركز الملك عبد الله الثاني للملكية الفكرية، من 7 إلى 9 أكتوبر 2004.
www.wipo.int >meeting>détails_
- ب. التلهوني، الإطار القانوني الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، ندوة الويبو الوطنية حول الملكية الفكرية بالتعاون مع وزارة الإعلام وغرفة صناعة وتجارة البحرين، المنامة 9 و10 أبريل 2005.
www.wipo.int >meeting>détails_

- ب. سراغني، التحكيم في القانون الجزائري، مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع. 29 ديسمبر 2017، السنة التاسعة، ص. 210.
- ب. محمد عبد الله، حق المؤلف في عصر الويب، مجلة العدل 2013، ع. 3، ص. 1151.
- ب. محمد عبد الله، حق المؤلف في القوانين العربية، المركز العربي للبحوث القانونية والقضائية، مجلس وزراء العدل العرب، جامعة الدول العربية، ط. 1، بيروت–لبنان– 2018. ص. 164.
- ج. محمود الكردي، حق المؤلف في العلاقات الخاصة الدولية، مجلة روح القوانين، ع. 22 يناير 2001، ص. 147.
- ح. كامل الأهواني، حماية الشخصية في روابط القانون الخاص، بحث بمجلة العلوم القانونية والاقتصادية، كلية الحقوق، جامعة عين الشمس، ع. 1 سنة 1991.
- ح. حسين كاظم الشمري، ع. محمد خلف الفتلاوي، دور الحقوق المعنوية للمؤلف في إعاقة تطور تكنولوجيا المعلومات في عصر الرقمية الديجتال، مجلة أهل البيت، كلية القانون، جامعة كربلاء، ع. 18، ص. 383.
- ح. توصار، تطور حق المؤلف والحقوق المجاورة في الجزائر ودور الديوان الوطني لحق المؤلف والحقوق المجاورة، الندوة الوطنية للويبو لفائدة هيئة القضاة بالتعاون مع المعهد الوطني الجزائري للملكية الصناعية والديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزائر العاصمة 22 و23 أكتوبر 2003، ص. 15. www.wipo.int >meeting>details
- ح. الجميعي، حق المؤلف والحقوق المجاورة في سياق الأنترنيت، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية لأعضاء هيئة التدريس وطلاب الحقوق في الجامعة الأردنية، عمان من 6 إلى 8 أبريل 2004. www.wipo.int >arab

- ح. الجميعي، معايير الحماية الدولية في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، ندوة الويبو الوطنية المتخصصة للقضاة والمدعين العامين والمحامين، بالتعاون مع وزارة الصناعة والتجارة، صنعاء 12 و13 جوان 2004.
www.wipo.int >arab

ح. الجميعي، مدخل إلى حقوق الملكية الفكرية، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية للصحافيين ووسائل الإعلام، بالتعاون مع وزارة الإعلام، المنامة 16 جوان 2004. www.wipo.int >arab

- ح. الجميعي، قضايا عالمية جديدة في مجال الملكية الفكرية، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية للمسؤولين الحكوميين وأعضاء غرف التجارة، بالتعاون مع وزارة الصناعة والتجارة، صنعاء 10 و11 جويلية 2004.
www.wipo.int>edocs
- ح. الجميعي، مدخل إلى حق المؤلف والحقوق المجاورة، حلقة عمل الويبو التمهيدية حول الملكية الفكرية، بالتعاون مع وزارة التجارة الخارجية والصناعة، القاهرة 10 أكتوبر 2004. www.wipo.int>edocs
- ح. الجميعي، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة في المحيط الرقمي، حلقة الويبو الوطنية التدريبية حول الملكية الفكرية للدبلوماسيين، تنظمها المنظمة العالمية للملكية الفكرية بالتعاون مع معهد الدراسات الدبلوماسية، القاهرة من 13 إلى 16 ديسمبر 2004. www.wipo.int>arab
- ح. البدراوي، التحكيم والملكية الفكرية، ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية لأعضاء هيئة التدريس وطلاب الحقوق في الجامعة الأردنية، عمان من 6 إلى 8 أبريل 2004. www.wipo.int>doc_details

- ح. عبد الباسط جميعي، الإطار الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، بحث منشور في سلسلة إصدارات المنظمة العالمية للملكية الفكرية بعنوان حماية الملكية الفكرية، برنامج دولي لتدريب المحامين ومنظم بمعرفة المنظمة العالمية للملكية الفكرية، بدون ناشر، ص. 18. https://ar.wikisourse.org

- ح. عبد الباسط جميعي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الويبو الوطنية المنعقدة في عمان، جوان 2002، بعنوان المصنفات وشروط حمايتها، ص. 14. https://ar.wikisourse.org
- خ. يحيى باي، حق الندم وحق السحب في نظام الملكية الأدبية والفنية ومبدأ القوة الملزمة للعقد، مجلة الدراسات القانونية المقارنة، المجلد 6، ع. 1، 29 جوان 2020، ص. 324.
- د. بعديد، التقليد عبر الأنترنيت: التحميلات الغير شرعية، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص، 2015، ص. 47.
- د. بعديد، النظام القانوني للحق في النسب على ضوء قانون الملكية الأدبية والفنية –دراسة مقارنة، مجلة الحقوق والحريات، المجلد 9، ع. 2، 31 أكتوبر 2021، ص. 954.
- د. قلاتي، الحماية الجزائية للحق المعنوي للمؤلف على المصنفات الرقمية، الحماية الجزائية للحق المعنوي للمؤلف على المصنفات الرقمية، مجلة العلوم الإنسانية، ع. 44، جوان 2016، ص. 317.
- ر. علوان، حماية حقوق المؤلف في القانون الإماراتي في ضوء التطورات التكنولوجية الحديثة، المجلة الدولية للقانون، يناير 2016، ص. 2.
- ر. مشري، الحماية القانونية لفناني الأداء في التشريع الجزائري، مجلة المفكر، ع. 16 ديسمبر 2017، ص. 449.
- س. يحيى يوسف الصباحين، الحق الأدبي والمالي لفنان الأداء (دراسة مقارنة)، مجلة الميزان للدراسات الإسلامية والقانونية 2015، المجلد 2، ع. 1، ص. 227.
- س. هيثم حدادين، الحماية التقنية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية، المجلة الأردنية في القانون والعلوم السياسية، مجلد 4، ع. 4، يناير 2012، ص. 157.

- س. سعودي، سمو حقوق المؤلف على الحقوق المجاورة، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، ع. 25، المجلد 2، ص. 358.
- س. كباهم، الفنان والحق في الضمان الاجتماعي، مجلة قانون العمل والتشغيل، المجلد 5، ع. 1، جوان 2020، ص. 421.
- س. معاشي، الجريمة المعلوماتية (دراسة تحليلية لمفهوم الجريمة المعلوماتية)، مجلة المفكر، ع. 17، جوان 2018، ص. 398.
- ع. بلجبل، الآليات القانونية لحماية الملكية الفكرية في القانون الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، ع. 47، جوان 2017، ص. 603.
- ع. إبراهيم بني طه، ن. علي المساعدة، الحماية القانونية لحقوق فناني الأداء، دراسة مقارنة، دراسات علوم الشريعة والقانون، المجلد 36، ع. 1، 2009، ص. 156.
- ع. فرج الصدة، محاضرات في القانون المدني، حق المؤلف في القانون المصري، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967. Fsjes.usmba.ac.ma>biblio>opac_css
- ع. بقنيش، و. م. عاشور، حماية الملكية الفكرية عبر الأنترنيت في إطار المنظمة العالمية للملكية الفكرية، مجلة البحوث في الحقوق والعلوم السياسية، ع. 2، ص. 357.
- ف. بلحسين، ط. مالكي، حقوق المؤلف وحماية مصنفاته الرقمية في شبكة الأنترنيت، مركز جيل البحث العلمي، سلسلة كتاب أعمال المؤتمرات، العام الثامن، ع. 27، عدد خاص بالمؤتمر الدولي المحكم حول الملكية الفكرية على المؤلفات، طرابلس، لبنان 27-28 مارس 2020، ص. 55.
- ف. بن شيخ، دور الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في محاربة القرصنة الفكرية، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص 2015، ص. 89.

- ف. زراوي صالح، حجز التقليد: وسيلة إثباتية لحماية حقوق الملكية الأدبية والفنية، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص 2015، ص.141.
- ق. عياش، ع. إبراهيمي، آثار انضمام الجزائر إلى المنظمة العالمية للتجارة بين التفاؤل والتشاؤم، مجلة اقتصاديات شمال إفريقيا، ع. 2، ص. 50.
- ك. بوداحرة، الحقوق المعنوية للمؤلف في القانون الجزائري، مجلة دفاتر السياسة والقانون، ع. خاص، جوان 2018، ص. 335-345.
- ك. بوداحرة، ع. الدح، الحماية القانونية لحقوق المؤلف المعنوية في القانون الجزائري، مجلة دفاتر السياسة والقانون، المجلد 12، ع. 1 لسنة 2020، ص. 78-87.
- ل. بن حليمة، محتوى الحق المعنوي للمؤلف في التشريع الجزائري والتشريع المقارن: دراسة مقارنة، مجلة العلوم القانونية والسياسية، ع. 17، يناير 2018.
- م. شتا أبو سعد، حق المؤلف والحقوق المجاورة في إطار حقوق الملكية الفكرية، المجلة الجنائية القومية، المجلد 42، ع. 1-2، الصادرة عن المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة 1999، ص. 97.
- م. فواز محمد المطالقة، ب. محمد بني ياسين، ماهية حق المؤلف، Cybrarians Journal، دورية علمية محكمة تعني بمجال المكتبات والمعلومات ع. 33، ديسمبر 2013. www.journal.cybrarians.org
- م. داود، ب. زايد، نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة كعامل لتعزيز المكانة الثقافية للدولة، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، ع. 2، جوان 2011، ص. 195.
- م. حسام محمود لطفي، تأجير الفونوغرام والفيديو غرام، مجلة المحاماة، ع. 5-6، القاهرة 1988.

- م. بخيت، تقرير حول وضع الإدارة الجماعية لحماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة في الدول العربية، القاهرة 2018. www.wipo.int>managment
- م. أحمد أبو عمرو، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، مركز العاصي للتحكيم التجاري، تاريخ النشر 17 ماي 2020. http://alassy.net
- م. محبوبي، حماية حقوق الفنان، مجلة القضاء المدني، المركز الوطني للدراسات والعلوم القانونية بالرباط 2011، ع. 3، ص. 89.
- م. نيل، مضمون حقوق المؤلف المعنوية وفق التشريع الجزائري وحمايتها القانونية، مجلة المؤسسة والتجارة 2017، ع. 13، ص. 129.
- م. طالب غركان، الحق المعنوي للمؤلف وحمايته القانونية، مجلة رسالة الحقوق، جامعة كربلاء، السنة الثانية، ع. 1، 2010، ص. 176.
- م. السعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة في القانون المقارن، مجلة الحقوق، ع. 2، جوان 1998. ص. 663.
- ن، بابا حامد، الحق في الأبوة في قانون الملكية الأدبية والفنية، مجلة المؤسسة والتجارة 2009، ع. 5، ص. 57.
- ن. خاطر، قراءة في قانون حماية حق المؤلف الأردني رقم 22 لسنة 1992، بحث منشور، مجلة مؤته للبحوث والدراسات 1997، المجلد 12، ع. 1، ص. 278.
- ن. ونوغي، منازعات الملكية الفكرية وطرق تسويتها، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، ع. 6، ص. 196.
- ن. قموح، الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة ضمن النص الوطني الجزائري، مجلة المكتبات والمعلومات، مخبر تكنولوجيا المعلومات ودورها في التنمية الوطنية 2011، ع. 8، ص. 4.

- و. طواح، تقليد حقوق الملكية الفكرية: تقييم الضرر، مجلة المؤسسة والتجارة، ع. خاص 2015، ص. 189.
- و. مزيلي، مكانة الإبداع في تحديد حقوق المؤلف، مجلة المؤسسة والتجارة 2016، ع. 12، ص. 89.
- ي. قصير، الحق المعنوي لفنان الأداء والقانون الواجب التطبيق، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، ع. 5، رقم 1، ص. 19.

7- الرسائل والمذكرات والمحاضرات (حسب التسلسل الأبجدي)

- أ. عبد الفتاح أحمد حسان، مدى الحماية القانونية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، جامعة تلمسان 2008/2007.
- أ. ي. عطية طه، الحماية القانونية للحقوق المجاورة لحق المؤلف في فلسطين، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في القانون الخاص، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين2017.
- أ. بوراوي، الحماية القانونية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريع الجزائري والاتفاقيات الدولية أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص القانون الجنائي، جامعة باتنة 1، 2015/2014.
- إ. بريشي، الحماية الجزائية لحقوق الملكية الفكرية في ظل التشريع الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون، تخصص القانون الجنائي للأعمال، جامعة تلمسان، كلية الحقوق، 2019/2018.
- ب. بن اسماعيل، التحكيم الداخلي وفق قانون الإجراءات المدنية والإدارية رقم 08-09، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، فرع تنفيذ الأحكام القضائية، جامعة الجزائر 1، 2015/2014.
- ح. يصرف، الحماية القانونية للمصنفات الرقمية وأثرها على تدفق المعلومات في الدول النامية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص الإعلام والاتصال، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، 2016/2015

- ح. كحاحلية، النظام القانوني لأصحاب الحقوق المجاورة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير فرع قانون الأعمال، جامعة الجزائر 1، 2013/2012.
- ح. بن دريس، حماية حقوق الملكية الفكرية في التشريع الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، جامعة تلمسان، 2014/2013.
- خ. ناصر جبران، حماية الملكية الفكرية، حقوق المؤلف في ظل التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص علم المكتبات والعلوم الوثائقية، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة، 2018/2017.
- خ. يحيى باي، النسخة الخاصة في نظام حق المؤلف والحقوق المجاورة، دراسة مقارنة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2، 2019/2018
- د. بعديد، الحق المجاور للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الفكرية، دراسة مقارنة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2، أحمد بن احمد، 2013/2012.
- س. لقيب، التعسف في استعمال حق المؤلف المعنوي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص قانون الملكية الفكرية، جامعة باتنة 1، 2016/2015.
- س. بومعزة، حقوق المؤلف في النطاقين التقليدي والرقمي في ظل التشريع الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص قانون الملكية الفكرية، جامعة باتنة 1، 2016/2015.
- ص. محمد مرسي، الحماية القانونية لحق المؤلف في التشريع الجزائري، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، كلية الحقوق والعلوم الإدارية، جامعة الجزائر 1988.
- ص. حفاص، حماية الملكية الأدبية والفنية في البيئة الرقمية في ظل التشريع الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص المعلومات الإلكترونية، جامعة منتوري، قسنطينة 2012.

- ع. رابحي، الأسرار المعلوماتية وحمايتها الجزائية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص القانون الخاص، جامعة تلمسان، 2018/2017.
- ع. خيضر سلمان عبد الله، الحماية المدنية من الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة مقارنة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص القانون الخاص، جامعة الشرق الأوسط، كلية الحقوق جوان 2019.
- ع. نايت عمر، الملكية الفكرية في إطار التجارة الإلكترونية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في القانون، تخصص القانون الدولي للأعمال، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، مارس 2014.
- ف. زراوي صالح، محاضرات في الحقوق الفكرية، مدرسة الدكتوراه لقانون الأعمال المقارن، السنة الجامعية 2010/2009.
- ف. ملّاك، حقوق الملكية الأدبية والفنية في التركة، دراسة مقارنة بين القانونية الجزائري والفرنسي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص القانون الخاص، جامعة الجزائر 2017/2016.
- ك. بلقاسمي، التسيير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص العقود والمسؤولية، جامعة الجزائر 2011/2010.
- ك. مازوني، الشبكة الرقمية وعلاقتها بالملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص الملكية الفكرية، جامعة الجزائر 2005/2004.
- ك. بلقاسمي، استقلالية النظام القانوني للملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص قانون الأعمال، جامعة الجزائر 2009/2008.
- م. السعيد مزياني، الآليات الإدارية لحماية الملكية الفكرية في الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، تخصص الملكية الفكرية، جامعة باتنة 1، 2016/2015.
- م. عطوي، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية على شبكة الأنترنيت، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 2010/2009.

- م. خليل، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس، تخصص القانون الخاص، كلية الحقوق والعلوم السياسية 2016/2015
- م. إبراهيم الصايغ، دور المنظمة العالمية للملكية الفكرية في حماية الملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص القانون الدولي والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر 1، 2012/2011.
- م. عزمي أبو مغلي، الحماية المدنية للحق المعنوي للمؤلف في التشريعين الأردني والعراقي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص القانون الخاص، جامعة الشرق الأوسط، كلية الحقوق ماي 2018.
- م. علي النجار، حقوق المؤلف في ضوء الثورة المعلوماتية الحديثة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص الملكية الفكرية، جامعة المنوفية 2012.
- ن. بابا حامد، النظام القانوني لحقوق المؤلف المالية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص قانون الأعمال المقارن، جامعة وهران 2009/2008.
- هـ. بوالفول، التجارة الإلكترونية وضرورة اعتمادها في الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في العلوم الاقتصادية، تخصص تحليل اقتصادي، جامعة الجزائر 2009.

II. Bibliographie en langue française المصادر باللغة الفرنسية

1- Textes législatifs et réglementaires français et européens (par ordre chronologique)

النصوص التشريعية والتنظيمية الفرنسية والأوروبية (حسب التسلسل الأبجدي)

- Loi n° 57-298 du 11 mars 1957, J.O.R.F. du 14 mars 1957, p.2723
- Loi n°85-660 du 3 juill.1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, J.O.R.F. 4 juill. 1985 p.7495.
- Loi nº 92-597 du 1er juill. 1992, relative au C. fr. propr. intell., J.O.R.F. n°0153, du 3 juill. 1992. pp. 8801-8843.

- Directive européenne n°92/100/CE du 19 nov. 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle. http://www.legifrance.gouv.fr
- Loi n°97-283 du 27 mars 1997 portant transposition dans le code de la propriété intellectuelle des directives du Conseil des communautés européennes n°93-83 du 27 sept. 1993 et 93-98 du 29 oct. 1993, J.O.R.F. n°74 du 28 mars 1997 p.4831
- Directive n° 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation et certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information. http://www.legifrance.gouv.fr
- Directive n° 2006/116/CE du 12 déc. 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins, version codifié, J.O.U.E. n° L. 372. 27, déc. 2006. http://www.legifrance.gouv.fr
- Loi n°2007-1544 du 27 oct. 2007 sur la lutte contre la contrefaçon, J.O.R.F. n°252 du 30 oct. 2007, p.17775
- Loi n°2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet, dite loi HADOPI 1 ou loi création et internet 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet. http://www.legifrance.gouv.fr.
- Code français de la propriété intellectuelle, version consolidée au 1er janv. 2021.
- Code civil français, version consolidée au 1er janv. 2021.
- Code pénal français, version consolidée au 1er janv. 2021.
- Code français du travail, version consolidée au 12 mars 2021.

2- Textes législatifs de pays hors Union européenne

النصوص التشريعية خارج الاتحاد الأوربي

- The Copyright Law of the United States of America and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. www.wipo.int >clea-details.
- English copyright design and patents, www. legislation. gov. uk >ukpga>contents.

3- Ouvrages généraux (par ordre alphabétique)

المراجع العامة (حسب التسلسل الأبجدي)

- Bertrand (A), *Le droit d'auteur et les droits voisins*, D. 2ème éd. 1999.

- Bloch (O), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F., 8ème éd. 2008.
- Colombet (C), *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, D .9ème éd., 1999.
- Caron (Ch), *Droit d'auteur et droits voisins*, Litec, éd. 2006.
- Desbois (H), *Le droit d'auteur en France*, D .3ème éd. 1978.
- Gautier (P.-Y), *Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., 3ème éd. 1999.
- Gautier (P.-Y), *Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., 8ème éd. 2012.
- Lucas (A) et Lucas (H.-J), *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, 2001.
- Pollaud-Dulian (F), *Propriété intellectuelle, Le droit d'auteur*, Economica, 2ème éd. 2014.
- Plaisant (R), *Propriété littéraire et artistique*, J. Delmas et Cie, 1ère éd. 1970.
- Tafforeau (P), *Droit de la propriété intellectuelle*, Gualino, 2ème éd. 2007.

4- Ouvrages spéciaux, monographie (par ordre alphabétique)

المراجع الخاصة (حسب التسلسل الأبجدي)

- Françon (A), *La notion du public selon le droit d'auteur français*, Litec, 1997.
- Gautreau (M), *La musique et les musiciens en droit privé français contemporain*, P.U.F, 1970.
- Malaurie (Ph), *Les personnes, les incapacités*, Defrénois, 3e éd. 2007.
- Savatier (R), *Le droit de l'art et des lettres*, Paris, 1953.
- Vivant (M), *Le contentieux de la propriété intellectuelle dans les Etats membres de l'OAPI*, guide du magistrat et des auxiliaires de justice, 1er éd. 2009.

5- Thèses et mémoires (par ordre alphabétique)

الأطروحات والمذكرات (حسب التسلسل الأبجدي)

- Cieutat (V), *La loi pratique du 5 novembre 1956 sur le droit d'auteur, comparaison avec la loi française, mars 1957*, th. Paris, 1957.

- Daverat (X), *L'artiste-interprète*, th Bordeaux 1. 1990.
- Françon(A), *La propriété littéraire et artistique en Grande Bretagne et aux Etats-Unis*, th. Paris, 1955.
- Gardet (G), *Services de la société de l'information et commerce électronique*, th. Lyon 3, 2008.
- Guguen (J.-M), *Les droits des artistes interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français*, th. Paris 2, 1986.
- Huguet (A), *L'ordre public et les contrats d'exploitation du droit d'auteur : études sur la loi de 11 mars 1957*, th. Paris, 1961.
- Le Chevalies (D), *Le statut juridique du metteur en scène*, th. Paris 2, 1989.
- Masouyé (P), *La convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion*, th. Paris, 1985.
- Maillard (T), *La réception des mesures techniques de protection et d'information en droit Français*, th. Paris, 2009.
- Nicolas (T), *La contrefaçon et les œuvres d'arts*, DEA Droit pénal. Montpellier 2001-2002.
- Rault (J), *Le contrat d'édition en droit français*, th. Paris, 1927
- Serinelli (P), *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, th. Paris, 1985.
- Scholo (Ch), *La protection de l'artiste musicien, interprète en droit suisse*, th. Fribourage, 1952.
- Tafforeau (P), *Le droit voisin de l'interprète d'œuvres musicales en droit français*, th. Paris 2, 1994.

6- Articles de doctrine (par ordre alphabétique)

المقالات الفقهية (حسب التسلسل الأبجدي)

- Azzi (T), *Recherche sur la loi applicable aux droits voisins du droit d'auteur en droit international privé,* L.G.D.J., 2005, n°51.
- Azzi (T), *Le droit moral de l'artiste-interprète, retour sur le silence troublant du législateur*, Propr. intell. 2008, p. 278.

- Baba Hamed (N), *Plagiat, questionnements et réponses juridiques à un fléau*, Rev. Entrep. com. n°12, 2016, p 127.

- Baba Hamed (N), *Le droit au respect en propriété littéraire et artistique : étude comparée*, Rev. Entrep. com. 2017, n°13, p. 116.
- Badinter (R), *Le droit de l'artiste sur son interprétation,* J.C.P. éd. G. 1964, II, 1844.

- Becourt (D), *Réflexion sur la loi du 3 juill. 1985 relatives aux droits d'auteur et aux droits voisins*, J.C.P. éd. G. 1986, II, 14722, n°63.

- Bourdarot (M), *Le droit moral de l'artiste-interprète et les déboires de la compilation*, Comm. com. électr. n°4, avr. 2006, ét. 11.

- Binctin (N), le droit moral en France : le journaliste, C. P. I. 2013, vol. 25, n°1, p. 303.

- Castelain (R), *Droits des artistes-interprètes*, R.I.D.A. avr. 1986, p. 55.

- Caron (Ch), *Droits moraux et patrimoniaux de l'artiste-interprète : prescription de droit commun!*, Comm. com. électr. n°11, nov. 2013, comm. 112.

- Caron (Ch), *Le droit moral, droit absolu ?*, Comm. com. électr. n°2, fév. 2007, comm. 18.

- Desbois (H), *Les droits d'auteurs, aspects essentiels de la jurisprudence française, le droit privé français au milieu du XXe siècle,* étude offerte à G. Ripert, T. 11. Paris 1950, p. 72.

- Desbois (H), *Les droits dits voisins du droit d'auteur, Mél. R. Savatier,* D., éd. 1965. p. 255.
- Desbois (H), Françon (A), et Kerever (A), *Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins*, D. 1976, n°288.

- Desbois (H), *La propriété intellectuelle en Algérie, une protection à l'épreuve de la réalité*, IRPI, 6 avr. 2009, p 1.

- Durrande (S), *La parodie, le pastiche, et la caricature*, Mél. A. Françon, D., éd. 1995, p. 138.

- Debbasch (Ch) et autres, *Droits des médias*, D. 1999, n°2144, p. 653.

- Dock (M.-C), *La Convention Universelle sur le droit d'auteur révisé à Paris le 24 juillet 1971*, Mél. H. Desbois, *Etudes de propriété intellectuelle*, D. 1974, p. 3.
- Desjeux (X), *La Convention de Rome (10-26 octobre 1961). Etude de la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion*, R.I.D.C. 1967, p. 517.
- Daverat (X), *Droits voisins du droit d'auteur, Droit de l'artiste-interprète, Droit moral* (CPI, arts. L. 212-1 à L. 212-10), Juriscl. P.L.A. fasc. 1430, 7 janv. 2013, mise à jour 15 nov. 2018.
- Daverat (X), *L'impuissance et la gloire, Remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes interprètes*, D. 1991, chron, p. 93.
- Edelman (B), *Le droit moral dans les œuvres artistique.* D. 1982, chron. p. 263.
- Edelman (B), *Commentaire de la loi n°85-660 du 3 juill. 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins*, A.L.D. n°1963, 26 fév. 1986, chron. p. 41.
- Edelman (B), *Une première décision sur la nature des droits voisins*, D. 1990, chron., p. 54.
- Françon (A), *Le droit d'auteur et les pays en voie de développement*, Rev. alg. mars 1969, Vol. VI, n°1, p.62.
- Ginsburg (J.-C) et Lucas (A), *Etude sur le transfert des droits des artistes-interprètes aux producteurs de fixation audiovisuelle*, Réunion informelle AD HOC sur la protection des interprétations audiovisuelles, Genève 6 et 7 nov. 2003, www.ompi.int
- Gargouri (M), *La protection de la propriété littéraire et artistique en droit Tunisien*, village de la justice. 16 oct. 2019, p. 3.
- Grégoire (S), *Exercices des droits des auteurs, Droit moral, Droit au respect*, Juriscl. P.L.A. fasc. 05-2002.
- Kant (E), *Qu'est-ce qu'un livre ?* Paris P.U.F.1995, p. 120.
- Kahn (A.-E), *Droits voisins du droit d'auteur. – Droits des artistes-interprètes. Définition de l'artiste-interprète (CPI, art. l. 212-1)*, Juriscl. PLA. Fasc.1425, 25 mars 2010, mise à jour, 11 déc. 2015.
- Kerever (A), *Le droit d'auteur en Europe occidentale*, D. affaires 1983, n°12, p. 360.

- Khouzam (R), *L'évolution des droits voisins et le réalisateur de son : redéfinition d'un statut juridique*, Cah. Propr. intell., vol. 13, n°1, p. 99.
- Latreille (A) et Maillard (Th), *Mesures techniques de protection et d'information*, Juriscl. P.L.A., fasc. 1660, 2007.
- Léon (H), Mazeaud (J) et Chabas (F), *Leçons de droit civil*, t. 1,1er vol., *Introduction à l'étude du droit*, 8ème éd., R.I. D. C. 1986, p. 1239.
- Lucas (A), Sirinelli (P), *L'originalité en droit d'auteur*, J. C. P. éd G. 1993, n°23, p. 65.
- Leger (J.-M), Le droit moral diffamé, R. L. D. I. déc. 2008, n°44, p. 12.
- Nayer (A), *Le statut de l'artiste*, cah. de recherche sociologique, n°16, 1991, p. 24. https://www.erudit.org/fr
- Outtara (B), *Expérience acquise au niveau national en ce qui concerne la protection des œuvres et interprétations ou exécutions audiovisuelles, Brésil du 8 au 10 aout 2012*. www.wipo.int>mdocs>bra
- Olognies (P), *Le droit des artistes-interprètes et exécutants, préface d'Achille Mestre*, L. G. D. J. pp. 13 à 18
- Pollaud-Dulian (F), *Le droit moral en France à travers la jurisprudence récente*, R.I.D.A. juill. 1990, p. 127.
- Pollaud-Dulian (F), *Pour le droit moral*, Cah. propr. intell. oct. 1994, vol 7/1.
- Pollaud-Dulian (F), *Droit moral et droit de la personnalité*, J.C P. éd. G. n°29, 27 juill. 1994, I, p. 3780.
- Pollaud-Dulian (F), *De la prescription en droit d'auteur*, R.T.D. civ. 1999, p. 585.
- Pollaud-Dulian (F), *Exeption, parodie, droit moral, artiste-interprète-liberté d'éxpression*, R.T.D. com. 2014, p. 815.
- Plaisant (R), *Les lois nouvelles sur le droit d'auteur et leurs tendances essentielles*, D. Aff. 1958, p. 186.
- Plaisant (P), *Les droits des artistes-interprètes et exécutants*, Bull. D. A.1984, n°4, p. 6.
- Rodrigues (R), *Les droits des artistes-interprètes sont-ils un obstacle à la compétitivité d'une société européenne de l'information ?*, Rev. Légicom, 1995/2, n°2, pp. 91 à 98.

- Straschnov (Gr), Bergstrom (S), et Gbéco (P), *Protection internationale des « droits voisins », protection des artistes, fabricants de phonogrammes et organismes de radiodiffusion*, R.I.D.C. 1959, p. 294.

- Schepens (P), *Guide sur la gestion collective des droits d'auteurs et des droits voisins* (*La société de gestion au service de l'auteur et de l'usager),* UNESCO 2000, p. 17.

- Schloetter (A.-L), *Droit des auteurs, droit moral, théorie générale du droit moral* (C. P. I. arts L. 121-1 à L. 121-9), Juriscl. P.L.A. 15 nov. 2018, fasc. 1210.
- Tafforeau (P), *Les exceptions à la propriété littéraire et artistique aux fins de recherche et d'enseignement*, C.D.S.T., 2010, n°3, p. 129.

- Tafforeau (P), *Un an de droits voisins*, Comm. com. électr. n°10, oct. 2016, chron. , p. 4.

- Zéraoui Salah (F), *Piraterie et/ou contrefaçon : Quelle protection pour les créations intellectuelles*, Journée d'études O.N.D.A., Journée mondiale du livre et du droit d'auteur, Oran, 13-17 mai 2012, Rev. Entrep. com. n° spécial 2015, p. 10.

- Zéraoui Salah (F), *Les traductions : Le régime de protection par le droit d'auteur*, Etude comparative droit algérien-droit français, IRPI, Rev. propr. intell., Paris, janv. 2013, n°46. p. 30.

- Zéraoui Salah (F), *Contrat de nègre et droit de paternité dans les œuvres littéraires ; l'ombre du créateur ou le créateur dans l'ombre ?,* Mél. A. Benhamou, 2013, Université de Tlemcen, Faculté de droit, Kounouz éditions, p.93.

- Zéraoui Salah (F), *Les fournisseurs d'hébergement et la copie des œuvres : Quelle responsabilité ?,* Rev. Entrep. com. n° spécial 2015, p. 30.

- Zéraoui Salah (F), *ONDA, un organisme au service de la création*, Séminaire international : *Les nouvelles frontières de la propriété intellectuelle : état des lieux et perspectives*, ENPO, en collaboration avec l'OMPI, l'INAPI et l'ONDA, Oran, 13 & 14 décembre 2017.

- Zéraoui Salah (F), *La taxe pour reprographie en droits algérien et français : analyse d'une redevance mal adaptée,* Rev. Entrep. com. n° 13, 2017, p. 47.

- Zéraoui Salah (F), *La redevance pour copie privée en droits algérien et français : un système à parfaire*, Cah. Propr. intell., Montréal, janvier 2020, vol. 32, n° 1, p. 65.

7- Jurisprudence (par ordre chronologique)

القضاء (حسب التسلسل التاريخي)

- Trib. civ. Seine, 11 déc. 1894, D. 1900, 2, p. 152.
- Trib. com. Seine, 19 déc. 1896, D. 1898, p. 509.
- Cass. civ., 14 mars 1900, aff. *Eden-Whisther* , D. 1900, 1, p. 497.
- Cass. civ., 25 juin 1902, aff. *Le Coque*, D. P. 1903, 1, p. 5, note Colin.
- Trib. civ. Seine, 6 mars 1903, Gaz. Pal. 1903, 1, p. 468.
- CA. Paris, 1er fév. 1905, 1907, 1, p. 113.
- Trib. civ. Seine, 23 avr. 1937, J.C.P. éd. G. 1937, II, 247, *concl*. Raimbault.
- Trib. civ. Seine, 9 nov. 1937, Gaz. Pal. 1938, 1, p. 320.
- CA. Paris, 24 déc. 1940, J. C. P. éd. G. 1941, II, 1649, note H. Desbois .
- Cass. civ., 14 mai 1945, D. 1945, p. 285, note H. Desbois.
- Trib. civ. Seine, 10 juill. 1946, D. 1947, p. 98, note H. Desbois, et J.C.P. 1947, 11, 3405, note R. Plaisant.
- Trib. civ. Seine, 6 et 7 avr. 1949, J. C. P. 1950, II, 5461, note Plaisant.
- Cass. civ. 4 déc. 1950, Gaz. Pal. 1952, p. 390, note H. Desbois.
- Trib. civ. Seine. 10 oct. 1951, Gaz. Pal. 1951, II, p. 290 et D. 1952, p. 390, note H. Desbois.
- Trib. civ. Seine, 23 juill. 1952, Gaz. Pal. 1953, 1, p. 520.
- Trib. Seine, 19 déc. 1953, R.I.D.A. avr. 1954, n°3, p. 17, J.C.P. éd. G. 1954, II, 8114, note Plaisant et Sialelli, RTD com. 1954, p. 637, obs. H. Desbois
- Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955, J.C.P. éd. G. 1955, II, 8678, obs. R. Plaisant.

- CA. Paris, 13 fév. 1957, J. C. P. 1957 éd. G. II, 9838, *concl*. R. Lindon
- Cass. civ., 1er janv. 1964, R.T.D. com. 1964, p. 320, obs. H. Desbois.
- CA. Aix-en-Provence, 23 fév. 1965, D. 1966, p. 166, note R. Savatier.
- CA. Nîmes, 4 juill. 1966, J.C.P. éd. G.1967, II, 14691.
- CA. Paris, 15 nov. 1966, Gaz. Pal., 1967, 1, p. 17, note Sarraute.
- CA. Paris, 30 nov. 1974, R.I.D.A. 1975, p. 196, note H. Desbois,
- TGI. Paris, 20 avr. 1976, D. S. 1977, p. 610, note R. Lindon.
- Cass. civ. 15 mars 1977, J.C.P. éd. G. 1979, II, 19153, note, R. Plaisant.
- Cass. civ. 5 nov. 1980, RTD com. 1981, p. 544, obs. A. Françon.
- Cass. civ., 3 mars 1982, Gaz. Pal. 1982, 1, p. 244,
- TGI Paris, 19 mai 1982, aff. *Maria Callas* , J.C.P. éd. G. 1982, II, 19955, obs. A. Gobin.
- CA Paris, 6 juin 1984, D. 1985, inf. rap. p. 314, obs. C. Colombet.
- CA. Paris, 6 nov. 1984, D.1985, p. 187, note T. Hassler.
- TGI. Paris, 7 mars 1986, D. 1987, somm. p. 367.
- CA. Paris, 27 oct. 1988, J.C.P. éd. G. 1990, I, 3433, B. Edelman.
- TGI Paris, 24 mars 1989, JurisData n°1989-040824.
- CA. Paris, 18 déc. 1989, D. 1990, somm., p. 353, obs. T. Hasler, D. 1991, somm., p. 100, obs. C. Colombet
- CA. Paris, 19 déc. 1989, D. 1991, somm., p. 100, obs. C. Colombet.
- TGI. Paris, 10 janv. 1990, D. 1991. p. 206, note B. Edelman , D. 1991, somm. p. 99, obs. C. Colombet, R.I.D.A. juill. 1990, p. 318.
- Cass. civ., 27 mars 1990, D. 1990, p. 102, J.C.P. éd. G. 1990, 1, 3478, obs. B. Edelman.
- CA. Paris 15 juill. 1990, R.I.D.A. 1990, n°147, p. 315, note E. Dertieux,

- CA. Paris. 16 mai 1991, JurisData n°1991-022077.
- Cass. civ., 28 mai 1991, aff. *Asphalt-Jungle*, J.C.P. éd. G. 1991, II, 21731, obs. A. Françon.
- Cass. civ., 5 juin 1991, D. 1992, p. 409, note C. Lapoyade-Deshamps.
- CA. Paris, 27 janv. 1992, JurisData n°1992-020330.
- CA Paris, 25 fév. 1992, JurisData n°1992-020430.
- CA. Paris, 20 janv.1993, aff. *Sony c/ Papolla*, D. 1993, inf. rap., p. 117.
- CA. Paris, 16 juin 1993, aff. *m6 c/ Aucejo et autre*, D. 1994, p. 218, note B. Edelman.
- C.J.C.E. 20 oct. 1993, aff. *Ph. Collins, c/Imtrat*, D.1995, p. 133, note B. Edelman.
- CA. Paris, 11 mai 1994, D. 1995, p. 125, note J.-H. Ravomus.
- Cass. Civ. 17 janv. 1995, J.C.P. éd. G. 1995. IV. p. 689.
- CA. Paris, 27 sept. 1996, aff. *instant théâtre*, D. 1997, p. 357, obs. B. Edelman.
- TGI. Paris, 23 avr. 1997, R.I.D.A, juill. 1997, p. 366, note X. Daverat.
- Cass. crim. 24 sept. 1997, Bull. crim. 1997, n°310, Gaz. Pal. 1998, 2, p. 529, note Leclerc.
- TGI. Paris, 26 nov. 1997, R.I.D.A. juill. 1998, p. 284.
- Cass. Civ., 25 janv. 2000, n°95-16.267, aff. *Gipsy Kings*, JurisData n°2000-000254, D. 2000, p. 299, concl. J. Sainte Rose.
- CA. Paris, 7 juin 2000, D. 2001, somm. comm. 2555, obs. P. Sirinilli.
- CA Paris 18 oct. 2000, D. 2001, p. 2078, obs. Ch. Caron.
- CA. Paris, 19 sept. 2001, aff. *Sté Orphée Production et a. c/ Constorts Brel*, R.I.D.A. janv. 2002, p. 304.
- TGI. Paris, 28 sep. 2001, R.I.D.A. avr. 2002, p. 453.
- TGI. Paris, 2 oct. 2001, Propr. intell. 2002, n°5, p. 55, obs. A. Lucas.

- CA. Paris, 13 mars 2002, aff. *Sté Culture Press c/ Evans et A.*, Propr. intell. 2003, n°7, p. 172, obs. H. Lucas.

- CA. Paris, 14 mai 2002, aff. *Sté AB Disques c/ Sté BMG France et Spedidam*, Propr. intell. 2003, n°7, p. 173.

- Cass. soc., 10 juil. 2002, aff. *J. Tenenbaum c/ Sté Universal Music*, JurisData n°2002-015183, R.I.D.A. janv. 2003, p. 339, J.C.P. éd. G. 2003, II, 10000, note C. Caron,

- Cass. civ., 28 janv. 2003, aff. *Barbelivien*, Com. com. électr. 2003, comm. 21, Ch. Caron, Propr. intell. 2003, p. 165, obs. P. Sirinelli.

- TGI. Paris, 14 fév. 2003, aff. *Raguet c/ Théâtre Fontaine et Sté Spectra Conseil*, LPA 19 janv. 2004, p. 13, obs. X. Daverat.

- CA. Paris, 28 avr. 2003, n°2001/06736, aff. *O. Ventura et a. c/ C. Lelouch*, JurisData n°2033-215499, Comm. com. électr. 2003, comm. 9, note Ch. Caron.

- CA. Paris, 14 janv. 2004, n°2001/09212, aff. *Mylène Farmer*, JurisData n°2004-230886 ; Comm. com. électr. 2004, comm. 87, note Ch. Caron.

- CA. Versailles, 7 avr. 2004, aff. *J. Tenenbaum c/ Sté Universal Music*, Propr. intell. 2004, n°13, p. 927, obs. A. Lucas, RTDcom. 2004, p. 735, obs. F. Pollaud-Dulian, D. 2005, p. 1483, obs. P. Sirinelli.

- CA. Versailles, 14 oct. 2004, aff. *Sté de conception de presse et d'éditions c/ Tonya Lynn Kinzinger,* Légipresse 2005, n°220, I, p. 49.

- CA. Paris, 2 mars 2005, n°04/03285, aff. *Petrucciani c/ Sté Francis Dreyfus Music*, Comm. com. électr. 2005, comm. 114, obs. Ch. Caron.

- CA. Nancy, 8 sept. 2005, n°99/03384, JurisData n°2005-307645, Propr. intell. 2007, p. 329, obs. A. Lucas.

- Cass. soc., 8 fév. 2006, *aff. Jean Ferrat*, JurisData n°2006-032093, J.C.P. éd. E. 2006, 1654, note C. Alleaume, D. 2006, p. 1172, note P. Allaeys.

- Cass. Civ., 21 mars 2006, aff. *Coluche*, Bull. civ., I, n°169, p. 149, R.L.D.I., 2006, n°521, obs. L. Marino, R.T.D. com. 2006, p. 60, obs. F. Pollaud-Dulian.

- Cass. Civ. 5 déc. 2006, n°05-11. 789, aff. *Barbelivien II,* Com. com. électr. 2007, comm. 18, C. Caron,

- CA. Paris, 28 fév. 2007, R.T.D. com. 2007, p. 352, obs. F. Pollaud-Dulian.

- CA Paris, 6 juin 2007, aff. *Ch. Aznavour c/ Sté Jacky Boy Music*, JurisData n°2007-350038, Comm. com. électr. 2008, *chron*. 4, obs. X. Daverat.

- TGI. Paris, 4 juin 2008, *aff. Mia Frye c/ BMG Music Entertainment France et A.*, Comm. com. électr. 2009, chron. 4, obs. X. Daverat.

- CA, Paris, 13 fév. 2009, R.T.D. com. 2009, p. 305, obs. F. Pollaud-Dulian.

- Cass. civ., 11 juin 2009, n°08-12.063, aff. *Parada Lillo* et a. *c/ Carrasco,* JurisData n°2009-048472, Comm. com. électr. 2010, chron. 4, obs. X. Daverat.

- TGI. Paris, 20 sept. 2011, aff. Giacometti, Propr. intell. 2011, p. 394, obs. A. Lucas.

- Cass. civ., 6 fév. 2013, Propr. intell. 2013, n°12-14.038, p. 191, obs. J.-M. Bruguiere.

- Cass. civ., 10 avr. 2013, Comm. com. électr. 2013, Bull. 2013, I, n°72.

- TGI. Paris, 21 juin 2013, aff. *Jean G. / Labbé Simon.* www.legalis.net>jurisprudences>tribunal-de-grande-instance, 27 juin 2013.

- Cass. civ., 19 fév.2014, n°12-17.935 et n°12-19.714, aff. *Jean Prouvé,* JurisData n°2014-00291, Propr. intel. 2014, p. 161, obs. A. Lucas.

- CA. Paris, 10 oct. 2014, R.L.D.I. janv. 2015, n°3646, obs. J.-M. Guiloux.

- Cass. civ. 31 janv. 2018, n°16-23.591, Comm. com. éléctr. 2018, chron. 11, n°4, obs. P. Tafforeau.

8- Principaux sites internet

أهم مواقع الأنترنيت

- Code de la propriété intellectuelle : http://www.legifrance.gouv.fr
- Cour de cassation française : www.courdecassation.fr.
- Dictionnaire de la hight tech : www.encyclopedie.linternaute.com
- Droit des technologies de l'information : www.juriscom.net
- Institut de recherche en propriété intellectuelle : univ-droit.fr
- Institut de recherche en propriété intellectuelle H. Desbois (études juridiques, documentation) : www.irpi.ccip.fr
- Jurisprudence : www.legalis.net
- Journal officiel algérien : www.joradp.dz
- Loi américaine sur les droits d'auteur : Www.Copyright.Gov
- L'actualité des droits des nouvelles technologies : Legalis.net/recherche
- Moteurs de recherche en droit de propriété intellectuelle : innovation-regulation.telecom-paris.fr
- Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (diffusion du bulletin du droit d'auteur électronique) : www.unesco.org
- Office national des droits d'auteur et des droits voisins : www.onda.dz
- Site officiel de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle : www.wipo.int
- البوابة الجزائرية للمجلات العلمية: www. Asjp.cerist.dz

الفهرس

قائمة الاختصارات I

المقدمة 1

الباب الأول: مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ومضمونه 14

الفصل الأول: مفهوم الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وخصائصه.....18

المبحث الأول: التعريف بالحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **19**

المطلب الأول: تعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل الإتفاقيات الدولية والتشريعات الوطنية **21**

الفرع الأول: تعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل الإتفاقيات الدولية **21**

الفرع الثاني: تعريف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على ضوء التشريع الجزائري وبعض التشريعات الأجنبية.....**27**

المطلب الثاني: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي بين الفقه والقضاء **33**

الفرع الأول: أهم المفاهيم الفقهية المتعلقة بالحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ...**34**

الفرع الثاني: أثر الاجتهاد القضائي على تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق المعنوي **37**

المبحث الثاني: الطبيعة القانونية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي، خصائصه ومعيار حمايته.....**41**

المطلب الأول: الطبيعة القانونية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية **42**

الفرع الأول: الإتجاهات الفقهية الأساسية في تحديد الطبيعة القانونية لحق الفنان العازف أو المؤدي **43**

أولا: نظرية وحدة حق الفنان العازف ونظرية الإزدواجية **44**

ثانيا: النظرية الشخصية ونظرية الحقوق الفكرية..... **48**

الفرع الثاني: مدى صحة تكييف الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي كحق من الحقوق الشخصية..... **50**

أولا: مفهوم الحقوق الشخصية حسب الشريعة العامة **51**

ثانيا: الحق المعنوي للفنان العازف حق من الحقوق الشخصية مصدر جدل فقهي **53**

المطلب الثاني: خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية ومعيار حمايته..... **56**

الفرع الأول: خصائص الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية **57**

أولا: خصائص الحق المعنوي للمؤلف في قانون الملكية الأدبية والفنية..... **57**

ثانيا: خصائص الحق المعنوي للفنان العازف في قانون الملكية الأدبية والفنية..... **70**

الفرع الثاني: معيار حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **75**

الفصل الثاني: مضمون الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ومدى تمتّعه به .. 79

المبحث الأول: عناصر الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية **81**

المطلب الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في إحترام إسمه وصفته **82**

الفرع الأول: أحكام الحق في احترام الإسم والحق في إحترام الصفة **84**

أولا: مضمون الحق المعنوي للمؤلف في نسبة مصنفه إليه **84**

ثانيا : الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في إحترام إسمه وصفته..... **90**

الفرع الثاني: حالات الحق في إحترام الإسم متى كان الأداء منفردا أو مشتركا ومدى تأثير التطور التكنولوجي على هذا الحق..... **94**

المطلب الثاني: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في إحترام أدائه ومضمون الحقوق المرتبطة به..... **99**

الفرع الأول : الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في إحترام أدائه **100**

أولا: التعديلات الواردة عن الأداء بين الجواز والمنع..... **103**

ثانيا: حدود الحق في إحترام الأداء في علاقة الفنان العازف بالمؤلف وفي علاقته مع باقي أصحاب الحقوق المجاورة..... **108**

الفرع الثاني: الحقوق المرتبطة بالحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي..... **109**

أولا: حق الفنان العازف أو المؤدي في الصورة وفي الصوت **110**

ثانيا: حق الفنان العازف أو المؤدي في إختيار المخرج وفي الموافقة على السيناريو **113**

ثالثا: حق الفنان العازف أو المؤدي في رفض بث بعض المشاهد وفي اختيار الأسلوب المناسب لمواهبه..... **115**

المبحث الثاني: مدى تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في تقرير النشر والحق في السحب أو الندم أمام سكوت النصوص القانونية **117**

المطلب الأول: موقف الفقه والقضاء من تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف..... **118**

الفرع الأول: الطبيعة القانونية للحق في تقرير النشر أو الحق في الكشف بالنسبة للمؤلف **119**

الفرع الثاني: حق الفنان العازف أو المؤدي في تقرير النشر وقرينة التنازل **125**

أولا: الحق في تقرير النشر بين القضاء والفقه..... **125**

ثانيا: أثر قرينة التنازل على حق الفنان العازف في تقرير النشر **132**

المطلب الثاني: حق الفنان العازف أو المؤدي في السحب أو الندم، مصدر جدل فقهي **136**

الفرع الأول: مفهوم الحق في السحب أو الندم..... **137**

الفرع الثاني: مدى تمتع الفنان العازف أو المؤدي بالحق في السحب أو الندم **141**

الباب الثاني: النظام القانوني للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية 143

الفصل الأول: الآليات القانونية والتقنية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل البيئة الرقمية 145

المبحث الأول: وسائل حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية..... **148**

المطلب الأول: الحماية الإدارية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي على ضوء التشريع الجزائري والتشريع المقارن..... **149**

الفرع الأول: دور الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **150**

الفرع الثاني: دور هيئات الإدارة الجماعية في حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل التشريع المقارن..... **156**

المطلب الثاني: الإجراءات الوقائية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **162**

الفرع الأول: مفهوم وصور الإجراءات الوقتية، والتحفظية الرامية إلى حماية الفنان العازف أو المؤدي **164**

أولا: تعريف التدابير الوقائية الرامية إلى حماية الفنان العازف أو المؤدي **164**

ثانيا: صور الإجراءات الوقائية الرامية إلى حماية حقوق الفنان العازف أو المؤدي.. **168**

الفرع الثاني: الحق في التظلم والحق في الطعن ضد الأوامر الصادرة باتخاذ التدابير الوقائية **175**

المبحث الثاني: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في ظل البيئة الرقمية **178**

المطلب الأول: الحماية الموضوعية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **178**

الفرع الأول: الحماية المدنية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **179**

أولا: أساس الحماية المدنية: جواز رفع دعوى المسؤولية **181**

ثانيا: طرق جبر الضرر اللاحق بالفنان العازف أو المؤدي **185**

الفرع الثاني: الحماية الجزائية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي **189**

أولا: جريمة التقليد، مفهومها وأركانها **190**

ثانيا: تحريك الدعوى العمومية وتقادمها **196**

ثالثا: الآثار المترتبة على ارتكاب جنحة التقليد **200**

المطلب الثاني: التحديات التي تواجه الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في عصر الرقمنة **203**

الفرع الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي و شبكة الأنترنيت..... **205**

أولا: ضرورة تحديد مفهوم شبكة الأنترنيت **205**

ثانيا: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في إطار شبكة الأنترنيت..... 208

الفرع الثاني: الحماية التقنية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في البيئة الرقمية 210

أولا: التدابير التقنية الخاصة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي..... 212

ثانيا: الأجهزة المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في البيئة الرقمية 216

الفصل الثاني: الحماية الدولية للحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي في قانون الملكية الأدبية والفنية 221

المبحث الأول: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا للاتفاقيات الدولية 223

المطلب الأول: حماية الحق المعنوي وفقا للاتفاقيات الخاصة بحقوق المؤلف 224

الفرع الأول: الحماية القانونية للحق المعنوي وفقا لاتفاقية برن واتفاقية جنيف..... 225

أولا: إتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية 225

ثانيا: اتفاقية جنيف العالمية لحقوق المؤلف لسنة 1952 230

الفرع الثاني: الحماية القانونية للحق المعنوي وفقا لاتفاقية التربس واتفاقية الويبو بشأن المؤلف 233

أولا: إتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية التربس..... 233

ثانيا: إتفاقية الويبو بشأن حق المؤلف لسنة 1996 236

المطلب الثاني: حماية الحق المعنوي وفقا للاتفاقيات الخاصة بالحقوق المجاورة.... 239

الفرع الأول: الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا لاتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي 240

أولا: المبادئ الأساسية لاتفاقية الويبو 241

ثانيا: التعاريف والتوسع في مفهوم التسجيل الصوتي 242

ثالثا: حماية الحق المعنوي للفنان العازف وفقا لاتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي 243

الفرع الثاني: حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي وفقا لمعاهدة بجين بشأن الأداء السمعي البصري لسنة 2012 246

أولا: علاقة معاهدة بجين بباقي المعاهدات الدولية 246

ثانيا: حقوق الفنان العازف أو المؤدي المحمية وفقا معاهدة بجين 247

ثالثا: فوائد الانضمام أو التصديق على معاهدة بجين..... 248

المبحث الثاني: المؤسسات الدولية والهيئات الجهوية المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي ودور التحكيم في فض منازعات حقوق الملكية الأدبية والفنية ... 250

المطلب الأول: المؤسسات الدولية والهيئات الجهوية المكلفة بحماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي 251

الفرع الأول: المؤسسات الدولية المكلفة بحماية حق الفنان العازف أو المؤدي المعنوي 251

أولا: أجهزة المنظمة العالمية للملكية الفكرية وخصائصها 251

ثانيا: دور منظمة الأمم المتحدة للتربية، الثقافة والعلوم في حماية الفنان العازف.... 255

ثالثا: دور منظمة العمل الدولية في حماية الفنان العازف 257

الفرع الثاني: دور الهيئات الجهوية في حماية الحق المعنوي للفنان العازف أو المؤدي 258

أولا: دور المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في حماية الفنان العازف..... 258

ثانيا: دور المنظمة الإفريقية للملكية الفكرية في حماية الفنان العازف **259**

المطلب الثاني: ماهية التحكيم ودوره في فض منازعات الملكية الأدبية والفنية **260**

الفرع الأول: تعريف التحكيم وأنواعه **261**

الفرع الثاني: دور التحكيم في فض منازعات الملكية الأدبية والفنية **262**

الخاتمة **266**

قائمة المصادر **272**

I- المصادر باللغة العربية **272**

1-أهم الاتفاقيات والمعاهدات الدولية التي انضمت إليها الجزائر (حسب التسلسل التاريخي) **272**

2-النصوص التشريعية والتنظيمية الخاصة بالتشريع الجزائري (حسب التسلسل التاريخي) **273**

3-أهم النصوص القانونية المتعلقة ببعض تشريعات الدول العربية (حسب التسلسل التاريخي) **276**

4-المراجع العامة (حسب التسلسل الأبجدي) **277**

5-المراجع الخاصة (حسب التسلسل الأبجدي) **279**

6-المقالات والمداخلات (حسب التسلسل الأبجدي) **283**

7-الرسائل والمذكرات والمحاضرات (حسب التسلسل الأبجدي) **290**

II- المصادر باللغة الفرنسية **293**

1-النصوص التشريعية والتنظيمية الفرنسية والأوروبية (حسب التسلسل الأبجدي) .. **293**

2-النصوص التشريعية خارج الاتحاد الأوربي **294**

3-المراجع العامة (حسب التسلسل الأبجدي) **294**

4-المراجع الخاصة (حسب التسلسل الأبجدي) **295**

5-الأطروحات والمذكرات (حسب التسلسل الأبجدي) **295**

6-المقالات الفقهية (حسب التسلسل الأبجدي)..... **296**

7-القضاء (حسب التسلسل التاريخي) **301**

8-أهم مواقع الأنترنيت..... **306**

الفهرس **307**

-انتهى بعون الله وحفظه-

الملخص: يعتبر الفنان العازف أو المؤدي، الطائفة الوحيدة من أصحاب الحقوق المجاورة التي تتمتع بحقوق معنوية ومالية على أعماله. فالطابع الإبداعي الذي يكتسيه أداؤه يبرز شخصيته الأدبية والفنية، على خلاف أعمال أصحاب الحقوق المجاورة التي تتسم بالطابع الصناعي والمادي. يتضمن الحق المعنوي جملة من الصلاحيات تمكن الفنان من الاستفادة من أعماله وحمايتها من مختلف أنواع الاعتداء. غير أنها وإن كانت تتشابه في البعض منها مع الحقوق المخولة للمؤلف لحماية مصنفاته وشخصه، إلا أنها تختلف معها في البعض منها لاسيما الحق في تقرير النشر، والحق في السحب أو الندم، باعتبار أن التشريعات الوطنية الخاصة بالحقوق المجاورة والتي اعترفت للفنان التمتّع بحق معنوي، جاءت خالية من الإشارة إلى ذلك. لذا كان من الضروري تحديد مدى تمتع الفنان العازف بهذين الحقين، أمام الفراغ القانوني الذي أدى إلى مجادلات فقهية وتضارب في الأحكام القضائية.

الكلمات المفتاحية: فنان– عازف– مؤدي– حق معنوي– خصائص الحق المعنوي– تقليد– قرصنة– مسؤولية– حماية وطنية– حماية دولية– تحكيم.

Résumé : L'artiste interprète ou exécutant est le seul des titulaires de droits voisins à bénéficier d'un droit moral et d'un droit patrimonial sur son interprétation. Le caractère original de sa prestation met en valeur sa personnalité littéraire et artistique, à l'inverse des œuvres des titulaires de droits voisins qui se caractérisent par leur aspect industriel et matériel. Le droit moral dont dispose l'artiste-interprète, comprend un ensemble de prérogatives qui lui permettent de bénéficier de ses œuvres et de les protéger contre les divers abus. Cependant, et bien qu'elles soient similaires, pour certaines d'entre elles, aux droits octroyés à l'auteur pour protéger son œuvre et sa personne, elles se différencient de certains d'entre eux, en particulier le droit de divulgation et le droit de retrait ou de repentir, du fait que les législations nationales relatives aux droits voisins qui reconnaissent à l'artiste la jouissance d'un droit moral, sont dépourvues de toute référence à ce sujet. Dès lors, il était nécessaire de déterminer dans quelle mesure l'artiste-interprète jouit de ses deux droits, face au vide juridique qui a donné lieu à des controverses doctrinales et à des décisions de justice contradictoires.

Mots clés : Artiste interprète -artiste exécutant -droit moral -caractéristiques du droit moral – contrefaçon -piratage -responsabilité -protection nationale -protection internationale -arbitrage.

Abstract: The artist, musician or performer, is the only one of the holders of related rights to benefit from a moral right and financial rights over his performance. The original character of his performance highlights his literary and artistic personality, unlike the works of holders of neighboring rights which are characterized by their industrial and material aspect. The moral rights available to the performer include a set of prerogatives that allow them to benefit from their works and protect them against various abuses. However, and although they are similar, for some of them, to the rights granted to the author to protect his work and his person, they are different from some of them, in particular the right of disclosure and the right of withdrawal or of repentance, due to the fact that national laws relating to neighboring rights which recognize the artist's enjoyment of a moral right, are devoid of any reference to this subject, Therefore, it was necessary to determine to what extent the performer enjoys both rights, in the face of the legal vacuum which has given rise to doctrinal controversies and contradictory court decisions.

Key words: Artist interpreter - artist performer -moral right- moral right characteristic's – counterfeiting- piracy- responsibility- national protection- international protection-arbitration.