



جامعة دمشق

كلية الحقوق

قسم القانون الخاص

الحقوق المجاورة لحق المؤلف

بحث علمي قانوني أعد لنيل درجة الماجستير في القانون الخاص

إعداد الطالب

خلدون عبد الناصر الحراكي

إشراف الدكتور

زهير حرج

أستاذ في قسم القانون الخاص

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور فوز صالح.....عضواً

الأستاذة الدكتورة أمل شربا.....عضواً

الأستاذ الدكتور زهير حرح.....عضواً مشرفاً

تاريخ المناقشة ٢٠١٥/٣/٢م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(أَقْنُ هُوَ قَانِيَةُ أَنَاءِ الْيَلِّ سَاجِدًا وَ قَانِيًا يَحْذَرُ
الْآخِرَةَ وَ يَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ
يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولَئِذَا
الْأَلْبَابُ)

سورة الزمر (آية ٩).

الإهداء

إلى الإنسان الذي علمني الطيبة والثقة بالنفس...
إلى الإنسان الذي ما زال يعاني ظروف الحياة ليؤمن لنا هناء العيش...
إلى الإنسان الذي مد لي يد العون فذلل الصعاب وأضاء الدرب...

والدي الحبيب

إلى القلب الكبير ومنبع العطف والحنان...
إلى التي أعطت وما زالت تعطي بسخاء...
إلى الشمعة التي ما زالت تذوب من أجل سعادتي...

أمي الغالية

إلى الأحبة الذين شاركوني آمالي وآلامي...
إلى من قاسمتهم فرحتهم وبسمتهم فبددوا متاعبي وأحزاني...
إلى قاعدتي وعمادي في الحياة ورصيدي في الشدائد...

إخوتي وأخواتي

إلى أخوة الدرب ورفاق طريق العلم ومباعث الأمل...
إلى كل من أضاء أملاً في قلبي...
إلى كل من أزاح همّاً عن نفسي ونصحتني بإخلاص...

زملائي وأصدقائي

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على سيدنا محمد إمام العالمين وخاتم المرسلين وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين.

وإنه ليشرفني أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى من أضاف كلمة جديدة في قاموس معرفتي، وهو أستاذي الفاضل الدكتور زهير حرح، الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث لنيل درجة الماجستير في القانون الخاص، فمحنني من وقته وعلمه وخبرته، وكان التوجيه الصادق منه خير معينٍ ودليلاً لي في هذا البحث، هذا إضافة إلى ما لمستته فيه من حنان الأب ورقة العلم وتواضع العلماء، فلم يصادر لي رأياً، ولم يحجز لي على فكرٍ قط. فأشكر أستاذي الفاضل على فضل علمه، وجميل فعله، فجزاه الله عني كل الخير، وله أقف بإجلال واحترام عرفاناً بالجميل.

كما أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة الحكم على هذا البحث، الذين تفضلوا مشكورين بالاشتراك في مناقشة الرسالة والحكم عليها، ليثروها بعلمهم وفقههم، فجزاهم الله عني خير الجزاء، وإنها لفرصة عظيمة لي أن أنهل من علمهم الغزير، واستفيد من ملحوظاتهم القيمة، وتوجيهاتهم التي سيكون من شأنها إغناء هذا البحث.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر لكل من مد لي يد العون خلال رحلة الماجستير الطويلة، وأخص بالذكر أعضاء الهيئة التدريسية بكلية الحقوق في جامعة دمشق، الذين لم يخلوا علي بعلمهم وتوجيهاتهم القيمة، فلم يكل الاحترام والتقدير والعرفان بالجميل.

المقدمة

مما لا شك فيه أن الممارسة الفكرية الإبداعية من أشرف الممارسات الإنسانية، ومن هذه الممارسات تتبلور ثقافات الأمم وتبنى الحضارات، لذلك استحق أفرادها التكريم والتقدير.

والحق الفكري أو الذهني حق يترفع بدون منازع على عرش كل الحقوق، ويحتل مركزاً بارزاً ضمن حقوق الملكية، وذلك بفضل ملكة العقل التي وهبها الله عز وجل للإنسان لتمكينه من الخروج من ظلمات الجهل إلى العلم، فإذا كان الانتاج المادي يشكل عنصراً مهماً في بناء الأمم وتقدمها، فإن الانتاج الفكري لا يقل أهمية عن الانتاج المادي، حيث يتم من خلاله إرساء الأسس لجميع صور التقدم، وتقاس درجة تقدم أي شعب بمدى ما وصل إليه من تعليم وثقافة، وبمستوى الحماية التي تتوفر للإبداع الفكري الوطني.

ويقصد بالملكية الفكرية كل ما ينتجه الفكر الانساني من اختراعات وإبداعات فنية وغيرها من نتاج العقل الانساني، كما عرفتھا المنظمة العالمية للملكية الفكرية بأنها تشير إلى أعمال الفكر الإبداعية من الاختراعات والمصنفات الأدبية والفنية والرموز والأسماء والصور والرسوم والنماذج الصناعية.

وتقسم الملكية الفكرية إلى قسمين هما: الملكية الفكرية الصناعية، والملكية الفكرية الأدبية والفنية، وتمثل الملكية الفكرية الصناعية ثمرة النشاط الإبداعي الخلاق للفرد في مجال الصناعة والتجارة، وهي تخول صاحبها سلطة مباشرة على ابتكاره للتصرف فيه بحرية وإمكانية مواجهة الغير بها، وتنقسم هذه الملكية إلى الاختراعات والبراءات والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية والبيانات الجغرافية.

أما الملكية الفكرية الأدبية والفنية فهي تتمثل بكل عمل في المجال الأدبي والعلمي والفني أياً كانت طريقة أو شكل التعبير عنه، ومهما كانت قيمته أو الغرض منه، وهذا العمل يعدُّ ملكاً لمبدعه، وتشمل حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

وتتمثل حقوق المؤلف في كافة الابداعات في مجالات الأدب والعلوم والفنون أياً كان شكل التعبير عنها وأهميتها، كما تشمل الحقوق الممنوحة للمبدعين في مصنفاتهم الأدبية والفنية، وتعدُّ من أهم حقوق الملكية الفكرية. والحقوق الذي يمنحها القانون للمؤلف هي حقوق أدبية لا يمكن حرمان المؤلف منها أو التنازل عنها، وحقوق مالية استثنائية يملك المؤلف وحده التصرف بمصنفه بموجبها، أو الترخيص للغير باستغلاله، فهذا الحق هو العنصر الأساسي في حق المؤلف.

ويعدُّ هذا الحق مهماً جداً فهو يخول صاحبه إمكانية أن يستبعد الآخرين عن استغلال المصنف، ولكن القيمة الفعلية لمثل هذا الحق تكمن في أنه يشكل وسيلة تضمن استغلال المصنفات استغلالاً يتوافق وأهداف مالك الحق ومصلحه، فله أن يتمتع بالحق الاستثنائي إلى أقصى حد ممكن، وله أن يحافظ على سيطرته بالنسبة إلى توزيع مصنفه، ويكون بإمكانه أن يتخذ شخصياً القرارات المتصلة بالشروط المالية لاستغلاله، كما يستطيع أن يراقب عن كثب تطبيق الحقوق المعنوية والمالية تطبيقاً صحيحاً.

كما يعدُّ هذا الحق حين يعترف به للمؤلف ليس مهماً بالنسبة إليه فقط، وإنما بالنسبة إلى المستفيدين من الحقوق المعروفة بالحقوق المجاورة لحق المؤلف التي تشكل القسم الثاني من الملكية الأدبية والفنية، وتعدُّ هذه الطائفة من الحقوق حديثة نسبياً بالنظر إلى محلها بجوار حقوق المؤلف، ولكنها تسارعت بشكل كبير بتسارع التقدم التكنولوجي في الاتصالات وفي الوسائل المستخدمة

لنسخ وطباعة وأداء ابداعات المؤلفين، ونقلها عبر القارات بوسائط الكترونية وأجهزة الحاسب الآلي والانترنت، وهذه الحقوق تتعلق بالأداء والنقل والنسخ، وهي الأساليب العصرية لمخاطبة الناس والتأثير فيهم، بل ولتوجيه سلوكهم وقناعاتهم ومحاولة جذبهم إلى موقف أو إلى تفكير معين، ومن هنا كان اختياري للبحث في مجال الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

مشكلة البحث:

فقد أصبح من حتمية هذا العصر وجوب الاهتمام بالمصنفات الفكرية وحمايتها، وذلك لأن المجتمعات البشرية لا تتطور من دون تشجيع للبحث العلمي والمؤلف، ولا تشجيع للمؤلف من دون حماية إبداعه الفكري، وهذا هو المنهج الذي خلصت إليه كافة التشريعات في العالم.

إلا أن تشجيع المؤلف من خلال حماية مصنفاته وحدها لا تكفي، لأنه مع الاعتراف والتقدير الكبير للدور الإبداعي للمؤلف الذي ينشئ الفكرة، ويغير باستمرار معالم حياتنا، ويحملها على التطور والتقدم، لا يمكن أن ننسى أن هؤلاء المؤلفين بحاجة ماسة إلى جهود معاونين لهم في إبداعهم، فإنتاجهم الفكري يحتاج غالباً إلى من يقوم بأدائه إلى أن يصل إلى مدارك الناس سواء عن طريق العزف أو التمثيل أو النشر.

ففي مجال الموسيقى أو المجال السمعي البصري لا بد أن يأخذ المصنف شكل الدعامة المادية مثل شريط كاسيت أو قرص مضغوط ليزري...، ويحتاج لأجل ذلك إلى معرفة وتقنية لا يقوم بها إلا أهل الخبرة والاختصاص الذين بدورهم ومن خلال إبداعهم يحتاجون إلى حماية لا تقل عن حماية المصنف الفكري^١.

١- محمد السعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف (دراسة في القانون المقارن)، بحث منشور في مجلة الحقوق الكويتية، العدد الثاني، عام ١٩٩٧، ص ٦٥١.

وكذلك الأمر بالنسبة لمنتجي التسجيلات، فهم ينفقون أموالاً باهظة عند استثمارهم في إنتاج أسطوانة ما، مثل استئجار فرقة موسيقية وآلات فردية وعدد من الفنانين ومن التقنيين وقاعة مخصصة لذلك...، فكلها قد تكون من مستلزمات عمل التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية، والتي هي الأخرى بحاجة إلى حماية قانونية^١.

وليس ببعيد كذلك هذا الأمر عن عمل هيئات الإذاعة التي تقوم بإنتاج البرامج والحصص، فهي كذلك تستدعي الحماية من استعمال الغير من دون إذنهما، وحققها في الاعتراض على إعادة بث البرامج أو تسجيلها^٢.

ويتضح مما تقدم أنه يجب مواكبة التطور الحاصل على المستوى المعرفي والفكري بصفة عامة، ومستوى الحقوق الممنوحة لأصحاب الحقوق المجاورة بصفة خاصة، فالحقوق المجاورة لحق المؤلف لها أهمية اقتصادية كبيرة، تظهر بوضوح خاصة مع الخطوة الهائلة التي خطاها الإنتاج المعرفي والرقمي بعدما تم إقرار تنظيم المنافسة غير المشروعة، ومنع القرصنة الفكرية، والسعي الدؤوب وراء حماية مصالح وحقوق أصحاب الحقوق المجاورة، فالتكنولوجيا الحديثة أفرزت وسائل جديدة لاستغلال المصنف الفكري خاصة مع تطور ميدان النشر وبرامج الحاسب الآلي ووسائل الاعلام، فأدى هذا إلى إمكانية تنوع وسائل استغلال المصنفات عن طريق الاستنساخ عند مؤسسات مختصة في هذا العمل، وكذا بث البرامج بوساطة القنوات الإذاعية والتلفزيونية وشبكة

١- عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٧م، ص ٨٢.

٢- فاضلي إدريس، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م، ص ١٤٩.

الانترنت وعبر الأقمار الصناعية، وهو الأمر الذي يُنفق فيه أموالٌ باهظة كراس مال يدر أموالاً كبيرة تقدر بمليارات الدولارات^١.

وبناء على هذه الأهمية الاقتصادية للحقوق المجاورة لحق المؤلف ظهرت أهميتها من الناحية القانونية، وهنا تثار المشكلة التي تتمحور حول وجوب تمكين كل من فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة الحق في الدفاع بصفة قانونية وبشكل مباشر عن أي استعمال غير مشروع لإنتاجهم، ووجوب استحصالهم على وسيلة قانونية يدفعون بها أمام القاضي، وبدلاً من الوقوف والمطالبة بالأضرار المادية والمعنوية فحسب، لا بد من تمكين أصحاب الحقوق المجاورة من الاعتراف لهم بهذه الحقوق، وأن يحملوا المعتدين المسؤولية الجزائية إضافة إلى المسؤولية المدنية.

ولا يتأتى هذا الأمر بالشكل الصحيح بالنسبة إليهم إلا إذا تم الاعتراف بهم على المستوى التشريعي كأشخاص يدور عملهم في فلك الانتاج الأدبي والفني، وكمعاونين للمؤلف في هذا الميدان.

ورغم أن التشريعات على المستويين الوطني والدولي اعترفت لهم بهذه الصفة، إلا أنها كانت عاجزة برأيي عن بيان المفهوم الصحيح لهذه الحقوق، وإيلائها الأهمية اللازمة، ولعل السبب في ذلك يتمحور حول نظرة التشريعات لهذه الحقوق كحقوق تأتي في المرتبة الثانية بعد حقوق المؤلف، لذلك نلاحظ أنه في غالبية التشريعات على المستويين الوطني والدولي أنها دائماً تولي الأهمية الكبرى لحقوق المؤلفين، ومن ثم تنظم حقوق أصحاب الحقوق المجاورة بشكل مقتضب وسريع، وهذا برأيي خطأ فادح، فإذا كانت الحقوق المجاورة لا تظهر للعيان إلا بعد ظهور حقوق المؤلف، فهذا لا يعني أنها أدنى منها درجة، وإنما

١- شنوف العيد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها القانونية، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير، فرع الملكية الفكرية، كلية الحقوق بن عكنون، جامعة الجزائر، عام ٢٠٠٢م، ص ١٥.

بالعكس قد تفوق أهميتها أهمية حقوق المؤلف، فالغالب أن المؤلف لا يستطيع إيصال إنتاجه إلى الجمهور وتحقيق أهدافه من الناحية المعنوية والمادية إلا بجهود أصحاب الحقوق المجاورة، الذين لولا أدائهم لهذه المصنفات، أو قيامهم بعملية طبعها ونسخها وتسجيلها وإخراجها وتوزيعها ونقلها وإذاعتها لما تمكن الجمهور من الانتفاع بها، فكم من المصنفات الموسيقية والمسرحية والتلفزيونية والإذاعية عُرِفَت بمؤديها أو منتجها أو هيئة الإذاعة التي تقوم ببثها، وليس بالمؤلف الذي ألف المصنف الكتابي المستندة إليه هذه المصنفات، لذلك فإن ظهور هذه الحقوق بعد ظهور حقوق المؤلف ليس إلا نتيجة أنهم في البداية بحاجة إلى المادة الأولية المتمثلة في مصنف المؤلف لبدء عملهم الذي نتيجته ترتب حقوق لهم على هذا العمل، الذي يتعرض للاعتداء بشكل كبير ومتكرر. لذلك سوف أحاول في هذا البحث طرح الاشكالية الأساسية الآنف ذكرها، بالإضافة إلى بعض الاشكاليات الجزئية التي سنذكرها في مقامها.

أهداف البحث.

يهدف هذا البحث إلى إيجاد الذاتية المستقلة للحقوق المجاورة لحق المؤلف، ونزع النظرة التقليدية إليها كحقوق تابعة لحق المؤلف لا تتمتع بكيونة مستقلة توجب إيلاءها الرعاية اللازمة بمستوى الرعاية ذاتها لحقوق المؤلف، إضافة إلى طرح الحلول والآراء على المستويين التشريعي والفقه المعنوية بالموضوع، والاستفادة من هذا الطرح في اقتراح توصيات قد تكون نافعة، أخذ بها تشريع من دون آخر.

كما يهدف هذا البحث من خلال الجهد المتواضع، إلى سدّ نقص كبير قائم بالفعل في المكتبة القانونية السورية، لذلك فضلت أن يكون حديثي عن الحقوق المجاورة بكافة جوانبها ومحتوياتها، منطلقاً في ذلك من التنظيم القانوني لها على المستوى الدولي الخاص بالموضوع، إضافة إلى القانون السوري وبعض

القوانين العربية ذات الصلة، حتى نرى ما وصلت إليه من تطور في هذا المجال، وهل واكبت النشاط المتسارع لأصحاب الحقوق المجاورة، كما سأحاول أن أسلط الضوء على ما فيها من قصور تشريعي أحاول معالجته، كما لن أغفل عن بيان النقاط الإيجابية في هذه القوانين.

أهمية البحث.

تتجلى أهمية هذا البحث فيما يأتي:

١- البعد الاقتصادي للحقوق المجاورة لحق المؤلف، وما تدره من مردود مالي على المستوى الشخصي والوطني، مما دفعني لتناول هذه الحقوق بشكل معمق ومفصل، خصوصاً بعد ظهور الثورة الصناعية وتفتشي النزعة المادية في المجتمعات، مما كان له الأثر الكبير في إظهار الجوانب المالية لهذه الحقوق.

٢- إذا كانت النظرة هي أن حق المؤلف هو الأولى بالرعاية بالنسبة إلى التشريعات على المستويين الدولي والوطني، لما يعكسه المصنف من تمثيل لكيانه الشخصي وسمعته ومركزه الأدبي والاجتماعي، إضافة إلى أنه يعكس الأفكار والثقافة السائدة في كل مجتمع، والذي يعدُّ المؤلف حارساً لهذه الأفكار، ويقع على عاتقه بيانها، وإيصالها إلى الجمهور في كل مكان من العالم، إلا أنه لما كان لا يستطيع القيام بهذه المهمة منفرداً، وإنما بحاجة إلى مساعدة أصحاب الحقوق المجاورة الذين يقع على عاتقهم أداء وتسجيل وحفظ ونقل وإذاعة هذه الأفكار، وإيصالها بشكل مقبول وسريع إلى الجمهور، لذلك هم بحاجة إلى الرعاية كالمؤلف إن لم يكن رعاية أكبر منه، خاصة وأن الاعتداء على حقوقهم أصبح يمثل ظاهرة دولية، في ظل التقنيات المعاصرة لوسائل الاستغلال، التي لا يمكن ملاحقة تطورها، لأن العالم يتغير بسرعة كبيرة جداً من يوم إلى

آخر، بل من ساعة إلى أخرى في هذا المجال، لذلك فقد أصبحت الحقوق المجاورة لحق المؤلف تشكل ميداناً كبيراً للعلاقات الاجتماعية التي تفرز الكثير من التعاملات والانتهاكات لهذه الحقوق، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

٣- إن عدّ الحقوق المجاورة حديثة النشأة يعني بالضرورة مواجهة العديد من المشكلات والصعوبات التي تكتنف طريق البحث عنها، ذلك أن فكرة تناول هذه الحقوق بالدراسة والبحث لن يكون أمراً سهلاً كما يعتقد بعضهم، خاصة في ظل كثرة الخلط بينها وبين حقوق المؤلف، حيث تكمن الصعوبة في استخلاص الماهية الخاصة لهذه الحقوق ونظامها القانوني، والتصدي لكل ما هو جديد وحديث، وهذا تطلب مني جهداً مضاعفاً لاستظهار الماهية الخاصة لهذه الحقوق وأحكامها بمعزل عن حقوق المؤلف، رغم أنه يجب الاعتراف بالارتباط الوثيق بينهما خاصة من ناحية الأحكام المطبقة على كل منهما.

٤- على الرغم من ذلك فإن الحديث عن هذه الحقوق له من الأهمية ما يجعلني أندفع بسرعة للحديث عنها من دون تردد أو خوف، نظراً لأن معظم نقاط هذا البحث ترتبط كثيراً بمسائل تثار في الواقع العملي، وتكون على درجة من التعقيد الواقعي والفني.

٥- تعد حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف عاملاً أساسياً في التنمية والتطوير الاقتصادي، وذلك لأن تقدم ورفاهية العالم يكمنان في الابتكارات الجديدة في مجالي التكنولوجيا والثقافة، لذا فإن تشجيع وحماية الحقوق المجاورة لحقوق المؤلف يؤديان بما لا شك فيه إلى تشجيع نقل التكنولوجيا وتوطينها، كما يؤديان إلى تشجيع الاستثمار المحلي والأجنبي في هذا المجال، كذلك تشجيع الإبداع الفكري ودعمه.

٦- يتعلق هذا البحث أساساً بموضوع له أهميته الدولية- سنراها من خلال الدراسة- إذ من خلال الاهتمام بالحقوق المجاورة لحق المؤلف، وتنظيمها وتوفير الحماية لها في القوانين الوطنية للدول، يتم حالياً ترتيب سلم التقدم والازدهار، إذ تصاعدت أهميتها في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى وقتنا الحالي، ولا أدل على ذلك من أفراد اتفاقيات خاصة بحماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وهي اتفاقية روما لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة عام ١٩٦١م، وأيضاً اتفاقية الوايو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي عام ١٩٩٦م، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م.

٧- إضافة إلى ما سبق، أودُّ أن أشير إلى أن الحقوق المجاورة لحق المؤلف لم تحظ بدراسات قانونية فقهية كافية، بخلاف حقوق المؤلف، فحقوق المؤلف حظيت باهتمام الدارسين سواء أكانت في القانون الوضعي أم في الفقه الاسلامي، وفي سورية تعدُّ المكتبة القانونية فقيرة جداً لدرجة أنه لا يوجد أي بحث سابق يتحدث عن الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ومن هنا جاءت دراستي هذه لتتناول الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

المشكلات التي واجهت البحث.

لقد واجهت البحث مشكلات متعددة، فالحقوق المجاورة لحق المؤلف لم تحظ بالتأصيل المنهجي في سورية من قبل، وحتى في باقي البلدان العربية كانت الدراسات خجولة وفيها خلط كبير مع حقوق المؤلف، وتمت دراستها بشكل مقتضب في معرض دراسة حقوق المؤلف، وهذا ما يجعلها أقل حظاً من نظيراتها من الحقوق الأدبية والفنية التي قطعت شوطاً كبيراً في هذا المجال، ولعل ذلك يرجع إلى النظرة التابعة لهذه الحقوق لحقوق المؤلف، الأمر الذي جعل الباحثين

يركزون على حقوق المؤلف وتفصيلاتها بشكل طغى على الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

ولعل ما زاد الأمور صعوبة في نطاق النصوص القانونية التي تتعامل معها مفردات البحث، هو أن هذه النصوص تنسم بالحادثة بالنسبة إلى أغلب الدول والتي أوردت في البحث أمثلة عنها، وذلك إضافة إلى عدد من التعديلات التي انصبت على بعض النصوص، وخاصة في سورية فحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في سورية حديثة جداً، فأول قانون في سورية بعد استقلالها عن الاحتلال الفرنسي يتعلق بهذا المجال هو القانون رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، وهذا القانون وضع على عجل لدرجة أنه أغفل الكثير من الأحكام ليس فقط بالنسبة إلى الحقوق المجاورة، إنما بالنسبة إلى حق المؤلف أيضاً، لذلك قام المشرع السوري بإصدار القانون رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، والذي يمكن أن نعدّه أول قانون في سورية ينظم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة. وقد كان لقلة الدراسات التي تناولت الموضوع في ظل هذه النصوص القانونية الحديثة معزراً لهذه المشكلات، مما دفعني إلى البحث المتواصل في مختلف الجامعات والمكتبات العامة والخاصة، وعلى شبكة الانترنت، والاستعانة ببعض الأصدقاء في الخارج في الدول العربية والأجنبية لتأمين بعض المراجع الضرورية غير المتوفرة في سورية أو على شبكة الانترنت، وخاصة المراجع الأجنبية.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه قد اعترضني في كتابة هذا البحث صعوبة تتمثل في عدم توافر اجتهادات قضائية في سورية وبقية البلدان حول الحقوق المجاورة لحق المؤلف، حيث جاء البحث خالياً من موقف القضاء في أغلب الموضوعات التي عرضت لها، هذا ما دفعني لإيراد بعض الأحكام من القضاء الأجنبي والتي استطعت الاستحصال عليها من المراجع الأجنبية أو العربية.

منهج البحث.

سوف أعتمد في هذه الدراسة على:

١- **المنهج الاستقرائي:** لأنني سأقوم باستقراء الحلول التي حملتها النصوص القانونية التي سأوردها بغية استنباط الحلول المختلفة، بما يتناسب مع مفردات البحث، ومع الجزئيات المطلوب إيجاد حلول لها، خصوصاً في بعض الموضوعات التي يكون المشرع قد سكت عن معالجتها

٢- **المنهج النقدي أو التقويمي:** لأنني سوف أقوم بإظهار الإيجابيات والسلبيات التي تحتويها بعض آراء الفقه والقوانين والمعاهدات الدولية التي سأوردها في البحث، ووزنها والترجيح فيما بينها، وسأحاول جاهداً إبراز رأيي بشأنها.

٣- **المنهج التحليلي:** حيث سأتعمق في بحث جزئيات المشكلة المطروحة، ومن ثم ترتيبها في فكرة قانونية سلسة، مما يمكن أن يشكل إطاراً قانونياً للحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها. وإيماناً مني بأن الآراء تُعرض ولا تُفرض، فقد حاولت كلما كانت الفرصة سانحة إبداء الرأي الشخصي في بعض الموضوعات المطروحة، مع العلم بأن هذا الرأي قد أرى فيه كل الصواب، في حين أن النقص قد يعتريه في كل اتجاه.

خطة البحث:

تم تقسيم البحث وفقاً للنظام المنهجي اللاتيني، الذي يعتمد التقسيم الثنائي، لذا قمت بتقسيم البحث إلى قسمين رئيسيين على النحو الآتي:

الفصل الأول: وتناولت فيه ماهية الحقوق المجاورة، وقد جاءت محتوياته في مبحثين:

المبحث الأول: مفهوم الحقوق المجاورة، وقد جاءت محتوياته في مطلبين:

المطلب الأول: التعريف بالحقوق المجاورة، وقد جاءت محتوياته في ثلاث فقرات:

الفقرة (١): ظهور فكرة الحقوق المجاورة.

الفقرة (٢): معنى الحقوق المجاورة وعلاقتها بحق المؤلف.

الفقرة (٣): أصحاب الحقوق المجاورة.

المطلب الثاني: موضوع الحقوق المجاورة، وقد جاءت محتوياته في ثلاث فقرات:

الفقرة (١): محل حماية الحقوق المجاورة.

الفقرة (٢): خصائص الحقوق المجاورة.

الفقرة (٣): الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة.

المبحث الثاني: مضمون الحقوق المجاورة، وقد جاءت محتوياته في مطلبين:

المطلب الأول: الحقوق ذات الطابع الشخصي، وجاءت محتوياته في فقرتين:

الفقرة (١): الحقوق الأدبية لفناني الأداء.

الفقرة (٢): الحقوق المالية لفناني الأداء.

المطلب الثاني: الحقوق ذات الطابع التقني، وجاءت محتوياته في فقرتين:

الفقرة (١): حقوق منتجي التسجيلات.

الفقرة (٢): حقوق هيئات الإذاعة.

الفصل الثاني: النظام القانوني للحقوق المجاورة، وقد جاءت محتوياته في

مبحثين:

المبحث الأول: أحكام الحقوق المجاورة، وجاءت محتوياته في مطلبين:

المطلب الأول: القيود الواردة على الحقوق المجاورة، وجاءت محتوياته في

فقرتين:

الفقرة (١): الاستعمال الحر المجاني.

الفقرة (٢): الاستعمال مع حق الحصول على مقابل (التراخيص غير الإرادية).

المطلب الثاني: الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة، وجاءت محتوياته في فقرتين:

الفقرة (١): مفهوم الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

الفقرة (٢): التنظيم القانوني للإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

المبحث الثاني: حماية الحقوق المجاورة، وجاءت محتوياته في مطلبين:

المطلب الأول: صور الاعتداء على الحقوق المجاورة، وجاءت محتوياته في

فقرتين:

الفقرة (١): صور الاعتداء على الحق الأدبي لفناني الأداء.

الفقرة (٢): صور الاعتداء على الحق المالي لأصحاب الحقوق المجاورة.

المطلب الثاني: التدابير المتخذة لحماية الحقوق المجاورة، وجاءت محتوياته في

فقرتين:

الفقرة (١): الحماية المدنية للحقوق المجاورة.

الفقرة (٢): الحماية الجزائية للحقوق المجاورة.

الخاتمة: وتناولت فيها النتائج والمقترحات التي توصلت إليها من خلال البحث.

الفصل الأول

ماهية الحقوق المجاورة

لعله من المسلمات في عصرنا الحاضر، أنه يجب إيلاء الإنتاج الفكري الأدبي والفني العناية الكبرى. لأن هذا النتاج لا يمكن له أن يتطور، من دون تشجيع البحث العلمي والأدبي، ومبدعي هذه البحوث في كافة المجالات. ونلاحظ أن كافة التشريعات في العالم قد تنبّهت إلى هذه الأهمية، حيث لم يعد باستطاعة أي دولة أن تكون بمعزل عن هذا العالم، الذي أصبح مجرد قرية صغيرة، تنتشر فيه المعرفة بسرعة كبيرة^١.

إضافة إلى أن ثورة الاتصال الهائلة التي حصلت في العالم أسهمت إلى حد كبير في نقل المصنفات ونشرها بين الجمهور. لكن آثار هذا التقدم لم تكن مقتصرة على فئة المؤلفين فحسب، بل شملت أيضاً أشخاصاً تدور مصالحهم وأنشطتهم في فلك الإنتاج الفكري والأدبي والفني، وهؤلاء الأشخاص هم من يسمون بأصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف، فالمؤلفون بحاجة ماسة إلى جهود معاونين لهم في إبداعهم الذي يحتاج في أغلب الأحيان إلى من يقوم بأدائه إلى أن يصل إلى الناس، عن طريق العزف أو التمثيل أو النشر أو التسجيل أو البث الإذاعي...

أمام هذه الأهمية التي تتمتع بها الحقوق المجاورة لحق المؤلف، لابد لنا من بيان ماهية هذه الحقوق، وذلك عن طريق بيان مفهوم الحقوق المجاورة، والذي نعرض له في المبحث الأول، أما مضمون هذه الحقوق فسنراها في المبحث الثاني.

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائرية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨١.

المبحث الأول

مفهوم الحقوق المجاورة

تولد عن التطور الهائل الذي شهده العالم في أساليب التواصل بين الناس، من تصوير فوتوغرافي وسينمائي وتلفزيوني، إضافة إلى التسجيل الموسيقي، والأداء المسرحي والنشر... سهولة إيصال إنتاج المؤلفين والفنانين ومصنفاتهم إلى المجتمع، حيث انتشر الاتصال في جميع الاتجاهات، وتحرر من سائر القيود التي يفرضها الزمان والمكان، وانتشرت مصنفات المؤلفين على اختلاف أنواعها، بشكل واسع، وبطرق شتى، وبأسعار معقولة نسبياً^١. ولكن رغم قيام المؤلفين باستغلال الوسائل الجديدة لنقل مؤلفاتهم إلى الجمهور، إلا أن آثار التقدم الحاصل لم تكن مقتصرة على المؤلفين فحسب، بل شملت كما ذكرنا سابقاً، أصحاب الحقوق المجاورة. والبحث في مفهوم الحقوق المجاورة، يتطلب منا التعريف بها، وذلك في **المطلب الأول**، ومن ثم بيان ما هي هذه الحقوق في **المطلب الثاني**.

١ - فاضلي إدريس، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٠٥.

المطلب الأول

التعريف بالحقوق المجاورة

لا يتسنى لأي باحث في مجال ما، أن يقوم بالتعريف بالبحث الذي يقوم بإعداده، من دون الرجوع إلى النشأة التاريخية له، وبيان العوامل التي أدت إلى ظهوره، ومن ثم بيان الأشخاص الذين يخاطبهم هذا الموضوع. وهذا ما يرشدنا إلى البحث في ظهور فكرة الحقوق المجاورة، والتي سنعرض لها في الفقرة (١)، وثم بيان معنى هذه الحقوق، وسنراها في الفقرة (٢)، وأخيراً من هم المخاطبون بها، وذلك في الفقرة (٣).

الفقرة (١): ظهور فكرة الحقوق المجاورة

إذا ما ألقينا نظرة تاريخية على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، والدور الذي تلعبه في مجال الملكية الأدبية والفنية، نلاحظ أن هذه الحقوق ذات تاريخ حديث نسبياً، ارتبط بظهور وسائل جديدة لإيصال إنتاج المؤلفين إلى الجمهور، والذي ابتدأ في عصر النهضة، ومر بعدة مراحل حتى وصلنا إلى التنظيم التشريعي لهذه الحقوق إلى جانب حقوق المؤلف على المستويين المحلي والدولي.

أولاً: مرحلة عصر النهضة.

وتعد هذه المرحلة فاتحة ظهور فكرة الحقوق المجاورة، وذلك عندما قام الطابع الألماني (يوهان جوتنبرغ)، في القرن الخامس عشر ميلادي، باختراع آلة الطباعة، التي أسهمت بشكل كبير في تطور الطباعة، حيث أصبح من السهل إنتاج الكتب واستنساخها بكميات كبيرة، وظهرت صناعة الإنتاج الفكري،

وأصبحت محلاً للتجارة والتداول، كما ظهرت فئات جديدة يرتبط عملها بشكل كبير بعمل المؤلفين، كأصحاب المطابع والناشرين وتجار الكتب^١.

فمنذ اختراع آلة الطباعة، بدأت تظهر للعيان فكرة إمكانية استخدام المصنف بشكل مستقل عن مؤلفه، والتي من الممكن أن نعدّها شرارة الانطلاق لتوسع دائرة الأشخاص المرتبطين بالمصنفات على مختلف أنواعها، بعد أن كانت مقصورة على مبدع المصنف وحده، والذي كان يأخذ في أغلب الأحيان على عاتقه، مهمة توصيل إنتاجه الفكري إلى الجمهور، الأمر الذي كان يثقل كاهله بأعباء مادية لا يطيقها غالباً، مما مهد تدريجياً لظهور طائفة جديدة من أصحاب الحقوق المرتبطة بحركة الإنتاج الذهني، وهم ما أطلق عليهم فيما بعد (بأصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف).

وبعد انتشار هذه الآلة الجديدة بين الطابعين، ظهرت مشكلة لديهم، تتمثل في أن معدات الطباعة وموادها عالية التكلفة، وهم مطالبون بشكل دوري ودائم بالحصول على معدات ومواد جديدة، ولا ننسى حاجة الطابعين إلى تعيين مساعدين لهم في عملية الطباعة، وهؤلاء بحاجة إلى تعويضات عن عملهم، في حين أن استرداد كل هذه التكاليف الباهظة كان بطيئاً نسبياً وغير مؤكد، كونه مرتبط بحركة السوق من عرض وطلب، لذلك فقد يستغرق استرداد هذه التكاليف فترات طويلة، وزاد من حدة هذه المشكلة، المنافسة التي كانت تقوم بين أصحاب

١ - منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، دراسة مقارنة، أطروحة معدة لنيل درجة الدكتوراه في الحقوق، كلية الحقوق، جامعة حلب، عام ٢٠٠٨م، ص ٢٤ و ٢٥.

المطابع، عندما يقوم أكثر من واحد بطباعة المؤلف نفسه ونشره، مما يؤدي إلى انقلاب المنافسة إلى مضاربة على الأسعار^١.

كل ذلك أدى إلى مطالبة مساعدي المؤلفين هؤلاء بنوع من الحماية لعملهم واستثماراتهم من المنافسة التي يواجهونها من الآخرين، إلى أن تكلفت مطالبهم بالنجاح، عندما تقرر الحماية لهم عن طريق امتيازات الطباعة، التي تتمثل في احتكارات الاستغلال التي تمنحها السلطات للطابعين وباعة الكتب لفترة معينة، بشرط الحصول على موافقة سلطات الرقابة لديها، وذلك لإحكام الرقابة على نشر الآراء التي كان الحاكم يعدها خطرة، وتهدد سلطانه، كما اشترط أيضاً أن يتم تسجيل المصنف لكي يتمتع بالحماية. وفي المقابل كفل نظام الامتيازات الخاصة للطابعين الحماية، عن طريق فرض تدابير شديدة بحق المعتدين على الحقوق المقررة لهم، مثل: الحجز على النسخ المزورة ومصادرتها، والحق بالمطالبة بالتعويض عن الأضرار اللاحقة بالمؤلف وبالطابعين^٢.

وفيما بعد ازداد موضوع حماية حقوق الطابعين تطرفاً، وذلك عن طريق جمعية القرطاسيين (الوراقين) في لندن (The stationers' Company of London)، التي تعنى بشؤون الطابعين وباعة الكتب المنتسبين إليها، فقد استطاعت هذه الجمعية أن تستحصل لمنتسبيها على حقوق النشر الدائمة بدل المؤقتة، بوساطة استصدار امتياز ملكي في عام ١٥٥٧م، والذي منحها احتكار نشر الكتب في انكلترا، مهمة حقوق المؤلفين على مصنفاتهم، حيث تم نزع المصنف بشكل كامل من سلطة مبدعه ولالأبد، كما أنه لم يراع حق الطابعين

١ - عمر زاهي، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مدونات من محاضرات مقدمة في السنة الرابعة (ليسانس)، جامعة الجزائر، كلية الحقوق بن عكنون، السنة الجامعية ٢٠٠٨، ٢٠٠٩م، ص ٤.

٢ - داليا لبيب، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ترجمة محمد حسام محمود لطفي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٣م، ص ٣٩ و ٤٠.

والناشرين غير المنتسبين إلى الجمعية، والذين كانوا ينتظرون انتهاء الامتياز الممنوح لطابع معين على المصنف، ليحصلوا بدورهم على الامتياز الخاص بهم على هذا المصنف^١.

والقانون الصادر عام ١٥٥٧م لم يكن منصفاً، لأنه منح جمعية القرطاسيين الامتيازات الاحتكارية الدائمة للطبع والنشر، فأخذ يواجه معارضة شديدة من قبل المؤلفين وأصحاب المطابع والناشرين غير المنتسبين إلى جمعية القرطاسيين، إضافة إلى التأثير الضخم للدعوات التحررية للفيلسوف الانكليزي (جون لوك)، وغيره من الفلاسفة، الذين أرسوا دعائم وأركان المذهب الفردي، والايديولوجيا الليبرالية، وحلول النظام البرلماني محل النظام الملكي المطلق، فأخذت قيود الطباعة تخف شيئاً فشيئاً، إلى أن انتهت في عام ١٧٠٩م، عندما قدم مشروع قانون إلى مجلس العموم البريطاني، والذي أصبح قانوناً في عام ١٧١٠م، وعرف هذا القانون بقانون الملكة آن (Queen Ann Statute)، والذي يعد أول قانون ينظم حقوق المؤلف وحقوق المرتبطين بهم^٢.

منح هذا القانون لأي طابع أو بائع كتب، سواء أكان منتسباً إلى جمعية القرطاسيين في لندن أم لا، الحق في أن يحصل من المؤلف على حق مؤقت استثنائي في طباعة ونشر الكتب، وكانت مدة هذا الحق هي أربع عشرة سنة، قابلة للتجديد مرة واحدة ولمدة مماثلة، إذا كان المؤلف مازال على قيد الحياة عند انتهاء المدة الأولى، ومن ثم يسقط الكتاب في الملك العام ويصير استخدامه حراً. أما بالنسبة إلى الكتب التي كانت مطبوعة فعلاً وقت صدور القانون، فقد تحددت حمايتها بإحدى وعشرين سنة ميلادية غير قابلة للتמיד^٣.

١ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤٠.

٢ - عمر زاهي، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٥.

٣ - دليا لبيزيك، المرجع السابق، ص ٤١.

لكن هذا القانون اقتصر على الكتب فقط، ولم يلحظ بالحماية الأنواع الأخرى من المصنفات، كالمصنفات الموسيقية والرسم والنحت... مما أدى إلى قصور الحماية في هذا المجال، للمؤلفين ومن يدورون في فلك مصنفاتهم، الأمر الذي أدى إلى تدخل السلطة الحاكمة من جديد، وذلك بإصدار قانون خاص بحماية فناني الحفر عام ١٧٣٥م، وقانونين لحماية المصنفات الموسيقية والفنية عام ١٨٦٢م و عام ١٨٨٢م^١.

ولابد لنا من القول إنه على الرغم من أن انكلترا كانت السباقة في ميدان التطور التشريعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في أوروبا، إلا أنه يجب ألا نغفل باقي الدول الأوروبية، ففي فرنسا نلاحظ أن نظام الامتيازات كان معمولاً به هناك، إلا أنه كان يمنح من الملك للأعمال الفكرية المؤيدة له فقط، الأمر الذي جعل الكثير من المصنفات يتم إقصاؤها من النشر، ثم بعد ذلك بدأ هذا النظام يخبو تدريجياً، إلى أن أصدر الملك لويس السادس عشر عام ١٧٧٧م، المراسيم الستة التي اعترفت بالملكية الأدبية للمؤلف، وعدها من أكثر الملكيات خصوصية، كونها تعبر عن فكر صاحبها وتوجهاته. ثم بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ألغي نظام الامتيازات بشكل كامل، وصدر في عام ١٧٩١م، قانون التمثيل، أو ما يسمى بالضمانات القانونية لحق الأداء، حيث شمل الحقوق المترتبة على المسرحيات وتمثيلها، كما صدر في عام ١٧٩٣م، قانون آخر شمل المؤلفين في مجال الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية، وتم تعديل هذا القانون

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، مطبعة دار الثقافة، الأردن، دون طبعة، عام ١٩٩٢م، ص ٣٥، وأنظر أيضاً: منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، المرجع السابق، ص ٣٨ هامش رقم ٤.

عام ١٨٦٦م وعام ١٩٠٢م، وأصبح بموجب هذين التعديلين يشمل جميع المصنفات الفنية والأدبية والعلمية والفكرية^١.

ثانياً: مرحلة ما بعد القرن الثامن عشر.

شهد العالم في هذه المرحلة نقلة نوعية في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وخاصةً في ميدان الحقوق المجاورة. ففي هذا العصر (عصر الثورة الصناعية)، بدأت تتوالى الاختراعات والاكتشافات العلمية في شتى الميادين، وكان لميدان حقوق المؤلف والحقوق المجاورة نصيب وافر من ذلك، تمثل بظهور وتطور وسائل جديدة لإيصال الإنتاج الذهني إلى الجمهور، ابتداءً من الاسطوانة الدوارة المسننة، والتي تعد أقدم آلة لاختزان الموسيقى، إلى اختراع آلة التسجيل السمعي، الجرامافون (الفنوغراف)، وآلة التسجيل السمعي البصري، (الفيديوغراف)، وتلاها آلة البث الإذاعي (الراديو)، وصولاً إلى آلة البث السمعي البصري (التلفاز)^٢.

كما يجب ألا ننسى أنه كان لظهور وسائل جديدة لتثبيت إنتاج المؤلفين على دعائم مادية^٣، والعديد من الآلات الموسيقية الجديدة المساعدة، دور كبير في توصيل المصنف الموسيقي إلى مسامع الناس، الأمر الذي أدى إلى زيادة حاجة مبدعي المصنفات إلى جهود المعاونين، مثل فناني الأداء، ومنتجي التسجيلات، وهيئات البث السمعي والسمعي البصري...، لأنه في الغالب كانت هذه الآلات والأجهزة بحاجة إلى مهارات معينة، ومواهب عديدة، لا يتمتع بها

١ - محمد أمين بن الزين، محاضرات في الملكية الفكرية، الجزء الأول، حقوق المؤلف، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، كلية الحقوق بن عكنون، السنة الجامعية ٢٠٠٨، ٢٠٠٩م، ص ١٥. وأنظر أيضاً: عبد الجليل فضيل البرعصي، نشأة حقوق الملكية الفكرية وتطورها، مجلس الثقافة العام، سرت (ليبيا)، دون طبعة، عام ٢٠٠٦م، ص ٣٩.

٢ - داليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص من ٣٦٤ إلى ٣٦٧.

٣- مثل الاسطوانات الدوارة وشريط التسجيل بنوعيه السمعي والسمعي البصري...

المؤلف في أغلب الأحيان، هذا إضافة إلى الإمكانيات المادية الضخمة التي من شبه المؤكد لا يملكها.

كما لا ننسى التطور الذي حصل في النصف الثاني من القرن العشرين، والذي من الطبيعي أنه سيستمر في المستقبل، في ميدان التكنولوجيا والتكنولوجيا الرقمية (الثورة المعلوماتية)، التي أدت إلى ظهور وسائل اتصال وتواصل مبتكرة وخيالية التصور أحياناً، مثل الكمبيوتر وأجهزة التسجيل السمعي والسمعي البصري، التي تعمل بوساطة الأقراص المدمجة المضغوطة (CD, DVD)، وشبكة المعلومات الدولية (الشابكة)، والأقمار الصناعية التي تبث موجات الراديو والتلفاز إلى أصقاع الأرض. الأمر الذي جعل الحاجة إلى حماية الحقوق المجاورة، إلى جانب حقوق المؤلف، تنمو وتتزايد وتتوسع بشكل مذهل وهائل^١.

ثالثاً: التنظيم التشريعي الحديث على المستوى الوطني والدولي.

أمام كل العوامل التي ذكرت أعلاه، وأدت إلى ظهور وتطور الحقوق المجاورة، إلى جانب حقوق المؤلف، أصبح من غير المتصور تجاهل حقوقهم من الناحية التشريعية، فهم من يوصلون إنتاج المؤلفين بشتى أنواعه إلى العالم، لذلك فهم جديرون بالحماية على قدم المساواة مع المؤلف.

وبالفعل أثمرت الجهود المبذولة في هذا الصدد، وتم إنصاف أصحاب الحقوق المجاورة، حيث قامت جميع التشريعات في العالم تقريباً، بلحظ أحكام خاصة ومفصلة لحقوق فنان الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة ضمن التشريعات الخاصة بحقوق المؤلف، وتتالى صدور هذه القوانين في كل دولة والتعديلات عليها، حتى تواكب التطور الحاصل في هذا الميدان. هذا إضافة إلى تنظيم الحقوق المجاورة على المستوى الدولي أسوة بحقوق المؤلف.

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائرية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٤.

فعلى صعيد التنظيم التشريعي المحلي للدول، نجد في فرنسا على سبيل المثال: منذ قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م، صدرت عدة تشريعات في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، كان آخرها قانون الملكية الفكرية الجديد رقم (٩٢-٥٩٧) لعام ١٩٩٢م، والمعدل بالقانون رقم (٩٨-٥٣٦) لعام ١٩٩٨م. أما في انكلترا، والتي تعدُّ السبّاقة في تنظيم حقوق المؤلفين والحقوق المجاورة تشريعياً منذ منتصف القرن السادس عشر، لدى ظهور امتيازات الطباعة، فقد صدرت عدة تشريعات في هذا المجال، كان آخرها قانون حماية حق المؤلف والرسوم وبراءات الاختراع الصادر عام ١٩٨٨م، والذي ألغى كل التشريعات السابقة له^١.

وفي الدول العربية، نلاحظ أن جميع الدول تقريباً، كان لديها حركة تشريعية مستمرة في حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، إلا أننا سنورد آخر التشريعات المعمول بها في هذا المجال في بعض هذه الدول على سبيل الإيجاز.

ففي مصر، القانون المعمول به الآن هو قانون حماية الملكية الفكرية الصادر بالقانون رقم (٨٢) تاريخ ٢ حزيران ٢٠٠٢م، وفي الجزائر، الأمر رقم (٣-٥) المؤرخ ١٩ تموز عام ٢٠٠٣م، وفي لبنان، قانون الملكية الفكرية والفنية رقم (٧٥) تاريخ ١٤ حزيران عام ١٩٩٩م، وفي الأردن، قانون حق المؤلف الأردني رقم (٢٢) تاريخ ٢٥ شباط عام ١٩٩٢م وتعديلاته حتى عام ٢٠٠٣م، وفي الإمارات العربية المتحدة، قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٧) تاريخ ١ تموز عام ٢٠٠٢م.

١ - ومن الجدير ذكره أن القانون النمساوي الصادر عام ١٩٣٦م، هو أول قانون في القرن العشرين ينظم الحقوق المجاورة بشكل صريح، إلى جانب حق المؤلف، تلاه القانون الايطالي الصادر عام ١٩٤١م. دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٦٣، هامش رقم ٥ وتتمته ص ٣٦٤ هامش.

أما على الصعيد الدولي، نجد أن الحاجة أصبحت ملحة لتنظيم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وذلك بسبب عدم قدرة التشريعات الوطنية على حماية هذه الحقوق خارج أقاليمها بشكل كافٍ، ويعود ذلك لعدة أسباب، أبرزها تفاوت هذه التشريعات في مراعاتها لحقوق المؤلفين، وأصحاب الحقوق المجاورة غير الوطنيين، وفي توفير الحماية اللازمة للمصنفات الأجنبية التي يتم نشرها داخل البلاد. ناهيك عن التقدم الهائل الذي أحرزته التطورات التكنولوجية في العقود الأخيرة، التي حملت بدورها سبلاً جديدة لتوزيع المصنفات المبتكرة في أشكال عديدة، مثل: البث عبر السوائل (الأقمار الصناعية) والأقراص المدمجة المسموعة والمرئية، وليس نشر المصنف عبر الانترنت، إلا آخر حدث يثير تساؤلات حول وضع حق المؤلف والحقوق المجاورة في تلك الدعامات العالمية^١.

لذلك ظهرت الحاجة إلى اتفاقيات دولية جماعية في هذا المجال، تضم أكبر عدد من الدول في العالم، والتي سوف تعدل تشريعاتها بما يتناسب مع هذه الاتفاقيات، مما يوفر أكبر قدر ممكن من الحماية. وقد أثمرت الجهود المبذولة، وبالفعل تم عقد العديد من الاتفاقيات تنظم حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، أهمها:

اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية عام ١٨٨٦م^٢، والتي تعد الاتفاقية الدولية الأساسية في ميدان الملكية الأدبية والفنية.

١ - أنظر: ما هي الملكية الفكرية، وثيقة من منشورات الويبو رقم (A) ٤٥٠، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، دون تاريخ، ص ٢٠.

٢ - لحق باتفاقية برن العديد من الاكتمالات والتعديلات، فبعد صدورها بتاريخ ٩ أيلول عام ١٨٨٦م، كملت ببافيس في ٤ أيار عام ١٨٩٦م، وعدلت ببرلين في ١٣ تشرين الثاني عام ١٩٠٨م، ثم كملت ببرن في ٢٠ آذار عام ١٩١٤م، وعدلت بروما في ٢ حزيران عام ١٩٢٨م، وبروكسل في ٢٦ حزيران عام ١٩٤٨م، واستكهولم في ١٤ تموز عام ١٩٦٧م، وبافيس في ٢٤ تموز عام ١٩٧١م، وأخيراً عدلت في ٢٨ أيلول عام ١٩٧٩م. أنظر: اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية=

ولكن هذه الاتفاقية لم تأتي على ذكر الحقوق المجاور لحق المؤلف، ولعل السبب في ذلك، هو أنه عندما صدرت هذه الاتفاقية لم تكن فكرة حماية هذه الحقوق قد تبلورت بشكل مستقل وبارز في نصوص التشريعات الوطنية، كما كان التطور في وسائل إيصال مبتكرات المؤلفين على المستوى العالمي ضمن حدوده الضيقة.

أما في ميدان الحقوق المجاورة بشكل خاص فنجد العديد من الاتفاقيات:

١ - الاتفاقية الدولية المتعلقة بحماية فنانى الأداء ومنتجات التسجيلات وهيئات الإذاعة (اتفاقية روما)، المحررة في ٢٦ تشرين الأول عام ١٩٦١م^١،

=والفنية، وثيقة باريس المؤرخة في ٢٤ تموز ١٩٧١ والمعدلة في ٢٨ أيلول ١٩٧٩، نص رسمي باللغة العربية، وثيقة من منشورات الويبو رقم (A) ٢٨٧، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف ١٩٩٨م، ص ٣.

١ - وقد كانت هذه الاتفاقية ثمرة الجهود الكبيرة التي بذلت من قبل الهيئات الممثلة لفنانى الأداء، والمحامين المختصين بحقوق المؤلف، الذين سلطوا الضوء على المشكلات التي طرحتها التقنيات الحديثة لحفظ أشكال العمل الفني وتداولها، وفرضت على الصعيدين المحلي والدولي ضرورة إيجاد حلول لهذه المشكلات، فقد قامت الرابطة الدولية للآداب والفنون (ALAI)، بدراسة موضوع حقوق العازفين المنفردين منذ بدايات القرن العشرين وإثارته في مؤتمراتها الدولية منذ عام ١٩٠١م، كما قدمت حكومة المملكة المتحدة في مؤتمر برلين المنعقد عام ١٩٠٨م لتعديل اتفاقية برن، اقتراحاً لإقرار حماية خاصة لمنتجات التسجيلات الصوتية، إلا أن رأي المؤتمر في ذلك الوقت كان بأن هذا الموضوع يقع في مكان وسط بين حقوق الملكية الصناعية وحقوق المؤلف، وقد ارتأى المشاركون في المؤتمر ردها إلى الفئة الأولى، الأمر الذي حدا بالاتحاد الدولي للموسيقيين (VIM)، في مؤتمره المنعقد في باريس عام ١٩٢٦م، الالتجاء إلى منظمة العمل الدولية (الأيلو ILO)، لكي تعد مجموعة من الحلول والتوصيات لتوصي بها جميع الدول. ومنذ ذلك التاريخ تولت منظمة العمل الدولية موضوع حماية فنانى الأداء إلى حين تحرير اتفاقية روما عام ١٩٦١م. أنظر: دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٣٤ وما بعدها.

والتي تعتبر أول اتفاقية على المستوى الدولي تهتم بشكل خاص بالحقوق المجاورة لحق المؤلف.

- الاتفاقية المتعلقة بحماية منتجي التسجيلات الصوتية (الفنوغرامات) ضد الاستنساخ غير المرخص لتسجيلاتهم (اتفاقية الفنوغرامات)، المحررة في جنيف تاريخ ٢٩ تشرين الأول عام ١٩٧١م^١.

- الاتفاقية الخاصة بتوزيع الإشارات الحاملة للبرامج المرسلة بواسطة التتابع الصناعية (اتفاقية السواتل)، المحررة في بروكسل تاريخ ٢١ أيار عام ١٩٧٤م^٢.

- معاهدة الواييو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي المعتمدة في ٢٠ كانون الأول عام ١٩٩٦م.

- معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي، المعتمدة في ٢٤ حزيران عام ٢٠١٢م.

ومن الجدير ذكره أن التنظيم الدولي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لم يقتصر على الاتفاقيات الدولية فقط، بل تم إنشاء منظمة خاصة تركز عملها للمساعدة على ضمان الحماية لحقوق المبدعين وأصحاب الملكية الفكرية في

١ - وجاءت هذه الاتفاقية، نتيجة للتطور في تقنيات تثبيت الصوت واستنساخه. للمزيد من التفصيل عن نشأت هذه الاتفاقية، ومراحل إبرامها، أنظر: داليا لبيزنيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٧٦ وما بعدها

٢ - وقد أبرمت هذه الاتفاقية، للحماية من ظاهرة قرصنة الإشارات، الناجمة عن التطور المتزايد للتتابع المدارية (الأقمار الصناعية)، أو ذات المدار الأرضي الثابت في الاتصالات الدولية السلكية واللاسلكية، وهيئات الإذاعة، عند بثها لبرامجها عبر الأقمار الصناعية. للمزيد من التفصيل أنظر: المرجع السابق، ص ٨٩٥ وما بعدها.

العالم، أطلق على هذه المنظمة اسم المنظمة العالمية للملكية الفكرية^١ (WIPO/OMPI).

لعبت هذه المنظمة منذ إنشائها دوراً بارزاً، في مواكبة التطور في التشريعات الدولية الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وفي وضع قواعد ومعايير جديدة لحماية هذه الحقوق في الفضاء الإلكتروني.

حيث وضعت معاهدين في هذا المجال، معاهدة الوايبو بشأن حق المؤلف، ومعاهدة الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، المعتمدتان بتاريخ ٢٠ كانون الأول عام ١٩٩٦م من قبل المؤتمر الدبلوماسي المنعقد في مقر المنظمة بجنيف^٢. واللذان تعدان تطويراً لمعاهدة برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، واتفاقية روما لحماية فنانَي الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، وذلك في وضع تفسير لبعض القواعد المعمول بها، لإيجاد حلول مناسبة للمسائل الناجمة عن التطورات الحديثة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وفي مجال التكنولوجيا الرقمية^٣.

١ - أنشئت هذه المنظمة بتاريخ ١٤ تموز عام ١٩٦٧م، بموجب اتفاقية استكهولم وأصبحت إحدى وكالات الأمم المتحدة المختصة، بدءاً من ١٧ كانون الأول عام ١٩٧٤م، ومقرها الحالي في جنيف. للمزيد من التفصيل حول هذه المنظمة، وأهدافها، وأجهزتها، أنظر: عكاشة محي الدين، محاضرات في الملكية الأدبية والفنية، لطلبة السنة الرابعة ليسانس حقوق، ديوان المطبوعات الجامعية، كلية الحقوق بن عكنون جامعة الجزائر، دون طبعة، عام ٢٠٠١م، ص ١٧ وما بعدها.

٢ - ويشار إلى هاتين المعاهدين في الغالب بعبارة معاهدي الانترنت.

٣ - للمزيد من التفصيل أنظر: معاهدة الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، كما اعتمدها المؤتمر الدبلوماسي في ٢٠ كانون الأول ١٩٩٦م، وثيقة من منشورات الوايبو، رقم (A) ٢٢٧، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف، عام ٢٠٠٠م، ص ٥ الديباجة. وأيضاً: معاهدة الوايبو بشأن حق المؤلف، كما اعتمدها المؤتمر الدبلوماسي في ٢٠ كانون الأول ١٩٩٦م، وثيقة من منشورات الوايبو، رقم (A) ٢٢٦، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف، عام ٢٠٠٠م، ص ٥ الديباجة.

وتعكف المنظمة العالمية للملكية الفكرية، على وضع معاهدة الوايبو بشأن حماية هيئات الإذاعة، والتي مازالت في طور المناقشات، ولم يتم إبرامها بعد^١.

كما لا ننسى أنه إضافة إلى هذه الاتفاقيات، قامت المنظمة العالمية للملكية الفكرية، بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) في عام ١٩٧٦م، بوضع قانون تونس النموذجي في حقوق المؤلف، وذلك لتستعين به البلدان النامية لدى وضعها تشريعات وطنية خاصة في مجال الملكية الأدبية والفنية، وذلك لكي تتماشى التشريعات الوطنية، مع الاتفاقيات الدولية في هذا المجال، مما يسهل على الدول الانضمام إلى هذه الاتفاقيات^٢.

وعلى الصعيد العربي، وضعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو)، اتفاقية عربية لحماية حقوق المؤلف، تهدف إلى حماية حقوق المؤلفين العرب على مصنفاتهم الأدبية والفنية والعلمية، بطريقة فعالة وموحدة، وتم إقرار النص النهائي لهذه الاتفاقية، في المؤتمر الثالث لوزراء الثقافة العرب، المنعقد في بغداد ما بين (٢-٥) تشرين الثاني عام ١٩٨١م.

كما وضعت المنظمة المذكورة، تشريعاً نموذجياً لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي، وتم اعتماده في الدورة الحادية عشرة لمؤتمر وزراء الثقافة العرب، والتي عقدت بمدينة (الشارقة)، في الفترة ما بين

١ - للاطلاع بشأن مناقشة هذه الاتفاقية، وموادها المقترحة، أنظر: ورقة عمل غير رسمية حول معاهدة الوايبو بشأن حماية حقوق الإذاعة، ٢٠ نيسان عام ٢٠٠٧م، وثيقة منشورة على شبكة الانترنت، ص ٢ وما بعدها، تاريخ الدخول ١٥/٥/٢٠١٤م عبر العنوان:

(http://www.wipo.int/edocs/modocs/copyright/ar/sccr_s2_paper1.doc).

٢ - مدحت الديبسي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية في مصر والتشريعات العربية والمعاهدات الدولية، المجلد الثاني، دار محمود للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م، ص ٢٢٥.

(٢١-٢٢) تشرين الثاني عام ١٩٩٨م، على أن تكون الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف أساساً لهذا التشريع النموذجي^١.

رابعاً: الوضع التشريعي للحقوق المجاورة في سورية.

ما نلاحظه في سورية، أنه لم يكن لديها حركة تشريعية مستقلة ومستمرة، في ميدان حقوق المؤلف والحقوق المجاورة كباقي الدول العربية، فقد كانت تطبق قانون حق التأليف العثماني الصادر في ٨ آذار عام ١٩١٠م، حتى عام ١٩٢٤م، حين صدر قرار المندوب السامي الفرنسي رقم (٢٣٨٥) الصادر بتاريخ ١٧ كانون الثاني عام ١٩٢٤م، أثناء فترة الانتداب الفرنسي لسورية، وتناول الباب السابع من هذا القرار حقوق الملكية الأدبية والفنية في سورية، ثم بعد ذلك صدر قرار المندوب السامي رقم (١٩٢/س) تاريخ ٣١ تموز عام ١٩٢٥م، والذي تم بموجبه تطبيق أحكام البرتوكول الإضافي لاتفاقية برن المعدلة بتاريخ ٢ آذار عام ١٩١٤م بدءاً من تاريخ نشره في الجريدة الرسمية، بعد ذلك أصبحت اتفاقية برن المعدلة في روما بتاريخ ٢ حزيران عام ١٩٢٨م، مطبقة بدءاً من تاريخ ٢٤ كانون الأول عام ١٩٣٣م وذلك بموجب قرار المندوب السامي رقم (١٤١/ل.ر)، الصادر بتاريخ ٢٨ حزيران عام ١٩٣٤م^٢.

١ - لمزيد من التفصيل حول هذا التشريع ومناقشاته ونصوصه، أنظر: التشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وثيقة منشورة على شبكة الانترنت، ص ٢ وما بعدها، تاريخ الدخول ٢٠١٣/١٢/٦م، عبر العنوان:

(<http://www.ecipit.org/Arabic/pdflaw.model2.pdf>).

٢ - أنظر: المحامي ياسين غانم، حماية حقوق المؤلف في التشريع السوري والحقوق المتعلقة بها، بحث منشور في مجلة المحامون، العددان ١١ و١٢، عام ٢٠٠٠م، ص ١٢٢٠. وأيضاً، منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، المرجع السابق، ص ٤١. وأنظر أيضاً: ربيع خشانة، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة بشأن الملكية الفكرية، بحث مقدم إلى ندوة الوايبو الوطنية في دمشق تاريخ ١٨ و١٩/٦/٢٠٠٣م عن إنفاذ =

وبقي قرار المندوب السامي ساري المفعول بعد الاستقلال، إلى أن صدر أخيراً قانون حماية حقوق المؤلف رقم (١٢) تاريخ ٢٧ شباط عام ٢٠٠١م، وقد لحظ هذا القانون وبشكل خجول الحقوق المجاورة لحق المؤلف في بعض المواد المتفرقة، (المواد ١٣ و ٢٧ و ٢٨ و ٣٨).

وبعد ذلك صدر قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، الذي ألغى العمل بالقانون السابق، وبعد بحق نقلة نوعية في مجال تطور العمل التشريعي في سورية بالنسبة إلى حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فقد تلافى المشرع في هذا القانون المشكلات التي كانت تعترى القانون السابق.

وعلى أي حال ظل المؤلفون وأصحاب الحقوق المجاورة، من وطنيين وأجانب في سورية، قبل صدور هذين القانونين، محرومين لفترة طويلة من قانون خاص يحميهم، وكانت الحماية تتم عن طريق بعض النصوص المتفرقة في القوانين الأخرى، ففي القانون المدني السوري الصادر بتاريخ ١٨ أيار عام ١٩٤٩م، ورد في المادة (٨٩) منه بأن:

"الحقوق التي ترد على شيء غير مادي تنظمها قوانين خاصة".

وعندما صدر قانون العقوبات السوري رقم (١٤٨) تاريخ ٢٢ حزيران عام ١٩٤٩م، تناول هذا القانون في الفصل السابع من الباب الحادي عشر من

=حقوق الملكية الفكرية لفائدة السلطات القضائية والمدعين العامين والمحامين وموظفي الجمارك،

منشور على الانترنت، ص ٤، تاريخ الدخول ٢٠١١/٣/٧م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/arab/ar/meetings/2003/.../wipo_ipr_dom-03_doc3.doc).

١ - نلاحظ من نص المادة المذكورة أعلاه، بأن القانون المدني السوري قد أحال مسألة حماية حقوق المؤلف، والحقوق المجاورة، إلى قانون خاص افترض صدوره فيما بعد، ونظراً لعدم صدور قانون خاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة إلا في عام ٢٠٠١م، فقد بقي هذا النص معطلاً لهذه الناحية فترة طويلة.

الكتاب الثاني منه، الجرائم الواقعة على حقوق الملكية الأدبية والفنية في المواد من (٧٠٨-٧١٥).

ومن ثم صدر قانون المطبوعات السوري رقم (٣٥) بتاريخ ٨ تشرين الأول عام ١٩٤٩م^١، وقد أفرد هذا القانون المواد من (٣١-٣٦)، لحماية حق المؤلف.

وبعد صدور الدستور الدائم للجمهورية العربية السورية بتاريخ ٣١ كانون الثاني عام ١٩٧٣م، نص صراحة على حماية حقوق المؤلفين، وذلك في المادة (٢٤/٢) منه، والتي تنص على أن: "تحمي الدولة حقوق المؤلفين والمخترعين التي تخدم مصالح الشعب".

كما تم تكريس هذه الحماية بموجب أحكام المادة (٣١) من دستور الجمهورية العربية السورية الجديد الصادر عام ٢٠١٢م، فقد نصت هذه المادة على: "تدعم الدولة البحث العلمي بكل متطلباته، وتكفل حرية الابداع العلمي والأدبي والفني والثقافي، وتوفر الوسائل المحققة لذلك، وتقدم الدولة كل مساعدة لتقدم العلوم والفنون، وتشجع الاختراعات العلمية والفنية والكفاءات والمواهب المبدعة وتحمي نتائجها".

بقيت حقوق المؤلف والحقوق المجاورة محكومة بهذه التشريعات والنصوص القانونية المتفرقة، وقد بذلت جهود كبيرة من الجهات المعنية وخاصةً

١ - تم تعديل هذا القانون ثلاث مرات، الأولى بالمرسوم التشريعي رقم (٥) تاريخ ٣١ كانون الأول عام ١٩٤٩م، والثانية بالمرسوم التشريعي رقم (١٠٦) تاريخ ١٣ شباط عام ١٩٥٠م، أما الثالثة فقد كانت بالقانون رقم (١٦٩) تاريخ ١٢ أيار عام ١٩٥٤م، إلى أن جاء قانون حرية المطبوعات والمكتبات الصادر بالمرسوم التشريعي رقم (٥٠) تاريخ ٢٢ أيلول عام ٢٠٠١م، وألغى بموجب المادة (٦٦) منه العمل بهذا القانون وتعديلاته، وتم تعديل هذا القانون بالمرسوم التشريعي رقم (١٣) تاريخ ١٤ شباط عام ٢٠٠٥م، إلى أن تم إلغائه بموجب المادة الثانية من المرسوم التشريعي رقم (١٠٨) تاريخ ٢٨ آب عام ٢٠١١م الخاص بقانون الإعلام النافذ حالياً.

وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب، إضافة إلى المهتمين في هذا المجال من باحثين ومحامين، وأصحاب حقوق، الذين دعوا بشكل كبير لضرورة إصدار قانون خاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، على غرار باقي الدول في الوطن العربي والعالم، وقد تكلفت جهودهم بالنجاح بصدر قانون حماية حقوق المؤلف رقم (١٢) تاريخ ٢٧ شباط عام ٢٠٠١م^١، رغم أنه يعد متواضعاً جداً إذا ما قارناه بالقوانين العربية والعالمية الأخرى المختصة بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فقد وضع هذا القانون على عجل ولم تتم دراسته بشكل كافٍ قبل إقراره وصدوره، الأمر الذي أدى إلى قصوره وإغفاله للعديد من الأحكام الخاصة بحق المؤلف والحقوق المجاورة، كما احتوى على العديد من المواد التي تم نقلها من قوانين حقوق المؤلف لعدد من الدول العربية الأخرى، ومن نص الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف. ولكن تم تلافي الكثير من جوانب النقص والقصور فيه كما ذكرنا بموجب قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

وإثر صدور القانون رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، سارعت سورية إلى الانضمام إلى ركب حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، على الصعيدين العربي والدولي، وانضمت إلى العديد من الاتفاقيات المنظمة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، أسوة بغيرها من الدول الشقيقة في الوطن العربي، والدول الأخرى في العالم، نذكر منها:

- الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف^٢.

١- صدرت التعليمات التنفيذية لهذا القانون، بالقرار رقم (١٢٧٥) تاريخ ٢٠٠١/٩/٤م، وتم تعديل هذه التعليمات، بالقرار رقم (١٣٣٥) تاريخ ٢٠٠٢/٨/٣١م.

٢ - بموجب المرسوم التشريعي رقم (١٦) تاريخ ٩ تموز عام ٢٠٠١م. أنظر، منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، المرجع السابق، ص ٣٣ هامش رقم ٢.

- اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية لعام ١٨٨٦م، وتكملاتها وتعديلاتها، وفق وثيقة باريس لعام ١٩٧١م، والمعدلة عام ١٩٧٩م^١.
 - اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات وهيئات الإذاعة^٢.
 - اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية، الموقعة في استوكهولم بتاريخ (١٤) تموز عام ١٩٦٧م^٣.
- أما بالنسبة إلى معاهدي الوايو بشأن حق المؤلف، والأداء والتسجيل الصوتي (معاهدي الانترنت)، فلم تتضمن سورية بعد إليهما.
- وبعد هذه اللوحة التاريخية، عن ظهور وتطور فكرة الحقوق المجاورة، تثور العديد من التساؤلات والاستفسارات حول هذا الموضوع، تتجلى في: ما المعنى الدقيق للحقوق المجاورة لحق المؤلف؟، وما سبب هذه التسمية لها؟، وما علاقتها بحقوق المؤلف؟، ومن هم الأشخاص المستفيدون من هذه الحقوق؟... كل ذلك يحملنا على البحث في هذه التساؤلات والاستفسارات، ليتسنى لنا الإجابة عنها، وهذا ما سنراه في الفقرتين الآتيتين.

١ - بموجب المرسوم التشريعي رقم (٨) تاريخ ٢٩ كانون الثاني عام ٢٠٠٤م. ولكن من الجدير ذكره، أن سورية تاريخياً قد انضمت إلى اتفاقية برن قبل هذا التاريخ بكثير، إبان الانتداب الفرنسي، وذلك بقراري المندوب السامي رقم (١٩٢/س) تاريخ ١٩٢٥/٧/٣١م، ورقم (١٤١/ل ر) تاريخ ١٩٣٤/٦/٢٨م، ولكنها عادت وانسحبت منها بسبب قيام الوحدة بين سورية ومصر، وذلك بموجب القانون رقم (١٩٥) لعام ١٩٦٠م. أنظر، ص ٣١ و ٣٢ من بحثنا هذا، وأيضاً، ربيع خشانة، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة بشأن الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٤.

٢ - بموجب المرسوم التشريعي رقم (٧٤) تاريخ ١١ أيلول عام ٢٠٠٥م.

٣ - بموجب القانون رقم (١٦) تاريخ ٣٠ أيار عام ٢٠٠٤م.

الفقرة (٢): معنى الحقوق المجاورة وعلاقتها بحق المؤلف

أشارت المادة الأولى من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، إلى أن الحقوق المجاورة لا يجب أن تمس حقوق المؤلف، ومن ثم لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يضر حماية الحقوق الممنوحة للمؤلف.

فمنذ عام ١٩٦١م، بدأت تظهر الشخصية المميزة للحقوق المجاورة بشكل مستقل عن حق المؤلف، وتحددت العلاقة الوثيقة بين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، بموجب هذا النص.

وقد وجدت هذه الحقوق في العديد من كتب الفقه، تحت العديد من المسميات، فبعضهم يسميها الحقوق الشبيهة أو المشابهة لحق المؤلف، وبعضهم الآخر يطلق عليها تسمية الحقوق التابعة لحق المؤلف، أو الحقوق المرتبطة بها، في حين أن قسم ثالث يسميها الحقوق القائمة أو المقترنة بحقوق المؤلف^١.

ولكن نلاحظ أن كل هذه التسميات تصب في بوتقة واحدة، وهي وجود علاقة وثيقة بين الحقوق المجاورة وحق المؤلف، وإن هذه التسميات لها معنى قريب ومشابه لتسمية الحقوق المجاورة.

فكلمة المجاورة لغةً مشتقة من كلمة الجوار: وهي الوجود أو الإقامة قرب الشيء، فيقال أقام في جواره، أي قرب مسكنه، وتجاوز القوم، أي جاور بعضهم بعضاً، ووجدوا بالقرب من بعضهم^٢. وهذا ما نجده في باقي التسميات.

١ - أنظر في شأن هذه التسميات: فاضلي إدريس، المدخل إلى الملكية الفكرية، الملكية الأدبية والفنية والصناعية، مطبعة دار هوم، الجزائر، دون طبعة، عام ٢٠٠٣، ٢٠٠٤م، ص ١٤٧، وأيضاً: محي الدين عكاشة، حقوق المؤلف على ضوء القانون الجزائري الجديد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٧، ص ٨٠.

٢ - المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، الطبعة ٢٧، عام ١٩٨٤م، ص ١٠٩.

ولكن على أي حال، مهما كانت التسمية التي نطلقها على هذه الحقوق، فإنه من الثابت والمتفق عليه، أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الحقوق المجاورة وحقوق المؤلف، فلا يمكن للأولى أن تظهر إلى الوجود، من دون أن يكون هناك وجود لمصنف سابق، يكون محلاً للأداء، أو التمثيل أو التسجيل أو البث...

ولكن يجب عدم الانجرار وراء هذه الصفة التابعة التي تلتصق بالحقوق المجاورة، لدرجة يفهم معها بأنها مجرد حقوق خادمة لحق المؤلف، بل يجب التمييز في ذلك، فالتعبير المستخدم في القانون (الحقوق المجاورة لحق المؤلف)، لابد أن يُفهم معناه بشكل دقيق، فهو لا يتعلق بحق المؤلف بشكل خاص، وإنما بامتيازات تختلف عن تلك التي توفرها وتعالجها حقوق المؤلف، وإن هذه الحقوق من جهة أخرى لا تظهر إلى الوجود كعمل خلاق مبدع للمصنفات، ولكنها تظهر في ترويج أعمال المؤلفين، أو عرضها للتداول، عن طريق التسجيل أو الأداء أو النشر أو الإذاعة...^١.

ومن ثم لا يمكننا عدّ صياغة الحقوق المجاورة على غرار حقوق المؤلف، وفي مناسبتها، وانصبابها على شيء واحد، وهو المصنف، أن هناك علاقة تبعية بينهما، بل إن هناك استقلالاً لكل منهما عن الآخر، وسبب هذا الاستقلال نجده في اختلاف كل حق عن الآخر، فحق المؤلف ينصب على إبداع المصنفات، في حين أن الحقوق المجاورة هي إذاعة وإيصال هذه المصنفات إلى الجمهور.^٢

لذلك برأيي نستطيع القول إن التبعية في هذا المجال، هي تبعية من الناحية الزمنية فقط، أي أن ظهور الحقوق المجاورة يتبع زمنياً ظهور حق المؤلف، ففي البداية يقوم المؤلف بإبداع مصنفه، وتتصب فور ذلك حقوقه

1 - Xavier Linant de Bellefonds, Droits D'Auteur Et Droits Voisins, Dalloz, 2004, p 369.

٢ - فاضلي إدريس، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢١١.

الأدبية والمالية على هذا المصنف، ومن ثم ولدى القيام بإيصال هذا المصنف إلى الجمهور، يأتي دور أصحاب الحقوق المجاورة، الذين يقومون بهذه المهمة على أكمل وجه مستعينين بمواهبهم وخبراتهم وقدراتهم المادية التي لا يملكها المؤلف في أغلب الأحيان، الأمر الذي يولد علاقة تناغم وتناسق وتعاون في إيصال المنتوجات الأدبية والفنية والعلمية إلى الجمهور.

وبذلك يظهر المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة كعاملين في مجال واحد، وهو مجال الإنتاج الثقافي، الذي تتولد فيه علاقات تجمع المؤلف الذي يبتكر المصنفات، مع أصحاب الحقوق المجاورة الذين يوصلون هذه المصنفات إلى الجمهور، عن طريق النشر والتسجيل واللبث والأداء...، ويأخذ بذلك أصحاب الحقوق المجاورة صفة معاونين للمؤلف في إتمام هدفه، ومن ثم تتقرر لهم حقوق على ذات المصنفات التي ينتجها المؤلف^١.

فلا بد إذاً من تحقيق الانسجام والتعاضد بين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وإزالة التناقض الذي يلحق العلاقة بينهما، فكلتا الطائفتين من الحقوق، تدور في فلك واحد، وهو الإنتاج الأدبي والفني، ويهدف إلى تحقيق هدف واحد أيضاً، وهو إيصال المنتوجات الثقافية للمؤلفين إلى الجمهور بأحسن الطرق وأسرعها.

وقد رُوعي الاهتمام بهذا الموضوع منذ اللحظة الأولى لتنظيم الحقوق المجاورة بشكل مستقل عن حقوق المؤلف على المستوى الدولي، وذلك عندما نصت اتفاقية روما لعام ١٩٦١م المذكورة آنفاً، بأن الحماية المقررة لفناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة لا تمس بأي حال من الأحوال حماية حقوق المؤلف المتعلقة بالمصنفات الأدبية والفنية، كما اشترطت هذه الاتفاقية زيادة

١ - ادوار عيد و كريستيان عيد، حق المؤلف والحقوق المجاورة في القانون اللبناني والقوانين العربية والأجنبية، الجزء الثاني، منشورات صادر الحقوقية، بيروت، دون طبعة، عام ٢٠٠٩م، ص ٨.

على ذلك، على الدولة التي يمكن أن تكون طرفاً فيها أو تستطيع الانضمام إليها، إما أن تكون عضواً في الاتفاقية العالمية لحقوق المؤلف، وإما في الاتحاد الدولي لحماية المصنفات الأدبية والفنية (اتحاد برن)^١.

ومن ثم نستنتج أن الحقوق المجاورة، رغم انفصالها عن حقوق المؤلف، لا بد من وجود تأثير لهذه الحقوق عليها، وإن هذا التأثير لا يمكن إنكاره أبداً، فحق المؤلف هو الشرارة التي تنطلق وتظهر بها الحقوق المجاورة إلى الوجود، وهذا ما نجده في كل التعريفات التي وضعت لها، والتي فيها إشارة واضحة لتأثير حقوق المؤلف عليها، وارتباطها بنشر إنتاج المؤلفين.

ففي الفقه، نجد أن الفقيه (كلود كولومبييه)، يعرفها انطلاقاً من تحديد موضوع الحماية، فيقول:

"إن عبارة (الحقوق المجاورة) تستدعي بعض التوضيح، فيتعين تحديد موضوع الحماية في هذا الصدد، حيث يتمثل في أعمال تهدف إلى نشر المصنفات الأدبية والفنية دون إبداعها"^٢.

أما الفقيه (ديبوا)، فيعرف الحقوق المجاورة عن طريق تعريف أصحاب هذه الحقوق، على أساس أنهم يعاونون المؤلفين في إبداعهم، عن طريق تنفيذ مصنفاتهم، وإيصالها إلى الجمهور، فيقول:

١ - أنظر نصوص المواد (٢٣ و ٢٤/٢) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهبات الإذاعة، وأنظر في المعنى ذاته: دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٧٥.

2 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, UNSCO, 1992, p 115.

وتجدر الإشارة إلى أن الترجمة إلى اللغة العربية الواردة لتعريف الحقوق المجاورة لحق المؤلف، هي ترجمتي الشخصية للتعريف الوارد في المرجع المشار إليه، وكل الترجمات لنصوص القوانين الأجنبية، أو الترجمات من المراجع الأجنبية التي سترد لاحقاً في هذا البحث هي ترجمتي الشخصية أيضاً.

"إن أصحاب الحقوق المجاورة، يعاونون على الإبداع الأدبي والفني، فبواسطة فناني الأداء تستمر المؤلفات الموسيقية، والمصنفات المسرحية، وتتحقق كامل رسالتها، وتضمن مؤسسات التسجيل الصوتي استمرار التمتع بالمصنفات، وتلغي هيئات البث الإذاعي المسافات"^١.

وهناك من عرف الحقوق المجاورة عن طريق تبيان الأعمال التي تمارس من قبل أصحاب هذه الحقوق على إبداعات المؤلفين، لإيصالها إلى الجمهور، فيقول:

"إن الحقوق المجاورة هي: تلك الحقوق المترتبة على حق المؤلف والمشاركة له، من تحويل فني لهذا العمل، ليقدمه للجمهور، أو تلك التسجيلات الصوتية المتصلة به"^٢.

أما معجم (الوايبو/ أمبي)، فقد عرف هذه الحقوق ببيان المقصود منها، فقال: "يقصد بهذا المصطلح، الحقوق الممنوحة في عدد متزايد من البلدان لحماية مصالح فناني الأداء ومنتجات التسجيلات الصوتية (الفونوغرامات) وهيئات الإذاعة فيما يخص نشاطاتهم المتصلة بالاستعمال العام لمصنفات المؤلفين، وجميع أنواع العرض الفني أو نقل الأحداث والبيانات، والأصوات أو الصور إلى الجمهور..."^٣.

١ - أشار إلى ذلك: نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، دراسة في القانون الإماراتي مقارنة بالقانون الفرنسي، مطبوعات جامعة الإمارات العربية المتحدة (١٠١)، عام ٢٠٠٨م، ص ١٩٢.

٢ - محمود إبراهيم الوالي، حقوق الملكية الفكرية في التشريع الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دون طبعة، عام ١٩٨٣م، ص ١٢٢، أشار إليه: عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائرية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٨.

٣ - أنظر: معجم (الوايبو/ أمبي) الخاص بمصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة، الوايبو/ أمبي، جنيف، عام ١٩٨٠م، ص ١٦٧، المدخل ١٦٤، أشار إليه، دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٦٣.

ولا بد لنا من ذكر أن هناك تعريفاً قد وضع للحقوق المجاورة، انطلاقاً من أن هذه الحقوق تشكل فرعاً من حقوق المؤلف، فيقول هذا التعريف بأن: "التعريف العملي للحقوق المجاورة هو أنها نوع من أنواع حقوق المؤلف والتي لا تغطيها اتفاقية برن"^١.

ونلاحظ أن هذا التعريف، يمثل أصدق تعبير على ارتباط الحقوق المجاورة بحق المؤلف، إذ اعتبر حماية الحقوق المجاورة، إنما هو تنمة لتنظيم حماية حقوق المؤلف على المستوى الدولي.

أما في التشريعات الوطنية فنلاحظ أن كل القوانين الخاصة بحق المؤلف، قد أفردت نصوصاً خاصة فيها تتعلق بالحقوق المجاورة، إضافة إلى النصوص التي تتضمن أحكاماً مشتركة بينهما، وهذا ما يشكل اعترافاً منها بارتباط هذه الحقوق بحق المؤلف.

ولكن فيما يتعلق بوضع تعريف محدد للحقوق المجاورة، لم تخرج التشريعات عما وضع في الفقه من تعريفات تبين ارتباط هذه الحقوق بحقوق المؤلف، وخاصة بمصنفات المؤلفين، من تعداد لأصحاب هذه الحقوق، إضافة إلى بيان الارتباط الواضح لهذه الحقوق بحقوق المؤلف، وبالمصنفات التي ينتجها، كالقانون الجزائري واللبناني والإماراتي^٢.

١ - أنظر: (international protection of related rights)، مقال باللغة الانكليزية منشور على

شبكة الإنترنت، ص ١ المقدمة، تاريخ الدخول ٨/٣/٢٠١١م، عبر العنوان:

(<http://en.Wikipedia.org/wiki/copyright>).

٢ - انظر نص المادة (١٠٧) من القانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م، والمادة (١) من القانون

اللبناني رقم (٥٧) لعام ١٩٩٩م، والمادة (١) من القانون الإماراتي رقم (٧) لعام ٢٠٠٢م.

في حين أن بعض التشريعات الأخرى لم تورد تعريفاً خاصاً بالحقوق المجاورة، رغم تنظيم أحكامها إلى جانب حق المؤلف، وإنما اكتفت بذكر تعريف محدد لكل واحد من أصحاب هذه الحقوق للدلالة عليها، كالقانون المصري^١. أما في قوانين أخرى، فنلاحظ أن المشرع لم يأتِ حتى على تعريف لكل واحد من أصحاب الحقوق المجاورة، وإنما اكتفى بذكر الحقوق التي يتمتع بها كل واحد من أصحاب هذه الحقوق، كالقانون الأردني^٢.

أما في سورية فنلاحظ أن المشرع في القانون رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م لم يورد تعريفاً خاصاً بالحقوق المجاورة، حتى أنه لم يأتِ على تعريف لكل واحد منهم، وإنما جاء بتعريف لواحد من هؤلاء فقط، وهو الفنان المؤدي، كما أنه لم يأتِ على تنظيم حقوق جميع أصحاب الحقوق المجاورة، حيث أغفل منتجي التسجيلات من طائفة هذه الحقوق^٣. أما في القانون رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م أورد تعريف مقتضب للحقوق المجاورة حيث قال بانها: "الحقوق التي يتمتع بها فنانون الأداء ومنتجو التسجيلات السمعية أو البصرية ومؤسسات وشركات ومحطات البث ودور النشر"^٤.

وفي النهاية نرى أن أهمية الحقوق المجاورة لحق المؤلف واضحة وجلية، هذه الحقوق التي فرضها التقدم العلمي والتكنولوجي في مجال نشر المصنفات، والتي جعلت المؤلف لا يستطيع القيام بعبء إيصال إنتاجه إلى الجمهور من دون معاونة من هؤلاء، الذين يضمنون للمؤلف التعريف بإنتاجه الفكري، إضافة إلى ما يتبع ذلك من مكاسب مادية.

١ - أنظر نص المادة (١٣٨) من القانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م.

٢ - أنظر نص المادة (٢٣/ب/ج/د/هـ) من القانون رقم (٢٢) لعام ١٩٩٢م وتعديلاته.

٣ - أنظر نصوص المواد (١٣٠ و ٢٧ و ٢٨) من القانون السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م.

٤ - أنظر المادة (١) من القانون السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

ومن ثمّ نستطيع أن نعرف الحقوق المجاورة، انطلاقاً من هذا المعنى، بأنها: تلك الحقوق التي فرضها التطور في مجال نشر المصنفات وإيصالها إلى الجمهور، والتي يتمتع بها الأشخاص الذين يدور عملهم في ميدان استغلال المصنف الأدبي أو الفني أو العلمي، والمقررة لهم بسبب الدور الذي يقومون به، من معاونة للمؤلفين في مجال الإبداع والابتكار، وتوسيع سوق المنتجات الثقافية.

الفقرة (٣): أصحاب الحقوق المجاورة

إن التطور في مجال إيصال الإنتاج الأدبي والفني إلى الجمهور، الذي كان له الفضل في ظهور الحقوق المجاورة لحق المؤلف، لعب دوراً مهماً في تحديد أصحاب هذه الحقوق، الذين يشتركون في قاسم مشترك واحد، وهو وجود الدعامة المادية للمصنف التي تعد أداة نقله للجمهور.

وإن الإحاطة بأصحاب هذه الطائفة ليس بالأمر الهين، فقد ذهبت بعض التشريعات في اتجاه عام يحدد أصحاب الحقوق المجاورة ضمن فئات ثلاث تقليدية، هي فئاني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، كالتشريع المصري والجزائري^١، متبعين في ذلك النهج الذي سارت عليه الاتفاقيات الدولية والتشريعات النموذجية الخاصة بهذا الشأن، كاتفاقية روما لعام ١٩٦١م، والتشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي، الذي أعدت مشروعه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وتم اعتماده في الدورة

١ - انظر المادة (١٣٩/ب) من القانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م الخاص بحماية الملكية الفكرية، والمادة (١٠٨) من القانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

الحادية عشرة لمؤتمر وزراء الثقافة العرب المنعقد في مدينة (الشارقة) بتاريخ ٢١-٢٢/١١/١٩٩٨م^١.

في حين هناك من التشريعات من اتبع اتجاهاً موسعاً، حيث أضاف إلى هذه الطوائف الثلاث المذكورة، فئة أخرى، وهي دور النشر، وهذا القانون هو القانون اللبناني^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من القوانين من تبني اتجاهاً منفرداً لا يعترف إلا بعدد من أصحاب الحقوق المجاورة التقليديين، وهم فنانو الأداء وهيئات الإذاعة فقط، من دون التطرق إلى منتجي التسجيلات، وهذا القانون هو القانون السوري القديم^٣.

وباعتقادي إن إغفال القانون السوري لهذه الفئة من أصحاب الحقوق المجاورة تم عن غير عمد، فقد ذكرنا سابقاً أن هذا القانون قد وضع على عجل ولم تتم دراسته بشكل جيد قبل إقراره. ولكن المشرع عاد وتجاوز هذا القصور بالقانون رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م^٤.

ولكن مع ذلك نجد أن هناك ملاحظة ترد على القانون السوري الجديد، تتمثل في التعريف الذي أورده للحقوق المجاورة والذي ذكرناه آنفاً^٥، فقد جاء في هذا التعريف ذكر دور النشر ضمن أصحاب الحقوق المجاورة، إلا أننا نلاحظ

١ - انظر المادة (٢) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، الخاصة بحماية فنانو الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، والفصل الثاني من التشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي وخاصة المواد (٢٣ و٢٦ و٢٩) منه.

٢ - انظر المادة (٣٥) من القانون اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م الخاص بالملكية الأدبية والفنية.

٣ - انظر المادتان (١٣ و١) من القانون السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م الخاص بحماية حقوق المؤلف.

٤ - أنظر المواد من (٢٥) إلى (٢٨) من القانون السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

٥ - أنظر الصفحة ٤٢ من هذا البحث.

أنه لم يتم بتنظيم حقوق دور النشر وأحكامها القانونية لدى معالجته للحقوق المجاورة في الباب الثالث منه، إنما اكتفى فقط بفناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة كأصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف. لذلك أرى أنه كان يجب على المشرع السوري لدى إقراره لهذا القانون إما ألا يأتي على ذكر دور النشر ضمن أصحاب الحقوق المجاورة ضمن التعريف أسوة بأغلب التشريعات، أو أن ينظم حقوق دور النشر وأحكامها القانونية كأحد أصحاب الحقوق المجاورة أسوة بالقانون اللبناني.

وإن مسألة تحديد أصحاب الحقوق المجاورة لم تكن مشكلة على صعيد التشريعات فقط، بل إننا نلاحظ أنه على صعيد الفقه ظهرت المشكلة ذاتها، فعلى الرغم من أن غالبية الفقهاء تؤيد الاتجاه العام في التشريع من تحديد أصحاب الحقوق المجاورة ضمن الفئات الثلاث التقليدية، وهي فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، إلا أن هناك رأياً في الفقه يرى إضافة فئات جديدة إليهم، مثل دور النشر ومنتجي قواعد البيانات. ويبررون ذلك بالنظر إلى تشابه دور النشر ومنتجي قواعد البيانات مع منتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة من تحمل أعباء مالية كبيرة، إضافة إلى للمخاطر التي يواجهونها في سبيل إنتاج المصنف وإيصاله إلى الجمهور^١.

لكن برأيي إن موقف الفقه في إضافة هاتين الطائفتين إلى أصحاب الحقوق المجاورة بحاجة إلى وقفة. فبالنسبة إلى دور النشر يجب أن يكون الأمر محسوماً في عدها واحدة من أصحاب الحقوق المجاورة، فإضافة إلى المبررات السابقة لذلك أضيف بأن دور النشر تعد أول مظهر من مظاهر الحقوق المجاورة التي ظهرت إلى الوجود، وذلك في القرن الخامس عشر، عندما قام الطابع

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، دراسة مقارنة، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م، ص ٥٧ وما بعدها.

الألماني (يوهان جوتنبرغ) باختراع آلة الطباعة، التي فتحت المجال لتدخل معاونين للمؤلف في إيصال مصنفه إلى الجمهور، وهم أصحاب المطابع ودور النشر، وما امتيازات الطباعة التي منحت آنذاك إلا لتنظيم أعمال هؤلاء معاونين، لذلك من المستغرب إغفال أغلب التشريعات لهذه الفئة المهمة من أصحاب الحقوق المجاورة.

أما بالنسبة إلى منتجي قواعد البيانات فالأمر يختلف، وذلك بسبب طبيعة المصنفات التي ينتجونها، وهي مصنفات قواعد البيانات التي تعرف بأنها: "تجميع مميز للبيانات يتوافر فيه عنصر الابتكار أو الترتيب أو التوبيخ عبر مجهود شخصي بأي لغة أو رمز ويكون مخزناً بواسطة الكمبيوتر ويمكن استرجاعها بواسطتها أيضاً".

فمن هذا التعريف نجد أن قواعد البيانات تتطلب عنصر الابتكار الذي يتم عبر المجهود الشخصي لمنتجها، وهذا ما يتطلبه أي مصنف ينتجه المؤلف حتى يتمتع بالحماية، إضافة إلى أننا إذا ما عدنا إلى التشريعات التي نصت على حماية مصنفات قواعد البيانات، نجد أنها عدتها إذا ما توفر فيها عنصر الابتكار من المصنفات المشتقة^٢، والتي يتمتع مؤلفها بالحماية دون المساس بحق المؤلف

١ - إبراهيم أحمد الدوي، حقوق المؤلف وحقوق الرقابة، بحث منشور على شبكة الإنترنت، ص ١١٦، تاريخ الدخول ٢٠٠٨/١٢/٧م، عبر العنوان:

(<http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/arabo/unpanoz4018.pdf>).

٢ - كالقانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، المادة (١٣٨)، والقانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م، المادة (٥). والمصنف المشتق أو ما يسمى بمصنف اليد الثانية أو المصنف الفرعي هو: ذلك المصنف الجديد الذي يدمج فيه مصنف سابق الوجود مع مصنف جديد، من دون مشاركة من جانب مؤلف المصنف الأصلي، وتتمثل أصالة المصنف المشتق، إما في وضع اقتباس للمصنف السابق، أو التعبير عنه بلغة أخرى، كما في حال الترجمة إلى لغة مختلفة، أو الأفلام السينمائية أو المسرحيات المأخوذة عن روايات أو كتب أدبية سابقة الوجود. أنظر: محمد سامي عبد الصادق، حقوق مؤلفي المصنفات المشتقة، المكتب المصري الحديث للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، عام=

على المصنف الأصلي المشتقة منه. أما المشرع السوري في القانون رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م حسم الأمر بأن نص على حماية قواعد البيانات بوصفها من المصنفات الأصلية التي ينتجها العقل البشري، أي عدها من ضمن القائمة المشمولة بحماية حق المؤلف، من ثم يكون واضع قواعد البيانات مؤلفاً حسب نص القانون السوري^١.

لذلك نلاحظ أن عمل منتجي قواعد البيانات يعدّ بمنزلة عمل المؤلفين الذين يبدعون مصنفات جديدة مبتكرة، تكون جديرة بالحماية بموجب قواعد حماية حقوق المؤلف، التي بدورها تضمن حقوق المؤلفين على هذه المصنفات، فمنتجو قواعد البيانات هم مؤلفون بالمعنى الحقيقي للكلمة، وجديرون بالحماية بموجب قواعد حماية حقوق المؤلف وليس قواعد حماية الحقوق المجاورة، طالما أن قاعدة البيانات قد عكست سمات شخصية لواضعها عن طريق ترتيبها أو إخراجها أو تجميعها أو ترجمتها إلى أي لغة أو رمز.

وعلى أي حال أياً كان الرأي حول الفئات التي تدخل ضمن أصحاب الحقوق المجاورة، فإن المجال يبقى دائماً مفتوحاً لإضافة طوائف جديدة إليهم، كلما أفرز التطور في مجال إيصال المصنفات إلى الجمهور وسائل جديدة توسع دائرة المعاونين للمؤلفين، الذين يقومون بدور استثماري في مجال إنتاج المصنفات بأي شكل من الأشكال.

والآن سنقوم ببيان أصحاب الحقوق المجاورة، وهم: أولاً: فناني الأداء، وثانياً: منتجي التسجيلات، وثالثاً: هيئات الإذاعة.

= ٢٠٠٢، ص ١١٩ وما بعدها. وأيضاً: إدوار عيد، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزء الأول،

حق المؤلف، منشورات صادر الحقوقية، بيروت، الطبعة الأولى عام ٢٠٠١م، ص ٨٠ وما بعدها.

١- أنظر المادة (٢/ب/١٠) من القانون السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

أولاً: فنانون الأداء.

حتى نستطيع أن نلم بموضوع الفنان المؤدي يجب أن نضع تعريفاً له، ثم نقوم ببيان الشروط الواجب توافرها لاكتسابه الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

١- تعريف فنان الأداء.

بالرجوع إلى اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، نجد أنها عرفت في المادة (٣/أ) فنانى الأداء بأنهم: "الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون مصنفات أدبية أو فنية أو يؤدونها بصورة أخرى".

أما معاهدة الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، فقد عرفت في المادة (٢/أ) فنانى الأداء بأنهم: "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 أوجهاً من التعبير الفلكلوري". وقد اعتمد هذان التعريفان مع بعض التعديلات الطفيفة من قبل التشريعات التي وضعت في هذا المجال.

فقد جاء في القانون السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م الخاص بحماية حقوق المؤلف، في المادة (١) تعريف فنانى الأداء بأنهم: "الممثلون والعازفون والمغنون والراقصون والمنشدون وغيرهم من الذين يؤدون عملاً فنياً من مصنفات أدبية أو فنية بصورة أو بأخرى".

أما القانون السوري لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجديد رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، فقد نص على تعريف فنان الأداء في المادة (١) منه التي جاء فيها بأن فنانى الأداء هم: "الممثلون والمغنون والعازفون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يبدعون بأية طريقة كانت بما في ذلك الإلقاء أو الإنشاد أو

العزف أو التمثيل وذلك في تعبيرات المأثورات الشعبية أو في مصنفات أدبية أو فنية سواء أكانت محمية أم دخلت في ملكية الجمهور".

والقانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م الخاص بحماية الملكية الفكرية، عرف في المادة (١٠٨) فنان الأداء بأنهم: "الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يرقصون في مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى، بما في ذلك التعبيرات الفلكلورية".

أما القانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، عرف في المادة (١٠٨) منه فنان الأداء فقال: "يعتبر فناناً مؤدياً لأعمال فنية أو عازفاً الممثل والمغني والموسيقي والراقص وأي شخص يمارس التمثيل أو الغناء أو الإنشاد أو العزف أو التلاوة أو يقوم بأي شكل من الأشكال بأدوار مصنفات فكرية أو مصنفات من التراث التقليدي".

وبنظرة على هذه التعريفات، نلاحظ أنها جميعاً وإن اختلفت في أسلوب الصياغة، إلا أنها تتطابق في المعنى، كما أنها لم تحدد طرق التمثيل أو الأداء على سبيل الحصر، وإنما على سبيل المثال، والدليل على ذلك العبارات المستخدمة في اختتام كل تعريف (أو بصورة أخرى، بصورة أو بأخرى، بأي شكل من الأشكال...).

ولكن نلاحظ أن بعض هذه التعريفات قد استخدمت تعابير معينة للدلالة على فنان الأداء، أو الوسائل التي يستخدمها للتعبير عن المصنفات، تثير بعض اللبس والغموض، وتوسع من طائفة فنان الأداء، لدرجة تشمل معهم أشخاصاً لا يدخلون ضمن أصحاب الحقوق المجاورة، أو تضيف إلى المصنفات أموراً لا يمكن أن نعدّها مصنفات بالمعنى المقصود في القوانين.

فبالعودة إلى التعريف الذي وضعته اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، واتفاقية
الواييو لعام ١٩٩٦م، وتعريف القانون الجزائري، نجد أنهم أدرجوا تعبير
(الموسيقيين) ضمن فئاني الأداء، وهذا التعبير واسع بعض الشيء، ويسبب نوعاً
من الغموض يعتري هذه التعريفات، فالموسيقيون قد يقصد بهم مؤلفي
المقطوعات الموسيقية، وهؤلاء يدخلون ضمن طائفة المؤلفين لا أصحاب الحقوق
المجاورة. لذلك فإن بعض الفقه يرى استخدام تعبير (العازفين) بدلاً من
الموسيقيين، أسوة بقوانين أخرى تنبتهت إلى هذا الأمر، فالعازفون هم من يدخلون
ضمن أصحاب الحقوق المجاورة، كما أن استخدام تعبير عازفي الموسيقى كفيل
بإزالة أي لبس يعتري تحديد فئاني الأداء^١.

ونجد أيضاً أن التشريع الجزائري قد استخدم تعبير (التلاوة) كأحد
الوسائل التي يستخدمها فنان الأداء للتعبير عن المصنف، وباعتقادي أن هذا
التعبير غير دقيق، فالغالب أن هذا التعبير يستخدم لغوياً واصطلاحاً للدلالة على
قراءة القرآن الكريم^٢، أو من أجل التعبير عن محتوى مجموعات الوثائق الرسمية،
كالقوانين والمراسيم والأنظمة، والأنباء اليومية، والبيانات الصحفية...

وبالنسبة إلى قراءة القرآن الكريم فإن استخدام تعبير التلاوة كأحد الوسائل
التي يستعملها الفنان المؤدي، يجعل من يتلو القرآن فناناً مؤدياً، كما يؤدي إلى
عدّ القرآن الكريم مصنفاً بمفهوم حق المؤلف، ومساواته بالمصنفات التي ينتجها
البشر، وهذا أمر لا يمكن قبوله، فليس من المعقول أن يوصف القرآن بأنه
مصنف، فهو من عند الله سبحانه وتعالى في اللفظ والمعنى، ويسمو على كل

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فئاني الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، المرجع السابق،
ص ٩٣.

٢- أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، مراجعة محمد محمد
تامر وأنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٩م،
ص ١٣٤.

وصف دنيوي. كما أن من يتلو القرآن لا نستطيع أن نعهده فناً مؤدياً، لأن عمله لا يتصل بمصنف بشري، وإنما بمصنف سماوي من عند الله سبحانه وتعالى، ولكن رغم ذلك يستحق قارئ القرآن إذا أراد أن يأخذ مقابل مادياً لتلاوته القرآن، وذلك في إطار عقود خاصة لذلك، بحسبان أن تلاوة القرآن تتطلب إمكانات وشروط خاصة، من ترتيل ومراعاة لأحكام التجويد، وهذه تتطلب في أغلب الأحيان الدراسة على أيدي مختصين في هذا المجال.

فإذاً مقابل العمل الذي يقوم به قارئ القرآن من إيصال القرآن الكريم إلى مسامع الناس بالطريقة الشرعية الصحيحة، واختصاصه في هذا المجال، فإنه إذا أراد يستطيع أن يستغل صوته استغلالاً تجارياً، والحصول على مقابل مادي لذلك، ولكن من دون أن يعد فناً مؤدياً.

أما بالنسبة إلى الوثائق الرسمية، فصحيح أن مجموعات القوانين والمراسيم والقرارات...، تعد من المصنفات، إلا أنها مستثناة من الحماية المقررة في القوانين، سواء على المستوى المحلي، أو الدولي^١، وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لها والضرورة التي تقتضي تغليب حرية نشرها واستساخها، لتعلقها بتنظيم حياة الناس، وضرورة الاطلاع على الأوضاع التي تجري في العالم.

لذلك باعتقادي إن استخدام المشرع الجزائري لتعبير التلاوة في تعريف الفنان المؤدي هو استخدام غير سليم، والأصح هو استخدام تعبير (الإلقاء)، فهو أدق في الدلالة، حيث يستخدم في التعبير عن المصنفات الأدبية والفنية المشمولة بالحماية، كمصنفات الشعر، والقصص والمحاضرات على سبيل المثال.

١ - انظر المادة (٤) من القانون السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، والمادة (٤) من القانون السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، والمادة (١١) من القانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م، والمادة (١٤١) من القانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، والمادة (٨٤/٢) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية لعام ١٩٧١م.

وعلى أي حال نجد أن كل التعريفات الواردة بشأن فنان الأداء قد عرفتهم عن طريق تعداد أنواعهم، وذكر الوسائل التي يستخدمونها في التعبير عن المصنفات، ولكن مهما كان نوع الفنان المؤدي، أو الوسيلة التي يستخدمها في عمله، فإن هناك أمراً واحداً يجمعهم، وهو أنهم في سبيل قيامهم بعملهم لا بد من أن يستعينوا بأعضاء أجسادهم ومكناتهم الصوتية ومواهبهم الفنية في العزف، للتعبير عن المصنف الذي يؤدونه على أكمل وجه.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نعرف فنان الأداء بأنه: "كل شخص يقوم بإيصال المصنفات الأدبية والفنية إلى الجمهور عن طريق مكناته الشخصية ومواهبه، من حركات جسمانية وأصوات تنطلق من حنجرتة أو من آله الموسيقية أو أي وسيلة أخرى مساعدة".

٢ - اكتساب الفنان المؤدي لحقوقه المجاورة لحق المؤلف.

يعمل فنان الأداء على نقل المصنف إلى الجمهور بصورة جذابة وممتعة، وذلك باستخدام مواهبه وحركاته الجسمانية وصوته، ولكن يجب أن تتوافر عدة شروط في الفنان المؤدي حتى يعد واحداً من أصحاب الحقوق المجاورة، ويتمتع بالامتيازات التي توفرها هذه الحقوق. ونستطيع أن نجمل هذه الشروط بما يأتي:

الشرط الأول:

يجب أن يكون فنان الأداء شخصاً طبيعياً، فالشخص الاعتباري لا يستطيع أن يقوم بدور من أدوار فنان الأداء، فهو لا يملك الإمكانيات التي يتمتع بها الشخص الطبيعي الذي يقوم بذلك، فهي مواهب وقدرات إما ممنوحة من الله تعالى للفنان، أو ناتجة عن تدريب لا يمكن أن يطبق إلا على الأشخاص الذين يتمتعون بالعقل والفهم والقدرة على الاستيعاب، وهذا كله غير متوافر في الشخص الاعتباري، فهو لا يملك وجوداً مادياً ملموساً، ولا يتمتع بالعقل حتى

يفهم المصنفات التي تُؤدى، لذلك لا يستطيع الشخص الاعتباري أن يتمتع بالامتيازات التي توفرها الحقوق المجاورة للفنان المؤدي^١.

وانطلاقاً من ذلك لا نستطيع أيضاً عد الأشخاص الافتراضيين الذين يقومون بتنفيذ المصنفات، مثل الشخصيات الكرتونية، والشخصيات الافتراضية المُشكّلة والموجهة بواسطة الحاسوب، فنانين مؤدين، وذلك لأنهم يقومون بتنفيذ المصنفات عن طريق الآلات التي تقوم بتسريع عرض الرسوم المتحركة بوضعيات مختلفة، لتظهر وكأنها تتحرك كالأشخاص الطبيعيين، أو التوجيه بواسطة الحاسوب، فهي لا تملك أي وجود مادي محسوس يتمتع بالمواهب التي يجب أن تتوفر في الفنان المؤدي، فهي مجرد أشكال افتراضية لممثل^٢.

الشرط الثاني:

يجب أن يكون أداء فنان الأداء منصّباً على مصنفات أدبية أو فنية مهما كان نوعها أو شكلها، أو مصنفات من التراث الثقافي أو الفلكلوري، فطالما كان الأداء ضمن هذه الأنواع من المصنفات، يتمتع فنان الأداء بالحق المجاور ويستحق امتيازاته.

لذلك فإن أي أداء خارج ذلك لا يتمتع بالحماية، وعليه فالمعلق الرياضي على سبيل المثال، لا تمنح له الحماية على تعليقه، وذلك لأن عمله لا يستند على مصنف أدبي أو فني، وإنما يقتصر دوره على وصف أحداث المباراة فقط^٣.

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، المرجع السابق، ص ٨٢.

٢ - نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٩٥.

٣ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١١٠.

كما أن المذيعين في ميدان الإنتاج الإذاعي لا يدخل عملهم ضمن عمل الفنان المؤدي، فدورهم لا يستند أيضاً إلى مصنف فكري، وإنما يقتصر على وصف الأحداث الجارية في العالم^١.

ولكن نلاحظ أن بعض التشريعات كالتشريع الفرنسي رقم (٩٢-٥٩٧) الصادر عام ١٩٩٢م الخاص بالملكية الفكرية قد أضاف إلى طائفة الفنانين المؤدين، بعض الأشخاص وإن كانوا لا يؤدون مصنفاً أدبياً أو فنياً. فقد نص في المادة (١/٢١٢) على ما يأتي: "باستثناء الفنان المساعد الذي تصفه العادة المهنية، فإن الفنان المؤدي هو الشخص الذي يمثل، يغني، يتلو، يلقي، أو يعزف، أو يؤدي بأي طريقة أخرى مصنفاً أدبياً أو فنياً، أو يؤدي مشهداً من مشاهد المنوعات أو السيرك أو العرائس المتحركة"^٢.

نلاحظ من هذا التعريف أن المشرع الفرنسي قد عد من يؤدي مشهداً من مشاهد المنوعات أو السيرك أو العرائس المتحركة فناناً مؤدياً رغم كونه لا يؤدي مصنفاً أدبياً أو فنياً، وبذلك يكون قد تبنى ما ورد في اتفاقية روما لعام ١٩٦١م في المادة التاسعة، التي خولت الدول المتعاقدة عن طريق تشريعاتها الوطنية أن تمتد نطاق الحماية لكي يشمل أيضاً فنانين لا يقومون بأداء مصنفات أدبية أو فنية^٣، ولعل الهدف من ذلك باعتقادي، هو توسيع مفهوم الفنان المؤدي ليشمل عدداً أكبر ممن يقومون بأداء أعمال ذات طبيعة فنية، وذلك استناداً لما يقدمه

١ - فرحة زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري الجزائري، الحقوق الفكرية، المرجع السابق، ص ٤٥٩.

٢ - ونص المادة باللغة الفرنسية هو:

"À l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes".

٣ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٨٩.

هؤلاء من أدوار يسبغون عليها طابعهم الشخصي، فتظهر شخصيتهم إلى حد ما من خلال الدور الذي يقومون به.

الشرط الثالث:

يجب أن يتصف عمل فنان الأداء بأنه أداء أو عمل فني، ومن ثم حتى يتمتع فنان الأداء بالحقوق المجاور، لا بد أن يتميز عمله بالأصالة والإبداع، وذلك بأن يضيف عليه شخصيته أو جزءاً منها أو أسلوبه الشخصي، ولذلك نلاحظ أن التشريعات قد منحت الفنان المؤدي حقوقاً معنوية تتمثل في حق صاحب الأداء في نسبة الأداء إلى نفسه، وأيضاً حقه في احترام وعدم المساس بهذا الأداء، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على وجوب توافر عنصر الأصالة والإبداع في عمل الفنان المؤدي^١.

ويترتب على ذلك أن من يؤدي، أو يسهم في أداء مصنف أدبي أو فني، ولا يبرز في أدائه شخصيته وإبداعه فإنه لا يعدُّ فناناً مؤدياً، ولا يتمتع بامتيازات الحقوق المجاورة.

وأبرز الأمثلة على ذلك نص المادة (١/٢١٢) من القانون الفرنسي المذكورة آنفاً، حيث نصت صراحة على استبعاد الفنان المساعد (L'artiste de complément)، (مثل الممثل الصامت والكومبارس...) من نطاق طائفة فنان الأداء، ومن ثم استبعاد حمايته من نطاق الحماية المقررة للحقوق المجاورة، وذلك بسبب ضالة دوره الذي لا يبرز شخصيته الفنية بوضوح.

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١١١. وانظر نص المادة (٢٧) من القانون السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م الخاص بحماية حقوق المؤلف، ونص المادة (٢٥) من القانون السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، ونص المادة (١١٢) من القانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ونص المادة (١٥٥) من القانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م الخاص بحماية الملكية الفكرية.

وقد عرف الفقه الفرنسي الفنان المساعد في مجال المسرح أو السينما بأنه الفنان الذي لا يتجاوز دوره ثلاثة عشر سطرًا من النص الأصلي، على أن هذا الأمر لا ينطبق على الفنان الذي يؤدي فيلماً إعلانياً أو دعائياً، وذلك لأن هذا النوع من الأفلام لا يستغرق بطبيعته سوى وقتاً قصيراً ومن ثمَّ يعدُّ فنان أداء من يؤدي دوراً في فلم دعائي أو إعلاني حتى لو لم يصل دوره إلى ثلاثة عشر سطرًا من النص الأصلي^١.

"أما بالنسبة إلى الفنان المساعد في باقي الأدوار فإن القضاء الفرنسي قد وضع معايير للتفرقة بين فنان الأداء والفنان المساعد، وذلك من خلال حكم محكمة النقض الفرنسية بتاريخ ١٨ شباط عام ١٩٩٣م، حيث حدد هذا الحكم ثلاثة معايير للتفرقة بين الفنان المؤدي والفنان المساعد وهي:

- أهمية الدور، أي أن يوكل إليه دورٌ مساعدٌ ومكملٌ.
 - الابتكار والأصالة: إذا كان الفنان لا يطبع أدائه بالطابع الشخصي ولا يظهر موهبته وقدرته الفردية على الأداء لا يكون مبتكراً، ومن ثمَّ يستبعد من طائفة فناني الأداء.
 - الجهالة: أي متى أمكن إحلال غيره محله من دون أن يكون له تأثير في العمل الفني، ولا يتأثر الجمهور بذلك يكون من الفنانين المساعدين^٢.
- ويضاف إلى طائفة المستبعدين من طائفة الفنانين المؤدين رغم دورهم في أداء المصنفات الأدبية والفنية، كل من يقوم بأداء مهام تقنية أو مادية بحتة، ولا تتميز بالإبداع الفني، (مثل التقنيين الذين يقومون بتشغيل الآلات على المسرح والاختصاصيين في الإكسسوارات...)، فهؤلاء لا يتمتعون بالحماية التي

1 - Xavier Linant de Bellefonds, droits d'auteur et droits voisins, op. cit, p374.

٢ - أشار إلى هذا الاقتباس: فاضلي إدريس، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٢٤ و٢٦٢ هامش ٢٣.

توفرها الحقوق المجاورة، وإنما يتمتعون بالحماية المقررة بموجب أحكام قانون العمل^١.

وعلى أي حال يبقى دائماً للفقهاء والقضاء والتشريع المجال الواسع في تحديد من يدخلون ضمن طائفة فناني الأداء، وذلك كلما أنتج التطور في المجال الأدبي والفني، مصنفات جديدة تحتاج إلى من يؤديها ويسبغ عليها طابعه الشخصي، سواء أكان فرداً أم مجموعة من الأفراد، لتصل إلى الجمهور بالشكل الأمثل الذي يحقق الغاية من إبداعها.

ثانياً: منتجو التسجيلات.

يعدُّ نشاط منتجي التسجيلات من الأنشطة البارزة، حيث يقومون بتسجيل الأعمال الأدبية والفنية في شكل وعاء مادي مختلف الأشكال، الأمر الذي يوفر إمكانية إيصال بعض المصنفات إلى الجمهور من دون الحاجة إلى الاتصال المباشر بمؤلفي أو مؤدي هذه المصنفات، ويشتمل تعبير منتجي التسجيلات على زمرتين، هما منتجي التسجيلات الصوتية (الفونوجرام)، ومنتجي التسجيلات السمعية البصرية (الفيديوغرام).

وسوف نقوم فيما يلي بتعريف منتجي التسجيلات ثم بيان الشروط الواجب توافرها في هذا المنتج حتى يتمتع بالحقوق المجاورة.

١ - تعريف منتجي التسجيلات.

ذكرنا قبل قليل بأن تعبير منتجي التسجيلات يحتوي على زمرتين، هما منتجي التسجيلات الصوتية، والسمعية البصرية، ومن مراجعتنا للاتفاقيات الدولية الخاصة بالحقوق المجاورة لحق المؤلف، نجد أنها لم تعترف إلا بمنتجي التسجيلات الصوتية فقط كأحد أصحاب الحقوق المجاورة.

١ - دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٨٩. وأنظر أيضاً:

Xavier Linant de Bellefonds, droits d'auteur et droits voisins, op. cit, p 373.

فاتفاقية روما لعام ١٩٦١م عرفت في المادة (٣/ج) منتج التسجيلات الصوتية بقولها: "يقصد بتعبير ((منتج التسجيلات الصوتية)) الشخص الطبيعي أو الاعتباري الذي يثبت لأول مرة أصوات أي أداء أو غير ذلك من الأصوات". ولم تبين الاتفاقية سبب عدم شمولها لمنتجي التسجيلات السمعية البصرية، ولعل السبب في ذلك نجده في تاريخ تحرير هذه الاتفاقية في عام ١٩٦١م، ففي هذا التاريخ لم تكن اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية قد اعترفت بعد للمؤلف بحقوق سينمائية استثنائية على المصنف، كما أنها لم تعترف بالمصنفات السينمائية كمصنفات محمية، حيث لم يُعترف للمؤلف بهذين الحقين إلا في تعديل استوكهولم عام ١٩٦٧م^١. وبما أن عمل أصحاب الحقوق المجاورة يدور في فلك حق المؤلف والمصنفات المحمية بموجب الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية الخاصة بهذا الحق، فإن اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لم تعترف بمنتجي التسجيلات السمعية البصرية كأحد أصحاب الحقوق المجاورة، استناداً لعدم الاعتراف بحماية حقوق المؤلف المكفولة للمصنفات السينمائية، وعدم الاعتراف بالمصنف السينمائي كمصنف محمي.

كما أننا نستطيع أن نبرر عدم إدراج منتجي التسجيلات السمعية البصرية كأحد أصحاب الحقوق المجاورة في هذه الاتفاقية بمنتجي هذه التسجيلات أنفسهم، فقد كان هاجسهم الأكبر هو البقاء بعيداً عن هذه الاتفاقية حفاظاً على مصالحهم المادية، فكانوا يقومون بالاتفاق مع المؤلفين والمؤدين بموجب عقود يصوغونها بشكل يضمن مصالحهم، وعدم تحكم هؤلاء بعملهم، كون منتجي التسجيلات السمعية البصرية هم المليونين مادياً، مما يجعلهم الطرف الأقوى في هذه العلاقة، كما أن المؤلف والمؤدي لا يستطيع في أغلب الأحيان

١ - تم في هذا التعديل إقرار مادتين جديدتين تتعلقان بمنح المؤلف حقوق سينمائية استثنائية، وذلك في المادة (١٤)، ومنح حماية للمصنف السينمائي كمصنف أصلي، وذلك في المادة (١٤ مكرر).

الاستغناء عن مشاركتهم، بسبب أن إيصال المصنف أو الأداء إلى الجمهور بحاجة إلى إمكانيات مادية غير متوفرة لديهم، ونستطيع ملاحظة ذلك في المادة (١٩) من اتفاقية روما والتي تنص على امتناع تطبيق المادة السابعة من الاتفاقية والمتعلقة بحماية فنان الأداء، في حال موافقته على إدراج أدائه في أي تثبيت بصري أو سمعي بصري^١.

أما اتفاقية الوايو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، فقد عرفت منتجي التسجيلات في المادة (٢/د) بأنه: "... الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يتم بمبادرة منه وبمسؤوليته تثبيت الأصوات التي يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات أو تثبيت أي تمثيل للأصوات لأول مرة".

من هذا التعريف نلاحظ أن معاهدة الوايو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لم تخرج في تعريفها لمنتج التسجيل الصوتي عن التعريف الوارد في اتفاقية روما من حيث المبدأ، ولكننا نلاحظ أنها وسعت في مفهوم التسجيل الصوتي ليشمل صور وأنماط الأداء والتسجيلات الصوتية، وتنظيم إرسالها عبر الشبكة (الانترنت)، وذلك بسبب الأثر الكبير الذي سببته تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في إنتاج أوجه الأداء والتسجيلات الصوتية والانتفاع بها^٢.

أما بالنسبة إلى التشريعات الوطنية، نجد أن أغلب هذه التشريعات قد تجاوزت هذه المشكلة بأن نصت صراحةً على أن منتج التسجيلات السمعية البصرية هو أحد أصحاب الحقوق المجاورة، كما أن بعض هذه التشريعات قد أفرد له تعريفاً خاصاً يميزه من منتج التسجيلات الصوتية.

١ - انظر: دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٥٣ و ٨٥٤.

٢ - للمزيد راجع: حسن جميعي، حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في المحيط الرقمي، وثيقة منشورة على شبكة الانترنت، ص ١٨ وما بعدها، تاريخ الدخول ١٢/٥/٢٠١٢، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/.../wipo_ip_dipl_cai_04_8.doc).

ونورد أمثلة على هذه التشريعات مبينين أساليب تعريفها لمنتجات التسجيلات كأحد أصحاب الحقوق المجاورة.

عرفت المادة الأولى من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم ٧٥ لعام ١٩٩٩م منتج التسجيل السمعي أو العمل السمعي البصري بأنه: "الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يأخذ مبادرة ومسؤولية صنع العمل السمعي والبصري أو التسجيل السمعي".

نلاحظ من هذا التعريف أن المشرع اللبناني لم يرَ من الضروري أن يورد تعريفاً مستقلاً لكل من منتجي التسجيل السمعي والسمعي البصري.

في حين نلاحظ أن المشرع الجزائري قد اختار أن يورد تعريفاً مستقلاً لكل واحد منهما، ولعل السبب في ذلك زيادة الدقة في تعريف منتجي التسجيلات الصوتية، والتسجيلات السمعية البصرية، لكي لا يقع السامع أو القارئ في خلط بين نوعي منتجي التسجيلات، لذلك نجد أنه نص في المادة (١١٣) من القانون رقم ٣-٥ لعام ٢٠٠٣ م الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة أفاد بأنه: "يعتبر بمفهوم المادة ١٠٧ أعلاه، منتجاً للتسجيلات السمعية، الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يتولى تحت مسؤوليته، التثبيت الأولي للأصوات المنبعثة من تنفيذ أداء مصنف أدبي أو فني أو مصنف من التراث الثقافي التقليدي".

ونص في المادة (١١٥) على أنه: "يعتبر بمفهوم المادة ١٠٧ من هذا الأمر، منتج تسجيل سمعي بصري، الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يتولى تحت مسؤوليته التثبيت الأولي لصور مركبة مصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة بها تعطي رؤيتها انطباعاً بالحياة أو الحركة".

كما أن المشرع الفرنسي كان دقيقاً في تعريفه لمنتجات التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية بأن أورد لكل منهما تعريفاً مستقلاً، فقد نصت المادة (١/٢١٣) من قانون رقم ٩٢-٥٩٧ لعام ١٩٩٢ الخاص بالملكية الفكرية على

أن: "منتج الفونوغرام هو الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يبادر بإجراء التثبيت الأول لسلسلة من الأصوات ويتحمل مسؤوليته"^١.

أما المادة (١/٢١٥) من نفس القانون نصت على أن: "منتج الفيديوغرام هو الشخص الطبيعي أو المعنوي الذي يبادر بإجراء التسجيل الأول لسلسلة متتابعة من الصور سواء كانت مصحوبة بأصوات أو غير مصحوبة ويتحمل مسؤوليته"^٢.

أما المشرع المصري فقد سلك سلوكاً منفرداً، فهو من جهة أورد تعريفاً موحداً لمنتج المصنف الصوتي والسمعي البصري، وهذا نجده في نص المادة (١١/١٣٨) حيث جاء فيها أن: "منتج المصنف السمعي أو السمعي البصري: الشخص الطبيعي أو الاعتباري الذي يبادر إلى انجاز المصنف السمعي أو المصنف السمعي البصري ويضطلع بمسؤولية هذا الانجاز".

ولكنه عاد وأورد في الفقرة (١٣) من المادة ذاتها تعريفاً مستقلاً لمنتج التسجيلات الصوتية، حيث جاء فيها أن: "منتج التسجيلات الصوتية: الشخص الطبيعي أو الاعتباري الذي يسجل لأول مرة مصنفاً تسجيلاً صوتياً أو أداء لأحد فناني الأداء وذلك دون تثبيت الأصوات على الصورة في إطار إعداد مصنف سمعي بصري".

١ - ونص المادة باللغة الفرنسية هو:

"Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou moral, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son".

٢- ونص المادة باللغة الفرنسية هو:

"Le producteur de vidéogrammes est la personne, physique ou moral, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou non".

وللمزيد في تعريف التشريع الفرنسي لمنتجي الفونوغرام والفيديوغرام أنظر:

Xavier Linant de Bellefonds, droits d'auteur et droits voisins, op. cit, p 384,345.

ومن ملاحظة التعريفين السابقين نلاحظ أنه أصبح لدينا تعريفان مختلفان لمنتجي التسجيلات الصوتية، فبموجب التعريف الأول اشترط المشرع ثلاثة شروط لمنتجي التسجيلات الصوتية وهي: أن يكون المنتج شخص طبيعياً أو اعتبارياً، وأن يقوم بإنتاج المصنف، وأخيراً أن يتحمل مسؤولية هذا الإنتاج. في حين أضاف التعريف الآخر شرطين آخرين وحذف شرطاً، والشرطين هما: أن يكون التسجيل لأول مرة، وألا يتم تثبيت الأصوات على الصورة، والشرط المحذوف هو شرط تحمل المسؤولية.

ويرأي إن إيراد تعريفين مختلفين لمنتجي التسجيلات الصوتية يؤدي من الناحية العملية إلى العديد من المشكلات، فعلى سبيل المثال إذا قام شخص بإنتاج مصنف سمعي لأحد المطربين، وتحمل مسؤولية دقة الإنتاج من محافظة على حقوق المطرب المادية والأدبية، وكان قد سبقه أحد وأنتج لأول مرة هذا المصنف ذاته، فبموجب التعريف الأول يعدُّ كلا المنتجين من أصحاب الحقوق المجاورة، أما بموجب التعريف الثاني فلا يعدُّ إلا من قام بإنتاج المصنف الصوتي لأول مرة من أصحاب الحقوق المجاورة، أما الآخر فلا يعدُّ كذلك لتخلف شرط من شروط اكتسابه هذه الصفة، ولا يغير في حقيقة أن المشرع المصري قد أورد تعريفين مختلفين لمنتجي التسجيلات الصوتية بأن سماه في التعريف الأول منتج المصنف السمعي، وفي التعريف الثاني منتج التسجيلات الصوتية، فمن المعروف لغوياً أن كلا الكلمتين لهما المعنى ذاته.

ومن الجدير ذكره أن المشرع السوري قد سلك سلوكاً متفرداً جداً، في القانون القديم رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، وذلك بعدم نصه على طائفة منتجي التسجيلات سواء السمعية أم السمعية البصرية ضمن أصحاب الحقوق المجاورة، ولكنه كما ذكرنا عاد واستدرك هذا القصور بالنص عليها في القانون الجدد رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م. الذي نص على منتجي التسجيلات من ضمن أصحاب

الحقوق المجاورة، كما نص على تعريف منتج التسجيلات بنص المادة (١) منه والتي جاء فيها: " منتج التسجيل.. الشخص الذي يجري بمبادرة منه وعلى مسؤوليته إنجاز أول تثبيت للتسجيل السمعي أو البصري".

وعلى أي حال أرى أن التشريعات الوطنية قد فعلت خيراً بعدم إتباعها سياسة الاتفاقيات الدولية، وإيرادها لمنتجات التسجيلات السمعية البصرية ضمن طائفة أصحاب الحقوق المجاورة، فالتبديدات التي أدت إلى عدم شمول اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لمنتجات التسجيلات السمعية البصرية إن كانت مقبولة وقت إقرارها، لم يعد من الممكن القبول بها بعد توسيع نطاق حماية حقوق المؤلف المكفولة للمصنفات السينمائية، والاعتراف بالمصنف السينمائي كمصنف أصلي محمي، إضافة إلى أنه في وقتنا الراهن، ومن الناحية العملية، في الغالب أن من ينتج التسجيلات الصوتية هو الشخص ذاته الذي ينتج التسجيلات السمعية البصرية، فعلى سبيل المثال الشركة التي تنتج مصنف أغاني لمطرب معين هي في الغالب من يقوم بإنتاج مصنف مرئي لهذه الأغاني، لذلك من غير الطبيعي الاعتراف لمنتج التسجيلات بصفة صاحب حق مجاور لحق المؤلف على جزء من نشاطه، وعدم الاعتراف له بذلك على جزء آخر، على الرغم من تحقق شروط اكتساب الحق المجاور في هذا النشاط.

أما بالنسبة إلى اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، فهي منذ البداية تعد قاصرة بعدم شمولها لمنتجات التسجيلات السمعية البصرية، وأنا لا أجد تبريراً لذلك كون إقرار الاتفاقية تم في عام ١٩٩٦م، أي في وقت حديث أصبح فيه إنتاج التسجيلات السمعية البصرية أكبر بكثير من التسجيلات الصوتية فقط، لذلك فهي جديرة بالحماية مثل التسجيلات الصوتية، إن لم يكن يجب تقديمها بالحماية عليها.

مما سبق نجد أيضا أنه ما من داعي برأيي لإيراد تعريف منفصل لكل من منتجي التسجيلات الصوتية، والتسجيلات السمعية البصرية، كما أنني أفضل استخدام تعبير (منتجي التسجيلات) فقط لدلالته على كلا النوعين من الإنتاج، كما أنه يستطيع استيعاب أي نوع جديد من التسجيلات الذي من المؤكد أنه سوف يظهر مستقبلاً، بسبب أن حركة التطور التكنولوجي والمعرفي في جميع المجالات، ومن بينها طبعاً مجال إنتاج التسجيلات لا تتوقف مادام عقل الإنسان المبدع يعمل.

وأخيراً من كل ما سبق نستطيع أن نورد تعريفاً جامعاً لمنتجي التسجيلات على الشكل الآتي: ينصرف تعبير منتجي التسجيلات إلى أي شخص طبيعي أو اعتباري يقوم لأول مرة وعلى مسؤوليته بتنثيث الأصوات، أو سلسلة من الصور المركبة المصحوبة أو غير المصحوبة بأصوات، على أن تكون هذه الأصوات منبعثة من أداء مصنفات أدبية أو فنية... محمية بموجب الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية الخاصة بحق المؤلف.

وعلى أي حال مهما كان تعريف منتجي التسجيلات، فإنه يجب أن تتوفر فيهم مجموعة من الشروط حتى يتم تشميلهم بطائفة أصحاب الحقوق المجاورة، ومن ثمّ تمتعهم بالامتيازات الناتجة عن ذلك.

٢- اكتساب منتج التسجيلات للحقوق المجاورة لحق المؤلف.

من استعراضنا للتعريفات المختلفة لمنتجي التسجيلات، نستطيع أن نستنتج مجموعة من الشروط الواجب توافرها في هذا المنتج حتى يكتسب صفة صاحب الحق المجاور، وهذه الشروط هي:

الشرط الأول:

أن يكون المنتج شخصاً، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا الشخص طبيعياً أم اعتبارياً، فالقيام بعملية التسجيل لا تحتاج إمكانيات ومواهب شخصية لا

تتوافر إلا في الشخص الطبيعي كفنان الأداء، فعمل أي تسجيل هو عمل تقني يحتاج إلى آلات تسجيل وضبط الأصوات ودمجها مع الصور...، ثم تثبيتها على دعامة مادية^١. ومن ثمّ نستطيع أن نستنتج أن عمل التسجيل يتطلب في غالب الأحيان - رغم استطاعة الشخص الطبيعي أحياناً إنتاجه- تضافر جهود العديد من الاختصاصيين والفنيين، الذي يطلع كل واحد منهم بدور معين حتى يظهر التسجيل بشكله النهائي، الذي يؤدي الغرض منه، وهو إيصال المصنف الأدبي أو الفني أو العلمي إلى الجمهور، مما يعني غالباً اجتماع كل هذه الجهود في إطار مشروع يشكل الشخص الاعتباري الذي يظهر بأنه هو من قام بإنتاج التسجيل.

الشرط الثاني:

قيام الشخص الطبيعي أو الاعتباري بتثبيت الصوت بشكل يحاكي حاسة السمع عند الإنسان، أو تثبيت الصورة بشكل يحاكي حاسة البصر عنده، أو تثبيت الاثنين معاً بشكل يحاكي الحاستين المذكورتين معاً، ويتم ذلك التثبيت على دعامة مادية، بغض النظر عن طريقة التثبيت أو نوع هذه الدعامة، فقد يتم التسجيل عن طريق جهاز كاسيت عادي، أو شريط فيديو، أو عن طريق الحاسوب على الذاكرة الخاصة به، أو ما يسمى (الهارد ديسك)، أو عن طريق قرص مدمج عن طريق جهاز التسجيل الخاص به المسمى جهاز (C.D أو D.V.D)، أو غيرها مما أفرزه وسيفرزه التطور العلمي والتكنولوجي في هذا المجال^٢.

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١١٩.

٢ - عبد الفتاح بيومي حجازي، حقوق المؤلف في القانون المقارن، دراسة معمقة في حقوق الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٩م، ص ٣٥.

الشرط الثالث:

يجب أن تكون الأصوات والصور المراد تثبيتها، منبعثة عن أداء أو تمثيل مصنفات أدبية أو فنية أو سينمائية...، أو بمعنى آخر يجب أن يكون التسجيل هو تعبير عن مصنفات محمية بموجب قوانين حق المؤلف، وهذا الشرط برأبي يعد شرطاً بديهياً كون السبب في وجود وحماية أصحاب الحقوق المجاورة هو دورهم في عملية إبلاغ إنتاج المؤلفين إلى الجمهور، فالمقصود من الحماية هو حماية عملية الإبلاغ للمصنف لكي يصل للجمهور بشكل يعبر عما ابتغاه المؤلف من إيداعه للمصنف.

الشرط الرابع:

أن يتحمل منتج التسجيل مسؤولية التثبيت الذي يقوم به، وهذه المسؤولية تكون كاملة، فهو يتحمل كافة تبعات ومخاطر تثبيت الأصوات، أو الصور، أو كليهما معاً بشكل يحقق عملية إبلاغ المصنفات بالشكل المطلوب، وهذا أمر طبيعي فكما أن منتج التسجيلات يستفيد مادياً من إنتاجه فعليه أن يتحمل مسؤولية الإنتاج فالغرم بالغنم.

ولكن يرى بعض الفقه أن المنشأ القانوني لتحمل المسؤولية في هذا المجال يعود في أصله إلى أساس المسؤولية في حد ذاتها، فالمسؤولية شخصية وليست جماعية، أي أن الشخص الطبيعي أو الاعتباري الذي يضطلع بأعباء الإنتاج هو من يتحمل المسؤولية، أما الأشخاص الذين ساهموا في عملية الإنتاج، كالفنيين والمهندسين...، لا يتحملون أي مسؤولية في مواجهة أصحاب الحقوق الأصلية وهم المؤلفين وفناني الأداء^١.

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائرية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٢١.

الشرط الخامس:

لا يكفي أن يقوم منتج التسجيلات بتثبيت التسجيل على دعامة مادية، وأن يتحمل مسؤولية هذا التثبيت حتى يستفيد من الحقوق المجاورة، وإنما يشترط أن يكون التثبيت لأول مرة، والمقصود في ذلك أن يكون للمنتج سبق في القيام بعملية التثبيت، وبعبارة أخرى أن يكون التسجيل أصلياً للأصوات، أو أداء مباشر، أو أي تسجيل آخر غير مثبت سابقاً على دعامة مادية^١، أما النقل عن تثبيت موجود سابقاً على دعامة مادية مثل الأشرطة والاسطوانات... فيعدّ اعتداءً على حقوق من قام بالتسجيل الأولي يستوجب المسائلة القانونية المدنية والجزائية.

ثالثاً: هيئات الإذاعة.

تعد هيئات الإذاعة واحدة من أهم الانجازات البشرية في ميدان تطور وسائل الاتصال، والتواصل بين الناس، حيث كان لها دور كبير في تحويل العالم إلى قرية صغيرة، يعلم فيها من في شرق الأرض ما يدور في غربها وفي اللحظة ذاتها في كثير من الأحيان.

وفي ميدان حق المؤلف، لعبت هيئات الإذاعة دوراً بارزاً في إبلاغ المصنفات بكافة أنواعها إلى الجمهور بشكل سهل، ومن دون الحاجة إلى التواصل المباشر مع المؤلف، أو فنان الأداء، مما سهل انتشار الإنتاج الأدبي والفني والعلمي في كافة أرجاء العالم، وبسرعة فائقة.

نتيجة الارتباط الشديد بين عمل هيئات الإذاعة وعمل المبدعين في مجال حقوق المؤلف، تم الاعتراف لهذه الهيئات بحق مجاور لحق المؤلف أسوة بفناني الأداء ومنتجات التسجيلات، مما يتعين معه تبيان تعريف هذه الهيئات، ومعرفة الشروط الواجب توافرها لاكتساب هيئات الإذاعة للحق المجاور.

١ - فاضلي إدريس، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٣٢.

١- تعريف هيئات الإذاعة.

يشير مصطلح الإذاعة إذا ما أطلق وحده من دون اقتران لفظه بأي لفظ آخر إلى الإذاعة بنوعيتها، الإذاعة المسموعة (الراديو)، والإذاعة المرئية والمسموعة (التلفاز). لكن إذا ما اقترن لفظ الإذاعة بلفظ التلفاز، كأن يقال مثلاً (هيئة الإذاعة والتلفاز)، فإن معنى لفظ الإذاعة في هذا المجال ينحصر في الإذاعة الصوتية فقط، ولفظ التلفزيون بالإذاعة المرئية والمسموعة^١.

وللبحث عن تعريف هيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة لا بد لنا من العودة إلى الاتفاقيات الدولية المعنية بذلك، إضافة إلى التشريعات الوطنية، وبالعودة إلى اتفاقية روما لعام ١٩٦١م نلاحظ أنها لم تأت على ذكر أي تعريف لهيئات الإذاعة، على الرغم من أنه تم اقتراح العديد من التعريفات أثناء المؤتمر الذي أدى إلى إقرار المعاهدة، ولكنها سُحبت كلها آخر المناقشات^٢.

أما اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي فمن عنوان الاتفاقية نفهم أنها لم تشر إلى هيئات الإذاعة إطلاقاً.

وفي مشروع معاهدة الوايبو بشأن حماية هيئات الإذاعة الذي لم يتم إقراره بعد، نجد أنه أورد في المادة (٢/ج) تعريفاً لهيئة الإذاعة على الشكل

١ - عبد الله شقرون، حقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، دراسات وبحوث إذاعية ٣٧، تونس، دون طبعة، عام ١٩٨٦م، ص ٢٧ و ٢٨.

٢ - على الرغم من سحب كل التعريفات المقترحة بشأن هيئات الإذاعة، نجد أن المناقشات التي عنيت بذلك كانت مفيدة جداً في توضيح العديد من المسائل التي تحدد هيئات الإذاعة المقصودة بالحماية كأحد أصحاب الحقوق المجاورة، فعلى سبيل المثال وضحت المناقشات أنه تبقى هيئة الإذاعة هي المقصودة بالحماية بموجب الاتفاقية حتى لو كانت المعدات التقنية التي يتم بموجبها بث البرامج التي تعدها مملوكة لإدارة أخرى غير هيئة البث الإذاعي، ما دامت هذه الهيئة هي التي تعد وتقدم ما يتم إذاعته بوساطة هذه المعدات. للمزيد راجع: دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٥ و ٨٤٣.

الآتي: "يقصد بعبارة "هيئة البث" الشخص المعنوي الذي يتم بمبادرة وترتيبات منه إرسال بث ليستقبله الجمهور"^١.

وبالنسبة إلى التشريعات الوطنية نلاحظ أن غالبيتها أوردت تعريفاً لهيئات الإذاعة، على الرغم من اختلاف التسميات التي أوردتها التشريعات ومن أمثلتها التشريع المصري الذي احتفظ بالتسمية التقليدية وهي تسمية هيئات الإذاعة، فجاء في المادة (١٧/١٣٨) من القانون رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م ما يأتي: "هيئة الإذاعة: كل شخص أو جهة منوط بها أو مسؤولة عن البث الإذاعي اللاسلكي السمعي أو السمعي البصري".

أما المشرع الجزائري فسمّاها بهيئات البث السمعي والسمعي البصري، وعرفها في المادة (١١٧) من القانون ٣-٥ لعام ٢٠٠٣م وفق الآتي: "يعتبر بمفهوم المادة ١٠٧ من هذا الأمر، هيئة للبث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري الكيان الذي ييثر بأي أسلوب من أساليب النقل اللاسلكي لإشارات تحمل أصواتاً أو صوراً وأصواتاً أو يوزعها بواسطة سلك أو ليف بصري أو أي كبل آخر بغرض استقبال برامج مبنية إلى الجمهور".

في حين نلاحظ أن المشرع الفرنسي أطلق عليها تسمية مؤسسات الاتصال السمعي البصري، وعرفها في المادة (١/٢١٦) بقوله: "تسمى مؤسسات اتصال سمعي بصري التنظيمات التي تستثمر مصلحة اتصال سمعي بصري في مفهوم قانون رقم ١٠٦٧/٨٦ المؤرخ في ٣٠ أيلول ١٩٨٦ المتعلق بحرية الاتصال مهما كان النظام المطبق على هذه الخدمة"^٢.

١ - انظر: ورقة عمل غير رسمية حول معاهدة الوايبو بشأن حماية حقوق الإذاعة، المرجع السابق، ص ٦.

٢ - ونص المادة باللغة الفرنسية هو:

"Sont dénommés entreprises de communication audiovisuelle, les organismes qui exploitent un service de communication audiovisuelle au=

ومن الجدير ذكره أيضاً أن المشرع السوري لم يقوم بتعريف هيئات الإذاعة في قانون حماية حق المؤلف رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م. في حين أنه تلافى هذا القصور في القانون الجديد رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، فأورد تعريف هيئات الإذاعة في المادة (١) منه التي جاء فيها: "محطات البث.. الجهات التي تقوم ببث المواد اذاعياً أو تلفزياً".

وأنا أرى أنه على الرغم من أن استخدام تعبير هيئات الإذاعة أو البث متفق دولياً على شموله هيئات الإذاعة الصوتية المسموعة، والإذاعة المرئية والمسموعة، إلا أن ذلك سوف يؤدي في الغالب إلى اللبس عند الناس، فالشائع لديهم أن تسمية هيئات الإذاعة تنصرف إلى الإذاعة المسموعة فقط (الراديو)، لذلك فقد فعلت بعض التشريعات خيراً بأن فصلت في ذلك وأطلقت تسميات أكثر وضوحاً ودلالة على كلا النوعين من هيئات الإذاعة، وأوضحها برأيي وأكثرها شمولاً التسمية التي أطلقها المشرع الجزائري (هيئات البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري)، فهي توضح وتشمل بشكل مبسط ومفهوم يخلو من اللبس جميع أنواع الهيئات التي تقوم بالبث بجميع أنواعه.

على أي حال مهما كانت التسمية المستخدمة شاملة في معناها، هي عرضة للتغير في أي وقت نحو مفهوم أشمل، نتيجة التطور العلمي والتقني المستمر من دون توقف.

ولكن نلاحظ من كل التعريفات الواردة بشأن هيئات الإذاعة أنها جاءت عامة وشاملة لنشاط هذه الهيئات، سواء المرتبط بحركة الإنتاج الأدبي والفني، أي حق المؤلف أم لا، كنشاط الهيئة في بث الأخبار اليومية التي تعد مجرد أخبار صحفية، كالنشر عن حدوث زلزال أو كارثة في مكان ما، أو قيام دولة

=sens de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, quel que soit le régime applicable à ce service".

بالاعتداء على سيادة دولة أخرى^١، ومن المتفق عليه أن مثل هذه النشاطات لا تتمتع بالحماية بموجب قوانين حق المؤلف، كونها تفتقر إلى الأصالة في تكوينها وتعبيرها، لذلك لا نستطيع أن نعد هيئة الإذاعة بالنسبة إلى مثل هذه الأعمال كصاحب حق مجاور، يتمتع بالحماية بموجب قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة، والاتفاقيات الدولية الخاصة بذلك.

لذلك أرى أن إيراد تعريف هيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة ضمن التشريعات الوطنية الخاصة بحق المؤلف والحقوق المجاورة، والاتفاقيات الدولية المعنية، يجب أن يكون أكثر دقة في الدلالة على نشاط هيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة.

ويمكن تعريف هيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة بأنها: "كل شخص اعتباري يقوم وعلى مسؤوليته، ببث برامج تحوي أصوات، أو صور، أو أصوات وصور معاً إلى الجمهور، والتي تعد تعبيراً أو تمثيلاً لأي مصنف أدبي أوفني أو علمي... مشمول بحماية حقوق المؤلف".

وعليه يجب أن يتم تحديد شروط دقيقة لعمل هيئات الإذاعة، حتى تتمتع بصفة صاحب الحق المجاور، وتتمتع بالامتيازات التي توفرها هذه الصفة.

١ - سعيد سعد عبد السلام، الحماية القانونية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في ظل قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢م، دار النهضة العربية، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م، ص ٧٣.

ولكن تجدر الإشارة إلى أن عدم حماية مثل هذه الأعمال بموجب قوانين حق المؤلف، لا يعني انعدام الوسيلة لهيئات الإذاعة للدفاع عن هذه النشاطات ضد التجاوزات ومختلف أشكال التعسف التي قد تحصل من الآخرين، فتبقى مثل هذه التجاوزات خاضعة للقواعد العامة في المسؤولية، أو تخضع للقواعد الخاصة بالمنافسة غير المشروعة على سبيل المثال.

٢- اكتساب هيئات الإذاعة للحقوق المجاورة لحق المؤلف.

يشترط في هيئات الإذاعة حتى تكتسب حقوقاً مجاورة على إنتاجها المرتبط بنشاط المؤلفين في مجال الإنتاج الأدبي والفني والعلمي... عدة شروط نستطيع أن نجملها بما يأتي:

الشرط الأول.

وهو صفة الهيئة، أي أن يكون من يقوم بعملية الإذاعة بمفهومها العام كنشاط، وكوحدة متكاملة من مرحلة الإعداد إلى مرحلة إيصال الإنتاج النهائي إلى الجمهور، هو شخص اعتباري، وهذا شرط تفرضه طبيعة هذا النشاط والتكلفة المادية العالية، من معدات تقنية باهظة الثمن، وبحاجة إلى اختصاصيين وفنيين ومذيعين للعمل على كل واحدة منها، لتظهر عملية الإذاعة بالشكل النهائي المرجو له، والذي يحقق الهدف المنشود منه، لذلك يبدو من المستحيل من الناحية العملية أن يوجد شخص طبيعي تتوافر لديه الإمكانيات المادية العالية لذلك إضافة إلى الخبرة التقنية والفنية بجميع التجهيزات اللازمة لعملية الإذاعة.

الشرط الثاني.

وهو القيام بعملية البث، أي نشر الإنتاج الحامل للصوت، أو الصورة، أو الصوت والصورة معاً إلى الجمهور، في إطار عمل منظم تتضافر فيه الإمكانيات التي توفرها الوسائل التقنية والفنية المخصصة لذلك، مع الجهود البشرية للكادر العامل في هيئة الإذاعة بكافة اختصاصاته، حتى تكون المادة المنقولة للجمهور في صورة تقبل النقل لهم، وتحقيق الغرض المرجو منها^١.

ولكن يجب ألا يفهم من ذلك أن هيئات الإذاعة تقوم فقط بنشر وتوزيع الصوت، أو الصوت والصورة، أو الصورة، بل قد تقوم كذلك بعملية الإنتاج، أي

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائرية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٣٠.

إنتاج برامج إذاعية وتحقيقات، تكون بحاجة إلى حماية من أن يقوم الغير باستعمالها، أو إعادة تسجيلها من دون إذن^١.

الشرط الثالث.

يجب أن تقع عملية البث على برامج تحوي مصنفات فكرية علمية أو أدبية، أو مصنفات من التراث الثقافي...، مشمولة بحماية حق المؤلف.

ويجب التنويه هنا إلى أن البرنامج كإنتاج لهيئات الإذاعة في حد ذاته لا يعد مصنفاً فكرياً، وإن اشتمل في مضمونه على مثل هذه المصنفات، وذلك لأنه يشترط في المصنف أن يتوافر فيه عنصر الإبداع والابتكار والخلق، وهذا غير متوفر في عمل هيئة الإذاعة الذي يقتصر على ترتيب وإخراج المصنفات الفكرية في قالب يسمح لها ببثها بواسطة وسائل البث المستخدمة لديها^٢.

الشرط الرابع.

تحمل هيئات الإذاعة في أثناء قيامها بإعداد برامجها المستقاة من المصنفات المشمولة بحق المؤلف، كامل المسؤولية عن إخراج البرامج بالشكل الذي يحقق احترام حقوق المؤلف، وهدفه من إيصال مصنفه إلى الجمهور، أما المساهمون في إعداد البرامج من مهندسين وفنيين وتقنيين ومذيعين...، فلا يتحملون المسؤولية تجاه مبدع المصنف، فمن يتحمل المسؤولية هو من يكتسب صفة صاحب الحق المجاور، وهو في هذا المجال هيئة الإذاعة التي تتحمل أعباء تمويل البرامج، وتبقى العلاقة بين هذه الهيئة ومن أسهموا في إعداد البرنامج محصورة في إطار عقد العمل الناضم للعلاقة بينهما.

بذلك نكون قد انتهينا من معرفة أصحاب الحقوق المجاورة بموجب الاتفاقيات الدولية وأغلب التشريعات الوطنية، ولكن يبقى لنا حتى نلم بمعنى

١ - فاضلي إدريس، المدخل إلى الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ١٥٧.

٢ - شنوف العيد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٦٩.

الحقوق المجاورة، أن نبحث في موضوع هذه الحقوق، وهذا ما سنراه في المطلب التالي.

المطلب الثاني

موضوع الحقوق المجاورة

تحمي حقوق المؤلف النشاطات الإبداعية للمؤلفين، التي يتجسد التعبير عنها في هيئة مصنفات أدبية أو فنية أو موسيقية أو علمية...، وتعدّ هذه الحقوق حقوقاً مباشرة للمؤلف على مصنفه، تنشأ مع نشأة المصنف كنتيجة لعملية الإبداع.

أما الحقوق المجاورة فلا تعدّ حقوقاً مباشرة مثل حقوق المؤلف، بل ترتبط بها، حيث نمت هذه الحقوق بجوار المصنفات المحمية بحقوق المؤلف لتشمل حقوقاً مماثلة لها، تهدف إلى حماية الأشخاص أو المؤسسات في حالة أدائهم لعمل فني استخدمت فيه مهارة كل واحد منهم لجعل المصنف قابلاً للعرض على الجمهور.

وهذا الارتباط الشديد بحقوق المؤلف والمصنفات المحمية يقودنا إلى ضرورة معرفة موضوع هذه الحقوق، لتمييزها من حقوق المؤلف المنصبة على ذات المصنفات، ومن ثمّ لا بد لنا من معرفة محل حماية الحقوق المجاورة وذلك في الفقرة (١)، ومن ثم تبيان خصائص هذه الحقوق في الفقرة (٢)، وأخيراً نبحث في الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة في الفقرة (٣).

الفقرة (١): محل حماية الحقوق المجاورة

قد يُظن أن محل حماية الحقوق المجاورة هو الشخص الطبيعي أو الاعتباري صاحب هذا الحق، وهذا ظنٌّ خاطئ، فمحل حماية الحقوق المجاورة لا ينصب على أصحاب الحق وإنما على النشاط الذي يقوم به كل واحد منهم، وهذا النشاط هو: أولاً: الأداء الشخصي لفنان الأداء، ثانياً: التسجيل بالنسبة إلى منتج التسجيلات، ثالثاً: الإذاعة بالنسبة إلى هيئات الإذاعة.

أولاً: الأداء الشخصي لفنان الأداء.

كما ذكرنا آنفاً إن محل الحماية بالنسبة إلى فنان الأداء لا ينصب على شخص الفنان ككيان مادي ملموس، وإنما على النشاط الذي يقوم به فنان الأداء، والمتمثل في التعبير عن المصنف، وهذا الأداء شيء غير ملموس ولا يشكل مصنفًا، وإنما يشكل مالاً معنويًا^١، فالأداء يتمثل في التعبير عن مصنف أنجزت من قبل جميع العناصر المكونة له بشكل يتحول فيه إلى حقيقة، ففنان الأداء يلعب دور الوسيط بين المؤلف والجمهور في إبلاغ المصنف لهم من دون أن يضيف شيئاً جديداً إلى العناصر المكونة للمصنف، حتى لو كان أداء الفنان هو الذي مكن الجمهور من التمتع به عن طريق قدراته الفنية، وأدى إلى تحقق الغرض من إبداع المصنف^٢.

وهذا الأداء الشخصي يأخذ العديد من الأشكال في التعبير عن المصنف حسب نوع المصنف، ولكن قبل ذلك لا بد من أن نبين تعريف هذا الأداء

١- تعريف الأداء.

بالعودة إلى الاتفاقيات الدولية المعنية بالحقوق المجاورة لحق المؤلف، وهي اتفاقية روما لعام ١٩٦١ م، واتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦ م، نجد أنها لم تضع تعريفاً خاصاً لأداء فنان الأداء، وإنما اكتفت بتعريف فنان الأداء كأحد أصحاب الحقوق المجاورة^٣، أما التشريعات الوطنية فنلاحظ أن بعضها سار على نهج الاتفاقيات الدولية، كالتشريع الجزائري والسوري (القديم والجديد) والأردني، في حين أن بعضها الآخر أورد تعريفاً للأداء، ولكن

١ - عمر زاهي، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٠.

٢ - دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٨٧، وفي المعنى ذاته: محي الدين عكاشة، حقوق المؤلف على ضوء القانون الجزائري الجديد، المرجع السابق، ص ٨٨.

٣ - أنظر الصفحة ٤٨ من هذا البحث.

من دون تمييز بأن هذا الأداء خاص بفنان الأداء، أو بالمؤلف صاحب الحق الأساسي في إيصال أو نقل مصنفه للجمهور^١.

فقانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م عرف في المادة الأولى منه الأداء بقوله: "أداء العمل: هو تنفيذ العمل عن طريق العرض أو العزف أو الإلقاء أو السرد أو التمثيل أو الرقص أو أية طريقة أخرى إما مباشرة أو بواسطة أي جهاز أو وسيلة".

ثم عاد في المادة ذاتها وعرف الأداء العلني بقوله: "يكون الأداء علنياً عندما يحصل في مكان أو أمكنة يمكن فيها تواجد أشخاص يتعدى عددهم أفراد الأسرة الواحدة أو معارفهم المباشرين".

وقانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م لم يعرف الأداء إلا في إطار الأداء العلني، فذكر في المادة (١٥/١٣٨) بأن: "الأداء العلني: أي عمل من شأنه إتاحة المصنف بأي صورة من الصور للجمهور مثل التمثيل أو الإلقاء أو العزف أو البث بحيث يتصل الجمهور بالمصنف عن طريق الأداء أو التسجيل الصوتي أو المرئي أو المسموع اتصالاً مباشراً".

وسلك المشرع الإماراتي سلوك المشرع المصري ذاته، فذكر في المادة الأولى من القانون رقم (٧) لعام ٢٠٠٢ الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، بأن: "الأداء العلني: هو الأداء الذي يترتب عليه اتصال الجمهور بالمصنف اتصالاً مباشراً كالتمثيل للمصنفات المسرحية أو التقديم أو الأداء للمصنفات الفنية أو العرض للمصنفات السمعية البصرية، والعزف للمصنفات

١- ويطلق على هذا الحق المالي الممنوح للمؤلف، الحق في الأداء العلني. أنظر في ذلك: منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، المرجع السابق، ص ١٤٥ وما بعدها

الموسيقية، والتلاوة للمصنفات الأدبية، ويستوي في ذلك أن يكون الأداء حياً أم مسجلاً".

نلاحظ من كل هذه التعريفات التي وردت بشأن الأداء، لم تأتِ كما ذكرنا بشكل خاص للتعريف بنشاط الفنان المؤدي المسمى (أداءً)، وإن لامسته بذكر أشكال الأداء التي يمكن للفنان المؤدي القيام بها للتعبير عن المصنف حسب نوعه، وإنما المقصود من كل هذه التعريفات هو الأداء أو التمثيل العلني الذي يشكل أحد الحقوق المالية الاستثنائية للمؤلف، والمتمثل في حق نقل المصنف إلى الجمهور، والذي يتم عن طريق النقل المباشر أو غير المباشر، والأداء العلني هو أحد أساليب النقل المباشر الذي يقوم به المؤلف نفسه، كما في حالة مؤلف المصنفات الموسيقية وعازفها في الوقت ذاته، أو من يستعين به في حال رغب بالترخيص له بذلك كفنان الأداء أو أي شخص آخر^١.

إن عدم تنبّه التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية لتعريف الأداء الشخصي لفنان الأداء يعد قصوراً يجب تلافيه، فالمسألة في هذا المجال تتعلق بوجود تجنب الخلط بين المصنفات الفكرية وبين الأنشطة التي تمارس بهدف نشرها^٢.

وأنا أرى أيضاً أنه يجب وضع تعريف واضح يشير بدقة إلى الأداء الشخصي لفنان الأداء، وذلك لتجنب الخلط بين الأداء كأحد الحقوق المالية

١ - للتفصيل في ذلك راجع، عبد الرزاق أحمد السنهوري، الوسيط في شرح القانون المدني الجديد، المجلد الثامن، حق الملكية، منشورات الحلبي الحقوقية، الطبعة الثالثة الجديدة، بيروت، عام ١٩٩٨م، ص ٣٧٧ وما بعدها، انظر أيضاً، عبد الحفيظ بلقاضي، مفهوم حقوق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، دون طبعة، عام ١٩٩٧م، ص ٢٠٦ وما بعدها، وأيضاً، إدوار عيد، حق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزء الأول، حق المؤلف، المرجع السابق، ص ٣٧٦ وما بعدها.

2 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 123.

للمؤلف الذي يمارسه بنفسه، ومن ثمَّ يبقى الأداء محمياً في إطار النصوص الخاصة بحماية حق المؤلف، أو بوساطة أشخاص آخرين في حال رخص المؤلف لهم القيام بأداء المصنف، وهم فنانو الأداء الذين يكتسبون نتيجة ذلك صفة صاحب حق مجاور، ومن ثمَّ يكون الأداء في هذا المجال محمياً بموجب النصوص الخاصة بحماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

وعليه نستطيع تعريف الأداء الشخصي لفنان الأداء بأنه: "النشاط الذي يقوم به فنان الأداء في معاونته للمؤلف، لإيصال المصنف إلى الجمهور، بطريقة فنية ذات طابع وبصمة شخصية، يسبغهما فنان الأداء على هذا النشاط المتمثل في التمثيل أو الغناء أو العزف أو الرقص، أو أي طريقة أخرى".

٢- أشكال الأداء.

من ملاحظة التعريفات الواردة آنفاً بشأن الأداء العلني كأحد الحقوق المالية للمؤلف، أو التعريف الذي وضعته لأداء فنان الأداء، نجد أن هناك العديد من الطرق والأشكال والصور التي يتم من خلالها التعبير عن نشاط فنان الأداء، وسبب هذا التعدد اختلاف أنواع المصنفات الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف طريقة التعبير عنها، كما أن هذه الأشكال لم يأتِ ذكرها على سبيل الحصر وإنما على سبيل المثال، وذلك نابع من صعوبة حصر أشكال التعبير عن نشاط فنان الأداء النابع من صعوبة حصر أنواع المصنفات التي يؤديها، والتي تزداد مع تطور حركة الإبداع الأدبي والفني والعلمي^١. لذلك سنقوم بذكر أشكال الأداء الأكثر شيوعاً وتداولاً على مسامع الناس، وذكرها في التعريفات الواردة بشأن فنان الأداء ونشاطه، وهي:

١ - أنظر تعريف فنان الأداء المذكور آنفاً في الصفحة ٤٨ من هذا البحث.

أ- التمثيل.

ويكون عندما يقوم فنان الأداء بتمثيل شخصية في عمل تلفزيوني أو سينمائي، أو مسرحي، مستنداً إلى مصنف سينمائي أو تلفزيوني أو مسرحي محمي بموجب حقوق المؤلف.

ويستوي في التمثيل أن يكون واقعياً أو خيالياً، فالمهم أن يقوم فنان الأداء بتجسيد الشخصية الحقيقية الموجودة داخل المصنف، سواء أكانت هذه الشخصية منبثقة من الواقع، أم كانت شخصية خيالية، كما أنه لا يشترط أن تكون هذه الشخصية شخصية آدمية، فمن الممكن تجسيد شخصية حيوان أو أي ظاهرة طبيعية كالريح أو الشمس أو القمر...^١

ب- الغناء.

وهو أداء بواسطة مجموعة من الأصوات المتميزة عن الأصوات العادية للبشر، وكلمات مصاغة بتناسق مصحوبة بموسيقى أو دونها، والغناء يعد واحداً من الأشكال الطبيعية التقليدية لأداء المصنفات الأدبية والفنية، ويتم الغناء بشكل فردي، أو جماعي عن طريق جوقة غنائية، وبمساعدة آلات موسيقية أو من دونها، وفي الغالب يكون الغناء أداءً لمصنف شعري أو نثري أو مصنف من التراث الفلكلوري.^٢

ج- العزف.

يظهر العزف كأحد أشكال الأداء الشخصي لفنان الأداء في إطار تنفيذ المصنف الموسيقي^٣، ويقصد به أن يقوم فنان الأداء والذي يسمى في هذا

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١١٣.

٢ - المرجع السابق، ص ١١٣.

٣ - تشمل المصنفات الموسيقية كل نوع من أنواع التجميع الأصيل بين الأصوات، سواء أكان مصحوباً بكلمات أم لم يكن، ويتكون المصنف الموسيقي من ثلاثة عناصر وهي: اللحن والتوافق=

المجال بالعازف الموسيقي، بإنتاج أصوات موسيقية سواء أكان منفرداً أم ضمن مجموعة، وذلك عن طريق الضرب على إحدى الآلات الموسيقية، ويقوم العازف الموسيقي بدور الوسيط الذي لا يمكن للمؤلف الموسيقي الاستغناء عنه لإيصال إنتاجه إلى الجمهور، فالمقطوعة الموسيقية لا يمكن أن تتحول إلى إنتاج نهائي صالح للاستهلاك، وتصل للجمهور بطريقة مفهومة وأنيقة، إلا بعد أن يتدخل العازف الموسيقي ويحولها إلى أنغام موسيقية بمساعدة الآلات الموسيقية^١.

د- الرقص.

ويكون الرقص للتعبير عن المصنفات التي تؤدي بحركات أو خطوات فنية، ويعرف لغة بأنه: "تأدية حركات بجزء أو أكثر من أجزاء الجسم على إيقاع ما، للتعبير عن شعور أو معان معينة، وهو أنواع"^٢، والرقص هو قيام فنان الأداء بمجموعة حركات متناسقة لجسمه بشكل يتناغم مع موسيقى معينة، وفي إطار تأدية مصنفات محمية بموجب قوانين حق المؤلف، إضافة إلى أن الرقص في هذا المجال قد يكون بصورة منفردة تمنح صاحبه لوحده صفة صاحب حق مجاور، أو يتم بصورة جماعية فيشارك الجميع بحمل هذه الصفة.

ومن الجدير ذكره أن هناك أنواعاً أخرى معروفة من الأداء كالإلقاء الذي يكون عادة للمصنفات الشفوية، وكالمحاضرات والخطب والمواعظ، والإنشاد الذي يكون في الغالب منصّباً على مصنفات الشعر، أو الأغاني الدينية غير المصحوبة بلحن أو موسيقى...

^١ = بين الأصوات والإيقاع. راجع في تفصيل هذه العناصر: داليا لبيب، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٢ و ٨٣.

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل والمؤدي والعازف المنفرد وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٦٧ و ٦٨.

٢ - مجمع اللغة العربية في جمهورية مصر العربية، المعجم الوجيز، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الطبعة ١٩٩٢/٩١ خاصة بوزارة التربية والتعليم، عام ١٩٩١م، ص ٢٧٣.

ثانياً: التسجيل.

ما يتمتع بالحماية بالنسبة إلى منتج التسجيلات هو عملية التسجيل (التثبيت) التي تتم لأداء مصنف أدبي أو فني على دعامة مادية تسمى التسجيل الصوتي (فونوغرام)، أو التسجيل السمعي البصري (فيديوغرام).

ويرى بعضهم أنه فيما يتعلق بموضوع الحماية بالنسبة إلى منتج التسجيلات، تثار مشكلة الاعتراف للتثبيت بصفة المصنف أم لا، وفي هذا المجال نلاحظ اختلافاً بين الأنظمة القانونية.

فالنظام القانوني الأوروبي يرى أنه من المستحيل منح صفة المصنف للفونوغرام أو الفيديوغرام، وذلك بسبب أن منتجي هذه التسجيلات هدفهم عملي يتمثل في تحويل تمثيل مؤقت إلى دائم، بغض النظر عن قيمة المصنفات التي تتكون منها هذه التسجيلات، والفنان الذي يقوم بتأديتها، ويتميز هذا النشاط بالنوعية التقنية للمنتجات المصنوعة، وبفاعلية تسويق هذه المنتجات، فالنظام القانوني الأوروبي يرى أنه على الرغم من أهمية نشاط منتجي التسجيلات إلا أنها لا تشكل إسهاماً إبداعياً في عمل المؤلف^١.

أما النظام القانوني (الإنجلو - أمريكي)، فالأساس الفلسفي لديه بالنسبة إلى نظام حق المؤلف أبسط منه لدى النظام الأوروبي، لذلك بموجب هذا النظام يستطيع صاحب الحق حماية النسخة ضد أي استنساخ غير مرخص به سواء تعلق الأمر بمصنفات إبداعية، أو بالمصنفات التقنية (الصناعية)، لكن الدول التي تأخذ بهذا النظام لا تدرج التسجيلات ضمن قائمة المصنفات الأدبية أو

١ - محي الدين عكاشة، حقوق المؤلف على ضوء القانون الجزائري الجديد، المرجع السابق، ص ٩٤. ويرى البعض أن عدم انطباق قواعد حماية حقوق المؤلف على منتج التسجيلات هو من مصلحة المنتج، حيث أننا لو طبقنا على عملهم توافر شرط الابتكار والأصالة المشروط توافره في المصنف، فلن يتمتع بالحماية أي تسجيل صوتي. أنظر في ذلك: ديليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤٠٥، هامش رقم ٢.

الفنية، بل هي وفق هذا النظام أشياء من نوع آخر، وإذا ما تم تسميتها بالمصنفات، فإنه لا يمكن وصفها بأنها أدبية أو فنية، ومع ذلك تبقى محمية بموجب أحكام نظام الـ (copyright).

وأنا أرى أن هذا الخلاف بين كلا النظامين القانونيين الأوروبي والإنجلو-أمريكي في إسباغ صفة المصنف على التسجيل الصوتي أو التسجيل السمعي البصري، ليس مجال بحثه في هذا المقام لدى بحثنا في موضوع الحماية بالنسبة إلى منتجي التسجيلات كأحد أصحاب الحقوق المجاورة، فمجال البحث والنقاش حول هذا الموضوع يكون لدى الخوض في أنواع ومعايير المصنفات المحمية بموجب حقوق المؤلف، أما في موضوع الحماية لمنتج التسجيلات كأحد أصحاب الحقوق المجاورة، فإننا نستهدف النشاط الذي يقوم به منتج التسجيلات في معاونة المؤلف على تثبيت الأداء لمصنف أدبي أو فني على دعامة مادية جديدة أفرزها التطور التكنولوجي، وهي الفونوغرام أو الفيديوغرام، أو أي دعامة مادية أخرى، والهدف من كل هذا النشاط هو إتاحة تثبيت دائم لأداء مصنفات معينة لا يتحقق الغرض المنشود منها إلا بتضافر جهود عدة أشخاص^٢.

-
- ١ - عكاشة محي الدين، محاضرات في الملكية الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ٥٨ و ٥٩.
 - ٢ - مثل المصنف الموسيقي الذي يحوي نوتة لمقطوعة موسيقية، لا يمكن للجمهور الاستفادة منه بشكله الورقي المتمثل برموز مكتوبة على ورقة تشكل شيفرة موسيقية، لذلك لا بد من التعبير عنه بوساطة الآلات الموسيقية التي تقوم بعزف هذه الرموز بترابنية معينة يفهمها فنان الأداء المختص والمتمثل بالعازف، فتصل مسامع الناس فيطربوا لها ويستمتعوا بها، ولكن حتى نستطيع الاستمتاع بهذا العزف متى أردنا وفي أي مكان، يجب أن يتم تثبيته على دعامة مادية تجعله بمتناول يد الجمهور متى أرادوا وأينما أرادوا، وهنا يأتي دور منتج التسجيلات الذي يملك الخبرة التقنية والآلات اللازمة لإنتاج هذه الدعامة المتمثلة في الفونوغرام والفيديوغرام أو أي دعامة أخرى يفرزها التطور. إذاً بتضافر جهود هؤلاء الثلاثة المتمثلين بمؤلف المقطوعة الموسيقية، والعازف الذي عزفها، والمنتج الذي ثبتها بشكل دائم، أمكن تحقيق الغرض من إبداع هذا المصنف الموسيقي، ومن ثم كل واحد منهم يتمتع بالحقوق حسب المعايير التي تتوفر في نشاطه.

ولكن على الرغم من ذلك نجد أن هناك من يسبغ على التسجيلات الصوتية والتسجيلات السمعية البصرية صفة المصنف، ويدرجها ضمن طائفة جديدة يسميها بالمصنفات الحديثة التي أفرزها تطور وسائل نقل الإنتاج الفكري على اختلاف صوره من علوم وفنون وآداب، ويرى أنها جديرة بالحماية بموجب نصوص حق المؤلف^١.

وأنا أرى أن المقصود بما ذكر آنفاً من إدراج التسجيل الصوتي والتسجيل السمعي البصري ضمن المصنفات المحمية بموجب حقوق المؤلف، لا يعني إدراج منتج هذه التسجيلات ضمن أصحاب حقوق المؤلف، فإسباغ صفة المصنف على التسجيل الصوتي والسمعي البصري نابع من أنهما في الأساس تثبيت لأداء مصنفات أدبية أو فنية أصلية موجودة سابقاً، وتمتعة بالحماية بموجب حقوق المؤلف، على دعامة مادية حديثة بهدف ديمومة هذا الأداء.

أي أن التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية تتصل بثلاثة أشخاص هم: المؤلف مبدع المصنف الأصلي الذي يستند إليه التسجيل، والمؤدي الذي يؤدي هذا المصنف، ومنتج التسجيلات، أي التقني الذي سجل الأداء للمصنف الأصلي على الدعامة المادية الحديثة المتمثلة بالفيديوغرام، ومن ثم أرى أنه إن صح وصف التسجيل بأنه مصنف، فهذا يكون فيما يتعلق بالزاوية التي يرتبط المؤلف بموجبها بهذا التسجيل فقط، وهي المصنف الأصلي الذي شكل المادة الخام لهذا التسجيل، ولا نستطيع مدّ هذه الصفة أكثر من ذلك، وإلا سنضطر لإطلاق صفة المؤلف على منتج التسجيل، وهذا غير منطقي لافتقار عمله بالاتفاق لمعيار الأصالة والابتكار، واقتصره على الجانب التقني فقط، وهذا ليس تقليل من شأن الدور الذي يقوم به، فبعد أن يجعل فنان الأداء

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق،

المصنف حقيقة حية، يكون دور منتج التسجيل المحافظة على هذه الحياة في متناول يد الجمهور متى وأين أرادوا.

على أي حال سواء تمتع التسجيل بصفة المصنف أم لا، لا نملك إلا أن نعترف أن عملية التسجيل تشكل التجسيد المادي المحسوس الذي يدل على نشاط منتج التسجيلات المستهدف بالحماية، وهذا ما سنلاحظه لدى بحثنا في تعريف وأشكال هذا التسجيل.

١ - تعريف التسجيل.

عرفت اتفاقية روما لعام ١٩٦١م في المادة (٣/ب) التسجيل وفق الآتي: "يقصد بتعبير ((التسجيل الصوتي)) أي تثبيت سمعي بحت لأصوات أي أداء أو لغير ذلك من الأصوات".

أما اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م فقد عرفت التسجيل في المادة (٢/ب) بأنه: "يقصد بعبارة ((التسجيل الصوتي)) تثبيت الأصوات التي يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات، أو تثبيت تمثيل للأصوات في شكل خلاف تثبيت مدرج في مصنف سينمائي أو مصنف سمعي بصري آخر".

اقتصرت الاتفاقيتان على تعريف التسجيل الصوتي فقط من دون التسجيل السمعي البصري، وذلك بسبب استبعادهما لمنتجي التسجيلات السمعية البصرية من الحماية كأصحاب حقوق مجاورة، وقد بينا السبب في ذلك بالتفصيل سابقاً لدى بحثنا في تعريف منتجي التسجيلات.

بالنسبة إلى التشريعات الوطنية، أورد القانون السوري الجديد لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ تعريفاً مستقلاً لمنتج التسجيل السمعي، فجاء في المادة (١) منه: "التسجيل السمعي: أي تثبيت سمعي لمصنف أو أداء"، كما أورد تعريفاً مستقلاً أيضاً للتسجيل البصري،

فنصت المادة ذاتها على أن: "التسجيل البصري: أي تثبيت بصري أو سمعي وبصري لمصنف أو أداء". أما بعض التشريعات الأخرى رغم اعترافه بهذا الطائفة، إلا أنه لم يأت على ذكر تعريف التسجيل، كالقانون الجزائري والمصري. في حين أوردت تشريعات أخرى تعريفاً للتسجيل، كالقانون الإماراتي الذي نص في المادة الأولى من القانون رقم (١٧) لعام ٢٠٠٢م على أن: "التسجيل الصوتي: أي تثبيت يخاطب السمع لمجموعة من الأصوات المؤدية لمصنف معين بغض النظر عن طريقة التثبيت أو الدعامة المستخدمة، ويشمل التسجيل عملية تثبيت الأصوات مع الصور لإعداد مصنف سمعي بصري ما لم يتفق على غير ذلك".

نلاحظ أن مضمون تعريف التشريع الإماراتي للتسجيل الصوتي أوسع من العنوان، فالعنوان يشير إلى التسجيل الصوتي فقط، أما مضمون التعريف فقد شمل التسجيل السمعي البصري أيضاً، وهذا يعطي لتعبير التسجيل الصوتي معنى أكبر منه، لذلك أرى أنه كان من الأجدى للمشرع الإماراتي توضيح ذلك لكي لا يتم الوقوع بأي لبس.

وهذا ما فعله المشرع اللبناني حيث جاء في المادة الأولى من القانون رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م بأن: "التسجيل السمعي: هو كل تسجيل مثبت بأي شكل مادي يتألف من أصوات سواء أكانت هذه الأصوات ناتجة عن أداء عمل أم لا، لكنه لا يشمل التسجيل السمعي المصاحب للعمل السمعي البصري".

لكن اللبس الذي وقع فيه المشرع الإماراتي لا يعني برأبي أنه كان يجب عليه حذف الجملة الأخيرة من التعريف التي تشير إلى شمول التسجيل السمعي البصري بالتعريف، بل على العكس يعدُّ النهج الذي قام به المشرع الإماراتي هو النهج الصحيح بأن أورد التسجيل السمعي البصري ضمن التعريف، على عكس الاتفاقيات الدولية التي اعترفت بجزء من نشاط منتجي التسجيلات، ولكن كان

يجب عليه استخدام تعبير أكثر شمولاً ودلالة على التسجيل الصوتي والسمعي البصري معاً، فتعبير التسجيل الصوتي لا يشمل في معناه التسجيل السمعي البصري، لذلك أرى أنه كان الأجدر بالمشروع الإماراتي استخدام تعبير (التسجيل) بشكل مجرد فهو يشير في معناه إلى كلا النوعين من التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية، وهذا هو السبب الذي دعاني إلى استخدام تعبير (منتج التسجيلات) بشكل مجرد للدلالة على الطائفة الثانية من أصحاب الحقوق المجاورة، وتعبير (التسجيل) للدلالة على النشاط الذي يقوم به.

على أي حال نلاحظ من كل التعريفات السابقة أنها ركزت في تعريفها لموضوع الحماية بالنسبة إلى منتج التسجيلات على الإنتاج النهائي لنشاط هذا المنتج والمتمثل بالدعامة المادية التي تحوي التسجيل، وأنا أرى أنه على الرغم من أننا لا نستطيع إثبات نشاط المنتج، المتمثل في إخراج الأداء الذي تم لمصنف بشكل يحقق الغرض المنشود منه، وذلك باستخدام خبراته الفنية والتقنية وبمساعدة الوسائل التقنية التي يحترف العمل عليها بشكل محسوس، إلا برؤيتنا لشيء مادي يدل على هذا النشاط وقيمه والجهد المبذول فيه، لكن يجب ألا نغفل في أي تعريف لمحل الحماية عن بيان أن المستهدف بالحماية هو عملية التسجيل كنشاط لمنتج التسجيلات، وليس كدعامة مادية تشكل ثمرة هذا النشاط، وتحوي مزيجاً متناسقاً لثلاثة عناصر، هي: المصنف الأصلي، وأداء فنان الأداء لهذا المصنف، وعمل منتج التسجيلات التقني، وإن أطلق عليها تسمية تسجيل بشكل مجرد، أو تسجيل صوتي، أو تسجيل سمعي بصري، فهذه الدعامة مهما كان نوعها أو شكلها ما هي إلا وعاء يحوي مزيجاً من هذه العناصر الذي من دونه لا قيمة لها.

لذلك أرى أن نعرف التسجيل كمحل حماية منتج التسجيلات بأنه: نشاط المنتج المتمثل في استخدام خبرته الفنية والتقنية في استخدام معدات وأدوات تقنية

معينة، وقدراته المالية، بشكل يؤدي إلى إخراج أداء مصنف معين يحقق الغرض المنشود من هذا المصنف، وتثبيت هذا الإخراج على دعامة معينة، بشكل يجعل التسجيل المثبت يأخذ أشكالاً مادية محسوسة متنوعة، تتيح الاستفادة من أداء المصنف بشكل دائم في أي وقت ومكان.

٢ - أشكال التسجيل.

تختلف أشكال التسجيلات بحسب نوعها، وبحسب التطور الحاصل في مجال الدعامات المادية الحاوية لهذه التسجيلات، فهناك الأسطوانات، وشريط الكاسيت والفيديو، وبرامج الحاسب، والأقراص المضغوطة...

أ - الأسطوانة.

وهي أول ما ظهر من صور الدعامات المادية للتسجيل الصوتي، وهي عبارة عن قرص لونه أسود في الغالب، يوجد على سطحه أخدود حلزوني يبدأ التسجيل عند طرف الأسطوانة وينتهي في مركزها، ويتم تشغيل الأسطوانة بواسطة جهاز يسمى جرامافون (Gramophone^١)، مزود بإبرة مغناطيسية توضع على مسار الأخدود من طرف الأسطوانة بهدف تحويل الصوت المسجل إلى شفرات معدنية تلتقط بواسطة الإبرة المغناطيسية، نتيجة تعامل المغناطيس

١ - اشتهر اسمه (بالفونوغراف) وفقاً للنقل الحرفي من الكلمة اليونانية (phonograph) أو (الحاكي). وهذا المصطلح ومعناه الكاتب الصوتي مشتق من اليونانية، فهو يشتق من كلمتي (فونو - phono - وتعني الصوت) و (غراف - graph - وتعني الكتابة)، وهو أقدم جهاز استخدم لتسجيل واستعادة الصوت، حيث يستعيد أصواتاً مسجلة تماثلياً على أسطوانات، وقد اخترع هذا الجهاز من قبل العالم الأمريكي (توماس ألف أديسون) عام ١٨٧٧م، والحاكي كان وسط التخزين الأكثر شيوعاً للتسجيلات الصوتية حتى ثمانينيات القرن العشرين عندما بدأ التسجيل الرقمي يأخذ مكانه تدريجياً. للمزيد حول الجرامافون وقصة اختراعه أنظر: ما هو الجرامافون، مقال منشور على شبكة الإنترنت، تاريخ الدخول ٢٥/٥/٢٠١٢، عبر العنوان:

(<http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=36e3c7cac3e3e4f8>).

مع هذه الشفرات تتحول إلى تيار كهربائي، من ثم يقوم مكبر الصوت أخيراً بترجمتها إلى أصوات مرة أخرى^١.

ب- الأشرطة.

ظهر بعد الأسطوانة ما يسمى بشريط الكاسيت، الذي يقوم بتحويل الصوت إلى شفرات مغناطيسية قابلة للقراءة بوساطة رأس الكتروني يحول الشفرات إلى إلكترونيات تشكل تياراً كهربائياً، يقوم مكبر الصوت بترجمتها إلى أصوات مسموعة. تطورت بعد ذلك الفكرة إلى عملية تحويل الصوت والصورة معاً بالطريقة ذاتها، وهو ما يعرف بشريط كاسيت فيديو^٢.

ج- برامج الحاسوب الآلي^٣.

الحاسوب الآلي عبارة عن جهاز الكتروني مكون من عناصر متداخلة وأجزاء متشابكة مع بعضها ومقسومة إلى شقين: الشق المادي الملموس ويطلق عليه مصطلح (hardwar)، والشق الآخر غير ملموس ويطلق عليه مصطلح

١ - محمد حسام محمود لطفي، تأجير الفنوغرام والفيديوغرام وحقوق المؤلف، مجلة المحاماة، العدد ٤ و٣، مارس وأفريل ١٩٦٨م، ص ١٢٠، أشار إليه: عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٢٣ و ١٢٤.

٢ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٢٤.

٣ - الكمبيوتر أو الحاسوب ترجمة حرفية للكلمة الإنجليزية (COMPUTER)، وقد شاع استخدام الكلمة الإنجليزية التي اشتقت من الفعل (COMPUTE) أي حَسَبَ، وظهر أول حاسب في بداية الأربعينيات من القرن العشرين وكان ضخماً وبطيئاً جداً، ولكنه تطور مع الزمن حتى أصبح على الشكل والإمكانات المتوافرة حالياً، وتطلق كلمة الحاسوب أو الكمبيوتر على كافة الأحجام والأنواع من الحواسيب الآلية سواء أكان استعمالها للغرض الشخصي أو في مؤسسة أو شركة، أو أن يستخدم لأغراض بعينها في الصناعات المختلفة، وأصبح الكمبيوتر الآن عنصراً رئيساً في مختلف نواحي الحياة، حتى بات الجهل باستخدام الكمبيوتر هو الأمية الحقيقية في هذا العصر. أنظر: قصة اختراع الكمبيوتر، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٥/٥/٢٠١٢ عبر العنوان:

(http://www.mawhopon.net/ver_ar/news.php?news_id=2198).

(softwar). يهدفان إلى تحقيق نتيجة أو هدف مشترك، وهو العمل على استقبال المعلومات ومعالجتها، من خلال قيامها بأداء العمليات الحسابية اللازمة، وإصدار القرارات المنطقية عن المعلومات الرقمية المدخلة من خلال وسائل الكترونية، وبتسلسل منطقي للحصول على النتائج المطلوبة، وبسرعة عالية، وتخزين هذه النتائج ضمن ترتيب معين يسهل على المستخدم لهذا الحاسوب الحصول على ما يريد، والحاسوب الآلي ليس إلا جهاز أو آلة صامدة جامدة لا تؤدي عملاً إلا بناء على أوامر يعطيها الأفراد^١.

أما برامج الحاسوب فيرى بعضهم أن لها مدلولين، أحدهما ضيق يتمثل في مجموعة البرامج الموجهة من الإنسان إلى الآلة التي تسمح لها بتنفيذ مهمة معينة، ومدلول موسع يشمل إضافة إلى المدلول الضيق التعليمات والأوامر الموجهة من المبرمج إلى العميل، مثل بيانات استعمال البرنامج وكيفية المعالجة الإلكترونية للمعلومات التي تساعد على فهمه وتطبيقه بسهولة^٢.

وقد اتفق أغلب الباحثين القانونيين في هذا المجال على اعتماد تعريف برنامج الحاسوب الآلي وفق المفهوم الموسع، وإن اختلفت أساليب الصياغة،

١ - عبد الرحمن جميل محمود حسين، الحماية القانونية لبرامج الحاسب الآلي، دراسة مقارنة، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في القانون الخاص، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، عام ٢٠٠٨م، ص ٧ و ٨. وللتوسع في مفهوم (hardwar) و (softwar) أنظر: المحامي بونس عرب، نظام الملكية الفكرية لمصنفات المعلوماتية، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص ٥، تاريخ الدخول ٢٧/٥/٢٠١٢م، عبر العنوان:

(iefpedia.com/.../d986d8b8d8a7d985-d8a7d984d9...).

٢ - عفيفي كامل عفيفي، جرائم الكمبيوتر وحقوق المؤلف والمصنفات الفنية ودور الشرطة والقانون، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٧م، ص ٢٦.

فبعضهم عرفه بأنه: "عبارة عن البيانات المتضمنة التعليمات التي توجه من قبل واضع هذا البرنامج إلى العميل الذي يستخدمها ويتعامل مع الآلة"^١

أما بعضهم الآخر فعرفه بأنه: "نظام الكتروني مصمم من قبل شخص يدعى المبرمج، يرتبط بقاعدة واسعة من المعارف في مجال من المجالات، ويستخدم لتنفيذ مهام يقوم بها عادة الإنسان الخبير باعتماد المنطق الاستنتاجي، وذلك من خلال المعطيات التي تم تلقينها له من قبل الإنسان، ويستطيع في ضوء الأسئلة المطروحة عليه أن يعطي الحل أو الجواب في زمن قياسي"^٢.

نلاحظ من كل التعريفات السابقة أنها لم تخرج عن التعريف الذي وضعته المنظمة العالمية للملكية الفكرية لبرنامج الحاسوب الآلي، فقد عرفته بأنه: "مجموعة من التعليمات يمكنها إذا ما نقلت على ركيعة تستوعبها أن تؤدي إلى الوصول إلى هدف أو نتيجة خاصة بواسطة آلة يمكنها القيام بالتعامل مع المعلومة"^٣.

كما أن التشريعات الوطنية الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة التي قامت بتعريف برامج الحاسوب الآلي، لم تخرج عن تعريف المنظمة العالمية للملكية الفكرية، كالتشريع السوري والمغربي واللبناني^٤.

١- نعيم مغيب، حماية برامج الكمبيوتر الأساليب والثغرات، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٦م، ص ٣١.

٢ - محمد واصل، الحماية القانونية لبرامج الحاسوب (المصنفات الرقمية)، بحث منشور في مجلة جامعة دمشق للعلوم والاقتصادية والقانونية، المجلد ٢٧، العدد الثالث، عام ٢٠١١م، ص ٩.

٣ - أحمد عبد الكريم أبو شنب، تطبيق أحكام المباشرة والتسبب على الإضرار الناجم عن فيروسات الحاسب الآلي، بحث منشور في المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد السابع، العدد (١/٢)، عام ٢٠١١م، ص ١٢.

٤ - أنظر المادة الأولى من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، والمادة الأولى فقرة (١٣) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة المغربي رقم (٢) =

ولكن على أي حال مهما كان تعريف برامج الحاسب الآلي ما يهنا في هذا المجال هو تأثيرها في مجال الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وبشكل خاص في ميدان الإنتاج الصوتي والسمعي البصري، فالتطور الحاصل في مجال برامج الحاسوب الآلي شملت عدة ميادين ومن بينها نشاط منتجي التسجيلات.

ففي هذا المجال يتم إعداد البرنامج عن طريق تحويل الأصوات والصور إلى رموز حسابية تسمى (الخوارزميات)، ثم إعداد هذه الأصوات والصور في أشكال رمزية، تشكل خريطة رقمية يكتب البرنامج بناءً عليها في صورة برنامج المصدر، وهي لغة الحاسوب وأشهرها لغة (البيزيك) (Basic)، ثم يحول هذا الأخير إلى برنامج الموضوع أي لغة الآلة الحاسبة^١.

د - أقراص الليزر.

ظهر هذا النوع من الدعامات المادية حديثاً^٢، وكانت في البداية لحمل برامج الحاسوب الآلي ثم توسعت مجالات استخدامه ليشمل تثبيت التسجيل

= لعام ٢٠٠٠م، والمادة الأولى من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م.

١- محمد حسام محمود لطفي، تأجير الفنوگرام والفيديو غرام، المرجع السابق، ص ١٢٥، أشار إليه: عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائرية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٢٥. وتجدر الإشارة إلى أن لغة البيزيك هي لغة الحاسوب، وهي وسيلة للتفاهم بين الحاسوب والمشغل والتي تستخدم لتعريف الحاسوب بالهدف المطلوب تحقيقه منه، وتستخدم لغات الحاسوب في كتابة برامج تتكون من مجموعة من الأوامر يتم تنفيذها بوساطة الحاسوب لتحقيق الغرض المطلوب منه، وتستخدم قاعدة لغات الحاسوب في التطبيقات المختلفة التجارية والهندسية والرياضية وبرامج الألعاب والبرامج التعليمية....، وتتميز لغة البيزيك بأنها تحوي على أوامر الرسم وأوامر الموسيقى، فدراسة الموسيقى بلغة البيزيك تهدف إلى تحويل النوتة الموسيقية إلى ما يراها من أرقام وحروف خاصة بلغة البيزيك. للمزيد أنظر: محمد عبد المنعم عباسي، القواعد الأساسية للغة BASIC، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دون طبعة، دون تاريخ، ص ٢١ و ٢٢ و ٢٩٣ وما بعدها.

٢ - طورت هذه التقنية شركتا (فيليبس) و (سوني) عام ١٩٨١م كوسط لتسجيلات موسيقى الاستيريو فقد كانت الأسطوانات الموسيقية القديمة مصنوعة من مادة الفينيل المعرضة للتلف بسهولة =

الصوتي والسمعي البصري بكافة أنواعها، كالأغاني، والفيديو كليب، والخطب المسموعة أو المرئية والمسموعة معاً والأفلام... فهذه الأقراص الليزرية تستطيع حمل مئات الأغاني وآلاف الكتب، حتى أن هذه الأقراص التي لا يتجاوز وزن أحدها بضع غرامات تستطيع حمل مكتبة كاملة، لذلك بحق يعد القرص الليزري إحدى عجائب الصناعة الرقمية.

وقد أحدث ظهور هذا الشكل الجديد من الدعامات، ثورة في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، حيث أدت إلى ظهور الأشكال الرقمية للمصنفات المحمية، ووسعت من نطاق انتشارها بسرعة وسهولة، خاصة على شبكة الانترنت، الأمر الذي أدى إلى ظهور ما يسمى بالمؤلفات المتعددة الوسائط، كالصور الرقمية، والنصوص الرقمية، والأعمال السمعية البصرية^١.

=وكانت تعاني من قصور في توليد مجال كامل من الأصوات، كما كانت تعاني في الغالب من مشكلة تداخل الكلام حيث يمكن أن نسمع المقاطع الموسيقية ذات الصوت المرتفع من خلال المقاطع الموسيقية منخفضة الصوت المجاورة لها. حلت تقنية أسطوانات الليزر جميع هذه المشكلات كما قدمت العديد من المزايا الأخرى. ويمتاز الصوت الرقمي بأنه أكثر دقة من الصوت التشابهي في عملية إعادة توليد الأصوات، فرأس القراءة الليزري لا يلامس الأسطوانة أبداً مما يقلل من احتمالات التلف، كما أن ظاهرة تداخل الكلام لا تحدث في الصوت الرقمي لأن بيانات الصوت مخزنة على شكل عينات رقمية. للمزيد حول أقراص الليزر واستخداماتها وأنواعها أنظر: خصائص أقراص CD و DVD، مقال منشور على شبكة، تاريخ الدخول ٢٨/٥/٢٠١٢م، عبر العنوان:

(<http://www.ajurry.com/vb/showthread.php?t=787>).

- ١ - ولد مفهوم الوسائط المتعددة في العام ١٩٨٧م مع ظهور الأقراص الليزرية، وتعرف بأنها: ناقل معلوماتي جديد يجمع في الوقت نفسه الصوت والنص والصورة الثابتة أو المتحركة، والبيانات القادمة بدورها من وسائط مختلفة. ديبالا عيسى ونسه، حماية حقوق التأليف على شبكة الانترنت، منشورات صادر الحقوقية، لبنان، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م، ص ٤٥ وما بعدها.

ثالثاً: الإذاعة.

إن محل الحماية بالنسبة إلى هيئات الإذاعة هو موضع خلاف بين التشريعات والفقه، فبينما معظم التشريعات تنص على أن محل الحماية هو (الإذاعة) أو البث، أي عملية إرسال الأصوات أو الصور أو كليهما معاً إلى الجمهور، ويرى بعضهم الآخر أن استخدام هذا المصطلح غير واضح للدلالة على محل الحماية بالنسبة إلى هيئات الإذاعة، ويفضل استخدام مصطلح (البرنامج) للدلالة على محل الحماية أسوة بالمشعر الفرنسي، ويعرف البرنامج بأنه: "مجموعة متتابعة ومتراطة من العمليات"^١.

ويضيف بعضهم أن سبب تفضيل استخدام مصطلح (البرنامج) للدلالة على محل الحماية لهيئات الإذاعة، هو أن معناه أشمل من معنى مصطلح (الإذاعة)، وذلك لأن مصطلح البرنامج يشمل التوزيع السلبي والتوزيع اللاسلكي معاً، في حين أن مصطلح الإذاعة يفيد في معناه التوزيع اللاسلكي فقط، واستدلوا على ذلك بما ورد في المادة (٣/و) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م حيث نصت على أن الإذاعة هي: "إرسال الأصوات أو الصور والأصوات إلى الجمهور بالوسائل اللاسلكية"، أما البرنامج فيعرفونه بأنه: "سلسلة من الأصوات أو الصور، أو الأصوات والصور، التي يقدمها إلى الجمهور المذيع أو الموزع السلبي عن طريق الإذاعة أو التوزيع بواسطة السلبي لكي تسمع أو تشاهد بواسطة الجمهور أو قطاع منه على حسب الحالة"^٢.

وأنا أرى أن هذا الخلاف هو خلاف تقني، ويجد حله في مشروع معاهدة الوايبو بشأن حماية هيئات الإذاعة، فلا يعني اقتصار اتفاقية روما على الإذاعة بالوسائل اللاسلكية هو أن الإذاعة لا تتم إلا كذلك، فهي تتم بوسائل

1 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p124.

٢ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤١٢.

سلكية أيضاً، ففي اتفاقية روما تم الأخذ بالتعريف الضيق لمصطلح الإذاعة، في حين أن هناك تعريفاً أوسعاً لهذا المصطلح يشمل التوزيع السلبي أيضاً، كما أن مشروع المعاهدة نص على محل حماية هيئات الإذاعة بأنه (البرنامج الإذاعي)، وحددته بأنه الإشارة الحاملة لبرامج والتي تشكل الإرسال، وهو نتيجة النشاط الذي تمارسه هيئات الإذاعة ألا وهو (الإذاعة)^١.

ومن ثمّ نستنتج أنه سواء استخدم مصطلح (البرنامج) للدلالة على محل حماية هيئات الإذاعة، أم مصطلح (الإذاعة)، فإنه يؤدي إلى نتيجة واحدة، وهي أن محل الحماية بالنسبة إلى هيئات الإذاعة هو النشاط الذي تمارسه هذه الهيئات والذي يتمثل (بعملية الإذاعة أو البث).

وما زال مشروع الاتفاقية سائراً على هذا النهج، فنجد أن آخر مناقشات تمت بشأن المعاهدة، حددت بأن محل حماية هيئات الإذاعة هو "البث"، أي إرسال البرامج الإذاعية والتلفزيونية، فالنهج الذي سار عليه مشروع المعاهدة هو إيجاد صيغة لحماية إشارات البث الخاصة لهيئات الإذاعة من الانتفاع بها من دون تصريح^٢، وهذا النهج أو الهدف لا يتحقق إلا بحسبان أن محل الحماية هو عملية (الإذاعة أو البث) التي تمثل نشاط هيئات الإذاعة.

١ - للمزيد حول التعريف الضيق والموسع لمصطلح الإذاعة، ومحل الحماية، أنظر: مشروع الاقتراح الأساسي لمعاهدة الوايبو بشأن حماية هيئات الإذاعة بما فيه ملحق غير إلزامي بشأن الحماية المتعلقة بالبث عبر الانترنت، وثيقة من إعداد رئيس اللجنة الدائمة المعنية بحق المؤلف والحقوق المجاورة بالتعاون مع الأمانة، الدورة الرابعة عشرة، جنيف من ١ إلى ٥ مايو/أيار ٢٠٠٦، منشورة على شبكة الانترنت، ص ١٢ و ١٤، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٥/٣٠، عبر العنوان:

(http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/ar/sccr_14/sccr_14_2.pdf).

٢ - أنظر: عناصر لمشروع معاهدة بشأن حماية هيئات البث، وثيقة من إعداد رئيس المشاورات غير الرسمية بشأن حماية هيئات البث المعقودة في جنيف يومي ١٤ و ١٥ أبريل ٢٠١١، منشورة على شبكة الانترنت، ص ٣ و ٣٢، تاريخ الدخول ٢٠١٤/٥/٣٠، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/ar/sccr_22/sccr_22_11.doc).

ولكن بسبب أن مشروع المعاهدة لم يتم إقراره بعد لتسترشد التشريعات الوطنية ببندوها، نلاحظ أن التشريعات الوطنية رغم أن أغلبها كما قلنا آنفاً استخدم مصطلح ((الإذاعة))، إلا أنه بقي متأثراً بالتعريفات الواردة في الاتفاقيات الدولية النافذة في هذا الشأن، لذلك نجد من الضروري إيراد التعريفات الواردة في هذه الاتفاقيات، مع أمثلة على التشريعات الوطنية، ومن ثم سنحاول ذكر أشكال الإذاعة.

١- تعريف الإذاعة.

نصت اتفاقية روما لعام ١٩٦١م في المادة (٣/و) على أنه: "يقصد بتعبير ((الإذاعة)) إرسال الأصوات أو الصور والأصوات إلى الجمهور بالوسائل اللاسلكية".

وأيضاً اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٦١م استخدمت المصطلح ذاته، ووسعت التعريف حسب التطور التكنولوجي الحاصل في هذا المجال ولكنها أبقت الإرسال بوسائل سلكية خارج نطاق مضمون الإذاعة، فنصت في المادة (٢/و) على أنه: "يقصد بكلمة ((إذاعة)) إرسال الأصوات أو الصور والأصوات أو تمثيل لها بوسائل لا سلكية ليستقبلها الجمهور، ويعتبر كل إرسال من ذلك القبيل يتم عبر السائل من باب ((الإذاعة)) أيضاً، ويعتبر إرسال إشارات مجفرة من باب ((الإذاعة)) في الحالات التي تتيح فيها هيئة الإذاعة للجمهور الوسيلة الكفيلة بفك التجفير أو يتاح فيها ذلك للجمهور بموافقة هيئة الإذاعة".

أما بالنسبة إلى مشروع معاهدة الوايبو لحماية هيئات البث، فأخر مقترح تم عرضه لتعريف محل الحماية المتمثل (بعملية البث) ينص على أن البث هو: "إرسال البرامج الإذاعية أو التلفزيونية التي خضعت للمونتاج لكي يستقبلها الجمهور، استناداً إلى جدول برامج. وجميع ما يرسل بهذه الطريقة يعدُّ بثاً، سواء

أرسل عبر السائل أو بوسائل سلكية أو لاسلكية وسواء كان مجفراً^١ أم لا طالما أن هيئات البث تتيح وسائل فك تجفير الإرسال أو تتاح بموافقتها^٢.

أما التشريعات الوطنية فأغلبها لم يخرج عن التعريفين السابقين لمحل حماية هيئات الإذاعة الواردين في اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، واتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، وإن اختلفت أساليب الصياغة.

فعلى سبيل المثال نص المشرع السوري في المادة (١) من القانون رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م على أن: "البث.. إرسال الاصوات أو الصور والاصوات الى الجمهور بالوسائل السلكية أو اللاسلكية".

نص المشرع المصري في المادة (١٤/١٣٨) من القانون رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م على أن الإذاعة هي: "البث السمعي أو السمعي البصري للمصنف أو للأداء أو للتسجيل الصوتي أو لتسجيل المصنف أو الأداء وذلك إلى الجمهور بطريقة لا سلكية، وبعد كذلك البث عبر التتابع الصناعية".

والمشرع الإماراتي استخدم الصياغة ذاتها تقريباً، فنص في المادة الأولى من القانون رقم (٧) لعام ٢٠٠٢م على أن الإذاعة هي: "القيام بالبث السمعي أو البصري، أو السمعي البصري، للمصنف أو للأداء أو للتسجيل الصوتي أو

١- تجدر الإشارة إلى أنني أوردت كلمة (مجفرة) حرفياً كما وردت بنص النسخة العربية لاتفاقية روما لعام ١٩٦١م، والمقصود بها عملية تشفير الاشارات المرسله بوسائل سلكية أو لا سلكية، أي يكون البث في هذه الحالة محمياً برموز معينة تضعها هيئة الإذاعة، وحتى يستطيع الجمهور الاستفادة من البث، لا بد أن يحصل على هذه الرموز منها، عندها يستطيع فك التشفير والاستفادة من البث المسموع أو المرئي موضوع الحماية أو التشفير، وغالباً يكون ذلك لقاء رسم اشتراك يدفعه الشخص الراغب بالاستفادة من البث موضوع التشفير.

٢ - أنظر: عناصر لمشروع معاهدة بشأن حماية هيئات البث، وثيقة من إعداد رئيس المشاورات غير الرسمية بشأن حماية هيئات البث المعقودة في جنيف يومي ١٤ و١٥ أبريل ٢٠١١م، المرجع السابق، ص ٣.

للبرنامج أو تسجيله، وذلك إلى الجمهور، وبطريقة لا سلكية، ويعد كذلك البث عبر التتابع أو الأقمار الصناعية".

في حين أن المشرع اللبناني استخدم مصطلح (البث)، ونص في المادة الأولى من القانون رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م على أنه: "نقل العمل إلى الجمهور عن طريق الإرسال اللاسلكي بما في ذلك الإرسال عن طريق الأقمار الصناعية".

أما المشرع المغربي فقد استخدم مصطلح (البث الإذاعي) ونص في المادة (١٦/١) من القانون رقم (٢) لعام ٢٠٠٠م على أنه: "يقصد بمصطلح ((البث الإذاعي)) تبليغ الجمهور بمصنف أو أداء لمصنف ما، أو بتسجيل صوتي بواسطة الإرسال اللاسلكي بما في ذلك الأقمار الاصطناعية".

من ملاحظة كل التعريفات السابقة سواء في الاتفاقيات الدولية أم التشريعات الوطنية نجد أن التعريف المقترح في مشروع معاهدة الوايو لحماية هيئات البث يزيل اللبس حول موضوع الحماية، ويبين الارتباط الشديد بين البرنامج وعملية البث، فهو يشكل المادة التي يتم بثها، وينصب نشاط هيئة الإذاعة عليه، كما أنه عدّ الإرسال عبر الوسائل السلكية بثاً، وبذلك يكون مشروع الاتفاقية قد أزال الفارق الذي ساقه بعض الفقه وذكرناه آنفاً من أن مفهوم البرنامج أوسع من مفهوم الإذاعة.

ولكن هناك أمر يجب التنويه له، وهو أن الاتفاقيات الدولية المذكورة، وأيضاً مشروع معاهدة الوايو بشأن حماية هيئات البث، حسب التعريفات الواردة فيها لمحل الحماية، تكون هيئات الإذاعة محمية بموجب حق المؤلف والحقوق المجاورة مهما كان النشاط الذي تمارسه سواء انصب على بث برامج تشتمل على مصنفات محمية بموجب حق المؤلف أم لا، كما في حالة الأحداث الرياضية أو الأخبار اليومية أو الأحداث المختلفة التي تتصف بكونها مجرد

معلومات صحفية، أو الموضوعات محل اهتمام الجمهور كأخبار المشاهير والفنانين...، وهذه كلها لا تشكل مصنفات محمية بموجب حق المؤلف^١، وبالتالي بناء على ما سبق فإن هيئة البث تكون صاحبة حق مجاور سواء انصب عملها على مساعدة المؤلفين والمبدعين أصحاب حق المؤلف على إيصال إنتاجهم للجمهور، أم على إنتاج وبث برامج تهم الجمهور، ولكن لا تمت بصلة لحق المؤلف، ولعل السبب في ذلك رغبة واضعي هذه الاتفاقيات أن تخضع هيئات الإذاعة بالنسبة إلى نشاطها لقواعد قانونية واحدة، وهذا برأيي ليس مبرراً كافياً، فكما ذكرنا سابقاً أن من شروط اكتساب هيئة الإذاعة للحق المجاور أن تقع عملية البث على برامج تحوي مصنفات محمية بموجب حق المؤلف^٢، من ثمَّ يجب أن يتم الذكر في التعريف موضوع محل الحماية بالنسبة إلى هيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة أن عملية البث تتم لبرامج تحوي مصنفات محمية بحق المؤلف.

يُستخلص من ذلك أن هناك نوعين من القواعد القانونية التي تحكم نشاط هيئات الإذاعة، الأول قواعد حق المؤلف والحقوق المجاورة، بالنسبة إلى بث برامجها المتعلقة بمصنفات محمية بحق المؤلف، والثاني القواعد القانونية الواردة في القوانين الأخرى، كالقانون المدني أو التجاري أو أي قانون آخر قد يشتمل على نصوص قانونية نستطيع تطبيقها على بث برامج هيئات الإذاعة التي لا تستند إلى مصنفات محمية بموجب حق المؤلف.

وما دامت جميع التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية الخاصة بحق المؤلف قد عدت بدقة المصنفات المحمية بموجب حق المؤلف، فلن يقع لبس

١ - راجع نص المادة (٨/٢) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، وثيقة باريس المؤرخة في ٢٤ تموز ١٩٧١م، والمعدلة في ٢٨ أيلول ١٩٧٩م.

٢ - راجع الشرط الثالث من شروط اكتساب هيئات الإذاعة للحقوق المجاورة لحق المؤلف في الصفحة ٧٣ من هذا البحث.

حول بث برنامج معين إن كان ينصب على مصنف محمي أم لا، ومن ثم لن نجد صعوبة في معرفة أن هذا البث للبرنامج محمي بموجب حق المؤلف والحقوق المجاورة، ويكسب الهيئة صفة صاحب حق مجاور، أم غير ذلك، ومن ثم تطبق عليه الحماية المنصوص عليها في القوانين الأخرى.

ونلاحظ أن أغلب التشريعات الوطنية والتي سقنا أمثلة عليها أنفاً قد تنبعت إلى هذه الفكرة، ونصت بشكل أو بآخر على أن محل الحماية لهيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة، ينصب على بث برامج تشمل مصنفات محمية بحق المؤلف وإن أخذت بالتعريف الضيق كما لعملية الإذاعة أو البث.

خلاصة القول نستطيع أن نعرف محل حماية هيئات الإذاعة كأحد أصحاب الحقوق المجاورة، والمتمثل بعملية الإذاعة أو البث بأنها: نشاط هيئات الإذاعة المتمثل بعملية إرسال البرامج الإذاعية المسموعة أو المرئية، أو كليهما معاً، والتي تشمل مصنفات محمية بحق المؤلف، أو أداء أو تسجيل لها، بأي وسيلة كانت تؤدي الغرض المنشود من هذا النشاط، وهو معاونة المؤلف في إيصال إنتاجه الفكري إلى الجمهور.

٢- أشكال الإذاعة.

من مراجعتنا للتعريفات المذكورة آنفاً نجد أن عملية الإذاعة أو البث تتم بعدة وسائل نستطيع أن نجملها بما يأتي:

أ- البث السلبي.

يتم بوساطة الأسلاك نقل المصنف السمعي أو السمعي البصري إلى الجمهور، وفي الغالب تكون مصنوعة من النحاس ومرتبطة بأجهزة معينة، يتمثل دورها في تحويل التسجيلات إلى تيار كهربائي يرسل عبر هذه الأسلاك، وعند وصوله يتحول إلى فوتونات أو ألياف بصرية قابلة للالتقاط من طرف الجمهور عبر اللواظ الهوائية، التي تقوم بدورها بتحويل هذه الإشارات إلى تيار كهربائي

قابل للتحويل إلى أصوات أو صور وأصوات تسمع وترى بواسطة جهاز التلفزيون أو الراديو^١.

ب- البث اللاسلكي.

وظهر هذا النوع من البث في أواخر القرن التاسع عشر على يد المخترع الإيطالي (غوغليمو ماركوني)، الذي قام في عام ١٨٩٤م باختراع أول جهاز يرسل رسالة لاسلكية في التاريخ، والتي أدت إلى اكتشاف أن الجو يزخر بموجات قادرة على حمل الأصوات، الأمر الذي أحدث ثورة كبيرة في مجال الاتصالات والتواصل بين الناس، وأخضع ماركوني هذا الاختراع بعد ذلك للعديد من التجارب لتطويره حتى اقتنع العالم بأسره بقيمة هذا الاختراع، وفي عام ١٩٢٠م أسس ماركوني في بريطانيا أول إذاعة في العالم تبث لا سلكياً برنامجاً منظماً ينقل ألواناً من الترفيه إلى الجمهور، وأصبح بإمكان أي فرد في العالم وفي أي مكان أن يسمع ما يريد من العلم أو الأدب أو الموسيقى...، وبعدها بدأت الإذاعات تزدد وتتطور حتى وصلت إلى ما هي عليه اليوم^٢.

أما عن آلية عمل البث اللاسلكي، فهو يتم عن طريق محطات مغروسة بالأرض، تحول التسجيلات إلى فوتونات أو ألياف بصرية قابلة للاتقاط من طرف الجمهور عبر اللواظ الهوائية، التي تقوم بدورها بتحويل الإشارات الموجودة في الهواء إلى تيار كهربائي قابل للتحويل إلى تسجيلات سمعية وسمعية بصرية بواسطة جهاز التلفزيون أو الراديو^٣.

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٣٢.

٢ - للمزيد حول اختراع البث اللاسلكي أنظر: حسن أحمد جغام، ماركوني مخترع اللاسلكي، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٩م ص ٨ وما بعدها.

٣ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٣٣.

ج- البث عبر الأقمار الصناعية.

بقي العمل بنظام البث السلكي واللاسلكي حتى ستينيات القرن العشرين تقريباً، إلى أن ظهرت فكرة استخدام الأقمار الصناعية في البث الإذاعي والتلفزيوني، على يد العالم البريطاني (آرثر كلارك) الذي نشر في عام ١٩٤٥م مقالاً أشار فيه إلى إمكانية إطلاق قمر صناعي إلى مدار معين، أسماه مدار كلارك، بحيث يبدو ثابتاً بالنسبة إلى منطقة معينة على سطح الأرض، ومن ثمّ يمكن في هذه الحالة استخدامه كبرج عاكس لنقل الإشارات من مكان إلى آخر على سطح الأرض^١.

وتمتاز الأقمار الصناعية بتعدد استخداماتها، فهي تستخدم في مجال الاتصالات و دراسة التغيرات المناخية على الأرض، والأغراض العسكرية كالتجسس والتحكم بالصواريخ البالستية....

أما فيما يتعلق بمجال بحثنا وهو البث الإذاعي والتلفزيوني فإن للأقمار الصناعية فائدة كبيرة، ويتم ذلك بإحدى طريقتين: الأولى تقوم على نقل البرامج من موقع لموقع آخر، بحيث يتم الإرسال من مكان، والاستقبال من مكان آخر، أما الطريقة الثانية فتسمى بالإذاعة بالأقمار الصناعية، وبواسطتها يتم نقل البرامج إلى القمر الصناعي عبر المحطة الأرضية، ثم ترتد الإشارة من القمر

١ - جيهان حسين فقيه، حماية الملكية الفكرية عبر الأقمار الصناعية، منشورات صادر الحقوقية، لبنان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٦م، ص ٢٧.

وتجدر الإشارة إلى أن أول قمر صناعي للاتصالات في العالم هو القمر (echo 1) أو الصدى، الذي أطلق في عام ١٩٦٠م، وكان عبارة عن بالون معدني بقطر كبير يصل إلى (٣٢) متر مغطى برقائق الألومنيوم، ولم يكن يحوي أي دوائر الكترونية، وإنما كان عبارة عن عاكس للإشارات مثل المرأة، وكان يدور حول الأرض بارتفاع (١٦١٠) كيلو متر، مما يعطيه زاوية انعكاس واسعة. للمزيد أنظر: محمد عبد الرحمن باشا، تبسيط نظم الاتصالات اللاسلكية، جماعة هواة لاسلكي مصر، دون دار نشر، دون طبعة، دون عام نشر، ص ٤ و ١٥.

الصناعي إلى منطقة جغرافية واسعة بحيث يتم استقبالها بشكل مباشر من خلال العديد من أجهزة الاستقبال التلفزيوني، ويمكن أن يتم هذا الاستقبال من خلال شبكات الكابل التي تعيد توزيع الإشارات التلفزيونية على المستقبلين، أو إلى الأشخاص الذين تتوافر لديهم هوائيات استقبال البث المباشر من الأقمار الصناعية إلى منازلهم مباشرة^١.

د - البث بواسطة الانترنت.

شبكة الانترنت هي مجموعة حواسيب موصولة ببعضها تعمل من أجل إيصال رسالة محددة من حاسوب لآخر بأي اتجاه كان بواسطة الاتصال متعدد الوسائط ومجموعة برامج تحقق انسياب وتدفق وتبادل البيانات والمعلومات^٢. ويعد الانترنت وسيلة اتصال الألفية الثالثة، وذلك لأن شبكة الانترنت تختصر الوقت والمسافات، وتسهم في تذليل العوائق التي تحول من دون الإتاحة الحرة للمعلومات والبرامج إرسالاً واستقبالاً، سواء أكان ذلك على مستوى الأفراد أم الهيئات^٣.

وأما البث عبر الانترنت، فهو من المسائل التي يعنى بها في مجال صياغة معاهدة خاصة بشأن حماية هيئات الإذاعة، فقد تنبه واضعو مشروع الاقتراح الأساسي لمعاهدة الوايبو بشأن حماية هيئات الإذاعة إلى أهمية البث عبر الانترنت، لذلك قرروا وضع ملحق لمشروع المعاهدة يتعلق بالبث عبر الانترنت، ضمنوه أحكاماً خاصة تنطبق على البث عبر الانترنت، بهدف توفير

١ - جيهان حسين فقيه، حماية الملكية الفكرية عبر الأقمار الصناعية، المرجع السابق، ص ٣٢.

٢ - ماريتا تريترز، كيف تستعمل انترنت، ترجمة مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٦م، ص ٨.

٣ - أسماء بوعنان، النشر الالكتروني بين حرية التعبير الملكية الفكرية وحقوق المؤلف، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، السنة الدراسية ٢٠٠٤، ٢٠٠٥م، ص ٢٠ و ٢١.

حماية للبرامج المبتوتة بهذه الوسيلة، إضافة إلى حماية أصحاب حق المؤلف والحقوق المجاورة في المصنفات وفي المواد المحمية المنقولة بالبرامج من الانتفاع غير المشروع بها لدى بث البرامج عبر الانترنت.

وقد عرف الملحق البث عبر الانترنت في المادة (٢/أ) منه بأنه: "إرسال أصوات أو صور وأصوات أو تمثيل لها بوسائل سلكية عبر شبكة حاسوبية ليستقبلها الجمهور بواسطة إشارة حاملة لبرنامج بإمكان أفراد من الجمهور النفاذ إليها في الوقت ذاته أساساً. وتعتبر تلك الأوجه من الإرسال من باب البث عبر الانترنت إذا كانت مجفرة في الحالات التي تتيح فيها هيئة البث عبر الانترنت للجمهور الوسيلة الكفيلة بفك التجفير أو يتاح فيها ذلك للجمهور بموافقة هيئة البث عبر الانترنت".

الفقرة (٢): خصائص الحقوق المجاورة.

تبين لنا مما سبق أن هناك اعترافاً على المستويين الوطني والدولي بتمتع أصحاب الحقوق المجاورة بملكية فكرية مجاورة لحق المؤلف، وهي من حيث المبدأ حقوق استثنائية، وإن كان بالإمكان التنازل عنها أو نقلها عن طريق الترخيص بها للغير.

وتجدر الإشارة إلى أن نطاق هذه الحقوق ومداها يختلف من عمل أدبي أو فني إلى آخر، وبحسب صاحب الحق المجاور، وذلك أن فنان الأداء هم وحدهم الذين يُعترف لهم بحقوق أدبية من دون سواهم من أصحاب الحقوق المجاورة، والسبب في ذلك يعود إلى أن العمل الذي يقومون به ليس عملاً تقنياً

١ - للاطلاع على بنود هذا الملحق أنظر: مشروع الاقتراح الأساسي لمعاهدة الويبو بشأن حماية هينات الإذاعة بما فيه ملحق غير إلزامي بشأن الحماية المتعلقة بالبث عبر الانترنت، وثيقة من إعداد رئيس اللجنة الدائمة المعنية بحق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٧٣ وما بعدها.

فحسب كما هو الحال بالنسبة إلى منتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة^١. فقد تبين لنا من خلال البحث في تعريف فنان الأداء وتعريف أدائه، بأن العمل الذي يقوم به ينطوي على إبداع شخصي نابع من ذات وملكات فنان الأداء، الأمر الذي يجعله أكثر قرباً من حقوق المؤلف، ومن ثم فإن هناك خصائصاً للحقوق المجاورة مشابهة لخصائص الحق الأدبي للمؤلف، تتمثل بخصائص الحقوق الأدبية لفنان الأداء.

لذلك لا بد لنا حتى نغطي موضوع خصائص الحقوق المجاورة أن نبحث أولاً: خصائص الحقوق الأدبية لفنان الأداء، ثانياً: الخصائص المتفرقة للحقوق المجاورة.

أولاً: خصائص الحقوق الأدبية لفنان الأداء.

إن موضوع الحقوق الأدبية من الأمور المختلف عليها بين الأنظمة القانونية، فالنظام الأنجلو أمريكي لا يتضمن أي اعتراف خاص بهذه الحقوق، أما في النظام اللاتيني فإن الدول التي تتبناه اعترفت بهذه الحقوق في تشريعاتها، فهي تركز على قيمة المؤلفات الفكرية أكثر من قيمتها التجارية، وتتبنى فرنسا مفهوماً متشدداً وحازماً في موضوع الحقوق الأدبية^٢، وتبعتها في ذلك التشريعات العربية، حيث اعترفت بهذه الحقوق وعددت وأفردت لها مواد خاصة في تشريعاتها الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

وتتمتع الحقوق الأدبية لفنان الأداء بخصائص مشابهة للحقوق الأدبية التي يتمتع بها المؤلف، فهي في جميع الأحوال تتصل بشخصية فنان الأداء، ويمكن إجمال هذه الحقوق بما يأتي:

١ - جيهان حسين فقيه، حماية الملكية الفكرية عبر الأقمار الصناعية، المرجع السابق، ص ٦٩.
2- A. Strowel, Droit d'auteur et copy right divergences et convergences- étude droit comparé, Bruxelles, Bruylant, 1993, p 55.

١- حق غير قابل للتصرف فيه.

بحسبان أن الحق الأدبي هو من الحقوق الشخصية، فلا يمكن التنازل عنه من قبل صاحبه لأي شخص آخر، وبأي شكل من الأشكال، فالحق الأدبي ملازم لشخصية صاحبه لا يفارقه أو ينفصل عنه^١.

واعترف الفقه والقضاء بهذه الخصيصة للحقوق الأدبية، فصاحب الحق الأدبي سواء أكان مؤلفاً أم فنان أداء يستطيع التنازل عن حقوقه المادية أو التصرف فيها ببيعها، ولكن الحقوق الأدبية لا يستطيع التنازل عنها بصورة كلية، ولا حتى جزئية، ومن ثم لا يمكن أن تكون محلاً للتعامل عن طريق التنازل عنها، أو التصرف فيها.

واستقر الفقه على أن الحق الأدبي لا يقبل التصرف فيه، فهو يشكل جزءاً من عقل الإنسان وشخصيته، وذهب بعض الفقهاء إلى أن من يبيع مصنفاً له بيعاً نهائياً كمن يبيع جزءاً من شخصيته^٢.

وذهب بعضهم إلى القول إن من يتخلى عن حقه الأدبي بالتصرف فيه أو التنازل عنه، يكون قد ارتكب جريمة الانتحار الأدبي^٣.

وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن عدم قابلية الحق الأدبي للتصرف فيه أصبح مبدأً معمولاً به في معظم التشريعات، إلا أن هذه الخصيصة تثير بعض الصعوبات، وذلك للعلاقة الوثيقة بين الحق الأدبي والحق المالي للمؤلف ولصاحب الحق المجاور فهذه الخصيصة من الممكن أن تؤدي إلى جعل الاتفاقات المتعلقة بالحق المالي غير مستقرة وتخضع فيما يتعلق بتنفيذها للإرادة المنفردة للمؤلفين. لذلك فإن جانباً من الفقه يرى أن الظروف الحالية تقتضي أن

1 - B. Edlman, Droit d'auteur, droits voisins, Dalloz, 1993, p 45.

٢- نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٧٤.

3 - H. Desbois, Le droit d'auteur en France, Paris, Dalloz, 1978, p 470.

نخرج عن هذا المبدأ، لأنه وإن كان جوهر الحق الأدبي للمؤلف لا يقبل التصرف فيه، إلا أن هناك امتيازات يمكن التنازل عنها مثل الحق في أبوة المصنف في بعض الحالات، كما في حالة أن يتعاقد المؤلف في مصنف جماعي يتم تحضيره لصالح شركة أو مؤسسة (كالمؤسسات العلمية)، حيث يستطيع المؤلف أن يعد مصنفًا لحساب الغير، وأن يتم نشر المصنف لحساب هذا الغير^١.

وهذا برأيي ينطبق على فنان الأداء، كأن يتعاقد فنان الأداء في مسرحية جماعية مثلاً يتم عملها لصالح شركة إنتاج أو مؤسسة معينة، فيستطيع أن يتعهد بالتنازل عن حقه في أبوة أداء الدور الذي أداه، وعن طريقة هذا الأداء بحيث تستطيع الشركة أو المؤسسة إذا دعت الحاجة أن تمنح أداء هذا الدور بالأسلوب والطريقة ذاتها لأي فنان أداء آخر يقتبس هذا الأسلوب، ويؤدي الدور كما أداه فنان الأداء الأول.

٢- حق غير قابل للحجز.

عدم قابلية الحق الأدبي للحجز هو نتيجة طبيعية لعدم قابليته للتصرف فيه، وتعد هذه الخصيصة من الخصائص المهمة للحقوق الأدبية بشكل عام، وخاصة في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، وقد اقتضتها طبيعة هذا الحق بوصفه من الحقوق المرتبطة بشخصية المؤلف وصاحب الحق المجاور.

ومن المعروف أن القوانين الإجرائية للدول تشترط لإيقاع الحجز أن يكون المال مما يجوز حجزه وبيعه قانوناً، لأن الغرض من الحجز هو بيع أموال المدين، واستيفاء الدين منها، وبما أن الحقوق المرتبطة بالشخصية هي خارج

١ - حسن جميعي، نظرة عامة عن نظام الملكية الفكرية في مصر، وثيقة مقدمة لحلقة عمل الوايوو التمهيدية حول الملكية الفكرية، تنظم المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الوايوو) بالتعاون مع وزارة التجارة الخارجية والصناعة، القاهرة، عام ٢٠٠٤م، منشورة على شبكة الانترنت، ص٦، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٦/٣م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/ar/wipo_ip_cai_04/wipo_ip_cai_04_2.doc).
c.).

دائرة التعامل، لأنه لا يمكن أن تقوم بالمال، فالحق الأدبي للمؤلف وفنان الأداء اللذان يعدّان من هذه الحقوق إذاً لا يمكن تقويمه بالمال، وذلك على الرغم من أنه يمكن أن تترتب عليه نتائج مالية غير مباشرة أو ثانوية، مثل الحصول على دخل أكبر نتيجة لحصول المؤلف ومصنفه والفنان المؤدي وأدائه على مكانة أكبر من خلال تداول المصنف مقروناً باسم مؤلفه، والأداء باسم مؤديه، وذلك في مجال العقود أو عندما يتعلق الأمر بتحديد مبلغ التعويض عند انتهاك حقوق المؤلف والحقوق المجاورة^١.

ونتيجة عدم قابلية الحق الأدبي للمؤلف وفنان الأداء للتقويم بالمال، نجد أنه لا يشكل عنصراً من عناصر الذمة المالية، ومن ثمّ لا يمكن أن يقوم دائنو المؤلف وفنان الأداء بالحجز عليه، كما أن السماح بحجز هذا الحق يعتبر اعتداءً خطيراً على شخصية المؤلف وفنان الأداء، وماساً بالحقوق المرتبطة بشخصيته^٢.

ونصت بعض القوانين على عدم جواز الحجز على الحق الأدبي للمؤلف، فقد نصت المادة (١٥٤) من قانون حماية حقوق الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م على عدم جواز الحجز على حق المؤلف الأدبي، كما نصت المادة (٢٢) من القانون رقم ٧٥ لعام ١٩٩٩ الخاص بحماية الملكية الفكرية والفنية في لبنان بأنه: "لا يجوز التصرف بحقوق المؤلف المعنوية ولا يجوز الحجز عليها...".

لكن عدم جواز الحجز على الحق الأدبي للمؤلف وفنان الأداء لا يعني عدم جواز الحجز على النتائج المادية التي تنشأ من هذا الحق، حيث يمكن إلقاء

١ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٦٤.

٢ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٧٥.

الحجز على العمل الفكري أو الأدبي أو الفني الذي قام المؤلف بوضعه، فهذه الأعمال في حال جمعها في مصنف فإنها تمثل أشياء مادية وتكون مستقلة عن الحق الأدبي. فمثلاً يجوز الحجز على المصنفات التي تحمل اسم المؤلف أو فنان الأداء، ولكن لا يجوز الحجز على اسم المؤلف ذاته أو أداء فنان الأداء، حيث يُشترط لإيقاع الحجز أن يكون قد تم نشر المصنفات. وقد نص المشرع السوري على جواز الحجز على المصنف الذي تم نشره، وذلك في المادة العاشرة من قانون حماية حقوق المؤلف رقم ١٢ لعام ٢٠٠١، فقد نصت هذه المادة على أنه: "يحق للدائن... أن يلقي الحجز الاحتياطي على نسخ المصنف الذي تم نشره من قبل مؤلفه..."، وأيضاً عاد المشرع السوري ونص في المادة (٧٨/أ) من القانون رقم ٦٢ لعام ٢٠١٣ على نص مشابه حيث جاء في هذه المادة: "أ/ يجوز للدائن الذي بيده سند خطي أو الكتروني موقع توقيعا مصدقا على مالك حقوق المؤلف أو الحق المجاور كالاتفاق أو العقد أو سند الدين ان يلقي وعلى نفقته الحجز الاحتياطي على نسخ المصنف أو الأداء المثبت أو التسجيل السمعي أو البصري الذي جرى نشره أو أي إيراد ناتج عن استثمار مصنفه..."، ونرى في أغلب التشريعات نصوص مشابهة لهذا النص. ومن ثمّ نلاحظ أنه يمكن تطبيق هذا النص على فنان الأداء في حال ما تم نشر أدائه بواسطة الأشرطة أو أي دعامة أو وسيلة أخرى. أما إذا لم يكن عمل المؤلف أو فنان الأداء قد نشر بعد، فحتى لو كان موضوعاً في مصنف، فإنه يدخل في خانة العمل المعنوي الشخصي للمؤلف وفنان الأداء، أي لا يكون له كيان مادي مستقل بذاته عن الحق الأدبي للمؤلف أو فنان الأداء، ومن ثمّ لا يمكن حجزه طالما أنه لم يُنشر بعد^١.

١ - نعيم مغيب، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، دراسة في القانون المقارن، دون دار نشر، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٠م، ص ١٧٧.

٣- حق دائم.

وتعني هذه الخصيصة أن الحق الأدبي يكون مؤبداً، فلا يكون مؤقتاً بمدة معينة كما هو الحال بالنسبة إلى حق الاستغلال المالي الذي قيّد بمدة محددة، هي طيلة حياة صاحبه، وعدد من السنوات بعد وفاته، حيث ينشأ الحق الأدبي للمؤلف وفنان الأداء بمجرد ظهور المصنف أو الأداء، وبظل قائماً طيلة حياته وبعد وفاته طالما أن هناك من له صفة في تمثيله. بل إن نسبة المصنف إلى مؤلفه تبقى دائماً ولا تسقط أبداً^١.

وتجدر الإشارة إلى أنه وإن كانت الحقوق المرتبطة بالشخصية غير قابلة في الأصل للاكتساب أو السقوط بالتقادم، فقد يكون من شأن مضي المدة أن تؤكد اكتساب بعض هذه الحقوق وحمايتها. مثال ذلك أن القضاء الفرنسي يأخذ بالحسبان استعمال اسم أدبي مستعار لمدة طويلة ليؤكد استعماله من قبل صاحبه وحمايته في الوقت ذاته، بحيث أنه إذا وجد شخص يطابق اسمه الحقيقي هذا الاسم المستعار، فلا يستطيع أن يطالب بمنع المؤلف أو فنان الأداء من استعماله بعد امتداد استعماله له كل هذه المدة الطويلة^٢.

وقد اعترفت غالبية القوانين المتعلقة بحقوق المؤلف بأن الحق الأدبي لفنان الأداء على غرار الحق الأدبي للمؤلف هو حق دائم، ونصت صراحة على أنه حق أبدي ولا ينتهي ويسقط بالتقادم، ويبقى بعد وفاة صاحبه وانقضاء حقوقه المالية مثل القانون السوري (القديم والجديد) والمصري واللبناني والجزائري^٣.

١ - عبد المنعم فرج الصدة، أصول القانون، دار النهضة العربية، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٧٩م، ص ٣٧٦.

٢ - رمضان أبو السعود، الوسيط في شرح مقدمة القانون المدني، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٨٥م، ص ٥٣٣.

٣ - راجع نص المادة (٢٧) من قانون حماية حقوق المؤلف السوري رقم ١٢ لعام ٢٠٠٢م، (٥/ب) من القانون السوري رقم ٦٢ لعام ٢٠١٣م، والمادة (١٥٥) من قانون الملكية الفكرية المصري=

أما في فرنسا لم يذكر قانون حماية الملكية الفكرية لعام ١٩٩٢م الصفة الدائمة أو الأبدية للحق المعنوي لفناني الأداء، بل اكتفى بذكر أن هذا الحق ينتقل إلى الورثة بشأن حماية الفنان وذكره^١.

وتجدر الإشارة إلى أن البلاد ذات التقاليد القانونية المستمدة من نظام (الكومون لو)، لم تعدّ الحق الأدبي للمؤلف حقاً دائماً، وإنما أقرت أن حقوق المؤلف ذات الطابع الشخصي تنقضي بوفاته، ويعود سبب ذلك إلى أن حقوق المؤلف ذات الطبع الشخصي لا تتم حمايتها في هذه البلاد بموجب حقوق المؤلف، وإنما يتم ذلك بطريقة غير مباشرة، من خلال وسائل أخرى، فمثلاً ينتمي الحق في الحفاظ على سلامة المصنف في المملكة المتحدة إلى القانون المتعلق بجريمة القذف، وهذا القانون لا يسمح برفع دعوى قضائية بشأنها بعد وفاة الشخص الذي وقع القذف في حقه^٢.

٤ - حق لا يقبل الانتقال إلى الورثة.

من المعروف أنه ب وفاة الشخص فإن حقوقه تنتقل إلى ورثته، ولكن بحسبان أن الحقوق المرتبطة بالشخصية لا تعد عنصراً من عناصر الذمة المالية، فهي لا تنتقل إلى الورثة، فالورثة لا يستطيعون مباشرة الدعوى الخاصة بهذه الحقوق لأنها ترتبط بشخصية المتوفى^٣.

= رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م، والمادة (٥٣) من قانون الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم ٧٥ لعام ١٩٩٩م، والمادة (١١٢) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري أمر رقم ٣ - ٥ لعام ٢٠٠٣م.

١ - وقد نص القانون على ذلك في المادة (٢١٢-٢) والتي تنص على:

"L'artiste - interprète a le droit au respect de son nom, de la 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".

٢ - داليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٧٣.

٣ - رمضان أبو السعود، الوسيط في شرح مقدمة القانون المدني، المرجع السابق، ص ٥٣٣.

ولما كان من الضروري التوفيق بين كون الحق الأدبي للمؤلف وفنان الأداء من الحقوق المرتبطة بالشخصية التي لا تقبل الانتقال إلى الورثة، وبين ضرورة الحفاظ على سمعة المؤلف وفنان الأداء بعد وفاته، حيث يترك المؤلف مصنفاته التي تمثل شخصيته وأفكاره، وفنان الأداء أداءه المعبر عن شخصيته أيضاً وأسلوبه المتفرد، والتي تكون بحاجة إلى من يحافظ عليها ويدافع عنها^١، تم الاعتراف بصعوبة الأخذ بهذه الخصيصة للحق الأدبي على إطلاقها، ولذلك استثنيت بعض هذه الحقوق الأدبية من قاعدة عدم جواز انتقال الحقوق المرتبطة بالشخصية إلى الغير، وذلك احتراماً لذكرى المؤلف وفنان الأداء، وحماية لآثارهما التي تركاها بعد الوفاة.

وتجدر الإشارة إلى المشرع حدد في هذا المجال طرق معينة لانتقال هذا الحق إلى الغير، فلا يجوز التنازل عنه بالبيع أو الاستثمار أو الإيجار أو سوى ذلك، وإنما حدد طريقتين فقط لانتقال هذا الحق وهما الوصية، أو عن طريق الإرث، فالورثة يصبحون حراساً طبيعيين على هذا العمل ولا يسعهم التنازل عنه^٢.

ثانياً: الخصائص المتفردة للحقوق المجاورة.

كما ذكرنا سابقاً من مراجعتنا لموضوع الحقوق المجاورة نستطيع أن نجمل مجموعة من الخصائص التي تتمتع بها الحقوق المجاورة بشكل عام، وهذه الخصائص تميزها عن حقوق المؤلف وهي:

١ - عبد الرشيد مأمون شديد، الحق الأدبي للمؤلف، النظرية العامة وتطبيقاتها، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٧٨م، ص ٢٨٣.

2 - A. Bertrandum, Droit d'auteur et les droits voisins, Dalloz 1999, p 262.

١ - ترمي الحقوق المجاورة إلى الإبلاغ إلى الجمهور.

فأصحاب الحقوق المجاورة يرمون من وراء عملهم إلى إبلاغ إبداعات المؤلفين على اختلافها إلى الجمهور، فلولا وجود هؤلاء لما وصلت كثير من أعمال المؤلفين إلى الجمهور، فهدف إيصال إنتاج المؤلفين إلى الجمهور هو ما كان وراء ظهور هذه الفئة من أصحاب الحقوق، فعلى سبيل المثال لولا فنان الأداء لما تمكن الجمهور من الإحساس بالمصنفات الأدبية والفنية (كالقصص والروايات والشعر...)، ولما استطعنا تجسيدها في الواقع، ولولا فنان الأداء لما استمتع الجمهور بالأغنية أو حتى سمع بها أصلاً، وأيضاً لولا منتجو التسجيلات لما وصلت الأغاني إلى آذان الملايين من الناس في شتى أرجاء الأرض عبر الأشرطة السمعية والسمعية البصرية، ولولاهم أيضاً لانتهت المسرحية بمجرد انتهاء عرضها، ولكن عمل منتجي التسجيلات جعل هذه الأعمال تعيش لمدة طويلة، الأمر الذي أتاح للجماهير الاستمتاع بالمسرحيات طوال عشرات السنين حتى بعد وفاة أصحابها فإنها تبقى تتداول وكأن الممثلين ما زالوا أحياء، والأمثلة على ذلك كثيرة^١.

وبوساطة الحقوق المجاورة يتم إيصال أعمال المؤلفين الأدبية والفنية إلى كافة أرجاء العالم، عن طريق البث عبر الأقمار الصناعية وشبكة الانترنت، لدرجة أنه أصبح بإمكان أي شخص في العالم، وفي أي وقت يشاء، أن يستمع إلى الأغنية التي يريدها، أو يشاهد الفلم أو المسرحية التي يحب...، وذلك كله نتيجة نشاط أصحاب الحقوق المجاورة الذين يواكبون التطور التكنولوجي في مجال إبلاغ إنتاج المؤلفين إلى الجمهور، مما أدى إلى انتشار الفن والثقافات بين الأمم، فلم يعد هناك من فن أو ثقافة حكرًا على مجموعة معينة من

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٩٠ و ٩١.

الأشخاص في مجتمع ما، فكل إبداع فكري أو ثقافي هو في متناول الجميع أينما كانوا على هذه الأرض.

٢- تستند الحقوق المجاورة على حقوق المؤلف أو حقوق مجاورة أخرى.

تبرز لنا هذه الخصيصة درجة ارتباط هذه الحقوق بحق المؤلف على اختلاف أشكالها، سواء كانت أداءً فنياً لمصنف أدبي أو فني، أو تثبتت لصور وأصوات أو بث لها، ففنان الأداء عندما يؤدي كلمات لمؤلف ما على شكل أغنية، يقوم بأداء عمل فكري ومصنف محمي بقانون حق المؤلف، والشيء ذاته يكون إذا ما قام الفنان المؤدي بدور مسرحي أو فيلم سينمائي^١.

أما منتجو التسجيلات عندما يقومون بتثبيت أغنية مثلاً على دعامة مادية، فإن هذه الأغنية ليست إلا عبارة عن كلمات ملك لمؤلف معين، وعمله هذا محمي بقانون حق المؤلف، وأيضاً هيئات الإذاعة فهي تقوم بتثبيت برامج تحتوي على مصنفات فكرية مشمولة بحماية حقوق المؤلف^٢.

لكن تجدر الإشارة إلى أن هذه الخاصية لا تنطبق على جميع الحقوق المجاورة، إضافة إلى أنها لا تنطبق في كل الأحوال، فهناك حقوق مجاورة لا تستند على حقوق المؤلف أو حقوق مجاورة أخرى سابقة لها كقيام فنان الأداء بأداء أغاني من دون إذن من مؤلفها الأساسي، ومن ثم نلاحظ أن الحقوق المجاورة تنشأ بشكل مستقل من دون أن تستند إلى حق المؤلف أو حق مجاور آخر.

وأيضاً نرى ذلك عندما يقوم منتجو التسجيلات باستغلال أصوات صادرة عن الطبيعة، مثل أصوات الطيور والحيوانات والرياح وجداول وشلاطات

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٩١.

٢ - شنوف العيد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٣٧.

المياه...، فهذه التسجيلات كلها لا تستند على مصنفات أو حقوق مجاورة أخرى^١.

ونجد الشيء ذاته بالنسبة إلى هيئات الإذاعة عندما يقوم الموظفون بإعداد برامج لا تستند على مصنفات فكرية، وإنما تكون المادة الخام فيها لا يملكها أحد، كما في حالة إعداد برامج عن الأحداث الرياضية، أو الخروج إلى الشارع وإعداد تقرير عن ظاهرة التشرذ أو التسول أو الإدمان على المخدرات، أو أي موضوع يكون محل اهتمام الجمهور^٢.

ولكن أنا أرى أن موضوع وجود حقوق مجاورة لا تستند إلى حقوق المؤلف يشكل خروجاً على المبدأ والسبب الأساسي الذي أدى إلى ظهور هذه الفئة من الأشخاص قانونياً، وتسميتهم بأصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف جاءت تاريخياً وكرستها التشريعات الوطنية والاتفاقيات الدولية، لأن هؤلاء يقومون بمعاونة المؤلفين في إبلاغ إبداعهم الفكري والأدبي والفني إلى الجمهور، ومن ثم إطلاق هذه التسمية عليهم وتمتعهم بامتيازاتها سببه استناد نشاطهم على حقوق المؤلف، لذلك أرى أنه عندما يقوم فنان الأداء بأداء أغنية سقطت في الملك العام، ومنتج التسجيلات بتسجيل أصوات صادرة عن الطبيعة، وهيئات الإذاعة بإعداد برامج تكون مادتها الخام لا يملكها أحد، فإنهم بذلك لا يعدون أصحاب حقوق مجاورة، ولكن هذا لا يعني أنهم لا يتمتعون بالحماية على هذه الأعمال، بل هي جديرة بالحماية لأهميتها بالنسبة إلى صاحبها الذي بذل الجهد والوقت والمال والإمكانات الشخصية في سبيل إيصالها إلى الجمهور، ولكن الحماية لا تكون لهم بصفقتهم أصحاب حقوق مجاورة، وإنما كأصحاب حقوق

١ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤٠٤ و ٤٠٥.

٢ - المرجع السابق، ص ٤١٤.

ملكية على هذه الأعمال، ومن ثمّ فهي محمية بموجب القواعد العامة لحماية أي نشاط مشروع لأي شخص في المجتمع وفق القواعد العامة في القانون المدني.

٣- تهدف الحقوق المجاورة إلى القيام بعمل ما.

إن عمل أصحاب الحقوق المجاورة هو نقل وإيصال مصنف ما إلى الجمهور بالوسائل والأشكال المنصوص عليها في القوانين الوطنية والاتفاقيات الدولية، وهذا الإيصال ما هو إلا قيام بعمل ما، ففنان الأداء يقوم بعمل يتمثل في الغناء أو التمثيل أو تنفيذ عمل فني، وكذلك منتج التسجيلات يقوم بتثبيت الأعمال الأدبية والفنية على دعائم مادية ومن ثم إبلاغها إلى الجمهور عن طريق توزيع هذه الدعائم مقابل الحصول على عائد مالي من هذا النشاط، وبالنسبة إلى هيئات الإذاعة فهي تقوم بإعداد برامج حية تحتوي مصنّفات أدبية أو فنية أو أي موضوع آخر يهم المجتمع، وفي أي مجال من مجالات الحياة، ثم تقوم ببثها عبر الإذاعة أو التلفزيون سواء بالث الأرضي أو عن طريق الأقمار الصناعية أو شبكة الانترنت^١.

الفقرة (٣): الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة.

إن مسألة البحث في تحديد الطبيعة القانونية لحق من الحقوق تأتي من خلال النظر إلى مضمون الحق وحمايته القانونية، أو بمعنى آخر النظر إلى المصلحة المحمية، أو من خلال النظر إلى المحل الذي يرد عليه هذا الحق، ومن ثمّ فإن نتيجة البحث في الطبيعة القانونية لحق ما تكون مرهونة بالاختيار الذي يقع على أحد هذين الأمرين^٢.

وفي مجال حق المؤلف أثار موضوع تحديد الطبيعة القانونية لهذا الحق جدلاً كبيراً على المستويين المحلي والدولي، ويعود السبب في ذلك إلى أن هذا

١ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٩٢.

٢ - عبد الحفيظ بلقاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، المرجع السابق، ص ٢٤٧.

الحق لا يندرج في التقسيم التقليدي للأموال والحقوق من جهة، إضافة إلى أنها تشتمل على عنصرين متعارضين مادي وأدبي من جهة أخرى^١. واشتمال حقوق المؤلف على هذين العنصرين المتعارضين، جعلها تشترك مع حق الملكية في بعض الخصائص، وتختلف عنها في بعضها الآخر، كما أنها تشترك مع حقوق الشخصية في بعض الخصائص، وتختلف عنها في خصائص أخرى، الأمر الذي أضفى على هذا الحق طبيعة خاصة يصعب تعريفها وتحديدها.

نستنتج من ذلك أن السبب من وراء إثارة موضوع تحديد الطبيعة القانونية في ميدان حقوق المؤلف، هو اشتمال هذه الحقوق على العنصرين المتناقضين المذكورين آنفاً، فلو كانت لا تشتمل إلا على عنصر واحد لما ثارت صعوبة في تحديد الطبيعة القانونية لهذه الحقوق، فإذا افترضنا أن حقوق المؤلف لا تخول صاحبها سوى صلاحيات مادية، فلا يثور جدال حول تصنيفها ضمن حقوق الملكية، أما إذا افترضنا أنها لا تخول صاحبها سوى صلاحيات أدبية، فيكون تصنيفها ضمن حقوق الشخصية.

ولو أسقطنا هذا النقاش على النوع الثاني من الحقوق الذي تنظمه القوانين المتعلقة بحقوق المؤلف، وهو الحقوق المجاورة موضوع بحثنا هذا، والمتمثلة بحقوق فنان الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، لتبين لنا أنه لا توجد مشكلة في تحديد الطبيعة القانونية لحقوق كل من منتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، ف كلا هذين الحقلين لا يخول صاحبه إلا حقوقاً مادية، كون النشاط الذي يمارسه كل واحد منهم لا يتعدى الجانب التقني والصناعي، ومن ثمَّ

١ - عبد الرشيد مأمون شديد، الحق الأدبي للمؤلف، النظرية العامة وتطبيقاتها، المرجع السابق،

الحقوق المادية التي يتمتع بها كل واحد منهما لا خلاف أنها تتدرج كأحد حقوق الملكية.

ولكن المشكلة تثور في حالة حقوق فنان الأداء، فهذه الحقوق مشابهة لحق المؤلف من حيث أنها تحتوي على العنصرين المتعارضين المتمثلين بالحق الأدبي والمادي، ففنان الأداء يتمتع بكلا هذين النوعين من الحقوق كالمؤلف، وإن اختلفت في مضمونها عن مضمون حقوق المؤلف على ما سنراه لاحقاً، من ثم فإن الصعوبة التي نصطدم بها من أجل تحديد الطبيعة القانونية لحقوق المؤلف تعترضنا أيضاً من أجل تحديد الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء.

لذلك فإننا في إطار دراسة الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة لا بد لنا من الخوض في النظريات التي قيلت في تحديد الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء، وهذه النظريات متنوعة سنحاول إجمالها فيما يأتي:

أولاً: النظريات المرتكزة على حق المؤلف.

١- تشبيه حقوق فنان الأداء بحق المؤلف.

ويمكن التمييز بين ثلاث نظريات وهي:

أ- حقوق فنان الأداء تشبه حقوق المؤلف ولكنها لا تشكل إلا جانباً واحداً من جوانبها.

يقول أنصار هذه النظرية إن فنان الأداء عندما يقوم بتمثيل المصنف، فإن هذا العمل يكون كإبداع مصنف جديد، فالمصنف الذي يتم أدائه يمثل عملاً إبداعياً جديداً يختلف عن المصنف ذاته، وإن هذا المصنف الجديد يحمل طابع شخصية فنان الأداء، إضافة إلى أن الأداء يتميز بالأصالة مثلما يتميز به عمل المؤلف. وفنان الأداء عندما يقوم بأداء مصنف فإنه يستخدم هذا المصنف على

النحو ذاته الذي يختار به الكاتب موضوعاً، أو يستخدم الرسام نموذجاً ملموساً خاصاً بعينه^١.

ب- فنان الأداء مساعد لمؤلف المصنف.

تقوم هذه النظرية على الرأي القائل إن المصنفات التي يبدعها المؤلفون نوعين، نوع يستطيع الجمهور الوصول إليها مباشرة من دون وسيط بينهم وبين المؤلف، كالمصنفات الأدبية (الروايات - قصائد الشعر - المقالات...)، والمصنفات الفنية (اللوحات - المنحوتات - أعمال النقش والحفر...). أما النوع الثاني فإنه حتى يتم إيصالها إلى الجمهور، لا بد لها من المرور عبر فنان الأداء ليقوم بتبليغها لهم بالشكل الذي يحقق الهدف من إبداعها كالمصنفات السينمائية والموسيقية والغنائية...، فهذه المصنفات لا قيمة لها إذا ما بقيت مسطرة على الورق من دون أن تصدح بها حنجرة الفنان، أو تعزفها أنامل الموسيقي، أو تترجمها حركات الممثل وكلامه، نتيجة ذلك تنشأ علاقة تبادلية بين المؤلف وفنان الأداء تجعل منهما شخصين متعاونين في إبداع مصنف جديد^٢.

ج- فنان الأداء مقتبس للمصنف الأصلي.

نادى بهذه النظرية الفقيه الألماني (جوزيف كوهلر) عام ١٩٠٩م، حيث رأى أن فنان الأداء عندما يقوم بتنفيذ مصنف ما، فإن عمله هذا يشكل مصنف مشتقاً من المصنف الأصلي، ومن التشريعات التي تأثرت بهذه النظرية التشريع الألماني الخاص بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لعام ١٩١٠م، وأيضاً قانون حقوق المؤلف السويسري لعام ١٩٣٦م، كما كان لهذه النظرية تأثير في المؤتمر

١ - دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٧٧ و ٣٧٨.

٢ - عمر زاهي، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٧٧ و ٧٨.

الدبلوماسي الذي عقد في روما علم ١٩٢٨م لمراجعة اتفاقية برن، ولكن اقترح منح تنفيذ المصنف الحماية التي يتمتع بها المصنف الأصلي رُفض في نهاية المؤتمر، كما رفض إدراج حقوق فنان الأداء في اتفاقية برن في مؤتمر التعديل التالي الذي عقد في بروكسل عام ١٩٤٨م. ولكن رغم رفض الأخذ بهذه النظرية في النهاية، ما زالت تتمتع بتأييد بعض فقهاء القانون^١.

٢- نقد النظريات المرتكزة على حق المؤلف.

يرى بعض الفقهاء أنه يمكن دحض النظريات التي سقناها آنفاً والمرتكزة على حق المؤلف ببساطة ووضوح، حيث قالوا إن إعادة إبداع المصنف عن طريق أدائه هو شيء يضاف إلى المصنف الأصلي، أو اقتباس له، وأنه ليس من الضروري دائماً حتى يستطيع المؤلف إيصال مصنفه إلى الجمهور أن يتم ذلك عن طريق أدائه، ويستطيع المؤلف على أي حال أن يشترط عن طريق التعاقد عدم الإخلال بحقه في استغلال مصنفه بصورته الأصلية. كما يرى أن منح فنان الأداء الحق باقتسام الحقوق مع المؤلف، ينطوي على انتقاص كبير من الحقوق الاستثنائية للمؤلف، ولا يخفي هذا الانتقاص بمجرد النص في التشريعات بأن حق المؤلف وحق فنان الأداء منفصلان ولا تعارض بينهما^٢.

ثانياً: النظرية التي تعدُّ حق فنان الأداء من حقوق الشخصية.

١- مضمون النظرية.

نادى بهذه النظرية الفقه الإيطالي وعلى رأسهم الفقيه (بروينو مارويتز)، وترى هذه النظرية أن أداء فنان الأداء يحتوي على مجموعة من العناصر الملازمة لشخصه، مثل اسمه وصورته وشكله، ويكتسب حقاً عليها يعرف كحق في شخصيته. وهو ما يطلق عليه الحق في الأبوة الذي يشكل السبب الأساسي

١ - عكاشة محي الدين، محاضرات في الملكية الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ٥٢.

٢ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٧٩.

لعدم الاستفادة من هذه العناصر من دون ترخيص من صاحبها، فالحق الشخصي هو الحق الذي يحمي عمل فنان الأداء من الاعتداء عليه، فهو يتمتع بهذا الحق كشخص وليس كفنان فقط^١.

٢ - نقد نظرية حقوق الشخصية.

تركّز النقد الموجه إلى هذه النظرية على الانتقاد العام لفكرة حقوق الشخصية، فهذه الحقوق إن كانت تعنى بتنظيم الحقوق الملازمة للشخص، إلا أنها تعد قاصرة عن تنظيم ومعالجة الحقوق الأخرى التي يتمتع بها الإنسان، وهنا في حالة فنان الأداء فهو يملك حقوق لصيقة بشخصه تستطيع هذه النظرية أن تغطي هذه الحقوق وتعالجها، ولكنها تبقى قاصرة عن تغطية ومعالجة الحقوق المالية التي يتمتع بها فنان الأداء، ومن ثمّ لا يمكن تأسيس الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء على نظرية حقوق الشخصية، لقصورها عن تغطية جميع أنواع الحقوق التي يتمتع بها فنان الأداء^٢.

ثالثاً: النظرية المؤسسة على قانون العمل.

١ - مضمون النظرية.

نادت بهذه النظرية ودافعت عنها منظّمة العمل الدولية، كما لاقت استحسان بعض فقهاء حقوق المؤلف، كالفقيه الإيطالي (بيولا كازيللي).

١ - محمد الأمين بن الزين، محاضرات في الملكية الفكرية، الجزء الأول، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٦٩ و ٧٠، وأنظر أيضاً: عمر زاهي، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٧٨.

٢ - عكاشة محي الدين، محاضرات في الملكية الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ٥٣. وللتوسع في نظرية حقوق الشخصية وانتقاداتها في مجال الملكية الأدبية والفنية، أنظر: عبد الحفيظ بلفاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، المرجع السابق، ص ٢٥٠ وما بعدها.

ومؤدى هذه النظرية أنه يجب الأخذ بالحسبان أن الأداء يمثل في المقام الأول منتج نشاط الفنان، ومن ثمّ فهو يملك الحق بالمطالبة بالقيمة الاقتصادية الكاملة لنشاطه^١.

وفي البداية لم يكن شكل الإطار القانوني لعمل فنان الأداء يثير مشكلة، فقد كان يؤدي عمله أمام الجمهور مباشرة ويتلقى الأجرة المناسبة على ذلك، ولكن أمر تحديد الإطار القانوني لعمل فنان الأداء بدء يثير مشكلات قانونية مع بدء ظهور التقنيات التكنولوجية الحديثة الخاصة بالتنشيط الصوتي والاستساخ والإذاعة...، التي وضعت حداً فاصلاً للعلاقة المباشرة بين الفنان ونشاطه، فقد أصبح من الممكن أن يتم تسجيل الأداء مباشرة أو عن طريق إذاعته، أو إعادة بثه من جديد، وهذه الاستخدامات الجديدة لم تعد ترتبط بالفنان ولا حتى بمقاول الحفلات، بل أصبح بإمكان أي شخص أن ينجزها، مما أدى إلى الخروج من العلاقة التعاقدية الأصلية^٢.

ومن ثم قام الفقيه (بيولا كازيللي) بتحليل كل النظريات التي قيلت بالطبيعة القانونية لحق فنان الأداء، وخلص إلى نظرية مؤداها أن حق فنان الأداء ينبع من عقد المقاول المبرم بينه وبين المؤلف، وبموجب هذا العقد يوافق المؤلف على منح مصنفه الشكل السمعي، أو السمعي البصري الذي يوصل المصنف إلى الجمهور، ولكن من دون نقل حق المؤلف إلى فنان الأداء، وبالتالي فإن حقوق فنان الأداء ليست إلا حقوقاً مالية تقوم على أساس القيمة الزائدة مقابل الخدمة التي أداها في إيصال المصنف إلى الجمهور بالاستناد إلى تشريعات العمل، التي تقول إن العامل له الحق في الحصول على عائد مالي

١ - محمد الأمين بن الزين، محاضرات في الملكية الفكرية، الجزء الأول، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٧٠.

٢ - عمر زاهي، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٧٩.

يتناسب مع مكاسب صاحب العمل التي حصل عليها بسبب الخدمات التي قام بها العامل^١.

٢ - نقد النظرية المؤسسة على قانون العمل.

تعرضت هذه النظرية للعديد من الانتقادات على أساس أن العامل لا يسعى ولا يهيمه أن يكون معروفاً، فهو لا يبحث عن الشهرة لدى الجمهور الذي يستهلك المنتجات التي يسهم بإنتاجها، كما أن هذه المنتجات يمكن إدخال التعديلات عليها من دون أن تقل القيمة الاقتصادية لعملهم بسبب ذلك، في حين أن فنان الأداء يبحث عن الشهرة لدى الجمهور، فهو يهيمه كثيراً أن يكون اسمه مثبتاً على نتاج عمله، وألا يتعرض عمله إلى التحريف أو التعديل أو التشويه الذي يمكن أن يسيء إلى سمعته لدى الجمهور، وهذا هو الحق المعنوي لفنان الأداء، هذا كله إضافة إلى أن العلاقة القانونية الموجودة بين العامل وصاحب العمل غير موجودة بين الفنان ومالك المكان الذي تتم فيه التسجيلات أو مؤسسة الإذاعة التي تستخدمها^٢.

رابعاً: النظريات المستقلة.

برى أنصار هذه النظريات أن حق فنان الأداء هو حق مختلف، فيرى الفقيه الإيطالي (فاليريو دي سانتكس) أن القانون الذي يجب تطبيقه على عمل الفنان المؤدي هو قانون خاص، وذلك بسبب وجود اختلاف تام بين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة سواء من حيث عنصر الابتكار أو موضوع الحماية أو مضمونها، ومن ثم لا بد من أجل تحديد الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء من

١ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٨٣ و ٣٨٤.

٢ - عكاشة محي الدين، محاضرات في الملكية الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ٥٤.

الللجوء إلى المعايير التي تنظم حقوق الشخصية وقانون العمل ومبدأ الإثراء بلا سبب^١.

ويمثل الإثراء بلا سبب في حالة نشاط فنان الأداء في الحصول على أرباح ناتجة عن عمله، وذلك بسبب تسجيله أو بثه أو إعادة بثه، في حين تفتقر الذمة المالية لفنان الأداء متمثلة في الخسارة الناجمة عن تضائل فرص القيام بالأداء شخصياً^٢.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أنه في وقتنا الراهن ظهر تيار فقهي قوي يرى أن حقوق فنان الأداء هي حقوق مستقلة تتعلق بنشاط مهني يتطلب نظاماً قانونياً خاصاً، ومن رواد هذا التيار الفقيه الفرنسي (هنري دييوا)، فأنصار هذا التيار ينظرون إلى محل الحماية بأنه يتمثل في العمل الشخصي للمؤلف، لهذا يجب النظر إلى هذه الفروق بطريقة تختلف عن النشاطات التي تقام نظراً لغياب قانون مهني خاص^٣.

وأنا أرى في نهاية استعراضنا للنظريات التي قيلت في شأن الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء، أن هذا الكم الكبير نسبياً من النظريات قصر عن تحديد الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء بشكل دقيق، فقد وقعت هذه النظريات في الإشكالية ذاتها التي تقع فيها كل النظريات التي تساق في تحديد الطبيعة القانونية لأي حق يحوي عناصر متعددة ومتعارضة، تنتمي إلى فئات مختلفة من الحقوق، وهذه الإشكالية تتمثل في تسليط كل نظرية الضوء على جزء معين من الحقوق أو الصفات التي يتمتع بها الحق، وتغليب هذا الجزء على باقي الأجزاء،

١ - محمد الأمين بن الزين، محاضرات في الملكية الفكرية، الجزء الأول، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٧٠.

٢ - دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٨٥.

٣ - أنظر في ذلك:

ومن ثمّ ظهر عجز هذه النظريات منفردة عن الإحاطة المقنعة بشكل مرضي بالطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء، ويتجلى ذلك بالانتقادات التي تستحق الأخذ بالحسبان الموجهة لكل نظرية مما سبق.

كما أرى أيضاً أن حقوق فنان الأداء التي تشكل جزءاً من الحقوق المجاورة لحق المؤلف، الذي يشكل بدوره جزءاً من حقوق الملكية الأدبية والفنية المتمثلة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، تخضع كحق المؤلف بحسبانها مؤسسة قانونية للتطور المستمر بسبب تطور النظم السياسية والاجتماعية في البلدان، إضافة إلى التطور التقني والتكنولوجي المؤثر بشكل كبير في هذه الحقوق كما رأينا سابقاً، وهذا ما جعل أغلب التشريعات المعنية بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، كما نلاحظ على مر الزمن، لا تتطرق لوضع تعريف محدد للطبيعة القانونية للحقوق التي تنظمها سواء للمؤلف أم أصحاب الحقوق المجاورة.

ومن الأمثلة على ذلك المذكرة الإيضاحية للقانون المصري رقم ٣٥٤ لعام ١٩٥٤، فقد تركت وضع تعريف لطبيعة حقوق المؤلف لاجتهادات القضاء ورجال الفقه، بحسبان أن النظريات التي سيقّت في هذا المجال تخضع للتطور الدائم المتصل بتطور الجماعة الإنسانية ذاتها^١، وهذا ينطبق برأيي على الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء.

١ - نصت المذكرة الإيضاحية للقانون المصري رقم ٣٥٤ لعام ١٩٥٤ بشأن تحديد الطبيعة القانونية لحق المؤلف على ما يأتي:

"...ولقد أثارت تلك الطبيعة الخاصة لحق المؤلف على مصنفه كثيراً من الجدل القانوني ونحا رجال الفقه إلى إدخاله في نطاق (حق الملكية)، إلا أنه لوحظ بأن حق المؤلف على مصنفه يختلف من بعض الوجوه عن حق الملكية العادية لأنه حق (موقوت محدود بأجل) يسقط بانقضائه في المالك العام بينما الملكية (دائمة) (يتوارثها الخلف عن السلف)."

ومن ثمّ استناداً إلى ما سقناه من إسقاطٍ للاعتبار الذي حدا بالتشريعات إلى عدم النص على تعريف الطبيعة القانونية لحقوق المؤلف، المتمثل بأن مؤسسة حق المؤلف تخضع لتطور دائم متصل بتطور الجماعة الإنسانية، فأنا

=ثم إن حق المؤلف يتناول (ناحية أدبية) بحتة تخول للمؤلف وحده حق تقرير نشر مصنفه على الجمهور ونسبته إلى نفسه وسحبه من التداول وإلزام الغير باحترام مصنفه، فلا يجوز للغير أن يجري فيه بالإضافة أو الحذف أو التحوير وذلك كله برغم النزول عن المصنف وهذا ما يعبر عنه (بالحق الأدبي) Droit Moral، كما أن حق المؤلف يتناول أيضاً (ناحية مادية) إذا ما قرر المؤلف نشر مصنفه بجعل هذا الحق يدخل في ذمته المالية، وهو ما يعبر عنه (بالحق المادي) Droit Pecuniaire، لذلك قال البعض بأن للمؤلف حقين منفصلين مستقلين كل منهما عن الآخر وتلك هي (نظرية الازدواج) Systeme Dualiste، وقد لاقت هذه النظرية نجاحاً لأنها تبدو وسيلة لتفسير المظاهر المشتبكة لحق المؤلف، وقال البعض الآخر أن حق المؤلف لا يمكن أن ينقسم كما أنه لا يدخل في ذمته المالية، لأن مصدر الإيراد في استغلال المصنف ذاته وهو مظهر شخصية المؤلف لا ينفصل عنها وليس هذا الإيراد إلا كمثل أرباح السهم تدخل في ذمة المؤلف المالي إلا أن حقه على الأرباح هو حقه على المصنف ذاته وتلك هي (نظرية الوحدة) Systeme Unitaire.

ولما كانت نظرية الوحدة تربط حق المؤلف بشخصيته وتتزع عن هذا الحق صفة الاحتكار المادي وتغلب ناحيته الأدبية، فإن الأخذ بهذه النظرية يفيد جمهرة المؤلفين ويضحي بمصلحة المتعاملين معهم وأحياناً بمصلحة الجماعة، إذ يصبح من المتعذر إخضاع مثل هذا الحق وقد امتزج بشخصية صاحبه لاستيلاء الدولة مثلاً.

وقد رأي في المشروع المطروح لهذه الاعتبارات عدم التقيد بنظرية معينة وعدم إيراد نص لتعريف طبيعة حق المؤلف القانونية على أن يترك ذلك لاجتهاد القضاء ورجال الفقه وخاصة وأن مثل هذه النظريات تخضع لتطور دائم متصل بتطور الجماعة الإنسانية ذاتها، فحيث تعلو النظرية الفردية أو تقتصر أو تتخذ الإنسانية مبادئ مغايرة في تأسيس نظمها الاجتماعية وتنظيم علاقة الفرد بالمجتمع وتقدير أثر كل منهما على الآخر يميل المشروع أو يصدف عن مشابهة نظرية دون أخرى". للاطلاع على كامل المذكرة الإيضاحية ونص القانون المصري رقم ٣٥٤ لعام ١٩٥٤ أنظر: مذكرة إيضاحية للقانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ١٥/٦/٢٠١٣، عبر العنوان: (www.plc.gov.ps/...).

أرى أن عجز النظريات التي قيلت في شأن تحديد الطبيعة القانونية لحقوق فنان الأداء منفردة عن الإحاطة بهذه الطبيعة، نستطيع أن نتلافاه بأن نأخذ بهذه النظريات مجتمعة، فمن خلال مساهمة كل واحدة منها في تسليط الضوء على جزء معين من الحقوق والصفات التي تتمتع بها حقوق فنان الأداء، نستطيع أن نسلط الضوء على الأوجه المختلفة التي تظهر فيها حقيقة هذه الحقوق، إضافة إلى أننا نترك الباب مفتوحاً لانضمام نظريات جديدة قد يفرزها التطور المتصل بتطور الجماعة الإنسانية.

وبذلك نكون قد انتهينا من البحث في مفهوم الحقوق المجاورة الضروري لفهما، وبيان موقعها بين الحقوق والتعريف بها، ولكن دراسة ماهية الحقوق المجاورة لحق المؤلف لا تكتمل إلا بالبحث في مضمون هذه الحقوق، وبيان المكنات التي تخولها لأصحابها، وهذا ما سنراه في المبحث التالي.

المبحث الثاني

مضمون الحقوق المجاورة

ترجع أهمية أصحاب الحقوق المجاورة إلى أن العديد من المصنفات التي ينتجها المؤلفون على اختلاف اختصاصاتهم، لا تجد طريقها إلى الجمهور بالشكل المراد من المصنف تحقيقه، إلا إذا تدخل أصحاب الحقوق المجاورة في ذلك، وهذا ما يجعلنا نقول بضرورة تمتع أصحاب هذه الحقوق بالحماية، ولكن قبل الحماية لا بد لنا من معرفة مضمون هذه الحقوق، أي الحقوق التي تكفلها القوانين النازمة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وكفالة هذه الحقوق تعني أنه إلى جانب حقوق المؤلف تنشأ حقوق مجاورة يتم الاعتراف بها والعمل على حمايتها، بشكل لا يؤثر في حقوق المؤلف أو ينتقص من حمايتها^١.

وهذا ما نصت عليه اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة^٢.

ومن هذا المنطلق يكون لأصحاب الحقوق المجاورة العديد من الحقوق التي تجب حمايتها، ولكن لو رجعنا إلى تعريف فنان الأداء الذي قمنا بمناقشته سابقاً^٣، نجد أنه في أثناء تأديته لمصنفات المؤلفين لا يقوم بعمل مادي بحت، وإنما يصبغ أدائه بطابع شخصي خاص به، بحيث يتميز أداء هذا الفنان المؤدي من أداء فنان مؤدي آخر للمصنف ذاته، وهذا ما يجعلنا نقول إن هناك جانباً

١ - محمد السعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف (دراسة في القانون المقارن)، المرجع السابق، ص ٦٦٢.

٢ - تنص المادة الأولى من اتفاقية روما لعام ١٩٦١ على ما يأتي: "لا تمس الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية حماية المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية ولا تؤثر فيها بأية حال من الأحوال. ونتيجة لذلك لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يضر تلك الحماية".

٣ - راجع تعريف فنان الأداء في الصفحة ٤٨ وما بعدها من هذا البحث.

معنوياً شخصياً لدى الفنان المؤدي تجب حمايته إضافة إلى الجانب المادي، في حين أننا نلاحظ أن عمل منتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة مصبوغ بطابع تقني بحت، ولا يوجد صبغة شخصية في عملهم فاعتمادهم يكون على التقنيات الخاصة في مجال عملهم.

واستناداً إلى ما تقدم سأقسم المبحث إلى مطلبين، أناقش في **المطلب الأول:** الحقوق ذات الطابع الشخصي، وفي **المطلب الثاني:** الحقوق ذات الطابع التقني.

المطلب الأول

الحقوق ذات الطابع الشخصي

إن حماية الشخص في ذاته وشرفه هي من متعلقات حقوق الشخصية، ولكن الحقوق الشخصية المحمية في مجال الملكية الأدبية والفنية مرتبطة بكون الشخص مؤلفاً يسهم في حضارة وتقدم الشعوب والإنسانية، ولما كان القانون يحمي إنتاج المؤلف الفكري، فعليه أن يميز أن بعض حقوق المؤلف هي من متعلقات شخصيته، ومن ثمّ فهي تتبع الحقوق المعنوية للشخص، وينظر إليها على أنها حقوق ملازمة لشخص المؤلف، هذا إضافة إلى الحقوق الأخرى التي تتعلق بالاستغلال المالي من بيع وهبة وإجارة وتنازل، تسمى بالحقوق المالية الاستثنائية، ومن كلا النوعين من الحقوق يتألف حق المؤلف^١.

وكنا قد بينا سابقاً أن فنان الأداء هو الوحيد من بين أصحاب الحقوق المجاورة من يشبه المؤلف من حيث تمتعه بحقوق أدبية ملازمة لشخصيته، وحقوق مالية استثنائية، لذلك سوف نقوم بدراسة كلا النوعين من الحقوق في فقرتين متتاليتين، نناقش في الفقرة (١): الحقوق الأدبية لفنان الأداء، وفي الفقرة (٢): الحقوق المالية لفنان الأداء.

١ - أسامة أحمد شوقي المليجي، الحماية الإجرائية في مجال حق المؤلف، النسر الذهبي للطباعة، مصر، دون طبعة، عام ١٩٩٦م، ص٣، وأنظر أيضاً: محمد علي فارس الزغبى، الحماية القانونية لقواعد البيانات، منشأة المعارف، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ص٢٤٧ وما بعدها.

الفقرة (١): الحقوق الأدبية لفناني الأداء.

تعدّ الحقوق الأدبية لفنان الأداء من الحقوق للصيقة بالشخصية^١، وقد منحت التشريعات الوطنية فناني الأداء حقوقاً أدبية تنتم بخصوصية مميزة، فهي لا تقبل التصرف فيها أو الحجز عليها من جهة، وتنتم بالديمومة وعدم تقادمها من جهة أخرى^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، هي أول اتفاقية منحت فناني الأداء حقوق أدبية، على خلاف اتفاقية روما لعام ١٩٦١م التي لم تمنحهم مثل هذه الحقوق، وذلك بسبب اعتراض الدول ذات النهج القانوني الانجلوسكسوني^٣.

وعلى أي حال من خلال ملاحظتنا للقوانين الوطنية التي نظمت الحقوق الأدبية لفنان الأداء، واتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م، فأنا نجد أن فنان

١ - تعرف الحقوق للصيقة بالشخصية بأنها: "حقوق غير مالية تثبت للشخص بمجرد وجوده باعتباره إنساناً، لذا تسمى بالحقوق الملازمة للشخصية، وكذا الحقوق الأساسية، أو الحقوق العامة وحقوق الشخصية وأيضاً الحقوق الطبيعية، تثبت للمواطن كما تثبت للأجنبي دون تمييز فهي تلازمه إلى حين وفاته، وهي مرتبطة بعناصر الشخصية ارتباطاً وثيقاً قد قرره للحفاظ على الكيان المادي والمعنوي للشخصية". جميل الشراقوي، مبادئ القانون، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ، ص ١٨٩.

٢ - أنظر خصائص الحقوق الأدبية لفنان الأداء، ص ١٠٥ وما بعدها من هذا البحث.

٣ - عثمان إبراهيم بني طه، ونائل علي المساعدة، الحماية القانونية لحقوق فناني الأداء (دراسة مقارنة)، بحث علمي منشور في مجلة علوم الشريعة والقانون، الجامعة الأردنية، المجلد ٣٦، العدد ١، عام ٢٠٠٩م، بحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٩/٢٠، عبر العنوان:

(<http://journals.ju.edu.jo/DirasatLaw/article/viewFile/184/182>).

الأداء يتمتع بالحق في نسبة الأداء إلى نفسه، والحق في كفالة الاحترام للأداء. ولكننا إذا ما تعمقنا أكثر في هذا المجال فإننا نلاحظ أن هناك حقوقاً أخرى أكثر تفصيلاً، وبناء على ذلك فإننا سوف نقوم بدراسة أولاً: حق فنان الأداء في إتاحة أدائه أو تقرير نشره، ثانياً: حق فنان الأداء في سحب أدائه والندم، ثالثاً: حق فنان الأداء في احترام اسمه وصفته، رابعاً: حق فنان الأداء في احترام أدائه.

أولاً: حق فنان الأداء في إتاحة أدائه أو تقرير نشره.

ينشأ من تمتع فنان الأداء بالحق الأدبي تمتعه بحق إتاحة أدائه للجمهور، أو تقرير نشر هذا الأداء، وقد ثار جدل كبير بين الفقه والقضاء والتشريعات حول مدى تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر^١.

ولعل القضاء الفرنسي كان رائداً وسباقاً بشأن حقوق فنان الأداء، فقد اعترف القضاء في مرحلة مبكرة بحق فنان الأداء في حظر استخدام أدائه من دون إذنه، ونستطيع أن نستخلص من مجمل ما أصدرته المحاكم الفرنسية أنها اعترفت لفنان الأداء بحق تقرير النشر. على سبيل المثال إذا ما سمح فنان الأداء ببث فيلم سينمائي لمدة معينة، فإن هذا لا يعني إمكانية تجاوز المدة المحددة في الإذن، وبث الفيلم لمدة أطول من المتفق عليه. كما أكدت المحاكم الفرنسية في دعاوى أخرى على أن الإذن الصادر من فنان الأداء ببث أدائه لا يعني إذناً بنسخه أو أتاحتته للجمهور. وأيضاً إن منح الإذن بإذاعة برنامج معين على إحدى المحطات لا يجيز إعادة بثه على محطة أخرى من دون إذن كتابي

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، دار الكتب القانونية، مصر، المحلة الكبرى، دون طبعة، عام ٢٠٠٧م، ص ١٤٦.

من فنان الأداء قبل البث الثاني، إضافة إلى مقابل مالي إضافي كعائد عن هذا البث الثاني^١.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الفقه يرى أن الإذن بنقل المصنف للجمهور يجب أن يصدر من فنان الأداء نفسه أسوة بالإذن الصادر من المؤلف^٢، ولعل أهم الأحكام الصادرة عن المحاكم الفرنسية، هو الحكم الصادر في دعوى (Maria Calls^٣)، التي من خلال وقائعها نجد أن هناك اعتداء على حق تقرير النشر، وحق التثبيت على دعائم مادية، وكذلك عدم احترام الحق في الإذن.

ولكن إذا كان القضاء قد استقر على حق فنان الأداء في تقرير نشر أدائه، فإن الفقه قد انقسم في هذا الشأن إلى اتجاهين. يرى أنصار الاتجاه الأول أنه لا يمكن الاعتراف لفنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر، وذلك لأنه إذا ما تم الاعتراف له بهذا الحق، فإن ذلك سوف يشكل وضعاً خطيراً، فهذا الحق هو مدخل الأداء الذي يعد بدوره المدخل للمصنف، وهذا يهدد الحق الأدبي والمالي للمؤلف، ومن ثمّ إن إقرار حق النشر، أو إتاحة الأداء للجمهور بالنسبة إلى الفنان المؤدي سوف يؤدي إلى التنازع بين مصالح وحقوق المؤلف مع مصالح وحقوق فنان الأداء، وهذا يقتضي ترجيح حقوق المؤلف، الأمر الذي

١- للتوسع في أحكام المحاكم الفرنسية المذكورة أعلاه بشأن حق فنان الأداء بإتاحة أدائه أو تقرير نشره أنظر: المرجع السابق، ص ١٤٧ إلى ١٤٩.

2 -B. Edelman, Droit d'auteur, droits voisins, op. cit, p 218.

٣- وتتلخص وقائع هذه القضية، في أن هذه المغنية قد سجلت على سبيل التجربة والاختبار لصوتها عدة تسجيلات في مسرح الشانزليزيه، إلا أن سكرتير عام المسرح قد قام بنشر بعض هذه التسجيلات لحسابه الخاص من دون الرجوع إلى الفنانة، ومن دون الحصول على إذن منها، رغم عدم رضاها عن هذه التسجيلات. وقد ترتب على قيام سكرتير المسرح بنشر هذه التسجيلات امتناع تلك الفنانة عن صعود المسرح حتى وفاتها في ١٦/١٢/١٩٧٧. راجع في ذلك: مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٥٠.

يجعلنا نقول بعدم تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر^١، وهذا يظهر جلياً على سبيل المثال في مجال المصنفات الموسيقية، فأنصار هذا الاتجاه يرون أن فنان الأداء في مجال المصنفات الموسيقية لا يتمتع بحق تقرير نشر أدائه لهذه المصنفات، لأن ذلك قد يضر إضراراً كبيراً وواضحاً بمؤلف المصنف الموسيقي، الذي يجد نفسه مرهوناً بإرادة فنان الأداء، الذي قد يقرر نشر هذا المصنف في وقت لا يرغب به المؤلف، كونه قد يضر به إضراراً كبيراً، أو يمتنع عن نشر المصنف الموسيقي أيضاً بشكل يضر المؤلف، وبذلك تكون إرادة مؤلف المصنف الموسيقي قد تقيدت بشكل كبير^٢، وبذلك تكون قد انقلبت المعادلة في هذا المجال، فيصبح حق المؤلف مرتبطاً بالحقوق المجاورة، وليس العكس كما هو ثابت ومستقر، وذلك نظراً لطبيعة المصنفات الموسيقية الخاصة التي لا تظهر للجمهور إلا عن طريق فنان الأداء الذي يقوم بأدائها أمامهم أو على مسامعهم.

كما يرى أنصار هذا الاتجاه، أن توقيع فنان الأداء على عقد الاستغلال المالي لأدائه أو تمثيله، هو عبارة عن تفويض للمنتج بتقرير نشر المصنف، وهذا ما يسمى بقرينة التنازل، الذي يظهر جلياً خاصة في المصنفات السمعية البصرية^٣. ومن ثم لا يملك فنان الأداء في هذا المجال حق تقرير النشر لأدائه في الوقت الذي يرغب به.

1 - H. Desboism Le droit d'auteur en France, op. cit, n381,p 470.

2- P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse,Paris, 1994, n 427, p 378.

٣ - محمد السعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة في القانون المقارن، المرجع السابق، ص٦٦٣. وأنظر أيضاً:

P. Y. Gautier, Propriété littéraire et artistique, presses universitaires de France, 5^{ème} éd, 2004, n 95, p174.

أما أنصار الاتجاه الثاني فيرون خلافاً لأصحاب الاتجاه الأول أن حق تقرير النشر هو حق ممنوح لفنان الأداء، ويمكن استنتاج ذلك من الاعتراف لفنان الأداء بحق استغلال أدائه، أو تثبيت هذا الأداء على دعامات مادية^١. وأيضاً فإنه إذا ما قام فنان الأداء بالتعاقد على أن يكون أدائه، أو تمثيله داخلاً ضمن مصنف سمعي بصري، فإن الحق في تقرير نشر المصنف يتم في هذه الحالة عن طريق التعاقد معه، سواء أكان المخرج أم المنتج، لأنه في هذه الحالة يكون فنان الأداء قد تنازل عن هذا الحق لصالح التعاقد معه^٢. كما أنه مع ذلك يستطيع فنان الأداء رغم تعاقد ممارسته حق النشر، ولكن ذلك يتم ليس عن طريق حق النشر مباشرة، وإنما عن طريق استخدام الحق باحترام الاسم، ففنان الأداء يستطيع على سبيل المثال الاعتراض على بعض المشاهد والفقرات التي قام بتصويرها مثلاً قبل أن يصبح مشهوراً، والتي يرى أنها أصبحت تضر بسمعته وشهرته، كما لو كانت تتسم بطابع إباحي أو جنسي، وإن عدم استجابة المنتج لمثل هذا الاعتراض يمثل تعدياً على حقوق فنان الأداء الأدبية، وتعسفاً غير مبرر^٣.

ويقول بعض مؤيدي هذا الاتجاه إنه إذا كان حق النشر عبارة عن تصرف يتم بموجبه إعلان رغبة فنان الأداء بإتاحة أدائه للجمهور بكافة الوسائل الممكنة، فإن توصيل هذا الأداء هو المظهر المادي لاستخدام حق الإتاحة، أو تقرير النشر، ووضعه موضع التنفيذ، وليس هناك شك بأن القرار المعنوي الداخلي الذي يتخذه فنان الأداء بشأن الكشف عن الأداء أو التمثيل، يسبق

1 - Ch. Debbach et autres, Droit des medias, Dalloz, 1999, n 1953, p 589.

٢ - مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ١٥٥.

٣ - محمد السعيد رشدي، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة في القانون المقارن، المرجع السابق، ص ٦٦٣.

العمل المادي الضروري لإتاحته للجمهور أو نشره^١، وبذلك فإن حق تقرير النشر بالنسبة إلى فنان الأداء مرتبط بحق الاستغلال المالي، كما هو الحال بالنسبة إلى المؤلف، فإن وجود الحق المالي للمؤلف يبقى مشروطاً ومرتبباً ارتباطاً وثيقاً بممارسة الحق الأدبي في تقرير النشر لمصنفه، وكذا الحال بالنسبة إلى فنان الأداء^٢. وفي النهاية ينتهي أنصار هذا الاتجاه إلى القول إن فنان الأداء يتمتع بسلطات ومكنات تعادل تلك التي يتمتع بها المؤلف، بغض النظر عن اختلاف المسميات، وتباين التنظيم التشريعي لحقوق كل منهما^٣.

ويبدو أن هذا الخلاف بين الفقهاء حول الاعتراف أو عدم الاعتراف لفنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر، قد انعكس على التشريعات الدولية والوطنية، ومن أهم التشريعات الدولية في هذا المجال، اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، وقد ذكرنا سابقاً الاعتراضات على الاعتراف بالحق الأدبي لفنان الأداء في أثناء إقرار هذه الاتفاقية^٤.

1 - P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, op. cit, n 485, P 421.

٢ - للتوسع في مجال ارتباط الحق المالي للمؤلف بحق تقرير النشر أنظر:

A. Lucas, Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998, et H. J. Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, 2^{ème} éd, Litec, 2001, n 320 ets, p,306 ets.

3-R. Plaisant, Les droits d'auteurs et des artistes-exécutants, Delmas, 1970, n 54. et Daniel Bécourt, Comprendre et gérer les droits d'auteur, Sa Lamy, 1998, n 63.

٤ - أنظر الصفحة ١٣٢ من هذا البحث. وأنا أرى أن السبب في عدم النص على الحقوق الأدبية لفنان الأداء في اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، إضافة إلى اعتراض الدول ذات التقاليد الانجلوسكسونية التي لا تعترف بالحق الأدبي برمته أصلاً، هو أنه كانت التشريعات الدولية والوطنية في ذلك الوقت تعنى بالمقام الأول بحماية حقوق المؤلف صاحب الحق الأصيل، ومن ثم إن الاعتراف لفنان الأداء بالحقوق الأدبية سوف يؤدي إلى منحه سلطات مباشرة على إنتاج المؤلفين الأدبي والفني، وخاصة المصنفات التي بحاجة إلى معاونة الفنانين المؤدين لإيصالها=

وحتى مع تطور الزمن ووسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي، وتطور نظرة الفقه إلى الحقوق الأدبية بشكل عام، وحقوق فنان الأداء الأدبية بشكل خاص، من خلال اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦م بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، التي اعترفت لفنان الأداء بحقوق أدبية، إلا أنها لم تصل لدرجة الاعتراف له بحق الإتاحة أو تقرير النشر لأدائه، وإنما اعترفت له فقط بالحق في نسبة الأداء إليه، وحقه في الاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو تعديل لأدائه فقط، وأيضاً مع استمرار التطور في مجال الأداء السمعي البصري الذي أدى إلى إقرار معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي عام ٢٠١٢م، إلى أنها أيضاً لم تصل لدرجة الاعتراف لفنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر^١.

=للجمهور، مثل المصنفات الموسيقية والمسرحية والسينمائية والغنائية...، الأمر الذي قد يجعل فنان الأداء إذا ما تم الاعتراف له بالحق الأدبي يطغى بشكل تام على حقوق المؤلف الأدبية، والمادية أيضاً، ويجعله المتحكم بإيصال المصنف للجمهور وآلية هذا الإيصال ووقته...، وهذا لا يمكن القبول به، كونه يقلب المعادلة القائلة إن الحقوق المجاورة هي حقوق مرتبطة بحق المؤلف وليس العكس، وما يؤكد وجهة النظر هذه برأيي، هو نص المادة الأولى من اتفاقية روما لعام ١٩٦١ والتي تنص على أنه: "لا تمس الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية حماية المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية ولا يؤثر فيها بأي حال من الأحوال. ونتيجة لذلك، لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه الاتفاقية بما يضر تلك الحماية". فنص هذه المادة يبين بشكل واضح الاهتمام البالغ بالأثر تؤثر حماية حقوق أصحاب الحقوق المجاورة في حقوق المؤلف، الأمر الذي استدعى في ذلك الوقت استبعاد حقوق فنان الأداء الأدبية من نطاق الحماية.

١ - أنظر المادة (٥) من اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، وأيضاً المادة (٥) من اتفاقية بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م، وأنا أرى أن هذا الانتقاص سببه أيضاً، الانتقاص الذي سوف يحصل لحقوق المؤلف صاحب الحق الأصل بالحماية إذا ما تم الاعتراف لفنان الأداء بهذا الحق، وهذا ما نجده في نص الفقرة الثانية من المادة الأولى من اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦ إذ جاء فيها: "تُبقي الحماية الممنوحة بناء على هذه المعاهدة حماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأي شكل من الأشكال. وعليه، لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه المعاهدة بما يخل بتلك الحماية"، وأيضاً نص الفقرة الثانية من المادة =

وعلى أي حال فإننا نلاحظ أن أغلب التشريعات الوطنية قد تقيدت باتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦م، فلم تنص سوى على الحقين الأدبيين اللذين نصت عليهما هذه الاتفاقية^١

وأنا أرى أن هذا الخلاف بين الاتجاهين الفقهيين المؤيد لمنح فنان الأداء حق تقرير النشر أو الإتاحة، والمعارض له، سببه الرئيس أنه في غالب الأحيان لا يستطيع فنان الأداء نشر أدائه أو إتاحتة للجمهور، إلا بالاستعانة بأشخاص آخرين تترتب لهم حقوق على تقديم هذه المعونة، كون فنان الأداء في غالب الأحيان لا يملك القدرة المادية اللازمة لنشر أدائه، الأمر الذي يجعله يحجم عن اتخاذ مثل هذا القرار منفرداً، كونه يترتب عليه التزامات مادية كبيرة، أي أن سبب هذا الخلاف هو ارتباط حق فنان الأداء الأدبي بتقرير إتاحة أو نشر أدائه للجمهور، بحقه باستغلال أدائه مادياً، ولكن إذا ما تعمقنا أكثر في البحث في هذه الناحية، نجد أنها في الوقت الحالي أصبحت لا تمثل مشكلة كبيرة، خاصة مع تطور وسائل الاتصال والتواصل الاجتماعي، وأهمها على الإطلاق شبكة

=الأولى من معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي إذ جاء فيها أنه: "تُبقي الحماية الممنوحة بناء على هذه المعاهدة حماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية على حالها ولا تؤثر فيها بأي شكل من الأشكال. وعليه، لا يجوز تفسير أي حكم من أحكام هذه المعاهدة بما يخل بتلك الحماية".

١ - أنظر نص المادة (٢٧) من قانون حماية حق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١، ونص المادة (٢٥) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، ونص المادة (١١٢) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣، والمادة (١٥٥) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢، ونص المادة (٤٤) من قانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩...

الانترنت، التي يستطيع من خلالها فنان الأداء إيصال أدائه إلى مليارات البشر وبتكلفة مادية بسيطة جداً، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً^١.

وحتى لو كان لا بد لفنان الأداء من الاستعانة بأصحاب رؤوس الأموال المختصين في هذا المجال، لتغطية نفقات نشر أو إتاحة أدائه، وقام بتنظيم العقود اللازمة لذلك، فإن ذلك برأيي لا يشكل اعتداءً أو حرماناً لفنان الأداء من ممارسة حقه بتقرير إتاحة أو نشر مصنفه، بل على العكس إن إبرامه لمثل هذه العقود يشكل خير تعبير عن حقه في ممارسة هذا الحق، فلولا إرادة فنان الأداء بإتاحة أو نشر أدائه للجمهور لما قام بإبرام هذه العقود، أي أن فنان الأداء أتخذ قراره بنشر أدائه أولاً، ومن ثم قام بإبرام العقود اللازمة لتحقيق ذلك، أما القول إنه قد يختار الطرف الآخر الذي أبرم العقد مع فنان الأداء لنشر أدائه الوقت المناسب لنشر هذا الأداء وليس فنان الأداء، فذلك برأيي لا يشكل اعتداءً أو انتقاصاً من هذا الحق الممنوح لفنان الأداء، وإنما يجب أن ينظر إليه على أنه، من قبيل تحقيق التوازن بين مصالح فنان الأداء المادية والأدبية، ومصالح الطرف المتعاقد الآخر، كما أنه إضافة إلى ذلك في الغالب الأعظم إن من يبرم مثل هذه العقود مع فنان الأداء، هم من أصحاب الباع الطويل في هذه المجالات، وليسوا متطفلين على المجال الأدبي والفني، ومن ثمّ فهم يعرفون حاجات سوق الأدب والفن، والأوقات المناسبة لنشر الأداء، بحيث يحققون هم وفنان الأداء أفضل النتائج على الصعيدين المادي والمعنوي، بل قد يكونوا

١ - ولعل أبرزها وأحدثها أغنية المغني الكوري الجنوبي (ساي)، بعنوان (غانغام ستايل)، والتي تخطت في عام ٢٠١٣ الملياري مشاهدة على شبكة الانترنت، وهذا ما جعل هذا المغني من أشهر فنانين الأداء في العالم، بعد أن كان لا يعرفه حتى أبناء بلده، وهذا الأمر لم يكلفه سوى تحميل فيديو الأغنية على شبكة الانترنت الذي لم يكلفه مادياً أي شيئاً يذكر.

أحرص من فنان، الأداء على سمعته وشرفه، لأن الإضرار بسمعته وشرفه،
ينعكس سلباً عليهم من الناحية المادية.

وأيضاً فيما يتعلق بالخوف من أن يطغى الاعتراف بحق الإتاحة أو
تقرير النشر لفنان الأداء على حقوق المؤلف، فهذا أمر برأيي يمكن تجاوزه عن
طريق التقيد بقاعدة أن المؤلف هو الأصل، وفنان الأداء هو المعاون وحماية
الأصل في حال التعارض أولى من حماية المعاون، وهذا ما وجدناه في نص
المادة الأولى من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، ونص الفقرة الثانية من المادة
الأولى من اتفاقية الوايو لعام ١٩٩٦م السالف ذكرهما، كما أن العقود التي يتم
تنظيمها بين المؤلف وفنان الأداء بالتأكيد سوف تحاول التوفيق بين حقوق
المؤلف الأدبية وحقوق فنان الأداء بشكل يكفل أقصى حماية لكلا الطرفين، مع
التقيد بالقواعد القانونية والمركز القانوني لكل واحد من أطراف هذه العقود.

ثانياً: حق فنان الأداء في سحب أدائه والندم.

يبدو أن الإشكاليات التي ثارت في شأن تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة
أو تقرير النشر، قد ظهرت بشكل أوضح وأعمق بشأن الاعتراف لفنان الأداء
بحق سحب أدائه والندم، ويعود السبب في ذلك أن الفقهاء يقولون بما أن حق
السحب والندم يشكل حقاً غير مألوف في إطار النظرية العامة للالتزام، ومن ثمَّ
إذا ما تم الاعتراف به، لا بد له من نص صريح وواضح يقرره ويحدد مداه
وضوابطه، والشأن في ذلك كما حدث بالنسبة إلى المؤلف عندما تم الاعتراف له
بحق سحب مصنفه من التداول^١، فقد نصت التشريعات أن ذلك لا يكون من
دون مقابل، حيث يلتزم المؤلف بتعويض الناشر أو الغير الذي تعلق له حق

١- مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق،

مالي بالمصنف تعويضاً عادلاً^١. كما يرى بعض الفقه أنه من المنطقي إلزام المؤلف لو عدل وقرر النشر مجدداً بأن يتعامل مع الشخص الذي اختاره في البداية، وبشروط العقد الأول ذاتها، وإلا أصبح الحق في سحب المصنف ذريعة للمؤلف لكي يحصل على مزايا مالية أفضل من المزايا التي عرضها المتعاقد الأول^٢. وهذا ما يجب تقريره بشأن من يقول بإمكانية منح فنان الأداء الحق في سحب أدائه والندم.

ونتيجة لما تقدم بما أن فنان الأداء هو القائم على المصنف، فله الحق في الرجوع عن إعلان أدائه أو نشره، وفي أي مرحلة كان النشر له أن يوقف ما تم نشره، أو استغلاله من أدائه، وإذا ما تضرر المتعاقدون معه من ممارسة هذا الحق، فلهم أسوة بالمتعاقد مع المؤلف الحق بالتعويض بالكيفية والأحكام ذاتها، فمن غير المعقول أن يُنشر أداء فنان الأداء على الرغم من معارضته التي تستند في الغالب إلى أسباب وجيهة، ربما تكون تضر بالشرف والسمعة وتسيء إليه^٣. ولكن مع ذلك يعترف أنصار هذا الرأي بأن تطبيق هذا الحق على فنان الأداء هو أمر في غاية الصعوبة، من حيث أنه توجد صعوبة كبيرة في سحب النسخ التي تم تداولها من الجمهور، وكذلك النسخ التي عند الموزعين، لإمكانية إخفائها بسهولة، لذلك من الناحية العملية ممارسة حق السحب والندم إذا ما تمت تكون في وقت لا يزال فيه الأداء بيد المنتج أو يد أصحاب التسجيل^٤.

١- أنظر المادة (٦٠/٥) من القانون السوري رقم ٦٢ لعام ٢٠١٣م، والمادة (١٤٤) من القانون المصري رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م، والمادة (٢٤) من القانون الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م.

2 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 56.

وراجع أيضاً: نعيم مغرب، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٤٥.

3 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 126.

٤- رمزي رشاد عبد الرحمن الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دار الجامعة الجديدة للنشر، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م، ص ٢٧٤ إلى ٢٨١.

ولكن يرى بعض الفقهاء أنه على الرغم من تمتع فنان الأداء بحق أدبي أسوة بالمؤلف، إلا أنه لا يتطابق معه من حيث الاتساع والمدى، فالحق الأدبي الممنوح لفنان الأداء أضيق مدى من ذلك الممنوح للمؤلف، ويظهر هذا جلياً وواضحاً بعدم تمتع فنان الأداء بحق سحب أدائه والندم^١. أي أنه لا يمكن الاعتراف لفنان الأداء بمثل هذا الحق.

ويؤيد جانب آخر من الفقه هذا الاتجاه، ولكن يبرر ذلك بأنه لا يرجع الأمر لاعتبارات قانونية، بل يعود ذلك برأيهم إلى اعتبارات عملية ومالية بحتة، حيث لا يستطيع فنان الأداء دفع التعويض العادل في حالة تقرير سحب الأداء أو تعديله، وحتى إذا ما استطاع فنان الأداء دفع هذا التعويض فإن ذلك لا يلغي إمكانية تعسفه في استعمال هذا الحق، بشكل يضر بالمنتج والمؤلف وباقي فناني الأداء، وكل من أسهموا في إنجاز المصنف السمعي، أو السمعي البصري الذي يتضمن الأداء أو التمثيل الذي يريد سحبه^٢.

وانعكس هذا الجدل الفقهي على التشريعات النازمة للموضوع، وبحسبان أن الجدل في مجال الاعتراف لفنان الأداء بحق سحبه من التداول كانت السمة الغالبة فيه هي عدم الاعتراف لفنان الأداء بهذا الحق، لذلك نجد أن الاتفاقيات الدولية النازمة لهذه الحقوق لم تنص نهائياً على تمتع فنان الأداء بهذا الحق^٣، وبالطبع عدم نص التشريعات الدولية على هذا الحق يؤدي في الغالب الأعظم إلى عدم نص التشريعات الوطنية عليه.

وأنا أرى أنه لا مناص لنا من الاعتراف بأن الحجج التي تبرر عدم الاعتراف لفنان الأداء بحق سحب أدائه والندم، هي حجج قوية ومقنعة، خاصة

1 - A. Bertrand, Droit d'auteur et les droits voisins, op. cit, n3.512, p 901.

٢ - مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٧٥.

٣ - وهذه الاتفاقيات هي: اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، واتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦م، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي البصري لعام ٢٠١٢م.

وأن فنان الأداء إذا ما تم الاعتراف له بهذا الحق فإنه برأيه سوف يمارسه بشكل كبير ومستمر، الأمر الذي يجعله بالتأكيد يتعسف في استعمال حقه، وذلك لأن فنان الأداء وخاصة في بداية حياته الفنية، وفي سبيل أن ينجح ويظهر اسمه للجمهور ويصبح مشهوراً، يتنازل عن كثير من معايير الجودة بالنسبة إلى الأعمال الفنية، وقد يقبل بأي عمل يعرض عليه، حتى لو لم يكن مقتنعاً به في سبيل الشهرة والعائد المادي، ولكنه بالتأكيد عندما يحقق هدفه بالشهرة والمال ويثبت قدمه في المجال الفني، فإنه سوف يراجع الأعمال التي قام بأدائها سابقاً، ويشعر بالندم على أدائه لها، بل قد يشعر بالخجل من قيامه بمثل هذه الأدوار^١.

وهذا شيء طبيعي، إذ دائماً مع تقدم أي شخص في مجال عمله سواء أكان فنان أداء أو غيره، فإنه يشعر بالندم والرغبة في سحب أداء أو عمل قام به من متناول الجمهور، وهذا أمر مستحيل ويؤثر في سير الأمور والحياة ويضر بمصالح كثير من الناس.

ولكن أنا أرى أنه عندما يعبر فنان الأداء أمام مجموعة من الأشخاص بوسيلة أو بأخرى، عن عدم رضاه عن أداء أو تمثيل معين قام به سابقاً، فهذا بحد ذاته يعدّ اعترافاً بحقه بالندم، ولكنه غير منظم كحق أدبي له، وإنما من باب حقه كشخص بالتعبير عن رأيه، وانتقاد نفسه في مرحلة ما سابقة، ولكن يجب على فنان الأداء ألا يغلو باستعمال هذا الحق بشكل يؤثر في توزيع العمل الفني الذي قام بأدائه، بسبب ارتباط حقوق كثير من الأشخاص بهذا العمل.

١ - وهذا نلاحظه كثيراً أثناء اللقاءات والبرامج التلفزيونية والإذاعية مع الفنانين، إذ من قائمة الأسئلة التي يسألها مقدم البرنامج للفنان سؤال: هل أنت نادم على دور معين قمت به سابقاً في عمل فني من أعمالك؟، وجواب فنان الأداء دائماً هو، أكيد نادم على كذا وكذا، ولو أنني أستطيع أن أسحب هذا العمل أو ذاك...

إذاً من الناحية الواقعية والعملية أرى أننا نستطيع القول إن فنان الأداء يتمتع بحق الندم على أداء قام به سابقاً، ولكن لا يرتقي هذا الحق لدرجة منحه إمكانية سحب هذا الأداء من التداول، كما لا يستند هذا الحق إلى الحماية الممنوحة بموجب القوانين النازمة لحقوق فنان الأداء، وإنما إلى حق الشخص بأن يعبر عن رأيه وينتقد بعض أعماله وتصرفاته في وقت من الأوقات، وهذا يحقق نوعاً ما هدف فنان الأداء بأن يوصل للجمهور وجهة نظره من أنه غير راضٍ عن مرحلة ما من مراحل حياته الفنية، لكي لا تبقى النظرة السيئة التي قد ينظرها الناس له استناداً إلى أدائه قام بها في مرحلة ما.

ثالثاً: الحق في احترام اسمه وصفته.

ويطلق عليه أيضاً الحق في الأبوة، والأبوة هي نسبة الشيء إلى أصله، وفيما يتعلق بالمصنفات هي نسبة المصنف إلى صاحب الابتكار، فيقع على عاتق الغير أن ينسبوا العمل إلى صاحبه، بحيث يكون المصنف مرتبطاً بشخص مؤلفه^١.

وفي مجال الحقوق المجاورة لحق المؤلف يتمتع فنان الأداء بحق مماثل في أبوة أدائه، أي له الحق في احترام اسمه وصفته، الأمر الذي يقتضي ضرورة ذكر اسم فنان الأداء على الدعامات المادية للمصنف الذي يتضمن الأداء أو التمثيل، وأيضاً على وسائل الدعاية والإعلان الخاصة به، كما أنه لا بد إضافة إلى ذكر اسم فنان الأداء من ذكر صفته، لكي لا يثير إغفال هذه الصفة اللبس لدى الجمهور، خاصة وأنه يشارك في انجاز العمل الفني العديد من فناني الأداء

١- ضو مفتاح غمق، الوسيط في حماية المصنفات الأدبية والفنية للمؤلفين، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م، ص ٨٤ وما بعدها.

الآخرين والفنيين وغيرهم، كما أنه أصبح في الوقت الراهن يقوم شخص واحد بأكثر من عمل في وقت واحد، كالتأليف والتمثيل والتلحين والإخراج...^١ ويثير الحق في احترام اسم فنان الأداء وصفته العديد من التساؤلات والقضايا، لذلك لا بد لنا من بيان الأحكام الخاصة بهذا الحق بدقة ووضوح. فالحق في احترام الاسم له أهمية بالغة بالنسبة إلى فنان الأداء وذلك لأنه يعدّ الوسيلة التي يصل بها إلى الشهرة، ويصبح له رصيد فني لدى الجمهور، لذلك لا بد من ذكر اسمه في مكان بارز ولائق ومعروف على المادة التي أداها، سواء أكان أداها بشكل منفرد، أم مع أشخاص آخرين^٢.

ومثل ما لفنان الأداء الحق في أن يذكر اسمه على العمل الذي قام بأدائه، فإن له الحق في عدم ذكر اسمه على أداء لم يشارك في إنجازه، وهذا الحق مهم جداً بالنسبة إلى فنان الأداء، لأنه يترتب على ذكر اسمه على عمل غير لائق لم يشارك فيه، وخاصة إذا كان من الفنانين المشهورين، خطورة كبيرة على شرفه وسمعته، فهذا التصرف يثير اللبس والخلط في أذهان الجمهور ويضر بمصالح فنان الأداء^٣.

أما فيما يتعلق بالمصنفات السينمائية، من الملاحظ أنه لا يتم ذكر اسم وصفة جميع فناني الأداء المشاركين في العمل السينمائي، وإنما يقتفى بذكر

١ - مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٧٧.

٢ - ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحقوق المؤلفين الأدبية والفنية، مجلس الثقافة العام، ليبيا، دون طبعة، عام ٢٠٠٦م، ص ٤٠.

٣ - ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها على ذلك: قيام مؤسسة دعائية باستخدام صوت أحد الهواة في إعداد إعلاناتها لأنه قريب من صوت نجم أو ممثل شهير، فيكون من حق فنان الأداء المشهور الدفاع عن اسمه، حتى لا يعتقد الجمهور أنه هو من أدى هذا الإعلان، خاصة إذا كان الإعلان هابطاً بشكل يمس بسمعة ومكانة فنان الأداء الأدبية والفنية. أنظر في ذلك: مصطفى أحمد ابو عمرو، المرجع السابق، ص ١٧٩.

أصحاب الأدوار الرئيسية، أي أبطال الفيلم القادرين على جذب الجمهور، ويرى بعض الفقه أن هذا الأمر ينتقص من الحقوق القانونية لباقي الفنانين المشاركين في انجاز العمل، فلا يوجد مبرر لعدم ذكر أسماء باقي الفنانين لمجرد أن أدوارهم ليست أساسية مقارنة بأبطال الفيلم، فهذا الأسلوب في الدعاية يقوم على اعتبارات مالية بحتة ويهدر الاعتبارات القانونية، وهذا أمر غير مقبول¹.

ففي حالة تعدد المشاركين في أنجاز الأداء، كما هو الحال في الأفلام السينمائية والمسلسلات والحفلات الغنائية والمسرحية والأوركسترا والفرق الغنائية والكورال، فإنه لا بد من ذكر اسم وصفة جميع المشاركين في العمل، على شارة العمل وأيضاً الدعامات المادية التي تم تثبيتها عليها، كأشرطة الفيديو الكاسيت والأقراص الليزرية....، فعلى سبيل المثال اذا ما أسهم فنان مشهور بتقديم حفل ما، واقتصر دوره على ذلك فقط، فهنا لا بد من ذكر وبيان صفته هذه بوضوح حتى لا يقع الجمهور في لبس، وأيضاً هذا الأمر يتفق مع حق فنان الأداء في احترام اسمه وصفته².

ولكن في مثل هذه الحالات إذا ما تعذر ذكر كافة أسماء المشاركين كما في أعضاء الأوركسترا أو الكورال الغنائي والفرق الموسيقية، بسبب كثرة عدد المشاركين في مثل هذه الأعمال، فإنه من الممكن أن يكتفى بذكر اسم الفرقة الموسيقية أو الكورال، أو الأوركسترا، وهذا يكون كافياً لحماية حقوق كافة الأعضاء، ولا يستثنى من ذلك إلا قائد الأوركسترا أو الكورال والعازف المنفرد، نظراً للدور المهم والتميز الذي يقوم به هؤلاء، فحق الأبوة لا يقتصر على من

1 -A. Berendbom, Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, 2^{ème} éd, Larcier, Bruxelles, 1997, p 284.

2 -P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse prcitée, n 454, p 402.

نقذ الأداء مادياً، بل يمتد ليشمل قادة الفرق واضعي التصور الذهني له، والغالب أن مثل هذه الفرق تسمى بأسماء قادتها^١.

أما في حالة استخدام الأداء كخلفية، كما هو الحال فيما يسمى (الفيديو كليب)، فالخلفيات كالصور والأصوات والمشاهد التي تضاف للأداء محل البث إذا كانت مصاحبة لحركات فنان الأداء بحيث لا يتعدى دورها أن تظهر بمظهر الخلفية، فهنا لا تنثور مشكلة، فالعازفون على سبيل المثال يقتصر دورهم على الظهور كخلفية بشرية، فالمشاركون في الفيديو كليب ليسوا سوى عارضين أكثر من عازفين^٢. ولكن المشكلة تنثور فيما إذا كانت الخلفيات المستخدمة عبارة عن أصوات مغنين كاملة، بحيث يحرك فنان الأداء شفثيه بطريق متوافقة مع الأغنية المسجلة كخلفية صوتية، بشكل تظهر بصوت المطرب الحقيقي^٣، ففي مثل هذه الحالات اسم من يجب أن يذكر؟، هل هو اسم الفنان الحقيقي صاحب الصوت أو الموسيقى؟، أم اسم الفنان الذي ظهر بمظهر صاحب الصوت أو الموسيقى عن طريق حركات الشفاه أو الجسم أو اليدين؟.

في هذه الحالة يرى الفقه أنه يجب ذكر اسم كلا فناني الأداء، أي اسم صاحب الأداء البصري، واسم صاحب الأداء السمعي، مع بيان صفة كل واحد ودوره، وذلك في مقدمة العمل أو في أثناء العرض على الشاشة، حتى لا يقع الجمهور بالخلط ويتبين حقيقة الأمر^٤.

1 - P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français- thèse prcitée, n 456, 458, 462, pp 403, 407.

٢- مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٩٠.

٣ - مثل المسلسل الذي تناول حياة المطربة أم كلثوم، حيث كانت الممثلة صابرين التي جسدت دور المطربة أم كلثوم وكانت تحرك شفثيتها فقط في حين أن الصوت هو الصوت الحقيقي لأم كلثوم، وكذلك الحال بالنسبة إلى المثلة سلاف فواخرجي التي جسدت دور المطربة أسمهان.

4 - P. Tafforeau, thèse prcitée, n 465 et 466, pp 409 et 410.

وقد يشترك عدة فناني أداء ويشكلون فرقة واحدة يطلق عليها اسم واحد، في مثل هذه الحالة، يكون هذا الاسم ملكاً لهم جميعاً، ولا يستطيع أحد منهم منفرداً استخدامه بمعزل عن الآخرين ومن دون موافقتهم، إلا إذا تم الاتفاق بينهم على خلاف ذلك^١.

ومن التساؤلات والمشكلات التي تثار بالنسبة إلى حق الأبوة في مجال حقوق فنان الأداء الأدبية، هو ما أفرزه التطور الهائل في مجال الاتصالات والنشر للمصنفات الأدبية والفنية، والأداءات التي ترد على هذه المصنفات، حيث ظهر الشكل الرقمي الذي بموجبه يتم تحويل الموجات الصوتية إلى وحدات رقمية وهو ما يسمى بالأرقام الذكية^٢.

فبهذه العملية يتم تحويل الأداء إلى الشكل الرقمي، ويتم ذلك في الغالب في مجال الأعمال السينمائية والتلفزيونية، والخطورة تظهر من أن مثل هذا العمل قد يؤدي إلى تغيير معالم الأداء عندما يتم تحويله من الشكل التقليدي إلى الشكل الرقمي، والذي من شأنه المشاركة في ابداع أداء جديد^٣، لذلك لا بد لنا من التساؤل حول أحكام حق الأبوة بالنسبة إلى فنان الأداء في مثل هذه الحالة.

فيرى بعض الفقه أن حق الأبوة يجب أن يثبت في مثل هذه الحالة لصاحب الأداء الأصلي^٤، ولكن هذا الرأي تم انتقاده، خاصة من ناحية أنه في

١- مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٩٢.

٢ - وتتم هذه العملية عن طريق الكمبيوتر، حيث يتم 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.

٣ - مصطفى أحمد أبو عمرو، المرجع السابق، ص ١٩٣ و ١٩٤.

4 - M. Desjardins, L'échantillonnage des son digitaling et le droit d'auteur au Canada, Les Cahiers de propriété intellectuelle, Janv, 1991. V. 3, n 2, p 205 ets; C. P. Spurgepn, Le échantillonna (Sampling) numérique quelques considérations juridiques, Bull. D. A- V. 26, n 2, p 8.

كثير من الأحيان يصعب التعرف على المؤدي الأصلي، كما هو الحال عندما يتم مزج العديد من الأداءات والأصوات مع بعضها بعضاً، الأمر الذي يجعل من الصعوبة بمكان التعرف على صاحب الصوت^١.

والحل هنا من وجهة نظر منتقدي هذا الرأي، أنه لا يخرج عن فرضين، الأول: أن لا يغير الأداء الرقمي الجديد معالم الأداء الأصلي، بل يتفقان معاً، وهنا لا تتور مشكلة من أن صاحب الأداء الأصلي هو من يثبت له حق الأبوّة. أما الفرض الثاني: هو عندما يغير الأداء الرقمي الجديد معالم الأداء الأصلي لدرجة أن يظهر كأنه أداء جديد، نتيجة عملية الدمج^٢، ومن ثمّ فإنّ هذا التحول من الشكل التقليدي إلى الشكل الرقمي في هذه الحالة، يجعل الأداء المثبت على دعائم مادية مجرد عنصر من عناصر المصنف الرقمي، ولا يكون هناك محلّ للحديث عن حق الأبوّة لفنان الأداء، ولكنه يستطيع المطالبة بتعويض مادي عادل عن هذا الاستخدام الجائر لأدائه^٣.

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا ما تم بث الأداء عن طريق الإذاعة، فإنه في مثل هذه الحالة لا يكون الأداء مثبتاً على دعامة مادية ليتم ذكر اسم وصفة فنان الأداء على هذه الدعامة، فصوت فنان الأداء فقط يكون متاحاً في هذه الحالة، فلكي يتحقق الحق في احترام الاسم والصفة لفنان الأداء هنا، لا بد من ذكر اسم وصفة الفنان قبل البدء ببث أدائه، أو بعد ذلك، حتى يستطيع مستمعو البث معرفة صاحب الصوت، ولا يكفي القول إن صوت فنان الأداء كافياً للدلالة عليه

1- P. Tafforeau: Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français- thèse précitée- n. 470- p. 412.

٢ - وهو ما يشبه في هذه الحالة العقار بالتخصيص، عندما يندمج المنقول بطبيعته بعقار بطبيعته ويتحول بذلك إلى عقار بالتخصيص.

3 - P. Tafforeau, Thèse précitée, n 475, p 414.

كونه مشهوراً، فهذه الشهرة لا تمنع الجمهور من الخلط بين فناني الأداء خاصة وأن هناك كثيراً من فناني الأداء يقلدون أصوات فناني أداء آخرين^١.

من كل ما سبق بيانه نجد أنه لا بد من ذكر اسم وصفة فنان الأداء على أدائه مهما كان الشكل والكيفية التي تم بها إيصال الأداء إلى الجمهور. ونتيجة ذلك يشبه بعض الفقه حق فنان الأداء في ذكر اسمه وصفته على أعماله بالماركة أو العلامة التجارية أو الصناعية، التي تجذب المستهلك نحو منتج معين أكثر من غيره، ففنان الأداء يعيش في الغالب على دخله من التمثيل والأداء، ومن ثم لا بد من ذكر اسمه وصفته على كل أعماله لتمييزها من أعمال غيره من فناني الأداء الذين يشاركونه العمل في هذا المجال^٢.

ولكن تجدر الإشارة إلى أمر مهم وضروري، وهو أن فنان الأداء قد يلجأ في بعض الأحيان، وخاصة في بداية مسيرته الفنية، إلى عدم الكشف عن اسمه الحقيقي، وإنما يستخدم اسماً مستعاراً، وقد يكون ذلك أما لرصد ردة فعل الجمهور على أدائه من أعمال فنية، أو لاعتبارات سياسية أو عائلية أو مهنية، وعليه يثور التساؤل حول ما إذا قام فنان الأداء باستخدام اسم مستعار، فهل يتمتع هذا الاسم بالحماية؟، ويلتزم الكافة باحترامه، وعدم الكشف عن اسمه الحقيقي من دون موافقته.

١ - مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٩٦.

وخير مثال على تقليد فناني أداء أصوات فناني أداء آخرين، تقليد العديد من المؤدين لصوت المطرب المشهور جورج وسوف وخاصة في بداية مشوارهم الفني، حتى أن بعضهم يقلد الحركات الخاصة به وهو يغني، الأمر الذي سوف يثير بالتأكيد اللبس لدى المستمعين إذا ما استمعوا إلى الصوت فقط من دون أن يروا من يغني، وهذا يكون في حالة البث الإذاعي.

2 - J.M. Guguen, Le droit des artistes- interprétés ou exécutants sur leurs prestations en droit français- Thèse, Paris, 1986, tom. I, p. 201

للإجابة عن هذا التساؤل، نلاحظ أن القضاء كان له دور كبير في توفير الحماية للاسم سواء أكان حقيقياً أم مستعاراً، فعلى سبيل المثال ترى محكمة السين المدنية أن الاسم المستعار هو أحد عناصر شخصية الفنان الذي يستخدمه. ولكن هذه الحماية مشروطة بضوابط، وهي ألا يكون الاسم المستعار مخالفاً للنظام العام أو الآداب، فإذا ما كان الاسم المستعار مستوفياً هذا الشرط، يكون جديراً بالحماية^١.

أما التشريعات الدولية والوطنية نلاحظ أنه في حين أنها نصت جميعها على حق فنان الأداء في احترام اسمه وصفته، إلا أنها أغفلت موضوع الاسم المستعار، فلم تنص صراحة عليه، ما عدا المشرع الجزائري^٢، فيثور التساؤل إذاً في هذا المجال حول من هو الشخص الذي يمثل ويحمي حقوق فنان الأداء في مثل هذه الحالة؟، وللإجابة عن هذا التساؤل يرى بعض الفقه أنه في هذه الحالة لا نجد مناصاً من سحب الأحكام المطبقة على حق المؤلف في حالة نشره لمصنفه باسم مستعار، وتطبيقها على فنان الأداء، بمعنى أن الناشر أو المنتج هو من سيدافع عن حقوق فنان الأداء، الذي يعد وفقاً لهذه القواعد قد فوض الناشر أو المنتج في مباشرة هذه الحقوق، أو أن يقوم فنان الأداء بتنصيب وكيل عنه يعلن عن شخصيته ويثبت صفته^٣.

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٨٤.

٢ - انظر نص المادة (١١٢) من القانون الجزائري رقم (٥-٣) لعام ٢٠٠٣.

٣ - ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٤١، وأنظر أيضاً: رمزي رشاد عبد الرحمن الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٤٨٥ وما بعدها. وأنظر أيضاً: الفقرة الثالثة من المادة (١٥) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية لعام ١٩٧٩م. والمادة (٢٣) من قانون حماية حق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١، ونص المادة (٢٢) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، ونص المادة (٥٧) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري رقم (٥-٣) لعام ٢٠٠٣، =

وكذلك يكون الحال في حالة العمل المجهول الاسم^١، كأن يظهر أداء للعلن، ولكن يفضل صاحبه أن يبقى مجهولاً لفترة معينة، وهذا يبدو مستغرباً قليلاً في مجال الأداء والفن، ولكنني أرى أن ذلك يعود لاعتبارات خاصة قد تكون في نفس المؤدي، مثل منح طابع غامض لشخصيته يجعله مثير حديث الناس، الأمر الذي يسهم في نشر الأداء كالنار في الهشيم، ولا يخفى على أحد ما يثيره الفضول في نفس الناس، من متابعة للأمر الذي أثار فضولهم لكشف خفاياه، وفي الوقت المناسب يعلن فنان الأداء عن شخصيته بعد أن أصبح مشهوراً قبل أن يعلم الناس من هو، وهذا نوع من الذكاء في مجال التسويق الأدبي والفني.

وعلى أي حال لا بد لنا من ذكر أن الناشر أو المنتج الذي يدافع عن حقوقه وحقوق فنان الأداء، ليس هو المالك الحقيقي لحقوق فنان الأداء، ومن ثم فإن هذا الوضع هو مجرد افتراض إجرائي يخول المنتج أو الناشر التصرف لاقتضاء حقوقه، والقاعدة هي أن يستمر في هذا التحويل، إلى أن يقرر فنان الأداء الكشف عن شخصيته^٢.

رابعاً: الحق في احترام الأداء.

من المعروف أن الحق الأدبي للمؤلف يضمن له الارتباط الدائم بمصنفه الذي لا يفقد صلته به، حيث أن المساس بمادة المصنف بالتعديل والتغيير أو التشويه، من شأنه أن يغير مضمون المصنف، ويعدّ تشويهاً واعتداءً على حق المؤلف، الأمر الذي يجعل المؤلف يقف مدافعاً عن مصنفه ضد هذا الاعتداء،

=المادة (١٦٣) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢، ونص المادة (١٠) من قانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩...

١- عبد الحميد المنشاوي، حماية الملكية الفكرية، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠١م، ص ٤٣.

2- Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 47.

طالباً وقفه، وإعادة الأمر إلى ما كان عليه، والمطالبة بالتعويض عن الضرر إذا كان له مقتضى، فعلى الناشر أن يلتزم بألا يقوم بأي عمل يمس المصنف يؤدي إلى الاعتداء على حق المؤلف في احترام مصنفه، وطبعاً هذا المنع لا يشمل ما يقوم به الناشر من تصويب للأخطاء الاملائية والنحوية وما هو ضروري لذلك، لأن هذه الأخطاء يستوي أن يقوم بتصويبها الناشر أو المؤلف، أو أي شخص آخر غيرهما كالمدقق اللغوي، ويعود هذا التصريح إلى مبدأ تنفيذ العقود بحسن نية، وهناك من يعيدها إلى الرضاء الضمني من المؤلف بهذه التصحيحات، فعليه تذليل الصعوبات التي تواجه المتعاقد معه بشكل يسهل عليه استغلال المصنف وفق العقد الموقع بينه وبين المؤلف^١.

إن النص الجامع الخاص بالحقوق الأدبية للمؤلف المنصوص عليه في اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية^٢، هو الذي تستقى منه الحقوق المجاورة لأصحابها، ولكن يتم تطبيقها مع مراعاة بعض الخصوصيات أو الجزئيات الفرعية، التي تتم معالجتها من خلال القصد العام أو الأعلى من تنظيم الحقوق الخاصة بالمؤلف والحقوق المجاورة، فكل قانون غاية ومقصد وفلسفة يبنى عليها، وهي التي توجه القاضي والمشرع والمنفذ عند تطبيق القانون^٣.

١ - عبد الرشيد محمود شديد، الحق الأدبي للمؤلف، النظرية العامة وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص ٢٩٨ إلى ٣٠٠. وأنظر أيضاً المادة (١٢) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية لعام ١٩٧٩.

٢ - تنص الفقرة الأولى من المادة (٦) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية على أنه: "بغض النظر عن الحقوق المالية للمؤلف، بل وحتى بعد انتقال هذه الحقوق، فإن المؤلف يحتفظ بالحق في المطالبة بنسبة المصنف غليه، وبالاعتراض على كل تحريف أو تشويه أو أي تعديل آخر لهذا المصنف أو كل مساس آخر بذات المصنف يكون ضاراً بشرفه أو بسمعته".

٣ - ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحقوق المؤلفين الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ٤٦.

وبالنسبة إلى حق فنان الأداء باحترام أدائه، فإنه يعدُّ من أهم الحقوق الأدبية لفنان الأداء، نظراً لما له من سلطات تخول فنان الأداء المحافظة على عمله. ويرى الفقيه (WALTERS MOREAS)، أن الحق باحترام الأداء أو حماية السمعة، يُعبر عنه بطرق عدة، وذلك حسب المصلحة التي نريد حمايتها، فهي تارة تركز على مصالح فنان الأداء، وفي هذه الحالة توجد ثلاث طرق لحماية الشخصية الفنية لفنان الأداء، وهي:

- منحه الحق بالاعتراض على الكشف الضار بمصالحه الفنية.
- منع الإبلاغ إلى الجمهور أو تثبيت الأداء في ظروف أو أشكال مضرة به.
- فرض احترام الحق الأدبي للمؤلفين، عن طريق معاقبة المعتدين على هذا الحق.

أما إذا كانت الحماية تركز على سلامة الأداء في ذاته، فهناك ثلاث طرق أيضاً لحماية مصلحة التمثيل المراد حمايتها، وهي:

- الحق في منع تحريف الأداء.
 - الحق في منع تعديل الأداء.
 - الحق في منع نقل تثبيت الأداء على دعامة مادية أخرى^١.
- كما تظهر أهمية الحق في احترام الأداء أيضاً، من حيث أنه يمس حقوق أطراف عديدة إضافة إلى فنان الأداء، كالمنتج والمخرج وباقي فناني الأداء الآخرين الذين شاركوا في انجاز العمل الفني، كما يبرر الأهمية البالغة لحماية حق فنان الأداء في احترام أدائه بحسبان أن هذا الحق يمثل حماية القيمة الاقتصادية للأداء أو التمثيل، عن طريق عدم السماح بتحريفه أو تشويهه بما يؤثر في سمعة فنان الأداء، والقيمة الاقتصادية والفنية لإبداعاته. ويعني ذلك أن

١- دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٩١ وما بعدها.

فنان الأداء يستطيع من خلال الحق في احترام الأداء، أو التمثيل أن يدافع عن سمعته الأدبية والفنية وغيرها من حقوقه الشخصية^١.

ويرى بعض الفقه أيضاً أنه على الرغم من أن هناك ارتباطاً بين سلطات الحق الأدبي للمؤلف وفنان الأداء، خاصة فيما يتعلق بحق احترام المصنف والأداء، الأمر الذي يؤدي في حال الاعتداء على كلا الحقين، أن يُثار في الوقت ذاته، ولكن من حيث الإثبات نجد فنان الأداء يفضل تأسيس دعواه على أساس الاعتداء على حق تقرير النشر، لأن ذلك يكون سهلاً عندما لا تُحترم الشروط التي وضعها فنان الأداء للإتاحة، أو الكشف عن أدائه أو تمثيله^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن القضاء الفرنسي لعب دوراً مهماً في إقرار الحق الأدبي لفنان الأداء في احترام أدائه أو تمثيله، حتى قبل تقرير حمايته تشريعياً ودولياً، ويتبدى ذلك من خلال حكم محكمة نانتير الصادر بتاريخ ٢٥ / ١٠ / ١٩٧٧، فقد قررت أن من حق فنان الأداء الاعتراض على أي تشويه أو تحريف أو تعديل للأداء أو التمثيل بدون إذن كتابي^٣.

كما أكدت محكمة باريس أيضاً في حكمها الصادر بتاريخ ١٠ / ١٠ / ١٩٩٠، على حق احترام الأداء ولكن رأت ضرورة التخفيف من غلو هذا الحق في مجال المصنفات السينمائية، فالفن السينمائي يقتضي إجراء بعض التعديل الذي يقتضيه نجاح الفيلم السينمائي^٤. ويعني ذلك أن حق فنان الأداء بصفة عامة يجد

1 - J-M Guguen, Le droit des artistes-interprétés ou exécutants sur leurs prestations en droit français, thèse prcitée, p 278.

2 -P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse prcitée, n 497, p 432.

٣- أشار إلى ذلك: مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ٢٠١.

٤ - وتتخلص وقائع الدعوى في أن هناك فيلماً غنائياً تم إنجازه انطلاقاً من أوبرا (Boris Godounov)، وقد تم التنازع على استخدام التسجيل الذي قام به قائد الأوركسترا في فيلم غنائي لصالح شركة (Erato Disque)، التي تنازلت بدورها عن هذا الحق لصالح لشركة (Erato=

حدوده عند حق مؤلف الفيلم، خاصة وأن حق المؤلف يسمو على حق فنان الأداء^١.

ولما كان حق فنان الأداء مشتقاً من حق المؤلف الأدبي في احترام مصنفه، فإن ذلك يجب ألا يؤدي إلى الاضرار بحق المؤلف صاحب الحماية الأصلي، لذلك يجب على فنان الأداء أن يكون أميناً وصادقاً في علاقته بالمؤلف والمصنف، فيؤدي المصنف بشكل لا يقوم من خلاله بالاعتداء على حق المؤلف، أو يغير من الهدف الذي أبدع المصنف من أجله، ولكن التزام فنان الأداء بهذا الهدف لا يمنعه على سبيل المثال من أن يقوم بإضافة نغمة معينة تزيد من قيمة اللحن الذي وضعه المؤلف الموسيقي، فهنا لا ضير في ذلك، لأن هذا الفعل يصب في مصلحة المؤلف الموسيقي عن طريق زيادة قيمة اللحن، وذلك أفضل مما لو التزم العازف بحرفية النوتة، وأيضاً في مجال المسرح قد بترتب على خروج فنان الأداء عن النص المسرحي وإضافة جمل أو مواقف معينة له زيادة تقبل الجمهور لهذا العمل المسرحي^٢.

(Film=)، وكان التنازل عن مدة ساعة وأربعين دقيقة من إجمالي مدة الأوبرا البالغة ثلاث ساعات وأربعين دقيقة، وقد اعترض قائد الأوركسترا على تجزئة الأوبرا، ولكن لم يهتم أحد بتلك الاعتراضات، كما تم إضافة أصوات إلى التسجيلات في مشاهد لم تظهر في النسخة الأصلية الخاصة بالأوركسترا. مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق: ص ٢٠١ و ٢٠٢.

1 - P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse prcitée, n 469, p 492.

٢ - وخير مثال على ذلك قيام الممثل المشهور المصري (عادل إمام) في أغلب المسرحيات التي يشارك بها بالخروج عن النص، وإضافة جمل ومواقف مضحكة، مثل مسرحية (مدرسة المشاغبين)، ومسرحية (الواد سيد الشغال)....

إذاً إن حق احترام المصنف من جانب فنان الأداء، لا يمنع من الابداع والابتكار، مع الأخذ بالحسبان قاعدة سمو حقوق المؤلف على حقوق فنان الأداء عند التعارض بينهما^١.

وتجدر الإشارة إلى أن فنان الأداء يشغل موقعاً وسطاً بين المؤلف، وبين باقي أصحاب الحقوق المجاورة، وذلك بسبب تمتعه بحق أدبي، وتعاونه مع باقي أصحاب الحقوق المجاورة، كمنتج الفونوغرام والفيديوغرام، وهيئات الإذاعة في سبيل بث وإتاحة نشر أدائه. لذلك إذا ما تم وقوع اعتداء على حق احترام الأداء من جانب باقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى، أو تعارض هذا الحق مع حقوقهم، فإن الأولوية تكون للحق الأدبي لفنان الأداء، وعليه يجب على أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى الاستجابة لفنان الأداء، في تعديل الفيديوغرام أو الفونوغرام، أو البرنامج السمعي البصري، لتتلافى ما وقع على أدائه من اعتداء أو تحريف^٢.

ولكن يثور تساؤل فيما لو كان من قام بالاعتداء على الأداء وعلى حقوق المنتج أو هيئات الإذاعة من الغير، في هذه الحالة نلاحظ أن القضاء ينحاز للاعتبارات الاقتصادية على حساب سلطات الحق الأدبي لفنان الأداء، وهو ما يعد إجحافاً بحقوق فنان الأداء^٣.

وأنا أرى أن القضاء عندما يقوم بذلك لا يكون قد انحاز إلى الاعتبارات الاقتصادية، وإنما ظاهر الحال يشير إلى ذلك بسبب أن الحقوق الأدبية سواء للمؤلف أو فنان الأداء تتسم بطابع شخصي غير ملموس خاص بالسمعة والاعتبار، ومن ثمّ تجد المحاكم صعوبة بل استحالة أحياناً في تحديد معالم

1- P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse prcitée, n 572, p 496.

2 - Thèse prcitée, n 576, p 499.

٣ - مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٢١٩.

الضرر الأدبي الناتج عن الاعتداء على الحق الأدبي سواء للمؤلف أو فنان الأداء، لذلك وبسبب هذه الاشكالية، وبما أنه في الغالب الأعظم يشكل الاعتداء على الحق الأدبي اعتداء على الحق المالي أيضاً، لذلك تستعمل المحكمة سلطاتها التقديرية في تحديد مبلغ جزافي للتعويض عن الأضرار الأدبية التي وقعت على المؤلف أو فنان الأداء، مستهدفة حقهم الأدبي، وفي الغالب تحكم بالتعويض من دون أن تفصل بين ما هو تعويض عن الضرر الأدبي، وما هو تعويض عن الضرر المادي^١.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن جميع التشريعات الدولية والوطنية قد نصت على حق فنان الأداء في احترام أدائه، ففي هذه الحالة كان الفقه والقضاء متفقين على ضرورة تأمين الحماية لفنان الأداء عن طريق احترام أدائه^٢.

الفقرة (٢): الحقوق المالية لفناني الأداء.

يتمتع الحق المالي لفناني الأداء بأهمية خاصة، كونه يضمن لهم مورداً مالياً ومصدراً للدخل. ويرى الفقه أن الاعتراف لفناني الأداء بحق مالي على أدائهم أو تمثيلهم، هو أمر منطقي وذلك لأنه يشجعهم على الاستمرار في الأداء والابداع والابتكار في هذا المجال، الأمر الذي يؤدي إلى الارتقاء بثقافة المجتمع، ومن ثمَّ يعدُّ الحق المالي لفنان الأداء مقابلاً عادلاً لما يبذله من جهد، ولما يكونوا قد

١ - عبد الله مبروك النجار، الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية في الفقه الاسلامي مقارناً بالقانون، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٠م، ص ١٥١ و ١٥٢.

٢ - أنظر المادة (٥) من اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، وأيضاً المادة (٥) من اتفاقية بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م، والمادة (٢٧) من قانون حماية حق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١، والمادة (٢٥) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، والمادة (١١٢) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري رقم (٥-٣) لعام ٢٠٠٣، والمادة (١٥٥) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢، والمادة (٤٤) من قانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩...

أنفقوه في سبيل انجاز عملهم، كسراء الملابس اللازمة للأدوار الموكل إليهم أداءها^١.

وهذا ما حصل فعلاً على الصعيدين الدولي والوطني، فعلى الصعيد الدولي نصت كل الاتفاقيات النازمة للحقوق المجاورة لحق المؤلف على حماية الحقوق المالية لفنان الأداء، كما انعكس ذلك على كافة التشريعات الوطنية التي بدورها نصت أيضاً على هذه الحماية بشكل مفصل وواضح.

ومن مراجعتنا لهذه الاتفاقيات الدولية والتشريعات الوطنية نجد أننا نستطيع أن نقسم حقوق فناني الأداء المالية إلى ثلاث حقوق وهي: أولاً: الحق في أوجه أدائهم غير المثبتة، ثانياً: الحق في أوجه أدائهم المثبتة، ثالثاً: حق إتاحة الأعمال المثبتة إلى الجمهور.

أولاً: الحق في أوجه أدائهم غير المثبتة.

ويتفرع هذا الحق إلى شقين وهما:

١ - الحق بإذاعة الأداء غير المثبت.

ويكون ذلك بطريقة الأداء أو العرض المباشر أمام الجمهور، وهنا يكون فنان الأداء على اتصال مباشر مع الجمهور من دون وساطة أجهزة تقنية أو أجهزة البث أو التثبيت أو المحطات الإذاعية، وهذا ما يطلق عليه بالأداء الحي، أي التمثيل والرقص والغناء مباشرة سواء أكان ذلك في قاعات مخصصة، أو في الهواء الطلق، ومن ثمّ يمتنع على الغير نقل الأداء في مثل هذه الحالة مباشرة بوساطة الإذاعة وأجهزة تكبير الصوت، أو شبكات البث الكابلي، أو أي وسيلة

١ - راجع في ذلك: محمد حسام محمود لطفي، المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، الكتاب الرابع، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٩٩، ص ٧٠٠. وللتوسع أنظر أيضاً: عبد السميع عبد الوهاب أبو الخير، الحق المالي للمؤلف، دراسة مقارنة في الفقه الاسلامي والقانون الوضعي، مكتبة وهبة، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٨٨م، ص ١ وما بعدها.

أخرى من دون موافقة فنان الأداء، فالقيام بمثل هذه الأعمال من دون موافقة فنان الأداء يوصل الأداء إلى جمهور أوسع بكثير من الذي كان يقصده فنان الأداء^١.

ومن الجدير ذكره أن بعض الفقه يرى أن النص على هذا الحق غير ذي جدوى، ولا داعي له، كونه بالأساس لا يستطيع أحد أن يمارس هذا الحق إلا فنان الأداء نفسه، فهو من يقرر الإذاعة الحية لأدائه، وهو من يقوم بهذه الإذاعة بنفسه، فإذا لا يتصور أن يتم الاعتداء على هذا الحق من قبل الغير، لاستحالة ذلك من الناحية العملية^٢.

ويقول أصحاب هذا الرأي، أنه قد يكون هدف المشرع من النص على هذا الحق، هو حماية حق فنان الأداء عندما يقوم بالأداء فنان أداء غيره، أي يكون المؤدي شخصاً، وصاحب الأداء المؤدي شخصاً آخر، كأن يؤدي فنان أغنية لفنان آخر كان قد أداها سابقاً، وتبقى هذه الأغنية منسوبة للفنان الأصلي صاحبها، وفي هذه الحالة لا تكون موافقة الفنان الأصلي ضرورية للقيام بهذا العمل، كون الأداء قد تم توصيله سابقاً إلى الجمهور عن طريق صاحبه الأصلي^٣.

وهذا ما نصت عليه الاتفاقيات الدولية النازمة للحقوق المجاورة لحق المؤلف وأيضاً التشريعات الوطنية^٤.

١ - دلبا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٨٥٠.

٢ - عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٩٩.

٣ - المرجع السابق، ص ٩٩.

٤ - تنص الفقرة الأولى من المادة السابعة لاتفاقية روما لعام ١٩٦١ على: "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 أُذيع في السابق أو أُجري بالاستناد إلى تثبيت". والنص ذاته موجود في الفقرة الأولى من =

مما تقدم نستطيع القول بأن فنان الأداء لا يستطيع منع إعادة الأداء عندما يكون البث الأصلي قد أذيع سابقاً بموافقته، ولا يستطيع منع الإذاعة التي يستعمل فيها تثبيت أجري سابقاً بموافقته، وأيضاً لا يستطيع منع نقل الأداء للجمهور إذا كان الأداء قد تم نقله سابقاً بموافقته، سواء بأجهزة الراديو أو التلفاز الموضوع في أماكن عامة، كما لا يستطيع منع نقل تثبيات أجريت بموافقته إلى الجمهور.

٢ - الحق في تثبيت أوجه الأداء غير المثبتة،

ويطلق عليه أيضاً الحق في منح الإذن بتثبيت الأداء على دعامات مادية، ويعرف الفقه هذا الحق بأنه: الالتزام المفروض على كل من يريد تثبيت أو استخدام الأداء أو التمثيل، بالحصول على الإذن المكتوب من فنان الأداء، من أجل تثبيت أو نسخ أو إتاحة الأداء للجمهور^١.

من هذا التعريف نستطيع القول، أنه يجب على كل من أراد توصيل أداء فنان الأداء إلى الجمهور، أو من يريد تثبيت هذا الأداء على دعامات مادية، كأشرطة الفيديو والكاسيت والأقراص الليزرية...، ليتم بعدها إيصالها إلى الجمهور بصورة غير مباشرة، لا بد له من الحصول على إذن كتابي مسبق من فنان الأداء، أو ذوي الشأن الذين آل إليهم حق الاستغلال المالي للأداء أو

=المادة السادسة من اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢. وأنظر على سبيل المثال نص المادة (٢٦) -فقرة (أ)- بند (١) من المادة (٢٦) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم ٦٢ لعام ٢٠١٣م.

1 -P. M. Bouvery, Les contrats de la musique, IRMA, 2001, p 81.

التمثيل، كورثة فنان الأداء والموصى لهم^١.

كما لا يجوز بث الأداء إذاعياً إلا بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من فنان الأداء، كما يشترط الاذن الكتابي المسبق في حالة الرغبة في تسجيل الأداء الحي، أو في تسجيل المسرحيات بهدف استغلال هذه التسجيلات تجارياً^٢. ويرى بعض الفقه أن الاذن بتثبيت أداء فنان الأداء يجب أن يفسر تفسيراً ضيقاً، بحيث أنه إذا كان صادراً بإجازة الاستغلال الصوتي فقط للأداء، فإنه لا يجوز مدّ هذا الإذن لاستغلال الأداء أو التمثيل ضمن أي إنتاج سمعي بصري^٣.

يستخلص من كل ما تقدم أنه يعدّ استغلالاً غير مشروع، قيام الغير باستغلال الأداء أو التمثيل مالياً من دون الحصول على إذن خطي مسبق من فنان الأداء، وفي حال القيام بهذا الاستغلال من دون الحصول على الاذن الكتابي، يكون لفنان الأداء وذوي الشأن من ورثة الفنان أو الموصى لهم، الحق في اتخاذ كافة الاجراءات اللازمة لوقف هذا الاعتداء، إضافة إلى الحصول على التعويض المناسب إذا كان له مقتضى، وقد يمتد الأمر لتطبيق العقوبة الجزائية المقررة بشأن الاعتداء في مثل هذه الحالات^٤.

١ - خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م في شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، شركة ناس للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٤٩٩.

٢ - المرجع السابق، ص٤٩٩.

3 - P. M. Bouvery, Les contrats de la musique, op. cit, pp 82 et 128.

٤- مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص٢٣٦.

وعلى الصعيد الدولي، فقد نصت الاتفاقيات الدولية النازمة للحقوق المجاورة جميعها على منح فنان الأداء هذا الحق، وأيضاً التشريعات الوطنية^١. لكن تجدر الإشارة إلى أن اتفاقية روما لعام ١٩٦١ قد انفردت بنص خاص في شأن المصنفات البصرية، والسمعية البصرية، حيث جاء في المادة (١٩) من هذه الاتفاقية أنه: "استثناء من أية أحكام أخرى في هذه الوثيقة، يتوقف تطبيق المادة (٧) بمجرد موافقة فنان الأداء على إدراج أدائه في تثبيت بصري أو سمعي بصري".

فاستناداً إلى هذا النص، إذا ورد عقد الاستغلال الذي يربط فنان الأداء بمنتج المصنف البصري، أو السمعي البصري، فيجب أن يُنص في العقد على ضرورة الحصول على إذن كتابي مسبق من فنان الأداء، وإلا فإن الإذن في هذه الحالة لا يعد مطلوباً، ولعل السبب في إدراج هذا النص، هو الجهد والمال الكبيران اللذان يتم بذلهما في سبيل انتاج هذا الحق البصري أو السمعي البصري، لذلك لا بد من إعطاء إمكانية الاستغلال المالي لهذا المنتج، وذلك لضمان أفضل استثمار مالي لهذا المصنف^٢.

وأخيراً لا بد لنا من بيان أنه في حال ما تعدد فنانو الاداء في أداء عمل ما، وكان عمل كل واحد منهم مستقلاً عن الآخر، هنا لا بد من الحصول على

١ - تنص الفقرة الأولى من المادة السابعة لاتفاقية روما لعام ١٩٦١ على ما يأتي: "تشمل الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية لصالح فنان الأداء إمكانية منع ما يلي: (أ)... (ب) - تثبيت أداءهم غير المثبت دون موافقتهم". والنص ذاته موجود في الفقرة الثانية من المادة السادسة من اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢. وأنظر على سبيل المثال نص المادة (٢٦) فقرة (أ) بند (٢) من المادة ٢٦ من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

٢ - خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م في شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٥٠١.

إذن خطي فردي من كل واحد منهم، إلا إذا قاموا بتوكيل أو تفويض أحدهم القيام بهذا العمل. أما إذا كان فنانون الأداء يشكلون فرقة مجتمعة، كفرق الأوركسترا أو الكورال أو فرقة مسرحية...، هنا لا توجد ضرورة للحصول على إذن كتابي فردي من كل واحد من فناني الأداء، إنما يكفي بالحصول على الإذن من قبل من ينوب عن الفرقة، وفي حال عدم وجود من ينوب، فإن قائد الفرقة أو المجموعة هو الذي ينوب عنهم في هذه الحالة^١.

ثانياً: الحق في أوجه أدائهم المثبتة.

وتشمل جميع التصرفات التي يستطيع فنان الأداء التمتع بها لضمان أفضل استغلال مادي لأدائه المثبت على دعائم مادية، وهذه الحقوق يمارسها فنان الأداء بنفسه، كما يمكن له الترخيص للغير بممارسة هذه الحقوق، ولكن ضمن شروط معينة.

فنان الأداء يستطيع الترخيص بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لأدائه المثبت سابقاً على دعائم مادية، فيقوم الغير نتيجة هذا الترخيص بممارسة هذا العمل، وتتعدد طرق النسخ التي يمكن أن يمارسها فنان الأداء أو المرخص له، وذلك نتيجة التطور الهائل الذي حصل للدعائم المادية التي يمكن من خلالها نسخ الأداء، من اسطوانات إلى أشرطة كاسيت صوتية، أو أشرطة فيديو كاسيت، إلى الأقراص الليزرية المدمجة...

وقد عُنيت اتفاقية روما لعام ١٩٦١ بهذا الحق على وجه خاص، فنصت في الفقرة (ج) من المادة السابعة على أن: "فناني الأداء يتمتعون بحق منع استنساخ أي تثبيت لأدائهم دون موافقتهم وذلك في عدة حالات هي:

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، المرجع السابق،

- إذا كان التسجيل الأصلي قد أجري دون موافقتهم، ويكون ذلك عندما يكون التثبيت الأول للأداء قد تم بطريقة غير مشروعة^١.
- إذا أجري الاستنساخ لأغراض تختلف عن الأغراض التي وافق عليها فنان الأداء^٢.
- وأيضاً إذا أجري التثبيت وفق أحكام المادة (١٥^٣) من الاتفاقية، ويقوم الغير باستنساخ هذا التثبيت لأغراض تختلف عن الأغراض المنصوص

١ - ومثال ذلك أن يقوم مهندس الصوت الذي قام بتسجيل صوتي لحفل موسيقي من دون ترخيص من فنان الأداء، ثم قام بتسليم هذا التثبيت إلى منتج تسجيلات صوتية، وقام هذا الأخير باستخدام هذا التسجيل لإنتاج واستنساخ أشرطة كاسيت وفيديو أو أقراص ليزيرية... لأغراض تجارية.

٢ - ويكون ذلك مثلاً عندما يتم الاتفاق مع فنان الأداء على استنساخ أدائه كتسجيل صوتي، ولكن يخرج المرخص له عن هذا الاتفاق، ويستخدم الأداء كموسيقى تصويرية تصاحب مشهد من مشاهد فلم سمعي بصري.

٣ - تنص المادة (١٥) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م على ما يأتي: "١- يحق لأية دولة متعاقدة أن تنص في قوانينها ولوائحها الوطنية على استثناءات من الحماية التي تكفلها هذه الاتفاقية في الحالات التالية:

(أ) الانتفاع الخاص.

(ب) الانتفاع بمقتطفات قصيرة للتعليق على الأحداث الجارية.

(ج) التثبيت المؤقت الذي تجريه هيئة إذاعة بوسائلها الخاصة للانتفاع به في برامجها الإذاعية،

(د) الانتفاع المقصور على أغراض التعليم أو البحث العلمي.

٢ - استثناء من الفقرة ١ من هذه المادة، يحق لأية دولة متعاقدة أن تنص في قوانينها ولوائحها الوطنية على قيود تطبق على حماية فنان الأداء ومنتجي التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة وتكون مماثلة للقيود المنصوص عليها في تلك القوانين واللوائح فيما يتعلق بحماية حق المؤلف في المصنفات الأدبية والفنية. ومع ذلك، فلا يجوز النص على أية تراخيص إجبارية إلا إذا اتفق ذلك مع أحكام هذه الاتفاقية".

عليها في هذه المادة^١.

وأيضاً لم تغفل باقي الاتفاقيات النازمة لحقوق فنان الأداء هذا الحق، فنجد أن كل من اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي البصري لعام ٢٠١٢م قد نصتا عليه، ولكن نلاحظ أن اتفاقية الوايبو اقتصرت على حق فنان الأداء بالحق بالترخيص باستنساخ الأداء المثبت في تسجيلات صوتية^٢، في حين أن معاهدة بيجين نصت على حق فنان الأداء بالترخيص باستنساخ الأداء المثبت تثبيتاً سمعياً بصرياً فقط^٣. يستخلص من ذلك أن المعاهدتين تكملان بعضهما بعضاً من هذه الناحية.

على غرار الاتفاقيات الدولية فقد نصت أغلب التشريعات الوطنية على تمتع فنان الأداء بهذا الحق، وإن اختلفت في طريقة صياغته^٤.

ومن الحقوق المالية التي يتمتع بها فنان الأداء أيضاً في أوجه أدائه المثبتة، حقه في تأجير أو إعاره أدائه، ويظهر هذا الحق عندما يشارك فنان

١ - ومثال ذلك أن تقوم هيئة إذاعة بتثبيت وقتي لأداء فنان الأداء بوسائلها الخاصة وفق القيود الواردة في المادة السابعة من الاتفاقية، ويكون الهدف استخدام هذا التسجيل في برامجها الخاصة، ثم تباع هذا التثبيت على شكل اسطوانات أو أشرطة كاسيت أو فيديو أو أقراص ليزيرية.

٢ - تنص المادة السابعة من اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦م على أنه: "يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستثنائي في التصريح بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لأوجه أدائهم المثبتة في تسجيلات صوتية، بأي طريقة أو بأي شكل كان".

٣ - تنص المادة السابعة من معاهدة بيجين لعام ٢٠١٢م على أنه: "يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستثنائي في التصريح بالنسخ المباشر أو غير المباشر لأوجه أدائهم المثبتة تثبيتاً سمعياً بصرياً، بأي طريقة أو بأي شكل كان".

٤ - أنظر المادة (٢٨) من قانون حماية حق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، والمادة (٣/٢٦) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، والمادة (١١٠) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م، والمادة (٢/١٥٦) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، والمادة (٣/٣٩) من قانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م...

الأداء، في إنجاز أحد الأفلام السينمائية أو المسرحية، في هذه الحالة يكون له الحق بتأجير أو إعاره الدعامات المادية التي تم تثبيت الأداء عليها، ويتم ذلك في الغالب من خلال محلات مختصة بتأجير هذه الأفلام، حيث يتم هذا التأجير لينتفع الجمهور بالأداء لفترة متفق عليها، ثم يتم إعادتها بعد انتهاء المدة مقابل عائد مالي متفق عليه، وهذا الحق يشمل الأداء الأصلي الذي يقوم به فنان الأداء مباشرة، كما يشمل النسخ التي يتم انجازها بعد تثبيت الأداء على الدعامات المادية^١.

وعلى الصعيد الدولي نلاحظ أن اتفاقية روما لعام ١٩٦١ قد أغفلت النص على تمتع فنان الأداء بهذا الحق، في حين أن اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦، ومعاهدة بيجين لعام ٢٠١٢ نصتا عليه، ولكن يوجد فارق بينهما وهو أن اتفاقية الوايبو تنص على تمتع فنان الأداء بهذا الحق بالنسبة إلى أدائهم المسجل تسجيلاً صوتياً، ومعاهدة بيجين نصت على تمتع فنان الأداء بهذا الحق بالنسبة إلى أدائهم المسجل تسجيلاً سمعياً بصرياً^٢.

-
- ١ - خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢م في شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٥٠٠.
 - ٢ - تنص المادة (١/٩) من اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦م على أنه: " يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستثنائي في التصريح بتأجير النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة في تسجيلات صوتية للجمهور لأغراض تجارية، حسب التعريف الوارد في القانون الوطني للطرف المتعاقد، حتى بعد توزيعها بمعرفة فنان الأداء أو بتصريح منه". أما معاهدة بيجين لعام ٢٠١٢ فتتص في المادة (١/٩) على أنه: " يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستثنائي في التصريح بتأجير النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة تثبيتاً سمعياً بصرياً، كما ورد تحديده في القانون الوطني للأطراف المتعاقدة، للجمهور لأغراض تجارية، حتى بعد توزيعها بمعرفة فنان الأداء أو بتصريح منه".

وتجدر الإشارة إلى أن اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (التريس^١)، قد عالجت موضوع التأجير فيما يتعلق على الأقل ببرامج الحاسب الآلي، والأعمال السينمائية بالنسبة إلى المؤلف، والأحكام المنصوص عليها في هذه الاتفاقية المتعلقة بحق التأجير نستطيع أن نستند إليها لمعالجة حق فنان الأداء، خاصة وأن هذه الاتفاقية قد ركزت بشكل كبير على الأعمال السينمائية، التي تعد الميدان الرئيس لعمل فنان الأداء^٢.

وهذا ما نستطيع أن نستنتجه من نص المادة (٢/١٤) من الاتفاقية ذاتها، حين نصت على تطبيق أحكام المادة (١١) المتعلقة ببرامج الحاسب الآلي (الكمبيوتر)، مع ما يلزم من تبديل على منتجي التسجيلات الصوتية، وأي أصحاب حقوق آخرين في مجال التسجيلات الصوتية، حسبما تنص على تحديدها قوانين البلد العضو المعني، فإن كان لدى ذلك البلد في ١٥/٤/١٩٩٤ (وهو تاريخ التوقيع على الاتفاقية) نظام يضمن المكافأة لأصحاب الحقوق فيما يتعلق بتأجير التسجيلات الصوتية، يجوز للبلد العضو مواصلة تطبيق هذا النظام بشرط ألا يؤدي التأجير التجاري للتسجيلات الصوتية إلى إلحاق ضرر مادي بحقوق النسخ المطابقة التي يتمتع بها أصحاب الحقوق.

١- تجدر الإشارة إلى أن هذه الاتفاقية تم وضعها من قبل منظمة التجارة العالمية، وتم اعتمادها والتوقيع عليها في المؤتمر الذي انعقد في مدينة (مراكش) بتاريخ ١٥/٤/١٩٩٤م.

٢ - تنص المادة (١١) من اتفاقية التريس على أنه: "فيما يتعلق على الأقل ببرامج الحاسب الآلي (الكمبيوتر) والأعمال السينمائية، تلتزم البلدان الأعضاء بمنح المؤلفين وخلفائهم من إجازة أو حظر تأجير أعمالهم الأصلية المتمتعة بحقوق الطبع أو النسخ المنتجة عنها تأجيراً تجارياً للجمهور. ويستثنى البلد العضو من هذا الالتزام فيما يتعلق بالأعمال السينمائية ما لم يكن تأجير هذه الأعمال فيها أدى إلى انتشار نسخها بما يلحق ضرراً مادياً بالحق المطلق في الاستساخ الممنوح في ذلك البلد العضو للمؤلفين وخلفائهم. وفيما يتعلق ببرامج الحاسب الآلي (الكمبيوتر) لا ينطبق هذا الالتزام على تأجير البرامج حين لا يكون البرنامج نفسه الموضوع الأساسي للتأجير".

أما على الصعيد الوطني نلاحظ أن أمر الاعتراف لفنان الأداء بحق التأجير كان محط خلاف وليس اتفاق، فبعض التشريعات الوطنية نصت على تمتع فنان الأداء بهذا الحق، في حين أن بعضها لم يعترف له بالتمتع بهذا الحق^١.

أنا أرى أنه لا مبرر لعدم نص التشريعات على تمتع فنان الأداء بحق التأجير أو الإعارة، فذلك يشكل ظلماً كبيراً لفنان الأداء ويحرمه من عائدات مهمة ودورية قد تتحصل من التأجير المتكرر لأدائه المثبت على دعامة مادية، ومن ثم لا يجوز حرمانه من هذا الحق، خاصة وأن أغلب أعمال فنان الأداء التي تخضع للتأجير هي الأعمال السمعية البصرية، كالأفلام السينمائية والتلفزيونية، ولا يخفى على أحد الجهد والوقت الكبيران اللذان يبذلهما فنان الأداء في سبيل انجاز هذه الأعمال، فلا بد إذاً من منحه حق التأجير بالنسبة إلى هذه الأعمال، أما فيما يتعلق بحقوق المنتجين لهذه الأعمال، فيحكمهما العقد المنظم بينهم وبين فنان الأداء، فيمكن عندئذ تطبيق قرينة التنازل من جانب فنان الأداء

١ - ومن التشريعات التي نصت على تمتع فنان الأداء بهذا الحق: قانون حماية حق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م المادة (٢٨)، قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م في المادة (٤/٢٦)، وقانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م في المادة (٣/١٥٦). أما التشريعات التي لم تنص على تمتع فنان الأداء بحق التأجير فنذكر منها على سبيل المثال: قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري رقم (٣-٥) لعام ٢٠٠٣م، وقانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م، وقانون حماية حق المؤلف الأردني رقم ٢٢ لعام ١٩٩٢ والتعديلات الطارئة عليه بموجب القوانين المعدلة ١٤ لعام ١٩٩٨م و ٩٩ لعام ١٩٩٩م و ٥٢ لعام ٢٠٠١م. ولكن تجدر الإشارة إلى أن المشرع الأردني عاد واستدرك هذا النقص فنص على تمتع فنان الأداء بحق التأجير وذلك بموجب التعديل الحاصل بالقانون ٧٨ لعام ٢٠٠٣م، في المادة (٤/٢٣).

لصالح منتج المصنف السمعي البصري، ولكن لا يتم ذلك من دون مقابل، بل يجب أن يحصل فنان الأداء على مقابل عادل نتيجة تنازله عن حقه في تأجير أدائه.

وإضافة إلى الحقوق الآنف ذكرها التي يتمتع بها فنان الأداء على أوجه أدائه المثبتة، فإنه يتمتع بما يسمى بالحق بالتوزيع، ويقصد بهذا الحق الرخصة الاستثنائية التي يتمتع بها فنان الأداء، والتي تمنحه حق أن يتيح النسخة الأصلية لأدائه للتداول، أو إتاحة نسخ هذا الأداء عن طريق البيع، أو أي تصرف آخر ناقل للملكية، نظير مقابل مالي يرتضيه فنان الأداء.

وعليه فإن فنان الأداء له الحق في الاستفادة من الأرباح التي يحققها أدائه، في كل مرة يباع فيها هذا الأداء، وعلى الأخص عندما يكون قد تم تثبيته وبيعه، فله الحق بالحصول على جزء من أرباح عمليات البيع في كل مرة يتم فيها ذلك التوزيع^١.

وتجدر الإشارة إلى أن حق التوزيع الممنوح لفنان الأداء وباقي اصحاب الحقوق المجاورة على ما سنرى لاحقاً، يجد أساسه في حق التوزيع الممنوح للمؤلف أصلاً، والذي يطلق عليه القانون والفقه الفرنسيان بالحق في تحديد الغرض^٢.

في الواقع كان الفقه الفرنسي يخلط بين حق النسخ وحق التوزيع، بينما في الولايات المتحدة الأمريكية يؤكد الفقه على ضرورة التفرقة بين حق النسخ وحق التوزيع، فهو يرى أنه من المصطنع والقصور، تغطية امتيازات أساسيين بتسمية واحدة، خاصة عندما يكون لكل واحد منهم نظام مختلف، ولكن في

١ - ضو مفتاح غمق، الوسيط في حماية الحقوق الأدبية والفنية للمؤلفين، المرجع السابق، ص ١٠٠ و ١٠١. وأنظر أيضاً: حازم عبد السلام المجالي، حماية الحق المالي للمؤلف، وائل للنشر والتوزيع، عمان، دون طبعة، عام ٢٠٠٠م، ص ١٦٢.

٢ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٣٢٧.

النهاية بدأ الفقهاء الفرنسيون يتنبهون إلى تأثير التطور التكنولوجي في حق التوزيع، هذا التطور الذي جعل من الممكن توزيع انتاج المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة بسرعة وسهولة بشكل يصعب معه ضبط عمليات التوزيع ونشر المصنف والأداء، لذلك أخذوا يستندون إلى حقوق أخرى كحق التأجير والاعارة لتأكيد دعم حق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة على انتاجهم^١.

ونتيجة ما تقدم نرى أن بعض التشريعات الوطنية اعترفت صراحة بحق فنان الأداء بالتوزيع بشكل مستقل عن حقه بالاستنساخ، كقانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ في المادة (٥/٢٦) والتي تنص على أنه: "يتمتع فنان الأداء بالحقوق المالية الاستثنائية الآتية...٥- توزيع أو نشر أصل الأداءات أو نسخها المثبتة في تسجيلات سمعية أو بصرية إلى الجمهور عن طريق البيع أو أي تصرف آخر ناقل للملكية".

وأيضاً قانون حماية حق المؤلف الأردني وتعديلاته في المادة (٣/٢٣) التي تنص على ما يأتي: "مع مراعات أحكام المادة (١٧) من هذا القانون: أ- يستأثر فنان الأداء بالحقوق التالية: ... ٣- توزيع الأداء المثبت في تسجيل صوتي عن طريق البيع أو أي تصرف آخر ناقل للملكية".

ونلاحظ أن بعض التشريعات اعترفت بحق فنان الأداء بالتوزيع ولكن بشكل ضمني وذلك عن طريق النص على الآلية التي تتم بها عملية التوزيع والتي هي في الغالب البيع، كقانون حماية حق المؤلف اللبناني الذي نص في المادة (٣/٣٩) على أن: "مع مراعاة أحكام المادة (١٥) من هذا القانون، يحق للفنانين المؤدين أن يجيزوا أو يمنعوا ما يأتي: ... ٣- نسخ وبيع وتأجير التسجيلات التي تتضمن توثيقاً غير مجاز لأدائهم".

وعلى صعيد التشريعات الدولية، فقد أغفلت اتفاقية روما لعام ١٩٦١م أغفلت النص على حق التوزيع، بينما أفردت اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لهذا الحق مادة خاصة، حيث جاء في المادة (٨) من هذه الاتفاقية أنه: "١- يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستثنائي في التصريح بإتاحة النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة في تسجيلات صوتية للجمهور ببيعها أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى.

٢- ليس في هذه المعاهدة ما يؤثر في حرية الأطراف المتعاقدة في تحديد أي شروط لاستنفاد الحق المذكور في الفقرة (١) بعد بيع النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن الأداء المثبت أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى للمرة الأولى بتصريح فنان الأداء".

ومن الملاحظ أن نص الفقرة الثانية من المادة السابقة تتعلق باستنفاد حق التوزيع، ولكن يجب مراعاة أن الاستنفاد المقصود هنا يتعلق فقط بالتحقق من عمليات البيع المتتالية للنسخ الأصلية من أوجه أداء فنان الأداء المثبتة، ولكنه لا يشمل باقي الأشكال الأخرى لاستخدام الأداء المثبت، مثل توصيل الأداء إلى الجمهور، أو البث الإذاعي له...

ثالثاً: الحق في إتاحة أعمالهم المثبتة إلى الجمهور.

يعدُّ هذا الحق من أهم سلطات الحق الأدبي للمؤلف، ولكن بالنسبة إلى الحقوق المجاورة فإنها ترتبط أكثر بالحق المالي، والسبب في ذلك برأيي يعود إلى أن أغلب اصحاب الحقوق المجاورة لا يتمتعون بسلطات أدبية على أعمالهم،

١ - راجع أيضاً المادة (٨) من معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م، التي تنص على حق التوزيع ذاته، ولكن بالنسبة إلى الأداء المثبت تنبئاً سمعياً بصرياً، وليس تنبئاً سمعياً فقط.

٢- وتشير كلمة "استنفاد" إلى أحد قيود حقوق الملكية الفكرية. ففور تسويق منتج محمي بموجب حق الملكية الفكرية من قبل شركة أو من جهة الغير بموافقتها، لا يعود بإمكان الشركة ممارسة حقوق الملكية الفكرية في استغلال ذلك المنتج لأغراض تجارية نظراً إلى "استنفاد" تلك الحقوق.=

إنما بسلطات مادية فقط، باستثناء فنان الأداء الذي أشرنا سابقاً إلى أن طبيعة عمله الخاص في نقل مصنفات المؤلفين إلى الجمهور، والتي يسبغ عليها طابعه الشخصي، تجعله يتمتع ببعض ميزات الحقوق الأدبية التي تتناسب مع طبيعة الأداء أو التمثيل، ولكن مع ذلك يبقى حق إتاحة العمل المثبت لفنان الأداء من السلطات المالية وليس الأدبية.

وعلى أي حال فإنه يقصد بحق الإتاحة بالنسبة إلى فنان الأداء في هذا المجال، حق نقل الأداء أو التمثيل بوساطة الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلي، أو شبكات المعلومات، أو أي وسيلة أخرى من شأنها أن تتيح لأي فرد أن يستمتع بالأداء أو التمثيل على وجه الانفراد، في المكان والزمان اللذين يختارهما^١.

ويرجع ظهور مصطلح حق الإتاحة نتيجة لتزايد انتشار وسائل الاتصال الحديثة، وشبكات المعلومات، التي أسهمت بشكل كبير في تغيير شكل ووسيلة وصول الأداء أو التمثيل، والمصنف أيضاً إلى الجمهور، ومن ثمّ ينتج عن هذا التطور الهائل في مجال الاتصالات، أن أصبح من الممكن إتاحة نسخة واحدة من الأداء أو التمثيل، بحيث يتمكن ملايين المشاهدين أو المستمعين من المشاهدة، أو الاستماع في وقت واحد رغم عدم تواجدهم في مكان واحد، لذلك

=وتطلق على هذا الاستثناء أحيانا عبارة "قاعدة البيع الأول"، وذلك لأن حقوق استغلال منتج ما لأغراض تجارية تنتهي فور بيعه لأول مرة. ولا يمكن للشركة أن تتحكم في الأعمال اللاحقة كإعادة البيع أو التأجير أو الإعارة أو أية أشكال أخرى من الانتفاع لأغراض تجارية من قبل الغير، ولا أن تعترض عليها، ما لم ينص القانون على غير ذلك. وتتفق الآراء على نطاق واسع، على أن هذا المبدأ يسري على الأقل داخل السوق المحلية. راجع: استنفاد حقوق الملكية الفكرية على الصعيد الدولي والاستيراد الموازي، وثيقة من منشورات الوايبو، منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠/١١/٢٠١٥م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/sme/ar/ip_business/export/international_exhaustion.htm).

١ - خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لعام

٢٠٠٢م في شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٥٠٠.

لابد من ميلاد قواعد قانونية جديدة تتناسب مع نظام انتشار المعلومات الذي تطور واتسعت سوقه بشكل كبير وواضح^١.

وتجدر الإشارة إلى أنه لا بد من توضيح اللبس الذي قد يعتري بعض الأشخاص بالقول إن الحق في الاتاحة يشبه في هذا المجال حق الاستنساخ الممنوح لفنان الأداء، ومن ثم نكون قد منحنا فنان الأداء حقاً واحداً تحت مسميين، ولتوضيح هذا اللبس نقول إنه رغم التشابه بين كلا الحقين، إلا أن هناك فارقاً جوهرياً بينهما وهو أن حق الاتاحة مقصود فيه وضع المصنف تحت نظر الجمهور، بحيث يستطيع التمتع به في أي وقت ومكان، أما حق الاستنساخ فالمقصود فيه هو وضع نسخ من الأداء المثبت على دعامة تحت تصرف الجمهور، أي لمن يريد شراء أو استعارة نسخة من الدعامة المادية المثبت عليها أداء فنان الأداء^٢.

وقد نصت بعض التشريعات الوطنية صراحة على هذا الحق، فعلى سبيل المثال جاء في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ في المادة (٦/٢٦) ما يأتي: "يتمتع فنان الأداء بالحقوق المالية الاستثنائية الآتية...٦- الاتاحة السلوكية أو اللاسلوكية للأداءات المثبتة في تسجيل سمعي أو بصري إلى الجمهور بوسائل الكترونية".

وأيضاً قانون الملكية الفكرية المصري، حيث نص في المادة (٤/١٥٦) على أن فنان الأداء يتمتع بالحق في: "الاتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلي أو غيرها من الوسائل، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الانفراد في أي زمان ومكان".

١ - محمد حسين منصور، المسؤولية الالكترونية، دار الجامعة الجديدة للنشر، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ص ٣١٣ إلى ٣١٥.

٢ - منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٤٨، هامش رقم ١.

وعلى الصعيد الدولي نلاحظ أن اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لم تلحظ النص على هذا الحق بالنسبة إلى فنان الأداء، في حين أفردت اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي نصاً خاصاً بذلك في المادة العشرة منها والتي جاء فيها: "يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستثنائي في التصريح بإتاحة أوجه أدائهم المثبتة في تسجيلات صوتية للجمهور، بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكن أفراداً من الجمهور من الاطلاع عليها من مكان وفي وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه^١".

من كل ما تقدم أنا أرى أن حق الإتاحة الممنوح لفنان الأداء يشبه إلى حد كبير حق الأداء العلني الممنوح للمؤلف على مصنفاته، ومن ثم نستطيع تطبيق وسائل الأداء العلني المنصوص عليها بشأن المؤلف على حق الإتاحة بالنسبة إلى فنان الأداء، خاصة وأنه بعد تثبيت الأداء على دعامة مادية فإنه يصبح له كينونة مستقلة عن فنان الأداء، ومن ثم يصبح هذا الأداء كمصنف مستقل قائم بذاته، يخضع لطرق عدة في إتاحتها وتوصيله للجمهور، ولكن علينا التقيد بالوسائل فقط التي تتيح للجمهور تلقي الأداء في الوقت والمكان اللذين يريدهما الجمهور وليس اللذين يريدهما فنان الأداء أو غيره من المنتجين، وذلك استناداً إلى الشرط المذكور في الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية، لذلك يمكننا القول إن حق الإتاحة بموجب هذا الشرط يتحقق عن طريق الإتاحة الآلية للأداء، وذلك بنقل الأداء المثبت مسبقاً إلى الجمهور عن طريق أجهزة ميكانيكية أو الكترونية، كالإذاعة المسموعة والمرئية، فهذه الوسائل تتيح للجمهور التمتع بأداء فنان الأداء في أي مكان من العالم، سواء في منازلهم الخاصة عن طريق التلفزيون والراديو.

١ - راجع أيضاً المادة (١٠) من معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م، التي تنص على حق الإتاحة ذاته، ولكن بالنسبة إلى الأداء المثبت تثبيثاً سمعياً بصرياً، وليس تثبيثاً سمعياً فقط.

كما أن حق الاتاحة يتجلى بأعلى صوره عن طريق الاتاحة المتأتية عن طريق شبكة الإنترنت التي كانت السبب في تطور وسائل التوصيل للجمهور، فبموجبها تم وضع جميع التقنيات المعاصرة على صعيد الاتصالات والمعلومات مع بعضها بعضاً، حيث تم دمج كل من التلفزيون والراديو والحاسوب الشخصي والتوابع الصناعية والكابلات والموجات الميكروية في منظومة واحدة^١.

وبما أن إتاحة الأداء يتم فعلاً عن طريق نقله مباشرة على شاشة الحاسب الالى عن طريق شبكة الانترنت، أصبحت في الوقت الحاضر لجميع محطات الإذاعة والتلفزيون مواقع على شبكة الانترنت، تتقل بوساطتها ما يقع من حوادث ووقائع وأداءات لفناني الأداء وغيرهم، ومن ثم فإنه إذا لم تحصل هذه المحطات على إذن فنان الأداء، تكون قد اعتدت على حقه المالي بإتاحة أدائه المثبت على دعائم مادية، ويكون الاعتداء قد حصل عن طريق شبكة الانترنت، الذي لا يختلف في ذلك عن اتاحة الأداء بوساطة التلفزيون أو الراديو^٢، فلا فرق بين هذه الوسائل لإتاحة الأداء، وبين شبكة الانترنت سوى بالنسبة إلى القدرة على التحكم باختيار البرامج المشاهدة أو المسموعة، ففي حين يستطيع الجمهور اختيار مشاهدة أو الاستماع إلى ما يريدونه في أي مكان أو زمان يختارونه بالنسبة إلى شبكة الإنترنت، تنقيد حريتهم بالاختيار بالنسبة إلى الراديو والتلفزيون

١ - رضا متولي وهدان، التوازن المفقود في استغلال الحق المالي للمؤلف في ظل التقنيات الحديثة والمتغيرات الاقتصادية، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٩٧م، ص ٥٨ وما بعدها، وأنظر أيضاً: صلاح الدين جمال الدين، حماية حق المؤلف في ضوء استخدام البث الفضائي للبرامج بالأقمار الصناعية، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م، ص ٢٦.

٢ - حسام الدين كامل الأهواني، حماية حقوق الملكية الفكرية في مجال الانترنت بحث مقدم إلى المؤتمر العلمي العالمي الأول حول حقوق الملكية الفكرية، جامعة اليرموك الأردن عام ٢٠٠٠م، ص ٣٧.

بالبرامج المعروضة على محطة معينة، فلهم حرية الاختيار بين المحطات، ولكنهم مقيدون بمجموعة البرامج المعروضة وأوقاتها. وبذلك نكون قد أحطنا بجوانب الحقوق التي يتمتع بها فنانون الأداء بوصفهم من أصحاب الحقوق المجاورة، بجانبها المعنوي والمادي.

المطلب الثاني

الحقوق ذات الطابع التقني

يتميز عمل منتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، باستخدامهم لأجهزة تقنية وآلات خاصة تتيح لهم إنجاز أعمالهم بالشكل المطلوب، ومن ثم لا يسبغون على هذه الأعمال طابعهم الشخصي، كون هذه الآلات المختصة للعمل في هذا المجال تتجزأ كافة الأعمال لإخراج انتاجهم بالشكل المطلوب، وكما هو ظاهر فإن أصحاب هذا النوع من الحقوق هم طائفتان سندرسهما على التوالي في الفقرتين الآتيتين: **الفقرة (١):** حقوق منتجي التسجيلات، **والفقرة (٢):** حقوق هيئات الإذاعة.

الفقرة (١): حقوق منتجي التسجيلات.

عرفنا سابقاً منتج التسجيلات بأنه: أي شخص طبيعي أو اعتباري يقوم لأول مرة وعلى مسؤوليته بتنشيط الأصوات، أو سلسلة من الصور المركبة المصحوبة أو غير المصحوبة بأصوات، على أن تكون هذه الأصوات منبعثة من أداء مصنفاة أدبية أو فنية... محمية بموجب الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية الخاصة بحق المؤلف.

وكنا قد أشرنا سابقاً إلى أن هناك العديد من التعريفات التي وردت بشأن منتج التسجيلات، وكان كل واحد منها يركز على نوع واحد أو أكثر من أنواع التسجيلات التي يقوم بها منتج التسجيلات، وقد وردت العديد من التعليقات عليها، وبنيتجة دراسة كل هذه التعريفات وتعليقاتها استطعنا أن نضع هذا التعريف الذي يجمع قدر الامكان كافة جوانب نشاط منتج التسجيلات.

١ - للاطلاع أكثر على هذه التعليقات أنظر: نجوى أبو هيبه، الحقوق المجاورة لحق المجاورة لحق المؤلف في ضوء قانون حماية الملكية الفكرية الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢م، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م، ص٤٨ وما بعدها، وأيضاً: رمزي رشاد عبد الرحمن الشيخ، =

ومن هذا التعريف يتبدى لنا الدور المهم والخطير الذي يقوم به منتجو التسجيلات في حفظ المصنفات الأدبية والفنية وأداء فنان الأداء، وذلك عن طريق التثبيت الذي يقومون به للأصوات والصور كل على انفراد أو الاثنين معاً على دعامة مادية، بشكل يصبح لها وجود مادي وكيونة دائمة، تمكن الانسان من إدراكها والاستفادة منها في أي وقت على مرّ الزمن، وبشكل متكرر، رغم كون العمل الذي يقومون به ليس عملاً ابداعياً، فمنتج التسجيلات في هذا المجال يعد مستثمراً في مجال الإبداع الأدبي والفني، ومن ثمّ حقوقه محفوظة على أعماله ولكنها تقتصر على الجانب المادي من دون الأدبي^١.

وهذه الحقوق الممنوحة له في هذا المجال تضمن له وللمتعلقين بعمله من مؤلف وفنان أداء وغيرهم أفضل استثمار، بالشكل الذي يعود عليه وعليهم بأفضل مردود، مع بقاء التوازن قائماً بينهم، وهذه الحقوق التي يتمتع بها منتج التسجيلات هي: أولاً: الحقوق الاستثنائية الناتجة عن وضع التسجيلات في التداول، وثانياً: حق إتاحة التسجيلات للجمهور، ثالثاً: الحق في الحصول على مقابل مالي نتيجة الاستغلال.

أولاً: الحقوق الاستثنائية الناتجة عن وضع التسجيلات في التداول.

لا يخفى على أحد التكاليف الضخمة التي يتكبدها منتج التسجيلات بكافة أنواعها، في سبيل الخروج بالتسجيل بالمظهر الصحيح، والشكل الذي يتيح أفضل استفادة منه. ولما كان العائد المالي لا يتأتى إلا عن طريق وضع هذا التسجيل في التداول ليكون في متناول الناس، لذلك كان لا بد من تنظيم هذا

=الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٤٣، وأيضاً: أحمد عبد الله راكان، حقوق الملكية الفكرية، دار العجمي للطباعة والنشر، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م، ص ٤٥.

١ - علي سيد قاسم، الملكية الفكرية في قانون دولة الامارات العربية المتحدة، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية، دون طبعة، عام ٢٠٠٩م، ص ٢٥٠.

الوضع، ووضع قواعد وحقوق لمنتج التسجيلات تضمن له الاستفادة القصوى من التسجيلات التي قام بإنتاجها، هو وكل من أسهم معه في انجاز عمله كالمؤلف وفنان الأداء....^١

وتداول إنتاج منتج التسجيلات يتم بعدة أشكال وصور، وهي التي تمثل الحقوق المالية له، وتبدأ هذه الحقوق بالحق الاستثنائي الذي يتمتع به في الترخيص بالاستنساخ لتسجيلاته بكافة أنواعها، أو بمنع هذا الاستنساخ، من دون إذن خطي مكتوب منه، والاستنساخ يتم إما مباشرة، وذلك عن طريق نقل التسجيل على أداة أخرى مختلفة، وقد يكون غير مباشر عن طريق التسجيل لبث منطلق من تسجيل آخر قائم، ونتيجة التطور الهائل الحاصل في مجال التسجيل، توسع هذا المفهوم ليشمل التسجيل على القرص الصلب لجهاز الحاسوب الآلي وشبكة الانترنت.^٢

وقد اعترفت التشريعات الوطنية بهذا الحق لمنتج التسجيلات، فعلى سبيل المثال، جاء في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ في المادة (١/٢٧) ما يأتي: "يتمتع منتج التسجيلات السمعية أو البصرية والمصنفات المعلوماتية بالحقوق الاستثنائية التالية: ١- نسخ تسجيلاتهم السمعية أو البصرية أو مصنفاتهم المعلوماتية".

والمشرع الجزائري أفرد لهذا الحق مادتين فجاء في قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في المادة (١١٤) أنه: "يحق لمنتج التسجيلات السمعية أن يرخص حسب شروط تحدد في عقد مكتوب بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لتسجيله السمعي...".

١ - محمد سامي عبد الصادق، حقوق مؤلفي المصنفات المشتركة، المرجع السابق، ص ٢٢٠ و ٣٩٢.

٢ - إدوارد عيد وكريستيان عيد، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزء الثاني، المرجع السابق، ص ١٧.

كما جاء في المادة (١١٦) أنه: "يحق لمنتج التسجيل السمعي البصري، أن يرخّص حسب شروط تحدّد في عقد مكتوب باستنساخ تسجيله السمعي البصري...".

وجاء في قانون حماية الملكية الفكرية المصري في المادة (١٥٧) أنه: "يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بالحقوق المالية الاستثنائية التالية: ١- منع أي استغلال لتسجيلاتهم بأية طريقة من الطرق بغير ترخيص كتابي مسبق منهم، ويعد بوجه خاص استغلالاً محظوراً في هذا المعنى نسخها..."

وبالنسبة إلى الاتفاقيات الدولية جاء في المادة (١٠) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١ ما يأتي: "لمنتج التسجيلات الصوتية الحق في التصريح بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لتسجيلاتهم الصوتية أو في حظره".

وأيضاً افردت اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦ المادة (١١) لبيان تمتع منتج التسجيلات بحق الاستنساخ فجاء فيها أنه: "يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بالحق الاستثنائي في التصريح بالاستنساخ المباشر أو غير المباشر لتسجيلاتهم الصوتية، بأي طريقة أو بأي شكل كان".

ومن الحقوق التي يتمتع بها منتج التسجيلات حقه الاستثنائي في حظر أو الترخيص بتأجير تسجيلاته لأغراض تجارية، وهذا الحق جاء نتيجة التطور التكنولوجي الذي افرز العديد من الطرق المستخدمة لاستغلال كافة أعمال الانتاج الأدبي والفني، ومفاد هذا الحق في مجال حقوق المؤلف، هو حقه في المشاركة في عائد استغلال انتاجه من المصنفات عن طريق تأجيرها لأغراض المشاهدة، ومن ثم إعادتها على حالها^١.

١ - محمد حسام محمود لطفي، المبادئ الأساسية لحق المؤلف، أحكام القضاء في البلدان العربية، المرجع السابق، ٨٦.

فإذا كان هذا الحق معطى للمؤلف على مصنفاته وهي في وضعها الأولي على الورق، أو في أي دعامة مادية أخرى، فمن باب أولى منح هذا الحق لمنتج التسجيلات، الذي يقوم بوضع هذه المصنفات بالشكل الذي يتيح تأجيرها بسهولة ويسر، كأشرطة الكاسيت أو الفيديو أو الاسطوانات...

وتظهر أهمية حق التأجير خاصة في ظل البيئة الرقمية التي يوجد فيها الأقراص الليزرية وشبكة الانترنت، التي أصبحت مجال عمل جميع العاملين في مجال الابداع الأدبي والفني، فهذه البيئة أمنت وسائل جديدة لنشر الانتاج الأدبي والفني، فشبكة الإنترنت يمكن عدّها الدعامة التي تحوي انتاج منتجي التسجيلات، فما الفرق على سبيل المثال بين اختيار فيلم معين عبر شبكة الانترنت، وبين اختياره من المحلات المخصصة لذلك، ويمكن القول في الوقت الراهن إن المصنفات الرقمية أصبحت تقريباً الدعامات الوحيدة المتوفرة في السوق والمطروحة للتداول، وهذا ما تأكده اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تريس)، عندما نصت على حق التأجير، وقصرت ذلك على برامج الحاسوب والمصنفات السينمائية، أما المصنفات الأخرى فلا تلزم الدول الأعضاء بتنظيم تأجيرها^١.

ويعود السبب في قصر الحق بالتأجير في اتفاقية (تريس) على برامج الحاسوب والمصنفات السينمائية، في أن هذه الأنواع من المصنفات يمكن عمل نسخ لا نهائية لها، من دون أن يحدث أي تغيير لها من الناحية الفنية، ومن ثمّ من شأن تداولها بين الناس ولو لمدة مؤقتة، أن تتعرض لاحتمال كبير أن يتم

١ - أنظر المادة (١١) من اتفاقية (تريس).

نسخها، الأمر الذي سيرتب تأثير في توزيع برامج الحاسوب وأشرطة الأفلام السينمائية^١.

وعلى كل حال فقد تفاوتت الاتفاقيات الدولية في معالجة موضوع منح منتجي التسجيلات حق التأجير، فاتفاقية روما لعام ١٩٦١ لم تعترف لمنتج التسجيلات بمثل هذا الحق، أما اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩١ أفردت مادة مستقلة له، حيث نصت المادة (١٣) على أنه: "١- يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بالحق الاستثنائي في التصريح بتأجير النسخة الأصلية وغيرها من نسخ تسجيلاتهم الصوتية للجمهور لأغراض تجارية، حتى بعد توزيعها بمعرفة المنتج أو بتصريح منه.

٢- بالرغم من أحكام الفقرة (١)، يجوز للطرف المتعاقد الذي كان في ١٥ أبريل/نيسان ١٩٩٤ يطبق نظاما قائما على منح منتجي التسجيلات الصوتية مكافأة عادلة مقابل تأجير نسخ عن تسجيلاتهم الصوتية ولا يزال يطبق ذلك النظام أن يستمر في تطبيقه، شرط ألا يلحق تأجير التسجيلات الصوتية لأغراض تجارية ضررا ماديا بحقوق منتجي التسجيلات الصوتية الاستثنائية في الاستساخ".

وقد أولت التشريعات الوطنية نلاحظ هذا الحق الاهتمام اللازم، فنصت على تمتع منتجي التسجيلات بحق تأجير تسجيلاتهم، ومثال ذلك المادة (٣/٢٧) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم ٦٢ لعام ٢٠١٣م، التي نصت على أنه: يتمتع منتجو التسجيلات السمعية أو البصرية والمصنفات المعلوماتية بالحقوق الاستثنائية الآتية: ٣...- الاعارة أو منح الاستخدام أو تأجير

١ - إبراهيم أحمد إبراهيم، الجات والحماية الدولية لبرامج الكمبيوتر في الدول العربية، مجموعة أبحاث، دون دار نشر، دون تاريخ، ص ١٩.

أصل تسجيلاتهم السمعية أو البصرية أو مصنفاتهم المعلوماتية أو نسخ منها للجمهور".

وجاء في قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري في المادة (١١٤) أنه: "يحق لمنتج التسجيلات السمعية أن يرخص حسب شروط تحدد في عقد مكتوب... أو التأجير..."، ويلاحظ أن المشرع الجزائري قد خص حق التأجير فقط بالمصنفات السمعية، من دون السمعية البصرية.

وجاء في قانون حماية الملكية الفكرية المصري في المادة (١٥٧) أنه: "يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بالحقوق المالية الاستثنائية التالية: ١- منع أي استغلال لتسجيلاتهم بأي طريقة من الطرق بغير ترخيص كتابي مسبق منهم، ويعد بوجه خاص استغلالاً محظوراً في هذا المعنى... أو تأجيرها...".

ولابد لنا أن نشير إلى حق أساسي يتمتع به منتجو التسجيلات في إطار الاستغلال المالي لمنتجاتهم، وهو ما يسمى بحق التوزيع، الذي يتيح لهم نقل ملكية انتاجهم إلى الغير بأي طريقة كانت سواء بالبيع أو التنازل، وبذلك يتم نقل منافع انتاج منتج التسجيلات بكافة أفرعه إلى الغير، ومفهوم التوزيع بالنسبة إلى منتج التسجيلات يشابه مفهومه بالنسبة إلى المؤلف وفنان الأداء، ولكن برأيي إن هذا الحق بالنسبة إلى منتج التسجيلات يكون أوسع مدى وذو أهمية بالغة جداً، كون منتج التسجيلات يعد منفذاً لإنتاج المؤلف، وأداء فنان الأداء على الصعيد التجاري والتسويقي، وفي الغالب يكون منتج التسجيلات صاحب خبرة في هذا المجال، كونه يقوم بذلك العمل في إطار مشروع تجاري، ومن ثمّ يستعين بالخبرات اللازمة لتوزيع انتاجه، وانتاج المؤلف وفنان الأداء بالشكل الأمثل، الذي يضمن أفضل عائد مالي لهم جميعاً، لذلك لا بد لنا من بيان حق التوزيع بالنسبة إلى منتج التسجيلات بشكل دقيق، مستعينين بذلك بأصول التسويق

ومبادئه في ميدان أعمال التجارة، كون عمل منتج التسجيلات في الغالب يتم في إطار مشروع تجاري غرضه الربح.

وبناء على ذلك، فإن التوزيع يعرف بأنه: عبارة عن مجموعات الأفراد أو المؤسسات التي يتم عن طريقها نقل السلع والخدمات من مصادر إنتاجها إلى المستهلك الأخير، وهي التي يتم عن طريقها خلق المنافع الزمنية والمكانية ومنفعة الحياة، أو هي الطريق الذي تسلكه السلعة من المنتج إلى المستهلك النهائي أو المستعمل الصناعي من خلال مجموعة من الأجهزة المتخصصة التي إما أن تكون تابعة للمنتج أو مستقلة^١.

من خلال هذين التعريفين نلاحظ وجود أفراد أو مؤسسات يتولون عملية انتقال السلع والخدمات إلى المستهلكين، ألا وهم الوسطاء، وهذه الحالة هي الأكثر انتشاراً في الوقت الحاضر، حيث أصبح الآن من النادر أن يقوم المنتج بنقل وإيصال منتجاته إلى المستهلك، وإن قام بشيء من هذا القبيل فإن ما يقوم به سينتهي عند تاجر التجزئة وليس عند المستهلك.

فحق التوزيع إذاً يؤدي عدداً من الوظائف^٢ للمنتجين بشكل عام وفي مجال بحثنا لمنتج التسجيلات بشكل خاص، ونستطيع أن نجمل هذه الوظائف بما يلي:

١- إيصال السلع والمنتجات المختلفة للجمهور المستهدف في الوقت والمكان المناسبين.

٢- تزويد الجمهور بكافة المعلومات والبيانات عن كيفية استخدام وصيانة الانتاج من التلف.

١ - خالد الراوي و حمود السند، مبادئ التسويق الحديث، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، عام ٢٠٠٠م، ص ٢٤٢.

٢ - محمد إبراهيم عبيدات، مبادئ التسويق، مدخل سلوكي، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دون طبعة، عام ١٩٩٥م، ص ١٦٩.

٣- تخزين السلع والمواد الخام والمواد نصف المصنعة لحين الحاجة إليها.

٤- تأمين نقل السلع أو الماركات المختلفة منها بالوسائل المختلفة.

٥- كما تقوم منافذ التوزيع بوظائف أخرى متخصصة مثل التسهيلات المالية المرتبطة بالشحن والتأمين على البضاعة المنقولة من مراكز إنتاجها إلى أماكن استهلاكها.

وهذه الوظائف للتوزيع تحقق العديد من المنافع، ويرى المختصون في هذا المجال أننا نستطيع أن نجعلها في ثلاث منافع رئيسة^١، تتمثل أول منفعة بالمنفعة المكانية التي تتيح للجمهور الحصول على الانتاج في المكان الملائم. وهذا لا يعني اختيار أقرب الأماكن لهم وتوفير الانتاج بها، إذ يمكن القول إن المنفعة المكانية تتضمن اختيار الأماكن التي يتوقع أن يجد الجمهور فيها المنتج، مع مراعات طبيعة كل مكان وجمهوره، فمثلاً سكان المناطق المحافظة والمتدينة قد يكون لهم اعتراض على توزيع الانتاج الفني وتسجيلاته التي يكون فيها رقص أو أدايات غير مألوفة في بيئتهم، في حين لا نجد ذلك في المناطق التي يقطنها سكان يعتقدون أفكاراً أكثر تحراً، أو نستطيع أن نقول ينظرون إلى هذا النوع من الانتاج نظرة مختلفة عن نظرة السكان المحافظين، من هنا ترجع هذه المهمة للمنتج أو الوسيط، أي أن المنتج في هذه الحالة قد عمل على توفير منفعة مكانية للمستهلك.

أما المنفعة الثانية فتتمثل بالمنفعة الزمانية، وتحقق هذه المنفعة عن طريق التخزين الذي يعمل على الاحتفاظ بالمنتج ثم تقديمه للجمهور في الوقت الذي يطلبه فيه، وكمثال على ذلك بالنسبة إلى منتجي التسجيلات، انتاج فيلم

١ - نسيم حنا، مبادئ التسويق، دار المريخ للنشر، الرياض، دون طبعة، عام ١٩٨٥م، ص ١٩ إلى

تلفزيوني أو سينمائي في وقت معين، ومن ثم تخزينه إلى أن يأتي الوقت المناسب لعرضه للتداول، مثل موسم الأعياد، أو كما هو معروف موسم شهر رمضان، ففي هذه الأوقات تهتم شركات توزيع الأفلام والمحطات التلفزيونية بشراء انتاج منتج التسجيلات لعرضها في شهر رمضان أو مواسم الأعياد...، ودور منتج التسجيلات هنا هو تخزين المنتجات إلى حين الحاجة إليها، وطلبها من الجمهور.

وبالنسبة إلى المنفعة الثالثة فتتمثل في المنفعة الحيازية، وتتحقق هذه المنفعة من خلال عملية البيع، ودور الوسيط في هذه الحالة هو نقل ملكية المنتجات من طرف لآخر، أي من المنتج إلى المستهلك حتى يتمكن هذا الأخير من الحصول عليها واستخدامها والانتفاع بها.

وتجدر الإشارة إلى أن حق التوزيع ممكن أن يمارسه منتج التسجيلات بنفسه، من دون الاستعانة بالمختصين في مجال التسويق والتوزيع، وهو ما يطلق عليه بالتوزيع المباشر^١، وهو قيام المنتج بتوزيع منتجاته من دون الاعتماد على منشآت التوزيع المتاحة في الأسواق، وهذا يعني قيام المنتج بالاتصال بالمستهلكين النهائيين أو المشتريين مباشرة ومحاولة بيع المنتج لهم. وهناك بعض الأسباب التي تبرر استخدام سياسة التوزيع المباشرة وهي:

أ- ضمان الحصول على الربح من دون مشاركة الوسطاء، ويستطيع أيضاً أن يخفض أسعاره قليلاً، حيث سيوفر بعض هوامش الربح التي كان يحصل عليها الوسطاء.

ب- رغبة المنتج في الرقابة على السوق، ورقابة الجهود البيعية لضمان فاعليتها.

١ - محمد فريد الصحن و إسماعيل محمد السيد، التسويق، الدار الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٠م، ص ١٨٦.

ج- عدم تعاون الوسطاء في توزيع منتجات الشركة.

د- محاولة التخلص من المخزون والبحث عن الأسواق الجديدة.

هـ- الحصول على المعلومات المتعلقة بالسوق والتغيرات فيه، وأنماط سلوك

المستهلك، ومعرفة ردود فعل المستهلك من المنتج بصورة سريعة.

أما عندما لا يتمكن المنتج من توزيع منتجاته بشكل مباشر على عملائه، أو عندما لا يناسبه فإنه عادة ما يلجأ إلى الأسلوب البديل و يقصد به (التوزيع غير المباشر^١)، بمعنى آخر يلجأ إلى استخدام الوسطاء ليكونوا عبارة عن حلقة الوصل بينه وبين عملائه. وهؤلاء الوسطاء إما أن يقوموا بشراء التسجيلات ويمتلكونها ويدفعون ثمنها للمنتج بهدف إعادة بيعها، وهنا تتمثل إيراداتهم بالفرق بين سعر البيع والشراء، وهؤلاء الوسطاء تجار الجملة والتجزئة. أما النوع الثاني من الوسطاء فهم الوكلاء بأنواعهم، (وكلاء المنتج، وكلاء البيع، وكلاء الشراء)، والسماسة. وهؤلاء لا يقومون بشراء السلعة وامتلاكها، بل إن دورهم يقتصر على تحقيق الاتصال بين البائع (منتج التسجيلات) والمشتري، ويحصلون على عمولة لقاء أتعابهم، وغالبا ما تكون على شكل نسبة مئوية من قيمة الصفقة ويستحقونها بمجرد توقيع الاتفاق بين الطرفين.

وبذلك نكون قد أحطنا بحق التوزيع مستعينين بمبادئه المنصوص عليها في أصول التسويق التجاري، ويبقى أن نشير إلى أن هذا الحق الممنوح لمنتج التسجيلات حضي باهتمام بعض التشريعات النازمة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فجاء على سبيل المثال في المادة (٢/٢٧) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ أنه: "يتمتع منتج التسجيلات السمعية أو البصرية والمصنفات المعلوماتية بالحقوق الاستثنائية

١ - محمد صالح المؤذن، مبادئ التسويق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، دون طبعة، عام

٢٠١١م، ص ٣٩٤ وما بعدها.

التالية: ... ٢- توزيع أصل تسجيلاتهم السمعية أو البصرية أو مصنفاتهم المعلوماتية أو نسخ منها إلى الجمهور عن طريق البيع أو أي تصرف آخر ناقل للملكية".

وجاء في قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري في المادة (١١٤) أنه: "يحق لمنتج التسجيلات السمعية أن يرخص حسب شروط تحدد في عقد مكتوب... أو البيع...".

وأيضاً جاء في قانون حماية حق المؤلف اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م في المادة (٤١) أنه: "يكون للمنتجين الذين أجاز لهم من قبل الفنانين المؤدين بأن يقوموا بأول تثبيت للعمل السمعي والبصري على أية مادة ملموسة الحق الحصري في... وتوزيع وبيع... العمل السمعي والبصري الذي قاموا بإنتاجه ونقله للجمهور".

أما بعض التشريعات الأخرى كالقانون المصري فلم ينص على تمتع منتج التسجيلات صراحة بحق التوزيع كأحد الحقوق المالية لمنتج التسجيلات، ولعله في ذلك تأثر باتفاقية روما لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات وهيئات الإذاعة لعام ١٩٦١ التي لم تنص على تمتع منتج التسجيلات بحق التوزيع، أما اتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦ فقد نصت صراحة على هذا الحق بالنسبة إلى منتج التسجيلات، وأفردت له مادة خاصة هي المادة (١٢) التي جاء فيها: "١- يتمتع منتج التسجيلات الصوتية بالحق الاستثنائي في التصريح بإتاحة النسخة الأصلية أو غيرها من نسخ تسجيلاتهم الصوتية للجمهور ببيعها أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى .

٢- ليس في هذه المعاهدة ما يؤثر في حرية الأطراف المتعاقدة في تحديد أي شروط لاستنفاد الحق المذكور في الفقرة (١) بعد بيع النسخة الأصلية أو غيرها

من النسخ عن التسجيل الصوتي أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى للمرة الأولى بتصريح منتج التسجيلات الصوتية".

ثانياً: حق اتاحة التسجيلات.

تم الاعتراف بهذا الحق بالنسبة إلى المؤلف وفنان الأداء ومنتج التسجيلات، نتيجة التطور التكنولوجي الذي أسهم بشكل مفرط في نشر الانتاج الأدبي والفني المحمي بموجب قوانين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فقد تم استبدال خشبة المسرح بأجهزة التسجيل الصوتي والمرئي، التي أوصلت الانتاج الأدبي والفني إلى مكان المشاهد والمستمع من خلال التلفاز، أو السينما أو المذيع.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد أدى دخول التكنولوجيا الرقمية وتأثيرها في كافة مناحي الحياة، إلى إحداث أثر مباشر في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة كباقي حقوق الملكية الفكرية، وخاصة في مجال انتاج التسجيلات، حيث كان التأثير له أثر بالغ جداً، فاصبح نشر وتوزيع وعرض التسجيلات بسهولة واتقان وسرعة وبتكاليف أقل، فكانت عملية التسجيل والنسخ والنشر تتم بالطرق التقليدية التي تتسم بالتكلفة العالية وقلة الانتاق وطول الوقت لإنجازها، وأصبحت تتم من خلال شبكة الانترنت عن طريق عملية التحميل والتنزيل، سواء بطرق مشروعة او غير مشروعة، الأمر الذي أدى إلى التدخل الدولي لحماية المؤلف والمرتبطين به من فنان أداء ومنتج تسجيلات، لحماية انتاجهم من الاتاحة غير المشروعة له^١.

١ - نهاد الحسبان، اجتهاد القضاء الاردني في القضايا المتعلقة بالملكية الفكرية، بحث مقدم لمؤتمر الملكية الفكرية والتنمية الاقتصادية / دولة الكويت بتاريخ ٣٠/٣/٢٠١٤، منشور على شبكة الانترنت، ص٨٧، تاريخ الدخول: ١٤/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:

(www.moci.gov.kw/uploads/Nuhad%20Alhusban.doc).

وتم ذلك على المستوى الدولي عن طريق اقرار معاهدي الويبو بشأن حق المؤلف والأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦، والتي أطلق عليهما اسم (معاهدي الانترنت)، وبالنسبة إلى حق الاتاحة المتعلق بمنتج التسجيل موضوع بحثنا الحالي، خصصت له اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي المادة (١٤) التي جاء فيها: "يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بالحق الاستثنائي في التصريح بإتاحة تسجيلاتهم الصوتية للجمهور، بوسائل سلكية أو لاسلكية، بما يمكن أفراداً من الجمهور من الاطلاع عليها من مكان وفي وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه".

بذلك يكون هذا النص قد قدم حلاً شاملاً عندما قرر الحق الاستثنائي لمنتج التسجيلات في إتاحة تسجيلاته للجمهور بوسائل سلكية أو لا سلكية، بما يمكن الجمهور من الاطلاع عليها في مكان ووقت يختارهما الواحد منهم بنفسه، مستنداً في ذلك إلى معيار تقني بحت، من دون التوقف عند الطبيعة القانونية لهذا الحق.

وكان السبب في نهج هذه الاتفاقية لهذا الحل الشامل، تجنب صعوبات إيجاد حل تتفق عليه الدول المتعاقدة بشأن هذه الطبيعة، لذلك ترك أمر تحديد الطبيعة القانونية لهذا الحق لكل طرف من أطراف الدول المتعاقدة على حدة، وبناء عليه يصبح من حق كل طرف من أطراف المعاهدة أن يطبق أحكام هذا الحل من خلال المسميات التي تتفق مع طبيعة النظام القانوني والتشريعي الذي يتبناه، ومن ثمّ يضمن هذا الحق الاستثنائي بعض الحقوق الأخرى، مثل حق التوزيع أو حق النقل إلى الجمهور، طالما أن هذه الحقوق توافق ما التزمت به الاتفاقية من ضرورة منح هذا الحق الاستثنائي لأصحاب الحقوق محل التنظيم^١.

١- حسن جميعي، الحماية الدولية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، من اتفاقية برن واتفاق تريس إلى معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف ومعاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، بحث مقدم إلى =

وأنا أرى أنه لا بد من إزالة اللبس الذي يمكن أن يحصل بالنسبة إلى حقوق منتج التسجيلات الناتجة عن وضع إنتاجه للتداول (حق النسخ والتوزيع والتأجير والبيع)، وبين حق إتاحة التسجيل للجمهور، والذي يمكن أن نطلق عليه حق النقل إلى الجمهور، فقد يثور التساؤل أنه طالما أن كل هذه الحقوق هي حقوق مالية استثنائية لمنتج التسجيلات على إنتاجه، وكلها تؤدي إلى نقل وإتاحة التسجيل إلى الجمهور، فلماذا نعالج حق إتاحة التسجيل إلى الجمهور بشكل مستقل عن باقي الحقوق. وأنا أرى أن السبب وراء ذلك هو في أن الحقوق الناتجة عن وضع التسجيل للتداول، هي حقوق تتم ممارستها بالطرق التقليدية القديمة المعروفة في نقل المصنف للجمهور، والتي تدر بنتيجتها أرباحاً لمنتج التسجيلات، وهذا يفسره نص أغلب التشريعات الوطنية عليها قبل إقرار معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦، أما حق الإتاحة موضوع النقاش الحالي، فتم الاعتراف به بموجب هذه الاتفاقية ونتيجة التطور الذي أفرزه التطور التكنولوجي في مجال إيصال الانتاج الأدبي والفني إلى الجمهور، وهذه الوسائل هي وسائل الإرسال السلكي أو اللاسلكي للصوت والصورة بشكل يسمح للجمهور بسماعها ورؤيتها من أماكن بعيدة تبعد عن مركز الإرسال، وأيضاً بوساطة الانترنت بطريقة يمكن بموجبها لكل فرد من أفراد الجمهور أن يلج إلى ذلك العمل من مكان وزمان يختارهما، وهذا كان السبب وراء إقرار معاهدي الانترنت لعام ١٩٩٦ الآنف ذكرهما.

ولكن تجدر الإشارة إلى أن الزمن لم يتوقف عند معاهدي الانترنت لعام ١٩٩٦، ومن ثم لم يتوقف التطور التكنولوجي على كافة الصعد، وطبعاً وسائل

=ندوة الويبو الوطنية عن الملكية الفكرية للمسؤولين الحكوميين، تنظمها المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بالتعاون مع وزارة الإعلام، المنامة، البحرين، في ١٤ حزيران عام ٢٠٠٤م، منشور على شبكة الانترنت، ص ٣٩ و ٤٠، تاريخ الدخول: ٢٠١٤/١١/١٤، عبر العنوان: (www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/ar/wipo_ip.../wipo_ip_bah_04_3.doc).

إيصال الانتاج الأدبي والفني وتسجيلاتها أحد هذه الصعد، فكان محلاً للتطور المستمر والمتسارع بشكل يفوق الخيال، فظهرت في مجال الانترنت وسائل جديدة لنشر ومشاركة التسجيلات واسترجاعها، فالبيئة الرقمية وشبكة الانترنت وانتشار المصادر والمواقع الالكترونية وبوابات المعلومات والمعرفة، إضافة إلى تعقد احتياجات المستفيدين من المعلومات والانتاج الأدبي والفني وصعوبة التنبؤ بها، أدت إلى ظهور إمكانات هائلة لنشر واطاحة المصادر المرئية والمسموعة، إضافة إلى أن تقنيات التسجيل والتصوير الرقمي سهلت عملية انتاج هذه الفئة من المصادر، وفي الوقت ذاته أسهمت السرعات الفائقة في نقل وبث البيانات على شبكة الانترنت، ونمو أعداد مواقع الاستضافة المجانية لتلك الوسائط واختزانها في الانتشار السريع لمشاركة ونشر ملفات الفيديو واستخدامها^١.

ومن مراجعتنا للتشريعات الوطنية في هذا المجال نلاحظ أن التشريع السوري لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، هو أكثر التشريعات الذي لحظ هذا التطور وواكبه بشكل صريح، والسبب في ذلك هو حداثة هذا التشريع، فهو أحدث تشريع لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي، لذلك حاول المشرع أثناء وضعه الاحاطة بكل ما هو معروف من وسائل إيصال الانتاج الأدبي والفني، وهذا ما تؤكده المادة (٤/٢٧) عندما نصت على أن: "يتمتع منتجو التسجيلات السمعية أو البصرية والمصنفات المعلوماتية بالحقوق الاستثنائية الآتية: ... ٤- اتاحة تسجيلاتهم السمعية أو البصرية أو المعلوماتية إلى الجمهور بوسائل سلكية أو لاسلكية على نحو يمكن

١ - عماد عيسى صالح محمد، الاستخدامات المهنية لمواقع مشاركة الفيديو على شبكة الانترنت، بحث مقدم إلى المؤتمر العشرين للاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات (اعلم)، الدار البيضاء، المغرب عام ٢٠٠٩م، منشور على شبكة الانترنت، ص ١٥١، تاريخ الدخول ١٤/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:

أي فرد من الاستماع إليها في المكان والزمان الذي يختاره كإتاحة التسجيل على المواقع الالكترونية عند الطلب".

وأيضاً المشرع المصري عبر بشكل جيد عن هذا الحق، عندما جعل المجال مفتوحاً أمام الوسائل التي قد تظهر في المستقبل لإتاحة التسجيل للجمهور، وذلك من خلال المادة (٢/١٥٧) من قانون حماية الملكية الفكرية رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م التي جاء فيها: "يتمتع منتج التسجيلات الصوتية بالحقوق المالية الاستثنائية التالية: ... ٢- الإتاحة العلنية لتسجيل صوتي بوسائل سلكية أو لا سلكية أو عبر أجهزة الحاسب الآلي أو غيرها من الوسائل".

في حين نلاحظ أن بعض التشريعات كالتشريع الجزائري لم ينص على منح منتج التسجيلات مثل هذا الحق، على الرغم من أنه أعطى هذا الحق بشكل مفصل ودقيق للمؤلف^١، وأيضاً القانون اللبناني لم يلحظ النص على حق الإتاحة بشكل صريح، ولكننا نستطيع أن نقول إنه شمل هذا الحق عندما نص في المادة (٤١) من قانون حماية حق المؤلف رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م على أن: "يكون للمنتجين الذين أجاز لهم من قبل الفنانين المؤدين بأن يقوموا بأول تثبيت للعمل السمعي والبصري على أية مادة ملموسة، الحق الحصري... وفي نقله للجمهور". أما المشرع الأردني^٢ فقد تقيد بشكل حرفي بنص اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦.

ثالثاً: الحق في الحصول على مقابل مالي نتيجة الاستغلال.

بعد أن بينا حقوق منتج التسجيلات الناتجة عن وضع انتاجه من التسجيلات للتداول، يجب أن نشير إلى أن بعض الفقه يرى أن نتيجة الترابط

١ - راجع المادة (٢٧/٤ و٥ و٦ و٧ و٨) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري.

٢ - راجع المادة (٢٣/ج/٥) من قانون حماية حق المؤلف الأردني رقم (٢٢) لعام ١٩٩٢ وتعديلاته حتى عام ٢٠٠٣م.

الشديد بين حقوق المؤلف وفنان الأداء ومنتج التسجيلات على الدعامات المادية التي يثبت عليها التسجيل، لذلك لا يجوز أن تكون موضوعاً لتصرفات منفردة، فالقيام بالتصرف والاستغلال لها بصورة منفردة يخلق عقبات مهمة أمام حسن استغلال المصنفات، وذلك نتيجة تضارب المصالح، إذا ما قام كل من المؤلف وفنان الأداء ومنتج التسجيلات بالتصرف على هواه ووفق مصالحه الشخصية^١.

لذلك لابد من تنظيم العلاقة بين المؤلف وفنان الأداء ومنتج التسجيلات، لضمان التوازن بين حقوقهم جميعاً. ويرى المهتمون في هذا المجال بأنه يجب عدّ منتج التسجيلات نائباً قانونياً عن المؤلف وفنان الأداء وخلفهم، الذين أسهموا في انجاز المصنف محل الانتاج، بشأن الاتفاق على استغلال هذا المصنف مالياً طوال مدة الاستغلال المتفق عليها، بشرط ألا يضر ذلك بحقوق ذوي الشأن، وألا يوجد اتفاق على خلاف ذلك، وتشكل هذه النيابة قرينةً لتنازل المؤلف وفنان الأداء لمنتج التسجيلات عن حقهم باستغلال المصنف ووضعه للتداول بالطرق المذكورة آنفاً^٢.

وإيضاحاً لذلك تقضي المادة (١٥/ج) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ بأنه: "يكون منتج التسجيل السمعي أو البصري نائباً عن مؤلفي مصنف بشأن استثمار حقوقهم على هذا المصنف ما لم يتفق على غير ذلك بسند خطي أو الكتروني موقع".

وأيضاً جاء في المادة (٢٦/ب) من القانون ذاته: "يعد منتج التسجيلات السمعية أو البصرية نائباً عن فناني الأداء في استثمار المصنف السمعي أو البصري ما لم يتفق على غير ذلك بسند خطي أو الكتروني موقع".

1 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, pp 131,132.

٢ - خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢ في شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٥٦٦، ٥٦٧.

وفي السياق ذاته تنص المادة (١٧٧) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢ بأنه: "... خامساً: يكون المنتج طوال استغلال المصنف السمعي البصري أو السمعي أو البصري المتفق عليه نائباً عن مؤلفي المصنفات وعن خلفهم في الاتفاق على استغلاله دون الاخلال بحقوق مؤلفي المصنفات الأدبية أو الموسيقية المقتبسة أو المحورة، كل ذلك ما لم يتفق كتابة على خلافه ويعتبر المنتج ناشراً لهذا المصنف، ويكون له حقوق الناشر عليه وعلى نسخه في حدود أغراض الاستغلال التجاري".

وفي المعنى ذاته نصت المادة (١١٦) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري، حيث نصت على أنه: "... لا يمكن منتج تسجيلات سمعية بصرية، أن يفصل عند تنازله بين حقوقه على التسجيل السمعي البصري والحقوق التي يكسبها من المؤلفين والفنانين المؤدين أو العازفين لمصنفات مثبتة في التسجيل السمعي البصري".

وعلى الصعيد الدولي نلاحظ أن الاتفاقيات الدولية كاتفاقية روما لعام ١٩٦١ واتفاقية الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦، لم تنصا على قرينة التنازل موضوع بحثنا، ولعل السبب في ذلك هو ترك أمر تنظيم العلاقات التعاقدية واثباتها بين المؤلفين وفناني الأداء ومنتجي التسجيلات، إلى التشريعات الوطنية والاستناد إلى أحكامها الوطنية.

فعقد انتاج المصنف السمعي البصري، يجب أن يكون مكتوباً ومتضمناً لعدة بيانات تحدد حقوق أطرافه، وتطبيقاً للقواعد العامة في الإثبات، التي تقضي بأنه لا يجوز اثبات عكس ما هو ثابت بالكتابة أو يجاوزه إلا بدليل كتابي ايضاً، فإن معظم التشريعات تخضع ممارسة الحقوق المالية - خاصة الواردة على المصنف السمعي البصري - لقاعدة الكتابة وذلك لتوفير الحماية للطرف

الضعيف في العقد، وهو غالباً المؤلف وفنان الأداء، حيث يتمتع المنتج في مواجهتهم بقوة اقتصادية تجعله الطرف الأقوى والأكثر سيطرة^١.

وتأكيداً لهذا المعنى نصت الفقرة الثانية من المادة (١٨) من التشريع النموذجي العربي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أن: "يعد منتجاً للمصنفات السمعية البصرية من يأخذ مبادرة انتاجها وتحمل مسؤوليتها المالية، ويلتزم بإبرام عقود كتابية مع المشاركين في تأليفها تنظم نقل الحقوق إليه، كما تبين النطاق الزمني والمكاني لاستغلال المصنف".

وتجدر الإشارة إلى أنه ثار تساؤل في الفقه الفرنسي حول ما إذا كانت قرينة التنازل قرينة قاطعة أم مجرد قرينة بسيطة قابلة لإثبات العكس، حيث ذهب بعض الفقه إلى أنها قرينة قاطعة، لا يجوز نفيها أو إثبات عكسها، ويبررون ذلك بخلو نص المادة (L. 212-4)^٢ من قانون الملكية الفكرية الفرنسي رقم (92-597) لعام 1992 من إمكانية الاتفاق على خلافها، وهذا التحفظ كان موجوداً

١ - أحمد لعراية، أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، دون طبعة، عام ١٩٩٩م، ص ٣٢.

وللاطلاع والتوسع في قواعد الإثبات بالنسبة إلى العقود، راجع: محمد حسين منصور، قانون الإثبات، مبادئ الإثبات وطرقه، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٧م، ص ١٢٤ وما بعدها. وهمام محمد محمود، أصول الإثبات في المواد المدنية والتجارية، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ص ١١٣. ومحمد حسن قاسم، أصول الإثبات في المواد المدنية والتجارية، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ص ٢٢١.

٢ - ونص المادة هو:

"La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète. Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre".

بمشروع القانون، ولكن تم حذفه من النص النهائي، وهذا يدل على أن قرينة التنازل هي قرينة قاطعة، ولو أراد المشرع الفرنسي غير ذلك لنص عليه. كما يضيف أصحاب هذا الرأي أن التوجيه الأوروبي الصادر في ١٩٩٢/١١/١٩ بشأن حق التأجير، قد ميز بين الفرض الذي تكون فيه قرينة التنازل بسيطة، حيث يكون ذلك عندما يتم إبرام العقد بصورة فردية، أو جماعية بين فنانين الأداء، وبين المنتج، وفي هذه الحالة يفترض أن فنان الأداء قد تنازل للمنتج عن حقوق الاستغلال المالي للمصنف ما لم يوجد نص في العقد يقضي بغير ذلك. أما الفرض الثاني فيتمثل في التنازل التلقائي عن حق التأجير وذلك بمجرد التوقيع على عقد إنتاج أحد الأفلام، ويعدُّ هذا التوقيع بمنزلة تصريح أو إذن للمنتج بمباشرة حق التأجير^١.

ولكن هناك جانب آخر من الفقه يرى أن قرينة التنازل هي قرينة بسيطة، ومن ثمَّ لا يوجد ما يمنع من إعطاء المؤلف وفنان الأداء الحق في تقييد هذه القرينة سواء من حيث مدة الاستغلال، أو من حيث نطاقه المكاني^٢.

وعلى أي حال يرى بعض الفقه أن النقاشات حول طبيعة قرينة التنازل، وما إذا كانت قاطعة أم بسيطة، ذات طابع نظري، وعلى الصعيد العملي لا يوجد أهمية لها، وذلك بسبب أن القوة الاقتصادية للمنتج التي تجعله الطرف الأقوى في عقد الإنتاج - كعقد الإذعان - لا تعطي لفنان الأداء إمكانية مناقشة هذا الأمر، إضافة إلى التكاليف الباهظة التي باتت تلزم لإنتاج المصنف السمعي

1 -A. et H.-J. Lucas, Droit d'auteur et numérique, Traité de la propriété littéraire et artistique, op. cit, n 36, p 686; CH. Debasch et autres, Droit des médias, op. cit, n 1958, p 591.

2 - A. Françon, Le contrat de production audiovisuelle, la loi du 3 juillet 1985, IRPI, Litc, 1986, n 127, p 69; et P. Sirinlli, Lamy droit des médias et de la communication, Lamy, 2000, n 139, p 34.

البصري، وهو ما يجعل المنتج لا يرضى بأقل من أن تكون قرينة التنازل المقررة لصالحه مطلقة^١.

وعلى أي حال يجب علينا بيان أن التساؤل حول قرينة التنازل، من حيث أنها قاطعة أم نسبية، لا يُثار إلا بالنسبة إلى التشريعات التي لم تنص صراحة على طبيعة هذه القرينة، كالقانون الفرنسي، أما بالنسبة إلى التشريعات التي نصت صراحة على طبيعة قرينة التنازل، فإنه لامجال لإثارة هذا التساؤل، وهذا ما نجح به كلا المشرعين في سورية ومصر، عندما نصا صراحةً على أن قرينة التنازل هي قرينة بسيطة ويجوز الاتفاق على خلافها^٢.

لذلك نتيجة قرينة التنازل هذه، والعقود التي يتم إبرامها بناءً عليها، يكون لفنان الأداء ومنتج التسجيلات الحق في الاستفادة من الأرباح التي يحققها الأداء أو التسجيل، وفي كل مرة يتم وضعها للتداول بأي طريق من الطرق التي تم بيانها آنفاً.

وهذا الحق يعد ذو أهمية بالغة بالنسبة إلى فنان الأداء ومنتج التسجيلات، فهو يضمن لهم تحصيل نتاج عملهم الشاق والمضني، ففنان الأداء في الغالب الأعظم يمثل أداؤه مصدر رزقه الوحيد، وأيضاً منتج التسجيلات يمثل الحصول على المقابل المالي الهدف الأهم له، خاصة وأنه يدير مشروع انتاج التسجيلات، ومن ثم لا بد من توفير الحماية لهم من هذه الناحية بشكل أساسي وليس كمجرد استثناء^٣.

١ - مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي والمالي للممثل، المرجع السابق، ص ٣٥٩.

٢ - انظر المادتين (١٥/ج) و(٢٦/ب) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم

(٦٢) لعام ٢٠١٣، والمادة (١٧٧) من قانون الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢.

3- I. Wekstein, Droit voisin du droit d'auteur et numérique, Litec, 2002, p 59 et s.

فتوفير المقابل المالي العادل لهم يعد عاملاً أساسياً في تشجيعهم على العطاء والإبداع، فالإبداع يتنافى مع الحرمان والحاجة إلى الأمان المالي، خاصة بالنسبة إلى فنان الأداء الذي في الغالب الأعظم يكتسب صفة الأجير أثناء تأديته للدور الموكل إليه، وهذه الصفة تلقي بظلالها على مستحقاته المالية من حيث التحديد والتقدير، ولا يلغي قرينة عدّ فنان الأداء أجيّراً، أن يحتفظ بصدد ادائه كله بحرية في التعبير عن فنه، أو أنه يملك جزءاً من الأدوات التي يستخدمها في أداء دوره، أو أن يكون مستأجراً لشخص أو أكثر لمساعدته على اتمام العمل، كمدير الأعمال والمساعد، طالما لم يشارك هؤلاء في أداء المشاهد بصفة شخصية، وإنما يقتصر دورهم على مساعدة فنان الأداء في ارتداء ملابسهم أو تنظيم مواعيده^١.

نتيجة ذلك يرى بعض الفقه الفرنسي أن قرينة عدّ فنان الأداء أجيّراً تؤكد الهيمنة الاقتصادية التي يتمتع بها متعهدو الحفلات والمنتجون^٢.

ولكنني أرى أن هذا الرأي في الحقيقة فيه شيء من التطرف، والانحياز الكلي لصالح فنان الأداء، وفيه ظلم كبير لمنتج التسجيلات، فهذا الرأي يغفل التكاليف الباهظة التي يتكبدها منتج التسجيلات في سبيل انتاج أداء فنان الأداء، وتثبيته على دعائم مادية وضمان ايصاله للجمهور بأبهى صورة، فهو يضع رأس مال كبير كثم للأجهزة اللازمة لعمله، ويستعين بكادر فني كبير لإنجاز العمل، لذلك من حقه أن يضمن حصوله على مقابل مالي يضمن له عودة رأس ماله، إضافة إلى ربح عادل يضمن له الاستمرارية، كما أن القوانين النازمة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وضعت ضوابط حماية للمؤلف وفنان الأداء

١ - أنظر في نفس المعنى:

A. Bertrand, La musique et le droit de Bach à l'internet, Litec, 2002, n 25, p 15.

2 - X. Daverat, L'artiste- interprète, thèse, Bourdeaux I, 1990, n11, p 382.

تخولهم النص عليها في العقود التي يبرمونها مع منتج التسجيلات، بالشكل الذي يرويه مناسباً لضمان حقوقهم المالية والأدبية.

كما أنه تجدر الإشارة إلى أن فنان الأداء فيما لو لم يلق أداءه الذي قام منتج التسجيلات بإنتاجه الرواج والقبول لدى الجمهور لا يتحمل أي خسارة، فهو يقبض مقابل عمله مباشرة، وقبل طرح الانتاج في السوق من دون أن يتحمل الخسائر، في حين يتحملها فيما لو حصلت منتج التسجيلات لوحده، ومن ثمّ المخاطر التي يتحملها منتج التسجيلات برأيي تجعل له الحق في أن يشرف بشكل قد يظهر بمظهر المتحكم بالعمل برمته، ويظهر ذلك جلياً عندما يكون فنان الأداء في بداية مشواره الفني وغير معروف بالنسبة إلى الجمهور، في هذه الحالة تكون احتمالات المخاطر كبيرة بالنسبة إلى المنتج الذي يقوم بمغامرة مالية كبيرة عندما يقوم بإنتاج عمل لفنان أداء غير معروف، فقد لا يلقى هذا الفنان القبول لدى جمهور المتلقين، ومن ثمّ تقع الطامة الكبرى على المنتج الذي يخسر أمواله التي صرفها في سبيل ذلك، في حين أن فنان الأداء كما ذكرنا يكون في مأمن، فقد حصل على مقابل عمله سلفاً ولا دخل له في العملية التسويقية، أما عندما يكون فنان الأداء مشهوراً وله قبول جماهيري وشعبية واسعة فأنا أرى أنه هو من يتحكم بمنتج التسجيلات وليس العكس، ففي هذه الحالة يتهاافت عليه منتجو التسجيلات من كل حذب وصوب ليوقعوا معه عقود انتاج أعماله الفنية، في هذه الحالة يكون هو الطرف القوي وليس العكس، وذلك لأن خياراته في اختيار منتج تسجيلات تكون واسعة فيستطيع التحكم بالعقود التي يبرمها معهم ويضمنها الشروط التي يراها تحافظ على مكانته في مجال الأدب والفن، ولا يكون من منتجي التسجيلات إلا القبول بشروطه وتنفيذها.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن المقابل المالي موضوع الدراسة الحالية، هو فقط العائد المالي الناتج عن استغلال تسجيلات أو أداء أو تمثيل فنان الأداء،

وهذه تصطبغ بالصفة العقدية، وتخضع لاتفاق الطرفين في عقود الاستغلال المالي للأداء أو التمثيل أو التسجيل، وإن هذا المقابل لا يشمل نوعاً مهماً من المقابل المالي الذي يجب أن يحصل عليه فنان الأداء ومنتج التسجيلات، وهو ما يطلق عليه اسم المكافأة العادلة التي يتم أدائها لفنان الأداء ومنتج التسجيلات نتيجة الاستخدامات الثانوية للتسجيلات التي تم انتاجها لأغراض تجارية وبناءً على ترخيص منهم، ولكن هذا الحق لا يتم تحصيله مباشرة من قبل فنان الأداء ومنتج التسجيلات، وإنما من يقوم بهذه العملية هم هيئات وشركات الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة، التي ستكون موضوع بحثنا في المبحث الأول من الفصل الثاني من هذا البحث.

الفقرة (٢): حقوق هيئات الإذاعة.

تعد هيئات الإذاعة من وسائل الاتصال المهمة جداً على كافة الصعد، فمنذ بداية القرن العشرين بدأت هيئات الإذاعة بالانتشار بشكل كبير وزاد عددها، ودخلت مجال العمل في القطاعين العام والخاص على السواء، الأمر الذي أدى إلى غزوها كافة الأماكن في شتى أصقاع الأرض من دون استئذان، خاصة مع ظهور الأقمار الصناعية، وشبكة الانترنت التي أدت إلى انهيار الحواجز والعقبات في مجال الصوت والصورة.

ومما لا شك فيه أن هذا التطور في مجال الإذاعة كان له آثار حاسمة في كافة مناحي الحياة، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، ومن ثم لا بد من وضع اطار قانوني ينظم عمل هيئات الإذاعة، ويحدد دورها وألية حماية عملها وحقوقها.

وتتعدد وتتنازع الفروع العلمية التي يمكن من خلالها دراسة البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري، إذ يمكن دراسته من منظور تقني بحث، كما يمكن دراسته من منظور إعلامي أو سياسي، أو اقتصادي، فضلاً عن الدراسات

القانونية، التي يمكن طرح دراسة هيئات الإذاعة فيها من زاويتين، من زاوية القانون الدولي العام، حيث أصبح البث يشكل خطراً على السيادة الوطنية، ويعد مساساً بالنظام الثقافي للدول^١، أو كما وصفه بعض الفقهاء بأنه هيمنة ثقافية وغزو واستعمار إلكتروني واختراق للسيادة الثقافية للدول^٢. كما يمكن تناولها من زاوية الملكية الأدبية والفنية، التي يمكن دراستها هنا لأنها من معاوني الإبداع والمبدعين لما تقوم به من إعداد وإنتاج وبث للبرامج الإذاعية والمصنفات الفكرية ونقلها إلى الجمهور، وبما أن مجال بحثنا هنا يقتصر على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، لذلك فإن دراستنا لهيئات الإذاعة مقتصرة على هذا المجال فقط، وبيان الحقوق التي تتمتع بها هيئات الإذاعة والتي تكفل لها حسن القيام بدورها وضمان الاستمرارية لهذا الدور، فهذه الإذاعة تتمتع بحقوق مادية عما تقوم ببثه من حصص وبرامج إذاعية أو تلفزيونية، فهي بذلك تتمتع بحق استغلال مبرثاتها بما يعود عليها بمنفعة أو ربح ذو قيمة مالية، أو منع الغير من هذا الاستغلال^٣، فهذه الحقوق هي حقوق استثنائية تنفرد بها هيئات الإذاعة، فهي فئة من فئات أصحاب الحقوق المجاورة، وأن نشاطها لا يقل أهمية عما يقوم به المؤدون ومنتجو التسجيلات، وإنّ المساس ببرامجها هو مساس بالملكية الأدبية والفنية جميعها^٤.

١ - جدي نجا، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الحقوق قسم القانون الخاص، فرع الملكية الفكرية، كلية الحقوق، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٦، ٢٠٠٧م، ص ١.

٢ - عصام الزناتي، التلفزيون المباشر عبر التتابع الاصطناعية، دراسة قانونية، القاهرة، دون دار نشر، دون طبعة، عام ٢٠٠١م، ص ١٤٠.

٣ - أنور طلبه، حماية حقوق الملكية الفكرية، المكتب الجامعي الجديد، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م، ص ٤٧.

٤ - جدي نجا، المرجع السابق، ص ٦٨.

وإذا ما حاولنا أن نحدد الحقوق المالية التي تتمتع بها هيئات الإذاعة، فإننا نستطيع أن نجعلها بأنها، أولاً: إجازة أو منع إعادة بث برامجها، ثانياً: الحق في استغلال مبروثاتها وبرامجها، ثالثاً: الحق في نقل وإبلاغ برامجها إلى الجمهور. وسنقوم بدراستها بشكل مفصل فيما يأتي.

أولاً: حق إجازة أو منع إعادة البث.

يجب في البداية على هيئات البث السمي أو السمي البصري مراعاة الجوانب الفنية المتعلقة بالبث استناداً إلى أحدث المعايير المعتمدة دولياً، ومن ذلك تحديد المواصفات الفنية الخاصة بالتجهيزات، والمنشآت التي يتم فيها البث، وإقامة مراكز البث والإرسال والاستقبال وشبكات الربط، على نحو يؤمن بثاً سليماً لا يسبب أي تدخل أو تشويش على أي إشارة تلفزيونية أو إذاعية أخرى، وألا يلحق الضرر بصحة المشاهد في أعصابه أو سمعه أو بصره^١.

وتتعدد نشاطات هيئات الإذاعة فقد تقوم بإعداد الحصص التي تبثها فتكتسب عن ذلك الحقوق المقررة للمؤلف، وقد تقوم بإنتاجها فتكتسب الحقوق الإستثنائية لاستغلال تلك المصنفات التي قامت بإنتاجها، كما قد تقوم هيئات البث ببث الحصص والبرامج الإذاعية من دون أن تكون قد قامت بإعدادها أو إنتاجها، وخاصة عملية بث المصنفات الفكرية والمواد الأدبية، وأداء فناني الأداء بهدف استقبالها من الجمهور، فتكتسب نتيجة لذلك حقاً مجاوراً لحق المؤلف^٢.

وهذا الحق معطى لهيئات الإذاعة مهما كانت صور البث وإعادته الذي تقوم به، سواء أكان غير مباشر، أم مباشر، أم بثاً رقمياً، فهذه الصور للبث

١ - أنطوان ناشف، البث التلفزيوني والإذاعي والبث الفضائي، منشورات الحلبي الحقوقية، لبنان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٣م، ص ٤٧.

٢ - جدي نجاه، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٦٠.

وإعادته لا تختلف من حيث الحماية القانونية المقررة، وإنما الاختلاف يكمن من الناحية التقنية والأساليب المستعملة في عملية البث وإعادته، ولا بد لنا من بيان نشاط هيئات الإذاعة من الناحية التقنية بالنسبة إلى عملية البث وإعادته، حتى نستطيع أن نفهم حقها القانوني في منع أو الترخيص بإعادة بث برامجها ومداها. وعليه فالبث غير المباشر يكون إما بثاً أرضياً، أو فضائياً، والبث الأرضي يتم بوساطة محطات أرضية فقط أي بدون تدخل أقمار فضائية والتي تختلف باختلاف وظائفها، فتكون متعددة الأوجه والأدوار، تتكون من محطة رئيسية وأخرى تابعة وعدد من المحطات الصغيرة التي قد تكون ثابتة أو متنقلة، وقد تكون هذه المحطات ذات دور محدد كمحطات الإرسال أو التوزيع أو إعادة البث، وتتم عملية بث الحصوص والبرامج المتضمنة المواد الإعلامية والمصنفات الفكرية في هذه الصورة من مراكز الإرسال عن طريق تحويل هذه البرامج والمصنفات إلى كتلات مغناطيسية، تتمركز في أجهزة الإرسال والتوزيع الواقعة على أبراج عالية ليتم إرسالها بوساطة موجات مختلفة الطول عند البث السمعي، أو موجات الميكروويف عند البث السمعي البصري، ويتم البث الإذاعي السمعي بوساطة موجات هرتزية، قد تكون طويلة، أو متوسطة الطول أو قصيرة، أما البث التلفزيوني فيتم بوساطة موجات أو خطوط مستقيمة، تنتهي بانحناء الأرض، ولكي تصل إلى أبعد من ذلك تحتاج إلى إقامة أبراج عالية، لإعادة إرسال هذه الموجات القصيرة جداً إلى أبراج، أو محطات أو نقاط أخرى، إلى أن تصل إلى الجهة المقصودة، حيث يتم بعد ذلك تنقيتها وتوزيعها على الجمهور الذي يستقبل بث الهيئة بوساطة إحدى الشبكات، التي قد تكون شبكات لاسلكية^١، أو شبكات سلكية^٢، المستخدمة في عملية الإيصال إلى الجمهور.

١ - وفي هذه الصورة يتم توزيع المصنفات من مراكز الإرسال، أو من آخر نقطة وصلت لها الإشارات المغناطيسية الحاملة للبرامج على الجمهور بوساطة موجات سابعة في الهواء، يتم=

أما البث الفضائي فهو الصورة التي يتم فيها البث بتدخل محطات فضائية إلى جانب المحطات الأرضية أي التي يتم فيها البث بواسطة التتابع الاصطناعية^٣، التي تستخدم في مجال الاتصالات، وعليه فهي تستعمل لنقل

=استقبالها بواسطة لاقط هوائي يرسلها إلى جهاز الراديو أو التلفزيون، تتحول على مستواها إلى أصوات أو صور الأصوات تجسد تلك المصنفات أو البرامج.

وتجدر الإشارة إلى أنه تعد الشبكات اللاسلكية أقدم الشبكات، حيث يرجع تاريخها إلى توقع (ماكسويل) عام ١٨٧٣م، المتمثل في وجود موجات ناتجة عن نبذبات الشحنات الكهربائية تنتشر في جميع الاتجاهات وبسرعة الضوء وتحمل طاقة، وهذا التوقع الذي تجسد على أرض الواقع عام ١٨٨٨م، حيث نجح (هرتز) في إنتاج موجات كهرومغناطيسية، وبعدها توصل (ماركوني) إلى بث المصنفات الفكرية على الهواء بواسطة موجات كهرومغناطيسية إلى الجمهور. أنظر: علي كحلون، الجوانب القانونية لقنوات الاتصال والتجارة الالكترونية، دار اسهامات في أدبيات المؤسسة، تونس، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م، ص ٣١ هامش.

١ - وهنا ترسل المصنفات الفكرية وتوزع على الجمهور بواسطة أجهزة موصلة بأسلاك تنقل المصنفات إلى مرأى و مسمع الجمهور. أنظر: أنطوان إيرس، شبكات الإعلام، عوידات للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، عام ٢٠٠١م، ص ٤٩. وتجدر الإشارة إلى أنه نشأت الشبكة السلكية في الولايات المتحدة الأمريكية في السبعينيات حيث كانت المناطق الداخلية فيها لا يصلها البث التلفزيوني بواسطة الموجات الكهرومغناطيسية. أنظر: علي كحلون، المرجع السابق، ص ٣١.

٢- علي محمد شمو، تكنولوجيا الفضاء وأقمار الاتصالات، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٣م، ص ٤٣.

٣ - وعرفت المادة الأولى من الاتفاقية المتعلقة بتوزيع الاشارات الحاملة للبرامج لعام ١٩٧٤م، والتي دخلت حيز النفاذ عام ١٩٧٩م، والمعروفة باسم (اتفاقية بروكسل) التابع الاصطناعي بأنه: "كل جهاز يمكن أن ينقل إشارات يقع في الفضاء الخارجي للأرض أو يقع مداره جزئيا على الأقل في ذلك الفضاء)، أي أن التابع الاصطناعي هو جرم مصنوع وليس طبيعي يطلق من الأرض إلى الفضاء الخارجي ليدور مع الأرض أو حولها بهدف إرسال المعلومات أو البرامج الإذاعية التي تتلقاها مراكز الاستقبال في الأرض لتضعها تحت تصرف الجهات التي أطلقت التابع أو التي يسمح مطلقو التابع باستخدامها و الاستفادة منه. أنظر: علي محمد شمو، المرجع السابق، ص ٥١.

المواد الأدبية ومختلف المصنفات الفكرية إلى الجمهور متجاوزة بذلك الحدود الجغرافية، والحوازر السياسية، لذا كان للملكية الأدبية والفنية شأن هام مع هذه التوابع، وخاصة في مجال البث وإعادته، كما أن اتساع الدائرة الجغرافية التي تغطيها التوابع الاصطناعية للتوزيع قد تجعل احتمال التقاط هذه الإشارات بوساطة محطات الاستقبال غير موجه لها الإرسال أصلاً ممكناً، مما ينتج عنه المساس بحقوق هيئة الإذاعة الأصلية، ويُطلق على هذا الالتقاط غير المشروع اسم "الصيد المحظور"^١، إضافة إلى ذلك فإن هذا النوع من البث يفتقر إلى الفورية في الإبلاغ، إذ أنه في معظم الأحيان تكون المبتوثات الصادرة عن هذا النوع من البث مسجلة على دعامات مادية ليتم بثها في أوقات لاحقة^٢.

أما البث المباشر في غنى عن كل ما يتطلبه البث غير المباشر، أي أنه يتم من دون الحاجة إلى تدخل محطات أرضية لإعادة البث، ويكون دوماً بثاً فضائياً باستخدام توابع اصطناعية ذات قوة عالية نسبياً^٣.

وبعد عام ١٩٨٧م الانطلاقة الحقيقية للبث المباشر عبر التوابع الصناعية^٤، هذه التوابع المعروفة باسم توابع البث المباشر التي لها القدرة على إرسال إشارات إلكترونية قوية نسبياً حاملة للبرامج الإعلامية، والمصنفات الفكرية

١ - محمد حسام محمود لطفى، البث الإذاعي عبر التوابع الاصطناعية وحقوق المؤلف، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٩١م، ص ٢٢.

٢ - جدي نجاه، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٣٠.

٣ - ولقد كان لليابان نجاحاً منقطع النظير في هذا المجال، وذلك باعتبارها الرائدة من الناحية التقنية في مجال الصناعات الدقيقة الأخرى التي تتعلق بالاتصالات، إضافة إلى موقعها الجغرافي الذي يشكل عقبة في وصول خدمات البث السمعي أو السمعي البصري بالوسائل التقليدية، وكذا بالأساليب السلكية الحديثة، كل هذه العوامل جعلت اليابان تسارع في تطوير التوابع الاصطناعية، وتستخدم توابع اصطناعية للبث المباشر. أنظر: محمد حسام محمود لطفى، المرجع السابق، ص ٢٣.

٤ - عبد الله شقرون، حق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون، المرجع السابق، ص ٢٣.

إلى مرأى ومسمع الجمهور مباشرة، وفي اللحظة التي يتم فيها الإرسال، حيث ترسل الإشارات الحاملة للمصنفات من مراكز الإرسال نحو التابع الاصطناعي، ثم تعبره ليتم بثها على الجمهور الذي يكون مزود بوسائل تقنية خاصة تسمح باستقبال هذه الإشارات المرسل إلى الجمهور بواسطة الصحن المخروطية الخاصة بذلك^١.

والملاحظ أنه من الوجهة القانونية فإن هذه الأجهزة المكونة من صحن مخروطية وما يكملها من أجهزة داخلية التي تقوم باستقبال الإشارات وتحويلها إلى إرسال مقروء، لا تعدوا أن تكون مجرد هوائي شأنه في ذلك شأن باقي الوسائل التقليدية الخاصة بتلقي البرامج الإذاعية، فكلها تهدف إلى غاية واحدة وهي النقاط الإشارات الحاملة للمصنفات الفكرية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التوابع الاصطناعية فهي بدورها مجرد محطة سابعة في الفضاء الخارجي تبث الإشارات الحاملة للبرامج والمصنفات السمعية البصرية مثلها مثل المحطات

١ - محمد حسام محمود لطفي، البث الإذاعي عبر التوابع الاصطناعية وحقوق المؤلف، المرجع السابق، ص ٢٣.

وتجدر الإشارة إلى أن الإشارات المرسل من التابع إلى الجمهور، منها ما هو واضح، ومنها ما هو مرموز أو سري يتطلب شفرة خاصة ليصبح إرسالاً مقروءاً، فالبث الإذاعي الواضح هو ذلك البث المفتوح لعامة الجمهور والذي يمكن استقباله بواسطة أجهزة الاستقبال العادية، وعادة ما تستخدم هذه الطريقة هيئات ومؤسسات البث التابعة للقطاع العام، والتي لا تسعى لتحقيق الربح من وراء القيام بعملية البث، أما البث المرموز فهو ذلك البث الذي يمكن التقاطه بواسطة أجهزة استقبال خاصة تكون مزودة ببطاقات الاشتراك في البث، هذه الأجهزة التي تقوم بفرز الإرسال وفك الشفرة السرية للبث ليصبح إرسالاً مقروءاً من طرف الجمهور. ونظام البث المرموز تختاره بعض الهيئات التي تريد إما حماية المعلومات والاتصالات السرية لها، كما في حالة الاتصالات التي تستخدم لأغراض عسكرية، وإما تستخدمه هيئات البث الإذاعي لحماية مصالح مؤلفيها ومنتجها، أو الحصول على عائدات مالية من الجمهور جراء شراء أجهزة فك الشفرة وبطاقات التعبئة والاشتراك. أنظر: جدي نجا، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٣٣.

الأرضية للإرسال والتوزيع، ولذلك فإن الهيئة التي تقوم بإرسال البرامج نحو التابع وحقنها فيه تعد هي الهيئة الرسمية المالكة لهذه البرامج، والمالكة لحقوق البث، والمسؤولة عن حقوق جميع المساهمين في البرنامج^١.

وفي الأخير نشير إلى أن لهذه التوابع الاصطناعية أثراً كبيراً جداً في تدويل البث السمعي أو السمعي البصري للمصنفات الفكرية، إضافة إلى العديد من المزايا التي يوفرها هذا النوع من البث، كالقضاء على مناطق الإعتام التي لا يغطيها البث بالوسائل التقليدية، وكذلك أسهم البث المباشر في دعم التفاهم والتعاون بين الشعوب، فضلاً عن كونه وسيلة فعالة لترويج المفاهيم السياسية والثقافية والدعاية التجارية، كما أنه يمنح لمواطني الدول التي لا تملك المقومات الأساسية لإنشاء خدمة تلفزيونية وطنية فرص الاستمتاع بهذه الخدمة الدولية، عن طريق التقاط هذه البرامج بوساطة أجهزتهم الفردية. ومن ناحية أخرى ينطوي البث المباشر على عدة مخاطر فالتابع الاصطناعي للبث المباشر يمكن أن يغطي بإرساله ثلث الكرة الأرضية، أي أن الدولة الواحدة التي تملك المقومات التكنولوجية والاقتصادية اللازمة يمكنها عن طريق ثلاثة توابع اصطناعية أن تبسط بإرسالها سيطرتها الإعلامية والفكرية على الكرة الأرضية، مما يشكل تهديداً خطيراً على سيادة الدولة المتلقية لهذا البث^٢.

ولكن لم يتوقف التطور في مجال البث الإذاعي عند هذا الحد، فمنذ اختراع الراديو، ثم التلفزيون وتدرجهما في سلم التقدم، بشكل أدى إلى تحسين الصوت أو الصوت والصورة، من حيث نقائهما، وخلوهما من أي تشويش أو ضعف في الصوت، وصفائهما بثاً وتسجيلاً وحقناً، والتي تحققت بفضل

١ - عصام الزناتي، التلفزيون المباشر عبر التوابع الاصطناعية، المرجع السابق، ص ١٤٢.

٢ - عبد السعيد الشرقاوي، حقوق الملكية الفكرية أسس الحضارة والعمران وتكريم للحق والخلق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٥م، ص ١٥١.

تكنولوجيا الحاسب الآلي، إذ أصبحت الصورة تبرز في أكمل تقاسيمها وأدق جزئياتها، كما ظهر الصوت بفضلها نقيا صافيا خاليا من أي تشويش، إضافة إلى السرعة والفورية في الإبلاغ، فبظهور توابع البث المباشر وامتزاجها بتكنولوجيات الحاسب الآلي، ظهر نوع جديد من البث يعرف بالبث الرقمي الذي يجمع بين نقاء الصوت والصورة والآنية في الإبلاغ^١.

ويتم البث الرقمي بالطريقة ذاتها التي تعمل بها الموجات الهertzية التي تبث عبر المحطات الأرضية، أو الفضائية أو السلكية أو اللاسلكية، إلى أن يصل إلى الجمهور، فتأتي الخطوة الثانية حيث يتم فك رموز هذا الإرسال على مستوى الأجهزة الرقمية الخاصة، فيتحول على مستواها من إرسال رقمي إلى إرسال تناظري، الذي يتحول على مستوى الشاشة الغرض إلى صور مرئية، أو أصوات مسموعة أو كلمات مقروءة، وهنا يختلف البث الرقمي عن البث التناظري الذي يتم عن طريق الموجات الكهرومغناطيسية، والتي تحمل البرامج المرسله للاستلام الفوري من أجهزة الاستقبال (الراديو أو التلفزيون)، على العكس من البث الرقمي الذي يحتاج لفك رموزه وتحويله إلى إرسال تناظري، إضافة إلى أن استلام هذا الإرسال يتم فرديا واختياريا في الزمن الذي يحدده المستقبل لهذا الإرسال، ولا علاقة له بزمن الإرسال^٢.

ومن خلال استعراضنا بشكل مفصل لنشاط هيئات الإذاعة بالنسبة إلى عملية البث وإعادته اللتين تشكلان النشاط الأساسي لهيئات الإذاعة، يظهر بوضوح ارتباط هذا النشاط بكافة مناحي الحياة، وفروع العلم التي تسهم في تطور البشرية وتزيل الحواجز، لذلك كما قلنا سابقاً يجب على الدول حماية نشاط

١ - عبد الله شقرون، الثورة التكنولوجية ووسائل الاتصال العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، عام ١٩٩١م، ص ٢١١.

٢ - جدي نجا، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٣٥ و ٣٦.

هيئات الإذاعة، بشكل يضمن لها ديمومة العمل في إيصال وبث الانتاج الفكري والعلمي للبشرية إلى كل الناس في شتى أصقاع الأرض.

ونتيجة هذا النشاط تكون هيئات البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري محمية ضد أي تطاول على المواد التي تبثها يقوم به الغير من دون ترخيص منها، ويتم بوساطة إعادة بث تلك البرامج مهما كانت صورة هذا البث، سواء كان بثا سلكيا أو بوساطة أمواج كهرومغناطيسية^١. وقد عرفت اتفاقية روما لعام ١٩٦١ في المادة (٣/ز) المقصود بإعادة البث على أنه: "الإذاعة المتزامنة التي تجربها هيئة إذاعية لبرنامج هيئة إذاعية أخرى". أي أن قوام إعادة البث هو البث الفوري الذي تقوم به هيئة إذاعية لبرنامج هيئة إذاعية أخرى، أو يقوم به الغير^٢، فالبث البعدي الذي يتم بعد مدة من قيام هيئة البث الأصلية بالبث لا يمكن وصفه بأنه إعادة بث، وإنما هو إحدى صور الإبلاغ إلى الجمهور، فشرط التزامن هو المعيار الذي يميز إعادة البث عن مختلف صور الإبلاغ إلى الجمهور^٣.

فلهيئات البث الحق في منع أو منح تراخيص بموجب عقد مكتوب بإعادة الإرسال السلكي أو اللاسلكي لبرامجها أو جزء منها، سواء كان ذلك بمقابل أو بدون مقابل، كل ذلك من دون المساس بالحقوق المقررة لمؤلفي المصنفات الفكرية التي يشتمل عليها البرنامج وفي الحدود التي يسمح بها القانون^٤.

1 - Ch. Debasch, Droit de l'audiovisuel, paris, 3^{ème} édition, précis Dalloz, 1993, p 512.

٢ - عبد الله شقرون، حقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون، المرجع السابق، ص ١٧٣.

٣ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤١٧.

٤ - جدي نجاه، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٦٩.

ولقد نص المشرع السوري على هذا الحق في المادة (٣/٢٨) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ إذ نصت على أنه: "تتمتع محطات البث بالحقوق المالية الاستثنائية التالية الناجمة عن... ٣- إعادة بث موادها وبرامجها بأي طريقة كانت"، وكذلك المشرع الجزائري في المادة (١١٨) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة التي جاء فيها: "يحق لهيئة البث الإذاعي السمعي أو المعني البصري أن ترخص حسب شروط تحدد في عقد مكتوب بإعادة بث وتثبيت حصصها المذاعة...". وفي المعنى ذاته المادة (٢/١٥٨) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري التي جاء فيها: "تتمتع هيئات الإذاعة بالحقوق المالية الاستثنائية التالية... ٢- ويعد بوجه خاص استغلالاً محظوراً.... أو إعادة بثها...".

وكل هذه النصوص التي أوردناها على سبيل المثال تتوافق مع الفقرة الأولى من المادة (١٣) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، التي جاء فيها: "لهيئات الإذاعة الحق في أن تصرح بما يلي أو تحظره: أ- إعادة بث برامجها الإذاعية". كما نصت اتفاقية ترس على حق الإذاعة في بث والترخيص بإعادة بث برامجها وذلك في المادة (٣/١٤) التي تنص على أن: "يحق لهيئات الإذاعة منع الأفعال التالية عندما تتم دون ترخيص منه: ... وإعادة البث عبر وسائل البث اللاسلكي...".

والجدير بالإشارة أخيراً أن المساس بهذا الحق يستوجب المساءلة الجزائية والمدنية، وهذا ما قضت به محكمة (BASTIA) في الحكم الصادر بتاريخ ١٩٦٦/٤/٢٩م، والذي حكم على التقنيين المختصين بالتثبيت الإذاعي بدفع (١) فرنك رمزي لصالح ديوان البث التلفزيوني والإذاعي الفرنسي (ORTV)، والذين قاموا بتثبيت معيدات البث والاستقبال في نقاط كثيرة من إقليم بلديات منطقة (LA CORES)، إذ قررت هذه المحكمة أن تثبيت معيدات البث يعد مساساً

بالحقوق المادية لـ (ORTV) المحمية بموجب قانون الملكية الأدبية والفنية الصادر بتاريخ ١١/٣/١٩٥٧م^١.

ثانياً: حق هيئة الإذاعة باستغلال مبرثواتها وبرامجها.

إضافة إلى حق هيئات الإذاعة في إجازة أو حظر إعادة بث برامجها، فهي تتمتع بالحق في استغلال مبرثواتها وبرامجها مالياً، عن طريق الحق في استنساخ برامجها، فلها أن تضع نسخ من برامجها للتداول سواء بإعادة بثها لاحقاً، أو الترخيص للغير ببثها أو بيع النسخ، أو إعارتها أو تأجيرها^٢.

كما أن لهيئات الإذاعة الحق في الترخيص للغير بموجب عقد مكتوب بهذا الاستنساخ، أو منعه من ذلك، إذا تم استنساخ برامجها الإذاعية والتلفزيونية من دون إذن منها، أو من دون موافقتها، سواء أكان هذا الاستنساخ بهدف الربح المادي أم لا.

وتتمتع هيئات الإذاعة إضافة إلى ذلك بالحق في تثبيت البرامج والمواد التي تذيعها، أو جزء من هذه البرامج على دعائم مادية سمعية أو سمعية بصرية، أو متعددة الوسائط كالأقراص الليزرية المضغوطة مثلاً، وكذلك لها الحق في وضع صور فوتوغرافية لهذه البرامج، واستغلالها استغلالاً مادياً، أو لغرض الدعاية الإعلامية، كل ذلك من دون الإخلال بالحقوق المقررة لمؤلفي تلك البرامج أو تنفيذها أو منتجها^٣. وقد نصت اتفاقية روما لعام ١٩٦١م على تمتع هيئات الإذاعة بهذه الحقوق وذلك في المادة (١٣/ب و ج) التي جاء فيها: " لهيئات الإذاعة الحق في أن تصرح بما يلي أو تحظره:....، (ب) تثبيت برامجها الإذاعية، (ج) استنساخ ما يلي: ١- ما تم من تثبيات لبرامجها الإذاعية

1 - Ch. Debasch, le droit de la radio et de la télévision, presses universitaires de France, 1969, p 512.

2 - A. Bertrand, Droit d'auteur et les droits voisins, op- cit, p 883.

٣ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤١٦.

دون موافقتها، ٢- ما تم من تشييدات لبرامجها الاذاعية طبقاً لأحكام المادة ١٥، اذا كان الغرض من الاستنساخ غير الأغراض المشار إليها في الأحكام السابق ذكرها....".

كما نصت التشريعات الوطنية على تمتع هيئات الإذاعة بهذه الحقوق، فعلى سبيل المثال جاء في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم ٦٢ لعام ٢٠١٣م في المادة (٢٨) ما يأتي: "تتمتع هيئات البث بالحقوق المالية الاستثنائية الناجمة عن: ١- تثبيت موادها وبرامجها، ٢- نسخ موادها وبرامجها المثبتة....".

وأيضاً نص قانون حماية الملكية الفكرية المصري على هذه الحقوق في المادة (١٥٨) التي جاء فيها: "تتمتع هيئات الإذاعة بالحقوق المالية الاستثنائية التالية: ١- منع الترخيص باستغلال تسجيلاتها، ٢- منع أي توصيل لتسجيلها التلفزيوني لبرامجها إلى الجمهور بغير ترخيص كتابي مسبق منها، ويعد بوجه خاص استغلالاً محظوراً تسجيل هذه البرامج أو عمل نسخ منها أو بيعها أو تأجيرها أو... أو توزيعها....".

ونلاحظ أن هناك بعض التشريعات لم تنص على تمتع هيئات الإذاعة بالحق في تثبيت برامجها، ومثال ذلك المشرع الجزائري، الذي اقتصر في المادة (١١٨) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على تمتع هيئات الإذاعة بحق الاستنساخ فقط من دون حق التثبيت، ولعل السبب في ذلك كما يرى بعض الفقه مرده أن التثبيت هو الطريق الحتمي الذي تمر به عملية الاستنساخ، فحق الاستنساخ يولد بعد التثبيت للبرامج على دعائم مادية، ومن ثمّ ما دام لهيئات الإذاعة الحق بالاستنساخ، فحتماً لها الحق بتثبيت البرامج والمواد التي تذيعها^١.

١ - جدي نجاه، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٧٠.

وتجدر الإشارة إلى أن هيئات الإذاعة ملتزمة التزاماً أدبياً بتشجيع المبدعين وتطوير الإنتاج الفكري، أو المساهمة في تطويره، عن طريق قيامها بإعداد وإنتاج المصنفات الفكرية التي تقوم ببحثها، إذ عادةً ما يسند إليها القيام بذلك^١، ونشاطها هذا يفترض تنازل المبدعين عن حقوقهم الاستثنائية لفائدة هذه الهيئات عما تقوم بإنتاجه من مصنفات إذاعية سمعية أو سمعية بصرية، فهئية الإذاعة تقوم باختيار موضوع المصنف، والمشاركين في إنتاجه من مؤلفين وفناني أداء وفنيين وتقنيين...، والتنسيق بين جهودهم^٢، ومن ثمّ فهي تكتسب صفة المنتج، فهي إضافة إلى عمليتي بث المصنفات وإعداد الحصص البرمجية، فإنها تقوم بإنتاج ميثوثاتها سواء أكانت ذات طابع سياسي أم اقتصادي أم اجتماعي أم ثقافي، والمشاركة في إنتاجها، ومع ذلك لكنها لا تكتسب صفة المؤلف، وإنما تعدّ مستغلاً لهذه المصنفات من الناحية المالية عن طريق قرينة التنازل عن الحقوق الاستثنائية لفائدتها، فهذه الحقوق لا تنشأ مباشرة لصالح هيئات الإذاعة على ما تقوم بإنتاجه، وإنما هي تمنح في الأصل للمؤلفين، وكافة

١ - عبد الله شقرون، حقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون، المرجع السابق، ص ٨.

٢ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٣٤٢.

ونشير في هذا الصدد إلى ما قاله المنتج الأمريكي (سام كلودوين)، إلى أن أهم الصفات التي يحتاجها المنتج، هي القدرة على أن يقص أفلامه بنفسه، يضاف إليها قدرته على تشكيل كتابه وغيرهم من الفنانين، كما يشكل ممثليه ويراقب عملية الابداع، ويؤمن تمويل هذه العملية بأمواله الخاصة، أو عن طريق البحث عن ممولين لها، وهو المسؤول عن نجاح هذا الإنتاج تجارياً، فيؤمن الحملة الدعائية اللازمة لهذا المصنف عند إيلاغه إلى الجمهور، وكل هذه النشاطات يقوم بها طاقم من قسم الإنتاج السمعي البصري لدى هيئات الإذاعة. أشار إلى ذلك: إدريس طارق السباعي وحسن الورياغلي، التعدي على الملكية الصناعية والمصنفات السينمائية، مطبعة الصومعة، الرباط، دون طبعة، عام ١٩٩٦، ص ٨٩، وأنظر: يمينه حويشي، النظام القانوني لعقد الإنتاج السمعي البصري في التشريع الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، جامعة الجزائر، الجزائر، عام ٢٠٠١م، ص ٣٦.

المشاركين في إبداع المصنف بدايةً، ثم تنتقل إليها في مرحلة لاحقة بموجب عقد يتنازل فيه هؤلاء المؤلفون والمساهمون عن حقوقهم الاستثنائية لفائدة المنتج^١ ونتيجة كل ما تقدم فإن هيئات الإذاعة بوصفها منتجا للمصنفات الإذاعية أو السمعية البصرية، تتمتع بعدد من حقوق الاستغلال التي نستطيع أن نجملها في ثلاث حقوق وهي: حق الاستنساخ الذي يتمثل في تثبيت المصنف على دعائم كافية لاحتياجات الاستغلال، وهو يشمل على وجه الخصوص انجاز المصنف في صيغة الأصلية، ووضع نسخ منه في شكل تسجيلات سمعية، أو سمعية بصرية معدة للتوزيع على الجمهور^٢.

أما الحق الثاني فإنه يتمثل بحق التمثيل، ويشمل هذا الحق عرض المصنف في قاعات عامة كدور السينما مثلاً، أو نقله لاسلكياً عن طريق البث الإذاعي السمعي، أو السمعي البصري، أو إعادة بثه من قبل هيئة بث أخرى، أو بثه إلى أماكن عمومية حيث يتم توزيعه على الجمهور المتواجد هناك كالفنادق مثلاً^٣.

والحق الثالث يتمثل بالحق في الترجمة، وذلك عن طريق تضمين المصنف المذاع حاشية بالترجمة، أو جعله ناطقاً بلغة أخرى (الدبلجة)، وذلك عند استغلال المصنف في بلد ناطق بلغة غير لغة النص الأصلي للمصنف^٤.

١ - فوزية عمروش، تحديد صفة المؤلف حسب قانون الملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، فرع العقود والمسؤولية، كلية الحقوق والعلوم الإدارية، جامعة الجزائر، دون تاريخ، ص ٦٤ إلى ٧٤.

٢ - يمينه حويشي، النظام القانوني لعقد الانتاج السمعي البصري في التشريع الجزائري، المرجع السابق، ص ٦٦.

٣ - نعيم مغيب، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٣٣.

٤ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٣٥٤.

كما يمتد حق الترجمة إلى أنماط استغلال ثانوية أخرى، كاستنساخ المصنف في شكل تسجيلات سمعية، أو سمعية بصرية، عن طريق بيعها أو تأجيرها، وأيضاً عرض المصنف في مهرجانات دولية، والتظاهرات الثقافية، والكشف عنه بأساليب أخرى في شكل كتب أو صور^١.

وفي غياب أي شرط مخالف، أو في حالة سكوت المبدعين في عقد الانتاج السمعي البصري، يكون لهيئات الإذاعة الحرية في اتخاذ كافة الترتيبات التي من شأنها تحقيق أفضل استغلال للمصنفات التي قامت بإنتاجها^٢.

ثالثاً: حق النقل والإبلاغ إلى الجمهور.

تتمتع هيئات إذاعة بالحق في نقل وإبلاغ مبدعاتها وبرامجها إلى الجمهور بمختلف الوسائل المتاحة لذلك، كإعادة إرسال هذه المواد الإذاعية في أوقات لاحقة بوساطة التوابع الصناعية، أو الوسائل السلكية أو الألياف البصرية أو بوساطة موجات كهرومغناطيسية أرضية، كما لها الحق في عرض هذه الحصص في أماكن مفتوحة للجمهور لقاء سداد مقابل أو بدونه، وفي دور السينما...، ومنع الغير من هذا الاستغلال^٣.

فهذا الحق هو حق استثنائي لهيئات الإذاعة طبقاً لما جاء في الاتفاقيات الدولية والتشريعات الوطنية، فقد جاء في المادة (١٣/د) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١ ما نصه: "لهيئات الإذاعة الحق في أن تصرح بما يلي أو تحظره: ... د- نقل برامجها التليفزيونية إلى الجمهور، إذا جرى ذلك في أماكن متاحة للجمهور

١ - يمنية حويشي، النظام القانوني لعقد الانتاج السمعي البصري في التشريع الجزائري، المرجع السابق، ص ٧٧ و ٧٨.

٢ - نواف كنعان: حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٣٤٥.

٣ - جدي نجاة، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٧٠.

لقاء دفع رسم للدخول. ويختص القانون الوطني للدولة التي تطلب فيها حماية ذلك الحق بتحديد شروط ممارسته".

وأيضاً قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ في المادة (٤/٢٨) التي جاء فيها: "تتمتع محطات البث بالحقوق المالية الاستثنائية الناجمة عن: ٤...- نقل موادها وبرامجها إلى الجمهور". وكذلك المشرع الجزائري نص في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على هذا الحق في المادة (١١٨) التي تمنح لهيئات البث حق منع الغير، أو الترخيص له بموجب عقد مكتوب بإبلاغ حصصها المتفجرة إلى الجمهور.

وفي المعنى ذاته نص المادة (٢/١٥٨) من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية المصري.

هذا الحق الاستثنائي لهيئات الإذاعة، تبرره أسباب عملية، وذلك لأن المستفيدين من الإبلاغ للجمهور مثل أصحاب المقاهي والفنادق ودور السينما، يريدون عرض برامج هيئات الإذاعة من أجل اجتذاب الزبائن، وتحصيل مبلغ مالي مقابل مشاهدة برامج هيئات الإذاعة، وهم بعملهم هذا يستغلون برامجها لمصلحتهم المالية، ومن ثم لا بد من منح هيئات الإذاعة الحق الاستثنائي في حظر أو إبلاغ برامجها للغير مقابل دفع رسم^١.

وحق الإبلاغ للجمهور قد تقوم به هيئات الإذاعة بنفسها بما تمتلكه من وسائل، وقد ترخص للغير القيام بذلك بموجب عقد مكتوب، وقد يكون الغير هيئة بث إذاعي أخرى، أو دور سينما أو قاعات عامة يسمح للجمهور دخولها، أو فنادق أو مقاهي... كل ذلك من دون الإخلال بما للمؤلفين وسائر اصحاب الحقوق المجاورة من حقوق على هذه البرامج.

1 - Claude Masouym Guide to the Rom Convention and to The Phonograms Conventionm Genève WIPOm 1981m P 54.

فهيات الإذاعة نشاطها مرتبط بشكل كبير بنشاط المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة الآخرين، فهي في الأصل يكون قد تم الترخيص لها بإذاعة البرامج التي تحوي المصنفات التي يبدعها المؤلفون، ويؤديها فنانون الأداء، ويسجلها منتجو التسجيلات، لذلك هي تنقيد بموجب العقود والاتفاقات التي تبرمها معهم بالشروط من حيث الزمان والمكان الذي يكون فيه الترخيص بإبلاغ المصنف في مكان معين وزمان معين، ومن ثمّ فلها الحق في نقل هذا الشرط إلى العقود التي تجريها مع الغير في سبيل إذاعة وإبلاغ برامجها إلى الجمهور. وعليه إذا قام الغير الذي حصل على ترخيص بالإرسال التلفزيوني لبعض البرامج في منطقة معينة، بإبلاغ هذه البرامج عبر أحد التوابع الصناعية التي تغطي مناطق أخرى غير التي شملها الترخيص، فإنه يكون بذلك قد ارتكب عملاً من أعمال الإبلاغ إلى الجمهور التي تنطوي على انتهاك الحقوق الاستثنائية المشروعة لهيئة الإذاعة الأصلية، ومن ثمّ تعدّ هي بدورها قد قامت بانتهاك الحقوق المشروعة لمؤلف المصنفات التي تحتوي عليها تلك البرامج، وايضاً لحقوق فنانو الأداء ومنتجي التسجيلات، وغيرها من هيئات الإذاعة التي كان يمكن أن يتم الترخيص لها بإبلاغ وإذاعة البرامج إلى جمهور تلك المناطق^١.

وتجدر الإشارة إلى أن حق الإبلاغ إلى الجمهور تزداد أهميته يوماً بعد يوم، خاصة في الوقت الراهن مع ظهور وسائل الاتصال الحديثة ودخولها كافة مناحي الحياة، الأمر الذي انعكس على هيئات الإذاعة أيضاً وخاصة في مجال نقل البرامج وإبلاغها للجمهور الذي أصبح من الممكن أن يتم عبر شبكة الانترنت، ولا يخفى ما في هذا الأمر من خطورة على حقوق هيئات الإذاعة، فقد يؤدي ذلك إلى تحرير هذه البرامج أو تحويلها ونقلها عن طريق ترقيمها، الأمر الذي يؤدي إلى سهولة نسخها.

١ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٠٣ و ٢٠٤.

وقد حاول اصحاب حقوق النشر بشكل عام، ومنهم هيئات الإذاعة عن طريق عقود كترخيص تسمح بموجبها للمستخدمين بالوصول إليها وفق شروط محددة، من ثمَّ لجأوا إلى فكرة تشفير الأوامر داخل البرنامج المعني حتى لا يتم نسخه، وبما أن هيئات الإذاعة من أصحاب حقوق النشر على مبنوثاتها وبرامجها التي تنتجها، قامت بالعملية ذاتها، حيث يذهب جانب من الفقه^١ إلى القول إنه تثور هنا مشكلة تنازع قوانين، ولكن يمكن أن يتم حلها عن طريق قياسها على القانون واجب التطبيق على الأعمال المذاعة أو المبلغة بوساطة التوابع الصناعية، ويرجح هذا الاتجاه الأخذ بقانون الدولة التي تم الإرسال منها، والذي يجد مبرره بالنظر إلى سهولة تحديد معيار دولة الإرسال وانضباطه.

وقد وجهت انتقادات شديدة لهذا الرأي من منطلق أن نشر الأعمال بوساطة الحاسوب الآلي عبر الانترنت يختلف عن النشر بوساطة التوابع الصناعية، فالعمل لا يتم نقله وإرساله في وقت واحد إلى جميع المستفيدين أو المستخدمين، بل يتم ذلك في أوقات مختلفة، بحيث تمثل كل عملية نقل لذات العمل عملية نقل قائمة ومستقلة بذاتها، إذ أن مستخدم الحاسب الآلي هو الذي يتحكم في وقت نقل العمل إليه طالما كان مشتركاً في الشبكة التي تبث العمل^٢.

وهناك فارق آخر في دور الجمهور الذي يتلقى البرنامج، ففي حالة الإبلاغ عبر التوابع الصناعية يكون دوره سلبياً، يقتصر على تلقي العمل المذاع أو المبلغ تلقائياً من دولة معينة، أما في حالة الانترنت فيكون دور الجمهور إيجابياً، يتمثل بنقل العمل أو تحميله من الشبكة إلى الحاسب الآلي الخاص^٣.

١ - أشرف وفا محمد، تنازع القوانين في مجال الحقوق الذهنية للمؤلف، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٩م، ص ١٧٦.

٢ - كوثر عبد الله محمد أحمد بيومي، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٧م، ص ١٥٤.

٣ - أشرف وفا محمد، المرجع السابق، ص ١٧٧.

ولم تتبنَ التشريعات المختلفة تحديداً قاطعاً للقانون الواجب التطبيق في هذا الشأن، لذلك يذهب بعض الفقه إلى الأخذ بما ورد في مشروع القانون الأمريكي الخاص بالنقل عبر الحاسوب الآلي في الولايات المتحدة الأمريكية، الذي تم إقراره في عام ١٩٧٦م، وتعديله في عام ١٩٨٨، بشأن عدّ نقل مصنف المؤلف عبر الحاسب الآلي عملاً من أعمال التوزيع للنسخ، وأن كل نقل عبر الحاسب الآلي في الولايات المتحدة الأمريكية لأعمال واردة من الخارج يعدّ عملاً غير مشروع، إلا إذا تم أخذ موافقة صاحب الحق، وهو المؤلف الأمريكي، ويمكن أن نطبق هذا الحكم الوارد بشأن نقل وإبلاغ مصنفات المؤلف عبر الحاسب الآلي، بشأن نقل وإبلاغ برامج هيئات الإذاعة، كوننا نستطيع أن نسبغ على هذه البرامج صفة المصنف، ونتيجة تعلق حقوق المؤلف بجميع حقوق أصحاب الحقوق المجاورة، ومنهم هيئات الإذاعة^١.

واقترح بعض الفقه حل المشكلة بالقياس على الأعمال المنشورة عبر الأقمار الصناعية، وتطبيق الحل الذي تبنته الجماعة الأوروبية، بإعمال قانون الدولة الأصلية للعمل الذهني، والتي تم من خلالها بثه عبر الأقمار الصناعية، أي تطبيق قانون الدولة المتواجد بها الحاسب الآلي الذي أرسل منها العمل على شبكة الانترنت^٢.

١ - مليكة عطوي، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية على شبكة الانترنت، أطروحة معدة لنيل درجة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة دالي براهميم، الجزائر، السنة الدراسية ٢٠٠٩، ٢٠١٠، ص ١٣٣.

٢ - أشرف وفا محمد، تنازع القوانين في مجال الحقوق الذهنية للمؤلف، المرجع السابق، ص ١٧٧.

ويذهب آخرون إلى أن الحل الأمثل هو ترك الخيار للمؤلف بين قانون الدولة الأصلية (دولة الإرسال)، وبين قانون الدولة المستقبلية للعمل، لكونه الأكثر رعاية للجانب الأدبي لحق المؤلف والذي يتجاهله المشروع الأمريكي^١.
وأنا أرى أن هذا الحل الأخير هو الحل الأنسب إذا ما اردنا أن نطبقه على هيئات البث، وذلك لأن هيئات الإذاعة إذا ما تعمقنا بصلب عملها فإننا نجد أنها تتمتع بصفة المؤلف، حتى أنها من الممكن في حالات معينة أن تتمتع بالحقوق الأدبية ذاتها للمؤلف، إضافة إلى الحقوق المالية.

فنشاط هيئات الإذاعة لا يتوقف عند النشر وتوزيع الاشارات الحاملة للبرامج والمصنفات الفكرية على الجمهور عن طريق إبلاغها لهم، وإنما يمتد إلى إعداد هذه البرامج وتصويرها وإنتاجها، قبل عملية النقل والإبلاغ، ولا يخفى على أحد أن هذه النشاطات متعلقة بالإبداع ومحمية بموجب حق المؤلف^٢، وتمنح لصاحبها صفة المؤلف، والملكية الأصلية لحقوق المؤلف على هذه المصنفات، فتعدّ هيئات الإذاعة مؤلفة ومالكة أصلية لحقوق المؤلف رغم أنها أشخاص اعتبارية تعجز عن القيام بالإبداع الفكري الذي لا يمكن تصور صدوره إلا من طرف أشخاص طبيعيين^٣.

ومن ثمّ نجد أن الوسيلة التي يمكن أن تمنح هيئات الإذاعة صفة المؤلف، هي تلك العقود التي تبرمها مع مؤلفي تلك المصنفات، إما في إطار علاقة عمل مقابل أجر أو مرتب يتقاضاه المؤلف^٤، وعندها يكون المؤلف أجيلاً

١ - جمال محمود الكردي، حق المؤلف في العلاقات الدولية الخاصة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م، ص ١٢٤ و ١٢٥.

2 - Ch. Debasch, le droit de la radio et de la télévision, op. cit, p 93.

٣ - فوزية عمروش، تحديد صفة المؤلف حسب قانون الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٧٤.

٤ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٣١٩.

لدى هيئات الإذاعة، ولأسباب اقتصادية أو فنية أو تقنية، وكذلك لتسهيل عملية حسن استغلال هذه المصنفات المنجزة تنفيذاً لعقد عمل أو عقد مقالة، فإن بعض الحقوق الأدبية نستطيع القول إنه تمارس من قبل هيئات الإذاعة، ومن البديهي أن القوانين التي تؤمن حماية لحقوق المؤلف الأدبية إلى جانب الحقوق المالية، بهذا الشكل تكون أجدر بتأمين الحماية لهيئات الإذاعة بالنسبة إلى ما تبثه أو تبثه للجمهور.

وتجدر الإشارة إلى أنه من ضمن الحلول التي اتبعتها هيئات الإذاعة لضمان عدم التعدي، أو التقليل من التعديات والاشكاليات التي ثارت، أو يمكن أن تنور وتؤثر في حقوقها، والتي أفرزها التطور العلمي والتكنولوجي، إضافة إلى ضمان الحصول على اشتراكات الجمهور مقابل خدماتها، أصبحت تقوم ببيع أجهزة فك شفرة الاشارات الصادرة منها والمحملة بالبرامج، وبيع بطاقات التعبئة والواقظ التي تقوم باستقبال هذه الاشارات، وإن المساس بهذا الحق وعرض هذه البرامج في أماكن متاحة إلى الجمهور، يؤدي إلى كبح طلب الحصول على هذه الأجهزة وراء بطاقات التعبئة، مما يؤدي إلى إلحاق خسائر مادية كبيرة بهيئات الإذاعة المعنية^٢.

ولا بد لنا أخيراً أن نقول إن هيئات الإذاعة وفي أثناء ممارستها لحقوقها ومن ضمنها حق الإبلاغ للجمهور، الذي يؤمن لها عائدات مالية تضمن لها الدوام والاستمرارية في أداء عملها، إضافة إلى هامش الربح، تلعب أيضاً دوراً تعليمياً وتربوياً مهماً وذلك من خلال بث إبلاغ البرامج التعليمية والتربوية، فهي بذلك تصبح كأنها مدرسة أو جامعة أو مكتبة للتعليم، وهذا الدور الذي تلعبه يجد أهميته بشكل خاص عندما تقوم هيئات الإذاعة بنقل وإبلاغ مثل هذه البرامج في أوقات وأماكن لا يستطيع فيها طلاب العلم ارتياد المدارس أو الجامعات

1 - Ch. Debasch, Droit de l'audiovisuel, op. cit, p 487.

2 - Ch. Debasch, op. cit- p. 522.

والمكتبات، كمناطق النزاعات والحروب....، تساعد في تكوين نظام تعليمي متطور وسريع وشامل يساعد على إيجاد جو تنموي فعال، وهذه الأهمية يجب أن تقدر وألا يتم إنكارها إذا ما تم استخدامها بشكل حسن، فهي تجذب ملايين بحكم خصائصها الذاتية شديدة الوقع والتأثير، وكثير من هيئات الإذاعة مهيئة لتقديم مثل هذه الخدمات التربوية والثقافية والإعلامية، سواء أتم ذلك بمقابل أو من دون مقابل، وعلى الأغلب يكون ذلك لدى هيئات الإذاعة التي تنتمي للقطاع العام في الدول كون نشاطها في الأساس ليس ربحياً، أو بمقابل، والذي يكون لدى هيئات الإذاعة المنتمية للقطاع الخاص، وبذلك تكون مساهمة في تكوين الأجيال الصاعدة تكويناً صحيحاً يساعدها على الخوض في معترك الحياة^١.

١ - محمد الفاتح حمدي، البث الفضائي العربي، الواقع الراهن واستشراف المستقبل، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص١٧، تاريخ الدخول ٢٢/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:
(www.caus.org.lb/PDF/.../mustaqbal_417_mhmdalfatahhamdi.pdf).

الفصل الثاني

النظام القانوني للحقوق المجاورة

بعد أن اتضح لنا أهمية الحقوق المجاورة لحق المؤلف سواء من الناحية العلمية، أو الأدبية والثقافية، ومن الناحية الاقتصادية أيضاً، وأثرها في دعم حقوق المؤلف، ومؤازرتها لتحقيق الهدف من الرسالة السامية للإبداع الأدبي والفني، لا بد لنا من مناقشة النظام القانوني لهذه الحقوق، فالملكية الأدبية والفنية تتخذ بعداً حقيقياً في تنمية المجتمعات وتقدمها، وأن تجريد هذه الملكية من الحماية القانونية اللازمة لها لا يعد خروجاً عن عصر التطورات العلمية والأدبية والتكنولوجية، وخرقاً للأعراف القانونية الدولية فحسب، بل يعد أيضاً سبباً للنزاعات بين الدول وعائقاً أساسياً لتبادل مصالح الاقتصاد العالمي.

لذلك فإن وضع نظام قانوني لحق المؤلف والحقوق المجاورة هو شيء أساسي للإبداع الانساني، لما يوفره من تشجيع للمبدعين عن طريق الاعتراف بهم أو مكافأتهم مكافأة مالية عادلة. وبناءً على ذلك النظام يطمئن المبدعون الى امكانية نشر مصنفاتهم من دون خشية استنساخها من غير تصريح بذلك أو قرصنتها، وهذا ما يساعد على زيادة فرص النفاذ الى الثقافة والمعرفة ووسائل التسلية، وتوسيع امكانية التمتع بها في جميع أرجاء العالم.

ولكن لا بد لنا في أثناء وضع مثل هذا النظام القانوني مراعاة شيء أساسي، وهو ألا يقتصر عملنا على وضع نظام قانوني متطرف يركز على فكرة تأمين الحماية القانونية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة من الانتهاكات التي يمكن أن تتعرض لها، خاصة من دون مراعاة الدور الثقافي والعلمي وحقوق الناس في الولوج إلى المعرفة، لذلك لا بد أن يراعي النظام القانوني المستهدف التوفيق بين مصالح ثلاث فئات متعارضة، وهي مصالح المؤلف التي تتعلق بثمرة انتاجه

الفكري، ومصالح جميع الأشخاص والهيئات المرتبط عملهم بعمل المؤلف، ومصالح الجمهور.

لذلك إلى جانب وضع نصوص خاصة تتعلق بالحماية القانونية للنشاط الذي يمارسه، ووضع مؤيدات مدنية وجزائية تطبق على كل من ينتهك هذه الحقوق، كان لا بد من وضع بعض القيود والاستثناءات التي تحد من الحق المطلق لأصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الاستغلال المالي لنتائج نشاطهم، وذلك كما ذكرنا لتحقيق التوازن بين هذه المصالح المالية والمصلحة العامة.

وبما أن نشاط أصحاب الحقوق المجاورة مرتبط بنشاط المؤلف، لذلك نجد أن التشريعات الوطنية والدولية عالجت النظام القانوني للحقوق المجاورة من حيث الأحكام المطبقة على القيود والاستثناءات، وإدارة هذه الحقوق والحماية القانونية لها، في إطار معالجتها للنظام القانوني لحق المؤلف.

وسوف نقوم في هذا الفصل بمعالجة هذا النظام القانوني في مبحثين أساسيين، نعالج في المبحث الأول: أحكام الحقوق المجاورة، وفي المبحث الثاني: حماية الحقوق المجاورة.

المبحث الأول

أحكام الحقوق المجاورة

إن الحق الاستثنائي لأصحاب الحقوق المجاورة في استغلال نتائج نشاطهم يشكل العنصر الأساسي في الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وذلك أن هذا الحق ليس ذا طبيعة سلبية يقتصر على موضوع الاستغلال، وإنما بموجبه يستطيع أصحاب الحقوق استبعاد الآخرين عن استغلال نتائج نشاطهم من دون إذن منهم، فصاحب الحق يستطيع التصرف على هذا النحو، ولكن القيمة الفعلية لهذا الحق تكمن في أنه يشكل وسيلة تضمن استغلال المصنفات استغلالاً يتوافق مع أهداف مالك الحق ومصلحته، ويمكن التمتع بالحق الاستثنائي إلى أقصى حد ممكن، إذا ما أمكن لصاحبه أن يمارسه من دون قيود، وأيضاً أن يمارسه بنفسه، ومن ثمَّ يحافظ على سيطرته في توزيع إنتاجه، ويكون بإمكانه أن يتخذ شخصياً القرارات المتعلقة بالشروط المالية لاستغلاله، كما يستطيع أن يراقب عن كثب تطبيق هذه الحقوق تطبيقاً صحيحاً^١.

ولكن التطبيق العملي لهذا الحق الاستثنائي أثبت أنه في بعض الأحيان لا نستطيع أن نمنح هذا الحق على إطلاقه لأصحاب الحقوق المجاورة، فهناك بعض الاعتبارات ذات الطابع التربوي، أو الثقافي أو الاعلامي، أو من أجل الحاجة إلى تلبية المصلحة العامة للجمهور في مجال تعزيز الثقافة، أو من أجل تيسير نشاط بعض المستخدمين للحفاظ على سعة انتشار المصنفات، لذلك كان

١ - مقدمة حول الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وثيقة من إعداد المكتب الدولي للوايو، منشورة على شبكة الانترنت، ص٣، تاريخ الدخول ٢٤/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:
(<http://ecipit.org.eg/arabic/pdf/collective%20managment%20wipo%20pa%20pe.pdf>).

لا بد من وضع قيود على الحق الاستثنائي لأصحاب الحقوق المجاورة في استغلال نتائج عملهم مراعاةً للاعتبارات المذكورة.

هذا إضافة إلى أن الواقع العملي أثبت صعوبة الممارسة الفردية لبعض الحقوق الممنوحة لأصحاب الحقوق المجاورة، ويتجلى ذلك خاصة في المصنفات الموسيقية والسينمائية والمسرحية والتلفزيونية...، يضاف إلى ذلك التكنولوجيا التي أدت إلى اتساع مستمر وسريع لمجال عمل أصحاب الحقوق المجاورة، بشكل أصبح من المستحيل الممارسة الفردية للحقوق، أو على الأقل من غير المجدي على المستوى العملي ممارستها بشكل منفرد، الأمر الذي أدى إلى زيادة عدد الحالات التي يكون فيها مالكو الحقوق غير قادرين على مراقبة الانتفاع بمصنفاتهم، والتفاوض مع المنتفعين وتحصيل التعويضات لهم.

ومن ثمَّ لا بد من إيجاد طريقة أخرى فعالة تواكب التطور تضمن الممارسة الفعالة والمجدية لهذه الحقوق، وقد تم ذلك عن طريق ما يسمى بالإدارة الجماعية للحقوق الاستثنائية لأصحاب الحقوق المجاورة.

بناءً على كل ما تقدم سوف نقوم في هذا الجزء من بحثنا بمعالجة نقطتين أساسيتين، أولهما في **المطلب الأول**: القيود الواردة على الحقوق المجاورة، وثانيهما في **المطلب الثاني**: الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

المطلب الأول

القيود الواردة على الحقوق المجاورة

يبدو أن إقرار الاستثناءات والقيود على حقوق العائدة للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، أصبح يشكل دعامة أساسية من دعائم البناء الثقافي، تحقيقاً لمصلحة الجمهور في ممارسة حقهم بالاستفادة من تلك الأعمال حين يتعذر الحصول عليها في الأحوال التقليدية.

ونتيجة لذلك لم تغفل التشريعات على المستويين الوطني والدولي تحقيق الموازنة بين حقوق المبدعين على تلك الأعمال، وحاجة الجمهور إلى الانتفاع الأمثل بها كهدف يأتي أصلاً من وجودها المادي، فأصبح حق الجمهور في الاستعمال الحر المجاني للمصنفات والبرامج والتسجيلات قيداً موضوعياً يرد على حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة الاستثنائية.

ولكن الوضع لم يصل إلى درجة من القيود التي قد يفهم منها إلغاء حق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة في الاستفادة المادية من نتاج عملهم، فحق الاستعمال الحر المجاني مشروط بشروط معينة وحالاته محددة، كما أن هناك نوعاً آخر من القيود يشكل حلاً وسطاً مقبولاً وأساسياً للحفاظ على امكانية الانتفاع بالمصنفات ونشرها على الوجه الملائم، هذه القيود هي ما يسمى بالاستعمال مع حق الحصول على مقابل، أو ما يسمى بالتراخيص غير الإرادية. ومن ثمّ إذا ما أردنا توضيح القيود الواردة على الحقوق المجاورة على حق المؤلف موضوع بحثنا بشكل مفصل، فإننا نلاحظ أننا يمكن أن نقسمها إلى طائفتين رئيسيتين، نعالجهما في فقرتين متتاليتين، فيكون موضوع الفقرة (١): الاستعمال الحر المجاني، ويكون موضوع الفقرة (٢): الاستعمال مع حق الحصول على مقابل (التراخيص غير الإرادية).

الفقرة (١): الاستعمال الحر المجاني.

جاء إقرار الحق في الاستعمال الحر المجاني، للمصنفات المحمية للغايات الشخصية تخفيفاً من وطأة القيود التي ترد على حق الجمهور في الاستفادة من المصنفات، واستجابة لمتطلبات التنمية التي تقتضي تمكين الجمهور من الانتفاع بمخرجات الابداع الفكري في مجالاته المختلفة بما لا ينتج عنه أي تفريط بحقوق أصحاب تلك الأعمال.

ونتيجة ذلك ذهب رأي إلى عدّها محوراً جوهرياً ينال من مكناات الحق المالي للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة، ويجعل حقهم الاستثنائي في تثبيت واستغلال مصنفاتهم وأعمالهم مادياً، وعمل نسخ منها تسمح بنقله إلى الجمهور خالياً من مضمونه^١، خاصة وأن نتائج التطور التكنولوجي في مجال تقنية الانترنت أدت إلى إحداث خلل في القواعد النازمة للمعاملات في بيئتها التقليدية، ولا سيما مع سهولة إتاحة المصنفات المتداولة عبر الفضاء الرقمي، ومجاوزة بعض الأنماط التقليدية لممارسة الحقوق الاستثنائية العائدة للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة، الأمر الذي أدى إلى ضرورة إعادة النظر في ممارسة قيد الاستعمال الحر المجاني للجمهور، ونسج حلول تؤدي إلى ترجمة هذا القيد إلى مظهر من مظاهر الممارسة الفعلية البناءة^٢.

وبناءً على ذلك أصبح من اللازم علينا الوقوف على ناحيتين أساسيتين وهما، أولاً: مبررات الاستعمال الحر المجاني، وثانياً: نطاق وحدود الاستعمال الحر المجاني.

١ - أسامة أحمد بدر، تداول المصنفات عبر الانترنت، دار الكتب القانونية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٦م، ص ١١٦.

٢ - سامر محمود الدالعة، الحق في استنساخ المصنفات للاستعمال الشخصي، الواقع والقانون، دراسة مقارنة، بحث منشور في مجلة الشريعة والقانون، كلية القانون، جامعة الامارات العربية المتحدة، العدد الثالث والخمسون، كانون الثاني، عام ٢٠١٣، ص ١٤٩.

أولاً: مبررات الاستعمال الحر المجاني.

تغدو الدوافع والمبررات المادية والقانونية لعمل النسخة الشخصية عن المصنفات المحمية من الأهمية بـمكان، انطلاقاً من واقع تأثير هذا العمل بوصفه قيداً يحد من سلطات المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة الاستثنائية.

وتجدر الإشارة إلى أن مضمون النسخة الشخصية من المصنف الأدبي أو الفني أو الموسيقي، تدخل في سياق المجانية التي لا يتقرر للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة أي حقوق مالية أو عوائد عنها، غير أن تموضعها في هذا الموقع وما رتبته التشريع لا يعني استعمالها دونما أي ضوابط تذكر، حيث من غير المتصور أن تنقلب النسخة الشخصية كوسيلة للتضحية بحقوق الملكية الأدبية والفنية على الأعمال المحمية، بيد أن الدوافع التي يستند إليها في عمل النسخة الشخصية، هي التي أطاحت بمبدأ إطلاق الحقوق الاستثنائية العائدة للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، تتويجاً لهذا القيد الملبي لحاجة الجمهور والمحقق للتوازن بين مصلحة الطرفين.

وإعمالاً لذلك تبدو أولى المبررات التي دفعت إلى إضفاء المشروعية على النسخة الشخصية في أن التشريعات على اختلافها وجدت من الملائم تمكين الجمهور من الانتفاع والاستفادة من نتاج الأعمال الابتكارية بأكثر السبل ملائمة، وأقدرها على تحقيق هذا الهدف، ذلك أن الغاية أصلاً هو تحقيق تنمية

١ - جميع التشريعات الدولية والوطنية هدفها المعلن هو تمكين الجمهور من الانتفاع بالأعمال الأدبية والفنية، ومن هذه التشريعات نذكر المواد (٢ و ١٠ و ١٠أثانياً) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، والمادة (١٥) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١، والمادة (١٦) من اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، والمواد من (٣٤ إلى ٤٥) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري، والمادة (١٧١) من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية المصري، والمادة (١٧) من قانون حماية حق المؤلف الأردني، والمواد من (٤١ إلى ٥٣) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري.

ومنفعة الجمهور، وأن عمل النسخة الشخصية من المصنف إنما يصب في هذا المبتغى بكل سهولة ويسر، لذا أقرت التشريعات ممارسة هذا الحق في جميع الأحوال التي لا يتعارض فيها عمل النسخة مع استغلال المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة لنتاج عملهم المحمي، لما فيها من وسيلة تمكن الجمهور من الانتفاع من حصيلته هذا الانتاج الفكري^١.

من جهة ثانية يرى بعض الفقه^٢ أن النسخة الشخصية بحد ذاتها لا يتحقق من ورائها الربح للحائز لها، إذ لا يقع استعمالها مثلاً لغايات تجارية أو ربحية، بل إن الحاجة التي تقف وراء عملها تبدو في الغالب تعليمية بحتة، لا بل إن استعمال هذه النسخة إنما يتم في الأحوال التي يتعذر فيها الحصول على المصنف الأصيل، أو حين لا يكون ثمة نسخ متاحة من المصنف، أو حتى بقصد الحفاظ عليه، لذا فإن الاعتراف للحائز بالحق في عمل هذه النسخة إنما يجسد الغاية التي منحت من أجلها، ويحقق النفع الكبير للجمهور.

ومن جهة ثالثة يذهب قسم آخر من الفقه إلى القول إن الحرية التي تصب بجانب البحث والتعليم، وما تقتضيها متطلبات هذا الأخير إلى جانب الجوانب الترفيهية، لا تستوي مع إعلاء شأن الحقوق الفردية على المصلحة العامة للجمهور، إذ لا بد من توضيحات نسبية تغلب فيها مصلحة الجماعة بالقدر الذي لا يقع التفريط بالمصلحة الشخصية، لا بل يرى أنصار هذا الرأي أن أول من يبارك التضيحية لصالح المجموع، هم ذاتهم أصحاب الحقوق على

١ - رمزي رشاد الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٢٢٠، وأنظر أيضاً: عبد الحفيظ بالقاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، المرجع السابق، ص ٣٢١.

٢ - محمد الأزهر، حماية حقوق المؤلف في القانون المغربي، دراسة مقارنة، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في القانون، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، عام ١٩٩١، ١٩٩٢، ص ٢١٢، وأيضاً: يوسف أحمد النوافلة، الحماية القانونية لحق المؤلف، دار الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٤م، ص ٨٦ و ٨٧.

تلك الأعمال المحمية، لا سيما أن النفع سيعود عليهم في جميع الأحوال، فإذا لم تكن مادية فستكون معنوية عن طريق الشهرة والمعرفة، فكيف إذاً بالتشريعات لا تنتقص في ضوء ممارسة هذا القيد من الحقوق المالية لأصحاب تلك المصنفات^١.

ومن جهة رابعة يذهب أحد المهتمين في معرض استعراضه لمبررات عمل النسخة الشخصية في مجال المصنفات المحمية، إلى القول إنه إذا كانت الغاية من الكتاب تكمن في قراءته، ومن القطعة المسرحية في مشاهدتها، ومن المعزوفة الموسيقية في الاستماع إليها، بيد أن ما تدل عليه التجربة الواقعية يظهر أن مجرد القراءة أو الاستماع أو المشاهدة كثيراً ما يقصر عن الاستفادة الكاملة والمثلى مما يزر به المصنف من مادة كاملة، مما يلزم معه ضرورة تقرير حق الاستنساخ أو التسجيل، وإن كان ينبغي تقدير هذه الضرورة حق قدرها، بمعنى قصر رخصة الاستعمال على النطاق الشخصي الخاص، ودونما نقل إلى الغير^٢.

ويظهر مما سبق أن النسخة الشخصية ليست إلا نسخة استعمالية لا استغلالية، ولهذا نجد أن ثمة اجماعاً قانونياً على إجازتها إذا ما مورست وفق سياق الأحكام القانونية التي تدير التشريعات حدودها.

ولكن في المقابل هناك بعض الفقه يرى أن النسخة الشخصية ما هي إلا تحد لتطور مؤسسة حق المؤلف والحقوق المجاورة، وعرقلة لمسيرتها، لا سيما مع التطور الذي أضحى في ميدان التكنولوجيا المعاصرة، ناهيك عما يصوره هؤلاء من أهوال قد تحيط بالمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة جراء السماح بتبرير هذا

1 -P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, op. Cit, n 172, p 156.

وراجع أيضاً: أنور طلبة، حماية حقوق الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٦٠.

٢ - عبد الحفيظ بالقاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، المرجع السابق، ص ٣٢١.

القيد، وإضفاء المشروعية عليه، خاصة وأن القسم الأكبر من المصنفات المستنسخة في الوقت الراهن لا يتم بالطرق التقليدية، وإنما بفضل أجهزة آلية تحظى بمواصفات تقنية غاية في الدقة والاتقان، إذ أصبحت الاستعانة بها قائمة من قبل الجميع، الأمر الذي رتب معه أضراراً بالغة بأصحاب الحقوق على المصنفات المحمية، ولعل من أشد الأخطار فداحة تلك التي تتم عن طريق الاستعمال للغايات الشخصية^١.

ويميل إلى هذا الاتجاه أيضاً الرأي الذي يقول إن المستعمل حين لجأ إلى استنساخ المصنف لغايات شخصية، إنما لم يقصد نشر ما نسخه من المصنف، إذ ليس له حق النشر من دون إذن المؤلف، وإنما قصد استعمال النسخة التي نقلها استعمالاً شخصياً، فتحل محل النسخة التي استعارها بعد أن يرد هذه النسخة لصاحبها، فالناقل هنا لم يعتمد على حق النشر المقرر للمؤلف، وهو بعمله هذا لم يضيع على المؤلف أو الناشر إلا ثمن نسخة واحدة، وهذه خسارة ضئيلة إلى جانب ما للمجتمع من حق في تيسير سبل الثقافة، والتزود من ثمار العقل البشري^٢.

ويرى بعض الفقه أنه إذا كانت المبررات التي وردت آنفاً لا تخلو من الصواب، فإن بعضاً منها يجدونه غائباً عن حقيقة ومدلول الفهم المعرفي الدقيق

1- P. Masouye, La copie privée un nouveau mode d'exploitation des œuvres, «Le droit d'auteur», 1982, pp 81 et s.

٢ - عبد الرزاق أحمد السنهوري، الوسيط في شرح القانون المدني الجديد، المجلد الثامن، المرجع السابق، ص ٣٦٥، وأيضاً: أبو اليزيد المتيت، الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، دار المعارف، الاسكندرية، الطبعة الأولى، عام ١٩٦٧، ص ٩٦، وراجع أيضاً: عبد الحميد المنشاوي، حق المؤلف وأحكام الرقابة على المصنفات، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٤م، ص ٤٤.

للنسخة الشخصية، لدرجة تبريرها له بكيفية يتناسى معها الشروط التي وضعها المشرع حيال الاستثناء بهذه النسخة على أرض الواقع^١.

وهناك رأي يخفف من وطأة الأثر المترتب في النسخة الشخصية، حيث يقول أنصاره إن ما ينجم عنها من ضرر إنما هو يسير طالما لم يضيع الشخص المستنسخ لهذه النسخة على المؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة سوى ثمن نسخة واحدة، ولكن هذا الرأي تعرض للانتقاد من جهة أنه لا يعقل القبول بضياح ثمن نسخة المصنف على المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة جراء عمل النسخة الشخصية، في الوقت الذي يتاح شراء النسخة المتاحة بدلاً من استنساخها، سيما وقد اشترط في عمل هذه النسخة ألا يتعارض استعمالها مع الاستغلال المادي للمصنف^٢.

وأخيراً نسوق الرأي الذي يذهب إلى القول إن النسخة الشخصية تمثل محوراً جوهرياً ينال من مكنات الحق المالي للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، ويجعل حقه الاستثنائي في تثبيت مصنفه المادي، وعمل نسخة منه تسمح بنقله إلى الجمهور خالياً من مضمونه، ووفق هذا الرأي فإن المشهد الأكثر تحدياً يتجلى بما تسمح به التشريعات لمستخدمي شبكة الانترنت بعمل نسخة وحيدة من المصنفات المحمية من دون أن يتطلب ذلك العودة إلى المؤلفين أو أصحاب الحقوق المجاورة، فهذه الممارسة لحق الحصول على نسخة شخصية تقع في البيئة الالكترونية، وذلك انطلاقاً من الخصوصية التي ترافق النشر الالكتروني، والتي يتعذر معها علم المؤلف بأن كل مستخدم شبكة الانترنت قد مارسوا حقهم في عمل نسخة وحيدة من المصنف لأغراض الاستعمال الشخصي لكل واحد

١ - سامر محمود الدالعة، الحق في استنساخ المصنفات للاستعمال الشخصي، الواقع والقانون، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٥٤.

٢ - المرجع السابق، ص ١٥٤.

منهم على حده، حيث تكون نتيجة هذا العمل ثراء مقدمي الخدمات عبر الانترنت على حساب المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وحقوقهم المادية على أعمالهم المبتكرة^١.

وبعد هذا الاستعراض لكافة الآراء الآنفة والانتقادات التي وجهت إليها، أرى أن المشرع على المستويين الوطني والدولي قد وفق في تغليب المبررات على الانتقادات وذلك، خاصة وأن كثيراً من المصنفات والأعمال التي يبدعها المؤلفون وأصحاب الحقوق المجاورة لا يتم نشرها بشكل كافي، يسمح لكل من يرغب ويهتم بالحصول عليها أن يحصل عليها بشكل يسير ويدفع المقابل المالي لذلك، فالغالب أن يتم نشر هذه الأعمال في نطاق مكاني معين يقتصر على المجال والنطاق المكاني لعمل المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، أو المرخص لهم بعملية النشر، ولا يتم نشره في كافة أرجاء العالم لنقول إن المصنف هو بمتناول جميع أفراد الجمهور المهتم بهذا العمل أو ذاك، كما أن المعارض التي يتم تنظيمها في الدول المختلفة لا تؤدي إلى تجاوز هذه العقبة وأن كانت تخفف منها، فهي تقتصر أيضاً على نقل هذه المصنفات إلى دولة الجهة المنظمة للمعرض في وقت تنظيم المعرض فقط، أي في زمن معين، ومن ثم ينتهي عرض المصنفات بنهاية المعرض، كما أن النطاق المكاني للمعرض يشكل عقبة أمام الجمهور في الدولة التي نظم المعرض على أرضها، فالغالب أن يتم تنظيمه في العاصمة وبالطبع لا يستطيع كل جمهور هذه الدولة الحضور إلى العاصمة في وقت المعرض للحصول على ما يريد من النسخ ودفع المقابل المالي لها، ومن ثم تبقى المشكلة قائمة، هذا إضافة إلى أن الكثير من المبدعين لا يقومون بإبداع المصنفات لأغراض تجارية، وإنما فقط خدمة للعلم والمعرفة، ونتيجة ذلك لا يقومون بنشرها، وإنما يكتفون بتزويد المكتبات العامة في الدول بنسخة وأكثر

١ - أسامة أحمد بدر، تداول المصنفات عبر الانترنت، المرجع السابق، ص ١١٧.

بقليل منها استناداً لعملية التبادل الثقافي بين الدول والشعوب، ولا يستطيع الجمهور المهتم بموضوع مثل هذه المصنفات الاستفادة منها إلا عن طريق السماح لهم باستنساخ نسخة منها لغاياتهم العلمية.

وعلى أي حال إن السماح بعمل نسخة من المصنف بهذا الشكل لا يجب أن تمارس بشكل اعتباطي من دون قواعد تنظيمية توفق بين المشروعية والعقاب في آن معاً، ذلك أن مجاوزة هذه القواعد التنظيمية لا يجب تمريره من دون توقيع الجزاء المناسب على المنتهك لهذه القواعد، الأمر الذي يثير التساؤل حول ما هو نطاق الحدود التي يجب أن تراعى لدى ممارسة الحق بالاستعمال الحر المجاني لمصنفات المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة.

ثانياً: نطاق وحدود الاستعمال الحر المجاني.

إن النظام القانوني الذي يحافظ على حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، لم يعطِ مطلق الحقوق للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، بل أنه قيدهم بضوابط وأهداف جلها تسيير نحو حماية مصلحة الجماعة في الحصول على المعلومات على أساس أن الجماعة شريكة في كل عمل إبداعي. وعلى هذا الأساس فإن القوانين المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة سمحت باستعمال المصنفات في أحوال معينة من دون موافقتهم، ومن دون دفع مقابل، وفي حالات معينة سمحت باستعمال المصنفات من دون موافقة المؤلف، مع الاحتفاظ بحقه المالي، كما هو الحال في التراخيص^١.

١ - محمد حسام محمود لطفي، النظام القانون لحماية الحقوق الذهنية في مصر، ورقة بحث مقدمة إلى ندوة مستقبل اتفاقية حقوق الملكية الفكرية في ضوء بعض اتجاهات المعارضة على المستوى العالمي، جامعة حلوان مصر، عام ٢٠٠١م، ص ٣١٣.

والحقيقة أنه لابد من وجود معيار لهذه الاستثناءات حتى لا تخرج عن الحدود المسموح بها وتبقى هذه الاستثناءات كممارسات نزيهة وعادلة، أي أن تصبح ممارسات لا تتعارض مع الاستغلال المادي للمؤلف^١. وبالنسبة إلى الاستعمال الحر المجاني فإنه تتعدد أوجهه وحالاته، ولكن جميعها تهدف إلى تحقيق المصلحة العامة ونشر الثقافة والعلم، وليس لأغراض التجارة والربح المادي.

وفي هذا السياق إذا ما أردنا أن نعدد حالات الاستعمال الحر المجاني بالنسبة إلى مصنفات أصحاب الحقوق المجاورة، فإننا نستطيع أن نجملها بما يأتي:

١ - الانتفاع الخاص.

لقد سمحت القوانين باستنساخ أو ترجمة نسخة واحدة من مصنف محمي بهدف الاستعمال الشخصي أو العائلي، فالحصول على نسخة من مصنف معروض للجمهور يعدّ مشروعاً مهما كانت طريقة الاستنساخ أو التصوير أو الترجمة، ما دام أنه يستعمله استعمالاً شخصياً لا يدر ربحاً، فمن يقوم بطباعة كتاب أو تسجيل شريط أو برنامج أو نسخ فلم لأغراضه الشخصية، ولا يهدف من ذلك إلى تحقيق الربح، فلا يسأل عن ذلك، ولكن يجب أن يقوم الشخص العادي بعمل النسخة، لا أن يوكل هذا الأمر إلى ناسخ محترف، إذ يعد العمل في هذه الحالة اعتداءً^٢.

١ - سام ريكتون، دراسة القيود والاستثناءات على حقوق المؤلف في البيئة الرقمية، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، إعداد اللجنة الدائمة المعنية بحقوق المؤلف الدورة التاسعة جنيف ٣٢/حزيران/٢٠٠٣، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٥/١١/٢٠١٤، عبر العنوان: (www.wipo.int/meetings/en/doc-details.jsp?doc-id=16805).

٢ - عبد الحميد المنشاوي، حماية الملكية الفكرية وأحكام الرقابة على المصنفات، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ص ٥٠.

ولا يوجد في هذه الحالات خروجاً على حق المؤلف والحقوق المجاورة، لأن الأخذ بهذا الاستثناء يشجع التعليم والبحث العلمي وتنمية المعارف الشخصية، وليس الهدف من ورائها تحقيق الربح المادي، لأن النسخ هنا مرتبط بعدم التأثير بأي حال من الأحوال في الناحية التسويقية للمصنف، ولذلك تم السماح بالنسخ الذي لا يهدف إلى تحقيق الربح.

وأكد فقهاء القانون على أن منع النسخة الخاصة يعني ضرورة القيام بتفتيش المنازل يومياً من أجل مراقبة النسخ غير المشروعة، ولن يتمكن الآباء مثلاً من أن يُغنوا لأبنائهم أغنية "Happy Birthday" عيد ميلاد سعيد، لأنها تخضع إلى الحماية^١.

وهناك من يرى أن للاستعمال الشخصي والاستعمال الخاص والاستعمال العائلي نفس المعنى والنتيجة، مادام لا يشمل قصد الكسب وقصد العلانية^٢، إلا إن البعض يخالف هذا الرأي ذلك أن الاستعمال الشخصي لا يعني الاستعمال الخاص أو الاستعمال العائلي، فالاستعمال الشخصي هو استعمال المصنف أو البرنامج المذاع لأغراض شخصية بحتة كالدراسة أو الترفيه مثلاً^٣، وهو يختلف عن الاستعمال العائلي الذي اتفق الفقه والقضاء في فرنسا ومصر على أنه حفل

١ - ففي عام ١٩٨٣ كانت ٩% من البيوت الأمريكية تمتلك جهاز فيديو، وفي عام ١٩٩٠ بلغت النسبة إلى ٧١% من البيوت الأمريكية، وفي عام ١٩٨٨ أكثر من ٤٠% من عدد السكان قد قاموا بتسجيلات موسيقية، وقد كانت محاولات تقيد النسخ الخاص محل اعتراض منتج الأجهزة الإلكترونية، لأن هذا الأمر سيضر بمبيعاتهم لأجهزة النسخ، أنظر: بول جولد شتاين، حقوق المؤلف، حقوق المؤلف من جوتنبرغ إلى الفونوجراف الآلي الفضائي، ترجمة محمد حسام محمود لطفي وسليمان قناوي، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، الطبعة العربية الأولى، عام ١٩٩١م، ص ١١٢.

٢ - شنوف العيد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١١٣.

٣ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٨٠.

مجاني غير علني يضم أفراد الأسرة وأصدقائهم المقربين الذين اعتادوا الارتياح على المنزل^١، أما الاستعمال الخاص فهو يعني استنساخ المصنف أو التسجيل أو البرنامج المذاع في شكل نسخة أو أكثر لاستعماله لأغراض مشتركة بين جماعة من الأشخاص^٢، وهو ينطبق على الأشخاص المعنوية كالشركات، والنقابات والرابطات التي تستخرج نسخا عديدة من المصنف لاستخدامها في نطاق خاص.

ولكن لا بد أثناء ممارسة هذا الحق من مراعاة المفهوم المعروف بالإنصاف في الاستعمال أو الإنصاف في المعاملة. ويتيح هذا المفهوم استعمال المصنفات من دون تصريح من صاحب الحقوق، مع مراعاة عوامل مثل طبيعة الاستعمال والغرض منه، ومنها بيان ما إذا كان الاستعمال لأغراض تجارية، وطبيعة المصنف المستعمل، وحجم المصنف المستعمل بالنسبة إلى المصنف ككل، والأثر المتوقع للاستعمال في القيمة التجارية المحتملة للمصنف^٣.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من عارض فكرة النسخة الشخصية كقيد وارد على حق المؤلف والحقوق المجاورة، واستند في ذلك إلى أن كل استعمال غير مرخص به سواء من قبل المؤلف نفسه أو بنص صريح في القانون، لا يمكن أن يكون إلا عملاً غير مشروع في ذاته، فكيفما كان النظام القانوني المطبق فإنه لا يسوغ لأحد تحت ستار الخصوصية أن يستبيح استعمال أموال غيره كما يشاء، لهذا فإن التسليم بصحة النسخة الشخصية إنما يوازي في دلالاته نفي كل مبدأ أساسي في القانون^٤.

١ - شنوف العيد، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١١٤.

٢ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٨٠.

3 - Wipo, Understanding Copyright And Related Rights, WIPO Publication No 909(E), p 13.

٤ - عبد الحفيظ بالقاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، المرجع السابق، ص ٣٢٣ =.

ولكن يرى بعض الفقه أن هذا الرأي ينظر نظرة مطلقة إلى حق المؤلف بعيداً عن القبول بأنه هناك استثناءات ترد على الحق المالي، لا بل حتى معارضته للمبدأ القانوني الذي يقيد فيه الخاص العام، ويقولون إنه إذا كان لهذا الرأي مسوغاته القانونية، فإنه مع ذلك لا يستقيم مع ما تقتضيه طبيعة الأمور، وإلا لما كان للتشريع على اختلاف مشاريعه أن يعترف بهذه النسخة الشخصية ويتجه إلى تطبيقها، وإن الاختلاف يبقى في آلية التطبيق بين مشروع وآخر، وربما يرجع ذلك إلى الفكر القانوني السائد لدى كل حقبة من الحقبة التي توضع فيها التشريعات، أو حتى إلى المبادئ القانونية المستقرة لدى كل جهة أو أخرى^١.

ولكن مع ذلك لا بد من توضيح فكرة الاستعمال للغايات الشخصية، فعلى سبيل المثال إذا كان استنساخ النسخة للأغراض الشخصية لم يكن بهدف استعمالها الفعلي، فإن مثل هذا الفعل يشكل استغلالاً مادياً للمصنف تتوجب معه المساءلة إذا لم تراع فيه حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، إذ العبرة ليست في وسيلة نسخ المصنف أو العمل أو البرنامج أو كيفية بناء هذا النسخ، إنما تبقى العبرة بالاستعمال الشخصي للمصنف وعدم تداولها بين الأفراد ولو بالمجان^٢.

ولكن على أي حال وبعيداً عن الجدل الفقهي، فإننا كما قلنا أن التشريعات على المستوى الدولي والوطني اعترفت بالحق بالانتفاع الخاص، أو ما يسمى بالنسخة الشخصية كقيد وارد على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وبما أن بحثنا يقتصر على الحقوق المجاورة فقط لذلك سنورد أمثلة على هذه

=أنظر أيضاً:

T. Coolova, Des droits exclusifs d'auteur et d'utilisastion radio, phonique des disques du, commerce, R.I.D.A, A, n XXX, jan, 1961, pp 3-67.

١ - سامر محمود الدالعة، الحق في استنساخ المصنفات للاستعمال الشخصي، الواقع والقانون، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٧٧ و ١٧٨.

٢ - محمد الأزهر، حماية حقوق المؤلف في القانون المغربي، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٢١٣

التشريعات فيما يتعلق بهذا القيد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ونبدأ باتفاقية روما لعام ١٩٦١ التي جاء في المادة (١/١٥) منها اعتراف بهذا القيد حيث نقول: "١- يحق لأية دولة متعاقدة أن تنص في قوانينها ولوائحها الوطنية على استثناءات من الحماية التي تكفلها هذه الاتفاقية في الحالات التالية : أ- الانتفاع الخاص..."

وعلى المستوى الوطني نلاحظ أنه رغم اعتراف التشريعات بالقيود الواردة على الحقوق المجاورة، إلا أنها اختلفت في طريقة النص على هذه القيود، فنجد أن معظم التشريعات سلكت الطريق السهل وذلك بالنص على القيود الواردة على الحقوق المجاورة عن طريق الإحالة إلى القيود الواردة على حق المؤلف الأمر الذي يؤدي إلى توسيع نطاق هذه القيود لتشمل الحقوق المجاورة، ومن أمثلتها القانون المصري الخاص بحماية الملكية الأدبية والفنية في المادة (١٧٣) التي جاء فيها: "تتطبق القيود الواردة على الحقوق المالية للمؤلف طبقاً لأحكام هذا القانون على أصحاب الحقوق المجاورة"، وفي المعنى ذاته المادة (١٢٠) من القانون الجزائري لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والمادة (٤٧) من قانون حماية حق المؤلف اللبناني. وجميع هذه القوانين نصت على الانتفاع الخاص بالنسخة الشخصية كقيد وارد على حق المؤلف^١.

وهناك حالات أخرى تم فيها صياغة قيود خاصة واردة على الحقوق المجاورة لحق المؤلف رغم قلتها، ومن أمثلتها قانون حماية حق المؤلف السوداني والحقوق المجاورة لعام ١٩٩٦م، حيث نص في المادة (٣٣) على أن: "الأحكام

١ - أنظر المادة (٢/١٧١) من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية المصري، والمادة (٤١) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري، والمادة (١٣١) من قانون حماية حق المؤلف اللبناني.

الواردة في المواد ٢٦، ٣١، ٣٢ لا تطبق إذا كان المقصود من العمل: أ- الاستعمال الخاص أو الشخصي....".

وتجدر الإشارة إلى أن هناك تشريعات سلكت الطريقين معاً، وهما الاحالة إلى القيود الواردة على حق المؤلف، إضافة إلى النص على قيود خاصة واردة على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ومن أمثلتها قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، الذي نص في المادة (٤٤) منه على قيود خاصة واردة على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ولكن نلاحظ أنه لم ينص في هذه المادة على الانتفاع الخاص كقيد وارد عليها، لذلك نجد تطبيق هذا القيد في المادة (٤٥) التي جاء فيها: "تطبق الاستثناءات الواردة في مواد هذا الفصل بشأن حقوق المؤلف المالية على حقوق فنان الأداء ومنتجي التسجيلات السمعية أو البصرية ومحطات البث وذلك بما يتناسب وطبيعة تلك الحقوق"، وقد نص القانون السوري على الانتفاع الخاص كقيد وارد على حقوق المؤلف المالية في المادة (٣٣) التي جاء فيها: "يجوز دون إذن المؤلف ودون أداء تعويض عمل نسخة وحيدة من مصنف منشور بصفة مشروعة بقصد الاستعمال الشخصي المحض....".

٢- الانتفاع بمقتطفات قصيرة للتعليق على الأحداث الجارية.

يمتد مفهوم الاستعمال الحر المجاني ليشمل القيام بتوصيل المصنف إلى الجمهور في الوقت الذي كان فيه المصنف في البداية غير مخصص لهذا الغرض، ولكنه أصبح لازماً لذلك حتماً ضمن تحقيق صحفي عن أحداث عامة جارية، كان المصنف مرتبطاً بها بطريقة عرضية أو تبعية، مثال ذلك استخدام مصنف موسيقي خلال موكب ما، أو في أثناء حدث رياضي، أو القيام خلال الاحتفال بإزاحة الستار عن تمثال لمؤلف موسيقي مشهور بعزف المقاطع المشهورة من مصنفاته، وهذا النوع من استعمال المصنفات بمناسبة تقديم تقرير

عن الأحداث الجارية عن طريق الإذاعة، يشكل بحكم طبيعة ذاتها استعمالاً حراً مقروناً بخصيصة إضافية مؤداها عدم ضرورة ذكر اسم مؤلف المصنف أو منتجه أو مؤديه والإذاعة المعدة له، ومن ناحية أخرى إذا ما تم تسجيل قطعة موسيقية معينة كموسيقا تصويرية مصاحبة لفيلم إخباري فإن استخدام هذه الموسيقى لا يمكن عده جزءاً لا يتجزأ من هذا الفيلم الإخباري^١.

كما يمكن الاستشهاد بمصنف أو برنامج بنقل أفكار منه سواء أكان أدبياً أم علمياً أم فنياً لتوضيح فكرة ما أو تدعيمها أو نقدها، بتقليد مصنف أصلي أو معارضته أو محاكاته الساخرة، أو وصفه وصفاً هزلياً برسم كاريكاتوري ما لم يحدث تشويهاً أو انتقاصاً من قيمة المصنف الأصلي، من ذلك إذا تعلق الأمر بالتعليق على فقرة معينة وردت في مصنف فنان الأداء أو تسجيل منتج التسجيلات أو برنامج هيئة الإذاعة فلا بد من ذكر كامل هذه الفقرة^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك مفارقة من حيث مكان التطبيق بين الرسم الكاريكاتوري والمحاكاة والمعارضة، فالرسم الكاريكاتوري يتعلق بالإننتاج الفني، والمحاكاة تخص الانتاج الموسيقي، بينما المعارضة تنصب على الانتاج الأدبي، ولا يفرض على القائم بإحدى هذه العمليات الحصول على إذن صاحب الانتاج الأصلي، لأنها لا تعد انتاجاً مشتقاً من الأصل، إلا أن هناك قاسماً مشتركاً يجمع بين هذه العمليات، وهو الهدف المنشود منها الذي يتمثل في أن جميعها ترمي إلى جعل المصنف الأصلي انتاجاً مضحكاً، أي يجب أن يضحك الناس عليه أو على الأقل أن يبتسموا، الأمر الذي يستدعي التمييز بين الانتاج

١ - داليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٤٢.

٢ - أمجد عبد الفتاح أحمد حسان، ضوابط الحق في النشر خدمة للمصلحة العامة، مقال مقدم إلى مجلة "دراسات قانونية"، كلية الحقوق، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص ١١، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٧/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:

(<http://staff.najah.edu/almajd/general-article/>).

الأصلي وصاحبه، فمن الثابت أن المعارضة مثل المحاكاة والرسم الهزلي تتحقق على حساب انتاج معين لمؤلف ما، لكنه لا يمكن إطلاقاً ان تمس بشخصية أو سمعة هذا الأخير، مما يستدعي متابعة ومعاقبة كل مبادرة من شأنها الإساءة للمؤلف أو فنان الأداء أو منتج التسجيلات أو هيئات الإذاعة^١.

ويندرج تحت قيد الانتفاع بمقتطفات قصيرة قيام جهاز إعلامي باستنساخ البرنامج المذاع من طرف الهيئات الإذاعية أو التلفزيونية وإبلاغه إلى الجمهور من دون ترخيص من الهيئة المالكة للبرنامج إذا كان هذا الإبلاغ يرمي إلى إعلام الجمهور بالأحداث الجارية في البلاد والعالم^٢.

إضافة إلى ذلك يجوز الاستعمال الحر للأخبار اليومية والأحداث التي لها صفة إعلامية، ولكن يشترط أن يتم ذكر عنوان البرنامج واسم الهيئة الإذاعية المالكة، له كما يجب أن يعالج هذا البرنامج موضوعاً من موضوعات الساعة التي تشغل الرأي العام في وقت معين، وألا يكون قد ذكر صراحة عند نشر هذه المقالات أو إذاعتها أن استخدامها محظوراً لمثل هذا الغرض^٣.

ويمكن تطبيق هذا القيد من قبل وسائل الإعلام التي تعتمد التقنيات الحديثة، بحيث يجوز وضع مقتطفات من انتاج أصحاب الحقوق المجاورة على موقع على شبكة الانترنت عائد إلى وسيلة إعلامية معينة، فلا فرق بين نشرها

١ - فرحة زراوي صالح، الكامل في القانون التجاري، الحقوق الفكرية، حقوق الملكية الصناعية والتجارية، حقوق الملكية الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ٤٩٨ و ٤٩٩.

٢ - جدي نجاة، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٨٩.

٣ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٧٧، وأنظر أيضاً: فرحة زراوي صالح، المرجع السابق، ص ٤٩٥.

في صحيفة أو على شبكة الانترنت، بشرط الالتزام بالشروط المطلوبة لاستعمال هذا القيد^١.

وبمفهوم أوسع يمكن أن نطبق هذا القيد في مجال الاستنساخ المتعلق بالاقتراسات من المصنفات، فهذا الاستنساخ يتجه نحو نصوص الاستشهادات التي توضع في المصنف الجديد، وكذلك الملخصات وأقوال الصحف، وفي مجال الحقوق المجاورة نجد له تطبيقاً مثلاً في قاعدة البيانات، فلا يكون النسخ بإعادة النسخ المتكرر أو التوزيع للمستنسخ أو نسخ أجزاء جوهرية من قواعد البيانات^٢.

ويخصوص المصنفات السمعية أو السمعية البصرية يجوز أن يتضمن المصنف الجديد أجزاء من مصنفات سابقة، بحيث تكون هذه الأجزاء لأغراض التحليل والنقد والاستشهاد مع عدم إغفال اسم المؤلف والمصنف على كل نسخة تم استنساخها^٣.

ويجد هذا القيد تطبيقاً له في مجال عمل الكاتالوجات التي تشكل استنساخ جزء أو أجزاء من مصنف أو تصويره، ووضعه في صالات المعارض أو البيع أو في أماكن المزايدات العلنية، وهذا العمل يعد مشروعاً ولا يحتاج إلى إذن المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، ويرى بعض الفقه أن عمل الكاتالوجات يحقق فائدة للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة أكثر مما يضرهم، ففيه معنى الدعاية المجانية لإنتاجهم الفكري^٤.

١ - منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، المرجع السابق، ص ٤١١.

٢ - محمد علي فارس الزغبى، الحماية القانونية لقواعد البيانات، المرجع السابق، ص ٣٦ هامش رقم ٢.

3 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 68.

4 - Claude Colombet, op. cit, p 74.

كما أن تسجيل مقطوعات بغرض الدعاية يجد تطبيقه ضمن هذا القيد، فقد ينص الاتفاق بين الناشر والمؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة على نشر المصنف على أن يقوم الناشر بالدعاية والترويج للمصنف والعمل الأدائي أو التسجيل أو غيره، وهذه الدعاية تستلزم اقتباسات من المصنف المنشور وتنسيقها بحيث تتم من دون الحصول على إذن المؤلف، فهي لا تغني الجمهور عن اقتناء نسخة أو الاستماع الكلي أو مشاهدة المصنف أو البرنامج فهي مجرد لقطات للتعريف به^١.

وبالنسبة إلى معالجة هذا القيد على المستوى التشريعي نجد أنه تم الاعتراف بهذا القيد بنص المادة (١٥/١/ب) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، الذي جاء فيه: "١- يحق لأية دولة متعاقدة أن تنص في قوانينها ولوائحها الوطنية على استثناءات من الحماية التي تكفلها هذه الاتفاقية في الحالات التالية: ... ب- الانتفاع بمقتطفات قصيرة للتعليق على الأحداث الجارية...".

وعلى المستوى الوطني من التشريعات التي نصت على هذا الحق بشكل صريح، نجد القانون السوري لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م في المادة (١/٤٤) التي جاء فيها: "تعد الأعمال الواردة على الأداءات والتسجيلات السمعية أو البصرية ومواد محطات البث مشروعة ولو جرت بغير إذن من صاحب الحق: ١- استعمال مقاطع مختصرة في سياق المعالجة الاخبارية للأحداث الجارية في الحدود التي يبررها هذا الغرض وبشرط أن يتفق ذلك وحسن الاستعمال...".

وفي المعنى ذاته نجد أن المادة (٥٤/أ) من قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة المغربي رقم (٢-٠٠) لعام ١٩٧٠م، تنص على أنه: "بصرف النظر عن مقتضيات المواد من ٥٠ إلى ٥٣ يسمح بالعمليات التالية دون أداء

١ - ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٤٦.

مكافأة ودون الحصول على موافقة الخلف المشار إليهم في هذه المواد: أ- ملخص لأحداث الساعة بشرط ألا تستعمل سوى مقتطفات قصيرة من الأداء من تسجيلات صوتية أو برنامج إذاعي...".

وأيضاً المادة (٣٣/ب) من قانون حماية حقوق المؤلف السوداني والحقوق المجاورة لعام ١٩٩٦، التي جاء فيها: "الأحكام الواردة في المواد ٣٢، ٣١، ٢٦ لا تطبق إذا كان المقصود من العمل: ... ب- تقديم تقرير إخباري للأحداث المعاصرة بشرط أن يقدم أكثر من مقتطفات من المصنف الإذاعي أو المرئي...".

٣- التثبيت المؤقت الذي تجريه هيئة الإذاعة بوسائلها الخاصة من أجل برامجها الخاصة.

وهو نسخ العمل الذي تمت إذاعته من قبل هيئات الإذاعة في صورة تسجيل مؤقت، ويمنح هذا القيد هيئة الإذاعة الحق في أن تعد لمبثوثاتها وبرامجها الخاصة تسجيلاً مؤقتاً على دعامة مادية في نسخة واحدة أو أكثر لأي مصنف يُرخص لها أن تذيعه وتبثه.

وتعني التسجيلات المؤقتة التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية أو أداء برنامج إذاعي أو تلفزيوني، تعده هيئة الإذاعة بصفة مؤقتة، وبوسائلها الخاصة لاستخدامه في برامجها، ويرجع إقرار هذا الاستثناء الخاص بالتسجيلات المؤقتة لاعتبارات تقنية نابعة من ظروف التشغيل في محطات الإرسال الإذاعية، فتعدُّ مثل هذه التسجيلات المؤقتة أداة فنية للتحكم في تنظيم توزيع أوقات البرامج على مختلف ساعات الإرسال المباشر، ومثال ذلك التسجيلات المؤقتة لل فقرات الموسيقية التي تذيعها الإذاعة بين فقرات برامجها، أو بعض

المشاهد التي يعرضها التلفزيون كفواصل بين فقرات برامجه، وهي مأخوذة من مصنفات محمية في الغالب^١.

ويشترط حتى يتم الاستخدام الحر للتسجيلات المؤقتة توافر عدة شروط وهي^٢:

- أ- أن يتم استخدام التسجيلات في أغراض البرامج الإذاعية أو التلفزيونية لهيئة الإذاعة المعنية، وفي حدود الترخيص بالإذاعة الذي منحه صاحب الحق، إذ لا يجوز استخدام التسجيل المؤقت لأي أغراض أخرى بخلاف البرنامج الإذاعي أو التلفزيوني الذي صدر بشأنه الترخيص.
- ب- أن تقتصر التسجيلات المؤقتة على المصنفات التي رخص لهيئة الإذاعة المعنية بإذاعتها، إما بموجب عقد مبرم مع صاحب الحق، أو بموجب القانون.
- ج- أن يقتصر استعمال التسجيلات المؤقتة على الهيئة الإذاعية أو التلفزيونية المعنية، ولا يجوز لها أن تنتازل عنها بأي شكل بأن تبيعها أو تؤجرها أو أن تتبادلها مع هيئة إذاعية أو تلفزيونية أخرى.
- د- أن تلتزم هيئة الإذاعة أو التلفزيون التي تستخدم التسجيلات المؤقتة بإتلافها، وذلك بجعلها غير صالحة للاستعمال بعد انقضاء أجل معين يبدأ من اليوم الذي استعمل فيه التسجيل لأول مرة، ويتراوح هذا الأجل عادة بين ستة أشهر وعام واحد، وذلك وفقاً للاتفاق الذي يتم بين صاحب الحق وهيئة الإذاعة أو التلفزيون التي تستخدم هذا التسجيل.

١ - جيهان حسين فقيه، حماية الملكية الفكرية عبر الأقمار الصناعية، المرجع السابق، ص ٩٩.

٢ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٤٤.

ولا بد من الإشارة إلى أنه يمكن الخروج على هذا الشرط الذي يوجب على هيئة الإذاعة التي تستخدم التسجيل المؤقت أن تقوم بإتلافه بعد فترة من إذاعته، حيث يمكن النص على الاحتفاظ بهذه التسجيلات المؤقتة إذا كانت ذات قيمة وثائقية استثنائية، ولكن يشترط لذلك أن يتم تسليمها إلى إحدى دور المحفوظات الرسمية لحفظها، وإخطار المؤلف أو صاحب الحق المجاور دون تأخير بأن التسجيلات قد تم إيداعها دار المحفوظات^١.

هـ- ألا تشمل التسجيلات المؤقتة المصنفات السينمائية، إذ أن مثل هذه المصنفات تعد مسبقاً، ومن ثم لا تكون موضع تسجيلات مؤقتة. إلا أنه يمكن أن يستثنى من ذلك المشاهد المنفردة التي تؤخذ في بعض الأحيان من أفلام سينمائية لإدراجها في برامج تلفزيونية.

و- أن يقتصر تطبيق هذا الاستثناء على البرامج المستخدمة في هيئات إذاعية أو تلفزيونية غير تجارية.

وقد كان هذا الشرط محل نقد من قبل بعض الخبراء في مجال الملكية الفكرية، الذين يرون أن هذا القيد يمكن تطبيقه على برامج هيئات الإذاعة والتلفزيون التجارية وغير التجارية، فتطبيق هذا القيد على البرامج غير التجارية فقط يؤدي إلى حرمان الكثير من هيئات الإذاعة والتلفزيون من الاستفادة من هذه الرخصة، حيث أن الكثير من محطات الإذاعة والتلفزيون ليست سوى محطات تجارية ولا تمارس نشاطها إلا بفضل ما تكسبه من الاعلانات، وإن تطبيق هذا المبدأ فيه حرمان لهيئات الإذاعة والتلفزيون التجارية من حق إعداد تسجيلات مؤقتة لبرامجها، وقد أخذت الكثير من قوانين حق المؤلف خاصة في البلدان النامية بهذا الاتجاه الذي يرى تطبيق القيد الخاص بالتسجيلات المؤقتة على

١- دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٤٤.

البرامج المستخدمة في هيئات الإذاعة والتلفزيون غير التجارية، بحسبان أن معظم هذه الهيئات في الدول النامية غير تجارية^١.

وتجدر الإشارة إلى أن عمليات التثبيت المؤقتة التي تجربها هيئات الإذاعة لبرامجها لها تأثير كبير في حقوق المؤلف، فهي تنطوي على مخاطر احتمالية، إضافة إلى آثارها الاقتصادية، فحق الاستنساخ الذي يتم عن طريق مثل هذا التثبيت يختلف عن حق التوصيل إلى الجمهور الذي أراده المؤلف بالنسبة إلى مصنفه المذاع، فهما حقان منفصلان عن بعضهما، ويجب الحصول بخصوص كل واحد منهما على ترخيص خاص، ويعطي كل منهما للمؤلف الحق في الحصول على مقابل مختلف عن الآخر، ومن الواضح أن هذين النوعين من الحقوق بالنسبة إلى المؤلف يخدمان غرض الإذاعة نفسه، ومن ثمّ فإنهما ينطويان على صورة استعمال المصنف (الاستنساخ) بشكل يختلف عن الصورة التي رخص بها المؤلف (توصيل المصنف إلى الجمهور)، لهذا السبب يرى بعض الفقه أنه إذا كان التشريع يرخص بهما فيجب عليه أن يخضعهما لرقابة صارمة^٢.

وأخيراً نلاحظ أن التشريعات قد نصت على التثبيت المؤقت كقيد يرد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، فهذه اتفاقية روما لعام ١٩٦١م نصت في المادة (١٥/١/ج) على هذا القيد، إذ جاء فيها : "١- يحق لأية دولة متعاقدة أن تنص في قوانينها ولوائحها الوطنية على استثناءات من الحماية التي تكفلها

١ - أنظر التقرير النهائي لفريق الخبراء المكلف بصياغة قانون تونس النموذجي لحقوق المؤلف الخاص بالبلدان النامية، ومناقشات أعضاء الوفود والخبراء المشاركين في وضع الصياغة وكذلك المذكرة الإيضاحية لهذا القانون، شرح المادة (٨)، ص ١٥ و ١٦، مرجع أشار إليه: نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٤٥.

٢ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٤٤ و ٢٤٥.

هذه الاتفاقية في الحالات التالية: ... ج- التثبيت المؤقت الذي تجريه هيئة إذاعة بوسائلها الخاصة للانتفاع به في برامجها الإذاعية..."

وبالنسبة إلى التشريعات الوطنية نجد أن المشرع السوري نص على التثبيت المؤقت كقيد وارد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف ولكن ليس بنص خاص وإنما بنص المادة (٤٥) التي أحالت القيود الواردة على الحقوق المجاورة إلى القيود الواردة على حق المؤلف، ونجد التثبيت المؤقت قد ورد كقيد صريح على حقوق المؤلف المالية، وذلك في المادة (٤٢) التي جاء فيها: "يجوز دون إذن المؤلف ودون تعويض التثبيت المؤقت الذي تجريه محطات البث بوسائلها الخاصة بغرض الانتفاع به في مواردها وبرامجها بشرط: ١- حصول محطات البث على حق البث لهذه المصنفات مسبقاً، ٢- أن تقوم محطات البث بإتلاف التثبيت بعد ستة أشهر من إنجازه ما لم يوافق صاحب الحق على مدة هذه الفترة ويستثنى من ذلك الاحتفاظ بنسخة وحيدة من هذا التثبيت لأغراض الأرشفة".

وأيضاً التشريع المصري سلك الطريق ذاتها (الاحالة إلى القيود الواردة على حق المؤلف) وذلك في المادة (١٧١/تاسعاً) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، التي تنص على ما يأتي: "مع عدم الإخلال بحقوق المؤلف الأدبية طبقاً لأحكام هذا القانون ليس للمؤلف بعد نشر مصنّفه أن يمنع الغير من القيام بأي عمل من الأعمال التالية: ... تاسعاً: النسخ المؤقت الذي يتم تبعاً أو أثناء البث الرقمي له أو أثناء القيام بعمل يستهدف استقبال مصنّف مخزن رقمياً، وفي إطار التشغيل العادي للأداة المستخدمة ممن له الحق في ذلك".

وفي طريق الاحالة ذاته سار المشرع الجزائري في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، لذلك نص في المادة (٥١) على أنه: "يعد عملاً مشروعاً، وبدون ترخيص من المؤلف ولا مكافأة له، قيام هيئة بث إذاعي سمعي

أو سمعي بصري بتسجيل زائل لمصنف بوسائلها الخاصة ومن أجل حصصها الإذاعية شريطة أن تتلف النسخة المسجلة خلال الستة أشهر التي تلي إنجازه إلا إذا وافق مؤلف المصنف المسجل على مدة أطول من ذلك. غير أنه يمكن الاحتفاظ بنسخة وحيدة من هذا التسجيل لغرض حفظها في الأرشيف فقط حتى في غياب مثل هذا الاتفاق".

ولكن نلاحظ أن المشرع المغربي من المشرعين القلائل الذين نصوا على التثبيت المؤقت كقيد صريح يرد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف وذلك في المادة (٥٦) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة لعام ١٩٧٠، التي تنص على أنه: "تعفى هيئة الإذاعة من الحصول على الترخيصات المطلوبة بموجب مقتضيات المواد من ٥٠ إلى ٥٢ من أجل تثبيت الأداءات والبرامج الإذاعية ومن أجل استنساخ مثل هذه التثبيات واستنساخ التثبيات الصوتية التي يكون قد تم نشرها بغرض التجارة، وذلك عندما تقوم هيئة للإذاعة بالتثبيت أو الاستنساخ بوسائلها الخاصة ولغرض برامجها الخاصة شريطة: أ- أن تكون هيئة الإذاعة قد حصلت على حق البث الإذاعي للأداء في كل مرة يذاع فيها تثبيت للأداء أو استنساخه طبقاً لمقتضيات هذا البند. ب- أن تحصل هيئة الإذاعة على حق بث البرنامج في كل مرة يذاع فيها تثبيت برنامج إذاعي أو استنساخ مثل هذا التثبيت تم طبقاً لمقتضيات هذا المقطع. ج- بالنسبة لكل تثبيت أو استنساخه التي تمت طبقاً لمقتضيات هذه الفقرة، يتعين أن يكون التثبيت واستنساخاته قد تم اتلافهما داخل أجل هو نفس الأجل المحدد لتثبيات واستنساخات المصنفات المحمية بقانون حقوق المؤلف طبقاً لمقتضيات المادة ٢٢ من هذا القانون باستثناء نسخة فريدة يمكن الاحتفاظ بها بهدف التوثيق فقط".

وأيضاً المشرع السوداني سار على نهج المشرع المغربي، وذلك في المادة (٢/٣٣) من قانون حماية حقوق المؤلف السوداني والحقوق المجاورة لعام ١٩٩٦م، التي جاء فيها: "لا تطبق شروط التفويض الواردة في المواد ٢٩ و ٣٠ و ٣٢ اللازمة لبث العمل وإذاعته أو إعادة إنتاجه سواء كان مرئياً أو مذاعاً أو إذا تم تسجيله سينشر لأغراض تجارية وذلك إذا كان التثبيت أو إعادة الإنتاج قد تمت بوساطة هيئة بث بإمكاناتها الخاصة وإذاعتها الخاصة وذلك بالشروط التالية: أ- في أي بث أو تثبيت للبث أو إنتاجه تكون هيئات البث الحق في إذاعة العمل المحدد. ب- في حالة أي بث أو تثبيت للبث وفي حالة إعادة نسخ التثبيت أو البث بموجب أحكام البند (٢) يجب إبادة تلك النسخ ويجوز الاحتفاظ بنسخة من هذه التسجيلات لأغراض التوثيق".

٤- الاستخدام لأغراض تعليمية والبحث العلمي.

سمحت قوانين حقوق المؤلف استعمال المصنفات استعمالاً حراً للأغراض التعليمية من دون إذن المؤلف أو دفع مقابل له، مع أن الأصل أن المؤلف يبدع مصنفه لينشره ويستفيد منه مالياً، إلا أن رغبة الدول في نشر الثقافة والعلم سمحت باستخدام المصنفات الأدبية أو الفنية للإيضاح التعليمي، فيمكن أخذ مقتطفات من المؤلفات أو المطبوعات أو البرامج الإذاعية أو التسجيلات الصوتية، أو بث العمل المذاع لغايات مدرسية أو تربوية أو جامعية أو لغايات التدريب المهني بثناً بغرض التعليم من دون استشارة المؤلف أو صاحب الحق المجاور أو موافقتهما^١.

وتجب ملاحظة أن هذا القيد يقتصر على الإيضاح لأغراض التعليم فقط، وهذا يعني من الناحية العملية أن يكون المطبوع أو البرنامج الإذاعي أو

١- أمجد عبد الفتاح أحمد حسان، ضوابط الحق في النشر خدمة للمصلحة العامة، المرجع السابق،

التسجيل الصوتي الذي يستخدم فيه المصنف لغرض الإيضاح قد أنتج لغاية تعليمية بحتة، وهذا ما يميز هذا القيد عن القيد الخاص بالاقتباس للاستشهاد حيث يخلو الأخير من هذا القيد، فالاستشهاد يشمل الكتب والبرامج والتسجيلات الصوتية التعليمية وغيرها من الكتب والبرامج والتسجيلات في المجالات الأخرى كالأدب والعلوم والفنون...^١

ويقصد بالتعليم في هذا القيد التعليم في المؤسسات التعليمية الحكومية والخاصة على السواء أياً كانت مستوياته، سواء أكان مدرسياً أم تربوياً أم جامعياً أم حتى لغايات التدريب المهني، ويمكن استعمال المصنف جزئياً بشرط أن يكون بدرجة أكبر من الاقتباس للاستشهاد، حتى لا يقع خلط بينهما، كما يمكن استعمال المصنف برمته في إطار مصنف آخر إذا كان المصنف صغير الحجم بغية شرح محتوياته أو تسهيل فهمه، مثل الرسوم التوضيحية التي تستخدم في الكتب التعليمية، والتي يكون في الغالب استعمالها للأغراض التعليمية، ولكن يجب أن يكون الاستعمال بشكل معتدل وفي حدود معقولة حتى لا نضر بحقوق المؤلف المالية^٢.

ولكن تنثور مشكلة في تطبيق هذا القيد من الناحية العملية، وهي معرفة الحدود المصرح فيها باستخدام المصنف المحمي أو أجزاء منه بحرية لأغراض تعليمية وبهدف التوضيح فقط، فكان هذا الموضوع محل اهتمام المؤلفين ومنتجي المواد التعليمية ومستخدميها من طلبة ومدرسين ومكتبات، كما كان محل اهتمام الهيئات العلمية والهيئات والمنظمات المعنية بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، لإيجاد حلول وسط للتوفيق بين حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة على

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٣٤.

٢ - المرجع السابق، ص ٢٣٥.

انتاجهم، ومصالح المنتفعين بهذه المصنفات لأغراض التوضيح التعليمي، ووضع بعض التوجيهات الطوعية للمستفيدين من هذا القيد، من خلال أوجه الاستخدام التعليمية للنسخ الفوتوغرافية من المواد المطبوعة والمصنفات الموسيقية والتسجيلات، ومع ذلك تبقى الصعوبة قائمة في معرفة الحدود المسموح فيها بعمل النسخ الفوتوغرافية، وتسجيل البرامج التلفزيونية على الهواء حتى للأغراض التعليمية التي لا تستهدف الربح^١.

وعلى أي حال ومن خلال ما سبق نستطيع أن نجمل وسائل تطبيق هذا القيد بعدة طرق نذكر منها^٢:

أ- تجميع مقتطفات من مصنفات انتاج المؤلفين أو أصحاب الحقوق المجاورة في مصنف لغرض تعليمي للمدارس ومعاهد التدريب المهني والجامعات.

ب- وضع أجزاء من مصنف سابق أو أكثر ونسخه للطلاب مع ذكر اسم المؤلف أو صاحب الحق المجاور واسم المصنف على كل نسخة.

ج- استنساخ مصنف لغرض تعليمي كله أو أجزاء منه للتوضيح والشرح.

د- استنساخ مقتطفات للإذاعة المدرسية بشرط أن يتخلص منها نهاية العام الدراسي.

هـ- ترجمة المصنف وتحويره بحيث يلائم الغرض التعليمي.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الحالات المعينة تطرح بعض المشكلات، وهي التساؤل الذي يثار عن القيود التي تنطبق على المكتبات ومراكز المحفوظات التي تعد نسخا لزيائنها، التي تعد للوهلة الأولى خارج نطاق القيد موضوع دراستنا هذه، لكن إذا ما دققنا في وظيفة المكتبات ومراكز المحفوظات

1 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 42.

٢ - ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٣٨.

نجد، أن الأمر يؤدي إلى نتائج مغايرة، ففي الواقع علينا ألا ننسى بأن المكتبات تكون في أغلب الحالات ملحقة بالمؤسسات التعليمية، وتجدر الإشارة إلى أن بعض القيود التي تتمتع بها هذه المكتبات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأنشطة المؤسسات التعليمية حيث توجد، ويكون لها بالتأكيد تأثير في التربية والبحث العلمي. وكذلك هي الحال مثلاً فيما يخص القيود التي تجيز للمكتبات إعداد نسخ لزيائنها الذين قد ينتمون إلى الجمهور الذي تشكل فئة الطلاب والباحثين الذين ينجزون دراسات (بحوث وأطروحات وغيرها)، قسماً لا يستهان به من الزبائن الذين يلتزمون بما تفرضه المؤسسات التعليمية التي ينتسبون إليها من قيود تربوية، كما أن عدداً كبيراً من المكتبات ملحق بالمؤسسات التعليمية. ومن هذا المنطلق فهي تسهم في رسالة التعليم المنوطة بهذه المؤسسات، وفي هذا السياق يمكن القول إن أنشطتها تتماشى والأهداف التربوية وأنه ينبغي إدراجها ضمن المتمتعين بقيد الاستعمال لأغراض التعليم أو البحث العلمي. أما إذا كانت هذه المراكز تمارس نشاطاً تجارياً بهدف الربح فطبيعي ألا تتمتع بامتيازات هذا القيد، وعليها أن تلتزم في ممارسة عملها مراعاة الحقوق الأدبية والمالية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة¹.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أنه قد يثور تساؤل حول وضع القيود لأغراض إعداد نسخة للاستعمال الشخصي؟، وللإجابة عن هذا التساؤل يرى بعض الفقه أنه ليس المقصود بالقيود المطبقة على النسخة الشخصية هو تطبيقها في مجال التعليم، فإعداد نسخة على قرص قراءة ليزري أو قرص فيديو للاستعمال الشخصي أو للترفيه لا يمت بصلة واضحة إلى الأنشطة التعليمية أو التربوية بالمعنى الدقيق للكلمة. لكن ثمة حالات تعد فيها النسخ الخاصة في إطار

1- Victor Nabhan, Study on limitations and exceptions for copyright for educational purposes in the Arab countries, standing committee on copyright and related rights, World Intellectual Property Organization, Geneva, Nineteenth Session, Geneva, December 14 to 18, 2009, p 5.

المؤسسات لأغراض الدراسة أو البحث، أي إعداد نسخة للانتفاع الشخصي داخل مؤسسات التعليم، ففي مثل هذه الحالة نجد تطبيقاً لقيد الاستخدام لأغراض التعليم أو البحث العلمي^١.

وعلى أي حال وبعيداً عن النقشات حول مدى اتساع وضيق هذا القيد نجد أنه تم الاعتراف بهذا القيد كما قلنا في البداية كقيد وارد على حق المؤلف، كما تم الاعتراف به على المستوى الدولي كقيد وارد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف وذلك في المادة (١٥/١ د) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١ التي جاء فيها: "١- يحق لأية دولة متعاقدة أن تنص في قوانينها ولوائحها الوطنية على استثناءات من الحماية التي تكفلها هذه الاتفاقية في الحالات التالية: ... د- الانتفاع المقصور على أغراض التعليم أو البحث العلمي...".

أما على المستوى الوطني نجد المشرع السوري نص على هذا القيد بشكل صريح كقيد وارد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وذلك في المادة (٢/٤٤ و ٣) التي جاء فيها: "تعد الأعمال الواردة على الأداءات والتسجيلات السمعية أو البصرية ومواد محطات البث مشروعة ولو جرت بغير إذن من صاحب الحق: ... ٢- النسخ لأغراض البحث العلمي، ٣- الاستعمال لأغراض التعليم داخل المؤسسات التعليمية".

أما المشرع المصري ذكرنا سابقاً أنه اتبع طريق الاحالة إلى القيود الواردة بشأن حق المؤلف، والتي وردت في المادة (١٧١) من قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢، وفي هذه المادة تم إفراد الفقرات سادساً وسابعاً وثامناً منها لقيد الاستخدام لأغراض تعليمية أو البحث العلمي، ونصها هو: "مع عدم الإخلال بحقوق المؤلف الأدبية طبقاً لأحكام هذه القانون ليس للمؤلف بعد

1 -Victor Nabhan, Study on limitations and exceptions for copyright for educational purposes in the Arab countries, standing committee on copyright and related rights, ibid, pp 5-6.

نشر مصنفه أن يمنع الغير من القيام بأي عمل من الأعمال الآتية: ... سادساً: نسخ أجزاء قصيرة من مصنف في صورة مكتوبة أو مسجلة تسجيلاً سمعياً أو بصرياً، وذلك لأغراض التدريس بهدف الإيضاح أو الشرح، وبشرط أن يكون النسخ في الحدود المعقولة والا يتجاوز الغرض منه، وأن يذكر اسم المؤلف وعنوان المصنف على كل النسخ كلما كان ذلك ممكناً عملاً. سابعاً: نسخ مقال أو مصنف قصير أو مستخرج من مصنف إذا كان ذلك ضرورياً لأغراض التدريس في منشآت تعليمية، وذلك بالشرطين الآتيتين:

- أن يكون النسخ لمرة واحدة في أوقات منفصلة غير متصلة.
 - أن يشار إلى اسم المؤلف وعنوان المصنف على كل نسخة. ثامناً: تصوير نسخة وحيدة من المصنف بواسطة دار للوثائق أو المحفوظات أو بواسطة المكتبات التي تستهدف الريح- بصورة مباشرة أو غير مباشرة- وذلك في أي من الحالتين الآتيتين:
 - أن يكون النسخ لمقالة منشورة أو مصنف قصير أو مستخرج من مصنف متى كان الغرض من النسخ تلبية طلب شخص طبيعي لاستخدامها في دراسة أو بحث على أن يتم ذلك لمرة واحدة أو على فترات متفاوتة.
 - أن يكون النسخ بهدف المحافظة على النسخة الأصلية أو لتحل النسخة محل نسخة فقدت أو تلفت أو أصبحت غير صالحة للاستخدام ويستحيل الحصول على بديل لها بشروط معقولة".
- وفي المعنى ذاته نجد المشرع الجزائري نص على هذا القيد في المواد

الفقرة (٢): الاستعمال مع حق الحصول على مقابل (التراخيص غير الارادية).

يعدُّ الحق في النشر من أهم الحقوق التي يتمتع بها المؤلف، وهو الأداة أو الوسيلة التي تمكن المؤلف صاحب العمل الإبداعي من إيصال أفكاره إلى العامة، سواء بوصفه حقاً أدبياً، أو بوصفه حقاً مادياً يخول المؤلف بموجبه حقوقاً مالية^١.

ولقد بينت القوانين المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة والمبادئ الدولية لحقوق المؤلفين أن حرية الرأي والتعبير مضمونة، وهذا الموقف يدل على الوعي الكامل بأهمية هذا الحق، فلا قيمة لحرية الرأي والفكر عندما لا يستطيع الإنسان أن يعبر وينشر ما يجول في خاطره وما يعتنقه من أفكار وآراء. وقد ثار نقاش طويل حول إمكانية الحد من حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، وكان هذا النقاش يدور حول أن الحد من الحقوق يشكل انتقاصاً وإهداراً للحماية، لكن الرأي استقر على أن الحد من الحماية هو أمر ضروري بحسبان أن الجماعة البشرية شريكة للمؤلف وصاحب الحق المجاور في الإنتاج، ولا بد أن يُنقَص من حقوقهم في سبيل تحقيق مصالح عليا وأهداف سامية، وهذا الرأي هو المطبق والمعمول به والذي تبنته غالبية تشريعات الدول^٢.

١ - ولا بد من تبيان أن تقرير النشر يختلف عن حق النشر، إذ أن هذا الأخير يعدُّ حقاً مادياً، بينما حق تقرير النشر فهو حق أدبي، ويعدُّ كالحق الأولي للمؤلف يمثل شهادة ميلاد المصنف، وبطبيعة الحال فإن المؤلف هو من يقرر اكتمال مصنفه.

٢ - وجدير بالذكر أنه أيضاً من ناحية شرعية هذا هو رأي "تقي الدين النبهاني" حيث يرى في كتابه مقدمة الدستور الإسلامي، أنه ليس هناك أي حق لصاحب الكتاب، وبيح لأبي ناشر فرداً كان أو مؤسسة أن ينشر الكتاب كما شاء من أجل ترويج الفكر الإسلامي وتحريره من كافة القيود لكي يصل إلى أكبر قدر ممكن من الناس، فهم شركاء في البحث عن الحقيقة وفي وصولها=

وعليه فالمبدأ إذاً المعمول به هو أنه في البداية أن للمؤلف أو صاحب الحق المجاور كامل الحرية في تقرير نشر مصنفه من عدمه، ومن ثم لا يجوز إجباره أو إكراهه على تقرير النشر، لأن في ذلك مخالفة للقانون، وكل اتفاق يتضمن إجبار المؤلف أو صاحب الحق المجاور على نشر مصنفه يعدّ اتفاقاً باطلاً^١.

فللمؤلف أو صاحب الحق المجاور الحق في استغلال مصنفه بطريقة مباشرة، أو السماح للغير في استغلال المصنف بدلاً عنه عن طريق تراخيص إرادية أو عقود نشر، ولكن تحت تأثير المصلحة العامة يمكن الترخيص باستعمال مصنفات المؤلف أو صاحب الحق المجاور في حالات معينة، حيث يمكن ترتيب ترخيص غير إرادي على المصنفات الأدبية والفنية أو التسجيلات أو البرامج، والغرض من الترخيص غير الإرادي في الغالب إما ترجمة المصنف إلى اللغة الوطنية، أو استنساخ مصنف بغرض نشره في دولة ما إذا لم يسبق نشره فيها.

فإذا كان المؤلف أو صاحب الحق المجاور لم ينشر بعد مصنفه، واتفق أن هذا المصنف يخدم المصلحة العامة، ولم يرغب صاحبه في نشر المصنف، فيمكن نشر هذا المصنف عن طريق أمر يصدر من السلطات

^١ = لهم أيضاً. راجع: الشيخ عبد الباري الزمزمي، ليس في حفظ حقوق الطبع كتم للعلم، قضية للنقاش حول "حقوق الطبع محفوظة هل تعني كتم العلم وإخفاءه"، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٢ - عبر العنوان: (www.arabpip.org/index.htm)

١ - يرى الفقه والقضاء الفرنسيان أن إجبار المؤلف على الإبداع يتناقض مع طبيعة الإبداع، ولا يمكن الحديث عن الإكراه المالي في حال عدم التزام المؤلف بإنجاز المصنف، ولكن يمكن الحكم بالتعويض العادل، لأن عدم قيام المؤلف بتنفيذ التزامه يعدّ إخلالاً بالتزامه التعاقدية، وقد يُعفى من التعويض بآثاره للقوة القاهرة، ويمكن اللجوء إلى التنفيذ العيني الجبري على المؤلف إذا اتضح أنه سيئ النية. أنظر: خاطر لطفي، قانون حماية حق المؤلف والرقابة على المصنفات، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٨م، ص ٤٣.

المختصة، لأن مصلحة الجماعة تغلب مصلحة الفرد، والجهات المعنية في الدولة^١ هي التي تقدر الحاجة إلى نشر المصنف وأهميته الاجتماعية والعلمية، ويكون هذا النشر مقابل تعويضٍ عادلٍ للمؤلف.

وبناء على كل ما تقدم يجب علينا توضيح: أولاً: ماهية نظام التراخيص غير الإرادية وشروطه، وثانياً: نطاق وحدود نظام التراخيص.

أولاً: ماهية نظام التراخيص غير الإرادية وشروطه.

تعد التراخيص غير الإرادية قيداً حتمياً على حرية الإرادة في التعاقد، فقد لا يرى المؤلف أو صاحب الحق المجاور ضرورة لاستغلال انتاجه، أو أنه يتحسّن الفرصة المناسبة من وجهة نظره لاستغلاله^٢، الأمر الذي قد يضر بمصلحته ومصلحة جمهور المنتفعين.

وعليه يخضع المؤلف أو صاحب الحق المجاور لعدة قيود، منها ما يتعلق بالمصلحة العامة أو الخاصة، ومنها ما يتعلق بسوء استعمال الحق باستغلال الانتاج، أو سوء استغلال الحق الاستثنائي الممنوح لهم، ومن هذه القيود ما يسمى القيود غير الإرادية، فإن عجز المؤلف أو صاحب الحق المجاور عن استغلال حقه، ولم يحقق مصلحة الجماعة، يكون إذاً من العدل تدخل الدولة عن طريق منح تراخيص غير إرادية لاستغلال انتاجه المتروك من قبله^٣.

١ - غالباً ما تكون الجهة المعنية في منح التراخيص غير الإرادية هي وزارة الثقافة في الدولة التي منح فيها الترخيص.

٢ - نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، الملكية الصناعية، دراسة مقارنة في القوانين الأردني والإماراتي والفرنسي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٥م، ص ٩٧.

٣ - عامر محمود الكسواني، الملكية الفكرية، ماهيتها، مفرداتها، طرق حمايتها، مضافاً إليها اتفاقية انشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية، والاتفاقيتين العالمية والعربية لحماية حقوق المؤلف، دار الحبيب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دون طبعة، عام ١٩٩٨م، ص ١٠٧.

ولا بد من الإشارة إلى أن الدور الذي تقوم به التراخيص غير الإرادية في استغلال المصنفات يتوقف على مدى التنظيم القانوني لهذه التراخيص، وعلى مقدار ما تضم من تسهيلات أو قيود في منحها. وبناء على ما سبق ذكره قد يتوقف المؤلف أو صاحب الحق المجاور عن استغلال انتاجه في فترة زمنية أو نهائياً، أو كان استغلاله لمصنفه غير كاف لسد حاجات الجمهور، فعليه تقضي المصلحة العامة أن تتدخل الدولة لتنظيم استغلال المصنف من قبل شخص أو جهة أخرى غير مالكة، وذلك بمنح ترخيص غير إرادي بالاستغلال، وهو أمر تقره معظم التشريعات الحديثة والاتفاقات الدولية^١.

وبناء على ما تقدم ولغرض التعرف على ماهية التراخيص غير الإرادية، لا بد لنا من معالجة تعريف التراخيص غير الإرادية، وشروط هذه التراخيص، وهذا ما سنبينه فيما يأتي:

١ - تعريف التراخيص غير الإرادية:

يعني الترخيص في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة، الإذن الذي يمنحه المؤلف أو صاحب حق المؤلف أو الحق المجاور للمستفيد من المصنف، من أجل استعماله تبعاً للشروط المتفق عليها بينهما، وبالعقد الذي يندرج تحت اسم اتفاق الترخيص^٢، وتتقسم التراخيص غير الإرادية الخاصة باستعمال المصنفات إلى تراخيص إجبارية وأخرى قانونية، ويمكن تعريف الأولى بأنها: التصريح أو

١ - منى فالح ذياب الزعبي، التراخيص الاجبارية لبراءات الاختراع ودورها في استغلال التكنولوجيا، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في القانون الخاص، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، عام ٢٠١٠م، ص ١٤ و ١٥.

٢ - ناصر سلطان، حقوق الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، براءات الاختراع والرسوم والنماذج الصناعية، العلامات والبيانات التجارية، دراسة في ضوء القانون الإماراتي الجديد والمصري واتفاقية التريس، إثراء للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٩م، ص ١٨٢.

الإذن الذي تمنحه السلطات المختصة في الدولة لاستخدام مصنف متمتع بالحماية القانونية بشروط محددة، مقابل تعويض منصف تحدد مبلغه القوانين الوطنية، أو "هي تلك الرخصة التي تمنح للشخص الطبيعي أو الاعتباري، من طرف السلطات المحلية المختصة، بدون رخصة أو موافقة المؤلف أو صاحب الحق المجاور، بغرض انجاز نسخة عن المصنف أو ترجمة له إلى اللغة الوطنية، توزع داخل الإقليم الوطني، ويدفع في مقابلها مكافأة عادلة للمؤلف"^١، وقد وصفت هذه التراخيص بأنها إجبارية، لكونها تتطوي على إلزام صاحب حقوق المؤلف أو الحق المجاور بمنح الترخيص باستخدام المصنف، فعندما يفشل الطرفان في التوصل إلى اتفاق بشأن شروط استخدام المصنف، فإن السلطة المختصة تتولى تحديد المكافأة^٢.

ويمكن تعريف التراخيص القانونية بأنها: التصريح أو الإذن الممنوح قانوناً لاستعمال المصنف المتمتع بالحماية القانونية بطريقة محددة وبشروط معينة، ومقابل تعويض معين. وتتفق التراخيص القانونية مع التراخيص الإجبارية في أن كلا منهما يهدف إلى إجازة استخدام المصنف المتمتع بالحماية القانونية من دون الحصول على موافقة المؤلف أو صاحب الحق المجاور، إلا أن ذلك مشروط بدفع مقابل تعويض معين، إلا أن الاختلاف يكمن في أن التراخيص الإجبارية يُحصل عليها بموجب تصريح خاص غالباً ما تمنحه السلطات المختصة أو منظمات جمعيات المؤلفين، بعد إخطار سابق لصاحب حق المؤلف أو الحق المجاور، وبشروط محددة مقابل استخدام المصنف لأغراض معينة، بينما التراخيص القانونية يحصل عليها قانوناً بصورة مباشرة من دون تقديم أي

١ - لوراري نوال شناز، حقوق المؤلف كعائق أمام الوصول إلى المعلومات، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص ٩١، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٢، عبر العنوان:

(http://www.webreview.dz/IMG/pdf/21_lorari_rist.pdf).

2 - Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, p 44.

طلب أو إخطار سابق لصاحب الحق، وتتميز التراخيص غير الإرادية بأنها غير قابلة للتحويل، فالترخيص لا يعني نقل ملكية حق المؤلف أو الحق المجاور، وإنما إجازة استعمال المصنف فقط بناء على حق المؤلف أو الحقوق المجاورة الذي يظل ملكاً للمرخص ومحدوداً تبعاً لنظام الترخيص، في حين يعني تحويل حق المؤلف أو الحقوق المجاورة نقل حق المؤلف أو الحق المجاور نفسه إلى شخص آخر، ويطلق عادة على الشخص الذي يتم التنازل عن الحق لصالحه (المحال إليه)، ولكن غالباً ما تنص قوانين حق المؤلف على عدم جواز نقل ملكية حق المؤلف باستثناء انتقالها عن طريق الإرث^١. كما أن التراخيص غير الإرادية غير قابلة للانتقال فهي تبقى ضمن حدود التراب الوطني للدولة التي منح الترخيص فيها، أو لصالحها.

مما سبق نستطيع أن نميز أن التراخيص غير الإرادية بشقيها الاجبارية والقانونية تتميز عن حالات الاستعمال الحر المجاني التي عالجناها آنفاً، هذا التمييز يتمثل في أن لا يشترط في حالة الاستعمال الحر المجاني للمصنفات أي نوع من الترخيص أو دفع مقابل، أما في الحالة الثانية رغم كون استعمال المصنف يكون حراً ضمن شروط معينة سنراها بعد قليل، إلا أن هذا الاستعمال يكون مشروطاً بدفع مقابل للمؤلف أو صاحب الحق المجاور، وذلك لأن التشريعات التي أقرت أنه من الضروري تسهيل نشاط المستخدمين في استعمال المصنفات، إلا أنها راعت عدم حرمان المؤلف أو صاحب الحق المجاور من الامتيازات المترتبة على مثل هذا الانتفاع بالمصنفات.

ويرى بعض الفقه أن استخدام التراخيص غير الإرادية يشكل مقدمة لتغيير جوهر في الطريقة التقليدية في استعمال المصنفات، وفي العلاقة بين

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايتها، المرجع السابق،

المؤلف أو صاحب الحق المجاور وجمهور المستخدمين المنتفعين، ويتسم هذا التغيير بنظرهم بتدهور الحقوق الاستثنائية للمؤلف وصاحب الحق المجاور، فمتى استخدم المؤلف أو صاحب الحق المجاور حقه في الكشف عن إنتاجه تختفي سيطرته على إنتاجه المحمي، ولا يبقى له بعد ذلك إلا الحق في الحصول على المقابل المادي المقرر له نتيجة منح هذه التراخيص^١.

نتيجة ذلك ارتأى آخرون أن نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الذي سألخص له المطلب الثاني من هذا المبحث، هو البديل الأنسب من أجل تقادي التراخيص غير الإرادية، فعندما تصبح التراخيص ضرورية ولا نستطيع الاستغناء عنها، فإن الهيئات التي تقوم بالإدارة الجماعية وإن كانت لا تمنح هي التراخيص غير الإرادية، ولكن يمكنها القيام بدور مهم في التفاوض من أجل المكافآت والمقابل، وتقوم بوجه عام عندما يكون ذلك مناسباً بجمع وتوزيع هذه المكافآت والمقابل^٢.

٢ - شروط منح التراخيص غير الإرادية.

إن أحد مبادئ حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الراسخة، يقول إن منح حقوق الملكية لثمار العمل الابداعي مشروط بتوجيهها في المقام الأول وبشكل رئيس لتحسين الصالح العام، وهناك العديد من دول العالم تعترف بشكل صريح بهذا الهدف المهم، كونه يشكل عنصراً أساسياً من نظمها الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فالعمل على تشجيع العلم ونشر المعرفة كأداة لتعزيز الرفاهية

١ - دلبا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

2 - Mihaly- Ficsor, Collective administration of copyright and neighboring rights, study on and advice for the establishment and operation of collective administration organizations, Wipo publication, NO 688(E), Geneva, WIPO, 1990.

العامة من الأهداف الرئيسية وراء منح حقوق استثنائية للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة^١.

ولكن ذكرنا أنه لا بد من وضع قيود على هذه الحقوق بشكل يضمن التوازن بين حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة ومصلحة الجمهور، ومن هنا كانت فكرة القيود والاستثناءات الواردة على الحقوق، ومن هذه القيود التراخيص غير الإرادية، وبما أن هذه التراخيص تشكل انتقاصاً من حرية المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة في استغلال مصنفاته، لذلك كان لا بد من وضع شروط محددة لمنحها، حتى لا تكون مجالاً لهضم حقوقهم أو الانتقاص منها بشكل كبير يضر بها، وهذه الشروط منصوص عليها في ملحق اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية الخاص بالبلدان النامية، لذلك سوف نقوم بالاعتماد على هذا الملحق في استخلاص شروط منح التراخيص إضافة إلى القوانين الوطنية التي نصت على بعض هذه الشروط بين ضيق واتساع، وعليه نستطيع أن نجمل هذه الشروط بالآتي:

أ- مضي مدة معينة على تاريخ أول نشر.

يجب حتى يتم منح ترخيص غير إرادي باستغلال المصنفات العائدة للمؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة أن يكون قد تم نشر هذا المصنف، وأن يكون قد مضت مدة معينة على تاريخ أول نشر، وتختلف المدة الممنوحة من قبل التشريعات حسب نوع المصنف المراد منح التراخيص من أجله، فهي قد

١ - برنت هيوجنهولتز و روث ول. أوكديجي، وضع تصور لوثيقة دولية بشأن القيود والاستثناءات على قوانين حقوق المؤلف، النسخة العربية، ترجمة مكتبة الاسكندرية، تحرير ومراجعة هالة السلماوي، عام ٢٠٠٩م، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص١٢، تاريخ الدخول ٢٤/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:

(<http://www.bibalex.org/a2k/attachments/TranslatedMaterials/TMfilenajwvrckkqekazu3yjhzeua.pdf>).

تكون سنة واحدة أو ثلاث سنوات أو خمس سنوات أو سبع سنوات، حسب ما ورد في التشريعات الوطنية الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فعلى سبيل المثال نص قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ في المادة (٤٨/أ) على أنه: "يحق للمواطن السوري أن يحصل على رخصة غير حصرية وغير قابلة للتنازل الى الغير من الوزير أو من يفوضه لترجمة أي مصنف أجنبي منشور الى اللغة العربية ونشر هذه الترجمة اذا مرت سنة من تاريخ أول نشر لهذا المصنف ولم يتم نشر أي ترجمة له في الجمهورية العربية السورية باللغة العربية من قبل مالك الحق في الترجمة أو بموافقة أو في حال نفاذ الطبعات المترجمة".

وأيضاً نص في المادة (٤٨/ب/١) على أنه: "...يحق للمواطن السوري ان يحصل على رخصة غير حصرية وغير قابلة للتنازل الى الغير من الوزير أو من يفوضه لنسخ ونشر أي من المصنفات المنشورة المبينة في الفقرة /أ/ من هذه المادة وفق الشروط التالية: ١- مرور سنة على تاريخ أول نشر لأي مصنف مطبوع يتعلق بالعلوم الطبيعية أو الفيزيائية أو الرياضيات أو المعلوماتية أو علوم التقنية أو إدارة الاعمال أو مرور سبع سنوات على أول نشر للمؤلفات الادبية الشعرية والمسرحية والموسيقية وكتب الفن والروايات أو مرور خمس سنوات على أول نشر لأي مصنفات مطبوعة اخرى...".

والمشرع الجزائري نص في المادة (٣٣) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أن: "يمكن أن يترتب على أي مصنف أدبي أو فني أنتج في شكل مطبوع أو سمعي أو سمعي بصري أو أي شكل آخر ومعد للتعليم المدرسي أو الجامعي ما يأتي: - ترخيص إجباري بترجمة غير استثنائية لأغراض النشر في الجزائر على شكل خطي أو بواسطة البث الإذاعي السمعي أو السمعي البصري إذا لم تسبق ترجمته إلى اللغة الوطنية ووضعه موضع

التداول أو إبلاغه إلى الجمهور في الجزائر بعد سنة واحدة من نشره للمرة الأولى. - ترخيص إجباري غير استثنائي باستنساخ مصنف بغرض نشره ما لم يسبق نشره في الجزائر بسعر يساوي السعر المعمول به في دور النشر الوطنية بعد ثلاث سنوات من نشره للمرة الأولى إذا تعلق الأمر بمصنف علمي وسبع سنوات من نشره للمرة الأولى إذا تعلق الأمر بمصنف خيالي وخمس سنوات من نشره للمرة الأولى إذا تعلق الأمر بأي مصنف آخر".

وباقى التشريعات لم تخرج عن المدد المذكورة، ومن ملاحظتنا للمواد السابقة نجد أن تحديد المدة مرتبط بأهمية المصنف بالنسبة إلى المصلحة العامة من وجهة نظر المشرع، فالمشرع أولى المصنفات العلمية بكافة أنواعها أهمية خاصة فوضعها في المرتبة الأولى عندما نص على أقل مدة من تاريخ أول نشر لمنح الترخيص، ومن ثم تأتي بعدها المصنفات الأدبية والفنية والمسرحية والموسيقية...، فمدتها تزيد على الأولى، ويبدو أن التشريعات الوطنية قد تقيدت بصرامة أحكام المادتين (٢ و ٣) من ملحق اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية الخاص بالدول النامية^١.

١ - تنص المادة الثانية من ملحق اتفاقية برن المتعلق بأحكام خاصة بشأن البلدان النامية فيما يتعلق بالمدد على ما يأتي: "(١)- فيما يتعلق بالمصنفات المنشورة في شكل مطبوع أو في أي شكل مماثل آخر من أشكال الاستنساخ، يحق لكل دولة تكون قد أعلنت بأنها ستستعمل الحق المنصوص عليه في هذه المادة أن تستبدل بالحق الاستثنائي للترجمة المنصوص عليه في المادة ٨، نظاما للتراخيص غير الاستثنائي والغير قابلة للتحويل، تمنحها السلطة المختصة وفقا للشروط التالية وطبقا للمادة الرابعة.

(٢) (أ)- مع مراعاة الفقرة (٣)، إذا ما انقضت فترة ثلاث سنوات أو أية فترة أطول يحددها التشريع الوطني للدولة المذكورة، اعتبارا من تاريخ أول نشر لمصنف، دون أن تنشر ترجمة لهذا المصنف بلغة عامة التداول في هذه الدولة بواسطة صاحب حق الترجمة أو بتصريح منه، فإن أي مواطني هذه الدولة يمكنه الحصول على ترخيص بترجمة المصنف إلى اللغة المذكورة ونشر هذه الترجمة في شكل مطبوع أو في أي شكل مماثل آخر من أشكال النقل.=

ولكني أرى أنه لا يمكن لنا تحديد أهمية مصنف بالنسبة إلى الصالح العام مسبقاً، فكل مصنف مهما كان نوعه له أهمية خاصة على الأقل بالنسبة إلى فئة معينة من الجمهور، فعلى سبيل المثال المصنفات الفنية والموسيقية والمسرحية أو الروائية تهم طلبة كلية الفنون والمعاهد التي تعد الممثلين وفناني الأداء والموسيقيين، فهذه المصنفات تسهم في رفع كفاءة هذه الفئة من الجمهور صاحبة الدور البارز في المجتمعات، أما المصنف العلمي فهو مهم بالنسبة إلى طلبة كليات العلوم والطب، ويسهم أيضاً في رفع كفاءتهم، ولا يمكن المقارنة والتفضيل بين هذه الفئات من الجمهور وتحديد أن فئة مهمة أكثر من الأخرى بالنسبة إلى الصالح العام، فلكل مجاله ونطاق عمله المتميز الذي يسهم في رفع كفاءة المجتمعات وتطورها على كافة المستويات، ومن ثمَّ التفضيل بينها وتقييم

= (ب)- يمكن أيضاً منح ترخيص وفقاً لهذه المادة إذا ما نفذت جميع الطباعات للترجمة المنشورة باللغة المذكورة.

(٣) (أ)- في حالة الترجمة إلى لغة ليست عامة التداول في دولة أو أكثر من الدول المتقدمة الأعضاء في الاتحاد تستبدل فترة الثلاث سنوات المنصوص عليها في الفقرة (٢) (أ) بفترة سنة.

(ب)- لكل دولة مشار إليها في الفقرة (١)، باتفاق إجماعي من جانب الدول المتقدمة الأعضاء في الاتحاد والتي لها نفس اللغة المتداولة، أن تستبدل، في حالة الترجمات إلى تلك اللغة، بفترة الثلاث سنوات المشار إليها في الفقرة (٢) (أ) فترة أقصر تحدد طبقاً للاتفاق المذكور على ألا تقل هذه الفترة عن سنة واحدة. ومع ذلك، لا تنطبق أحكام الجملة السابقة إذا كانت اللغة المعنية هي الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية. هذا وأي اتفاق من هذا القبيل يخطر به المدير العام من جانب الحكومات التي عقده...". وتنص المادة الثالثة من الملحق ذاته فيما يتعلق بالمدد أيضاً على ما يأتي: "... (٣)- مدة الفترة المشار إليها بالفقرة (٢) (أ) خمس سنوات، على أن يستثنى من ذلك: (أ)- المصنفات في العلوم الرياضية والطبيعية والتكنولوجية، فتكون الفترة بالنسبة لها ثلاث سنوات.

(ب)- المصنفات التي تنتمي إلى عالم الخيال، كالروايات والمؤلفات الشعرية والمسرحية والموسيقية، وكتب الفن، فتكون الفترة بالنسبة لها سبع سنوات..."

أحدها على الآخر يشكل إخلالاً ظاهراً في المجتمع وشعور بالظلم والانتقاص لدى بعض الفئات.

لذلك أرى أنه لا بد من توحيد المدة التي يجب مراعاتها حتى يتم منح التراخيص غير الإرادية للاستغلال، وأرى أن تكون سنتين من تاريخ النشر الأول للمصنف مهما كان نوعه، فهذه المدة فيها عدل بالنسبة إلى الجمهور والمؤلف أو صاحب الحق المجاور على السواء، لأن مدة السنة هي مدة قصيرة نسبياً بالنسبة إلى المؤلف أو صاحب الحق المجاور، لأنه خلال هذه المدة التي تلي تاريخ النشر الأول قد يكون المؤلف أو صاحب الحق المجاور ما زال يستقرئ نتائج نشره لمصنفه، ومدى تحقيقه للنتائج التي كان يرجوها من ذلك على المستويين المادي والمعنوي، أما مدة الثلاث سنوات أو الخمس سنوات أو السبع سنوات، فهي مدد طويلة نسبياً لتقرير نشر أو ترجمة نسخ إنتاج المؤلف أو صاحب الحق المجاور بعد النشر الأول، فهي تلحق ضرراً كبيراً بالجمهور الذي يجب عليه انتظار هذه المدد الطويلة ليتسنى له الحصول على إنتاج المؤلفين أو أصحاب الحق المجاور عن طريق التراخيص غير الإرادية التي تمثل رداً على سلبيتهم في نشر ابداعاتهم وجعلها في متناول الجمهور أينما كان، كما أنه من غير المعقول أن نقول إن المؤلف أو صاحب الحق المجاور يحتاج إلى هذه المدد الطويلة ليستقرئ النتائج المترتبة على النشر الأول لإبداعه، فهو بالتأكيد لا يحتاج إلى هذه المدد الطويلة، لذلك أرى أن مدة السنتين هي مدة معقولة وفيها مراعاة للمؤلف وصاحب الحق المجاور والمصلحة العامة للجمهور على السواء.

ب- تعذر الحصول على موافقة صاحب الحق المجاور.

وهذا ما يطلق عليه بالطريق الودي في الاتفاقات بين الأطراف، وعليه يجب في البداية استفاد أساليب الاتفاق الرضائية بين طالب الترخيص والمؤلف أو صاحب الحق المجاور، فإذا ما تم الاتفاق الرضائي فلا داعي لمثل هذه

التراخيص، أما إذا لم يتم الاتفاق أو لم يتم العثور على المؤلف أو صاحب الحق المجاور، فإنه تضاف مدة معينة للمدة المنصوص عليها حسب نوع المصنف المراد منح الترخيص من أجله كما تم ذكره آنفاً، ولكن إذا ما قام المؤلف أو صاحب الحق المجاور خلال هذه المدة الإضافية بنشر ترجمة أو نسخ من المصنف المراد منح الترخيص من أجله، فإنه هنا يفقد طالب الترخيص حقه بالحصول عليه، كما أنه من ناحية أخرى لا يمنح الترخيص إذا ما كان المؤلف أو صاحب الحق المجاور قد سحب مصنفه من التداول، فلا داعي لنشر مصنف سحبه مؤلفه من التداول، لأن الحق في السحب يلغي الحق في الترجمة والنسخ وغيرها من أساليب النشر، فحق السحب يعني التخلص من نشر الأفكار.

وهذا ما تقضي به المادة (الثانية/فقرة ٤/أ، ب، و، وفقرة ٦، وفقرة ٨)، والمادة (الثالثة/فقرة ٤/أ، ب، ج، د)، والمادة (الرابعة/فقرة ١، وفقرة ٢) من ملحق اتفاقية برن الخاص بالبلدان النامية، فالمادة الثانية تنص على: "... (٤) (أ) - لا يمنح أي ترخيص بمقتضى هذه المادة إلا بعد انقضاء مهلة إضافية قدرها ستة أشهر في حالة التراخيص التي يمكن الحصول عليها بعد انقضاء فترة ثلاث سنوات، وتسعة أشهر في حالة التراخيص التي يمكن الحصول عليها بعد انقضاء عام واحد وذلك: (١) - اعتباراً من التاريخ الذي يستوفي فيه الطالب الإجراءات المنصوص عليها في المادة الرابعة (١).

(٢) - أو في حالة عدم الاستدلال على شخصية صاحب حق الترجمة أو عنوانه، من التاريخ الذي يرسل فيه الطالب، طبقاً لما تقضي به المادة الرابعة (٢)، نسخاً من طلبه المقدم للسلطة المختصة بمنح الترخيص.

(ب) - لا يمنح ترخيص بمقتضى هذه المادة إذا نشرت ترجمة إلى اللغة التي قدم الطلب من أجلها من جانب صاحب حق الترجمة أو بتصريح منه خلال مهلة الستة أو التسعة أشهر...

(٦)- تنتهي صلاحية كل ترخيص يكون قد منح وفقا لهذه المادة إذا نشرت ترجمة للمصنف من جانب صاحب حق الترجمة أو بتصريح منه بثمن مقارب للثمن المعتاد في الدولة المعنية بالنسبة للمصنفات المماثلة، وذلك إذا ما كانت هذه الترجمة باللغة نفسها ولها في الجوهر ذات مضمون الترجمة المنشورة بمقتضى الترخيص. أما النسخ التي يتم إنتاجها قبل انتهاء أجل الترخيص فيجوز استمرار تداولها حتى نفاذها...

(٨)- لا يمنح أي ترخيص وفقا لهذه المادة عندما يسحب المؤلف من التداول جميع نسخ مصنفه..."

أما المادة الثالثة فتتص على: "... (٤)(أ)- في حالة الترخيص الذي يمكن الحصول عليه بعد انقضاء ثلاث سنوات، لا يمنح الترخيص إلا بعد انقضاء فترة ستة أشهر: (١)- من تاريخ استيفاء الطالب للإجراءات المنصوص عليها في المادة الرابعة (١)، أو

(٢)- في حالة عدم الاستدلال على شخصية صاحب حق النقل أو عنوانه، من التاريخ الذي يرسل فيه الطالب، كما تقضي بذلك المادة الرابعة (٢)، نسخا من طلبه إلى السلطة المختصة بمنح الترخيص.

(ب)- لا يجوز منح ترخيص في الحالات الأخرى، وبشرط انطباق المادة الرابعة (٢)، قبل انقضاء فترة ثلاثة أشهر تحتسب من تاريخ إرسال نسخ الطلب.

(ج)- لا يجوز منح أي ترخيص وفقا لهذه المادة إذا حصل عرض للبيع على النحو الوارد في الفقرة (٢)(أ) خلال مدتي الستة أو الثلاثة أشهر المشار إليهما في الفقرتين الفرعيتين (أ) و (ب).

(د)- لا يجوز منح أي ترخيص إذا سحب المؤلف من التداول كل نسخ الطبعة التي طلب الترخيص من أجل نقلها أو نشرها..."

أما المادة الرابعة من الملحق ذاته فتتص على: "(١) - لا يمنح الترخيص طبقاً للمادة الثانية أو للمادة الثالثة إلا إذا أثبت الطالب وفقاً للإجراءات المعمول بها في الدولة المعنية أنه طلب من صاحب الحق التصريح بعمل ونشر الترجمة أو بنقل ونشر الطبعة حسبما كانت الحالة فرفض طلبه، أو أنه لم يتمكن من العثور على صاحب الحق بعد بذل الجهود اللازمة. وعلى الطالب في نفس الوقت الذي يقدم فيه الطلب أن يخطر به أي مركز إعلامي وطني أو دولي مشار إليه في الفقرة (٢).

(٢) - إذا لم يتسن لطالب الترخيص العثور على صاحب الحق فعليه أن يرسل بالبريد الجوي الموصى عليه صوراً من طلبه الذي تقدم به إلى السلطة المختصة بمنح الترخيص إلى الناشر الذي يظهر اسمه على المصنف وإلى أي مركز إعلام وطني أو دولي يكون قد تعين في إخطار يودع لهذا الغرض لدى المدير العام بمعرفة حكومة الدولة التي يعتقد أن الناشر يمارس فيها الجانب الأكبر من نشاطه...".

ج- عدم نشر المصنف في الدولة المراد من الترخيص نشر المصنف فيها.

فإذا كان المصنف متوافراً في أسواق البلد المراد من الترخيص نشر المصنف فيها، فلا يجوز منح الترخيص إلا إذا كانت النسخ المعروضة للبيع تباع بثمن عالي لا يتناسب مع ثمن المصنفات المماثلة الموجودة في الدولة، أما إذا استطاع المؤلف أو صاحب الحق المجاور توفير نسخ كافية من المصنفات وبأسعار مناسبة في الدولة التي يراد من الترخيص نشر المصنف فيها، فإن طلب الترخيص في هذه الحالة لا يتم قبوله، وإذا كان قد منح سابقاً ترخيص قبل قيام المؤلف أو صاحب الحق المجاور بتوفير نسخ من المصنف الممنوح

الترخيص من أجله وبسعر مناسب، فإن قيام المؤلف أو صاحب الحق المجاور بتوفير هذه النسخ وبسعر مناسب بعد منح الترخيص تنتهي مفاعيل الترخيص. وهذا الشرط منصوص عليه في المادة (الثانية/فقرة ٦)، والمادة (الثالثة/فقرة ٦) من ملحق اتفاقية برن، فالمادة الثانية من الملحق تنص على: "... (٦) - تنتهي صلاحية كل ترخيص يكون قد منح وفقاً لهذه المادة إذا نشرت ترجمة للمصنف من جانب صاحب حق الترجمة أو بتصريح منه بثمن مقارب للثمن المعتاد في الدولة المعنية بالنسبة للمصنفات المماثلة، وذلك إذا ما كانت هذه الترجمة باللغة نفسها ولها في الجوهر ذات مضمون الترجمة المنشورة بمقتضى الترخيص. أما النسخ التي يتم إنتاجها قبل انتهاء أجل الترخيص فيجوز استمرار تداولها حتى نفاذها..."

والمادة الثالثة من الملحق تنص على: "... (٦) - إذا طرحت للتداول في الدولة المشار إليها في الفقرة (١) من جانب صاحب حق النقل أو بتصريح منه نسخ من طبعة لمصنف ما ثلثية لاحتياجات عامة الجمهور أو التعليم المدرسي والجامعي، بثمن مقارب للثمن المعتاد في تلك الدولة بالنسبة لمصنفات مماثلة، فإن كل ترخيص منح بمقتضى هذه المادة تنتهي صلاحيته إذا كانت هذه الطبعة باللغة نفسها ولها في الجوهر ذات مضمون الطبعة المنشورة بمقتضى الترخيص. أما النسخ التي يكون قد تم إنتاجها قبل انتهاء صلاحية الترخيص فيجوز استمرار تداولها حتى نفاذها..."

وأيضاً المشرع السوري نص في المادة (٤٨/فقرة ب/٢، ٣) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على هذا الشرط، فهذه المادة تنص على: "... ب- يحق للمواطن السوري أن يحصل على رخصة غير حصرية وغير قابلة للتنازل إلى الغير من الوزير أو من يفوضه لنسخ ونشر أي من المصنفات المنشورة المبينة في الفقرة / أ / من هذه المادة وفي الشروط التالية: ٢... - ١١

يكون قد جرى توزيع نسخ منه في الجمهورية العربية السورية لتلبية حاجات الجمهور أو التعليم المدرسي أو الجامعي بواسطة صاحب حق النسخ أو بموافقته وبسعر يتناسب مع اسعار المصنفات المشابهة له في الجمهورية العربية السورية. ٣- أن تباع النسخة المنشورة وفق احكام هذه الفقرة بسعر مساو أو اقل من السعر المنصوص عليه في البند ٢/ من هذه الفقرة...".

د- أن يكون الغرض من منح الترخيص تلبية أغراض المصلحة العامة.

والمقصود بالمصلحة العامة في هذا المجال أن يتم منح الترخيص لتلبية لاحتياجات التعليم أو المكتبات العامة أو حاجة دور الحفظ والتوثيق، فيجب أن تفسر المصلحة العامة تفسيراً ضيق الحدود، فنسخ المصنف بأعداد كبيرة يؤثر في حق المؤلف وصاحب الحق المجاور في استغلال مصنفه، لذلك يجب أن يكون عدد النسخ المطلوبة معقولاً وفقاً للحاجة التعليمية، وهذا لا يتحقق إلا إذا كان النسخ لمصلحة مؤسسات تعليمية معترف بها من الجهات الرسمية، ومن ثم لا يقبل الطالب من جهات تعليمية غير معترف بها من قبل السلطات الرسمية في البلاد أو من تاجر يستغل الترخيص لأغراض تجارية بحجة توزيعه للنسخ على المؤسسات التعليمية والمكتبات بأسعار مناسبة، فمثل هذا العمل يضر بحق استغلال المصنف مالياً، لهذا يجب تقديم الطلب من أشخاص أو جهات بهدف تحقيق النفع العام وليس الخاص، والنسخ لأغراض المكتبات ودور الحفظ يكون محدوداً بالقدر الذي يلبي حاجة المستفيدين من المكتبات العامة وتحدد لهذا الغرض إحصائية تقدمها المكتبات نفسها، أما بشأن الحفظ فتكون النسخ محدودة لغرض الأرشفة وحفظ نسخ من أي مصنف ينشر في العالم^١.

١ - نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق،

وشرط الترخيص لأغراض المصلحة العامة مستفاد من نص المادتين (الثانية/فقرة ٥، وفقرة ٩/أ، وب، وج، ود)، و(الثالثة/فقرة ٢/أ، وب، وفقرة ٧/) أيضاً من ملحق اتفاقية برن، فنص المادة الثانية يقول: "... (٥) - لا يمنح ترخيص بمقتضى هذه المادة إلا لأغراض التعليم المدرسي أو الجامعي أو لأغراض البحوث...

(٩) (أ) - يجوز أيضاً منح ترخيص بترجمة مصنف يكون قد نشر في شكل مطبوع أو في أي شكل آخر مماثل من أشكال النقل، لأي هيئة إذاعية يقع مقرها الرئيسي في إحدى الدول المشار إليها في الفقرة (١)، وذلك بناء على طلب تقدمه تلك الهيئة إلى السلطة المختصة في الدولة المذكورة بشرط مراعاة جميع الشروط التالية:

(١) - أن تتم الترجمة من نسخة منتجة ومقتناه وفقاً لقوانين الدولة المذكورة.
(٢) - ألا تستخدم الترجمة إلا في إذاعات يقتصر هدفها على خدمة أغراض التعليم وإذاعة معلومات ذات طابع علمي موجهة إلى الخبراء في مهنة معينة.
(٣) - ألا تستخدم الترجمة إلا للأغراض المشار إليها في الشرط الوارد بالبند (٢) عالياً، ومن خلال إذاعات مشروعة موجهة لمستمعين في إقليم الدولة المذكورة، بما في ذلك الإذاعات التي تتم عن طريق تسجيلات صوتية أو بصرية أعدت بطرق مشروعة من أجل هذه الإذاعات دون سواها.

(٤) - أن تتجرد جميع أوجه استخدام الترجمة من قصد الربح.
(ب) - يجوز كذلك استعمال التسجيلات الصوتية أو البصرية لترجمة أعدتها هيئة إذاعية بمقتضى ترخيص منح وفقاً لهذه الفقرة، وبناء على موافقة هذه الهيئة، بواسطة أية هيئة إذاعية أخرى يكون مقرها الرئيسي في الدولة التي منحت سلطتها المختصة الترخيص المذكور، وذلك للأغراض وطبقاً للشروط المشار إليها في الفقرة الفرعية (أ).

(ج) - مع مراعاة الوفاء بكل المعايير والشروط المذكورة بالفقرة الفرعية (أ)، يجوز أيضا الترخيص لهيئة إذاعية بترجمة أي نص مضمن في تثبيت سمعي بصري أعد ونشر ليستخدم في أغراض التعليم المدرسي أو الجامعي وحدها.

(د) - مع مراعاة الفقرات الفرعية من (أ) إلى (ج)، تنطبق أحكام الفقرات السابقة على منح واستعمال أي ترخيص يكون قد منح طبقا لهذه الفقرة".

وتنص المادة الثالثة على: "... (٢) (أ) - فيما يتعلق بالمصنف الذي تنطبق عليه هذه المادة بموجب الفقرة (٧) وعند انقضاء:

(١) - الفترة المحددة في الفقرة (٣) محسوبة ابتداء من تاريخ أول نشر لطبعة معينة من هذا المصنف، أو

(٢) - أية فترة أطول يحددها التشريع الوطني للدولة المشار إليها في الفقرة (١) ومحسوبة اعتبارا من نفس التاريخ، إذا لم تكن نسخ من تلك الطبعة قد طرحت للتداول في هذه الدولة من جانب صاحب حق النقل أو بتصريح منه تلبية لاحتياجات عامة الجمهور أو التعليم المدرسي والجامعي بثن مقارب للثن المعتاد في الدولة المذكورة بالنسبة لمصنفات مماثلة، فلائي من رعايا هذه الدولة أن يحصل على ترخيص لاستنساخ ونشر هذه الطبعة بالسعر المذكور أو بسعر يقل عنه تلبية لاحتياجات التعليم المدرسي والجامعي.

(ب) - يجوز أيضا منح ترخيص لنقل ونشر طبعة طرحت للتداول على النحو الوارد في الفقرة الفرعية (أ) طبقا للشروط الواردة في هذه المادة وذلك إذا توقف لمدة ستة أشهر، بعد انتهاء المدة السارية، عرض نسخ مرخصة من هذه الطبعة للبيع في الدولة المعنية تلبية لاحتياجات الجمهور أو التعليم المدرسي والجامعي بسعر مقارب للسعر المعتاد في تلك الدولة لمصنفات مماثلة...

(٧)أ- مع مراعاة الفقرة الفرعية (ب) تقتصر المصنفات التي تنطبق عليها هذه المادة على المصنفات المنشورة في شكل مطبوع أو في أي شكل مماثل آخر من أشكال النقل.

(ب)- تنطبق هذه المادة أيضا على النقل السمعي البصري لتسجيلات سمعية بصرية مشروعة باعتبارها تشكل أو تحتوي على أعمال محمية، كما تنطبق على ترجمة النص المصاحب لها إلى لغة عامة التداول بالدولة التي يطلب فيها الترخيص، وذلك بشرط أن تكون التسجيلات السمعية البصرية المعنية قد أعدت ونشرت لأغراض التعليم المدرسي والجامعي دون سواها".

أما المشرع السوري فنص على قصد المصلحة العامة في منح الترخيص في المادة (٤٨/ج) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة التي تقول: "... ج- تمنح رخص الترجمة المنصوص عليها في الفقرة أ / من هذه المادة فقط لغايات التعليم المدرسي أو الجامعي أو البحوث اما رخص النسخ المنصوص عليها في الفقرة ب / من هذه المادة فتمنح فقط لاستعمالها في اطار التعليم المدرسي أو الجامعي..."

هـ- تقرير تعويض عادل لصاحب الحق المجاور.

إن نسخ المصنف في دولة من الدول بموجب التراخيص غير الإرادية سوف يؤثر في حقوق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة المالية في استغلال مصنفاتهم في الدولة التي يتم منح الترخيص فيها، واحتراماً لمبدأ الاختصاص المانع للمؤلف أو خلفه أو صاحب الحق المجاور في استغلال مصنفاتهم مالياً، لذلك تقرر إلزام الجهة المتقدمة بطلب الترخيص بتقديم تعويض عادل للمؤلف أو صاحب الحق المجاور الذي منح الترخيص غير الإرادي على مصنفه، ولا يقصد بالتعويض العادل دفع مقابل يساوي سعر النسخة التي حددها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، بل يدفع مبلغ يحدد على أساس سعر النسخة المماثلة من

المصنفات الموجودة في الدولة التي منح الترخيص فيها^١، لأن الغاية من الترخيص هي تسهيل تداول المصنف بأسعار معقولة، وألا يتعذر على أي مؤسسة تعليم الحصول على المصنف بسبب تكلفته العالية، وإذا حصل نزاع بين المؤلف أو صاحب الحق المجاور ومقدم طلب الترخيص بشأن التعويض العادل فيترك الأمر للقضاء للفصل في هذا النزاع^٢.

والحق بالتعويض العادل مكفول للمؤلف أو صاحب الحق المجاور بموجب نص المادة (الرابعة/فقرة ٦/أ) من ملحق اتفاقية برن الخاص بالبلدان النامية والتي تنص على: "... (٦) (أ) - تتخذ على المستوى الوطني التدابير الكفيلة بضمان ما يلي:

(١) - أن ينص الترخيص، لمصلحة صاحب حق الترجمة أو النقل حسبما كان الحال، على مكافأة عادلة تتفق وما يستحق عادة في حالة التراخيص التي تسفر عنها مفاوضات حرة بين ذوي الشأن في البلدين المعنيين.

(٢) - أن تدفع المكافأة وترسل. وإذا اعترضت ذلك لوائح وطنية لتنظيم النقد، فعلى الجهة المختصة ألا تدخر وسعا في الالتجاء إلى الأجهزة الدولية لتأمين إرسال قيمة المكافأة بعملة دولية قابلة للتحويل أو ما يعادلها....".

وكذلك نص المشرع السوري على المقابل العادل بنص المادة (٤٨/د) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م التي جاء فيها: "د- عند منح رخص للترجمة أو النسخ فإن مؤلف المصنف الاصلي

١ - مثال ذلك أن يكون المؤلف أو صاحب الحق المجاور الأصلي قد حدد سعر نسخة مصنف في الطب مثلاً بألف ليرة سورية، وكان سعر نسخة مماثلة في سورية (الدولة التي سيتم منح الترخيص فيها) قد حدد بخمسمائة ليرة سورية، فيكون سعر النسخ المرخص بها هو السعر الثاني (خمسمائة ليرة سورية).

٢- نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٧٥.

الذي تمت ترجمته أو نسخه يستحق تعويضاً عادلاً يتناسب مع معايير حقوق المؤلف المالية المتعارف عليها في عقود الرخص الاختيارية بين أشخاص سوريين وبين أشخاص في دولة المؤلف...".

و- يجب أن تقتصر آثار الترخيص غير الإرادي في البلد الذي تبناها.

فهذا الشرط يتعلق بضوابط التوزيع والتصدير، فبما أن الترخيص غير الإرادي محدد الهدف ومقتصر على من طلبه، لذلك ينبغي أن يوزع المصنف موضوع الترخيص في البلد الذي طلب الترخيص فيه، وألا يصدر إلى الخارج، فيجب إبعاد وتبديد الخوف الذي قد يعتري المؤلف أو صاحب الحق المجاور من منافسة صاحب الترخيص لهم في الأسواق الخارجية^١.

لذلك يمنع التداول للمصنفات المحمية المقررة للمؤلف أو صاحب الحق المجاور والتي تم انتاجها في بلد معين بموجب ترخيص غير إرادي نحو بلد آخر لا ينص تشريعه الوطني على جواز منح مثل هذه التراخيص، ويمنع أيضاً التوزيع بوساطة التوابع لبرامج تحتوي مصنفات مثل المصنفات المذكورة من بلد تكون فيه تلك التراخيص من الجائز تطبيقها إلى بلد آخر لا ينص تشريعه الوطني على جواز ذلك، كما ينطبق الحكم نفسه إذا كانت المدة المقررة لحماية حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة قد انقضت في البلد الأول (بلد التصدير) إلى بلد آخر لم تنقض بعد المدة المقررة للحماية فيه (بلد الاستيراد) وكان المصنف ما زال ضمن الملك الخاص^٢. ولكن يمكن نشر المصنف الممنوح الترخيص من أجله في بلد معين إلى بلد آخر وذلك في حالة إذا ما كان مواطنو البلد الممنوح الترخيص فيه مقيمين في الخارج ويحتاجون إلى هذا المصنف، ففي مثل هذه

١ - ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحقوق المؤلفين الأدبية والفنية، المرجع السابق، ص ١٦٠.

٢ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٥٠ الهامش رقم ١.

الحالات لا يعدُّ إرسال المصنف في مثل هذه الحالة إلى البلد الذي يقيمون فيه للانتفاع به بغرض التعليم وعدم تحقيق الربح من قبيل التصدير الممنوع ممارسته.

وهذا الشرط مستفاد من نص المادة (الرابعة/فقرة ٤، وفقرة ٥) من ملحق اتفاقية برن، فالفقرة الرابعة من هذه المادة تنص على: "... (٤) (أ) - لا يمتد الترخيص الممنوح وفقا للمادة الثانية أو للمادة الثالثة إلى تصدير النسخ، ولا يسري مثل هذا الترخيص إلا على نشر الترجمة أو ما ينقل من المصنف حسب الأحوال داخل إقليم الدولة التي طلب فيها الترخيص.

(ب) - في تطبيق أحكام الفقرة الفرعية (أ)، يجب أن يعتبر تصديرا إرسال نسخ من أي إقليم إلى الدولة التي أصدرت طبقا للمادة الأولى (٥) تصريحاً بشأن ذلك الإقليم.

(ج) - إذا أرسلت هيئة حكومية أو أية هيئة عامة أخرى في دولة منحت بمقتضى المادة الثانية ترخيصا بترجمة مصنف إلى لغة غير الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية، نسخا إلى بلد آخر من ترجمة نشرت بناء على هذا الترخيص، فإن هذا الإرسال لا يعد في تطبيق الفقرة الفرعية (أ) تصديرا إذا روعيت كل الشروط الآتية:

(١) - أن يكون المرسل إليهم أفرادا من رعايا الدولة التي منحت سلطتها المختصة بالترخيص، أو منظمات أعضاؤها من هؤلاء الرعايا.

(٢) - ألا تستخدم النسخ إلا في أغراض التعليم المدرسي أو الجامعي أو لأغراض البحوث.

(٣) - ألا يكون الغرض من إرسال النسخ وتوزيعها بعد ذلك على المرسل إليهم تحقيق أي ربح.

(٤)- أن يعقد بين البلد الذي ترسل إليه النسخ والدولة التي منحت سلطتها المختصة الترخيص اتفاقاً يسمح بالاستلام أو التوزيع أو بهما معاً، وأن تكون حكومة هذه الدولة التي منحت الترخيص قد أخطرت المدير العام بهذا الاتفاق...".

أما الفقرة الخامسة من المادة ذاتها فتنص على أن: "... (٥)- كل نسخة تنشر وفقاً لترخيص ممنوح بمقتضى المادة الثانية أو المادة الثالثة يجب أن تحمل باللغة المناسبة نصاً يفيد أن النسخة ليست مطروحة للتداول إلا في الدولة أو الإقليم الذي ينطبق عليه الترخيص...".

ز- أن يتم احترام الحقوق الأدبية لصاحب الحق المجاور.

فيجب على طالب الترخيص أن يراعي احترام مصنف المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وألا تشوه الترجمة أفكاره، كما يجب ذكر اسم المؤلف أو صاحب الحق المجاور على كل نسخة، وأن يذكر اسم المؤلف أو صاحب الحق المجاور باللغة الأصلية للمصنف، وأيضاً قلنا سابقاً أنه لا يمكن ترجمة مصنف تم سحبه من التداول.

وهذا ما نصت عليه المادة (الرابعة/فقرة ٣) من ملحق اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، حيث تنص هذه الفقرة على أنه: "... (٣)- يجب أن يذكر اسم المؤلف على جميع نسخ الترجمة أو ما ينقل وينشر من المصنف في ظل ترخيص ممنوح طبقاً لأحكام المادة الثانية أو المادة الثالثة، ويجب أن يظهر عنوان المصنف على جميع مثل هذه النسخ، وبالنسبة للترجمة يجب أن يظهر العنوان الأصلي للمصنف في كل الحالات على جميع النسخ المذكورة...".

ثانياً: نطاق وحدود التراخيص غير الإرادية.

تقسم التراخيص في مجال الملكية الأدبية والفنية إلى تراخيص عقدية وتراخيص غير عقدية أو غير إرادية، والتراخيص العقدية هي الحقوق التي

يعطيها المؤلف أو صاحب الحق المجاور إلى المرخص له بموجب عقد، وهناك تراخيص يمنح بموجبها المرخص له حق استعمال مصنف معين من دون موافقة المؤلف أو صاحب الحق المجاور أو إذنه، ويكون ذلك في حالات معينة إذا كان لاستخدام الجهات الحكومية، أو لأغراض منفعة عامة غير تجارية، على أن يتم تبليغ المؤلف أو صاحب الحق المجاور عندما يصبح ذلك ممكناً^١.

ولا بد لنا من الإشارة إلى أن الأسباب الأولى التي اقتضت وضع نظام التراخيص غير الإرادية، هي حاجات البلدان النامية إلى الاستفادة من المصنفات المشمولة بالحماية في الدول المتقدمة، تلبية لاحتياجاتها التعليمية نظراً لما تواجهه هذه الدول من صعوبات في الحصول على ترجمة واستنساخ المصنفات التعليمية المطلوبة^٢.

وبعد المناقشات الطويلة التي تمت بين ممثلي الدول النامية وممثلي الدول المتقدمة انتهى النقاش حول وضع نظام للتراخيص يشمل تراخيص الترجمة واستنساخ المصنفات لحاجات التعليم والدراسة والبحوث العلمية في جميع المجالات، مقابل حصول المؤلف أو صاحب الحق المجاور على تعويض عادل.

وللإحاطة بكافة جوانب التراخيص غير الإرادية كان لا بد لنا من بيان حدود ونطاق وأشكال هذه التراخيص، ومن مراجعتنا للاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية المعنية بهذا الشأن نستطيع أن نجل التراخيص غير الإرادية بما يلي.

١ - طارق الحموري، الجوانب القانونية للتريخيص وفقاً للقانون الأردني، بحث مقدم إلى ندوة الوايو الوطنية عن الملكية الفكرية لأعضاء هيئة التدريس وطلاب الحقوق في الجامعة الأردنية، تنظيم المنظمة العالمية للملكية الفكرية بالتعاون مع الجامعة الأردنية، عام ٢٠٠٤م، ص٦، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ١٦/١١/٢٠١٤، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/ar/.../wipo_ip_uni_amm_04_14.pdf).

٢ - أنظر نص المادة الأولى من ملحق اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية الخاص بوضع أحكام خاصة بالبلدان النامية.

١ - ترخيص الترجمة والاستنساخ^١.

ويعني اعطاء الحق لكل شخص في دولة ما أن يطلب من السلطة المختصة في الدولة المنتجة للمصنفات، منحه ترخيصاً لترجمة المصنف بإحدى اللغات لأغراض التعليم في المدارس والجامعات، وذلك بعد انقضاء مهلة معينة، وكذلك الترخيص بنشر تلك الترجمة في شكل مطبوع أو مستنسخ بأي شكل مماثل، ويستفيد من هذا الترخيص كل مواطن ينتمي إلى الدولة التي سيتم نشر الترجمة فيه.

والحالات الشائعة لطلب الترخيص هي تلك الطلبات التي يقدمها الناشرين الذين يرغبون في توزيع نسخ من مصنف بلغته الأصلية أو مترجماً، وتلك التي تقدم من هيئات الإذاعة والتلفزيون في الدولة التي يرغب بمنح الترخيص من أجلها للحصول على ترخيص لترجمة نصوص مسجلة في شكل تسجيلات صوتية أو سمعية بصرية وضعت ونشرت لأغراض تعليمية. ويتم منح الترخيص من قبل السلطات المختصة في البلد المنتجة للمصنف، وهي في الغالب سلطة حكومية قضائية أو إدارية، حسب قانون الدولة مانحة الترخيص^٢.

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٥٥ وما بعدها.

٢ - على سبيل المثال السلطة المختصة في سورية لمنح التراخيص غير الإرادية هي وزارة الثقافة حسب المادة (١) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وكذلك في مصر فالسلطة المختصة هي وزارة الثقافة، وتكون وزارة الاعلام هي المختصة بالنسبة إلى هيئات الإذاعة، ووزارة الاتصالات والمعلومات بالنسبة إلى برامج الحاسوب وقواعد البيانات حسب المادة (١٩/١٣٨) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري، أما في الجزائر فالسلطة المختصة هي الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وفق المادة (٣٤) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

ويجب على طالب الترخيص التقيد في طلبه بعدة إجراءات ليتم منحه الترخيص، ومن استقرأنا لملحق اتفاقية برن نستطيع أن نجملها بالآتي:

أ- على طالب الترخيص محاولة الاتصال بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور في البداية ليحصل على إذنه بترجمة مصنفه، ومن ثم لا يمنح ترخيص الترجمة إلا إذا تعذر على طالب الترخيص التواصل مع المؤلف، أو صاحب الحق المجاور، أو تعذر معرفته، أو إذا رفض إعطاء موافقته بترجمة مصنفه.

ب- لا يتم منح ترخيص الترجمة إلا بعد انقضاء مهلة إضافية تلي فترات الانتظار المحددة للترخيص، وتبدأ من تاريخ إيداع طلب الترخيص أو إخطار مراكز إعلام حق المؤلف الوطنية أو الدولية التي عينت لهذا الغرض، والهدف من كل ذلك إعطاء فرصة للمفاوضات الودية التي قد تقضي إلى اتفاق رضائي بين طالب الترخيص والمؤلف أو صاحب الحق المجاور، وبما أن التراخيص غير الإرادية تشكل استثناء على الحقوق الممنوحة للمؤلف أو صاحب الحق المجاور، فعلى دائما استغلال أي فرصة تتيح لنا تحقيق أهداف الترخيص وبنفس الوقت لا نمارسه.

ج- ويجب أن يتضمن طلب الترخيص المقدم إلى السلطات المختصة معلومات خاصة بالمصنف الأصلي، واستعمالات هذا المصنف، ونذكر من هذه المعلومات: اسم المؤلف، وعنوان المصنف، واسم الناشر، وتاريخ أول طبعة، والطبعة المعدة للاستعمال، والرقم الببليوغرافي القياسي الموحد للمصنف، وثمان البيع المرتقب في البلد الذي سيتم توزيع الترجمة فيه، كما يجب أن يتضمن الطلب اسم الناشر مقدم الطلب، وطريقة استخدام المزمعة للمصنف المطلوب منح الترخيص من أجله، وتاريخ النشر المتوقع، وثمان

البيع المرتقب، ونوع الطبعة (كتاب مجلد أم نسخة للجيب)، وعدد النسخ، والنطاق الجغرافي للترخيص المطلوب...

ويضاف إلى هذه الاجراءات وجوب التقيد بكافة الشروط الخاصة بمنح التراخيص غير الإرادية التي تم ذكرها آنفاً من حيث عدم المساس بالحقوق الأدبية للمؤلف أو صاحب الحق المجاور، وتحديد مقابل عادل لصاحب الحق، وضرورة التقيد بالنطاق الاقليمي لصلاحيته....

أما ترخيص الاستنساخ فيعني إعطاء الحق لكل مواطن من مواطني دولة معينة، أن يطلب من السلطة المختصة في البلد المنتجة للمصنف المراد استنساخه، ترخيصاً باستنساخ هذا المصنف، ونشره في شكل مطبوع أو أي شكل آخر، وذلك بعد انقضاء مهلة معينة.

وبالنسبة إلى الإجراءات والشروط المنطبقة على تراخيص الاستنساخ تكاد تكون منطبقة مع تلك المطبقة على ترخيص الترجمة، مع مراعاة بعض الشروط التي تفرضها طبيعة الاختلاف بين الترجمة والاستنساخ، مثل المدة المشروطة والتي يجب أن تمر بعد نشر الطبعة الأولى، وتحديد فترات الانتظار بحسب طبيعة المصنف المطلوب ترخيص الاستنساخ من أجله، سواء أكان أدبياً أم علمياً....، وأن يقتصر على أغراض التعليم الجامعي والمدرسي فقط من دون أغراض البحث العلمي.

كما أن تراخيص الاستنساخ لا تقتصر على طبعات المصنفات الأدبية والعلمية، وإنما يمكن أن تمتد أيضاً إلى الحصول على تراخيص استنساخ خاصة بتسجيلات سمعية بصرية مشروعة، وتنتشر لاستعمالها لأغراض التعليم المدرسي والجامعي من دون سواها، وأيضاً تراخيص من أجل الاذاعة والتوزيع السلكي للبرامج.

لذلك سنقوم بدراسة هذين النوعين الآخرين من التراخيص بشكل منفصل، وذلك لتعلقهما بشكل ظاهر بالحقوق المجاورة لحق المؤلف أكثر من تراخيص الترجمة والاستنساخ الذين يرتبطا أكثر بحقوق المؤلف.

٢ - التراخيص غير الإرادية من أجل الاستنساخ الآلي.

وهذا النوع من التراخيص يكون لمصلحة منتجي التسجيلات الصوتية للمصنفات الموسيقية غير المسرحية المصحوبة أو غير المصحوبة بكلمات، عندما تكون هذه التسجيلات قد سبق تثبيتها من قبل على دعائم مادية (فونوجرامات أو فيديوجرامات أو أقراص ليزية) بترخيص من مؤلفيها، وجرى تداول نسخ منها بين الجمهور، وعليه متى أبرم المؤلف عقداً للاستنساخ الآلي لمصنف موسيقي غير مسرحي وجرى تسجيله فعلاً وتم تداوله بين الجمهور، أصبح من الجائز استخدام التراخيص غير الإرادية لتسهيل انتفاع منتجين آخرين بالمصنفات المستنسخة^١.

ويجد هذا النوع من التراخيص أساسه في المادة (١/١٣) من اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية التي تنص على أنه: "١- يجوز لكل دولة في الاتحاد أن تضع، فيما يخصها، تحفظات وشروط بشأن الحق الاستثنائي الممنوح لمؤلف مصنف موسيقي ولمؤلف أية كلمات يكون قد تم تسجيلها مع المصنف الموسيقي بتصريح من الأخير، وذلك في ترخيص التسجيل الصوتي لذلك

١ - ومن أمثلة تطبيق نظام التراخيص في استعمال المصنفات الموسيقية، ما نص عليه قانون حق المؤلف في الولايات المتحدة الأمريكية، من ضرورة استصدار ترخيص إجبارية لاستعمال المصنفات الموسيقية بواسطة جهاز آلي لسماع الاسطوانات، يتم تشغيله بمجرد وضع قطعة نقدية في ثقب خاص، وهو ما يسمى جهاز (الجبكس juk box)، إذ يؤثر أداء المصنفات الموسيقية المحمية بواسطة هذا الجهاز في حقوق أداء المصنفات الموسيقية. أنظر في ذلك: نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٢٥٢.

المصنف الموسيقي مصحوبا بالكلمات إن وجدت. بيد أن كل مثل هذه التحفظات والشروط يقتصر تطبيقها على الدولة التي فرضتها، ولا يجوز أن تمس بأي حال بحق المؤلف في الحصول على مقابل عادل تحدده السلطة المختصة في حالة عدم الاتفاق عليه وديا...".

وبناء على ما تقدم فإن نسخ التسجيلات الصوتية التي يتم انتاجها في بلد معين بمقتضى ترخيص غير إرادي، لا يجوز تصديرها ولا تداولها في بلد لا ينص تشريعه الوطني على جواز مثل ذلك الترخيص. أما إذا كان البلد المستورد يجيز هذا الترخيص، فإن منتج التسجيلات الصوتية المستخدمة في حدود ذلك الترخيص لا يجوز له الاعتراض على مثل ذلك التداول نظراً لأن التراخيص غير الإرادية لا تخول حقوقاً استثنائية^١.

٣- التراخيص غير الإرادية من أجل الإذاعة والتوزيع السلبي للبرامج الإذاعية^٢.

وبموجب هذا الترخيص يمكن منح تراخيص غير إرادية لصالح هيئات إذاعية، من أجل إذاعة مصنفات وبرامج هيئة إذاعية أخرى متمتعة بالحماية بموجب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ويشترط ألا تتعلق الإذاعة بأول أداء للمصنفات التي تقدم أو تعرض، وأن تكون هذه المصنفات قد سبق لها أن نشرت بتصريح من المؤلف أو هيئة الإذاعة صاحبة الحق.

وعليه يمكن منح تراخيص غير إرادية من أجل التوزيع السلبي للبرامج الإذاعية، ولكن يشترط أن يتم هذا التوزيع في وقت متزامن مع الإذاعة، وألا

١ - داليا ليزنيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٥٤.

٢ - المرجع السابق، ص ٢٥٥ و ٢٥٦.

ينطوي مضمون الإذاعة على أي تعديل على هذا البرنامج، وأن يكون تحت إشراف هيئة الإذاعة الأصلية مالكة البرنامج أو المصنف المحمي^١.

وقد سمحت اتفاقية برن للدول بإنشاء مثل هذه التراخيص في تشريعاتها الوطنية ونجد ذلك في نص المادة (١١/ثانياً/٢)، فبعد أن قررت هذه المادة في الفقرة (١) منها الحق الاستثنائي للمؤلف في إذاعة وتوصيل مصنفاته بوساطة وسائل البث السلكية نصت في الفقرة (٢) على أن: "٢...- تختص تشريعات دول الاتحاد بتحديد شروط استعمال الحقوق المذكورة في الفقرة (١) السابقة، على أن يقتصر أثر هذه الشروط على الدول التي فرضتها لا غير. ولا يمكن أن تمس هذه الشروط بأي حال بالحقوق المعنوية للمؤلف، ولا بحقه في الحصول على مقابل عادل تحدده السلطة المختصة في حالة عدم الاتفاق عليه وديا...".

ويرجع السبب وراء اشتراط أن تكون إعادة الإذاعة التي تتم بمقتضى الترخيص غير الإرادي متزامنة ومن دون تعديل، إلى ما يسمى بالإذاعة المؤجلة التي تشكل أكثر من مجرد توصيل المصنف إلى الجمهور الذي تغطيه اتفاقية برن ، فهي تتطلب تثبيتاً سابقاً، مما يؤدي إلى مباشرة حق إضافي، هو الحق في الاستتساخ المنصوص عليه في المادة (٩) من اتفاقية برن والذي يختلف اختلافاً كبيراً عن الحق في توصيل المصنف إلى الجمهور المذكور في الفقرة الفرعية الثانية من المادة (١١/ثانياً/١) من اتفاقية برن^٢.

١ - جدي نجا، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، المرجع السابق، ص ٨٧.

٢ - تنص المادة (٩) من اتفاقية برن على: "١- يتمتع مؤلفو المصنفات الأدبية والفنية الذين تحميهم هذه الاتفاقية بحق استثنائي في التصريح بعمل نسخ من هذه المصنفات بأية طريقة وبأي شكل كان. ٢- تختص تشريعات دول الاتحاد بحق السماح بعمل نسخ من هذه المصنفات في بعض الحالات الخاصة بشرط ألا يتعارض عمل مثل هذه النسخ مع الاستغلال العادي للمصنف وألا يسبب ضرراً بغير مبرر للمصالح المشروعة للمؤلف. ٣- كل تسجيل صوتي أو بصري يعتبر نقلاً في مفهوم هذه الاتفاقية". =

وعلى أي حال نلاحظ أن هذه المواد لم تحدد نوع البرنامج الممنوح الترخيص غير الإرادي من أجله، لذلك إذا ما أخذنا هذه النصوص على إطلاقها، ومنحنا التراخيص غير الإرادية بموجبها على الإطلاق، فإننا نكون قد أفرغنا الرخصة غير الإرادية من محتواها الهادف إلى تحقيق مصلحة ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية في المجتمع، وإن عدم تحديد نوع البرنامج الممنوح من أجله الترخيص بهذا الشكل يمثل تطاولاً على حقوق المؤلف وحقوق هيئات الإذاعة الأصلية المعدة للبرامج، لذلك أرى أنه يجب تحديد نوع البرامج الممنوح من أجلها الترخيص غير الإرادي بالبرامج المعدة لأغراض التعليم والمدارس والجامعات.

كما أرى أن قصر الترخيص على البرامج التي تذاع بوساطة البث السلبي من دون سواه من أنواع البث، كالبث اللاسلكي الذي يتم عبر الأثير والأقمار الصناعية وشبكة الانترنت، يشكل صعوبة وتضييقاً غير مبرر في منح التراخيص، وخاصة في الوقت الحاضر الذي يمثل البث بمثل هذه الوسائل أغلب نشاط هيئات الإذاعة، لذلك قد لا نجد أساساً برنامجاً أو مصنفاً تتم إذاعته بوساطة البث السلبي حتى نمح ترخيص غير إرادي لبثه للأغراض التي من أجلها نشأت مؤسسة التراخيص غير الإرادية.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك نوعاً آخر من التراخيص غير الإرادية تقررها التشريعات الوطنية، وهي حالة ما يحدث بعد وفاة المؤلف أو صاحب الحق

=أما الفقرة الأولى من المادة (١١/ثانياً) من اتفاقية برن فتنص على: "١- يتمتع مؤلفو

المصنفات المسرحية والمسرحيات الموسيقية والمصنفات الموسيقية بحق استثنائي في التصريح:

١- بتمثيل مصنفاتهم وأدائها علناً بما في ذلك التمثيل والأداء العلني بكل الوسائل أو الطرق.

٢- بنقل تمثيل وأداء مصنفاتهم إلى الجمهور بكل الوسائل.

٣- يتمتع مؤلفو المصنفات المسرحية أو المسرحيات الموسيقية طوال مدة سريان حقوقهم على

المصنف الأصلي بنفس الحقوق فيما يختص بترجمة مصنفاتهم..."

المجاور، عندما يقف الورثة موقفاً سلبياً ويحجمون عن التصرف، ومن ثم فإن القانون يرخّص في هذه الحالة باستنساخ المصنف متى أنقضت المدة القانونية المقررة في هذا الصدد.

ونورد على سبيل المثال ما نص عليه المشرع السوري في المادة (٤٧) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ التي جاء فيها: "أ- إذا لم يباشر الورثة أو من يخلف المؤلف السوري أو من في حكمه أو مؤلف مصنف سبق ونشره في الجمهورية العربية السورية نشر المصنف ورأت الوزارة ان المصلحة العامة تقضي بنشره فلها أن تطلب من خلف المؤلف نشره سواء أكان لم ينشر سابقاً أم نشر ونفدت الطبعة الأخيرة منه وذلك بكتاب يتضمن مطالبة الورثة بالنشر خلال مهلة لا تتجاوز ستة أشهر.

ب- فإذا انقضت هذه المهلة ولم يباشروا النشر فللدولة مباشرة الحق المذكور على أن يجري تعويض الورثة تعويضاً مالياً مناسباً من قبل الجهة الناشرة وتختص محكمة البداية المدنية في النظر بمنازعة الورثة في مقدار التعويض المقرر لهم أو في حال تأخر صرفه لأكثر من سنة من تاريخ صدور قرار الإدارة القاضي بذلك.

ج- وفي حال عدم وجود خلف يؤول الحق للدولة ممثلة بالوزارة".

المطلب الثاني

الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة

في ضوء التطور الهائل لوسائل الاتصال والمعرفة بين الشعوب، كان طبيعياً أن تتعدد أشكال استغلال المصنفات الأدبية. فقد بات واقعياً إمكان الحصول على نسخ من أي مصنف من خلال شبكة الإنترنت، وأمر كهذا وضع أمام المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة صعوبات كبيرة، خصوصاً فيما يتعلق بكيفية استغلالهم المالي لمؤلفاتهم، والحصول على المقابل المالي الناتج عن هذا الاستغلال. وأمام العراقيل التي تصاحب الإدارة الفردية لحق المؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة، كان ضرورياً البحث عن طريقة أخرى تتغلب على مثل هذه الصعوبات. لذلك ظهرت فكرة الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة كحل يمكن هيئة أو جمعية مدنية من أن تتولى تحصيل عوائد الاستغلال المالي لمصنف معين، ثم تقسيم وتوزيع هذا المقابل المالي على المشتركين في المصنف كل بحسب نصيبه.

وقد قطعت التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة شوطاً كبيراً في رسم الثقافات الوطنية، والكشف عن قدرة الإدارات الوطنية في حماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة وإنفاذها. وقد سعت الاتفاقيات الدولية إلى الاهتمام البالغ بحقوق المؤلفين، وذلك من خلال انفراد عدد كبير منها بهدف رسم معالم الإبداع، وتحديد الأسس والشروط التي ينبني عليها، وذلك بهدف ضمان الاستمرارية له، والتواصل مع كل ما من شأنه أن ينهض بالمجتمعات عبر الوسائل المحققة لحماية تلك الثقافات، والتي أصبح

ممكنا على ضوءها الحكم على دوله ما بوصفها متطورة أو نامية، وفقا لما تمتلكه من مقومات يعد الإبداع محددًا أساسيًا فيها^١.

ونتيجة هذه الأهمية البالغة لنظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، لا بد من دراسته بشكل دقيق ومفصل ليتسنى لنا الاحاطة بكافة جوانبه وأصوله والدور الذي تقوم به في رعاية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وفق الفقرتين الآتيتين: **الفقرة (١):** مفهوم الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة، **والفقرة (٢):** التنظيم القانوني لنظام الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

الفقرة (١): مفهوم الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

لقد كان للسرعة المذهلة في تطور الإنتاج الذهني ميزة كبيرة في إمتاع الجماهير في مختلف دول العالم وتثقيفهم، إلا إنه ألقى في الوقت ذاته أعباءً كبيرة على عاتق المشرعين في مختلف البلدان بهدف مواكبة تلك التطورات المتنامية واللامتناهية في ميدان الإنتاج الذهني والفني ومواكبتها. فبعد أن كنا نتحدث عن حماية حق المؤلف على المصنف الذي أبدعه في شكل كتاب، أو مقطوعة موسيقية، أو أي صورة أخرى من صور التأليف في شكلها البسيط، أصبحنا نتحدث اليوم عن صور متطورة من المصنفات مثل: برامج الحاسب الإلكتروني، وقواعد البيانات، وأجهزة الذكاء الاصطناعي، والتسجيلات الرقمية، والبرامج الذي تبث عبر الوسائل الفضائية^٢.

١ - سامر محمود دلالة، التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بين النظرية والتطبيق، دراسة مقارنة، بحث منشور في مجلة المنارة، جامعة آل البيت، الأردن، العدد ٨، المجلد ١٣، عام ٢٠٠٧م، ص ١٨٤.

٢- إبراهيم أحمد إبراهيم، الغات والحماية الدولية لبرامج الكمبيوتر، المرجع السابق، صفحات متفرقة.

ولما كان للتطور التكنولوجي أثره المباشر في تلك المصنفات، بأن أتاح المجال لإيصالها إلى أرجاء العالم كافة بأسرع السبل وأيسرها، فقد أدى ذلك بالمقابل إلى ترتيب آثار مباشرة على طرق تحديد عوائد استغلال تلك المصنفات ومستحققاتها، خصوصاً وأنها أصبحت تتم باستخدام الأعمار الصناعية، أو التتابع الصناعية، وأنظمة الكابل وشبكات المعلومات^١.

ولما كان لهذه التحديات التكنولوجية أثرها في مجال نشر المصنفات الأدبية والفنية وتوزيعها، لا سيما بعد ظهور الاتجاه الدولي الداعي إلى فكرة إنشاء نظام عالمي جديد لإدارة المعلومات المتعلقة بالمصنفات والمبدعين ومالكي الحقوق^٢، لذلك فقد بات التفكير بوضع نظام للإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة مطلباً دولياً ملحاً، في زمن أضحي من الممكن انتهاك تلك الحقوق والتعدي عليها، سواء بالنسبة إلى المؤلفين أو بالنسبة إلى المساعدين على الإبداع، من مؤدي التسجيلات الصوتية ومنتجبيها وهيئات إذاعة وتلفزيون. وهكذا فإنه يمكن للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة، ولخلفائهم أن يوكلوا أمر إدارة حقوقهم وتحصيل التعويضات المستوجبة لهم كلها أو بعضها إلى جمعيات، أو شركات تعمل على إدارة تلك الحقوق الخاصة بهم^٣.

١ - إبراهيم أحمد إبراهيم، الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة، التتابع الصناعية وشبكات المعلومات، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تحت عنوان: حقوق المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، تونس، دون طبعة، عام ١٩٩٩م، ص ٧٤.

٢ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ١٧٦.

٣ - غسان رباح، قانون حماية الملكية الفكرية والفنية الجديد مع دراسة مقارنة حول جرائم المعلوماتية، مطبعة نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٣م، ص ٦٩.

لذلك لا بد لنا حتى نلم بمفهوم الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة لحق المؤلف أن نبحت في: أولاً: التعريف بالإدارة الجماعية للحقوق المجاورة، وثانياً: الأساس القانوني للإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

أولاً: التعريف بالإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

يقصد بالإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، قيام شركات أو جمعيات مرخص لها بموجب القانون بأعمال التسيير للحق المالي للمؤلف، ولأصحاب الحقوق المجاورة، بصفتها وكيلًا قانونيًا تمارس صلاحيتها في ضوء الخطوط العريضة التي خطها لها القانون^١.

تسعى الجهات المتولية لتلك الإدارة إلى تخطي ما عجزت عنه الموائيق الدولية النازمة لحقوق الملكية الأدبية والفنية، لذا يأتي تبرير الوجود القانوني لهيئات الإدارة الجماعية على أساس أن الموائيق الدولية الخاصة بحقوق الملكية الأدبية والفنية - فضلاً عن التشريعات الوطنية - قد تقف عاجزة عن تمكين المؤلفين من الحصول على حقوقهم المادية لقاء ما أبدعوه من مصنفات من غير الاستعانة بنظام فعال وقادر على الإدارة الجماعية لتلك الحقوق^٢.

وتسهم هيئات الإدارة الجماعية في تعزيز المكانة الثقافية للدولة، وذلك متى تم تنظيمها بأفضل السبل، واتبعت الوسائل اللازمة لفعاليتها، وأداء دورها المطلوب في حماية حقوق المؤلفين والفنانين وإنفاذها. فالاستحالة المادية التي تحول بالنسبة إلى المؤلف للتنقل إلى كل مكان من العالم ليطالب بالمقابل العادل نظير أداء مصنفه، والدفاع عنه فيما لو وقع الاستثناء به من غير الحصول

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ١٧٦.

٢ - إبراهيم أحمد إبراهيم، الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة، التتابع الصناعية وشبكات المعلومات، المرجع السابق، ص ٧٣.

على ترخيص منه أو علمه المسبق بذلك، كما أن استحالة المؤدي، أو أي شخص من أصحاب الحقوق المجاورة ليراقب ويتابع استغلال حقوقه المحمية، كل هذه الأسباب كانت وراء انخراط هؤلاء في جمعيات، يكون لها من الأجهزة المعاونة ما يكفل لها تحصيل حقوق الأعضاء في كل مكان^١.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من يرى^٢ أن هذه الهيئات تمثل حلقات اتصال بين منتجي المصنفات الأدبية ومستهلكيها، فهي تقوم بدور أساس في مجال مباشرة حقوق هؤلاء وحمايتهم، حيث يغدو من المتعذر -على سبيل المثال- أن يصرح المؤلفون أو أصحاب الحقوق المجاورة بعرض مصنفاتهم وإذاعاتها على حدة، كما أنه من غير الممكن أن تطلب محطات الإرسال من كل مؤلف أو صاحب حق مجاور، من كل أنحاء العالم، تصريحاً سابقاً بعرض مصنفه أو إذاعته^٣.

وعليه فإن تلك الهيئات تسعى إلى تحصيل العوائد المالية المستحقة لأصحاب الحقوق المجاورة، عند توصيل أدائهم إلى الجمهور، وتوزيعه عليهم وفقاً لعائد كل واحد منهم^٤. ولعل هذا ما أكدته وثيقة المنظمة العالمية للملكية الفكرية بقولها: "استناداً إلى تجربة السنوات الأخيرة إذ ازداد التأكيد على أن

١ - محمد حسام محمود لطفي، حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي واتفاقيتي برن وجنيف الدوليتين (صيغة باريس سنة ١٩٧١)، المرجع السابق، ص ٢٠٥.

٢ - فيكتور نيهان، حقوق المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، تونس ١٩٩٩، مقال ترجمة محمد حسام محمود لطفي تحت عنوان: الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١، مقترحات للتعديل في ضوء تطور القانون الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، القاهرة، دون دار نشر، دون طبعة، دون عام نشر، ص ١٠١ وما بعدها.

٣ - إبراهيم أحمد إبراهيم، الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة، التتابع الصناعية وشبكات المعلومات، المرجع السابق، ص ٧٤.

٤ - رمزي رشاد الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٢٦٦.

الممارسة الفردية للحقوق مسألة غير عملية، فثمة حالات يحتاج فيها المنتفعون إلى منفذ سريع لكمية واسعة من المصنفات، والإدارة الجماعية أداة أساسية للممارسة الفعالة للحقوق، ومن هنا تلعب شركات الإدارة الجماعية دوراً مهماً ومفيداً جداً بالنسبة إلى المؤلفين، والمبدعين، وأصحاب الحقوق المجاورة^١.

لقد كان أول ظهور لفكرة الإدارة الجماعية لحقوق المؤلفين ومنتجي التسجيلات الصوتية في فرنسا، ثم امتدت منها إلى سائر البلدان الأوروبية، وبعدها إلى خارج القارة الأوروبية. وحظيت هذه الفكرة بالقبول من مختلف الدول التي حرصت على الاهتمام بالحقوق الأدبية والفنية قصد تشجيع الإبداع، ومواصلة التقدم في مختلف جوانبه الفكرية.

إن إنشاء جمعية أو هيئة خاصة بإدارة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة لا يُعد حكراً على أحد أو قطاع معين، بل إن التشريعات التي نظمت تلك الإدارات أتاحت المجال لكل فئة تهدف إلى إنشاء هيئة لإدارة الحقوق أن يتسنى لها ذلك، بشرط أن تطبق المقتضيات الخاصة بها، والتي يتطلبها القانون أصلاً.

ففي فرنسا - مثلاً - نشأ عدد من هذه الهيئات عنيت بمختلف المجالات، التي تنضوي تحت حق المؤلف والحقوق المجاورة، وسعت هذه الهيئات إلى

١ - وثيقة الويبو رقم (A)/١٥٧ أشار إليها: سامر محمود دلالة، التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بين النظرية والتطبيق، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٨٩.

٢ - يطلق على هذه المقتضيات بالشروط أو الإجراءات الإدارية، حيث تختلف هذه الإجراءات من بلد إلى آخر، فبينما تجد بعض الدول تنص صراحة عليها ضمن القوانين الناطمة لحقوق الملكية الأدبية والفنية أو بمقتضى قوانين خاصة بها، نجد أن دولاً أخرى تجاهلت النص عليها أصلاً غير أبهة بما يترتب على أصحاب الحقوق الأدبية والفنية من آثار سلبية.

الدفاع عن حقوق الأفراد المنتسبين إليها وفقاً للمجال المتخصصة به، ومثالها تلك التي تعنى بحقوق فنانى الأداء^١، أو التي تعنى بحقوق منتجى الفنوگرام أو الفيديوگرام^٢... إلخ.

وانتقد بعض الفقهاء كثرة عدد هذه الهيئات في الدولة، مؤسساً نقده على أن ذلك التعداد يقود إلى تشتت الحقوق، وعدم القدرة على تحقيق حمايتها، لا سيما إذا ما اتخذت هذه الهيئات الشكل المدني الذي قد تفقد فيه الكثير من صلاحياتها، بسبب عدم التعاون معها من أجهزة الدولة، الأمر الذي من شأنه أن يؤدي إلى عرقلة نشاطها^٣، في حين بعضهم الآخر -وهو الرأي الراجح - أن كثرة هذه الهيئات يرتب عكس النتيجة السابقة خصوصاً وأن عدد الأعضاء يفرض تعدد مثل هذه الهيئات، وإلا لرتب ذلك ضياعاً حقيقياً للحقوق أمام عدم قدرة الهيئة الواحدة على استيعاب الأعداد الهائلة لأصحاب الحقوق، ومن ثم عدم المقدرة على مواكبة هذه الحقوق، ومتابعة حماية أصحابها^٤.

١ - مثالها: "L'ADAMI" "Société civil pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprets"، وهذه الإدارة أنشأت سنة ١٩٥٥ وذلك لإدارة حقوق فنانى الأداء البارزين الذين تظهر أسماؤهم على المصنفات المحمية أو المصنفات السمعية البصرية... إلخ، راجع: رمزي رشاد الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٢٦٨.

٢ - نذكر منها على سبيل المثال: "La PROCIREP" "Société civile pour la perception et la rpartition des droits de representation publique des films cinématographiques"، والواقع أن هذه الإدارة أنشئت عام ١٩٧٥ لممارسة حقوق نشر الأفلام بوساطة التلفاز أو أي وسيلة أخرى من الوسائل السمعية البصرية مثل السينما، راجع: المرجع السابق، ص ٢٧٠.

٣ - أسامة أحمد بدر، بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٣م، ص ١٣٨.

٤ - رمزي رشاد الشيخ، المرجع السابق، ص ٢٧٠.

ومهما يكن فإن الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة تمثل نظاماً قانونياً يقود إلى الأسلوب الأمثل لحماية أصحاب الحقوق المنضوين تحت مظلة الهيئة القائمة على رعاية تلك الحقوق، مهما كان شكل التعبير عن تلك الهيئة، على أن يتوافق ذلك مع الغاية الأساسية التي وجدت من أجلها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن ثمة العديد من الأنظمة القانونية التي حجت النظر عن الأخذ بنظام الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، الأمر الذي يدعونا إلى التساؤل عن مدى إلزامية التشريعات الداخلية في مختلف الدول للعمل بهذا النظام، وإذا كان الأمر كذلك فما هو مصدر إلزام هذه التشريعات؟

للإجابة عن هذه التساؤلات لابد لنا من استعراض المصدر القانوني للعمل بنظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، في ظل النظام القانوني الدولي لحماية الملكية الأدبية والفنية، وهذا ما سنراه في البند الآتي.

ثانياً: الأساس القانوني للإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

أشرنا سابقاً إلى أن أهمية الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة تكمن في كونها تحقق حماية أكيدة ومباشرة للمؤلفين على مصنفاتهم الأدبية والفنية، ولأصحاب الحقوق المجاورة من مؤدين على أداءاتهم، ومنتجين للتسجيلات الصوتية على ما يقومون به من أعمال مثبتة على دعائم مادية بأشكالها المختلفة، ولهيات الإذاعة لما تقوم به من أعمال تتراوح بين الاستغلال المباشر لحقوق الغير المرخص بها لها، أو لتلك التي تتولى هي القيام بها بنفسها، والعمل على عرضها المباشر أو غير المباشر على الجمهور.

وانطلاقاً من هذه الأهمية فإن التساؤل المطروح يكمن في مدى التزام

التشريعات الوطنية بتبنيها لهذه الهيئات، والعمل على وضع تنظيم قانوني لها؟

تباينت الاتفاقيات النازمة لحقوق الملكية الأدبية والفنية في آلية النص

على نظام الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، وإذا كان أساس هذا

التباين يرجع إلى الظروف التي نشأت فيها كل اتفاقية على حدة، فإنها مع ذلك أجمعت على إلزام الدول الأطراف بالنص على نظام الإدارة الجماعية في قوانينها، وعدد من المبادئ المشتركة بين جميع هذه الاتفاقيات.

لقد شكلت هذه الاتفاقيات الأرضية القانونية التي تستند إليها التشريعات في تبنيتها لهذا النظام، حيث قامت بوضع الأحكام الخاصة بإنشاء الإدارات الجماعية، سواء من حيث تسميتها، أو من حيث تمثيلها القانوني لأصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فضلا عن تحديدها لكيفية استغلال المصنفات الخاصة بفناني الأداء، وكيفية توزيع صافي ما يتم تحصيله من مبالغ على أعضاء الإدارة الجماعية^١.

وتُعد اتفاقية (برن) لحماية المصنفات الأدبية والفنية المرجعية الأولى والأساسية لحماية الحقوق الأدبية والفنية، بحيث شكلت هذه الاتفاقية - التي طرأ عليها عدد من التعديلات منذ عام ١٨٨٦م وحتى عام ١٩٧٩م - إلى جانب اتفاقية باريس لحماية الملكية الصناعية لسنة ١٨٨٣ وتعديلاتها، القاعدة المشتركة التي قامت عليها اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (التريس) لعام ١٩٩٤م.

وإذا كانت اتفاقية برن عملت على إرساء الأساس القانوني لنظام الإدارة الجماعية، فإن اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية شكلت الأساس القانوني لإلزام التشريعات الداخلية بالعمل بنظام الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة. وعليه سنقوم بدراسة كل من اتفاقية برن كأساس قانوني لنظام الإدارة الجماعية، واتفاقية التريس كأساس لترسيخ العمل بنظام الادارة الجماعية.

١ - نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ١٧٥.

١ - نظام الإدارة الجماعية في اتفاقية برن.

تُعد اتفاقية (برن) لحماية المصنفات الأدبية والفنية أولى المبادرات التي سعت إلى وضع أرضية مشتركة بين مختلف البلدان بهدف تحقيق حماية لأصحاب المصنفات الأدبية والفنية في البلدان الأعضاء فيها^١.

والواقع أن صبغة العمومية تغطي على جل فصول هذه الاتفاقية، حيث تشمل المادة الثانية منها، على سبيل المثال، بالحماية جميع الانتاجات في الميدان الأدبي والعلمي والفني بجميع وسائل التعبير، ثم تمثل لهذه الوسائل بذكر بعض الأعمال على سبيل المثال لا الحصر، وذلك حتى تترك المجال مفتوحا لجميع وسائل التعبير التي تظهر مستقبلا^٢.

ولعل ما يؤكد هذه الحقيقة كثرة التعديلات التي طرأت على هذه الاتفاقية، فقد أبرمت في ٩ سبتمبر/أيلول سنة ١٨٨٦م، وكملت ببائيس في ٤ مايو/أيار ١٨٩٦م، وعدلت ببرلين في ١٣ نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٠٨م، ثم كملت ببرن في ٢٠ مارس/آذار ١٩١٤م، وأعيد النظر بها في روما في ٢ يونيو/حزيران ١٩٢٨م، وبروكسل في ٢٦ يونيو/حزيران ١٩٤٨م، واستكهولم

١ - والجدير بالذكر أن هذه الاتفاقية عرفت تطورا تاريخيا قبل أن تتبلور الفكرة كاتفاقية مكتملة، حيث سبقتها عدة إرصاصات أولية لوضع قانون يحمي الملكية الأدبية والفنية بين الدول، إذ انطلقت الفكرة مبدئيا من وضع قانون موحد تعتمد الدول إلا أنه أعيد النظر في هذه الفكرة وسارت الجهود إلى التفكير في اتفاقية توحد مسألة تنازع القوانين بين الدول، وهكذا فقد تمسكت الجمعية الأدبية والفنية برعاية الأديب الفرنسي (فيكتور هيجو) ببرنامج حددت أسسه في مؤتمر روما سنة ١٨٨٢ على أساس حماية الملكية الأدبية والفنية بين الدول، ثم دعم بوثيقة حضر لها من طرف لجنة فرنسية، وتم عقد مؤتمر ببرن في سويسرا سنة ١٨٨٦ إذ وقعت على هذه الوثيقة عشر دول في البداية بينما يزيد الآن عدد الدول المشاركة على ست وسبعين دولة: راجع : نور الدين الشراوي الغزاوي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م، ص ٤٧.

٢ - المرجع السابق، ص ٤٨ و ٤٩.

في ١٤ يولييه/تموز ١٩٦٧م، وباريس في ٢٤ يولييه/تموز ١٩٧١م، والمعدلة في ٢٨ سبتمبر/أيلول ١٩٧٩م.

والجدير بالذكر أن اتفاقية (برن) لم تدرج الحقوق المجاورة لحق المؤلف ضمن نصوصها، ولربما يرجع ذلك إلى الرفض الذي كان سائداً حينها من حماية أصحاب تلك الحقوق، بموجب قوانين حق المؤلف، لعدم إضفاء طابع الابتكار عليهم، حيث لا يعقل المساواة بينهم وبين المؤلفين من حيث الحماية^١.

كما قد يرجع السبب من جهة أخرى إلى كون الحقوق المجاورة لم تكن تثير الإشكالات التي أثارها في مرحلة لاحقة، بحيث لم يكن المؤلفون ليعلقوا آمالهم كثيراً على أصحاب تلك الحقوق في نشر مصنفاتهم المحمية وعرضها، إلا أنه ومع التطور التكنولوجي الكبير، وما عرفته تلك الحقوق، بوصفها وسيلة ساعدت كثيراً على مد جسور التواصل بين المؤلفين وجمهور المستهلكين، وأصبح مطلباً ملحاً على التشريعات الوطنية، وعلى المجتمع الدولي برمته وضع تنظيم قانوني دولي يغطي ويشمل تلك الحقوق بالحماية، حيث كان الرأي الأكثر انتشاراً، والذي لاقى القبول، هو شمول هذه الحقوق بتشريعات حق المؤلف بصفتها حقوق مجاورة، نظراً للارتباط المباشر بين المؤلفين وأصحاب تلك الحقوق^٢.

أما فيما يتعلق بالجانب التنظيمي للإدارة الجماعية لحقوق المؤلفين، فقد تبنت الاتفاقية هذا النظام بموجب المادة الرابعة عشرة (ثالثاً) والتي خصت حق

1 - P. ADDA, Théorie générale des droits voisins, thèse, Université Paris II 1979, pp 359, 480.

2 - A. Kandil, letter du Marco. la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogramme, et des organismes de radiodiffusion au Marco, D.A.Lvr, 1981, P 115.

كذلك راجع أيضاً: رمزي رشاد الشيخ، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٤٦ و ٤٧. راجع أيضاً: صالح عبادة، الدور الاقتصادي لحقول المؤلف والحقوق المجاورة في العالم المعاصر، محاضرة تم إلقائها في الندوة العربية حول دور حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة والتنمية، قطر، الدوحة، من ٤ - ٦ كانون الأول، عام ١٩٩٥م، ص ٦٥٣.

التتبع بشأن المصنفات الفنية والمخطوطات، حيث جاء فيها: "١- فيما يتعلق بالمصنفات الأصلية والمخطوطات الأصلية لكتاب ومؤلفين موسيقيين، يتمتع المؤلف، أو من له صفة بعد وفاته من الأشخاص، أو الهيئات، وفقاً للتشريع الوطني، بحق غير قابل للتصرف فيه، في تعلق مصلحتهم بعمليات بيع المصنف التالية لأول تنازل عن حق الاستغلال يجريه المؤلف".

يظهر مما سبق أن الاتفاقية أناطت سلطة الاستغلال المالي للمصنف، إما بالمؤلف مباشرة، أو بمن له هذه الصلاحية من الهيئات.

وإذا كانت الاتفاقية لم تحدد صراحة تلك الهيئات، فإنها بالمقابل أوكلت سلطة تنظيم هذه الهيئات إلى التشريعات الوطنية كلاً على حدة.

كما إنه إذا كانت الاتفاقية قد جعلت من هذه الهيئات وسيلة لتنظيم الاستثمار المالي بالمصنف، فقد أناطت في المادة (٣/٣/١٤) الاختصاص بتحديد إجراءات التحصيل والمبالغ الواجبة بالتشريعات الوطنية، حيث جاء فيها: "يختص التشريع الوطني بتحديد إجراءات التحصيل والمبالغ الواجبة"

ويرى بعض الفقه أن اتفاقية (برن) لسنة ١٨٨٦م بنت تنظيمها لإدارة الحقوق المالية للمؤلفين على ازدواجية في المعايير، حيث نجدها قد أناطت هذه الصلاحية تارة بالمؤلفين، وتارة أخرى بالهيئات التي يتولى التشريع الوطني تحديدها^١.

ومع ذلك، فإن هذه الاتفاقية عرفت قصوراً تجاه تنظيم إدارة تلك الحقوق، بحيث لم تتبن تنظيمات قانونياً لتسمية هذه الهيئات، وتحديد المنتسبين إليها، وكذا كيفية توزيع صافي ما يتم تحصيله من مبالغ على أعضاء الإدارة الجماعية، حيث لا يعدو دورها أكثر من النص على إمكانية إدارة الحقوق الجماعية

١ - سامر محمود الدالعة، التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بين النظرية والتطبيق، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٩٤.

للمؤلفين، عن طريق هيئات الإدارة المباشرة من أصحاب تلك الحقوق، تاركة تنظيم تلك الإدارة إلى الدول نفسها صاحبة الصلاحية في النص على هذه الهيئات، وتحديد سبل تسييرها واختصاصاتها وحدود مسؤولياتها.

ولكن لا بد من القول إن مجرد النص على تلك الهيئات يكفي للقول إن اتفاقية (برن) تشكل مصدراً مباشراً في القانون الدولي لتبني مثل هذا التنظيم، لا سيما وأن اتفاقية (برن) تفتقر إلى طابع الإلزامية للدول للعمل بنصوصها إلا ما أحيل إلى العمل به منها ضمن نطاق اتفاقية (تريس) التي تلزم كافة الدول الأعضاء بالالتزام بالحد الأدنى منها^١.

واستناداً إلى الخصوصية التي تحظى بها اتفاقية (تريس)، ولكونها شكلت القاعدة العامة لحماية حقوق الملكية الفكرية بشقيها الأدبية والفنية، والصناعية والتجارية، لا بد أن نبحت في الآلية التي تعاملت معها هذه الاتفاقية مع نظام الإدارة الجماعية لحقوق الملكية الأدبية والفنية، لا سيما وأنها عمدت إلى ترسيخ قواعد الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة على المستوى الدولي.

٢ - ترسيخ اتفاقية (تريس) لقواعد العمل بنظام الإدارة الجماعية.

يرجع أساس الإدارة الجماعية في اتفاقية (تريس) إلى نص المادة (٦٧) منها، التي جاءت تحت عنوان: التعاون الفني، حيث ورد فيها: "تلتزم البلدان الأعضاء المتقدمة، بغية تسهيل أحكام هذه الاتفاقية، بأن تقوم بناء على طلبات تقدم لها، ووفقاً لأحكام وشروط متفق عليها بصورة متبادلة، بالتعاون الفني والمالي الذي يخدم مصالح البلدان الأعضاء النامية والأقل نمواً. ويشمل هذا

١ - ورد النص على هذه الإحالة في المادة (١/٩) من اتفاقية تريس والتي ورد فيها:

"١- تلتزم البلدان الأعضاء بمراعاة الأحكام التي تنص عليها المواد من ١ وحتى ٢١ من معاهدة برن (١٩٧١م) وملحقها، غير أن البلدان الأعضاء لن تتمتع بحقوق، ولن تتحمل التزامات بموجب هذه الاتفاقية فيما يتعلق بالحقوق المنصوص عليها في المادة ٦ مكررة من معاهدة برن أو الحقوق النابعة عنها".

التعاون المساعدة في إعداد القوانين واللوائح التنظيمية الخاصة بحماية حقوق الملكية الفكرية، وإنفاذها ومنع إساءة استخدامها، كما يشمل المساعدة فيما يتعلق بإنشاء أو تعزيز المكاتب والهيئات المحلية ذات الصلة بهذه الأمور، بما في ذلك تدريب أجهزة موظفيها".

ويتضح من خلال هذا النص أن اتفاقية (ترس) كانت أكثر وضوحاً تجاه النص على إنشاء الهيئات المحلية التي تهدف إلى حماية حقوق الملكية الفكرية وإنفاذها، ومن بينها حقوق الملكية الأدبية والفنية التي ورد النص عليها في الاتفاقية في المواد من (٩) إلى (١٤).

والجدير بالذكر أن إنشاء هذه الهيئات ورد في سياق التزام معلق على كافة البلدان الأعضاء، وأن سبيل المساعدة إلى إنشائها، وتدريب الأجهزة والموظفين القائمين عليها جاء على عاتق البلدان المتقدمة، طبقاً لما ورد في المادة (٦٧) من الاتفاقية.

وبالرجوع إلى المادة الأولى من هذه الاتفاقية نجد أنها تفرض على الدول الأعضاء الالتزام بما ورد في أحكامها، وعدم جواز مخالفتها، أو النزول عن الحد الأدنى من الحماية الذي تفرضه هذه الاتفاقية. ومن ثم فإنه وطبقاً لمنطوق هذه المادة، فإنه يقع باطلاً كل مخالفة لأحكامها بالنزول عن الحد الأدنى من الحماية الذي تفرضه، لكن بالمقابل فإن هذا الالتزام لا يمنع من أن تضمن هذه البلدان قوانينها حماية أوسع مما تفرضه الاتفاقية^١.

وبالموازنة بين المادة الأولى والمادة (٦٧) من الاتفاقية، فإنه يغدو واجباً على البلدان الأعضاء إنشاء الهيئات التي تضمن حماية حقوق الملكية الفكرية

١ - تنص المادة الأولى من اتفاقية الترس على أنه: "تلتزم البلدان بتنفيذ أحكام هذه الاتفاقية. ويجوز للبلدان الأعضاء، دون إلزام، أن تنفذ ضمن قوانينها ما يتيح حماية أوسع من التي تتطلبها هذه الاتفاقية، شريطة عدم مخالفة هذه الحماية لأحكام هذه الاتفاقية. وللبلدان الأعضاء حرية تحديد الطريقة الملائمة لتنفيذ أحكام هذه الاتفاقية في إطار أنظمتها وأساليبها القانونية".

بما فيها حقوق الملكية الأدبية والفنية بهدف العمل على الإدارة الجماعية للحقوق المالية للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، والدفاع عن مصالحهم ضد أي اعتداء يقع من قبل الغير.

وإذا كانت اتفاقية (تريس) تحيل - كما أسلفنا - على اتفاقية (برن) لتصبح هذه الأخيرة جزءاً من اتفاقية (تريس)، فإنه بتطبيق نص المادة الأولى من اتفاقية (تريس) على المواد المشمولة بالحماية ضمن اتفاقية (برن) - بما فيها نص المادة (١٤) الخاص بهيئات الإدارة الجماعية- يجعل القول صحيحاً إن إنشاء هيئات الإدارة الجماعية لحماية حقوق المؤلفين أصبح لازماً على البلدان الأعضاء، ومن ثمّ إضفاء الصبغة الإلزامية على اتفاقية (برن) كما حصل بالنسبة إلى اتفاقية تريس طبقاً لنص المادة الأولى منها.

والجدير بالذكر أن اتفاقية (تريس) - وعلى النقيض من اتفاقية (برن) - شملت بالحماية أصحاب الحقوق المجاورة من مؤدي التسجيلات الصوتية ومنتجها وهيئات الإذاعة، مما يصح معه القول إن إدارة الحقوق الجماعية المنصوص عليه في اتفاقية (التريس) تشمل أصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف إلى جانب المؤلفين^١.

١ - نصت على ذلك المادة (١٤) من اتفاقية التريس في فقراتها (١، ٢، ٣) التي جاء فيها:

"١- فيما يتعلق بتسجيل أعمال المؤدين في تسجيلات صوتية، يحق للمؤدين منع الأفعال التالية التي تتم دون ترخيص منهم: تسجيل أدائهم غير المسجل، وعمل نسخ من هذه التسجيلات. كما يحق لهم منع الأفعال التالية دون ترخيص منهم: بث أدائهم الحي على الهواء بالوسائل اللاسلكية ونقله للجمهور. ٢- يتمتع منتجو التسجيلات الصوتية بحق إجازة النسخ المباشر، أو غير المباشر لتسجيلاتهم الصوتية، وبحق منعه. ٣- يحق لهيئات الإذاعة منع الأفعال التالية عندما تتم دون ترخيص منها: تسجيل البرامج الإذاعية وعمل نسخ من هذه التسجيلات، وإعادة البث عبر وسائل البث اللاسلكي، ونقل هذه المواد للجمهور بالتلفزيون. وحيث لا تمنح البلدان الأعضاء هذه الحقوق لهيئات الإذاعة، تلتزم بمنح مالكي حقوق المؤلف على المادة موضوع البث إمكانية منع الأفعال المذكورة أعلاه، مع مراعاة أحكام معاهدة برن (١٩٧١م)".

تأتي هذه التغطية الشاملة تجسيداً للدور الشمولي الذي قامت به اتفاقية (تريس) في حماية حقوق الملكية الفكرية. وعلى ضوء ذلك يمكن القول إن هذه الاتفاقية شكلت - وبحق - الأساس للنظام القانوني الدولي في حماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وللتدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لتلك الحقوق، وذلك من خلال تبنيها للتدابير الإلزامية على الدول بهدف إنشاء هيئات الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة.

الفقرة (٢): التنظيم القانوني للإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.

نظراً لتعدد وتنوع مجالات الملكية الفكرية ذات الصلة بالمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، كان منطقياً أن تتعدد وتتنوع الجمعيات والهيئات التي تباشر أو تدبر ما يتفرع عنها من حقوق.

وما يتعين ذكره في هذا المجال أن هناك رأياً فقهياً^١ يفضل ضرورة التفارقة بين جمعيات المؤلفين (Sociétés d'auteurs)، وبين جمعيات الإدارة الجماعية (Sociétés de gestion collective)، ونقطة الانطلاق بالنسبة إلى هذا الرأي تتمثل في التفارقة بين صاحب حق المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة: فمركز مؤلف المصنف ليس هو المركز ذاته بالنسبة إلى فنان الأداء وخصوصاً فيما يتعلق بمصنفات غيره. فالملاحظ أن عمل فنان الأداء يكون في أغلب الأحيان مأجوراً. وتبدو هذه التفارقة بشكل أكثر جلاء بالنسبة إلى شركات الإدارة بالنسبة إلى المنتجين، فهم تجار في المقام الأول. أما جمعيات المؤلفين فهي شركات مدنية لإدارة الحقوق لأصحاب المهن الحرة وتبقى خاضعة لأحكام القانون المدني. وأمام ذلك، يرى هذا الاتجاه ضرورة الحديث عن كل هيئة على حدة، جمعيات المؤلفين (Sociétés d'auteurs)، جمعيات فنان الأداء (Sociétés d'interprètes)، وجمعيات منتجي الأسطوانات (Sociétés de)

1 - Jean Loup Rournier, L'avenir des sociétés d'auteurs, R.I.D.A, Octobre 1996, n 170, p 93.

(Sociétés de producteurs de disques) وجمعيات منتجي الأفلام (Sociétés de producteurs de films).

ولا يفضل صاحب هذا الرأي الحديث بشكل مجمل عن هيئات الإدارة الجماعية بوجه عام، حيث أن ذلك قد يؤدي إلى اختلاط المفاهيم القانونية وترتيب بعض النتائج السلبية.

ولكن هناك رأي، وأنا أتفق معه، يقول إن هذا القول ليس صحيحاً على إطلاقه، فمما لا شك فيه أن ما تسعى إليه هذه الجمعيات في المقام الأول ليس تحقيق الربح بقدر ما هو هدف ثقافي واجتماعي. أيضاً فإن الأساس والشكل القانوني الذي تتخذه هذه الجمعيات على اختلاف أنواعها إنما يخضع لقواعد قانونية واحدة، مما يجعل التجانس القانوني متحقق خصوصاً مع اشتراكهم في الكثير من الأهداف^١. لذلك سنتناول معالجة التنظيم القانوني لهذه الجمعيات والهيئات من خلال البحث في: أولاً: طابع (شكل) جمعيات الإدارة الجماعية، ثانياً: أهداف جمعيات الإدارة الجماعية، ثالثاً: واقع العمل بنظام الإدارة الجماعية في التشريعات الوطنية.

أولاً: طابع (شكل) جمعيات الإدارة الجماعية.

بداية يجب أن نشير إلى أنه قد تم الاتفاق من خلال مؤتمر برلين السادس المنعقد في عام ١٩٦٣م لأعضاء (CISAC^٢)، على ضرورة استبعاد أن تتخذ الجمعية أو الهيئة العضو الشكل التجاري في ممارسة نشاطاتها، والدعوة إلى ضرورة اتخاذ العضو المعني للشكل والإجراءات المتبعة في القانون المدني

١ - سعيد السيد قنديل، الإدارة الجماعية في مجال الملكية الفكرية، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص١٧٦، تاريخ الدخول ١٢/٤/٢٠١٤، عبر العنوان:

(http://www.uob.edu.bh/uob_files/709/V2-1/3.pdf).

٢- وهي اختصار لـ: (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs)، وتعني: (الاتحاد الدولي لجمعيات المؤلفين والملحنين).

بكل ما يترتب على ذلك من آثار، أهمها ألا يكون هدف الجمعية الأساسي هو تحقيق الربح^١.

وتطبيقاً لهذا الاتجاه فقد أصبح اتخاذ جمعيات الإدارة الجماعية شكل الجمعيات المدنية أمراً إلزامياً، بموجب القانون الفرنسي الصادر في ٣ يوليو عام ١٩٥٨م، المادة (١/٣٨١) منه، والتي يقابلها من قانون الملكية الفكرية الفرنسي الحالي المادة (١/١/٣٢١). وبالمقابل هناك بعض الدول التي فضلت توجهاً آخر. فنجد جمعيات إدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة تأخذ شكل الشركات ذات المسؤولية المحدودة في القانون الإنجليزي. (Société à responsabilité limitée)، ومفاد ذلك هو خضوعها لقانون الشركات الإنجليزي وليس لأحكام القانون المدني^٢.

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الجمعيات تأخذ شكلاً يسميه بعضهم نصف عام (شبه رسمي)، ومن ذلك جمعية المؤلفين والناشرين الإيطالية (SIAE). (Société Italienne des Auteurs et des Editeurs).

كذلك فإنه في بعض الدول الأوروبية يمكن أن يتخذ شكل الهيئة أحد أشكال أشخاص القانون العام، كما هو الحال في بلغاريا، إذ أن هيئة إدارة حقوق المؤلف البلغارية تأخذ شكل الهيئة العامة التي تخضع لأحكام القانون العام، سواء من حيث إنشائها، أو ما بعد ذلك في أثناء تنفيذها لمهامها^٣.

يستخلص من ذلك أن الشكل الذي تتخذه الجمعية أو الهيئة المعنية بإدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، يختلف حسب الوضع

١ - أنظر توصيات هذا المؤتمر في إصدارات (CISAC)، الفترة من عام ١٩٦٢م إلى عام ١٩٦٦م، ص ٣٢٨. أشار إليه: سعيد السيد قنديل، الإدارة الجماعية في مجال الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٧٦ هامش رقم ١٣.

2 - Anne Sophie Etienne, Actualités du droit d'auteur dans la société de l'information, Bulletin des Bibliothèques de France, 1998, no 3, p10.

٣ - دليا لبيزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤٣٢.

الاقتصادي والاجتماعي والسياسي السائد في الدولة، والذي يؤثر من دون أدنى شك في تشريعات هذه الدولة. فعلى سبيل المثال قد يفضل بعضهم بالنسبة إلى بعض الدول النامية أن تتخذ هذه الهيئات أحد أشكال القانون العام، بشكل يمكن الدولة وهيئاتها بما لديها من إمكانيات لا تتوافر لدى الأفراد من إدارة مثل هذه الحقوق.

وما يؤكد وجهة نظر هذا الاتجاه، التجارب التي عاشتها تونس، التي أنشأت أول جمعية مدنية عام ١٩٦٨م، وذلك لإدارة حقوق المؤلفين والملحنين التونسيين. ولقد فشلت هذه الجمعية في مهمتها وتم حلها. وفي عام ١٩٩٤م تم إنشاء هيئة عامة ذات طابع صناعي وتجاري لإدارة حقوق المؤلفين إدارة جماعية وذلك بموجب القانون رقم ٩٤/٣٦ الصادر في ٢٤ شباط عام ١٩٩٤م وهذه الهيئة تتبع وزارة الثقافة (الديوان التونسي لحماية حق المؤلف)^١.

ولكن بعض الفقه لا يتفق مع هذا الاتجاه، إذ أن هناك تجارب كثيرة جداً أثبتت نجاح تبني الشكل المدني الخاص للجمعية التي تتولى إدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وما يؤكد هذا الرأي، التجربة المصرية لتكوين أول جمعية مصرية منذ ٨/١١/١٩٦٠م، فهي تجربة ناجحة ومطبقة حتى الآن^٢.

ويعتقد بعض الفقهاء أن المشرع المصري إذا رغب في وضع تنظيم للإدارة الجماعية خصوصاً الحقوق المجاورة، فيتعين اتخاذ الجمعيات المعنية لهذا الأمر شكل الهيئات شبه الحكومية، وذلك تمكيناً لها من أداء مهامها، واتخاذ

١- حكيم توصار، تطور حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الجزائر ودور الديوان الوطني لحق المؤلف والحقوق المجاورة، بحث مقدم إلى ندوة الوايو الوطنية عن الملكية الفكرية لفائدة هيئة القضاء، نظمته المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الوايو) ووزارة العدل بالتعاون مع المعهد الوطني الجزائري للملكية الصناعية والديوان الوطني لحق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزائر العاصمة، ٢٢ و ٢٣ تشرين أول، عام ٢٠٠٣م، ص ١٤ وما بعدها.

٢- سعيد السيد قنديل، الإدارة الجماعية في مجال الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٧٨.

الجمعية أو الهيئة لهذا الشكل يكون لفترة محدودة تتحول بعدها إلى شكل الشركة المدنية عند زيادة الوعي العام، وتغير ثقافة المجتمع بشكل يجعل إيمان الأشخاص بحقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة أمراً مقبولاً من الناحية الواقعية^١.

وأنا أرى أنه إذا كان اخضاع هيئات الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة للقطاع العام، ومن ثمّ خضوعها لأحكام القانون العام، إن كان له ما يبرره في البداية وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي دمرت البشر والحجر، وأدت إلى انهيار الدول، الأمر الذي جعل تدخل السلطة العامة في كل المجالات لإعادة بناء دولها، وفرض عليها التدخل في كافة مجالات الحياة لضمان السير الصحيح نحو التنمية والتطور، ومنعاً من استغلال القطاع الخاص الذي يحمي المصالح الفردية على حساب مصلحة الجماعة، وعرقلة مسيرته لإعادة بناء المجتمعات، وخاصة بعد انتشار الأفكار الاشتراكية - التي تدعو إلى تدخل السلطة العامة في كافة مجالات الحياة والإشراف عليها - وانتشارها في الكثير من دول العالم، وإيضاً ما يبرر تدخل الدولة في مجال إدارة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في ذلك الوقت، أنه كان ضرورياً نظراً للدور المميز الذي يلعبونه في مسيرة التطور المنشودة في ذلك الوقت، فهم بأفكارهم وإبداعاتهم في كافة المجالات من يساهمون في تحقيق أهداف الدول في التطور المنشود على كافة المستويات.

ولكن كل هذه الأسباب والمبررات أصبحت في الوقت الحاضر، وبعد التطور الذي حققته الدول في كافة المجالات، إضافة إلى الفشل الذريع الذي حققه النظام الاشتراكي في الكثير من الدول التي اعتنقت أفكاره، والروتين الذي

١- حسن حسين البراوي، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة مقارنة بين الفقه الاسلامي والقانون الوضعي، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م، ص ٢١١ وما بعدها.

أصبح يعترى مؤسسات القطاع العام، وأيضاً التشذيب الذي لحق بالقطاع الخاص والذي جعل لنشاطه جانباً اجتماعياً يسهم مساهمة فعالة في مسيرة التطور، بل إن دوره في بعض القطاعات أثبت نجاحه أكثر من القطاع العام في المساهمة في تطور المجتمعات، الأمر الذي حدى بالكثير من الدول لإفساح المجال لهذا القطاع لأخذ دوره الفعال.

لذلك أرى أنه في الوقت الراهن يجب إخضاع هيئات الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة للقطاع الخاص، ومن ثم إخضاعها لأحكام القانون المدني، فهي في الأصل لضمان الحقوق الفردية للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة في الوقت الذي لا يستطيعون فيه ممارسة هذه الحقوق بنفسهم لأسباب أصبحت معروفة لدينا، ومن ثم يجب إعادة الأمور إلى نصابها، وإخضاع هيئات الإدارة الجماعية للقانون الخاص الذي حقق مصالح أعضائها بشكل أفضل من الخضوع لأحكام القانون العام، وما يستتبع ذلك من إجراءات روتينية معقدة في كثير من الأحيان تعرقل إنشاء الجمعية، أو تعوقها بشكل آخر عن أداء مهامها على الوجه المنشود.

ثانياً: أهداف جمعيات الإدارة الجماعية^١.

إذا كانت القاعدة أن مؤلف المصنف، أو فنان الأداء، أو منتج التسجيلات، أو هيئة الإذاعة، هو صاحب الحق وحده في التصريح باستعمال مصنفه أو منع ذلك الاستعمال، وهو صاحب الحق في تقدير مقابل استغلال مصنفه وتحصيله، فإن الواقع يؤكد أن إدارة المؤلف أو صاحب الحق المجاور

١- سعيد السيد قنديل، الإدارة الجماعية في مجال الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٨٢ وما بعدها. وللتوسع في مجال أهداف هيئات الإدارة الجماعية وأمثلة عن هذه الهيئات أنظر: مقدمة حول الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وثيقة من إعداد المكتب الدولي للوايبو، المرجع السابق، ص ٤ وما بعدها.

لحقوقه المتعلقة بمصنفاته إدارة فردية لا تكون فعالة بالقدر المرغوب فيه، ومن أجل تسهيل إدارة مثل هذه الحقوق، نجد على سبيل المثال بعض هيئات الإدارة الجماعية تقرر إنشاء لجنة لإدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة. والهدف الأساسي من تكوين هذه اللجنة، هو تأمين وسائل حماية المصنفات المعنية، واحترام حقوق مؤلفيها أو منتجيها، فضلاً عن إمكانية تحصيل مقابل استغلال هذه المصنفات. ومن أجل تسهيل هذه المهمة، فإن لجنة الإدارة الجماعية تقوم بوضع فئات معينة تتناسب مع كل حالة من حالات استغلال المصنف.

والحقيقة التي يتعين ذكرها في هذا المجال، أن الهدف الأساسي لجمعيات وهيئات إدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة هو تحصيل عائد الاستغلال وتوزيعه على الأعضاء. ورغم أن ظاهر الأمر يتعلق بأمور مالية، إلا أنه يجب أن نشير إلى أن النظام الأساسي لهذه الجمعيات يؤكد أن هدفها الرئيسي ليس تحقيق الربح، وإنما هو في المقام الأول هدف ثقافي، وتطبيقاً لذلك نجد الجمعيات المعنية تقدم خدمات اجتماعية لأعضائها، ومن ذلك قيامها بتقديم خدمات الرعاية الصحية لأعضائها، كذلك فإنها تبرم عقود تأمين لحسابهم، وتتولى الجمعية سداد الأقساط المستحقة نيابة عنهم، ويمتد نطاق الأهداف الاجتماعية ليصل إلى حد منح المستحق منهم معاش أو راتب في حالات العجز، أو عند التقاعد. ولكي تتمكن الجمعية من تقديم مثل هذه الخدمات، فإنها تخصص جزءاً من عائد الاستغلال لتحقيقها. وبجانب كل هذه الأهداف الاجتماعية، فإن قيام جمعيات وهيئات الإدارة الجماعية بالدور الموكول إليها يكون له مردود ذو طابع اقتصادي، يتمثل في الإسهام بنسب متغيرة في الناتج القومي للدولة بما يؤدي في النهاية إلى النمو الاقتصادي فيها^١.

١- دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٤٢٩ و ٤٣٠.

ويجب أن نشير في هذا المقام إلى أن قيام جمعيات وهيئات الإدارة الجماعية بتحقيق هذه الأهداف ذات الطابع الاجتماعي أو الاقتصادي لا يكون بشكل إلزامي، حتى في الحالات التي تكون الإدارة الجماعية فيها إدارة إلزامية، فالأمر متروك في النهاية لما يتم الاتفاق عليه بين الجمعية وأعضائها، ووفقاً لما ينص عليه في النظام الأساسي للجمعية أو الهيئة.

ولكن يجب ألا تكون الاشتراكات المستحقة والتي يتم استقطاعها من الأعضاء عالية نسبياً بحيث تستهلك جزءاً كبيراً من نصيب العضو الذي سيحصل عليه. ومن الناحية العملية، فإن الجمعية في أثناء اتفاقها مع العضو على النسبة التي سيحصل عليها تدخل في حسابها ما تتفقه من مصروفات مقابل إدارة هذه الحقوق. ولقد أثبتت الإحصائيات أن نسبة النفقات الخاصة بهذه الجمعيات لا تتجاوز في العديد من دول العالم نسبة (٢٠%) من إجمالي العائد مع اختلاف تفاوتها من دولة إلى أخرى^١.

وبجانب توافق نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة مع ركاب التطور التكنولوجي في حالات النشر بالطرق الحديثة، فإن هذا النظام يحقق فائدة أخرى في هذا المجال، وهي إمكانية الدفاع عن حقوق أعضائه، وذلك من خلال دعاوى الحلول التي تملكها النقابات والمنظمات المهنية عند الاعتداء على حقوق أعضاء هذه النقابات والتنظيمات، مثل نقابة الممثلين، وجمعيات فناني الأداء، وكذلك الحال بالنسبة إلى ممثلي المنتجين في مجال

١- وفقاً لإحصائية منشورة في عام ١٩٧٧م من جانب إحدى اللجان التابعة للبرلمان الأوروبي، فإن نفقات جمعيات المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة كانت في كثير من الدول تتراوح بين ١٠% و ٢٠%. الإحصائية منشورة بمنشورات البرلمان الأوروبي، إصدار تشرين ثاني، عام ١٩٧٧م، تحت عنوان: (Droit de la propriété littéraire et artistique). أشار إليه: سعيد السيد قنديل، الإدارة الجماعية في مجال الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٨٣ هامش رقم ٣٣ وتتمته ص ٨٤.

المصنفات السمعة البصرية. ومما لا شك فيه أن مثل هذه الوسيلة تساعد الجمعيات والتنظيمات المعنية بمحاربة القرصنة المعلوماتية وجرائم التقليد، ولكي يمكن تفعيل هذا الهدف فيجب أن يكون لهذه الجمعيات الأهلية القانونية لممارسة هذه الدعاوى^١.

من كل ما تقدم لا بد لنا من التساؤل حول، ما هو واقع هذه التدابير في بنية التشريعات الوطنية؟ وإلى أي حد التزمت هذه التشريعات بالنص على نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة؟، وما هي الآثار المترتبة على عدم تبني هذه التشريعات لنظام الإدارة الجماعية، سواء على حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، أو في علاقة الدولة بالمجتمع الدولي؟ لا سيما وأن اتفاقية (تريس) تعد اتفاقية جماعية دولية نظمت حقوق الملكية الفكرية على المستوى الدولي كجزء من اتفاقية التجارة العالمية الموقع عليها عام ١٩٩٤م؟

ثالثاً: واقع العمل بنظام الإدارة الجماعية في التشريعات الوطنية.

بات من المسلم به أن النص على نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف، ولأصحاب الحقوق المجاورة جاء من رحم الاتفاقيات الدولية الناضجة لحقوق الملكية الأدبية والفنية، بحيث عدت هذه الأخيرة النص على هذا النظام واجباً على جميع البلدان الأعضاء في تلك الاتفاقيات.

وإزاء هذا الواجب القانوني فإن الوقوف على حيثياته يُعدُّ مهماً بالنسبة إلينا لمعرفة مدى انعكاس تلك التدابير على التشريعات الوطنية، ومدى التزام هذه الأخيرة بالنص فيها على نظام الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة.

1- Paul Florenson, La gestion du droit d'auteur et des droits voisins en Europe, R.I.D.A, 2003, p 27.

وأنظر أيضاً: كريمة بلقاسمي، التسيير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مذكرة من أجل الحصول على شهادة الماجستير في الحقوق، فرع العقود والمسؤولية، كلية الحقوق، جامعة الجزائر، بن يوسف خدة، السنة الجامعية ٢٠١٠، ٢٠١١م، ص ٩٤ وما بعدها.

جاء الحرص من طرف الهيئات الدولية على الإدارة الجماعية لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة تماشياً مع التطورات التي عرفها الإنتاج الذهني، والتي ميزت إمتاع الجماهير وتثقيفها في مختلف دول العالم، إذ أُلقت العبء الكبير على عاتق هذه الهيئات المعنية بإنفاذ الحماية القانونية لهذا النتاج، مما يقتضي أن تكون مهياًة لمواكبة التقدم العلمي المستمر، والتطور الدائم في هذا المجال^١، ذلك أنه بعد أن كنا نتحدث عن حماية المؤلف بالنسبة إلى الكتاب الذي ألفه، والمقطوعة الموسيقية التي أبدعها، ظهرت صور أخرى من المصنفات مثل: برامج الحاسب الآلي، وقواعد البيانات، وأجهزة الذكاء الاصطناعي.

وبالوقوف على المدى الذي انعكست فيه التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة على قوانين حق المؤلف والحقوق المجاورة، نجد أن أغلب هذه التشريعات نصت على أحكام خاصة بنظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

ومن أمثلة هذه القوانين، قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣، الذي منح نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة عناية خاصة عندما أفرد له باباً خاصاً فيه وهو الباب الخامس من القانون والذي يحوي المواد من (٤٩ إلى ٦٨).

حيث نص القانون على أحكام تفصيلية لجمعيات الإدارة الجماعية، تشمل إنشاء الجمعيات التي تؤلف فيما بين المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، الذين يولكون إليها إدارة حقوقهم بموجب تنازل خطي يوقعونه يشمل كافة أعمالهم الحالية والمستقبلية أو بعضاً منها فقط^٢.

١- إبراهيم أحمد إبراهيم، الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة، التوابع الصناعية وشبكات المعلومات، المرجع السابق، ص ٧٤.

٢- أنظر المادة (٤٩) والمادة (٥٠) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ م.

كما حدد هذا القانون كيفية تأسيس هذه الجمعيات، والإجراءات الإدارية المتبعة في ذلك، والسلطة المختصة بتنظيم قرار تأسيسها، وآلية الرقابة على هذه الجمعيات، وكيفية إدارة حساباتها، وآلية الاجتماعات والعمل فيها، والتقارير التي يجب أن تنظمها، والتصويت عليها، وخاصة التقرير المالي والميزانية السنوية لها، وأسباب حلها، وكيف يتم ذلك في حال مخالفتها لأحكام القانون^١.

كما حدد القانون الصلاحيات التي تتولى هذه الجمعيات القيام بها، والتي تشمل القيام بتنظيم العقود مع الجهات التي تقوم باستعمال المصنف أو الأداء أو التسجيل السمعي أو البصري، وتحديد التعويض المستوجب جبايته، والعمل على توزيع التعويضات المحصلة على أصحاب الحقوق. فضلاً عن اتخاذها لكافة الإجراءات من وساطة وتحكيم واللجوء إلى القضاء، من أجل حماية حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة المتنازلين لديها عن حقوقهم، وتحصيل التعويض المترتب على ذلك^٢...

والجدير بالذكر أن هذا القانون فرض على هذه الهيئات عدم رفض إدارة حقوق أحد المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، أو رفض جباية التعويضات المستحقة له من دون سبب جدي ومبرر، إضافة إلى عدم جواز رفضها لتنظيم العقود مع مستعملي الأعمال من غير أن يكون لديها سبب مبرر لذلك الرفض^٣. وبالمقابل فقد فرض القانون على المرخص لهم إبلاغ الهيئة لائحة بأعمال الاستغلال التي قاموا بها، مثل: النسخ أو التأجير أو العرض، أو البث الإذاعي أو التلفزيوني، أو الاتاحة عن طريق الشبكات الالكترونية أو الطرق اللاسلكية أو غيرها^٤.

١ - المواد من (٥١ إلى ٥٧) من القانون.

٢ - المادة (٥٨) من القانون.

٣ - المواد (٥٩) و (٦٠/ب) و (٦١) من القانون.

٤ - المادة (٦٠/أ) من القانون.

أما فيما يتعلق بواجبات الجمعية تجاه أعضائها، فقد ألزم هذا القانون كل جمعية أن ترفع تقريراً سنوياً إلى المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة الذين تنازلوا إليها عن حقوقهم وأوكلوا إليها أمر إدارة حقوقهم وجباية تعويضاتهم، كي يتمكن هؤلاء من إبداء آرائهم بالنسبة إلى المبالغ المحصلة، وطريقة التحصيل والتوزيع، وأي أمور تتعلق بالإدارة، بحيث تلتزم الجمعية بأخذ هذه الآراء بالحسبان عند صياغة أو تعديل طرق الإدارة والجباية^١.

وبالمقابل فرض القانون على المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة الذين تنازلوا إلى إحدى الجمعيات وأوكلوا إليها أمر إدارة حقوقهم وجباية تعويضاتهم، أن يعلموا الجمعية بسند خطي أو الكتروني موقع بالأعمال التي نشروها، والتي يقومون بنشرها بعد هذا التاريخ^٢.

والغرض من ذلك برأيي هو مساهمة المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة في تسهيل عمل الجمعية في إدارة حقوقهم.

وأخيراً نظم القانون كيفية توزيع المبالغ المحصلة على أصحاب الحقوق، وعدد مرات التوزيع التي يجب على الأقل أن تتم في السنة، ونسبة أتعاب الجمعية من المبالغ المحصلة، إضافة إلى تنظيمه لموضوع إلغاء التنازل الموقع من قبل المؤلف أو صاحب الحق المجاور للجمعية، والذي يجب أن يكون مستنداً لأسباب جدية تبرره، سواء تمّ طلب الإلغاء من قبل صاحب الحق أو من الجمعية^٣.

وأنا أرى أن المشرّع السوري يسجل له القيام بتبني تنظيم الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة بقصد الإسهام في المساعدة على حماية حقوق

١- المادة (٦٢) من القانون.

٢- المادة (٦٣) من القانون.

٣- المادة (٦٥) من القانون.

المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وإذا كان القانون القديم^١ لم يلحظ مثل هذا التنظيم، رغم صدور قوانين عربية قبله نظمت الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، ولكنه لم يستفد منها أثناء وضع هذا القانون، وهذا ما زاد في قصوره، لذلك أرى أن عدم تنظيم الإدارة الجماعية في القانون القديم يشكل دلالة واضحة على أن هذا الوضع جاء كأثر للاتفاقيات الدولية لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة التي ألفت بضلالها على الدول النامية، إضافة إلى أن القانون الجديد الصادر في عام ٢٠١٣م استفاد من القوانين في البلدان التي سبقته في تنظيم موضوع الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وحاول تلافي التقصير والتناقضات التي وقعت فيها.

ومن هذه القوانين التي سبقت القانون السوري قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م، الذي نص أيضاً على أحكام تفصيلية لما أسماه (جمعيات وشركات إدارة الحقوق الجماعية)، وذلك من خلال إفراد الفصل التاسع^٢ كاملاً لها.

والذي نلاحظه من هذه الأحكام أنها تتشابه إلى حد التطابق مع الأحكام الواردة بالنسبة إلى الإدارة الجماعية الواردة في القانون السوري المذكورة آنفاً، مما يؤكد كلامنا من أن المشرع السوري استفاد أثناء وضعه لقانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة من القوانين التي سبقته في هذا المجال، وخاصة القوانين العربية. وهذا أمر مشروع بنظري فجميع البلدان العربية تتشارك وحدة الأفكار وأسلوب العمل والمنهج النابع من وحدة الشعب، ووحدة تاريخها وثقافتها وقضاياها في كافة المجالات.

١- قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (١٢) تاريخ ٢٠٠١/٩/٤. والذي تم إلغاء جميع أحكامه بموجب نص المادة (١٠٤) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣.

٢- يتضمن الفصل التاسع المواد من (٥٨ إلى ٧٥) من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني.

ومن الدول التي نصت تشريعاتها، إلى جانب سورية ولبنان، على وجوب إنشاء هيئات للإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، نذكر كلاً من المغرب، والجزائر، ومصر.

نصت المادة (٦٠) من قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة المغربي^١ صراحة على التسيير الجماعي لتلك الحقوق، حيث تنص على أن: "يعهد بحماية واستغلال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة المبيّنة في هذا النص إلى هيئة المؤلفين".

وإذا كان هذا النص الذي نقل عن الظهير الشريف المغربي الصادر بتاريخ ٢٩ يوليو عام ١٩٧٠م الخاص بحماية المؤلفات الأدبية والفنية، وما سبقه من تشريعات ذات الصلة، سعت جميعها إلى إنشاء هيئات إدارة لحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة، فإن من النتائج التي ترتبت على ذلك هو قيام الجهات الراعية لتلك الحماية إلى تشكيل المكتب المغربي لحقوق المؤلفين للاضطلاع بالدور الحمائي للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة، وفقاً لما نص عليه القانون، واعدّ هذا المكتب إحدى هيئات الإدارة الجماعية، يمتاز بكونه مؤسسة عامة مهمتها إدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، سواء المغاربة أو الأجانب، في إطار الاختصاصات التي يخولها إياه القانون^٢.

وتُعَدُّ المهام التي يقوم بها المكتب المغربي لحقوق المؤلفين عديدة ومتنوعة، فهو يسعى إلى حماية الحقوق المالية للمؤلفين عن طريق تتبع الاستغلال المالي للمصنفات، من خلال التراخيص التي يمنحها، وكذا

١- ظهير شريف رقم (١٠٠٠، ٢٠) الصادر في ١٥ شباط عام ٢٠٠٠م الخاص بتنفيذ القانون رقم (٢٠٠٠) المتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

٢- محمد الأزهر، حماية حقوق المؤلف في القانون المغربي، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٣٣٤ و ٣٣٥.

التعويضات التي تعود للمؤلفين، من خلال الأحكام القضائية للمؤلفات، وجنح التقليد التي يضبط أصحابها^١.

ويعمل بالمقابل على حماية الحقوق الأدبية للمؤلفين والمعنيين من أصحاب الحقوق المجاورة^٢ من التعدي عليها، حيث يمارس هذه الصلاحية بوساطة مساعدين منتدبين ومخلفين، طبقاً لشروط خاصة في التشريع المعمول به.

إضافة إلى ما سبق فقد خوّل المشرّع المغربي للمكتب المغربي لحقوق المؤلفين كثيراً من الاختصاصات التي يُعدُّ من أهمها البت بالنزاعات بين المؤلفين بعضهم بعضاً، أو بينهم وبين مستغلي المصنفات، وكذا تمثيل المؤلف في النزاعات التي يتعرض لها فيما يخص مصنفاته، فضلاً عن إعطائه حق التقاضي باسم المؤلفين أو ذويهم الذين انتقلت إليهم الحقوق^٣.

وبهذا يكون المشرّع المغربي أحسن صنعا بتبنيه لهذه الهيئة، التي يمكن القول إنها ثورة حقيقية في إدارة حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مما يستوي معه القول إن المشرع المغربي بهذا النص يكون قد أوفى حقيقة بالتزاماته الدولية التي رتبها المعاهدات الدولية ذات الصلة منذ (برن) ١٨٨٦م وتعديلاتها.

١- محمد الأزهر، حماية حقوق المؤلف في القانون المغربي، المرجع السابق، ص ٣٣٩.

٢- ذلك أن الحق الأدبي بالنسبة إلى أصحاب الحقوق المجاورة مقصور فقط على فئاني الأداء، بحيث لا يمكن تصور منتجي التسجيلات الصوتية يتمتعون بالحقوق الأدبية لكون أعمالهم لا تعدوا أن تكون أعمال تقنية تتمثل في تثبيت الأداءات على دعائم مادية (أشرطة الكاسيت مثلاً)، كما لا يمكن تصور تمتع هيئات الإذاعة التي يقتصر دورها على البث الإذاعي أو التلفزيوني بهذه الصفة، وإن كان يعترف لها بالحقوق المالية كما هو ثابت في نصوص القوانين والاتفاقيات الدولية ذات الصلة. أنظر: المبحث الثاني من الفصل الأول من هذا البحث، وأيضاً أنظر:

Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, op. cit, pp 131, 132, 133.

٣- الفصل ٢٤ من ظهير رقم (١٣٥. ٦٩. ١) تاريخ ٢٩ يوليو ١٩٧٠م الخاص بحماية الحقوق الأدبية والفنية.

أما المشرّع الجزائري فنص صراحة على إدارة الحقوق الجماعية لحق المؤلف عبر الديوان الوطني لحق المؤلف في الجزائر وهو هيئة وطنية ذات طابع عام^١ على غرار ما قام به المشرع المغربي، حيث حل هذا الديوان محل الجمعية الفرنسية للمؤلفين والملحنين وناشري الموسيقى التي كانت تحمي حقوق المؤلفين الجزائريين^٢.

وفي مصر فإن إدارة الحقوق الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة جاءت عن طريق جمعية المؤلفين والملحنين والناشرين. وإذا كانت هذه الأخيرة قد جاءت استجابة لتبني المشرع المصري للتدابير الدولية الرامية إلى الإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في قانون حقوق الملكية الفكرية، فإن النظام الأساسي لها عمل على تحديد الأحكام الخاصة باختصاصاتها، بوصفها صاحبة الحق في إصدار جميع التراخيص المنصوص عليها في قانون حماية حق المؤلف لكونها خلفا له في ذلك، حيث تمنع على العضو مباشرة هذه الحقوق^٣.

ومما يعزز الدور الذي تقوم به هذه الجمعية في مجال الإدارة الجماعية ارتباطها مع جمعيات مماثلة بالدول الأخرى، وذلك بعقد تبادل للتحويل والمعاملة بالمثل، كما هو الشأن بالنسبة إلى العقد المبرم بينها وبين جمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقى الفرنسية، والذي تُعدُّ الجمعية المصرية

١- بموجب الأمر الجزائري رقم (١٤-٧٣) المؤرخ في ٢٩ صفر ١٣٩٣ هجري، الموافق لـ ٣ نيسان ١٩٧٣م، المتعلق بحق التأليف.

٢- كريمة بلقاسمي، التفسير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ١٨ و ١٩.

٣- سامر محمود الدلالة، التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بين النظرية والتطبيق، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٢٠٢.

بموجبه ممثلة للجمعية الفرنسية في مصر، والعكس بالنسبة إلى الجمعية المصرية في فرنسا، بشأن تراخيص الأداء العلني للمصنفات الموسيقية^١.

لقد أثبتت هذه الجمعيات نجاعتها في مجال الدفاع عن حقوق المؤلفين في مختلف الأنظمة التي تبنتها، ويبرز ذلك من خلال قدرتها على المتابعة الحثيثة لحقوق المؤلفين ولحقوق المساعدين على الخلق الذهني والأدبي، فضلاً عن قدرتها على إقامة الدعاوى القضائية لاقتضاء الحقوق لأصحابها من كل شخص، أو جهة لا تملك صلاحية الاستئثار بهذه الحقوق بالطرق المشروعة.

خلاصة لما سبق، نستطيع القول إن إدارة الحقوق الجماعية للمؤلفين بات مطلباً ملحاً على كل التشريعات التي لم تعمل على تبني النص على هذه الهيئات في قوانين حماية حق المؤلف كما فعلت غيرها. وإذا كانت اتفاقية (تريس) لا تعفي الدول الأعضاء من تضمين تشريعاتها نصوصاً خاصة بالإدارة الجماعية لحق المؤلف والحقوق المجاورة إذا ما انضمت هذه البلدان إليها، ومن ثمّ يكون البلد المنضم الذي لا ينص في تشريعه على نظام للإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، قد نزل عن الحد الأدنى من الحماية الذي تفرضه تلك الاتفاقية والاتفاقيات الأخرى ذات الصلة بحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، مثل القانون الأردني، حيث ينعدم النص في قانون حق المؤلف الأردني على الإدارة الجماعية لتلك الحقوق.

١- سامر محمود الدالعة، التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بين النظرية والتطبيق المرجع السابق، ص ٢٠٢.

المبحث الثاني

حماية الحقوق المجاورة

إن نجاح أي مجتمع وتطوره مرتبط بالإبداع والفكر والتأليف والأداء والانتاج، ولتوفير هكذا مجتمع لا بد من حماية مبدعيه ومفكره ومؤلفيه والعاملين في مجالهم من فنانى أداء ومنتجى تسجيلات وهيئات إذاعة، حتى نضمن استمرارية هذا المجتمع واستمرار الخدمات الجلية لمبدعيه. ولا يمكن توفير مثل هذا الوضع لضمان الحماية إلا باستحداث أنسب القوانين وأوفرها صرامةً وتنظيماً ودقةً سواء على المستوى الوطني أو الدولي.

وفعلاً فقد شكل موضوع الحماية القانونية للحقوق الأدبية والفنية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، في هذا الظرف من منعطفات التاريخ أكثر الموضوعات التي تشغل الرأي العام العالمي والإقليمي والمحلي، وذلك لأن طبيعة هذه الحماية اقتضت البحث عن قواعد قانونية إضافية جديدة لتستوعب صون الحقوق المستجدة في مجال الآداب والفنون، وتحيط بمشروعية استخدام الوسائل المتطورة. فقد أدى تطور حركة النهضة العلمية في القرون الأخيرة، إلى ظهور مصنفات أدبية وفنية لم تكن معهودة بهذا التنوع في العصور القديمة، وقد أسهم في انتشار هذه المصنفات والمؤلفات والبرامج استخدام وسائل تقنية وتكنولوجية حديثة في نشرها لم تكن مستخدمة من قبل في هذا المجال، كاستخدام جهاز الحاسوب، وشبكة المعلومات، والأقمار الصناعية وغيرها من وسائل نقل المعلومات الفضائية، فعند استخدام هذه الوسائل تجارياً ينتج عنها حقوق، أطلق عليها حقوق الملكية الفكرية الأدبية والفنية، وسميت بذلك لأنها حصيلة للجهد الذهني والفكري الذي بذله مخترعوها، لذلك لجأت دول العالم المختلفة إلي سن تشريعات وطنية، وأخرى إقليمية وعالمية بغرض حماية تلك

الحقوق بقواعد قانونية تختلف من بلد لآخر متأثرة بما يسمى بنظام العولمة في مجال المال والاقتصاد^١.

فالحماية القانونية تعني منع الغير من استغلال تلك الحقوق إلا بإذن من أصحابها، طيلة فترة الحماية المقررة لهذه الحقوق، فبالرغم من صون التشريعات المعنية بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لحقوق هؤلاء، إلا أنها لم تقرر هذه الحماية إلى الأبد إلا بالنسبة إلى الحقوق الأدبية للمؤلف وفنان الأداء، أما الحقوق المالية فكان شأنها غير ذلك، فقد ارتأت التشريعات أن تكون الحماية الممنوحة لها محدودة بنطاق زمني معين، آخذةً بالحسبان الاتجاه الفقهي الذي يقول بوجوب تحديد مدة حماية الحقوق المالية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة^٢.

١- عبد الفتاح مراد، منظمة التجارة العالمية والعولمة والأقلمة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، دون طبعة، دون تاريخ، ص ٢٣٤.

٢- حيث يرى القائلون بوجوب تحديد مدة حماية الحقوق المالية للمؤلف، بأن الهدف المنشود من تحديد مدة الحماية يتمثل فيما يتعلق بالحقوق المالية، في تعزيز إمكانية الانتفاع بالمصنفات المتمتعة بالحماية المقررة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ويسوقون في تبرير ذلك الحجج الآتية:
أ- فهم يقولون إن المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة ينهلون من التراث الثقافي المشترك، ويستمدون مادتهم منه لإنتاج مصنفاتهم، لذلك فمن الواجب أن تشكل هذه المصنفات بدورها جزءاً من ذلك التراث المشترك.

ب- بعد مضي مدة معينة من الزمن يصبح من المستحيل عملياً التوصل إلى جميع الورثة، والتوصل إلى اتفاق في الآراء بخصوص الترخيص باستخدام المصنف بالسرعة التي يتطلبها الإيقاع السريع لسوق توزيع المصنفات.

ج- إن وجود الحماية الدائمة يجعل التكلفة التي يتحملها الجمهور أكبر، وهذا عامل يعد ضاراً بشكل خاص بالبلدان النامية، لأن الورثة هم وحدهم الذين يستفيدون منه، بينما هو لا يؤدي إلى تشجيع المكنات الإبداعية، كما أنه يعوق تداول المصنفات، وهو أمر يخالف الاحتياجات التي تستهدف إتاحة فرص انتفاع الجميع بالثقافة.
ولكن هذا الرأي تعرض لانتقادات كثيرة أهمها: =

وبالنسبة إلى الحقوق المالية المجاورة لحق المؤلف موضوع بحثنا هذا، فقد نصت التشريعات على مدد معينة بالنسبة إلى أداء فنان الأداء، وتسجيل منتج التسجيلات، ومواد وبرامج هيئات الإذاعة، ونورد على سبيل المثال القانون السوري لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م الذي ينص على أن مدة حماية الحقوق المالية لفنان الأداء خمسين سنة، تبدأ من أول السنة الميلادية التالية للسنة التي تم فيها الأداء، أو من نهاية السنة الميلادية التي تم فيها تثبيت الأداء^١. ومنتج التسجيلات تكون مدة حماية حقوقه المالية خمسين سنة أيضاً، تبدأ من أول السنة الميلادية التالية للسنة التي تم فيها نشر التسجيلات السمعية أو البصرية، أو أول السنة الميلادية التالية للسنة التي تم فيها التثبيت^٢. أما هيئات الإذاعة فنص هذا القانون على أن مدة حماية حقوقها المالية عشرين سنة، تبدأ من أول السنة الميلادية التالية للسنة التي تم فيها أول بث للمادة^٣.

أ- من الظلم حرمان الورثة من التمتع الدائم بهذه الممتلكات، في الوقت الذي كرس فيه المؤلفون وأصحاب الحقوق المجاورة كل طاقاتهم الإبداعية لإنتاج هذه المصنفات، التي تشكل في كثير من الحالات ثروتهم الوحيدة.

ب- متى انقضت المدد المحددة لحماية الحق، فإن الاستخدام المجاني للمصنف لا يفيد إلا المؤسسات الصناعية والتجارية التي تقوم باستغلال المصنفات، وليس الجمهور، نظراً لأن أسعار الكتب وتسجيلات المصنفات الموسيقية وتذاكر العروض الفنية وما شابهها لا تطرأ عليها أي تخفيضات عندما تستخدم المصنفات التي ترد ضمن الملك العام.

أنظر في ذلك: دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٢٦٢ و ٢٦٣.

١- المادة (٣٠) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

٢- المادة (٣١) من القانون ذاته.

٣- المادة (٣٢) من القانون ذاته.

وهذه المدد التي نص عليها المشرع السوري هي مدد الحماية ذاتها التي نص عليها قبله المشرع المصري في قانون حماية الملكية الأدبية والفنية^١. أما المشرعان الجزائري واللبناني فقد نصا على مدة الحماية ذاتها بالنسبة إلى فناني الأداء ومنتجي التسجيلات^٢، ولكن بالنسبة إلى هيئات الإذاعة فقد نصتا على مدة أعلى من القانونين السوري والمصري، وهي خمسين سنة ميلادية بدلاً من عشرين سنة^٣.

ونلاحظ أن التشريعات الوطنية بالنسبة إلى المدد التي نصت عليها لحماية الحقوق المالية لصحاب الحقوق المجاورة، فقد تقيدت بمدد الحماية المنصوص عليها في اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة، واتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦م بشأن الأداء والتسجيل الصوتي^٤.

-
- ١- المواد (١٦٦ و ١٦٧ و ١٦٨) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م.
 - ٢ - المادتان (١٢٢ و ١/١٢٣) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري، والمادتان (٥٤ و ٥٥) من قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناي.
 - ٣- المادة (٢/١٢٣) من القانون الجزائري، والمادة (٥٦) من القانون اللبناي.
 - ٤- تنص المادة (١٤) من اتفاقية روما لعام ١٩٦١م على أن: "لا يجوز أن تقل مدة الحماية الممنوحة بناء على هذه الاتفاقية عن (٢٠) سنة اعتباراً مما يلي:
أ- نهاية سنة تثبيت التسجيل الصوتي أو الأداء المدرج فيه.
ب- نهاية سنة إجراء الأداء غير المدرج في تسجيلات صوتية.
ج- نهاية سنة إذاعة البرنامج الاذاعي".
- أما اتفاقية الوايبو لعام ١٩٩٦م بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، فقد نصت في المادة (١٧) على أنه: "

- ١- تسري مدة الحماية الممنوحة لفناني الأداء بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة (٥٠) سنة، على الأقل، من نهاية السنة التي تم فيها تثبيت الأداء في تسجيل صوتي.
- ٢- تسري مدة الحماية الممنوحة لمنتجي التسجيلات الصوتية بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة (٥٠) سنة على الأقل، اعتباراً من نهاية السنة التي تم فيها نشر التسجيل الصوتي، أو =

وعلى أي حال مهما كانت طبيعة الحماية القانونية للحقوق المجاورة لحق المؤلف من ناحية مدة الحماية، سواء أكانت مؤقتة أم مؤبدة، فإن هذه الحماية تتمثل بدفع الاعتداء الذي قد يحصل على هذه الحقوق، وذلك عن طريق التدابير التي تتخذها التشريعات على المستويين الوطني والدولي في سبيل تحقيق ذلك، الأمر الذي يثير تساؤلين رئيسيين هما: ماهي الاعتداءات التي يمكن أن ترد على الحقوق المجاورة لحق المؤلف؟، وما هي التدابير الوطنية والدولية التي يمكن أن يلجأ إليها صاحب الحق المجاور لضمان دفع هذه الاعتداءات وصون حقوقه؟. ولإجابة عن هذين التساؤلين سوف نعالج في **المطلب الأول**: صور الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وفي **المطلب الثاني**: التدابير المتخذة لحماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

المطلب الأول

صور الاعتداء على الحقوق المجاورة

بيننا سابقاً أن لأصحاب الحقوق المجاورة حقوقاً استثنائية على أعمالهم يترتب عليها شمول هذه الأعمال بالحماية التي يقررها القانون، ويعدّ أي استخدام لهذه الأعمال المشمولة بالحماية مهما كان الشكل أو القالب الذي تتخذه مشروعاً، ما دام يتم ضمن الاستخدام الحر الذي نص عليه القانون، أو تم بعد الحصول على ترخيص مستوفي لشروطه من صاحب الحق المجاور. أما إذا تم استخدام عمل صاحب الحق المجاور خارج حالات الاستعمال الحر، أو بدون الحصول مسبقاً على ترخيص، فإن ذلك يعد استخداماً غير مشروع للعمل المشمول بالحماية، ويشكل اعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ويكون من ارتكب الاعتداء عرضة للمساءلة القانونية التي تضع له الحد اللازم بشكل يردعه عن تكرار مثل هذا الفعل، شأنه في ذلك مثل أي معتدٍ على أي حق من الحقوق القانونية الأخرى.

والواقع أن صور الاعتداء التي قد يرتكبها الأشخاص على الحقوق المجاورة لحق المؤلف عديدة، وتختلف القوانين في طريقة معالجة مسألة صور هذا الاعتداء، فبعضها ينص على إدانة جميع صور الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف بشكل عام، واعدّ كل من ينتهك أي حق من الحقوق الاستثنائية لأصحاب الحقوق المجاورة المحددة في هذه القوانين معتدياً على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، في حين أن بعضها الآخر يتضمن أحكاماً تفصيلية لصور الاعتداء على هذه الحقوق المعاقب عليها، أما قسم ثالث فيجمع

بين الاسلوبيين، وقسم رابع يترك معالجتها من خلال نصوص متناثرة في قوانين متعددة، مثل القانون المدني، وقانون العقوبات...^١

وبما أن أصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف يقسمون إلى طائفتين، الأولى تتمتع بحقوق أدبية وأخرى مالية ، وهو فنان الأداء، أما الثانية فتتمتع بحقوق مالية فقط، وهم منتجو التسجيلات وهيئات الإذاعة، لذلك فإن صور الاعتداء تقع على كلا النوعين من الحقوق، سواء الأدبية منها أو المالية.

لذلك لا بدلنا من بيان صور هذا الاعتداء على كلا النوعين من الحقوق، وعليه سوف نقوم توضيحها في **الفقرة (١):** صور الاعتداء على الحق الأدبي لفنان الأداء، و**الفقرة (٢):** صور الاعتداء على الحقوق المالية لأصحاب الحقوق المجاورة.

الفقرة (١): صور الاعتداء على الحق الأدبي لفنان الأداء.

يمكن أن يتخذ الاعتداء على الحق الأدبي لفنان الأداء صوراً عديدة من الصعب حصرها، على أن أخطر صور هذا الاعتداء نستطيع أن نحددها بـ:
أولاً: إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها المتفق عليه، و**ثانياً:** تشويه الأداء، **ثالثاً:** الاعتداء على صورة فنان الأداء وصوته.

أولاً: إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها المتفق عليه.

قد يتمثل هذا الاعتداء في إضافة بعض المشاهد التي تم تصويرها في ظروف عادية إلى فيلم إباحي، بطريقة تخدع الجمهور، وتوحي بأن فنان الأداء الذي قام بهذا المشهد قد شارك مختاراً في هذا الفيلم، وهو ما يؤدي إلى إلحاق ضرر جسيم بسمعته الأدبية والفنية، وأحجام الجمهور عن مشاهدة أعماله، ولا شك في أن هذه الصورة من صور الاعتداء يمكن أن تقع بالنسبة إلى الأداء

١- نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق،

المثبت على دعامات مادية، كشرط المسلسل أو الفيلم السينمائي، في حين لا يتصور حدوثها بالنسبة إلى المشاهد الحية كالأداء المسرحي المباشر، أو الحفل الذي يذاع على الهواء مباشرة. ويعني ما سبق أن الأعمال السينمائية بصفة خاصة تعد هي المجال الخصب لمثل هذا الاعتداء، وذلك بسبب شيوع استخدام الحيل أو الخدع الفنية^١.

وقد يتمثل الاعتداء ليس فقط من قبل الغير على أداء فنان الأداء، وإنما يمكن أن يقع من العاملين مع فنان الأداء، كالمخرج عندما يقوم بإضافة مشاهد لا أخلاقية إلى عمل اجتماعي وأخلاقي جاد يهدف إلى الحث على الفضيلة والأخلاق الحميدة، وفي الوقت ذاته يكون فنان الأداء قد أنهى تصوير كافة المشاهد، ثم يقوم المخرج بعد ذلك بإضافة بعض المشاهد الإباحية التي تحول طابع العمل إلى طابع غير أخلاقي بعد أن كان يتصف بطابع أخلاقي واجتماعي هادف، ففي هذه الحالة يحق لفنان الأداء ولمؤلف العمل أيضاً الاعتراض على إضافة تلك المشاهد التي تعد اعتداء على المصنف وعلى الأداء معاً، فحق المخرج في أن يقوم بإجراء بعض التعديلات على العمل الفني مشروط بأن يكون هدف هذه التعديلات الارتقاء بالعمل وزيادة قيمته لدى الجمهور، ومن ثم لا يجوز أن يترك له حرية التصرف بالعمل الفني كيفما شاء من دون ضوابط أو حدود، فالمخرج يجب أن يلتزم بما فيه مصلحة العمل، وبما وضعه المشرع من قواعد وضوابط^٢.

١- مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ٢٠٣ و ٢٠٤.

2 - P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse prcitée, p 487.

ولا يجوز للمخرج أو المنتج إذاعة مشاهد جنسية أداها الدوبلير (الممثل الشبيه البديل) بما قد يثير الخلط لدى الجمهور، بحيث يعتقد أن الممثل نفسه هو الذي قام بأداء هذه المشاهد^١.

كما يذهب رأي إلى أن إضافة بعض المشاهد إذا أدى إلى تغيير كامل لطبيعة المصنف والأداء، أو أدى إلى إيقاع الجمهور في الخلط حول طبيعة مشاركة فنان الأداء، فإن ذلك لا يعد من قبيل المونتاج بل نكون بصدد حذف أو إضافة بعض المشاهد^٢.

كما أن المبالغة في بث الاعلانات التجارية في أثناء عرض الفيلم السينمائي، أو المسلسل التلفزيوني، يؤدي إلى ضياع فكرة أو سياق الفيلم، وفقد الجمهور للتركيز، واستحالة فهمه لفحوى العمل وهدفه، الأمر الذي يؤدي إلى إهدار قيمته. ومن ذلك أيضاً بث العمل الفني عن طريق شريط معيب أو إضافة ضوضاء وتشويش للشريط الذي تم تثبيت إحدى الأغنيات عليه بما يؤدي لتشويه هذا العمل الفني وعدم إمكان فهم الكلمات أو الاستمتاع باللحن، ففي مثل هذه الحالة نكون بصدد اعتداء على المصنف وعلى الأداء في الوقت ذاته، ويمكن أن يترتب هذا الاعتداء في حالة إضافة المخرج أو عامل المونتاج لمشاهد أو مناظر غير واردة في السيناريو الأساسي للفيلم^٣.

ثانياً: تشويه الأداء.

تتمثل الصورة الثانية من صور الاعتداء على الأداء، في تشويه هذا الأداء أو التمثيل، ويكون ذلك مثلاً من خلال إحلال صوت شخص في فيلم صامت مع صورة مؤدي آخر عند تحويل هذا الفيلم إلى فيم ناطق، مع عدم

1- G. Hugon, Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle, Litec, 1993, p 658.

٢- مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ٢٠٧.

3 - J. M Guguen, Le droit des artistes- interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français, thèse précitée, p 293.

الإشارة لذلك، حتى يكون الجمهور على بينة من حقيقة صاحب الصوت وصاحب الصورة تجنباً للخلط أو اللبس، أما إضافة الصوت أثناء عملية الدوبلاج خاصة عند إذاعته بلغة أخرى غير لغته الأصلية هي مسألة واضحة ولا تثير اللبس لدى الجمهور، وذلك لأنه يعلم مسبقاً أن ما يشاهده هو نسخة غير أصلية، وعليه لا يبقى لفنان الأداء في هذه الحالة إلا الاعتراض على عملية الدوبلاج إذا شابه بعض العيوب، أو كانت الترجمة غير دقيقة بما يؤدي لتشويه النسخة الأصلية^١.

وغالباً ما يتم تشويه الأداء لأغراض تجارية مثل تسهيل بيعه أو زيادة هذا البيع، ولكن قد يتم تشويه الأداء لأغراض غير تجارية، كأن يقوم شخص بتحريف نصوص أو صور أو الرسومات المرافقة للأداء، بهدف خداع الجمهور وتقديم أداءات مشوهة لهم، تحمل من الآراء والمواقف ما يخالف حقيقة الأصل. ويعد من أخطر أنواع التشويه غير التجاري الذي يتعرض له الأداء المحمي، ما يسمى بالتشويه أو التحريف السياسي أو الفني، والذي يقوم على تغيير بعض النصوص والرسومات الواردة مع الأداء الذي يعالج قضية من القضايا السياسية، وإعطائها معنى آخر يخدم وجهة النظر المعادية لهذه القضية التي يعالجها هذا الأداء^٢.

ثالثاً: الاعتداء على صورة فنان الأداء وصوته.

يرتبط حق فنان على صورته بحقه في الاسم، فإذا كان اسم فنان الأداء خاصة الممثل والمغني يمثل محوراً مهماً يجتمع حوله الجمهور، فإن صورة الفنان أيضاً بجانب صوته يمثلان عنصرين أساسيين لاكتسابه الشهرة والانتشار،

١- مصطفى أحمد أبو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ٢١٣.

٢- نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف وسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٣٤٨ مع الهامش.

ولكن قد يشكل أحدهما أهمية أكثر من الآخر حسب نشاط فنان الأداء، فالحق في الصوت بالنسبة إلى المطرب يكون أكثر أهمية من الحق في الصورة، في حين أن الحق في الصورة يكون أكثر أهمية من الحق في الصوت بالنسبة إلى الممثل مثلاً.

ويترتب على منح فنان الأداء الحق في الصورة عدم جواز استخدام الصورة بدون إذن صريح من فنان الأداء^١، ولكن يجوز في بعض الحالات نشر صورة فنان الأداء من دون حاجة إلى إذنه الصريح بذلك، إذا كان هذا النشر يرتبط بحياته العامة أو بنشاطه المهني وليس بحياته الخاصة^٢، مثل نشر صورة فنان الأداء عند تسلمه لجائزة معينة أو مشاركة في احتفال عام، كالحفلات التي تقام لأغراض خيرية، أو في سياق نشرة الأخبار الفنية، فالنشر هنا يكون في إطار الاعلام وبث الأخبار الذي لا يحتاج إلى إذن مسبق، كما أن مثل هذا العمل يفيد فنان الأداء ويعمل على استمرار تواصله مع الجمهور.

ومن الاعتداءات التي نستطيع أن نذكرها ضمن الاعتداء على الحق في الصورة، أن تقوم عارضة ازياء بالمشاركة في عرض للأزياء، ثم تقوم شركة إنتاج أو أحد الحاضرين لهذا العرض والذين صوروها باستخدام صورتها في فيلم إباحي وذلك من خلال مشاهد خلع الملابس من دون موافقتها^٣، أو نشرها بعد تشويهها بشكل يظهرها عارية، عن طريق البرامج الخاصة للفوتوشوب الموجودة على أجهزة الكمبيوتر التي تعمل على تشويه الصورة، أو دمجها مع صورة أخرى غير حقيقية بهدف إيهام الجمهور بارتكاب فنان الأداء لمخالفة أخلاقية معينة، أو لإثارة الخلط لدى الجمهور حول اشتراك فنان الأداء في عمل فني غير أخلاقي،

1- J. M Guguen, Le droit des artistes- interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français, thèse prcitée, p 216.

2 - P. Tafforeau, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse prcitée, p 582.

3- - J. M Guguen, thèse prcitée, p 217.

فإن من حق فنان الأداء في مثل هذه الحالات المطالبة بالتعويض عن الضرر الذي لحق به من جراء الاعتداء على سمعته وشرفه الأدبي والفني. كما أن الحق على الصوت يمثل حقاً من الحقوق الشخصية لفنان الأداء، وتزداد أهميته بالنسبة إليه كلما زاد التقدم التقني حيث يتسع المجال أمام استغلال هذا الحق مالياً، وأمام إمكانية الاعتداء عليه أيضاً سواء بالتشويه أو باستخدامه في غير ما أعد من أجله^١.

وتبدو خطورة الاعتداء على هذا الحق من حيث أنه يؤثر سلباً في سمعته الأدبية والفنية وعلى حياته المهنية، وهو ما يبرر حصول فنان الأداء على تعويض معادل لما قد يلحقه من ضرر^٢.

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كانت الحماية القانونية لحق فنان الأداء على الصوت تعطيه حق الاعتراض على كل اعتداء عليه عن طريق التشويه أو التقليد، فإن فنان الأداء لا يمكنه الاعتراض على المحاكاة الساخرة لصوته، إذ يعد ذلك من الاستثناءات على الحقوق الواردة على الحقوق المجاورة لحق المؤلف كما ذكرنا سابقاً، والسبب وراء مشروعية تلك المحاكاة أو التقليد الساخر للصوت، أن احتمال الخلط وإثارة اللبس في ذهن الجمهور حول صاحب الصوت الحقيقي لا يكون موجوداً، لأن الهدف هنا ليس مجرد تقليد الصوت، أو الاعتداء على حقوق صاحبه، بل الهدف هو امتاع الجمهور وإثارة الضحك، وقد يكون الفنان الذي تم تقليد أو محاكاة صوته أول من يستمتع بتلك المحاكاة، التي تعد في الوقت ذاته دعاية غير مباشرة لأدائه أو تمثيله^٣.

1- J. M Guguen, Le droit des artistes- interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français, thèse prcitée, p 230.

٢- مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ٢٢٦.

3- J. M Guguen, thèse prcitée, p 233.

وأخيراً كما ذكرنا في البداية فإن صور الاعتداء على الحق الأدبي لفنان الأداء هي كثيرة ومعقدة ومتشابكة ومتراطة مع حق المؤلف وباقي أصحاب الحقوق المجاورة، ولكن أياً كانت صور هذا الاعتداء على الأداء أو التمثيل، فإنه يجب ان يكون واضحاً وقاطعاً، وعليه فإن مجرد بث شريط فيديو حول مؤلف موسيقي متوفي، لا يعدُّ اعتداءً على الأداء الخاص به، إذا لم يكن هذا الشريط يتعرض لأعمال الفنان الذي أدى أعمال هذا المؤلف، أو يتعرض لذكرى المؤلف أو فنان الأداء^١.

الفقرة (٢): صور الاعتداء على الحق المالي لأصحاب الحقوق المجاورة.

مما لا شك فيه أنه لا يكفي الاعتراف لأصحاب الحقوق المجاورة بالحق المالي فقط، بل لا بد بجانب ذلك من تقرير الحماية القانونية الكافية لهذا الحق بكل جوانبه، بشكل يكفل لأصحابه الحصول على كافة مستحقاته فعلاً وفي الوقت المناسب، ويضمن لهم دفع الاعتداءات التي يمكن أن تحصل من الغير على هذا الحق، ويبدو أن أشد ما يهدد حقوق أصحاب الحقوق المجاورة المالية في الوقت الراهن من اعتداءات، هي: أولاً: القرصنة الفكرية، ثانياً: تقليد المصنف (التزييف)، ثالثاً: تحريف المصنف، رابعاً: السرقة الأدبية (الانتحال)، وسنقوم بتبيان كل واحدة من صور الاعتداء هذه فيما يأتي.

أولاً: القرصنة الفكرية.

جاء في المعجم الوسيط تعريف القرصنة لغةً بأنها: السطو على سفن البحار، والقرصان: لص البحر^٢، ولكن هذا المعنى للقرصنة تطور مع الزمن

١- مصطفى أحمد ابو عمرو، الحق الأدبي لفنان الأداء، المرجع السابق، ص ٢١٤.

٢- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، عام

٢٠٠٤م، ص ٧٢٦.

وأصبح يستخدم للدلالة على افعال تعدي أخرى، ومنها الاعتداءات التي تصل على الملكية الفكرية، وتعني القرصنة في مجالها بأنها: كل اعتداء على حقوق الملكية الفكرية معاقب عليها جزائياً، أما في مجال حقوق المؤلف فتعني: كل اعتداء على حقوق المؤلف والذي تعاقب عليه التشريعات الوطنية أو الدولية، وفي مجال الحقوق المجاورة فتعني: كل سلوك لا يحترم الحقوق المرتبطة بأداء أو انتاج أو نسخ أو توصيل أو إتاحة الأداء أو التسجيلات للجمهور^١.

وتُعزى أسباب انتشار ظاهرة القرصنة، إلى التطور المستمر في وسائل الانتاج والنسخ والاتصال والنقل للجمهور، وانخفاض أسعار الأجهزة التي تساعد على القرصنة، وكثرة إنتاج الدعامات الخام أو الفارغة وبأسعار زهيدة، كشرائط الكاسيت أو الفيديو والأقراص الليزرية، التي يمكن استخدامها في التثبيت غير المشروع للمصنف أو التسجيلات أو البرامج، كما أن المبالغة في تحديد سعر بيع نسخ المصنف أو التسجيلات، يمكن أن يمثل سبباً يغري على القرصنة، والقرصنة تكون أكثر انتشاراً في الدول التي لا تقرر ضمن تشريعاتها عقوبات رادعة للقرصنة، وما يشجع على القرصنة أيضاً أنها تمثل مصدراً سهلاً للربح الوفير والسريع أيضاً^٢.

ومما يشجع أيضاً على القرصنة التطور التكنولوجي في مجال الحاسب الآلي، والبت الرقمي عبر الانترنت للأداء أو التسجيل أو البرنامج، الأمر الذي يتيح في كثير من الأحيان سحبها من مواقع البث والاتاحة عن طريق القرصنة وتثبيتها في أجهزة الحاسب الخاصة الشخصية، أو على أقراص ليزرية، الأمر الذي يتيح إعادة استخدامها من دون حاجة إلى شرائها، كما أن الأمر قد يتطور

١- مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، المرجع السابق،

إلى نسخها بأعداد كبيرة وطرحها في السوق وبأسعار زهيدة، الأمر الذي يحقق أضراراً قد لا يمكن تداركها بالنسبة إلى أصحاب الحقوق المجاورة^١.

وتشكل قرصنة المصنفات والمنتجات الثقافية سلوكاً غير قانوني، ينطوي على اعتداء على الحقوق الاستثنائية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، فهي تتمثل في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، في العمل أو البيع أو كل شكل من أشكال التوزيع لنسخ غير مشروعة من كتب أو اسطوانات أو كاسيتات أو أقراص ليزيرية، من مصنفات أدبية أو فنية، أو سمعية بصرية، أو موسيقية أو من أداء لمثل هذه المصنفات، أو من برامج الحاسب، وبرامج هيئات الإذاعة المثبتة...

فالقراصنة في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة تعد من الاعتداءات المألوفة والشائعة، وضررها لا يقتصر على المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، وإنما يتعداهما إلى العاملين في مجال الصناعات الثقافية، حيث يترتب على ارتفاع مبيعات المنتجات غير المشروعة انخفاض إنتاجهم، الأمر الذي يضر باستثماراتهم في هذا المجال، كما أن الأثر السلبي يمتد إلى الدولة، فالقرصنة يمارسون نشاطهم بشكل مخالف للقوانين، الأمر الذي يترتب على الدولة إضافة إلى الأعباء الاقتصادية الناجمة عن البيع غير المشروع للنسخ المقرصنة، والتي لا تستفيد الدولة من رسومها، أعباء على المستوى الأمني والاجتماعي في مكافحة هذه الظاهرة^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن القرصنة غالباً ما يلجؤون لتبرير نشاطاتهم، بالقول إن منتجاتهم تباع بسعر رخيص بالمقارنة مع النسخ الأصلية، ومن ثمّ فإنهم يسهمون في توسيع انتشار هذه المصنفات، وذلك عن طريق إيصالها إلى

1 - I. Wekstein, Droit voisin du droit d'auteur et numérique, op. cit, pp 96 et s.

٢- دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٥٧٣.

شرائح أعرض من الجمهور لم يكن في وسعها أن تحصل على هذه المنتجات لولا نشاطهم. ولكن هذا لا يعد تبريراً مقبولاً لنشاطهم غير المشروع، لأن بيع النسخ بسعر أرخص من النسخ الأصلية لا يرجع إلى جهودهم وإنما إلى نشاطهم الطفيلي الذي لا يضيف إلى الابداع الوطني شيئاً، بل على العكس من ذلك، إنهم بعملهم هذا يهدمون الأسس التي تقوم عليها الصناعة المحلية، كما أنهم يؤثرن سلباً في العلاقات بين هذه الصناعة والناشرين والمنتجين الأجانب^١.

وبذلك نجد أن القرصنة في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة تشكل تهديداً عالمياً، خصوصاً بعد أن أصبح الانترنت يمثل أكبر تحرير للتجارة عرّفه العالم، وأسهم إلى حد كبير في نشر المنتج الأدبي والفني، أو نقله أو نسخه وحفظه، مما يستدعي مراجعة وتطوير القوانين المعمول بها بشكل دوري ومستمر لتواكب أساليب القرصنة الجديدة التي تظهر كلما ظهرت أو تطورت وسيلة من وسائل إيصال الانتاج الأدبي والفني.

ثانياً: تقليد المصنف (التزييف).

التقليد لغةً هو لي الحديدية الدقيقة على مثلها، وقلد فلان فلاناً عملاً تقليداً. وقال صاحب لسان العرب وقلده الأمر: "أي ألزمه إياه..."^٢
وقال صاحب التعريفات: "التقليد عبارة عن إتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقداً للحقيقة فيه من غير نظر و تأمل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه..."^٣

١- دليا ليبزيك، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المرجع السابق، ص ٥٧٣.

٢- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٩٢م، ص ٣٦٧.

٣- محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٩٥م،

وقلد الشيء: نسخه أو أوجده ثانية بطريقة احتيالية قصد التحريف، أو نقل الشيء بطريق الخدعة والمكر، قصد الغش بصورة تدليسية قصد التبديل.

أما التقليد اصطلاحاً فهو: إنشاء كتابة شبيهة بأخرى، ولا يلزم أن يكون بالغاً حد الإتيان، بل يكفي أن يكون من الدقة بحيث يحمل على الاعتقاد بأن المحرر صادر عن قُلدت كتابته. كما يعني التقليد صنع شيء جديد أخف قيمة من الشيء القديم، و مشابه له، وذلك بقصد المنفعة الناتجة عن الفرق الحاصل ما بين الشئيين المشار إليهما، وهذا ما يصح بقضايا النقود المعدنية، حيث يكون تقليد النقود بضرب نقود مشابهة لها، لكن أدنى منها قيمة^١.

وعرفه فقهاء القانون بأنه: "كل فعل عمد إيجابي ينصب على سلعة معينة، أو خدمة، ويكون مخالفاً للقواعد المقررة في التشريع، أو من أصول البضاعة متى كان من شأنه أن ينال من خواصها أو فائدتها، أو ثمنها بشرط عدم علم المتعامل الآخر به"^٢.

والتقليد في مجال الملكية الفكرية يتمثل في: "الاعتداء على مؤلفات ومصنفات المؤلف والفنان الفكرية والإبداعية، عن طريق النقل والاستنساخ الكلي والجزئي لمصنف محمي قصد الإتيان به، وهذا ما يسمى بـ: "التقليد في الملكية الأدبية والفنية"، كما قد يتعلق الأمر بالاعتداء على حقوق أصحاب العلامات التجارية والصناعية، وكذا المخترعين عن طريق اصطناع علامة أو رسم أو نموذج مزيف تقليداً للعلامة أو الرسم الأصلي، أي مشابه له في الشكل أو

١- نادية زواني، الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية، التقليد والقرصنة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الحقوق، كلية الحقوق والعلوم الإدارية، جامعة الجزائر، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٢، ٢٠٠٣م، ص ١١.

٢- رؤوف عبيد صب، جرائم التزييف والتزوير، دار الفكر العربي، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٧٨م، ص ٦٧.

الأسلوب بحيث يندفع الغير بذلك وهذا ما يسمى : "بالتقليد في الملكية الصناعية"^١.

في مجال الملكية الأدبية والفنية من المعروف أن الانتاج الأصلي للمصنف سواء أكان على كاسيت أم فيديو أم شرائط أم أقراص ليزرية، أم أي وسيلة تثبيت أخرى، توجد عليه علامة تميزه من غيره من المنتجات، هذه العلامة توضع في مكان وبألوان وبخطوط خاصة، وفي هذه الحالة يقوم المقلد بعد النسخ بتقليد العلامات ووضعها على محل استنساخه، وبنفس المكان والكيفية، الأمر الذي يشكل اعتداء على سمعة فنان الأداء أو المنتج الأصلي أو هيئة الإذاعة المنتجة للبرنامج، ويفقدون أرباحاً كان يمكن لهم الحصول عليها لولا طرح هذا المنتج المقلد في السوق، والذي يندفع فيه المقلد الجمهور^٢.

وجريمة التقليد لا تقتصر على تزييف العلامة التجارية الخاصة بالمصنف فقط، بل تتعداها إلى تقليد المصنف نفسه، وبذلك نلاحظ أن جريمة التقليد تجد مكاناً خصباً لها في مجال المصنفات الموسيقية والسمعية البصرية، وكذلك في مجال التسجيلات الصوتية، فهي تخلق نوعاً من الخلط في ذهن الجمهور، فلا يعد من الممكن له التمييز بين الإبداع الأصلي وبين نظيره المقلد، ففي مجال الموسيقى على سبيل المثال، قد يتم التقليد على اللحن أو الميلودي أو الهارموني أو الإيقاع أو الوزن^٣، وفي مجال المصنفات السمعية البصرية يتمثل التقليد في انتاج صورة أو نسخة من النسخة الأصلية أو النيجاتيف، ثم عرضها دون إذن أصحاب الحق، وفي مجال الأعمال والبرامج الذي تعدها هيئات الإذاعة، يكون التقليد عن طريق نسخ برنامج أو مصنف وإعادة إذاعته عن

١- نادية زواني، الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية، التقليد والقرصنة، المرجع السابق، ص ١٣.

٢- ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٧٣.

3- M. Laurens, La contrefaçon en matière de chansons, R.I.D.A, 1960, n 27, p3.

طريق التلفزيون بدون إذن، وهو ما يعد اعتداء على حقوق المؤلف والمنتج وفنان الأداء الذين ترتبط حقوقهم بهذا المصنف أو البرنامج. وتتميز جريمة التقليد بأن المقلد يقوم بتقديم المصنف المقلد للجمهور كما قام به المؤلف أو فنان الأداء أو منتج التسجيلات من دون تعديل، وقد يصل إلى تقليد الدعامات المادية التي يثبت عليها المصنف وتقليد أغلفة هذه الدعامات^١.

ويرى بعض الفقهاء أن التقليد في مجال المصنفات السمعية البصرية يكون أكثر تعقيداً من الناحية الفنية عنه في مجال المصنفات الموسيقية أو الأدبية، إذ يلزم القيام بالتقليد ترجمة صوتية، أو ما يسمى الدوبلاج، أو حتى يمكن بث هذه المصنفات السمعية البصرية في دول أخرى غير الدول التي أنتج المصنف بلغتها، فالأفلام باللغة الأجنبية لا تلاقي رواجاً في دولة ناطقة بغير لغة الفيلم الأصلية، ولا تحقق انتشاراً في هذه الدولة إلا إذا كان هناك ترجمة مكتوبة بأسفل الشريط، أو ترجمة صوتية في صورة دوبلاج عن طريق إحلال أصوات ناطقة بلغة الدولة بدل أصوات الممثلين الأجانب، وهذا الأمر لا تحتاجه المصنفات الأدبية والموسيقية والتسجيلات الصوتية^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن معدلات جريمة التقليد تختلف من دولة إلى أخرى، وذلك حسب تطور النظام القانوني المطبق ومدى حمايته للحقوق والحريات، لذلك فأننا نجد أن نسبة هذه الجريمة تكون كبيرة نسبياً في البلدان النامية - ومنها بلداننا العربية - والمتخلفة، أما في البلدان المتقدمة تكون النسبة أقل بكثير، والسبب في ذلك معروف هو أن هذه البلدان عندما تضع القوانين في

١- مصطفى أحمد أبو عمرو، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، المرجع السابق، ص ٢٩٧.

٢- المرجع السابق، ص ٢٩٨.

كافة المجالات، توفر للقائمين على تطبيق هذه القوانين القدرات والآليات اللازمة لضمان حسن تطبيقه.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن جريمة التقليد هي جريمة عمدية، يجب أن يتوافر فيها القصد الجنائي، كما يفترض سوء نية الفاعل إلى أن يثبت العكس^١.

ثالثاً: تحريف المصنف.

ويعني التحريف تشويه فحوى المصنف أو الأداء أو التسجيل أو البرنامج ومضمونه، والمغزى الحقيقي والرئيسي أو صورة التعبير عنه، ويتم التشويه بإدخال بعض التغييرات عليه إما بالحذف أو بالإضافة أو بهما معاً، وإدخال بعض التحويرات عليه، ويطل هذا النوع من الاعتداء شرف المؤلف أو صاحب الحق المجاور وسمعته وشهرته، وكذلك الإضرار بالمصنف نفسه من الناحية المالية حيث تبخس قيمته المادية والأدبية^٢.

كما يتم التحريف من خلال إجراء تحويل أو تحوير في المصنف المحمي، ويكون فيه اعتداء على حق المؤلف والاضرار بالمصنف، الذي يعني جميع أشكال تداول المصنف التي يكون من شأنها الانتقاص من قيمته الأدبية والمالية أيضاً.

كما يتحقق تحريف المصنف وذلك بتحريف عنوان المصنف عن طريق تغيير العنوان، وخاصة عندما يتم استعمال العنوان في محاولة الاعتداء على المصنف بغرض التضليل، فيقوم المعتدي باختيار عنوان مشهور ورائج ورنان

١- عبد الحفيظ بلقاضي، مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، المرجع السابق، ص ٥٣٩ وما بعدها.

٢- عمر مشهور حديثه الحجازي، الحماية المدنية لحقوق المؤلف، محاضرة مقدمة إلى ندوة المنازعات المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، تنظيم كلية الحقوق في الجامعة الأردنية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، ص ٤، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٩، عبر العنوان: (<http://www.jcdr.com/pdf/all.pdf>).

ويستعمله كعنوان لكتابه أو الفيلم أو التسجيل، رغبة في إشهار مصنفه، أو أن يقوم باختيار عنوان مشهور لمصنف ويبدل فيه الشيء اليسير حتى يدخل الالتباس ذهن الجمهور^١.

ولا ننسى التحريف الذي قد يقع عمداً عند ترجمة المصنفات أو القيام بعملية الدوبلاج للمصنف، ويتم ذلك عن طريق عدم التقيد بمعايير وشروط الترجمة القائمة على الأمانة في نقل المعنى بصورته الحقيقية من دون تشويه أو تحريف، أو القيام بعملية الدوبلاج من دون أمانة، وذلك بتغيير أو حذف أو تحريف الحوار الأساسي، والذي يتم بلغة المصنف الأصلية، بشكل يؤدي إلى تغيير الحوار بشكل يخرج عن الهدف المنشود من المصنف الأصلي، ويجعل الجمهور في الدولة التي تمت عملية الدوبلاج بلغتها يعتقد أن المقصود بالمصنف المعنى الحقيقي له، ولا يشمل ذلك ما قد يدخل على الحوار الأصلي أثناء عملية الدوبلاج من تغييرات بسيطة نتيجة عدم توافق المصطلحات بين لغة المصنف الأصلي واللغة التي تمت بها عملية الدوبلاج، أو حذف بعض الجمل والحوارات التي قد تعد مخلة بالآداب العامة في بلد لغة الدوبلاج، في حين أنها تعد مصطلحات عادية في بلد المصنف الأصلي.

كما أنه قد يلجأ بعضهم إلى الاعتداء على المصنفات التي آلت إلى الملك العام بعد انتهاء مدة حمايتها، وذلك بإدخال بعض التعديلات والتحويلات عليها وتحريف معناها، بشكل يوهم الناس بأن المعتدي هو من قام بإنتاج مثل هذه المصنفات، ويلجأ بعض الأشخاص إلى الاعتداء على مثل هذه المصنفات ظناً منهم بأن هذه المصنفات لم تعد تتمتع بالحماية القانونية، لذلك يظنون أن

١- أمجد عبد الفتاح أحمد حسان، مدى الحماية القانونية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، كلية الحقوق، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٧، ٢٠٠٨م، ص ٢٥٢.

يدهم مطلقة في العبث فيها كيفما شاؤوا، ولكن هذا الظن هو في غير محله، وذلك أن انقضاء الحماية المقصود، هو انقضاء الحماية المقررة لمؤلف أو مؤدي هذا المصنف أو منتج التسجيل أو هيئة الإذاعة صاحبة البرنامج، بحيث يصبح من حق الجميع استعمال المصنف من دون إذن صاحبه، ولكن لا يعني هذا الاستعمال الحر أن المصنف تجرد من الحماية، وأصبح عرضة للاعتداء ممن يتربصون بالإنتاج الأدبي والفني والمتطفلين على الابداع، بل يبقى المصنف محمياً من قبل السلطة العامة المشرفة على الملك العام، ومن ثم هي من تتصدى لكل من يعتدي على هذه المصنفات بالتحريف أو التشويه، أو أي نوع آخر من الاعتداءات.

رابعاً: السرقة الأدبية (الانتحال).

والسرقة الأدبية هي تقديم مصنف الغير أو عرضه كلياً أو جزئياً، مع إدخال بعض التحويرات عليه بإضفاء بعض الإضافات والتعديلات على شكله أو مضمونه، وكذلك يعدُّ من قبيل السرقة الأدبية، الاقتباس من مصنفات أصلية وتضمينها لمصنف جديد أو التعبير عن تلك الأفكار المقتبسة بمفهوم جديد، كما لو كانت هذه الأفكار من صنيع لبه وبنات أفكاره وإرادته^١.

ويسمى الشخص الذي يقوم بانتحال آراء مؤلف أو أداء فنان أداء أو تسجيل منتج التسجيلات وبرنامج هيئة الإذاعة (المنتحل)، والذي يعدُّ مذنباً بالغش والتضليل، كما يعدُّ مذنباً بالمساس بحق المؤلف والحقوق المجاورة في حالة انتحال المصنفات المحمية بموجب القانون^٢.

١- عمر مشهور حديثة الحجازي، الحماية المدنية لحقوق المؤلف، المرجع السابق، ص ٣.

٢- نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق،

والانتحال لا يفسر عادة على أنه محصور في حالات التشابه في الشكل بين المصنف الأصلي والمصنف المنتحل، فوضع مصنف ما في متناول الجمهور بعد اقتباس محتويات مصنفات الغير، والتعبير عنه في أشكال جديدة من الناحية الأدبية أو الفنية، وتقديمه كما لو كان مصنفًا أصلياً شخصياً، يعد انتحالاً بالمثل، بشرط ألا تكون المحتويات المقتبسة بهذا الشكل جزءاً من تراث ثقافي مشهور^١

وتعد المصنفات السينمائية من المصنفات المشتركة، وتعد السرقة الأدبية من أهم صور الاعتداء التي تقع عليها، فقيام مؤلف السيناريو بسرقة قصة الفيلم أو بتعديلها إلى درجة الإخلال بها، أو نقل فيلم من قصة بكامل أحداثها من دون موافقة مالك الحقوق عليها، بحيث يصبح تطابقاً كبيراً بين الفيلم الجديد والمصنف الأصلي، الأمر الذي يشكل اعتداء على اصحاب الحقوق على هذا المصنف^٢.

وأيضاً يعدُّ من قبيل السرقة الأدبية، قيام أحد الأشخاص بسرقة الدعامات التي وضعت عليها البرامج الحاسوبية أو الإذاعية، والتسجيلات أو الأداء، فالسرقة هنا تكون قد وقعت على شيء مقوم بالمال. ويبدو في السنوات الأخيرة أصبح الكثير من مفاهيم التجريم والعقاب السابقة لا تساير التقدم العلمي والتكنولوجي، فالمعلومات على ورقة أو اسطوانة أو برنامج أو وصف تحليلي تصنيفي أو اقتصادي لا يقدر أحياناً بمال، وأن سرقة المادة المثبت عليها هذه

١- منصور عبد السلام الصرايرة، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف، المرجع السابق، ص ٤٦٢.

٢- أمجد عبد الفتاح أحمد حسان، مدى الحماية القانونية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٢٥٤.

المعلومات أو الأدعاءات ليست لها قيمة توازي قيمة المثبت عليه، فهذه الجريمة ليست تقليداً إنما هي سرقة لمحتوى مثبت على دعامة^١ ويؤيد بعض الفقه هذا الرأي ويطالب بتطبيقه أيضاً على التشريعات الحامية للحقوق المجاورة لحق المؤلف، فهي تتوكأ على حقوق المؤلف سواء في نوعية الحقوق، أو فيما يخص الحماية، إلا أنها تتفرع عنها بسبب تفرع مادتها وأسلوب التقنية التي تعالج حمايتها. لذلك يرى صاحب هذا الرأي أن يقوم واضعو التشريعات بوضع قوانين تنظم الحقوق المجاورة، وتطويرها بشكل مستمر لتتماشى مع الأساليب والأدوات التي تستعمل في الاعتداء عليها، فاستعمال أدوات نقل المعلومات والتخاطب عن بعد ومعرفة الأشياء، والشخص يقوم بذلك كله وهو جالس في غرفة مكيفة، وبأساليب علمية معقدة، قد أوجب إعادة النظر في التشريعات النازمة للحقوق المجاورة، وفي وسائل حمايتها، بل وحتى في توصيف الجرائم المتعلقة بها، والعقوبات التي تنطبق على المعتدين عليها، كما أن الأمر يتطلب إعداد جيل من الفقهاء والقضاة في هذا المجال، ليتولوا مهمة التنظير والتشريع والحماية للحقوق عامة، ومنها الحقوق المجاورة لحق المؤلف^٢.

١- خالد مصطفى فهمي، الحماية القانونية لبرامج الحاسب الآلي، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م، ص ١٧٦.

٢- ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٧٧.

المطلب الثاني

التدابير المتخذة لحماية الحقوق المجاورة

انطلاقاً من أن الإنتاج الفكري يشكل حاجة ملحة لتثقيف الناس وتوعيتهم، فقد حرصت التشريعات على حماية المصنفات الفنية بكافة أشكالها من التشويه والتحريف والتقليد، بشكل يضمن الحماية لمالكيها من مؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، ونصت هذه التشريعات صراحةً في القوانين الخاصة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة على حماية هذه المصنفات، وعددت مواد هذه القوانين ما يصل من أفعال الاعتداء إلى مصاف الأفعال الجرمية. وقد اتبعت أغلب القوانين منهجاً واضحاً في تحريم الاعتداءات على حق المؤلف والحقوق المجاورة، وخاصةً في مجال إتلاف النسخ والصور والمواد التي استعملت في النشر على ألا تكون لهذه المواد الصلاحية لعمل آخر.

وبناءً على ذلك فإن حماية المصنفات هي المحور الذي تدور حوله قوانين حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، لأن هذه القوانين شرعت من أجل حماية المصنفات، سواء الفنية أو الأدبية أو العلمية، أو مصنفات أصحاب الحقوق المجاورة، والحماية التي تضيفها هذه القوانين على المصنفات تتحقق فيها الفائدة للمؤلف ولمصنفه، كذلك أصحاب الحقوق المجاورة وأعمالهم، وفي النهاية تتحقق الحماية لمصلحة المجتمع بأسره الذي ينتفع بهذه المصنفات والأعمال.

لهذا فقد وفرت هذه القوانين للمؤلف وصاحب الحق المجاور وسائل عديدة لحماية حقوقهم الأدبية والمالية من الاعتداء عليها، إلا أنهم لا يستطيعون ممارستها إلا بعد أن يكتسبوا صفة المؤلف أو صاحب الحق المجاور، ويكتسب إنتاجهم صفة المصنف، وهاتان الصفتان تتولدان من واقعة النشر، أو من وقت

ظهور المصنف أو العمل في قالب مادي محسوس، عندئذ تبدأ الحماية القانونية للمصنفات الفنية والأعمال بجميع أنواعها^١.

وتهدف هذه الحماية إلى منع وقوع الاعتداء على شخصية المؤلف أو صاحب الحق المجاور، أو على مصنفاتهم وأعمالهم أيّاً كان مظهر التعبير عنها، سواء كانت الكتابة أو الصورة أو التصوير أو الحركة. ومن أجل ذلك فإن قوانين حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في هذا المجال توفر للمصنفات الفنية والأعمال حماية فعالة، ويتم ذلك من خلال مساءلة المعتدي على هذه الحقوق من خلال نوعين من المسؤولية، يتمثل النوع الأول بالمسؤولية المدنية التي تتضمن مجموعة من الإجراءات التحفظية، وهي عبارة عن مجموعة من الإجراءات السريعة المؤقتة لمنع وقوع الاعتداء في المستقبل، أو منع استمرار الضرر الواقع فعلاً. وعند عرض أصل النزاع على محكمة الموضوع المختصة فإن من حقها أن تقرر إتلاف نسخ المصنف المعتدى عليه والصور المأخوذة عنه بطريقة غير مشروعة، ولها أن تقرر مصادرة هذه النسخ. إضافة إلى ذلك فإن لها الحق بالحكم بالتعويض النقدي لجبر الضرر، وإعادة الحال إلى ما كانت عليه.

أما النوع الثاني من المسؤولية، فيتمثل بالمسؤولية الجزائية التي تقضي بفرض عقوبات محددة على كل من يعتدي على المصنفات الفنية بأفعال محددة، كالقيام بعرض مصنف مقلد للبيع أو للتداول أو للإيجار، وتتراوح العقوبات بين الغرامة والحبس. ولا شك أن إعطاء وصف الجريمة لفعل الاعتداء على هذه

١- غازي أبو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، بحث منشور في مجلة الشريعة والقانون، كلية القانون، جامعة الإمارات العربية المتحدة، العدد الثالث والعشرون، أيار، عام ٢٠٠٥م، ص ٢٨١.

المصنفات، يؤكد اهتمام المشرعين بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لمنع أي اعتداء عليهم أو على إنتاجهم.

وعليه فأن دراستنا في مجال التدابير المتخذة لحماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، تقتضي البحث في كلا النوعين من المسؤولية، لذلك سوف نبين في الفقرة (١): الحماية المدنية للحقوق المجاورة، وفي الفقرة (٢): الحماية الجزائية للحقوق المجاورة.

الفقرة (١): الحماية المدنية للحقوق المجاورة.

وتتضمن الحماية المدنية للحقوق المجاورة لحق المؤلف على نوعين من الحماية، يتضمن النوع الأول مجموعة من الإجراءات التحفظية، ويطلق عليه الحماية الإجرائية أو الوقائية، وهناك الحماية العلاجية والتي تتم من خلال عرض أصل النزاع على محكمة الموضوع التي تقرر الجزاء المدني المناسب، لذلك سوف نقوم ببيان أولاً: الحماية الإجرائية للحقوق المجاورة، وثانياً: الجزاء المدني المترتب على انتهاك هذه الحقوق.

أولاً: الحماية الإجرائية للحقوق المجاورة.

تعدُّ الحماية الإجرائية أو الوقائية جزءاً لا يتجزأ من الحماية المدنية، بحسبان أنها تخرج عن نطاق الحماية الجزائية للمصنفات الفنية، وهي من اختصاص القاضي المدني عند ما يثبت له وقوع اعتداء على حق من حقوق المؤلف و الحقوق المجاورة.

وتتمثل الحماية الإجرائية بمجموعة من الإجراءات الوقائية التي نص عليها قوانين حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والتي تهدف إلى تمكين المؤلف أو صاحب الحق المجاور من إثبات واقعة الاعتداء على حق من حقوقه، وحصرها تمهيدا لإزالتها، وطلب الحصول على تعويض عن الأضرار الناجمة إن كان له مقتضى.

ولهذه الحماية شروط معينة لا يستطيع المؤلف أو صاحب الحق المجاور أن يمارسها ويلجأ إليها إلا بتوافر هذه الشروط، وهي وقوع اعتداء على حق من الحقوق التي كفلها القانون بالرعاية، وعدم حصول المعتدي أو المسؤول عن الاعتداء على إذن خطي من المؤلف أو صاحب الحق المجاور أو من يخلفه. إلا أننا نلاحظ أن هذين الشرطين ما هما في الحقيقة إلا شرط واحد، فإذا ثبت وقوع الاعتداء على حقوق المؤلف أو صاحب الحق المجاور، فهذا يعني أن المعتدي قام بأفعال من دون إذن كتابي من المؤلف.

١ - شروط تطبيق الحماية الإجرائية.

من استقراء نصوص قوانين حماية حق المؤلف نجد أنها تشترط لمنح الحماية الإجرائية لحقوق المؤلف على مصنفه، وقوع اعتداء يتمثل بقيام المعتدي إما بتقليد أو بيع أو إيجار أو توزيع أو تشويه للمصنف، بدون الحصول على موافقة كتابية من المؤلف أو صاحب الحق المجاور من أجل مباشرة هذه التصرفات^١.

وبناء على ذلك فإن الشروط اللازمة للحصول على الحماية الإجرائية هي:

الشرط الأول: وقوع اعتداء على حق من حقوق أصحاب الحقوق المجاورة.

من المعلوم أن الحقوق المجاورة لحق المؤلف تحوي نوعين من الحقوق، وهما الحقوق الأدبية التي يتمتع بها فنان الأداء وحده، والحقوق المالية التي يتمتع بها إضافة إلى باقي أصحاب الحقوق المجاورة، وقد نصت عليهما صراحة قوانين حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة.

١- راجع حول ذلك: أسامة أحمد شوقي المليجي، الحماية الإجرائية في مجال حق المؤلف، المرجع

وبناءً على ذلك، فإن أي مساس بهذه الحقوق يشكل اعتداء عليها كما لو قام شخص آخر غير فنان الأداء بنسبة الأداء إليه أو شاركه في هذه النسبة، أو أن يقوم الناشر بنزع اسم فنان الأداء أو منتج التسجيلات أو هيئة الإذاعة من على المصنف العائد لهم من دون وجود اتفاق يقضي بذلك. ففي جميع هذه الحالات من حق صاحب حق المؤلف إثبات وقوع اعتداء على حقه المعتبرى عليه بوسائل الإثبات كافة، ما دام الأمر يتعلق بواقعة مادية، وتحايلا على قاعدة من النظام العام^١.

كذلك فإذا رأى صاحب الحق المجاور أن مصنفه غير صالح للإتاحة و النقل إلى الجمهور أو البث، فلا يستطيع أحد إجباره على ذلك، وإلا فإن إجباره على ذلك فيه اعتداء على حقه في إتاحة أدائه أو تسجيله أو برنامجه، وبما أن لصاحب الحق المجاور الحق في اختيار طريقة الإتاحة أو النقل وموعدها، فقد يرى فنان أو منتج التسجيلات أو هيئة الإذاعة أن يعرض مصنفه في وقت معين يرى أنه يحقق له الفائدة أكثر من أي وقت آخر، أو أن يعرضها للبيع في محل تجاري خلال موسم معين، مثل أن يقدم المغني أغنية معينة خلال مهرجان للأغنية للمشاركة في التنافس على إحدى الجوائز المالية. أو يطرح منتج التسجيلات تسجيله في موسم أعياد الميلاد وهيئة الإذاعة في شهر رمضان مثلاً، ويترتب على ذلك أن إجبار صاحب الحق المجاور على نشر مصنفه بطريقة غير الطريقة التي يختارها أو في غير الموعد الذي يحدده يشكل اعتداء على حقه في طرح مصنفه للتداول.

وقد وصلت الحماية القانونية للحقوق المجاورة أنه حتى في حالة وجود اتفاق بين صاحب الحق والناشر، على أن يقوم الأول بتنفيذ مصنف معين، في

١- عصمت بكر وصبري خاطر، الحماية القانونية للملكية الفكرية، بيت الحكمة، بغداد، الطبعة

الأولى، عام ٢٠٠١م، ص ٩٢.

حين يقوم الثاني بنشر هذا المصنف، فإن من حق صاحب الحق المجاور الامتناع عن تنفيذ هذا الاتفاق، ذلك كونه لا يجوز إجبار صاحب الحق المجاور وخاصة فنان الأداء الذي يتمتع بالحقوق الأدبية على ذلك.

ويبقى للناشر الحق بالمطالبة بالتعويض عما أصابه من ضرر، ولا يجوز له اللجوء إلى الإكراه المالي للضغط على إرادة صاحب الحق المجاور، لأن في ذلك مساس بحريته^١.

وتُجمع قوانين حماية حق المؤلف على أن الحق على المصنف هو ملكية خالصة لصاحب الحق المجاور وحده، لأنه هو من أنتجه، لذلك لا يجوز للغير القيام بأي تعديل أو تغيير أو حذف على المصنف إلا بإذن خطي من قبل صاحب الحق المجاور، فإذا فعل أحد شيئاً من ذلك من دون إذن، كان في هذا اعتداء على حق من حقوق أصحاب الحقوق المجاورة، ولهم أن يمنعوا الاعتداء بعدم السماح بإجراء أي تغيير أو تعديل يقع على مصنفهم بدون إذنهم. كما أن قيام الغير بأي تعديل أو تغيير على المصنف في أثناء النشر أو الطباعة يشكل اعتداء على حقوقهم أيضاً، ولا يجوز للناشر إدخال أي تغيير على المصنف، حتى مجرد حذف عبارة أو مقطع صوتي أو حركي أو مشهد يعتقد أنه يتضمن قذفاً أو انتهاكاً للحياء العام يستوجب مسؤولية صاحب الحق المجاور، أو يعتقد أن ذلك لمصلحة المصنف، إذ عليه الحصول على إذن صاحب الحق المجاور في أي تعديل أو حذف يقوم به^٢.

١- عبد الرزاق أحمد السنهوري، الوسيط في شرح القانون المدني، المجلد الثامن، المرجع السابق، ص ٤١٠.

٢- محمد حسنين، الوجيز في الملكية الفردية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى، عام ١٩٨١م، ص ١١٢. وأنظر أيضاً: نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ١١٠ و ١١١ و ١١٢.

خلاصة القول، إن أي تحريف أو تشويه أو تعديل أو تغيير للمصنف، أو أي شكل من أشكال الاعتداء على الحقوق العائدة لصاحب الحق المجاور، يجيز لهذا الأخير طلب اتخاذ التدابير الإجرائية لتوفير الحماية لهذه الحقوق.

الشرط الثاني: عدم حصول المعتدي على إذن خطي من صاحب الحق المجاور.

إذا كانت التشريعات قد حصرت التصرف بالحقوق الأدبية لفنان الأداء به وحده لأنها تعبر عن أسلوبه وأفكاره، ومن ثمّ هي لصيقة به ولا تقبل التنازل، فإنه في المقابل أجاز له ولباقى أصحاب الحقوق المجاورة أن يقوموا باستغلال مصنفاتهم بنفسمهم أو أن يعهدوا هذا الاستغلال للغير. وهذا يعني أن حقوقهم المالية وإن توافرت فيها صفة الاحتكار والاستثناء إلا أنها تقبل التصرف والانتقال، سواء كان بطريق الإرث أو التصرف القانوني، من دون أن يؤثر ذلك في الحقوق الأدبية الثابتة لفنان الأداء^١.

إلا أننا نلاحظ ومن أجل حماية حقوق أصحاب الحقوق المجاورة المالية فقد اشترطت التشريعات أن يكون التصرف بهذه الحقوق للغير مكتوباً، وعلى من يدعي أن له حق في بيع أو إيجار أو توزيع واستيراد أو تصدير مصنف يعود لمؤلف معين إثبات ذلك خطياً، وإلا فإن ذلك يعد اعتداء على الحقوق المجاورة ما لم يصدر منه أو ممن يخلفه في حالة وفاته إذن مكتوب بالتصرف، وقد يكون هذا التصرف بعوض أو بدون عوض. وشرط الكتابة هذا قد تعدّه

١- غازي ابو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، المرجع السابق، ص ٣٠١.

٢- أنظر على سبيل المثال: المادة (٨/ب)، والمادة (٢٩) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣.

بعض القوانين شرطاً لانعقاد كالتشريع السوري والمصري^١، في حين نجد أن هناك تشريعات أخرى تعدّه شرطاً للإثبات وليس لانعقاد كما هو الحال في التشريع الجزائري والأردني^٢.

وعليه فإن التصرف بحق المؤلف أو الحقوق المجاورة المالية يعد صحيحاً في القانون الأردني والجزائري، حتى لو كان بموجب اتفاق غير مكتوب ما دام أن المؤلف أو صاحب الحق المجاور يقر بذلك، بينما يكون هذا الاتفاق باطلاً في القانون السوري والمصري لأنهما يشترطان الكتابة لصحة انعقاده.

وأنا أرى أنه لعل السبب وراء اشتراط المشرع السوري الكتابة لانعقاد عقد التصرف بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة المالية، هو ما يجب أن يتضمنه العقد، فيجب أن يتضمن العقد ويحدد فيه صراحةً وبالتفصيل الحق محل التصرف تحديداً نافياً للجهالة، من حيث بيان حدوده والغرض منه ومدة

١- تنص المادة (٨/ب) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري على أن: "... ب- يشترط لانعقاد التصرف أن يكون موثقاً بسند خطي أو الكتروني مقبول قانوناً وأن يحدد فيه صراحةً وبالتفصيل كل حق يكون محلاً للتصرف على حدة والغرض منه ومدة استثماره ومكانه ويقع باطلاً كل تنازل غير موثق بسند خطي أو الكتروني مقبول قانوناً أو محرر بعبارات عامة". والمادة (١٤٩) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري تنص على: "للمؤلف أن ينقل إلى الغير كل أو بعض حقوقه المالية المبينة في هذا القانون. ويشترط لانعقاد التصرف أن يكون مكتوباً وأن يحدد فيه صراحةً وبالتفصيل كل حق على حدة يكون محلاً للتصرف مع بيان مداه والغرض منه ومدة الاستغلال ومكانه...".

٢- أما المادة (٦٢) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري فتتص على أن: "يتم التنازل عن حقوق المؤلف المادية بعقد مكتوب. ويمكن إبرام العقد عند الحاجة بواسطة تبادل رسائل أو بقرائات تحدد الحقوق المادية المتنازل عنها وفقاً لأحكام المادة ٦٥ أدناه". أما المادة (١٣/أ) من قانون حماية حق المؤلف الأردني فتتص على أن: "للمؤلف وحده أن يتصرف بحقوق الاستغلال المالي ويشترط في هذا التصرف أن يكون مكتوباً وأن يحدد فيه صراحةً وبالتفصيل كل حق يكون محلاً للتصرف مع بيان مداه والغرض منه ومدة الاستغلال ومكانه...".

الاستغلال ومكانه، ومن ثمّ يتم تحديد حقوق والتزامات كل من الطرفين المتعاقدين بطريقة واضحة، ومنع استخدام نصوص غامضة ومجحفة في العقد بحق المؤلف، وذلك بهدف توفير الحماية له، وكل ذلك لا يتحقق إلا إذا كان العقد مكتوباً ومعداً في أثناء التعاقد. أما عدّ العقد المكتوب وسيلة للإثبات، فمن المرجح أن يوقع المؤلف والمتعاقدين معه في خلاف ولبس حول الحق المتنازل عنه، ومداه ومدته والغرض من التنازل، وغيرها من المشكلات التي تنجم عن عدم وجود وثيقة مكتوبة تحدد التزامات وحقوق كل من الطرفين بدقة.

أخيراً فإن قوانين حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة تجمع على إعطاء هذا الحق لورثة المؤلف أو صاحب الحق المجاور في حالة وفاته، إذ لهم التصرف بحقوقه المالية، وهذا ينطبق على جميع خلفاء المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

وخلاصة القول، إنه إذا ثبت وقوع اعتداء على حق من حقوق أصحاب الحقوق المجاورة، سواء في الجانب المالي أو الجانب الأدبي كما أشرنا، ولم يحصل المعتدي على إذن خطي من صاحب الحق المجاور أو ممن يخلفه، فإن الشروط اللازمة لطلب الحماية الإجرائية التي كفلها قانون حماية حق المؤلف تكون متوافرة، وللمؤلف أن يطلب من المحكمة المختصة اتخاذ الإجراءات القانونية لمنع وقوع هذا الاعتداء.

٢ - الإجراءات اللازمة للحصول على الحماية الإجرائية للحقوق المجاورة.

إذا وقع اعتداء على حق من حقوق أصحاب الحقوق المجاورة الأدبية والمالية، أصبح له أو لمن يخلفه الحق في اللجوء إلى القضاء للمطالبة بإزالة هذا الاعتداء. وهذا يقتضي رفع دعوى أمام المحكمة المختصة للنظر في أصل النزاع، وقد تحتاج هذه الدعوى إلى وقت ليس بالقصير للبت في موضوع النزاع، وفي تلك الأثناء يستمر حدوث الضرر ويتفاقم بانتظار صيرورة الحكم قطعياً لكي

يكون قابلاً للتنفيذ، لذلك أجازت التشريعات لصاحب الحق المجاور قبل رفع الدعوى، أو خلالها اللجوء إلى القضاء وطلب اتخاذ إجراءات مؤقتة سريعة وفعالة لمنع وقوع الاعتداء في المستقبل، أو منع استمرار الضرر الواقع فعلاً ومنع تفاقمه، تسمى بالإجراءات التحفظية^١.

وقد نصت جميع التشريعات المقارنة على الإجراءات التحفظية ذاتها التي يمكن أن يلجأ إليها صاحب الحق المجاور، وليبيانها سوف نأخذ مثلاً على ذلك الإجراءات التحفظية المنصوص عليها في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣ م.

وقد تحدثت عن هذه الإجراءات المادتان (٧٥ و ٧٦) من القانون المذكور، فالمؤلف أو صاحب الحق المجاور المعتدى على حقوقه، له أن يلجأ إلى المحكمة المختصة طالبا اتخاذ إجراءات تحفظية لمنع حدوث التعدي، أو بهدف الحفاظ على دليل له علاقة بفعل التعدي، وهذا ما نصت عليه صراحة الفقرة (أ) من المادة (٧٥) من القانون. ويتم ذلك بتقديم طلب يثبت فيه أنه قد وقع الاعتداء على حقوقه أو أنه على وشك الوقوع، يتم بموجبه استصدار قرار صادر من النيابة العامة، أو بغرفة المذاكرة عن المحكمة المختصة بأصل النزاع، لضبط المصنف أو الأداء أو التسجيل أو مادة محطات الإذاعة موضوع التعدي والأدوات والمواد والآلات والأجهزة التي استخدمت في التعدي، ويشترط وفقاً للفقرة (ب) من المادة (٧٥) في الطلب المقدم والذي يرمي لتجنب تعدي محتمل، أن يرفق به الأدلة الكافية على أن مقدمه هو صاحب الحق، وأن هذا الحق على وشك التعدي عليه، كما أن لرئيس المحكمة أو رئيس النيابة أن يلزم مقدم الطلب بتقديم الوثائق اللازمة.

١- غازي أبو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، المرجع السابق، ص ٣٠٣ و ٣٠٤.

وبناء على الشروط المشار إليها فإن المحكمة المختصة لها أن تتخذ نوعين من الإجراءات التحفظية:

النوع الأول: يقصد منه وقف الضرر الذي أخذ ينجم من الاعتداء على حقوق المؤلف، أي وقف الضرر مستقبلاً، وهذا النوع يشمل على الأمر بوقف التعدي على المصنف أو أي جزء منه، أو نشر المصنف أو عرضه، أو صناعة أو وقف الأداء العلني فيما يتعلق بالمصنفات التي تعرض وتلقى بين الجمهور، ومنع استمرار العرض القائم أو حظره مستقبلاً.

النوع الثاني: حصر أو إثبات الضرر الذي وقع فعلاً من جرّاء الاعتداء، وهذا النوع يشتمل على الحجز على المصنف المعتقدى عليه ونسخه وصوره أو التسجيل أو مادة هيئة الإذاعة، وحصر العائدات الناتجة عن هذا الاستغلال غير المشروع. وسوف نتناول هذه الإجراءات بنوع من التفصيل:

أ- الأمر بوقف التعدي.

يقصد بهذا الإجراء منع تداول المصنف المعتقدى عليه بين الجمهور لوقف الضرر المستقبلي الناجم عن الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ومنع التداول يختلف باختلاف نوعية المصنف، فإذا كان كتاباً أو مسرحيةً أو فيلماً سينمائياً يقرر القاضي وقف بيع الكتاب أو نشره، أو وقف عرضه على الجمهور بالنسبة إلى المصنفات التي تعرض أو تلقى بين الجمهور، وإذا كان تسجيلاً يقرر وقف صناعته وتوزيعه، وإذا كان برنامجاً يقرر وقف بثه، وله أيضاً وقف استخدام أي وسيلة تجعل المصنف في متناول عدد من الأشخاص^١

١- نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق،

وقد جاء النص على هذا الإجراء في المادة (١٠٧/أ) من القانون السوري التي جاء فيها: "أ- لصاحب الحق ولوكيله ولجمعيات ادارة الحقوق الجماعية ان يستصدروا قرارات من المحكمة المختصة أو المحكمة المختصة بأصل النزاع وفي غرفة المذاكرة لاتخاذ إجراء أو أكثر من الاجراءات التحفظية بما في ذلك الآتي: ١- وقف التعدي أو وقف نشر المصنف أو عرضه أو صناعته أو وقف الاداء العلني فيما يتعلق بالمصنفات التي تعرض او تلقى بين الجمهور ومنع استمرار العرض القائم أو حظره مستقبلاً...".

ب- اثبات واقعة التعدي.

ويقتضي ذلك أن يتم حصر الضرر الناتج عن الاعتداء وضبطه، وتحديد الحق المحمي بالقانون والذي وقع عليه الاعتداء عليه، وقد جاء ذلك في المادة (٢٠٧/أ) من القانون حيث جاء فيها: "٢...- اثبات واقعة التعدي على أي من الحقوق المحمية طبقاً لأحكام هذا القانون...".

ج- حجز المصنف ونسخه.

بموجب المادة (٣٠٧/أ) للمحكمة أن تأمر بالحجز على المصنف الأصلي أو نسخه أو صوره التي أخذت عنه، أو التسجيل السمعي البصري أو مادة محطات البث، ويمتد الحجز ليشمل الآلات والأجهزة التي تستعمل في إعادة نشر هذا المصنف أو استخراج نسخ منه وعلى المواد التي تستخدم في ذلك، ولكن بشرط أن تكون تلك المواد غير صالحة إلا لإعادة نشر المصنف وللمحكمة أن تقضي بتسليمها للمدعى عليه كشخص ثالث...".

وتجدر الإشارة إلى أن قانون حماية حق المؤلف الأردني قد انفرد عن جميع التشريعات المقارنة في هذا المجال بأنه أجاز في المادة (٢٤٦) منه للمحكمة المختصة بأن تقرر من ضمن الإجراءات التحفظية مصادرة المصنف المعتدى عليه ونسخه وصوره وأي مواد استعملت في الاستسناخ بشرط أن لا

تكون مفيدة لأي شيء آخر، وهذا خلط واضح بين الحماية المدنية والجزائية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة، فالمصادرة تدخل ضمن إجراءات الحماية الجزائية وليس المدنية.

فالأصل أن المصادرة في القانون هي عقوبة ينص عليها قانون العقوبات كتدبير احترازي وهذا ما أخذت به قوانين العقوبات حيث أخذت بالمصادرة العينية^١.

د- حصر الإيراد الناتج عن التعدي.

ويتم حصر الإيراد الناتج من العرض أو التمثيل أو الغناء في الغالب عن طريق الاستعانة بالخبرة، وهذا ما أكدته المادة (٤١/٧٦) التي جاء فيها أنه للمحكمة الاستعانة بخبير لحصر الإيراد الناتج، وإيقاع الحجز على أموال المتعدي ضماناً لحقوق المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

هذه هي التدابير والاجراءات التحفظية التي يمكن للمؤلف أو صاحب الحق المجاور الطلب من المحكمة المختصة اتخاذها، وذلك بعد أن يرفق المدعي بالطلب الأدلة الكافية على جدية الطلب واحتمال حق صاحبه في إبدائه، ولرئيس المحكمة بموجب المادة (٧٦/ب) أن يلزم مقدم الطلب بأن يقدم الوثائق المؤيدة لذلك، كما يحق للمحكمة بموجب المادة (٧٦/ج) عند الاقتضاء أن تصدر أمرها باتخاذ الاجراء التحفظي المطلوب على وجه الاستعجال من دون استدعاء الطرف الآخر، وذلك لتوخي ما قد يترتب على التأخير في اصدار

١- تنص المادة (٩٨) من قانون العقوبات السوري الصادر بالمرسوم التشريعي رقم ١٤٨ تاريخ ١٩٤٩/٦/٢٢ على أنه: "١- يصادر من الأشياء ما كان صنعه أو اقتناؤه أو بيعه أو استعماله غير مشروع وإن لم يكن ملكاً للمدعى عليه أو المحكوم عليه أو لم تفض الملاحقة إلى حكم، ٢- إذا لم يكن ما تجب مصادرته قد ضبط يمنح المحكوم عليه أو المدعى عليه مهلة لتقديمه تحت طائل أداء قيمته حسبما يحددها القاضي، ٣- يمكن للمحكمة عند الاقتضاء الاستعانة بخبير لتقدير القيمة الواجب أداؤها وتحصل القيمة المقدرة بالطريقة المتبعة في تحصيل الغرامة".

الأمر من ضرر بالمدعي يتعذر تداركه، أو اتلاف للأدلة على أن يخطر المدعى عليه بالأمر فور صدوره. وأيضاً بموجب المادة (٧٦/د) يجوز للمحكمة أن تضمن الأمر باتخاذ أي من الاجراءات التحفظية ندب خبير أو أكثر لتقديم خبرته في التنفيذ، وأيضاً الزام المدعي بإيداع كفالة مالية مناسبة لجبر ما قد يترتب على الاجراء التحفظي من ضرر من دون وجه حق.

كما أوجبت المادة (٧٦/أ، ٣) على المدعي إقامة دعواه بأصل الحق أمام المحكمة المختصة خلال ثمانية أيام من تاريخ صدور قرار الحجز وإلا زال كل أثر لذلك القرار.

وأنا أرى أنه لم يكن المشرع السوري بحاجة إلى هذا النص، إذ أن حكمه مستفاد من القواعد العامة الواردة في قانون أصول المحاكمات^١.

وبقي ان نشير إلى أن المشرع السوري لم يحدد من هي المحكمة المختصة، لذلك نعود لقواعد الاختصاص المنصوص عليها في قانون أصول المحاكمات، وعليه بحسبان أن هذه الاجراءات التحفظية غير مقدرة القيمة، فالاختصاص يكون لمحكمة البداية^٢.

١- تنص المادة (٣١٥) من قانون أصول المحاكمات السوري الصادر بالمرسوم التشريعي رقم (٨٤) بتاريخ ١٩٥٣/٩/٢٨ وتعديلاته على: "١- يقع الحجز الاحتياطي في الأحوال المتقدمة الذكر، بقرار من قاضي الأمور المستعجلة، ٢- إذا لم يكن طلب الحجز مستنداً إلى حكم أو سند قابل للتنفيذ يزول أثر الحجز المقرر وفقاً للفقرة السابقة، إذا لم يقدم الحاجز الدعوى بأصل الحق خلال ثمانية أيام تبدأ من تاريخ تنفيذ الحكم بالحجز".

٢- تنص المادة (٦١) من قانون أصول المحاكمات السوري على: "إذا كانت الدعوى بطلب غير قابل للتقدير حسب القواعد المتقدمة، اعتبرت قيمتها زائدة على (٢٠٠٠٠٠) ليرة سورية". ومحكمة البداية المدنية هي المختصة بالدعوى التي تزيد قيمتها على (٢٠٠٠٠٠) ليرة سورية، كون محكمة الصلح بموجب نص المادة (٦٢) مختصة بالدعوى التي لا تزيد قيمتها عن (٢٠٠٠٠٠) ليرة سورية.

ثانياً: الجزاء المدني.

أسلفنا القول إن الحماية الوقائية تتم من خلال اتخاذ الإجراءات الوقائية التحفظية قبل رفع الدعوى، إلا أن هذه الإجراءات مهددة بالإلغاء إذا لم يبادر المدعي بعرض النزاع على محكمة الموضوع خلال ثمانية أيام من تاريخ صدور القرار باتخاذ الإجراء التحفظي. وتطبيقاً لذلك فما على المؤلف المعتدى على حقوقه إلا أن يبادر برفع الدعوى بأصل النزاع خلال هذه المدة، وإلا زال كل أثر للأمر القاضي بالإجراء التحفظي.

والدعوى التي يرفعها المؤلف أو صاحب الحق المجاور المعتدى على حقوقه هي دعوى مسؤولية مدنية يرفعها على المتسبب بالاعتداء، وقد تكون هذه الدعوى إما دعوى مسؤولية عقدية أو دعوى مسؤولية تقصيرية، وذلك بحسب علاقة المؤلف أو صاحب الحق المجاور بالمتسبب، فإذا وقع الاعتداء من شخص أجنبي لا تربطه أي رابطة عقدية بهم، فإن قواعد المسؤولية عن العمل غير المشروع في القانون المدني هي الواجبة التطبيق. أما إذا كان الضرر الذي أصابهم ناتج عن إخلال بالتزام عقدي، فإن قواعد المسؤولية العقدية هي التي تحكم الدعوى، وما على المؤلف أو صاحب الحق المجاور المدعي إلا أن يثبت العلاقة التعاقدية التي تثبت قيام الالتزام، فينتقل عبء الإثبات إلى المدين الذي يجب عليه أن يثبت أنه نفذ التزاماته كاملة أو أن عدم تنفيذ التزاماته يرجع إلى سبب أجنبي لا علاقة له به.

أما إذا كانت الدعوى دعوى مسؤولية تقصيرية، فإن عبء الإثبات يقع على المؤلف أو صاحب الحق المجاور، إذ عليه إثبات الفعل غير المشروع والضرر والعلاقة السببية بينهما^١.

وإذا توافرت أركان المسؤولية العقدية أو التقصيرية فإن المحكمة تقرر للمؤلف أو صاحب الحق المجاور المعتدى على حقوقه التعويض، بهدف إزالة الضرر وإعادة الحال إلى ما كانت عليه قبل وقوع الضرر. والطريقة الأمثل في تحقيق ذلك تتم من خلال التعويض العيني والذي يتمثل بأن تقرر المحكمة إتلاف نسخ المصنف المعتدى عليه، والصور المأخوذة عنه أو مصادرة هذه النسخ والمواد التي استعملت في إخراج المصنف وبيعها لكي يكون ثمنها تعويضا للمؤلف أو صاحب الحق المجاور عما أصابه من ضرر بدلا من إتلافها. بيد أن هناك من الأضرار ما تستعصي على التعويض العيني، كالأضرار المتأتية من الاعتداء الذي ينتج عنه إساءة إلى سمعة المؤلف أو صاحب الحق المجاور أو تشويه المصنف، لذلك فإن التعويض بمقابل يغدو هو السبيل الأفضل لإزالة الضرر وإعادة الحال إلى ما كانت عليه قدر الإمكان^٢.

نخلص مما تقدم أن الجزاء المدني في حالة الاعتداء على حقوق المؤلف إما أن يكون تعويضا عينيا أو تعويضا بمقابل. لذلك سنخصص لكل واحد منهما جزءاً مستقلاً في المناقشة التالية.

١- محمد عبد الظاهر حسين، حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية وفقاً لقانون حماية الملكية الفكرية الجديد رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، دار النهضة العربية، القاهرة، طبعة عام ٢٠٠٢م، ص ١٠٧.

٢- غازي أبو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، المرجع السابق، ص ٣١٣.

١ - التعويض العيني.

التعويض العيني هو ما يتم بغير النقود، ويهدف إلى إعادة الحال إلى ما كانت عليه قبل وقوع الضرر. وبناء على ذلك أنا لا أتفق مع الفقه الذي يذهب إلى أن إتلاف المصنف المعتقدى عليه أو نسخه أو صورته هو تنفيذ عيني^١. فمن المعلوم أن التنفيذ العيني هو تنفيذ عين ما التزم به المدين ما دام ذلك ممكناً^٢. ومن ثم فإذا ما قام شخص بالاعتداء على مصنف بأي شكل من الأشكال، يكون القرار بإتلاف المصنف المعتقدى عليه أو نسخه أو صورته، أو أن تأمر المحكمة بحذف التشويه من المصنف، فإن هذا يعد تعويضاً عينياً يؤدي إلى إعادة الحال إلى ما كانت عليه وهو أفضل أنواع التعويض^٣.

وبالرجوع إلى قوانين حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة نجد أن التعويض العيني يمكن أن يتم من خلال الحكم بما يلي:

أ - إتلاف نسخ وصور المصنف المقلد أو المعتقدى عليه.

منحت بعض التشريعات^٤ للمؤلف أو صاحب الحق المجاور الحق في الطلب من المحكمة المختصة بأن تحكم له بإتلاف نسخ المصنف أو الصور المأخوذة عنه والذي نشر بطريقة غير مشروعة، وكذلك إتلاف جميع المواد التي استعملت في نشره.

١- عصمت بكر و صبري خاطر، الحماية القانونية للملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ١٦١.

وأيضاً: عبد الرشيد مأمون شديد، الحق الأدبي للمؤلف، المرجع السابق، ص ٤٦٦. وأيضاً: عبد الحميد المنشاوي، حق المؤلف وأحكام الرقابة على المصنفات، المرجع السابق، ص ١١٧.

٢- المادة (٢٠٤) من القانون المدني السوري.

٣- لمزيد من التوضيح راجع: اسماعيل غانم، أحكام الالتزام والاثبات، مكتبة عبد الله وهبة، القاهرة،

دون طبعة، عام ١٩٦٧م، ص ٨ هامش رقم ١ وص ١٠٨

٤- مثل قانون حماية حق المؤلف الأردني في المادة (٤٧).

ويقصد بالإتلاف إعدام المصنف وإزالته من الوجود^١، ويشكل حق المؤلف أو صاحب الحق المجاور بالطلب من المحكمة بإتلاف نسخ المصنف المقلد أو المعتدى عليه، خروجاً على القاعدة العامة في القانون المدني، والتي تقضي بأنه كل من أتلف مال غيره ضَمِنَ مثله إن كان مثلياً، وقيّمته إن كان قيمياً، فالمؤلف أو صاحب الحق المجاور في هذه الحالة يطلب إتلاف أموال غيره من دون أن يضمّنها، وذلك بسبب أن هذه الأموال تتضمن نقل ابتكاره أو أنها أخذت عنه بصورة غير مشروعة، ذلك أن هذه الأموال تتكون من أفكار أو من عمل ذهني يشكل اعتداء على حقوق المؤلف وصاحب الحق المجاور الأدبية والمالية^٢.

ولعل خروج إتلاف المصنف المقلد أو المعتدى عليه عن القاعدة العامة في القانون المدني، هي التي حُدت بأغلب القوانين كالقانون السوري والمصري على عدم النص على جواز الطلب من المحكمة أن تقضي بهذا الحكم. وعلى كل حال فإنه بالنسبة إلى القوانين التي نصت على منح الحق بهذا الطلب نلاحظ أنه حتى يتم ذلك يجب أن يتوافر شرطان:

أولهما: أن يكون النشر قد تم بطريقة غير مشروعة، ولا يعني ذلك أن الطريقة التي استعملها الناشر كانت غير مشروعة، أو أنه لم يحصل على موافقة الجهات المختصة، أو أنه تجاوز الرخصة الممنوحة له، أو أنه نشر في المصنف موضوعات لا علاقة لها بالموضوع الذي تتناوله. وإنما يقصد به أنه عمد إلى نشره بدون إذن كتابي من المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وتطبيقاً لذلك إذا وجدت المحكمة أن المعتدي قام بنقل المصنف إلى الجمهور بطريق مباشر أو

١- سهيل حسين الفتلاوي، حقوق المؤلف المعنوية في القانون العراقي، دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دون طبعة، عام ١٩٧١م، ص ٢٩٣.

٢- غازي أبو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، المرجع السابق، ص ٣١٥.

غير مباشر، أو أدخل عليه تعديلات أدت إلى إحداث تشويه له، يصعب معه إعادة الحال إلى ما كانت عليه قبل النشر، عندئذ تقرر إتلافه.

ثانيهما: أن يطلب المؤلف أو صاحب الحق المجاور المعتدى عليه من المحكمة المختصة صراحةً القيام بالإتلاف، وهذا الشرط ليس إلا تطبيقاً للقواعد العامة، التي تقضي بإعادة الحال إلى ما كان عليه^١. كما يجوز للمحكمة بدلاً من الإتلاف أن تحكم بتغيير معالم نسخ المصنف وصوره، كما لو قررت شطب الأجزاء المقلدة من المصنف، ولها أن تحكم بجعل المصنف غير صالح للاستعمال، كما لو تعلق الأمر بأشرطة مسجل عليها أغنية معينة، فتقرر المحكمة مسح التسجيل من على الأشرطة دون إتلافها^٢.

وتجدر الإشارة إلى أن طلب المؤلف أو صاحب الحق المجاور المعتدى عليه من المحكمة المختصة إتلاف المصنف ونسخه، أو الصور المأخوذة عنه بطريقة غير مشروعة، لا يعني الحكم له بذلك، وإنما يخضع الأمر لسلطة المحكمة التقديرية، التي قد ترى غير ذلك فتأمر بدلاً من إتلاف المصنف بأي حكم آخر تراه مناسباً حسب ظروف الحال.

ب- تثبيت الحجز على المصنف أو على نسخه أو الصور المأخوذة منه بصورة غير مشروعة.

يجوز للمحكمة أن تقضي بتثبيت الحجز على المصنف أو نسخه أو الصور المأخوذة عنه بطريقة غير مشروعة بدلاً من الحكم بإتلافه أو تغيير

١- تنص المادة (١٧٢) من القانون المدني السوري على أنه: "١- يعين القاضي طريقة التعويض تبعاً للظروف. ويصح أن يكون التعويض مقسماً، كما يصح أن يكون إيراداً مرتباً. ويجوز في هاتين الحالتين إلزام المدين بأن يقدم تأميناً". ٢- ويقدر التعويض بالنقد. على أنه يجوز للقاضي، تبعاً للظروف، وبناء على طلب المضرور، أن يأمر بإعادة الحالة إلى ما كانت عليه، أو أن يحكم بأداء أمر معين متصل بالعمل غير المشروع وذلك على سبيل التعويض".

٢- أنظر المادة (٤٧) من قانون حماية حقوق المؤلف الأردني رقم (٢٢) لعام ١٩٩٢م وتعديلاته.

معالمه أو جعله غير صالح للاستعمال، وذلك بغية تعويض المؤلف أو صاحب الحق المجاور بسبب الاعتداء على حقه المالي في استغلال مصنفه. ومع ذلك فإن الحكم بتثبيت الحجز على المصنف أمر جوازي للمحكمة^١، إذ لها أن تقضي به، ولها ألا تقضي به وتكتفي بالحكم بالتعويض النقدي، والمعيّار في ذلك درجة خطورة الاعتداء الواقع على المصنف، فإذا كان على درجة كبيرة تقرر إتلاف المصنف أو تغيير معالمه أو جعله غير صالح للاستعمال^٢.

ج- مصادرة نسخ المصنف.

يجوز للمحكمة المختصة والتي تنظر أصل النزاع أن تحكم بمصادرة نسخ المصنف أو الصور المأخوذة عنه والمواد التي استعملت في نشره وبيعها ليدفع من ثمنها كجزء من التعويض عن الضرر الذي أصاب المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وهذا ما نصت عليه صراحة الفقرة (ج) من المادة (٤٧) من القانون حماية حق المؤلف الأردني والتي جاء فيها " للمحكمة أن تحكم بمصادرة نسخ المصنف أو الصور المأخوذة عنه والمواد التي استعملت في إخراجه وبيعها، وذلك في حدود ما يفي منها بتعويض المؤلف عن الضرر الذي أصابه وذلك بدلا من إتلاف تلك النسخ والصور أو تغيير معالمها أو إتلاف تلك المواد". وبناءً على ما تقدم فإن المحكمة أمام خيارين، فهي إما أن تحكم بإتلاف نسخ المصنف المعتدى عليه، والصور المأخوذة عنه، وكذلك المواد التي استعملت في نشره، وتقرر ذلك إذا ثبت لها أن هناك تشويه أو تحريف للمصنف

١- خاطر لطفي، قانون حق المؤلف والرقابة على المصنفات، المرجع السابق، ص ١٢٧. وأنظر أيضاً: أحمد سلامة، المدخل لدراسة القانون، الكتاب الثاني، نظرية الحق، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٧٤م، ص ٣٢١.

٢- غازي أبو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، المرجع السابق، ص ٣١٧.

ينتج عنه إلحاق الضرر بسمعة المؤلف أو صاحب الحق المجاور. أما إذا لم يكن هناك تشويهاً أو تحريفاً، فإن للمحكمة بناء على سلطتها التقديرية أن تحكم بمصادرة هذه النسخ والصور المأخوذة عنه وتقرر بيعها بالمزاد العلني.

ومفهوم المصادرة الوارد في النص ما هو إلا ضبط لنسخ المصنف أو الصور المأخوذة عنه، بهدف بيعها لتعويض المؤلف أو صاحب الحق المجاور المتضرر، علماً بأن المصادرة وكما سبق القول هي عقوبة نص عليها قانون العقوبات، وتؤدي إلى انتقال ملكية المال المصادر إلى الدولة من دون تعويض، أو أنها تعدّ من العقوبات التكميلية الجزائية بوصفها من التدابير الاحترازية.

وهذا ما نجده في القوانين التي لم تنص على المصادرة ضمن الحماية المدنية المقررة للمؤلف وصاحب الحق المجاور كالقانون السوري، فهذه القوانين وإن لم تدرجها ضمن الحماية المدنية، إلا أنها نصت عليها صراحة ضمن تدابير الحماية الجزائية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، فهي نصت عليها كعقوبة تكميلية، كما أنها قررت جواز الحكم بها للمدعي الشخصي (المؤلف أو صاحب الحق المجاور) كتعويض عن العطل والضرر الذي أصابه، ولكن ذلك مشروط بأن يتم ذلك بناءً على طلب المدعي الشخصي، وللمحكمة أن تقرر ذلك أو أن تقرر مصادرتها للخزينة العامة للدولة^١.

٢ - التعويض بمقابل.

أشرنا إلى أن التعويض العيني هو أفضل طرق التعويض، لأنه يؤدي إلى إعادة الحالة إلى ما كانت عليه، ومن ثمّ هو الأقرب إلى العدل، إلا أنه وفي أغلب الأحيان يكون التعويض العيني مستحيلاً عملياً، ومن هنا تبرز أهمية اللجوء إلى التعويض بمقابل لجبر الضرر، والتعويض بمقابل قد يكون تعويضاً نقدياً أو تعويضاً غير نقدي. ويقصد بالتعويض غير النقدي هو أن تأمر

١- أنظر المادة (٨٣/د/هـ) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري.

المحكمة بأداء أمر معين غير النقود على سبيل التضمين^١. كما لو كان الاعتداء على حق المؤلف يشكل إساءة إلى سمعته، فتقرر المحكمة إلزام المسؤول عن ذلك بنشر الحكم في الصحف وعلى نفقته، وقد نصت ذلك المادة (٩٢) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري على: "إن الحكم الصادر في الدعاوى المذكورة انفاً يوجب دائماً تطبيق العقوبات التبعية التالية: ١- الصاق الحكم في الأماكن التي تعينها المحكمة ونشره في جريدتين محليتين تعينهما المحكمة التي أصدرت الحكم وذلك على نفقة المدعى عليه. ٢- إذا كان الفريق المحكوم عليه يمثل جريدة أو مجلة أو محطة بث أو موقعاً إلكترونياً على الانترنت فيجب دائماً نشر الحكم في هذه الجريدة أو المجلة أو محطة البث زيادة على النشرتين المشار إليهما آنفاً".

وأجازت قوانين أخرى أيضاً أن تحكم المحكمة على المعتدي بنشر الحكم الصادر بحقه^٢، إلا أنها لم تقرر في حال كان المحكوم عليه يمثل جريدة أو مجلة أو محطة بث أو موقعاً إلكترونياً على الانترنت أن ينشر الحكم في هذه الجريدة أو المجلة أو محطة البث أو الموقع الإلكتروني.

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا قام شخص بتأليف قصة وأرسلها إلى إحدى المجلات فقامت بنشرها بصورة مشوهة جاز للمحكمة أن تأمر صاحب المجلة بنشرها في صورتها الأصلية قبل التشويه إضافة إلى نشر الحكم^٣.

١- محمد وحيد الدين سوار، شرح القانون المدني، النظرية العامة للالتزام، الجزء الأول، مصادر الالتزام، منشورات جامعة دمشق، كلية الحقوق، الطبعة السادسة، عام ١٩٩٠، ١٩٩١م، ص ٢٣٤ وما بعدها.

٢- أنظر المادة (٥٠) من قانون حماية حق المؤلف الأردني، والمادة (١٨٠) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري.

٣- غازي أبو عرابي، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، المرجع السابق، ص ٣٢٣.

إلا أنه وفي الواقع العملي نجد أن الغالب الشائع في التعويض يقدر بمبلغ من النقود كمقابل للضرر الذي أصاب المضرور، وهذه الطريقة هي الأيسر والأسهل في التطبيق العملي بوصفها وسيلة للتبادل، ووسيلة قادرة على تقويم جميع الأضرار، وهذا ما حدا بالمشرع في القانون المدني على النص على ذلك صراحة^١، لذلك يعدّ التعويض النقدي هو الأصل في تقدير التعويض.

والتعويض بالنقود لا يقتصر على الضرر المادي، بل أيضاً يشمل الضرر الأدبي الذي يصيب المؤلف أو صاحب الحق المجاور نتيجة الاعتداء على حقوقه، وهذا ليس إلا تطبيقاً لنص المادة (٢٢٣) من القانون المدني التي جاء فيها "يشمل التعويض الضرر الأدبي أيضاً..."، فكل تعد على الغير في حريته أو في عرضه أو في شرفه أو في سمعته أو مركزه الاجتماعي أو في اعتباره المالي يجعل المعتدي مسؤولاً عن التعويض. وإذا كان من غير السهل تقدير التعويض الأدبي للمؤلف بدقة، إلا أن المحكمة تقدره بالنظر إلى جسامة الفعل غير المشروع الصادر عن المسؤول وحجم الضرر الذي لحق بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور. يضاف إلى ذلك أن المادة (٧٧) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري تنص على أنه: "يلتزم كل من اعتدى على حق من حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة المحمية وفق أحكام هذه القانون بأداء تعويض عادل للمتضرر تقدره المحكمة بالاستناد إلى قيمة العمل التجارية وما فات صاحب الحق من ربح وما لحقه من خسارة وما جناه المعتدي من كسب وذلك لجبر الضرر المادي والمعنوي الذي لحق بصاحب الحق وللمحكمة أن تامر بمصادرة جميع الأدوات والأجهزة التي استعملت بصورة رئيسية في التعدي". أما بعض القوانين فصحيح أنها نصت على التعويض عن الضرر المادي والمعنوي، إلا أنها اختلفت في الأمور التي يجب مراعاتها في أثناء

١- أنظر المادة (١٧٢) من القانون المدني السوري.

تقديره، فهذه القوانين نصت على أنه على المحكمة أن تراعي أثناء تقدير قيمة التعويض مكانة المؤلف أو صاحب الحق المجاور الثقافية، وقيمة المصنف، إضافة إلى مدى استفادة المعتدي من استغلال المصنف^١.

كما عدت هذه النصوص أن التعويض المحكوم به للمؤلف أو صاحب الحق المجاور في هذه الحالة ديناً ممتازاً على صافي ثمن الأشياء التي استخدمت في الاعتداء على حقه وعلى المبالغ المحجوزة في الدعوى^٢.

وأنا أرى أن القوانين الأخرى تكون بذلك قد وفرت حماية أكبر للمؤلف وصاحب الحق المجاور من القانون السوري، وذلك من حيث الأمور التي يجب مراعاتها في أثناء تقدير التعويض، فهي أضافت إلى هذه الأمور مكانة المؤلف أو صاحب الحق المجاور الأدبية، ولا يخفى على أحد أهمية المكانة التي يتمتع بها المؤلف أو صاحب الحق المجاور في تقدير التعويض، وأيضاً عدت التعويض المحكوم به ديناً ممتازاً على صافي ثمن الأشياء التي استخدمت في الاعتداء، وهذا يوفر حماية أكبر للمؤلف أو صاحب الحق المجاور، فهو بذلك يضمن ألا يزاحمه باقي دائني المعتدي حتى لو على جزء من مقدار التعويض المحكوم به.

الفقرة (٢): الحماية الجزائية للحقوق المجاورة.

رأينا كيف أن الحقوق المجاورة لحق المؤلف تخول لصاحبها العديد من الحقوق والمكانات، ويتمتع بها صاحب الحق المجاور بصفة استثنائية وبشكل يحميه القانون، وبناء على ذلك له أن يجري على هذه الحقوق العديد من التصرفات القانونية التي تتولد عن الصفة الاستثنائية التي منحه إياها القانون، وتفعيلاً لهذه الحقوق فقد منحت التشريعات وإضافة إلى الحماية الإجرائية

١- أنظر المادة (٤٩) من قانون حماية حق المؤلف الأردني.

٢- عصمت بكر و صبري خاطر، الحماية القانونية للملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ١٦٥.

والمدنية، حماية من نوع آخر، تتمثل بطابع الصرامة والردع، فقد كرست التشريعات الحماية الجزائية للإحاطة بكافة جوانب صور الحماية التي يمكن مراعاتها في سبيل توفير الجو المريح للمبدعين ومعاونيهم والمرتبطين معهم، والذي يجعلهم يتأكدون بأن من يعتدي عليهم سوف يلقي إضافة إلى كل ما يمكن أن يحكم عليه مدنياً، عقاباً جزائياً رادعاً له ولكل من تسول له نفسه الاعتداء على هذه الحقوق الاستثنائية، خاصة وأن هناك صوراً من الاعتداء لا يمكن ردعها أو جبرها إلا من خلال جزاء عقابي يكون رادعاً للمعتدي

ومثل هذه الحماية للحقوق المجاورة لحق المؤلف تخلق العديد من المزايا من كافة الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية، بشكل يؤدي إلى شيوع الثقة في حماية هذه الحقوق بالنسبة إلى المؤلف وصاحب الحق المجاور ومصنفاتهم والمتعاملين معهم

ومما لا شك فيه أنه إذا كانت الحماية المدنية على قدر كبير من الأهمية كما تبين معنا آنفاً، إلا أن الحماية الجزائية تشكل الدرع الواقعي الذي قد يجعل المعتدي يفكر كثيراً قبل أن يتجرأ على القيام بأي اعتداء يضر بمصلحة أصحاب الحقوق المحميين ومصنفاتهم، 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 إصدار القانون.

وبمراجعة القوانين التي نصت على الحماية الجزائية كواحدة من أساليب الحماية للحقوق المجاورة لحق المؤلف، نجد أن النصوص العقابية المتعلقة بهذه الحماية تتدرج في تكيفها القانوني ضمن الجناح المعاقب عليها بالحبس والغرامة أو بإحدى هاتين العقوبتين، كما أنه بحسبان أن هذه النصوص العقابية قد وردت في قوانين حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فهي تعد من قبيل النصوص الخاصة الواردة في قانون خاص، من ثم لها الأولوية في التطبيق على النصوص

العامة للتجريم والعقاب الواردة في قوانين العقوبات، إعمالاً لقاعدة أن الخاص يقيد العام فيما ينظمه من أحكام.

ولما كانت هذه الجرائم الواقعة على المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة من الجرح كما قلنا، فإنه لا يتصور الشروع فيها عملاً بقاعدة أنه لا شروع في الجرح إلا بنص خاص^١، لذلك فإن الشروع في الجرح على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة لا عقاب عليه ولا يمثل جريمة تخضع لتأثير القانون إلا بنص خاص.

وهذه الجرائم المعاقب عليها بعقوبة الجرح هي بالضرورة من الجرائم العمدية التي تتطلب العلم والإرادة لإثبات ركنها المعنوي (القصد الجنائي)، إذ لا بد من علم الجاني بأن الفعل الذي يأتيه معاقب عليه قانوناً، ولا بد أيضاً من أن تتجه إرادته إلى ارتكاب مثل هذه الجرائم، فعلم الجاني وقت اقتراف الجريمة بكل العناصر التي تتكون منها الجريمة، واتجاه إرادته إلى تحقيق النتيجة الإجرامية، هو جوهر القصد الجنائي، والذي يثبت توافر الإثم في الجريمة العمدية^٢.

وبناء على كل ما تقدم لا بد لنا من تبيان الجوانب المختلفة للتجريم والعقاب في مجال الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، في ضوء النصوص الواردة في قوانين حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والتي تتشابه جميعها في النص على الجرائم، وإن اختلفت بمدد العقوبات المقررة ومبالغ التجريم لكل جريمة من الجرائم المقترفة، وعليه سوف نعالج أولاً: الصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وثانياً: صور العقاب المقررة للاعتداء على هذه الحقوق.

١- أنظر المادة (٢٠١) من قانون العقوبات السوري.

٢- أشرف توفيق شمس الدين وعلي حمودة وإبراهيم طنطاوي والسيد عتيق، شرح قانون العقوبات، القسم العام، درار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م، ص ١٥٠.

أولاً: الصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة.

يثير عرض الصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف العديد من المسائل التي ترتبط بالقواعد العامة للتشريعات الجزائية، ومن أهمها خضوعها لمبدأ الشرعية، الذي يقضي بأنه لا بد من وجود الجريمة المعاقب عليها، ووجود النص السابق المقرر للتجريم والعقاب، إعمالاً لمبدأ شرعية الجرائم والعقوبات الذي يقضي بأنه لا جريمة ولا عقوبة إلا بنص^١. وعليه لا تتكون الجريمة إلا إذا نص القانون على تجريم هذا الفعل أو ذاك الامتناع عن الفعل، والعقاب عليه، فإذا انعدم هذا النص ينعدم تجريم الواقعة وتنقضي الصفة غير المشروعة^٢.

وإعمالاً لهذه القواعد الأساسية للتجريم والعقاب، فإنه لا يمكن إثارة المسؤولية الجزائية في جرائم الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، إلا إذا نص القانون على تجريم نشاط ما، وحدد العقوبة اللازمة لذلك. فإذا لم يجرم المشرع الفعل فلا يمكن إيقاع العقوبة الجزائية، ونجد مثال ذلك العديد من أنواع السلوك التي ترد على الحقوق المحمية، وتصلح أن تكون محلاً للتجريم، ولكن لا يمكن أن يتم ذلك بسبب أن القانون نص عليها في إطار الاستثناءات الواردة على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، أي أن هناك نصاً صريحاً في القانون بإباحة هذه التصرفات، فلا يمكن أن نعدّها اعتداءً وارداً على الحقوق المحمية بموجب قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة^٣.

١- أنظر المادة (٢٩) من دستور الجمهورية العربية السورية لعام ١٩٧٣م، وأنظر المادة (١/٥١)

من دستور الجمهورية العربية السورية عام ٢٠١٢م، والمادة (١) من قانون العقوبات السوري.

٢- حسني الجندي، شرح قانون العقوبات، القسم العام، دون دار نشر، دون طبعة، عام ١٩٩٧م، ١٩٩٨م ص ٢٠٧ وما بعدها.

٣- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٧م، ص ٧٩.

وتجدر الإشارة إلى أن المشرع عندما نص على الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لم يربط في نصه على الجرائم التي تقع على هذه الحقوق بمضمون المصنف أو العمل من حيث قيمته وكفاءته من الناحية العلمية أو التقنية أو الفنية، فهذه الحماية تطبق على هذه الأعمال متى استوفت الضوابط الشكلية للحماية المقررة في القانون^١، فالمشرع لدى تقريره الحماية لا ينظر إلى الجانب الفني للمصنفات المحمية، بل يحميه طالما استحق هذه الحماية بتوفر ضوابطها، فاستيفاء المصنف أو العمل لضوابط الحماية يوفر المصلحة التي قرر القانون حمايتها بالحقوق الاستثنائية لصاحب المصنف أو صاحب الحق عليه سواء أكانت حقوق أدبية أم مالية^٢.

وتجب الإشارة أيضاً إلى أن الجرائم التي قررها المشرع حماية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة لا تختلف في مضمونها من الناحية القانونية عن المفهوم العام للجرائم بصفة عامة، من حيث ركنها المادي والمعنوي، فالركن المادي هو السلوك المؤثم الذي يأتيه الجاني والنتيجة المترتبة عليه، وما يربط بينهما من علاقة سببية، فهذا السلوك مؤثم بنص القانون لعدوانه أو تهديده للمصلحة التي يحميها القانون^٣. أما الركن المعنوي فهو مجموعة العناصر النفسية التي تربط الجاني بماديات الجريمة، وإرادة السلوك المؤثم، وهو ما يسمح بتحديد المسؤول عن الجريمة، فلا تقوم الجريمة بغير ركن معنوي^٤.

وفي معرض بحثنا في الصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، نجد أن القانون وإن تطلب قصداً عاماً في جرائم الاعتداء على

١- أنظر المواد (٢) و(٣) و(٤) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري.

٢- حنان طلعت ابو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٨٧.

٣- محود نجيب حسني، شرح قانون العقوبات، القسم العام، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة السادسة، عام ١٩٨٩م، ص ٤٦.

٤- حسني الجندي، شرح قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٤٨٢ و ٤٨٣.

الحقوق المجاورة لحق المؤلف، والذي يعني اتجاه إرادة الجاني إلى ارتكاب الجريمة مع العلم بعناصرها، أي توافر العلم والإرادة، فإنه أيضاً تطلب في بعض حالات الاعتداء ضرورة توافر القصد الجنائي الخاص، الذي يرتبط بتوافره بتوافر باعث أو غاية معينة تطلبها القانون لاكتمال عناصر الركن المعنوي^١.

وسوف نعرض تباعاً للصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف التي كرستها القوانين كما يلي.

١ - جريمة التقليد.

ويقصد بهذه الجريمة، تلك الأفعال التي يأتيها أحد الأشخاص وتتطوي على اعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في اصطناع مصنفاتهم وأعمالهم الأدبية أو العلمية أو الفنية أو تسجيلاتهم أو برامجهم، أي القيام بفعل يؤدي إلى تغيير حقيقة المصنف المحمي^٢. وهذه الأفعال تضر بشكل كبير بالمصلحة العامة، وتؤثر سلباً في الثقة الضرورية من الناحية الاجتماعية للتعامل بين الأفراد^٣.

وتجدر الإشارة إلى أن تجريم التقليد الوارد على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في التشريعات الوطنية، جاء تكريساً للاتفاقيات الدولية في هذا المجال، وعلى رأسها اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تريس) التي نصت في المادة (٦١) منها على مبدأ التزام الدول الأعضاء بفرض تطبيق الإجراءات والعقوبات الجنائية على الأقل في حالات التقليد المتعمد للعلامات التجارية المسجلة، أو انتحال حقوق المؤلف على نطاق تجاري.

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٨٨.

٢- نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٤٢٧.

٣- فوزية عبد الستار، شرح قانون العقوبات، القسم الخاص، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٠م، ص ٢٠٣.

ويرى بعض الفقه^١ أن جريمة التقليد في إطار حقوق المؤلف والحقوق المجاورة كانت تنص عليها قوانين العقوبات، ثم انتقلت هذه النصوص الخاصة من خلال التنظيم التشريعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والغائها من تقنين العقوبات، ومن أمثلة هذه القوانين القانون السوري، حيث وردت هذه الجريمة في المادتين (٧١٢) و(٧١٣) من قانون العقوبات ضمن الفصل السابع منه الذي يعالج موضوع الملكية الأدبية والفنية، ثم استبدلت هاتين المادتين بالمادتين (٤٠) و(٤١) من قانون حماية حقوق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، والمكرسة حالياً بالمادة (٨٢) و(٨٦/أ) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م^٢.

أ- الركن المادي لجريمة التقليد.

ويتحقق الركن المادي في جريمة التقليد بالنسبة إلى المصنفات والمنتجات التي يبدعها المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة بارتكاب أحد الأفعال التي حظرها القانون الخاص بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في البلد، ومن استعراضنا للتشريعات المعنية في هذا المجال سواء الوطنية أم الدولية خاصة قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م كونه أوضح القوانين نصوصاً في مجال النص على الاعتداءات الواردة على حقوق

١- أنظر في ذلك: نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته، المرجع السابق، ص ٤٢٧ و ٤٢٨، عبد الله ميروك النجار، الحقوق المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية في الفقه الاسلامي مقارناً بالقانون، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٧٦، وايضاً: عبد السميع عبد الوهاب ابو الخير، الحق المالي للمؤلف، دراسة مقارنة في الفقه الاسلامي والقانون الوضعي، المرجع السابق، ص ١٧٣.

٢- وكذلك الحال بالنسبة إلى القانون المصري، فقد وردت جريمة التقليد في المادة (٣٤٨) من قانون العقوبات المصري، ومن ثم استبدلت بالمادتين (٤٥) و(٤٧) من قانون حماية حق المؤلف رقم (٣٤٥) الصادر عام ١٩٥٤م، وقد كرس حالياً بالمادة (١٨١) من قانون حماية الملكية الفكرية رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م.

المؤلف والحقوق المجاورة، نستطيع أن نستنتج أن هذا الاعتداء المتمثل بالتقليد يأخذ صوراً عديدة تتمثل في:

الصورة الأولى: وتتمثل في بيع أو تأجير مصنف أو تسجيل أو برنامج إذاعي أو تلفزيوني محمي طبقاً لأحكام القانون، أو طرحه للتداول بأي صورة من الصور بدون إذن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور، فعدم الحصول على إذن مسبق من أصحاب الحقوق، يفقد العمل كل وجه للمشروعية القانونية، ويدخله في مجال اغتصاب الحق، فيتوفر عندئذٍ شرط التقليد، فغياب الإذن الكتابي المسبق يعني قيام المعتدي بتقليد نسخة أو نسخ من المصنف أو العمل على غرار المصنف أو العمل الأصلي، الأمر الذي يوهم الناس المتعاملين معه بأنه مصنف أصلي، الأمر الذي يضر بمصلحة المؤلف أو صاحب الحق المجاور المشروعة، ويخل بالثقة الواجبة في التعامل بين الناس^١.

ويلاحظ على سبيل المثال أن المشرع السوري في المادة (٨٢/ب، ٢) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وكذلك القانون المصري في المادة (١٨١/أولاً) من قانون حماية الملكية الفكرية، قد ساوبا بين البيع والعرض للبيع لمصنف بدون إذن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

وتجدر الإشارة إلى أنه ثار خلاف فقهي حول مفهوم العرض للبيع ومدى دخوله في إطار الركن المادي لجريمة التقليد، فذهب رأي إلى القول إنه لا يمكن في مجال التجريم في هذه الحالة المساواة بين البيع والعرض للبيع، فلا يكفي هذا العرض حتى يقوم الركن المادي لجريمة التقليد، فالبيع والعرض للبيع أمران مختلفان، فلا يدخل العرض للبيع في مدلول البيع، كذلك يعد عرض المصنف للبيع مجرد شروع في ارتكاب جنحة التقليد، ومن المعلوم أنه وفقاً لقانون العقوبات لا شروع في الجرح إلا بنص. ويرى أصحاب هذا الرأي أن عدم توفر

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٩٢.

شروط المسؤولية الجزائية في مثل هذا الفرض لا يحول من دون ملاحقة المعتدي استناداً إلى قواعد المسؤولية المدنية^١.

بينما ذهب راي آخر إلى أن فعل العرض للبيع تقوم به جنحة التقليد المنصوص عليها في القانون، فلا فرق بين العرض للبيع والبيع، إذ إن البيع لا بد وأن يسبقه عرض للبيع، فكلمة البيع ذات مدلول واسع بحيث تشمل العرض للبيع، إضافة إلى أن التحقق من العرض للبيع يكون أسهل من التحقق من حدوث البيع فعلاً. كما أن أصحاب هذا الرأي يقولون إن العرض للبيع تتحقق به جريمة التقليد لا الشروع فيها، وذلك أن الجاني ارتكب التقليد فعلاً، وأعد المصنف المقلد للبيع اعتداءً على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، هذا إضافة إلى أن المشرع قد عاقب من قلد مصنفاً منشوراً في الخارج طالما كانت مشمولة بالحماية بالخارج من دون أن يربط العقاب بتخلف الإذن الكتابي المسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور، ولا يعقل أن يوفر المشرع حماية للمصنفات الأجنبية تفوق تلك المقررة للمصنفات الوطنية. وبناء على ذلك يرى أصحاب هذا الرأي أن العرض للبيع يدخل في نطاق التجريم المقرر قانوناً لمن باع مصنفاً محمياً قانوناً من دون إذن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور^٢.

وأنا أرى أن الرأي الثاني هو الرأي الصائب وذلك كون التجريم يقوم على أساس قيام شخص ما بفعل مخالف للقانون، ونص المشرع على تجريمه وقرر العقوبة له، وارتكاب شخص ما لفعل التقليد لمصنف، أو أي منتج آخر تعود ملكيته للغير، ومن دون إذن هذا الغير ينطوي على اعتداء على حقوقه، ومن ثمّ

١- أبو اليزيد المتيت، الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، المرجع السابق، ص ١٤٩ و ١٥٠، وأنظر أيضاً: أسامة عبد الله قايد، الحماية الجنائية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩١م، ص ٥٦ وما بعدها.

٢- مختار القاضي، حق المؤلف، الكتاب الأول، النظرية العامة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٥٨، ص ٢٠٠.

قيام الشخص بفعل مخالف للقانون، مما يستوجب العقاب على ذلك، أما عملية البيع أو العرض للبيع فتأتي بعد ارتكاب الشخص للفعل المخالف للقانون وهو فعل التقليد، حتى لو لم يتم بيع المصنف المقلد أو عرضه للبيع، فالركن المادي لجريمة التقليد يتحقق بمجرد القيام بهذه العملية، أما البيع أو العرض للبيع أو أي فعل آخر تتم بموجبه طرح النسخ المقلدة للجمهور، فما هي إلا وسائل إظهار هذا الركن المادي للعلن. ومن ثم فإن عملية البيع أو العرض للبيع لهما دور واحد وهو إظهار جريمة التقليد للعلن، التي تعني إصرار المعتدي على هذا الفعل. كما يؤكد أن الركن المادي لجريمة التقليد يتحقق بمجرد تقليد المصنف برأيي هو نص المشرع على أنه يجب مصادرة جميع المعدات والآلات المستخدمة في ارتكاب الجريمة، فلو كانت جريمة التقليد لا تتحقق إلا بعملية البيع أو العرض للبيع، فإنه يجب ألا تتم مصادرة الآلات والمعدات التي استخدمت في ارتكاب الجريمة فيما لو تم التقليد من دون أن يتم بيع النسخ المقلدة أو عرضها للبيع، كون الركن المادي للجريمة لا يكون قد تحقق، لأنه لم يظهر للعلن، لأنه لم يتم بيع المصنف المقلد أو عرضه للبيع. وأيضاً ما يبرر أن الركن المادي لجريمة التقليد يتحقق بمجرد القيام بعملية التقليد برأيي، هو تجريم المشرع للفعل المخالف للقانون سواء أكان المقلد قد حقق أرباحاً أم لا من جراء قيامه بالفعل المخالف للقانون، فبمجرد القيام بالفعل غير المشروع يتحقق الاعتداء على المصلحة المشروعة التي يحميها القانون من دون النظر لمدى الأرباح التي حققها الجاني من جراء ذلك، وسواء أنال مبتغاه أم لا، والتقليد لا ينتج ثماره إلا ببيع النسخ المقلدة أو عرضها للبيع أو طرحها في السوق ولو بدون ثمن، إذ قد يقصد المقلد من ورائها تشويه سمعة المؤلف أو صاحب الحق المجاور الذي سيعتقد الجمهور أنه هو صاحب هذه النسخ المقلدة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الخلاف الفقهي قد ثار قديماً بسبب نص المادة (٤٧) من قانون حماية حق المؤلف المصري رقم (٣٤٥) لعام ١٩٦٤م، التي نصت على البيع وأغفلت العرض للبيع، ولكن هذا القانون يبدو أنه انحاز لأصحاب الرأي القائل بإدراج موضوع العرض للبيع ضمن جريمة التقليد، وذلك بموجب التعديل الذي ورد عليه بموجب القانون رقم (٣٨) لعام ١٩٩٢م الذي عدل نص المادة (٤٧) بحيث أصبحت تشمل العرض للبيع إضافة للبيع، وبذلك يكون الأمر قد حسم في هذا المجال، كون المشرع قد نص على أن العرض للبيع تتحقق به جريمة التقليد.

الصورة الثانية: وهي تقليد مصنف أو تسجيل أو برنامج إذاعي أو بيعه أو عرضه للبيع أو التداول أو للإيجار، وهذه الصورة لا تختلف كثيراً عن سابقتها، فالتقليد هنا أيضاً يتم من دون إذن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور، مما يجعلنا نقول إن الركن المادي لجريمة التقليد يتحقق في هذا المجال، كإدخال تعديلات تشوه المصنف أو تمس تكامله أو نقله إلى الجمهور بأي وسيلة من الوسائل التقليدية أو الحديثة^١.

الصورة الثالثة: التقليد في الداخل لمصنف أو تسجيل أو برنامج منشور في الخارج أو بيعه أو عرضه للبيع أو التداول أو للإيجار أو تصديره إلى الخارج^٢.

وتعد هذه الصورة من الصور غير المباشرة للاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة المحمية بالقانون، فالمعتدي يقوم بتقليد أو بيع أو عرض للبيع أو التداول أو للإيجار لمصنف أو تسجيل أو برنامج إذاعي منشور في الخارج، ومن ثم يفترض أن يكون هذا المصنف أو التسجيل أو البرنامج متمتعاً بحماية

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٩٨.

٢- أسامة عبد الله قايد، الحماية الجنائية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٦٥ و ٦٦.

القانون في الخارج، فلا يعقل على سبيل المثال أن تتم حماية مصنف في سورية، في حين أنه غير محمي في الخارج في البلد الذي صدر منه أو نشر فيه^١

الصورة الرابعة: نشر مصنف أو تسجيل أو برنامج إذاعي أو أداء محمي طبقاً للقانون عبر أجهزة الحاسب الآلي أو شبكات الانترنت أو شبكات المعلومات أو الاتصالات أو غيرها بدون إذن كتابي من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

وهذه الصورة من الصور هي صورة مستحدثة يطلق عليها مصطلح (النشر الالكتروني) للمصنف، وهي مستحدثة في التشريعات حيث لم تكن معروفة قبلاً بسبب أن الثورة التكنولوجية والتقنية لم تكن قد وصلت قبلاً إلى هذا المستوى من التقدم.

وهذا الاعتداء على المصنف أو البرنامج أو التسجيل أو الأداء يتم بكثرة في الوقت الراهن عبر أجهزة الحاسب الآلي بالعرض أو البث أو الإذاعة أو النسخ، وعبر شبكات الانترنت التي تمثل أكبر وأهم الوسائل المهددة لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة^٢

الصورة الخامسة: الاعتداء على أي حق أدبي أو مالي من حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة، وقد ورد النص على هذه الصورة من صور الاعتداء على الحقوق المالية أو الأدبية للمؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة في المادة (٨٣/أ) من قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري، والمادة (١٨١/سابعاً) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري.

والملاحظ أن هذه الصورة تشمل كافة الصور السابقة مما يؤدي إلى إثارة التساؤل حول مدى جدوى النص عليها؟

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٠٠.

٢- المرجع السابق، ص ١٠٢ و ١٠٣. وأنظر أيضاً: يسرية عبد الجليل، الحماية المدنية والجنائية لحق المؤلف وفقاً لقانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ في ضوء الفقه والقضاء، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م، ص ١٧٣.

ولعل المشرعين المصري والسوري قد نصا على هذه الصورة كونها تحقق فائدة عملية في المستقبل لما قد يظهر من صور مستحدثة من صور الاعتداء غير معروفة أو غير مستنتجة من نصوص القانون في أثناء وضعه، الأمر الذي يعطي للقضاة مرونة في مد تطبيق العقوبات المقررة بنصوص القانون على كل حالة يرتوونها تشكل اعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ولم يرد نص صريح عليها في القانون أو لم يستطيعوا استنتاجها من نصوص القانون.

وهذا برأبي يشكل فعلاً إيجابياً ويعطي مرونة كبيرة للتشريع في مد نطاق نصوصه إلى كل ما يشكل اعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، خاصة وأن الصور التي ذكرناها آنفاً وبيّنا أنها تشكل قياماً للركن المادي لجريمة التقليد، وإن كان المشرع المصري قد نص عليها صراحةً بنص المادة (١٨١) من قانون حماية الملكية الفكرية، إلا أن المشرع السوري لم يوردها بهذه الصيغة والوضوح، وإنما يمكن لنا استنتاجها من تحليل مجمل نصوص قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م.

وعلى أي حال يجب الإشارة في النهاية إلى أن القيام بصورة واحدة من الصور الآتية الذكر يكفي لقيام الركن المادي لجريمة التقليد، وهذا ينقلنا إلى البحث عن توافر الركن الثاني للجريمة وهو الركن المعنوي.

ب- الركن المعنوي لجريمة التقليد.

وفقاً للقواعد العامة في التجريم والعقاب، لا يكفي قيام الركن المادي للجريمة لوحده حتى يمكن إسناد الفعل إلى الجاني وإيقاع العقاب المنصوص عليه في القانون، فالمسؤولية الجزائية تستلزم إضافة إلى ذلك ضرورة توافر الركن المعنوي، والذي يدل على وجود رابطة نفسية ومعنوية بين الفعل المادي وإرادة الجاني الآثمة^١، فقيام الرابطة بين الجاني والفعل المادي يؤدي إلى تحقيق العقوبة

١- محمود نجيب حسني، شرح قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٥٠١.

التي فرضها الشارع كجزاء للجريمة لتحقيق أهدافها في ردعه وتقويمه، بل إن هي المبرر الرئيسي لإيقاع الجزاء^١.

وجريمة التقليد كاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، لا تخرج عن الأحكام العامة للركن المعنوي في النظرية العامة للجريمة، والتي تقوم على اتجاه الفاعل إلى النشاط الإجرامي، وإلى تحقيق النتيجة المترتبة عليه، مع علمه بها وبالعناصر المشترطة قانوناً لقيام الجريمة، من دون نظر إلى الهدف أو الغاية التي يسعى إلى تحقيقها^٢.

ويكتفى لقيام الركن المعنوي لقيام جريمة التقليد توافر القصد الجنائي العام، أي علم الجاني بتقليد المصنف وإدراكه للنتيجة الجرمية المترتبة على فعله هذا وإرادتها^٣، ولا يشترط فيها القصد الجنائي الخاص المتمثل بتوافر سوء النية لدى المقلد، أي قصد الاساءة والاضرار بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور.

فإذا ما توافرت هذه العناصر قامت بحقه كل عناصر المسؤولية الجنائية، واستحق نيل العقاب الوارد في القانون كأثر لارتكاب الجريمة، وحسن النية لا يفترض، فإذا ما ارتكب الجاني السلوك الاجرامي المتمثل في تقليد المصنف، كان ذلك دليلاً على توافر القصد الجنائي بحقه، وعليه أن يثبت هو

١- أشرف توفيق شمس الدين وعلي حمودة وإبراهيم طنطاوي والسيد عتيق، شرح قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٤٣٣ هامش رقم ١.

٢- اسامة عبد الله بالقائد، الحماية الجنائية لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ٧٣ وما بعدها.

٣- هاشم أحمد بني خلف، الوسائل المدنية والجنائية لحماية المصنفات الأدبية والفنية وفق قانون حق المؤلف الأردني، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص ٤٦، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/١، عبر العنوان:

(<http://magazine.medi.u.edu.my/wp-content/uploads/2013/02/pdf>).

حسن نيته، وأن ما أتاه من سلوك مجرم لم يكن بقصد التقليد، ولا يخل انهدام المسؤولية الجزائية من دون التزامه بالتعويض وفقاً لقواعد المسؤولية المدنية^١.

والخلاصة أن القصد الجنائي في جريمة التقليد في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة يقتضي توافر العلم لدى الجاني وقت ارتكاب الجريمة علماً يقينياً بتوافر أركانها، وهو ما يشمل قطعاً علمه بتقليد المصنف، أي القصد الجنائي العام الخاضع للنظرية العامة للركن المعنوي، والتي من بينها القواعد المتعلقة بنظرية الجهل أو الغلط في الوقائع، التي من شأنها أن تنفي القصد الجنائي إذا كان القانون يتطلب العلم بها^٢.

٢- جريمة التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحياة.

ورد النص على هذه الجريمة في المادة (٨٤/أ) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري، والمادة (١٨١/خامساً) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري.

وهذه المادة مستحدثة في كلا التشريعين، وذلك للتّماشي مع روح العصر الذي بات يتصف بعصر المعلوماتية والعولمة، اللذين يقتضيان حرية تداول المعلومات والأموال وغيرها في أي مكان من العالم، من دون التقيد بالحدود الجغرافية للدول التي كانت تشكل عائقاً أمام ذلك، ففي الوقت الراهن أصبح من السهولة بمكان الوصول إلى أي معلومة من منزل الانسان الراغب بالحصول عليها، فمهما كان المكان الذي يستقي منه المعلومة بعيداً من الناحية الجغرافية. ولكن كما أن لكل تطور في أي مجال من المجالات جانب إيجابي يتمثل في تسهيل حياة الناس بالنسبة إلى المجال الذي تطور، فله أيضاً جانب

١- عبد الله مبروك النجار، الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية في الفقه الاسلامي مقارنا بالقانون، المرجع السابق، ص ١٨٢ و ١٨٣.

٢- يسرية عبد الجليل، الحماية المدنية والجنائية لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٦٤.

سلبي، يتمثل بانتشار وسائل جديدة للتعدي على أنظمة حماية الحقوق وتتم هذه التعديات باستخدام وسائل التطور الجديدة ذاتها التي تستخدم لرفاه الناس ولتطوير استخدام هذه الحقوق، وفي مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة أدى تطور وسائل الاتصال والتواصل المذكورة آنفاً إلى انتشار وسائل اعتداء جديدة يلجأ إليها الأشخاص للإضرار بالمؤلف وصاحب الحق المجاور، إما بهدف الإضرار بهم لمجرد الإضرار من دون تحقيق ربح، أو بهدف تحقيق الربح السريع والسهل بغض النظر عن الضرر الذي سيلحقونه بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور.

ولكن تجدر الإشارة إلى أن السلطة التشريعية في كل بلد تقف دائماً عائقاً أمام هؤلاء المعتدين، وذلك بتدخلها عند الحاجة ووضعها أطر الحماية المناسبة التي يقتضيها الحال، وهذا ما فعله المشرع السوري والمصري عندما نصا على هذه الجريمة المستحدثة. وتقوم هذه الجريمة على ركنين مادي ومعنوي.

أ- الركن المادي.

ويتحقق الركن المادي لهذه الجريمة بقيام الجاني بالعديد من الأنشطة المادية التي تؤدي إلى الاعتداء على الأجهزة التقنية التي يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور لحماية حقوقه، ويتوفر الركن المادي لهذه الجريمة من خلال أربع صور، وهي التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة بقصد البيع أو التأجير لأي جهاز أو وسيلة أو تقنية أو أداة مصممة أو معدة للتحايل يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور لحماية حقوقه.

الصورة الأولى: وتتمثل في تصنيع الأجهزة أو الأدوات المصممة أو المعدة للتحايل على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وهنا يأخذ الاعتداء أعلى صورته، وذلك نظراً إلى أن هدف المعتدي لا يقف فقط على

الوصول إلى حقوق المؤلف أو صاحب الحق المجاور والاعتداء عليها، بل يتعدى ذلك إلى القيام بتصنيع أجهزة يكون هدفها التحايل على تقنيات يستخدمونها لحماية الحق، والقيام أيضاً بتسويقها بالبيع أو التأجير للجمهور، وما يرتبط بذلك من اتساع النشاط الذي قد يؤدي إلى القضاء تماماً على الحقوق المالية للمؤلف أو صاحب الحق المجاور. والأمثلة على ذلك كثيرة ومن السهل أن نلمسها في الوقت الحاضر، منها استنساخ كروت الشحن التي تفك شيفرات القنوات الفضائية بشكل غير مشروع، وبغير إذن من أصحاب الحقوق الأصليين، ومنها أيضاً استنساخ كروت شحن الهواتف لتهريب المكالمات الدولية على وجه الخصوص، وغيرها الكثير من الصور التي نشاهدها كل يوم^١.

وفي هذه الصورة من صور الاعتداء يشترط أن يكون التصنيع كاملاً للجهاز المستخدم في الاعتداء نظراً لأن نص القانون يتحدث عن التصنيع الكامل، أما إذا قام المعتدي بتصنيع جزء منه فقط وكان هذا الجهاز غير مجدي في ضرب نظام الحماية التقنية التي يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، فلا يمكن مساءلة المعتدي جزائياً استناداً إلى ذلك لتخلف الركن المادي للجريمة، ويرى بعض الفقه أنه رغم ذلك يمكن مساءلة المصنع لهذا الجزء مدينياً عن الأضرار التي تصيب المؤلف أو صاحب الحق المجاور من مثل هذا الفعل^٢.

وأنا لا أتفق مع هذا الرأي، فأين الضرر الذي سيعوض عنه مدينياً، إن كان هذا الجزء من الجهاز غير صالح للاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فالتعويض هو لجبر الضرر، ولا يفرض إلا إذا كان هناك ضرر قد وقع على صاحب الحق، أما إذا لم يكن هناك ضرر قد وقع فلا موجب

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١١٥.

٢- المرجع السابق، ص ١١٦.

للتعويض، بل بالعكس برأيي أنه إذا ما تم تعويض المؤلف أو صاحب الحق المجاور عن مثل هذا الفعل غير المجدي والذي لم يحقق ضرراً له، فإن المؤلف أو صاحب الحق المجاور في هذه الحالة يكون قد أثرى بلا سبب على حساب من قام بهذا التصنيع الجزئي.

الصورة الثانية: وهذه الصورة من صور الركن المادي نص عليها القانون المصري من دون السوري، وتتمثل في التجميع لأجهزة أو وسائل أو أدوات مصممة للتحايل على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وفي هذه الصورة لا يتخذ النشاط المادي شكل التصنيع، وإنما يقتصر فقط على التجميع المؤدي إلى تكوين جهاز أو وسيلة أو أداة يكون من وظيفتها خرق الحماية التقنية التي يستخدمها المؤلف لحماية حقوقه.

وكما في الصورة الأولى نلاحظ أنه لا يتحقق الركن المادي للجريمة إلا إذا قام المعتدي بتجميع كامل للجهاز أو الأداة أو الوسيلة الذي تستخدم في الاعتداء على الحماية التقنية التي يستعملها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، أما إذا كان التجميع جزئي وغير كامل فنكون كما في الصورة الأولى أمام عدم تحقق للركن المادي للجريمة ومن ثم لا تجب مساءلة القائم بهذا التجميع الجزئي جزائياً.

الصورة الثالثة: وتكون هذه الصورة المكونة للركن المادي لهذه الجريمة بقيام الجاني باستيراد الأجهزة أو الوسائل أو الأدوات المستخدمة في الاعتداء على الحماية التقنية التي يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وفي هذه الصورة لا يقوم الجاني بالتصنيع أو التجميع لوسيلة الاعتداء، وإنما يقوم الجاني باستيرادها من الخارج، فالكثير من برامج الحاسب الآلي لا يمكن الوصول إليها واستخدامها إلا بوساطة مجموعة من الرموز والأرقام حتى يمكن فك شفرتها، الأمر الذي يدفع الجاني إلى استيراد الأجهزة التي تستخدم لفك هذه الشفرات

بغرض فكها، ومن ثم بيعها أو تأجيرها للجمهور، مما يسبب أضراراً بالغة بأصحاب الحقوق^١.

الصورة الرابعة: وقد انفرد بهذه الصورة القانون السوري من دون المصري، وتتمثل بحيازة أي جهاز أو آلة مصنعة من دون وجه حق بقصد ارتكاب الركن المادي لهذه الجريمة.

والحقيقة أنا أرى أن هذه الصورة من صور ارتكاب الركن المادي بالنسبة إلى هذه الجريمة، والتي نص عليها المشرع السوري تجد تطبيقها في أي صورة من الصور السابقة، فمن يقوم بتصنيع أو تجميع أو استيراد الجهاز أو الآلة، بالطبع سيحوزها، وذلك لأنه قام بالتصنيع أو التجميع أو الاستيراد لارتكاب فعل الاعتداء، ولا يستطيع ارتكاب هذا الفعل إلا إذا كان يحوز الجهاز أو الوسيلة التي تشكل أداة الجريمة، ولكن لعل المشرع السوري لدى نصه على هذه الصورة من صور ارتكاب الركن المادي لهذه الجريمة، كان يقصد أن تتم هذه الحيازة بغير الصور الثلاث المذكورة آنفاً، وهذه الصورة قد تكون حيازته لها ناتجة عن قيامه في البداية بسرقة هذه الأجهزة أو الوسيلة من مالكها الأصلي المرخص له ببيعها، والذي قد يكون المؤلف نفسه أو صاحب الحق المجاور، الذي قام بوضع الحماية التقنية على مصنعه أو تسجيله أو برنامجه، ومن ثم قام ببيع أجهزة أو وسائل فك شفرة الاستخدام للمصنف أو التسجيل أو البرنامج بهدف تحقيق ربح أكثر ومراقبة عدم استخدام انتاجه إلا عن طريقه هو، وهذا ما نستخلصه من عبارة (دون وجه حق) المذكورة بنص المادة (٨٤/أ) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري التي نصت على هذه الجريمة، فإذا كان الأمر كذلك نكون أمام جريمتين، الأولى جريمة سرقة الجهاز أو الوسيلة من المؤلف أو صاحب الحق المجاور، والثانية جريمة الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق

١- خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، المرجع السابق، ص ٥٩٦.

المجاورة باستخدام هذا الجهاز أو الوسيلة. وقد يكون قصد المشرع السوري من الحيازة هي أن يكون من حاز الجهاز أو الألة قد اشتراها في البداية ممن قام بتصنيعها أو تجميعها أو استيرادها، وفي هذه الحالة نكون أمام شخصين مرتكبين للجريمة، الأول ارتكبتها بالتصنيع أو التجميع أو الاستيراد، والثاني ارتكبتها بحيازتها بقصد ارتكاب الجريمة.

وعلى أي حال مهما يكن الأمر فإنه يشترط في كل صور النشاط الاجرامي المذكورة آنفاً حتى يمكن مساءلة الجاني، بالطبع بعد توافر باقي أركان المسؤولية، أن تكون الأجهزة أو الأدوات أو الوسائل التي يتولى تصنيعها أو تجميعها أو استيرادها أو حيازتها، معدة للتحايل على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، فوظيفتها التي وجدت من أجلها يجب أن تكون التحايل على الحماية التقنية للمؤلف أو صاحب الحق المجاور، فإذا لم تكن هذه وظيفتها، فلا يتوافر الركن المادي للجريمة في حق المعتدي^١.

ب- الركن المعنوي.

إذا كان المشرع في جريمة التقليد التي عرضنا لها سابقاً اكتفى لقيام الركن المعنوي لجريمة التقليد توافر القصد الجنائي العام، فإنه على العكس من ذلك بالنسبة إلى جريمة التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة لأي جهاز أو أداة أو وسيلة مصممة أو معدة للتحايل على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، ففي هذه الجريمة اشترط المشرع توافر القصد الخاص، أي أن المشرع في هذه الجريمة يعتد بالبائع أو الغاية من التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة، فيجب أن يتم أي فعل من هؤلاء بقصد البيع أو التأجير، وهذا مستفاد من نص المادة (١٨١/خامساً) من القانون المصري، والمادة (٨٤/أ) من القانون السوري، التي تقول إن المعتدي يجب أن يرتكب أحد

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١١٨.

هذه الأفعال بقصد البيع أو التأجير أو العرض للبيع، أو حيازتها بقصد التقاط أي إرسال أو بث إذاعي أو تلفزيوني مخصص لقسم من الجمهور يدفع اشتراكاً مالياً لاستقبال الإرسال أو البث المذكور.

وبناء على ما تقدم فإن قيام هذه الجريمة يتطلب سوء نية الفاعل، فهو في هذه الحالة غير مفترض كما في جريمة التقليد، وإنما المفترض هو حسن نية الفاعل إلى أن يثبت العكس، وذلك لتطلب المشرع قصداً خاصاً لقيام هذه الجريمة، الأمر الذي يستلزم إثبات سوء نية الفاعل، وذلك بإثبات أن التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة قد تمت بغرض البيع أو التأجير أو العرض للبيع، أي بغرض الاستغلال التجاري، فإذا أثبت الفاعل أن الهدف من النشاط ليس البيع أو التأجير وإنما الاستخدام الشخصي مثلاً، ففي مثل هذه الحالة لا يثبت القصد الجنائي الخاص، وبالتالي لا يقوم الركن المعنوي للجريمة الأمر الذي يؤدي إلى عدم قيام الجريمة برمتها^١.

٣- تسهيل استقبال الإرسال أو البث.

وهذه الجريمة انفرد القانون السوري بالنص عليها في المادة (٨٥/أ) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة حيث جاء في هذه المادة أنه: "أ- يعاقب بالحبس من شهر إلى سنتين وبالغرامة من خمسين ألفاً إلى مئتي ألف ليرة سورية أو بإحدى هاتين العقوبتين كل من دبر أو سهل للغير وبقصد الربح استقبال الإرسال أو البث المذكور في المادة ٨٤/ من هذا القانون".

وأنا أرى أنه لم يكن هناك داعي أن ينص المشرع على هذه الجريمة بنص خاص، وذلك كون هذه الجريمة تجد تطبيقها ضمناً بنص المادة (٨٤) موضع جريمة التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة التي عالجناها آنفاً، وعلى الأخص في الجزء الأخير من المادة المتعلقة بالحيازة من دون وجه حق

١- يسرية عبد الجليل، الحماية المدنية والجنائية لحق المؤلف، المرجع السابق، ص ١٧٤.

بقصد التقاط أي إرسال أو بث إذاعي أو تلفزي مخصص لقسم من الجمهور يدفع اشتراكاً مالياً لاستقبال الإرسال أو البث. فمن يحوز الجهاز أو الوسيلة بموجب أحكام المادة (٨٤) لا يعد مرتكباً لجريمة الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالصورة المذكورة فيها إلا إذا كان سيء النية، وسوء النية هذا يقوم عندما تكون الحيازة بقصد الاستغلال التجاري، وليس الاستعمال الشخصي كما بينا آنفاً، والاستغلال التجاري لا يتحقق إلا إذا قام من يحوز الجهاز باستعماله لتسهيل استقبال الإرسال أو البث المذكور للغير الذي سوف يدفع المقابل المادي على ذلك، كأن يكون من يحوز الجهاز أو الوسيلة يملك مقهى أو مطعمًا، ويقوم في فترة عرض مباريات كرة القدم مثل مونديال كأس العالم بالاستحصال من دون وجه حق على الجهاز أو الوسيلة التي تفك شفرة القناة صاحبة البث الحصري لمباريات المونديال، ليتسنى لرواد المقهى أو المطعم مشاهدة المباريات مقابل دفع مبلغ مالي معين، أو قد يكون المقابل هو كثرة الرواد الذي يقتضي بالضرورة كثرة الطلبات من المشروبات أو المأكولات التي يقدمها المطعم أو المقهى. ومن ثمّ يكون هو المعتدي المقصود بنص المادة (٨٤)، وبموجب المادة (٨٥) يكون هو المعتدي أيضاً، ومن ثمّ يكون هناك جريمتان مرتكبتان بفعل واحد، وهذا تزيد لا ضرورة له برأيي خاصة وأن المادة (٨٤) تقرر عقوبة أشد على المعتدي من المادة (٨٥)، بالتالي تكون الحماية متوفرة بشكل أكبر بموجبها للمؤلف أو صاحب الحق المجاور المنتهكة حقوقه، لذلك أرى أنه كان يجب على المشرع أن يكتفي بنص المادة (٨٤)، أو أن ينص على الحيازة ضمن نص المادة (٨٥)، وبذلك لا نقع بالخلط بين هاتين المادتين. وعلى أي حال بما أن المشرع السوري قد نص على جريمة تسهيل استقبال البث بنص خاص مستقل، فإنه يشترط أن يتوافر لقيام هذه الجريمة الركن المادي والمعنوي، واللذان يشابهان الركن المادي والمعنوي في جريمة

التصنيع والتجميع والاستيراد أو الحيازة التي عالجناها آنفاً، لذلك أرى أنه لا داعي للتفصيل فيهما منعاً للتكرار.

٤ - جريمة الإزالة أو التعطيل أو التعيب.

ونصت على هذه الجريمة المادة (٢٠٣/أ/٨٦) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري، والمادة (١٨١/سادساً) من قانون حماية الملكية الفكرية المصري، وهذه الجريمة هي مستحدثة أيضاً في كلا القانونين، وذلك كما ذكرنا سابقاً لمواجهة التطور التقني والتكنولوجي في العالم المعاصر، الذي قد يؤدي سوء النية في استخدامه للوصول إلى أغراض غير مشروعة. وفي هذه الصورة من الجرائم الواقعة على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة تتم عن طريق الدخول إلى نظام الحماية التقنية الذي يستخدمه المؤلف أو صاحب الحق المجاور والقيام بإتلافه أو تغيير محتواه المعلوماتي، بما يؤدي في النهاية إلى جعله غير صالح للقيام بمهمته في حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وفقاً لما أراده.

وسنقوم ببيان ركني هذه الجريمة وهما:

أ - الركن المادي.

يتحقق الركن المادي في هذه الجريمة بإتيان أحد الأنشطة المتمثلة في الإزالة أو التعطيل أو التعيب لأي حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور لحماية حقوقه وضمان تحقيق أفضل الأرباح.

ويتحقق الركن المادي لهذه الجريمة من خلال إزالة حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وتجد هذه الصورة من صور النشاط المادي لهذه الجريمة مجالها الخصب في مجال الحاسب الآلي على وجه الخصوص، والبرمجيات والقنوات المشفرة، ويكون مثلاً من خلال الدخول على المواقع التي أنشأها المؤلف أو صاحب الحق المجاور على شبكة الانترنت، وفك

الرموز التي يستخدمها وإزالة نظام الحماية، بما يؤدي إلى صيرورة التحميل غير الشرعي للمواد المحمية واستغلالها بغير إرادة المؤلف أو صاحب الحق المجاور متاحاً للمعتدي. كما يتم ذلك من خلال التحايل على الأنشطة التقنية التي وضعها المؤلف أو صاحب الحق المجاور على مصنّفه أو تسجيله أو برنامجه المحمّل على أقراص ليزيرية مدمجة، وخرقها والقيام باستتساخ غير مشروع للمادة المحمية على هذه الأقراص إضراراً بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور.

وأيضاً يتحقق الركن المادي لهذه الجريمة من خلال تعطيل الحماية التقنية التي يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور لحماية حقوقه، وهذه الصورة لا تختلف عن سابقتها، وإن كان الاعتداء فيها لا يأخذ صورة الإزالة بل يقتصر على التعطيل من دون الإزالة، إلا أن النتيجة النهائية للسلوك لا تختلف في كلا الصورتين.

وأخيراً يتحقق الركن المادي لهذه الجريمة من خلال تعيب الحماية التقنية التي يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وإذا كان الأمر لا يصل إلى الإزالة الكاملة أو التعطيل، إلا أن النتيجة متماثلة مع الصورتين السابقتين، وهي وصول الجاني إلى الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة. وأيضاً مجال هذه الصورة من صور الركن المادي هو نظام الحاسب الآلي والبرمجيات والقنوات المشفرة.

ولا يشترط في هذه الجريمة أن يكون القيام بالإزالة أو التعطيل أو التعيب من قبل المعتدي بغرض الاستغلال التجاري، فالقيام بهذا السلوك الإجرامي لأغراض خاصة أو شخصية يؤدي إلى قيام الركن المادي لهذه الجريمة دون مراعاة لهدف الاستغلال التجاري، فيستوي أن يكون إتيان الفعل في هذه الحالة قد تم لأغراض تجارية أو شخصية، فقط قيام الجاني بهذا الفعل بسوء نية يؤدي إلى قيام مسؤوليته الجزائية، بغض النظر عن توافر هدف الاستغلال

التجاري من وراء السلوك أم لا. كما أنه لا يشترط أن يقوم المعتدي بهذا الفعل بنفسه، فقد لا يكون المعتدي يملك الخبرة الفنية الكافية للقيام بهذه الأعمال فيعهد لخبير في هذا المجال، وهو ما يسمى (بقرصان البرامج والانترنت) لتحقيق هدفه، وفي هذه الحالة أيضاً تقوم المسؤولية الجزائية لمن أوعز بالسلوك الاجرامي، وكذلك لمن قام بالاعتداء على حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور بإزالتها أو تعييبها أو تعطيلها^١.

ب- الركن المعنوي.

يتطلب المشرع لقيام الركن المعنوي في هذه الجريمة توافر القصد الخاص المتمثل في سوء نية الجاني وقصده الإضرار بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور، بأن يقصد بفعله الاعتداء على نظام حماية تقنية بإزالتها أو تعطيله أو تعييبه، بحيث يصبح غير صالح للغرض الذي أعد من أجله، وهو حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ويتوفر سوء النية لدى الجاني بالقيام بفعل من الأفعال المذكورة من دون اشتراط أن يكون الهدف من ذلك تجارياً بالوصول إلى المادة المحمية واستغلالها مالياً، فسواء كان غرضه الربح أم لا تقوم الجريمة ويتوافر سوء نيته بالإزالة أو التعطيل أو التعييب، ولكن يلزم لذلك إثبات سوء النية هذا فهو لا يفترض افتراضاً، فإذا لم نستطع إثباته لا نستطيع مساءلة المعتدي عن هذه الجريمة، ولكن نلاحظ أن اثبات سوء النية لا يشكل صعوبة، فالشخص العادي مثلاً بقيامه بالتدخل في مجال متخصص كهذا يدل دلالة واضحة وقوية على أنه سيء النية، فلا مبرر لإزالة أو تعطيل أو تعييب حماية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور سوى الوصول إلى المادة محل الحماية، كذلك قيام منافس للمؤلف أو صاحب الحق المجاور بمثل هذا الفعل لا تفسير له سوى

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٢٤.

الإضرار بالمؤلف أو صاحب الحق المجاور، ومنافسته بشكل غير مشروع، الأمر الذي يؤكد سوء نيته^١.

وعلى كل حال وفي كل الجرائم التي ذكرناها أنفاً والتي تشكل صور الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، يمكن التثبت من سوء النية بكل وسائل الإثبات كون الإثبات حر في القانون الجزائي ولا قيود عليه، ويلتزم القاضي بإثباتها في حكمه، وإلا كان حكمه قاصراً ومشوباً بالقصور والغموض وفساد الاستدلال، الأمر الذي يجعله عرضة للفسخ أو النقض.

وبذلك نكون قد انتهينا من بيان الصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، ولا يبقى أمامنا سوى بيان صور العقاب المقررة للاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، وهذا ما سنراه فيما يلي.

ثانياً: صور العقاب المقررة للاعتداء على الحقوق المجاورة.

إن كل الأنظمة القانونية تسعى لضمان احترام سلامة القوانين وحسن تطبيقها، ولكن أي نظام لا يقترن بحماية فعالة تضمن احترامه من قبل الغير، فإن هذا النظام لن يصمد ضد صور الاعتداء التي تقع عليه. وعندما يكون للحماية شق جزائي، فإن المحافظة على هذا النظام بالتأكيد تكون أكثر فاعلية لما للعقوبة الجزائية من مساس مباشر بالحرية الشخصية للمعتدي وحقوقه.

وفي مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وضعت التشريعات المعنية بهذا المجال عقوبات جزائية تنال من كل من يعتدي على أحد الحقوق التي يتمتع بها المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وتتنوع صور العقاب التي نصت عليها التشريعات، ولكن كلها تتمحور حول الحبس والغرامة، إضافة إلى صور عقاب أخرى تتمثل بالمصادرة ونشر الحكم الصادر بالإدانة، أي أن جميع التشريعات

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٢٥

اتبعت سياسة العقاب نفسها بالنص على عقوبات أصلية وأخرى تكميلية وتبعية، وإن اختلفت في مدى الحد الأدنى والأعلى للعقوبة ومقدار الغرامة، وهذه أمور تفصيلية تعود سلطة تقديرها للمشرع في كل بلد الذي يضع مدة العقوبة التي يرى أنها تحقق الردع للمعتدي حسب ظروف البلد، وبما أن جميع التشريعات تتماثل في النص على العقوبات سواء الأصلية منها أم التكميلية، فإننا سنكتفي بإيراد نصوص القانون السوري فقط.

وبناء على ذلك، وفي ضوء نصوص القانون، نعالج الحماية الجزائية التي قررها المشرع لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة من ناحية العقوبات، بتبيان العقوبات الأصلية، ومن ثم العقوبات التكميلية.

١ - العقوبات الأصلية.

يقصد بالعقوبات الأصلية بالعقوبات التي تكون كافية بحد ذاتها لتحقيق معنى الجزاء، وهي العقاب الأساسي للجريمة. وتختلف العقوبات الأصلية تبعاً لاختلاف نوع الحق الذي تمسه، فمنها عقوبات بدنية وأخرى ماسة بالحرية، وهناك العقوبات المالية التي تمس الذمة المالية للشخص^١.

وفي قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة قرر المشرع نوعين من العقوبات الأصلية كجزاء على الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وهما العقوبات السالبة للحرية المتمثلة في الحبس، وعقوبات مالية متمثلة في الغرامة.

ونلاحظ في معالجتنا للعقوبات المقررة للاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، بأن المشرعين لم يفصلوا لكل جريمة من الجرائم التي درسناها أنفاً العقوبة الخاصة بها، وإن كانت بعض التشريعات كررت ذكر هذه العقوبة في كل مادة من المواد التي تنص على الجرائم التي يمكن أن ترتكب على حقوق

١- محمود نجيب حسني، شرح قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٨٠٧ وما بعدها.

المؤلف والحقوق المجاورة، أما المشرع السوري فنلاحظ أنه قد سلك مسلك مغاير وهو بالنص على عقوبة لكل جريمة على حدة، وإن تساوت من حيث مدة الحبس والغرامة في أغلبها، ولكنه في حالتين سنراها فيما يلي نص على مدة حبس وغرامة أقل من باقي الحالات، وكذلك في موضوع تشديد العقوبة في حالة التكرار فإنه في حالة من الحالات كما سنرى لم ينص على تشديد العقوبة. وعلى أي حال مهما يكن من الأمر فإن التشريعات وضعت عقوبة سالبة للحرية، وعقوبة مالية توقع على الجاني حال ارتكابه أحد الأفعال التي نص عليها المشرع معتدياً على أحد الحقوق العائدة للمؤلف أو صاحب الحق المجاور.

وسوف نعرض لكلا العقوبتين الأصليتين الحبس والغرامة فيما يلي.

أ- العقوبة السالبة للحرية.

قرر المشرع السوري هذه العقوبة في المواد من (٨٢) إلى (٨٦) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، كما نص المشرع على تشديد العقوبة في حالة التكرار، ومن ثم نلاحظ أن هناك صورتين للعقوبة السالبة للحرية، الصورة الأولى تتمثل بالحبس في غير حالة التكرار، والثانية الحبس في حالة التكرار.

الصورة الأولى: الحبس في غير حالة التكرار.

نص المشرع على عقوبة الحبس على الجاني الذي يعتدي على أي من حقوق المؤلف أو صاحب الحق المجاور، على أساس أن الجريمة المرتكبة تمثل جنحة يعاقب عليها بالحبس أو الغرامة. وقد قيد المشرع سلطة القاضي بالنسبة إلى الحد الأدنى لعقوبة الحبس المقررة طبقاً للمواد من (٨٢) إلى (٨٦)، وجعلها في

جريمتين لا تقل عن شهر^١، أما في باقي الجرائم فجعلها لا تقل عن ثلاثة أشهر، ومن ثم فإن القاضي حينما يقرر إيقاع عقوبة الحبس، فإنه لا يستطيع أن يحكم بالحبس لمدة أقل من شهر أو ثلاثة أشهر حسب الجريمة المقترفة.

أما بالنسبة إلى الحد الأقصى للعقوبة فقد جعله المشرع بالنسبة إلى الجريمة المنصوص عليها في المادة (٨٢/ب) سنة واحدة، أما في باقي الجرائم فالحد الأعلى للعقوبة سنتين، وفي هذه الحالة يتمتع القاضي بسلطة تقديرية كبيرة في الحكم بالحبس على المعتدي على أي من حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة مدة تتراوح بين شهر وسنة، أو شهر وسنتين، أو ثلاثة أشهر وسنتين حسب الجريمة المقترفة، وظروفها وما يترتب عليها من آثار.

كما أن التقدير الذي يملكه القاضي لا يقع على مقدار عقوبة الحبس فقط، وإنما يمتد أيضاً إلى تقدير إيقاع الحبس من أساسه، فقد يرى القاضي الاكتفاء بعقوبة الغرامة فقط، وقد ينطق بالعقوبتين معاً الحبس والغرامة، وقد ينطق بعقوبة الحبس فقط، ومن ثم فإن عقوبة الحبس في هذا الفرض ليست وجوبية في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

وأنا أرى أنه كان على المشرع أن يجعل عقوبة الحبس في مجال الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وجوبياً وليس جوازياً، نظراً

١- في المادة (٨٢/ب) والتي تنص على: "ب/ يعاقب بالحبس من شهر الى سنة وبالغرامة من خمسين الفا الى ثلاثمئة الف ليرة سورية أو بإحدى هاتين العقوبتين: ١- من اقتبس بوجه غير مشروع أو نسب لنفسه جزءاً من مصنف أو تسجيل سمعي أو بصري متجاوزاً الحدود المألوفة. ٢- من باع أو أودع عنده أو عرض للبيع أو وضع في التداول عن معرفة عملاً مقلداً أو موقعاً عليه باسم منتحل".

وأيضاً في المادة (٨٥/أ) والتي تنص على: "أ- يعاقب بالحبس من شهر الى سنتين وبالغرامة من خمسين الفا الى مئتي الف ليرة سورية أو بإحدى هاتين العقوبتين كل من دبر أو سهل للغير ويقصد الربح استقبال الارسال أو البث المذكور في المادة ٨٤/ من هذا القانون".

لخطورة هذه الجرائم على المؤلف أو صاحب الحق المجاور فقط، فهي تمس المجتمع في حقه المقدس بالانتفاع الصحيح بثمار الانتاج الفكري صاحب الدور الكبير في تطور المجتمعات وتقدمها وتهذيبها، يضاف إلى ذلك أنه إذا كان من يسرق أموالاً مملوكة للغير، فإنه يعاقب بعقوبة الأشغال الشاقة أو الحبس الوجوبي النافذين^١، مع أن المال المسروق في الغالب لا يكون ماله هو من صنعه، فكيف يجعل العقوبة الحبس غير الوجوبي بالنسبة إلى الشخص الذي يعتدي على انتاج فكري شخصي للمؤلف أو صاحب الحق المجاور، وأنتجه هو بنفسه.

الصورة الثانية: الحبس في حالة التكرار.

يقصد بالتكرار العودة إلى ارتكاب الجريمة من شخص سبق أن صدر ضده حكم مبرم بالإدانة في جريمة أخرى^٢، الأمر الذي يشير إلى خطورة الجاني الاجرامية وعدم ارتداعه من الحكم السابق ضده، الأمر الذي يقتضي ضرورة تشديد العقاب للحد من خطورته الاجرامية.

والتكرار قد يكون تكراراً عاماً، وهو الذي يتحقق بقيام الجاني بارتكاب جريمة جديدة بعد الحكم عليه في جريمة سابقة أيّاً كان نوعها، وقد يكون خاصاً يتطلب تماثل أو تشابه الجريمة الجديدة مع الجريمة الأولى بأن تكونا من ذات النوع أو من أنواع متشابهة^٣.

وبالنسبة إلى التكرار في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، نلاحظ أن التكرار المقصود والذي يؤدي إلى تشديد العقوبة هو التكرار الخاص وذلك

١- المواد من (٦٢١) إلى (٦٣٤) من قانون العقوبات السوري.

٢- محمود نجيب حسني، شرح قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٨٣٢.

٣- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٣٨.

كون الجريمة المرتكبة سابقاً هي جنحة، والجريمة الجديدة جنحة أيضاً، أي كلا الجريمتين من النوع ذاته.

وأنا أرى أن المشرع السوري كان متشدداً بالنسبة إلى موضوع التكرار الخاص، فقد نص عليه بشكل متكرر في المواد من (٨٢) إلى (٨٥) التي تحدثت عن الجرائم المقترفة على حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة، ولم يغفل ذكر التكرار إلا في المادة (٨٦)، والأغلب أنه اغفلها عن غير قصد كونه نص على التكرار في باقي المواد، لذلك نفيس على باقي المواد، فيكون التكرار الخاص مطلوباً في كافة الجرائم المنصوص عليها في القانون السوري لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، واستناداً للقواعد العامة.

ولكني أرى أيضاً أن قيام المشرع السوري بذكر التكرار في كل مادة من المواد المذكورة قد يكون الهدف منه أنه لا يتحقق إلا بقيام الجاني بارتكاب جريمة أخرى من نوع الجريمة الأولى ذاتها المنصوص عليها في المادة ذاتها، فإذا كان الأمر كذلك يكون المشرع السوري قد قيد التكرار بأنه لا يطبق إلا إذا ارتكب الجاني على سبيل المثال الجريمة المنصوص عليها في المادة (٨٢) وحكم عليه بموجبها بحكم مبرم، ثم عاد وارتكب الجريمة ذاتها المنصوص عليها في المادة ذاتها مرة أخرى، أما إذا ما ارتكب الجريمة المنصوص عليها في المادة (٨٢) ثم عاد وارتكب جريمة منصوص عليها في المادة (٨٤) مثلاً فلا يطبق عليه حكم التكرار، وبهذا يكون المشرع السوري قد ضيق من نطاق التكرار بأن جعله تكراراً خاصاً من نوع خاص، أو نستطيع القول إنه (تكرار أخص)، وإلا لما كان هناك داعي للنص على التكرار في كل مادة على حدة، فكان يمكن للمشرع السوري وكما جرت العادة في التشريعات عندما تنص على أحكام مشتركة بالنسبة إلى

مجموعة من المواد^١ أن ينص في نهاية آخر مادة تبين الجرائم والعقوبات، أو بمادة مستقلة تأتي بعد هذه المواد على حكم التكرار، وانطباق تشديد العقوبة في حالة القيام بارتكاب الجريمة تكراراً.

وفي كل الأحوال وبعيداً عن هذا النقاش يبقى القول إنه لا يتحقق التكرار إلا إذا كانت الجريمة الجديدة مماثلة أو مشابهة للجريمة الأولى، التي سبق الحكم ضد المعتدي بمناسبتها حكماً مبرماً.

كما يشترط لتطبيق حكم التكرار على المعتدي على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والذي سبق الحكم عليه نهائياً بإحدى العقوبات المشار إليها في القانون، أن يعود لارتكاب جريمة تالية مستقلة عن تاريخ صدور الحكم في الجريمة الأولى، وأن تكون مستقلة تماماً عن الجريمة التي سبق الحكم فيها، وأن يكون ارتكاب هذه الجريمة قبل مضي سبع سنوات على انقضاء العقوبة في الحكم الأول أو سقوطها بالتقادم^٢.

كما يشترط من أجل عدّ الجاني مرتكباً للجريمة تكراراً في مجال حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، أن يكون الحكم النهائي السابق قد صدر من محكمة وطنية وليس أجنبية، فلا يعتد بالأحكام الصادرة من محكمة أجنبية فيما يتعلق بحكم التكرار، على أنه لا يشترط أن تكون المحكمة مصدرة الحكم عادية، فيستوي أن يصدر من محكمة عادية أو استثنائية. وأيضاً لا بد حتى نطبق حكم

١- كالفانون المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢ الخاص بحماية الملكية الفكرية: فقد نص في المادة (١٨١) وبعد انتهاء عرض صور الجرائم التي تقترب بحق المؤلف أو صاحب الحق المجاور على أنه: "وفي حالة العود تكون العقوبة الحبس مدة لا تقل عن ثلاثة أشهر والغرامة التي لا تقل عن عشرة آلاف جنيه ولا تجاوز خمسين ألف جنيه".

٢- أنظر المادتين (٢٤٩) و(٢٥٠) من قانون العقوبات السوري. وأنظر أيضاً: أحمد شوقي عمر أبو خطوة، شرح الأحكام العامة لقانون العقوبات، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ص ٧٤٨.

التكرار أن يكون الحكم الصادر سابقاً لا زال قائماً، فلا يعد سابقةً في التكرار إذا كان الحكم السابق قد تم محيه لسبب ما، فيسقط الحكم وتنتهي آثاره الجزائية بصدور عفو عن الجريمة، أو برد الاعتبار، أو إذا صدر قانون جديد يجعل الفعل الذي حكم على المجرم من أجله غير معاقب عليه...^١.

وبناء على كل ما تقدم يترتب على توافر الشروط السابقة في الجريمتين اللتين يأتيهما الجاني اعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة ويعتبر مكرراً، وينتج على ذلك تشديد العقوبة بحقه وحسب نصوص القانون السوري المذكور أنفاً تضاعف العقوبة، أي يصبح الحد الأدنى شهرين بدل شهر، وستة أشهر بدل ثلاثة، والحد الأعلى سنتين بدل سنة، وأربع سنوات بدل سنتين، والغرامة يصبح حداً الأدنى مائة ألف بدل خمسين ألف، ومائتي ألف بدل مائة ألف، والحد الأعلى يصبح ستمائة ألف بدل ثلاثمائة ألف، وأربعمائة ألف بدل مائتي ألف، ومليونين بدل مليون ليرة سورية.

ويبقى أن نشير إلى أن المشرع السوري قد نص على عقوبة الحبس بشكل جوازي وليس وجوبي سواء في حالة التكرار أو عدمه حيث نص في المواد من (٨٢) إلى (٨٦) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أنه يعاقب الجاني المرتكب لأحد الجرائم المنصوص عليها في هذه المواد، إما بالحبس أو الغرامة أو بإحدى هاتين العقوبتين، فالأمر متروك لتقدير القاضي حسب ظروف القضية وظروف الجاني، وخطورة الفعل المرتكب، ومدى تأثيره على الحقوق المعتدى عليها.

١- أحمد شوقي عمر أبو خطوة، شرح الأحكام العامة لقانون العقوبات، المرجع السابق، ص ٧٤٩ إلى ٧٥٥.

ب- العقوبة المالية.

ويقصد بها الحكم قضائياً على الجاني بدفع مبالغ محكوم بها عليه تصيب ذمته المالية، كجزاء له على الاعتداء على مصالح قدر المشرع حمايتها وحظر العدوان عليها. والغرامة كجزاء فهي تخضع للقواعد العامة في التجريم والعقاب، وهي مبدأ الشرعية ومبدأ شخصية العقوبة ومبدأ صدور حكم قضائي بناء على دعوى جزائية مرفوعة بالطرق المحددة قانوناً، وأن يصدر حكم من محكمة جزائية بعد اتباع الاجراءات المنصوص عليها في قانون أصول المحاكمات الجزائية، ومبدأ سريان أسباب السقوط عليها كالتقادم والعفو^١.

وقد قررت المواد من (٨٢) إلى (٨٦) من القانون السوري على معاقبة المعتدي على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بعقوبة الغرامة إما إلى جانب عقوبة الحبس، أو بشكل منفصل لوحدها إذا ارتأى القاضي أن يحكم على فعل الجاني بعقوبة الغرامة فقط، وهو بذلك لم يخرج عن المبادئ العامة المقررة في قانون العقوبات للعقاب على الجنيح والتي تقرر عقوبة الحبس والغرامة أو أحدهما، ويكون كما ذكرنا قبل قليل إيقاع عقوبة الحبس والغرامة أو إحداها وفقاً للسلطة التقديرية للقاضي الجزائي بدون تعقيب على حكمه في ضوء ظروف ارتكاب الجريمة وظروف الجاني الشخصية ودرجة جسامة الفعل المرتكب ودرجة الإثم أو المسؤولية التي يستخلصها القاضي من وقائع القضية التي ينظرها^٢.

وبما أن قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري قد صدر حديثاً في عام ٢٠١٣م، فإن المشرع يبدو أنه بنصه على مقدار الغرامة المنصوص عليه والبالغ حده الأدنى خمسين ألف ليرة أو مائة ألف ليرة، وحده

١- أحمد فتحي سرور، الوسيط في قانون العقوبات (القسم العام)، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الخامسة، عام ١٩٨٥م، ص ٦٤٤ وما بعدها.

٢- مأمون محمد سلامة، قانون العقوبات، القسم العام، دار النهضة العربية، دون طبعة، عام ١٩٩٠، ص ٦٦٣ وما بعدها.

الأعلى والبالغ إما مائتي ألف أو ثلاثمائة ألف أو مليون ليرة سورية كما ذكرنا آنفاً، غير مقبول برأيي ولا يلبي الغرض من العقوبة المتمثل في ردع الجاني وكفه عن معاودة الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فكان يجب على المشرع السوري أن ينص على غرامة يكون مبلغها مؤثراً في ذمة المعتدي لردعه، أما مثل هذه المبالغ فأرى أنها ضئيلة جداً، فعلى سبيل المثال من يعتدي على مصنف أو تسجيل أو قرص ليزري أو برنامج لا يخفى على أحد ما يحققه من مبالغ طائلة في وقت قصير.

٢- العقوبات التكميلية والتبعية.

يقدر المشرع في كثير من الحالات عدم كفاية العقوبة الأصلية التي قررها كجزاء على اقتراف الجريمة في ردع الجاني، أو في حماية المصلحة التي قرر حمايتها، فيقضي بالعديد من العقوبات الفرعية لتدعيم الحماية المقررة للمصلحة المعنية. وهذه العقوبات الفرعية قد تكون تبعية وقد تكون تكميلية. والعقوبة التبعية هي التي تلحق بالمحكوم عليه بقوة القانون من دون حاجة إلى النص عليها في الحكم، فهي تلحق بالمحكوم عليه كأثر لتقرير العقوبة الأصلية للجريمة التي اقترفها، فالنص المقرر للعقوبة التبعية يحمل معنى الخطاب إلى سلطة التنفيذ وليس إلى القاضي مستندة إلى العقوبة التي لحقت بالمحكوم عليه جزاء محاكمته عن جريمة قرر المشرع لها عقوبات تبعية^١.

وعلى العكس من ذلك فإن العقوبة التكميلية لا يمكن أن تطبق على الجاني إلا إذا نطق القاضي بها صراحة في حكمه، فهي وإن كانت مرتبطة بعقوبة أصلية تماماً كالعقوبة التبعية، إلا أنها لا تلحق بالمحكوم عليه بقوة القانون

١- أحمد عبد الظاهر، العقوبة التبعية في ميزان القاضي الدستوري، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٤م، ص ٢٠ وما بعدها.

كالعقوبة التبعية، فلا توقع إلا بالنطق بها صراحة بعد أن يعمل القاضي سلطته التقديرية فيما يتعلق بملاءمة النطق بها^١.

وفي ضوء أحكام قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري، نجد أن المشرع السوري نص على العقوبات التبعية في المادة (٩٢) من القانون وهي: إلصاق الحكم في الأماكن التي تعينها المحكمة، ونشره في جريدتين محليتين، كما أضافت المادة في حال كان المحكوم عليه يمثل جريدة أو مجلة أو محطة بث أو موقعاً إلكترونياً على الانترنت فأوجببت المادة أن يتم نشر الحكم في الجهة التي يمثلها الجاني.

أما العقوبات التكميلية فجاء ذكرها في المادة (٨٢/ج/د)، والمادة (٨٦/ب) ونلاحظ أن هذه العقوبات التكميلية منها ما هو جوازي وهي عقوبة إغلاق المنشأة المستغلة في ارتكاب الجريمة، ومنها ما هو وجوبي وهي المصادرة، لذلك سنقوم في البداية ببيان العقوبات التكميلية الجوازية والوجوبية في البداية، ومن ثم سننهي بحثنا ببيان العقوبات التبعية.

أ- العقوبات التكميلية.

ذكرنا قبل قليل أن العقوبات التكميلية تتمثل في صورتين من العقوبات، تتمثل الصورة الأولى بالعقوبات التكميلية الجوازية، أما الصورة الثانية فتتمثل بالعقوبات التكميلية الوجوبية، وتفصيل هاتين الصورتين هو كما يلي.

الصورة الأولى: العقوبة التكميلية الجوازية.

وتتمثل هذه الصورة بموجب المادة (٨٣/ج) بإغلاق المنشأة التي تم استغلالها في ارتكاب الجريمة الواقعة على حق المؤلف أو صاحب الحق المجاور، ولم ينص المشرع السوري سوى على هذه العقوبة كعقوبة جوازية.

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٤٧.

وبما أنها عقوبة تكميلية جوازية، فإن إغلاق المنشأة التي استغلت في ارتكاب الجريمة يدخل في نطاق السلطة التقديرية للقاضي في ضوء ظروف ارتكاب الجريمة، وظروف الجاني ودرجة الإثم والمسؤولية الجزائية، فللقاضي في ضوء هذه الظروف أن ينطق بها أو لا ينطق بها، وعندما لا ينطق بها، فإن حكمه يكون صحيحاً، ويفسّر عدم النطق بها على أن القاضي قرر إعفاء المتهم منها^١.

الصورة الثانية: العقوبة التكميلية الوجوبية.

وتتمثل هذه العقوبة بموجب المادة (٨٣/د) بالمصادرة، وتعرف بأنها إجراء غرضه نقل ملكية المال جبراً إلى الدولة بغير مقابل، وهذا المال المنقول إلى الدولة جبراً بغير مقابل يكون محله أشياء مضبوطة ذات صلة بجريمة من الجرائم التي يقتربها الشخص^٢.

والغرض من هذا الإجراء هو ردع الجاني عن طريق الانتقاص من ذمته المالية وحرمانه من أموال دخلت فيها، فأثرى بشكل غير مشروع نتيجة عدوانه على حقوق وأموال الآخرين في المجتمع^٣.

وكقاعدة عامة تشكل المصادرة عقوبة تكميلية جوازية وليست وجوبية في قوانين العقوبات^٤ إلا في الأحوال التي ينص المشرع على وجوب الحكم بها، كما هو الأمر في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري.

ويشترط لتطبيق هذه العقوبة في إطار قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة أن تكون قد ارتكبت جريمة من جرائم الاعتداء المنصوص عليها في

١- محمود نجيب حسني، شرح قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٧١٠.

٢- رمسيس بهنام، النظرية العامة للقانون الجنائي، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون طبعة، عام ١٩٩٥م، ص ٩٤١.

٣- أحمد فتحي سرور، الوسيط في قانون العقوبات، القسم العام، المرجع السابق، ص ٦٦٩ وما بعدها.

٤- أنظر المادة (٦٩) من قانون العقوبات السوري.

هذا القانون، فلا محل للمصادرة إذا كان الفعل محل الاتهام لا يخضع لنص يجرمه، أو كان المتهم يقوم به مستنداً في ذلك إلى سبب من أسباب الاستعمال الحر أو الترخيص.

ويشترط أيضاً أن تكون الجريمة عمدية، فالجرائم المنصوص عليها في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة هي جرائم عمدية يرتكبها الجاني اعتداءً على حق يحميه القانون للمؤلف أو صاحب الحق المجاور^١.

كما أنه المصادرة لا يتم الحكم بها إلا مع الحكم النهائي الذي قضى بالعقوبة على الجاني، فيضمن القاضي حكمه مصادرة النسخ والأعمال المصنوعة من غير إذن المؤلف أو صاحب الحق المجاور، وكذلك مصادرة الآلات والمعدات التي استخدمت لصنعها.

وتجدر الإشارة إلى أن القانون السوري نص في المادة (٨٣/هـ) على جواز الحكم للمدعي الشخصي وهو المؤلف أو صاحب الحق المجاور بناء على طلبه بالأشياء المصادرة، وقد عدها المشرع كجزء من التعويض المترتب له عن العطل والضرر حسب ما يشكلان من مقدار التعويض المحكوم للمؤلف أو صاحب الحق المجاور المعتمد عليه.

ب- العقوبات التبعية.

ورد النص على هذه العقوبة في المادة (٩٢) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري، وتتمثل كما ذكرنا آنفاً بإلصاق الحكم الصادر ضد المعتدي على حق للمؤلف أو صاحب الحق المجاور محمي بالقانون، ونشره في جريدتين محليتين تعينهما المحكمة التي أصدرت الحكم على نفقة المدعى عليه المحكوم.

١- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ١٥٢.

والغرض من هذا الإجراء هو تحقيقه للردع الخاص بحق الجاني فهو يشكل عقوبة معنوية، كما أنه يحقق الأثر في إصلاح ما أصاب المؤلف أو صاحب الحق المجاور من أضرار أدبية جراء الاساءة إليه من قبل المحكوم عليه، ويؤدي إلى علم الكافة بهوية الأشخاص الذين يعتدون على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة^١.

ولا يخفى على أحد ما تحققه هذه العقوبة إضافة إلى الفائدة التي يجنيها المؤلف أو صاحب الحق المجاور المتمثلة برد سمعته وكرامته، فهو يحقق فائدة للجمهور الذي من مصلحته معرفة أسماء وجرائم المعتدين على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فيحجمون عن التعامل معهم، أو إجراء أي تصرفات على الحقوق التي اعتدى عليها هؤلاء، ومن ثمّ تحقق هذه العقوبة الردع العام أيضاً بمعرفة الجمهور مصير المعتدين والمنتهكين للحقوق الفكرية، فيحسبون ألف حساب قبل أن يتجرؤوا على القيام بالاعتداء على هذه الحقوق.

وتجدر الإشارة إلى أن المشرع أضاف بموجب الفقرة الثانية من المادة (٩٢) من القانون أضاف إلى نشر الحكم في جريدتين محليتين، في حالة ما إذا كان المدعى عليه يمثل جريدة أو مجلة أو محطة بث أو موقعا الكترونيا على الانترنت، فقرر بالوجوب دائما القيام بنشر الحكم في هذه الجريدة أو المجلة أو محطة البث التي يتبع لها المدعى عليه.

١- خاطر لطفي، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٥٩٩.

الخاتمة

إن الجهود التي بذلها المشرعون في مجال الحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها هي جهود محمودة، وترقى نوعاً ما إلى مستوى تحقيق سُبُل التقدم والرقى، على الرغم من القصور الذي يعترئها في بعض الجوانب، وخاصة تلك الناتجة عن تأثير التسارع المتلاحق لتطور وسائل إيصال المعلومات إلى الجمهور، وهذه الحقوق التي ناضل من أجلها المدافعون عن الحقوق المجاورة لحق المؤلف لا بد من المحافظة عليها.

إنَّ كل الأعمال البشرية تحتاج إلى قوانين وضوابط كي يعرف كل فرد وكل مؤسسة الحدود التي يجب التوقف عندها، وإذا كانت الحروب التي هي أكثر الأفعال البشرية وحشية وبدائية قد تم وضع القوانين والضوابط والاتفاقيات لها، فقد حان الوقت لكي يحصل أصحاب الحقوق المجاورة على حقهم.

ومن جانب آخر فإن حماية مصالح أفراد المجتمع وأفكارهم وحقوقهم يجب أن تكون من أولويات القوانين، فالقانون في أصله وجذوره مستمد من ضمير الجماعة ومعتقداتها، ولذا وجب وضع مصلحة هذه الجماعة عند تنظيم الحقوق، وهذا هو سبب تقييد حقوق أصحاب الحقوق المجاورة.

بعد أن انتهينا بحمد الله تعالى من استعراض جوانب البحث المختلفة، نستطيع القول إننا وصلنا إلى عدد من النتائج والمقترحات التي مجملها فيما يأتي:

أولاً: النتائج:

١- تعدُّ فكرة الحقوق المجاورة حديثة نسبياً مقارنة مع حقوق المؤلف، حيث بدأت تظهر للعيان مع ظهور الآلات المساعدة في نشر الإبداع الفكري للمؤلفين، مثل آلة الطباعة في القرن الخامس عشر الميلادي، وزادت فكرة هذه الحقوق في عصر الثورة الصناعية بعد القرن الثامن عشر

بزيادة الاختراعات والاكتشافات في كافة المجالات، وتوّج ظهور هذه الفكرة بشكل كبير على المستوى الدولي والوطني بثورة المعلوماتية في النصف الثاني من القرن العشرين.

٢- يعدّ تنظيم الحقوق المجاورة لحق المؤلف تشريعاً على المستوى الدولي حديثاً جداً مقارنة بحقوق المؤلف، وترجع باكورة تنظيم الحقوق المجاورة إلى اتفاقية روما لعام ١٩٦١م لحماية فناني الأداء ومنتجي التسجيلات وهيئات الإذاعة والتي كانت أحكامها قصيرة ومقتضبة. بعد اتفاقية روما تم التوسع في التنظيم التشريعي للحقوق المجاورة من خلال بعض الاتفاقيات المعنية بنشاط بعض أصحاب الحقوق، كالاتفاقية المتعلقة بحماية منتجي التسجيلات الصوتية من الاستساخ غير المرخص والمسماة باتفاقية الفنوگرامات لعام ١٩٧١م، والاتفاقية الخاصة بتوزيع الاشارات الحاملة للبرامج المرسلة بواسطة التوابع الصناعية، والتي اصطلح على تسميتها باتفاقية السوائل لعام ١٩٧٤م، ومعاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي لعام ١٩٩٦م، ومعاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي لعام ٢٠١٢م. ونلاحظ من خلال ذلك أن المشرع على المستوى الدولي يحاول دائماً مواكبة التطور الكبير الذي يلحق بوسائل ايصال انتاج المؤلفين إلى الجمهور، والذي يتم استخدامها من قبل أصحاب الحقوق المجاورة.

٣- أما على المستوى الاقليمي العربي، فالحركة التشريعية بالنسبة إلى الحقوق المجاورة ضعيفة وشبه ميتة واقتصرت على الاتفاقية العربية لحقوق المؤلف عام ١٩٨١م، التي لم يرد فيها ذكر للحقوق المجاورة لحق المؤلف، والتشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة عام ١٩٨٨م.

ولاحظنا أنه في سورية لم يكن هناك حركة تشريعية مستمرة في مجال الحقوق المجاورة لحق المؤلف شأنها في ذلك كشأن حقوق المؤلف، وأن أول تشريع صدر في هذا المجال بعد استقلال سورية عن الاحتلال الفرنسي هو القانون رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، والذي وضع على عجل لدرجة أنه لم يلحظ منتجي التسجيلات من بين أصحاب الحقوق المجاورة، كما أنه أورد نصوصاً مقتضبة بشأن فناني الأداء وهيئات الإذاعة، كما لم يأت على ذكر الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة لحق المؤلف، وغيرها من أوجه القصور التي عرّينا سببها هو رغبة سورية في ذلك الوقت بالانضمام إلى الاتفاقيات الدولية المعنية بهذا المجال، فوضعت هذا القانون على عجل من دون تدقيق ومراجعة صحيحة، ولكن المشرع السوري عاد واستدرك أوجه القصور المذكورة بموجب القانون رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م الخاص بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة النافذ حالياً.

٤- بالنسبة إلى نطاق أصحاب الحقوق المجاورة، لم يتم حسم موضوع دور النشر كأحد اصحاب الحقوق المجاورة، رغم كونهم أول مظهر من مظاهر أصحاب الحقوق المجاورة، ولم نلاحظ إلا المشرع اللبناني نص على دور النشر كأحد أصحاب الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

٥- يعدّ منتج قواعد البيانات مؤلفاً وليس من أصحاب الحقوق المجاورة كونه يتوافر في انتاجه كل عناصر المصنف المحمي من الجدة والابتكار والعمل الخلاق.

٦- إن مشكلة تحديد الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة لا تثور إلا بالنسبة إلى فناني الأداء، فإذا كانت الطبيعة القانونية لحقوق منجي التسجيلات وهيئات الإذاعة أصحاب النشاط التقني محسوم النقاش حول أنها حقوق

ملكية، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى فنان الأداء الذي يتمتع بحقوق أدبية إضافة إلى الحقوق المالية، وقد اختلفت النظريات في هذا المجال، كما اختلفت في تحديد الطبيعة القانونية لحق المؤلف، وما زال الأمر حتى وقتنا الحاضر محل خلاف وجدل فقهي.

٧- انعكس الخلاف بين الفقهاء حول الاعتراف لفنان الأداء بالحقوق الأدبية وخاصة حق الاتاحة أو تقرير النشر على الاتفاقيات الدولية، التي إما لم تعترف أصلاً بالحقوق الأدبية لفنان الأداء، وهي اتفاقية روما لعام ١٩٦١م، أو لم تعترف لفنان الأداء بحق الاتاحة أو تقرير النشر رغم اعترافها بالحق الأدبي له، وهي معاهدة الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، ومعاهدة بيجين لعام ٢٠١٢م بشأن الأداء السمعي، الأمر الذي أدى إلى تقيد التشريعات الوطنية بنصوص الاتفاقيات الدولية بهذا الشأن.

٨- يتمتع فنان الأداء من الناحية الواقعية والعملية بحق الندم على أداء قام به سابقاً، ولكن لا يستند هذا الحق إلى الحقوق المجاورة، وإنما إلى الحق لأي شخص بأن يعبر عن رأيه وينتقد أعماله وتصرفاته في وقت من الأوقات، وهذا حق طبيعي لأي إنسان، ويحقق نوعاً ما هدف فنان الأداء بأن يوصل وجهة نظره للجمهور، من أنه غير راضٍ عن مرحلة من مراحل حياته الفنية، لكي لا تبقى النظرة السيئة التي ينظرها الناس له استناداً إلى أدائه قام بها في مرحلة ما.

٩- حق الاتاحة الممنوح لفنان الأداء يشابه إلى حد كبير حق الأداء العلني الممنوح للمؤلف على مصنفاته، من ثمّ نستطيع تطبيق وسائل الأداء العلني المنصوص عنها بشأن المؤلف على حق الاتاحة بالنسبة إلى فنان الأداء، خاصة وأنه بعد تثبيت الأداء على دعامة مادية فإنه يصبح

له كينونة مستقلة عن فنان الأداء، ومن ثمّ يصبح هذا الأداء كمصنف مستقل قائم بذاته، يخضع لطرق عدة في إتاحتها وتوصيله للجمهور، ولكن علينا التقيد بالوسائل فقط التي تتيح للجمهور تلقي الأداء في الوقت والمكان الذين يريد هما الجمهور وليس الذين يريد هما فنان الأداء أو غيره من المنتجين، وذلك استناداً للشرط المذكور في الاتفاقيات الدولية والقوانين الوطنية.

١٠- شكلت النسخة الشخصية لمصنف صاحب الحق المجاور في مختلف المجالات المتاحة والمسموح بها استثناءً وارداً على الحقوق المحمية لأصحاب الحقوق المجاورة، ولا يجوز التوسع في ممارستها، ويلزم وضع المعايير والضوابط القانونية التي تكفل تلك الممارسة.

١١- اشترطت بعض التشريعات كالتشريع السوري والمصري الكتابة كشرط لانعقاد التصرفات الواردة على الحقوق المجاورة لحق المؤلف ووجودها، في حين أن بعضها الآخر كالأردني والجزائري عدّها شرط إثبات، وما يستتبع ذلك من تأثير في قواعد الانعقاد، ففي القانونين السوري والمصري تعدّ الكتابة ركناً من أركان العقد، وعليه لا بد من وجود العقد المكتوب حتى نعدّ أنه تم التعاقد بين صاحب الحق المجاور والغير، وإلا كان العقد باطلاً لانتفاء ركنٍ من أركانه، في حين أن العقد يكون صحيحاً ومنتجاً لأثاره في القانونين الأردني والجزائري، حتى لو لم يكن مكتوباً، ويجوز إثباته بإقرار المدين أو توجيه اليمين الحاسمة إليه.

١٢- إن نظام الإدارة الجماعية لحقوق المؤلفين المالية، والأدبية، ولحقوق المؤدين، ومنتجي التسجيلات الصوتية، والفيديوغرامات، وهيئات الإذاعة والتلفزيون يعدّ من الأنظمة التي نصت عليها صراحة الاتفاقيات الدولية، سواء منها اتفاقية (برن)، أو اتفاقية (تريس)، بوصفه إحدى الوسائل أو

الآليات التي تسهم في رعاية أصحاب تلك الحقوق، وحماية مصالحهم المالية والأدبية.

١٣- إن العمل بنظام الإدارة الجماعية يعدّ لازماً على كل الدول الأعضاء في اتفاقية (تريس)، وذلك بالاستناد إلى نص المادة الأولى منها التي تلزم الدول الأعضاء بعدم النزول عن الحد الأدنى من الحماية المنصوص عليها فيها، وبما أنها نصت على نظام الإدارة الجماعية صراحة في المادة (٦٧) منها، فإنه يصبح من الواجب على جميع البلدان النص في قوانينها على نظام الإدارة الجماعية.

١٤- إن العمل بنظام الإدارة الجماعية لأصحاب الحقوق المجاورة مرده التطور التقني الكبير، والانتشار الواسع للوسائل التقنية الحديثة، الذي أدى إلى سهولة انتقال المصنفات العائدة إلى أصحاب تلك الحقوق إلى خارج الحدود الوطنية التي حدث فيها العرض أو الأداء، مما يصعب معه على أصحاب هذه الحقوق مراقبة انتاجاتهم الأدبية والفنية، فضلاً عما رتبته من أوجه غير مسبوقه للنيل من حقوقهم، والاعتداء على مصالحهم الأدبية والمالية، الأمر الذي لم يجد معه المشرع الوضعي بداً من العمل على إناطة صلاحيات واسعة بهيئات للإدارة الجماعية لتلك الحقوق قادرة على ممارسة نشاطاتها في ضوء ما يرسمه لها القانون.

١٥- يكفل نظام الإدارة الجماعية للمؤلفين ولأصحاب الحقوق المجاورة إدارة حقوقهم المالية المنصوص عليها في قانون حماية حق المؤلف، والدفاع عن الحقوق الأدبية ضد أي اعتداء على هذه الحقوق في أي مكان في العالم، لا سيما وإن هذه الإدارات غالباً ما تلجأ إلى التعاقد مع إدارات مماثلة في بلدان مختلفة قصد تبادل حماية حقوق أفرادها في تلك البلدان التي لا تستطيع ممارسة سلطاتها فيها، فضلاً عن تبادل التحصيل

والمعاملة بالمثل، كما هو الشأن بالنسبة إلى العقد المبرم بين الجمعية المصرية وجمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقى الفرنسية، الذي تعد الجمعية المصرية بموجبه ممثلة للجمعية الفرنسية في مصر، والعكس بالنسبة إلى الجمعية المصرية في فرنسا بشأن تراخيص الأداء العلني للمصنفات الموسيقية.

١٦- إن حقوق أصحاب الحقوق المجاورة تشهد تطوراً ملحوظاً، وذلك سواء من حيث استغلالها على نطاق واسع بسبب التطور التكنولوجي والتقني، أو من حيث أساليب إيصال مصنفاتهم إلى الجمهور، وقيام هيئات الإدارة الجماعية بدور مهم لتفعيل هذا الاستغلال مادياً وحماية هذه الحقوق.

١٧- تؤثر تقنية الانترنت بشكل كبير في حقوق أصحاب الحقوق المجاورة المحمية بقانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فنظام المعلوماتية يسمح بإنتاج كميات كبيرة من أداء فنان الأداء، أو تسجيل منتج التسجيلات، أو برنامج هيئات الإذاعة، ويمكن نقلها إلى الجمهور و تخزينها واستساخها بكميات تفوق ما هو عليه الحال من وسائل النشر التقليدية، ويمكن للجمهور الاطلاع على انتاج أصحاب الحقوق المجاورة عن طريق الاتصال عن بعد، فقد وفر الانترنت الاطلاع عليها مباشرة، مما اقتضى توفير الحماية لحقوق أصحاب الحقوق المجاورة ضد استغلال مصنفاتهم، والمعالجة بواسطة الحاسوب عبر شبكة الانترنت بشكل غير مشروع.

الواقع إن خطورة الانترنت على الحقوق المجاورة لحق المؤلف تتأتى عادةً من أنه قد يحدث اعتداء على هذه الحقوق من خلال الاعتداء على الموقع التي تحوي انتاج أصحابها بالإتلاف أو التعطيل أو التحويل أو التعديل. وترتيباً على ذلك لقد سهل انتشار الانترنت في

العالم من وسائل الاتصال الحديثة ومن وسائل الوصول إلى المعلومات بحيث أصبح مفهوم ومدى الحماية المتوفرة لهذه المعلومات موضع نقاش في العديد من الأوساط القانونية في العالم، وذلك نظراً لما أدى تزايد المتعاملين على الشبكة التي لا تعرف حدوداً جغرافية بالنسبة لمستخدميها إلى ظهور اعتداءات على الحقوق المجاورة لحق المؤلف.

١٨- في الوقت الحاضر نجد أن الدول المختلفة قد تعارفت على تقرير الحماية المدنية للحقوق المجاورة لحق المؤلف، وتستمد القواعد القانونية لتلك الحماية من مجمل النظام القانوني الوطني للدولة عن طريق القوانين المنظمة لحماية تلك الحقوق، وكذلك من خلال القواعد القانونية ذات الأصل الاتفاقي، أي الاتفاقيات الخاصة بحماية تلك الحقوق، سواء أكانت إقليمية أم دولية.

١٩- نظراً للطبيعة الخاصة للحقوق المجاورة لحق المؤلف، فقد منحها المشرع أسوة بالمؤلف نوعين من الحماية، الأولى تتمثل بالحماية المدنية المتمثلة بالحماية الاجرائية التي لها طبيعة خاصة من حيث منحها إمكانية اتخاذ بعض الإجراءات التحفظية، أو الوقتية العاجلة، والثانية متمثلة بالجزاء المدني الذي يعني إمكانية المطالبة بالتعويض عن الأضرار التي لحقت بصاحب الحق المجاور جراء الاعتداء على حقوقه، أما لحماية الثانية فتتمثل بالحماية الجزائية في حال مخالفة أيّاً من النصوص القانونية بالجرائم الواردة في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

٢٠- إن حقوق الملكية الفكرية بشكل عام، ومنها الحقوق المجاورة لحق المؤلف بشكل خاص، ما زالت غامضة في مفرداتها، وأيضاً تطبيقاتها القضائية محدودة، حيث وجدنا عدم توافر أو ندرة اجتهادات قضائية على المستوى

الاقليمي العربي، بخصوص هذا الموضوع، فجاءت هذه الدراسة خالية من موقف القضاء العربي.

٢١- إن انتقالنا إلى مصاف الدول المتقدمة ليس خياراً، بل واجباً وطنياً، وذلك يتطلب على الكل تأسيس أفضل نظام حماية لحقوق الملكية الفكرية بوجه عام، وحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بوجه خاص، والحقوق المجاورة بشكل أخص، رغم كل التحديات خصوصاً في المرحلة الانتقالية إلى عصر التقنيات، إذ إن الحماية تعد شرطاً لازماً لتشجيع الابداع الفكري، الأب الشرعي للتقدم والتنمية، فالحماية هي البيئة التي تستقطب الاستثمار المحلي والاقليمي والأجنبي، وتجذب التقنية، ولا يوجد وصفة سحرية تضيي الحماية، إنما هناك جهد وعصارة فكر مطلوب لتحقيق الهدف المنشود.

ثانياً: المقترحات.

١- لا شك أن النظام الالكتروني وعلى الخصوص بعد ظهور شبكة الانترنت وما رافقه من تقنيات أخرى قد أحدث ثورة في نقل المعلومات، ولكن هذا لا يجعلنا بالضرورة أن نجري ثورة في النظام القانوني أيضاً بشكل سريع جداً دون فهم ودراسة متأنية ودقيقة للتقنيات الحديثة، والاستعانة بالمختصين في مجال الاتصالات والانترنت، لأن أي تعديل من دون مراعاة ذلك سيكون اتجاه غير موفق، وذلك لسببين رئيسين:

أ- لأنني أرى أن مصيره الفشل في ظل التقدم التقني المستمر وغير المحدد، والذي قد يحتاج فترة لفهم آلية عمله ومدى تأثيره في نصوص القانون، فأني تدخل لتعديل النصوص القانونية الحالية بما ينسجم وهذا التطور من دون تروي لفهم مداه وتأثيره يكون عبثاً

قانونياً، بل فوضى قد تؤدي إلى عدم استقرار القاعدة القانونية التي من خصائصها الاستقرار والثبات.

ب- قد يمنعنا سبب آخر من عدم الاسراع في تعديل قواعد الحماية في قوانين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، هو كوننا من الدول النامية التي تطالب دائماً بشروط حماية مخففة بالقياس مع الدول المتقدمة، حيث نجد أن هذه الأخيرة تسعى إلى تشديد الحماية على المصنفات الجديدة لاعتبارات اقتصادية بحتة، من دون الأخذ بالحسبان مصالح الدول النامية، وهذا ما يؤكد قيام المندوبين المفوضين من قبل الدول الموقعة على اتفاقية برن بوضع ملحق يتضمن أحكاماً خاصةً بشأن البلدان النامية، التي تجد نفسها في مركز لا يمكنها من اتخاذ الاجراءات المناسبة لضمان حماية كل الحقوق بالوضع الوارد في الاتفاقية، تتضمن هذه الأحكام شروطاً وإجراءاتٍ وقيوداً على الحقوق الاستثنائية المنصوص عليها في الاتفاقية.

لذلك اقترح عدم الاسراع في إجراء تعديلات سريعة على قوانين حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف لتشديد الحماية على المصنفات الجديدة، لا سيما تلك التي لها علاقة بشبكة الانترنت ونظام الحاسوب، لأنه قد يؤدي أي تعديل متسرع إلى آثار سلبية فيما يتعلق بتنمية وتطور الإبداع الفكري في هذه الدول، وهي بأمر الحاجة إلى مثل هذا الإبداع. كما أدعو إلى ترك القواعد القانونية تكيف وتتطور تدريجياً مع التقنية الحديثة، وبشكل تلقائي مع الإكثار من التحليل والدراسات القانونية والتطبيقات والاجتهادات القضائية لمثل هذه الأعمال والمنتجات الجديدة، ودراستها بشكلٍ متأنٍ إلى حين أن نتوصل إلى نتائج مقبولة لتعديل القواعد القانونية بشكل يجعلها تغطي هذا التطور.

٢- إن أغلب التشريعات حرصت على حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف بشتى الوسائل القانونية والاجراءات الوقائية التحفظية، ومن ثم الحماية المدنية وما يترتب عليها من تعويض كجزاء للمسؤولية المدنية حال ثبوتها، فضلاً عن الحماية الجزائية التي تشكل الدرع الحامي ضد الاعتداءات والانتهاكات التي يتعرض لها أصحاب الحقوق المجاورة على أعمالهم.

إلا أن هذه الحماية بكافة جوانبها لا تؤتي ثمارها من دون وجود إجراءات سليمة وفعالة لتنفيذ تلك الوسائل، ذلك أن الاقرار والاعتراف بوجود الحقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب نصوص قانونية موضوعية لا تكفي بحد ذاتها لحماية تلك الحقوق، لأنه لا بد من إنفاذ هذه الحقوق عن طريق الأجهزة القضائية والاجرائية والادارية، حتى يمكننا القول إن هذه الحقوق تمت حمايتها فعلاً.

لذلك أدعو إلى ضرورة تفعيل النصوص القانونية وتطبيقها عملياً، فلا بد من تفعيلها كي لا تبقى حبراً على ورق.

٣- نلاحظ من استعراض قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، أنه نص في المادة (٢٧) المتعلقة بالحقوق التي يتمتع بها منتج التسجيلات، باستخدامها للدلالة على منتجي التسجيلات تعبير "يتمتع منتج التسجيلات السمعية أو البصرية"، وكرر استخدامها في أكثر من مادة، وهذا التعبير للدلالة على منتجي التسجيلات فيه قصور كبير: ويتجلى القصور في أن هذا التعبير يدل دلالة واضحة على أن منتجي التسجيلات حتى يتمتعون بالحماية لا بد أن يكون إنتاجهم إما تسجيل سمعي فقط، أو تسجيل بصري فقط من دون أن يكون مصحوباً بالأصوات، وهذا ما يستدل عليه من استخدام حرف

العطف (أو) الذي يدل على التخيير وفق قواعد اللغة العربية، ومن ثمّ بموجب هذا التعبير لا يمكن أن يكون منتج المصنف السمعي البصري (كمنتج فيلم سينمائي أو تلفزيوني أو وثائقي يحوي أصوات وصور) من أصحاب الحقوق المجاورة، وهذا وجه القصور الذي أعتقد أنه غير مقصود.

لذلك أقترح أن يقوم المشرع السوري بتعديل هذا التعبير، بحيث يصبح "منتجي التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية"، ويُفضّل استخدام تعبير "منتجي التسجيلات" ذو المدلول العام الذي يمثل كافة أنواع التسجيلات التي يمكن أن تكون موجودة في الوقت الراهن أو تظهر في المستقبل.

٤- أيضاً نلاحظ أن المشرع السوري قد نص في المادة (٨٥) منه على جريمة التسهيل للغير ويقصد الرّبح استقبال الارسل أو البث المذكور في المادة (٨٤) من القانون، وقد بينا أثناء عرضنا لهذه الجريمة كإحدى صور الاعتداء على الحقوق المجاورة لحق المؤلف أنها تجد تطبيقها ضمناً بنص المادة (٨٤)، موضع جريمة التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة، وعلى الأخص في الجزء الأخير من المادة المتعلق بالحيازة من دون وجه حق بقصد التقاط أي إرسال أو بث إذاعي أو تلفزيوني مخصص لقسم من الجمهور يدفع اشتراكاً مالياً لاستقبال الارسل أو البث، ومن ثمّ يكون هناك جريمتان مرتكبتان بفعل واحد، ومعالجتان في مادتين منفصلتين، وهذا تزيّد لا ضرورة له برأيي خاصة وأن المادة (٨٤) تقرر عقوبة أشد على المعتدي من المادة (٨٥)، من ثمّ تكون الحماية متوفرة بشكل أكبر بموجبها للمؤلف أو صاحب الحق المجاور المنتهكة حقوقه.

لذلك أقترح أن يكتفي المشرع السوري بنص المادة (٨٤)، أو أن ينص على الحيابة ضمن نص المادة (٨٥)، وبذلك لا تقع بالخط بين هاتين المادتين.

٥- وبما أن أغلب قوانين حقوق المؤلف والحقوق المجاورة حديثة الصدور، وخاصة قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري فقد صدر حديثاً جداً في عام ٢٠١٣م، ومن ثمّ إن مقدار الغرامة المنصوص عليه في هذه القوانين سواء من حيث حدها الأدنى أو الأعلى غير مقبول برأيي ولا يلبي الغرض من العقوبة المتمثل في ردع الجاني، وكفه عن معاودة الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، فكان يجب على المشرعين وخاصةً السوري أن ينص على غرامة يكون مبلغها مؤثراً في ذمة المعتدي لردعه، أما مثل هذه المبالغ فأرى أنها ضئيلة جداً، فعلى سبيل المثال من يعتدي على مصنف أو تسجيل أو قرص ليزري أو برنامج لا يخفى على أحد ما يحققه من مبالغ طائلة في وقت قصير.

لذلك اقترح أن تقوم التشريعات بتعديل مقدار الغرامة التي تفرض على المعتدي، بشكل يراعي تحقيق أهدافها والغرض منها بالشكل الأمثل.

٦- كما نلاحظ أن المشرع السوري لم يحدد المحكمة المختصة باتخاذ الاجراءات التحفظية، وأيضاً المحكمة المختصة بنظر دعوى المسؤولية المدنية الناشئة من الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، إنما ترك المشرع ذلك للقواعد العامة وهذا مستنتج من صياغة المواد، وكون هذه الدعاوى غير مقدرة قيمتها ابتداءً، لذلك يكون الاختصاص لمحكمة البداية المدنية.

لذلك أقترح أن يقوم المشرع السوري بإجراء تعديل تشريعي بحيث

يتم النص صراحة على المحكمة المختصة بنظر تلك المسائل.

٧- كما أدعو المشرع السوري لأن يعدل المدة الواردة في المادة (٧٦/أ/٣) من قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م، بأن يمدد المهلة القانونية لرفع دعوى أصل الحق أمام المحكمة المختصة، وذلك لما لهذه الإضافة من فائدة تعود على المؤلف وصاحب الحق المجاور، بإعطائه الوقت الكافي لرفع الدعوى من تاريخ صدور قرار الإجراء التحفظي، واقترح أن يكون النص المعدل على غرار ما جاء في المادة (٥/١٧٩) من قانون حماية حقوق الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، بحيث تصبح المدة خمسة عشر يوماً بدلاً من ثمانية أيام.

٨- لم يعد المشرع السوري في قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣م التعويض المحكوم به للمؤلف أو صاحب الحق المجاور ديناً ممتازاً على صافي ثمن بيع الأشياء التي استخدمت في الاعتداء على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وعلى المبالغ المحجوزة في الدعوى.

لذلك اقترح أن يقرر المشرع السوري ومن منطلق حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وضمان حصولهم على قيمة التعويض، أن يقرر للمؤلف وصاحب الحق المجاور امتيازاً بخصوص قيمة التعويض المحكوم به بصورة عامة، والمبالغ المحجوزة في الدعوى، وأن يحدد درجة هذا الامتياز بذات المادة التي تمنح هذا الامتياز، لأن عدم تحديد درجة هذا الامتياز، يجعل دين المؤلف وصاحب الحق المجاور في نهاية الديون الممتازة المنصوص عليها في القانون المدني.

٩- كما يلاحظ من استعراض قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة السوري وأغلب القوانين العربية، أنها لم تنظم العقود الواردة على المصنف بأحكام خاصة، وإنما اكتفى المشرع السوري والمصري بالنص على اشتراط الكتابة لانعقاد العقد، ومن ثم فإن الوضع الحالي يحتاج إلى إجراء تعديل تشريعي، بحيث يتم تنظيم هذه المسألة تنظيمياً مفصلاً، والحكمة من ذلك هي أهمية العقود الواردة على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، سواء في الجانب الفقهي أو القضائي، وكذلك للتمييز بين أشكال الاستغلال الفكري للمصنفات. يضاف إلى ذلك أن القواعد العامة الواردة في القانون المدني قد لا تسعفا في معالجة وتنظيم هذه المسألة، وإن كانت تلك العقود تخضع للشروط ذاتها المتطلبة لانعقاد العقود التي تنظمها النظرية العامة للعقد في القانون المدني، إذ هي عقود رضائية، ومع ذلك فإن الحاجة ماسة إلى تنظيم تلك العقود بأحكام خاصة، إذا ما علمنا أن هذه العقود هي عقود مؤقتة بمدة زمنية محددة، تبعاً لأهمية المصنف الفكري، أو الفني لدى المشرع، مما يستتبع القول معه إن التنازل الكلي عن الحقوق الأدبية والمالية المقررة للمؤلف أو صاحب الحق المجاور على مصنفه يكون باطلاً.

بناء على ما تقدم، أقترح تكريس القواعد العامة التي تحكم العقود الواردة على حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وخاصة الحقوق المجاورة التي تناولناها في بحثنا هذا، ولا يمكن تحقيق ذلك ما لم تنظم هذه العقود في القوانين الخاصة بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ويتم ذلك بإبراز تلك القواعد في نصوص قانونية واضحة، ومن ثم ينظم كل عقد بنصوص قانونية مستقلة.

١٠- وعلى الصعيد العملي: فإني أدعو إلى إيجاد القاضي المتخصص في مجال الدعاوى المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، لما لهذا الأمر من أهمية كبيرة في إيجاد الحلول السريعة لقضايا حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ونظراً لأن القضاء يسهم في حماية تلك الحقوق، مستلهماً في ذلك ما استقرت عليه الاجتهادات القضائية في الدول الأخرى خاصة في فرنسا.

كما أدعو وزارة العدل والمجلس الأعلى للقضاء والمعهد القضائي في سورية وبقية الدول العربية، للدخول فوراً مع المراكز والهيئات المتخصصة القائمة على حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وغيرها من حقوق الملكية الفكرية، في اتفاقيات ثنائية يتم بموجبها إفاد عدد من القضاة ليتم تأهيلهم وتدريبهم وتخريجهم كخبراء ملكية فكرية.

١١- لتفعيل الدور الذي تقوم به الجمعية أو الهيئة المعنية بإدارة حقوق المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، يفضل أن تكون بشكل إلزامي حتى يمكن تحقيق أكبر منفعة ممكنة لكافة الأطراف.

لذلك اقترح على المشرع السوري وكذا بقية المشرعين في الوطن العربي، أن ينصوا في قوانين حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أن يلتزم مالكو حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالانضمام إلى الجمعيات والاتحادات التي تختص بحماية هذه الحقوق، وذلك لضمان استفادتهم من أحكام اتفاقية (ترس) التي ذكرنا أن سورية تقدمت بطلب الانضمام لمنظمة التجارة العالمية التي وضعت هذه الاتفاقية وتسعى جاهدة لاستكمال شروط الانضمام إليها تنص على أن صاحب الحق يشمل (الاتحادات والجمعيات التي لها صفة قانونية لتأكيد هذه الحقوق)،

وأيضاً لما يتوافر لدى هذه الجمعيات والاتحادات من قدرة على متابعة وحماية حقوق المؤلف الفرد وصاحب الحق المجاور، وفي الوقت ذاته يجب على المشرع أن يضع أحكاماً خاصة تنظم عمل هذه الجمعيات والاتحادات، كي تؤدي عملها بشكل فاعل.

١٢- أمام الواقع الذي رأيناه اثناء الدراسة، نجد أن الأمر يتطلب منا تركيز الاهتمام على الحقوق المجاورة لحق المؤلف، من قبل الجهات الحكومية والجامعات والمعاهد والمؤسسات القائمة على حماية تلك الحقوق، وذلك بعقد المزيد من الندوات والدورات والمحاضرات المتخصصة لمناقشة المواضيع المتعلقة بها، والتي ما زالت حتى الآن غامضة بالنسبة إلى الغالبية العظمى من الناس.

١٣- وأخيراً يجب ألا نغفل مسؤولية الجهات المعنية في مكافحة القرصنة الفكرية المشمولة بالحماية وهي:

- أ- السلطة التشريعية التي تسن القوانين.
- ب- الحكومة التي توفر البيئة الاستثمارية من خلال مشروعات القوانين والأنظمة بما يتوافق ويلاءم مع مستلزمات هذه البيئة ومتطلبات الانضمام إلى الاتفاقيات الدولية ذات الشأن.
- ج- السلطة القضائية التي تكفل حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة من أي اعتداء صادر من أي جهة، حتى لو كانت رسمية.
- د- المؤلفون وأصحاب الحقوق المجاورة الذين يجب ألا يتقاعسوا عن حماية حقوقهم، ورد أي اعتداء عليها.
- هـ- الناشرون والموزعون والمستوردون والوكلاء، الذين يقومون باستغلال المصنفات مالياً ضمن عقود مبرمة مع أصحاب الحقوق عليها.

ونهاية القول في هذا الاقتراح، وجوب التعاون والتنسيق بين هذه الأطراف، إذ إن يداً واحدة لا تصفق، كما أن تضافر جهود هذه الأطراف يولد فعالية للحماية.

هذا وبعد أن انتهيت من تناول موضوع (الحقوق المجاورة لحق المؤلف)، من خلال الخطة التي وضعت له، فلا أدعي أنه يلم بجميع جوانبه، ولا أدعي الإحاطة بكل شيء، وما علمته ما هو إلا القليل من الشيء الكثير الذي لا زلت أجهله، فهذا البحث المتواضع ما هو إلا محاولة تهدف إلى تحقيق إضافة نوعية في المكتبة القانونية السورية والعربية، وهو محاولة مدينة لجميع المحاولات السابقة، وهذا ولم أدخر جهداً في سبيل إخراجه على أفضل وجه، إلا أنه جهد قدمته، وأسأل الله عز وجل أن يكلله بالنجاح، ولا يسعني قبل أن أنهى، إلا أن التمس من نفوس أساتذتي العذر إذا لم يحط البحث بكل شيء، فالبحت العلمي بحر لا شطآن له.

وفي الختام، فإن وفقت في هذا البحث فبفضل وتوفيق من الله عز وجل، وإن لم أوفق فلقصور لا لتقصير وما عزائي في ذلك إلا أن الكمال لله وحده، وحسبي إنني بشر أصيب وأخطئ، منهياً بمقولة عماد الدين الأصفهاني: "أنى رأيت أنه لا يكتب إنساناً كتاباً في يومه، إلا قال في غده، لو غير هذا لكان أحسن ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر^١".

والحمد لله رب العالمين،،،

١- نقلاً عن: محمد حبيب الله بن عبد الله بن أحمد المشهور بما يأبى الجنكي اليوسفي الشنقيطي، فتح المنعم ببيان ما احتيج لبيانه من زاد المسلم، الجزء الثالث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ، ص ٢.

قائمة المراجع

- المراجع باللغة العربية.

أولاً: مراجع في اللغة العربية والمعاجم والسنة النبوية الشريفة.

١- أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، مراجعة محمد محمد تامر وأنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٩م.

٢- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، الطبعة ٢٧، عام ١٩٨٤م.

٣- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٩٢م.

٤- محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٩٥م.

٥- محمد حبيب الله بن عبد الله بن أحمد المشهور بما يأبى الجنكي اليوسفي الشنقيطي، فتح المنعم ببيان ما احتيج لبيانه من زاد المسلم، الجزء الثالث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون طبعة، دون تاريخ.

٦- مجمع اللغة العربية في جمهورية مصر العربية، المعجم الوجيز، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، الطبعة ١٩٩٢/٩١ خاصة بوزارة التربية والتعليم، عام ١٩٩١م.

٧- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، عام ٢٠٠٤م.

ثانياً: المراجع غير القانونية.

١- أنطوان إيرس، شبكات الإعلام، عوידات للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، عام ٢٠٠١م.

- ٢- **حسن أحمد جغام**، **ماركوني مخترع اللاسلكي**، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٩م.
- ٣- **خالد الراوي وحمود السند**، **مبادئ التسويق الحديث**، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، الأردن، دون طبعة، عام ٢٠٠٠م.
- ٤- **عبد الله شقرون**، **الثورة التكنولوجية ووسائل الاتصال العربية**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، دون طبعة، عام ١٩٩١م.
- ٥- **علي محمد شمو**، **تكنولوجيا الفضاء وأقمار الاتصالات**، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٣م.
- ٦- **ماريتا تريترز**، **كيف تستعمل انترنت**، ترجمة مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٦م.
- ٧- **محمد عبد الرحمن باشا**، **تبسيط نظم الاتصالات اللاسلكية**، جماعة هواة لاسلكي مصر، دون دار نشر، دون طبعة، دون تاريخ.
- ٨- **محمد فريد الصحن وإسماعيل محمد السيد**، **التسويق**، الدار الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٠م.
- ٩- **محمد عبد المنعم عباسي**، **القواعد الأساسية للغة BASIC**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
- ١٠- **محمد إبراهيم عبيدات**، **مبادئ التسويق**، مدخل سلوكي، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دون طبعة، عام ١٩٩٥م.
- ١١- **محمد صالح المؤذن**، **مبادئ التسويق**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، دون طبعة، عام ٢٠١١م.
- ١٢- **نسيم حنا**، **مبادئ التسويق**، دار المريخ للنشر، الرياض، دون طبعة، عام ١٩٨٥م.

ثالثاً: المراجع القانونية العامة.

- ١- أحمد شوقي عمر أبو خطوة، شرح الأحكام العامة لقانون العقوبات، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م.
- ٢- أحمد فتحي سرور، الوسيط في قانون العقوبات (القسم العام)، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الخامسة، عام ١٩٨٥م.
- ٣- أحمد سلامة، المدخل لدراسة القانون، الكتاب الثاني، نظرية الحق، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٧٤.
- ٤- أحمد عبد الظاهر، العقوبة التبعية في ميزان القاضي الدستوري، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٤م.
- ٥- اسماعيل غانم، أحكام الالتزام والاثبات، مكتبة عبد الله وهبة، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٦٧.
- ٦- أشرف توفيق شمس الدين وعلي حمودة وإبراهيم طنطاوي والسيد عتيق، شرح قانون العقوبات، القسم العام، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م.
- ٧- جميل الشرقاوي، مبادئ القانون، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.
- ٨- حسني الجندي، شرح قانون العقوبات، القسم العام، دون دار نشر، دون طبعة، عام ١٩٩٧، ١٩٩٨م.
- ٩- رمسيس بهنام، النظرية العامة للقانون الجنائي، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون طبعة، عام ١٩٩٥.
- ١٠- رمضان أبو السعود، الوسيط في شرح مقدمة القانون المدني، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٨٥م.

- ١١- **عبد المنعم فرج الصدة**، أصول القانون، دار النهضة العربية، بيروت، دون طبعة، عام ١٩٧٩م.
 - ١٢- **علي كحلون**، الجوانب القانونية لقنوات الاتصال والتجارة الالكترونية، دار اسهامات في أدبيات المؤسسة، تونس، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م.
 - ١٣- **مأمون محمد سلامة**، قانون العقوبات، القسم العام، دار النهضة العربية، دون طبعة، عام ١٩٩٠، ١٩٩١م، ص ٦٦٣.
 - ١٤- **محمد حسنين**، الوجيز في الملكية الفردية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى، عام ١٩٨١م.
 - ١٥- **محمد وحيد الدين سوار**، شرح القانون المدني، النظرية العامة للالتزام، الجزء الأول، مصادر الالتزام، منشورات جامعة دمشق، كلية الحقوق، الطبعة السادسة، عام ١٩٩٠، ١٩٩١م.
 - ١٦- **محمد حسن قاسم**، أصول الإثبات في المواد المدنية والتجارية، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م.
 - ١٧- **محمد حسين منصور**، قانون الإثبات، مبادئ الإثبات وطرقه، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٧م.
 - ١٨- **محمود نجيب حسني**، شرح قانون العقوبات، القسم العام، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة السادسة، عام ١٩٨٩م.
 - ١٩- **همام محمد محمود**، أصول الإثبات في المواد المدنية والتجارية، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م.
- رابعاً: المراجع القانونية المتخصصة.

- ١- **إبراهيم أحمد إبراهيم**، الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف مع التطبيق على الأساليب التكنولوجية الحديثة، التوايح الصناعية وشبكات المعلومات، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تحت عنوان: حقوق

- المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، تونس، دون طبعة، عام ١٩٩٩م.
- ٢- إبراهيم أحمد إبراهيم، الجات والحماية الدولية لبرامج الكمبيوتر في الدول العربية، مجموعة أبحاث، دون دار نشر، دون تاريخ.
- ٣- أبو اليزيد المتيت، الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية، دار المعارف، الاسكندرية، الطبعة الأولى، عام ١٩٦٧م.
- ٤- أحمد عبد الله راكان، حقوق الملكية الفكرية، دار العجمي للطباعة والنشر، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م.
- ٥- أحمد لعربية، أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، دون طبعة، عام ١٩٩٩م.
- ٦- إدريس طارق السباعي وحسن الورياغلي، التعدي على الملكية الصناعية والمصنفات السينمائية، مطبعة الصومعة، الرباط، دون طبعة، عام ١٩٩٦م.
- ٧- إدوار عيد، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزء الأول، حق المؤلف، منشورات صادر الحقوقية، بيروت، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠١م.
- ٨- إدوار وكريستيان عيد، حق المؤلف والحقوق المجاورة في القانون اللبناني والقوانين العربية والأجنبية، الجزء الثاني، منشورات صادر الحقوقية، دون طبعة، عام ٢٠٠٩م.
- ٩- أسامة أحمد بدر، تداول المصنفات عبر الانترنت، دار الكتب القانونية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٦م.
- ١٠- أسامة أحمد بدر، بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٣م.

- ١١- أسامة أحمد شوقي المليجي، الحماية الاجرائية في مجال حق المؤلف، النسر الذهبي للطباعة، مصر، دون طبعة، عام ١٩٩٦م.
- ١٢- أشرف وفا محمد، تنازع القوانين في مجال الحقوق الذهنية للمؤلف، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٩م.
- ١٣- أنور طلبه، حماية حقوق الملكية الفكرية، المكتب الجامعي الجديد- الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م.
- ١٤- بول جولد شتاين، حقوق المؤلف، حقوق المؤلف من جوتنبرغ إلى الفونوجراف الآلي الفضائي، ترجمة محمد حسام محمود لطفي وسليمان قناوي، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، الطبعة العربية الأولى، عام ١٩٩١م.
- ١٥- جمال محمود الكردي، حق المؤلف في العلاقات الدولية الخاصة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م.
- ١٦- جيهان حسين فقيه، حماية الملكية الفكرية عبر الأقمار الصناعية، منشورات صادر الحقوقية، لبنان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٦م.
- ١٧- حازم عبد السلام المجالي، حماية الحق المالي للمؤلف، وائل للنشر والتوزيع، عمان، دون طبعة، عام ٢٠٠٠م.
- ١٨- حسن حسين البراوي، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة مقارنة بين الفقه الاسلامي والقانون الوضعي، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م.
- ١٩- حنان طلعت أبو العز، الحماية الجنائية لحقوق المؤلف، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٧م.
- ٢٠- خاطر لطفي، قانون حق المؤلف والرقابة على المصنفات، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٨م.

- ٢١- **خاطر لطفي**، موسوعة حقوق الملكية الفكرية، دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لعام ٢٠٠٢ في شأن حماية حقوق الملكية الفكرية، شركة ناس للطباعة، القاهرة، عام ٢٠٠٣م.
- ٢٢- **خالد مصطفى فهمي**، الحماية القانونية لبرامج الحاسب الآلي، دار الجامعة الجديدة، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م.
- ٢٣- **داليا لبيب**، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ترجمة محمد حسام محمود لطفي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٣م.
- ٢٤- **ديالا عيسى ونسه**، حماية حقوق التأليف على شبكة الانترنت، منشورات صادر الحقوقية، لبنان، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م.
- ٢٥- **رؤوف عبيد صب**، جرائم التزييف والتزوير، دار الفكر العربي، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٧٨م.
- ٢٦- **رضا متولي وهدان**، التوازن المفقود في استغلال الحق المالي للمؤلف في ظل التقنيات الحديثة والمتغيرات الاقتصادية، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٩٧م.
- ٢٧- **رمزي رشاد عبد الرحمن الشيخ**، الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دار الجامعة الجديدة للنشر، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م.
- ٢٨- **سعيد سعد عبد السلام**، الحماية القانونية لحق المؤلف والحقوق المجاورة في ظل قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢م، دار النهضة العربية، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م.
- ٢٩- **سهيل حسين الفتلاوي**، حقوق المؤلف المعنوية في القانون العراقي، دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دون طبعة، عام ١٩٧١م.

- ٣٠- صلاح الدين جمال الدين، حماية حق المؤلف في ضوء استخدام البث الفضائي للبرامج بالأقمار الصناعية، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م.
- ٣١- ضو مفتاح غمق، الوسيط في حماية المصنفات الأدبية والفنية للمؤلفين، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م.
- ٣٢- ضو مفتاح غمق، الحقوق المجاورة لحقوق المؤلفين الأدبية والفنية، مجلس الثقافة العام، ليبيا، دون طبعة، عام ٢٠٠٦م.
- ٣٣- عامر محمود الكسواني، الملكية الفكرية، ماهيتها، مفرداتها، طرق حمايتها، مضافاً إليها اتفاقية انشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية، والاتفاقيتين العالمية والعربية لحماية حقوق المؤلف، دار الحبيب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دون طبعة، عام ١٩٩٨م.
- ٣٤- عبد الحفيظ بلقاضي، مفهوم حقوق المؤلف وحدود حمايته جنائياً، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، دون طبعة، عام ١٩٩٧م.
- ٣٥- عبد الحميد المنشاوي، حق المؤلف وأحكام الرقابة على المصنفات، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٤م.
- ٣٦- عبد الحميد المنشاوي، حماية الملكية الفكرية، دار الفكر الجامعي، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠١م.
- ٣٧- عبد الحميد المنشاوي، حماية الملكية الفكرية وأحكام الرقابة على المصنفات، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م.
- ٣٨- عبد الرحمن خلفي، الحماية الجزائية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٧م.

٣٩- **عبد الرزاق أحمد السنهوري**، الوسيط في شرح القانون المدني الجديد، المجلد الثامن، حق الملكية، منشورات الحلبي الحقوقية، الطبعة الثالثة الجديدة، بيروت، عام ١٩٩٨م.

٤٠- **عبد الرشيد مأمون شديد**، الحق الأدبي للمؤلف، النظرية العامة وتطبيقاتها، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٧٨م.

٤١- **عبد الجليل فضيل البرعصي**، نشأة حقوق الملكية الفكرية وتطورها، مجلس الثقافة العام، سرت (ليبيا)، دون طبعة، عام ٢٠٠٦م.

٤٢- **عبد السعيد الشرقاوي**، حقوق الملكية الفكرية أسس الحضارة والعمران وتكريم للحق والخلق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٥م.

٤٣- **عبد السميع عبد الوهاب أبو الخير**، الحق المالي للمؤلف، دراسة مقارنة في الفقه الاسلامي والقانون الوضعي، مكتبة وهبة، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٨٨.

٤٤- **عبد الفتاح بيومي حجازي**، حقوق المؤلف في القانون المقارن، دراسة معمقة في حقوق الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٩م.

٤٥- **عبد الفتاح مراد**، منظمة التجارة العالمية والعولمة والأقلمة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، دون طبعة، دون تاريخ.

٤٦- **عبد الله شقرون**، حقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، دراسات وبحوث إذاعية ٣٧، تونس، دون طبعة، عام ١٩٨٦م.

٤٧- **عبد الله قايد**، الحماية الجنائية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩١م.

- ٤٨- **عبد الله مبروك النجار**، الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية في الفقه الاسلامي مقارناً بالقانون، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٠م.
- ٤٩- **عصام الزناتي**، التلفزيون المباشر عبر التتابع الاصطناعية، دراسة قانونية، القاهرة، دون دار نشر، دون طبعة، عام ٢٠٠١م.
- ٥٠- **عصمت بكر وصبري خاطر**، الحماية القانونية للملكية الفكرية، بيت الحكمة، بغداد، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠١م.
- ٥١- **عفيفي كامل عفيفي**، جرائم الكمبيوتر وحقوق المؤلف والمصنفات الفنية ودور الشرطة والقانون، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٧م.
- ٥٢- **عكاشة محي الدين**، محاضرات في الملكية الأدبية والفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دون طبعة، عام ٢٠٠١م.
- ٥٣- **علي سيد قاسم**، الملكية الفكرية في قانون دولة الامارات العربية المتحدة، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية، دون طبعة، عام ٢٠٠٩م.
- ٥٤- **فاضلي إدريس**، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م.
- ٥٥- **فاضلي إدريس**، المدخل إلى الملكية الفكرية، الملكية الأدبية والفنية والصناعية، مطبعة دار هوم، الجزائر، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م، ٢٠٠٤م.
- ٥٦- **فرحة زراوي صالح**، الكامل في القانون التجاري الجزائري، الحقوق الفكرية، حقوق الملكية الصناعية والتجارية، حقوق الملكية الأدبية والفنية، ابن خلدون للنشر والتوزيع، دون طبعة، الجزائر، عام ٢٠٠٦م.
- ٥٧- **كوثر عبد الله محمد أحمد بيومي**، التحكيم في منازعات الملكية الفكرية، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٧م.

- ٥٨- محمد عبد الظاهر حسين، حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية وفقاً لقانون حماية الملكية الفكرية الجديد رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م، دار النهضة العربية، القاهرة، طبعة عام ٢٠٠٢، ٢٠٠٣م.
- ٥٩- محمد علي فارس الزغبى، الحماية القانونية لقواعد البيانات، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م.
- ٦٠- محمد حسام محمود لطفي، المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء، الكتاب الرابع، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٩٩م.
- ٦١- محمد حسام محمود لطفي، المبادئ الأساسية لحق المؤلف، أحكام القضاء في البلدان العربية، منشورات المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الوايو) بالتعاون مع برنامج الأمم المتحدة الانمائي، جنيف، عام ٢٠٠٢م.
- ٦٢- محمد حسام محمود لطفي، حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية، دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي واتفاقيتي برن وجنيف الدوليتين (صيغة باريس سنة ١٩٧١)، الهيئة المصرية للكتاب، دون طبعة، عام ١٩٨٧م.
- ٦٣- محمد حسام محمود لطفي، البث الإذاعي عبر التتابع الاصطناعية وحق المؤلف، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، دون طبعة، عام ١٩٩١م.
- ٦٤- محمد حسين منصور، المسؤولية الالكترونية، دار الجامعة الجديدة للنشر، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٣م.
- ٦٥- محمد سامي عبد الصادق، حقوق مؤلفي المصنفات المشتقة، المكتب المصري الحديث للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م.

- ٦٦- **محي الدين عكاشة**، حقوق المؤلف على ضوء القانون الجزائري الجديد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثانية، عام ٢٠٠٧م.
- ٦٧- **مختار القاضي**، حق المؤلف، الكتاب الأول، النظرية العامة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٥٨م.
- ٦٨- **مدحت الديبسي**، موسوعة حقوق الملكية الفكرية في مصر والتشريعات العربية والمعاهدات الدولية، المجلد الثاني، دار محمود للنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٨م.
- ٦٩- **مصطفى أحمد أبو عمرو**، حقوق فنان الأداء، الحق الأدبي والمالي للممثل، دراسة مقارنة، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م.
- ٧٠- **مصطفى أحمد أبو عمرو**، الحق الأدبي لفنان الأداء (دراسة مقارنة)، دار الكتب القانونية، مصر، المحلة الكبرى، دون طبعة، عام ٢٠٠٧م.
- ٧١- **ناصر سلطان**، حقوق الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، براءات الاختراع والرسوم والنماذج الصناعية، العلامات والبيانات التجارية، دراسة في ضوء القانون الإماراتي الجديد والمصري واتفاقية التريس، إثراء للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٩م.
- ٧٢- **نجوى أبو هيب**، الحقوق المجاورة لحق المجاورة لحق المؤلف في ضوء قانون حماية الملكية الفكرية الجديد رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢م، دار النهضة العربية، القاهرة، دون طبعة، عام ٢٠٠٤م.
- ٧٣- **نعيم مغبغب**، حماية برامج الكمبيوتر الأساليب والثغرات، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٦م.
- ٧٤- **نعيم مغبغب**، الملكية الأدبية والفنية والحقوق المجاورة، دراسة في القانون المقارن، دون دار نشر، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٠م.

٧٥- **نواف كنعان، حق المؤلف، النماذج المعاصرة لحق المؤلف ووسائل حمايته،** مطبعة دار الثقافة، الأردن، دون طبعة، عام ١٩٩٢م.

٧٦- **نور الدين الشرقاوي الغزاوي، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة،** مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٢م.

٧٧- **نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، الملكية الصناعية، دراسة مقارنة في القوانين الأردني والإماراتي والفرنسي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٥م.**

٧٨- **نوري حمد خاطر، شرح قواعد الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، دراسة في القانون الإماراتي مقارنة بالقانون الفرنسي، مطبوعات جامعة الإمارات العربية المتحدة (١٠١)، عام ٢٠٠٨م.**

٧٩- **وسيم حسام الدين الأحمد، مجموعة قوانين حماية حق المؤلف في الدول العربية، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، عام ٢٠١١م.**

٨٠- **يسرية عبد الجليل، الحماية المدنية والجنائية لحق المؤلف وفقاً لقانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ في ضوء الفقه والقضاء، منشأة المعارف، الاسكندرية، دون طبعة، عام ٢٠٠٥م.**

٨١- **يوسف أحمد النوافلة، الحماية القانونية لحق المؤلف، دار الثقافة، عمان، الطبعة الأولى، عام ٢٠٠٤م.**

خامساً: الرسائل العلمية.

١- **أسماء بو عنان، النشر الإلكتروني بين حرية التعبير الملكية الفكرية وحقوق المؤلف، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، السنة الدراسية ٢٠٠٤، ٢٠٠٥م.**

- ٢- **أمجد عبد الفتاح أحمد حسان**، مدى الحماية القانونية لحق المؤلف، دراسة مقارنة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون الخاص، كلية الحقوق، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٧، ٢٠٠٨م.
- ٣- **جدي نجاة**، الحقوق الفكرية لهيئات البث الإذاعي وحمايتها القانونية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الحقوق قسم القانون الخاص، فرع الملكية الفكرية، كلية الحقوق، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٦، ٢٠٠٧م.
- ٤- **شنوف العيد**، الحقوق المجاورة لحق المؤلف وحمايتها القانونية، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير، فرع الملكية الفكرية، كلية الحقوق بن عكنون، جامعة الجزائر، عام ٢٠٠٢م.
- ٥- **عبد الرحمن جميل محمود حسين**، الحماية القانونية لبرامج الحاسب الآلي، دراسة مقارنة، أطروحة معدة لنيل درجة الماجستير في القانون الخاص، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، عام ٢٠٠٨م.
- ٦- **فوزية عمروش**، تحديد صفة المؤلف حسب قانون الملكية الفكرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، فرع العقود والمسؤولية، كلية الحقوق والعلوم الإدارية، جامعة الجزائر، الجزائر، دون تاريخ.
- ٧- **كريمة بلقاسمي**، التسيير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مذكرة من أجل الحصول على شهادة الماجستير في الحقوق، فرع العقود والمسؤولية، كلية الحقوق، جامعة الجزائر، بن يوسف خدة، السنة الجامعية ٢٠١٠، ٢٠١١م.

- ٨- **محمد الأزهر**، حماية حقوق المؤلف في القانون المغربي، دراسة مقارنة، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في القانون، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، عام ١٩٩١، ١٩٩٢م.
 - ٩- **مليلة عطوي**، الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية على شبكة الانترنت، أطروحة معدة لنيل درجة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة دالي براهيم، الجزائر، السنة الدراسية ٢٠٠٩، ٢٠١٠.
 - ١٠- **منى فالح ذياب الزعبي**، التراخيص الاجبارية لبراءات الاختراع ودورها في استغلال التكنولوجيا، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في القانون الخاص، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، عام ٢٠١٠م.
 - ١١- **منصور عبد السلام الصرايرة**، الحماية المدنية للحق المالي للمؤلف في النظام القانوني الأردني، دراسة مقارنة، أطروحة معدة لنيل درجة الدكتوراه في الحقوق، كلية الحقوق، جامعة حلب، عام ٢٠٠٨م.
 - ١٢- **نادية زواني**، الاعتداء على حقوق الملكية الفكرية، التقليد والقرصنة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الحقوق، كلية الحقوق والعلوم الإدارية، جامعة الجزائر، السنة الجامعية ٢٠٠٢، ٢٠٠٣م.
 - ١٣- **يمينة حويشي**، النظام القانوني لعقد الانتاج السمعي البصري في التشريع الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الحقوق، جامعة الجزائر، الجزائر، عام ٢٠٠١م.
- سادساً: الأبحاث والمحاضرات والمقالات وأوراق العمل والمؤتمرات والندوات.**
- ١- **أحمد عبد الكريم أبو شنب**، تطبيق أحكام المباشرة والتسبب على الإضرار الناجم عن فيروسات الحاسب الآلي، بحث منشور في المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد السابع، العدد (١/ب)، عام ٢٠١١م.

- ٢- **حكيم توصار**، تطور حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الجزائر ودور الديوان الوطني لحق المؤلف والحقوق المجاورة، بحث مقدم إلى ندوة الواييو الوطنية عن الملكية الفكرية لفائدة هيئة القضاء، نظمتها المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الواييو) ووزارة العدل بالتعاون مع المعهد الوطني الجزائري للملكية الصناعية والديوان الوطني لحق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزائر العاصمة، ٢٢ و ٢٣ تشرين أول، عام ٢٠٠٣م.
- ٣- **حسام الدين كامل الأهواني**، حماية حقوق الملكية الفكرية في مجال الانترنت بحث مقدم إلى المؤتمر العلمي العالمي الأول حول حقوق الملكية الفكرية، جامعة اليرموك، الأردن، عام ٢٠٠٠م.
- ٤- **سامر محمود الدالعة**، التدابير الدولية في مجال الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بين النظرية والتطبيق، دراسة مقارنة، بحث منشور في مجلة المنارة، جامعة آل البيت، الأردن، العدد ٨، المجلد ١٣، عام ٢٠٠٧م.
- ٥- **سامر محمود الدالعة**، الحق في استنساخ المصنفات للاستعمال الشخصي، الواقع والقانون، دراسة مقارنة، بحث منشور في مجلة الشريعة والقانون، كلية القانون، جامعة الامارات العربية المتحدة، العدد الثالث والخمسون، كانون الثاني، عام ٢٠١٣م.
- ٦- **صالح عبادة**، الدور الاقتصادي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في العالم المعاصر، محاضرة تم إلقائها في الندوة العربية حول دور حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة والتنمية، قطر، الدوحة، من ٤-٦ كانون الأول، عام ١٩٩٥م.

- ٧- **عمر زاهي**، قانون الملكية الفكرية، حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، مدونات من محاضرات مقدمة في السنة الرابعة (ليسانس)، جامعة الجزائر، كلية الحقوق بن عكنون، السنة الجامعية ٢٠٠٨، ٢٠٠٩م.
- ٨- **غازي أبو عرابي**، الحماية المدنية للمصنفات الفنية في القانون الأردني والمقارن، بحث منشور في مجلة الشريعة والقانون، كلية القانون، جامعة الامارات العربية المتحدة، العدد الثالث والعشرون، أيار، عام ٢٠١٣.
- ٩- **فيكتور نبهان**، حقوق المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية، تونس ١٩٩٩م، مقال ترجمة محمد حسام محمود لطفي تحت عنوان: الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١م، مقترحات للتعديل في ضوء تطور القانون الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، القاهرة، دون دار نشر، دون طبعة، دون سنة نشر.
- ١٠- **محمد الأمين بن الزين**، محاضرات في الملكية الفكرية، الجزء الأول، حقوق المؤلف، جامعة الجزائر، يوسف بن خدة، كلية الحقوق بن عكنون، السنة الجامعية ٢٠٠٨، ٢٠٠٩م.
- ١١- **محمد السعيد رشدي**، حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف (دراسة في القانون المقارن)، بحث منشور في مجلة الحقوق الكويتية، العدد الثاني، عام ١٩٩٧م.
- ١٢- **محمد حسام محمود لطفي**، النظام القانون لحماية الحقوق الذهنية في مصر، ورقة بحث مقدمة إلى ندوة مستقبل اتفاقية حقوق الملكية الفكرية في ضوء بعض اتجاهات المعارضة على المستوى العالمي، جامعة حلوان مصر، عام ٢٠٠١م.

١٣- محمد واصل، الحماية القانونية لبرامج الحاسوب (المصنفات الرقمية)، بحث منشور في مجلة جامعة دمشق للعلوم والاقتصادية والقانونية، المجلد ٢٧، العدد الثالث، عام ٢٠١١م.

١٤- ياسين غانم، حماية حقوق المؤلف في التشريع السوري والحقوق المتعلقة بها، بحث منشور في مجلة المحامون السورية، ع ١١ و ١٢، عام ٢٠٠٠م.

سابعاً: الوثائق.

١- الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف، التي إقرارها في المؤتمر الثالث لوزراء الثقافة العرب في بغداد عام ١٩٨١م.

٢- اتفاقية روما لسنة ١٩٦١م، الاتفاقية الدولية لحماية فناني الأداء ومنتجات التسجيلات وهيئات الإذاعة، وثيقة من منشورات الويبو، رقم 328(A)، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف، دون تاريخ.

٣- اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية، وثيقة باريس المؤرخة في ٢٤ تموز ١٩٧١م، والمعدلة في ٢٨ ايلول ١٩٧٩م، نص رسمي باللغة العربية، وثيقة من منشورات الويبو، رقم 287(A)، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف ١٩٩٨م.

٤- اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية (تربس)، الموقعة بمراكش بتاريخ ١٥/٤/١٩٩٤م.

٥- الاتفاقية العالمية لحقوق المؤلف، المبرمة في جنيف بتاريخ ٦/٩/١٩٥٢م، والداخلية حيز التنفيذ بتاريخ ١٦/٩/١٩٥٥م، والمعدلة في باريس بتاريخ ٢٤/٧/١٩٧١م.

٦- الاتفاقية المتعلقة بتوزيع الاشارات الحاملة للبرامج (اتفاقية بروكسل) لعام ١٩٧٤م، والتي دخلت حيز النفاذ عام ١٩٧٩م.

- ٧- معاهدة الوايبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، كما اعتمدها المؤتمر الدبلوماسي في ٢٠ كانون الأول ١٩٩٦م، وثيقة من منشورات الوايبو رقم 227(A)، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف ٢٠٠٠م.
- ٨- معاهدة الوايبو بشأن حق المؤلف، كما اعتمدها المؤتمر الدبلوماسي في ٢٠ كانون الأول ١٩٩٦م، وثيقة من منشورات الوايبو رقم 226(A)، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف ٢٠٠٠م.
- ٩- معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي، المعتمدة في المؤتمر الدبلوماسي المعني بحماية الأداء السمعي البصري في بيجين في ٢٤ يونيو ٢٠١٢م.
- ١٠- ما هي الملكية الفكرية، وثيقة من منشورات الوايبو، رقم 450(A)، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، جنيف، دون تاريخ.

ثامناً: الأبحاث والمقالات والندوات والوثائق المنشورة على شبكة الإنترنت.

- ١- إبراهيم أحمد الدوي، حقوق المؤلف وحقوق الرقابة، بحث منشور على شبكة الإنترنت، تاريخ الدخول ١٢/٧/٢٠٠٨م، عبر العنوان التالي:
(<http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/a-rabo/unpanoz4018.pdf>).
- ٢- أمجد عبد الفتاح أحمد حسان، ضوابط الحق في النشر خدمة للمصلحة العامة، مقال مقدم إلى مجلة "دراسات قانونية"، كلية الحقوق، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص ١١، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٧/١١/٢٠١٤م، عبر العنوان:
(<http://staff.najah.edu/almajd/general-article/>).
- ٣- التشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وثيقة منشورة على شبكة الانترنت، ملف (pdf)، تاريخ الدخول ١٢/٦/٢٠٠٨م، عبر العنوان:

(<http://www.ecipit.org/Arabic/pdflaw.model2.pdf>).

٤- استنفاد حقوق الملكية الفكرية على الصعيد الدولي والاستيراد الموازي، وثيقة من منشورات الويبو، منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠/١١/٢٠١٥م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/sme/ar/ip_business/export/international_exhaustion.htm).

٥- برنت هيوجنهولتز وروث ول.أوكديجي، وضع تصور لوثيقة دولية بشأن القيود والاستثناءات على قوانين حقوق المؤلف، النسخة العربية، ترجمة مكتبة الاسكندرية، تحرير ومراجعة هالة السلماوي، عام ٢٠٠٩م، بحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٤/١١/٢٠١٤م، عبر العنوان: (<http://www.bibalex.org/a2k/attachments/TranslatedMaterials/TMfilenajwvrfckkqekazu3yjhzeua.pdf>).

٦- حسن جميعي، حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في المحيط الرقمي، وثيقة منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ١٢/٥/٢٠١٢م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/.../wipo_ip_dipl_cai_04_8.doc).

٧- حسن جميعي، نظرة عامة عن نظام الملكية الفكرية في مصر، وثيقة مقدمة لحلقة عمل الويبو التمهيدية حول الملكية الفكرية، تنظيم المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) بالتعاون مع وزارة التجارة الخارجية والصناعة، القاهرة، عام ٢٠٠٤م، منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٣/٦/٢٠١٢م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/ar/wipo_ip_cai_04/wipo_ip_cai_04_2.doc).

٨- حسن جميعي، الحماية الدولية لحق المؤلف والحقوق المجاورة، من اتفاقية برن واتفاق ترينس إلى معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف ومعاهدة الويبو

بشأن الأداء والتسجيل الصوتي، بحث مقدم إلى ندوة الوايبو الوطنية عن الملكية الفكرية للمسؤولين الحكوميين، تنظمها المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الوايبو) بالتعاون مع وزارة الإعلام، المنامة، البحرين، في ١٤ حزيران عام ٢٠٠٤م، منشو على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١١/١٤م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/ar/wipo_ip.../wipo_ip_bah_04_3.doc).

٩- **خصائص أقراص CD و DVD**، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول، ٢٠١٢/٥/٢٨م، عبر العنوان:

(http://www.ajurry.com/vb/showthread.php?t=787).

١٠- **ربيع خشانة**، حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة بشأن الملكية الفكرية، بحث مقدم إلى ندوة الوايبو الوطنية في دمشق تاريخ ١٨ و١٩/٦/٢٠٠٣م عن إنفاذ حقوق الملكية الفكرية لفائدة السلطات القضائية والمدعين العامين والمحامين وموظفي الجمارك، منشور على الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١١/٣/٧م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/arab/ar/meetings/2003/.../wipo_ipr_dom-03_doc3.doc).

١١- **سام ريكستون**، دراسة القيود والاستثناءات على حقوق المؤلف في البيئة الرقمية، المنظمة العالمية للملكية الفكرية، إعداد اللجنة الدائمة المعنية بحقوق المؤلف الدورة التاسعة جنيف ٣٢/حزيران/٢٠٠٣م، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١١/٢٥م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/meetings/en/doc-details.jsp?doc-id=16805).

١٢- **سعيد السيد قنديل**، الإدارة الجماعية في مجال الملكية الفكرية، بحث منشور على شبكة الانترنت، ص ١٧٦، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٤م، عبر العنوان:

(http://www.uob.edu.bh/uob_files/709/V2-1/3.pdf).

١٣- طارق الحموري، الجوانب القانونية للترخيص وفقاً للقانون الأردني، بحث مقدم إلى ندوة الوايبو الوطنية عن الملكية الفكرية لأعضاء هيئة التدريس وطلاب الحقوق في الجامعة الأردنية، تنظيم المنظمة العالمية للملكية الفكرية بالتعاون مع الجامعة الأردنية، عام ٢٠٠٤م، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول، ٢٠١٤/١١/١٦م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/ar/.../wipo_ip_uni_amm_04_14.pdf).

١٤- عبد الباري الزمزمي، ليس في حفظ حقوق الطبع كتم للعلم، قضية للنقاش حول "حقوق الطبع محفوظة هل تعني كتم العلم وإخفاءه"، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٢م، عبر العنوان:

(www.arabpip.org/index.htm).

١٥- عثمان إبراهيم بني طه، والمساعدة- نائل علي، الحماية القانونية لحقوق فنان الأداء (دراسة مقارنة)، بحث علمي منشور في مجلة العلوم والشرعية والقانون، الجامعة الأردنية، المجلد ٣٦- العدد ١ عام ٢٠٠٩م - ص ٢، والبحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٩/١٢م، عبر العنوان:

(<http://journals.ju.edu.jo/DirasatLaw/article/viewFile/184/182>).

١٦- عماد عيسى صالح محمد، الاستخدامات المهنية لمواقع مشاركة الفيديو على شبكة الانترنت، بحث مقدم إلى المؤتمر العشرون للاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات (اعلم)، الدار البيضاء، المغرب عام ٢٠٠٩م، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١١/١٤م، عبر العنوان:

(http://libraries.kau.edu.sa/Files/12510/Researches/63485_34530.pdf).

١٧- عمر مشهور حديثة الحجازي، الحماية المدنية لحقوق المؤلف، محاضرة مقدمة إلى ندوة المنازعات المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، تنظيم كلية الحقوق في الجامعة الأردنية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٩م، عبر العنوان:

(<http://www.jcdr.com/pdf/all.pdf>).

١٨- عناصر لمشروع معاهدة بشأن حماية هيئات البث، وثيقة من إعداد رئيس المشاورات غير الرسمية بشأن حماية هيئات البث المعقودة في جنيف يومي ١٥ و ١٤ أبريل ٢٠١١م، منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٥/٣٠م، عبر العنوان:

(www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/ar/sccr_22/sccr_22_11.doc).

١٩- قصة اختراع الكمبيوتر، مقال كنشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٥/٢٥م، عبر العنوان:

(http://www.mawhopon.net/ver_ar/news.php?news_id=219).

٢٠- لوراري نوال شناز، حقوق المؤلف كعائق أمام الوصول إلى المعلومات، بحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٤/١٢/٢م، عبر العنوان:

(http://www.webreview.dz/IMG/pdf/21_lorari_rist.pdf).

٢١- ماهو الجرامافون، مقال منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٥/٢٥م، عبر العنوان:

(<http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=36e3c7cac3e3e4f8>).

٢٢- محمد الفاتح حمدي، البث الفضائي العربي، الواقع الراهن واستشراف المستقبل، بحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٢/١١/٢٠١٤م، عبر العنوان:
(www.caus.org.lb/PDF/.../mustaqbal_417_mhmdalfatahha mdi.pdf).

٢٣- مذكرة إيضاحية للقانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ١٥/٦/٢٠١٣م، عبر العنوان:
(www.plc.gov.ps/.../)

٢٤- مشروع الاقتراح الأساسي لمعاهدة الوايبو بشأن حماية هيئات الإذاعة، بما فيه ملحق غير إلزامي بشأن الحماية المتعلقة بالبث عبر الانترنت، وثيقة من إعداد رئيس اللجنة الدائمة المعنية بحق المؤلف والحقوق المجاورة بالتعاون مع الأمانة، الدورة الرابعة عشرة، جنيف من ١ إلى ٥ مايو/أيار ٢٠٠٦، منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٣٠/٥/٢٠١٢م، عبر العنوان:
(http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/ar/sccr_14/sccr_14_2.pdf).

٢٥- مقدمة حول الإدارة الجماعية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، وثيقة من إعداد المكتب الدولي للوايبو، منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول: ٢٤/١١/٢٠١٤م، عبر العنوان:

(http://ecipit.org.eg/arabic/pdf/collective%20managment %20wipo%20paper.pdf).

٢٦- نهاد الحسبان، اجتهاد القضاء الاردني في القضايا المتعلقة بالملكية الفكرية، بحث مقدم لمؤتمر الملكية الفكرية والتنمية الاقتصادية/ دولة الكويت بتاريخ ٣٠/٣/٢٠١٤م، منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ١٤/١١/٢٠١٤م، عبر العنوان:

(www.moci.gov.kw/uploads/Nuhad%20Alhusban.doc).

٢٧- هاشم أحمد بني خلف، الوسائل المدنية والجنائية لحماية المصنفات الأدبية والفنية وفق قانون حق المؤلف الأردني، بحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول: ٢٠١٤/١٢/١م، عبر العنوان:
(http://magazine.medi.u.edu.my/wpcontent/uploads/2013/0/2/pdf).

٢٨- ورقة عمل غير رسمية حول معاهدة الوايبو بشأن حماية حقوق الإذاعة، ٢٠ نيسان عام ٢٠٠٧م، وثيقة منشورة على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٥/١٥م، عبر العنوان:
(http://www.wipo.int/edocs/modocs/copyright/ar/sccr-s2_paper1.doc).

٢٩- يونس عرب، نظام الملكية الفكرية لمصنفات المعلوماتية، بحث منشور على شبكة الانترنت، تاريخ الدخول ٢٠١٢/٥/٢٧م، عبر العنوان:
(iefpedia.com/.../d986d8b8d8a7d985-...d8a7d984d9).

تاسعاً: التشريعات.

أ- التشريعات العامة.

- ١- دستور الجمهورية العربية السورية لعام ١٩٧٣م.
- ٢- دستور الجمهورية العربية السورية لعام ٢٠١٢م.
- ٣- القانون المدني السوري الصادر عام ١٩٤٩م.
- ٤- قانون العقوبات السوري الصادر بالمرسوم التشريعي رقم (١٤٩) لعام ١٩٤٩م.

ب- التشريعات المتخصصة.

- ١- قانون حماية حقوق المؤلف السوري رقم (١٢) لعام ٢٠٠١م، وتعليماته التنفيذية الصادرة بالقرار رقم ١٢٧٥ تاريخ ٢٠٠١/٩/٤م.
- ٢- قانون حماية حقوق المؤلف السوري والحقوق المجاورة السوري رقم (٦٢) لعام ٢٠١٣،

٣- التشريع النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي، المعتمد من قبل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ١٩٩٨م.

٤- قانون حق المؤلف المصري رقم (٣٤٥) لعام ١٩٥٤م.

٥- قانون حماية الملكية الفكرية المصري رقم (٨٢) لعام ٢٠٠٢م.

٦- قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الجزائري، أمر رقم (٥-٣) لعام ٢٠٠٣م.

٧- قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة المغربي رقم (٢) لعام ٢٠٠٠م.

٨- قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة الأردني رقم (٢٢) لعام ١٩٩٢م، وتعديلاته حتى عام ٢٠٠٣م.

٩- قانون حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة في الامارات العربية المتحدة رقم (٧) لعام ٢٠٠٢م.

١٠- قانون حماية الملكية الفكرية الفرنسي، رقم (٥٩٧ - ٩٢) لعام ١٩٩٢م، والمعدل بالقانون رقم (٥٣٦ - ٩٨) لعام ١٩٩٨م.

١١- قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبناني رقم (٧٥) لعام ١٩٩٩م.

١٢- قانون حماية حق المؤلف السوداني والحقوق المجاورة لعام ١٩٩٦م.

- المراجع باللغة الأجنبية.

أولاً: مراجع اللغة الفرنسية.

- 1- (A).Berendbom, Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, 2^{ème} éd, Larcier, Bruxelles, 1997.
- 2- (A).Bertrand, Droit d'auteur et les droits voisins, 2^{ème} éd, Dalloz, 1999.
- 3- (A).Bertrand, La musique et le droit de Bach à l'internet, Litec, 2002

- 4- **(A). Françon**, Le contrat de production audiovisuelle, la loi du 3 juillet 1985, IRPI, Litc, 1986.
- 5- **Anne Sophie Etienne**, Actualités du droit d'auteur dans la société de l'information, Bulletin des Bibliothèques de France, 1998.
- 6- **(A).Kandil**, letter du Marco.la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogramme, et des organismes de radiodiffusion au Marco, D.A.Lvr, 1981.
- 7- **(A).Lucas**, Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998.
- 8- **(A).Strowel**, Droit d'auteur et copy right divergences et convergences, étude droit comparé, Bruxelles, Bruylant, 1993
- 9- **(B).Edlman**, Droit d'auteur, droits voisins, Dalloz, 1993.
- 10- **(Ch).Debasch et autres**, Droit des médias, Dalloz, 1999.
- 11- **(Ch).Debbasch**, Droit de l'audiovisuel, Paris, 3^{ème} édition, précis Dalloz, 1993.
- 12- **(Ch).Debbasch**, le droit de la radio et de la télévision, presses universitaires de France, 1969.
- 13- **Claude Colombet**, Grands principes du droit d'auteur et droits voisins dans le monde, UNSCO, 1992.
- 14- **(C.P).Spurgepn**, Le échantillonna (Sampling) numérique quelques considérations.
- 15- **Daniel Bécourt**, Comprendre et gérer les droits d'auteur, Sa Lamy, 1998.
- 16- **(E).Dertieux**, Droit des artistes, interprètes mythe ou réalité, Legipresse, 1991.
- 17- **(G).Hugon**, Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle, Litec, 1993.
- 18- **(H).Desbois**, Le droit d'auteur en France, Paris, Dalloz, 1978juridiques.

- 19- **(H.J).Lucas**, Traité de la propriété littéraire et artistique, 2^{ème} éd, Litec, 2001.
- 20- **(I).Wekstein**, Droit voisin du droit d'auteur et numériques, Litec 2002.
- 21- **(J.M).Guguen**, Le droit des artistes, interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français, Thèses, Paris, 1986.
- 22- **Jean Loup Rournier**, L'avenir des sociétés d'auteurs, R.I.D.A, Octobre 1996.
- 23- **(M).Desjardins**, L'échantillonnage des son digitaling et le droit d'auteur au Canada, Les Cahiers de propriété intellectuelle, Janv, 1991.
- 24- **(M).Laurens**, La contrefaçon en matière de chansons- R.I.D.A, 1960.
- 25- **(P).Adda**,: Théorie générale des droits voisins, thèse- Université Paris II 1979, pp 359 - 480.
- 26- **Paul Florenson**, La gestion du droit d'auteur et des droits voisins en Europe, R.I.D.A,
- 27- **(P. M).Bouvery**, Les contrats de la musique, IRMA, 2001.
- 28- **(P. Y).Gautier**, Propriété littéraire et artistique, presses universitaires de France, 5^{ème} éd, 2004.
- 29- **(P).Sirinlli**, Lamy droit des médias et de la communication, Lamy, 2000.
- 30- **(P).Tafforeau**, Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse, Paris, 1994.
- 31- **(R).Plaisant**, Le droit d'auteur et des artistes, exécutants, Delmas, 1970.
- 32- **(R).Plasant**, La loi n. 85-660 du 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: JCP.1986, éd.G., I, 3230.

- 33- **(R).Plasant**, Abus de droit et droit moral, D. 1993, chron, 21,pp.97-102
- 34- **(T).Coolova**, Des droits exclusifs d'auteur et d'utilisastion radio, phonique des disques du, commerce, R.I.D.A, A, n. XXX, jan, 1961.
- 35- **(X).Daverat**, L'artiste- interprète, thèse, Bourdeaux I, 1990.
- 36- **Xavier Linant De Bellefonds**, Droits D'Auteur Et Droits Voisins, Dalloz, 2004

ثانياً: المراجع باللغة الانكليزية.

- 1- **Claude Masouy**, Guide to the Rom Convention and to The Phonograms Convention, Geneve, WIPO, 1981
- 2- **International Protection Of Related Rights:**
مقال باللغة الإنكليزية منشور على شبكة الإنترنت، تاريخ الدخول
٢٠١١/٣/٨م، عبر العنوان:
(<http://en. Wikipedia.org/wiki/copyright>).
- 3- **Mihaly Ficsor**, Collective administration of copyright and neighboring rights, study on and advice for the establishment and operation of collective administration organizations, Wipo publication, NO 688(E), Geneva, WIPO, 1990.
- 4- **Victor Nabhan**, Study on limitations and exceptions for copyright for educational purposes in the Arab countries, standing committee on copyright and related rights, World Intellectual Property Organization, Geneva, Nineteenth Session, Geneva, December 14 to 18, 2009.
- 5- **Wipo**, Understanding Copyright And Related Rights, WIPO Publication No. 909(E).

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة.....	(١)
الفصل الأول: ماهية الحقوق المجاورة.....	(١٥)
المبحث الأول: مفهوم الحقوق المجاورة.....	(١٧)
المطلب الأول: التعريف بالحقوق المجاورة.....	(١٨)
الفقرة (١): ظهور فكرة الحقوق المجاورة.....	(١٨)
أولاً: مرحلة عصر النهضة.....	(١٨)
ثانياً: مرحلة ما بعد القرن الثامن عشر.....	(٢٣)
ثالثاً: التنظيم التشريعي الحديث على المستوى الوطني والدولي... (٢٤)	
رابعاً: الوضع التشريعي للحقوق المجاورة في سورية.....	(٣١)
الفقرة (٢): معنى الحقوق المجاورة وعلاقتها بحق المؤلف.....	(٣٦)
الفقرة (٣): أصحاب الحقوق المجاورة.....	(٤٣)
أولاً: فنانون الأداء.....	(٤٨)
١ - تعريف فنان الأداء.....	(٤٨)
٢ - اكتساب الفنان المؤدي لحقوقه المجاورة لحق المؤلف.....	(٥٢)
ثانياً: منتجو التسجيلات.....	(٥٧)
١ - تعريف منتجي التسجيلات.....	(٥٧)
٢ - اكتساب منتج التسجيلات لحقوقه المجاورة لحق المؤلف.....	(٦٤)

الموضوع	رقم الصفحة
ثالثاً: هيئات الإذاعة.....	(٦٧)
١ - تعريف هيئات الإذاعة.....	(٦٨)
٢ - اكتساب هيئات الإذاعة للحقوق المجاورة لحق المؤلف.....	(٧٢)
المطلب الثاني: موضوع الحقوق المجاورة.....	(٧٥)
الفقرة (١): محل حماية الحقوق المجاورة.....	(٧٥)
أولاً: الأداء الشخصي لفنان الأداء.....	(٧٦)
١ - تعريف الأداء.....	(٧٦)
٢ - أشكال الأداء.....	(٧٩)
أ - التمثيل.....	(٨٠)
ب - الغناء.....	(٨٠)
ج - العزف.....	(٨٠)
د - الرقص.....	(٨١)
ثانياً: التسجيل.....	(٨٢)
١ - تعريف التسجيل.....	(٨٥)
٢ - أشكال التسجيل.....	(٨٨)
أ - الاسطوانة.....	(٨٨)
ب - الأشرطة.....	(٨٩)
ج - برامج الحاسب الآلي.....	(٨٩)
د - أقراص الليزر.....	(٩٢)

الموضوع	رقم الصفحة
ثالثاً: الإذاعة.....	(٩٤)
١- تعريف الإذاعة.....	(٩٦)
٢- أشكال الإذاعة.....	(١٠٠)
أ- البث السلبي.....	(١٠٠)
ب- البث اللاسلكي.....	(١٠١)
ج- البث عبر الأقمار الصناعية.....	(١٠٢)
د- البث بواسطة الانترنت.....	(١٠٣)
الفقرة (٢): خصائص الحقوق المجاورة.....	(١٠٤)
أولاً: خصائص الحقوق الأدبية لفنان الأداء.....	(١٠٥)
١- حق غير قابل للتصرف فيه.....	(١٠٦)
٢- حق غير قابل للحجز.....	(١٠٧)
٣- حق دائم.....	(١١٠)
٤- حق لا يقبل الانتقال إلى الورثة.....	(١١١)
ثانياً: الخصائص المنفردة للحقوق المجاورة.....	(١١٢)
١- ترمي الحقوق المجاورة إلى الإبلاغ للجمهور.....	(١١٣)
٢- تستند الحقوق المجاورة على حقوق المؤلف	
أو حقوق مجاورة أخرى.....	(١١٤)
٣- تهدف الحقوق المجاورة إلى القيام بعمل ما.....	(١١٦)
الفقرة (٣): الطبيعة القانونية للحقوق المجاورة.....	(١١٦)

الموضوع رقم الصفحة

أولاً: النظريات المرتكزة على حق المؤلف.....(١١٨)

١ - تشبيه حقوق فنان الأداء بحق المؤلف.....(١١٨)

أ- حقوق فنان الأداء تشبه حقوق المؤلف

ولكنها لا تشكل إلا جانباً واحداً من جوانبها.....(١١٨)

ب- فنان الأداء مساعد لمؤلف المصنف.....(١١٩)

ج- فنان الأداء مقتبس للمصنف الأصلي.....(١١٩)

٢ - نقد النظريات المرتكزة على حق المؤلف.....(١٢٠)

ثانياً: النظرية التي تعدُّ حق فنان الأداء

من الحقوق الشخصية.....(١٢٠)

١ - مضمون النظرية.....(١٢٠)

٢ - نقد نظرية حقوق الشخصية.....(١٢١)

ثالثاً: النظرية المؤسسة على قانون العمل.....(١٢١)

١ - مضمون النظرية.....(١٢١)

٢ - نقد النظرية المؤسسة على قانون العمل.....(١٢٣)

رابعاً: النظريات المستقلة.....(١٢٣)

المبحث الثاني: مضمون الحقوق المجاورة.....(١٢٩)

المطلب الأول: الحقوق ذات الطابع الشخصي.....(١٣١)

الفقرة (١): الحقوق الأدبية لفناني الأداء.....(١٣٢)

أولاً: حق فنان الأداء في إتاحة أدائه أو تقرير نشره.....(١٣٣)

الموضوع	رقم الصفحة
ثانياً: حق فنان الأداء في سحب أدائه والندم.....(١٤١)	
ثالثاً: حق فنان الأداء في احترام اسمه وصفته.....(١٤٥)	
رابعاً: الحق في احترام الأداء.....(١٥٣)	
الفقرة (٢): الحقوق المالية لفناني الأداء.....(١٥٩)	
أولاً: الحق في أوجه أدائهم غير المثبتة.....(١٦٠)	
١ - الحق بإذاعة الأداء غير المثبت.....(١٦٠)	
٢ - الحق في تثبيت أوجه الأداء غير المثبتة.....(١٦٢)	
ثانياً: الحق في أوجه أدائهم المثبتة.....(١٦٥)	
ثالثاً: الحق في إتاحة أعمالهم المثبتة إلى الجمهور.....(١٧٣)	
المطلب الثاني: الحقوق ذات الطابع التقني.....(١٧٩)	
الفقرة (١): حقوق منتجي التسجيلات.....(١٧٩)	
أولاً: الحقوق الاستثنائية الناتجة عن وضع	
التسجيلات في التداول.....(١٨٠)	
ثانياً: حق إتاحة التسجيلات.....(١٩١)	
ثالثاً: الحق في الحصول على مقابل مالي نتيجة الاستغلال.....(١٩٥)	
الفقرة (٢): حقوق هيئات الإذاعة.....(٢٠٣)	
أولاً: حق إجازة أو منع إعادة البث.....(٢٠٥)	
ثانياً: حق هيئة الإذاعة باستغلال مبروثاتها وبرامجها.....(٢١٤)	
ثالثاً: حق النقل والابلاغ إلى الجمهور.....(٢١٨)	

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الثاني: النظام القانوني للحقوق المجاورة.....(٢٢٧)	
المبحث الأول: أحكام الحقوق المجاورة.....(٢٢٩)	
المطلب الأول: القيود الواردة على الحقوق المجاورة.....(٢٣١)	
الفقرة (١): الاستعمال الحر المجاني.....(٢٣٢)	
أولاً: مبررات الاستعمال الحر المجاني.....(٢٣٣)	
ثانياً: نطاق وحدود الاستعمال الحر المجاني.....(٢٣٩)	
١ - الانتفاع الخاص.....(٢٤٠)	
٢ - الانتفاع بمقتطفات قصيرة للتعليق على الأحداث الجارية... (٢٤٥)	
٣ - التثبيت المؤقت الذي تجرّيه الإذاعة بوسائلها الخاصة من أجل برامجها الخاصة.....(٢٥٠)	
٤ - الاستخدام لأغراض تعليمية والبحث العلمي.....(٢٥٦)	
الفقرة (٢): الاستعمال مع حق الحصول على مقابل (التراخيص غير الإرادية).....(٢٦٢)	
أولاً: ماهية نظام التراخيص غير الإرادية وشروطه.....(٢٦٤)	
١ - تعريف التراخيص غير الإرادية.....(٢٦٥)	
٢ - شروط منح التراخيص غير الإرادية.....(٢٦٨)	
أ - مضي مدة معينة على تاريخ أول نشر.....(٢٦٩)	
ب - تعذر الحصول على موافقة المؤلف	
أو صاحب الحق المجاور.....(٢٧٣)	

رقم الصفحة

الموضوع

- ج- عدم نشر المصنف في الدولة المراد
من الترخيص نشر المصنف فيها.....(٢٧٦)
- د- أن يكون الغرض من منح التراخيص
تلبية أغراض المصلحة العامة.....(٢٧٨)
- هـ- تقرير تعويض عادل لصاحب الحق المجاور.....(٢٨١)
- و- يجب أن تقتصر آثار التراخيص غير
ارادية في البلد الذي تبناها.....(٢٨٣)
- ز- أن يتم احترام الحقوق الأدبية لصاحب الحق المجاور.....(٢٨٥)
- ثانياً: نطاق وحدود التراخيص غير الإرادية.....(٢٨٥)
- ١- ترخيص الترجمة والاستنساخ.....(٢٨٧)
- ٢- التراخيص غير الإرادية من أجل الاستنساخ الآلي.....(٢٩٠)
- ٣- التراخيص غير الإرادية من أجل الإذاعة
والتوزيع السلبي للبرامج الإذاعية.....(٢٩١)
- المطلب الثاني:** الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.....(٢٩٥)
- الفقرة (١):** مفهوم الإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.....(٢٩٦)
- أولاً:** التعريف بالإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.....(٢٩٨)
- ثانياً:** الأساس القانوني للإدارة الجماعية للحقوق المجاورة.....(٣٠٢)
- ١- نظام الإدارة الجماعية في اتفاقية برن.....(٢٠٤)
- ٢- ترسيخ اتفاقية (تريس) لقواعد العمل

الموضوع	رقم الصفحة
بنظام الإدارة الجماعية.....(٢٠٧)	
الفقرة (٢): التنظيم القانوني للإدارة الجماعية	
للحقوق المجاورة.....(٣١٠)	
أولاً: طابع (شكل) جمعيات الإدارة الجماعية.....(٢١١)	
ثانياً: أهداف جمعيات الإدارة الجماعية.....(٣١٥)	
ثالثاً: واقع العمل بنظام الإدارة الجماعية	
في التشريعات الوطنية.....(٣١٨)	
المبحث الثاني: حماية الحقوق المجاورة.....(٣٢٧)	
المطلب الأول: صور الاعتداء على الحقوق المجاورة.....(٣٣٢)	
الفقرة (١): صور الاعتداء على الحق الأدبي لفنان الأداء.....(٣٣٣)	
أولاً: إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها المتفق عليه.....(٣٣٣)	
ثانياً: تشويه الأداء.....(٣٣٥)	
ثالثاً: الاعتداء على صورة فنان الأداء وصوته.....(٣٣٦)	
الفقرة (٢): صور الاعتداء على الحق المالي	
لأصحاب الحقوق المجاورة.....(٣٣٩)	
أولاً: القرصنة الفكرية.....(٣٣٩)	
ثانياً: تقليد المصنف (التزييف).....(٣٤٢)	
ثالثاً: تحريف المصنف.....(٣٤٦)	
رابعاً: السرقة الأدبية (الانتحال).....(٣٤٨)	

الموضوع **رقم الصفحة**

- المطلب الثاني: التدابير المتخذة لحماية الحقوق المجاورة.....(٣٥١)
- الفقرة (١): الحماية المدنية للحقوق المجاورة.....(٣٥٣)
- أولاً: الحماية الاجرائية للحقوق المجاورة.....(٣٥٣)
- ١ - شروط تطبيق الحماية الإجرائية.....(٣٥٤)
- ٢ - الاجراءات اللازمة للحصول على الحماية
- الإجرائية للحقوق المجاورة.....(٣٥٩)
- أ- الأمر بوقف التعدي.....(٣٦١)
- ب- إثبات واقعة التعدي.....(٣٦٢)
- ج- حجز المصنف ونسخه.....(٣٦٢)
- د- حصر الإيراد الناتج عن التعدي.....(٣٦٣)
- ثانياً: الجزاء المدني.....(٣٦٥)
- ١ - التعويض العيني.....(٣٦٧)
- أ- اتلاف نسخ وصور المصنف المقلد او المعتدى عليه.....(٣٦٧)
- ب- تثبيت الحجز على المصنف أو على نسخه
- أو الصور المأخوذة بصورة غير مشروعة.....(٣٦٩)
- ج- مصادرة نسخ المصنف.....(٣٧٠)
- ٢ - التعويض بمقابل.....(٣٧١)
- الفقرة (٢): الحماية الجزائية للحقوق المجاورة.....(٣٧٤)
- أولاً: الصور التجريبية للاعتداء على الحقوق المجاورة.....(٣٧٨)

الموضوع	رقم الصفحة
١ - جريمة التقليد.....	(٣٧٩)
أ- الركن المادي لجريمة التقليد.....	(٣٨٠)
ب- الركن المعنوي لجريمة التقليد.....	(٣٨٦)
٢ - جريمة التصنيع أو التجميع أو الاستيراد أو الحيازة.....	(٣٨٨)
أ- الركن المادي.....	(٣٨٩)
ب- الركن المعنوي.....	(٣٩٣)
٣ - تسهيل استقبال الارسال أو البث.....	(٣٩٤)
٤ - جريمة الإزالة أو التعطيل أو التعيب.....	(٣٩٦)
أ- الركن المادي.....	(٣٩٦)
ب- الركن المعنوي.....	(٣٩٨)
ثانياً: صور العقوبات المقررة للاعتداء على الحقوق المجاورة..	(٣٩٩)
١ - العقوبات الأصلية.....	(٤٠٠)
أ- العقوبة السالبة للحرية.....	(٤٠١)
ب- العقوبة المالية.....	(٤٠٧)
٢ - العقوبات التكميلية والتبعية.....	(٤٠٨)
أ- العقوبات التكميلية.....	(٤٠٩)
ب- العقوبات التبعية.....	(٤١١)
الخاتمة.....	(٤١٣)
قائمة المراجع.....	(٤٣١)

رقم الصفحة

الموضوع

الفهرس.....(٤٦١)