

戏剧作品舞台导演权利研究

撰稿：伊索尔德·让德罗教授和安东·赛尔格教授

摘要

在2017年11月13日至17日于日内瓦举行的世界知识产权组织版权及相关权常设委员会第三十五届会议期间，俄罗斯联邦提出了在国际一级加强对舞台导演权利保护的提案。之所以关注舞台导演的地位，是因为对其的保护因国家而异。一些国家将舞台导演作为作者给予专门保护，而另一些国家则倾向于将其视为表演者。许多国家的版权立法中没有关于舞台导演的专门规定，其地位取决于司法解释或合同协议。这种巨大的差异还源于这样一个事实，即没有任何国际协议专门提及舞台导演，以为其制定一项标准（即使区域协定中可能包含一些规则）。

和表演者一样，舞台导演也充任作者（例如剧作家或歌剧作曲家）和观众之间的中间人。他们从事的是一项复杂的活动：他们以其努力和天赋创造整体的艺术成果，表达作品中所有元素的整体思想。他们团结并协调演员、艺术家、作曲家的的工作；他们对作品创作所基于的文学或其他主要资源进行阐释；他们在选择服装、音乐（有的时候）以及表演的声音和灯光元素方面发挥着重要作用。就此而言，舞台导演的活动与视听作品导演的工作最为相似——后者的智力活动享有版权保护，也与编舞的创作最为相似。

舞台导演的活动与视听作品导演的活动在概念上是相似的，但后者通常对其智力活动成果享有版权保护。主要区别在于，电影导演的活动体现在一个单一的艺术保护对象，即视听作品中，随后可被复制、公开表演等等，而不改变其物理形式。

20世纪80年代末，一个专家委员会向产权组织和教科文组织报告了关于版权保护对象及其权利的原则。从这次会议编制的各种文件中可以看到¹，舞台导演的地位得到了讨论，而且可以预料，当时的讨论也反映了在作者权与相关权之间相对立的两难选择。没有确切的结论得出。

本研究的作者被要求开展以下活动：

- (i) 列出适用于舞台导演权利的国际法律框架；
- (ii) 就保护舞台导演权利并给予有关法律保护的条件的条件（包括对未以任何物质形式固定的表演的保护以及在舞台导演权利领域的实践做法），从产权组织成员国的国内立法规定中找出一个具有代表性的样本；
- (iii) 编写若干案例研究阐明目前正在施行的制度，其中包括一项关于有跨国界活动的巡回演出的案例研究；以及

¹ 《产权组织/教科文组织政府专家委员会筹备文件和报告》，“戏剧、舞蹈和音乐作品”，1987年5月11日至15日，巴黎，（1987）23 版权 185；各类作品有关原则评价和综述政府专家委员会，《关于各类作品的版权和邻接权保护原则的评价和综述：秘书处编拟的备忘录》，《第二部分：原则草案》，1988年6月27日至7月1日，日内瓦，（1988）24 版权 445；各类作品有关原则评价和综述政府专家委员会，《委员会通过的报告》，日内瓦，1988年6月27日至7月1日，（1988）24 版权 506。

(iv) 阐明可能需要进一步审议的问题的范围，分析现有的解决方案或提案，并评估是否需要任何进一步的国际保护机制。

本研究报告遴选了一些国家，对其现行法律制度进行了介绍，这些制度反映了舞台导演所享有的广泛保护。报告中简要概述了存在这些国家制度的国际法律框架。在这一概述之后，介绍了对各利益攸关方的访谈结果，从这些利益攸关方可以了解其所在国家对舞台导演保护（或缺乏保护）的日常现实情况。这一部分研究侧重于舞台导演的合同环境。结论部分旨在强调由所有这些信息所形成的观点。

第一部分、选定国家中舞台导演权利保护的现有法律制度

舞台导演的保护基础（在确实享有保护时）在不同国家可有很大差异。在一些国家，版权法可能专门给予其作为作者或表演者的权利。例如，在塞内加尔、葡萄牙和肯尼亚，国家法律承认舞台导演是作者。但在俄罗斯联邦、哈萨克斯坦、吉尔吉斯共和国、白俄罗斯和日本，则给予其相关权。无法找到一条贯穿所有这些规定的共同线索。一些法律只是将其纳入相关的类别，而没有任何具体的配套规则。其他一些法律解决了一些通常与舞台导演保护相关的难题：舞台表演的固定、所有权规则、保护期限、可能在不同的地方同时演出这一事实，或者对其适用的完整权的定义。

在许多国家，版权法压根没有提到舞台导演，他们可能会想要诉诸法院来测试一下情况为何。法院判决有助于了解舞台导演活动中的哪些要素可以得到某项作者权或相关权的保护。反之，法院判决也有助于解释为什么没有给予正式保护（无论哪种保护），并从而确定目前对给予某种正式保护存在的障碍。

法国的法院制定了一项解释，承认舞台导演是作者，因为指导涉及场景的总体构建、布景的性质、道具的选择和放置；涉及演员的出场、退场和举止；以及演员说话的语气和节奏。²在德国，关于这一问题的代表性判决支持将舞台导演等同于表演者的解释，即使法院知道舞台导演也有可能作为作者受到保护。³在意大利，法院判决和理论学说混合在一起导致了这样一种环境，即倾向于承认作为作者，理由基于将文学和艺术形式转换为行为和口述表演所涉及的工作⁴，或者以这种转换是一种改编为由。另一个被提到的关于舞台表演的方面涉及其作者身份：可以说舞台表演是由舞台导演协调构成其舞台指导的所有元素而形成的“集合作品”。舞台导演将剧本、音乐、布景、服装、灯光、动作、表演提示等合为一体，从而正在创造一个新作品，它是“表演中的基础作品”或因为导演的创造性而存在的“表演”。⁵

版权国家的法院要么不愿意对其立法进行解释以作为保护舞台导演的依据，要么甚至看起来尚未被要求解释过。最全面的判决是美国最近的一项判决，即 *Einhorn 诉 Mergatroyd Prods* 一案⁶，但是这一判决并没有解决这个问题。原创性和固定（再次）成为了推论的关键因素。在联合王国和加拿大，似乎没有坚定的主张支持对其保护，许多作者已经讨论过这个问题，并以非常谨

² C. A. Paris, 1st ch., 1971 年 7 月 8 日, (1973) 75 R. I. D. A. 134。

³ OLG Dresden, 16 May 2000 - Die Czardasfürstin, 2000 ZUM 955。

⁴ 那不勒斯上诉法院, 1958 年 8 月 20 日, (1959) Il Diritto di Autore 644。

⁵ 见 V. Maffei Alberti, "Opera teatrale", (2009) 25 Contratto e impresa 1037。

⁶ 426 F. Supp. 2d 189 (S. D. N. Y., 2006)。

慎的措辞对一个假设案例表达了支持和反对观点。⁷固定也将是印度和牙买加讨论中的一个重要元素。

第二部分、现有国际公约和对舞台导演权利的保护

标准国际协定——《伯尔尼公约》、《与贸易有关的知识产权协定》、《罗马公约》、1996年两项产权组织条约，当然还有《视听表演北京条约》——都没有对舞台导演提供任何帮助。然而，《伯尔尼公约》的相对全面性使其成为可以对舞台导演的情况提供最相关意见的国际文书。这是因为该公约第二条第2款规定，成员国可以选择要求作品固定下来才能受到保护。

固定标准的应用引起了与编舞非常相似的问题，当为该目的确定的仅有几类作品时，这些作品往往要遵守特定的固定要求。编舞的固定可被认为存在于各种风格的符号中，即由于代表动作的一些公认的标准，这些动作得以被“写”下来所借助的系统。因此可以设想，书面文件可以构成一种对通过动作实现的艺术表达方式进行固定的形式。舞台导演为每场演出准备的台本可以被视为等同于对舞蹈作品所作的书面固定，后者因为这种固定而享有版权保护。然而，使这个类比仍不尽完美的是，构成舞台指导的元素涉及的不仅仅是演员在舞台上的动作，还可能包括关于服装、布景、灯光、音乐或声音效果的使用等等的指导。这并不是说台本不能被视为固定的要素：固定作品的模式必须适合被固定的作品。就像对编舞也一样，当书面固定不是唯一允许的固定形式时，对舞台表演的视听录制也可以成为一种固定形式。这些录制可以捕捉到舞台导演在其创作中所包含的所有元素。在确认这种视听录制的性质时必须谨慎，因为同一录制可以实现两种目的：它可能是一种“严格的”录制（类似于监控摄像头生成的图片），但也有可能由于拍摄过程中的独创性而达到了作为电影作品资格水平的录制。因此，后一种录制将享有双重地位，作为电影作品的地位将与录制舞台表演的固定目的并存。

在区域协定中，有些贸易协定根本没有涉及知识产权规则。南方共同市场（MERCOSUR）、《东盟自由贸易协定》、《南亚自由贸易协定》（SAFTA）、《南太平洋区域贸易和经济合作协定》（SPARTECA）以及加勒比共同体就是如此。其他区域贸易协定，如“第351号决定——版权和邻接权共同规定”（1993年12月17日，《卡特赫纳协议》）、2018年《全面与进步跨太平洋伙伴关系协定》（CPTPP）和2018年《加拿大-美国-墨西哥协定》（CUSMA）可能包括知识产权章节，但都没有提出舞台导演的问题。1977年《班吉协定》没有提及舞台导演。

一个值得注意的例外是2014年的《欧亚经济联盟条约》。该条约附件26《保护和实施知识产权议定书》第6条规定，“表演者”的定义包括舞台导演：“戏剧导演（戏剧表演、马戏演出、木偶演出、综艺演出或其他类型的戏剧或娱乐性表演的指导者）。”因此，组成这一经济联盟的国家，即亚美尼亚、白俄罗斯、哈萨克斯坦、吉尔吉斯共和国和俄罗斯联邦，同意将舞台导演的活动定性为对其有利的相关权存在的基础。

⁷ G. Harbottle, N. Caddick, Q. C., & U. Suthersanen (eds.), *Copinger and Skone James on Copyright*, 18th ed., vol. 1, London, Sweet & Maxwell, 2021, pp. 2319-2320, ¶ 26-294; V. ROY, « La mise en scène est-elle protégée par la *Loi sur le droit d'auteur* », in *Service de la formation continue, Barreau du Québec, Développements récents en droit du divertissement (2008)*, Cowansville, Éditions Yvon Blais, p. 137.

第三部分、访谈——合同的总体重要性

我们对舞台导演、戏剧导演、代表舞台导演的协会和集体管理组织进行了访谈。以上各方反映了广泛的实践情况，并且反映出正式的法律承认和有效的保护之间并没有关联。在所有情况下，合同的谈判都被视为其活动的一个关键组成部分。如果存在某种形式的旨在作为其代表的协会，就可以加强对这些谈判的支持，但是在有些国家，这种协会是缺位的。与象牙海岸、尼日利亚、巴西、阿根廷、中国和意大利等各国相关人士进行的讨论表明，对于作为舞台导演可以谈判的内容的个人意识与该国的总体版权环境同样重要。

很明显，某种形式的协会有助于改善舞台导演的谈判。协会可以分为两种：专业协会和集体管理组织。有时这两种模式并存。然而，它们所能提供的帮助程度有很大差异。一些专业协会，如匈牙利、韩国和日本的协会，与美国（舞台导演与编舞协会）、联合王国（Equity）和加拿大（加拿大演员权益协会和艺术家联盟）的协会相比，似乎对其会员的帮助不大。在为舞台导演提供正式法律保护的国家，如西班牙、俄罗斯联邦、哈萨克斯坦、白俄罗斯、亚美尼亚和吉尔吉斯斯坦，都存在代表舞台导演的集体管理组织；但值得注意的是，在法国，舞台导演由一家作者的集体管理组织代表，尽管其作为版权所有者的地位没有得到法律确认。

尽管有各种各样的做法，但在舞台导演所表达的关切中，跨境问题一般不在首要问题之列。由于互联网，人们的意识正在不断提高，但是当一些国家协会可以对在本国演出的外国剧作和去国外演出的本国剧作施加自己的规则时，剧作的“传统”出口/进口就已经引起了人们的关注。

结论——舞台导演的矛盾处境

这项关于舞台导演保护的研究并没有自动得出一个显而易见的结论。从这项工作中可以看到的图景是，舞台导演的法律环境千差万别。这种巨大的多样性并不能促进对跨国界情况下法律问题的管理。事实上，一些这项工作的参与者已经指出，即使其本国国家制度为舞台导演提供了在国内可以依赖的权利，他们在版权制度没有提供同等保护的国家获得承认的希望仍然……不确定。这与强大的国家专业协会即使在跨境情况下也能容易地施加其条款效力的情形构成了鲜明对比。类似情况还有，某一国家认为舞台导演的困境属于获得对创作者权利的尊重这种更一般性的困难与其他国家对舞台导演权利有效的集体管理同时存在。如何才能理解这种多样性？

一项具有作者权或相关权性质的权利将给其所有者带来什么？一种同时带来议价能力的地位。正如版权法其他部门的许多例子充分表明，这种议价能力并不总是像人们希望的那样在所有情况下都很强大。但是，作者权或相关权所带来的正式的法律承认可被视为其最终象征。这项研究确实凸显了议价能力是舞台导演的核心关注点。研究还表明，有可能在没有法律正式承认的情况下行使这种议价能力：舞台导演个人可以自己拥有这种能力，就像一个专业协会可以为其会员拥有这种能力一样。事实上，人多力量更大。然而，这种情况的问题是，这种“仅是合同性质”的议价能力的行使空间通常是私人的。不可能对其进行广泛的研究，以评估其影响力，在国际背景下尤为如此：这是本研究范围的主要限制，尽管如此，还是能够对其运作情况进行一瞥。

就舞台导演而言，对合同议价能力——无论是个人的还是集体的——的依赖，应该在其被承认为创作者的过程中发挥如此重要的作用，这很可能是舞台导演矛盾的版权地位的直接后果。即便如此，尽管存在这种不确定性，舞台导演及其同行们还是能够按照版权原则（专有性、报酬、利润分享、署名权等）来制定合同条款。他们行事大多表现得“好像”受到作者权或相关权保护。为了避免在这个过程中站队，他们甚至会通过提及自己的“知识产权”而不是具体的作者权

或相关权来回避这个问题。这种定位不断提醒他们是“版权家族”的一部分，不管他们在版权立法中的地位如何，也不管所选术语为何。他们的问题在于如何确定与其关系最密切的家族分支，因为这种关系可能导致一些后果。

单纯的数字游戏，即计算有多少国家采用了作者权或相关权作为对舞台导演的保护形式，并不能成为决定哪种制度更适合他们的基础。更为相宜的是评价哪种制度最能反映他们的创造力的本质。根据本研究所能得出的观点，无法认可将任何一种方案作为简单和必要的解决方案；但是作为作者的地位看起来在两者之中相较更佳。我们认为，戏剧导演的创造性工作的性质与享有版权保护的导演创造性工作的性质相似。因此，我们认为，也应该可以用版权来保护戏剧表演。特别是，现代技术增加了对戏剧表演录制的使用；在 2019 冠状病毒病传染情况下，对戏剧表演录制的使用甚至比提供现场表演更为盛行。这场大流行病给这种演变带来的势头很可能不会被击败，对互联网上的戏剧表演的使用将保持在高位。这意味着，事实上，许多戏剧表演正在变成地地道道的视听作品，这再次证实了选择作者权作为舞台导演的保护机制的合理性。

这一结论需要进行阐释，并可导致进一步的问题，使任何因此而采取决定性措施的尝试变得为时过早。此外，有必要记住，当国民习惯了与设想不同的制度，或者其现状没有受到来自本国境内的挑战时，要让这些国家接受对其国家法律的修改是非常困难的。

没有人严肃质疑舞台导演工作中所涉及的创造性，也没有人质疑这种创造性与作者的创造性相类似这一事实。对将表演者纳入相关权整体框架也引发了这样的意见，即与录音制品制作者和广播公司不同，创造性是表演者活动的标志。这是一个重要的考虑因素，因为这意味着舞台导演的创造性并不能自动决定哪种制度应该适用于他们。对于他们行使精神权利的能力也是如此：自 WPPT 和《北京条约》以来，表演者与作者一样享有精神权利。创造性和精神权利都不是作者保护地位的专属标志。

问题的关键在于舞台导演如何部署他们的创造力。他们的创造力是一种以人为导向的组织类型，非常像电影导演的创造力。然而，与电影导演的类比必须止步于此，因为缺少一个重要元素：对舞台导演作品的固定。对于电影导演来说，诉诸于电影形式（如画轨）不仅仅是为了固定一个有自己自主权的现有作品：它是一个新作品，即电影作品的基体。而对于舞台导演，通过拍摄固定其创作只是为了录制该创作（如果该活动中没有添加摄制电影的目的）。此外，在任何时期对电影作品的利用，都不会对作品的原始状态进行丝毫的改变。而就舞台表演而言，即使对原始舞台表演进行录制，舞台制作的现场感也会导致差异。而且即使没有进行录制，也有可能在不同表演中和有不同演员的制作中认出某一舞台表演。在作品需要固定才能得到保护的问题上缺乏国际共识，这可能是对舞台导演的地位长期漠视的根源所在。

舞台导演作指导。交响乐团指挥也是如此。两者所监督的全体团队可以由大量人员组成，也可以由较小实体组成。然而，交响乐团指挥所领导的团体，其成员在公众的眼中（或耳中……）是相对无名的，而舞台导演与之合作的演员可能是高度个人化的，可以在一对一的基础上相互交流，而这在交响乐团的场合基本上是不可能发生的。很多时候，指挥家也代表着交响乐团本身。这种情况很少发生在舞台导演身上：舞台导演的标准形象不是作为与身后一众演员混合为一个模糊群体的架空人物。

无论被视为作者还是表演者，舞台导演的另一个棘手问题是与演员以外的创作者的关系，这些创作者对作品的贡献至关重要。服装设计师、布景设计师、灯光设计师以及其他参与创作舞台

制作的人员的地位远没有明确。在某些情况下，他们会被视为作者，但并不总是如此。他们的版权地位的不确定性可能导致将作品总体转让给演出的制作人，而无论对转让对象是否进行严格的法律分析，就像对待电影作品一样，或者导致像美国雇佣作品规则这样的机制。上述创作者的创作可能具有的版权地位提出了舞台导演在创作中的角色这一尴尬的问题。他们是否只是或多或少具体想法的提供者？他们在他人创作中的参与在多大程度上构成了其自己权利的基础？如果就这些其他创作的成果发生冲突，会发生什么？

即使国家法律宣布舞台导演受保护（无论何种制度），舞台导演没有得到良好保护的印象很容易持续存在，因为国际情况太模糊不清。造成这种不能令人满意的情况的原因之一，保护舞台导演的立法决定很少有专门针对他们现实情况的规定。仿佛仅仅在立法上宣布他们是作者或表演者，就足以满足他们的需要。这种立法决定可能源于两种不同的考虑。一种是源于一般政策考虑，这种考虑并不仅针对舞台导演：立法者可能对为“新”类别创作者提供特殊措施持谨慎态度，而倾向于只依赖于已知规则。然而，由于各种原因，版权法经常为特定类别的作品提供特殊规则。例子包括照片、建筑作品、电影作品、计算机程序。就舞台导演而言，讨论他们在版权制度中的地位本身可能听起来总是有点不合时宜：不同于与技术发展相关的问题，舞台导演一直都存在。这个简单的事实可能解释了为什么舞台导演的问题很少引起人们的注意，因为对许多人来说，可能看起来新发现的兴趣与这一问题长期以来所受到的漠视是相悖的。在这种背景下，像那些导致制定量身定制的规则（如《俄罗斯民法典》的规定）的举措尤其罕见，一旦对舞台导演的法律地位所带来的混乱的国际情况有了更多的认识，这些举措就为讨论提供了一个有前景的基础。

普遍缺乏针对舞台导演的明确立法措施的另一个原因可能是，舞台导演的版权问题只不过是像其他版权利益攸关方的问题那样重要。由于“演出必须继续进行”，他们已经设法继续自己的工作，并且已经习惯了对其现状的一成不动。就算出现某种形式的法律承认，也不一定能在一夜之间改变他们在谈判合同时的议价地位，尽管许多接受了访谈的舞台导演会对此表示欢迎。

目前的全球图景是，许多保护模式多年来一直是并存的。随着舞台制作越来越多地跨越国界，由于保护基础不同，舞台导演在确保其获酬方面面临着越来越多的困难，尽管他们的工作可见度更高。制片人很容易利用这些差异，而代表舞台导演的集体管理组织也敏锐地意识到了这种情况。今天，许多创作者——不仅仅是舞台导演——都面临着类似的现实。

长期以来，保护舞台导演活动的法律机制的差异性使在国际上利用戏剧作品变得非常复杂，并且阻碍了找到一个简单、显而易见的解决方案。那些可以接受现有条件的人，甚至更多的是那些对其所享有的制度支持感到满意的人，至少会以某种怀疑的眼光看待任何变化。任何不能获得那些满足于自己现状者的支持——或至少是兴趣——的建议，都注定要失败。如果能以旨在更新表演者保护框架的 WPPT 和《北京条约》为样板，舞台导演的情况就会大不相同：在这两项文书中，表演者权作为一项相关权的基本特征是稳固的，而对于舞台导演则在其受到正式保护的国家和地区中并不一致，并且在许多其他国家中仍然是不确定的。

为了将辩论引向另一个层面，可能有必要进一步研究以确定是否有可能减少国家差异的影响。找出所有通过在版权立法中承认舞台导演（无论是作为作者还是作为表演者）而对其进行保护的国家和地区，并审查适用于作者或表演者的一般规则在多大程度上已通过不同的措施进行了修改或补充以反映舞台导演的特殊性，这可能会提供丰富的信息。由此得出的图景应有助于确定版权保护的哪些要素到目前为止被认为是对舞台导演保护的必要特征。然后将这些要素与专业协会

和集体管理组织确保的合同条件进行比较，以了解是否有可能在各种保护模式中找到一些共同点。

探究版权法中包括多少仅限于适用于某些类别作品的规则可能会有助于为这一分析提供背景信息。这个想法是为了探索版权制度中的一般适用规则和例外规则之间的关系。立法者是否往往针对某些类型的作品采用例外规则？版权制度的哪些部分最常受到区别对待？作者身份/所有权？保护期限？例外？精神权利？这种调查的结果可能有助于理解最终针对将舞台导演正式作为受保护作者类别中的一个新类别的专门规则是否可被接受。

同时，必须指出的是，与作者权和相关权所保护的其他创作者相比，舞台导演享有的可见度相当低。保护模式的多样性可能又是造成这种情况的原因之一：在日常现实情况差异如此之大的情况下，很难形成一个联合的创作者群体来提升他们的形象。这种相对隔绝的一个重要缺点一定是人们对舞台导演享有较好保护的国家确实存在的保护措施普遍认识不足，而这些措施可以作为那些能从其经验中受益者的模式。有助于来自不同背景的舞台导演和制片人之间分享信息的活动应该帮助对实际需求进行现实情况对照检查，并成为各种建议的试验场。可以将找出最佳做法作为一个具体目标，这将有助于在就最终国际文书开展工作的同时，改善世界各地舞台创作者的总体状况。

[文件完]