

ملخص عملي

خلال الدورة الخامسة والثلاثين للجنة الدائمة المعنية بحق المؤلف والحقوق المجاورة التابعة للمنظمة العالمية للملكية الفكرية، التي عُقدت في جنيف في الفترة من 13 إلى 17 نوفمبر 2017، قدم الاتحاد الروسي اقتراحاً بشأن تعزيز حماية حقوق المخرجين المسرحيين على الصعيد الدولي. ويُعزى هذا الشاغل إزاء وضع المخرجين المسرحيين إلى اختلاف حمايتهم من بلد إلى آخر. فبعض البلدان تحميهم على وجه التحديد كمؤلفين بينما يفضل البعض الآخر اعتبارهم فناني أداء. كما أن العديد من البلدان ليست لديها أحكام محددة عنهم في تشريعاتها الخاصة بحق المؤلف، وبالتالي يعتمد وضعهم على التفسير القضائي أو على الاتفاقات التعاقدية. وينبع هذا التفاوت الكبير أيضاً من حقيقة أنه لا يوجد اتفاق دولي يشير إليهم على وجه التحديد من أجل وضع معيار في هذا الصدد (حتى وإن كانت الاتفاقات الإقليمية قد تتضمن بعض القواعد).

ويعتبر المخرجون المسرحيون، مثلهم مثل فناني الأداء، وسطاء بين المؤلفين (على سبيل المثال، الكتاب المسرحيون أو مؤلفو الأوبرا) من ناحية والجمهور من ناحية أخرى. وهم يؤدون نشاطاً معقداً، فبفضل جهودهم ومواهبهم تتبلور النتيجة الفنية الكليّة التي تعبر عن الفكرة الشاملة لجميع عناصر العمل. وهم يوحّدون وينسّقون جهود الممثلين والفنانين والملحنين؛ وهم يفسرون المصدر الأدبي أو أي مصدر أولي آخر على أساسه يقوم الإنتاج؛ وهم يؤدون دوراً مهماً في اختيار الأزياء والموسيقى (أحياناً)، وكذلك عناصر الصوت والضوء في الأداء. وفي هذا الصدد، يشبه نشاط المخرج المسرحي إلى حد كبير عمل مخرج المصنف السمعي البصري، الذي يتمتع نشاطه الفكري بحماية حق المؤلف، وكذلك إبداعات مصممي الرقصات.

وتتشابه أنشطة المخرجين المسرحيين مع أنشطة مخرجي المصنّفات السمعية البصرية من الناحية المفاهيمية، ولكن الصنف الأخير يتمتع عادةً بحماية حق المؤلف فيما يخص ناتج نشاطه الفكري. ويكمن الاختلاف الرئيسي في حقيقة أن أنشطة مخرجي الأفلام تنجسد في موضوع حماية فني واحد، أي المصنف السمعي البصري، والذي يمكن استنساخه لاحقاً، وأدائه في الأماكن العامة، وما إلى ذلك دون أي تغيير في شكله المادي.

وفي أواخر الثمانينيات، قدمت لجنة من الخبراء تقاريرها إلى الويبو واليونسكو بشأن المبادئ التي تحكم موضوعات حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة. وبقراءة الوثائق المختلفة التي أعدت في تلك المناسبة¹، يتضح أن وضع المخرجين المسرحيين قد خضع للنقاش، وكما هو متوقع، تضمنت المناقشات في ذلك الوقت أيضاً المعضلة المتمثلة في التعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة. ولم يتم التوصل إلى نتيجة قاطعة.

وقد طُلب من مؤلفي هذه الدراسة القيام بالأنشطة التالية:

"1" وضع إطار قانوني دولي يطبّق على حقوق المخرجين المسرحيين؛

"2" جمع عينة نموذجية من الأحكام التشريعية الوطنية في الدول الأعضاء في الويبو في مجال حماية حقوق المخرجين المسرحيين وشروط منح الحماية القانونية بما في ذلك حماية أشكال الأداء غير المثبتة في شكل مادي، ودراسة ممارسات التطبيق في مجال حماية حقوق المخرجين المسرحيين؛

"3" إعداد بعض دراسات الحالات التي تبيّن الأنظمة المستخدمة حالياً، بما في ذلك دراسة حالة واحدة حول استعراض متجول يتضمن نشاطاً عابراً للحدود؛

¹ وثيقة تحضيرية وتقرير لجنة الخبراء الحكوميين المشتركة بين الويبو واليونسكو، "المصنّفات الدرامية والرقصية والموسيقية"، باريس، 11-15 مايو، 1987، (1987) 23 حق المؤلف 185؛ لجنة الخبراء الحكوميين المعنية بتقييم وتجميع المبادئ المتعلقة بمختلف فئات المصنّفات، وتقييم وتجميع المبادئ المتعلقة بحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة فيما يتعلق بمختلف فئات المصنّفات - مذكرة أعدتها الأمانتين، الجزء الثاني - مشروع المبادئ، جنيف، 27 يونيو - 1 يوليو، 1988، (1988) 24 المؤلف 445؛ لجنة الخبراء الحكوميين المعنية بتقييم وتجميع المبادئ المتعلقة بمختلف فئات المصنّفات، تقرير اعتمده اللجنة، جنيف، 27 يونيو - 1 يوليو، 1988، (1988) 24 حق المؤلف 506.

"4" تحديد نطاق القضايا المحتملة التي قد تحتاج إلى مزيد من الدراسة، وتحليل الحلول أو المقترحات القائمة، وتقييم جدوى وضع آلية دولية أخرى للحماية.

وتستعرض الدراسة الأنظمة القانونية الحالية في مجموعة مختارة من البلدان، وتبرز النطاق الواسع للحماية التي يتمتع بها المخرجون المسرحيون. وتتضمن لمحة موجزة عن الإطار القانوني الدولي الذي يضم هذه الأنظمة الوطنية. ثم تلي هذه اللوحة نتائج المقابلات التي أجريت مع مختلف أصحاب المصلحة الذين كان بمقدورهم نقل الواقع اليومي لحماية المخرجين المسرحيين (أو ذكر عدم وجودها) في بلدانهم. ويركز ذلك الجزء من الدراسة على البيئة التعاقدية للمخرجين المسرحيين. وأعدت الخلاصة بطريقة تسلط الضوء على الملاحظات المستنبطة من كل هذه المعلومات.

الجزء 1. الأنظمة القانونية الحالية لحماية حقوق المخرجين المسرحيين في بلدان مختارة

يختلف الأساس الذي تُمنح بناء عليه حماية المخرجين المسرحيين. في حالة منحها. اختلافاً كبيراً من بلد إلى آخر. ففي بعض البلدان، قد يمنحهم قانون حق المؤلف حقوقاً خاصة إما كمؤلفين أو كفناني أداء. وفي السنغال والبرتغال وكينيا، على سبيل المثال، تعترف القوانين الوطنية بهم كمؤلفين. ومع ذلك، تُمنح الحقوق المجاورة في الاتحاد الروسي وكازاخستان وجمهورية قيرغيزستان وبيلاروس واليابان. ومن المستحيل العثور على قاسم مشترك يتكرر في كل هذه الأحكام. فبعض القوانين تدرجهم وحسب ضمن الفئة المناسبة دون أن يصاحب ذلك وضع أي قاعدة محددة. أما البعض الآخر فيعالج بعض الصعوبات التي ترتبط عادةً بحمايتهم، كتثبيت العروض المسرحية، أو قواعد الملكية، أو مدة الحماية، أو حقيقة أنه يمكن أداء العروض في آن واحد في أماكن مختلفة، أو تحديد الحق في السلامة المنطبق في حالتهم.

وفي حالة عدم الإشارة إلى المخرجين المسرحيين بتاتاً في قانون حق المؤلف، كما هو الحال في العديد من البلدان، فإنهم قد يلجؤون إلى المحاكم لاستيضاح وضعهم. وتساعد قرارات المحاكم على فهم ماهية العناصر المتضمنة في أنشطتهم التي قد تؤدي إلى منح الحماية بموجب حق المؤلف أو بموجب حق مجاور. وعلى النقيض من ذلك، قد تساعد المحاكم أيضاً في توضيح سبب عدم منح أي حماية رسمية - من أي نوع - وبالتالي تحديد العقوبات القائمة أمام الحصول على حماية رسمية من نوع ما.

وقد وضعت المحاكم في فرنسا تفسيراً يعترف بالمخرجين المسرحيين كمؤلفين لأن الإخراج يتعلق بالتكوين العام للمناظر وطبيعة إعدادات المسرح واختيار الأكسسوارات ووضعها؛ وكيفية دخول الممثلين وخروجهم وكيف يتصرفون؛ بالإضافة إلى نبرة كلام الممثلين وإيقاعه². وفي ألمانيا، كان القرار الذي تناول هذه المسألة مصحوباً بتفسير يشبه المخرجين المسرحيين بفناني الأداء، حتى لو كانت المحكمة على دراية بإمكانية حماية المخرجين المسرحيين أيضاً كمؤلفين³. وفي إيطاليا، ثمة خليط من قرارات المحاكم والمبادئ القضائية التي تخلق بيئة تميل إلى الاتجاه نحو الاعتراف بهم كمؤلفين بسبب العمل المتضمن في تحويل الشكل الأدبي والفني إلى أداء منطوق وممثل⁴ أو لأن هذا التحويل يعتبر تحويلاً. وذكر جانب آخر عن العروض المسرحية فيما يتعلق بتأليفها: حيث يمكن الادعاء بأنها "مصنغات جماعية" نتيجة للتنسيق من قبل المخرج المسرحي لجميع العناصر التي تشكل إخراج المسرحي. فمن خلال توحيد النص والموسيقى وإعدادات المسرح والأزياء والحركات والأداء التمثيلي وما إلى ذلك، يُنشئ المخرج المسرحي مصنفاً جديداً وهو "المصنف الأساسي في شكله المؤدى" أو "الأداء" وهو ما لم يكن ممكناً إلا بفضل إبداع المخرج المسرحي⁵.

والمحاكم في بلدان حق المؤلف هي إما أنها مترددة في تفسير تشريعاتها على أنها أسس لحماية المخرجين المسرحيين أو يبدو أنه لم يُطلب منها القيام بذلك. ويعتبر القرار الأكثر استفاضة هو قرار حديث نسبياً صدر في الولايات المتحدة في قضية أينهورن ضد ميرغاثرويد بروودز⁶، ولكنه لم يحسم المسألة. وكانت الأصالة، والتثبيت مرة أخرى، من العناصر الأساسية في التعليل. وفي المملكة المتحدة وكندا، لا يبدو أن ثمة بيانات قاطعة لصالح حمايتهم، وقد تناول مؤلفون مختلفون هذه القضية وعبروا - بعبارة دقيقة للغاية - عن إيجابيات وسلبيات قضية افتراضية⁷. ويعتبر التثبيت أيضاً عنصراً مهماً في المناقشات في الهند وجامايكا.

² C.A.، باريس، الفصل الأول، 8 يوليو 1971، R.I.D.A. 134 75 (1973).

³ أولغ دريسدن، 16 مايو 2000، Die Czardasfürstin - 2000، ZUM 955 2000.

⁴ محكمة استئناف نابولي، 20 أغسطس 1958، 1959، Il Diritto di Autore 644.

⁵ انظر Maffei Alberti، V.، 1037، 25 Contratto e Impresa (2009) "Opera teatrale".

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

⁷ ج. هاربول، ون. كاديك، كيو.سي. وسوزسانين(محررون)، كوبينغر وسكون جيمس حول حق المؤلف، الطبعة 18، المجلد 1، لندن، سويت

وماكسويل، ص 2319-2320، V. ROY، 26-294، "La mise en scène est-elle protégée par la Loi sur le droit"، in Service de la formation continue، مكتب كيبك، التطورات الأخيرة في قانون الترفيه (2008)، كوانسفيل،

طباعات إيفون بليس، ص 137.

الجزء 2. الاتفاقيات الدولية الحالية وحماية حقوق المخرجين المسرحيين

إن الاتفاقيات الدولية المعيارية - اتفاقية برن، واتفاق ترييس، واتفاقية روما، ومعاهدات الويبو لعام 1996، وبطبيعة الحال معاهدة بيجين بشأن الأداء السمعي البصري، لا تقدم أي مساعدة للمخرجين المسرحيين. ومع ذلك، فإن الشمولية النسبية لاتفاقية برن تجعلها النص الدولي الذي يوفر التعليقات الأكثر صلة بوضعهم. ويرجع ذلك إلى المادة (2) التي تمنح الدول الأعضاء خيار الإلزام بتثبيت المصنفات من أجل منح الحماية.

ويثير تطبيق معيار التثبيت قضايا مشابهة جداً لتلك الخاصة بتصميمات الرقصات، وهي المصنفات التي غالباً ما تخضع لشروط تثبيت محدد عند تحديد فئات قليلة فقط من المصنفات لهذا الغرض. ويمكن العثور على تثبيت تصميمات الرقصات في أنماط مختلفة للتدوين، أي الأساليب المستخدمة في "تدوين" الحركات استناداً إلى بعض المعايير المعترف بها التي تمثل الحركات. ولذلك من الممكن تصور وجود وثيقة مكتوبة تعتبر شكلاً من أشكال التثبيت للتعبير الفني الذي يتحقق من خلال الحركات. ومن ثم، يمكن النظر إلى دفتر السيناريو المسرحي الذي يعده المخرج المسرحي لكل عرض مسرحي على أنه معادل للتثبيت المكتوب لمصنفات الرقصات والتي تتمتع بحماية حق المؤلف بفضل هذا النوع من التثبيت. ومع ذلك، فإن ما يجعل المقارنة أقل اكتمالاً هو أن العناصر التي تشكل الإخراج المسرحي تتعلق بما هو أكثر من حركات الممثلين على المسرح فهي قد تتضمن دلالات بشأن الأزياء، أو إعدادات المسرح، أو الإضاءة، أو استخدام الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية، إلخ. وهذا لا يعني أن دفتر السيناريو المسرحي لا يمكن اعتبارها عناصر تثبيت، ولكن يجب أن يتناسب أسلوب تثبيت المصنف مع طبيعة المصنف المراد تثبيته. وهذا هو الحال بالنسبة لتصميم الرقصات، فيمكن أن تكون التسجيلات السمعية البصرية للأداء المسرحي شكلاً من أشكال التثبيت عندما لا يكون التثبيت الكتابي هو الشكل الوحيد المسموح به للتثبيت. ومن ثم يمكن لهذه التسجيلات أن تلتقط جميع عناصر العرض المسرحي التي أدرجها المخرج المسرحي في عمله الإبداعي. ويجب توخي الحذر عند تحديد ماهية هذه التسجيلات السمعية البصرية لأن التسجيل نفسه يمكن أن يحقق غرضين: حيث قد يكون تسجيلًا "بحثاً" (على غرار الصور التي تنتجها كاميرا المراقبة)، وقد يكون أيضًا تسجيلًا يرتقي إلى مستوى المصنف السينمائي بسبب الأصالة المتضمنة في عملية التصوير. وهكذا تتمتع التسجيلات من النوع الأخير بوضع مزدوج حيث تجتمع فيها صفة المصنف السينمائي مع صفة تسجيل العرض المسرحي بغرض تثبيته.

وفيما يخص الاتفاقيات الإقليمية، لا تتناول بعض الاتفاقيات التجارية قواعد الملكية الفكرية على الإطلاق. وهذا هو الحال مع السوق المشتركة لبلدان أمريكا الجنوبية (ميركوسور)، واتفاق التجارة الحرة لرابطة أمم جنوب شرق آسيا، واتفاق منطقة التجارة الحرة لجنوب آسيا (سافتا)، واتفاق التجارة الإقليمية والتعاون الاقتصادي لجنوب المحيط الهادئ (سبارتيا)، والجماعة الكاريبية (كاريكوم). أما اتفاقيات التجارة الإقليمية الأخرى، مثل القرار رقم 351 - الأحكام المشتركة بشأن حق المؤلف والحقوق المجاورة (17 ديسمبر 1993) (اتفاق قرطاجنة)، والاتفاق الشامل والتدرجي للشراكة عبر المحيط الهادئ لعام 2018، والاتفاق بين كندا والولايات المتحدة والمكسيك لعام 2018 (كوزما)، فهي قد تكون متضمنة فصولاً متعلقة بالملكية الفكرية، لكنها لا تشير إلى مسألة المخرجين المسرحيين. ولا يشير اتفاق بانغي لعام 1977 إلى المخرجين المسرحيين.

وثمة استثناء جدير بالذكر وهو معاهدة الاتحاد الاقتصادي الأوروبي الآسيوي لعام 2014. فالمادة 6 من مرفقها رقم 26، "بروتوكول حماية وإنفاذ حقوق الملكية الفكرية"، تقدم تعريفاً لمصطلح "فنان الأداء" الذي يشمل المخرجين المسرحيين: "مخرجو المسرحيات (الأشخاص الذين أخرجوا عرضاً مسرحياً أو عرض سيرك أو عرضاً للدمى أو عرضاً متنوعاً أو نوعاً آخر من الأداء الدرامي أو الترفيهي)". وبالتالي، فإن البلدان التي يتكون منها هذا الاتحاد الاقتصادي، مثل أرمينيا وبيلاروس وكازاخستان وجمهورية فيرغيزستان والاتحاد الروسي، توافق على تصنيف أنشطة المخرجين المسرحيين باعتبارها أساساً لوجود حقوق مجاورة لصالحهم.

الجزء 3. المقابلات - الأهمية العامة للعقود

أجريت مقابلات مع مخرجين مسرحيين ومديري مسرح، وجمعيات تمثل المخرجين المسرحيين، ومنظمات للإدارة الجماعية. وقد أبرزت المقابلات مجموعة واسعة جداً من الممارسات، وأنه لا يوجد ارتباط بين الاعتراف القانوني الرسمي والحماية الفعالة. وفي جميع الحالات، تبين أن التفاوض على العقود يعتبر عنصرًا أساسيًا في أنشطة هؤلاء. وتبين أن من الممكن تعزيز الدعم بشأن هذه المفاوضات إذا كانت ثمة جمعية من نوع ما تمثل حقوقهم، ولكن ثمة بلدان لا توجد فيها هذه الجمعيات. وكشفت المناقشات التي أجريت مع أشخاص من كوت ديفوار ونيجيريا والبرازيل والأرجنتين والصين وإيطاليا أن الوعي الشخصي بما يمكن التفاوض بشأنه كمخرج مسرحي لا يقل أهمية عن بيئة حق المؤلف العامة في البلاد.

ومن الواضح أن وجود جمعية من نوع ما سيساعد في تحسين أوضاعهم في المفاوضات. وقد تكون تلك الجمعية واحدة من نوعين: إما جمعيات مهنية أو منظمات إدارة جماعية. وأحياناً يجتمع هذان النموذجان في كيان واحد. ويتفاوت مقدار ما يمكن أن تقدمه الجمعية من مساعدة بشكل كبير. فيبدو أن بعض الجمعيات المهنية، مثل تلك الموجودة في هنغاريا وكوريا الجنوبية

واليابان، تقدم القليل من المساعدة لأعضائها بالمقارنة مع تلك الموجودة في الولايات المتحدة (جمعية المخرجين المسرحيين ومصممي الرقص) والمملكة المتحدة (إيكويت)، وفي كندا (جمعية إناص الممثلين الكنديين واتحاد الفنانين) حيث تتمتع تلك الجمعيات بنفوذ كبير. وتوجد منظمات الإدارة الجماعية التي تمثل المخرجين المسرحيين في البلدان التي توفر لهم الحماية القانونية الرسمية، مثل إسبانيا والاتحاد الروسي وكازاخستان وبيلاروس وأرمينيا وقيرغيزستان؛ ولكن تجدر الإشارة إلى أن المخرجين المسرحيين يجري تمثيلهم من قبل منظمة إدارة جماعية لحقوق المؤلفين في فرنسا على الرغم من عدم تأكيد وضعهم كأصحاب لحق المؤلف بموجب القانون.

وعلى الرغم من التنوع الكبير في الممارسات، إلا أن الحالات العابرة للحدود لا تحتل عمومًا مرتبة عالية ضمن الشواغل التي أعرب عنها المخرجون المسرحيون. ويزداد الوعي بسبب الإنترنت، لكن التصدير/الاستيراد "التقليدي" للإنتاجات يثير بالفعل شواغل في الحالات التي تستطيع فيها بعض الجمعيات الوطنية فرض قواعدها على الإنتاجات الأجنبية في بلادها وعلى إنتاجاتها التي تسافر إلى الخارج.

الخلاصة - مفارقة المخرجين المسرحيين

لا تؤدي هذه الدراسة حول حماية المخرجين المسرحيين تلقائيًا إلى خلاصة واحدة واضحة. بل الصورة التي يمكن للمرء أن يستخلصها من هذه الدراسة هي التنوع الشديد للبيئة القانونية للمخرجين المسرحيين. وهذا التنوع الكبير لا يسهل إدارة القضايا القانونية في الحالات العابرة للحدود. وفي الواقع، أشار بعض المشاركين إلى أنه إذا ما وفر نظامهم الوطني للمخرجين المسرحيين حقوقًا يمكنهم الاعتماد عليها محليًا في بلدهم، فإنهم لا يزالون يجهلون ما إذا كانت هذه الحقوق سيُعترف بها في البلدان التي لا تمنح فيها أنظمة حق المؤلف حماية مماثلة. وهذا الأمر يناقض تمامًا الحالة التي توجد فيها جمعية مهنية قوية تستطيع أن تملئ شروطها بسهولة حتى في الحالات العابرة للحدود. وبالمثل، قد تأتي معاناة المخرجين المسرحيين في إطار صعوبة الحصول على احترام حقوق المبدعين بوجه عام في بلد معين بينما في الوقت ذاته في بلدان أخرى توجد إدارة جماعية فعالة لحقوق المخرجين المسرحيين. كيف يمكن للمرء أن يفهم مثل هذا التنوع؟

ما الذي يمكن أن يقدمه حق مثل حق المؤلف أو الحقوق المجاورة لصاحبه؟ الإجابة هي مكانة تجلب معها قوة تفاوضية. ولكن، كما ورد في العديد من الأمثلة في قطاعات أخرى من قانون حق المؤلف، ليست هذه القوة التفاوضية دائمًا بالقدر الذي يتناهى المرء في كل الأحوال. ومع ذلك، يمكن القول بأن الاعتراف القانوني الرسمي الذي يأتي مع حق المؤلف أو حق مجاور له يعتبر دلالة نهائية عليها. وقد أوضحت هذه الدراسة بالفعل أن القوة التفاوضية هي الشغل الشاغل للمخرجين المسرحيين. وأظهرت أيضًا أن من الممكن ممارسة هذه القوة التفاوضية دون اعتراف رسمي بموجب القانون، فقد يتمتع بها المخرج المسرحي بشكل شخصي بقدر ما تمنحه الجمعية المهنية لأعضائها. وفي الواقع، القوة قد تكون في الكثرة. ومع ذلك، فإن المشكلة في هذا الوضع تكمن في أن المساحة التي تُمارس فيها القوة التفاوضية "التعاقدية فقط" تعتبر مساحة خاصة بوجه عام. ومن المستحيل دراستها على نطاق واسع - بل وأكثر من ذلك في سياق دولي - من أجل تقييم تأثيرها: وهذا هو الحد الرئيسي لنطاق هذه الدراسة، ومع ذلك فقد سمح نطاق الدراسة بالقاء نظرة خاطفة على طريقة ممارستها.

وفي حالة المخرجين المسرحيين، يأتي الاعتماد على القوة التفاوضية التعاقدية، سواء كانت شخصية أو جماعية، كوسيلة مهمة للاعتراف بهم كمبدعين على الأرجح كنتيجة مباشرة لتأرجح وضع حق المؤلف فيما يخص المخرجين المسرحيين. ومع ذلك، فإن عدم اليقين هذا يسمح للمخرجين المسرحيين ونظرائهم بوضع شروط تعاقدية على غرار مبادئ حق المؤلف (الطابع الحصري، والإتاوات، وتقاسم الأرباح، والحق في نسب المصنف إلى مؤلفه، إلخ). وهم يتصرفون في الغالب "كما لو" كانوا محميين بموجب حق المؤلف أو حق مجاور. ولتجنب اتخاذ موقف في هذه العملية، فإنهم قد يتجنبون المشكلة من خلال الإشارة إلى حقوق "الملكية الفكرية" بدلًا من حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة. وتعد هذه المواءمة تذكيرًا دائمًا بأنهم جزء من "عائلة حق المؤلف"، بغض النظر عن وضعهم في تشريع حق المؤلف أو المصطلحات المختارة. وتكمن مشكلتهم في تحديد فرع الأسرة الذي تربطهم به أكبر صلة لأن هذا الارتباط يمكن أن يفرض بعض النتائج.

إن مجرد إحصاء عدد البلدان التي تبنت إما حق المؤلف أو حقًا مجاورًا كشكل من أشكال الحماية للمخرجين المسرحيين لا يمكن أن يشكل أساسًا لاتخاذ قرار بشأن النظام الأكثر ملاءمة لهم. بل من الأنسب تقييم النظام الذي يناسب طبيعة إبداعهم بشكل أفضل. وعلى أساس الملاحظات المستخلصة من هذه الدراسة، من المستحيل تأييد أي من الخيارين باعتباره الحل السهل والضروري؛ ولكن يبدو أن وضع المخرجين كمؤلفين هو أفضل الخيارين. فنحن نعتقد أن طبيعة العمل الإبداعي للمخرجين المسرحيين تشبه طبيعة العمل الإبداعي لمخرج فيلم يتمتع بحماية حق المؤلف. لذلك، نرى أنه ينبغي إتاحة إمكانية حماية العروض المسرحية بحق المؤلف أيضًا. وبشكل خاص، زادت التكنولوجيا الحديثة من مشاهدة العروض المسرحية في شكل تسجيلات؛ وفي سياق عدوى كوفيد-19، أصبحت العروض المسرحية المسجلة أكثر انتشارًا من العروض الحية. ومن المحتمل ألا يزول هذا الزخم الذي أعطته الجائحة لهذا التطور وأن تظل مشاهدة العروض المسرحية على الإنترنت مرتفعة. وفي الواقع،

هذا يعني أن العديد من العروض المسرحية أصبح مصنفات سمعية بصرية لا أكثر، وهو الأمر الذي يؤكد مرة أخرى عدالة اختيار حق المؤلف كآلية حماية للمخرجين المسرحيين.

وتتطلب هذه الخلاصة تقديم تفسيرات وهي تؤدي إلى مزيد من الأسئلة التي تجعل أي محاولة لاتخاذ تدابير حاسمة بناءً عليها أمرًا سابقًا لأوانه. وعلاوة على ذلك، من الضروري أن نتذكر أن من الصعب للغاية جعل البلدان تقبل التغييرات في قوانينها الوطنية إذا كان مواطنوها معتادين على نظام يختلف عما هو متصور أو عندما لا يكون لديهم اعتراض على الوضع الراهن.

ولا يشكك أحد بشكل جاد في الإبداع المتضمن في عمل المخرجين المسرحيين ولا في حقيقة أن هذا الإبداع شبيه بإبداع المؤلف. كما أن مشاركة فنان الأداء في الحيز العام للحقوق المجاورة أدت إلى ظهور رأي مفاده أن الإبداع هو السمة المميزة لنشاطهم، بخلاف منتجي التسجيلات الصوتية والمذيعين. وهذا اعتبار مهم لأنه يعني أن إبداع المخرجين المسرحيين لا يحدد تلقائيًا النظام الذي يجب أن ينطبق عليهم. وينطبق الشيء نفسه على قدرتهم على ممارسة الحقوق المعنوية: فمند معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي ومعاهدة بيجين، يتمتع فنانو الأداء بالحقوق المعنوية مثل المؤلفين. ولا يعتبر الإبداع ولا الحقوق المعنوية من السمات المميزة الحصرية لوضع الحماية بموجب حق المؤلف.

ويكمن جوهر الأمر في الشكل الذي يؤدي به المخرجون المسرحيون إبداعاتهم. فإبداعهم نوع تنظيمي منصب على الأشخاص، يشبه إلى حد كبير إبداع مخرج الفيلم. ويجب أن يقف التشابه مع مخرجي الأفلام عند هذا الحد لأن ثمة عنصر مهم مفقود، وهو تثبيت المصنف. فبالنسبة لمخرجي الأفلام، لا يعتبر مقطع الفيلم (الفيديو المسجل) مصممًا لمجرد تثبيت مصنف موجود بالفعل وقائم بذاته، بل هو القالب الذي يتجسد فيه مصنف جديد، وهو المصنف السينمائي. أما في حالة المخرج المسرحي، فإن تثبيت إبداعه من خلال تصويره يهدف ببساطة إلى تدوينه (عندما لا يكون هناك أي غرض سينمائي مضاف إلى ذلك النشاط). وعلاوة على ذلك، لا يؤدي استغلال المصنف السينمائي على مدى أي فترة زمنية إلى أدنى تغيير في المصنف عن حالته الأصلية. وفي حالة العروض المسرحية، يمكن أن ينجم عن الأداء الحي للإنتاج المسرحي اختلافات حتى لو سُجل العرض المسرحي الأصلي. ومع ذلك، حتى بدون تسجيله، من الممكن التعرف على العرض المسرحي من أداء إلى آخر وإذا تغير الممثلون عبر إنتاجات مختلفة. وربما يكون عدم وجود إجماع دولي حول الحاجة إلى التثبيت لحماية المصنفات هو السبب الجذري في اللامبالاة الدائمة تجاه وضع المخرج المسرحي.

إن المخرج المسرحي يقود فريقًا. وكذلك يفعل قائد الأوركسترا. ويمكن أن تضم الفرق التي يقودها كلاهما عددًا كبيرًا من الأشخاص بالإضافة إلى كيانات أصغر. ومع ذلك، يقود قائد الأوركسترا مجموعة يظل أعضاؤها مجهولي الهوية نسبيًا في عيون (أو آذان) الجمهور، في حين أن الممثلين الذين يعمل معهم المخرج المسرحي يمكن أن يكونوا مميزين للغاية ويمكنهم أن يتفاعلوا مع بعضهم البعض بشكل مباشر، وهو أمر غير معروف في سياق الأوركسترا. وفي كثير من الأحيان، يعتبر قائد الأوركسترا ممثلًا للأوركسترا نفسها. وهذا الوضع نادرًا ما يحدث مع المخرج المسرحي، فالصورة المعتادة للمخرج المسرحي ليست مثل الواجهة لطاقم عمل يندمج في كتلة ضبابية خلفها.

وسواء كان يُنظر إلى المخرجين المسرحيين على أنهم مؤلفون أو فنانو أداء، فإن هناك مشكلة شائكة أخرى بشأنهم تتمثل في علاقتهم بالمبدعين - بخلاف الممثلين - الذين تعتبر مساهماتهم في مصنفهم ضرورية. إن وضع مصممي الأزياء ومصممي إعدادات المسرح ومصممي الإضاءة والأشخاص الآخرين المشاركين في إنشاء الإنتاج المسرحي بعيد كل البعد عن الوضوح. وهم في بعض الحالات يُعتبرون مؤلفين، ولكن ليس دائمًا. ويمكن أن يؤدي عدم اليقين بشأن وضع حق المؤلف الخاص بهم، كما في حالة المصنفات السينمائية، إلى التنازل بشكل عام إلى منتج العرض، بغض النظر عن التحليل القانوني الصارم لموضوع التنازل، أو إلى آليات مثل التأليف المأجور في الولايات المتحدة. وتثير حالة حق المؤلف المحتملة بشأن إبداعات المخرجين المسرحيين مسألة صعبة تتعلق بدورهم فيما يدعون. فهل هم مجرد مقدمي أفكار محددة بشكل أو آخر؟ وإلى أي مدى تشكل مشاركتهم في إبداعات الغير أساسًا لحقوقهم الخاصة؟ وماذا يحدث في حالة وجود نزاع على نتيجة تلك الإبداعات؟

وحتى عندما تعلن القوانين الوطنية أنهم محميون، أيًا كان نظام الحماية، فإن الانطباع بأن المخرجين المسرحيين ليسوا محميين بشكل جيد يمكن أن يستمر بسهولة لأن الصورة الدولية لوضعهم مشتتة للغاية. ومن أسباب عدم الرضا هذا أن القرار التشريعي المعني بحمايتهم نادرًا ما يكون مصحوبًا بأحكام تتناول واقعهم على وجه التحديد. ويبدو الأمر كما لو أن مجرد الإعلان التشريعي عن كونهم مؤلفين أو فنانين أداء يمثل استجابة كافية لتلبية احتياجاتهم. ويمكن أن يكون هذا القرار التشريعي مستندًا إلى نوعين مختلفين من الاعتبارات، أحدهما ينبع من اعتبارات السياسة العامة التي لا تقتصر على المخرجين المسرحيين: فقد يكون المشرع حذرًا من توفير تدابير خاصة لفئات "جديدة" من المبدعين، وقد يفضل بدلاً من ذلك الاعتماد فقط على القواعد المعروفة بالفعل. ومع ذلك، تنص قوانين حق المؤلف بانتظام على قواعد معينة لفئات معينة من المصنفات لأسباب مختلفة. والأمثلة تشمل الصور، والمصنفات المعمارية، والمصنفات السينمائية، وبرامج الحاسوب. وفي حالة المخرجين المسرحيين، قد تبدو مناقشة وضعهم في نظام حق المؤلف دائمًا في غير أوانها بعض الشيء، فعلى عكس القضايا المرتبطة بالتطورات التكنولوجية، ظلّ المخرجون المسرحيون موجودين على الدوام. وقد تفسر هذه الحقيقة البسيطة سبب قلة الاهتمام بهم، فقد يبدو، بالنسبة للكثيرين، أن تجدد الاهتمام بهم يتعارض مع اللامبالاة التي ارتبطت بهذه القضية على مر الزمن. وفي مثل هذا السياق، فإن

المبادرات مثل تلك التي أدت إلى وضع قواعد مصممة خصيصًا كتلك الموجودة في القانون المدني الروسي تعتبر نادرة بشكل خاص وتوفر أساسًا واعدًا للمناقشات بمجرد توفر وعي أكبر بالصورة الدولية الفوضوية بشأن الوضع القانوني للمخرجين المسرحيين.

ومن الأسباب الأخرى المحتملة لعدم وجود تدابير تشريعية صريحة بشأن المخرجين المسرحيين أن قضايا حق المؤلف فيما يخص المخرجين المسرحيين لا تحمل الأهمية نفسها كتلك الخاصة بأصحاب حق المؤلف الآخرين. ونظرًا إلى أن "العرض يجب أن يستمر"، فقد تمكنوا من الاستمرار في عملهم وأصبحوا معتادين على ضبابية وضعهم الراهن. فإذا حدث شكل من أشكال الاعتراف القانوني، ليس من المؤكد أن يغير ذلك موقفهم التفاوضي بين عشية وضحاها عندما يتفاوضون على عقودهم، على الرغم من أن العديد من المخرجين المسرحيين الذين أجريت معهم المقابلات سيرحبون بذلك.

ويعتبر الوضع العالمي الحالي هو الوضع الذي تعيش فيه العديد من نماذج الحماية لسنوات عديدة. ولكن مع تزايد انتقال الإنتاج المسرحي عبر الحدود، يواجه المخرجون المسرحيون صعوبات متزايدة في ضمان أجورهم، على الرغم من زيادة انتشار أعمالهم، لأن أسس الحماية تختلف. ومن السهل على المنتجين الاستفادة من هذه الاختلافات، كما أن منظمات الإدارة الجماعية التي تمثل المخرجين المسرحيين تدرك تمامًا هذا الوضع. ويواجه العديد من المبدعين اليوم - وليس فقط المخرجين المسرحيين - واقعًا مشابهًا.

ويؤدي عدم التجانس الطويل الأمد للآليات القانونية المعنية بحماية أنشطة المخرجين المسرحيين إلى تعقيد استخدام الإنتاج المسرحي على الصعيد الدولي ويمنع تحديد حل سهل وواضح. وأولئك الذين يستطيعون العيش مع ظروفهم الحالية، والأكثر من ذلك، أولئك الذين يشعرون بالرضا عن الدعم المؤسسي الذي يتمتعون به سوف ينظرون إلى أي تغيير مع بعض الشك على الأقل. وأي اقتراح لا يحظى بدعم - أو على الأقل باهتمام - من أولئك الذين يشعرون بالرضا عن أوضاعهم الحالية محكوم عليه بالفشل. وإذا أخذ المرء أمثلة من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي ومعاهدة بيجين المصممتين لتحديث نظام حماية فناني الأداء، فإن حالة المخرجين المسرحيين مختلفة تمامًا، حيث أن التوصيف الأساسي لحقوق فناني الأداء كشكل من أشكال الحقوق المجاورة لم يكن مطروحًا للنقاش في هذين الصكين، بينما لا يعتبر وضع المخرجين المسرحيين موحّدًا عبر البلدان التي يتمتعون فيها بالحماية الرسمية ولا يزال وضعهم موضع نقاش في العديد من البلدان الأخرى.

ولارتقاء بالنقاش إلى مستوى آخر، قد يكون من الضروري إجراء مزيد من البحث لمعرفة ما إذا كان من الممكن تقليل تأثير الاختلافات الوطنية. وقد يكون من المفيد تحديد جميع البلدان التي توفر الحماية للمخرجين المسرحيين من خلال الاعتراف بهم في إطار تشريعات حق المؤلف، سواء كمؤلفين أو كفناني أداء، وفحص مدى تعديل القواعد العامة التي تنطبق على المؤلفين أو فناني الأداء أو استكمالها بمقاييس واضحة لإبراز خصوصيتهم. ويجب أن تساعد الصورة الناتجة في تحديد عناصر حماية حق المؤلف التي اعتُبرت حتى الآن خصائص ضرورية لحمايتهم. ويمكن مقارنة هذه العناصر بعد ذلك بالشروط التعاقدية التي تضمنها الجمعيات المهنية ومنظمات الإدارة الجماعية من أجل تقدير ما إذا كان من الممكن إيجاد بعض الأسس المشتركة بين مختلف نماذج الحماية.

ولتقديم خلفية لهذا التحليل، قد يكون من المفيد التقصي لمعرفة إلى أي مدى تشمل قوانين حق المؤلف قواعد تقتصر تطبيقاتها على بعض فئات المصنفات. والفكرة هي استكشاف العلاقة بين قواعد التطبيق العام وقواعد الاستثناء في أنظمة حق المؤلف. وهل يلجأ المشرعون غالبًا إلى قواعد استثنائية لأنواع معينة من المصنفات؟ وما هي أجزاء أنظمة حق المؤلف التي تخضع غالبًا لمعاملة تفاضلية؟ أبوة المصنف وملكيته؟ مدة الحماية؟ الاستثناءات؟ الحقوق المعنوية؟ ويمكن أن تساعد نتائج هذا النوع من التقصي في تقدير مقبولية القواعد المحددة النهائية الخاصة بالمخرجين المسرحيين كوافدين جدد رسميين في فئات المؤلفين المحميين.

وفي الوقت نفسه، ينبغي القول بأنه مقارنة بالمبدعين الآخرين الذين تحميهم حقوق المؤلفين والحقوق المجاورة، لا يوجد وعي كبير بالمخرجين المسرحيين. وربما يساهم تنوع أنماط الحماية مرة أخرى في هذا الوضع، فمن الصعب تكوين مجموعة موحدة من المبدعين لرفع مكانتهم بينما تختلف الوقائع اليومية كثيرًا. ولعل من العوائق المهمة التي تسببها هذه العزلة النسبية عن بعضهم البعض انخفاض الوعي بشكل عام بتدابير الحماية الموجودة في البلدان التي يتمتع فيها المخرجون المسرحيون بحماية أفضل والتي يمكن أن تكون بمنزلة نماذج لأولئك الراغبين في الاستفادة من تجربتهم. ويجب أن تساعد الأنشطة التي من شأنها أن تساهم في تبادل المعلومات بين المخرجين المسرحيين والمنتجين من خلفيات مختلفة على توفير كشف وقائع بشأن الاحتياجات الفعلية وتصبح حقول تجارب لوضع المقترحات. ويمكن أن يكون الهدف الملموس هو تحديد أفضل الممارسات التي من شأنها أن تساهم في تحسين الوضع العام لمبدعي المسرح في جميع أنحاء العالم أثناء استهلال العمل على وضع نص دولي محتمل.