



ลักษณะและการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียง

1. ประวัติและความ เป็นมาของสิทธิข้างเคียง

เนื่องจากหลักการ เดิมของกฎหมายลิขสิทธิ์ในสมัยที่ยังไม่มีภาพยนตร์ แผ่นเสียง วิทยุ โทรทัศน์นั้น มุ่งที่จะคุ้มครองเกี่ยวกับสิทธิในการทำซ้ำและดัดแปลงในงานของผู้สร้างสรรค์ ซึ่ง จะเน้นหนักอยู่ที่งานประ เภทวรรณกรรมและศิลปกรรม แต่ในปัจจุบันการพัฒนาเทคโนโลยีโดย เฉพาะทางด้านการบินถ่ายภาพ บันทึกเสียงตลอดจนการแพร่เสียงแพร่ภาพมีมากขึ้น

เมื่อมีการประดิษฐ์คิดค้นวิธีการถ่ายภาพ นักกฎหมายลิขสิทธิ์ส่วนใหญ่ยังเห็นว่าไม่มี ความยุ่งยากมากนักในการให้ความคุ้มครองภาพถ่าย เนื่องจากสามารถที่จะยอมรับได้ว่าภาพถ่าย เป็น "งาน" ประเภทหนึ่ง แม้ว่าในการสร้างสรรค์งานนี้ขึ้นมาจะมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วย ดังนั้นจึงถือว่าผู้ถ่ายภาพเป็น "ผู้สร้างสรรค์" งานประเภทหนึ่งด้วย อย่างไรก็ตามภาพถ่ายบาง- ประเภทซึ่งขาดลักษณะที่เป็นศิลปก็อาจไม่ได้รับความคุ้มครองตามกฎหมายลิขสิทธิ์ของอีกหลาย ๆ ประเทศ แต่ในระดับระหว่างประเทศนั้นสิทธิที่ให้แก่งานดังกล่าวก็เป็น เช่นเดียวกับสิทธิที่ให้แก่งาน ประเภทอื่น ๆ โดยไม่คำนึงถึงวัตถุที่ถูกถ่ายไว้ ดังนั้นภาพทิวทัศน์, ภาพคน, ภาพเหตุการณ์ประจำ วันจึงได้รับความคุ้มครองด้วย นอกจากนี้ก็ไม่ได้คำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการถ่ายภาพและคุณค่า ในทางศิลปของภาพถ่ายนั้น ๆ ด้วยเช่นกันซึ่งในพิธีสารสุดท้าย (Final Protocol) ของอนุสัญญา เบอร์นฉบับแรกก็ได้มีการ เพิ่มภาพถ่ายเข้าไปไว้ในประ เภทของงานที่จะได้รับความคุ้มครองด้วยและ ในการแก้ไขปรับปรุงอนุสัญญาเบอร์น ณ กรุงสตอกโฮล์ม ค.ศ.1967 ก็ได้มีการจัดให้งานภาพถ่าย เข้าไปอยู่ในงานประ เภทเดียวกับ "งานศิลปประยุค"

เมื่อมีการประดิษฐ์คิดค้นวิธีการถ่ายทำภาพยนตร์ จึงได้ทำให้เกิดมีการนำเอางานวรรณ- กรรมและงานดนตรีกรรมมาปรุงแต่งเป็นงานที่เกี่ยวกับเสียงและภาพ ซึ่งจากการพัฒนาเทคโนโลยี ในจุดนี้เองที่ทำให้กฎหมายลิขสิทธิ์ในขณะนั้นมีควมจำเป็นที่จะต้องได้รับการปรับปรุงแก้ไข ซึ่งก่อให้เกิดปัญหาในช่วงระยะเวลา นั้น 2 ประการคือ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Stephen M. Stewart, International Copyright and Neighbouring Rights (London: Butterworths, 1983), p.174.

1. มีความจำเป็นที่จะต้องตัดสินว่าผู้สร้างสรรค์งานวรรณกรรมและศิลปกรรมจะมีสิทธิอย่างไรเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์ประเภทใหม่ ๆ นี้จากงานของเขา

2. มีความจำเป็นที่จะต้องพิจารณาว่าในระบบสิทธิในการทำสำเนา (copyright system) งานประเภทใหม่ ๆ เหล่านี้ต้องการและสมควรจะได้รับความคุ้มครองอย่างลิขสิทธิ์หรือไม่ และในระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์ (droit d' auteur) งานประเภทใหม่ ๆ เหล่านี้จะถือได้ว่าเป็น "งาน" ที่สมควรจะได้รับความคุ้มครองหรือไม่

โดยเหตุที่งานภาพยนตร์เหล่านี้มีคุณค่าในทางศิลปะและสามารถที่จะให้ความบันเทิงในตัวของมันเองได้ อีกทั้งงานเหล่านี้จะต้องมีการลงทุนทางด้านเศรษฐกิจ จึงทำให้ผู้จัดทำงานเหล่านี้เกิดความหวงแหนงานที่เขาได้จัดทำขึ้น ดังนั้นในคอนต้นศตวรรษที่ 20 จึงเริ่มเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า งานประเภทใหม่ ๆ เหล่านี้เป็นงานที่สมควรได้รับความคุ้มครองอย่างลิขสิทธิ์ แต่ก็ยังมีข้อยุ่งยากและข้อถกเถียงกันว่า ใครควรจะเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์คนแรกในงานประเภทใหม่เหล่านี้ ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องตัดสินชี้ขาดในเรื่องนี้ ซึ่งก็มีแนวความคิดที่แตกต่างกันออกไปในระหว่างระบบลิขสิทธิ์ที่สำคัญ 2 ระบบ คือ ระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์ (droit d' auteur system) และระบบสิทธิในการทำสำเนา (copyright system)

ก่อนอื่นผู้เขียนใคร่ขออธิบายแนวความคิดและหลักทฤษฎีกฎหมายที่รองรับในระบบกฎหมายลิขสิทธิ์ที่สำคัญทั้ง 2 ระบบนี้เสียก่อน เพื่อที่จะได้เข้าใจถึงความคิดเห็นที่แตกต่างกันในเรื่องของการกำหนดให้ใครเป็น เจ้าของลิขสิทธิ์คนแรกในงานเหล่านี้

1. ระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์หรือระบบภาคพื้นยุโรป (The droit d'auteur or continental European System)

แนวความคิดในระบบนี้มีทฤษฎีกฎหมายที่รองรับคือ หลักยุติธรรมตามธรรมชาติ (The principle of natural justic) ดังนั้นระบบนี้จึงเป็นระบบที่เป็นปัจเจกชนนิยม (individualistic)<sup>2</sup> กล่าวคือ ถือว่าสิทธิในงานเกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์อันมีลักษณะเฉพาะตัว

<sup>2</sup>Ploman & Hamilton, Copyright, Intellectual Property in the information age. London : Routledge & Kegan Ltd., 1980, P.26.



(personal creation) และงานนั้นก็ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งในบุคลิกภาพของผู้สร้างสรรค์ ดังนั้น ในเบื้องต้นจึงต้องเข้าใจไว้ว่าสิทธิของผู้สร้างสรรค์ (droit d'auteur) ก็คืองาน และงาน ก็คือการสร้างสรรค์จากจิตใจและวิญญาณของผู้สร้างสรรค์และ เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับปัญญา ซึ่งจะยังไม่ปรากฏออกมาจนกว่าจะได้มีการบันทึกออกมาเป็นคัมภีร์ หรือทำให้ปรากฏออกมาเป็นรูปร่าง อย่างอื่น ซึ่งเจ้าของงาน เหล่านี้สามารถที่จะนำงาน เหล่านี้ออกหาประโยชน์ได้ เช่น จำหน่ายหรือ ให้เช่า เช่นเดียวกับทรัพย์สินประเภทอื่น ๆ

ทรัพย์สินที่มีอยู่ในงาน เหล่านี้ได้ถูกนำมาอธิบายกันว่ามีฐานะ เป็นทรัพย์สินทางปัญญา (intellectual property) กล่าวคืองานสร้างสรรค์ เหล่านี้จะมีลักษณะร่วมกันอยู่ประการ หนึ่งคือสามารถถูกนำไปทำซ้ำได้เป็นจำนวนมากโดยอาศัยขบวนการต่าง ๆ แต่สิ่งที่ทำซ้ำขึ้นนี้ ถือว่าเป็นการทำซ้ำจากงานของผู้สร้างสรรค์ ดังนั้นงานซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์จะกลายมา เป็นทรัพย์สินของผู้สร้างสรรค์ก็โดยการให้สิทธิในการหาประโยชน์ซึ่งเรียกกันว่า สิทธิในทาง เศรษฐกิจ (economic right) อย่างไรก็ตามงาน เหล่านี้ก็ยังคงมีความสัมพันธ์กับปัญญาและ จิตใจของผู้สร้างสรรค์อยู่ในฐานะที่งาน เหล่านี้ เป็นสิ่งที่เกิดจากสมองและปัญญาของเขา ซึ่งทำให้ เขามีสิทธิที่จะนำออกโฆษณาหรือไม่ก็ได้ตามแต่ที่เขาจะพึงพอใจ และ เมื่อเขานำงานออก โฆษณา แล้ว เขาก็มีสิทธิที่จะป้องกันงานของเขาจากการบิดเบือนหรือทำให้เสียหายในชื่อ เสี่ยงและ เกียรติยศ ซึ่งเรียกกันว่าธรรมสิทธิ (moral right)

ผลจากแนวความคิดในระบบนี้ทำให้สิทธิของผู้สร้างสรรค์งาน เป็นสิทธิตามธรรมชาติ ซึ่งมีลักษณะ เป็นปัจเจกชน ดังนั้น จึงเป็นสิทธิที่จะเกิดขึ้นได้กับปัจเจกชนเท่านั้น ไม่อาจเกิดขึ้นกับ นิติบุคคลหรือบริษัทที่เป็นผู้จัดทำภาพยนตร์หรือบริษัทแผ่นเสียง รวมทั้งองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ นอก จากนั้นในระบบนี้ยังเห็นว่านิติบุคคลเหล่านี้ เป็นเพียงผู้ใช้ประโยชน์จากงานมากกว่าที่จะ เป็นผู้สร้าง สรรค์ ดังนั้นนิติบุคคลเหล่านี้จึงไม่อาจเป็นผู้สร้างสรรค์งานได้ ด้วยเหตุนี้ในระบบกฎหมายลิขสิทธิ์ ของประเทศฝรั่งเศส บริษัทที่จัดทำภาพยนตร์, บริษัทแผ่นเสียงจึงจำเป็นต้องได้รับโอนลิขสิทธิ์ เป็นจำนวนมากจากบุคคลแต่ละคนที่เป็นผู้สร้างสรรค์ เช่น ช่างกลึง นักแสดง และผู้ตัดต่อภาพยนตร์ หรือนักร้องและผู้ควบคุมเสียง ฯลฯ จึงจะสามารถเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ได้ อย่างไรก็ตามในประเทศ ฝรั่งเศส นิติบุคคลหรือบริษัท เหล่านี้จะได้รับความคุ้มครองภายใต้กฎหมายว่าด้วยการแข่งขันโดยไม่ เป็นธรรม ส่วนในกรณีที่เกี่ยวข้องกับการแพร่เสียงแพร่ภาพ องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพก็จะได้รับความ คุ้มครองภายใต้กฎหมายมหาชน

แนวความคิดในระบบนี้สืบเนื่องมาจากการปฏิวัติครั้งใหญ่ในฝรั่งเศส ดังนั้นแนวความคิดนี้จึงปรากฏชัดอยู่ในกฎหมายลิขสิทธิ์ของฝรั่งเศส และในประเทศแถบยุโรปทั้งหมด ยกเว้นสหราชอาณาจักรและสาธารณรัฐไอร์แลนด์ รวมทั้งประเทศในแถบลาตินอเมริกาทั้งหมด

## 2. ระบบสิทธิในการทำสำเนาหรือระบบแองโกล-แซกซอน (The Copyright or Anglo-Saxon System)

แนวความคิดในระบบนี้มีปรัชญาพื้นฐานที่แตกต่างจากระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์ เนื่องมาจากในระบบนี้ไม่มีแนวความคิดและปรัชญาพื้นฐานที่ลึกซึ้ง เหมือนกับระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์ ในระบบนี้ยึดถือแต่เพียงหลักการธรรมดา ๆ ที่ว่า ลิขสิทธิ์คือสิทธิที่จะห้ามมิให้มีการทำซ้ำหรือลอกเลียนซึ่งงานที่ปรากฏออกมาเป็นรูปเป็นร่างแล้ว<sup>3</sup> ดังนั้น วัตถุประสงค์หลักของระบบนี้ก็คือการให้ความคุ้มครองเจ้าของลิขสิทธิ์เพื่อต่อต้านการทำสำเนาจากงานของเขาโดยไม่ได้รับอนุญาต ลิขสิทธิ์ในสาระสำคัญจึงเป็นแนวความคิดในทางนิเสธ (negative concept) กล่าวคือ เป็นสิทธิที่จะป้องกันบุคคลอื่น ๆ มิให้กระทำการบางอย่างซึ่งไม่สมควรกระทำต่องานของเจ้าของลิขสิทธิ์ ดังนั้นในระบบนี้จึงเป็นระบบที่เน้นที่ตัววัตถุที่เป็นที่รองรับสิทธิมากกว่าจะเน้นที่การสร้างสรรค

ปรัชญาพื้นฐานของลิขสิทธิ์ในระบบนี้อยู่ที่ว่าใครก็ตามที่เป็นบุคคลแรกที่สร้างสรรค์งานและลงทุนในการสร้างสรรค์งาน รวมทั้งนำออกสู่ตลาดมีความเสี่ยงภัยทางเศรษฐกิจในกิจการที่เขาทำ ดังนั้นจึงควรที่จะให้เขาได้รับสิทธิในการเก็บเกี่ยวผลประโยชน์ เขาสามารถจะสร้างสรรค์งานขึ้นมาได้ ถ้าหากเขาได้รับความคุ้มครองโดยกฎหมายลิขสิทธิ์ เพราะว่าหากเขาไม่ได้รับความคุ้มครองลิขสิทธิ์แล้วจะมีผู้ลอกเลียนทำการผลิตสินค้าประเภทเดียวกันออกมาและขายในราคาต่ำกว่าได้ เนื่องจากผู้ลอกเลียนไม่ได้เป็นบุคคลแรกที่สร้างงานนั้นขึ้น ดังนั้นจึงไม่มีความเสี่ยงภัยหรือต้องลงทุนประการใด ๆ ด้วยเหตุนี้เขาจึงสามารถที่จะขายสินค้านั้นได้ในราคาต่ำกว่าผู้ทำเป็นคนแรกในตลาดสินค้า ซึ่งอันนี้จะทำให้เกิดผลสืบเนื่อง 2 ประการ คือ

<sup>3</sup>Ibid, p.26.

1. ผู้ลอกเลียนสามารถจะเก็บเกี่ยวผลประโยชน์เพื่อสร้างความร่ำรวยอย่างไม่ยุติธรรม
2. ผู้สร้างงานคนแรกจะไม่มีแรงกระตุ้นในการสร้างงาน และสาธารณชนก็จะมี การแข่งขันกันสร้างสรรค์งานให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

ดังนั้น ตามระบบนี้การให้ลิขสิทธิ์แก่ผู้สร้างสรรค์งานก็เพื่อส่งเสริมสนับสนุน รวมทั้ง กระตุ้นการลงทุนในการผลิตและการนำออกเผยแพร่ซึ่งงานสร้างสรรค์ทางวรรณกรรมและศิลปกรรมด้วย ระบบนี้จึงเป็นระบบที่มุ่งส่งเสริมผู้นำออกโฆษณาที่ลงทุนในการนำงาน เช่นว่านั้นออกสู่ สาธารณะ ซึ่งการกระทำดังกล่าวนี้จะทำให้ความรู้ต่าง ๆ ได้แพร่หลายมากยิ่งขึ้น และเป็นการ กระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์งานทางศิลป อีกทั้งทำให้มนุษยชาติได้รับประโยชน์ด้วย ซึ่งถือได้ว่าเป็นทฤษฎีเพื่อประโยชน์สาธารณะ (public interest theory)

แนวความคิดของระบบนี้เกิดขึ้นในประเทศอังกฤษตาม Statute of Queen Anne ในปี ค.ศ. 1709 ซึ่งกฎหมายฉบับนี้ออกมาเพื่อคุ้มครองการลงทุนของผู้จำหน่ายหนังสือซึ่งทำหน้าที่ อย่างผู้พิมพ์โฆษณา โดย เหตุที่มีเหตุผลทางเศรษฐกิจเป็นหลัก ดังนั้นกฎหมายลิขสิทธิ์ในระบบนี้จึงไม่ ประสบความยุ่งยากในการที่จะขยายแนวความคิดดังกล่าวนี้จากศตวรรษที่ 18 มาจนถึงศตวรรษที่ 20 อัน เป็นยุคของเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยการนำเอางานภาพยนตร์, โสตทัศนศึกษาและรายการแพร่-เสียงแพร่ภาพ เข้ามารวมอยู่ในระบบลิขสิทธิ์ และจากการที่พิจารณาถึงเหตุผลในทางเศรษฐกิจเป็น หลักของระบบสิทธิในการทำสำเนา ทำให้บริษัทหรือนิติบุคคลสามารถเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์คนแรก ในกรณีของงานภาพยนตร์, งานโสตทัศนศึกษา, และงานแพร่เสียงแพร่ภาพได้

ระบบสิทธิในการทำสำเนาไม่ได้มีการรับรองกรรมสิทธิไว้อย่างที่ค้ำจั่ง แต่หนทาง แก่ไขบางอย่างในเรื่องของกรรมสิทธิ์นี้ได้ปรากฏอยู่ในกฎหมายอื่น ๆ เช่น เรื่องการหมิ่นประมาท (defamation) หรือการลวงขาย (passing off)

ดังนั้น เมื่อกล่าวโดยสรุปปัญหาที่ว่าใครควรจะเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์คนแรกในงานที่ เกี่ยวกับการบันทึกเสียงและภาพ จึงมีความเห็นที่แตกต่างกันระหว่างระบบลิขสิทธิ์ที่สำคัญ 2 ระบบ คือ ระบบสิทธิในการทำสำเนาเห็นว่า ผู้ผลิต (producer) ซึ่งหมายถึงบริษัทหรือนิติบุคคลที่เป็น



ผู้จัดทำงาน เกี่ยวกับการบันทึก เสียงและภาพ เหล่านั้น สามารถเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ในงาน เหล่านั้น ได้ ส่วนระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์ เห็นว่า เจ้าของลิขสิทธิ์คนแรกในงาน เหล่านั้น ในทางปฏิบัติ หมายถึง บัณฑิตที่เป็นผู้สร้างสรรค์งานจำนวนหนึ่ง นับตั้งแต่ผู้ถ่ายทำ, ช่างเทคนิคต่าง ๆ, ผู้ควบคุมเสียงตลอดจนนักแสดง ดังนั้นปัญหาที่ว่าจะปฏิบัติต่องานภาพยนตร์อย่างไรมันจึง เป็นปัญหาแรกที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างที่สำคัญระหว่างกฎหมายลิขสิทธิ์ที่เดินตาม แนวทฤษฎีในระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์กับระบบสิทธิในการทำสำเนา ความยุ่งยากในการให้ลิขสิทธิ์แก่งานเหล่านี้ ไม่ได้อยู่ที่การขาดการสร้างสรรค์ขึ้นเอง (originality) ดังที่มีผู้กล่าวอ้างกันบ่อย ๆ เนื่องจากกฎหมายลิขสิทธิ์ก็ได้รับรองให้งานสืบเนื่อง เช่น งานแปลหรืองานเรียบเรียงงานดนตรีกรรม สามารถมีลิขสิทธิ์ได้ ดังนั้นลักษณะสืบเนื่องของงาน เกี่ยวกับการบันทึกเสียงและภาพ จึงไม่ใช่เหตุผลที่ว่าทำไม ทฤษฎีสิทธิของผู้สร้างสรรค์ จึงปฏิเสธที่จะให้ผู้จัดทำภาพยนตร์, ใสดวีสดู และงานแพร่เสียงแพร่ภาพ เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์คนแรก การขาดซึ่งศิลปะและความคิดในงานก็ไม่ใช่ เหตุผลตัดสินที่จะไม่ให้บุคคลเหล่านี้ เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์คนแรก เนื่องจากในการจัดทำงาน เหล่านี้ก็ต้องมีการใช้ความสามารถทางศิลปะ เช่นเดียวกับงานสืบเนื่องประเภทอื่น ๆ ซึ่งในระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์นี้ก็ให้ผู้ดัดแปลงหรือผู้รวบรวมสามารถ เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์คนแรกได้เช่นกัน ความยุ่งยากจริง ๆ จึงขึ้นอยู่กับข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ดัดแปลงหรือผู้รวบรวม เป็นบัณฑิต เช่นเดียวกับผู้ถ่ายภาพ ในขณะที่ผู้จัดทำภาพยนตร์, ใสดวีสดู หรือองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ เป็นนิติบุคคลหรือบริษัท และความยุ่งยากจะยิ่งเพิ่มมากขึ้น เมื่อนำเรื่องกรรมสิทธิ เข้ามาเกี่ยวข้อง เนื่องจากกรรมสิทธิมีรากฐานมาจากการแสดงออกซึ่งบุคลิกภาพและปัญญาของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับงานของเขา ดังนั้นกรรมสิทธินี้จึงไม่สามารถที่จะมีอยู่ได้ในนิติบุคคลหรือบริษัท ส่วนในระบบสิทธิในการทำสำเนานั้นไม่ได้ เน้นหนักไปที่กรรมสิทธิของผู้สร้างสรรค์มากนัก และไม่คำนึงถึงความยุ่งยากในเรื่องนี้ ดังนั้นจึงสามารถให้ลิขสิทธิ์แก่ผู้จัดทำภาพยนตร์หรือใสดวีสดูได้<sup>4</sup> และเมื่อมีการประดิษฐ์งานแพร่เสียงแพร่ภาพ ระบบสิทธิในการทำสำเนาจึงไม่ประสบกับความยุ่งยากในการให้ลิขสิทธิ์แก่องค์กรแพร่ภาพซึ่ง เป็นผู้จัดทำรายการและแพร่เสียงแพร่ภาพออกไป

<sup>4</sup> กฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศไทย ค.ศ.1956 มาตรา 12 และ 13 และกฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศไทย ค.ศ.1976 มาตรา 102(9).



เนื่องจากระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์นี้ มีรากฐานมาจากทฤษฎีกฎหมายธรรมชาติ (the doctrine of natural law) ดังนั้นความยุ่งยากในการให้ลิขสิทธิ์ในงาน เหล่านี้แก่นิติบุคคลในระบบนี้จึง เป็นอุปสรรคที่ไม่สามารถจะแก้ไขให้ลุล่วงไปได้ และเมื่อระบบนี้ต้องเผชิญกับการสร้างสรรค์งานโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ การพิจารณาภาคีเกี่ยวกับ เรื่อง เหล่านี้จึงแตกต่างกันไปตามลักษณะของงาน เช่น งานภาพถ่าย ก็ยังอาจสามารถที่จะให้ปัจเจกชนซึ่ง เป็นผู้สร้างสรรค์งานนั้น เป็น เจ้าของลิขสิทธิ์คนแรกได้ แต่ในปัจจุบันภาพถ่ายที่มีคุณค่าในทางการค้ามักจะทำขึ้นโดยลูกจ้างของบริษัทต่าง ๆ ซึ่งในระบบนี้ก็สามารถแก้ไขได้โดยการบัญญัติกฎหมายในเรื่อง "ผู้สร้างสรรค์โดยการจ้าง" (employed authors) แต่งานภาพยนตร์นั้นกลับก่อให้เกิดปัญหามากขึ้นไปอีก ซึ่งในระบบนี้ก็แก้ไขปัญหาโดยการสมมุติว่าภาพยนตร์นั้นไม่ใช่สิ่งอื่นใดนอกจากเป็นการนำภาพถ่ายจำนวนนับพัน ๆ หมื่น ๆ ภาพมาต่อเรียงเข้าด้วยกันให้เป็นเรื่องเป็นราว ดังนั้นงานภาพยนตร์จึงถูกถือว่าเป็นงานที่มีขบวนการคล้าย ๆ กับภาพถ่าย ซึ่งทำให้มีปัจเจกชนทุกคนหรือส่วนใหญ่ที่มีส่วนร่วมในขบวนการดังกล่าว เป็นผู้สร้างสรรค์ร่วม (co-authors) ดังนั้น บริษัทผู้จัดทำภาพยนตร์จะต้องได้มาซึ่งสิทธิจากผู้สร้างสรรค์ร่วมแต่ละคน เช่น ช่างกล้อง, ผู้กำกับ, นักแสดง และผู้ตัดต่อภาพยนตร์ จึงจะสามารถมีลิขสิทธิ์ในงานภาพยนตร์นั้นได้ ซึ่งก็เป็น เรื่องที่ยุ่งยากพอสมควร แต่ก็ เป็นสิ่งที่สามารถทำได้ แต่เมื่อมีการประดิษฐ์ไฮดรอสโค ความยุ่งยาก เช่นนี้รู้สึกจะเป็นอุปสรรคที่ไม่สามารถแก้ไขได้เสียแล้ว การรับรองสิทธิของช่างเทคนิคในการบันทึกเสียงหรือผู้จัดทำซึ่งเป็นผู้รับผิดชอบการบันทึกเสียงในห้องอัด เสียงรวมทั้งนักร้องนักแสดง ในฐานะที่เป็นผู้สร้างสรรค์ร่วม รู้สึกว่าจะขยายออกไปเกินขอบเขต อย่างไรก็ตามการจัดทำไฮดรอสโคในห้องอัดเสียงก็ยังคงได้รับการยอมรับว่าเป็นคณะบุคคลซึ่งมีฐานะเป็นปัจเจกชน แม้ว่าวิธีการเช่นนี้จะก่อให้เกิดปัญหายุ่งยากมากยิ่งขึ้นก็ตาม<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Stephen M. Stewart, International Copyright and Neighbouring right, P.176.

ในที่สุดเมื่อมีการประดิษฐ์คิดค้นวิธีการแพร่เสียงแพร่ภาพขึ้น การเทียบเคียงโดยการนำเอาหลัก "ผู้สร้างสรรค์โดยการจ้าง" และหลัก "ผู้สร้างสรรค์ร่วม" มาปรับและประยุกต์ใช้กับเรื่องงานแพร่เสียงแพร่ภาพก็ยิ่งจะต้องพบกับอุปสรรคมากยิ่งขึ้น เพราะองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพจะเป็นบริษัทที่ใหญ่มากและจะต้องมีผู้ปฏิบัติงานร่วมกันมากยิ่งขึ้น ดังนั้นสำหรับในกรณีของงานโสคร์สดุและงานแพร่เสียงแพร่ภาพในประเทศที่ใช้ระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์จึงจำเป็นที่จะต้องมีการหาทางแก้ปัญหาโดยวิธีใหม่ กล่าวคือในประเทศเยอรมันและประเทศอิตาลีได้แก้ปัญหานี้โดยการนำเอาแนวความคิดในเรื่อง "สิทธิข้างเคียง" มาปรับใช้กับกรณีของนักแสดง, ผู้จัดทำโสคร์สดุและองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ โดยให้ความหมายว่าสิทธิของบุคคลเหล่านี้เป็นสิทธิแต่เพียงผู้เดียว (exclusive right) ที่คล้ายคลึงกับสิทธิของผู้สร้างสรรค์ แต่ไม่ใช่สิทธิของผู้สร้างสรรค์ ดังนั้นจึงไม่ต้องคำนึงว่าสิทธิเหล่านี้จะต้องเริ่มขึ้นจากบุคคลธรรมดา และเมื่อสิทธิเหล่านี้เริ่มต้นจากนิติบุคคลจึงไม่ถือเป็นข้อห้ามของกฎหมาย ในขณะที่ระบบสิทธิในการทำสำเนาในนั้นได้ใช้วิธีให้ลิขสิทธิ์แก่งานเหล่านี้ไปเลย แม้ว่าจะมีขอบเขตของสิทธิที่แคบกว่างานอื่น ๆ และมีอายุการคุ้มครองที่น้อยกว่า<sup>6</sup>

ในการประชุมเพื่อหาข้อยุติปัญหานี้ในระดับระหว่างประเทศ ประเทศที่ใช้ระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์และประเทศที่ได้รับแนวความคิดจากระบบนี้ก็ได้ออมรับว่า สิทธิดั้งเดิม (initial right) ในงานใหม่ ๆ เหล่านี้ไม่ใช่สิทธิของผู้สร้างสรรค์ แต่กระนั้นก็ตามสิทธิเหล่านี้ก็ถือได้ว่าเป็นสิทธิในทรัพย์สินทางปัญญา ซึ่งมีความใกล้ชิดและเกี่ยวข้องหรืออยู่เคียงข้างกับสิทธิของผู้สร้างสรรค์<sup>7</sup>

ในกฎหมายลิขสิทธิ์ ค.ศ.1941 ของประเทศอิตาลี ซึ่งเป็นกฎหมายลิขสิทธิ์ฉบับแรก ๆ ที่กล่าวถึงสิทธิประเภทนี้ไว้ได้เรียกสิทธิประเภทใหม่นี้ว่า "Dritti Conessi (สิทธิที่เกี่ยวข้อง)"

<sup>6</sup> Ibid, p.9.

<sup>7</sup> Ibid, p.177.



ในกฎหมายฝรั่งเศสเรียกว่า Droit Voisensins (สิทธิข้างเคียง)" และในภาษาอังกฤษใช้คำว่า "neighbouring right" ซึ่งในปัจจุบันได้มีการใช้คำนี้เป็นการทั่วไปแล้ว และในวิทยานิพนธ์นี้จะใช้คำว่า "สิทธิข้างเคียง" เมื่อต้องการที่จะกล่าวถึงสิทธิในงานเหล่านี้

กล่าวโดยสรุป ประวัติและความเป็นมาของสิทธิข้างเคียงนี้จึงถือได้ว่าเป็นผลสืบเนื่องมาจากแนวความคิดของกฎหมายลิขสิทธิ์ในระบบสิทธิของผู้สร้างสรรค์และเป็นผลสะท้อนจากการพัฒนาเทคโนโลยี โดยมีจุดเริ่มต้นอยู่ที่ประดิษฐกรรมทางการบันทึกเสียงและภาพในปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งในศตวรรษนี้ได้มีการพัฒนาเทคโนโลยีให้ก้าวหน้าออกไปจนเกิดการประดิษฐ์คิดค้นวิธีการถ่ายภาพ, การบันทึกเสียง รวมทั้งการถ่ายทำภาพยนตร์เงียบ (Silent film) จนกระทั่งในตอนต้นศตวรรษที่ 20 นี้ ก็ได้มีการพัฒนาเทคโนโลยีให้ก้าวหน้าออกไปจนเกิดการประดิษฐ์คิดค้นวิธีการถ่ายทำภาพยนตร์ประกอบเสียง, การกระจายเสียงทางวิทยุ และการแพร่เสียงแพร่ภาพทางโทรทัศน์

## 2. แนวความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับสิทธิข้างเคียง

แนวความคิดของสิทธิข้างเคียงนี้เกิดขึ้นจากแนวคิดที่ว่า การให้ความคุ้มครองผลประโยชน์ของผู้สร้างสรรค์ไม่ได้เกิดขึ้นโดยการกีดกันการใช้ประโยชน์จากงานสร้างสรรค์ และการให้ความคุ้มครองผลประโยชน์นี้ไม่ควรจะจำกัดอยู่แค่เฉพาะการป้องกันการละเมิดซึ่งสิทธิที่กฎหมายบัญญัติรับรองให้แก่ผู้สร้างสรรค์ เนื่องจากงานทางด้านปัญญาถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาก็เพื่อที่จะให้มีการเผยแพร่ไปสู่สาธารณชนให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ซึ่งสิ่งนี้ไม่สามารถที่จะทำได้โดยตัวของผู้สร้างสรรค์เองเสมอไป ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องอาศัยบุคคลที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลาง (intermediaries) ซึ่งเป็นผู้มีความสามารถระดับมืออาชีพ เพื่อที่จะทำให้งานนั้นสามารถถูกนำเข้าสู่สาธารณชนได้อย่างเหมาะสม<sup>8</sup>

<sup>8</sup>WIPO, General Introductory Training Course on Copyright and Neighbouring Rights "The Basic Nation of Neighbouring Rights" Berlin (West) September 29 to October 17, 1980, p.8.

ดังนั้นนอกจากตัวผู้สร้างสรรค์ซึ่งได้รับความคุ้มครองโดยกฎหมายลิขสิทธิ์แล้ว จึงยังมีบุคคลอีกประเภทหนึ่งที่สมควรจะได้รับความคุ้มครองทางกฎหมายด้วย เนื่องจากเขาเป็นผู้มีส่วนช่วยเหลือ (contributors) และสนับสนุน (auxiliaries) ผู้สร้างสรรค์โดยการเผยแพร่ งานประเภทต่าง ๆ โดยได้รับอนุญาตจากผู้สร้างสรรค์ ซึ่งบุคคลเหล่านี้จะทำหน้าที่เปรียบเสมือนเป็นตัวกลางเพื่อสื่อความเข้าใจไปสู่สาธารณชน เพื่อให้สาธารณชนได้รับประโยชน์และความบันเทิงจากงานสร้างสรรค์เหล่านั้น

งานประเภทต่าง ๆ สามารถจะถูกทำให้เข้าสู่สาธารณชนได้หลายวิธีด้วยกัน เช่น งานวรรณกรรมก็อาจจะถูกนำเข้าสู่สาธารณชนในรูปของหนังสือ ซึ่งการสื่อสารต่อสาธารณชนก็คือการทำซ้ำในรูปแบบเดิม เพื่อที่สาธารณชนจะได้อ่านตามที่ผู้ประพันธ์ได้แสดงความคิดออกมาเป็นภาษา โดยที่ผู้ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางไม่จำเป็นต้องสื่อสารงานออกมาเป็นรูปแบบอื่น ผู้พิมพ์หนังสือเพียงแต่ทำข้างงานต้นฉบับให้ออกมาเป็นรูปหนังสือ โดยไม่จำเป็นต้องมีการเพิ่มเติมถ้อยคำหรือการแสดงออกซึ่งความคิดจากงานที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยผู้ประพันธ์ ผลประโยชน์ของผู้พิมพ์หนังสือจะได้รับความคุ้มครองโดยกฎหมายลิขสิทธิ์ ซึ่งกฎหมายของทุก ๆ ประเทศ ก็ได้ตระหนักชัดแล้วว่าลิขสิทธิ์มีส่วนสำคัญในการกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรคงานวรรณกรรม รวมทั้งส่งเสริมธุรกิจการพิมพ์ภายในประเทศด้วย<sup>9</sup>

ในส่วนที่เกี่ยวกับลิขสิทธิ์ สถานะของงานวรรณกรรมมีความแตกต่างเพียงเล็กน้อยเมื่อเทียบกับงานนาฏกรรม, งานดนตรีกรรมหรืองานสร้างสรรค์ประเภทอื่น ๆ ซึ่งต้องการการแสดงออกเพื่อให้ได้ฟังด้วยหูหรือดูด้วยตา แต่ทว่าเมื่องานเหล่านี้ได้ถูกนำออกสื่อสารต่อสาธารณชนแล้ว ก็มีความจำเป็นสำหรับงานสร้างสรรค์ประเภทนี้ที่จะต้องได้รับการสร้าง (produce) หรือแสดง (perform) หรือขับร้อง (recited) โดยอาศัยนักร้องนักแสดง ดังนั้นในกรณีเช่นนี้มันจึงเป็น

---

<sup>9</sup>Ibid, p.1.

เรื่องที่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ของตัวนักแสดงเองโดยตรงในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการใช้ประโยชน์จากงานการแสดงของเขา ซึ่งบ่อยครั้งสิทธิของนักแสดงนี้ได้รับการพิจารณาว่าเป็นสิทธิที่อยู่นอกเหนือจากสิทธิของผู้สร้างสรรค์งานซึ่งถูกนำมาแสดง<sup>10</sup>

ปัญหาในการพิจารณาถึงสิทธิของนักแสดงซึ่งถือว่าเป็นหนึ่งในบรรดาผู้สนับสนุนงานสร้างสรรค์ทางปัญญาของผู้สร้างสรรค์นี้คือ ๗ ทวีความสำคัญขึ้นทีละน้อย ๆ และได้มีการศึกษาปัญหานี้มากขึ้นในช่วงที่เทคโนโลยีในการสื่อสารได้มีการพัฒนาให้เจริญมากขึ้น สถานะของนักแสดงในอดีตคือ เมื่อการแสดงของนักแสดงสิ้นสุดลงในสถานที่ซึ่งเขาได้ทำการแสดง ดังนั้นบทบาทของนักแสดงจึงสิ้นสุดลงพร้อมกับการแสดงนั้นด้วย แต่กรณีจะไม่เป็นเช่นนั้นเมื่อมีการประดิษฐ์สิ่งบันทึกเสียง, ภาพยนตร์, วิทยุและโทรทัศน์, การสื่อสารทางดาวเทียม รวมทั้งแถบบันทึกภาพ

การพัฒนาเครื่องบันทึกเสียงและภาพนี้ก่อให้เกิดผลสะท้อนต่องานสร้างสรรค์และนักแสดงเนื่องจากการประดิษฐ์เครื่องบันทึกเสียงและภาพทำให้สามารถบันทึกงานสร้างสรรค์และงานการแสดงลงบนวัสดุประเภทต่าง ๆ เช่น แผ่นเสียง, เทป, फिल्मภาพยนตร์ ฯลฯ ดังนั้นการแสดงซึ่งแต่ก่อนจะจำกัดวงอยู่แค่เฉพาะการแสดงสดในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ต่อหน้าผู้ชมผู้ฟังจำนวนจำกัดในสถานที่ซึ่งทำการแสดงนั้น จึงกลับกลายเป็นการแสดงซึ่งถาวรและคงอยู่ตลอดไป ซึ่งสามารถนำมาแสดงซ้ำได้อีกโดยไม่จำกัดจำนวนผู้ชมและผู้ฟังและไม่จำกัดเฉพาะอาณาเขตภายในประเทศเท่านั้นด้วย

นอกจากนั้นการพัฒนาเทคโนโลยีซึ่งทำให้เกิดวิธีการแพร่เสียงแพร่ภาพก็มีผลสะท้อนต่องานสร้างสรรค์และงานการแสดงซึ่งถูกนำมาใช้ประโยชน์ในการแพร่เสียงแพร่ภาพด้วย เนื่องจากงานสร้างสรรค์และงานการแสดง จะไม่ถูกนำออกแสดงเฉพาะต่อบุคคลที่ชมการแสดงในสถานที่ซึ่งจัดการแสดงเท่านั้น แต่จะขยายไปถึงผู้ชมผู้ฟังทั่วประเทศหรือแม้กระทั่งในต่างประเทศ

<sup>10</sup> Ibid, p.3.



การพัฒนาเทคโนโลยีประเภทนี้ทำให้สามารถบันทึกและนำเสนอการแสดงและสามารถนำเสนอสำเนาขึ้นมาใช้ประโยชน์โดยไม่จำเป็นต้องมีการจ่ายค่าตอบแทนให้แก่นักแสดง นอกจากนี้การพัฒนาเทคโนโลยีประเภทนี้ยังทำให้การแสดงสดเริ่มลดจำนวนลง ซึ่งผลกระทบของมันเป็นที่รู้จักกันในนาม "Technology unemployment" คือการตกงานเนื่องจากการพัฒนาเทคโนโลยี<sup>11</sup> ดังนั้นนักแสดงจึงมีความต้องการที่จะได้รับความคุ้มครองทางกฎหมายเป็นการเฉพาะตัว

นอกจากนั้นการพัฒนาเทคโนโลยีในการบันทึกเสียงนี้ยังทำให้การใช้ประโยชน์จากโสตวัสดุเริ่มเป็นที่แพร่หลายไปทั่วโลก ซึ่งความต้องการโสตวัสดุที่เพิ่มมากขึ้น รวมทั้งเครื่องบันทึกเสียงรุ่นใหม่ ๆ ที่หาซื้อได้ทั่วไปในท้องตลาดนี้เองที่ทำให้เกิดการลักลอบทำบันทึกเพิ่มมากขึ้น และจากจุดนี้เองที่เป็นจุดเริ่มต้นให้ผู้จัดทำโสตวัสดุซึ่งเป็นผู้สนับสนุนงานสร้างสรรค์ทางปัญญาประเภทหนึ่ง เรียกร้องให้มีการให้ความคุ้มครองในกรณีที่มีการทำซ้ำโสตวัสดุของเขาโดยไม่ได้รับอนุญาตด้วย

และเนื่องจากมีการนำเอาโสตวัสดุเหล่านี้ไปแพร่เสียงแพร่ภาพเพิ่มมากขึ้น ถึงแม้ว่าการใช้ประโยชน์จากสิ่งเหล่านี้โดยองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพก็เพื่อเป็นการเผยแพร่โสตวัสดุเพื่อประโยชน์ของตัวผู้จัดทำโสตวัสดุนั้นเองก็ตาม แต่สิ่งเหล่านี้ก็กลับกลายเป็นส่วนประกอบในรายการประจำวันขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ ดังนั้นทั้งนักแสดงและผู้จัดทำโสตวัสดุจึงได้ร้องขอให้มีการจ่ายค่าตอบแทนจากการใช้ประโยชน์จากโสตวัสดุเพื่อทำการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือสื่อสารต่อสาธารณะด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<sup>11</sup>Edward Thompson, 'International Protection of Performer' Rights: Some Current Problems. International Labour Review, 1973, p.304.

ในส่วนที่เกี่ยวกับองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพซึ่งเป็นหนึ่งในบรรดาสื่อกลางซึ่งทำหน้าที่สนับสนุนงานสร้างสรรค์ทางปัญญาด้วยเช่นกันนั้น เนื่องจากการจัดทำรายการแพร่เสียงแพร่ภาพนี้จะต้องใช้เงินลงทุนเป็นจำนวนมาก อีกทั้งต้องใช้ความพยายามในการสร้างสรรค์ด้วยเช่นกัน ดังนั้นองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพจึงได้ร้องขอให้มีการคุ้มครองรายการแพร่เสียงแพร่ภาพที่ทางองค์กรจัดทำขึ้นเอง เพื่อป้องกันการแพร่เสียงแพร่ภาพซ้ำและการบันทึกรายการแพร่เสียงแพร่ภาพโดยองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพอื่นด้วย

กล่าวโดยสรุป บุคคลที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางก็คือ บรรดาผู้พิมพ์หนังสือซึ่งโดยปกติจะได้รับความคุ้มครองโดยผ่านทางกฎหมายลิขสิทธิ์, นักแสดง (performers) ผู้จัดทำใส่ดิวส์ดู (producer of phonograms) และองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ (broadcasting organization) บุคคลเหล่านี้ต้องการได้รับความคุ้มครองเป็นของตนเองเพื่อป้องกันการใช้ประโยชน์โดยมิชอบด้วยกฎหมายจากการให้การสนับสนุน (contributions) ของเขาในขณะที่ได้มีการสื่อสารงานต่อสาธารณะโดยสิ่งที่รู้จักกันในนามของ "สิทธิข้างเคียง" (neighbouring right) หรือสิทธิที่เคียงข้างกับลิขสิทธิ์ (rights neighbouring on copyright) ทั้งในระดับภายในประเทศและระหว่างประเทศด้วย

ดังนั้นโดยปกติจึงมีสิทธิอยู่ 3 ประเภทซึ่งเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าหมายถึงสิทธิข้างเคียง คือ

1. สิทธิของนักแสดงในงานการแสดง
2. สิทธิของผู้จัดทำใส่ดิวส์ดูในงานใส่ดิวส์ดู
3. สิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพในรายการวิทยุหรือโทรทัศน์

สาเหตุที่มีการเรียกสิทธิทั้ง 3 ประเภทนี้เป็นสิทธิข้างเคียงก็คงจะเป็นเพราะว่าสิทธิของบุคคลทั้ง 3 ประเภทนี้มีทัศนคติคล้าย ๆ กับลิขสิทธิ์และโดยปกติการบังคับใช้สิทธิเหล่านี้จะมีความสัมพันธ์กับการบังคับใช้ลิขสิทธิ์ด้วย<sup>12</sup>

<sup>12</sup>WIPO, General Introductory Training Course On Copyright and Neighbouring Rights "The Basic Notion of Neighbouring Rights" p.8.

เนื่องจากแนวความคิดที่ว่าการพัฒนาเทคโนโลยีไม่เฉพาะแต่ได้ก่อให้เกิดความต้องการได้รับความคุ้มครองในงานวรรณกรรม, ศิลปกรรมและวิทยาศาสตร์เท่านั้น แต่ยังคงให้เกิดความต้องการได้รับการคุ้มครองสำหรับผู้มีส่วนช่วยเหลือหรือสนับสนุนผู้สร้างสรรค์งานเหล่านั้น โดยการเผยแพร่งานและการแพร่เสียงแพร่ภาพงานเหล่านั้นด้วย ดังนั้นในปัจจุบันกฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศต่าง ๆ จึงมักจะมีการบัญญัติหลักการที่เกี่ยวกับการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงไว้ด้วย ซึ่งในกฎหมายลิขสิทธิ์ของบางประเทศก็ได้มีการแยกบทบัญญัติออกเป็นสองส่วน คือส่วนหนึ่งจะให้ความคุ้มครองแก่งานลิขสิทธิ์และอีกส่วนหนึ่งจะให้ความคุ้มครองแก่สิทธิของนักแสดง ผู้จัดทำโสตวัสดุ และองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ ซึ่งเรียกรวม ๆ กันว่าเป็น "สิทธิข้างเคียง"<sup>13</sup>

ในปัจจุบันแนวความคิดของสิทธิข้างเคียงนี้เป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าหมายถึงสิทธิที่ประเทศต่าง ๆ เริ่มให้ความคุ้มครองแก่ผลประโยชน์ของนักแสดง, ผู้จัดทำโสตวัสดุและองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพในส่วนที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมของพวกเขา และเกี่ยวข้องกับการใช้ประโยชน์ต่อสาธารณะ (public use) จากงานของผู้สร้างสรรค์, งานการแสดงทุกประเภทของศิลปินนักแสดง, การนำเสนอหรือการสื่อสารเหตุการณ์ต่าง ๆ, ข่าวหรือข้อมูล, เสียงหรือภาพต่าง ๆ ที่นำออกสู่สาธารณชน

สิทธิที่สำคัญ ๆ ของเจ้าของสิทธิข้างเคียงมีดังต่อไปนี้คือ

1. สิทธิของนักแสดงที่จะบ่งกันมิให้งานการแสดงของเขาถูกบันทึกหรือแพร่เสียงแพร่ภาพหรือสื่อสารโดยตรงต่อสาธารณะโดยไม่ได้รับอนุญาต
2. สิทธิของผู้จัดทำโสตวัสดุ ที่จะให้อนุญาตหรือห้ามการทำซ้ำจากโสตวัสดุของเขา รวมทั้งการนำเข้าและการจำหน่ายสิ่งที่ทำซ้ำขึ้นโดยมิชอบด้วยกฎหมาย

<sup>13</sup> ดูกฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศเยอรมันและญี่ปุ่น

<sup>14</sup> WIPO, General Introductory Training Course on Copyright and Neighbouring Rights "The Basic Notion of Neighbouring Rights" p.8





3. สิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพที่จะให้อนุญาตหรือห้ามการแพร่เสียงแพร่ภาพซ้ำหรือการบันทึกเสียงและภาพ รวมทั้งการทำซ้ำจากสิ่งที่มีบันทึกงานแพร่เสียงแพร่ภาพขององค์กรด้วย

ปัจจุบันในประเทศต่าง ๆ ได้เริ่มมีการให้ความคุ้มครองสิทธิดังกล่าวแล้วบางส่วนหรืออาจจะทั้งหมดโดยมีกฎหมายที่เหมาะสม ซึ่งส่วนใหญ่จะบัญญัติให้อยู่ภายในโครงสร้างของกฎหมายลิขสิทธิ์ และในหลาย ๆ ประเทศก็ได้มีการบัญญัติให้ธรรมเนียมแก่นักแสดงด้วย เพื่อให้ความคุ้มครองแก่นักแสดงต่อการบิดเบือนงานการแสดงของพวกเขา รวมทั้งให้สิทธิในการเรียกร้องให้มีการแสดงชื่อของพวกเขาให้ปรากฏในงานการแสดงที่ถูกบันทึกไว้ นอกจากนี้ในบางประเทศยังได้มีการเตรียมการที่จะให้ความคุ้มครองผลประโยชน์ขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพให้มีขอบเขตครอบคลุมไปถึงการป้องกันการแพร่สัญญาณรายการทางดาวเทียมในดินแดนของตนหรือจากดินแดนของตนไปยังประเทศอื่นที่ไม่ได้มีการทำข้อตกลงกันไว้

อย่างไรก็ตามจะไม่มีมีการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงประเภทหนึ่งประเภทใดที่จะถูกตีความออกมาในลักษณะที่จะเป็นการจำกัดหรือก่อให้เกิดความเสียหายต่อการให้ความคุ้มครองสิทธิของผู้สร้างสรรค์หรือต่อผู้ได้รับความคุ้มครองจากสิทธิข้างเคียงประเภทอื่น ๆ ภายใต้กฎหมายภายในหรืออนุสัญญาระหว่างประเทศ<sup>15</sup>

กล่าวโดยสรุปคำว่า "สิทธิข้างเคียง" จึงหมายถึงสิทธิที่ให้แก่บุคคลหรือองค์กรซึ่งทำหน้าที่ เปรียบเสมือนเป็นผู้ให้ความช่วยเหลือและสนับสนุนผู้สร้างสรรค์เพื่อป้องกันการใช้ประโยชน์โดยมิชอบด้วยกฎหมายจากการให้การสนับสนุน (contributions) ของเขาในระหว่างที่ได้มีการสื่อสารงานสู่สาธารณะ

---

<sup>15</sup>WIPO, WIPO Glossary of Terms of the law of Copyright and Neighbouring Rights, (Geneva: WIPO Publication, 1980), p.164.

ดังนั้นคำว่า "สิทธิข้างเคียง" ในความหมายอย่างแคบจึงครอบคลุมเฉพาะสิทธิของนักแสดง, สิทธิของผู้จัดทำใสค่วสตุ และสิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพเท่านั้น แต่ในความหมายอย่างกว้างจะครอบคลุมถึงสิทธิประเภทอื่น ๆ ซึ่งได้รับความคุ้มครองโดยลิขสิทธิ์ด้วย เช่น สิทธิในภาพถ่าย, สิทธิของผู้จัดทำภาพยนตร์, สิทธิของสำนักพิมพ์ ฯลฯ สิทธิต่าง ๆ เหล่านี้ในประเทศต่าง ๆ ส่วนใหญ่ถือว่าเป็นเพียงสิทธิที่เกี่ยวข้องกับลิขสิทธิ์ (related rights) เท่านั้น<sup>16</sup>

อย่างไรก็ตามศาสตราจารย์ Francon ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าความแตกต่างในเรื่องการให้สิทธิแก่เจ้าของงานเหล่านี้ มีความแตกต่างทั้งในเรื่องเวลาและสถานที่ กล่าวคือ งานที่ได้กล่าวมาแล้วบางประเภทอาจได้รับความคุ้มครองอย่างลิขสิทธิ์ในประเทศหนึ่ง แต่ในอีกประเทศหนึ่งอาจจะได้รับความคุ้มครองเพียงแคเป็นสิทธิข้างเคียงหรือสิทธิที่เกี่ยวข้องกับลิขสิทธิ์เท่านั้น ตัวอย่างเช่น งานใสค่วสตุนั้น เป็นงานที่ได้รับลิขสิทธิ์ตามกฎหมายของประเทศอังกฤษ แต่ในกฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศเยอรมัน งานใสค่วสตุจะได้รับความคุ้มครองเพียงแคเป็นสิทธิข้างเคียงเท่านั้น และงานประเภทอื่น ๆ ซึ่งแต่ก่อนได้รับความคุ้มครองเพียงแคเป็นสิทธิข้างเคียงเท่านั้น แต่สักวันหนึ่งในอนาคตอาจจะ เป็นงานที่ได้รับความคุ้มครองอย่างลิขสิทธิ์ก็ได้<sup>17</sup>

### 3. เจ้าของสิทธิ ขอบเขต และอายุการให้ความคุ้มครอง

เมื่อเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแล้วว่า สิทธิประเภทใหม่เหล่านี้สมควรได้รับความคุ้มครองเช่นเดียวกับลิขสิทธิ์ ดังนั้นจึงควรจะต้องได้มีการพิจารณาถึงเรื่องดังต่อไปนี้ด้วยคือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<sup>16</sup>Stephen M. Stewart, International Copyright and Neighbouring Rights, p.177.

<sup>17</sup>Andre' Francon, 'International Protection of Neighbouring Rights' RIDA (1974, Anniversary Number), p.406-410.

### 1. เจ้าของสิทธิคนแรก

ในกรณีของงาน ใส่วิดีโอและงานแพร่เสียงแพร่ภาพ เจ้าของสิทธิคนแรกในงาน เหล่านี้ก็คือนิติบุคคลหรือบริษัทที่ทำการบันทึกเสียง เป็นคนแรกหรือองค์กรที่ทำการแพร่เสียงแพร่ภาพรายการต่าง ๆ ส่วนในกรณีของงานแสดงผู้ที่เป็น เจ้าของสิทธิคนแรกในงานการแสดง ก็คือบุคคลธรรมดาหรือกลุ่มบุคคลซึ่ง เป็นผู้แสดงงาน เหล่านั้น

### 2. ขอบเขตของสิทธิ

ขอบ เขตของสิทธิข้าง เคียงนั้นจะถูกจำกัด เฉพาะสิทธิในการทำซ้ำ, สิทธิในการนำออกแสดงต่อสาธารณะและสิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพเท่านั้น

สำหรับใน เรื่องระดับการให้ความคุ้มครองสิทธิในการทำซ้ำ โดยปกติ เจ้าของสิทธิ-ข้าง เคียงจะได้รับความคุ้มครองในระดับเดียวกับผู้สร้างสรรค์ กล่าวคือ ผู้จัดทำใส่วิดีโอจะได้รับ สิทธิเด็ดขาด (absolute right) ในการให้อนุญาตหรือห้ามบุคคลอื่นทำการลอก เลียนหรือทำซ้ำ ใส่วิดีโอของเขา เช่นเดียวกับที่ผู้สร้างสรรค์งานวรรณกรรมมีสิทธิ เด็ดขาดที่จะห้ามมิให้บุคคลอื่น ลอก เลียนหรือทำซ้ำงานวรรณกรรมของเขา

### 3. อายุการให้ความคุ้มครอง

ตามประวัติความเป็นมาของลิขสิทธิ์ โดยปกติอายุการให้ความคุ้มครองลิขสิทธิ์ จะขึ้นอยู่กับนโยบายของแต่ละประเทศ ระยะเวลาที่กำหนดไว้ในกฎหมายจะสื่อหรือแสดงให้เห็นถึง การประนีประนอมระหว่างผลประโยชน์ของเจ้าของลิขสิทธิ์และผลประโยชน์ของสาธารณชน สำหรับ งานที่มีการเผยแพร่หรือโฆษณาแล้ว ส่วนใหญ่ประเทศต่าง ๆ จะกำหนดอายุการคุ้มครองไว้ 50 ปี นับแต่วันที่ผู้สร้างสรรค์งานถึงแก่ความตาย เช่นเดียวกับที่บัญญัติไว้ในอนุสัญญาเบอร์น์ ส่วนงานที่ยัง มิได้มีการนำออก โฆษณาหรือ เผยแพร่ในระหว่างที่ผู้สร้างสรรค์ยังมีชีวิตอยู่ อายุการคุ้มครองจะกำหนด ไว้ 50 ปีนับแต่วันสุดท้ายของปีที่ได้มีการนำออก โฆษณาเป็น ครั้งแรก ซึ่งกฎ เกณฑ์ของอายุการให้ความ คุ้มครองประการหลังนี้เอง (จำนวนปีหลังจากที่ได้มีการนำออก โฆษณา) ที่กลายมาเป็นหลักในการ กำหนดอายุการให้ความคุ้มครองสิทธิข้าง เคียง ซึ่งในกรณีของใส่วิดีโอและงานแพร่เสียงแพร่ภาพซึ่ง ผู้สร้างงานมิใช่บุคคลธรรมดา การใช้หลัก เกณฑ์เช่นนี้ดู เหมือนจะ เป็นวิธีการที่เหมาะสมเพียงประการ เดียวเท่านั้น



อายุการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงนั้น ในอนุสัญญาโรมและอนุสัญญาเจนีวาได้กำหนดอายุการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงสำหรับขั้นต่ำไว้ 20 ปี แต่อายุการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงตามกฎหมายภายในของประเทศต่าง ๆ นั้นมีความแตกต่างกันตั้งแต่ 25 ปีตามกฎหมายของประเทศเยอรมันจนถึง 75 ปี ตามกฎหมายของประเทศสหรัฐอเมริกา นอกจากนี้ความแตกต่างในเรื่องอายุการให้ความคุ้มครองแล้ว การคำนวณอายุการให้ความคุ้มครองดูเหมือนจะเป็นเรื่องที่ยู่ยากขึ้นไปอีก เนื่องจากจุดเริ่มต้นของการให้ความคุ้มครองมีความแตกต่างกันไปตามกฎหมายของแต่ละประเทศ เช่น ในบางประเทศจุดเริ่มต้นในการให้ความคุ้มครองจะนับจากวันที่ได้มีการทำบันทึก แต่ในบางประเทศจุดเริ่มต้นในการให้ความคุ้มครองจะนับจากวันที่ได้มีการนำออกโฆษณาเป็นครั้งแรก

ในกรณีของนักแสดง จุดเริ่มต้นของอายุการคุ้มครองในกฎหมายของประเทศต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะเริ่มเมื่อได้ทำการแสดง หรือเมื่อการแสดงได้ถูกบันทึกไว้ แต่เนื่องจากกรณีที่นักแสดงเป็นบุคคลธรรมดา ซึ่งมีช่วงชีวิตตามธรรมชาติไม่เหมือนกับผู้จัดทำสื่อบันทึกหรือองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ การกำหนดอายุการให้ความคุ้มครองแก่สิทธิของนักแสดงสั้น ๆ เช่น 20 ปี ก็ออกจะดูเป็นเรื่องที่ผิดปกติอยู่เหมือนกัน

#### 4. ความสัมพันธ์และความแตกต่างระหว่างลิขสิทธิ์และสิทธิข้างเคียง

##### 4.1 ความสัมพันธ์ระหว่างลิขสิทธิ์และสิทธิข้างเคียง

เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของงานที่ได้รับสิทธิข้างเคียงเหล่านี้จะเห็นได้ว่างานเหล่านี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับงานสืบเนื่อง (derivative work) ที่ได้รับความคุ้มครองโดยกฎหมายลิขสิทธิ์อยู่มาก เนื่องจากงานที่ได้รับสิทธิข้างเคียงและงานสืบเนื่องจะมีลักษณะร่วมกันอยู่ประการหนึ่งคือเป็นงานที่สื่อ, แสดง, เปลี่ยนรูป, ปรับปรุงแก้ไข หรือเพิ่มเติมงานที่ปรากฏอยู่ก่อนแล้ว (pre-existing work) เช่นเดียวกัน กล่าวคือนักแสดงจะได้รับความคุ้มครองก็ต่อเมื่อได้ทำการแสดงงานที่ปรากฏอยู่ก่อนแล้ว (pre-existing work) เช่น งานวรรณกรรมหรือศิลปกรรม และงานสื่อบันทึกโดยปกติก็มักจะเป็นงานที่บันทึกงานที่ปรากฏอยู่ก่อนแล้ว เช่นเดียวกัน เช่น งานดนตรีกรรม ส่วนงานแพร่เสียงแพร่ภาพโดยปกติก็มักจะถูกประกอบด้วยการแสดงงานวรรณกรรมหรือศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ก่อนแล้ว เป็นส่วนใหญ่ เช่นเดียวกัน ดังนั้นการเปรียบเทียบระหว่าง

สิทธิข้างเคียงกับลิขสิทธิ์ จึงอาจกระทำได้โดยการ เปรียบ เทียบกับลิขสิทธิ์ในงานสืบเนื่องประเภท  
ต่าง ๆ

ในปัจจุบันมีงานสืบเนื่องอยู่หลายประเภท และตามประวัติความเป็นมา งานสืบเนื่อง  
ประเภทแรกก็คือ งานแปลวรรณกรรมจากภาษาหนึ่งไปเป็นอีกภาษาหนึ่ง (ลิขสิทธิ์ในงานแปล)  
และงานเรียบเรียงเสียงประสานในงานดนตรีกรรม ต่อมาก็ได้เกิดงานสืบเนื่องประเภทใหม่ซึ่ง  
จะทำให้สำเร็จลงได้ก็โดยการเปลี่ยนสื่อกลางความ เข้าใจไป เป็นอีกรูปแบบหนึ่ง เช่น การนำ  
งานวรรณกรรมไปจัดทำเป็นงานภาพยนตร์

การถกเถียงใน เรื่องที่ว่างานที่ได้รับสิทธิข้างเคียงนี้ เป็นงานที่ต่ำกว่างานสืบเนื่อง  
โดยให้เหตุผลว่างานที่ได้รับสิทธิข้างเคียง เป็นงานที่ใช้ความชำนาญในทางเทคนิค เท่านั้น โดย  
ไม่ได้ใช้ความสามารถทางด้านศิลป์เลย เป็นสิ่งที่มีประโยชน์ เพียงเล็กน้อย เพราะว่าข้อโต้แย้ง  
ดังกล่าวจะนำมาใช้ไม่ได้เลย เมื่อมีการให้ลิขสิทธิ์แก่นักถ่ายภาพ ซึ่งเป็นเพียงผู้กดชัตเตอร์ เท่านั้น  
แต่กลับปฏิเสธที่จะให้ลิขสิทธิ์แก่ผู้จัดทำภาพยนตร์

อย่างไรก็ตามสมาคมผู้สร้างสรรค์ (authors societies) ก็ได้แสดงความวิตก  
เกี่ยวกับการก่อตั้งสิทธิข้างเคียงอยู่หลายประการด้วยกันดังต่อไปนี้<sup>18</sup>

1. ความวิตกในเรื่องเกี่ยวกับการให้ความคุ้มครองผู้สร้างสรรค์

ความวิตกดังกล่าวสืบเนื่องมาจากในบางประเทศอาจมีการให้ความคุ้มครองเจ้า-  
ของสิทธิข้างเคียงเพียงผู้เดียว โดยไม่ให้ความคุ้มครองตัวผู้สร้างสรรค์ด้วย

<sup>18</sup>Stephen M. Stewart, International Copyright and Neighbouring Rights, P.179.

## 2. ความวิตกกังวลในเรื่องเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์จากงานของผู้สร้างสรรค์

ความวิตกกังวลกล่าวสืบเนื่องมาจากในกรณีที่ใช้ประโยชน์จากงานที่ได้รับสิทธิข้างเคียงจะต้องขออนุญาตจากทั้งผู้สร้างสรรค์และเจ้าของสิทธิข้างเคียง ซึ่งในกรณีนี้ผู้สร้างสรรค์อาจต้องการให้อุญาตในขณะที่เจ้าของสิทธิข้างเคียงอาจไม่ยอมอนุญาตให้มีการใช้ประโยชน์จากงานของเขา ซึ่งในกรณีเช่นนี้จะเป็นการจำกัดการใช้ประโยชน์จากงานของผู้สร้างสรรค์ และเป็นการคัดสิทธิของผู้สร้างสรรค์ในการได้รับค่าตอบแทนเป็นค่าสิทธิ (Royalty) ตัวอย่างเช่น นักดนตรีซึ่งได้รับสิทธิในการนำงานดนตรีกรรมออกแสดงในโรงละครแห่งหนึ่งอาจห้ามมิให้มีการบันทึกเสียงจากการแสดงดนตรีของเขา ซึ่งในกรณีเช่นนี้จะทำให้ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้รับค่าสิทธิในส่วนซึ่งเขาควรจะได้รับ หากได้มีการบันทึกเสียงจากเพลงที่ได้มีการนำออกแสดงนั้นและนำออกจำหน่าย แต่ทว่าความวิตกกังวลว่าในทางปฏิบัติมักจะไม่ค่อยเกิดขึ้น เนื่องจากนักดนตรีจะห้ามมิให้มีการบันทึกเสียงจากงานการแสดงของเขาก็ต่อเมื่อเกรงว่าการบันทึกเสียงนั้นจะทำให้ไม่ดีเท่าที่ควร ซึ่งจะทำให้ธรรมสิทธิของผู้สร้างสรรค์งานดนตรีกรรมและชื่อเสียงของนักดนตรีเสียหาย

## 3. ความวิตกกังวลในเรื่องรายได้จากค่าสิทธิ (Royalty) ของผู้สร้างสรรค์

ความวิตกกังวลในเรื่องนี้เป็นเรื่องที่สำคัญที่สุดและจะเกี่ยวข้องกับสิทธิในการนำออกแสดง กล่าวคือในกรณีที่มีการใช้ประโยชน์จากงานที่ได้รับสิทธิข้างเคียง ผู้ใช้ประโยชน์จะต้องจ่ายค่าสิทธิ 2 ส่วนสำหรับการนำออกแสดงเพียงครั้งเดียวคือ ส่วนหนึ่งจะจ่ายให้แก่ผู้สร้างสรรค์และอีกส่วนหนึ่งจะจ่ายให้แก่เจ้าของสิทธิข้างเคียง ความวิตกกังวลของผู้สร้างสรรค์ดังกล่าวคือ เกรงว่าส่วนที่ตนจะได้รับนั้นจะน้อยกว่าส่วนที่เจ้าของสิทธิข้างเคียงได้รับ ซึ่งรู้จักกันในนามของทฤษฎีขนมเค้ก (cake theory)

### 4.2 ความแตกต่างระหว่างลิขสิทธิ์และสิทธิข้างเคียง

#### 1. ความแตกต่างในเรื่องเจ้าของสิทธิคนแรก

ในกรณีของลิขสิทธิ์เจ้าของสิทธิคนแรกในงานประเภทต่าง ๆ ที่ได้รับลิขสิทธิ์ส่วนใหญ่จะเป็นบุคคลธรรมดา (ยกเว้นในกรณีที่ เป็นผู้สร้างสรรค์โดยการจ้าง) แต่ในกรณีของสิทธิข้างเคียงนั้น เจ้าของสิทธิคนแรกในงานที่ได้รับสิทธิข้างเคียงส่วนใหญ่จะเป็นนิติบุคคล เช่น บริษัท-



แผ่นเสียงหรือสถานีวิทยุและโทรทัศน์ (ยกเว้นในกรณีสิทธิของนักแสดงซึ่งเจ้าของสิทธิคนแรกจะเป็นบุคคลธรรมดาเท่านั้น)

## 2. ความแตกต่างในเรื่องการได้รับกรรมสิทธิ

ในกรณีของลิขสิทธิ์นั้นการให้กรรมสิทธิสามารถกระทำได้นื่องจากโดยปกติผู้สร้างสรรค์งานอันมีลิขสิทธิ์จะเป็นบุคคลธรรมดา แต่ในกรณีของสิทธิข้างเคียงนั้นการให้กรรมสิทธิไม่สามารถกระทำได้นื่องจากเจ้าของสิทธิข้างเคียงส่วนใหญ่จะเป็นนิติบุคคล (ยกเว้นในกรณีของนักแสดงเท่านั้นที่อาจได้รับกรรมสิทธิได้)

## 3. ความแตกต่างในเรื่องขอบเขตของสิทธิ

สำหรับความแตกต่างในเรื่องนี้จะเห็นได้ว่า ขอบเขตของลิขสิทธิ์นั้นกว้างกว่าขอบเขตของสิทธิข้างเคียง เนื่องจากขอบเขตของลิขสิทธิ์นั้นจะครอบคลุมถึงสิทธิประเภทต่าง ๆ หลายประเภท เช่น สิทธิในการทำซ้ำ, สิทธิในการดัดแปลง, สิทธิในการรวบรวม, สิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพ, สิทธิในการนำออกแสดงต่อสาธารณะ, สิทธิในการจัดทำภาพยนตร์, สิทธิในการแปล ฯลฯ ส่วนขอบเขตของสิทธิข้างเคียงนั้นจะครอบคลุมเฉพาะสิทธิ 3 ประเภทเท่านั้นคือ<sup>19</sup>

- 1) สิทธิในการทำซ้ำ (The reproduction right)
- 2) สิทธิในการนำออกแสดงต่อสาธารณะ (The performance right)
- 3) สิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพ (The broadcasting right)

ศูนย์วิทยุทรัพยากร  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<sup>19</sup>Stephen M.Stewart, International Copyright and Neighbouring rights, P.180.

#### 4. ความแตกต่างในเรื่องระดับการให้ความคุ้มครอง

โดยปกติระดับการให้ความคุ้มครองสิทธิในการนำออกแสดงต่อสาธารณะ และสิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพของสิทธิข้างเคียงนั้นต่ำกว่าลิขสิทธิ์ เนื่องจากเจ้าของสิทธิข้างเคียงมีแต่เพียงสิทธิที่จะได้รับค่าตอบแทนที่เป็นธรรม (right to equitable remuneration) เท่านั้น ส่วนเจ้าของลิขสิทธิ์นั้นมีสิทธิเด็ดขาด (absolute right) ที่จะให้อนุญาตหรือห้ามการนำออกโฆษณาหรือแพร่เสียงแพร่ภาพ

#### 5. ความแตกต่างในเรื่องอายุการให้ความคุ้มครอง

โดยปกติระยะเวลาในการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงจะสั้นกว่าลิขสิทธิ์ เนื่องจากอายุการให้ความคุ้มครองสิทธิซึ่้นมักจะถูกกำหนดไว้ 50 ปี นับแต่ผู้สร้างสรรค์ถึงแก่ความตาย แต่อายุการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงโดยปกติจะถูกกำหนดไว้ 20-30 ปี นับแต่วันที่ทำกาแสดง, นำออกโฆษณา, หรือแพร่เสียงแพร่ภาพ แล้วแต่กรณี ดังนั้นอายุการให้ความคุ้มครองสิทธิโดยปกติจึงยาวกว่าสิทธิข้างเคียง

#### 5. ประเภทของสิทธิข้างเคียง

##### 5.1 สิทธิของนักแสดง

แม้ว่าในบรรดาเจ้าของสิทธิข้างเคียงทั้งหมด นักแสดงดูเหมือนจะมีสถานะที่ใกล้เคียงกับผู้สร้างสรรค์มากที่สุด เนื่องจากนักแสดงมีสถานะเป็นบุคคลธรรมดาเช่นเดียวกับผู้สร้างสรรค์ ซึ่งไม่เหมือนกับเจ้าของสิทธิข้างเคียงประเภทอื่น ๆ ที่มักจะเป็นนิติบุคคล และจากความเห็นในเชิงวิชาการและทางทฤษฎีก็เป็นการยากที่จะแยกความแตกต่างที่สำคัญ ๆ ระหว่างงานของผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเนื่อง เช่น นักแปลวรรณกรรมกับงานการแสดงของนักแสดง กล่าวคือ ในกรณีของนักแปลนั้น ผู้แปลงานวรรณกรรมจะทำการแปลงานแรกเริ่ม (original) เป็นภาษาอื่นซึ่งจะเหมือนกับการที่นักแสดงได้ทำการแสดงงานแรกเริ่มโดยการแสดงวิญญาณของงานให้สมจริงสมจังที่สุดเท่าที่เขาสามารถจะทำได้ เพียงแต่นักแสดงได้เปลี่ยนรูปแบบของงานดั้งเดิมนั้นให้เป็นงานการแสดงดนตรีหรืองานการแสดงบนเวที

สถานะของนักแสดงถ้าหากมองโดยทั่ว ๆ ไปแล้ว จะเห็นได้ว่ามีลักษณะที่ค่อนข้างจะเสียเปรียบ กล่าวคือ แม้จะถือว่านักแสดงมีสถานะที่ใกล้เคียงกับผู้สร้างสรรค์ก็ตาม แต่สิทธิของนักแสดง

กลับถูกจำกัดโดยคำพิพากษาของศาลและกฎหมายระหว่างประเทศอยู่มาก สาเหตุที่ทำให้สถานะทางกฎหมายของนักแสดงมีลักษณะที่เสียเปรียบมีอยู่ 2 ประการ ซึ่งเป็นเหตุผลทางประวัติศาสตร์คือ

1. สาเหตุทางด้านสังคม

ตามประวัติศาสตร์ พวกนักแสดงถูกมองว่าเป็นพวกที่เร่ร่อนไม่อยู่เป็นหลักแหล่ง และเป็นพวกที่ใช้แรงงานโดยไม่ก่อให้เกิดผลงาน (unproductive labour)

2. เหตุผลเกี่ยวกับวิทยาการ

ในอดีตอดัมสมิธ เคยกล่าวไว้ว่า "ผลงานของนักแสดงจะสูญสิ้นไปในทันทีที่เขาได้ทำการแสดงจนเสร็จสิ้น"<sup>20</sup> คำกล่าวนี้ดูเหมือนจะถูกต้องในยุคสมัยนั้น เพราะว่าในสมัยก่อนนั้นยังไม่มี การคิดค้นวิธีการบันทึกผลงานของนักแสดงไว้ ดังนั้นในสมัยก่อนนั้นจึงยังไม่มี ความจำเป็นที่จะต้องให้ความคุ้มครองสิทธิของนักแสดง เพราะว่า การลอกเลียนหรือทำซ้ำจะกระทำได้ก็ ต่อ เมื่องานนั้นจะต้องมีการบันทึกในลักษณะที่จับต้องได้เสียก่อน ดังนั้นการ แสดงต่าง ๆ ซึ่งขาดลักษณะดังกล่าวจึงไม่อาจได้รับความคุ้มครอง แต่ในระยะเวลาต่อมาหลักการดังกล่าวดู เหมือนจะใช้ไม่ได้ เสียแล้ว เนื่องจากได้มีการประดิษฐ์คิดค้นวิธีการบันทึกภาพและ เสียงซึ่งทำให้สามารถบันทึกงาน การแสดงไว้ได้ อีกทั้งยังสามารถทำซ้ำจากสิ่งบันทึก เช่นว่านั้นได้อีก ดังนั้นงาน การแสดงประเภทต่าง ๆ จึงสามารถที่จะถูกบันทึกรวมทั้งทำซ้ำเพื่อนำออกแสดงต่อสาธารณชนได้เป็นจำนวนมาก

ศูนย์วิทยทรัพยากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<sup>20</sup> Adam Smith, The Wealth of Nation Book II ch III, Quoted by Edward Thompson "Twenty Years of the Rome Convention (1981), P.274.



ปัญหาที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ นักแสดงควรจะได้รับสิทธิประการใดบ้าง ซึ่งในเรื่องนี้ ประเทศต่าง ๆ ก็ได้เริ่มที่จะให้ความสำคัญคุ้มครองสิทธิของนักแสดงโดยวิธีการที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้คือ

ในประเทศ เยอรมัน ได้ให้ความสำคัญคุ้มครองนักแสดง เหมือน เป็นผู้ดัดแปลงงานดั้งเดิม เช่นเดียวกับผู้แปลงานวรรณกรรม

ในประเทศอิตาลี ไม่มีการให้สิทธิในการให้อนุญาตหรือห้ามการบันทึกงานการแสดงแก่ นักแสดง นักแสดงมีแต่เพียงสิทธิได้รับค่าตอบแทน เมื่อการแสดงได้ถูกบันทึกไว้หรือแพร่เสียงแพร่ภาพออกไปเท่านั้น และมีอายุการคุ้มครอง 20 ปี

ในประเทศอังกฤษ ไม่มีการให้ความสำคัญคุ้มครองสิทธิของนักแสดงอย่างลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียง แต่สิทธิของนักแสดงจะได้รับความคุ้มครองโดยมาตรการบังคับทางอาญา โดยจะถือว่าการบันทึกเสียงและภาพและการแพร่เสียงแพร่ภาพจากงานการแสดงโดยไม่ได้รับอนุญาตจากนักแสดง เป็นความผิดอาญา วิธีการให้ความคุ้มครองเช่นว่านี้จะเห็นผลได้ทันที กล่าวคือ เมื่อมีการละเมิด ผู้กระทำละเมิดจะถูกลงโทษโดยการปรับหรือจำคุก<sup>21</sup>

นอกจากนั้นบรรดานักแสดงยังได้พยายามร้องขอโดยผ่านทางองค์กรของเขา เพื่อให้ได้รับ ความคุ้มครองในระดับระหว่างประเทศมาตั้งแต่ ค.ศ. 1926 การศึกษาที่นำไปสู่การร้องขอความคุ้มครอง ก็คือการศึกษาในเรื่องของการบันทึกงานการแสดงที่เพิ่มจำนวนมากขึ้น ซึ่งได้ก่อให้เกิดผลกระทบที่เป็นอันตรายต่อโอกาสในการจ้างงานเพื่อทำการแสดงสด (live performance) ของบรรดานักแสดง อันเป็นผลทำให้รายได้ของนักแสดงสด (live performer) เริ่มลดลง บรรดานักแสดงรู้สึกว่สิ่งบันทึกเหล่านี้ได้เข้ามาแทนที่พวกเขาในโรงภาพยนตร์, โรงละคร, ภัตตาคาร ฯลฯ นอกจากนี้พวกเขายังหวั่นเกรงผลของการใช้สิ่งบันทึกเหล่านี้ต่อสาธารณะ เพราะในขณะที่นักแสดงได้รับค่าตอบแทนจำนวนหนึ่ง เป็นค่าจ้างเพื่อทำการแสดงที่ถูกบันทึกไว้ สิ่งบันทึกงานการแสดง

<sup>21</sup> พระราชบัญญัติคุ้มครองนักแสดงนาฏกรรมและดนตรีกรรม ฉบับเดิม 1925 และฉบับปัจจุบัน ปี 1958-1972 (Dramatic and Musical Performers Act, originally 1925, now 1958-1972).

เหล่านี้ก็สามารถจะถูกนำออกแสดงซ้ำได้อีกโดยบุคคลอื่น ๆ นักแสดงมีความรู้สึกว่ามันนอกจากพวกเขาจะไม่ได้รับค่าตอบแทนจากการใช้ประโยชน์จากสิ่งบันทึกคือสาธารณะ (public use) แล้วพวกเขายังอยู่ในฐานะที่เสียเปรียบ เมื่อนำเอางานการแสดงที่ถูกบันทึกไว้มาเปรียบเทียบกับโอกาสในการจ้างงาน เพื่อทำการแสดงสดของเขา<sup>22</sup>

กล่าวโดยสรุป การให้ความคุ้มครองสิทธิของนักแสดงในประเทศต่าง ๆ ถูกบัญญัติขึ้นมา ก็เพื่อที่จะให้ความคุ้มครองผลประโยชน์ของนักแสดง, นักร้อง นักดนตรี, นักเต้นรำ หรือบุคคลอื่น ๆ ที่แสดงงานวรรณกรรมหรือศิลปกรรม รวมทั้งงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปะพื้นบ้าน (folklore) เพื่อต่อต้านการใช้ประโยชน์โดยมิชอบด้วยกฎหมาย จากงานการแสดงของเขา แนวความคิดเกี่ยวกับตัวนักแสดงในหลาย ๆ ประเทศ เป็นที่เข้าใจกันว่าหมายถึงบรรดาศิลปินที่ไม่ได้ทำการแสดงงานวรรณกรรมหรือศิลปกรรมด้วย

สิทธิของนักแสดงที่ประเทศต่าง ๆ มักจะให้ความคุ้มครองนั้น หอจะจำแนกได้ดังต่อไปนี้คือ

1. สิทธิที่จะป้องกันมิให้มีการบันทึกงานการแสดงของเขา
2. สิทธิที่จะป้องกันมิให้มีการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือสื่อสารโดยตรงต่อสาธารณะจากงานการแสดงของเขา
3. สิทธิที่จะควบคุมการทำซ้ำจากสิ่งที่บันทึกงานการแสดงของเขา
4. สิทธิที่จะควบคุมการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือสื่อสารโดยตรงต่อสาธารณะจากสิ่งที่บันทึกงานการแสดงของเขา

สิทธิที่จะป้องกันมิให้มีการบันทึกงานการแสดงและสิทธิที่จะป้องกันมิให้มีการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือสื่อสารโดยตรงต่อสาธารณะจากงานการแสดงของนักแสดงนั้น โดยปกติจะเป็นสิทธิในการให้อนุญาตหรือห้ามการกระทำดังกล่าว ซึ่งจะเป็นสิทธิเด็ดขาด (absolute right) ของนักแสดง

<sup>22</sup>Edward Thompson, "International Protection of Performer's Rights: Some Current Problems," International Labour Review, (1973): 303-314.



ส่วนสิทธิที่จะควบคุมการทำซ้ำจากสิ่งที่ยังมีงานการแสดงนั้น โดยปกติการบังคับใช้สิทธิประเภทนี้จะสามารถกระทำได้ก็แค่ เฉพาะในกรณีที่การทำซ้ำนั้นมีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างจากการให้อนุญาตหรือให้ความยินยอมของนักแสดง

สิทธิประเภทสุดท้ายคือสิทธิที่จะควบคุมการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือสื่อสารโดยตรงต่อสาธารณะจากสิ่งที่ยังมีงานการแสดงของนักแสดงนั้น โดยปกตินักแสดงมีแค่เพียงสิทธิที่จะได้รับค่าตอบแทนที่เป็นธรรมจากการใช้ประโยชน์ในงานการแสดงของเขาที่ถูกบันทึกไว้เท่านั้น และตกอยู่ภายใต้หลักการบังคับให้อนุญาตใช้สิทธิ (compulsory licensing) เนื่องจากข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ใช้ประโยชน์จากงานการแสดงที่ถูกบันทึกไว้ไม่สามารถที่จะได้รับอนุญาตจากนักแสดงทุกครั้งที่มีการใช้ประโยชน์จากงานดังกล่าว

นอกจากนี้ในบางประเทศยังได้มีการให้กรรมสิทธิ์แก่นักแสดงในงานการแสดงของเขาด้วย เช่น ในประเทศเยอรมันและอิตาลี

#### 5.2 สิทธิของผู้จัดทำใต้วงศ์

คำว่า "ผู้จัดทำใต้วงศ์" หมายถึง บุคคลหรือนิติบุคคลซึ่งเป็นผู้ทำการบันทึกเสียงจากงานการแสดงหรือเสียงประเภทอื่น ๆ เป็นคนแรก

โดยปกติผู้จัดทำใต้วงศ์มีสิทธิขั้นพื้นฐาน 3 ประการ เช่นเดียวกับเจ้าของสิทธิข้างเคียงประเภทอื่น ๆ คือ

1. สิทธิในการทำซ้ำ
2. สิทธิในการนำออกแสดงต่อสาธารณะ
3. สิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพ

#### 1. สิทธิในการทำซ้ำ (The reproduction right)

สิทธิในการทำซ้ำหมายถึง สิทธิในการให้อนุญาตหรือห้ามการทำซ้ำทุกประเภทจากใต้วงศ์ของเจ้าของสิทธิไม่ว่าจะเป็นการทำซ้ำโดยตรงหรือทางอ้อมก็ตาม การทำซ้ำโดยตรงหมายถึง การทำซ้ำจากต้นแบบ ส่วนการทำซ้ำทางอ้อมนั้นหมายถึงการทำซ้ำจากการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือจากใต้วงศ์ที่มีอยู่ก่อน เช่น การทำซ้ำจากรายการโทรทัศน์หรือวิทยุหรือการทำซ้ำจาก



แผ่นเสียงหรือเทปที่มีอยู่ก่อนแล้ว ซึ่งเราจะเรียกการทำซ้ำในลักษณะนี้ว่า "การบันทึกเทปภายในบ้าน (home taping)" กล่าวคือ เป็นการทำซ้ำโดยใช้เครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่หาซื้อได้ทั่วไปในท้องตลาด และงานส่วนใหญ่ที่ถูกทำซ้ำคือ งานดนตรีกรรม การทำซ้ำในลักษณะนี้เป็นสิ่งที่ขัดต่อกฎหมายระหว่างประเทศ กล่าวคือ ในประเทศที่ให้สัตยาบันต่ออนุสัญญาโรม การทำซ้ำในลักษณะ เช่นนี้จะถือว่าเป็นสิ่งที่ผิดกฎหมาย ยกเว้นในกรณีเป็นการทำซ้ำเพื่อใช้ประโยชน์ส่วนตัว

ปัญหาการทำซ้ำในลักษณะการบันทึกเทปภายในบ้านนี้เป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นถึงการบันทึกสิทธิขั้นพื้นฐานในเรื่องสิทธิในการทำซ้ำของเจ้าของสิทธิข้างเคียง อย่างไรก็ตาม ถ้าการบันทึกเทปภายในบ้านได้ทำการบันทึกงานที่ได้รับความคุ้มครองลิขสิทธิ์ก็ถือได้ว่าเป็นการละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้สร้างสรรค์ด้วย ภายใต้อนุสัญญาเบอร์น ตามรายงานการประชุมเพื่อแก้ไขอนุสัญญาเบอร์น ค.ศ. 1967 ได้มีการตีความ มาตรา 9(2) อย่างชัดเจนในเรื่องเกี่ยวกับการทำซ้ำในลักษณะ เช่นนี้ว่า "ถ้าพิจารณาได้ว่าการทำซ้ำเช่นนั้นขัดกับการใช้ประโยชน์ธรรมดาของงาน การทำซ้ำเช่นนั้นจะไม่อนุญาตให้ทำได้ แต่ถ้าพิจารณาได้ว่าการทำซ้ำนั้นไม่ขัดกับการใช้ประโยชน์ธรรมดาของงาน ก็จะต้องพิจารณาต่อไปอีกว่าการทำซ้ำนั้น เป็นการทำให้เกิดความเสียหายโดยไม่มี เหตุผลอันสมควรต่อผลประโยชน์ที่กฎหมายรับรองของผู้สร้างสรรค์หรือไม่"

เมื่อเป็นที่เห็นได้ชัดว่า การทำซ้ำในลักษณะการบันทึกเทปภายในบ้านขัดแย้งกับการใช้ประโยชน์ธรรมดาของงานและทำให้เกิดความเสียหายต่อผลประโยชน์ที่กฎหมายรับรองของผู้สร้างสรรค์ ดังนั้นการทำซ้ำในลักษณะนี้โดยทางปฏิบัติจึงไม่ถือ เป็นข้อยกเว้น เนื่องจากถือว่าเป็นการใช้โดยธรรม (Fair Use) แต่กรณีเช่นนี้ถือได้ว่าเป็นการละเมิดลิขสิทธิ์เลยทีเดียว ซึ่งในเรื่องนี้ The Whitford committee ในประเทศอังกฤษก็ได้มีการสรุปความเห็น เป็นเช่นนี้เช่นเดียวกัน สำหรับทางแก้ปัญหานั้น ประเทศต่าง ๆ ก็ได้มีการดำเนินการในรูปแบบต่าง ๆ กันดังนี้ คือ ประเทศเยอรมัน ได้มีการบัญญัติให้มีการเก็บค่าลิขสิทธิ์ (royalty) จากเครื่องมือเครื่องใช้สำหรับบันทึกเสียงและภาพ ส่วนประเทศออสเตรเลียก็ได้มีการบัญญัติให้มีการเก็บค่าลิขสิทธิ์ (royalty) จากเทปเปล่า<sup>23</sup>

<sup>23</sup>International Federation of Phonogram and Videogram Producers (IFPI) "Major progress on home taping royalties" Newsletter 4(January, 1986); 1.

คำสิทธิที่เก็บจาก เครื่องมือ เครื่องใช้สำหรับบันทึกภาพหรือ เสียงหรือจาก เทป เปล่านั้นจะ  
ต้องนำมาจัดสรรแบ่งปันให้แก่นักแสดง, ผู้สร้างสรรค์และผู้จัดทำโสตทัศนศึกษา

การทำซ้ำจากโสตทัศนศึกษาหมายถึง การทำซ้ำบางส่วนจากสิ่งบันทึกเสียงนั้นด้วย เช่น  
การทำซ้ำเฉพาะเพลง ๆ หนึ่งจากแผ่นเสียงลงเพลง หรือแม้กระทั่งทำซ้ำบางส่วนจากเพลง ๆ  
หนึ่งซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญ

เจ้าของสิทธิในการทำซ้ำนี้คือ นิติบุคคลที่ทำการบันทึกเสียง เป็นครั้งแรกเท่านั้น ซึ่งไม่  
รวมถึงช่างเทคนิคหรือพนักงานที่เป็นลูกจ้างของบริษัทที่ทำการบันทึกเสียง เป็นครั้งแรกด้วย

## 2. สิทธิในการนำงานออกแสดง (The Performance Right)

โดยปกติผู้จัดทำโสตทัศนศึกษาจะมีสิทธิในการนำโสตทัศนศึกษาของเขาออกแสดงต่อสาธารณะ  
ซึ่งสิทธิประเภทนี้ส่วนใหญ่มักจะอยู่ในรูปของสิทธิที่จะได้รับค่าตอบแทนที่เป็นธรรม เมื่อโสตทัศนศึกษาได้  
ได้รับความคุ้มครองถูกนำออกแสดงต่อสาธารณะ สิทธิประเภทนี้ในทางปฏิบัติสามารถบังคับใช้ได้โดย  
สมาคมที่มีหน้าที่จัดเก็บค่าตอบแทน (Collecting Society) เจริญทำสัญญาอนุญาตให้ใช้สิทธิ  
กับผู้ให้บริการโสตทัศนศึกษา

โดยปกตินักแสดงจะได้รับสิทธิ เช่นว่านี่เช่นเดียวกันในการนำงานการแสดงที่ถูก  
บันทึกไว้ของเขาออกแสดงต่อสาธารณะ และสิทธิเช่นว่านี่โดยปกติก็จะเป็นสิทธิที่จะได้รับค่าตอบแทน  
ที่เป็นธรรม เช่นเดียวกัน ดังนั้นการใช้สิทธิประเภทนี้จึงต้องทำโดยสมาคมที่มีหน้าที่จัดเก็บค่าตอบแทน  
ด้วย เช่นเดียวกันด้วย และในกรณีที่ทั้งผู้จัดทำโสตทัศนศึกษาและนักแสดงเป็นผู้มีสิทธิได้รับค่าตอบแทนที่เป็น  
ธรรมร่วมกัน ก็จะต้องมีการร่วมกันใช้สิทธิ เช่นว่านั่นด้วย

## 3. สิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพ (The Broadcasting Right)

ผู้จัดทำโสตทัศนศึกษามีสิทธิในการนำโสตทัศนศึกษาของเขาออกแพร่เสียงแพร่ภาพ แต่โดยปกติ  
สิทธิประเภทนี้จะอยู่ในรูปของสิทธิที่จะได้รับค่าตอบแทนที่เป็นธรรม เช่นเดียวกับสิทธิในการนำงาน  
ออกแสดง และการใช้สิทธิประเภทนี้โดยทั่ว ๆ ไป มักจะกระทำโดยวิธีทำสัญญาอนุญาตให้ใช้สิทธิกับ  
องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ

โดยปกตินักแสดงมักจะได้รับสิทธิ เช่นว่านี่ด้วยในกรณีที่ได้มีการนำงานการแสดงที่ถูกบันทึกไว้ของเขาออกแพร่เสียงแพร่ภาพ ซึ่งจะอยู่ในรูปของสิทธิที่จะได้รับค่าตอบแทนที่เหมาะสมด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้นการใช้สิทธิของนักแสดงจึงอาจจะต้องใช้ร่วมกับผู้จัดใส่คว้สคด้วย

### 5.3 สิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ

ก่อนที่จะพิจารณาถึงสิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ เราควรจะได้มีการพิจารณาถึงลักษณะขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพเสียก่อน กล่าวคือ ในระหว่างผู้ได้รับประโยชน์จากการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียงระหว่างประเทศตามอนุสัญญาโรมนั้น นักแสดงจะเป็นปัจเจกชนซึ่งเป็นบุคคลธรรมดา ส่วนผู้จัดทำใส่คว้สคจะเป็นนิติบุคคล, บริษัท เอกชนหรือบริษัทมหาชน ในขณะที่องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพมักจะเป็นนิติบุคคล, บริษัท เอกชนหรือบริษัทมหาชนที่จัดตั้งขึ้นโดยได้รับพระบรมราชานุญาตหรืออาจจะ เป็นองค์กรเพื่อการค้าซึ่งจะต้องได้รับอนุญาตจากรัฐบาลก่อนจึงจะสามารถดำเนินการได้ ดังนั้นการห้หาหรือความใกล้ชิดกับรัฐบาลรวมทั้งอิทธิพลที่มีต่อรัฐบาลย่อมมีมากกว่าผู้สร้างสรรค์หรือเจ้าของสิทธิข้างเคียงประเภทอื่น ๆ เพราะองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพนี้จะดำเนินงานด้านสาธารณูปโภคและงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งเป็นตัวแทนในการนำเสนอข่าวสารและเหตุการณ์ประจำวันต่อสาธารณะ ดังนั้นการให้ความสำคัญแก่สิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพในปัจจุบัน จึงมีความเกี่ยวข้องทั้งในระดับการทูตและในระดับกฎหมายระหว่างประเทศ และเมื่อองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพได้กลายมาเป็นผู้ใช้ประโยชน์จากงานลิขสิทธิ์ที่ใหญ่ที่สุด ดังนั้นในการประชุมเพื่อแก้ไขอนุสัญญาเบอร์น ๗ กรุงบรัสเซลส์ ค.ศ.1948 ที่ประชุมจึงได้แสดงความคิดเห็นว่า การดำเนินงานของผู้ใช้ประโยชน์จากงานลิขสิทธิ์จำนวนมาก เช่น องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพนี้จะสำเร็จลงได้ก็โดยวิธีการบัญญัติให้มีการบังคับให้อนุญาตใช้สิทธิ

ในช่วงปีทศวรรษที่ 1950 - 1960 องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพมีความวิตกเกี่ยวกับสิทธิขององค์กรในงานแพร่เสียงแพร่ภาพของตน ดังนี้คือ<sup>24</sup>

<sup>24</sup>Stephen M.Stewart, International Copyright and Neighbouring Rights, P.199.



1. ปัญหาเรื่อง "สถานีวิทยุเถื่อน (Pirate Radio Stations) ซึ่งแพร่เสียงแพร่ภาพข่าว, งานดนตรีจากเทปบันทึกเสียงโดยไม่มีการจ่ายเงินค่าสิทธิหรือภาษีให้แก่บุคคลใดเลย และไม่ยอมคกอยู่ภายใต้การทำสัญญาอนุญาตให้ใช้สิทธิหรือการควบคุมใด ๆ ซึ่งเรื่องนี้ผู้แพร่เสียงแพร่ภาพโดยถูกต้องตามกฎหมายเห็นว่าเป็นการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรม ซึ่งปัญหานี้ในเวลาต่อมาได้มีการพิจารณาถึงความสำคัญและกฎหมายระหว่างประเทศคือ สนธิสัญญายุโรป (A European Agreement) ก็ได้วางมาตรการกำจัดสถานีวิทยุเถื่อน เหล่านี้จนเกือบหมดแล้ว

2. ความวิตกกังวลประการหนึ่งก็คือ ในช่วงทศวรรษที่ 1950 บรรดาโรงแรม, ภัตตาคารและที่สาธารณะอื่น ๆ มักจะมีการคิดค่าบริการหรือค่าผ่านประตูจากลูกค้า โดยอาจจะเป็นการเก็บโดยตรงหรือคิดเพิ่มเข้าไปในค่าอาหารหรือค่าเครื่องดื่มสำหรับการให้บริการด้านความบันเทิงโดยการเปิดโทรทัศน์ให้ชมรายการจากองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ โดยไม่มีการจ่ายค่าตอบแทนให้แก่องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ

3. ปัญหาการแพร่เสียงแพร่ภาพโดยใช้สายที่เรียกว่า "เคเบิลทีวี" ซึ่งเป็นการให้บริการแก่ผู้ที่จ่ายเงิน เข้า เป็นสมาชิก ซึ่งระบบ "เคเบิลทีวี" นี้ได้ปฏิเสธไม่ยอมรับสิทธิขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพในรายการทางวิทยุหรือโทรทัศน์ ซึ่งในการนี้องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพได้ร้องขอสิทธิที่จะจัดการกับ เคเบิลทีวีในที่ประชุมอนุสัญญาโรม แต่ถูกปฏิเสธเพราะว่าประเทศต่าง ๆ ยังไม่มีบทบัญญัติรองรับในเรื่องนี้ ดังนั้นปัญหานี้จึงยังคงเป็นปัญหาที่ยังไม่สามารถแก้ไขให้สำเร็จ ลุล่วงไปได้ครบจนกระทั่งในปัจจุบันนี้

4. ปัญหาการแพร่เสียงแพร่ภาพโดยใช้ดาวเทียม เมื่อแรกเริ่มมีการสื่อสารโดยผ่านดาวเทียม เป็นครั้งแรก องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพส่วนใหญ่มักจะลักลอบรับรายการที่ส่งผ่านดาวเทียม แทนที่จะเข้าไปทำสัญญาขออนุญาตกับองค์กรที่เป็นผู้จัดทำรายการนั้นโดยมีการจ่ายค่าสิทธิให้ หรืออย่างน้อยที่สุดก็อาจทำสัญญาแลกเปลี่ยนรายการซึ่งกันและกัน ดังนั้น ในปี ค.ศ. 1974 ความพยายามของประเทศต่าง ๆ ที่ได้รับความเสียหายจากการลักลอบรับรายการที่ส่งผ่านสัญญาณดาวเทียมก็ประสบความสำเร็จโดยการก่อตั้งอนุสัญญาดาวเทียม (Satellite Conventions) ซึ่งตามอนุสัญญานี้สิ่งที่ตกอยู่ภายใต้ความคุ้มครองไม่ใช่ "รายการ" (Programme) ซึ่งโดยปกติจะได้รับลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียงอยู่แล้ว แต่เป็น "รายการที่ส่งผ่านโดยสัญญาณ" (Programme Carrying Signal) โดยไม่คำนึงถึงเนื้อหาของรายการที่ถูกส่งผ่านโดยสัญญาณดาวเทียมว่าเป็น

งานที่มีลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียงหรือไม่

เนื่องจากรายการแพร่เสียงแพร่ภาพเป็นงานที่องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพต้องใช้ความพยายามในการสร้างสรรค์ขึ้นมา อีกทั้งมีค่าใช้จ่ายและมีการใช้เงินลงทุนเป็นจำนวนมาก ดังนั้น องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพจึงต้องการได้รับความคุ้มครองเพื่อต่อต้านการใช้ประโยชน์จากงานของ องค์กรโดยไม่ได้รับอนุญาต และวิธีการซึ่งทางองค์กรเห็นว่ามีประสิทธิภาพที่สุดก็คือ การให้สิทธิ แก่องค์กรในรายการที่ทางองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพออกไป

โดยปกติองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพจะได้รับสิทธิดังต่อไปนี้คือ

1. องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพมีสิทธิเด็ดขาดในการให้อนุญาตหรือห้ามการแพร่เสียงแพร่ภาพซ้ำจากรายการซึ่งองค์กรได้แพร่เสียงแพร่ภาพออกไป ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่า สิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพซ้ำนี้เป็นสิทธิขั้นพื้นฐานขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ เช่นเดียวกับสิทธิในการทำซ้ำของเจ้าของลิขสิทธิ์

คำว่า "แพร่เสียงแพร่ภาพซ้ำ" (rebroadcasting) ในความหมายอย่างแคบจะหมายถึงการถ่ายทอดรายการในขณะเดียวกัน ส่วนการแพร่เสียงแพร่ภาพภายหลัง (deferred rebroadcasting) หมายถึงการบันทึกไว้ก่อนแล้วจึงทำการแพร่เสียงแพร่ภาพภายหลัง ดังนั้น การแพร่เสียงแพร่ภาพภายหลังจึงตกอยู่ภายใต้คำจำกัดความของคำว่า "การบันทึกงานแพร่เสียงแพร่ภาพ" ซึ่งถ้าการบันทึกนั้นได้ทำโดยปราศจากการให้ความยินยอมขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ ซึ่งเป็นเจ้าของรายการนั้นแล้ว ก็ถือได้ว่าเป็นการละเมิดสิทธินับตั้งแต่ทำการบันทึก ไม่ใช่ นับตั้งแต่สิ่งบันทึกนั้นได้ถูกนำออกแพร่เสียงแพร่ภาพออกไปในภายหลัง

2. องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพมีสิทธิเด็ดขาดในการให้อนุญาตหรือห้ามการบันทึกงานแพร่เสียงแพร่ภาพขององค์กร สิทธิประเภทนี้พอจะเทียบได้กับสิทธิในการบันทึก แต่โดยปกติการใช้สิทธิมักจะถูกอยู่ในรูปของสิทธิในการทำซ้ำ เช่น การทำซ้ำ (ทำสำเนา) จากการบันทึกครั้งแรก ซึ่งจัดทำและส่งมอบให้แก่องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพอื่น ๆ ตามสัญญาที่ได้ตกลงกันไว้ไม่ว่าจะมีการจ่ายค่าตอบแทนหรือเพื่อการแลกเปลี่ยนรายการซึ่งกันและกัน

3. องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพมีสิทธิเด็ดขาดในการให้อนุญาตหรือห้ามการนำงานแพร่เสียงแพร่ภาพทางโทรทัศน์ขององค์กรออกสื่อสารต่อสาธารณะ สิทธิประเภทนี้พอจะเทียบได้กับ



สิทธิในการนำงานออกแสดงต่อสาธารณะ และตกอยู่ภายใต้บังคับของหลักการบังคับให้อนุญาตใช้สิทธิ อย่างไรก็ตามสิทธิประเภทนี้จะจำกัด เฉพาะการนำงานแพร่เสียงแพร่ภาพออกแสดงต่อสาธารณะทางโทรทัศน์ และจะบังคับใช้สิทธิประเภทนี้ได้เฉพาะกรณีที่มีการสื่อสารสู่สาธารณะได้ทำในสถานที่ที่สาธารณชนสามารถเข้าไปได้โดยต้องเสียค่าผ่านประตู (ค่าเข้าชม) เท่านั้น ปัจจุบันสิทธิประเภทนี้ไม่ค่อยจะได้มีการบังคับใช้กันแล้ว เนื่องจากสถานที่สาธารณะที่ติดตั้งเครื่องรับโทรทัศน์ เช่น โรงแรม, ภัตตาคาร, บาร์ ฯลฯ ไม่มีการคิดค่าบริการเพิ่มเนื่องจากมีเครื่องรับโทรทัศน์ไว้บริการให้ความบันเทิงแก่ลูกค้า

กล่าวโดยสรุป สิทธิขั้นพื้นฐานขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพก็คือ สิทธิประเภทเดียวกันกับสิทธิในการทำซ้ำ และสิ่งที่ตกอยู่ภายใต้บังคับของสิทธิก็คือ "งานแพร่เสียงแพร่ภาพ" ซึ่งหมายถึงเนื้อหาของรายการซึ่งได้แพร่เสียงแพร่ภาพออกไป งานแพร่เสียงแพร่ภาพนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับ "งานโสดิวส์" เพราะว่ามันมีลักษณะร่วมกันประการหนึ่งคือ เป็นงานที่มีลักษณะสืบเนื่อง เช่น เดียวกัน กล่าวคือโดยปกติงานแพร่เสียงแพร่ภาพจะประกอบด้วยงานหลาย ๆ ประเภท เช่น งานนาฏกรรม งานดนตรีกรรม, ซึ่งงานต่าง ๆ เหล่านี้จะได้รับความคุ้มครองอีกโสดหนึ่งในฐานะที่เป็นงานดั้งเดิม (Original Works) หรืออาจประกอบด้วยงานสืบเนื่องประเภทต่าง ๆ เช่น งานการแสดงของนักร้องนักแสดง หรืองานโสดิวส์ เช่น เทปบันทึกเสียงหรือแถบบันทึกภาพ หรืออาจจะเป็นการรวบรวมงานต่าง ๆ เหล่านี้เข้าไว้ด้วยกัน หรืออีกประการหนึ่ง งานแพร่เสียงแพร่ภาพอาจจะไม่ได้บรรจุงานดั้งเดิมที่ได้รับความคุ้มครองไว้เลย เช่น การแพร่เสียงแพร่ภาพงานรัฐพิธี แต่ก็ยังคงได้รับลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียง เช่นเดียวกับกรณีของโสดิวส์ ดังนั้นถ้ากฎหมายบัญญัติให้สิทธิในการทำซ้ำแก่องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพก็ไม่ใช่เป็นเรื่องสำคัญที่จะเรียกสิทธิชนิดนี้ว่าเป็นลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียง เพราะก็เป็นการใช้สิทธิในการให้อนุญาตหรือห้ามการแพร่เสียงแพร่ภาพซ้ำ, การบันทึกรายการขององค์กรโดยไม่ได้ได้รับความยินยอมจากองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ เช่นเดียวกับลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียง

นอกจากสิทธิสำคัญอันได้แก่สิทธิในการทำซ้ำแล้ว สิทธิในทางทรัพย์สินอีกประเภทหนึ่งซึ่งมีความสำคัญต่อองค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ คือสิทธิในการให้อนุญาตหรือห้ามการถ่ายทอดงานแพร่เสียงแพร่ภาพโดยใช้สาย (by wire) สิทธิประเภทนี้ไม่ได้มีการบัญญัติไว้ในอนุสัญญาโรมหรืออนุสัญญาอื่น ๆ นอกจากในสนธิสัญญาระดับภูมิภาคคือ European Agreement on the Protection



of Broadcast และมีกฎหมายบางประเทศเท่านั้นที่ให้สิทธิประเภทนี้แก่องค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ เช่น กฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศเยอรมัน<sup>25</sup> และของประเทศสหรัฐอเมริกา<sup>26</sup>

ส่วนสิทธิของผู้สร้างสรรค์ในการให้อนุญาตหรือห้ามการถ่ายทอดหรือแพร่เสียงแพร่ภาพ งานของผู้สร้างสรรค์โดยวิธีเคเบิลทีวีนั้นได้รับการสนับสนุนในหลาย ๆ ประเทศ โดยคำพิพากษาของศาลสูง และส่วนใหญ่ก็มักจะเป็นประเทศในแถบยุโรป ซึ่งก็มีประเทศเบลเยียม ออสเตรเลีย เนเธอร์แลนด์ ฯลฯ

ดังนั้น เมื่อกล่าวถึงสภาพการณ์ทั้งหมด ก็อาจจะกล่าวได้ว่าในขณะที่ลิขสิทธิ์ของผู้สร้างสรรค์สามารถใช้อย่างผู้ถ่ายทอดทางเคเบิลทีวีโดยถือว่าเป็นสิทธิในการแพร่เสียงแพร่ภาพและเป็นที่ยอมรับกันอย่างชัดเจนว่าเป็นการยุติธรรมต่อผู้สร้างสรรค์ แต่สิทธิข้างเคียงขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพในการต่อต้านผู้ถ่ายทอดทางเคเบิลทีวีซึ่งในสาระสำคัญถือว่าเป็นสิทธิในการทำซ้ำ กลับไม่ได้รับการรับรองในอนุสัญญาระหว่างประเทศ เช่น อนุสัญญาโรม

#### 6. วิธีการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียง

##### 6.1 การเก็บและการกระจายค่าตอบแทน

จากการที่สิทธิในการได้รับค่าตอบแทนจากการใช้วัสดุเพื่อนำออกแสดงต่อสาธารณะหรือเพื่อแพร่เสียงแพร่ภาพต้องประสบกับความยุ่งยากในทางปฏิบัติ เนื่องจากมีการใช้ประโยชน์จากวัสดุเพื่อแพร่เสียงแพร่ภาพหรือนำออกแสดงต่อสาธารณะเป็นจำนวนมาก และในหลาย ๆ กรณีก็ไม่สามารถที่จะเจรจาตกลงกัน เป็นการส่วนตัวในเรื่องจำนวนค่าตอบแทน เพื่อให้เป็นที่พอใจแก่ผู้รับประโยชน์ทุก ๆ คน ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องมามีวิธีการที่จะบังคับใช้สิทธิประเภทนี้ เพื่อให้มีประสิทธิภาพมากที่สุด

<sup>25</sup> กฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศเยอรมัน ค.ศ.1965 มาตรา 15 2.2 และมาตรา

<sup>26</sup> กฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศสหรัฐอเมริกา ค.ศ.1976 มาตรา 111.

ในทางปฏิบัติโดยปกติระบบการจัดเก็บและกระจายค่าตอบแทนจากการใช้โสตวัสดุเพื่อนำออกแสดงต่อสาธารณะหรือแพร่เสียงแพร่ภาพที่มีประสิทธิภาพมากที่สุดคือ ระบบร่วมกันใช้สิทธิ แม้ว่าในขณะนี้จะมีเกือบ 60 ประเทศที่มีการบัญญัติให้มีการจ่ายค่าตอบแทนสำหรับการใช้ประโยชน์จากโสตวัสดุ เช่นว่านั้นก็ตาม แต่ก็ยังมีเพียงไม่กี่ประเทศที่ได้กำหนดวิธีการบริหารสิทธิเหล่านี้ไว้ด้วย

ในบางประเทศก็มีบทบัญญัติให้จัดตั้งสมาคม เพื่อเป็นตัวแทนของนักแสดง ในการจัดเก็บค่าตอบแทน รวมทั้งมีบทบัญญัติในเรื่องสัญญาาร่วมกัน (collective contracts) และการกระจายค่าตอบแทนไว้ในกฎหมายลิขสิทธิ์ด้วย นอกจากนี้ในบางประเทศยังได้บัญญัติวิธีการแบ่งค่าตอบแทนไว้ด้วย อย่างไรก็ตามประเทศส่วนใหญ่มักจะมิมีบทบัญญัติเพื่อบริหารสิทธิแทนที่จะปล่อยให้คู่สัญญาเป็นผู้กำหนดกันเอง และในประเทศเหล่านั้นมักจะนำระบบร่วมกันจัดเก็บและกระจายค่าตอบแทนมาใช้ ซึ่งในระบบนี้มีความจำเป็นที่จะต้องก่อตั้งองค์กรหรือสมาคมของผู้รับประโยชน์ โดยองค์กรเหล่านี้จะร่วมกันทำสัญญากับผู้ใช้ประโยชน์จากงานของเขาและจัดเก็บค่าตอบแทนรวมทั้งกระจายค่าตอบแทนให้สอดคล้องกับหลักการบางประการ

ในบางประเทศค่าตอบแทนจากการนำงานโสตวัสดุออกแสดงต่อสาธารณะและแพร่เสียงแพร่ภาพจะถูกจัดเก็บโดยสมาคมสิทธิข้างเคียง (neighbouring rights collecting - society) อย่างไรก็ตามในอีกหลาย ๆ ประเทศ สมาคมผู้สร้างสรรค์แห่งชาติ (National Authors' Society) จะมีอำนาจในการจัดเก็บและรวบรวมรายได้จากการนำงานโสตวัสดุออกแสดงต่อสาธารณะ ในขณะที่สมาคมสิทธิข้างเคียงจะมีอำนาจในการจัดเก็บค่าตอบแทนจากการนำโสตวัสดุออกแพร่เสียงแพร่ภาพ

อย่างไรก็ตามระบบร่วมกันจัดเก็บนี้ ในทางปฏิบัติสามารถทำได้ 3 วิธี ดังต่อไปนี้  
คือ<sup>27</sup>

<sup>27</sup>WIPO. General Introductory Training Course on Copyright and Neighbouring Rights, "The Rights of Performers and Producers of Phonograms Concerning Broadcasting." P.14.

1. นักแสดงและผู้จัดทำโสตวัสดุร่วมกันจัดตั้งองค์กร เพื่อทำหน้าที่จัดเก็บค่าตอบแทน และจัดการผลประโยชน์ของนักแสดงและผู้จัดทำโสตวัสดุร่วมกัน
2. นักแสดงและผู้จัดทำโสตวัสดุแยกกันจัดตั้งองค์กรและแต่ละองค์กรจะแยกกันทำการเจรจาตกลงกันใน เรื่องผลประโยชน์กับผู้ใช้ประโยชน์
3. องค์กรซึ่งกล่าวไว้ในข้อ 1 และ 2 ร่วมกับสมาคมผู้สร้างสรรค์ (โดยเฉพาะสมาคมนักแต่งเพลง) เพื่อทำการจัดเก็บและกระจายค่าตอบแทน

#### การคำนวณค่าตอบแทน

โดยปกติการคำนวณค่าตอบแทนจากการนำโสตวัสดุออกแสดงต่อสาธารณะหรือแพร่เสียงแพร่ภาพจะคิดในอัตราเป็นรายปี การเจรจาตกลงในเรื่องอัตราค่าตอบแทน เป็นเรื่องระหว่างสมาคมที่มีหน้าที่จัดเก็บค่าตอบแทนและผู้ใช้ประโยชน์จากงานโสตวัสดุ และในกรณีที่ตกลงกันไม่ได้ ศาลหรือคณะกรรมการพิเศษจะเป็นผู้ทำหน้าที่ตัดสินอัตราที่เหมาะสม ในเรื่องเกี่ยวกับการคำนวณค่าตอบแทนนี้มีวิธีการที่จะกำหนดอัตราค่าตอบแทนอยู่ 2 ประการดังนี้

1. อัตราค่าตอบแทนจะถูกกำหนดโดยกฎหมายหรือโดยองค์กรของรัฐหรือโดยศาล
2. อัตราค่าตอบแทนจะถูกกำหนดโดยการทำสัญญาหรือข้อตกลง

ในกรณีที่เป็นการกำหนดค่าตอบแทนโดยการทำสัญญาหรือข้อตกลงนี้มีวิธีการคำนวณหลัก ๆ

#### 2 วิธี ดังนี้คือ

1. ในกรณีที่เป็นการจ่ายเหมา (lump-sum payment) การคำนวณจะคิดจากขอบเขตของการใช้ประโยชน์ และจะปรับปรุงอัตราค่าตอบแทนตามค่าครองชีพ โดยการเจรจาทำสัญญากันใหม่ เป็นระยะ ๆ
2. อัตราค่าตอบแทนจะคิดจากรายรับขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพหรือผู้นำโสตวัสดุออกแสดงต่อสาธารณะ

ในบางประเทศอาจมีบทบัญญัติ เกี่ยวกับเรื่อง Needle Time ซึ่งหมายถึงการจำกัดขอบเขตการใช้ประโยชน์จากโสตวัสดุขององค์กรแพร่เสียงแพร่ภาพ



### การกระจายค่าตอบแทน

ในส่วนที่เกี่ยวกับการกระจายค่าตอบแทนนั้นมีอยู่ 2 ขั้นตอนดังนี้คือ<sup>28</sup>

1. การกระจายค่าตอบแทนระหว่างองค์กรของนักแสดงและองค์กรของผู้จัดทำโสต-  
วิศุ
2. การกระจายค่าตอบแทนภายในองค์กรของนักแสดงและผู้จัดทำโสตวิศุ

ในขั้นตอนแรกนั้นมติที่เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปคือ การแบ่งในอัตราครั้งต่อครั้ง ซึ่งมตินี้ได้มีการบัญญัติไว้ในกฎหมายแม่แบบ (Model Law) ด้วย

ส่วน ในขั้นตอนที่สองนั้นมีวิธีการกระจายค่าตอบแทนอยู่ 2 วิธี ดังมีคือ

1. วิธีร่วมกัน (Collective Approach)
2. วิธีตัวต่อตัว (Individual Approach)

การแบ่งค่าตอบแทนตามวิธีที่ 1 นี้คือ ค่าตอบแทนที่ได้รับมาจะนำมาเก็บไว้ในกองทุน เพื่อนำไปใช้ในวัตถุประสงค์ร่วมกันขององค์กร ส่วนวิธีที่ 2 การกระจายค่าตอบแทนจะพยายามจ่ายให้แก่ปัจเจกชนซึ่งมีสิทธิได้รับค่าตอบแทนมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ และเงินจำนวนนั้นจะถูกแบ่งตามจำนวนครั้งที่โสตวิศุของเขาถูกนำออกแสดงต่อสาธารณะหรือแพร่เสียงแพร่ภาพ ซึ่งรายละเอียดเกี่ยวกับการนำออกแสดงต่อสาธารณะหรือแพร่เสียงแพร่ภาพนั้น เป็นการยากที่องค์กรหรือสมาคมจะได้รับจากผู้ใช้ประโยชน์ ดังนั้นโดยปกติการกระจายค่าตอบแทนระหว่างเจ้าของสิทธิจึงคิดจากสัดส่วนในการจำหน่ายโสตวิศุนั้น หรือคิดจากจำนวนครั้งในการแพร่เสียงแพร่ภาพ การกระจายค่าตอบแทนโดยวิธีนี้มีข้อสมมุติฐานมาจากที่ว่า โสตวิศุที่ถูกจำหน่ายมากที่สุดหรือถูกแพร่เสียงแพร่ภาพมากที่สุดย่อมเป็นที่นิยมมากที่สุด ดังนั้นจึงควรที่จะถูกนำออกแสดงต่อสาธารณะมากที่สุดด้วย

<sup>28</sup> Ibid., P.15.

การกระจายค่าตอบแทนให้แก่นักแสดง เป็นสิ่งที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก แม้ว่ารายชื่อศิลปินนักแสดงจะถูกประกาศไว้อย่างชัดเจนก็ตาม แต่ในการค้นหาผู้เป็นเจ้าของสิทธิโดยเฉพาะสิ่งบันทึกที่ทำไว้นานหลาย ๆ ปีนั้นก็ต้องประสบกับความยุ่งยากอยู่ดี

ในกรณีที่นักแสดงเป็นคนต่างชาติ การกระจายค่าตอบแทนจะมีประสิทธิภาพมากที่สุดก็โดยการทำข้อตกลงร่วมกันระหว่างสมาคมหรือองค์กรในประเทศของผู้ใช้ประโยชน์จากงานการแสดงและสมาคมในประเทศซึ่งนักแสดงที่มีสิทธิได้รับค่าตอบแทน เป็นคนชาติของประเทศนั้น

## 6.2 การแก้ไขความเสียหายในกรณีที่มีการละเมิดสิทธิข้างเคียง

โดยปกติการแก้ไขความเสียหายในกรณีที่มีการละเมิดสิทธิข้างเคียงของนักแสดงและผู้จัดทำสื่อบันทึกจะถูกกำหนดไว้ในสัญญา เช่นเดียวกับการแก้ไขความเสียหายที่เกิดจากการละเมิดลิขสิทธิ์ของผู้สร้างสรรค์งาน ซึ่งในสัญญาเหล่านี้จะกำหนดวิธีแก้ไขความเสียหายในกรณีที่มีการผิดสัญญาเกิดขึ้น การแก้ไขความเสียหายในกรณีที่มีการผิดสัญญามีทั้งคำสั่งห้ามมิให้จำเลยกระทำการใด ๆ (Injunction) และการเรียกร้องค่าเสียหาย (Action for Damage) อย่างไรก็ตามลิขสิทธิ์มีลักษณะพิเศษประการหนึ่งที่สังเกตเห็นได้คือ สถานะของสิทธินั้นสามารถบังคับใช้ได้อย่างจารีตประเพณีระหว่างประเทศ (Erga Omnes) คือสามารถบังคับใช้สิทธิได้กับบุคคลทุกคนที่ทำการละเมิดลิขสิทธิ์ของเขาไม่ว่าจะมีความสัมพันธ์ทางด้านสัญญากันหรือไม่ก็ตาม

ประสิทธิภาพในการบังคับใช้สิทธิข้างเคียงนี้ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบ 3 ประการ ดังนี้คือ

1. ระยะเวลาในการดำเนินคดี
2. ภาระการพิสูจน์
3. ค่าใช้จ่ายในการดำเนินคดี

ในประเทศที่มีการแก้ไขความเสียหายทั้งในทางแพ่งและทางอาญา โดยปกติเจ้าของสิทธิข้างเคียงมักจะชอบการแก้ไขความเสียหายในทางแพ่งมากกว่า เนื่องจากเหตุผล 2 ประการดังนี้คือ

1. ความรวดเร็วในการดำเนินคดี
2. ภาระการพิสูจน์ที่เคร่งครัดน้อยกว่า

ในประการแรกนั้น โดยปกติกระบวนการพิจารณาทางอาญาจะใช้เวลานานหลายเดือนและในบางประเทศอาจใช้เวลาเป็นปี นอกจากนั้นในกระบวนการพิจารณาทางแพ่งยังมีคำสั่งระหว่างพิจารณาซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อเจ้าของสิทธิมากกว่าทางอาญา เพราะเจ้าของสิทธิอาจมีคำร้องขอให้ศาลมีคำสั่งระหว่างพิจารณาให้จำเลยหยุดการกระทำซึ่งถูกกล่าวหาว่าเป็นการละเมิดสิทธิของโจทก์ไว้เป็นการชั่วคราวก่อนที่จะมีคำพิพากษา เช่น ให้จำเลยหยุดการกระทำซึ่งถูกกล่าวหาว่าทำโดยไม่ได้รับอนุญาตไว้ก่อนได้

ประการที่สอง ในเรื่องภาระการพิสูจน์ในคดีแพ่งส่วนใหญ่ประเทศต่าง ๆ มักจะให้จำเลยเป็นฝ่ายพิสูจน์ ถ้าหากโจทก์ทำให้ศาลเชื่อได้ว่าโดยคุณภาพแห่งความน่าจะเป็น จำเลยได้ทำการละเมิดสิทธิของโจทก์ ส่วนในคดีอาญานั้นจะมีหลักการพิสูจน์ที่เคร่งครัดมากกว่าคดีแพ่ง กล่าวคือ โจทก์จะต้องนำสืบจนสิ้นสงสัยจึงจะลงโทษจำเลยได้ ดังนั้นโจทก์ในคดีอาญาจึงต้องทำหน้าที่พิสูจน์หนักกว่าในคดีแพ่ง นอกจากนี้ความแตกต่างในเรื่องภาระการพิสูจน์จะยังมีความสำคัญมากยิ่งขึ้นในกรณีที่มีเจตนาร้าย (Mens Rea) เข้ามาเป็นองค์ประกอบของความผิดอาญานี้ด้วย

#### 6.2.1 การแก้ไขความเสียหายในทางแพ่ง

##### การค้นและการยึด

ในประเทศอังกฤษศาลอาจมีคำสั่งฝ่ายเดียว (Ex parte) หลังจากที่ได้มีการพิจารณาคดีฝ่ายเดียวในกรณีที่จำเลยไม่มาศาล โดยสั่งให้จำเลยหรือผู้ครอบครองอสังหาริมทรัพย์ของจำเลยอนุญาตให้โจทก์หรือทนายโจทก์เข้าไปตรวจสอบในสถานที่ของจำเลยได้ นอกจากนั้นคำสั่งนี้ยังสามารถทำให้ทนายความของโจทก์มีอำนาจที่จะทำการยึดสิ่งที่ทำซ้ำขึ้นโดยการละเมิดและเอกสารหรือวัตถุอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกรณีละเมิด คำสั่งนี้รู้จักกันในนาม Anton Piller Order คำสั่งนี้จะอนุญาตให้เฉพาะในกรณีที่ได้มีการได้ส่วนมูลฟ้องแล้วว่ามีมูลแห่งการละเมิด และจากพยานหลักฐาน เป็นที่ประจักษ์ชัดว่าจำเลย เป็นผู้ครอบครอง เอกสารหรือวัตถุซึ่งสามารถพิสูจน์การละเมิดและอาจทำลายหรือย้ายเอกสารหรือวัตถุเหล่านั้น นอกจากนั้นโจทก์จะต้องแสดงให้ศาลเห็นว่าความเสียหายที่เกิดขึ้นแก่ตัวโจทก์นั้นร้ายแรง คำสั่งในคดีแพ่งซึ่งมีสถานะใกล้เคียงกับ "หมายค้น (Search Warrant)" นี้จะต้องมีมาตรการป้องกันที่เคร่งครัด กล่าวคือทนายความของโจทก์จะต้องแจ้งต่อจำเลยว่า จำเลยมีเวลาที่จะปรึกษาทนายความของเขา



ได้ ถ้าหากเขาต้องการ และโจทก์จะต้องยอมรับข้อกล่าวหาซึ่งค่าเสียหายที่จำเลยอาจจะได้รับ ภายใต้หลักประกัน เช่นว่านี้ ถ้าจำเลยปฏิเสธไม่ให้โจทก์เข้าทำการตรวจสอบในสถานที่ของจำเลย ศาลจะถือว่า หลักฐานที่โจทก์อ้างสามารถยืนยันต่อจำเลยได้ และจะถือว่าการปฏิเสธคำสั่งนั้นเป็นการละเมิดอำนาจศาล ซึ่งศาลมีอำนาจสั่งให้นำตัวจำเลยมากักขังไว้จนกว่าจำเลยจะลงนามการละเมิดอำนาจศาล โดยการอนุญาตให้โจทก์เข้าทำการตรวจสอบในสถานที่ของจำเลย คำสั่งเช่นว่านี้โดยปกติจะขึ้นอยู่กับดุลพินิจของศาล

#### คำสั่งห้ามมิให้จำเลยกระทำการใด (Injunction)

คำสั่งประเภทนี้ คือคำสั่งของศาลที่จะสั่งให้จำเลยหยุดหรือระงับการกระทำซึ่ง เป็นองค์ประกอบของการละเมิดลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียง คำสั่งศาลเช่นนี้อาจจะอนุญาตให้จนถึงสิ้นสุดกระบวนการพิจารณา (Final Injunction) หรืออาจอนุญาตให้เป็นการชั่วคราว (Interlocutory Injunction) ในกรณีที่จำเลยจงใจขัดขืนคำสั่งห้ามกระทำการเช่นว่านี้ ศาลสามารถกำหนดค่าปรับหรือนำตัวจำเลยมากักขังได้

คำสั่งห้ามกระทำการจนถึงสิ้นสุดกระบวนการพิจารณานี้ นับว่าเป็นการแก้ไขความเสียหายที่สำคัญที่สุดและเป็นหลักประกันที่ได้ผลในทันทีทันใด เพราะคำสั่งนี้จะทำให้จำเลยต้องหยุดการกระทำที่ถูกล่ามหนำว่าเป็นการละเมิดสิทธิของโจทก์ทันที ซึ่งจะ เป็นผลทำให้ความเสียหายที่โจทก์จะได้รับถูกระงับไปในทันทีด้วย

#### การชดเชยค่าเสียหาย

โดยปกติวัตถุประสงค์ของการชดเชยค่าเสียหายคือ การทำให้โจทก์กลับสู่สถานะเดิมก่อนที่จะมีการละเมิดเกิดขึ้น ดังนั้นความเสียหายที่เกิดขึ้นจึงต้องได้รับการชดเชย อย่างไรก็ตาม ในคดีละเมิดลิขสิทธิ์ ศาลก็มีอำนาจที่จะลงโทษจำเลยได้ด้วย ในกรณีที่มีการชดเชยค่าเสียหายวิธีคำนวณค่าเสียหาย โดยปกติศาลจะคำนวณจากค่าอนุญาตให้ใช้สิทธิหรือคำนวณจากการสูญเสียรายได้จากการจำหน่าย ส่วนมาตรการลงโทษนั้น โดยปกติจะขึ้นอยู่กับดุลพินิจของศาล

#### การริบ

โดยปกติการริบนี้เป็นมาตรการแก้ไขความเสียหายที่เกี่ยวข้องกับคำสั่งห้ามจำเลยกระทำการใด ๆ (Injunction) ซึ่งการริบนี้จะเป็นคำสั่งของศาลที่สั่งให้จำเลยส่งสิ่งที่ทำ

ซ้ำชั้นโดยผิดกฎหมาย ถ้าจำเลยมิได้ส่งมอบวัตถุเหล่านี้ในขณะที่เริ่มต้นกระบวนการพิจารณา โดยปกติศาลจะมีคำสั่งให้ทำลายสิ่งที่ทำซ้ำชั้นโดยการละเมิดหรือเครื่องจักรที่ใช้ในการละเมิดเมื่อสิ้นสุดกระบวนการพิจารณา การริบนี้เป็นวิธีการอีกประการหนึ่งซึ่งศาลมักชอบใช้ในการแก้ไขความเสียหาย

#### 6.2.2 การแก้ไขความเสียหายโดยกฎหมายว่าด้วยการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรม

ในประเทศที่ไม่ได้มีบทบัญญัติว่าด้วยการให้ความคุ้มครองสิทธิข้างเคียง มาตรการแก้ไขความเสียหายตามกฎหมายว่าด้วยการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรมก็สามารถที่จะนำมาบังคับใช้ในกรณีที่มีการละเมิดสิทธิข้างเคียงได้

ในกรณีที่มีการละเมิดสิทธิข้างเคียงมีการละเมิดสิทธิในเครื่องหมายการค้าอยู่ด้วย มาตรการแก้ไขความเสียหายทางอาญานำมาบังคับใช้ในกรณีนี้ได้ด้วย แต่มาตรการแก้ไขความเสียหายที่สำคัญที่สุด คือบทบัญญัติของกฎหมายแห่งในส่วนที่เกี่ยวกับการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรม ซึ่งได้มีการบัญญัติไว้ในประมวลกฎหมายแห่งของฝรั่งเศส โดยบัญญัติว่า<sup>29</sup>

“ถ้าบุคคลใดกระทำการซึ่งเป็นสาเหตุที่ก่อให้เกิดความเสียหายแก่บุคคลอื่น บุคคลนั้นถือได้ว่าเป็นผู้ที่ก่อให้เกิดความเสียหายและจะต้องมีหน้าที่ชดเชยค่าเสียหายที่เกิดขึ้น”

ดังนั้นการทำซ้ำโดยไม่ได้รับอนุญาตจากสิ่งบันทึกที่ทำขึ้นโดยถูกต้องตามกฎหมาย จึงถือได้ว่าเป็นความผิด โดยถือว่าเป็นการละเมิด และตกอยู่ภายใต้บังคับของมาตรา 1382 นี้

<sup>29</sup>ประมวลกฎหมายแห่งฝรั่งเศส มาตรา 1382.

ความรับผิดในทางแพ่งตามมาตรา 1382 นี้ มีองค์ประกอบ 3 ประการคือ

1. การกระทำที่ถือว่าเป็นความผิด
2. ความเสียหาย
3. ความสัมพันธ์ระหว่างการกระทำผิดและความเสียหายที่เกิดขึ้น



ดังนั้น ในกรณีที่มีการลักลอบจัดทำสไลด์วิดีโอ (ผู้จัดทำสไลด์วิดีโอ) จึงมีความจำเป็นที่จะพิสูจน์ให้ศาลเห็นถึงการกระทำที่เป็นความผิด ความเสียหายอันเกิดจากการกระทำที่ถือว่าเป็นการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรม และความสัมพันธ์ระหว่างการกระทำผิดและความเสียหายที่เกิดขึ้น

ศาลฝรั่งเศสได้เคยให้ความเห็นก่อนที่จะมีการประกาศใช้กฎหมายลิขสิทธิ์ฉบับใหม่ว่าการทำซ้ำโดยไม่ได้รับอนุญาตถือได้ว่าเป็นการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรม เพราะว่าได้นำไปสู่การปิดเป็นการแข่งขัน นอกจากนี้ยังสร้างความไม่เป็นธรรมให้แก่ผู้จัดทำสไลด์วิดีโอ เพราะเขาต้องสูญเสียผลประโยชน์ทางด้านทรัพย์สินจากการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรมนั้น

จากหลักการของกฎหมายแพ่ง ศาลฝรั่งเศสเคยตัดสินว่านักแสดงมีทั้งกรรมสิทธิ์ในงานการแสดงและสิทธิห้ามการหาผลประโยชน์จากงานการแสดง รวมทั้งสิทธิในการห้ามการบันทึกงานการแสดงของเขาโดยไม่ได้รับอนุญาตด้วย

สภาพการณ์ในประเทศเบลเยียมก็เหมือนกับประเทศฝรั่งเศส กล่าวคือ สิทธิข้างเคียงจะได้รับความคุ้มครองโดยกฎหมายว่าด้วยการป้องกันการแข่งขันโดยไม่เป็นธรรม เพียงอย่างเดียว ดังนั้นการทำซ้ำจากสไลด์วิดีโอและการบันทึกงานการแสดงของศิลปินโดยไม่ได้รับอนุญาตจะถือว่าเป็นการกระทำที่ไม่เป็นธรรมในลักษณะของการแข่งขัน ซึ่งศาลจะมีคำสั่งให้ริบสิ่งที่ทำซ้ำขึ้นโดยการละเมิด และให้ชดเชยค่าเสียหายด้วย อย่างไรก็ตาม คำสั่งห้ามกระทำ (Injunction) หรือคำสั่งอนุญาตให้เข้าไปทำการตรวจสอบ ซึ่งเป็นมาตรการให้การเยียวยาแก่เจ้าของลิขสิทธิ์จะไม่ถูกนำมาประยุกต์ใช้กับเจ้าของสิทธิข้างเคียงด้วย

### 6.2.3 การแก้ไขความเสียหายในทางอาญา

ในประเทศที่ผู้จัดทำสไลด์วิดีโอได้รับลิขสิทธิ์หรือสิทธิข้างเคียง กฎหมายภายในของประเทศเหล่านั้นมักจะบัญญัติมาตรการแก้ไขความเสียหายในทางอาญาพร้อมกับ



การแก้ไขความเสียหายในทางแพ่งไว้ด้วย โดยกำหนดให้การกระทำ เช่นว่านั้น เป็นความผิดทางอาญาด้วย ซึ่งโดยปกติความผิดทางอาญา เช่นนั้นมักจะมีลักษณะ 3 ประการ ดังนี้คือ

1. ในบางประเทศ การฟ้องโดยรัฐจะกระทำได้อีกคือเมื่อได้รับการร้องขอจากผู้เสียหาย<sup>30</sup> แต่ในบางประเทศซึ่งระบบกฎหมายอนุญาโตให้เอกชนสามารถฟ้องคดีเองได้นั้น ผู้เสียหายก็สามารถจะฟ้องคดีได้ด้วยตนเอง<sup>31</sup>

2. ผู้ฟ้องคดี (โจทก์) จะต้องพิสูจน์ให้เห็นว่าการละเมิดเกิดขึ้นโดยเจตนา

3. ค่าพิพากษาลงโทษ เมืองต้นอาจจะเป็นโทษปรับ และเจตนาในกรณีที่เป็นการกระทำผิดโดยไม่เจตนาหรือในกรณีที่เป็นการกระทำละเมิดอย่างร้ายแรงคือ มีการทำซ้ำเป็นจำนวนมาก ศาลอาจพิพากษาลงโทษจำคุกจำเลยก็ได้

แนวโน้มในการให้ความคุ้มครองลิขสิทธิ์โดยปกติมักจะโน้มเอียงไปในทางการพิจารณาคดีแพ่ง ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับการริบสิ่งที่ทำซ้ำขึ้น โดยการละเมิดและการชดเชยค่าเสียหายซึ่งเป็นมาตรการหลักในการให้การแก้ไขความเสียหาย การแก้ไขความเสียหายในทางแพ่งมีข้อดี คือทำให้ศาลมีโอกาสที่จะขยายการให้ความคุ้มครองลิขสิทธิ์ โดยศาลจะเป็นผู้สร้างหลักกฎหมาย (Judge made Law) และจะค่อย ๆ ปรับตัวทีละน้อย ๆ ไปตามเทคโนโลยีที่กำลังพัฒนา ในขณะที่มาตรการแก้ไขความเสียหายในทางอาญา การที่ศาลจะสร้างหลักกฎหมายเป็นไปได้น้อย และการอุดช่องว่างมักจะกระทำโดยการบัญญัติกฎหมาย

มาตรการเยียวยาทางด้านอาญานี้มีผลเสียอยู่ 3 ประการคือ

1. การพิสูจน์อย่างเคร่งครัดเกี่ยวกับการละเมิดลิขสิทธิ์บางครั้งทำได้ยากมาก
2. โทษปรับที่กำหนดไว้โดยกฎหมายในบางประเทศกำหนดไว้ต่ำมาก เมื่อเทียบกับอัตราเงิน เพื่อภายในประเทศนั้น

<sup>30</sup> กฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศเยอรมัน ค.ศ.1965 มาตรา 109.

<sup>31</sup> พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ของประเทศไทย ค.ศ.1956 มาตรา 17 และกฎหมายลิขสิทธิ์ของประเทศเยอรมัน ค.ศ.1965 มาตรา 110.

3. ในบางประเทศศาลไม่ผู้จะเต็มใจนักที่จะลงโทษจำคุกแก่จำเลยในคดีละเมิดลิขสิทธิ์

ในประเทศอังกฤษ การจัดทำใส่ตัวสดหรือภาพยนตร์จากงานการแสดงสดของนักแสดง โดยไม่ได้รับอนุญาตจากนักแสดง หรือการใช้ใส่ตัวสดหรือภาพยนตร์ที่จัดทำขึ้นในลักษณะดังกล่าว เพื่อนำออกแสดงต่อสาธารณะ หรือการแพร่เสียงแพร่ภาพหรือการกระจายเสียงและภาพทางสายจากการแสดงสดโดยไม่ได้รับความยินยอมจากนักแสดง เป็นลายลักษณ์อักษร ถือได้ว่าเป็นความผิดอาญา<sup>32</sup> เหตุผลในการที่จะต้องได้รับความยินยอมจากนักแสดง เป็นลายลักษณ์อักษรก็เพื่อเป็นหลักประกันว่าผู้ใช้ประโยชน์จากงานการแสดงนั้นจะต้องถูกตรวจสอบจากนักแสดงหรือตัวแทนของนักแสดงก่อนที่จะใช้ประโยชน์จากงานการแสดงนั้น โดยมีข้อยกเว้นในกรณีที่มีการถ่ายทำภาพยนตร์หรือการจัดทำใส่ตัวสดนั้น นักแสดงได้ให้ความยินยอม เช่นว่านั้นไว้ในสัญญาด้วยแล้ว และในกรณีที่เป็นการฟ้องโดยเอกชน มาตรการให้การเยียวยาจะไม่ขึ้นอยู่กั้กับดุลพินิจของการฟ้องร้องโดยรัฐ กฎหมายอังกฤษซึ่งมีบทบัญญัติเกี่ยวกับการลงโทษทางอาญาเป็นพิเศษนี้ เป็นมาตรการแก้ไขความเสียหายเฉพาะกรณีที่มีการละเมิดสิทธิของนักแสดงในงานการแสดงของเขาเท่านั้น



<sup>32</sup> พระราชบัญญัติคุ้มครองนักแสดง ค.ศ. 1958-1972.