เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

นายสาทร ศรีเกตุ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการปกครอง ภาควิชาการปกครอง
คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE P0LITICAL ECONOMY OF THAI CONTRY-MUSIC PRODUCTION

Mr.Sathorn Sriget

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Government

Department of Government

Faculty of Political Science

Chulalongkorn University

Academic Year 2008

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย
โดย	นายสาทร ศรีเกตุ
สาขาวิชา	การปกครอง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์สุชาย ตรีรัตน์

คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะรัฐศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.จรัส สุวรรณมาลา)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ไชยันต์ ไชยพร)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์สุชาย ตรีรัตน์)

..... กรรมการ

(ดร.นฤมล ทับจุมพล)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สาทร ศรีเกตุ : เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย. (THE POLITICAL ECONOMY OF THAI CONTRY-MUSIC PRODUCTION)
อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.สุชาย ตรีรัตน์, 257 หน้า.

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย ประเด็นหลักในการศึกษามีดังนี้คือ ประการแรก ศึกษาว่าการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยต้องอาศัยองค์ประกอบอะไรบ้างมีกรรมวิธีขั้นตอนการผลิตอย่างไรและใครคือผู้สร้างมูลค่า ประการที่สอง ศึกษาว่าโครงสร้างความสัมพันธ์ของบุคคลฝ่ายต่างๆ ในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยเป็นไปในลักษณะใด มีการจัดสรรอำนาจและผลประโยชน์กันอย่างไร ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นหรือไม่อย่างไรบ้าง และประการสุดท้ายศึกษาว่าภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตดังกล่าวนั้นได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งอันนำไปสู่การต่อสู้ต่อรองเพื่อความอยู่รอดของแต่ละฝ่ายขึ้นหรือไม่อย่างไรบ้าง ตลอดจนศึกษาบทบาทรัฐและประชาชนผู้ฟังเพลงต่อการจัดการความขัดแย้ง การต่อสู้และความอยู่รอดดังกล่าวด้วย

ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนั้นแบ่งออกเป็น 2 กระบวนการคือ กระบวนการผลิตสินค้าเพลง เช่น เทป ซีดี ฯลฯ กับกระบวนการแสดงสด ทั้งสองกระบวนการต้องอาศัยปัจจัยการผลิตหลายอย่างโดยมีศิลปินเพลงเป็นผู้สร้างมูลค่าผ่านผลงานเพลง การเข้ามาของระบบทุนนิยมก่อให้เกิดโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เอื้อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นอย่างยิ่ง ศิลปินเพลงตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบเนื่องจากขาดเงินทุนเพื่อเข้าถึงปัจจัยการผลิต เมื่อเข้าไม่ถึงหรือไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองศิลปินเพลงจึงจำเป็นต้องเข้าไปเป็นลูกจ้างผลิตเพลงให้กับนายทุน ความเสียเปรียบเกิดขึ้นทั้งในเรื่องอิสระในการทำงานและเรื่องผลประโยชน์ ภายใต้โครงสร้างเช่นนี้ก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้นบ่อยครั้ง ศิลปินเพลงได้พยายามต่อสู้ในหลายลักษณะ เช่น พูดผ่านสื่อ วิจารณ์ผ่านบทเพลง รวมตัวกันเป็นสมาคม เป็นต้น ในการนี้มีการดึงอำนาจรัฐและฐานประชาชนมาเป็นแหล่งอ้างอิงเพื่อการต่อสู้นั้น แต่ด้วยอำนาจของฝ่ายทุนที่มากกว่าจึงเข้าถึงอำนาจรัฐและประชาชนได้มากกว่า ศิลปินเพลงลูกทุ่งบางส่วนสามารถต่อสู้และอยู่รอดในระดับหนึ่ง แต่ส่วนใหญ่ยังตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบภายใต้โครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองดังกล่าว

ภาควิชา การปกครอง ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา การปกครอง ลายมือชื่อที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....
ปีการศึกษา 2551

4881165024 : MAJOR GOVERNMENT

KEYWORDS : POLITICAL ECONOMY/ PRODUCTION PROCESS / SOCIAL RELATION / MUSIC INDUSTRY

SATHORN SRIGET : THE POLITICAL ECONOMY OF THAI COUNTRY-MUSIC PRODUCTION .THESIS ADVISOR : ASSOC.PROF.SUCHAI TREERAT, 257 pp.

This study is to analyzes the processes of production of Thai Country-Music network by using Marxist Political Economy Frame work as a guideline.The study comprises three themes:,first, to study into the production process itself,second, to study the structure of relations of the proceses,and third, to study conflicts and struggles in the above relations of production in order to access and benefits at the expenses of whom.

The finding of the study is that the production process was divided into two categories; music productions and music live performances.In both categories of Music-Artists;i.e.,singers,composers,and musicians were important as well as immediate value-creators.Nowadays Country-Music Productions were almost subsummed or integrated by capitalist relations of production.This structure of relations advantaged capitalists ,who owned or were in power to control means and conditions of music production and were capable of appropriating much benefit and social power from the Music-Artists as the real immediate value creators.And in such the relations of production there existed conflicts and struggles continuously.The Music-Artists had been struggling in various ways such as making criticism agianst capitalist music industries via mass media or attemting to gather into association ,ect.

Department : Government Student's Signature : .....

Field of Study : Government Advisor's Signature : .....

Academic Year : 2008

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จลุล่วงของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดขึ้นได้ด้วยความช่วยเหลืออนุเคราะห์จากบุคคลหลายฝ่าย และได้รับทุนสนับสนุนส่วนหนึ่งจากสถาบันพระปกเกล้า ขอขอบพระคุณรศ.ดร. โกวิท วงศ์สุรวัฒน์ ผู้เป็นเสมือนพ่อในทางวิชาการผู้ชี้ทางและนำพาข้าพเจ้าให้เดินมาบนเส้นทางสายนี้พร้อมดูแลช่วยเหลือไม่เคยห่างทั้งสำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้และในเรื่องอื่นๆ ขอขอบพระคุณผศ.ศิวกานท์ ปทุมสูติ ผู้คอยช่วยเหลือให้คำแนะนำอันมีค่ามาตลอดตั้งแต่ต้นและสำหรับความช่วยเหลือในการติดต่อแนะนำข้าพเจ้าแก่ศิลปินเพลงระดับประเทศหลายๆคน ข้าพเจ้าซึ้งใจเป็นอย่างยิ่งสำหรับความอนุเคราะห์ข้อมูลอันมีค่าของศิลปินเพลงลูกทุ่งทุกคนที่ข้าพเจ้ามีโอกาสสัมภาษณ์เพื่อทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ และความไว้วางใจและเป็นกันเองที่มอบแก่ข้าพเจ้าโดยเฉพาะครูชลธี ธารทอง ครูชินกร ไกรลาส สายัณห์ สัญญา สุนารี ราชสีมา ครูสลา คุณวุฒิ ชาย เมืองสิงห์ มนต์ เมืองเหนือ พนม นพพร สดใส รุ่งโพธิ์ทอง ครูประจวบ วงศ์วิชา นิเวศร์ เพชรน้ำหนึ่งและคุณพ่อ(อนุวัตร มะสะอะหรือบังบิ) ต๋อง ท่าชนะ วิเชียรชูรักษ์ ทอแสง มีสีและครอบครัว และคนอื่นๆ ที่ไม่ได้เอ่ยนาม นอกจากนั้นยังมีนักเขียนคนสำคัญวัฒน์ วรรลยางกูร นักหนังสือพิมพ์และนักเขียนแคน สาริกา ผู้ให้ข้อมูลและความเห็นอันน่าสนใจและเป็นประโยชน์อย่างมาก ขอขอบคุณเพื่อนของข้าพเจ้าผู้เป็นทั้งที่ปรึกษาและเป็นที่ระบายความอัดอั้นตันใจจากการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ คุณพรศิริ เจริญสืบสกุล และเพื่อนๆ ปริญญาโทรุ่นเดียวกันทุกคน ขอบคุณครอบครัวคชมนต์แห่งตำบลหนองขาวสำหรับความเอื้อเฟื้อและที่พักสำหรับเคี่ยวกรำความคิดในช่วงระยะเวลาหนึ่ง

บุคคลสำคัญที่ขาดไม่ได้สำหรับวิทยานิพนธ์นี้ ผู้คอยให้ความกระจ่างในทางทฤษฎี ให้คำแนะนำและแนวทางแก่ข้าพเจ้ามาโดยตลอดกระทั่งวิทยานิพนธ์สำเร็จลงได้ อาจารย์ที่ปรึกษาของข้าพเจ้า รศ.สุชาย ตรีรัตน์ ข้าพเจ้าซาบซึ้งในจิตวิญญาณแห่งความเป็นนักวิชาการและความจริงใจต่อความคิดและความรู้สึกของอาจารย์ยิ่งนัก ขอบพระคุณรศ.ดร.ไชยันต์ ไชยพรและดร. นฤมล ทับจุมพลสำหรับคำแนะนำและความมีส่วนร่วมสำคัญในวิทยานิพนธ์นี้

สุดท้ายนี้ข้าพเจ้าขอกราบขอบพระคุณผู้อยู่เบื้องหลังทั้งหมดแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ บิดามาดาของข้าพเจ้า ผู้มีความอดทนยิ่งในการรอคอยความสำเร็จของข้าพเจ้า หากวิทยานิพนธ์นี้จะมีคุณประโยชน์และคุณความดีอยู่บ้าง ข้าพเจ้าขอยกคุณความดีทั้งหมดนั้นแก่ท่านทั้งสอง ท่านทั้งสองคือเจ้าของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อย่างแท้จริง ขอบคุณคุณป้า คุณยาย และญาติๆ และผู้ซึ่งมิอาจเอ่ยนาม ขอบใจน้องๆ ทั้งสาม ทุกคนมีส่วนร่วมในความสำเร็จนี้ทั้งสิ้น

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ญ

บทที่ 1 บทนำ..... 1

บทที่ 2 ความเป็นมาของธุรกิจและการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 26

2.1 พัฒนาการและความเป็นมาของระบบธุรกิจอุตสาหกรรมการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 27

2.2 การเข้าผนึกผนวกหรือแทรกแซง(subsume or penetration)ของทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 39

บทที่ 3 กระบวนการทำงานในการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 59

3.1 องค์ประกอบของกระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 60

3.1.1 ผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลง..... 60

3.1.2 วัตถุดิบในการผลิตเพลง..... 66

3.1.3 เครื่องมืออุปกรณ์ในการผลิตเพลง..... 69

3.2 การทำงานในการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 78

3.2.1 การทำงานในการแต่งเพลง..... 79

3.2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน..... 86

3.2.3 การทำดนตรี..... 88

3.2.4 การร้องเพลง..... 90

3.2.5 การทำงานในการบันทึกเสียง..... 92

3.2.6 การออกแบบปกและตัดเทปหรือปั๊มซีดีเพลงออกจำหน่าย..... 94

3.2.7 การทำงานในการควบคุมการผลิต..... 95

3.2.8 การทำงานของผู้ดูแลนักร้อง..... 96

3.2.9 การทำงานอื่นๆ ในการผลิตเพลง..... 96
3.2.10 การเผยแพร่ผลงานเพลง..... 96
3.2.11 การจัดจำหน่ายผลงานเพลง..... 99
บทที่ 4 ความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 102
4.1 รูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 103
4.1.1 ความเป็นเจ้าของหรือการถือครองลิขสิทธิ์เพลง..... 104
4.1.2 รูปแบบการถือครองอุปกรณ์การผลิตเพลง..... 104
4.1.3 รูปแบบการถือครองปัจจัยในการเผยแพร่ผลงานเพลง..... 104
4.1.4 รูปแบบการถือครองปัจจัยในกระบวนการจัดจำหน่ายผลงานเพลง..... 111
4.2 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 122
4.2.1 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินเข้าสังกัดค่ายเพลง..... 123
4.2.2 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินเข้าเป็นสมาชิกวงดนตรี 142
4.2.3 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีการจ้างศิลปินอิสระผลิตเพลง 144
4.2.4 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินผลิตงานเพลงเอง..... 149
บทที่ 5 ความขัดแย้งภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย..... 156
5.1 ความขัดแย้งในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย..... 157
5.1.1 ความขัดแย้งภายในกระบวนการผลิต..... 158
5.1.2 ความขัดแย้งในภาพรวมของวงการเพลงลูกทุ่งไทย..... 172
5.2 การต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย..... 176
5.2.1 การต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง..... 177
5.2.2 การต่อสู้ในระดับโงสร้างส่วนบน..... 195
5.3 วิเคราะห์ความสำเร็จในการต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย..... 216
5.3.1 ปัจจัยภายในที่ส่งผลกระทบต่อความสำเร็จของการต่อสู้ของศิลปิน..... 217
5.3.2 ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลกระทบต่อความสำเร็จของการต่อสู้ของศิลปินเพลง..... 223
บทที่ 6 บทสรุปและข้อเสนอแนะ..... 232
รายการอ้างอิง 247
ภาคผนวก 253
ภาคผนวก ก..... 254

ภาคผนวก ข..... 255
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 257

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	รายชื่อผู้ถือหุ้น 10 รายแรกของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน).....	125
2	รายชื่อศิลปินเพลงที่ทำรายได้สูงสุดของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) ในปี 2548-2550.....	133

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สิ่งของทั้งหลาย มูลค่าทุกชนิดยกเว้นที่เสนอไว้ให้โดยธรรมชาติทั้งหมดถูกสร้างขึ้นโดยแรงงานและการจัดการของมนุษย์ ตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ที่มนุษย์เริ่มรู้จักประดิษฐ์คิดค้นเครื่องไม้เครื่องมือต่างๆ ขึ้นมาเพื่ออำนวยความสะดวกในการเก็บเกี่ยวดอกผลจากธรรมชาติสำหรับการดำรงชีวิต กระทั่งมนุษย์สามารถเอาชนะความขาดแคลนทางธรรมชาติได้โดยการผลิตอาหารและปัจจัยในการดำรงชีวิตขึ้นเองได้อย่างเพียงพอจนเหลือเก็บสะสมเป็นจำนวนมาก ปัจจุบันด้วยระดับของเทคโนโลยีอันก้าวหน้ามนุษย์สามารถคิดค้นเครื่องอำนวยความสะดวกต่างๆมากมายขึ้นมาสร้างความสะดวกสบายแก่การใช้ชีวิต กระนั้นก็ยังมีคนจำนวนมากและเป็นส่วนใหญ่ที่ยังใช้ชีวิตอยู่บนความลำบากและขาดแคลน ในขณะที่คนส่วนน้อยจำนวนหนึ่งใช้ชีวิตอยู่อย่างสะดวกสบายและมีทรัพย์สินมากมายไว้ในครอบครอง

สำหรับประเทศไทยซึ่งเป็นประเทศเกษตรกรรม ประชาชนส่วนใหญ่มีอาชีพในภาคการเกษตร แต่ผลจากการมุ่งพัฒนาประเทศของรัฐที่เน้นหนักไปทางด้านอุตสาหกรรมในเมือง จนละเลยภาคการเกษตรของในชนบท ทำให้เกษตรกรส่วนใหญ่ได้รับความเดือดร้อนทั้งจากภัยธรรมชาติและจากการรุกรานของอุตสาหกรรม เกษตรกรจำนวนมากโดยเฉพาะชาวนาต้องสูญเสียพื้นที่ทำกินและเปลี่ยนอาชีพย้ายถิ่นไปเป็นกรรมกรโรงงานอุตสาหกรรมในเมืองหรือกระทั่งต้องกลายเป็นลูกจ้างในภาคการเกษตรหรือแม้แต่เป็นผู้รับจ้างทำงานในไร่นาตัวเอง[*] เนื่องจากไม่มีที่ทำกินเป็นของตนเองหรือมีน้อยเกินกว่าระดับที่เพียงพอต่อการดำรงชีวิต

จากพื้นที่ของประเทศไทยทั้งหมด 320,696,886 ไร่ มีพื้นที่เพาะปลูกได้ประมาณร้อยละ 58.76 แต่ที่ดินส่วนใหญ่กลับตกอยู่ในการถือครองของคนจำนวนน้อยมาก มีการประเมินว่า ในปี 2543 คนร้อยละ 10 ของประเทศ เป็นผู้ถือครองที่ดินมากกว่า 100 ไร่ ขณะที่ประชาชนที่เหลือร้อยละ 90 มีที่ดินต่ำว่าหรือเท่ากับ 1 ไร่ เท่านั้น ในจำนวนนี้ประมาณ 800,000 ครอบครัวไม่มีที่ดินเป็นของตนเอง[1]

---

[*] ดูเพิ่มเติมในสุชาย ตรีรัตน์ ผลงานวิจัยเรื่อง “การเปลี่ยนแปลงของหมู่บ้านชนบทไทยภาคกลาง : กรณีศึกษาหมู่บ้านในอ.อู่ทอง จ.สุพรรณบุรี พ.ศ.2546-2548,” (ภาควิชาการปกครอง คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551)

[1] เสกสรรค์ ประเสริฐกุล, การเมืองภาคประชาชนในระบอบประชาธิปไตยไทย(กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2448), หน้า 33-34.

ยิ่งเวลาในการพัฒนาผ่านไปมากยิ่งขึ้นเท่าใด ความยากจนก็ยังไม่หมดไป อีกทั้งดูจะทวีความรุนแรงมากขึ้นและขยายขอบเขตออกไปอย่างกว้างขวาง [2]

ในขณะที่คนจำนวนมากยากจนลง ในทางตรงกันข้าม คนที่ร่ำรวยก็นับวันจะร่ำรวยมากขึ้นและมีจำนวนน้อยรายลง

ถ้าดูจากบัญชีเงินฝากในธนาคารทั้งหมดซึ่งมีอยู่กว่า 40 ล้านบัญชี ก็จะพบว่าประมาณ 70% ของมูลค่าเงินฝากทั้งหมดอยู่ใน 500,000 บัญชีแรกเท่านั้น(จุลสาร ปXป,สิงหาคม2545) ซึ่งแม้เราคิดหยาบๆ โดยถือว่าหนึ่งคนมีหนึ่งบัญชี ข้อสรุปก็น่าตกใจยิ่ง เพราะ 70 % ของเงินที่อยู่ในธนาคารเป็นของคนไม่ถึง 1% ในประเทศไทย [3]

ความลำบากยากจนที่เกิดขึ้นนั้น ในฐานะปัจเจกบุคคลบางคนอาจเกิดขึ้นจากความเกียจคร้านส่วนตัว แต่สำหรับคนส่วนใหญ่แล้วเป็นไปไม่ได้ที่จะมีสาเหตุมาจากความเกียจคร้าน เพราะในความเป็นจริงคนส่วนใหญ่ของประเทศเป็นผู้ทำงานหนักอย่างยิ่งมาโดยตลอดแต่ด้วยโครงสร้างทางสังคมบางอย่างต่างหากไม่เปิดโอกาสให้คนเหล่านั้นสามารถขยับฐานะของตนเองได้ในภาพรวม[4] เพลงลูกทุ่งต่อไปนี้ แสดงให้เห็นและยืนยันความลำบากของผู้ใช้แรงงานที่ต้องขยันทำงานอย่างหนักแต่กลับไม่ได้รับผลอันเป็นที่พอใจจากการทำงานนั้นได้เป็นอย่างดี

หลังขดหลังแข็ง ค่าแรงวันร้อยซาวห้า ก้มหน้าเย็บผ้า ราคาตัวละเป็นพัน เกือบปีที่มาเย็บผ้าคนรวยถึงวัน บ่เคยมีวันได้รู้จักคำว่ารวย ยามใดใจท้อ ก็คิดถึงคนบ้านนา ขาดแคลนข้าวปลาขาดยาเวลาเจ็บไข้ได้ป่วย ฉันคือความหวัง ข้างหลังกำลังรอช่วย หากโชคอำนวย ช่วยด้วยเราคงสบาย แม่อยู่นายังใส่เสื้อผ้าเก่าๆ ทั้งที่ลูกสาวเย็บผ้างามๆมากมาย มันมีแบรนด์เนม คนทุกบ่เคยได้ใส่ แม่คงปลื้มใจ ถ้าได้ใส่เสื้อที่ลูกเย็บ เก็บแรงเป็นปัน ส่งเลี้ยงตามบ้านขุนเขา เหลือเซฟเหลือซาว เอาจ่อมออมสินออมเซฟ คงบ่เกินฝัน สักวันฉันมีเงินเก็บ จะซื้อเสื้อที่เย็บไปฝากฮื้อแม่สักตัว

ทั้งที่ผู้ใช้แรงงานเป็นผู้ผลิตสินค้าด้วยพลังแรงงานของตนเอง แต่พบว่าผู้ใช้แรงงานเหล่านั้นไม่สามารถแม้แต่จะใช้สินค้าที่ตนผลิตนั้น เนื่องจากเมื่อผลิตเสร็จสินค้านั้นก็ตกเป็นของผู้อื่นซึ่งก็คือ เจ้าของเครื่องมือการผลิตนั้นนั่นเอง ตามเนื้อเพลงข้างต้นนอกจากจะเห็นว่าสินค้าที่แรงงานผลิตได้จะตกเป็นของผู้อื่นแล้ว ค่าจ้างที่แรงงานได้รับก็น้อยอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับราคาสินค้าที่ตนผลิตเพราะแม้จะเก็บเงินเป็นปีแล้วก็ยังไม่มีปัญญาซื้อสินค้านั้นใช้ กระทั่งแม้แต่การมีโอกาสใช้สินค้าที่ตนผลิตเองกับมือนั้นก็กลายเป็นความฝันที่ไม่รู้ว่าจะเป็นจริงได้หรือไม่ ลักษณะ

---

[2] กนกศักดิ์ แก้วเทพ, วิพากษ์ทุนนิยมไทย:ทัศนะจากกระแสหลุด(กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า 22-23.

[3] เสกสรร ประเสริฐกุล, การเมืองภาคประชาชนในระบอบประชาธิปไตยไทย, หน้า 33.

[4] สุชาย ตรีรัตน์, "การเปลี่ยนแปลงของหมู่บ้านชนบทไทยภาคกลาง : กรณีศึกษาหมู่บ้านในอ.อู่ทอง จ.สุพรรณบุรี พ.ศ.2546-2548," (งานวิจัย ภาควิชาการปกครอง คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 33-71.

เช่นนี้เผยให้เห็นโครงสร้างทางสังคมบางอย่างที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตและเป็นโครงสร้างที่ก่อให้เกิดความเหลื่อมล้ำขึ้นระหว่างคนในสังคม เป็นโครงสร้างที่ทำให้คนส่วนน้อยเข้าถึงทรัพยากรทั้งหลายในขณะที่คนส่วนใหญ่ไม่อาจเข้าถึงได้ทั้งในส่วนของเครื่องมือในทางการผลิตและเครื่องดำรงชีพ กล่าวคือแม้สิ่งของหรือสินค้ามูลค่าต่างๆ จะถูกสร้างขึ้นโดยพลังแรงงานของมนุษย์แต่มีเพียงคนส่วนน้อยที่ได้รับผลประโยชน์จากสิ่งเหล่านั้นอย่างแท้จริงทั้งที่อาจจะไม่ได้ออกแรงผลิตแต่อย่างใด และโดยเฉพาะในระบบทุนนิยมที่การผลิตเป็นไปเพื่อการแสวงหากำไรคือผลิตเพื่อสร้างเงินให้มากกว่าจำนวนเงินที่ลงทุนไป ผู้ผลิตจะนำเงินไปลงทุนในเครื่องจักรอุปกรณ์ต่างๆ ซื้อวัตถุดิบและจ้างแรงงานคนเข้ามาทำงานกับปัจจัยการผลิตนั้นแก่ตน

มีข้อถกเถียงในทางทฤษฎีมายาวนานในประเด็นการมองแรงงานในกระบวนการผลิต กล่าวคือฝ่ายหนึ่งเห็นว่าแรงงานเป็นปัจจัยผลิตหนึ่งที่ผู้ลงทุนซื้อหรือจ้างเข้ามา อีกฝ่ายมองว่าแรงงานไม่ใช่ปัจจัยการผลิตแต่เป็นผู้สร้างมูลค่าขึ้นแท้จริง[5] ด้วยเหตุนี้ฝ่ายแรกจึงเห็นว่าสินค้าที่ผลิตได้จึงควรตกเป็นของผู้ลงทุนโดยมีการจ่ายค่าจ้างจำนวนหนึ่งแก่แรงงานในขณะที่ฝ่ายหลังเห็นว่าสินค้าที่ผลิตได้ควรตกเป็นของแรงงานหรือไม่ก็ต้องตอบแทนแก่แรงงานตามปริมาณพลังแรงงานที่ลงไปจริงๆ ความขัดแย้งเช่นนี้ยังคงดำรงอยู่ และงานศึกษานี้จะเป็นส่วนหนึ่งในการยืนยันและหักล้างข้อเสนอของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งนั้น การกระทำเช่นนั้นได้จะต้องศึกษาลงไปในกระบวนการผลิตเนื่องจากในกระบวนการผลิตได้เกิดกระบวนการทำงานและในกระบวนการทำงานนี้เท่านั้นที่มูลค่าถูกสร้างขึ้น

มนุษย์จำเป็นต้องทำการผลิตเพื่อสร้างสิ่งของต่างๆขึ้นมาใช้ประโยชน์ในการดำรงชีวิต แต่ในยุคทุนนิยมที่การผลิตเกือบทั้งหมดเป็นไปเพื่อการค้า สิ่งของทุกชนิดที่สร้างขึ้นจะถูกทำให้กลายเป็นสินค้าที่สามารถนำออกขายได้ในตลาดเพื่อทำกำไรหรือสร้างเงินที่มากขึ้นแทนที่จะเป็นการผลิตเพื่อประโยชน์ในการใช้สอย และวิธีการหนึ่งที่จะทำให้สามารถสร้างกำไรมากขึ้นได้ก็คือการกดค่าจ้างที่จ่ายให้กับแรงงานให้ต่ำที่สุดเท่าที่จะทำได้นั่นเอง นี่เป็นสาเหตุสำคัญที่ก่อให้เกิดความยากจนขึ้นกับผู้ใช้แรงงานจำนวนมาก และภายใต้การแข่งขันทางการค้านั้น ผู้มีเงินลงทุนมากกว่าเข้าถึงอำนาจในการครอบครองควบคุมปัจจัยการผลิตมากกว่าก็จะเป็นผู้ได้เปรียบในตลาดการแข่งขัน ยิ่งหากสามารถทำธุรกิจในลักษณะผูกขาดได้ยิ่งดีซึ่งก็พบว่า การแข่งขันในทางเศรษฐกิจของประเทศเอื้อต่อการสร้างอำนาจผูกขาดมาแล้วเป็นเวลายาวนาน *ในระบบเศรษฐกิจของไทยปัจจุบัน การผูกขาดการได้ปรากฏให้เห็นเด่นชัดขึ้นเรื่อยๆ เพิ่มบทบาทของการผูกขาดขึ้นเรื่อยๆ ประชาชนถูกขูดรีด ถูกเอาเปรียบจากกลุ่มผูกขาดเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ปัญหาการผูกขาดจึง*

---

[5] พัชนีย์ คำหนัก, "รูปแบบการต่อสู้ในชีวิตประจำวันของกรรมกรไทย: ศึกษากรณีโรงงานในจังหวัดสมุทรปราการ," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการปกครอง คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2548), หน้า 27.

เป็นที่สนใจของประชาชนผู้ทุกข์ยาก ประชาชนผู้รักความเป็นธรรมทั่วๆ ไป [6] ผู้ที่ไม่อาจแข่งขันได้ในตลาดก็จะถูกกีดกันออกไปและจำนวนมากต้องกลายไปเป็นแรงงานรับจ้างที่ต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจครอบงำของระบบดังกล่าว

การทำให้ทุกอย่างกลายเป็นสินค้าที่ผู้ผลิตผลิตขึ้นเพื่อนำออกขายทำกำไรในตลาดนี้ นอกจากจะเกิดขึ้นกับสินค้าอุปโภคบริโภคทั่วไปแล้ว ก็ยังเกิดขึ้นกับสิ่งที่เรียกว่า “ศิลปะ” อีกด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้การสร้างงานศิลปะแทนที่จะเป็นไปเพื่อนำเสนอความคิดบางอย่างแก่สังคมโดยผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็น “ศิลปิน” ก็กลับกลายเป็นการสร้างศิลปะเพื่อขาย มีผู้ลงทุนจำนวนมากเข้ามาทำการแข่งขันในตลาดศิลปะซึ่งส่งผลให้ศิลปินจำนวนมากไม่สามารถผลิตงานศิลปะมาแข่งขันกับผู้ลงทุนที่มีเงินทุนจำนวนมากได้ กระทั่งศิลปินเองก็ต้องเข้าไปทำงานกับปัจจัยการผลิตของผู้ลงทุนอื่น ทำการผลิตงานศิลปะให้แก่ทุนเหล่านั้นแลกค่าจ้าง ภาวะเช่นนี้ลดทั้งคุณค่าของงานศิลปะและคุณค่าของความเป็นศิลปินลงอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตามกระบวนการเหล่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นง่ายดายนักดังที่เกิดกับสินค้าชนิดอื่น เพราะโดยธรรมชาติแล้วความเป็นศิลปะย่อมมีความขัดแย้งกับการค้าอยู่ในตัวและเป็นศิลปะด้วยซ้ำที่จะส่งผลกลับมาทำลายระบบเช่นนั้น[7] เช่นนี้แล้วจะเห็นได้ว่า หากจะศึกษาความอยู่รอดของผู้ใช้แรงงานส่วนใหญ่ในระบบทุนนิยมดังกล่าว การศึกษาลงไปในกระบวนการผลิตงานศิลปะนั่นเองจะเป็นหน้าด่านในการทำความเข้าใจความเป็นไปได้ในการต่อสู้กับโครงสร้างสังคมที่ก่อให้เกิดความเหลื่อมล้ำเช่นนั้น เพราะในทางหนึ่งแม้กระบวนการผลิตงานศิลปจะตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมเช่นเดียวกับสินค้าอื่นๆ แต่ในขณะเดียวกันงานศิลปะนี้นี่เองที่คอยกัดเซาะทำลายระบบอันไม่เป็นธรรมเช่นนั้นอยู่ตลอดเวลา โดยมีศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเป็นตัวแสดงสำคัญ และเป็นทัพหน้าในการต่อสู้ดังกล่าว[8]

งานวิทยานิพนธ์นี้จึงจะได้หยิบยกกระบวนการผลิตงานศิลปะชนิดหนึ่งขึ้นมาศึกษาถึงความได้เปรียบเสียเปรียบที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตตามที่ได้กล่าวไปทั้งหมดนั้นตลอดถึงการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินซึ่งจำนวนมากได้กลายเป็นแรงงานรับจ้างผลิตงานศิลปะในระบบทุนนิยมปัจจุบัน ศิลปะที่จะหยิบยกขึ้นมาศึกษาในงานนี้ก็คือ “เพลง” และเนื่องจากในประเทศไทย เพลงที่ได้รับความนิยมสูงสุดคือ “เพลงลูกทุ่ง”

---

[6] อำนวย เพชรณรงค์, “วิวัฒนาการการผูกขาดในประเทศไทย,” ใน เศรษฐกิจไทย : โครงสร้างกับการเปลี่ยนแปลง (กรุงเทพฯ: คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2521), หน้า 149.

[7] Stewart Martin, “The absolute artwork meets the absolute commodity,” Radical Philosophy (November/December 2007) : pp.15-18.

[8] Theodor Adorno, Philosophy of Modern Music(1949), อ้างถึงใน สุภางค์ จันทวานิช, ทฤษฎีสังคมวิทยา,พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ, สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), หน้า 196.

เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่มีจำนวนผู้ฟังจำนวนมากที่สุดเทียบกับเพลงแนวอื่นๆ ในประเทศไทย อีกทั้งเพลงลูกทุ่งยังแฝงไปด้วยคุณค่าต่างๆ อย่างหลากหลาย มีพัฒนาการอันยาวนาน ในยุคหนึ่งเพลงลูกทุ่งถูกใช้เป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์ฝ่ายการเมือง สะท้อนข้อเรียกร้องต้องการของประชาชนต่อรัฐบาล เพลงลูกทุ่งมีนัยแสดงถึงการระบายความรู้สึก ความคับแค้น ความทุกข์ยากของประชาชนให้รัฐบาลและสังคมได้รับรู้มาตลอด จุดกำเนิดของเพลงลูกทุ่งก็มาจากเรื่องของการเมือง[9] เพลงลูกทุ่งสะท้อนวัฒนธรรมไทยและมีความเป็นศิลปะในเนื้อหาของงานค่อนข้างสูง ศิลปินเพลงที่มีความสามารถได้รับการยกย่องจากฝ่ายต่างๆ โดยเฉพาะการมอบตำแหน่งศิลปินแห่งชาติจากรัฐบาล ศิลปินเพลงลูกทุ่งยังมีฐานะเป็นตัวแทนถ่ายทอดความคิดความรู้สึกของประชาชนส่วนใหญ่ให้สังคมรับรู้และบางคนสามารถอาศัยฐานะตรงนี้เข้าสู่ตำแหน่งทางการเมือง และในฐานะสินค้าตัวหนึ่งเพลงลูกทุ่งก็เป็นสินค้าที่สามารถสร้างกำไรมหาศาลแก่ผู้ผลิตจนทำให้มีผู้สนใจเข้ามาลงทุนในธุรกิจเพลงลูกทุ่งจำนวนมาก มีการแข่งขันในระดับสูงและปรากฏภาพความขัดแย้งในเชิงธุรกิจให้เห็นมากมายตามสื่อต่างๆ เพลงลูกทุ่งคือแหล่งสร้างเงินให้กับธุรกิจบันเทิงแบบครบวงจร และกลายเป็นเครื่องมือการตลาดที่หลากหลายสินค้าเข้ามาจับต้อง[10]

เมื่อทำการศึกษาถึงบทบาทของเพลงที่มีมาควบคู่กับสังคม พบว่าเพลงเป็นสิ่งที่รับใช้ผู้คนในด้านต่างๆ อย่างมากมายมาเป็นเวลายาวนาน เช่น ใช้เป็นบทสวด ใช้ในการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึก มาตั้งแต่ประมาณ 3,600 ปี ก่อนคริสตกาลทีเดียว[11] และเพลงก็ไม่ใช่แค่เรื่องของความบันเทิงเท่านั้น

บทเพลงไม่เพียงจะเป็นกระบอกเสียงให้แก่ผู้มีอำนาจ เพลงยังเป็นช่องทางระบายความคับแค้นของผู้ถูกกดขี่อยู่ใต้อำนาจด้วย[12]

การสื่อสารทางการเมืองโดยใช้เพลงนั้น มิใช่วิธีการที่มีขึ้นใหม่ หากแต่ย้อนหลังไปไกลถึงสมัยราชวงศ์ฮั่นของจีน เมื่อ 2,000 ปีก่อนคริสตกาล พระจักรพรรดิทรงแนะนำให้เหล่าขุนนางคอยสดับรับฟังเพลงของเหล่าไพร่ฟ้าของตนในฐานะที่เป็นการสำรวจความคิดเห็นของประชาชน [13]

---

[9]ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2548), หน้า 41.

[10]สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291(ธันวาคม 2550): 94.

[11]ข้อมูลจาก www.ipst.ac.th/ThaiVersion/publications/in_sci/music_life.html, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 16.

[12]ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 37.

[13]David King Dunaway, "Music as Political Communication in The United States," in Popular Music and Communication, ed. Lull James(California: SAGE, 1989), p.36.

ในสหรัฐอเมริกาเพลงเคยมีส่วนในการต่อสู้ของคนงานเหมืองถ่านหินในรัฐเคนตั๊กกี้ในทศวรรษ 1930 ...อังกฤษสมัยสมเด็จพระราชินีเอลิซาเบธที่หนึ่ง เพลงถูกประณามว่ามีอันตรายและควรกีดกันจากหูของประชาชน[14]

การปฏิวัติประชาชนของเหมาเจ๋อตุงในจีนที่ประสบความสำเร็จ ก็มีเพลงที่ชี้นำการปลุกระดมประชาชน จะเห็นได้ว่า "อำนาจ" มิใช่มาจาก "กระบอกปืน"แต่เพียงลำพัง ต้องอาศัย "กระบอกเสียง" ด้วย[15]

เพลงคลาสสิคในยุโรปเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า เพลงนั้นแฝงไปด้วยนัยยะทางการเมือง ทั้งรับใช้และต่อต้านการเมือง เพลงของ เบโธเฟน (Ludwig Van Beethoven,1770-1827) กลายเป็นสัญลักษณ์และแรงกระตุ้นของการปฏิวัติในฝรั่งเศส และเพลงของ วากเนอร์ (Richard Wagner,1813-1883) ถูกฮิตเลอร์ นำมาใช้ในการสร้างกระแสชาตินิยมนาซีเยอรมัน[16] เพลง Lillabulero ที่แต่งโดย Diggers ในอังกฤษช่วงศตวรรษที่ 17 กระตุ้นให้เกิดสำนึกทางชนชั้นมีส่วนช่วยในการโค่นล้มพระเจ้าเจมส์ที่ 2 ลงจากราชบัลลังก์[17] เพลงหลายประเภทในสหรัฐอเมริกาก็เกิดมาจากการต่อต้านระบบที่เป็นอยู่หรือเพื่อเรียกร้องและเสนอวัฒนธรรมของตนเอง เช่นเพลง บลูส์ของชนผิวดำ เพลงร็อค เพลงแจ๊ส เป็นต้น[18]

เพลงเป็นเครื่องมือหนึ่งที่มีประสิทธิภาพ รัฐบาลไทยก็เคยใช้เพลง เช่น ใช้เพลงปลุกใจ ในการสร้างความมั่นคงให้กับประเทศ* หรือการใช้เพลงในการสร้างอุดมการณ์เกี่ยวกับประชาธิปไตยและรัฐธรรมนูญของกรมโฆษณาการในยุคหนึ่ง โดยการกำหนดเพลงของทางราชการขึ้นเพื่อกล่อมเกลาประชาชน ที่เรียกว่า เพลงเกียรติยศ** เป็นต้น และในขณะที่ผู้ปกครองมีเพลงของตนนั้น

---

[14] Leon Rosselson, "Pop Music: Mobiliser or Opate" Media Politics and Culture A Socialist Veiw(London: The Macnillan Press Ltd.,1979), p. 40., อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 36.

[15] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 36.

[16] Bokina John, Opera and Politics : From Monteverdi to Henze(New york: Yale University, 1997), pp.41-110.

[17] David King Dunaway, "Music as Political Communication in The United States," in Lull James(ed.), Popular Music and Communication, p.36.

[18] Frith Simon, "The Industrialization of Popular Music," in Lull James(ed.), Popular Music and Communication, pp.53-77.

* ดูเพิ่มเติมใน สิรินธร กีรติบุตร, " เพลงปลุกใจไทย(พ.ศ.2475-2525 : การวิเคราะห์ทางการเมือง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2527)

** ดูเพิ่มเติมใน นฤมล ทับจุมพล, "การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง : ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ. 2475-พ.ศ.2530)," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2531)

ประชาชนก็มีเพลงของตนในการแสดงออกซึ่งความรู้สึก ข้อเรียกร้องไปสู่ระบบการเมือง [19] และบางครั้งเพื่อต่อต้านรัฐบาล

เพลงลูกทุ่งเองก็มีกำเนิดมาจากเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่มุ่งเน้นวิพากษ์วิจารณ์สังคม เศรษฐกิจการเมืองในยุคนั้นและทำหน้าที่เป็นตัวแทนความคิดของประชาชนระดับล่าง เพลงลูกทุ่งในยุคแรกนั้นบางเพลงวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างรุนแรงจนทำให้ศิลปินเพลงโดนจับบ่อยครั้ง แต่เพลงลูกทุ่งกลับเป็นที่นิยมเพราะถูกใจผู้ฟัง ทำให้ศิลปินเพลงสามารถนำเพลงออกแสดงได้อีก และในบางครั้งก็หลุดรอดสายตาของเจ้าหน้าที่ตำรวจไปได้ด้วยการแสดงของศิลปินเพลงให้ดูเป็นเรื่องตลกโดยเฉพาะเพลงของเสน่ห์ โกมารชุน[20] เพลงของเสน่ห์ที่ถือว่ารุนแรงมากและส่งผลให้เขาถูกสั่งห้ามเขียนเพลงการเมืองอีกเด็ดขาด คือเพลง “ผู้แทนควาย” มีเนื้อร้องบางส่วนดังนี้ “*ผมเป็นผู้แทนมาจากควาย ฟังเถิดพี่น้องหญิงชาย นี่ควายเขาใช้ผมมา ให้ผมช่วยถามเนื้อความที่เป็นปัญหา ว่าควายที่ใช้ไถนามันเกิดมาเพื่อใคร แรงงานทุกอย่างส่วนต่างๆ ของควาย มีประโยชน์เหลือหลายมากมายสุดพรรณนา มนุษย์ขี้เหม็นยังเคี่ยวเข็ญต่างๆ นานา คิดแล้วช่างเอือมระอาคิดขึ้นมาควายน้อยใจ*”

แต่เมื่อทุนนิยมเข้าครอบงำวงการเพลงลูกทุ่ง การผลิตเพลงในระบบทุนนิยมเป็นการผลิตเพื่อขายเป็นหลัก ทุนภายนอกเข้ามาเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลงเพื่อหวังกำไร เมื่อการแข่งขันเข้มข้นขึ้น มูลค่าการลงทุนในด้านต่างๆ ก็ย่อมสูงขึ้นจนศิลปินเพลงเดิมไม่สามารถแข่งขันผลิตเพลงกับทุนรายใหญ่ได้ ศิลปินที่เคยเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงของตนเองก็กลายเป็นลูกจ้างของนายทุนค่ายเพลงไป[21] ทั้งหมดตกอยู่ภายใต้การครอบงำโดยนายทุน บริษัทที่ผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงมักจะมีโปรดิวเซอร์ประจำบริษัทซึ่งจะทำหน้าที่ในการกำหนดแนวคิดกว้างๆในการทำเพลง โปรดิวเซอร์จะเป็นผู้ควบคุมการผลิตและการสร้างสรรค์ผลงานเพลงทั้งหมด[22]

ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ระบบธุรกิจเทปเพลง จากเดิมที่ศูนย์กลางของการทำงานทั้งหมดอยู่ที่นักแต่งเพลงซึ่งในยุคแรกๆ จะเรียกกันว่า “ครูเพลง” ...การทำงานแบบครูเพลงเป็นศูนย์กลางยังคงสืบเนื่องมาในการผลิตของธุรกิจเทปเพลงในทศวรรษ 2520-2530 ต่อมาเมื่อค่ายเทปเพลงที่เคยเน้นผลงานเพลงสตริงหันมาผลิตงานเพลงลูกทุ่ง ก็ได้นำระบบการผลิตเพลง

---

[19] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 63

[20] ธีรภาพ โลหิตกุล, ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐(กรุงเทพฯ: โสมสาร, ไม่ระบุปีพิมพ์), หน้า 74- 75.

[21] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย(กรุงเทพฯ: พันธกิจ, 2547), หน้า 293.

[22] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง(กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 72.

แบบตะวันตกเข้ามาใช้ บทบาทในการผลิตผลงานเพลงลูกทุ่งของนักแต่งเพลงถูกลดบทบาทลงเหลือเพียงการประพันธ์คำร้องและทำนอง[23]

จากฐานะของเพลงที่กล่าวไป การที่เพลงลูกทุ่งเป็นที่นิยมอยู่ในหมู่ประชาชนส่วนใหญ่ บางครั้งความสนใจของประชาชนต่อข่าวสารเรื่องเพลงลูกทุ่งมากกว่าเรื่องการบ้านการเมืองเสียอีก เช่นคำพูดของหมอประเวศ วะสี ที่ยืนยันความนิยมเพลงลูกทุ่งของประชาชน ว่า *"พุ่มพวง ดวงจันทร์ คนเดียวเป็นข่าวพอๆกับเหตุการณ์พฤษภาคมทั้งหมด"* [24] ศิลปินเพลงจึงมีฐานะและความสำคัญเป็นพิเศษมากกว่าแรงงานอื่นๆ กล่าวคือศิลปินเพลงเป็นแรงงานมีฝีมือ(skilled labour) และเป็นแรงงานที่ต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตัวหรือพรสวรรค์ส่วนตัวในทางศิลปะ การที่ต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจของทุนนิยมจึงไม่ได้เป็นไปอย่างราบรื่น แต่เกิดความขัดแย้งและการต่อสู้เกิดขึ้นเสมอๆ ในทางหนึ่งศิลปินต่อสู้ในฐานะแรงงานผู้หนึ่งในการเรียกร้องค่าจ้างหรือการต่อรองในเรื่องลิขสิทธิ์ กับอีกทางหนึ่งคือต่อสู้เพื่อนำเสนอความคิดผ่านบทเพลงในฐานะของความเป็นศิลปิน ทั้งกรณีที่แนวเพลงนั้นๆไม่เป็นไปตามความต้องการของรัฐหรือนายทุน

เป็นที่น่าสังเกตว่า ภาพความสำเร็จของศิลปินเพลงลูกทุ่งหลายคนที่ปรากฏให้เห็นตามสื่อต่างๆ เป็นที่น่าชื่นชมและน่าใฝ่ฝัน แต่เมื่อมองลงไปในกระบวนการทำงานและความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่ง ฐานะของศิลปินเพลงลูกทุ่งในโครงสร้างทางสังคมดังกล่าวเป็นอย่างไรนั้นไม่มีภาพปรากฏให้เห็นตามสื่อ อีกทั้งยังมีศิลปินเพลงอีกมากมายที่ไม่ประสบความสำเร็จ มีชีวิตที่ลำบาก ศิลปินมากมายที่เคยโด่งดังแต่กลับมีชีวิตที่ลำบากยากเข็ญในบั้นปลาย ศิลปินเหล่านี้มีมากมายกว่าจำนวนศิลปินที่โดดเด่นอยู่ตามสายวิทยุหรือหน้าจอโทรทัศน์ แต่ไม่เป็นที่สนใจของสื่อและสังคม ในกระบวนการทำงานของนักร้องนักแต่งเพลง การที่ประชาชนมองศิลปินเหล่านี้ว่าเป็นผู้มีชื่อเสียง รายได้ดี เป็นการมองที่มองข้ามภาพของความขัดแย้งและกระบวนการทำงานจริงที่เกิดขึ้น และมองไม่เห็นว่ารายได้หรือค่าแรงของศิลปินนั้นน้อยนิดเมื่อเทียบกับกำไรที่นายทุนได้รับจากการขายผลงานเพลง การศึกษาลงไปในกระบวนการผลิตจะเผยให้เห็นภาพทั้งหลายเหล่านี้

การศึกษาเศรษฐกิจการเมืองของกระบวนการผลิตอันเต็มไปด้วยความขัดแย้งและการต่อสู้ต่างๆโดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับ "การเอารัดเอาเปรียบ" เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนี้เองคือประเด็นหลักของการศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้ การศึกษาดังกล่าวนอกจากจะทำให้เข้าใจเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยแล้วยังสามารถเป็นตัวแทนสะท้อนให้เห็นสภาพทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตสินค้าอื่นๆ อัน

---

[23] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 417.

[24] ประเวศ วะสี, "สมัชชาศิลปินธรรมะประชาธิปไตย," ใน ประชาธิปไตย 2535(กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน, 2535), หน้า 174.

ได้สร้างความสัมพันธ์ทางสังคมกระทั่งก่อร่างขึ้นเป็นสังคมโดยรวม นอกจากนั้นในทางวิชาการการศึกษานี้ยังสามารถยืนยันความถูกต้องและวิพากษ์วิจารณ์ทฤษฎีที่ใช้เป็นกรอบแนวทางในการวิเคราะห์ด้วยอีกประการหนึ่งอันจะได้แสดงให้เห็นต่อไป

วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้มุ่งศึกษาเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย ศึกษากระบวนการทำงานในการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยว่ามีขั้นตอนต่างๆอย่างไรต้องใช้ปัจจัยการผลิตอะไรบ้างและใครคือผู้สร้างมูลค่าขึ้นแท้จริง ศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมในกระบวนการผลิตว่ามีการควบคุมการทำงานอย่างไร ใครมีอำนาจในการควบคุมกระบวนการผลิตนั้น มีการแบ่งสรรผลประโยชน์อย่างไร ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบอันนำไปสู่ความขัดแย้งขึ้นหรือไม่อย่างไรบ้าง จากนั้นจะศึกษาลงไปในความขัดแย้งต่างๆ ที่เกิดขึ้นตลอดถึงการต่อสู้ในรูปแบบต่างๆ ศึกษาอำนาจรัฐและฐานะประชาชนที่เข้ามาในกระบวนการผลิตและการพยายามดึงอำนาจเหล่านั้นมาเป็นฐานในการต่อสู้ และสุดท้ายศึกษาความอยู่รอดของศิลปินเพลงภายใต้โครงสร้างทางการผลิตดังกล่าว โดยมีคำถามหลัก สมมติฐานและจุดประสงค์ในการศึกษาดังนี้

ประเด็นคำถามหลักในการศึกษา

1. กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยต้องอาศัยปัจจัยการผลิตอะไรบ้าง มีใครเป็นผู้ร่วมทำงานในกระบวนการผลิตและใครคือผู้สร้างมูลค่าขึ้นแท้จริง
2. โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยปัจจุบันเป็นไปในรูปแบบใด ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบหรือหรือไม่อย่างไร ผลประโยชน์แท้จริงจากผลงานเพลงตกเป็นของผู้สร้างมูลค่าแท้จริงหรือตกเป็นใคร
3. ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตดังกล่าวนั้นหากเกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งและการต่อสู้ในลักษณะใดบ้างและจะต้องอาศัยปัจจัยใดในการต่อสู้เพื่อให้ศิลปินเพลงสามารถดำรงอยู่รอดภายใต้โครงสร้างทางการผลิตดังกล่าว

สมมุติฐานการศึกษา

ในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่ง จำเป็นต้องอาศัยปัจจัยการผลิตหลายอย่างแต่ปัจจัยการผลิตเหล่านี้เป็นเพียงวัตถุไม่อาจก่อเกิดมูลค่าขึ้นได้ ผู้ที่สร้างมูลค่าแท้จริงก็คือผู้ทำงานในกระบวนการผลิตในที่นี้ก็คือศิลปินเพลงลูกทุ่งทั้งหลาย แต่เมื่อระบบทุนนิยมเข้ามาครอบงำวงการการผลิตเพลง ระบบทุนนิยมได้นำมาซึ่งโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ก่อให้เกิดการได้เปรียบเสียเปรียบกันในทางโครงสร้างระหว่างผู้เป็นเจ้าของหรือผู้ครอบครองปัจจัยการผลิตศิลปินผู้สร้างสรรค์งานเพลงตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบเพราะไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเอง ต้อง

กลายเป็นลูกจ้างฝ่ายทุน ผลประโยชน์หลักที่ศิลปินสร้างขึ้นตกเป็นของผู้ครอบครองปัจจัยการผลิต ก่อให้เกิดความขัดแย้งและการต่อสู้ขึ้นในลักษณะต่างๆ โดยได้มีการดึงอำนาจรัฐและฐานประชาชนเข้ามาเป็นแหล่งอำนาจอ้างอิงในการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย

วัตถุประสงค์ในการศึกษา

1. เพื่อศึกษากระบวนทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยว่าต้องอาศัยปัจจัยการผลิตอะไรบ้าง มีใครเป็นผู้ร่วมทำงานในกระบวนการผลิตและใครคือผู้สร้างมูลค่าขึ้นแท้จริง
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยปัจจุบันว่าเป็นไปในรูปแบบใด
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เป็นอยู่ ศึกษาการต่อสู้และปัจจัยต่อความสำเร็จของการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย

กรอบแนวคิดทฤษฎี

วิทยานิพนธ์นี้วิเคราะห์กระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตและวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในระบบทุนนิยม ทฤษฎีที่จะนำมาเป็นกรอบแนวทางในการศึกษาก็คือทฤษฎีที่กล่าวถึงประเด็นนี้อย่างชัดเจนที่สุดซึ่งก็คือทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองแนววิพากษ์หรือทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์นั่นเอง ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองแนวมาร์กซิสต์อธิบายว่าสังคมแบ่งออกเป็นโครงสร้างส่วนล่างอันได้แก่โครงสร้างทางด้านเศรษฐกิจ กับโครงสร้างส่วนบนได้แก่การเมือง ความคิดศิลปวัฒนธรรมต่างๆ โดยที่ภายใต้โครงสร้างทางเศรษฐกิจนั้นก่อเกิดชนชั้นที่ขัดแย้งกันคือชนชั้นนายทุนและชนชั้นผู้ใช้แรงงานโดยที่ชนชั้นนายทุนเป็นผู้ได้เปรียบในโครงสร้างทางสังคม

อย่างไรก็ตามทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองแนวมาร์กซิสต์นี้ก็มีความเป็นมาและพัฒนาการอันยาวนานพอสมควร มีการปรับปรุงแก้ไขและพัฒนาตัวทฤษฎีหลายครั้ง ตั้งแต่ยุคของมาร์กซ์มาจนถึงปัจจุบัน หากจะแบ่งแนวคิดของทฤษฎีนี้อย่างหยาบๆ ก็จะได้เป็น 2 กลุ่มหลักคือ มาร์กซิสต์เก่า(classical Marxist) กับกลุ่มมาร์กซิสต์ใหม่(Neo-Marxist) ความคิดกว้างๆ ที่ 2 กลุ่มนี้เห็นต่างกันก็คือ กลุ่มแรกเน้นวิเคราะห์ในระดับโครงสร้างส่วนล่างในขณะที่กลุ่มหลังเน้นวิเคราะห์ในระดับโครงสร้างส่วนบน [25]

---

[25] ดูเพิ่มเติมใน สุภางค์ จันทวานิช, ทฤษฎีสังคมวิทยา, หน้า 69-97. และ 175-204.

สำหรับงานศึกษานี้ เป็นการศึกษาในกระบวนการผลิตซึ่งอยู่ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง หรือโครงสร้างทางเศรษฐกิจแต่ในขณะเดียวกันเพลงก็มีฐานะเป็นศิลปะชนิดหนึ่งซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในระดับโครงสร้างส่วนบน ศิลปินเพลงก็เป็นผู้นำทางความคิดหรือเป็นตัวแทนในการแสดงความคิดเห็นของคนส่วนใหญ่ อีกทั้งในการต่อสู้ที่เกิดขึ้นก็ได้มีการนำเพลงมาเป็นเครื่องมือหนึ่งในการต่อสู้ทั้งในทางเศรษฐกิจและในทางการความคิดและการเมือง ความขัดแย้งและการต่อสู้จึงเกิดขึ้นทั้งในโครงสร้างส่วนล่างและโครงสร้างส่วนบน การศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้จึงจะได้หยิบยกทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองทั้ง 2 กลุ่มดังกล่าวขึ้นมาเป็นกรอบในการศึกษากล่าวคือนำเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์ดั้งเดิมมาศึกษาโครงสร้างทางเศรษฐกิจ และนำเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์ใหม่มาศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างส่วนบน ซึ่งทฤษฎีสำคัญที่จะยกมาในงานนี้ก็คือทฤษฎีครองความเป็นใหญ่(Hegemony)ของอันโตนิโย กรัมชี่(Antonio Gramsci)นอกจากนั้นยังจะได้หยิบยกทฤษฎีทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(cultural industry)ของนักวิชาการสำนักแฟรงเฟิร์ต ขึ้นมาศึกษาเจาะจงในส่วนของความขัดแย้งละการต่อสู้ในอุตสาหกรรมเพลงตลอดจนปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างอุตสาหกรรมเพลงกับประชาชนผู้ฟัง ต่อไปนี้จะได้บรรยายรายละเอียดของแนวคิดทฤษฎีต่างๆ ตามลำดับ

<u>ทฤษฎีมาร์กซิสต์</u>

เศรษฐศาสตร์การเมืองแนวมาร์กซิสต์พัฒนามาจากแนวคิดของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx 1818-1883) ซึ่งเกิดมาจากการวิพากษ์วิจารณ์เศรษฐศาสตร์การเมืองแนวทุนนิยมอย่างถึงรากถึงโคนนั่นเอง[26]

มาร์กซ์ให้ความสำคัญกับเรื่องของเศรษฐกิจเป็นอย่างมากเช่นเดียวกันกับมุมมองของนักเศรษฐศาสตร์การเมืองแนวทุนนิยม คือมองว่าเศรษฐกิจเป็นพื้นฐานของการเมืองและสังคม แต่ความแตกต่างคือ แทนที่จะเน้นตรงปัจจัยทางด้านวัตถุอย่างแนวทุนนิยม มาร์กซ์กลับให้ความสำคัญกับ “ความสัมพันธ์ทางการผลิต” การผลิตหรือเศรษฐกิจนั้นเริ่มจากการที่มนุษย์เข้ามาติดต่อสัมพันธ์กัน ทั้งกับมนุษย์ด้วยกันเอง และกับธรรมชาติ ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวถือว่าเป็นพื้นฐานหรือเป็นพลังในการขับเคลื่อนสังคมมนุษย์ทั้งในอดีต ปัจจุบัน และที่จะเป็นในอนาคตและความสัมพันธ์นี้เองที่เป็นประเด็นสำคัญที่มาร์กซ์นำมาใช้ในการวิเคราะห์ทางเศรษฐศาสตร์การเมืองของเขา นอกจากนั้นมาร์กซ์ยังให้ความสำคัญกับ “แรงงานของมนุษย์”(Labour) เป็นอย่างมาก ในฐานะที่เป็นปัจจัยสำคัญในการผลิต การสร้างมูลค่าเพิ่ม และเป็นพื้นฐานของความ

---

[26] ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, <u>รัฐศาสตร์แนววิพากษ์</u>,พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544), หน้า 246.

เจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ อีกทั้งแรงงานยังเป็นสิ่งที่สร้างความมั่งคั่งให้กับชนชั้นนายทุนในรูปของมูลค่าส่วนเกิน(surplus value) ซึ่งเป็นสิ่งที่มาร์กซ์มองว่าเป็นความอยุติธรรมของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและเป็นสิ่งที่ต้องขจัดให้หมดไปด้วยการปฏิวัติของชนชั้นแรงงาน[27]

ในมุมมองของมาร์กซ์ ในการทำความเข้าใจสังคมมนุษย์นั้น จำเป็นต้องทำความเข้าใจกระบวนการผลิต *ถึงแม้ว่าในชีวิตประจำวัน สิ่งที่เราพบเห็นนั้นจะเป็น 'ตัววัตถุ' เช่นเวลาที่เดินเข้าไปในศูนย์การค้า เราก็จะเห็นเสื้อผ้า เครื่องใช้ไฟฟ้า อุปกรณ์กีฬา ฯลฯ ในรูปแบบที่เป็น 'ผลผลิต' แต่ทว่ามาร์กซ์กล่าวว่า เราจะต้องวิเคราะห์ผ่าน 'ผลผลิต' เหล่านี้เข้าไปให้ถึง 'กระบวนการผลิต' วัตถุเหล่านั้นเช่นเดียวกับเวลาที่เราดูภาพยนตร์ ฟังเพลง อ่านหนังสือพิมพ์ ฯลฯ แต่เมื่อทำการวิเคราะห์ เราจะต้องมองเข้าไปถึง ระบบการผลิต ผลงานเหล่านั้น*[28] และเงื่อนไขต่างๆ ที่เป็นตัวกำหนดกระบวนการผลิตของมนุษย์ในสังคม ในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งของประวัติศาสตร์ที่มาร์กซ์เรียกว่า “วิถีการผลิต” (mode of production) และการศึกษาสังคมเชิงเศรษฐศาสตร์การเมืองนั้นมาร์กซ์เห็นว่าจะต้องไม่มองสังคมแบบแยกส่วนแบบแนวทุนนิยม แต่ต้องมองแบบองค์รวม คือ ประกอบด้วยส่วนใหญ่และส่วนย่อย ที่มีความสัมพันธ์กันเป็นระบบ และที่สำคัญต้องมองสังคมให้ถึงแก่น ไม่ใช่มองแค่เปลือกนอก เช่น การมองความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนในสังคมที่ถูกแทนที่ด้วยความสัมพันธ์ระหว่างคนกับวัตถุ วัดความเป็นคนกันที่ทรัพย์สินเงินทอง หรือตำแหน่งหน้าที่การการในสังคม เป็นภาพมายาคติที่ต้องมองให้ลึกลงไปถึงตัวคนไม่ใช่สิ่งของ

มาร์กซ์ได้ชี้ให้เห็นถึงเงื่อนไขหรือปัจจัยที่สร้างระบบความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกี่ยวกับกระบวนการผลิตในระบบทุนนิยมว่าเป็นอย่างไร ในการนำเศรษฐศาสตร์การเมืองของเขาไปศึกษาเศรษฐกิจแบบ “ทุนนิยม” โดยการนำเอาเรื่องของชนชั้น บทบาทของรัฐและความขัดแย้งมาใช้ในการศึกษาของตน และได้ข้อสรุปว่า ในระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมนั้น ก่อให้เกิดโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมที่เอื้อต่อการเอารัดเอาเปรียบในรูปของมูลค่าส่วนเกิน ผ่านการผลิตสินค้าและบริการ [29] ชนชั้นแรงงานได้รับค่าตอบแทนน้อยกว่ามูลค่าแท้จริงที่ตังเองผลิตได้ ส่วนต่างตรงนี้กลายเป็นกำไรของชนชั้นนายทุน ที่จะนำไปลงทุนเพิ่มและสะสมทุนให้มากยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งมาร์กซ์ชี้ว่ากระบวนการตรงนี้ชนชั้นนายทุนได้รับความช่วยเหลือจากรัฐเป็นอย่างมาก เมื่อเป็นเช่นนี้ ในระบบทุนนิยมจึงมีชนชั้นใหญ่ๆ อยู่ 2 ชนชั้น ที่ขัดแย้งกัน คือ ชนชั้นแรงงาน กับชนชั้นนายทุน โดยที่ชนชั้นแรงงานจะถูกเอาเปรียบและไม่อยู่ในฐานะเป็นมนุษย์อีกต่อไปภายใต้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม เพราะไม่ได้ผลิตเพื่อความอยู่รอดของตน แต่กลับมีฐานะเป็นเพียงสินค้า

---

[27] เรื่องเดียวกัน, หน้า 247.

[28] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551), หน้า 66.

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 249.

แรงงานที่คอยขายให้กับชนชั้นนายทุนผู้เป็นเจ้าของหรือควบคุมปัจจัยการผลิตในสังคม ในระยะยาวชนชั้นนายทุนจะมั่งคั่งร่ำรวยขึ้นในขณะที่ชนชั้นแรงงานจะยากจนลงเรื่อยๆ เมื่อถึงที่สุดคยากจนจำนวนมากก็จะลุกขึ้นมาปฏิวัติโค่นล้มชนชั้นนายทุนและทำการสร้างระบบเศรษฐกิจแบบใหม่ที่ก่อให้เกิดความเท่าเทียมกันมากกว่าเข้ามาแทนที่

นอกจากนั้นแนวคิดสำคัญของมาร์กซ์ที่จะนำมาเป็นกรอบแนวทางการศึกษาในที่นี้ในส่วนของการวิเคราะห์ให้เห็นการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยก็คือแนวคิดในส่วนที่มาร์กซ์อธิบายคุณลักษณะและระดับของทุนนิยมที่เข้ามาในกระบวนการผลิตนั่นเอง อย่างไรก็ตามแนวคิดส่วนนี้จะได้บรรยายอีกครั้งเมื่อจะทำการศึกษาเนื้อหาของหัวข้อดังกล่าวในบทที่ 2

<u>ตัวอย่างงานวิชาการที่ใช้แนวคิดมาร์กซิสต์ดั้งเดิมมาใช้เป็นกรอบในการศึกษา</u>

พัชณีย์ศึกษากระบวนการใช้แรงงานในโรงงานอุตสาหกรรมเหล็กเส้นแห่งหนึ่งพบว่า มีการกดขี่ขูดรีดผู้ใช้แรงงานโดยนายทุนและมีการท้าทายของแรงงานทั้งในขอบเขตสถานที่ทำงานและในการเมืองระดับประเทศมาตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชแล้ว ซึ่งยุคนั้นเป็นยุคที่รัฐและทุนเริ่มพัฒนาระบบทุนนิยมเพื่อการสะสมทุน อีกทั้งยังพบว่าแรงงานไทยไม่ได้อ่อนแอ หากแต่มีศักยภาพในการรวมตัวจัดตั้งเพื่อต่อสู้กับรัฐและทุนมาโดยตลอด

ข้อสรุปของพัชณีย์ที่สำคัญมีอยู่ 3 ประเด็น คือ 1. โครงสร้างทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเป็นโครงสร้างที่เอารัดเอาเปรียบกรรมกรผู้ใช้แรงงานและมีฐานคิดว่า แรงงานเป็นปัจจัยการผลิต 2. ระเบียบความสัมพันธ์ทางสังคมภายในกระบวนการผลิตที่กำหนดโดยทุนนั้นเป็นความสัมพันธ์แบบชนชั้น มีความเหลื่อมล้ำทางอำนาจอยู่ภายใน และ 3.ความขัดแย้งและการต่อสู้ของแรงงานในชีวิตประจำวันเป็นความขัดแย้งและการต่อสู้ทางชนชั้นระหว่างนายทุนผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตกับแรงงานผู้ไร้ปัจจัยการผลิต[30]โดยที่รูปแบบการต่อสู้ไม่จำเป็นต้องออกมาในลักษณะที่เป็นทางการ เช่นการเดินประท้วง การยื่นคำร้องเพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงการบ่น นินทา การเขียนข้อความเสียดสีเจ้านายตามผนังห้องน้ำ เป็นต้น ซึ่งเป็นรูปแบบการต่อสู้ที่เกิดขึ้นตลอดเวลาในชีวิตประจำวันของผู้ใช้แรงงาน

อย่างไรก็ตามในปัจจุบันการครอบงำของระบบทุนนิยมก็ไม่จำกัดอยู่เฉพาะในเรื่องของเศรษฐกิจแต่เข้าครอบงำทางด้านความคิดในระดับโครงสร้างส่วนบนด้วยอย่างสำคัญส่งผลให้ชนชั้นแรงงานไม่ลุกขึ้นมาต่อสู้ ในทางตรงกันข้ามด้วยการครอบงำทางความคิดในระดับโครงสร้างส่วนบนของทุนนิยมนี่เองก็ได้ทำให้ชนชั้นแรงงานกลับเห็นดีเห็นงามไปกับระบบทุนนิยมที่กดขี่ตนอยู่อย่างไม่รู้ตัว ปริมณฑลของความขัดแย้งและการต่อสู้จึงไม่จำเพาะอยู่ในระดับโครงสร้าง

---

[30] พัชณีย์ คำหนัก, "รูปแบบการต่อสู้ในชีวิตประจำวันของกรรมกรไทย: ศึกษากรณีโรงงานในจังหวัดสมุทรปราการ," หน้า 104.

ส่วนล่างหรือเพื่อเปลี่ยนแปลงโครงสร้างส่วนล่างเท่านั้นแต่ขยายขอบเขตสู่ระดับโครงสร้างส่วนบน มาร์กซิสต์รุ่นหลังหรือมาร์กซิสต์ใหม่จึงหันมาให้ความสำคัญกับโครงสร้างส่วนบนมากขึ้นอย่างสำคัญ แนวคิดมาร์กซิสต์ใหม่ที่จะหยิบยกมาทฤษฎีแรกคือ แนวคิดการครองความเป็นใหญ่ (Hegemony) ของอันโตนิโย กรัมชี่(Antonio Gramsci)

แนวคิดการครองความเป็นใหญ่ (Hegemony)

ผู้เสนอแนวคิดนี้คือนักมาร์กซิสต์ชาวอิตาลี อันโตนิโย กรัมชี่(Antonio Gramsci) กรัมชี่ไม่เห็นด้วยกับนักทฤษฎีมาร์กซิสต์ในรุ่นแรกๆ ที่เสนอว่าโครงสร้างส่วนล่างเท่านั้นเป็นตัวกำหนดโครงสร้างส่วนบน (ที่เรียกว่า Economic Determinism) แต่เชื่อว่า มีหลาย ๆกรณี ที่โครงสร้างส่วนบนจะทำงานไปอย่างอิสระ และอาจจะมีบางกรณีที่โครงสร้างส่วนบน เช่นเรื่องอุดมการณ์วัฒนธรรม จะเข้าไปมีส่วนในการกำหนดโครงสร้างส่วนล่างด้วยเช่นกัน [31] ซึ่งในส่วนนี้ถือเป็นการอุดช่องโหว่หรือข้อบกพร่องของการอธิบายโครงสร้างสังคมของมาร์กซ์ที่ไม่สามารถอธิบายกรณีหลายกรณีที่รัฐเข้าไปมีส่วนหรือแทรกแซงเรื่องของเศรษฐกิจ เช่น การเข้าไปควบคุมกลไกตลาด การให้สวัสดิการแก่สังคมอันเป็นให้ประชาชนยอมรับระบบที่เป็นอยู่ เป็นต้น[32] กรัมชี่สนใจพลังต่อต้านของประชาชน ที่แสดงออกมาในนิทานพื้นบ้าน ภาษิตคำคม และรูปแบบต่างๆ ของวัฒนธรรมประชาชน[33]

กรัมชี่เสนอว่า “อุดมการณ์” ที่มาร์กซ์มองว่าเป็น จิตสำนึกหลอกหลอนของมนุษย์ (False Consciousness) นั้นไม่ได้เป็นเพียงจิตสำนึกหลอกหลอนเท่านั้น แต่สามารถเป็น “พลังทางวัตถุ” อย่างหนึ่งที่สามารถผลักดันไปสู่การปฏิบัติได้ เมื่ออุดมการณ์สามารถเข้าถึงมวลชนผู้ตระหนักดีถึงภาวะสุกงอมของเหตุการณ์ และมีความประสงค์จะเปลี่ยนแปลง[34] เพื่อชี้ให้เห็นว่า โครงสร้างส่วนบนในขณะที่มีส่วนถูกกำหนดโดยโครงสร้างส่วนล่าง ก็จะสามารถมีอิทธิพลในการกำหนดโครงสร้างส่วนล่างได้เช่นกัน

ในโครงสร้างส่วนล่างนั้นจะมีความขัดแย้งทางชนชั้นกันอยู่ 2 ชนชั้นหลักๆ ซึ่งเป็นไปตามที่มาร์กซ์อธิบายเอาไว้ คือ ชนชั้นแรงงานผู้ไร้ปัจจัยการผลิต กับชนชั้นนายทุนผู้กุมปัจจัยการผลิต

---

[31] กาญจนา แก้วเทพ, การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์ : แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย(กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 83.

[32] Girling John, Capital and Power : Political Economy and Social Transformation(New York: Croom Helm, 1987), p.Introduction 3.

[33] กาญจนา แก้วเทพ, การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์ : แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย, หน้า 82.

[34] สุรพงษ์ ชัยนาม, “อันโตนิโย กรัมชี่ กับทฤษฎีว่าด้วยการครองความเป็นใหญ่,” ปาจารยสาร 8,6 (ธันวาคม 2524): 72.

เพียงแต่กรัมชี่ไม่เห็นด้วยกับคำอธิบายที่ว่า หากชนชั้นใดได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตก็จะได้ครอบครองจิตสำนึกและวัฒนธรรมไปโดยปริยาย[35]

สำหรับโครงสร้างส่วนบนที่กรัมชี่ให้ความสนใจนั้น กรัมชี่แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ สังคมการเมือง(Political Society) หรือรัฐมีหน้าที่ทางด้านการปราบปรามเป็นหลัก กับประชาสังคม (Civil Society)ทำหน้าที่ทางด้านการครอบงำความคิดเป็นหลัก

ประชาสังคม ในความหมายของกรัมชี่นั้น หมายถึงปริมณฑลของทุกสิ่งทุกอย่างที่รัฐไม่มีอำนาจผูกขาดหรือก็คือภาคเอกชน เช่น สื่อสารมวลชน การศึกษา ครอบครัว ศาสนา นั่นเอง ประชาสังคมเป็นแหล่งรวมแห่งความสัมพันธ์ระหว่าง อุดมการณ์ วัฒนธรรม เป็นศูนย์ที่มาของกิจกรรมทางด้านศีลธรรม และปัญญา เป็นที่มาของ จิตสำนึกและอุดมการณ์ เป็นแหล่งกำเนิดของปัญญาชน ประชาสังคมเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่สุด ที่ชนชั้นหนึ่งจะสามารถครองความเป็นใหญ่อย่างสมบูรณ์ได้หากสามารถเข้ามาครอบงำและมีอิทธิพลเหนือประชาสังคมได้ กรัมชี่ถือว่า ชนชั้นหนึ่งจะมีชัยชนะขั้นเด็ดขาดและสมบูรณ์เหนือสังคมได้หรือไม่ ต้องดูที่ประชาสังคมนั้นว่า ชนชั้นดังกล่าวสามารถได้รับการยอมรับจาก สมาชิกส่วนใหญ่ของประชาสังคมหรือไม่ เพราะประชาสังคมเป็นปัจจัยชี้ขาด ในเรื่องของการครองความเป็นใหญ่

การครองความเป็นใหญ่ ในประชาสังคมนั้น ยึดถือความยินยอมเป็นหลัก ผิดกับ สังคมการเมืองที่ยึดถือ การบังคับกดขี่เป็นหลัก เป็นแหล่งที่อำนาจรัฐผูกขาด กลไกต่างๆของรัฐที่ใช้ในการบังคับกดขี่มีอยู่แล้วในสังคมการเมือง เช่น ทหาร ตำรวจ กฎหมาย ศาล คุก เป็นต้น ดังนั้น ชนชั้นที่ผูกขาดใน สังคมการเมือง จึงไม่จำเป็นต้องแสวงหาความยินยอมในการผูกขาดกลไกเหล่านั้น แต่หากไม่ได้รับความยินยอมจากสมาชิกส่วนใหญ่ของประชาสังคม ก็จะไม่สามารถเป็นชนชั้นที่จะครองความเป็นใหญ่เหนือสังคมส่วนรวมได้

การครองความเป็นใหญ่อย่างถาวรและมั่นคงของชนชั้นหนึ่ง จะเกิดขึ้นได้เหนือสังคมทั้งหมดก็ต่อเมื่อเกิดปรากฏการณ์ที่กรัมชี่เรียกว่า “กลุ่มประวัติศาสตร์” (Historical Bloc) ปรากฏการณ์ กลุ่มประวัติศาสตร์จะเกิดขึ้นเมื่อชนชั้นหนึ่งสามารถครองความเป็นใหญ่ได้เหนือสังคมทั้งหมด(สังคมการเมืองและประชาสังคม) หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งคือเมื่อชนชั้นหนึ่งสามารถทำให้ประโยชน์ของตนกลายเป็นประโยชน์ของสังคมส่วนรวม พร้อมๆ กับทำให้ชนชั้นอื่นๆ ยอมรับโลกทัศน์ของตนอันเป็นการทำให้การปกครองของตนเป็นเรื่องของความถูกต้องและชอบธรรม[36] หรือสามารถดึงชนชั้นต่างๆ เข้ามาเป็นพันมิตรกับชนชั้นของตนโดยทำให้ชนชั้นอื่นๆ เห็นว่าตนก็ได้ประโยชน์จากการเข้ามาร่วมเป็นพันธมิตรดังกล่าวนั่นเอง[37]

---

[35] กาญจนา แก้วเทพ, การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์ : แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย, หน้า 84.

[36] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72-73.

[37] Haralambos and Holborn, Sociology:Themes and Perspective(HatperCollins Pubblishers, 2004), p. 560.

หากชนชั้นเดิมที่ครองความเป็นใหญ่อยู่นั้นไม่สามารถอำนวยประโยชน์กับกับสังคมส่วนรวมได้อีกต่อไป ก็จะนำไปสู่วิกฤติการณ์ของการครองความเป็นใหญ่ขึ้นในสังคม ก็อาจจะมีชนชั้นอื่นเข้ามาแย่งชิงความเป็นใหญ่ไป แต่จะสามารถเข้ามาเป็นกลุ่มประวัติศาสตร์ใหม่ได้หรือไม่นั้นก็ขึ้นอยู่กับว่า จะสามารถเข้ามาครองความเป็นใหญ่เหนือสังคมทั้งหมดหรือเปล่านั่นเอง กรัมชี่อธิบายว่า เงื่อนไขจำเป็นก่อนหน้าในการเข้าไปยึดครองอำนาจรัฐหรือสังคมการเมืองนั้น คือต้องเข้าไปมีอิทธิพลเหนือประชาสังคมสร้างความยินยอมจากสังคมเสียก่อน หากไม่ทำเช่นนั้น อำนาจรัฐที่ยึดมาได้นั้นก็จะไม่มีความมั่นคงพอ

ผู้ที่มีบทบาทในการทำให้เกิดกลุ่มประวัติศาสตร์หรือภาวะรวมดังกล่าว ได้แก่ กลุ่มปัญญาชน ปัญญาชนตามคำอธิบายของกรัมชี่ ประกอบไปด้วยปัญญาชนดั้งเดิมกับปัญญาชนอินทรีย์ ปัญญาชนดั้งเดิมหรือปัญญาชนตามประเพณีก็คือปัญญาชนที่ทำหน้าที่รักษาระบบสังคมเดิมให้คงอยู่ ส่วนปัญญาชนอินทรีย์นั้นเป็นปัญญาชนที่สังกัดชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งโดยเฉพาะและทำหน้าที่เป็นปัญญาชนของชนชั้นนั้นๆ ในขณะที่ปัญญาชนตามประเพณีอาจจะมาจากชนชั้นใดก็ได้เพียงแต่ไม่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งโดยเฉพาะ นอกจากนั้นกรัมชี่ยังได้จำแนกปัญญาชนเป็นปัญญาชนในเมืองกับปัญญาชนในชนบท โดยอธิบายว่าปัญญาชนในเมืองส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ที่ทำงานคล้ายๆ กับนายทหารระดับรองในระบบอุตสาหกรรมที่ไม่มีอำนาจอิสระในการตัดสินใจหรือริเริ่มวางแผนงาน ด้วยตัวเอง หน้าที่ของพวกเขาก็คือคอยดูแลควบคุมและประสานให้งานสำเร็จ ปัญญาชนในเมืองโดยทั่วไปจะเป็นรูปแบบเดียวกันมีมาตรฐานเดียวกัน ในขณะที่ปัญญาชนระดับสูงจะมีลักษณะจำเพาะ ส่วนใหญ่คือพวกผู้มีอำนาจตัดสินใจในอุตสาหกรรม ทางด้านปัญญาชนชนบท ส่วนใหญ่จะเป็นพวกปัญญาชนตามประเพณี ที่เกี่ยวพันกับคนส่วนใหญ่ของประเทศ นายทุนน้อย ส่วนใหญ่มีหน้าที่เป็นผู้เชื่อมให้ชาวนาหรือคนชั้นล่างส่วนใหญ่ได้ติดต่อสัมพันธ์กับหน่วยการบริหารของท้องถิ่น ด้วยหน้าที่นี้ทำให้พวกเขามีหน้าที่สำคัญทางด้านสังคมการเมือง[38] ปัญญาชนกลุ่มที่กรัมชี่ให้ความสนใจมากที่สุดคือปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นแรงงาน ซึ่งจะเป็นผู้นำความคิดของแรงงานและทำเพื่อผลประโยชน์ของชนชั้นนี้อย่างแท้จริง

นอกจากนั้นแม้จะไม่ได้จำแนกออกมาชัดเจนแต่กรัมชี่ก็ได้กล่าวถึงปัญญาชนก้าวหน้าที่เป็นผู้นำในการเปลี่ยนทางสังคม กล่าวคือทั้งปัญญาชนตามประเพณีหรือปัญญาชนอินทรีย์อาจจะมีความคิดก้าวหน้าที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมหรืออาจจะไม่มีก็ได้ ฉะนั้นเฉพาะปัญญาชนที่มีความคิดก้าวหน้าเท่านั้นจึงจะเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลงสังคม ด้วยเหตุนี้กาญจนา แก้วเทพจึง

---

[38] Gramsci Antonio, Selections from the prison notebook,Sixth Printing(USA.: Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, 1980), p.14.

ได้จำแนกปัญญาชนออกเป็นอีกประเภทหนึ่งก็คือ ปัญญาชนก้าวหน้านี้นั่นเอง[39] โดยที่ปัญญาชนในกลุ่มปัญญาชนตามประเพณีอาจจะมีความคิดก้าวหน้าในการเปลี่ยนแปลงสังคมแต่ก็ไม่ได้เป็นไปเพื่อผลประโยชน์ของชนชั้นแรงงานเสมอไป มีเพียงกลุ่มปัญญาชนอินทรีย์หัวก้าวหน้าที่สังกัดชนชั้นแรงงานจริงๆ เท่านั้นที่จะเป็นผู้นำชนชั้นแรงงานในการปฏิวัติสังคม

ในกลุ่มปัญญาชนดั้งเดิมก็อาจมีกลุ่มปัญญาชนที่เคยเป็นกลุ่มปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นนายทุนมาก่อน[40] และในกลุ่มปัญญาชนก้าวหน้า ก็อาจเป็นปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นนายทุนมาร่วมด้วย เป็นต้น

สำหรับชนชั้นที่มุ่งท้าทายอำนาจรัฐจะสามารถกระทำได้อย่างมีผลก็ด้วยการพึ่งความช่วยเหลือจาก กลุ่มปัญญาชน ในสังกัดของชนชั้นดังกล่าว ซึ่งกลุ่มปัญญาชนจะสามารถโน้มน้าวมวลชนส่วนใหญ่มาเป็นฝ่ายชนชั้นที่ตนสังกัดได้ ด้วยการอาศัยกลไกต่างๆ ที่มีอยู่ในประชาสังคม เช่น สถาบันการศึกษาต่างๆ สื่อสารมวลชน เป็นต้น โดยนำสิ่งเหล่านี้มาใช้ให้เป็นประโยชน์ให้มากที่สุดในการทำ สงครามทางอุดมการณ์ กับฝ่ายปกครองเดิมที่กุมอำนาจรัฐอยู่

ปัญญาชนมีบทบาทเฉพาะที่เกิดมาจากอดีต บทบาทดังกล่าวเกิดขึ้นมาควบคู่กันไปกับการกำเนิดชนชั้นทุกชนชั้น โดยเฉพาะชนชั้นหลักๆ สิ่งที่น่าสังเกตคือชนชั้นที่ต้องการจะขึ้นมาครองความเป็นใหญ่นั้นจำเป็นต้องหาทางครอบงำปัญญาชนดั้งเดิมที่ยังดำรงอยู่ด้วยลัทธิการเมืองของชนชั้นใหม่ แต่การยึดครองความคิดของปัญญาชนดังกล่าวกระทำได้ง่ายขึ้นและรวดเร็วขึ้นถ้าชนชั้นใหม่มี “ปัญญาชนอินทรีย์” ของตนเองด้วย[41] เช่นกัน ผู้ปกครองที่ครองอำนาจรัฐอยู่ก็จำเป็นต้องดึงปัญญาชนกลุ่มอื่นๆ ให้เข้ามาเป็นพวกตนให้ได้มากที่สุดเพื่อสามารถครองความเป็นใหญ่ให้ได้อย่างแท้จริง

กรัมชี่เน้นเรื่องบทบาทและความสำคัญของปัญญาชนต่อการเปลี่ยนแปลงสังคมเป็นอย่างมาก เพราะเขาถือว่าหากฝ่ายชนชั้นปกครองสามารถดึงเอาปัญญาชนของฝ่ายตรงข้ามมาเป็นฝ่ายตนได้ก็เท่ากับเป็นการดึงเอามวลชนส่วนหนึ่งมาเป็นพวกได้ในขณะเดียวกัน เป็นการแผ่ขยายฐานอิทธิพลของชนชั้นปกครอง และหากชนชั้นปกครอง(กรัมชี่หมายถึงชนชั้นนายทุนเป็นหลัก)ไม่สามารถดึงเอาปัญญาชนของฝ่ายกรรมาชีพมาเป็นฝ่ายตนได้ก็จะหันไปใช้กลไกของสังคมการเมืองมาบังคับกดขี่เพื่อมิให้ฝ่ายตรงข้ามสามารถกระทำการท้าทายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในกรณีเช่นนี้ชนชั้นปกครองไม่สามารถครองความเป็นใหญ่ได้ ดุลยภาพระหว่างประชาสังคมและสังคมการเมืองได้ถูกทำลายไป ดังนั้นบทบาทและความซื่อสัตย์ของปัญญาชนก้าวหน้าที่มีต่อมวลชนผู้ทุกข์ยากจึงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งยวดในความพยายามที่จะให้มวลชนเป็นใหญ่ได้ใน

---

[39] กาญจนา แก้วเทพ, การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์ : แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย, หน้า 93-95.

[40] ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ, อะไรนะ ลัทธิมาร์คซ์, เล่ม 2(กรุงเทพฯ: กลุ่มประชาธิปไตยแรงงาน, 2545), หน้า 228-230.

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 230.

ที่สุด[42]ตลอดจนเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่มวลชนจำต้องเข้ามามีบทบาทโดยตรงร่วมกับกลุ่มปัญญาชนในการเปลี่ยนแปลงสังคม [43]

ประเด็นในเรื่องของปัญญาชนกับการครองความเป็นใหญ่นี้เองจะนำมาเป็นกรอบในการอธิบายการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงที่ถือได้ว่าเป็นปัญญาชนกลุ่มหนึ่ง ที่รัฐและทุนพยายามที่จะดึงมาเป็นฝ่ายตน ในขณะที่ศิลปินเพลงบางคนในบางครั้งก็ยอมตามรัฐและทุน แต่ในบางครั้งก็กระทำการที่ต่อต้านทั้งรัฐและทุน โดยมุ่งช่วยเหลือคนยากจนเป็นหลัก เช่น ชลธี ธารทอง ที่แต่งเพลงมาสนับสนุนระบบที่เป็นอยู่ในบางครั้ง เช่นเพลง “ล้นเกล้าเผ่าไทย” ยกย่องพระมหากษัตริย์ และได้รับตำแหน่ง ศิลปินแห่งชาติจากรัฐ แต่ในบางครั้ง ชลธี ธารทองกลับแต่งเพลงมาเสียดสีสังคม และมีความตั้งใจที่อยากทำอะไรเพื่อคนจน ดั่งคำพูดของเขาที่ว่า “*ถ้าเป็นไปได้ อยากทำอะไรสักอย่าง เพื่อช่วยเหลือคนยากคนจนในแถวถิ่นชนบททุรกันดาร*”[44] ก็แสดงให้เห็นว่า บางครั้งชลธี ธารทอง ก็เป็นกลุ่มปัญญาชนที่อยู่ฝ่ายคนจน(รวมถึงผู้ใช้แรงงาน) และกระทำการต่อต้านรัฐและนายทุนดังได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ฐานะปัญญาชนของศิลปินเพลงนี้จะเป็นข้อต่อรองสำหรับการต่อสู้ของศิลปินเพลงในกระบวนการผลิตเพลง

<u>ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสำนักแฟรงเฟิร์ต</u>

ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสำนักแฟรงเฟิร์ตที่จะนำมาใช้ในการศึกษาในงานวิจัยนี้จะเป็นแนวคิดของนักวิชาการ 3 คน คือ ธีโอดอร์ อะดอร์โน แมกซ์ ฮอร์ไคเมอร์และวอลเตอร์ เบนจามิน นักคิด 2 คนแรกมองว่า การที่ระบบทุนนิยมเข้ามาทำให้วัฒนธรรมกลายเป็นสินค้าเป็นการลดคุณค่าของวัฒนธรรมโดยเฉพาะศิลปะลงอย่างยิ่ง การทำให้ศิลปวัฒนธรรมกลายเป็นสินค้าอุตสาหกรรมที่นักวิชาการ 2 ท่านนี้ให้ความสนใจอย่างยิ่งคืออุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพลง การเข้ามาครอบงำในวัฒนธรรมเพลงของทุนเป็นการพยายามเข้าไปครอบงำความคิดของประชาชนผ่านความบันเทิงซึ่งสามารถกระทำได้อย่างแยบยลไม่รู้ตัว ในขณะเดียวกันก็เป็นการดึงรสนิยมของผู้คนให้ต่ำลง เสพศิลปะที่เหมือนๆ กัน[45] ทำให้ประชาชนกลายเป็นผู้ฟังที่เฉื่อยชา ไม่คิดต่อต้านระบบ อะดอร์โนอธิบายว่า ในสายพานของวัฒนธรรมมวลชน เมื่อคนยิ่งเสพก็ยิ่งโง่ลง ยิ่งโง่ลงก็จะยิ่งเสพมากขึ้น และยิ่งเสพมากขึ้นก็จะโง่ลงไปเรื่อยๆ เพราะคุณสมบัติของวัฒนธรรมมวลชนนั้น จะ

---

[42] สุรพงษ์ ชัยนาม, “อันโตนิโย กรัมชี่ กับทฤษฎีว่าด้วยการครองความเป็นใหญ่”,<u>ปาจารยสาร</u>, 8,6: 78.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 79.

[44] คำกล่าวของชลธี ธารทอง ใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, <u>60 ปี เล่าขานตำนานลูกทุ่งไทย</u>(กรุงเทพฯ: การศาสนา, 2542), อ้างถึงใน ภัทราภรณ์ จันทนะสุต, “พุ่มพวง ดวงจันทร์ จุดพลิกผันของเพลงลูกทุ่งไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,2549), หน้า 22-23.

[45] กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน, <u>สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา</u>, หน้า 256.

ไม่เปิดโอกาสให้คนได้ขบคิดไตร่ตรองหรือทบทวนชีวิตของตนได้เลย[46] เป็นการแสดงให้เห็นการเข้าครอบงำของทุนนิยมในปริมณฑลของศิลปวัฒนธรรมอย่างเบ็ดเสร็จ

นอกจากนั้น Adorno มีความเห็นทฤษฎีของมาร์กนั้นยังขาดประเด็นในเรื่องของการบริหารจัดการหรือระบบราชการซึ่งมาร์กเองไม่ได้กล่าวถึงไว้ เพราะการบริหารจัดการเป็นเรื่องจำเป็นในการบริหารภาครัฐรวมถึงการบริหารองค์กรทุกอย่างที่จัดตั้งขึ้น รวมถึงการบริหารจัดการของค่ายเพลงต่างๆ ในงานศึกษาชิ้นนี้เช่นเดียวกัน อันจะเห็นได้ชัดเจนว่าการวางแผนและบริหารที่ดีนั้นมีผลเป็นอย่างมากต่อความสำเร็จและอยู่รอดของบริษัทรวมถึงตัวศินปินเอง ศิลปินที่ต้องการจะทำการผลิตงานเพลง หากไม่ต้องการเข้าอยู่ภายใต้สังกัดควบคุมของค่ายเพลง ก็ต้องมีความรู้ความสามารถในการจัดการต่างๆ ในการผลิตเพลงพอสมควรทีเดียว ค่ายเพลงใหญ่ๆ เช่น แกรมมี่ โกลด์ หรือ อาร์ สยาม ต่างก็มีระบบการจัดการที่ดีด้วยกันทั้งคู่จึงสามารถเป็นยักษ์ใหญ่อยู่ได้ในวงการเพลงลูกทุ่งไทย

Adorno ไม่เชื่อในพลังปฏิวัติของชนชั้นแรงงานอีกต่อไป เพราะเห็นว่าในยุคหลังนี้ ความแตกต่างระหว่างชนชั้นที่มาร์กกล่าวถึงนั้นไม่มีให้เห็นได้อย่างชัดเจนเพียงพอถึงขั้นที่ชนชั้นแรงงานจะสำนึกในความเป็นชนชั้นแรงงานของตนอีกต่อไป เพราะสังคมทุนนิยมได้เข้าครอบงำและควบคุมสังคมทั้งหมด (totally administered)โดยผ่านทางการแลกเปลี่ยนสินค้า การบริหารจัดการและโดยสิ่งที่ Adorno เรียกว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรม (culture industry)[47] จนชนชั้นดังกล่าวดูเหมือนรวมกันเป็นเนื้อเดียวไปแล้ว (alike integrated) เช่นเดียวกัน แรงงานก็ไม่ได้รู้สึกว่าตนเป็นแรงงานแต่กลับรู้สึกว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยมที่สามารถได้รับประโยชน์จากระบบนี้เช่นกัน ลักษณะเช่นนี้ก็เกิดขึ้นกับวงการเพลงลูกทุ่งไทย มีศิลปินเป็นจำนวนมากที่ไม่ได้มองว่าตนอยู่คนละฝ่ายกับนายทุนค่ายเพลง แต่เป็นผู้ที่ต่างพึ่งพาและได้รับประโยชน์จากระบบทุนนิยมร่วมกัน

อุตสาหกรรมการโฆษณาและการสื่อสารมวลชนเป็นองค์ประกอบสำคัญของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ Adorno กล่าวถึง สององค์ประกอบนี้เป็นตัวการสำคัญในการสร้างความต้องการซื้อสินค้าของผู้บริโภค ทำให้การตัดสินใจซื้อสินค้าของผู้บริโภคในยุคนี้ไม่คำนึงถึงประโยชน์ในการใช้สอยของตัวสินค้าเช่นในยุคของมาร์กเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป แต่กลับเป็นว่า ผู้ผลิตได้สร้างความต้องการให้เกิดขึ้นในหมู่ผู้บริโภคเพื่อหวังผลในการขายและทำกำไรโดยการโฆษณาผ่านสื่อมวลชนนั่นเอง กล่าวคือไม่จำเป็นว่าสินค้าที่ผลิตออกมานั้นจะเป็นที่ต้องการของผู้บริโภคหรือไม่ สิ่งที่สำคัญกว่าคือ ผู้ที่ผลิตสินค้านั้นขึ้นมาจะสามารถสร้างความต้องการสินค้านั้นๆ ขึ้นในหมู่ผู้บริโภค

---

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 263.

[47] Andrew Edgar and Peter Sedgwick, Cultural Theory : The key Thinkers(London: Routledge,Taylor and Francis Group, 2002), p.1.

ได้หรือเปล่านั่นเอง เพราะในยุคทุนนิยมนั้นเหตุผลที่ผู้ผลิตทำการผลิตสินค้าขึ้นมาก็ไม่ได้เพื่อสนองความต้องการของผู้บริโภคอยู่แล้ว แต่ต้องการขายเพื่อทำกำไรให้ได้มากที่สุดมากกว่า อย่างไรก็ตามสิ่งที่ Adorno เห็นว่าสามารถที่จะต่อสู้หรือต่อต้านทุนนิยมได้ ก็คือ " ศิลปะ" และโดยเฉพาะอย่างยิ่งก็คือศิลปะของศิลปินแนวหน้า(modernist avant –garde)ที่เสนองานศิลปะอย่างอิสระออกมานั่นเอง[48]

ส่วนความคิดของวอลเตอร์ เบนจามินนั้นแตกต่างจากความคิดของนักวิชาการทั้งสองข้างต้น กล่าวคือ เบนจามินเชื่อว่าวัฒนธรรมมวลชนที่เกิดขึ้นเป็นการเพิ่มขึ้นของอำนาจประชาชนอย่างน่าสนใจ ประชาชนสามารถเข้าถึงการเสพศิลปะต่างๆ ได้มากขึ้น เพราะฉะนั้นการเข้าถึงวัฒนธรรมเช่นนี้จึงเป็นการเพิ่มขึ้นของฐานะประชาชนในโครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองอย่างน่าสนใจ[49]

แนวคิดในการต่อสู้อีกแนวหนึ่งที่ผู้วิจัยหยิบขึ้นมาใช้ในการต่อสู้ในวิทยานิพนธ์นี้คืองานของ James C. Scott เรื่อง "Weapons of the Weak"[50] ซึ่งใช้มุมมองการศึกษาชนชั้นมองการต่อสู้ในชีวิตประจำวันของชาวนา และพบว่าการต่อสู้ทางชนชั้นไม่ใช่มีแต่การต่อสู้กับอำนาจโดยตรง แต่แม้แต่เสียงบ่นหรือการนินทา การเสียดสีเยาะเย้ยก็เป็นการต่อสู้ของผู้ไร้อำนาจอีกแบบหนึ่ง ผู้ศึกษาจะนำมุมมองของ Scott มาช่วยในการมองการต่อสู้ของนักแต่งเพลงในลักษณะของการแต่งเพลงเสียดสีสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ซึ่งเป็นการต่อสู้ทางอ้อมที่แฝงมากับเนื้อเพลงนั้นเอง

ระเบียบวิธีในการศึกษา

งานชิ้นนี้จะทำการวิจัยในเชิงคุณภาพซึ่งประกอบด้วยวิธีการหลักดังนี้

1.ใช้วิธีการวิจัยเอกสาร งานวิจัย หนังสือที่เกี่ยวข้อง

2.ใช้วิธีการสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์ศิลปินเพลงลูกทุ่ง เช่น ชลธี ธารทอง , ศิวกานท์ ปทุมสูติ , ชินกร ไกรลาส ,สลา คุณวุฒิ,สายัณห์ สัญญา,สุนารี ราชสีมา,ตั๊กแตน ชลดา เป็นต้น

สำหรับเกณฑ์ในการเลือกผู้ให้สัมภาษณ์นั้น เลือกจากเหตุผลของความแตกต่างทางด้านรูปแบบของกระบวนการผลิต พบว่ามีอยู่ 4 ลักษณะ คือ รูปแบบที่1รูปแบบที่ศิลปินเพลงสังกัดค่ายเพลง รูปแบบที่ 2 รูปแบบที่ศิลปินเพลงเป็นสมาชิกวงดนตรี รูปแบบที่3 รูปแบบที่ศิลปินเพลง

---

[48] Ibid., p.1.

[49] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 288-289.

[50] Scott James C., Weapons of the Weak : Every Forms of Peasant Resistance(New Haven: Yale University Press, 1985), pp. 28-47.

อิสระรับจ้างผลิตเพลงเป็นรายครั้งหรือรายชิ้น และรูปแบบที่ 4 รูปแบบที่ศิลปินเพลงผลิตเพลงเอง ซึ่งรูปแบบของกระบวนการผลิตที่ต่างกันนี้คาดว่าจะทำให้โครงสร้างทางการผลิตต่างกัน ตลอดจนรูปแบบของความขัดแย้งและการต่อสู้ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันด้วย

3.การวิเคราะห์ข้อมูลจะเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงการตีความโดยการตีความจากข้อมูลทั้งหมดที่ได้ทำการรวบรวมมาตามสมมติฐานและกรอบทฤษฎีที่ได้ตั้งไว้

ขอบเขตในการศึกษา

1.ขอบเขตของกระบวนการผลิต แม้งานนี้จะเน้นศึกษาในกระบวนการผลิต แต่ผู้ศึกษาพบว่างานนี้ไม่สามารถมองข้ามหรือไม่พูดถึงอีก2กระบวนการคือกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายได้ เหตุผลประการแรกคือ ในทางทฤษฎีมาร์กซิสต์แม้มาร์กซ์จะให้ความสำคัญกับกระบวนการผลิตเป็นพิเศษ แต่มาร์กซ์เองก็ไม่ใช่ไม่ศึกษากระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายเอาไว้ ซึ่งจากการศึกษาของมาร์กซ์พบว่า กระบวนการทั้ง 3 จะต้องเกิดขึ้นเพื่อเอื้อให้รอบการผลิตต่อไปเกิดขึ้นได้หรืออาจจะกล่าวว่าเพื่อให้ทุนสามารถกลับมาขยายตัวเองด้วยการดูดซับแรงงานคนในกระบวนการผลิตรอบต่อไปเกิดขึ้นได้ และสิ่งที่เกิดขึ้นจริงคือหากผลิตอย่างเดียวแต่ไม่มีการจำหน่าย ทุนก็จะจมอยู่ในสินค้าค้างสต๊อก ผู้บริโภคสินค้าก็ไม่สามารถหาซื้อสินค้าได้ กระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายจึงมีความสำคัญเช่นกันไม่ว่าจะในระบบเศรษฐกิจแบบใด แต่จุดเน้นของมาร์กซ์ซึ่งผู้ศึกษารับความคิดของมาร์กซ์ในจุดนี้มาคือต้องการชี้ออกมาว่ากระบวนการผลิตเป็นกระบวนการเดียวที่สร้างมูลค่าขึ้นและมูลค่าที่ดูเหมือนจะเพิ่มขึ้นในกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายนั้นที่จริงเป็นมูลค่าที่เกิดมาจากกระบวนการผลิตทั้งสิ้น ความคิดเช่นนี้จะถูกต้องทั้งหมดหรือไม่ ข้อมูลที่ได้มาและการวิเคราะห์ในงานนี้จะเป็นตัวพิสูจน์ในตอนท้าย และเหตุผลประการที่สอง พบว่าการทำงานในกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายเพลงลูกทุ่งนั้นเป็นกระบวนการสืบเนื่องมาจากกระบวนการผลิตในแง่การทำงานของผู้ทำงาน กล่าวคือ เมื่อผลิตเทปเพลงเสร็จแล้วกระบวนการทำงานของหลายฝ่ายยังต้องทำต่อเนื่องในกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายด้วยโดยเฉพาะการทำงานของนักร้อง และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระบวนการผลิตแบบแสดงสดนั้นพบว่า กระบวนการผลิตและเผยแพร่คือกระบวนการเดียวกัน ด้วยเหตุทั้งสองนี้งานนี้จึงต้องศึกษากระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลงร่วมด้วย และอีกประการหนึ่งสินค้าเพลงไม่ใช่สินค้าทั่วไปที่ผู้บริโภคซื้อหาไปใช้สอยด้วยความจำเป็น แต่เป็นสินค้าที่ผู้บริโภคซื้อเพราะความชอบ โดยที่ความชอบนี้จะเกิดขึ้นได้ผ่านกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลง เพลงจึงจะสามารถขายได้ ในธุรกิจเพลงกระบวนการเผยแพร่จึงมีความสำคัญยิ่ง

2. ขอบเขตคำนิยามของเพลงลูกทุ่ง จะยึดตามคำนิยามของ ขจร ฝ้ายเทศ(2548)ดังนี้

"เพลงลูกทุ่ง หมายถึง เพลงที่พัฒนาขึ้นมาจากเพลงไทยสากลโดยผสมผสานเข้ากับทำนองเพลงทุกประเภท ตั้งแต่เพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้านจากทุกภาค ไปจนกระทั่งทำนองเพลงจากต่างประเทศ โดยมีเนื้อหาที่สะท้อนสภาพชีวิตสังคมและวัฒนธรรมของคนไทยด้วยภาษาที่ตรงไปตรงมา เข้าใจง่าย โดยเพลงจะต้องขับร้องโดยนักร้องที่ได้ระบุว่าเป็นนักร้องลูกทุ่งและมีวิธีการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์ของลูกทุ่งด้วยการร้องเต็มเสียงและการเอื้อนโดยใช้ลูกคอ

3.ขอบเขตของศิลปินเพลง ศิลปินเพลงในงานนี้จะยึดจากฐานะของการเป็นผู้สร้างสรรค์งานเพลงขึ้นประกอบไปด้วย นักร้อง นักแต่งเพลง และนักดนตรี ในส่วนของนักแต่งเพลงนั้นจะยึดตามการแบ่งประเภทนักแต่งเพลงของ ฉกาจ ราชบุรี(2537) ซึ่งแบ่งนักแต่งเพลงเป็น 3 ประเภท คือ นักแต่งเนื้อร้อง นักแต่งทำนอง และนักเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งถือเป็นผู้ผลิตและเจ้าของผลงานเพลงที่แท้จริง

4.ขอบเขตในเรื่องของความขัดแย้งและการต่อสู้ สำหรับการศึกษาความขัดแย้งและต่อสู้ระหว่างชนชั้นนายทุนและผู้ปกครองกับชนชั้นแรงงานในระบวนการผลิตเพลงนั้นมีข้อสังเกตสำคัญประการหนึ่งที่แตกต่างจากการศึกษาลักษณะเดียวกันนี้ในการะบวนการผลิตสินค้าอย่างอื่น เช่น การศึกษาแรงงานในโรงงาน ข้อสังเกตนั้นคือ เพลงเป็นสินค้าทางด้านศิลปะ ที่เรียกว่าพาณิชย์ศิลป์ ไม่ใช่สินค้าทั่วไปที่ผู้บริโภคหาซื้อเพื่อบริโภคตัวสินค้าโดยตรง แต่สินค้าทางด้านศิลปะนั้นผู้บริโภคบริโภคคุณค่าหรือความหมายที่ซ่อนอยู่ในสินค้า ในลักษณะของคุณค่าทางจิตใจเป็นการบำบัดด้านอารมณ์และความรู้สึก[51] ของผู้บริโภค การมองการต่อสู้และความขัดแย้งจึงมองในกระบวนการผลิตโดดๆไม่ได้ แต่ต้องคำนึงถึงบริบททางเศรษฐกิจการเมือง สังคมของผู้บริโภคไปพร้อมๆ กัน ซึ่งในที่นี้ผู้บริโภคเพลงลูกทุ่งคือประชาชนระดับล่างที่เป็นประชากรส่วนใหญ่ของประเทศ อีกประการหนึ่งการเพิ่มผลตอบแทนแก่ผู้แต่งเพลงหรือนักร้อง ไม่ได้สร้างความกังวลใจต่อผู้บริโภคเพลงลูกทุ่งว่าจะทำให้ราคาเพลงสูงขึ้น ดังเช่นการเพิ่มค่าแรงงานของกรรมกรจะเป็นที่กังวลของประชาชนทั่วไปว่าราคาสินค้าจะเพิ่มขึ้น ตรงกันข้ามผู้บริโภคเต็มใจที่จะจ่ายให้กับศิลปินแต่ไม่ใช่ให้กับนายทุน การต่อสู้ของศิลปินผู้เป็นตัวแทนความคิดของประชาชนจึงเป็นการต่อสู้ของประชาชนด้วยในตัว ดังนั้นแม้จะเน้นศึกษาความขัดแย้งและการต่อสู้ในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งระหว่างนักแต่งเพลงกับนายทุนแล้ว ยังต้องโยงถึงความนิยมของประชาชนต่อเพลงลูกทุ่งตลอดถึงความนิยมในตัวศิลปินเช่นนักร้อง นักแต่งเพลงบางคนด้วย อันเป็นฐานที่คอยค้ำจุนและสนับสนุนให้เพลงลูกทุ่งที่มีแนวเพลงสะท้อนสังคม หรือวิพากษ์สังคมนายทุนหรือรัฐยังดำรงอยู่

---

[51] วัฒนี พานิชกุล, "ค่าเช่าทางเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมเพลง : กรณีศึกษาส่วนแบ่งระหว่างค่ายเพลงกับนักร้อง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2545), หน้า 1.

ได้ และเป็นฐานสนับสนุนให้นักแต่งเพลงบางคนสามารถผลิตเพลงที่มีเนื้อหาดังกล่าวออกมาได้ท่ามกลางการควบคุมของรัฐและทุน

5.ขอบเขตทางด้านเวลา ศึกษากระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในยุคปัจจุบันเป็นหลัก แต่ก็จะมีการบรรยายถึงกระบวนการผลิตในอดีตร่วมด้วยตามสมควรเพื่อเป็นการปูพื้นหรือเพื่อให้ทราบความเป็นมาของกระบวนการผลิตที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

ข้อตกลงเบื้องต้น

คำอธิบายว่าด้วยการผลิตเพลง(ลูกทุ่งไทย)

เพลงในด้านหนึ่งนั้นเป็นเครื่องมือหรือสื่อในการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงเพื่อเสนอสู่สาธารณชน โดยที่ผู้สร้างได้สอดแทรกแนวความคิดความเชื่อของตน ความนิยมชมชอบส่วนตัวของตนต่อเพลงๆนั้น รวมถึงวิธีการเสนอแนวความคิดความชอบเหล่านั้นผ่านตัวบทเพลงและการเลือกที่จะใช้เครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งเพื่อถ่ายทอดออกมาในผลงานเพลง กล่าวคือบทเพลงเป็นงานศิลปะนั่นเอง และในอีกด้านหนึ่งนั้นบทเพลงก็เป็นสินค้า(commodity)ที่ผู้ผลิตได้ทำการผลิตขึ้นเพื่อนำออกขายในตลาด เป็นสินค้าตัวหนึ่งที่มีศักยภาพสูงมากในการสร้างผลตอบแทนต่อผู้ผลิต เพลงที่ประสบความสำเร็จนั้นจะเห็นว่าสามารถสร้างรายได้ถึงระดับร้อยล้านเลยทีเดียว ผลตอบแทนที่สูงมากตรงนี้เองเป็นแรงจูงให้บุคคลหลายฝ่ายโดยเฉพาะนายทุนเข้ามาลงทุนในธุรกิจนี้

ในยุคแรก การผลิตเพลงลูกทุ่งมีขั้นตอนและกระบวนการไม่ซับซ้อนมากนัก คือ เมื่อนักแต่งเพลงแต่งเพลงเพลงหนึ่งขึ้นมา ก็จะนำไปให้นักร้องฝึกร้อง ที่เรียกกันว่าการต่อเพลง จากนั้นก็จะให้นักดนตรีเล่นดนตรีไปตามทำนองที่นักแต่งเพลงได้ประพันธ์ไว้ ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วไม่ได้แต่งโดยใช้หลักทฤษฎีในทางดนตรีมากนัก ยังไม่มีการเรียบเรียงเสียงประสานที่สลับซับซ้อน จากนั้นเมื่อนักร้องและนักดนตรีร้องและเล่นเพลงนั้นได้แล้ว ก็จะนำเพลงนั้นออกเสนอต่อผู้ฟังเมื่อมีการแสดงดนตรี หากประชาชนชื่นชอบก็ถือว่าเพลงนั้นประสบความสำเร็จ ศิลปินที่สร้างสรรค์บทเพลงในลักษณะนี้ก็เช่น แสงนภา บุญราศรี เป็นนักร้องนักแต่งเพลงที่มีเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมเป็นคนแรกๆ ซึ่งในขณะนั้นยังไม่มีชื่อเรียกเพลงลูกทุ่ง เพลงที่พูดถึงปัญหาสังคม ความทุกข์ยากของชาวบ้านนั้น เรียกกันว่า เพลงชีวิต และเพลงชีวิตนี้เองได้เป็นรากฐานของเพลงลูกทุ่งที่ได้พัฒนาขึ้นในเวลาต่อมา เพลงของแสงนภา พบว่าไม่ได้มีการบันทึกไว้เลยเนื่องจากเป็นเพลงที่ยาวเกินกว่าที่เทคโนโลยีแผ่นเสียงในยุคนั้นจะบันทึกได้ แต่เมื่อเทคโนโลยีพัฒนาขึ้น เพลงลูกทุ่งในยุคต่อมาจึงได้รับการบันทึกลงแผ่นเสียง

สำหรับการบันทึกเสียง ดังได้กล่าวแล้วว่าเพลงจะสมบูรณ์ได้ก็โดยการที่องค์ประกอบของเพลงได้ประกอบกันเข้าทั้งดนตรีและเสียงร้องจนสามารถถ่ายทอดสู่ผู้ฟังได้ ดังนั้นจะเห็นว่า

การผลิตเพลงในรูปสิ่งบันทึกเสียงเช่น แผ่นเสียง เทปคาสเส็ต คอมแพ็คดิสต์ เป็นต้น จะผ่านสองขั้นตอนที่ซ้อนทับกันอยู่คือ การสร้างสรรค์เพลงกระทั่งสามารถบรรเลงออกมาโดยศิลปินผู้ถ่ายทอดผลงานเพลง(นักร้องนักดนตรี) กับขั้นตอนของการบันทึกเสียงเพลงที่บรรเลงไว้ลงในสิ่งบันทึกเสียง เพลงที่ผู้ฟังบริโภคผ่านสื่อหรือสิ่งบันทึกเสียงทั้งหมดคือผลรวมสุดท้ายของสองกระบวนการนี้นั่นเอง[52]

เมื่อกล่าวมาถึงตรงนี้ จะเห็นได้ว่าคำว่า "การผลิตเพลง" จะตีความได้ใน 2 ลักษณะด้วยกัน* คือ ความหมายแรก การผลิตเพลงคือการที่เพลงถูกบรรเลง(performance)ออกมาอย่างสมบูรณ์ มีทั้งเสียงร้องและเสียงดนตรีออกมาให้ผู้ฟังได้ฟังไม่ว่าโดยการเปิดฟังจากสื่อบันทึกเสียงและจากการบรรเลงสด และความหมายที่สอง การผลิตเพลงหมายถึงการผลิตแผ่นเสียงหรือเทปคาสเซ็ตหรือคอมแพคดิสต์ กล่าวคือเป็นผลงานเพลงที่ผลิตออกมาในรูปของสื่อบันทึกเสียงนั่นเอง ไม่ว่าเราจะฟังเพลงจากเครื่องเสียงหรือฟังจากการแสดงสด บทเพลงที่ถ่ายทอดสู่โสตประสาทของเราย่อมผ่านกระบวนการผลิตไม่รูปแบบใดก็รูปแบบหนึ่งใน 2 รูปแบบดังกล่าว

เพราะฉะนั้น คำว่า "กระบวนการผลิตเพลง" ในงานศึกษานี้ จะหมายรวมทั้งกระบวนการผลิตเทปซีดีเพลงและการแสดงสด โดยจะดูจากกระบวนการทำงานที่เกิดขึ้นจริงในกระบวนการผลิตเพลง เป็นเกณฑ์ในการพิจารณาและเป็นหลักในการศึกษา

ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการศึกษา

การนำเสนอผลการศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้จะแบ่งออกเป็น 6 บท บทที่ 1 คือบทนี้เป็นส่วนของที่มาและความสำคัญของปัญหาตลอดจนวัตถุประสงค์ของการศึกษา ระเบียบวิธีวิจัยและการ

---

[52] Michael Fink, Inside the Music Industry: Creativity, process, and business, 2nd ed.(USA: Wadsworth Group/Thomson Learning, 1996), p. 57.

* การแยกกระบวนการผลิตเพลงออกเป็นแบบผ่านการบันทึกเสียงและการแสงสดนี้ ไม่เคยมีงานศึกษาเกี่ยวกับการผลิตเพลงชิ้นใดแยกออกในลักษณะนี้มาก่อน อาจจะเป็นเพราะมองไม่เห็นความแตกต่างชัดเจนระหว่าง 2 กระบวนการที่ซ้อนทับกันและเกี่ยวพันกันอยู่จนเกือบเป็นเนื้อเดียวกัน หรืออาจจะมองไม่เห็นความจำเป็นในการแบ่ง อีกประการหนึ่งผู้เขียนเห็นความลำบากในการใช้คำมาอธิบายความต่างของ 2 ลักษณะดังกล่าว เพราะไม่มีคำที่มีความหมายเจาะจงลงไปให้เห็นความต่างของการผลิตเพลงว่าคือการแสดงสดหรือการบันทึกเสียงจำหน่าย เช่นเมื่อกล่าวถึงการผลิตเพลงหรือการทำเพลง ก็เข้าใจไปถึงการทำเทปเพลงจำหน่าย หรืออาจจะเป็นเพราะไม่มีการรวมการแสดงสดลงไปในคำว่าการผลิตเพลง ต่างจากคำในภาษาอังกฤษ ที่แยกความหมายชัดเจน คือเมื่อกล่าวถึงการผลิตเพลงในความหมายของการอัดเสียงจำหน่าย จะใช้คำว่า production และเมื่อกล่าวถึงการบรรเลงเพลงออกมาสู่ผู้ฟังทั้งจากการแสดงสดหรือจากการเปิดจากเครื่องเสียง จะใช้คำว่า performance ทำให้เห็นได้ว่า ใน production ก็มี performance ซ้อนอยู่และใน performance ก็มี production ซ้อนทับอยู่ ผู้เขียนจึงเห็นสมควรจะต้องแยกความแตกต่างให้ชัดเจนและจะแก้ปัญหาในเรื่องของการใช้คำโดยการวงเล็บภาษาอังกฤษข้างหลังคำที่จะอธิบาย และที่สำคัญผู้เขียนเห็นว่าลักษณะที่แตกต่างกันดังกล่าวเป็นประเด็นที่จำเป็นต้องกล่าวถึงอย่างขาดเสียไม่ได้ เพราะความต่างของรูปแบบการผลิต 2 ลักษณะนี้มีผลอย่างมากต่อสัดส่วนรายได้ของศิลปิน และมีผลต่อการต่อรองผลประโยชน์อย่างยิ่ง

อธิบายทฤษฎีที่ใช้ บทที่ 2 จะเป็นการบรรยายให้เห็นความเป็นมาของธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งในภาพรวมและศึกษาการเข้าสู่ความเป็นทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย บทที่ 3 ศึกษากระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงว่าต้องอาศัยปัจจัยการผลิตใดบ้าง มีใครเข้ามาร่วมทำงานในกระบวนการผลิตเพื่อให้ดูว่าใครเป็นผู้สร้างสรรค์งานเพลงแท้จริง บทที่ 4 ศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในรูปแบบกระบวนการผลิตต่างๆ ที่มีอยู่ บทที่ 5 ศึกษาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตเพลง บทบาทรัฐและประชาชนที่ส่งผลต่อกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย และศึกษาการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลง สุดท้ายบทที่ 6 คือบทสรุป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ความเป็นมาของธุรกิจและการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

ธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งมีความเป็นมายาวนาน นับสืบกลับไปตั้งแต่ปีที่ถือกันว่าเพลงลูกทุ่งเพลงแรกได้เกิดขึ้นในเมืองไทยคือปี พ.ศ. 2481 จนถึงปัจจุบันเป็นเวลาร่วม 70 ปี ด้วยระยะเวลาอันยาวนานนั้น วงการเพลงลูกทุ่งเกิดการพัฒนาและมีความเปลี่ยนแปลงหลายครั้งทั้งการเปลี่ยนแปลงจากภายในวงการเองและการเปลี่ยนแปลงที่ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองของประเทศโดยรวมตลอดถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับพฤติกรรมของผู้บริโภคเพลง ทั้งหมดเหล่านี้ส่งผลให้กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในยุคต่างๆ และแม้แต่ในยุคเดียวกันมีความแตกต่างหลากหลาย อีกทั้งเนื่องจากงานเพลงเป็นงานศิลปะที่ต้องอาศัยความสามารถของศิลปินในการสร้างสรรค์ขึ้นซึ่งศิลปินแต่ละคนก็จะมีแนวคิดและรูปแบบการทำงานที่แตกต่างกัน ส่งผลให้กระบวนการผลิตตลอดถึงแนวทางของเพลงเกิดความหลากหลาย ดังข้อสังเกตของบุคคลที่อยู่ในวงการเพลงลูกทุ่งมายาวนานและถือได้ว่าเป็นนักปั้นตัวยง[1]อย่างมนต์ เมืองเหนือ ที่ว่า การจะศึกษาการผลิตเพลงว่าเป็นอย่างไร ต้องระบุว่าการผลิตเพลงนั้นผลิตโดยใคร เพราะศิลปินและผู้ผลิตแต่ละรายมีรูปแบบการผลิตที่แตกต่างกัน[2] ถือได้ว่าเป็นข้อสังเกตเบื้องต้นที่น่ารับฟัง

การศึกษากระบวนการผลิตเพลงจึงต้องคำนึงถึงลักษณะของความหลากหลายนั้นด้วย เพราะจากการรวบรวมข้อมูลพบว่าในปัจจุบันแม้จะมีรูปแบบกระบวนการผลิตเพลงรูปแบบหนึ่งครอบงำอยู่ แต่เมื่อมองลึกลงไปแล้วก็พบว่า ภายใต้การครอบงำนั้นยังมีกระบวนการผลิตเพลงรูปแบบอื่นๆ ดำรงอยู่อย่างหลากหลายจริง และพบว่ารูปแบบกระบวนการผลิตเพลงบางรูปแบบดำรงอยู่มาตั้งแต่อดีต บางรูปแบบเพิ่งเกิดขึ้นเมื่อระยะเวลาไม่นาน และการเกิดขึ้นของกระบวนการผลิตเพลงอันหลากหลายนั้นก่อเกิดพลวัตรของความขัดแย้งขึ้นอย่างน่าสนใจ

เนื้อหาของบทนี้แบ่งเป็น 2 ส่วนหลัก ส่วนแรกจะบรรยายถึงพัฒนาการของวงการธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทยที่เกิดขึ้น ควบคู่ไปกับพัฒนาการทางเศรษฐกิจสังคมและการเมืองของประเทศตลอดถึงรูปแบบการบริโภคเพลงลูกทุ่งไทยของประชาชนที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ที่เกิดขึ้นในวงการธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งโดยรวม และส่วนที่สองจะวิเคราะห์การเข้ามาของ

---

[1] เจนภพ จบกระบวนวรรณ, เพลงลูกทุ่ง(กรุงเทพฯ: สารคดี, 2551), หน้า 83.

[2] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 17 กุมภาพันธ์ 2551.

ระบบทุนนิยมสู่กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในภาพรวมทั้งนี้เพื่อเป็นฐานแก่การวิเคราะห์ในบทต่อ ๆ ไป

2.1 พัฒนาการและความเป็นมาของระบบธุรกิจอุตสาหกรรมการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

จากคำอธิบายว่าด้วยกระบวนการผลิตเพลงในบทแรก พบว่ากระบวนการผลิตเพลงนั้นประกอบไปด้วย 2 กระบวนการ ได้แก่ กระบวนการแสดงสดและกระบวนการบันทึกเสียงออกจำหน่าย และจากงานศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งไทยเช่นงานของฉกาจ ราชบุรี[3] งานของศิริพร กรอบทอง[4] นั้นพบว่าประวัติความเป็นมาของธุรกิจเพลงลูกทุ่งแบ่งออกได้เป็นสองยุคใหญ่ๆ คือ ยุควงดนตรีกับยุคค่ายเพลงซึ่งการแบ่งยุคของธุรกิจเพลงลูกทุ่งดังกล่าวพบว่ามีความสอดคล้องกับความแตกต่างระหว่างกระบวนการผลิตเพลงทั้งสองกระบวนการที่แบ่งออกชัดเจนในการศึกษานี้ ฉะนั้นการศึกษาพัฒนาการของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในงานนี้จึงจะบรรยายให้เห็นถึงพัฒนาการของกระบวนการผลิตทั้งสองกระบวนการผ่านประวัติศาสตร์ธุรกิจอุตสาหกรรมการผลิตเพลงลูกทุ่งที่แบ่งออกเป็น 2 ยุคตามการแบ่งของงานก่อนหน้าดังกล่าว โดยที่กระบวนการผลิตทั้ง 2 รูปแบบต่างก็ดำรงซ้อนกันอยู่ในแต่ละยุค เพียงแต่แตกต่างกันในระดับของสัดส่วนที่ส่งผลกระทบต่อกระบวนการทำงานและ ความสัมพันธ์ทางการผลิต ซึ่งทำให้สัดส่วนรายได้หรือส่วนแบ่งผลประโยชน์ของผู้เกี่ยวข้องในแต่ละยุคนั้นแตกต่างกัน

2.1.1 ธุรกิจเพลงลูกทุ่งในยุควงดนตรี

การผลิตเพลงลูกทุ่งในยุคแรกจะเป็นไปในลักษณะของการแสดงสดเป็นส่วนใหญ่ แม้เทคโนโลยีการบันทึกแผ่นเสียงที่เริ่มพัฒนาขึ้นบ้างในช่วงนั้น กล่าวคือพัฒนาจากแผ่นครั่ง(ทำด้วยครั่งผสมเซลลูลอยด์) มาเป็นแผ่นพลาสติกหรือไนลอนซึ่งเป็นแผ่นลองเพลย์(long play) สามารถอัดเสียงได้นานขึ้นกว่าเดิมที่เคยอัดได้ไม่เกิน 4 นาที ทำให้เพลงของแสงนภา บุญราศรี ที่ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกแนวเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่พัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งในเวลาต่อมาซึ่งมีความยาวเกิน 4 นาทีทั้งหมดไม่ได้รับการบันทึกแผ่นเสียงไว้เลยจนแสงนภาเสียชีวิตก่อนที่เทคโนโลยีแผ่นเสียงจะได้รับการพัฒนา เทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้นนี้ทำให้เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่ยาวเกิน 4 นาทีของศิลปินคนอื่นๆ ในยุคต่อๆมาเช่น คำรณ สัมปุณณานนท์ เสน่ห์ โกมารชุน สามารถบันทึกแผ่นเสียงได้ แต่กลวิธีต่างๆ ในการบันทึกแผ่นยังกระทำได้ลำบาก(ต้องส่งไปมิกซ์เสียงต่างประเทศ)ด้วย

---

[3] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2537)

[4] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย(กรุงเทพฯ: พันธกิจ, 2547)

ข้อจำกัดทางด้านเทคโนโลยีการผลิตที่หายากและราคาสูง ศิลปินเพลงส่วนใหญ่จึงไม่สามารถผลิตแผ่นเสียงออกจำหน่ายได้เอง

นอกจากข้อจำกัดทางด้านเทคโนโลยีการผลิตที่ทำให้ศิลปินเพลงลูกทุ่งไม่ผลิตแผ่นเสียงเองแล้ว ปัจจัยทางด้านผู้ฟังก็ส่งผลสำคัญกล่าวคือ กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งในยุคแรกยังมีในจำนวนจำกัดซึ่งเป็นกลุ่มคนชั้นล่างในกรุงเทพฯ เป็นกลุ่มผู้ฟังที่เนื้อหาเพลงชีวิตกล่าวถึง ในขณะที่เพลงแนวหลักในขณะนั้นคือเพลงแนวของสุนทราภรณ์ มีกลุ่มผู้ฟังเป็นคนชั้นสูงในเมือง เพลงลูกทุ่งในยุคแรกจึงถูกมองว่าเป็นเพลงไพร่ ส่วนเพลงแนวลูกกรุงของสุนทราภรณ์ถูกมองเป็นเพลงผู้ดี ไม่ว่าเพลงลูกทุ่งจะถูกมองอย่างไรแต่ความเป็นจริงคือเพลงลูกทุ่งสะท้อนชีวิตของคนชั้นล่างและเป็นเพลงของคนชั้นล่างในเมืองในตอนแรก จากนั้นก็แพร่กระจายออกสู่ต่างจังหวัดโดยเพลงลูกทุ่งก็ได้รับเอาวัฒนธรรมเพลงของพื้นที่ต่างๆ มาหลอมรวมในแนวเพลง เนื้อหาเพลงลูกทุ่งมุ่งสะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของคนในพื้นที่ต่างๆ ด้วยฐานผู้ฟังเพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นคนชั้นล่างหรือประชาชนทั่วไปในต่างจังหวัด คนชั้นสูงหรือคนรวยในยุคนั้นจะด้วยไม่นิยมเพลงลูกทุ่งหรือด้วยเพราะเกรงจะถูกมองว่าไม่เป็นผู้ดี จึงไม่ฟังเพลงลูกทุ่ง ด้วยเครื่องเล่นและแผ่นเสียงในยุคนั้นที่ยังมีราคาสูงและหาซื้อได้ไม่ง่ายนักสำหรับคนทั่วไป กลุ่มคนที่สามารถซื้อหาเครื่องเล่นและแผ่นเสียงได้คือกลุ่มคนรวยที่ฟังเพลงลูกกรุง กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่ไม่มีกำลังซื้อเครื่องเล่นเหล่านี้ หากศิลปินเพลงจะลงทุนผลิตแผ่นเสียงเพลงลูกทุ่งซึ่งมีราคาสูงย่อมเป็นการกระทำที่ไม่คุ้มค่า

วิธีการแสดงสดจึงสะดวกทั้งต่อศิลปินเพลงและต่อกลุ่มผู้ฟัง วิธีการหารายได้ของศิลปินในตอนนั้นก็คือการออกเดินสายทำการแสดงสด ซึ่งเป็นทั้งการผลิตเพลงและการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จักมากขึ้นไปพร้อมกัน และด้วยเหตุนี้เอง เพลงลูกทุ่งซึ่งเหล่าศิลปินนำวงออกไปทำการแสดงในท้องถิ่นห่างไกลความเจริญทั่วประเทศซึ่งประชาชนไม่ค่อยมีความบันเทิงให้เลือกเสพมากนักจึงเป็นที่นิยมของประชาชนต่างจังหวัดอย่างรวดเร็ว

ทางด้านการผลิตแผ่นเสียง ผู้ดำเนินธุรกิจแผ่นเสียงในยุคนี้คือนายห้างแผ่นเสียงต่างๆ เช่น ห้างกมลสุโกศล ห้างแผ่นเสียงคาเธ่ย์ ห้างต. เง็กชวน เป็นต้น การบันทึกเสียงของศิลปินเพลงลูกทุ่งในยุคเริ่มแรกไม่ได้มุ่งหวังเพื่อการขายแต่มุ่งหวังการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จักเพื่อให้สามารถออกเดินสายทำการแสดงได้มากขึ้น นอกจากนั้นก่อนที่ศิลปินเพลงจะบันทึกเสียงเพลงลงแผ่นเสียง ส่วนมากศิลปินเพลงจะนำเพลงออกไปเสนอต่อผู้ฟังบนเวทีการแสดงสดก่อน หากเพลงได้รับความนิยมจึงบันทึกเสียงทีหลัง ซึ่งจะยิ่งเสริมให้เพลงโด่งดังยิ่งขึ้นเนื่องจากเมื่อได้รับการบันทึกเสียงก็สามารถเผยแพร่งานเพลงดังกล่าวนั้นออกไปได้ในวงกว้าง

วงดนตรีลูกทุ่ง โดยเฉพาะช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 จะเป็นการรวมตัวกันของนักร้อง นักแต่งเพลงและนักดนตรี ขึ้นเป็นครั้งคราว โดยจะใช้ชื่อของศิลปินในวงสับเปลี่ยนกันไปเป็นชื่อวง ขึ้นอยู่

กับว่าเจ้าภาพที่มาติดต่อต้องการใครไปทำการแสดงก็จะใช้ชื่อศิลปินผู้นั้นเป็นชื่อวง เมื่อแสดงเสร็จแต่ละคนก็แยกย้ายกันไป[5]

การตั้งวงดนตรีในยุคแรกนี้ ส่วนใหญ่จะเป็นไปในลักษณะของการช่วยเหลือกันของศิลปินคือใครมีอะไรก็นำมารวมกัน เช่น นักดนตรีอาจจะนำเครื่องดนตรีของตนมาเอง นักร้องอาจจะมาด้วยความศรัทธาหรือความสนิทสนมหรือจากการเปิดรับสมัครของหัวหน้าวง เป็นต้น อย่างไรก็ตามวงดนตรีลูกทุ่งก็ต้องมีเงินสำรองไว้ส่วนหนึ่งเพื่อเลี้ยงดูสมาชิกในวงซึ่งจะมีประมาณ 15 คน เป็นอย่างน้อย จนถึงประมาณ 100 คน เงินลงทุนในการตั้งวงดนตรีลูกทุ่งยุคนั้นจากคำให้สัมภาษณ์ของเพลิน พรหมแดนจะอยู่ที่ประมาณ 30,000 บาท ก็สามารถตั้งวงดนตรีได้ โดยที่การจัดหาเครื่องดนตรีหรือยานพาหนะนั้นวงดนตรีที่ไม่มีเงินลงทุนมากนักก็สามารถใช้วิธีการเช่าแทนการซื้อเป็นของตนเอง โดยส่วนมากจะเช่าเครื่องดนตรีจากวงดุริยางค์ของกองทัพต่างๆ ในอัตราวันละ 30 บาทต่อชิ้น[6]เงินลงทุนอาจจะเป็นเงินของหัวหน้าวงเองหรือเป็นเงินที่หยิบยืมมาจากบุคคลอื่น[7] ส่วนเครื่องเสียง ไฟ เวที เจ้าภาพจะเป็นผู้จัดหาไว้ให้

จนช่วงประมาณปีพ.ศ.2500 เป็นต้นมา เกิดวงดนตรีขึ้นหลายวง วงดนตรีสำคัญ ในยุคนั้น เช่น วงจุฬารัตน์ของมงคล อมาตยกุล วงรวมดาวกระจายของสำเนียง ม่วงทอง วงสุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น ลักษณะของวงดนตรีที่เกิดขึ้นในยุคนี้จะมีพัฒนาการขึ้นอีกระดับหนึ่ง คือ มีสมาชิกประจำวงมากขึ้น มีหัวหน้าวง มีนักร้อง นักแต่งเพลง นักดนตรีประจำวง วงดนตรีที่ใหญ่ที่สุดในยุคนั้นคือวงจุฬารัตน์ มีนักร้องประจำวงเป็นจำนวนมาก นักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังหลายคนเป็นสมาชิกของวงดนตรีวงนี้ เช่น ทูล ทองใจ ชาย เมืองสิงห์ สุชาติ เทียนทอง พนม นพพร เป็นต้น

เพลงลูกทุ่งเริ่มแพร่หลายมากขึ้นทั้งจากการเดินสายแสดงสดและเทคโนโลยีสื่อที่ได้รับพัฒนาและแพร่กระจายออกไปในวงกว้าง สถานีวิทยุกำเนิดขึ้นครั้งแรกในเมืองไทยเมื่อปี พ.ศ. 2473 และได้รับการพัฒนามาเรื่อยๆ ปีพ.ศ. 2492 รัฐบาลอนุญาตให้หน่วยงานราชการทหารจัดตั้งสถานีวิทยุขึ้นได้ จึงมีการจัดตั้งสถานีวิทยุขึ้นมากมายตามต่างจังหวัด พ.ศ.2498 รัฐบาลออกพระราชบัญญัติวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ เปิดโอกาสให้นายทุนสามารถเช่าสถานีวิทยุส่งกระจายเสียง และเมื่อเทคโนโลยีเครื่องรับวิทยุได้รับการพัฒนาขึ้นเป็นระบบทรานซิสเตอร์ที่มีราคาถูกลง ประชาชนทั่วไปโดยเฉพาะในต่างจังหวัดหาซื้อฟังได้ และเพราะรายการตามสถานีวิทยุต่างๆ ส่วนใหญ่เป็นรายการเพลงลูกทุ่ง ทำให้เพลงลูกทุ่งเป็นที่รู้จักและนิยมกันแพร่หลายมาก

---

[5] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 214.

[6] บทสัมภาษณ์ เพลิน พรมแดน, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 54.

[7] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 54-55.

ขึ้นตามต่างจังหวัดนับแต่นั้นมา[8] โดยรายการเพลงลูกทุ่งทั้งหมดจะเผยแพร่รายการผ่านทางคลื่นวิทยุระบบ AM ซึ่งสามารถกระจายคลื่นออกไปได้ในวงกว้าง ตามต่างจังหวัดหรือชนบทห่างไกลสามารถรับคลื่นได้ ทั้งคลื่น AM และเพลงลูกทุ่งเป็นสิ่งบันเทิงของคนชนบทหรือคนต่างจังหวัดจึงเป็นเสมือนตัวแทนสิ่งบันเทิงของคนเหล่านี้ ในขณะที่คลื่น FM ซึ่งสามารถกระจายคลื่นออกไปได้ในวงจำกัด กลายเป็นสัญลักษณ์ของคนเมืองที่จะเปิดเพลงแนวลูกกรุง เพลงคลาสสิคหรือเพลงสากล ลักษณะการแบ่งแยกหรือหรือให้คุณค่าความเหนือกว่าต่ำกว่าเช่นนี้มีนัยสำคัญของอำนาจในการครอบงำและการต่อสู้ที่เกิดขึ้น

เทคโนโลยีสื่อที่พัฒนาขึ้นเป็นผลดีต่อศิลปินเพลง แม้ศิลปินจะไม่ค่อยมีรายได้จากการจำหน่ายแผ่นเสียงแต่หากเพลงที่บันทึกแผ่นเสียงได้รับการแพร่กระจายออกไปตามสื่อวิทยุจนเพลงโด่งดัง นั่นหมายความว่านักร้องจะมีงานแสดงมากขึ้น และนี่คือสิ่งที่นักร้องต้องการ ส่วนนักแต่งเพลงนั้นมีรายได้จากการขายเพลงมีทั้งการขายขาดและการมอบกรรมสิทธิ์ ซึ่งราคาเพลงก็ขึ้นอยู่กับความดังของนักแต่งเพลง และในบางกรณีเมื่อนายห้างนำเพลงไปบันทึกเสียงแล้วขายดี นักแต่งเพลงโดยเฉพาะนักแต่งเนื้อร้องมักจะได้รับเงินตอบแทนค่อนข้างดี เช่นในกรณีเพลง “กลิ่นโคลนสาบควาย” ของครูไพบูลย์ บุตรขันที่ขายดีมากจนนายห้างนำเงินมาให้ครูไพบูลย์เพิ่มจากที่ตกลงกันอีกถึง 5 พันบาทซึ่งถือเป็นเงินที่ค่อนข้างมากในยุคนั้นแต่โดยทั่วไปพบว่า นักแต่งเพลงหรือครูเพลงที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่ก็คือผู้ที่ตั้งวงดนตรีขึ้นออกแสดงสดนั่นเอง ความนิยมเพลงลูกทุ่งที่มากขึ้นทำให้ผู้ผลิตรายการโทรทัศน์เริ่มหันมาสนใจผลิตรายการเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่ง

ปี พ.ศ. 2507 สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้จัดให้มีรายการ “เพลงลูกทุ่ง” ถ่ายทอดออกอากาศ โดยการเชิญนักร้องแนวเพลงตลาดที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นคือ ผ่องศรี วรนุช และชาย เมืองสิงห์ไปร้องเพลงในรายการ ปรากฏว่ามีเสียงวิพากษ์วิจารณ์ในทางลบเป็นจำนวนมาก แต่รายการก็กลับเป็นที่นิยมอย่างมากเช่นเดียวกัน จากชื่อของรายการดังกล่าวนี้เองจึงได้เรียกเพลงตลาดหรือเพลงชีวิตว่า “เพลงลูกทุ่ง” ในเวลาต่อมา เพลงลูกทุ่งที่เกิดขึ้นจนถึงยุคนี้ได้รับความนิยมจากประชาชนมากขึ้นตามลำดับ จนถึงปี พ.ศ.2509 การประกาศรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 2 (ครั้งแรกจัดขึ้นในปีพ.ศ.2507) ได้มีการบรรจุเพลงลูกทุ่งเป็นหนึ่งในประเภทของแนวเพลงที่มีสิทธิ์เข้าชิงรางวัล ถือเป็นการยอมรับแนวเพลงใหม่ที่เกิดขึ้นคือเพลงลูกทุ่งอย่างเป็นทางการ จากนั้นเพลงลูกทุ่งก็ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นอีกกระทั่งได้รับความนิยมถึงขีดสุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่งไทยคือยุคของวงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญ

สุรพล สมบัติเจริญเป็นศิลปินที่มีความสามารถทั้งทางด้านการแต่งเพลง การร้องเพลงและการแสดงบนเวที ความสามารถเฉพาะตัวทั้งหลายเหล่านี้ส่งผลให้เขาได้รับความนิยมอย่างสูงจาก

---

[8] บทสัมภาษณ์ คำรณ โพธิ์ประยูร, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 41.

ประชาชน วงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญมีชื่อเสียงอย่างมาก ไปทำการแสดงที่ไหนก็จะมีผู้ชมล้นหลามทุกครั้ง สามารถกล่าวได้ว่าสุรพล สมบัติเจริญทำให้เพลงลูกทุ่งกลายเป็นเพลงที่เข้าไปอยู่ในหัวใจของประชาชนคนทั้งประเทศจำนวนมากที่สุดได้อย่างไม่เคยปรากฏมาก่อนกระทั่งสุรพลเสียชีวิตลงในปีพ.ศ. 2511 แรงเฉื่อยจากความนิยมเพลงลูกทุ่งที่สุรพลได้ก่อให้เกิดขึ้นนั้นยังคงดำเนินเรื่อยมาอีกเป็นเวลานับสิบปีหลังจากการเสียชีวิตของเขา

วงการเพลงลูกทุ่งเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญหลังจากการเสียชีวิตของสุรพล สมบัติเจริญ กล่าวคือหลังจากสุรพลเสียชีวิตปรากฏว่าเขาได้ทิ้งมรดกจากการทำวงดนตรีไว้เป็นจำนวนมาก ทำให้มีผู้สนใจเข้ามาลงทุนในธุรกิจนี้มากขึ้น ขณะเดียวกัน ก็มีผู้ที่ใฝ่ฝันอยากเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงอย่างสุรพลกันมากขึ้นเช่นกันเพราะมองเห็นลู่ทางในการสร้างเงิน อีกทั้งประชาชนก็เริ่มสนใจฟังเพลงลูกทุ่งกันเป็นจำนวนมาก ธุรกิจวงดนตรียุคนี้จึงมีความคึกคักและมีการแข่งขันกันมากขึ้น และเริ่มปรากฏว่ามีกลุ่มทุนภายนอกสนใจเข้ามาดำเนินธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนี้

ปรากฏการณ์หนึ่งที่สร้างความสะเทือนต่อวงการเพลงลูกทุ่งในยุคหลังการเสียชีวิตของสุรพลอีกครั้งคือ การเกิดขึ้นและได้รับความนิยมอย่างมากของภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะภาพยนตร์เพลงเรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ที่เป็นที่นิยมอย่างสูงยิ่ง มีนักร้องหลายคนโด่งดังขึ้นจากภาพยนตร์เรื่องนี้และโดยเฉพาะผลงานเพลงประกอบที่ส่วนมากแต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน โดยเฉพาะเพลง “มนต์รักลูกทุ่ง” ก็ทำให้ชื่อเสียงของไพบูลย์ที่เงียบหายไประยะหนึ่งกลับมาโด่งดังมากอีกครั้ง ความนิยมแพร่หลายในภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งทำให้ในยุคนั้นมีผู้สร้างภาพยนตร์หันมาสร้างภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมาก ทำให้เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมมากขึ้นอีกและที่สำคัญ เพลงลูกทุ่งสามารถเข้าไปแพร่หลายในสื่อชนิดใหม่อย่างสำคัญคือ สื่อภาพยนตร์

ยุคนี้มีศิลปินเพลงเกิดขึ้นและโด่งดังอย่างยิ่งจากผลงานการประพันธ์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน คือ รุ่งเพชร แหลมสิงห์และศรคีรี ศรีประจวบ และมีนักแต่งเพลงคนสำคัญที่เริ่มมีชื่อเสียงขึ้นในยุคนี้คือชลธี ธารทอง จากผลงานเพลง “พอหรือยัง” ขับร้องโดยนักร้องดัง ศรคีรี ศรีประจวบ หลังจากไพบูลย์เสียชีวิต ชลธีจึงได้แต่งเพลงใหม่ไว้ให้ศรคีรีขับร้องแต่ศรคีรีก็มาเสียชีวิตลงอีก กระทั่งเพลงที่แต่งโดยชลธีนั้นตกไปสู่นักร้องหน้าใหม่คนหนึ่งด้วยความบังเอิญ เด็กหนุ่มผู้นั้นนำเพลงของชลธีไปขับร้องโดยการสนับสนุนของราเชนทร์ เรื่องเนตรสามีของนักร้องดังผ่องศรี วรนุช ปรากฏว่าประสบความสำเร็จอย่างยิ่งเพลงดังไปทั่วประเทศ เด็กหนุ่มผู้นั้นคือ สายัณห์ สัญญา และเพลงที่ทำให้เขาแจ้งเกิดก็คือ เพลง “ลูกสาวผู้การ” กับเพลง “แหม่มปลาร้า” หลังจากนั้นชื่อของชลธี ธารทองก็ดังไปทั่วควบคู่กับสายัณห์ สัญญา และต่อมาชลธีก็ได้แต่งเพลงให้นักร้องหลายๆ คนจนประสบความสำเร็จ เช่น ยอดรัก สลักใจ เสรีย์ รุ่งสว่าง สุนารี ราชสีมา ดำรง วงษ์ทอง เป็นต้น ส่วนสายัณห์ก็ยิ่งโด่งดังทั้งจากเพลงของชลธีและเพลงของนักแต่งเพลงคนอื่นๆ ถือได้ว่ายุคนี้เป็นยุคที่เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างที่สุด มากกว่าแนวเพลงอื่นๆ

ที่มีอยู่ แม้แต่ในรั้วมหาวิทยาลัยก็เกิดวงดนตรีลูกทุ่งที่ตั้งขึ้นโดยนิสิตนักศึกษาเช่น วงลูกทุ่งถาปัดของนิสิตจุฬาฯ วง รวมดาวกระจุยของนิสิตเกษตรศาสตร์ เป็นต้น อย่างไรก็ตามในยุคนั้นก็ได้เกิดเพลงแนวใหม่ๆ และได้รับความนิยมมากขึ้นกระทั่งส่งผลต่อวงการเพลงลูกทุ่งโดยรวมในภายหลัง

อิทธิพลของแนวเพลงใหม่ที่เริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 2500 ส่งผลกระทบสำคัญต่อกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งมากขึ้นในยุคนี้ กล่าวคือ ผลจากการรับวัฒนธรรมดนตรีจากตะวันตกในช่วงสงครามเวียดนามซึ่งมีทหารอเมริกันเข้ามาอาศัยในเมืองไทยเป็นจำนวนมาก ได้นำแนวเพลงใหม่เช่น แจ๊ซ ป็อปร็อค ร็อคแอนด์โรลล์ โซล เป็นต้นเข้ามาเล่นในเมืองไทยและได้รับความนิยมแพร่หลายไปในหมู่คนไทย ในปีพ.ศ.2512 สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์จัดประกวดดนตรีแบบสตริงคอมโบชิงถ้วยพระราชทานขึ้น ปรากฏว่าวงดิอิมพอสซิเบิลวงดนตรีไทยที่เคยเล่นดนตรีสากลในชื่อ วงจอยท์ รีแอคชั่นและได้เปลี่ยนชื่อวงเป็นวงดิอิมพอสซิเบิลในเวลาต่อมาได้รับรางวัลชนะเลิศ 3 ปีซ้อน หลังจากนั้นวงดิอิมพอสซิเบิลซึ่งแต่เดิมเล่นแต่เพลงสากลได้หันมาผลิตเพลงไทย จากที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วก็ยิ่งได้รับความนิยมในหมู่วัยรุ่นและผู้คนทั่วไปในยุคนั้นมากขึ้นไปอีก นักแต่งเพลงลูกทุ่งหลายคนก็ได้แต่งเพลงให้กับวงดนตรีแนวนี้ เช่น เพลงไหนว่าจะจำ เพลงเป็นไปไม่ได้ แต่งโดยพยงค์ มุกดา เพลงโลกมายา แต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน เป็นต้น เพลงแนวใหม่ที่เกิดขึ้นและได้รับความนิยมอย่างสูงนี้ ส่งผลให้วงดนตรีลูกทุ่งในยุคนั้นจำเป็นต้องปรับตัวเองให้ทันสมัยมากขึ้นไปด้วย โดยเฉพาะรูปแบบของวงดนตรีที่แต่เดิมเครื่องดนตรีมีแค่กลองชุดกับเครื่องเป่าเป็นหลัก จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนเป็นวงดนตรีในแบบวงสตริงคอมโบ้คือนอกจากกลองชุดและเครื่องเป่าแล้ว จะมีเครื่องสายไฟฟ้าเข้ามาด้วย ตลอดจนรูปแบบการแสดงที่ต้องเน้นแสง สี เสียง ตามรูปแบบการแสดงคอนเสริตของต่างชาติที่เริ่มแพร่หลายเข้ามาในไทยและกำลังได้รับความนิยม

เมื่อเกิดภาวะการแข่งขันกันมากขึ้นพร้อมทั้งเกิดศิลปินหน้าใหม่ขึ้นเป็นจำนวนมาก ก็จำเป็นที่ศิลปินหรือผู้ลงทุนทำวงดนตรีจะต้องพัฒนาวงดนตรีของตนให้ดีกว่าของวงอื่น อีกทั้งต้องพยายามเสนอความแปลกใหม่ต่างๆ แก่ผู้ฟัง เพื่อเป็นจุดขายให้ประชาชนเกิดความสนใจและจ้างวงของตนไปทำการแสดง ปรากฏว่า ในยุคนี้ ได้มีการพัฒนาระบบแสง สี เสียง สำหรับการแสดงหน้าเวที และมีการพัฒนาหางเครื่องซึ่งแต่เดิมเพียงแค่ยืนเคาะเครื่องเคาะจังหวะหรือโยกตัวไปตามจังหวะเพลงบ้างเล็กน้อยอยู่บนเวที มาเป็นหางเครื่องที่เต้นประกอบเพลงโดยมีการแต่งตัวที่งดงามตระการตา ค่าลงทุนทั้งในเรื่องของระบบแสง สี เสียง และการตัดเย็บชุดหางเครื่องปรากฏว่าเป็นเงินที่สูงมาก

วงดนตรีที่ตั้งขึ้นประมาณปี พ.ศ.2516 เป็นต้นมาต้องใช้เงินลงทุนมหาศาล จึงจำเป็นต้องได้รับการสนับสนุนเงินทุนจากนายทุนภายนอกเกือบทั้งสิ้นผนวกกับความสนใจเข้ามาลงทุนในวงดนตรีของทุนภายนอกเพราะเห็นลู่ทางทำกำไร การตั้งวงดนตรีจึงมีทุนภายนอกเข้ามาเป็นผู้ลงทุน

เช่นวงดนตรีสายัณห์ สัญญา (ตั้งปีพ.ศ.2516) ได้รับการสนับสนุนจากซ้อน้อย เจ้าของปั๊มน้ำมัน ต่อมาสายัณห์ลงทุนทำวงดนตรีเองและรับการสนับสนุนอีกครั้งจากมุนี อังกินันทน์ประมาณปี พ.ศ.2530 วงดนตรียอดรัก สลักใจได้รับการสนับสนุนจากเด็ดดวง ดอกรัก ศรเพชร ศรสุพรรณ ได้รับการสนับสนุนจากเปี๊ยก บ้านโป่ง วงดนตรีสุรชัย สมบัติเจริญได้รับการสนับสนุนจากนายห้างประจวบ จำปาทอง เป็นต้น ในยุคนี้เองที่เกิดกลุ่มธุรกิจดนตรีลูกทุ่งขึ้นหลายกลุ่มซึ่งเปิดทำการรับงานการแสดงกันในซอยบุปผาสวรรค์(จรัญสนิทวงศ์ 13) ซึ่งซอยนี้เป็นย่านที่อยู่อาศัยและสถานที่รับงานของนักร้องเพลงลูกทุ่งมาแต่เดิม เช่น วงดนตรีชินกร ไกรลาศ วงดนตรีไวพจน์ เพชรสุพรรณ เป็นต้น

เมื่อการตั้งวงดนตรีลูกทุ่งในสมัยนี้ต้องใช้เงินทุนมหาศาล เพื่อซื้อเครื่องเสียง เทคนิค แสงสี การโปรโมทเพลง การจัดการเกี่ยวกับหางเครื่อง ซึ่งนับวันยิ่งวิจิตรตระการตามากขึ้น ความสำเร็จของนักร้องลูกทุ่งในยุคนี้จึงขึ้นอยู่กับเงินเป็นปัจจัยสำคัญ[9] วงดนตรีของนักร้องเพลงลูกทุ่งหลายคนต้องปิดตัวลงเนื่องจากได้รับความนิยมน้อยลง และขาดเงินทุนสนับสนุน[10] เช่น วงจุฬารัตน์ เลิกกิจการในปี พ.ศ.2516 วงดนตรีจุฬาทิพย์ของชาย เมืองสิงห์ เลิกปีพ.ศ. 2520-22 วงดนตรีไวพจน์ เพชรสุพรรณเลิกปี พ.ศ.2519-20 เป็นต้น ส่วนวงดนตรีที่ยังเป็นที่นิยมก็ต้องพึ่งพาการสนับสนุนเงินทุนจากภายนอกเกือบทั้งสิ้น

ความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทางด้านเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงและเครื่องเล่นที่เปลี่ยนจากระบบแผ่นเสียงมาเป็นเทปคาสเซ็ทที่เริ่มเกิดขึ้นประมาณปี 2514 และแพร่หลายมากขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2510 ทำให้ผู้บริโภคเพลงลูกทุ่งสามารถซื้อหาเครื่องเล่นเหล่านี้ไปใช้ได้อย่างแพร่หลาย ธุรกิจผลิตเทปเพลงเติบโตขึ้น โดยในช่วงนั้นผู้ประกอบการธุรกิจเทปเพลงมักจะผลิตเทปเพลงโดยการลักลอบบันทึกเสียงเพลงจากแผ่นเสียงเพลงดังลงเทปคาสเซ็ทออกจำหน่ายโดยไม่ได้จ่ายค่าลิขสิทธิ์แก่เจ้าของผลงาน จนศิลปินเพลงและผู้ผลิตเพลงในช่วงนั้นได้ออกมากดดันให้รัฐบาลเข้ามาช่วยแก้ไขปัญหา ในที่สุดรัฐบาลได้ออกพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2521 ส่งผลให้ผู้ผลิตเทปเพลงหันมาสร้างบริษัทผลิตเพลงเองโดยจ้างศิลปินเพลงให้มาสังกัดค่ายของตนเพื่อสร้างผลงานเพลงอย่างครบวงจร ยุคหลังจากนี้แม้จะเกิดวงดนตรีตรีขึ้นอีกบ้างแต่ก็มีจำนวนน้อยและไม่เฟื่องฟูเหมือนยุคก่อน ระบบธุรกิจเพลงลูกทุ่งเกิดการเปลี่ยนผ่านจากยุควงดนตรีสู่ยุคค่าย

---

[9] บทสัมภาษณ์กาเหว่า เสียงทอง, ใน จิตนา ดำรงเลิศ, "วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง,"งานวิจัยเสนอต่อสถาบันไทยคดีศึกษา(กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533), หน้า 64, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 90.

[10] จินตนา ดำรงเลิศ, "วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง,"งานวิจัยเสนอต่อสถาบันไทยคดี, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 90.

เพลง และแม้เพลงลูกทุ่งจะได้รับความนิยมอีกครั้งในภายหลัง ศิลปินเพลงก็ไม่อาจตั้งวงดนตรีได้อีกต่อไป

2.1.2 ธุรกิจเพลงลูกทุ่งในยุคค่ายเพลง

สาเหตุประการสำคัญที่ทำให้มีการตั้งบริษัทผลิตเพลงขึ้นคือพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์เพลง พ.ศ.2521 โดยที่บริษัทจำหน่ายเทปเพลงก่อนหน้านั้นใช้วิธีการอัดเพลงที่มีชื่อเสียงจากแผ่นเสียงลงเทปคาสเซ็ทออกจำหน่ายซึ่งเป็นวิธีการดำเนินธุรกิจในลักษณะละเมิดลิขสิทธิ์ ผู้ที่ดำเนินธุรกิจในลักษณะนี้ เช่น ห้างหุ่นส่วนจำกัด ปักษ์ใต้อุตสาหกรรม(ห้างหุ่นส่วนจำกัดออนป้า เสตอริโอ) ห้างหุ่นส่วนจำกัด โรส ซาวน์ มิวสิค(บริษัท อาร์เอส จำกัด(มหาชน)) บริษัทโรต้าแผ่นเสียงและเทป เป็นต้น เมื่อพ.ร.บ.ลิขสิทธิ์ฉบับพ.ศ.2521 ออกมา โทษของการละเมิดลิขสิทธิ์ที่ตั้งไว้แต่เดิมคือปรับ 500 บาท เพิ่มขึ้นเป็นปรับ 200,000 บาท ผู้ดำเนินธุรกิจจำหน่ายเทปเพลงจึงจำเป็นต้องสร้างผลงานของตนเอง หรือไม่ก็ต้องซื้อลิขสิทธิ์ผลงานเพลงของศิลปินโดยเฉพาะนักแต่งเพลงมาเป็นของตน [11]

บริษัทผลิตเพลงที่เกิดขึ้นในยุคนี้โดยส่วนใหญ่จำเป็นต้องมีศิลปินเพลงอยู่ในสังกัดเพื่อจะผลิตผลงานของตนเองออกมาจำหน่าย ในช่วงต้นของยุคค่ายเพลงนี้ แม้ว่าศิลปินเพลงโดยส่วนใหญ่จะยังทำวงดนตรีกันอยู่ แต่ก็เริ่มมีการร่วมงานกับค่ายเพลงเพื่อผลิตผลงานเพลงออกจำหน่ายกันบ้างแล้ว เช่นพุ่มพวง ดวงจันทร์ เข้าสังกัดบริษัทอโซน่าโปรโมชั่นในปี พ.ศ.2525 โดยได้รับค่าจ้างในการร้องเพลงประมาณเพลงละ 3-4 พันบาท แต่ขณะที่สังกัดค่ายเพลงอยู่นั้น พุ่มพวงก็ได้ตั้งวงดนตรีขึ้นใหม่ด้วยการลงทุนของตัวเองในปี พ.ศ.2526 และเลิกวงไปด้วยปัญหาส่วนตัวประมาณปี พ.ศ.2528 หลังจากนั้นเปลี่ยนไปเข้าสังกัดซีบีเอสและพีดี.โปรโมชั่น ซึ่งสามารถต่อรองผลตอบแทนจากยอดเทปได้ม้วนละ 4 บาท และทำวงดนตรีอีกครั้งโดยการสนับสนุนของมุนี อังกีนันท์[12]กระทั่งเสียชีวิตลงในปี พ.ศ.2535

อย่างไรก็ตามในช่วงแรกของยุคค่ายเพลง(ช่วงทศวรรษ 2520)นี้มีข้อสังเกตสำคัญคือค่ายเพลงต่างๆ ยังไม่ได้ให้ความสนใจการผลิตเพลงลูกทุ่งมากนัก เนื่องจากค่ายแพลงที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่มุ่งผลิตเพลงสตริงซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้นโดยที่ความนิยมในเพลงลูกทุ่งซบเซาลงเป็นอย่างมากส่วนหนึ่งเกิดจากภาวะการแข่งขันอันส่งผลให้มีผู้สร้างงานออกมามากจนเกินไปแต่ขาด

---

[11] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง(กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 8.

[12] โก้ กรุงสยาม, ม.ป.ป. พุ่มพวง ดวงจันทร์ แสดงสดหน้าเวทีพร้อมตลกคณะ 4 เซ่อ[เทปบันทึกเสียง]. ม.ป.ท.: สหกวงเฮง

ผลงานเพลงดีๆ ทำให้ผู้ฟังเกิดความเบื่อหน่าย[13]ส่วนหนึ่งเกิดจากผู้ฟังเพลงหันไปฟังเพลงแนวใหม่ดังกล่าว ข้อสังเกตสำคัญอีกประการคือกลุ่มทุนที่ทำเทปคาสเซทกับกลุ่มทุนที่ทำวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนั้น ยังคงเป็นทุนคนละกลุ่มเช่นเดียวกับในยุคแผ่นเสียง[14] และจากประวัติของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ก็แสดงให้เห็นว่านักร้องลูกทุ่งก็ยังสามารถตั้งวงดนตรีได้เองหรือสามารถที่จะรับการสนับสนุนในการตั้งวงดนตรีกับนายทุนอื่นๆ ได้อยู่ เช่นเดียวกันกับสุนารี ราชสีมาที่ยังสามารถตั้งวงดนตรีขึ้นได้เองทั้งที่สังกัดค่ายเพลงอยู่

วงการเพลงลูกทุ่งที่ซบเซาอย่างหนักในยุคนั้นกระเตื้องขึ้นบ้างจากการสนับสนุนของรัฐบาลโดยการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่ง ขึ้นครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ. 2532 และครั้งที่ 2 เมื่อปีพ.ศ. 2534 ทำให้ผู้ฟังเพลงลูกทุ่งเกิดความตื่นตัวและหันกลับมาฟังเพลงลูกทุ่งอีกครั้งเนื่องจากการสนับสนุนของรัฐบาลที่ยกระดับเพลงลูกทุ่งขึ้นเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ ผลจากงานนี้ทำให้มีผู้สนใจผลิตเพลงลูกทุ่งออกจำหน่ายมากขึ้นแต่ผลงานเพลงลูกทุ่งที่มีการผลิตออกมาในยุคนั้นก็เป็นไปในลักษณะของการนำเพลงเก่าที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วมาทำโดยการเอานักร้องต้นฉบับเดิมมาอัดเสียงใหม่[15] ทำให้นักร้องเก่าหลายคนกลับมาเป็นที่นิยมได้อีกครั้ง เช่น ชาย เมืองสิงห์ที่กลับไปทำนาที่สิงห์บุรีได้กลับมายึดอาชีพนักร้องอีกครั้ง บริษัทเทปเพลงที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่ยังไม่สนใจหันมาลงทุนในการผลิตเพลงลูกทุ่ง ค่ายเพลงที่ผลิตเพลงลูกทุ่งในยุคนั้นและยังคงดำเนินกิจการอยู่จนถึงปัจจุบันเช่น ค่ายสยามชัวร์(ชัวร์ ออดิโอ) มีนักร้องในสังกัดที่มีชื่อเสียงเช่น เอกพจน์ วงค์นาค สุนารี ราชสีมา เป็นต้น ในช่วงเดียวกันนั้นรัฐบาลก็ได้เพิ่มตำแหน่งรางวัลศิลปินแห่งชาติทางด้านเพลงลูกทุ่งเข้าไปในประเภทของรางวัลนั้นอีกด้วย

ธุรกิจเทปเพลงลูกทุ่งที่กระเตื้องขึ้น กลายเป็นแหล่งรายได้สำคัญของผู้ผลิตเพลงในยุคนั้น ศิลปินเพลงที่สูญเสียรายได้จากการแสดงสดไปก็ต้องหันมาสนใจรายได้จากการบันทึกเสียงมากขึ้น การต่อสู้ต่อรองในเรื่องรายได้จากสินค้าเพลงระหว่างผู้ลงทุนกับศิลปินเกิดขึ้นชัดเจนในยุคนี้ดังตัวอย่างการต่อรองของพุ่มพวง ดวงจันทร์ที่สามารถขอส่วนแบ่งจากยอดขายได้ถึงม้วนละ 4 บาท ซึ่งถือว่าได้สูงที่สุดในนักร้องลูกทุ่งทั้งหมดในยุคนั้น ส่วนหนึ่งเนื่องจากชื่อเสียงของพุ่มพวงนั่นเองและวงดนตรีเดียวที่ยังพออยู่ได้ในช่วงนั้นหลังจากศิลปินคนอื่นๆ เลิกวงไปหมด ก็คือวงพุ่มพวง ดวงจันทร์[16] เนื่องจากความสามารถส่วนตัวของพุ่มพวง ดวงจันทร์ที่ทำให้มีกลุ่มผู้ฟังและแฟนเพลงที่หลากหลายไม่เฉพาะกลุ่มคนฟังเพลงลูกทุ่งเท่านั้น

---

[13] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291 (ธันวาคม 2550): 118.

[14] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 146.

[15] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2548), หน้า 226.

[16] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 148.

ความเปลี่ยนแปลงสำคัญประการหนึ่งที่พุ่มพวง ดวงจันทร์ก่อให้เกิดขึ้นกับวงการเพลงลูกทุ่งคือ พุ่มพวงสามารถทลายกำแพงการกีดกันเพลงลูกทุ่งในหมู่คนชั้นสูงได้อย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน กล่าวคือจากเดิมที่เพลงลูกทุ่งถูกมองว่าเป็นเพลงของคนชั้นล่าง เชย ไม่ทันสมัยนั้น ด้วยความสามารถของผู้สร้างสรรค์งานเพลงและด้วยความสามารถของพุ่มพวงเองทำให้เธอได้รับความนิยมในคนทุกระดับชั้นไม่เว้นแม้ในคนชั้นสูงของประเทศที่ออกมาประกาศตัวว่าเป็นแฟนเพลงของพุ่มพวง ดวงจันทร์เช่น นายอานันท์ ปัญญารชุน เป็นต้น แต่จุดเปลี่ยนสำคัญคือการได้เข้าไปทำการแสดงในโรงแรมดุสิตธานีต่อหน้าพระพักตร์ของพระองค์เจ้าโสมสวลีฯ ซึ่งก่อนหน้านั้นไม่เคยมีวงดนตรีวงใดสามารถเข้าไปทำการแสดงได้ การแสดงครั้งนั้นเป็นคอนเสริตเพื่อการกุศลซึ่งสามารถรวบรวมเงินบริจาคได้เป็นจำนวนมาก เป็นความสำเร็จครั้งหนึ่งของพุ่มพวง ดวงจันทร์และเป็นการยกระดับฐานะเพลงลูกทุ่งครั้งสำคัญทีเดียว

กระทั่งการเสียชีวิตของพุ่มพวง ดวงจันทร์เมื่อปี พ.ศ. 2535 ส่งผลให้วงการเพลงลูกทุ่งต้องชะงักงันเพราะนอกจากพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในขณะนั้นยังไม่มีนักร้องคนใดพอที่จะมีชื่อเสียงเทียบเคียงกับเธอได้[17]

วงการเพลงลูกทุ่งกระเตื้องขึ้นอีกครั้ง จากความสำเร็จของยิ่งยง ยอดบัวงาม ในชุด “สมศรี 1992” เพราะผลงานเพลงชุดนี้ประสบความสำเร็จอย่างคาดไม่ถึง สามารถขายเทปได้มากกว่า 5 ล้านตลับโดยไม่รวมแผ่นซีดีและม้วนวีดีโอคาราโอเกะ[18] ทำให้ยิ่งยง ยอดบัวงามกลายเป็นนักร้องยอดนิยมมาจนถึงปัจจุบันและภมร อโณทัยผู้ลงทุนสร้างงานชุดนี้กลายเป็นเศรษฐีร้อยล้านขึ้นมาทันที ค่ายเพลงต่างๆ เริ่มเห็นโอกาสในการทำเงินจากการผลิตเพลงลูกทุ่งจึงได้หันมาผลิตเพลงลูกทุ่งอย่างจริงจังตั้งแต่นั้น โดยเฉพาะค่ายเพลงใหญ่อย่างบริษัทจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ บริษัทอาร์เอส โปรโมชั่น ที่ประสบความสำเร็จในการผลิตเพลงแนวสตริงมาก่อนก็เริ่มหันมาทำการผลิตเพลงลูกทุ่ง ปรากฏว่าหลังจากนั้นคือประมาณปี พ.ศ.2539 มีเพลงลูกทุ่งผลิตออกมามากขึ้นและประสบความสำเร็จจำนวนมากเช่น เพลงสั่งนาง จดหมายผิดซอง ขับร้องโดยมนสิทธิ์ คำสร้อย เพลงกระทงหลงทาง ขับร้องโดยไชยา มิตรชัย เพลงจดหมายผิดซองและเพลงกระทงหลงทางนี้ไม่เพียงสร้างชื่อเสียงให้กับมนต์สิทธิ์ คำสร้อยและไชยา มิตรชัยจนโด่งดังไปทั่วประเทศเท่านั้น แต่ทำให้ชื่อสลา คุณวุฒิเป็นที่รู้จักและเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่ทำให้สลา คุณวุฒิตัดสินใจเดินทางสู่การเป็นนักแต่งเพลงเต็มตัวอีกด้วย[19]

---

[17] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 227.

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 228.

[19] ชูเกียรติ ฉาไธสง และคม ทัพแสง, เพลงชีวิต ‘ศิลปินครูบ้านป่า’ สลา คุณวุฒิ, พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, 2550), หน้า 54.

ในช่วงนี้เองเพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมอย่างมากอีกครั้ง มีเพลงลูกทุ่งผลิตออกมาและได้รับความสำเร็จอย่างต่อเนื่องทั้งการสร้างนักร้องหน้าใหม่และการนำนักร้องลูกทุ่งรุ่นก่อนมาร้อง เช่นเพลง “รักน้องพร” ผลงานเพลงของเกียรติ เฉลิมชัย ผลิตโดยบริษัทอาร์สยาม โดยมีมนต์ เมืองเหนือเป็นผู้ควบคุมการผลิต ทำให้ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง นักร้องที่เคยมีชื่อเสียงในอดีตกลับมาดังกระหึ่มอีกครั้ง เช่นเดียวกับเพลง “เรียกพี่ได้ไหม” ผลงานของชลธี ธารทอง ที่ส่งให้เสรีย์ รุ่งสว่างกลับมาโด่งดังกว่าเดิม หรือเช่นเพลง “มีเมียเด็ก” ที่ทำให้ชื่อของพรศักดิ์ ส่องแสง นักร้องหมอลำที่โด่งดังในอดีตกลับมาดังระเบิดไปทั่วเมืองไทย นอกจากนั้นก็มีนักร้องที่เคยออกผลงานมาแล้วหลายชุดแต่ยังไม่ประสบความสำเร็จอย่าง อาภาพร นครสวรรค์ โด่งดังอย่างมากจากผลงานเพลง “เลิกแล้วค่ะ” หรือกรณีของศิริพร อำไพพงษ์ ที่เคยออกอัลบั้มมาแต่ไม่ประสบความสำเร็จมากนักก็ดังกระหึ่มจากเพลง “ปริญญาใจ” เอกชัย ศรีวิชัย ประสบความสำเร็จจากเพลง “หมากัด” หลังจากนั้นธุรกิจเพลงลูกทุ่งก็เฟื่องฟูขึ้นมีนักร้องหน้าใหม่เกิดขึ้นและประสบความสำเร็จอย่างมาก กระทั่งถึงปัจจุบัน นักร้องที่มีชื่อเสียงมากเช่น ต่าย อรทัย ตั๊กแตน ชลดา จากค่ายแกรมมี่ โกลด์ บ่าววี หลวงไก่ บิว กัลยาณี จากค่ายอาร์สยาม ฝน ธนสุนทร จากค่ายชัวร์ออร์ดิโอ แมงปอ ชลธิชา จากค่ายนพพรซิลเวอร์โกลด์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามการกลับมาอีกครั้งของเพลงลูกทุ่งในยุคนี้ก็มาพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงหลายด้านทางเทคโนโลยี ทั้งเทคโนโลยีการผลิตและเทคโนโลยีการเผยแพร่ กล่าวคือ มีการนำระบบดิจิตอลมาใช้ในการบันทึกเสียงมากขึ้น เปลี่ยนสื่อบันทึกเสียงจากเทปคาสเซ็ทเป็นแผ่นซีดี นำมาซึ่งปัญหาที่ไม่คาดฝันคือสินค้าลอกเลียนแบบหรือซีดีเถื่อน เป็นปัญหาที่กระทบต่อผู้ผลิตสินค้าเพลงและศิลปินอย่างสำคัญ ทางด้านเทคโนโลยีสื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงได้แก่ โทรทัศน์สีที่แพร่หลายมากขึ้นและผู้ชมสามารถชมการแสดงสดผ่านทางโทรทัศน์สีได้ ส่งผลกระทบสำคัญต่อศิลปินที่ทำวงดนตรี เนื่องจากประชาชนเลือกชมการแสดงสดที่บ้านผ่านโทรทัศน์สีแทนการออกไปชมการแสดงสดมากขึ้น

จากความสำเร็จและเป็นที่นิยมที่เพิ่มขึ้นของเพลงแนวนี้ทำให้วิทยา ศุภพรโอภาสนักจัดรายการวิทยุผู้หนึ่งนำเพลงลูกทุ่งมาเปิดในคลื่น FM ส่งผลให้เพลงลูกทุ่งกลายเป็นเพลงที่ฟังได้ในทุกระดับชั้นอย่างแท้จริงโดยไม่มีนัยะของการดูถูกเหยียดหยามเหมือนในอดีต กำแพงการกีดกั้นเพลงลูกทุ่งที่พุ่มพวงกระแทกไว้อย่างแรงในยุคของเธอจึงถูกกัดเซาะและกระแทกซ้ำๆ จนทลายลงอย่างแท้จริงในยุคนี้นั่นเอง ส่งผลสำคัญยิ่งให้กลุ่มทุนผู้ผลิตสินค้ารายต่างๆ มองเห็นลู่ทางในการใช้เพลงลูกทุ่งเป็นช่องทางในการโฆษณาสินค้าของตน จึงเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนเพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะการแสดงสด ที่ผู้ผลิตสินค้าเหล่านั้นจะจัดการแสดงสดขึ้นให้ผู้ชมได้ชมฟรีทั้งการรับชมโดยตรงและการรับชมผ่านโทรทัศน์สี ส่งผลให้พฤติกรรมการบริโภคเพลงในรูปการแสดงสดของผู้ฟังกลายเป็นการนิยมดูฟรี ทำให้วงดนตรีแสดงสดที่ทำการแสดงเก็บเงินจากผู้ชมไม่สามารถ

ดำเนินการได้ต่อไป แม้ค่ายใหญ่อย่างแกรมมี่โกลด์ซึ่งได้ลงทุนตั้งวงดนตรีให้กับต่าย อรทัยและก็อต จักรพันธุ์ แต่ดำเนินการไปได้ระยะหนึ่งก็ต้องเลิกเนื่องจากไม่คุ้มทุน[20] จะเห็นว่าทั้งการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีของสื่อและการเข้ามาของกลุ่มทุนสินค้าเหล่านี้ได้เปลี่ยนแปลงพฤติกรรมการบริโภคเพลงของประชาชนอย่างสำคัญ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ส่งผลกระทบต่อรูปแบบการผลิตเพลงของศิลปินอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นเดียวกันโดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการแสดงสดที่ทำให้ศิลปินเพลงไม่สามารถดำเนินธุรกิจวงดนตรีออกทำการแสดงเก็บเงินจากผู้ชมได้อีกต่อไปนั่นเอง

ด้านสื่อวิทยุ การที่คลื่นวิทยุสามารถสร้างกลุ่มคนฟังได้หนาแน่นและจำนวนมาก เช่นในกรณีของคลื่น FM 95 ลูกทุ่งมหานคร(สืบทอดมาจากคลื่นลูกทุ่งเอฟเอ็ม)* สถานีวิทยุเพลงลูกทุ่ง 24 ชั่วโมง เป็นคลื่นเพลงลูกทุ่งอันดับหนึ่งของประเทศในขณะนี้ ทำให้ผู้ผลิตสินค้าหลายรายสนใจเข้ามาลงโฆษณา มีทั้งแบบซื้อเวลาธรรมดาและแบบร่วมเป็นพันธมิตร เช่นเอไอเอสที่เข้าไปร่วมทำ “สวัสดีลูกทุ่ง” นำนักร้องเดินสายไปทุกชุมชนและมีผู้ผลิตสินค้าบางรายเลือกใช้คลื่นนี้เพียงรายเดียว ไม่ได้ใช้สื่ออื่นร่วมด้วย เพราะเห็นว่าแค่นี้ก็เพียงพอในการเพิ่มยอดจำหน่ายสินค้าได้[21] แสดงให้เห็นการเข้าไปแพร่หลายและเป็นที่นิยมของเพลงลูกทุ่งในคลื่นวิทยุระบบ FM และเป็นการแสดงถึงความนิยมเพลงลูกทุ่งอย่างกว้างขวางทั่วประเทศ

เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้บทเพลงที่ประสบความสำเร็จในช่วงแรก(ประมาณพ.ศ.2539)ที่เพลงลูกทุ่งกลับมาเฟื่องฟูอีกครั้งจะผลิตจากทั้งค่ายเพลงขนาดเล็กอย่างบ็อกซิ่งซาวน์ของ สรรเสริญ รุ่งเสรีชัย ในกรณีของอาภาพร นครสวรรค์ เอกชัย ศรีวิชัย ค่ายเสียงสยาม ในกรณีของ พรศักดิ์ ส่องแสง แต่เมื่อเวลาผ่านมาจนถึงปัจจุบันโดยส่วนใหญ่แล้วเพลงที่ประสบความสำเร็จจะผลิตโดยค่ายเพลงขนาดใหญ่เพียงไม่กี่เจ้า นักร้องที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่จะสังกัดค่ายขนาดใหญ่ทั้งสิ้น นักร้องหน้าใหม่มีโอกาสน้อยมากที่จะประสบความสำเร็จหากไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพลงโดยเฉพาะค่ายเพลงขนาดใหญ่ แม้ในช่วงหลัง(ประมาณปีพ.ศ.2550)จะมีบ้างที่นักร้องมีชื่อเสียงขึ้นมาทั้งที่สังกัดค่ายเล็ก เช่น เหมียว คุณาธาร จากเพลง “บ่นแก้เบื่อ” สังกัดค่ายบัวแก้วบัวทอง ซึ่งเพิ่งเปิดกิจการและมีเหมียว คุณาธารเป็นศิลปินเบอร์แรกของค่าย เพลง “บ่นแก้เบื่อ” ขึ้นชาร์ตอันดับเพลงยอดนิยมของคลื่นลูกทุ่งมหานคร FM.95 MHz คลื่นเพลงลูกทุ่งใหญ่ที่สุดของเมืองไทยอยู่เป็นเวลา 27 สัปดาห์ด้วยกันในปี 2550[22] ซึ่งมีผลงานเพียงอัลบั้มเดียวก็เงียบหายไป แต่กรณีเช่นนี้เกิดขึ้น

---

[20] สัมภาษณ์ แคน สาริกา, บรรณาธิการบริหารหน้าลูกทุ่ง หนังสือพิมพ์คมชัดลึก, 8 กุมภาพันธ์ 2551.

* คลื่น FM 95 ลูกทุ่งมหานครก็คือคลื่นลูกทุ่ง FM 95 เดิม แต่เปลี่ยนแปลงผู้บริหารและเปลี่ยนชื่อคลื่นใหม่ รายละเอียดสาเหตุของการเปลี่ยนแปลงนี้ดูเพิ่มเติมได้ใน ผู้จัดการรายเดือนธันวาคม 2550หน้า 102-103

[21] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 105.

[22] “สกู๊ปพิเศษ,” ดารายุคใหม่ 11,231 (กุมภาพันธ์ 2551): 18-19.

น้อยมากเพราะนอกจากกรณีของเหมียว คุณาธารแล้วไม่พบศิลปินเพลงหน้าใหม่จากค่ายเพลงขนาดเล็กประสบความสำเร็จเช่นนี้อีกเลย

อย่างไรก็ตาม ผู้ผลิตเพลงรายย่อยอื่นๆ หรือศิลปินเพลงหลายคนก็ยังสามารถผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงออกจำหน่าย ซึ่งพบว่าผู้ผลิตเพลงรายย่อยเหล่านี้มีอยู่อย่างหลากหลาย ทั้งผู้ผลิตหรือศิลปินเพลงที่เคยมีชื่อเสียงมาก่อนในอดีตและผู้ผลิตเพลงหรือศิลปินเพลงหน้าใหม่ กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งปัจจุบันจึงมีความหลากหลายอันทำให้วิธีการทำงานของผู้สร้างสรรค์งานเพลงมีความหลากหลายตามไปด้วยซึ่งจะได้แสดงให้เห็นในบทต่อไป

ทางด้านการแสดงสดของนักร้องในยุคนี้เป็นการรับจ้างเดินสายไปร้องเพลงตามสถานที่ต่างๆ ยกเว้นศิลปินบางคนที่ทำวงดนตรีในแนวหมอลำเช่นศิริพร อำไพพงษ์ นกน้อย อุไรพร ซึ่งออกแสดงในภาคตะวันออกเฉียงเหนือเป็นหลัก หรือเอกชัย ศรีวิชัยที่สามารถตั้งวงดนตรีขึ้นมาได้แต่ก็ออกแสดงในภาคใต้เป็นหลัก การแสดงก็เป็นไปในลักษณะของโชว์ที่ผสมผสานการแสดงหลากหลาย เช่น มโนราห์ จินตลีลาประกอบเพลงควบคู่ไปกับการร้องเพลงของศิลปิน และมีข้อสังเกตสำคัญคือการแสดงสดของศิลปินเพลงในยุคนี้ จะเป็นไปในลักษณะของการรับจ้างร้องเพลงหรือผลิตเพลงเป็นรายครั้งผู้ลงทุนผลิตได้แก่เจ้าภาพในการจัดงานต่างๆ ซึ่งไม่ใช่ทั้งค่ายเพลงและศิลปินเพลง รายละเอียดเหล่านี้จะกล่าวถึงอีกครั้งในส่วนของการวิเคราะห์การเข้าครอบทุนของทุนในกระบวนการผลิตเพลง

2.2 การเข้าผนึกผนวก*หรือแทรกแซง(subsume or penetration)ของทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

เพลงลูกทุ่งแม้จะเป็นศิลปะอย่างหนึ่งซึ่งแน่นอนที่สุดในการผลิตเพลงลูกทุ่งนั้นจำเป็นต้องคงความศิลปะเอาไว้ให้มากที่สุด แต่ก็ไม่ใช่ศิลปะเพื่อศิลปะหรือเพื่อตอบสนองคุณค่าที่ศิลปินต้องการเสนอเพียงถ่ายเดียว หากเพลงลูกทุ่งก็เป็นสินค้าที่ศิลปินเพลงนำเสนอขายต่อสาธารณะชนด้วยในอีกทางหนึ่ง แต่จากจุดนี้ก็ยังไม่สามารถนำไปสู่ข้อสรุปว่าการผลิตเพลงลูกทุ่งเข้าสู่ระบบทุนนิยม เพราะลักษณะของเศรษฐกิจการค้าพาณิชย์นั้นมีมานานมากแล้วก่อนที่จะเกิดระบบทุนนิยมขึ้น[23]

---

* อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ รศ.สุชาย ตรีรัตน์เป็นผู้ใช้คำว่าการผนวกและการผนึกของทุนเรียกการเข้าแทรกแซงของทุนนิยมในกระบวนการผลิต จากการพูดคุยปรึกษา ผู้ศึกษาเห็นด้วยกับการใช้คำดังกล่าวนี้ จึงจะนำคำสองคำนี้มาเรียกระดับการเข้ามาของทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในงานนี้ อย่างไรก็ตามในบางจุดผู้ศึกษาก็จะใช้คำว่าแทรกแซงเมื่อกล่าวถึงคำทั้งสองรวมกัน

[23] Karl Marx, Capital: A Critique of Political Economy,vol.1. trans. B. Fowkes(London: :Penguin, 1976), p. 949-950. งานศึกษาของมาร์กซ์ในส่วนนี้ผู้ศึกษาได้รับการแนะนำจากรศ.สุชาย ตรีรัตน์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งแม้จะมี

จากการศึกษาพัฒนาการเพลงลูกทุ่งของงานศึกษาที่ผ่านมา เช่นงานของ ศิริพร กรอบทอง ฉกาจ ราชบุรี ศมกมล ลิมปิชัย เป็นต้น พบว่าในปัจจุบันที่ประเทศไทยมีระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมนั้น ระบบอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งก็เลี่ยงไม่พ้นที่จะต้องตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยม

อย่างไรก็ตาม ข้อสรุปเบื้องต้นจากงานศึกษาดังกล่าว เป็นข้อสรุปที่ได้จากการศึกษาพัฒนาการของระบบธุรกิจอุตสาหกรรมการผลิตเพลงลูกทุ่งในภาพรวมเทียบเคียงกับพัฒนาการทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองของประเทศเพียงถ่ายเดียว สิ่งสำคัญที่ขาดหายไปจากงานเหล่านั้นคือ ไม่ได้วิเคราะห์หรือทำความเข้าใจกับระบบทุนนิยมไปด้วยอย่างเพียงพอ ทำให้แม้จะทราบว่ากระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมที่ครอบงำระบบเศรษฐกิจทั้งหมดของประเทศไทยอยู่ แต่ก็ไม่เข้าใจธรรมชาติหรือสารัตถะของโครงสร้างทางการผลิตในกระบวนการผลิตดังกล่าวอย่างจริงจังเนื่องจากไม่ได้ศึกษาธรรมชาติหรือสารัตถะของระบบทุนนิยมที่ครอบงำกระบวนการผลิตเหล่านั้นอันนำไปสู่โครงสร้างทางการผลิตแบบหนึ่งอย่างจริงจังนั่นเอง อีกทั้งแม้งานเหล่านั้นโดยเฉพาะงานของศิริพร จะกล่าวถึงพัฒนาการของทุนนิยมควบคู่ไปกับการศึกษาวงการเพลงลูกทุ่ง แต่ก็ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าทุนนิยมเริ่มเข้ามาในสังคมไทยเมื่อใดอย่างไรเพื่อให้สามารถเข้าใจวิวัฒนาการและลำดับขั้นของระบบทุนนิยม การทำความเข้าใจความเป็นระบบทุนนิยมทั้งรูปแบบลักษณะและระดับของทุนนิยมตลอดจนวิวัฒนาการการเข้ามาของทุนนิยมจากตัวชี้วัดโดยทุนนิยมเองจึงมีความสำคัญ เพื่อให้สามารถสร้างเกณฑ์ชี้วัดระดับและลักษณะของความเป็นทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยได้อย่างละเอียด อันจะนำไปสู่ความสามารถที่จะวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตได้อย่างลึกซึ้งต่อไป

ส่วนนี้จึงจะได้ศึกษาทำความเข้าใจระบบทุนนิยมอย่างละเอียดเพื่อให้เห็นการเข้ามาแทรกแซงของระบบทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย ทั้งนี้เพื่อให้สามารถชี้วัดลักษณะและระดับของความเป็นทุนนิยมที่เข้ามาครอบงำวงการการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยอยู่ในปัจจุบันในภาพรวม เพื่อเป็นพื้นฐานส่วนหนึ่งของการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตต่อไป

ทุนนิยมจะเกิดขึ้นได้เมื่อ[24]

1. มีแรงงานเสรีในตลาดเสรี แรงงานเหล่านี้ไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเอง มีแต่แรงงานที่จะนำออกขายเพื่อแลกกับค่าแรงเพื่อยังชีพ

ปัญหาในการตีความงานของมาร์กซ์ซึ่งเป็นงานเก่าอยู่บ้าง แต่ผู้ศึกษาได้ประโยชน์จากงานเขียนนี้เป็นอย่างมาก และจากการพูดคุยโต้ตอบและการอธิบายของรศ.สุชาย ทำให้ผู้ศึกษาเข้าใจงานชิ้นนี้มากขึ้น

[24] สรุปจาก Ibid., p.975-1018.

2. มีบุคคลซึ่งถือครองปัจจัยการผลิตและครอบครองเงินทุนที่สามารถนำไปซื้อวัตถุดิบและกำลังแรงงานเพื่อทำการผลิตสินค้าออกจำหน่าย บุคคลกลุ่มนี้จะเป็นผู้วางเงื่อนไขต่างๆ ในการทำงานของแรงงาน
3. ผู้ทำงานออกแรงผลิตผลิตภัณฑ์ขึ้นมาภายใต้การควบคุมและเงื่อนไขการทำงานที่ถูกกำหนดโดยนายทุน ค่าแรงที่ผู้ทำงานได้รับจะน้อยกว่ามูลค่าจริงของผลิตภัณฑ์ที่ผลิตขึ้นเสมอ ส่วนต่างนี้จะเป็นมูลค่าส่วนเกินหรือกำไรที่นายทุนจะเก็บไว้เป็นของตน
4. การผลิตสินค้าเป็นไปเพื่อสร้างกำไรหรือเพื่อเงิน กล่าวคือเพื่อสร้างเงินให้มากกว่าเงินทุนที่ลงไปเสมอ โดยที่นายทุนไม่ได้ออกแรงทำงานในกระบวนการผลิตโดยตรง หากเป็นผู้ควบคุมให้งานดำเนินไปอย่างราบรื่น แต่สินค้าที่แรงงานผลิตจะตกเป็นของนายทุน และความสัมพันธ์ของทั้งสองฝ่ายจะตั้งอยู่บนพื้นฐานของผลประโยชน์

นอกจากนั้นในบางครั้ง การวัดระดับความเป็นทุนนิยมอาจจะกระทำได้ลำบากหรือมีความคลุมเครือยากแก่การทำความเข้าใจ[*] ในกรณีที่เกิดความคลุมเครือของระดับความเป็นทุนนิยม มาร์กซ์จึงได้จำแนกระดับการเข้าแทรกแซงของทุนในกระบวนการผลิตเพื่อเป็นตัวชี้วัดระดับของทุนนิยมอีกชั้นหนึ่ง โดยแบ่งระดับการเข้าแทรกแซงของทุนไว้ 2 ระดับ[**]ได้แก่

1. การเข้าแทรกแซงกระบวนการทำงานแบบทั่วไปหรือการเข้าผนวกของทุน(ตามคำเรียกของสุชาย)ในกระบวนการทำงาน (The Formal Subsumption of Labour under Capital) การเข้าผนวกของทุนจะเกิดขึ้น เมื่อเงื่อนไขของการผลิตแบบทุนนิยมข้างต้นเริ่มเกิดขึ้น อย่างไรก็ตามในระดับการผนวกของทุนนี้พบว่าความสัมพันธ์แบบทุนนิยมยังเกิดขึ้นไม่ชัดเจน กล่าวคือ แรงงานอาจจะยังไม่เข้าเป็นลูกจ้างของนายทุนอย่างเป็นทางการหรือแรงงานยังสามารถทำงานกับเครื่องมืออุปกรณ์ของตนเองเป็นหลัก เพียงแต่เมื่อผลิตแล้วผลประโยชน์หลักหรือผลผลิตทั้งหมดจะตกเป็นของนายทุน นายทุนจะเป็นผู้ควบคุมการทำงานของแรงงานผ่านคุณภาพของงาน แต่จะไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับวิธีการทำงานของแรงงานแต่อย่างใด แรงงานสามารถทำงานด้วยเครื่องมือการผลิต(ทั้งของตนเองและของนายทุน)ตามวิธีการและความชำนาญของตน นายทุนจะสามารถเพิ่มมูลค่าส่วนเกินหรือผลกำไรให้แก่ตนด้วยการขยายเวลาทำงานหรือให้แรงงานทำงานหนักขึ้นโดยจ่ายค่าจ้างเท่าเดิม หรือด้วยการลดต้นทุนในการผลิตรวมถึงการลดค่าจ้างหรือลดราคาผลผลิต(ที่แรงงานรับจ้างผลิตเป็นรายชิ้น)

---

[*] จากการอธิบายและตั้งข้อสังเกตของรศ.สุชาย ตรีรัตน์ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

[**] การอธิบายเรื่องระดับการเข้าผนึกผนวกของทุนนี้ สรุปย่อจาก Ibid., p.1019-1038. ร่วมกับการให้ความเข้าใจโดยรศ. สุชาย ตรีรัตน์ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ลง มูลค่าส่วนเกินที่เกิดขึ้นในระดับนี้จะเป็นมูลค่าส่วนเกินสัมบูรณ์ คือ เป็นมูลค่าส่วนเกินที่เกิดขึ้นจากการทำงานหนักและยาวนานขึ้นของแรงงาน

2. การเข้าแทรกแซงกระบวนการทำงานอย่างแท้จริงหรือการเข้าผนึกของทุน(ตามคำเรียกของสุชาย)ในกระบวนการทำงาน(The real Subsumption of Labour under Capital or The specific Mode of Capitalist Production) การผนึกของทุนเป็นการเข้าแทรกแซงอย่างเบ็ดเสร็จ เกิดเงื่อนไขของทุนนิยมข้างต้นชัดเจน เกิดความสำพันธ์แบบนายจ้างลูกจ้างอย่างชัดเจนกล่าวคือแรงงานเข้าไปทำงานกับปัจจัยการผลิตของนายทุนแลกค่าจ้าง เช่น การทำงานในโรงงานอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ เป็นต้น ความแตกต่างสำคัญที่สุดระหว่างการผนึกกับการผนวกของทุน คือ การเข้าควบคุมของนายทุนหรือเจ้าของปัจจัยการผลิตต่อกระบวนการทำงานของแรงงาน กล่าวคือในระดับการผนึกนายทุนจะเข้าไปเปลี่ยนแปลงหรือควบคุมกระบวนการทำงานอย่างเข้มงวด อาจจะด้วยการเปลี่ยนเทคโนโลยีการผลิตเพื่อเพิ่มพลังการผลิตของแรงงาน ซึ่งจะทำให้กระบวนการทำงานเปลี่ยนหรือแม้ไม่เปลี่ยนกระบวนการทำงานแต่แรงงานก็ต้องทำงานภายใต้การควบคุมของนายทุน การเพิ่มมูลค่าส่วนเกินของการแทรกแซงของทุนในระดับนี้จะทำได้โดยการเพิ่มอัตราส่วนของพลังการผลิต คือทำให้แรงงานผลิตงานได้มากขึ้นในเวลาเท่าเดิมหรือน้อยลงโดยการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีให้ดีขึ้น วิธีการนี้อาจทำให้ดูเหมือนว่าแรงงานทำงานน้อยลงและอาจจะได้ค่าจ้างเพิ่มขึ้น แต่เมื่อเทียบอัตราส่วนระหว่างมูลค่าที่ผลิตได้กับค่าจ้างจะมีส่วนต่างกันมากขึ้น นายทุนก็จะยิ่งได้กำไรมากขึ้น ที่สำคัญคือแรงงานมีอิสระในรูปแบบวิธีการทำงานน้อยลงกว่าในระดับของการผนวกของทุน มูลค่าส่วนเกินที่เกิดขึ้นในระดับนี้เป็นมูลค่าส่วนเกินสัมพัทธ์ คือเป็นมูลค่าส่วนเกินที่เกิดจากพลังการผลิตเพิ่มขึ้นโดยที่แรงงานสามารถสร้างมูลค่าได้มากขึ้นในเวลาเท่าเดิมหรือน้อยลง ดูเหมือนแรงงานทำงานน้อยลงแต่ได้ผลผลิตมากขึ้นและได้รับค่าจ้างมากขึ้น แต่เมื่อเทียบอัตราส่วนมูลค่าส่วนเกินที่ได้แล้วกลับพบว่ามากขึ้นตามที่กล่าวแล้วข้างต้นนั่นเอง

การวิเคราะห์การเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยต่อไปนี้จะอาศัยเกณฑ์ดังกล่าว อนึ่ง เนื่องจากกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยตามที่ได้กล่าวไปแล้วว่า มีการแบ่งออกเป็น 2กระบวนการผลิตอย่างชัดเจน ที่สำคัญโดยเฉพาะในยุคแรกแม้กระบวนการผลิตทั้งสองนี้จะมีความเกี่ยวเนื่องกัน แต่ก็ปรากฏชัดเจนว่า กลุ่มทุนที่เข้ามาเกี่ยวข้องในกระบวนการผลิตทั้งสองเป็นคนละกลุ่มและมีการแยกผลประโยชน์จากกันอย่างชัดเจน ลักษณะการทำงานของศิลปินเพลงและผู้เกี่ยวข้องในกระบวนการผลิตทั้งสองแม้จะมีความคาบเกี่ยวกันบ้างแต่ก็มีความแตกต่างชัดเจนเช่นกัน ด้วยเหตุนี้การเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตทั้งสองจึงย่อมต้องมีความ

แตกต่างกัน นั่นหมายความว่า ในที่สุดแล้ว ลักษณะของความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยทั้งสองกระบวนการย่อมมีความเป็นมาและลักษณะที่แตกต่างกัน เพื่อให้เห็นภาพการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของทั้งสองกระบวนการอย่างชัดเจน จึงจะแยกศึกษาวิเคราะห์การเข้าแทรกแซงของทุนแยกกันระหว่างกระบวนการแสดงสดกับกระบวนการบันทึกแผ่นเสียง และจะแสดงให้เห็นขั้นตอนการเข้าแทรกแซงของทุนทั้งในระดับผนวกและผนึกของทุนตามลำดับในทั้งสองกระบวนการผลิต

อนึ่งเพื่อให้สามารถเข้าใจการเข้าสู่ระบบทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งได้ดีขึ้น การทำความเข้าใจการเข้ามาของทุนนิยมในสังคมไทยในภาพรวมก็มีความจำเป็นในเบื้องต้น เพราะกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยย่อมตกอยู่ภายใต้บริบทของสังคมไทยอย่างเลี่ยงไม่ได้

ยังมีข้อถกเถียงกันอยู่ในประเด็นที่ว่า ทุนนิยมเข้าสู่สังคมไทยตั้งแต่สมัยใด บางกลุ่มเห็นว่าทุนนิยมเข้ามาในยุคจอมพลสฤษดิ์ บางกลุ่มเห็นว่าเข้ามาในยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 เป็นต้น* ในที่นี้ผู้ศึกษาจะไม่เข้าไปเป็นอีกผู้หนึ่งที่จะร่วมถกเถียงในประเด็นนี้แต่จะยึดการอธิบายการเข้ามาของระบบทุนนิยมที่เสนอโดย ใจ อึ๊งภากรณ์ ซึ่งเป็นข้อเสนอใหม่ที่แม้จะไม่เป็นที่ยอมรับจากทุกฝ่าย แต่ก็เป็นข้อเสนอที่ไม่สามารถหักล้างได้ และด้วยเหตุว่าช่วงระยะเวลาที่ใจเสนอนั้น ย้อนกลับไปยาวนานที่สุด ผู้ศึกษาจึงจะย้อนกลับไปนับจุดเริ่มต้นการเข้ามาของทุนนิยมในสังคมไทยจากจุดที่ใจเสนอนั้น กล่าวคือ ใจเสนอว่า ทุนนิยมได้เข้าสู่สังคมไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีจุดเปลี่ยนสำคัญเบื้องต้นคือการทำสนธิสัญญาเบาว์ริ่งกับอังกฤษในปีพ.ศ.2398 เปิดตลาดการค้าอย่างกว้างขวาง แต่จุดสำคัญที่สุดที่เป็นการเปิดให้ทุนนิยมเข้ามาได้อย่างแท้จริง ก็คือการเลิกทาส ซึ่งก่อให้เกิดแรงงานอิสระที่สามารถทำงานรับจ้างแก่ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตซึ่งก็คือกลุ่มเจ้า ขุนนางและพ่อค้าชาวจีนหรือต่างชาติอื่นๆนั่นเอง การเลิกทาสและการเกิดขึ้นของแรงงานเสรีนี้เองเป็นการทลายกำแพงให้ทุนนิยมเข้ามา เป็นจุดเริ่มต้นและเป็นการเปิดให้ระบบทุนนิยมเติบโตในสังคมไทยในเวลาต่อมา[25] หลังจากนั้นทุนนิยมก็ขยายตัวมากขึ้น กระทั่งเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 อำนาจกลุ่มทุนเดิมลดลง มีทุนกลุ่มใหม่ขึ้นมามีอำนาจ โดยเฉพาะกลุ่มทหารและกลุ่มคณะผู้เปลี่ยนแปลงการปกครองที่เข้ามาควบคุมอำนาจรัฐ ในยุคนี้จึงเกิดทุนนิยมโดยรัฐ (capitalist state)[26] ซึ่งลักษณเด่นของทุนนิยมโดยรัฐนี้คือ รัฐเป็นผู้ประกอบการในอุตสาหกรรมที่

---

* ข้อมูลจากการพูดคุยกับรศ.สุชาย ตรีรัตน์ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ โดยการอ้างอิงจาก ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ, การเมืองไทยในทัศนะลัทธิมาร์กซ์(กรุงเทพฯ: ชมรมหนังสือประชาธิปไตยแรงงาน, 2543), หน้า 29-32.

[25] Ji Giles Ungpakorn, "Marxist history of political change in Thailand," In Radicalising Thailand : New political perspectives, ed. Ji Giles Ungpakorn(Bangkok: Institute of Asian Studies,Chulalongkorn University, 2003), pp.6-11.

[26] Ibid., pp.11-13.

สำคัญ และรัฐอนุญาตให้เอกชนดำเนินธุรกิจส่วนบุคคลอย่างกว้างขวาง รวมทั้งมีสิทธิ์ในทรัพย์และปัจจัยการผลิตของตนอย่างสมบูรณ์[27]

การเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลซึ่งต่อมาพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุงก็เกิดขึ้นในช่วงของทุนนิยมโดยรัฐนี้นี่เอง วงดนตรีใหญ่ๆ ในขณะนั้นเป็นวงดนตรีของรัฐเช่น วงดนตรีสุนทราภรณ์ของกรมประชาสัมพันธ์ วงดุริยางค์ของเหล่าทัพต่างๆ การเกิดขึ้นของเพลงชีวิตที่ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งก็เกิดขึ้นในช่วงนี้เอง แสงนภา บุญราศีแม้จะไม่ได้รับราชการทหารแต่ก็ร้องเพลงให้กับวงดนตรีดุริยโยธินของกองดุริยางค์กองทัพบก หรือเสน่ห์ โกมารชุน ที่เป็นนักร้องนักแต่งเพลงประจำวงดุริยางค์ทหารเรือและมียศทางทหารด้วย[28] หรือแม้แต่สุรพล สมบัติเจริญก็รับราชการและเป็นนักร้องประจำวงดุริยางค์กองทัพอากาศก่อนที่จะออกมาตั้งวงดนตรีของตนเอง จะเห็นได้ว่า ยุคที่เพลงชีวิตหรือเพลงลูกทุ่งถือกำเนิดขึ้นนี้ เป็นยุคที่ระบบทุนนิยมเกิดขึ้นมาเป็นเวลานานแล้ว เพียงแต่ยังเป็นทุนนิยมโดยรัฐเป็นส่วนใหญ่ ยังไม่เกิดนายทุนที่เป็นเอกชน การเกิดขึ้นของธุรกิจเพลงชีวิตที่ต่อมาพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งในยุคนี้ย่อมเลี่ยงไม่พ้นระบบทุนนิยมแต่จะอยู่ในระดับใดจะได้กล่าวต่อไป โดยมีข้อสังเกตจากการศึกษากำเนิดของเพลงลูกทุ่งข้างต้นและที่จะได้กล่าวต่อไปอยู่ประการหนึ่งคือแม้นักร้องเพลงชีวิตหลายคนจะเคยอยู่กับวงดนตรีของรัฐบาล แต่วงดนตรีต่างๆ นั้นส่วนใหญ่คือวงลูกกรุง การเกิดขึ้นของเพลงชีวิตหรือเพลงลูกทุ่งเป็นการแยกตัวเองออกมาจากวงดนตรีของรัฐเหล่านั้นในลักษณะของการต่อต้านอย่างหนึ่งซึ่งประเด็นนี้จะได้กล่าวละเอียดในส่วนของการศึกษาการต่อสู้ในบทที่ 5 ในที่นี้จะได้แสดงให้เห็นว่าแม้วงดนตรีส่วนใหญ่ในขณะนั้นจะเป็นของรัฐหรือมีรัฐเป็นทุนอยู่ข้างหลัง แต่การเกิดขึ้นของวงดนตรีลูกทุ่งกลับเกิดจากการตั้งวงดนตรีขึ้นเองของนักร้องหรือครูเพลงชีวิตหรือครูเพลงลูกทุ่งนั่นเอง ลักษณะเช่นนี้ทำให้แทนที่ศิลปินเพลงในขณะนั้นจะเป็นลูกจ้างของวงดนตรีของรัฐ ศิลปินเหล่านั้นกลับตั้งตนขึ้นเป็นทุนเสียเองเพื่อต่อต้านรัฐเสียด้วยซ้ำ อันจะได้ศึกษาต่อไป

2.2.1 การเข้าแทรกแซงของทุนในกระบวนการแสดงสด

การเข้าแทรกแซงของทุนนิยมในกระบวนการแสดงสดมีพัฒนาการขั้นตอนต่างๆ ซึ่งผู้ศึกษาจะได้วิเคราะห์ไปตามลำดับ ตามที่กล่าวแล้วข้างต้น ศิลปินเพลงชีวิตหรือลูกทุ่งในยุคแรกมักจะตั้งวงดนตรีขึ้นเองโดยไม่เข้าเป็นลูกจ้างรัฐ กระบวนการแสดงสดของศิลปินในอดีตเป็นไปในลักษณะของการตั้งวงดนตรีแล้วเดินสายทำการแสดง การทำวงดนตรีในยุคแรกผู้ก่อตั้งวงดนตรีก็คือครูเพลงหรือนักร้องที่เริ่มมีชื่อเสียง เงินทุนในการทำวงดนตรีนั้นก็คือเงินของศิลปินเหล่านั้น

---

[27] สังศิต พิริยะรังสรรค์, ทุนนิยมขุนนางไทย(พ.ศ.2475-2503)(กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2526), หน้า 285.

[28] ธีรภาพ โลหิตกุล, ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐(กรุงเทพฯ: โสมสาร, ไม่ระบุปีพิมพ์), หน้า 111.

นั่นเองหรืออาจจะมีการหยิบยืมกันแต่ก็ไม่มากนัก เนื่องจากการทำวงดนตรีไม่ต้องลงทุนสูงมาก ศิลปินเพลงที่เริ่มจะมีชื่อเสียงขึ้นมาก็สามารถตั้งวงดนตรีได้ เมื่อตั้งวงขึ้นมาแล้วประชาชนคือผู้ตัดสินว่าจะไปรอดหรือไม่ หากประชาชนให้การยอมรับก็ถือว่าประสบความสำเร็จ ลักษณะของการทำวงดนตรีเช่นนี้ที่ศิลปินเป็นผู้ลงทุนเองและออกแรงทำงานเองด้วย ศิลปินเพลงจึงไม่ตกเป็นลูกจ้างใคร อย่างไรก็ตามตามที่ทราบแล้วว่าทุนนิยมได้เกิดขึ้นมาแล้วในยุคนั้น และภายในวงดนตรีก็มีการจ้างนักร้อง นักดนตรีเข้ามา นักร้องนักดนตรีและผู้ทำงานในวงดนตรีต่างก็เป็นลูกจ้างภายในวง เพียงแต่ลักษณะการทำงานยังเป็นไปแบบช่วยกันทำงาน นักร้องนักดนตรีก็ต้องทำหน้าที่แบกขนเครื่องไม้เครื่องมือในการแสดงด้วย ระดับการแทรกแซงของทุนนิยมยังไม่เข้มข้นชัดเจนมากนัก กล่าวคือยังอยู่ในระดับการผนวกของทุน ศิลปินที่ตั้งวงดนตรีแน่นอนว่าเพื่อหาเลี้ยงชีพ แต่ความเป็นผู้มีใจรักในเสียงเพลงยังคงมีความสำคัญควบคู่ไปกับการต้องหารายได้ อย่างไรก็ตามหากเป็นวงดนตรีดัง ก็พบว่าสามารถหารายได้ได้มหาศาลเช่นกัน การบริหารวงดนตรีก็เป็นไปในลักษณะที่หัวหน้าวงเป็นผู้ดูแลรับผิดชอบทั้งหมด สมาชิกในวงทุกคนเป็นเหมือนสมาชิกในครอบครัวที่หัวหน้าวงเป็นผู้ดูแล ค่าตัวหรือค่าจ้างของสมาชิกในวง เช่น นักร้อง ขึ้นอยู่กับความอาวุโสมากกว่าจะดูที่ความสามารถ ใครอยู่มาก่อนก็จะได้ค่าจ้างเยอะกว่า ค่าตัวนักร้องสมัยก่อนจะอยู่เริ่มต้นที่ 10 บาท จนถึงสูงสุดประมาณ 300 บาท แล้วแต่รายได้ของวง[29] ซึ่งจะมีรายได้ต่อคืน ประมาณ 4,500-6,500 หรือหากมีชื่อเสียงเช่น สุรพล สมบัติเจริญ ก็จะรับงานอย่างต่ำประมา 6,500-8,500บาท ส่วนรายจ่ายต่อคืนจะอยู่ที่ประมาณ 3,000-4,000 บาท ในขณะที่กำไรต่อการแสดงหนึ่งเที่ยวในยุคนั้น(ประมาณปี พ.ศ.2510) จะอยู่ที่ประมาณ 1,000-2,000 บาท ซึ่งก็ไม่แน่นอนนัก [30]

วงดนตรี สุรพล สมบัติเจริญเป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงที่สุดในช่วงประมาณปลายทศวรรษ 2500 ถึงปี 2511 ซึ่งเป็นปีที่สุรพลเสียชีวิต เป็นวงดนตรีที่ก่อตั้งขึ้นโดยสุรพล สมบัตเจริญ ในเบื้องแรกที่ยังไม่มีเงินทุนซื้อเครื่องดนตรี สรุพลใช้วิธีการหยิบยืมเครื่องดนตรีและนักดนตรีมาจากกองดุริยางค์ทหารอากาศ ซึ่งสุรพลรับราชการทหารอยู่ เมื่อมีเงินทุนมากพอจึงซื้อเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง การบริหารวงนั้นสุรพลเป็นผู้รับผิดชอบทั้งหมด ตลอดถึงการร้องเพลงหน้าเวที การเล่นตลก การแต่งเพลง การคัดเลือกนักร้อง ล้วนเป็นความรับผิดชอบของสุรพล อีกทั้งเมื่อเทคโนโลยีการบันทึกเสียงพัฒนาขึ้น สุรพลยังผลิตแผ่นเสียงเองอีกด้วย ความสัมพันธ์ในวงเป็นแบบครูกับศิษย์ นักร้องหลายๆคนเดินทางเข้ากรุงเทพฯเพื่อสมัครอยู่กับวงสุรพล ซึ่งส่วนใหญ่หากดูแล้วท่างทางใช้ได้สุรพลก็จะรับไว้ บางคนที่ยังร้องเพลงไม่ได้สุรพลก็สอนให้จนได้ร้องเพลงอัด

---

[29] บทสัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 53.

[30] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 55.

แผ่นเสียง เช่นละอองดาว-สกาวเดือน สองพี่น้องฝาแฝดลูกชาวนาจากจ.ฉะเชิงเทรา เดินทางเข้ากรุงเทพตั้งแต่อายุ 12-13 ปีเพื่อสมัครอยู่วงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญ ซึ่งสุรพลได้รับอุปการะไว้เป็นบุตรบุญธรรม ตอนแรกยังร้องเพลงไม่เป็น สุรพลสอนร้องเพลงจนสามารถอัดแผ่นเสียงได้ นี่เป็นลักษณะของการอุปการะช่วยเหลือของศิลปินหัวหน้าวงในขณะนั้น ที่ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าของวงดนตรีกับสมาชิกในวงยังไม่ได้เป็นไปในลักษณะของนายจ้างกับลูกจ้าง สุรพลนอกจากจะเป็นนักร้องครูเพลงเจ้าของวงแล้ว เขายังได้ให้การสนับสนุนนักร้องหน้าใหม่หลายๆ คนจนโด่งดัง เป็นที่รู้จักมาจนถึงปัจจุบัน เช่น ผ่องศรี วรนุช ไพรวัลย์ ลูกเพชร เป็นต้น

ครูเพลงหัวหน้าวงดนตรีซึ่งเป็นเจ้าของวงดนตรีนั้น ถือเป็นผู้มีพระคุณต่อนักร้องนักแต่งเพลงในยุคนั้นเป็นอย่างยิ่ง เพราะความช่วยเหลือของหัวหน้าวงที่ได้รับอุปการะนักร้องหรือนักแต่งเพลงเข้าไปอยู่ในวง บางคนในตอนแรกที่เข้าไปเป็นสมาชิกของวงนั้นยังร้องเพลงหรือแต่งเพลงไม่เป็นเช่นตัวอย่างของละอองดาว-สกาวเดือนข้างต้น นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันเช่น ชลธี ธารทอง ลพ บุรีรัตน์ ต่างก็เคยเข้าไปสมัครเป็นสมาชิกวงดนตรีในฐานะนักร้องแต่ก็ได้เรียนรู้วิธีการแต่งเพลงจนค้นพบว่าตัวเองเหมาะที่จะเป็นนักแต่งเพลงมากกว่าเป็นนักร้อง จึงหันไปยึดเอาการแต่งเพลงโดยการได้รับคำแนะนำและความช่วยเหลือจากครูเพลงหัวหน้าวง ชาย เมืองสิงห์ เคยเป็นสมาชิกแห่งวงจุฬารัตน์ซึ่งเป็นวงดนตรีลูกทุ่งใหญ่ที่สุดก่อนที่วงสุรพลจะโด่งดังถึงขีดสุด กล่าวว่าครูมงคล อมาตยกุลถือเป็นครูผู้ยิ่งใหญ่ของตน ครูจะดีจะเลวอย่างไรก็ห้ามใครมาว่ามาตำหนิครู หากได้ยินใครกล่าวถึงครูไม่ดี ก็ต้องเป็นเรื่อง ตนจะไม่ยอมเด็ดขาด[31] คำกล่าวของชายแสดงให้เห็นว่าครูเพลงหัวหน้าวงนั้นเป็นที่รักเคารพของสมาชิกในวงอย่างยิ่งเลยทีเดียว

จากลักษณะของการทำงานร่วมกันระหว่างหัวหน้าวงเจ้าของวงดนตรีกับสมาชิกในวงที่บรรยายมานั้น เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นไปในลักษณะของการทำงานร่วมกัน ช่วยเหลือกัน แม้ในยามไม่มีงานแสดงหรือไม่มีรายได้เข้าวง หัวหน้าวงก็ต้องเลี้ยงดูสมาชิกในวงในเรื่องการอยู่กิน หรือการรับอุปการะเลี้ยงดูสมาชิกในวงในฐานะบุตรหลาน สมาชิกในวงได้รับค่าจ้างจากการทำงานและแม้หลายๆคนจะสมัครเข้าวงดนตรีด้วยสาเหตุหลักคือการหารายได้ในการยังชีพ แต่ในยุคนั้นความสัมพันธ์ของสมาชิกในวงก็ไม่ได้ขึ้นอยู่กับเงินเพียงอย่างเดียว สมาชิกบางคนมุ่งหวังจะได้วิชาหรือมุ่งหวังชื่อเสียงในอนาคตมากกว่า อีกทั้งผลงานเพลงที่ศิลปินในวงผลิตขึ้นนั้น ก็ไม่ได้ตกเป็นของเจ้าของวงดนตรี นักแต่งเพลงยังมีสิทธิ์ในเพลงของตน นักร้องเองเมื่อมีชื่อเสียงแล้วก็สามารถนำเพลงที่นักแต่งเพลงในวงซึ่งอาจจะเป็นเจ้าของวงด้วยนั้นออกไปทำการแสดงที่อื่นหรือกระทั่งตั้งวงดนตรีขึ้นเองได้ คำกล่าวของแคน สาริกาต่อไปนี้ บรรยายให้เห็นภาพของธุรกิจเพลงลูกทุ่งในยุคก่อนได้เป็นอย่างดี

---

[31] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, นักร้อง นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

ธุรกิจลูกทุ่งยุคก่อนก็เหมือนร้านโชวห่วย มันไม่ใช่เป็นอุตสาหกรรมบันเทิงเหมือนเดี๋ยวนี้ มีร้านแผ่นเสียงไม่กี่ร้าน มีสถานีวิทยุไม่กี่สถานี แล้วก็มีศิลปินที่รวมตัวกันทำคณะวงดนตรีลูกทุ่ง พูดง่ายๆ เหมือนสุรพล สมบัติเจริญทำวงลูกทุ่ง ครูมงคล อมาตยากุลทำวงจุฬารัตน์นี่ มันก็เหมือนกับคนทำธุรกิจ SME ทุกวันนี้ คือ ทำเอง และนักร้องลูกทุ่งก็สามารถลงทุนทำแผ่นเสียงเองได้ ในยุคแรก สุรพลทำแผ่นเสียงเอง ก้าน แก้วสุพรรณทำแผ่นเสียงเอง หลายคนทำแผ่นเสียงเอง ร้านแผ่นเสียงก็มีอยู่ คือพอทำปั๊บก็ไปฝากเขาขาย[32]

ในช่วงนี้จะเห็นได้ว่าธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งเป็นไปตามลักษณะของทุนนิยมแต่ยังไม่เข้มข้นมากนัก คือยังอยู่ในระดับที่ทุนเข้ามาผนวกกับกระบวนการทำงาน วงดนตรีต่างๆ ยังคงดำเนินการโดยศิลปินเพลง อย่างไรก็ตามในยุคนี้ก็สามารถเห็นการสะสมทุนที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจน โดยที่ศิลปินเพลงหัวหน้าวงนั้นเองคือผู้มีฐานะเป็นนายทุนผู้ประกอบการ ในขณะที่ศิลปินและผู้ทำงานในวงดนตรีมีฐานะเป็นลูกจ้าง แต่รายได้ของวงดนตรีนั้นเกิดจากการทำงานและชื่อเสียงของศิลปินที่เป็นหัวหน้าวงเป็นหลัก อีกทั้งศิลปินภายในสังกัดในยุคนี้ หากมีชื่อเสียงแล้วก็สามารถออกไปตั้งวงดนตรีของตนเองและนำเพลงของตนหรือแม้แต่เพลงที่แต่งให้โดยครูเพลงหัวหน้าวงเดิมไปร้องได้ การเข้ามาสังกัดวงดนตรีจึงเป็นเสมือนสถานที่ฝึกฝนฝีมือหรือเพื่อให้ครูเพลงแต่งเพลงให้ในกรณีของนักร้องหรือเพื่อมีโอกาสฝึกการแต่งเพลงและมีเวทีในการเสนองานเพลงในกรณีของนักแต่งเพลงมากกว่ามุ่งหวังรายได้ ความสัมพันธ์ของสมาชิกวงมีความผูกพันกันมากกว่าฐานะลูกจ้างกับนายจ้างนั้น นอกจากนั้นระดับการแทรกแซงของทุนก็ไม่ชัดเจน กล่าวคือมีทั้งระดับผนวกและผนึกเกิดขึ้น กล่าวคือในฐานะศิลปินเพลงด้วยกันหากเข้ามาทำงานในวง การแสดงออกทางศิลปะหรือการทำงานก็ยังเป็นอิสระ โดยที่หัวศิลปินหัวหน้าวงไม่เข้าไปควบคุมมาก แต่หากเป็นศิลปินเพลงหน้าใหม่ที่ได้รับการปั้นโดยครูเพลงหัวหน้าวงและในกรณีของผู้ทำงานส่วนอื่นๆ จะมีการควบคุมการทำงานเข้มข้นขึ้น ระดับของทนุนิยมในกรณีนี้จึงค่อนไปทางการผนึกมากกว่า แต่ในเมื่องานนี้สนใจวิเคราะห์ฐานะของศิลปินเพลง ในช่วงนี้จึงยังคงสามารถสรุปได้ว่า ส่วนใหญ่แล้วระดับของทุนนิยมยังอยู่ในระดับผนวกนั่นเอง อย่างไรก็ตามด้วยระดับรายได้ของศิลปินหัวหน้าวงที่อยู่ในระดับสูงนี้เอง ทำให้มีนายทุนภายนอกเริ่มสนใจเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรีอันจะส่งผลให้การแทรกแซงของทุนนิยมเข้มข้นขึ้นดังจะได้กล่าวต่อไป

การเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรีของนายทุนภายนอก การเปลี่ยนฐานะจากเจ้าของไปเป็นลูกจ้างวงดนตรีของศิลปินเพลงหัวหน้าวง

จากการศึกษาในส่วนของความเป็นมาของระบบธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย จะเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในวงการวงดนตรีลูกทุ่งนั้น เกิดขึ้นหลังจากการเสียชีวิตของสุรพล สมบัติ

[32] สัมภาษณ์ แคน สาริกา, บรรณาธิการบริหารหน้าลูกทุ่ง หนังสือพิมพ์คมชัดลึก, 8 กุมภาพันธ์ 2551.

เจริญ(หลังปีพ.ศ.2511) ความร่ำรวยของสุรพลที่ปรากฏชัดเจนขึ้นหลังการเสียชีวิต ส่งผลให้นายทุนจากภายนอกเริ่มหันมาให้ความสนใจกับการลงทุนทำวงดนตรี เพราะเห็นลู่ทางในการทำเงิน ลักษณะของการตั้งวงดนตรีในยุคนี้จึงเป็นไปเพื่อการแสวงหากำไรหรือเพื่อหาเงินเป็นหลัก เงินลงทุนในการตั้งวงดนตรีในยุคนี้สูงขึ้นมากเนื่องจากภาวการณ์แข่งขันที่เข้มข้นขึ้น จนศิลปินซึ่งมีเงินทุนไม่มาก ไม่สามารถตั้งวงขึ้นหรือแข่งขันกับวงดนตรีที่มีนายทุนสนับสนุนได้อีกต่อไป ธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งส่วนใหญ่ในยุคนี้จึงเป็นวงดนตรีที่เป็นของนายทุน

ในยุคนี้สมาชิกในวงแต่ละคนเข้ามาอยู่ด้วยกันเพื่อทำงานแลกค่าจ้างเป็นหลัก แม้แต่หัวหน้าวงซึ่งโดยมากจะเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงก็เป็นหัวหน้าวงเพียงในนามเท่านั้น ฐานะจริงๆ นักร้องเหล่านี้ก็คือลูกจ้างของนายทุนวงดนตรี การร้องเพลงแต่ละครั้งนักร้องจะได้รับค่าจ้างสำหรับการร้องเพลงต่อครั้ง ซึ่งสำหรับหัวหน้าวงในยุคนั้นมักจะอยู่ที่ 10% ของรายได้วง เช่นในกรณีของสายัณห์ สัญญา ซึ่งเป็นหัวหน้าวงดนตรีและเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น หากวงดนตรีมีรายได้ 10,000 บาท สายันณ์จะได้รับค่าจ้างในคืนนั้นจำนวน 1,000 บาท[33] เป็นต้น เมื่อร้องเสร็จก็ถือว่าเสร็จงาน หน้าที่รับผิดชอบทั้งหมดในวงนายทุนจะเป็นผู้จัดการโดยที่ศิลปินเพลงไม่ได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง ภาวะการแข่งขันที่รุนแรงขึ้นนี้ ทำให้การลงทุนทำวงดนตรีต้องใช้เงินลงทุนสูงขึ้นอย่างมาก ศิลปินเพลงที่ไม่มีเงินทุนมากพอจึงไม่สามารถต่อสู้กับนายทุนในตลาดการแข่งขันได้ จำเป็นต้องยุบวงหรือรับเงินอุดหนุนจากนายทุนแลกกับสถานะตนเองจากเจ้าของวงไปเป็นลูกจ้างนายทุน

อย่างไรก็ตามในยุคนี้นายทุนจะยังไม่เข้าไปกำหนดหรือควบคุมศิลปินในส่วนของการทำงานสร้างสรรค์เพลงทั้งในส่วนของนักร้องและนักแต่งเพลง การทำงานศิลปินเพลงยังค่อนข้างมีอิสระ และแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการแสดงสดทั้งระบบแสงสีเสียง เครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะชุดหางเครื่อง แต่การเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีเหล่านั้นไม่ได้ส่งผลต่อการทำงานของศิลปินมากนัก ระดับการเข้ามาของทุนในยุคนี้จึงยังไม่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อกระบวนการทำงานในการผลิตเพลงของศิลปิน ผลกระทบสำคัญที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีก็คือความสามารถในการเข้าครอบครองปัจจัยการผลิตเหล่านั้นและการแบ่งปันผลประโยชน์ซึ่งรายได้หลักจะตกเป็นของนายทุนผู้ตั้งวง (ประเด็นเหล่านี้จะศึกษาในรายละเอียดอีกครั้งในบทต่อๆ ไป กล่าวคือ จะศึกษารูปแบบการเข้าครอบครองปัจจัยการผลิตตลอดถึงการแบ่งสรรรายได้ในบทที่ 4 และศึกษาผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีต่อกระบวนการทำงานในบทที่ 3)

เมื่อมองในแง่ธุรกิจถือว่านักร้องลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงในยุคนี้มีรายได้ค่อนข้างดีและมั่นคงทีเดียว ตราบใดที่ยังคงดำรงชื่อเสียงของตนไว้ได้ แต่เมื่อเทียบกับรายได้ของนายทุนแล้ว ยัง

---

[33] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

แตกต่างกันอยู่มาก นักร้องลูกทุ่งในยุคนี้มีค่าตัวประมาณ 5,000-7,000 บาท ต่อคืน (ประมาณปี 2514-2515)[34]ในขณะที่นายทุนได้ค่าแสดงคืนละ 40,000-50,000 บาทต่อรอบ

ประมาณปีพ.ศ.2516 เงินได้กลายมาเป็นปัจจัยสำคัญในการทำวงดนตรี การบริหารวงก็ได้เปลี่ยนเป็นรูปแบบห้างหุ้นส่วนหรือบริษัท ความรับผิดชอบทั้งหมดในวงขึ้นอยู่กับนายทุนทั้งสิ้น ความสัมพันธ์เป็นไปในลักษณะต่างคนต่างอยู่ ทุกอย่างขึ้นอยู่กับเงิน ความผูกพันทางใจที่จะเอื้ออารีต่อกันมีน้อยลง หัวหน้าวงดนตรีแทบจะไม่รู้จักสมาชิกภายในวงของตัวเอง ทุกคนแม้จะมีส่วนร่วมในวงดนตรี แต่มีฐานะแค่ลูกจ้างรายวันเท่านั้น[35] คงเหลือวงดนตรีลูกทุ่ง เพลิน พรมแดนเท่านั้น ที่เป็นวงดนตรีขนาดใหญ่และยังคงยืนหยัดอยู่ในระบบครอบครัวอย่างเหนียวแน่น[36] ต่อมาได้อีกระยะหนึ่ง

จะเห็นได้ว่าระดับการแทรกแซงของทุนเข้มข้นมากขึ้น แม้ทุนจะไม่ได้ควบคุมศิลปินเพลงในส่วนของการร้องเพลงหรือโดยเฉพาะการแต่งเพลงซึ่งต้องอาศัยแรงงานสมองซึ่งควบคุมยากกว่านักร้องซึ่งใช้แรงงานร่างกาย แต่ในส่วนของการทำงานอื่นๆ ล้วนตกอยู่ภายใต้การควบคุมของทุนทั้งเงื่อนไขทางด้านเวลา ตารางทำงานต่างๆ เป็นต้น ระดับการเข้าแทรกแซงของทุนต่อการทำงานของศิลปินเริ่มโน้มเอียงไปสู่ระดับผนึกมากขึ้น แต่หากมองในกรณีของผู้ทำงานอื่นๆ ในวงดนตรีทุนนิยมได้เข้ามาผนึกกระบวนการทำงานของผู้ทำงานไปแล้วอย่างเข้มข้น เพราะทุกฝ่ายนอกจากศิลปินเพลงที่ยังมีอิสระอยู่ในระดับหนึ่งต่างก็ทำงานกับปัจจัยการผลิตของนายทุนตามเงื่อนไขของนายทุนแลกค่าจ้างทั้งสิ้น

การเข้าควบคุมกระบวนการทำงานในการแสดงสดอย่างเข้มข้น ยุคแห่งการเข้าผนึกของทุนในกระบวนการแสดงสด

อันที่จริง ตามที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ทุนเริ่มเข้ามาผนึกในกระบวนการแสดงสดแล้วตั้งแต่ต้น แต่ยังอยู่ในระดับต่ำโดยที่ส่วนใหญ่ยังอยู่ในระดับผนวก แต่เมื่อเวลาผ่านไป ระดับของการผนึกได้เพิ่มสูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะตั้งแต่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการแสดงสดที่เกิดขึ้นประมาณพ.ศ.2516 เป็นต้นมา เพียงแต่ยังไม่ชัดเจนมากนักในกรณีของการทำงานของศิลปินเพลง อีกทั้งในยุคนี้ หากศิลปินเพลงโดยเฉพาะนักร้องมีชื่อเสียงมากพอหรือมีเงินทุนมากพอก็ยังสามารถตั้งวงแข่งกับวงของนายทุนภายนอกได้ เช่น สายัณห์ สัญญา พุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่ปรากฏว่าได้ตั้งวงดนตรีขึ้นด้วยเงินทุนของตนเองอีกครั้งหนึ่งในช่วงทศวรรษ 2520 หรือกรณีของนักร้องที่เพิ่งโด่งดังในช่วงนี้ก็พบว่ามีโอกาสตั้งวงดนตรีขึ้นเองได้เช่นกรณีของสุนารี ราชสีมา ในยุค

---

[34] บทสัมภาษณ์ เสกสรร แก้วสามสี, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 91.

[35] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 91.

[36] บทสัมภาษณ์ เพลิน พรมแดน, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 91.

นี้กล่าวคือหลังพ.ศ.2521 เป็นต้นมาได้เกิดทุนค่ายเพลงขึ้นแต่ทุนเหล่านี้ก็ยังไม่เข้าไปลงทุนในธุรกิจวงดนตรี ทุนค่ายเพลงกับทุนวงดนตรียังแยกจากกันอย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่การเข้าแทรกแซงของทุนจึงยังเป็นระดับการเข้าผนวกของทุน ในขณะที่ระดับการผนึกยิ่งเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ ตามที่กล่าวไปแล้ว

ลักษณะเช่นนี้ดำรงเรื่อยมากระทั่งเมื่อทุนค่ายเพลงได้เข้าไปควบคุมกระบวนการแสดงสด หรือกล่าวคือ กระบวนการแสดงสดและกระบวนการบันทึกเสียงเริ่มถูกควบคุมจากทุนกลุ่มเดียวกันมากขึ้นนั่นเอง ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นชัดเจนที่สุดในช่วงปลายทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ในยุคนี้เองที่ทุนได้เข้ามาผนึกกระบวนการทำงานของศิลปินเพลงด้วยอย่างเข้มข้นชัดเจน กล่าวคือ หลังจากยุคของวงดนตรีลูกทุ่งสิ้นสุดลง ธุรกิจวงดนตรีไม่สามารถดำเนินการได้อีกต่อไป ศิลปินที่เคยมีชื่อเสียงมาแต่เดิมอาจจะสามารถรับงานแสดงสดได้อย่างอิสระ แต่สำหรับศิลปินเพลงที่สังกัดค่ายซึ่งเป็นศิลปินเพลงส่วนใหญ่ที่มีชื่อเสียงอยู่ในปัจจุบัน การทำงานของศิลปินกลุ่มนี้จะเป็นไปตามเงื่อนไขของค่ายเพลง ทั้งรูปแบบการแสดงบนเวที การแต่งกาย วิธีการร้อง วิธีการพูด วิธีการแต่งเพลง วิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน วิธีการเล่นดนตรี เป็นต้น จะต้องเป็นไปตามเงื่อนไขที่วางไว้โดยค่ายเพลงทั้งสิ้น

ข้อสังเกตประการสำคัญอีกประการหนึ่ง ตามที่ได้กล่าวถึงไปบ้างแล้วคือตั้งแต่เมื่อเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างมากอีกครั้งตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งค่ายเพลงและศิลปินเกือบทั้งหมดไม่ได้ผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสดเองอีกต่อไป แต่ผู้ผลิตเพลงในรูปแบบนี้ก็คือเจ้าภาพผู้จัดงานต่างๆ ขึ้น เช่นกรรมการวัด หน่วยงานราชการต่างๆ นายทุนบางกลุ่มและโดยเฉพาะทุนสินค้าต่างๆที่ใช้การแสดงสดของเพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือทางการตลาดในการโฆษณาสินค้าของตน พบว่าผู้ลงทุนจัดงานเหล่านั้นไม่ได้เข้ามาควบคุมการทำงานของศิลปินโดยตรง การทำงานของศิลปินหากเป็นเป็นศิลปินสังกัดค่ายจะถูกควบคุมมาจากค่ายเพลงต้นสังกัด ส่วนกรณีศิลปินเพลงอิสระจะมีอิสระในการทำงานมากกว่า ผู้ว่าจ้างเกือบไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับวิธีการทำงานของศิลปินเพลงเลยยกเว้นการวางผังเวลาการแสดง ทั้งสองกรณีศิลปินเพลงมีฐานะเป็นผู้ทำงานรับจ้างทั้งสิ้น แต่จะเห็นได้ว่า ในกรณีศิลปินเพลงสังกัดค่ายนั้นทุนค่ายเพลงได้เข้ามาควบคุมการทำงานชัดเจนศิลปินตกอยู่ภายใต้การผนึกของทุน ส่วนกรณีของศิลปินเพลงอิสระนั้นพบว่าตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมเพียงในระดับการผนวกของทุนเท่านั้น ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นพลวัตรความแตกต่างของระดับการเข้าแทกแซงของทุนอย่างน่าสนใจ เหล่านี้จะส่งผลต่อรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้ของศิลปินเพลงที่จะศึกษาในบทที่ 4 และบทที่ 5 ต่อไปตามลำดับ นอกจากนั้นก็ยังพบว่าในยุคปัจจุบันก็ยังคงมีศิลปินเพลงที่สามารถตั้งวงดนตรีออกทำการแสดงสดเก็บเงินจากผู้ชมได้อยู่

ศิลปินเพลงที่ยังสามารถตั้งวงดนตรีทำการแสดงด้วยการเก็บเงินจากผู้ชมแล้วพออยู่ได้ในปัจจุบันมีเพียง 2 วงเท่านั้น[37] ตามที่ได้กล่าวไปแล้วคือวงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัยกับวงนกน้อย อุไรพร เป็นที่น่าสังเกตอย่างยิ่งว่า กระบวนการทำงานในวงดนตรีนี้ยังไม่ได้เป็นไปตามเงื่อนไขของกระบวนการผลิตแบบทุนนิยมทั้งหมด กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การเข้าแทรกแซงกระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงของวงดนตรีดังกล่าวนี้ยังคงอยู่ในระดับผนวกมากกว่าระดับการผนึก เพราะหากมองโดยผิวเผินสมาชิกที่เข้ามาทำงานในวงดนตรีเหล่านี้ก็เป็นเหมือนลูกจ้างผู้เข้ามาทำงานรับค่าจ้าง แต่เมื่อมองลึกลงไปและวิเคราะห์ด้วยตัวชี้วัดของลักษณะความเป็นทุนนิยมแล้ว ระบบการทำงานของวงดนตรีเหล่านี้มิได้เป็นไปตามลักษณะของทุนนิยมทั้งหมด เนื่องจากการดูแลสมาชิกในวงหรือแม้แต่การรับสมาชิกเพิ่มนั้นเป็นไปในลักษณะของการช่วยเหลือกันมากกว่า และเมื่อเข้ามาอยู่ในวงแล้วนั้น หัวหน้าวงก็จะดูแลเรื่องการกินอยู่ทั้งหมดเป็นลักษณะของการรับอุปการะซึ่งยังคงมีลักษณะคล้ายกับการทำวงดนตรีในยุคเก่า ดังคำกล่าวของเอกชัย ศรีวิชัยในลักษณะที่ว่า ปัจจุบันนี้วงดนตรีของตนเป็นเหมือนสถานสงเคราะห์ที่คอยรับคนที่เดือดร้อนเข้ามาเลี้ยงดู ซึ่งส่วนใหญ่หากผู้ที่มาสมัครเข้าวงเดือดร้อนจริงตนก็จะรับไว้[38] วงดนตรีเช่นนี้แม้จะมีจำนวนน้อยแต่ก็เป็นส่วนน้อยที่น่าสนใจ แสดงให้เห็นว่าการเข้าแทรกแซงของทุนนิยมยังไม่สามารถทำได้เข้มข้นในกระบวนการผลิตแบบนี้ และโดยเฉพาะเป็นการแสดงให้เห็นความพยายามต่อสู้และความอยู่รอดของศิลปินเพลงภายใต้ระบบทุนนิยม

2.2.2 การเข้าแทรกแซงของทุนในกระบวนบันทึกเสียงจำหน่าย

การเข้ามาของทุนนิยมในกระบวนการบันทึกเสียงจำหน่ายหรือธุรกิจแผ่นเสียงพบว่า ทุนได้เข้ามาในกระบวนการผลิตในรูปแบบนี้ตั้งแต่เริ่มแรกแล้วเช่นกัน

การเข้าแทรกแซงของทุนในกระบวนการบันทึกเสียงจำหน่ายในยุคแรก

ธุรกิจแผ่นเสียงในยุคแรก(ตั้งแต่ปีพ.ศ.2481)ต้องใช้เงินลงทุนสูงกว่าการทำวงดนตรี และต้องใช้เครื่องไม้เครื่องมือที่มีเทคโนโลยีค่อนข้างสูง ธุรกิจแผ่นเสียงในยุคนี้จะมีนายทุนบริษัทแผ่นเสียงที่มีเงินทุนและอุปกรณ์ในการบันทึกเสียงเป็นของตนเองเข้ามาดำเนินการ ศิลปินนักร้อง นักแต่งเพลง คนทำดนตรีตลอดจนนักดนตรีเข้ามาทำงานในกระบวนการบันทึกเสียง โดยจะได้รับค่าจ้างต่อการผลิตเป็นรายครั้งเช่น ค่าร้องเพลง เพลงละ 80-120 บาท หรือหากมีชื่อเสียงก็อาจจะได้ประมาณ 300- 1,000 บาทต่อการอัดเสียงหนึ่งครั้ง หรืออาจจะไม่ได้เลย[39] เมื่อ

---

[37] สัมภาษณ์ แคน สาริกา, บรรณาธิการบริหารหน้าลูกทุ่ง หนังสือพิมพ์คมชัดลึก, 8 กุมภาพันธ์ 2551.

[38] คำกล่าวของเอกชัย ศรีวิชัยหน้าเวทีการแสดง ณ โรงเรียนตรังรังสฤษดิ์ จ.ตรัง วันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2551.

[39] บทสัมภาษณ์ ผ่องศรี วรนุช, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 44.

บันทึกเสียงเสร็จสิ้น ผลงานเพลงที่บันทึกเป็นแผ่นเสียงนั้นก็จะตกเป็นของนายทุนแผ่นเสียงทันที ยอดขายแผ่นเสียงจะสูงแค่ไหนศิลปินเพลงก็ไม่มีส่วนได้เสียอีกต่อไป นักแต่งเพลงได้ค่าจ้างในการแต่งเพลง นักร้องได้ค่าจ้างในการร้องเพลง นักดนตรีได้ค่าจ้างในการเล่นดนตรี นั่นก็คือต่างก็ขายพลังแรงงานของตนแก่นายทุนผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต และเมื่อออกแรงสร้างผลงานเพลงขึ้นมาแล้ว ผลงานนั้นก็ตกเป็นของนายทุน

จะเห็นว่า ระบบทุนนิยมได้เข้ามาในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งตั้งแต่เริ่มแรกแล้วในกระบวนการผลิตแผ่นเสียงนี้ แต่การผลิตเพลงยังเป็นลักษณะของการจ้างเป็นครั้งคราว ศิลปินไม่ได้เป็นการเข้าไปเป็นลูกจ้างประจำของนายทุน ระบบการผลิตก็ยังไม่เป็นลักษณะของอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ และเนื่องจากนายทุนแผ่นเสียงเจ้าของห้องอัดเสียงและอุปกรณ์การผลิตทั้งหมดส่วนใหญ่ไม่มีความรู้มากนักในเรื่องการผลิตเพลงจึงยังคงปล่อยให้ศิลปินเพลงโดยเฉพาะครูเพลงเข้ามาเป็นผู้ควบคุมดูแลการอัดเสียงเป็นหลัก นายทุนไม่ได้เข้าไปเปลี่ยนแปลงหรือยุ่งเกี่ยวกับกระบวนการทำงานของศิลปิน ระดับของทุนนิยมจึงยังคงเป็นไปในระดับการผนวกของทุน

เมื่อเทคโนโลยีการผลิตแผ่นเสียงพัฒนาขึ้นอีกขั้นหนึ่งและกระบวนการบันทึกเสียงทั้งหมดสามารถทำได้ในประเทศ พบว่าศิลปินเพลงจำนวนมากได้ลงทุนผลิตแผ่นเสียงขึ้นเอง เช่น สุรพล สมบัติเจริญ มงคล อำมาตยกุล เป็นต้น ศิลปินเพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่จะเป็นเจ้าของวงดนตรีที่มีสมาชิกอยู่ในวงจำนวนมาก การบันทึกแผ่นเสียงให้กับนักร้องสมาชิกในวงจำนวนมากเหล่านี้หากไม่สามารถกระทำเองได้และต้องพึ่งพานายห้างแผ่นเสียงภายนอกนั้นจะทำให้วงดนตรีสูญเสียผลประโยชน์ในปริมาณมากเกินไป เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ศิลปินเพลงหัวหน้าวงเหล่านี้ต้องลงทุนผลิตแผ่นเสียงเอง[40]และนำแผ่นเสียงออกจำหน่ายซึ่งมีทั้งที่จำหน่ายเองหน้าเวทีและฝากขายกับนายห้างแผ่นเสียง ในกรณีนี้ศิลปินเพลงตั้งตัวเป็นนายทุนผู้ประกอบการเสียเอง แต่ทั้งนี้การผลิตแผ่นเสียงของศิลปินเพลงเหล่านั้นไม่ได้มุ่งหวังรายได้จากการจำหน่ายมากเท่ากับผลประโยชน์ในการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จัก

อย่างไรก็ตามในการจัดจำหน่ายแผ่นเสียงนั้น ลำพังเพียงการจำหน่ายหน้าเวทีการแสดงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้แผ่นเสียงแพร่กระจายออกไปได้ในวงกว้าง หรือแม้ศิลปินเพลงบางคนจะจัดรายการวิทยุเองเพื่อเผยแพร่ผลงานของตนหรือสมาชิกในวงก็ตาม ในการจัดจำหน่ายแผ่นเสียงนั้น ศิลปินเพลงเหล่านี้ยังต้องพึ่งพานายห้างแผ่นเสียง เนื่องจากนายห้างเหล่านั้นมีเครือข่ายการจัดจำหน่ายแผ่นเสียงอยู่ทั่วประเทศโดยที่เครือข่ายเหล่านี้จะมีการผูกขาดอยู่เพียง

---

[40] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, นักร้อง นักแต่งเพลง อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งพระเทศไทยฯ. 27 กุมภาพันธ์ 2551.

ไม่กี่เจ้า ศิลปินเพลงจึงจำเป็นต้องนำแผ่นเสียงของตนไปฝากขายกับนายห้างเหล่านี้ ส่งผลให้ศิลปินเพลงต้องสูญเสียผลประโยชน์บางส่วนให้กับนายทุนแผ่นเสียง ในกรณีนี้จะเห็นว่าศิลปินเพลงเป็นผู้ผลิตเพลงเองก็จริงแต่ทุนนายห้างแผ่นเสียงเป็นผู้ควบคุมปัจจัยในการจำหน่ายที่ศิลปินเพลงต้องเข้าไปพึ่งพิง ทั้งนี้การพึ่งพิงนั้นก็ไม่ได้ส่งผลต่อกระบวนการทำงานของศิลปินเพลง และงานเพลงยังเป็นของศิลปิน แม้ทุนเหล่านั้นจะเข้ามามีอิทธิพลและได้ผลประโยชน์แต่ก็ยังไม่ถึงกับส่งผลให้ทุนเข้ามาแทรกแซงกระบวนการเช่นนี้แต่อย่างใด

นอกจากการฝากขายแผ่นเสียงกับนายทุนแผ่นเสียงของศิลปินที่ผลิตแผ่นเสียงเองแล้ว ศิลปินที่ผลิตแผ่นเสียงเองบางส่วนเมื่อผลิตแผ่นเสียงแล้วก็ได้ขายแผ่นเสียงที่ผลิตได้ให้กับบริษัทแผ่นเสียงตามราคาที่ตกลงกันเนื่องจากศิลปินเพลงไม่มีแหล่งที่จะจำหน่ายเพลงได้เอง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการขายขาดลิขสิทธิ์ เมื่อขายไปแล้วผลงานเพลงนั้นก็จะตกเป็นของนายทุน ศิลปินไม่มีสิทธิ์ในผลงานนั้นอีกต่อไปและจะไม่ได้รับผลประโยชน์อะไรอีก นอกจากค่าเพลงที่ตกลงกันไว้แต่แรก ลักษณะการขายเพลงเช่นนี้ ศิลปินไม่ได้เป็นลูกจ้างของนายทุนก็จริง แต่ได้นำผลงานจากแรงงานของตนออกขาย โดยผู้ที่ซื้อผลงานไปสามารถสร้างกำไรจากการขายแผ่นเสียงนั้นๆ ได้อีกโดยไม่มีขีดจำกัด เพราะหากแผ่นเสียงขายดี นายทุนแผ่นเสียงก็สามารถอัดแผ่นซ้ำได้ตามความต้องการ เพราะผลงานเพลงตกเป็นของนายทุนเหล่านั้นไปแล้ว ลักษณะเช่นนี้แม้ศิลปินเพลงจะผลิตเพลงเองแต่การขายเพลงเช่นนี้ก็เป็นเช่นเดียวกับการรับจ้างผลิตงานเป็นรายชิ้นแก่นายทุนนั่นเอง ศิลปินเพลงจำเป็นต้องขายให้นายห้างเนื่องจากนายห้างเหล่านั้นมีเครื่องมือในการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลงอยู่ในมือ กรณีเช่นนี้ จะเห็นได้ว่าทุนได้เข้ามาผนวกในกระบวนการนี้อย่างชัดเจน

สำหรับกรณีที่หัวหน้าวงดนตรีบันทึกเสียงให้กับนักร้องสมาชิกในวงตนเองนั้น อาจจะดูเหมือนว่านักร้องหรือนักแต่งเพลงรวมถึงนักดนตรีในวงเป็นลูกจ้างของหัวหน้าวง แต่ปรากฏว่าการบันทึกเสียงให้กับสมาชิกในวงนั้นเป็นรูปแบบการช่วยเหลือกันเพื่อประโยชน์ในการเผยแพร่ผลงานเพลงออกไปและเพื่อไม่ให้ผลประโยชน์หรือผลงานเพลงตกไปเป็นของนายห้างแผ่นเสียงหากให้นายห้างเหล่านั้นบันทึกเสียงให้มากกว่าการหวังผลกำไรจากการขายแผ่นเสียง ซึ่งรายได้จากการจำหน่ายแผ่นเสียงนั้นไม่ได้มากมายอะไรกล่าวคือกำไรจากการขายแผ่นเสียงอยู่ที่แผ่นละประมาณ 1-2 บาทเท่านั้น[41] หากมองในกระบวนการทำงานศิลปินภายในวงย่อมถูกควบคุมจากศิลปินหัวหน้าวง แต่ก็เป็นไปเพื่อให้เพลงมีคุณภาพไม่ใช่ควบคุมเพื่อทำกำไร ในกระบวนการทำงานนี้จะเห็นว่าทุนเริ่มจะเข้าไปผนวกบ้างแล้ว แต่ยังอยู่ในระดับที่น้อยมาก

[41] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, นักร้องนักแต่งเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

อย่างไรก็ตาม กลุ่มทุนที่มีอิทธิพลเหนือกระบวนการผลิตและจัดจำหน่ายแผ่นเสียงที่แท้จริงนั้นคือกลุ่มทุนนายห้างแผ่นเสียง ฉกาจ ราชบุรีทำการศึกษากลุ่มทุนในวงการการผลิตแผ่นเสียงพบว่า มีกลุ่มทุนอยู่สองกลุ่มคือ กลุ่มทุนที่เป็นศิลปินกับกลุ่มทุนนายห้างแผ่นเสียงซึ่งพบว่า กลุ่มทุนที่มีอิทธิพลแท้จริงในกระบวนการผลิตและการจำหน่ายแผ่นเสียงเพลงลูกทุ่งไทยก็คือนายทุนแผ่นเสียงหรือนายห้างแผ่นเสียงนี้เองเนื่องจากนายทุนแผ่นเสียงเหล่านั้นมีเงินทุนสูงและเป็นผู้มีอำนาจควบคุมกระบวนการจัดจำหน่าย และทุนกลุ่มนี้เองที่เป็นผู้ผลิตแผ่นเสียงรายใหญ่ๆ ไม่ใช่ศิลปินเพลง รูปแบบกระบวนการผลิตแผ่นเสียงในภาพรวมจึงตกอยู่ภายใต้การผนวกของทุน

ประมาณช่วงต้นของทศวรรษ 2510 เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ การซื้อตัวนักร้องมาเข้าสังกัดบริษัทแผ่นเสียง มีการทำแผ่นเสียงชนิดผูกขาด ใครไม่รู้จักหรือไม่มีนายทุนหมดโอกาสอัดแผ่นไปเลย ระบบจ้างเปิดเพื่อส่งให้ดังหรือจ้างปิดเพื่อกดให้ดับเริ่มมีขึ้นทั้งนี้โดยได้รับความร่วมมือจากนักจัดรายการวิทยุทั้งหลายเป็นอย่างดี[42] และมีข้อน่าสังเกตอีกข้อหนึ่งคือวงการธุรกิจแผ่นเสียง นักร้องคนใดดังมากเท่าไร เป็นที่ต้องการของบริษัทแผ่นเสียงเท่านั้น เพราะจะเป็นผู้สร้างรายได้ของบริษัทที่จะสามารถสร้างผลกำไรให้กับตัวเองอย่างมหาศาล ในขณะที่นักร้องได้รับค่าตอบแทนเพียงแค่น้อยนิด[43] นายห้างแผ่นเสียงจึงพยายามดึงนักร้องเข้ามาอยู่ในสังกัดของตนมากขึ้นเพราะนักร้องที่มีชื่อเสียงจะสามารถสร้างกำไรแก่นายห้างได้อย่างมากนั่นเอง การเข้าไปเป็นนักร้องในสังกัดเช่นนี้แสดงให้เห็นว่า การแทรกแซงของทุนเริ่มเข้าสู่ระดับที่ทุนเข้าไปผนึกในกระบวนการทำงานมากขึ้นเนื่องจากเมื่อเข้าไปอยู่ในสังกัดเช่นนั้นแล้ว นักร้องจะมีอิสระในการทำงานน้อยลง กระนั้นก็ตามนายห้างในยุคนั้นก็ยังคงให้อิสระกับการทำงานของนักร้องเนื่องจากมีความเชื่อมั่นในฝีมือ เช่นเดียวกันกับการที่นายห้างยังคงให้อิสระต่อการแต่งเพลงของนักแต่งเพลง ระดับการแทรกแซงของทุนจึงยังอยู่ในระดับการผนวกของทุน โดยที่ความเข้มข้นของการครอบคลุมเริ่มที่จะเข้าสู้ระดับของการผนึกมากขึ้น ดังจะได้ศึกษาต่อไปนี้

การเข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างแท้จริงหรือในระดับการผนึกของทุนในกระบวนการผลิตสินค้าเพลง

ระดับการพัฒนาของเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงส่งผลสำคัญต่อกระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบการผลิตสื่อบันทึกเสียงนี้ กล่าวคือ เทคโนโลยีเทปคาสเซ็ทที่พัฒนาขึ้นได้เข้ามาแทนที่สินค้าเพลงในรูปแบบแผ่นเสียงทำให้สามารถผลิตสินค้าเพลงให้มากขึ้น ในขณะเดียวกันผู้บริโภคก็สามารถซื้อหาเทปเพลงและเครื่องเล่นไปใช้ได้ในราคาถูกกว่าแผ่นเสียงและเครื่องเล่นอย่างมาก

---

[42] นิจ สุภสาคร, ลมพัดชายทุ่ง, หน้า 148, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 82.

[43] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 74.

เทปเพลงจึงเป็นที่นิยมและสามารถจำหน่ายได้ในวงกว้าง ในระยะแรกที่เทคโนโลยีเทปเพลงนี้เข้ามาในกระบวนการผลิตเพลง ยังเป็นยุคที่ผู้ผลิตเพลงส่วนใหญ่ผลิตเพลงในรูปแบบแผ่นเสียงตามที่ได้บรรยายไปแล้ว ผู้ที่ทำธุรกิจเทปเพลงส่วนใหญ่จะดำเนินธุรกิจโดยการนำแผ่นเสียงเพลงดังต่างๆ มาลักลอบบันทึกลงเทปและนำออกจำหน่าย เป็นการละเมิดลิขสิทธิ์เพลง ผู้ผลิตแผ่นเสียงและศิลปินเพลงจึงต้องออกมาเรียกร้องให้รัฐบาลแก้ไขปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์นี้โดยรัฐบาลได้ออกพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ปี พ.ศ.2521 แก้ปัญหาละเมิดลิขสิทธิ์ครั้งนั้นไปได้ และหลังจากนั้นผู้ผลิตแผ่นเสียงเดิมก็หันมาผลิตเทปเพลงแทนแผ่นเสียง ทั้งนี้และทั้งนั้นผลกระทบสำคัญของการออกพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ปี พ.ศ.2521 นอกจากจะช่วยแก้ปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ดังกล่าวแล้ว ผลกระทบสำคัญกว่าคือทำให้เกิดค่ายเพลงที่ผลิตเพลงอย่างครบวงจรขึ้น ค่ายเพลงเหล่านี้มาจากผู้ผลิตแผ่นเสียงเดิมและที่สำคัญก็คือกลุ่มทุนที่ผลิตเทปเพลงเดิมนั่นเองซึ่งเมื่อไม่สามารถลักลอบผลิตเทปเพลงได้แล้วจึงต้องผลิตเทปเพลงของตนเองขึ้น และเพื่อให้ลิขสิทธิ์เพลงเป็นของตนค่ายเพลงเหล่านี้จึงให้ศิลปินเพลงเข้ามาอยู่ในสังกัด การเกิดขึ้นของค่ายเพลงนี้เองส่งผลให้เกิดอุตสาหกรรมการผลิตเทปเพลงขึ้นและส่งผลให้ระบบทุนนิยมเข้ามาในกระบวนการผลิตเพลงอย่างแท้จริงหรือในระดับการผนึกของทุนในเวลาต่อมา จะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้เกิดขึ้นอันเนื่องมาจากการพัฒนาของเทคโนโลยีของสื่อบันทึกเสียงเป็นสำคัญ ประเด็นของการเปลี่ยนแปลงหรือการพัฒนาเทคโนโลยีการผลิตเพลงที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานและต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตนี้จะได้ศึกษาในรายละเอียดในบทต่อๆ ไป ในส่วนนี้จะศึกษาเพียงผลกระทบของเทคโนโลยีต่อการเข้ามาแทรกแซงกระบวนการผลิตเพลงของทุนนิยม

อย่างไรก็ตามค่ายเพลงส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นในยุคแรกนั้น(โดยเฉพาะช่วงต้นของทศวรรษ 2520)จะมุ่งผลิตเพลงในแนวสตริงเป็นส่วนใหญ่ การผลิตเพลงลูกทุ่งยังคงเป็นไปในลักษณะเหมือนเดิมก่อนที่จะเกิดพระราชบัญญัติดังกล่าว คือแม้จะมีการเข้าสังกัดค่ายเพลงและต้องผลิตเพลงให้ต้นสังกัดเท่านั้นตามระยะเวลาที่ตกลงกัน แต่ศิลปินก็ยังคงมีอิสระในการทำงานสูง ค่ายเพลงเริ่มหันมาสนใจผลิตเพลงลูกทุ่งมากขึ้นในช่วงปลายทศวรรษดังกล่าวโดยเฉพาะเมื่อผลงานเพลงชุด “อื้อหือหล่อจัง” ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ประสบความสำเร็จอย่างล้นหลาม แต่นอกจากพุ่มพวงแล้วก็พบว่ามีนักร้องลูกทุ่งอื่นที่ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงน้อยมากในยุคนี้ซึ่งจากที่ได้บรรยายไปแล้วว่า วงการเพลงลูกทุ่งเกือบชะงักงันเมื่อพุ่มพวงเสียชีวิตลง

สำหรับในเรื่องของส่วนแบ่งรายได้พบว่า นักร้องก็ยังคงได้รับค่าจ้างร้องครั้งเดียวเหมือนเดิมหรืออาจจะได้รับส่วนแบ่งจากยอดจำหน่ายเทปบ้าง นักร้องที่มีชื่อเสียงมากจริงๆ จึงจะได้รับส่วนแบ่งจากยอดขายเทปเป็นกอบเป็นกำทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอำนาจในการต่อรอง เช่น พุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่สามารถต่อรองให้ค่ายเพลงจ่ายส่วนแบ่งในจำนวน 4 บาทต่อเทปหนึ่งตลับ แต่หากนักร้องไม่มีอำนาจการต่อรองก็จะไม่ได้รับค่าตอบแทนส่วนนี้อย่างเป็นกอบเป็นกำมาก เช่น สุนารี

ราชสีมา แม้จะได้รับค่าตอบแทนจากยอดจำหน่ายเทป แต่สุนารีก็กล่าวว่า เงินส่วนนี้ไม่ได้มากมายอะไร[44] แต่ในยุคนี้นักร้องยังสามารถออกไปทำการแสดงสดได้อย่างอิสระและสามารถนำเพลงที่ตนบันทึกเสียงให้กับค่ายไปทำการแสดงสดได้อีกด้วย ทางด้านนักแต่งเพลงนั้นก็ยังคงมีอิสระในการขายเพลงให้กับนายทุนกลุ่มต่างๆ ในช่วงนี้นักแต่งเพลงส่วนมากก็ยังคงแต่งเพลงอย่างอิสระ ไม่ได้เข้าเป็นลูกจ้างของค่ายเพลงแต่อย่างใด เพียงแต่โดยส่วนใหญ่แล้ว เมื่อนักแต่งเพลงแต่งเพลงให้นักร้องคนใดแล้วก็มักจะแต่งให้กับคนนั้นไปเรื่อยๆ ด้วยเหตุที่นักร้องสังกัดค่าย จึงดูเหมือนว่า นักแต่งเพลงบางคนผูกขาดกับค่ายเพลงบางค่าย เช่น ชลธี ธารทอง ที่แต่งเพลงให้กับค่ายชัวออร์ดิโอจำนวนมาก ดูเหมือนชลธีจะสังกัดค่ายเพลงนี้ แต่ในความเป็นจริงแล้ว ชลธี ธารทองไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพลงใดเลย การทำงานของศิลปินเพลงส่วนใหญ่ในยุคนั้นจึงตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมในระดับการผนวกของทุน ค่ายเพลงต่างๆ หันมาสนใจผลิตเพลงลูกทุ่งอย่างจริงจังและมีการสร้างศิลปินของตนเองหรือจ้างศิลปินเข้ามาอยู่ในสังกัดก็เมื่อผลงานเพลงของยิ่งยง ยอดบัวงามประสบความสำเร็จอย่างไม่คาดคิดในช่วงปลายปีพ.ศ.2535 นี่เอง(พุ่มพวง ดวงจันทร์เสียชีวิตในเดือนมิถุนายน 2535) เมื่อศิลปินเพลงเข้าสังกัดค่ายเพลงและต้องตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขทางการผลิตที่กำหนดจากค่ายเพลงอย่างครบวงจรในระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมขนาดใหญ่นี้นี่เอง จึงพบว่า กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในรูปแบบการบันทึกเสียงจำหน่ายตกอยู่ภายใต้การผนึกของทุนอย่างชัดเจน การผลิตเทปเพลงเข้าสู่อุตสาหกรรมการผลิตขนาดใหญ่ ศิลปินเพลงเข้าเป็นลูกจ้างค่ายเพลงและทำงานไปตามเงื่อนไขที่กำหนดและควบคุมโดยค่ายเพลงทั้งในเรื่องการทำงานและการแบ่งปันผลประโยชน์

ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 นี้เองได้เกิดการเปลี่ยนแปลงสำคัญทางด้านเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงอย่างสำคัญขึ้นอีกครั้งหนึ่ง คือเกิดสื่อบันทึกเสียงในรูปแบบดิจิตอลเช่น ซีดี วีซีดีเพลง เข้ามาแทนที่เทปเพลงและวีดีโอเพลงคาราโอเกะ ระบบดิจิตอลนี้ทำให้การทำงานของศิลปินเพลงสะดวกง่ายดายขึ้น แต่ก็นำมาซึ่งปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงอีกระลอกหนึ่งเนื่องจากสื่อดิจิตอลสมัยใหม่ง่ายต่อการลอกเลียนแบบ แม้แต่ประชาชนทั่วไปก็สามารถลักลอบก็อปปี้เพลงเองได้ ทำให้รายได้ของค่ายเพลงจากการจำหน่ายเทปซีดีเพลงลดลง ค่ายเพลงจึงเข้มงวดเรื่องค่าลิขสิทธิ์เผยแพร่มากขึ้นเพราะเป็นแหล่งรายได้สำคัญอีกแหล่งหนึ่ง เช่น การจัดเก็บลิขสิทธิ์ตามร้านอาหารโรงแรม จากการดาวน์โหลดเพลงในมือถือ ตลอดถึงการพยายามดึงกรรมสิทธิ์เพลงจากนักแต่งเพลงมาเป็นของตนมากขึ้น และกระทั่งการร้องเพลงบนเวทีของนักร้องที่จะต้องได้รับอนุญาตนำเพลงไปร้องจากเจ้าของลิขสิทธิ์ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือค่ายเพลง ยุคนี้จึงเป็นยุคที่ทุนค่ายเพลงเข้ามาควบคุมธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงอย่างครบวงจร

---

[44] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

ยุคนี้กระบวนการทำงานของศิลปินเพลงทั้งหมด ตั้งแต่การแต่งเพลงของนักแต่งเพลง การเล่นดนตรี การร้องเพลงอัดเสียงหรือแม้กระทั่งรูปแบบของการร้องเพลงแสดงสด รูปแบบเครื่องแต่งกายบนเวที กระบวนการมิกซ์เสียง เป็นต้น เหล่านี้อยู่ภายใต้การวางแผนและการควบคุมดูแลของค่ายเพลงทั้งสิ้น ระดับของเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงจากระบบอนาล็อกมาเป็นระบบดิจิตอลได้เปลี่ยนแปลงพลังการผลิตและทำให้กระบวนการทำงานของศิลปินเพลงเปลี่ยนแปลงไปทั้งในส่วนของการบันทึกเสียงและกระบวนการแสดงสด ในยุคนี้เองที่กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยเข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มขั้น ทุนเข้าไปผนึกอย่างเข้มข้นในกระบวนการผลิตทั้งสองกระบวนการ

จากการวิเคราะห์การเข้าสู่ระบบทุนนิยมหรือการเข้าแทรกแซงของทุนในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยข้างต้นนั้น จะเห็นว่าในแต่ละช่วงของการเข้ามาของระบบทุนนิยมนั้น ทุนค่อยๆ แทรกซึมเข้าไปผนึกผนวกกระบวนการผลิตเพลงอย่างมีพลวัตรและความแตกต่างในแต่ละกระบวนการ ระดับของการแทรกแซงทั้งภายในกระบวนการเดียวกันและในแต่ละกระบวนการก็มีความแตกต่างหลากหลายเรื่อยมา กระทั่งถึงปัจจุบันพบว่าแม้ในภาพรวมกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยทั้งสองกระบวนการจะตกอยู่ภายใต้การผนึกของระบบทุนนิยมอย่างเข้มข้น แต่ก็พบว่าภายใต้การผนึกของทุนเช่นนั้น ยังปรากฏการแทรกแซงของทุนในระดับการผนวกอยู่ไม่น้อยเช่นกัน และแม้แต่ในระบบค่ายเพลงเองก็ยังปรากฏพลวัตรของความขัดแย้งต่อระบบทุนนิยมอยู่ เนื่องจากงานเพลงเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง กรณีเหล่านี้ย่อมส่งผลต่อรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่แตกต่างออกไปจากโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในระบบทุนนิยมที่ครอบงำวงการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยอยู่ ความแตกต่างเหล่านี้จะเผยให้เห็นพลวัตรของความร่วมมือ ความขัดแย้งและการต่อสู้ทั้งที่เกิดขึ้นภายในกระบวนการผลิตเดียวกันเองและระหว่างรูปแบบกระบวนการผลิตต่างๆ โดยเฉพาะความขัดแย้งต่อระบบทุนนิยมที่ครอบงำวงการการผลิตเพลงลูกทุ่งอยู่ในภาพรวมนั้น ประเด็นเหล่านี้จะศึกษาวิเคราะห์ในบทต่อๆ ไป

สรุปท้ายบท

บทนี้ศึกษาความเป็นมาของวงการธุรกิจและการเข้ามาแทรกแซงของระบบทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในภาพรวมเป็นเป็นการทำความรู้จักและปูพื้นฐานสู่การศึกษากระบวนการทำงานและการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางการผลิตต่อไป

จากการศึกษาพบว่าเพลงลูกทุ่งมีความเป็นมายาวนาน กระบวนการผลิตเพลงในยุคแรกเป็นกระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบของการแสดงสดมากกว่าการผลิตสื่อบันทึกเสียง แต่เมื่อเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงพัฒนาขึ้น การผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงจึงเพิ่มมากขึ้นและกลายเป็นกระบวนการผลิตหลักในปัจจุบันซึ่งพบว่ามีผู้ผลิตหลากหลายโดยมีผู้ผลิตรายใหญ่อยู่ไม่กี่รายและมีผู้ผลิตรายเล็กดำรงอยู่จำนวนมาก ส่วนการแสดงสดพบว่าทั้งผู้ผลิตสื่อบันทึกเสียง

และศิลปินเพลงเกือบทั้งหมดไม่มีการผลิตเพลงในรูปแบบนี้ด้วยตนเอง แต่มีผู้ผลิตภายนอกอื่นๆ ที่เรียกว่า “เจ้าภาพ” ผู้จัดงานต่างๆ เป็นผู้ผลิตเป็นครั้งๆ ไป ศิลปินโดยเฉพาะนักร้องจะเดินทางไปรับจ้างร้องเพลงกับผู้ผลิตเพลงเหล่านั้น มีศิลปินเพลงไม่กี่คนเท่านั้นที่ยังดำเนินธุรกิจวงดนตรี

ส่วนการศึกษาในประเด็นการเข้ามาแทรกแซงของระบบทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย พบว่า การเกิดขึ้นของธุรกิจเพลงลูกทุ่งนั้นเกิดขึ้นภายใต้ระบบทุนนิยมในยุคที่เรียกว่าทุนนิยมโดยรัฐ(capitalist state) ธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งเกิดขึ้นจากการลงทุนโดยศิลปินที่แยกตัวออกมาจากวงดนตรีที่รัฐเป็นทุนอยู่เบื้องหลัง ในกรณีการแสดงสดในยุคแรกนายทุนวงดนตรีก็คือศิลปินเพลงโดยมีศิลปินอื่นๆ ทำงานภายในวง ระดับการแทกแซงของทุนเป็นแบบผนวกโดยมีระดับการผนึกอยู่บ้างไม่มากนัก ทุนเริ่มเข้าผนึกธุรกิจวงดนตรีอย่างแท้จริงในยุคที่ค่ายเพลงเข้ามาควบคุมการแสดงสดของศิลปินในสังกัดประมาณปลายทศวรรษ 2530 ส่วนทางด้านการผลิตสื่อบันทึกเสียงในยุคแรกระดับการแทรกแซงก็ยังคงเป็นระดับการผนวกเช่นเดียวกันกระทั่งเกิดระบบค่ายเพลงที่มีการจ้างศิลปินไว้ในสังกัดทุนจึงได้เข้าผนึกในกระบวนการผลิตเพลงรูปแบบนี้ชัดเจน อย่างไรก็ตามในปัจจุบันแม้ว่าทุนจะเข้ามาผนึกกระบวนการผลิตเพลงทั้งสองอย่างแนบแน่น ก็พบว่ายังปรากฏการว่าในบางส่วนการแทรกแซงของทุนยังคงอยู่ในระดับการผนวกเท่านั้น เหล่านี้แสดงให้เห็นพลวัตรของความหลากหลายของระดับของทุนนิยมซึ่งเกิดจากสาเหตุต่างๆ ซึ่งจะได้แสดงให้เห็นต่อไปโดยเฉพาะสาเหตุที่เกิดจากการต่อสู้ของศิลปินเพลง

การวิเคราะห์ระดับการเข้าแทรกแซงของทุนนิยมนี้ทำให้เห็นระดับความเป็นทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย แต่เพื่อให้สามารถระบุโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตได้อย่างชัดเจนถูกต้องยิ่งขึ้นจะต้องศึกษารูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิต การแบ่งสรรอำนาจและผลประโยชน์ที่เกิดขึ้น ซึ่งจะได้ศึกษารายละเอียดในบทที่ 4

เนื่องจากการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตตามทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์ จะวิเคราะห์จากระบบการถือครองปัจจัยการผลิตในกระบวนการทำงาน กล่าวคือ ศึกษาว่าผู้สร้างงานเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตและเป็นเจ้าของผลงานที่สร้างขึ้นหรือไม่ หรือผู้ทำงานไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองแต่เข้าทำงานกับปัจจัยการผลิตของผู้อื่นแลกค่าจ้าง ซึ่งทำให้ผลงานที่ตนสร้างตกเป็นของผู้อื่น ดังนั้นก่อนที่จะศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต จึงจะต้องศึกษาลงไปในกระบวนการทำงานเพื่อให้เห็นว่ามีการทำงานในกระบวนการผลิตอย่างไร ต้องใช้ปัจจัยการผลิตอะไรบ้าง และเพื่อตอบคำถามสำคัญคือใครเป็นผู้สร้างผลงานที่แท้จริง จากนั้นจึงศึกษารูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตว่าผู้สร้างงานที่แท้จริงเป็นเจ้าของหรือครอบครองปัจจัยและเงื่อนไขการผลิตและเป็นเจ้าของผลงานที่ตนสร้างขึ้นหรือไม่ต่อไป บทต่อไปนี้จะศึกษากระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

บทที่ 3

กระบวนการทำงานในการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

กระบวนการทำงานคือกระบวนการที่ก่อให้เกิดสิ่งของหรือการสร้างมูลค่าขึ้นสิ่งของเครื่องใช้หรือผลิตภัณฑ์ทุกชนิดจะเกิดขึ้นได้จำเป็นต้องผ่านกระบวนการทำงานซึ่งเป็นกระบวนการที่แรงงานมนุษย์เข้าไปกระทำการดัดแปลงวัตถุชนิดใดชนิดหนึ่งโดยใช้เครื่องจักรเครื่องมือหรืออุปกรณ์ต่างๆ กระทั่งสำเร็จออกมาเป็นสิ่งของเครื่องใช้หรือผลิตภัณฑ์นั้นๆ หากไม่มีกระบวนการทำงานก็จะไม่มีผลิตภัณฑ์ใดๆ เกิดขึ้นเลย*

ในทรรศนะแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์ มองว่ากระบวนการใช้แรงงานเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ใช้แรงงานกับโลกแห่งวัตถุ แรงงานเข้าไปกระทำกับโลกแห่งวัตถุอย่างมีเป้าหมาย ดัดแปลงโลกแห่งวัตถุตั้งแต่การนำวัตถุดิบเข้าสู่กระบวนการผลิตแต่ละขั้นตอน ทำการแปรรูปโดยเครื่องไม้เครื่องมือต่างๆ จนสำเร็จออกมาเป็นผลิตภัณฑ์ องค์ประกอบของกระบวนการใช้แรงงานมีอยู่ 3 ประการ คือ 1.การกระทำ(ของแรงงาน)ที่มีเป้าหมาย(แรงงานหรือผู้ทำงาน) 2. วัตถุที่ถูกแรงงานเข้าไปกระทำหรือดัดแปลง(วัตุดิบ) และ 3. เครื่องมือที่ใช้สำหรับทำงาน[1] องค์ประกอบที่2.และ 3. เป็นปัจจัยการผลิต ส่วน 1. นั้นเป็นแรงงานคนที่เข้าไปกระทำต่อปัจจัยการผลิต[2] กระบวนการทำงานจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยองค์ประกอบทั้งสามนี้ ในแต่ละขั้นตอนของกระบวนการผลิตจะต้องมีแรงงานมนุษย์เข้าไปเป็นผู้กระทำอยู่ตลอด เพราะหากไม่มีแรงงานมนุษย์เข้าไปทำงาน ทั้งวัตถุดิบและเครื่องมือต่างๆ ที่เรียกว่าปัจจัยการผลิตก็จะไม่สามารถทำงานได้ด้วยตัวเอง มูลค่าทั้งหลายที่เกิดขึ้นจะต้องอาศัยการกระทำของแรงงานเท่านั้น แรงงานมนุษย์จึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดในกระบวนการทำงานและต่อการดำรงอยู่ของสังคม สิ่งที่การศึกษานี้พยายามจะพิสูจน์และชี้ให้เห็น คือยืนยันว่าแรงงานคนนี่เองเป็นผู้สร้างมูลค่าที่แท้จริง ไม่ใช่ปัจจัยการผลิตหรือวัตถุดิบ

---

* กระบวนการทำงานในที่นี้ไม่นับรวมการทำงานในลักษณะของการเก็บเกี่ยวผลประโยชน์จากสิ่งที่ธรรมชาติเสนอให้ เช่นการเก็บของป่า การจับปลาจากแหล่งน้ำธรรมชาติ เป็นต้น เนื่องจากการทำงานในลักษณะนั้นไม่ได้ก่อให้เกิดมูลค่าขึ้นจากการทำงานแต่เป็นการเก็บเกี่ยวมูลค่าจากธรรมชาติ อีกประการหนึ่งมาร์กซ์อธิบายว่า วิธีการเก็บเกี่ยวผลผลิตจากธรรมชาติเช่นนั้นแม้แต่สัตว์ทั่วไปก็สามารถทำได้ หากมนุษย์เพียงแต่เก็บเกี่ยวผลผลิตจากธรรมชาติเพื่อยังชีพมนุษย์ก็ไม่แตดต่างอะไรจากสัตว์ทั่วไป สิ่งที่ทำให้มนุษย์จ่างจากสัตว์ก็คือ มนุษย์สามารถประดิษฐ์คิดค้นเครื่องไม้เครื่องมือขึ้นมาเพื่อใช้ผลิตสิ่งของต่างๆ ขึ้นตามความปรารถนาของตน เป็นการสร้างมูลค่าขึ้นมาจากแรงงานมนุษย์นอกเหนือจากสิ่งที่เสนอสนองจากธรรมชาติซึ่งไม่เพียงพอต่อการดำรงชีวิต กระบวนการทำงานในที่นี้จึงหมายถึงกระบวนการสร้างมูลค่าขึ้นโดยแรงงานมนุษย์นั่นเอง

[1] Karl Marx, Capital: A Critique of Political Economy,vol.1. trans. B. Fowkes(London: :Penguin, 1976), p. 284.

[2] Ibid., p. 287.

การศึกษากระบวนการทำงานจะต้องศึกษาลงไปในรายละเอียดขององค์ประกอบต่างๆ ว่ามีอะไรบ้างและพร้อมกันนั้นก็ต้องศึกษาปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อองค์ประกอบทั้ง 3 เข้ามารวมกันเพื่อให้กระบวนการทำงานดำเนินไป คือการศึกษากรรมวิธีการผลิตในขั้นตอนต่างๆ นั่นเอง

ด้วยเหตุนี้เนื้อหาในบทนี้จึงจะแบ่งเป็น 2 ส่วนใหญ่ ส่วนแรกจะเป็นการบรรยายให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของกระบวนการทำงานเพื่อผลิตเพลง และในส่วนที่ 2 จะเป็นการบรรยายกรรมวิธีและขั้นตอนการผลิตเพลง

3.1 องค์ประกอบของกระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

ตามที่กล่าวไปแล้วโดยการอ้างอิงจากทฤษฎีมาร์กซิสต์ กระบวนการทำงานประกอบไปด้วย 3 องค์ประกอบคือ 1.การกระทำของแรงงานคนที่มีเป้าหมาย(แรงงานหรือผู้ทำงาน) 2.วัตถุดิบ และ3.เครื่องมือการผลิต การศึกษาองค์ประกอบของกระบวนการทำงานในการผลิตเพลงในงานนี้จึงจะศึกษาองค์ประกอบทั้งสามเหล่านี้นั่นเอง

3.1.1 ผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลง

ผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยประกอบไปด้วย นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสานและนักดนตรี นักร้อง ผู้ดูแลควบคุมการผลิตตลอดจนเจ้าหน้าที่ในการบันทึกเสียง นักแสดงบนเวที หางเครื่อง ผู้ทำงานด้านการตลาดและจัดจำหน่าย เป็นต้น ผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลงนั้นแต่ละหน่วยการผลิตก็จะมีบุคคลกรจำนวนไม่เท่ากัน จากบางแห่งที่อาจจะใช้คนไม่เยอะมาก จนถึงบางแห่งอาจจะมีบุคลากรจำนวนหลายร้อยคน เช่น แกรมมี่โกลด์ เมื่อนับรวมพนักงานทุกฝ่ายของบริษัทแล้ว จะมีประมาณถึง 300 คน[3]

(1) นักแต่งเพลง

นักแต่งเพลงถือเป็นผู้ทำงานที่มีความสำคัญมากในกระบวนการผลิตเพลง เพราะเป็นผู้แต่งเนื้อร้องของเพลงซึ่งสำหรับเพลงลูกทุ่งนั้น เนื้อร้องนับได้ว่าเป็นหัวใจของเพลงเลยทีเดียว เพลงลูกทุ่งจะได้รับการยอมรับ ได้รับความนิยมหรือจะขายได้หรือไม่ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องของเพลงเป็นสำคัญ[4] นอกจากนี้ผู้แต่งเพลงจะรวมถึงนักแต่งทำนองเพลงด้วย แต่สำหรับเพลงลูกทุ่งทำนองเพลงสำคัญน้อยกว่าเนื้อร้อง

นักแต่งเพลงคือผู้ที่เห็นความเป็นไปของเรื่องราวต่างๆ แล้วถ่ายทอดหรือเล่าเรื่องนั้นๆ ออกมาเป็นบทเพลง เพราะฉะนั้นนักแต่งเพลงจึงจะต้องค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวที่ตนเอง

---

[3] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291 (ธันวาคม 2550): 112.

[4] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2548), หน้า 233.

สนใจที่จะถ่ายทอดออกมา ทั้งจากการเสาะหาข้อมูลจากสื่อต่างๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ เป็นต้น และจากการเดินทางไปในที่ต่างๆ เพื่อหาข้อมูลในการเขียนเพลง หรือแม้กระทั่งการนำเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่นักแต่งเพลงประสบมาด้วยตนเองในชีวิตประจำวัน ทั้งความทุกข์และความสุข บทเพลงบางเพลงหากนักแต่งเพลงไม่เจอกับเหตุการณ์เหล่านั้นด้วยตัวเองจะไม่สามารถแต่งเพลงนั้นมาได้เลย ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวอาจจะเป็นประสบการณ์ที่โหดร้ายอย่างมาก หรือนักแต่งเพลงบางคนต้องเจอกับความลำบากยากเข็ญ ต้องผ่านการต่อสู้ชีวิตมาอย่างโชกโชนจึงจะสามารถนำเรื่องราวเหล่านั้นมาเขียนเป็นเพลง หรือไม่นักแต่งเพลงก็ต้องเป็นผู้ที่อ่านหนังสือเยอะ ศึกษาข้อมูลอย่างหนัก เป็นต้น เหล่านี้เป็นการสั่งสมประสบการอันยาวนาน นอกจากนี้แล้วในเรื่องของทักษะในการแต่งเพลงก็ต้องผ่านการฝึกฝนจนชำนาญ จึงจะสามารถเป็นนักแต่งเพลงที่ดีได้ ทั้งหมดที่กล่าวไปเหล่านั้นล้วนมีส่วนในการหล่อหลอมประสบการณ์และส่งผลต่อบทเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยนักแต่งเพลงทั้งสิ้น

(2) **นักเรียบเรียงเสียงประสาน**

นักเรียบเรียงเสียงประสานมีหน้าที่เรียบเรียงเสียงดนตรีที่จะใช้บรรเลงในเพลงต่างๆ รวมตลอดถึงกำหนดจังหวะและความช้าเร็วของดนตรีแต่ละท่อน ท่อนไหนจะมีลูกเล่นอย่างไรใช้เครื่องดนตรีชนิดไหน เป็นต้น(อาจจะทำร่วมกับนักแต่งเพลง นักร้องหรือร่วมกับโปรดิวเซอร์) กล่าวอีกนัยหนึ่งนักเรียบเรียงเสียงประสานเป็นผู้ปรุงเสียงเพลงให้ไพเราะจากการนำส่วนผสมต่างๆ อันได้แก่ จังหวะ ทำนอง อารมณ์เพลง เสียงของเครื่องดนตรีต่างๆ มาผสมกันให้กลมกล่อมเป็นเสียงดนตรีที่น่าฟังยิ่งขึ้นนั่นเองซึ่งโดยทั่วไปส่วนผสมทั้งหลายเหล่านั้นได้มาจากหลายฝ่าย เช่นนักแต่งเพลงหรือโปรดิวเซอร์อาจจะเป็นผู้เลือกว่าจะใช้เครื่องดนตรีชนิดใดตรงไหน หรืออยากได้อารมณ์เพลงแบบไหน จังหวะเร็วช้าอย่างไร หรืออาจจะคิดขึ้นโดยนักเรียบเรียงเสียงประสานเอง หน้าที่หลักของนักเรียบเรียงเสียงประสานคือนำส่วนผสมนั้นมาปรุงแต่งให้มีความไพเราะที่สุด

(3) **นักดนตรี**

นักดนตรีคือผู้เล่นดนตรีบรรเลงเพลงทั้งในกระบวนการบันทึกเสียงและการแสดงสด อย่างไรก็ตามในยุคที่มีการนำเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์มาสร้างเสียงดนตรีแทนการเล่นดนตรีจริง ผู้ที่ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดังกล่าวก็สามารถอนุโลมได้ว่าเป็นนักดนตรีในที่นี้ ส่วนความแตกต่างของเสียงดนตรีหรือความไพเราะที่เกิดขึ้นระหว่างการให้นักดนตรีบรรเลงเครื่องดนตรีจริงกับการใช้โปรแกรมสร้างเสียงด้วยคอมพิวเตอร์และผลกระทบต่อนักดนตรีที่เล่นเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเป็นอย่างไร จะศึกษาในบทต่อๆ ไป

(4) **นักร้อง**

นักร้องคือผู้ถ่ายทอดบทเพลงต่างๆ ออกมา เป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งในการกระทำการ (perform)ให้บทเพลงที่แต่งโดยนักแต่งเพลงปรากฏเป็นจริงขึ้น และแม้จะมีเพียงเนื้อร้องและ

ทำนองเพลงนักร้องก็สามารถทำการผลิตเพลงผ่านการใช้แรงงานของตนได้ทันที นอกจากนั้น นักร้องยังมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อความนิยมชมชอบของผู้ฟังเพลง เพลงจะได้รับความนิยมหรือประสบความสำเร็จนอกจากจะอาศัยความสามารถของนักแต่งเพลงแล้วถือได้ว่านักร้องก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน ในบางครั้งการผลิตเพลงแนวเพลงที่ออกมาต้องขึ้นอยู่กับตัวนักร้องเป็นหลักทั้งเนื้อร้อง แนวเพลง อารมณ์เพลง คือการแต่งเพลงโดยการคำนึงถึงนักร้องเป็นหลักเป็นต้น ผู้ที่เป็นนักร้องจะต้องมีความสามารถพิเศษส่วนตัวในด้านการร้องเพลง จะต้องมีแก้วเสียงที่ไพเราะซึ่งเป็นสิ่งที่ติดตัวมาแต่กำเนิดและเป็นผู้ที่รักการร้องเพลงอีกทั้งต้องมีการฝึกฝนการร้องเพลงอย่างหนักอีกด้วย

(5) ผู้ปั้นหรือผู้ดูแลนักร้อง

ผู้ปั้นหรือผู้ดูแลนักร้องเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญผู้หนึ่งต่อการผลิตงานเพลงและต่อความสำเร็จของนักร้อง ชลธี ธารทอง กล่าวถึงผู้ปั้นนักร้องเอาไว้ว่า “ในวงการเพลงลูกทุ่งถือกันว่าถ้านักร้องดังจากเพลงของใครคนแรก ถือว่าคนนั้นเป็นคนปั้น”[5] แต่ก็มีการให้ความหมายของผู้ปั้นแตกต่างกันออกไป เช่น สายัณห์ สัญญา กล่าวว่าผู้ที่ปั้นตนจริงๆ นั้นคือ ราเชนทร์ เรืองเนตร[6] ซึ่งเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลงให้ ทั้งที่สายัณห์มีชื่อเสียงครั้งแรกด้วยเพลงของชลธี หรือกรณีของสุนารี ราชสีมาเล่าว่า ผู้ที่ปั้นตนคือ “จ่าจวบ”หรือ สุขสรร หรรษา นักจัดรายการวิทยุชื่อดัง “สำหรับฉันแล้วมันคือความโชคดีอย่างที่สุด ที่มีคนเชื่อมั่นในความสามารถของเรา เขา(จ่าจวบ:ผู้ศึกษา)ดึงดันผลักดัน เป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของฉันอย่างแท้จริง”[7] บทบาทของสุขสรร หรรษานั้นมีความสำคัญต่อความสำเร็จของสุนารีเป็นอย่างมาก เป็นผู้คอยช่วยเหลืออยู่เบื้องหลังตั้งแต่การติดต่อให้มาทำเพลงด้วยการไปขออนุญาตพ่อแม่ของสุนารีเพื่อหาโอกาสบันทึกเสียงเนื่องจากสุนารีไม่ยอมเชื่อว่าสุขสรรมีความจริงใจในการผลักดันและไม่คิดที่จะ “ปล้ำก่อนปั้น” จริง การไปขออนุญาตพ่อแม่ถึงนครราชสีมาจึงเป็นการแสดงความจริงใจว่าจะไม่ทำในสิ่งไม่ดีเช่นนั้น สุนารีจึงยอมตกลง สุนารีมีโอกาสออกอัลบั้ม 2 ชุดแต่ไม่ดัง ต้นสังกัดเรียกสุขสรรเข้าพบเพื่อสั่งให้ยุติการโปรโมต สุขสรรไม่ยอมและถึงกับลาออกจากบริษัทนั้นแล้วดิ้นรนหาค่ายใหม่ให้กับสุนารีซึ่งการกระทำเช่นนั้นทำให้ตัวสุขสรรเองเดือดร้อนไม่น้อย จากนั้นสุนารีได้เข้าสังกัดค่ายชัว ออดิโอโดยความช่วยเหลือของชลธี ธารทอง สุนารีออกอัลบั้มหลายชุดก็ยังไม่ดัง ระหว่างนั้นสุขสรรต้องคอยให้กำลังใจและความเชื่อมั่นแก่สุนารีตลอด กระทั่งได้เพลง “กลับไปถามเมียดูก่อน” ที่แต่งโดยฉลอง ภู่สว่าง ทำให้สุนารีโด่งดังอย่างแท้จริงและสามารถทำให้เพลงเก่าๆ ที่วางขายไปนานแล้ว

---

[5] ชลธี ธารทอง, ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง(กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์, 2547), หน้า 133.

[6] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[7] สุนารี ราชสีมา, มือถือไมค์ ใจร้องไห้,พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: เมโทรพับลิชชิ่ง, 2551), หน้า 65.

เช่นเพลง “กราบเท้าย่าโม” กลับมาโด่งดังตามไปด้วย[8] นอกจากสุขสรร หรรสาแล้วบุคคลผู้หนึ่งที่ผลักดันให้สุนารีเป็นนักร้องดังก็คือ ชลธี ธารทอง เป็นทั้งผู้ให้กำลังใจ แต่งเพลงให้และมีส่วนในการฝากฝังสุนารีกับค่าย ชัวร์ ออดิโอ

ในระบบค่ายเพลงปัจจุบันผู้ที่ทำหน้าที่ปั้นนักร้อง ก็คือโปรดิวเซอร์หรือนักแต่งเพลงในค่ายเพลงนั่นเองซึ่งอาจจะมีการว่าจ้างบริษัทข้างนอกอื่นๆ เข้ามาเป็นผู้ดูแลนักร้องตั้งแต่การสร้างบุคลิกภาพ การวางแนวเพลงให้ เป็นต้น แต่โดยส่วนใหญ่ค่ายเพลงจะมีแผนกเหล่านี้ไว้โดยเฉพาะ

จะเห็นว่า เมื่อพิจารณาจากบทบาทของผู้ปั้นโดยภาพรวมแล้ว ผู้ปั้นก็คือผู้ผลักดันให้นักร้องได้ผลิตผลงานเพลงและเป็นผู้ผลักดันให้เพลงได้รับความนิยมจนนักร้องที่ตนเองปั้นได้รับความนิยมจนมีชื่อเสียงโด่งดังนั่นเอง ซึ่งผู้ปั้นนี้อาจจะเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลง หรืออาจจะเป็นนักแต่งเพลงที่แต่งเพลงให้จนโด่งดัง หรืออาจจะเป็นผู้คอยประสานงานระหว่างครูเพลง ค่ายเพลงเพื่อให้นักร้องได้ผลิตเพลงและมีชื่อเสียงโดยไม่ได้เป็นผู้ลงทุนผลิตหรือแต่งเพลงเอง หรืออาจจะเป็นโปรดิวเซอร์ของค่ายเป็นต้น และเป็นที่สังเกตว่าสำหรับนักร้องบางคน ผู้อยู่เบื้องหลังหรือผู้ปั้นนี้ไม่จำเป็นต้องมีเพียงคนเดียว

(6) ผู้ควบคุมการผลิตหรือโปรดิวเซอร์

ผู้ควบคุมการผลิตเป็นบุคคลสำคัญผู้หนึ่งในกระบวนการผลิตเพลง ในยุคก่อนผู้ทำหน้าที่นี้ก็คือครูเพลงหรือนักแต่งเพลงนั่นเอง ซึ่งครูเพลงจะทำหน้าที่ควบคุมทั้งการบันทึกเสียงและการแสดงสด อีกทั้งอาจจะเป็นเจ้าของวงดนตรีและผลิตแผ่นเสียงเองด้วย ในปัจจุบันที่มีระบบการผลิตแบบค่ายเพลง ค่ายเพลงจะมีผู้ควบคุมการผลิตในสังกัด แต่ที่น่าสังเกตคือผู้ควบคุมการผลิตของค่ายเพลงก็คือครูเพลง หรือนักแต่งเพลงที่เคยผลิตเพลงเองหรือเป็นนักแต่งเพลงหรือศิลปินที่เข้าไปอยู่ในสังกัดค่ายเพลงนั่นเอง ลักษณะเช่นนี้มีนัยสำคัญต่อรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตอย่างยิ่งอันจะได้อธิบายอย่างละเอียดในบทต่อไป

ผู้ควบคุมการผลิตจะทำหน้าที่ตั้งแต่การตัดสินใจว่าจะผลิตเพลงอะไรอย่างไร การเลือกสรรเพลงตลอดจนการให้แนวคิดในการแต่งเพลงแก่นักแต่งเพลง การสรรหานักร้อง การฝึกสอนให้นักร้องร้องเพลง การวางแนวดนตรี ตลอดจนเข้าไปควบคุมการบันทึกเสียงและอาจจะรวมถึงการแสดงสดหน้าเวทีด้วย ผู้ควบคุมการผลิตนั้นจะต้องมีความรู้และประสบการณ์ในเรื่องของการผลิตเพลงเป็นอย่างดี และเป็นผู้ที่ต้องทำงานคือเข้าไปดูแลกระบวนการผลิตทั้งหมดทุกขั้นตอน กระทั่งถึงกระบวนการของการเผยแพร่และจำหน่ายผลงานเพลงด้วยในบางกรณี เช่น มนต์ เมืองเหนือ ทั้งกรณีที่ลงทุนทำเพลงเองหรือได้รับทุนจากผู้สนับสนุน มนต์ เมืองเหนือก็จะต้องทำงานตั้งแต่กระบวนการแรกของกระบวนการผลิตจนถึงกระบวนการขายเพลง เมื่อถามว่า

---

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้า 74.

ทำหน้าที่อะไรในการทำเพลง มนต์ เมืองเหนือตอบว่า เป็นทุกอย่างตั้งแต่เจ้านายถึงขี้ข้า[9] ตั้งแต่การคิดแนวทางและพล็อตเพลงให้นักแต่งเพลงแต่ง กระทั่งถึงการเดินทางไปอ้อนวอนหรือขอร้องให้นักจัดรายการเปิดเพลงให้ ตลอดถึงการเดินทางเอาเพลงไปวางขายเองด้วย แต่หากเป็นผู้ควบคุมการผลิตที่สังกัดค่ายเพลง หน้าที่ที่ต้องทำก็จะแคบลงมาเหลือเฉพาะเรื่องของการผลิตเพลงในส่วนของการผลิตเทปซีดีเพลงเท่านั้น เช่นในกรณีของสลา คุณวุฒิ กระบวนการอื่นๆ จะมีบุคลากรอื่นๆ เข้ามาทำงานเช่น จะมีฝ่ายที่ทำหน้าที่ขายเพลงโดยเฉพาะทำหน้าที่แยกออกไป หน้าที่ของสลา คุณวุฒิ คือดูแลงานเพลง นักร้อง ของแกรมมี่โกลด์ทั้งหมด ทั้งการคัดเลือกเพลง การวางเพลง การแต่งเพลง

> *ผู้ที่จะเป็นโปรดิวเซอร์ได้นั้นจำเป็นมีความรอบรู้ทั้งในเชิงธุรกิจการค้า กล่าวคือ จะต้องสามารถคาดการณ์ถึงความต้องการและแนวโน้มของตลาดได้และในขณะเดียวกันก็จะต้องมีความรู้เกี่ยวกับเพลงและดนตรีเป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นด้านเนื้อหา เครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ไปจนถึงการปรุงแต่งเสียงดนตรีให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น โปรดิวเซอร์ที่มีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในปัจจุบันมักจะเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการแต่งเพลงและเล่นดนตรีมาเป็นเวลานาน*[10]

(7) วิศวกรเครื่องเสียง(sound engineer)

วิศวกรเครื่องเสียงหรือมือมิกซ์หรือมิกเซอร์เป็นผู้ปรุงแต่งเสียงเพลงที่ผ่านการบันทึกเสียงให้เกิดความไพเราะ หากเป็นระบบบันทึกเสียงระบบอนาล็อก กรรมวิธีการปรุงแต่งเสียงจะยุ่งยากกว่าระบบบันทึกเสียงระบบดิจิตอล ผู้ปรุงแต่งเสียงจึงต้องมีความชำนาญและความรู้มากกว่า

(8) ผู้ทำงานอื่น ๆ ในกระบวนการผลิตเพลง

นอกจากผู้ทำงานที่กล่าวไปแล้ว ในกระบวนการผลิตเพลงยังมีผู้ทำงานอื่นๆ ในทั้ง 2 กระบวนการผลิต เช่นพนักงานผู้ช่วยทำงานในห้องบันทึกเสียง คนขับรถ แม่บ้าน เป็นต้น นักแสดงอื่นๆ บนเวทีในกรณีแสดงสดเช่น หางเครื่องหรือแดนเซอร์ ตลก โฆษกหรือผู้ประกาศหน้าเวที และนักแสดงประกอบรีวิวเพลงในรูปแบบจินตลีลาหรือการแสดงพื้นบ้านต่างๆ เช่น มโนราห์ หมอลำ เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีผู้ทำงานในการตั้งเวที แบกขนอุปกรณ์ ผู้ควบคุมเครื่องไฟเครื่องเสียง เหล่านี้ไม่ใช่ผู้ทำงานหลักในการผลิตเพลงแต่ก็เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้การผลิตเพลงเกิดขึ้นได้

---

[9] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

[10] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง(กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 73.

(9) ผู้ทำงานในกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลง

ผู้เผยแพร่ผลงานเพลงประกอบไปด้วยผู้ทำการตลาด นักวางแผ่น นักจัดรายการวิทยุและนักร้องแต่นักร้องได้กล่าวถึงไปแล้วจึงจะไม่บรรยายอีก

(9.1) ผู้ทำการตลาด

ผู้ทำการตลาดหรือฝ่ายการตลาดนี้มีหน้าที่หลักในการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จัก ตลอดถึงการทำการวิจัยสำรวจความต้องการของผู้ฟังเพลงว่าต้องการเพลงในลักษณะไหนและการสร้างความต้องการซื้อให้เกิดขึ้นในหมู่ผู้ฟังเมื่อผลงานเพลงได้รับการผลิตออกมาแล้ว ในระบบค่ายเพลงขนาดใหญ่จะมีฝ่ายการตลาดแยกออกไปเป็นอีกหน่วยงานหนึ่งแต่การทำงานก็มีความเกี่ยวข้องกับหน่วยการผลิตเช่นมีการประชุมวางแผนการผลิตกับฝ่ายผลิต และในการทำการตลาดก็มีบุคคลจากฝ่ายการผลิตไปทำงานร่วมด้วยอย่างสำคัญโดยเฉพาะนักร้องจึงสามารถพูดได้ว่านักร้องก็คือผู้ทำหน้าที่ในการเผยแพร่ผลงานเพลงสำคัญผู้หนึ่ง ในกรณีของการจัดคอนเสิร์ตเปิดตัว การโชว์ตัวตามสถานที่ต่างๆ เป็นต้น แต่ในกรณีของการผลิตเพลงโดยศิลปินเองนั้น ผู้ที่ทำหน้าที่ตรงนี้ก็คือศิลปินเพลงนั้นนั่นเอง อาจจะด้วยการนำวงดนตรีออกแสดงในยุคก่อนหรือการนำเพลงไปเสนอต่อสถานีวิทยุ เป็นต้น

(9.2) นักวางแผ่น

นักวางแผ่นคือผู้ที่จะต้องนำแผ่นเสียงหรือเทปเพลงหรือซีดีเพลงที่ผลิตได้ไปฝากให้กับนักจัดรายการวิทยุเพื่อให้เปิดเพลงหรือที่เรียกว่า “เชียร์เพลง” ให้เป็นที่รู้จัก การฝากแผ่นเช่นนี้อาจจะต้องจ่ายเงินค่าเปิดให้กับนักจัดรายการหรือหากรู้จักกันก็อาจจะไม่ต้องจ่ายเงินหรือจ่ายน้อยลง ซึ่งการที่นักจัดรายการจะเชียร์เพลงให้นั้นพบว่าเส้นสายหรือการรู้จักกันเป็นส่วนตัวมีผลอย่างยิ่งต่อการเชียร์เพลงให้ หรือไม่เช่นนั้นก็อาจจะต้องใช้เงินจำนวนมาก บทบาทของนักวางแผ่นนี้นอกจากจะส่งผลต่อความสัมพันธ์ทางการผลิตแล้วยังเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งที่ทำให้ผู้ผลิตเพลงรายย่อยสามารถต่อสู้กับค่ายเพลงขนาดใหญ่ได้ ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

(9.3) นักจัดรายการวิทยุโทรทัศน์

นักจัดรายการวิทยุโทรทัศน์มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จัก อีกทั้งในวงการเพลงลูกทุ่งพบว่าบ่อยครั้งที่นักจัดรายการวิทยุได้กลายเป็นผู้ผลิตเพลงหรือเป็นผู้มีส่วนในการผลิตเพลงด้วยเช่น เป็นผู้จัดหานักร้อง เป็นต้น หรือในบางกรณีศิลปินเพลงก็มาทำหน้าที่เป็นผู้จัดรายการวิทยุโทรทัศน์เสียเอง เมื่อสื่อวิทยุส่งผลอย่างมากต่อการได้รับความนิยมของบทเพลง นักจัดรายการวิทยุก็มีความสำคัญมากขึ้นไปด้วย โดยเฉพาะในยุคที่มีการแข่งขันกันของผู้ผลิตเพลงแต่ละรายจนต้องมีการจ้างเปิดจ้างปิดเพลง เช่นเดียวกันในกรณีนักจัดรายการโทรทัศน์ แต่นักจัดรายการวิทยุมีบทบาทสูงกว่านักจัดรายการโทรทัศน์ บทบาทของนักจัดรายการวิทยุโทรทัศน์

นั้นพบว่ามีส่วนสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยและต่อการต่อสู้ของผู้ผลิตเพลงรายย่อย ประเด็นนี้จะได้กล่าวต่อไปในบทที่ 4

(10) ผู้จัดจำหน่ายผลงานเพลง

ผู้จัดจำหน่ายผลงานเพลงก็คือผู้ที่ทำหน้าที่ขายเพลงนั่นเอง ประกอบไปด้วยร้านค้าส่ง ร้านค้าปลีกหรือแผงเทปต่างๆ หากเป็นกรณีของการทำวงดนตรีลูกทุ่งโดยการเก็บเงินจากผู้ชม การเก็บเงินนั้นก็คือขายผลงานเพลงนั่นเองซึ่งหากศิลปินเพลงที่ทำวงดนตรีผลิตสื่อบันทึกเสียงเองด้วยก็จะนำไปขายหน้าเวทีการแสดงนั้นด้วย ผู้ขายเพลงก็จะเป็นศิลปินผู้นั้น หากเป็นค่าเพลงขนาดใหญ่ส่วนมากจะมีฝ่ายจัดจำหน่ายแยกไปทำหน้าที่นี้โดยเฉพาะ และในยุคปัจจุบันที่มีการนำเทคโนโลยีเข้ามาเป็นช่องทางในการขายเพลง พบว่า ผู้ทำหน้าที่ในการขายเพลงมีหลากหลาย เช่น ผู้ฟังสามารถซื้อเพลงโดยการดาวน์โหลด(Down Load)เพลงผ่านทางอินเตอร์เน็ตหรือทางโทรศัพท์มือถือ เป็นต้น ตลอดถึงการจัดเก็บลิขสิทธิ์เพลง

3.1.2 วัตถุดิบในการผลิตเพลง

กระบวนการผลิตทุกชนิดจำเป็นต้องมีวัตถุที่แรงงานเข้าไปกระทำการดัดแปลงเพื่อให้วัตถุดังกล่าวนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามที่แรงงานนั้นคาดหวังเพื่อให้สามารถนำผลิตภัณฑ์ที่ผลิตมาใช้ประโยชน์ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ แรงงานเข้าไปกระทำต่อวัตถุเพื่อดัดแปลงให้เกิดหรือสร้างประโยชน์ใช้สอยอย่างหนึ่งขึ้นนั่นเอง วัตถุที่แรงงานเข้าไปกระทำการดัดแปลงในกระบวนการทำงานหากธรรมชาติเสนอไว้ให้แล้วโดยที่แรงงานเพียงหยิบมาใช้ยังไม่นับเป็นวัตถุดิบ เช่น การออกแรงเอื้อมมือไปเด็ดผลไม้จากต้นในป่ามารับประทาน การเอื้อมมือไปเด็ดผลไม้นั้นแล้วรับประทานโดยไม่ผ่านการแปรรูปอื่นๆ ไม่ถือว่าเป็นกระบวนการทำงานและผลไม้ป่านั้นก็ยังไม่นับเป็นวัตถุดิบ สิ่งที่นับเป็นวัตถุดิบจะต้องผ่านกระบวนการใช้แรงงานมาก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนการผลิต[11] เช่น ผลไม้ที่ปลูกโดยเกษตรกรซึ่งจะนำไปสู่กระบวนการผลิตผลไม้กระป๋อง ผลไม้ในที่นี้นับเป็นวัตถุดิบเพราะผ่านกระบวนการใช้แรงงานของเกษตรกรมาแล้ว และหากการเก็บผลไม้ป่านั้นเพื่อนำมาเข้าสู่กระบวนการผลิตสิ่งของอย่างอื่น ผลไม้ป่าที่ได้มานั้นสามารถถือว่าเป็นวัตถุดิบได้เพราะกระบวนการได้มาของผลไม้ป่านั้นมีแรงงานคนซึ่งเป็นมูลค่าจำนวนหนึ่งจากการออกแรงเก็บผลไม้และการขนส่งแฝงอยู่*

---

[11] Karl Marx, Capital: A Critique of Political Economy, p. 284-285.

* เกณฑ์ที่จะใช้ตัดสินว่าสิ่งใดเป็นวัตถุดิบ วัดจากว่าสิ่งของนั้นมีแรงงานคนแฝงอยู่หรือไม่ก่อนนำไปเข้าสู่กระบวนการผลิตหรือแปรรูป กล่าวคือ ผลิตผลใดมีแรงงานคนแฝงอยู่หรือวัดมูลค่าโดยเทียบกับแรงงานคนก่อนจะนำมาเข้าสู่กระบวนการผลิต ผลิตผลนั้นถือเป็นวัตถุดิบ สิ่งที่เก็บเกี่ยวได้จากธรรมชาติเป็นเพียงสิ่งที่ธรรมชาติเสนอสนองให้ หากนำมาบริโภคโดยทันทีไม่ถือเป็นวัตถุดิบ แต่หากนำผลิตผลจากธรรมชาติไปเข้าสู่กระบวนการผลิตอื่นๆ กระบวนการได้มาซึ่งผลิตผลธรรมชาตินั้นมีแรงงานคนแฝงอยู่ก่อนนำเข้าสู่กระบวนการผลิตถือได้ว่าเป็นวัตถุดิบ เช่น ปลาที่ชาวประมงจับได้และจะนำไปสู่กระบวนการผลิตปลากระป๋อง เป็น

วัตถุดิบสำคัญในการผลิตเพลงก็คือเนื้อร้องของเพลง ทำนองเพลง จังหวะ โน้ตเพลงและโน้ตดนตรีแต่ละชิ้นที่เรียบเรียงเป็นบทเพลงโดยนักเรียบเรียงเสียงประสาน

(1) **เนื้อร้อง**

เนื้อร้องของเพลงคือเรื่องราวที่ผู้แต่งเพลงสื่อสารออกมา เพลงแต่ละเพลงเปรียบเสมือนเรื่องเล่าหรือนิยายเรื่องหนึ่งที่ผู้แต่งสรรค์สร้างขึ้น เนื้อร้องของเพลงลูกทุ่งนั้นมีที่เป็นร้อยแก้วและร้อยกรอง เนื้อร้องเป็นจุดเริ่มต้นสู่กระบวนการผลิตเพลงและธุรกิจอุตสาหกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็น การบันทึกเสียง การเผยแพร่ผลงานเพลง ธุรกิจวิทยุโทรทัศน์ ตู้เพลงคาราโอเกะ การแสดงคอนเสิร์ต และธุรกิจอื่นๆ ที่เกี่ยวเนื่องอีกเป็นจำนวนมาก สำหรับเพลงลูกทุ่งนั้นถือว่าเนื้อหาของเพลงมีความสำคัญมากกว่าเรื่องของดนตรี ดนตรีจะ “ทันสมัย” หรือ “เชย” นั้นมีความสำคัญแต่ก็ไม่ใช่ปัจจัยหลักของความสำเร็จ ผลงานเพลงใดจะโดนใจผู้ฟังหรือไม่ขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเพลง[12]

(2) **ทำนองเพลง**

ทำนองเพลงคือระดับสูงต่ำของระดับเสียงเพลงนั้นๆ ทำหน้าที่ในการให้ความไพเราะแลให้อารมณ์ต่อบทเพลง ทำนองเพลงจะต้องสอดคล้องลงตัวกับเนื้อร้อง ไม่ว่าจะเป็นเสียงวรรณยุกต์สูงต่ำและความสั้นยาวของเสียงของคำในเนื้อเพลง เป็นต้น

(3)**จังหวะ**

จังหวะของเพลงคือ ความช้าเร็ว ช่วงการหยุดหรือการบรรเลงต่อเนื่อง วรรคตอนต่างๆ ของบทเพลง จังหวะของเพลงจะให้อารมณ์และความไพเราะต่อบทเพลงเช่นเดียวกับทำนองเพลง การให้จังหวะต่อบทเพลงจึงขึ้นอยู่กับเนื้อร้องและทำนองเพลงหรือในทางกลับกันเนื้อร้องหรือทำนองเพลงจะต้องเข้ากับจังหวะของเพลงหากมีการระบุหรือกำหนดจังหวะในการแต่งเพลงไว้ก่อนแล้ว ผู้คิดจังหวะเพลงอาจจะเป็นนักแต่งเนื้อร้องหรือทำนองด้วย หรืออาจจะแยกกันแต่งหรืออาจจะมีการนำจังหวะที่มีอยู่แล้วมาใส่เนื้อร้องและทำนองเพลง

(4) **โน้ตเพลงและโน้ตดนตรี**

โน้ตเพลงและโน้ตดนตรีนี้คือตัวกำหนดทำนองเพลงและเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในบทเพลงหนึ่งๆ ซึ่งเรียบเรียงขึ้นโดยนักเรียบเรียงเสียงประสาน อาจจะเรียบเรียงโดยการเขียนเป็นตัวโน้ตลงแผ่นกระดาษเขียนโน้ตหรือเรียบเรียงโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์แล้วเก็บไว้ในสื่ออิเล็กทรอนิกส์หรือพิมพ์ออกมาเป็นแผ่นกระดาษก็ได้

ต้น ปลาที่ได้มานั้นมีมูลค่าแรงงานของชาวประมงแฝงอยู่ มูลค่าปลาเป็นมูลค่าที่คิดจากมูลค่าพลังแรงงานของชาวประมง ปลานั้นจะเป็นวัตถุดิบ แต่หากนำปลานั้นไปบริโภคทันที ปลานั้นก็จะไม่ใช่วัตถุดิบ

[12] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 233.

อย่างไรก็ดีต้องทำความเข้าใจในตอนนี้ว่าวัตถุดิบในการผลิตเพลงทั้งหลายที่กล่าวมาอาจจะมีคุณสมบัติเป็นวัตถุดิบและไม่ใช่วัตถุดิบได้เช่นกัน กล่าวคือ

ในแง่ที่หนึ่ง หากกระบวนการผลิตเพลงนั้นมีการซื้อเนื้อร้อง จังหวะทำนองและโน้ตเสียงประสานมาจากนักประพันธ์เพลงภายนอก สิ่งที่ซื้อมาทั้งหลายนั้นเป็นวัตถุดิบ เนื่องจาก ผู้ผลิตเพลงซื้อผลงานที่เกิดจากการใช้แรงงานของนักประพันธ์เพลงเข้ามาสู่กระบวนการผลิต

แต่ในอีกแง่หนึ่ง หากผู้ผลิตเพลงจ้างนักประพันธ์เพลงเข้าไปเป็นลูกจ้างภายในสังกัดของตน จะเห็นว่าทั้งเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ และโน้ตเสียงประสานต่างเป็นผลงานที่เกิดจากการใช้แรงงานในกระบวนการผลิตนั้นนั่นเอง ไม่ใช่ผลงานที่ซื้อเข้ามาจากภายนอก สิ่งที่ผู้ผลิตซื้อมาคือแรงงานของผู้ประพันธ์เพลง ไม่ใช่วัตถุดิบในการผลิตเพลง

ข้อสังเกตสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ไม่ว่าสิ่งทั้งหลายข้างต้นจะถือเป็นวัตถุดิบได้หรือไม่ สิ่งเหล่านี้ก็เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างมูลค่าขึ้นในกระบวนการผลิตเพลงและที่สำคัญสิ่งเหล่านี้ไม่ได้หมดสิ้นหรือสิ้นเปลืองไปในกระบวนการผลิต มันเพียงแต่ได้รับการกระทำการ(perform)ให้ปรากฏออกมาเท่านั้น และสามารถทำการผลิตได้ซ้ำแล้วซ้ำเล่า โดยในการผลิตแต่ละครั้งไม่สามารถวัดมูลค่าแท้จริงที่มันจะสร้างขึ้นได้เลย เพลงบางเพลงสามารถดังได้โดยไม่ตั้งใจ สามารถเปลี่ยนให้ผู้ผลิตร่ำรวยเป็นเศรษฐีร้อยล้านได้เพียงเวลาชั่วข้ามคืน แต่เพลงบางเพลงก็สามารถทำให้เศรษฐีบางคนหมดตัวได้เช่นกัน ในทางทฤษฎีหากสิ่งเหล่านี้เป็นผลจากการใช้แรงงานของผู้ที่สร้างสรรค์มันขึ้นมา ด้วยเหตุว่าพลังแรงงานเป็นทุนผันแปร มูลค่าที่พลังแรงงานสร้างขึ้นจึงมีความยืดหยุ่นเป็นไปตามที่ทฤษฎีกล่าวอ้างจึงไม่เป็นปัญหา แต่ในกรณีที่สิ่งเหล่านี้ถือเป็นวัตถุดิบที่ผู้ผลิตซื้อเข้ามา ในทางทฤษฎีวัตถุดิบเป็นทุนคงที่ไม่สามารถสร้างมูลค่าได้มากกว่ามูลค่าที่แฝงอยู่กับมันแต่ต้น แต่จะเห็นว่าวัตถุดิบในการผลิตเพลงนั้นเป็นวัตถุดิบที่สามารถก่อให้เกิดมูลค่าที่ไม่สามารถคำนวนออกมาเป็นจำนวนที่แน่นอนได้ ผู้ผลิตย่อมมีความเสี่ยงสูงจากการซื้อวัตถุดิบเหล่านี้เข้ามา แต่ด้วยเหตุที่ชื่อเสียงหรือฝีมือของผู้ประพันธ์เพลงบางคนมีผลต่อยอดขายของเพลง กล่าวคือในหลายกรณีมูลค่าของวัตถุดิบเหล่านี้ยังยึดโยงอยู่กับตัวผู้สร้างมันขึ้นมา ผู้ผลิตจำนวนมากจึงยอมซื้อเพลงจากนักประพันธ์บางคนในราคาสูง ที่สำคัญในกรณีที่ไม่เป็นการซื้อขายขาดที่เรียกว่า “การมอบสิทธิ์ในผลงานเพลง” ตามระยะเวลาที่ตกลงกัน เมื่อพ้นระยะเวลาที่กำหนดผลงานหรือวัตถุดิบเหล่านี้ก็จะกลับเป็นกรรมสิทธิ์ของผู้สร้างสรรมันขึ้นมาอีกครั้ง ซึ่งสามารถนำไปขายหรือมอบกรรมสิทธ์แก่ผู้อื่นได้อีก การที่วัตถุดิบในที่นี้กลายเป็นสิ่งที่สามารถสร้างมูลค่าได้ไม่สิ้นสุดย่อมกลายเป็นปัญหาทางทฤษฎีขึ้น แต่ด้วยประเด็นหลักของการศึกษาในที่นี้คือโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้ จึงขอละประเด็นการถกเถียงทางทฤษฎีในส่วนนี้ไปก่อน อย่างไรก็ตามลักษณะพิเศษของวัตถุดิบในการผลิตเพลงนี้จะส่งผลสำคัญต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้ต่อรองที่เกิดขึ้นซึ่งจะได้ศึกษาในบทต่อไป

นอกจากนั้นในประเด็นของวัตถุดิบนี้โดยเฉพาะในส่วนของเนื้อเพลง พบว่าเนื้อเพลงนั้นเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ขึ้นของนักแต่งเพลงซึ่งเกิดจากแรงงานความคิดหรือแรงงานสมอง อย่างไรก็ตามเนื้อเพลงที่นักแต่งเพลงสร้างสรรค์ขึ้นไม่อาจเกิดขึ้นได้เพียงการนั่งคิดเอาเท่านั้น แต่นักแต่งเพลงจำเป็นต้องแสวงหาข้อมูลต่างๆ สำหรับการเขียนเพลงซึ่งในบางครั้งการได้มาซึ่งข้อมูลเหล่านั้นไม่ใช่เรื่องง่ายเลย ซึ่งจะได้แสดงให้เห็นรายละเอียดต่อไปในส่วนของการบรรยายการทำงานของนักแต่งเพลง ข้อมูลที่นักแต่งเพลงจะต้องแสวงหามาเหล่านั้นถือเป็นวัตถุดิบสำคัญที่ต้องกล่าวถึงด้วยในที่นี้ เมื่อได้ข้อมูลในการแต่งเพลงซึ่งก็คือสภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้น เรื่องราวต่างๆ ประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมของนักแต่งเพลง เป็นต้นมาแล้วนักแต่งเพลงจะเป็นผู้ที่สะท้อนสิ่งเหล่านั้นออกมาเป็นเพลง อย่างไรก็ตามการสะท้อน(reflexion)ภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นดังกล่าวนั้น จะผ่านการขัดเกลาหรือสร้างสรรค์(creative)โดยสมองของนักแต่งเพลงก่อนในอีกชั้นหนึ่ง จึงจะปรากฏออกมาเป็นบทเพลงอันไพเราะและกระทบใจผู้ฟัง ข้อมูลสำหรับการแต่งเพลงจึงเป็นวัตถุดิบขั้นต้นที่จำเป็นสำหรับนักแต่งเพลงที่จะนำมาขัดเกลาด้วยสมองและทักษะการเขียนเพลงอีกครั้งหนึ่งจนสำเร็จออกมาเป็นเนื้อเพลงที่จะกลายไปเป็นวัตถุดิบในกระบวนการผลิตอีกครั้งหนึ่ง ประเด็นของวัตถุดิบที่เป็นข้อมูลนี้จะกล่าวถึงอีกครั้งในส่วนของการทำงานของนักแต่งเพลงซึ่งผู้ศึกษาจะได้วิเคราะห์กระบวนการทำงานทางสมองของนักแต่งเพลงดังกล่าวว่าแม้จะเป็นการทำงานที่ใช้สมองเป็นหลักแต่ก็ไม่อาจหลีกหนีออกจากความเป็นจริงที่นักแต่งเพลงจะต้องลงไปสัมผัสทั้งด้วยประสบการณ์ทางตรงหรือทางอ้อม

(5) วัตถุดิบอื่นๆ

นอกจากวัตถุดิบที่กล่าวไปแล้ว การผลิตเพลงยังมีวัตถุดิบอื่นๆ โดยเฉพาะสำหรับการผลิตสินค้าเพลง ได้แก่ เทปเปล่า ซีดีที่จะนำมาบันทึกเพลงลง ตลอดจนวัสดุอื่นๆ ในการผลิตสินค้าเพลงเป็นต้น

3.1.3 เครื่องมืออุปกรณ์ในการผลิตเพลง

เครื่องมืออุปกรณ์การผลิตเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้ทำงานนำมาใช้ดัดแปลงธรรมชาติหรือวัตถุดิบให้เป็นไปตามความมุ่งหวังและก่อให้เกิดผลิตภัณฑ์ที่กอปรด้วยมูลค่าการใช้สอยอย่างหนึ่ง

ในยุคโบราณ มนุษย์ดำรงชีพด้วยการเก็บหาของป่ามาเป็นเครื่องดำรงชีวิตโดยไม่ได้มีการผลิตสิ่งของขึ้นเอง เครื่องมือการผลิตจึงไม่มีความจำเป็นยกเว้นเครื่องไม้เครื่องมือบางชนิดสำหรับใช้เก็บเกี่ยวผลผลิตจากธรรมชาติเพื่อขยายศักยภาพการทำงานของร่างกายมนุษย์ออกไป และคงจะเป็นเช่นนั้นไม่เปลี่ยนแปลงหากสิ่งที่เก็บหาได้จากธรรมชาตินั้นมีเพียงพอ แต่ในความเป็นจริงไม่เป็นเช่นนั้น มนุษย์ไม่อาจจะพึ่งพาสิ่งที่เสนอให้โดยธรรมชาติเพื่อการดำรงชีวิตเพียงอย่างเดียว

มนุษย์จึงได้เรียนรู้ที่จะทำการผลิตด้วยตนเองโดยอาศัยเครื่องไม้เครื่องมือที่คิดค้นได้มาช่วยในการผลิตหรือดัดแปลงธรรมชาติของตน ในยุคแรกเครื่องมือเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่ายๆ หรืออาจจะได้มาจากธรรมชาติ เช่น ก้อนหินสำหรับขว้างปาสัตว์ ไม้สำหรับขุดดิน เมื่อเวลาผ่านไปเครื่องมือเหล่านี้ได้รับการพัฒนาขึ้นเรื่อยๆ จากก้อนหินธรรมดามีการดัดแปลงเป็นขวานหิน จากไม้ธรรมดามีการเหลาให้แหลมใช้ล่าสัตว์หรือขุดดินได้ดีขึ้น เมื่อมีการค้นพบโลหะก็มีการนำโลหะมาประดิษฐ์เป็นเครื่องมือต่างๆ มีการประดิษฐ์เครื่องปั้นดินเผา เป็นต้น ยิ่งเครื่องมือการผลิตพัฒนาขึ้นการทำงานของมนุษย์ก็จะยิ่งง่ายขึ้นกระทั่งปัจจุบันที่มนุษย์สามารถคิดประดิษฐ์เครื่องไม้เครื่องมือต่างๆ มาอำนวยความสะดวกในการผลิตและการใช้ในชีวิตประจำวันอย่างมากมายและการพัฒนาเครื่องมือเหล่านี้ก็ยังดำเนินไปไม่หยุดยั้ง ยิ่งมนุษย์สามารถสร้างเครื่องมือที่มีเทคโนโลยีสูงขึ้นเท่าใด ศักยภาพแรงงานหรือพลังการผลิตของมนุษย์ก็สูงยิ่งขึ้นเท่านั้น กล่าวคือด้วยเครื่องมือที่สร้างขึ้นเหล่านั้นมนุษย์สามารถทำงานได้ง่ายขึ้นและมีความสะดวกสบายมากขึ้น โดยเฉพาะเครื่องมือที่เป็นปัจจัยการผลิตจะเข้าไปเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานทำให้มนุษย์ผลิตสิ่งของต่างๆ ได้ง่ายและรวดเร็วขึ้น

อย่างไรก็ตามแม้ในเบื้องต้นเทคโนโลยีจะขยายศักยภาพของมนุษย์ออกไปก็จริงแต่ก็ไม่มีอะไรยืนยันว่าในบางครั้งเทคโนโลยีนั้นจะไม่เป็นตัวลดทอนศักยภาพของมนุษย์ในบางด้านลงเสียเองได้เช่นกัน กล่าวคือในขณะที่ระดับการพัฒนาของเครื่องมือการผลิตเหล่านี้ได้นำมาซึ่งข้อดีมากมายนั้นก็ได้นำข้อเสียมากมายมาสู่มนุษย์หรือสามารถลดศักยภาพบางอย่างของมนุษย์ลงได้เช่นเดียวกัน เช่นขณะที่เครื่องจักรสมัยใหม่สามารถผลิตสิ่งของได้รวดเร็วมากมายแต่ก็ได้ลดคุณภาพในการประดิษฐ์งานฝีมืออันประณีตหรืองานศิลปะบางอย่างของมนุษย์ลง หรือในขณะที่สื่อบันทึกเสียงสมัยใหม่สามารถทำให้ผู้คนทุกชนชั้นมีโอกาสได้รับฟังเพลงคลาสสิกโดยไม่ต้องเสียเงินค่าเข้าชมในราคาสูง แต่สื่อเหล่านี้เองที่ได้เข้ามาครอบงำวงการเพลงซึ่งส่งผลให้รสนิยมในการเสพดนตรีหรือเพลงของผู้คนเหมือนกันหมดและด้อยคุณภาพลงตลอดจนลดความสามารถทางด้านการเล่นดนตรีของมนุษย์ลงได้เช่นกัน* เป็นต้น ประเด็นหลักของการศึกษาข้อดีและข้อเสียของระดับการพัฒนาเทคโนโลยีในที่นี้ไม่ใช่เพื่อการวิเคราะห์ในเรื่องของสุนทรียศาสตร์หรือศิลปะในตัวเอง แต่จะนำประเด็นนี้มาศึกษาอย่างมีนัยสำคัญในแง่ที่ส่งผลต่ออำนาจในโครงสร้าง

---

* ดูประเด็นการถกเถียงว่าระดับการพัฒนาของเทคโนโลยีของเครื่องมือการผลิตส่งผลดีหรือผลเสียมากกว่ากันในลักษณะที่ยกตัวอย่างมาเพิ่มเติมได้ใน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา(กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551) โดยเฉพาะบทที่ 4,7 และ 8 ซึ่งแม้จะเป็นงานศึกษาทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองเรื่องสื่อแต่ก็มีการบรรยายถึงทฤษฎีและการถกเถียงทางด้านทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองไว้อย่างน่าสนใจ หรือสามารถศึกษาจากงานต้นฉบับที่บอกแหล่งที่มาไว้ในหนังสือเล่มดังกล่าวซึ่งจะทำให้เข้าใจได้มากขึ้น

ความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้ต่อรองที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตโดยเฉพาะความขัดแย้งและการต่อสู้ในประเด็นของความเป็นศิลปะในบทเพลงลูกทุ่ง ที่มีศิลปินเพลงจำนวนหนึ่งเห็นว่าเทคโนโลยีใหม่ๆ ช่วยให้สามารถผลิตเพลงได้ง่ายขึ้นจริงแต่ก็ทำให้ความเป็นศิลปะในเพลงลดลง ศิลปินเพลงกลุ่มนั้นจึงไม่ชื่นชอบเทคโนโลยีใหม่ๆบางอย่างแต่ยังคงให้เทคโนโลยีที่มีมาแต่เดิม

ข้างต้นเป็นประเด็นย่อยหนึ่งที่งานนี้ทำการศึกษา แต่ผลกระทบสำคัญจากการพัฒนาเทคโนโลยีโดยเฉพาะเทคโนโลยีเครื่องมือการผลิตที่เป็นความสนใจหลักของงานศึกษานี้ไม่ใช่ประเด็นดังกล่าวแต่เป็นประเด็นความสามารถในการเข้าถึงเทคโนโลยีเหล่านั้น กล่าวคือเทคโนโลยีที่สร้างขึ้นโดยแรงงานและการสร้างสรรค์ของมนุษย์นั้น ยิ่งเทคโนโลยีพัฒนาขึ้นเท่าใดราคาค่างวดของเทคโนโลยีเหล่านั้นก็ยิ่งสูงขึ้นจนมีเพียงผู้มีเงินจำนวนน้อยเท่านั้นที่สามารถครอบครองเทคโนโลยีต่างๆ ได้ ในขณะที่คนส่วนใหญ่ไม่มีเงินมากพอที่จะซื้อหาเทคโนโลยีการผลิตมาเป็นของตนเอง ส่งผลให้ความสัมพันธ์ทางการผลิตและรูปแบบของการถือครองปัจจัยการผลิตเปลี่ยนแปลงไป[13] คนส่วนใหญ่จึงต้องเข้าไปทำงานรับจ้างกับเครื่องมือหรือเทคโนโลยีการผลิตของบุคคลผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตนั้น ลักษณะเช่นนี้ก่อให้เกิดโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่มีฝ่ายได้เปรียบเสียเปรียบเกิดขึ้น การบรรยายถึงเครื่องมือการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในที่นี้ก็เพื่อให้เห็นรายละเอียดเกี่ยวกับเทคโนโลยีเครื่องมือการผลิตซึ่งจะเป็นฐานและข้อมูลสำคัญในการทำความเข้าใจการเข้าถึงหรือการครอบครองเครื่องมือการผลิตดังกล่าว เพื่อการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและประเด็นที่ส่งผลต่อการต่อสู้ที่เกิดขึ้นซึ่งจะศึกษาในบทต่อไปนั่นเอง

หากเป็นในอดีตการผลิตเพลงคงไม่จำเป็นต้องมีเครื่องมือการผลิตอันใดเลยเนื่องจากเพลงสามารถผลิตออกมาได้ทันทีด้วยการเปล่งเสียงร้องออกมา อีกทั้งการบริโภคเพลงก็เป็นรูปแบบของการฟังจากผู้ร้องโดยตรง หรือหากจะมีการใช้เครื่องดนตรีบ้างเครื่องดนตรีก็ถือเป็นเครื่องมือการผลิตเดียวที่นำมาใช้ แต่หลังจากที่ระบบการบันทึกเสียงและระบบการแสดงดนตรีพัฒนาขึ้นและเพลงกลายเป็นสินค้าที่ซื้อขายกันกระทั่งการผลิตเพลงเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรม การผลิตเพลงจึงจำเป็นต้องใช้เครื่องไม้เครื่องมือที่สลับซับซ้อนขึ้น

เครื่องมือในการผลิตเพลงเมื่อยึดตามคำอธิบายว่าด้วยการผลิตเพลงที่ให้ไว้ในบทที่ 1 จะเห็นว่ามีอยู่ด้วยการ 2 ประเภทหลัก คือ 1.เครื่องมือผลิตสื่อบันทึกเสียง และ 2. เครื่องมือในการแสดงสด นอกจากนั้นยังมีเครื่องมือปลีกย่อยที่แรงงานในการผลิตเพลงจำเป็นต้องใช้ เช่น สมุดปากกา เครื่องบันทึกเสียง ที่ใช้สำหรับการแต่งเพลง ตลอดถึงเครื่องปั๊มแผ่นซีดี เครื่องผลิตปกเทป

---

[13] ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, ลัทธิเศรษฐกิจการเมือง,พิมพ์ครั้งที่ 6(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 153.

เป็นต้น เหล่านี้เป็นเครื่องมือที่ขาดไม่ได้ แต่ก็ไม่ใช่จุดเน้นสำคัญ ณ ที่นี้ เนื่องจากอุปกรณ์ปลีกย่อยเหล่านี้ไม่ได้ส่งผลสำคัญต่อพลังการผลิตอันจะทำให้ไม่ส่งผลต่อความสัมพันธ์ทางการผลิตเช่นเดียวกัน

อนึ่ง จากการให้ความหมายกระบวนการผลิตเพลงนั้นจะเห็นว่าการกระทำให้เพลงปรากฏออกมา(perform) ในแง่หนึ่งก็คือการผลิตเพลงด้วยเช่นกัน ตามตัวอย่างที่ยกไปคือ ไม่ว่าจะฟังเพลงจากการร้องสดหรือจากเครื่องขยายเสียง ในมุมมองของผู้บริโภคนั่นคือเพลงได้รับการ perform ออกมาหรือได้รับการผลิตออกมาให้ได้ฟังหรือได้บริโภคเช่นเดียวกัน กรณีการร้องสดไม่มีปัญหาแต่ในกรณีการฟังเพลงจากเครื่องเล่นเพลง เพลงที่บรรเลงออกมาจากเครื่องเล่นเพลงเหล่านั้นก็เสมือนเป็นการผลิตหรือกระทำ(perform)ออกมา ณ ตอนนั้นเช่นเดียวกัน เป็นการผลิตที่ทำได้ซ้ำแล้วซ้ำเล่าซ้อนทับการผลิตครั้งแรกคือการผลิตสื่อบันทึกเสียงหรือการอัดแผ่นนั่นเอ เนื่องจากในปัจจุบันการบรรเลงเพลงหรือ perform เพลงผ่านเครื่องเล่นเพลงต่างๆ นั้นหรือการนำเพลงของผู้ใดไปร้องสดในโอกาสต่างๆ หลายๆกรณีจะต้องจ่ายค่าเปิดหรือค่าลิขสิทธิ์แก่เจ้าของลิขสิทธิ์ด้วย ด้วยความซับซ้อนนี้แม้เครื่องเล่นเพลงเหล่านั้นสามารถมองได้ว่าเป็นสื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงแต่ก็เป็นสื่อที่ทำการ perform เพลงหรือผลิตเพลงออกไปเช่นเดียวกัน ในที่นี้ผู้ศึกษาจึงจะอนุโลมเครื่องเล่นเพลงต่างๆ ตลอดถึงวิทยุโทรทัศน์ว่าเป็นเครื่องมือการผลิตเพลงอย่างหนึ่งด้วย แต่จะนำมากล่าวถึงในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้เท่านั้นโดยไม่ได้ศึกษาในรายละเอียดมากนักเนื่องจากจะอย่างไรก็ตาม กระบวนการผลิตหลักที่งานนี้ทำการศึกษาก็คือกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียงและการแสดงสดซึ่งเป็นกระบวนการผลิตที่มีการทำงานของผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเกิดขึ้นอย่างแท้จริง

การศึกษาเครื่องมือการผลิตในบทนี้นอกจากจะบรรยายรายละเอียดของเครื่องมือต่างๆ แล้ว ผู้ศึกษาจะได้บรรยายให้เห็นถึงพัฒนาการของเทคโนโลยีพร้อมกันไปด้วย เพื่อให้เห็นความเป็นมาและความเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานที่จะศึกษาในส่วนต่อไปของบทนี้และเพื่อเชื่อมโยงสู่การศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้ในบทต่อๆไป

(1) เครื่องมือและอุปกรณ์ในการแสดงสด

เครื่องมือและอุปกรณ์ในการแสดงสด ได้แก่ เวทีการแสดง ระบบแสง สี เสียง เครื่องดนตรีชนิดต่างๆ อุปกรณ์ประกอบการแสดงบนเวที เช่นชุดของแดนเซอร์หรือหางเครื่อง และยานพาหนะสำหรับการเดินทาง

(1.1) เวทีการแสดง

เวทีการแสดงดนตรีลูกทุ่งมีหลายขนาด ศิลปินเพลงลูกทุ่งสามารถทำการแสดงได้ทั้งเวทีขนาดเล็กขนาดใหญ่โดยเฉพาะในยุคแรก สุรพล สมบัติเจริญเคยกล่าวไว้ว่า แม้จะให้แสดงในเล้าไก่คนดูก็ยังดู เพราะผู้ชมผู้ฟังสนใจดูตัวศิลปินไม่ใช่ดูเวทีการแสดง แต่ในยุคที่วงดนตรีเกิดขึ้น

จำนวนมากและการทำวงดนตรีมีการแข่งขันสูง ขนาดของเวทีจึงกลายเป็นเงื่อนไขหนึ่งต่อความตัดสินใจเลือกของผู้ฟัง เจ้าของวงดนตรีจึงต้องพัฒนาขนาดและรูปแบบของวงดนตรีให้ดีขึ้น กระทั่งถึงยุคที่วงดนตรีเสื่อมความนิยมลงไปจนถึงปัจจุบัน การแสดงสดยังมีอยู่แต่ศิลปินเพลงเกือบทั้งหมดไม่ได้มีเวทีการแสดงเป็นของตัวเอง เมื่อทำการแสดงสด ส่วนใหญ่ผู้จัดงานที่จ้างศิลปินไปทำการแสดงจะเป็นผู้จัดหาเวทีการแสดงไว้ให้ซึ่งจะมีผู้ทำธุรกิจให้เช่าเวทีการแสดงแยกไปต่างหาก นอกจากนั้นเวทีการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่งอาจจะใช้เวทีของโรงหนังหรือโรงแรม (หลังจากที่สามารถเข้าเล่นในโรงแรมได้) เวทีของร้านอาหาร เป็นต้น ประเด็นนี้จะกล่าวอีกครั้งในส่วนของการครอบครองเวทีการแสดง

(1.2) **ระบบแสงสีเสียง**

ระบบแสงสีเสียงก็คือระบบเครื่องเสียงและระบบไฟที่ใช้สำหรับการแสดงบนเวที ในยุคแรกที่มีการแสดงดนตรีลูกทุ่ง มีแค่ไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียงก็สามารถทำการแสดงได้ ส่วนไฟฟ้านั้นใช้ในการให้ความสว่างเท่านั้น แต่เมื่อเทคโนโลยีของระบบเครื่องเสียงและไฟเวทีพัฒนาขึ้นและมีวงดนตรีนำมาใช้ในการแสดงสดโดยรับรูปแบบการแสดงแสงสีเสียงมาจากรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ตจากต่างชาติ วงดนตรีต้องใช้ระบบแสงสีเสียงมาใช้ในการเรียกคนดูเพื่อแข่งขันกับวงดนตรีอื่นๆ

(1.3) **เครื่องดนตรีในการแสดงสด**

เครื่องดนตรีในการแสดงสดของศิลปินเพลงลูกทุ่งในอดีตมีไม่กี่ชิ้น ได้แก่ หีบเพลงชัก(แอคคอเดียน) เครื่องเป่า และกลองทอมหรืออาจจะมีไวโอลินหรือเครื่องดนตรีไทยบางชิ้นด้วยเช่น ระนาด ขลุ่ย เป็นต้น แต่ในปัจจุบันได้มีการนำเครื่องดนตรีหลากหลายมาใช้ในการบรรเลงและเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้าเป็นส่วนใหญ่ เครื่องดนตรีจำเป็นที่ต้องมีอย่างน้อยได้แก่ กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ด แซกโซโฟนอัลโตและเทนเนอร์ ทรัมเปตและทรอมโบน ในปัจจุบันเมื่อมีการนำเทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์มาใช้ พบว่า การแสดงสดของศิลปินเกือบทั้งหมดไม่ได้ใช้เครื่องดนตรีจริงแต่ใช้ระบบการเปิดเสียงดนตรีจากแผ่นซีดีที่ศิลปินนำไปเองแทน การใช้เครื่องดนตรีจริงที่ต้องมีนักดนตรีบรรเลงจะเป็นเวทีการแสดงขนาดใหญ่ที่เจ้าภาพมีงบประมาณสูง แต่แม้จะมีนักดนตรีบรรเลงแต่เมื่อถึงเวลาที่นักร้องจะร้องเพลงของตนก็จะใช้แผ่นของตัวเอง มีน้อยมากที่จะใช้เสียงดนตรีที่บรรเลงโดยนักดนตรีของเจ้าภาพ บางครั้งอาจจะเป็นเพลงที่ผู้ฟังขอและศิลปินเพลงไม่มีแผ่นดนตรี เป็นต้น

(1.4) **อุปกรณ์ประกอบการแสดงบนเวที**

อุปกรณ์ประกอบการแสดงบนเวทีมีหลายอย่าง เช่น ฉากเวที ม่านประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย เป็นต้น แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือชุดหางเครื่อง ในยุคหนึ่งวงดนตรีต้องใช้เงินจำนวนมากไปกับค่าใช้จ่ายในการตัดชุดหางเครื่องซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการเรียกคนดู ปัจจุบันศิลปินส่วน

ใหญ่ไม่มีวงดนตรีจึงไม่จำเป็นต้องมีหางเครื่องประจำวงดนตรีเหมือนยุคก่อน ยกเว้นศิลปินที่ยังทำวงดนตรีเองไม่กี่ราย ศิลปินที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่จะมีหางเครื่องประจำที่จ้างมาโดยศิลปินไม่ได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับเรื่องของชุดหางเครื่อง มีบ้างที่ศิลปินเพลงเป็นผู้ดูแลเรื่องชุดหางเครื่องเอง เช่น จักรพรรณ ครบุรีธีรโชติ เป็นต้น

(1.5) **ยานพาหนะ**

ในอดีตยานพาหนะเป็นสิ่งจำเป็นในการเดินสายทำการแสดงของนักแสดง ศิลปินที่ทำวงดนตรีอาจจะซื้อรถบรรทุกหรือรถบัสเป็นของตนหรืออาจจะเช่ามาเพื่อขนนักแสดง เครื่องเสียง เครื่องไฟและเวที แต่ในปัจจุบันยกเว้นศิลปินที่ทำวงดนตรีเองแล้วจะใช้แค่ยานพาหนะในการเดินทางของตนและของหางเครื่องหรือแดนเซอร์ของตนเท่านั้น โดยหากเป็นนักร้องในบริษัทบางแห่ง ทางบริษัทจะจัดรถพร้อมคนขับไว้ให้นักร้อง หรือนักร้องบางคนก็อาจจะขับรถส่วนตัวไปร้องเพลง เป็นต้น ยกเว้นศิลปินที่ยังทำวงดนตรีพบว่ายังต้องใช้รถบรรทุกขนาดใหญ่หลายคันในการขนเครื่องมืออุปกรณ์การแสดงและขนนักแสดง เช่น เอกชัย ศรีวิชัย จะใช้รถบรรทุก 10 ล้อ ประมาณ 7 คัน และรถบัสบรรทุกคนอีกอย่างน้อย 1 คัน เป็นต้น

(2) **เครื่องมือและอุปกรณ์ในการผลิตสื่อบันทึกเสียง**

เครื่องมือและอุปกรณ์ในการผลิตสื่อบันทึกเสียงโดยหลักก็คือห้องบันทึกเสียงซึ่งรวมถึงเครื่องมือและอุปกรณ์ในการบันทึกเสียงต่างๆ เครื่องดนตรีหรือเครื่องสร้างเสียงดนตรีสำหรับการบันทึกเสียง และตัวสื่อบันทึกเสียงเองเช่น แผ่นเสียง เทปคาสเซ็ท ซีดี เป็นต้น นอกจากนั้นก็มีเครื่องมือในการปั๊มแผ่นซีดีและเครื่องมือในการพิมพ์ปกเทปซีดี

(2.1) **ห้องบันทึกเสียง**

เทคโนโลยีเครื่องบันทึกและปรุงแต่งเสียงเพลงได้รับการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ ในยุคแรกที่มีการผลิตสื่อบันทึกเสียงนั้นพบว่า ในเมืองไทยยังไม่มีเครื่องมือในการปรุงแต่งเสียงดนตรี การมิกซ์เสียงหรือการปรุงแต่งเสียงเพลงนั้นจะต้องส่งไปทำต่างประเทศ ต่อมาเมื่อเทคโนโลยีพัฒนาขึ้นจึงสามารถบันทึกเสียงและแต่งเสียงได้ในเมืองไทย ระบบบันทึกเสียงในอดีตเป็นแบบระบบอนาล็อกอย่างเดียว ในปัจจุบันเทคโลยีการบันทึกเสียงพัฒนาเป็นระบบดิจิตอลอีกด้วย มีการนำเครื่องคอมพิวเตอร์มาใช้ในการบันทึกเสียงตลอดถึงการสร้างเสียงดนตรีและการปรับปรุงเสียงร้องให้มีความไพเราะมากขึ้น แต่ห้องบันทึกเสียงระบบอนาล็อกก็ยังมีอยู่และยังมีศิลปินเพลงอีกเป็นจำนวนมากทั้งนักเรียบเรียงเสียงประสาน นักแต่งเพลง นักร้อง ที่ยังพอใจกับเทคโนโลยีการบันทึกเสียงในรูปแบบเก่าคือ การบันทึกเสียงในระบบอนาล็อค เพราะงานเพลงที่ผลิตออกมาในระบบอนาล็อคนี้จะได้เสียงที่หนักแน่น มีชีวิตชีวากว่า ส่วนเสียงที่บันทึกในระบบดิจิตอลนั้นมีความชัดเจน หรือที่เรียกว่า เสียงใสกว่า แต่เสียงที่ได้จะบางกล่าวคือไม่หนักแน่น

เหมือนการบันทึกเสียงในระบบอนาล็อคเดิม ห้องบันทึกเสียงในปัจจุบันจึงยังคงมีทั้งห้องอัดในระบบดิจิตอลและระบบอนาล็อค และที่ผสมผสานกันระหว่างระบบทั้งสอง

(2.1.1) **ห้องบันทึกเสียงระบบอนาล็อก**

เทคโนโลยีการบันทึกเสียงมีพัฒนาการยาวนานพอสมควร เครื่องบันทึกเสียงในยุคแรกจะเป็นระบบอนาล็อกที่มีอุปกรณ์ย่อยๆ หลายชิ้นห้องบันทึกเสียงในระบบอนาล็อคจึงมีขนาดใหญ่ เครื่องบันทึกยุคแรกจะเป็นแบบเครื่องบันทึก 2 ร่องเสียง ซึ่งเวลาบันทึกเสียงต้องบันทึกพร้อมกันทั้งวง ต่อมาเทคโนโลยีเครื่องบันทึกเสียงระบบนี้ก็พัฒนาขึ้นเป็นเครื่องบันทึกแบบ 24 ร่องเสียงทำให้สามารถแยกกันบันทึกเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นและนักร้องก็แยกไปร้องคนเดียวได้ และในปัจจุบันก็ได้มีการนำคอมพิวเตอร์เข้ามาใช้เป็นอุปกรณ์ในการปรุงแต่งและบันทึกเสียงในระบบนี้อีกด้วย

(2.1.2) **ห้องบันทึกเสียงระบบดิจิตอล**

ระดับการพัฒนาของเทคโนโลยีทำให้มีการนำระบบคอมพิวเตอร์เข้ามาใช้ในการผลิตเพลงมากยิ่งขึ้น ระบบการบันทึกเสียงที่นำคอมพิวเตอร์เข้ามาใช้เป็นหลักนี้เรียกว่า ระบบการบันทึกเสียงแบบดิจิตอล เป็นเทคโนโลยีที่ทำให้การบันทึกเสียงสามารถทำได้ง่ายขึ้น รวดเร็วขึ้น

เครื่องมือหรืออุปกรณ์การบันทึกเสียงระบบดิจิตอลนี้ อย่างน้อยที่สุดประกอบไปด้วย คอมพิวเตอร์ 1 เครื่อง คีย์บอร์ด 1 เครื่อง และเครื่องควบคุมเสียงอีก 1 เครื่อง ไมโครโฟน 1 ตัว และใช้พื้นที่ไม่มาก

(2.2) **เครื่องดนตรีในการบันทึกเสียง**

ในอดีตการบันทึกเสียงจะใช้เครื่องดนตรีจริงในการบันทึกเสียง เมื่อเทคโนโลยีพัฒนาขึ้นปัจจุบันการบันทึกเสียงจะมีทั้งเครื่องดนตรีจริงและเครื่องสร้างเสียงดนตรี ขึ้นอยู่กับผู้ผลิตว่าจะเลือกใช้เครื่องดนตรีจริงหรือเครื่องสร้างเสียงดนตรีในการผลิตเพลง แต่หากเป็นการอัดเสียงในระบบดิจิตอลจะพบว่ามีการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์สร้างเสียงดนตรีแทนการใช้เครื่องดนตรีจริงเป็นส่วนใหญ่

(2.3) **สื่อบันทึกเสียง(สินค้าเพลง** Physical)**และเครื่องเล่นเพลง**

สื่อบันทึกเสียงได้แก่ แผ่นเสียง เทปคาสทริต เทปคาสเซ็ท ม้วนวีดีโอ แผ่นซีดีเพลง แผ่นซีดีคาราโอเกะ เป็นต้น(มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือ เหล่านี้เป็นทั้งเครื่องมือและวัตถุดิบกล่าวคือเป็นเครื่องมือในกรณีของการผลิตมาสเตอร์เทปและเป็นวัตถุดิบในกรณีที่มีการนำสิ่งเหล่านี้เข้ามาเพื่อบันทึกเพลงลงไปเพื่อนำออกจำหน่ายเป็นสินค้าเพลง แต่ความแตกต่างดังกล่าวมิได้ส่งผลต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในตัวเองแต่อย่างใด) สื่อเหล่านี้จะต้องใช้คู่กับเครื่องเล่นอันได้แก่ เครื่องเล่นแผ่นเสียง เครื่องเล่นเทปคาสทริดและเทปคาสเซ็ท เครื่องเล่นซีดี คอมพิวเตอร์ตลอดถึงเครื่องเล่นเพลง MP 3 และโทรศัพท์มือถือ เทคโนโลยีของทั้งสื่อบันทึกเสียงและเครื่องเล่น

เพลงนี้จะได้รับการพัฒนาควบคู่กันมา การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงและเครื่องเล่นเพลงนี้ส่งผลต่อการทำงานของศิลปินเพลงในระดับหนึ่ง แต่ส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อรูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิตและรูปแบบการต่อสู้ และเป็นสาเหตุหนึ่งของปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงอันเป็นประเด็นที่จะศึกษาวิเคราะห์ในบทที่4และที่ 5

(2.4) **เครื่องปั๊มแผ่นซีดีและพิมพ์ปกเทปซีดี**

เครื่องปั๊มแผ่นเสียงในอดีตยังมีระดับของเทคโนโลยีค่อนข้างต่ำ เช่นเครื่องปั๊มแผ่นเสียงซึ่งมีกำลังการผลิตต่ำ หากแผ่นเสียงขายดีต้องปั๊มแผ่นเสียงจำนวนมาก ปรากฏว่าบางครั้งเครื่องปั๊มแผ่นเสียงพัง จนแผ่นเสียงขาดตลาด เป็นต้น แต่เมื่อมีการนำเทปคาสเซ็ทมาใช้ปรากฏว่าสามารถปั๊มเทปได้จำนวนมากในเวลารวดเร็ว ผนวกกับความนิยมเพลงลูกทุ่งมากขึ้น เทคโนโยลีเครื่องปั๊มเทปที่รวดเร็วสามารถสนองความต้องการของผู้บริโภคได้ทัน กระทั่งเมื่อสื่อบันทึกเสียงเปลี่ยนเป็นแผ่นซีดี การปั๊มแผ่นซีดียิ่งทำได้ง่ายและรวดเร็วขึ้นแต่ก็นำมาซึ่งข้อเสียสำคัญคือการลักลอบปลอมแปลงสินค้าซึ่งจะได้กล่าวต่อไป ส่วนเครื่องมือในการพิมพ์ปกเทปซีดีนั้นไม่มีผลต่อความสัมพันธ์ทางการผลิตเนื่องจากส่วนใหญ่มีการจ้างบริษัทภายนอกทำหน้าที่นี้ในราคาที่ไม่สูงนักยกเว้นค่ายเพลงใหญ่ที่มีธุรกิจครบวงจรจึงจะมีฝ่ายการออกแบบและพิมพ์ปกเอง

(3) **เครื่องมือในการเผยแพร่ผลงานเพลง**

เครื่องมือในการเผยแพร่เพลงได้แก่วิทยุโทรทัศน์ เครื่องเสียงตามงานหรือร้านค้าต่างๆ อินเตอร์เน็ต ตู้เพลงคาราเกะ เป็นต้น ตลอดถึงการจัดคอนเสิร์ตในบางกรณี เครื่องมืออุปกรณ์เหล่านี้มีพัฒนาการเรื่อยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่งผลต่อกระบวนการทำงานของศิลปินเพลงในระดับหนึ่ง แต่สิ่งที่เทคโนโลยีเหล่านี้ส่งผลกระทบโดยตรงที่สุดก็คือรูปแบบการบริโภคและการซื้อเพลงของผู้ฟังซึ่ง ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ก็ส่งผลย้อนกลับมาสู่กระบวนการทำงานของศิลปินและต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตของคนในกระบวนการผลิตเพลงด้วยเช่นกันอันจะได้กล่าวต่อไป

สื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงก็มีอิทธิพลสำคัญต่ออุตสาหกรรมการผลิตเพลง แม้ประเด็นเรื่องสื่อจะมิใช่ประเด็นหลักของการศึกษาในที่นี้ แต่เนื่องจากอิทธิพลของสื่อได้เข้ามามีส่วนอย่างมากต่อความสำเร็จในการขายเพลง *การที่เพลงลูกทุ่งจะขยายและเติบโตได้ช่องทางการเผยแพร่เป็นหัวใจสำคัญที่สุด หากพิจารณาจากผลที่เกิดขึ้นหลังมีลูกทุ่ง FM*[14] จึงจำเป็นต้องกล่าวถึงประเด็นในเรื่องของสื่อควบคู่ไปกับกระบวนการผลิตเพลงอยู่ตลอดเวลา

ในยุคที่สื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงยังจำกัดอยู่เฉพาะในเมืองใหญ่ๆ นั้น การออกเดินสายทำการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่งนั้น ถือได้ว่าเป็นวิธีการเผยแพร่ผลงานเพลงที่ได้ผลเป็น

---

[14] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 103.

อย่างมาก ทำให้ผู้คนในชนบทอันห่างไกลได้รู้จักผลงานเพลงของศิลปิน อีกประการหนึ่งการเดินทางไปทำการแสดงของศิลปินในถิ่นทุรกันดารซึ่งห่างไกลความเจริญและไม่ค่อยมีสิ่งบันเทิงใจมากนัก หรือแม้จะมีวิทยุหรือโทรทัศน์ใช้กันบ้างแล้วแต่การเดินทางไปแสดงด้วยตัวเองของศิลปินนั้น ชาวบ้านจะถือเป็นการเยี่ยมเยือน เป็นการแสดงความจริงใจ เพลงลูกทุ่งจึงเป็นความบันเทิงที่อยู่ในใจของคนชนบท ทั้งด้วยเหตุว่าเป็นเพลงที่พูดถึงเรื่องของพวกเขาและด้วยเหตุที่ว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งดั้นด้นเดินทางด้วยความลำบากไปทำการแสดงให้ชาวบ้านได้ชมกัน ถือเป็นความจริงใจเป็นที่ชื่นชอบของชาวบ้านอย่างมาก และเมื่อผลงานเพลงเป็นที่รู้จักกว้างขวางมากขึ้นย่อมทำให้ยอดขายแผ่นเสียงสูงขึ้นตามไปด้วย

สื่อที่มีความสำคัญที่สุดต่อการเผยแพร่ผลงานเพลงมาโดยตลอดได้แก่สื่อวิทยุ และสื่อโทรทัศน์ในบางช่วง ผู้บริหารแกรมมี่ โกลด์ กล่าวถึงอำนาจของสื่อโทรทัศน์ดังนี้

> *ผมว่าวิทยุต่างจังหวัดกว่าจะติดนี่ยาก แล้วก็น้อยที่จะติด สถานีไม่มากเหมือนกรุงเทพฯ มีเวลานิดเดียว หาดีเจดังใส่เพลงก็ยากเย็นแสนเข็ญ ผมเชื่อเรื่องทีวี เพราะสมัยก่อนมีผลมาก เพราะไม่มีเคเบิลไม่มีอะไร ใส่ในรายการก็เห็นผลเลย ทีวีเป็นตัวปูพรมทั้งประเทศ วิทยุค่อยเป็นทหารราบ วิทยุผมใช้รีเสิร์ชว่าอาการมันจริงหรือเปล่า ยิงปืนใหญ่ให้ถูกที่แล้วค่อยเอาทหารราบไปยึดอีกทีหนึ่ง*"[15]

ตัวศิลปินเองก็เป็นเหมือนสื่อประเภทหนึ่ง เช่นในกรณีของ ชินกร ไกรลาส ชินกรกล่าวว่าสื่อสำคัญที่ตนใช้และได้ผลดีมากคือตัวเอง กล่าวคือเมื่อไปร้องเพลงที่ไหนก็จะโฆษณาขายเพลงไปด้วยซึ่งกลุ่มผู้ฟังส่วนใหญ่จะตอบรับดีเนื่องจากกลุ่มคนที่มาฟังหรือมาติดต่อตนไปร้องเพลงนั้นจะมีความชื่นชอบผลงานของตนอยู่แล้ว

> *เมื่อบริษัทตั้งมาแล้ว มันจำเป็นต้องมีสื่อ โทรทัศน์ ต้องไปซื้อเวลาโทรทัศน์ ต้องไปซื้อเวลาสถานีวิทยุ ยิ่งมากเท่าไหร่ก็ต้องซื้อ เพราะถ้าไม่ซื้อคนอื่นซื้อ ก็เลยกลายเป็นการแข่งขันในการที่ใครจะมีสื่อมากกว่ากันก็ได้เปรียบ ในการที่ได้เปรียบก็ต้องเสียเงินเยอะ เพราะค่าสถานีวิทยุ ค่าเวลาโทรทัศน์มันแพง ทีนี้ คนที่ไม่มีสื่อทำยังไง ไม่มีสื่อก็เอาตัวเป็นสื่ออย่างผมเนี่ย ผมไม่มีสื่อ ผมก็เอาตัวเองเป็นสื่อ*[16]

เป็นการโฆษณาเพลงที่เจาะกลุ่มเป้าหมายได้ดีที่สุดและเป็นกลุ่มเป้าหมายที่มีคุณภาพเพราะก่อให้เกิดการซื้ออย่างได้ผล

นอกจากนั้นก็มีสื่อประเภทอื่นๆ เช่น นิตยาสาร หนังสือพิมพ์ ป้ายโฆษณาซึ่งมีทั้งที่ติดประจำที่หรือติดกับรถโฆษณาซึ่งจะตระเวนโฆษณาประกาศให้ประชาชนทราบเมื่อมีการทำการแสดงสด ในปัจจุบันมีสื่ออย่างใหม่เกิดขึ้นและทวีความสำคัญมากขึ้นเป็นลำดับ คือ สื่อ

---

[15] คำกล่าวของ กริช ทอมมัส, อ้างถึงใน สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 111.

[16] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาส, นักร้องเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

อินเตอร์เน็ตที่สามารถโฆษณาอัลบั้มเพลงโดยที่ผู้ฟังสามารถฟังและซื้อเพลงผ่านสื่อนี้ได้ทันที สื่ออินเตอร์เน็ตยังเป็นแหล่งประชาสัมพันธ์งานแสดงสดของศิลปินและยังเป็นแหล่งที่ผู้ฟังสามารถติดต่อกับศิลปินเพลงได้หรือเป็นแหล่งรวมตัวของแฟนคลับของศิลปิน เป็นต้น สื่ออีกแบบที่พบก็คือสื่อที่เป็นตัวบุคคล คือบริษัทเพลงจะจ้างคนกระจายออกไปเดินประชาสัมพันธ์เพลงให้ประชาชนรู้จักและขายเพลงตามบ้านโดยตรง ค่ายเพลงที่ใช้สื่อประเภทนี้เช่น บริษัทแกรมมี่ โกลด์ เป็นต้น นอกจากนั้นก็มีการจัดคอนเสริตเปิดตัวที่นับเป็นสื่อในการประชาสัมพันธ์เพลงอีกแบบหนึ่งตลอดถึงการจัดคอนเสริตหรือการแสดงสดก็เป็นสื่ออย่างหนึ่งไปด้วยในตัว และในกรณีของศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงบางคน สื่อก็คือตัวศิลปินเพลงเอง

(4) เครื่องมือในการจำหน่ายผลงานเพลง

เครื่องมือในการจำหน่ายสินค้าเพลงในรูปของสื่อบันทึกเสียงได้แก่สถานที่สำหรับจำหน่ายสินค้าเพลงนั้นได้แก่แผงเทปหรือร้านเทปซีดีเพลง บ้านของผู้ผลิตเพลงเอง หรือเวบไซด์ขายเพลงทั้งที่เป็นเวบไซด์ทั่วไปหรือเวบไซด์ของผู้ผลิตเพลงโดยตรงรวมทั้งโทรศัพท์มือถือที่สามารถโหลดเพลงได้ ตลอดจนตู้เพลงคาราโอเกะ สถานที่บรรเลงเพลงต่างๆ เช่น โรงแรม ร้านอาหารที่ต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์ในการเปิดเพลง เป็นต้น แต่เครื่องมือสำคัญที่สุดในปัจจุบันก็ยังคงเป็น แผงเทปหรือร้านเทปซีดีเพลง นอกจากนั้นก็ยังมีเวทีต่างๆ สำหรับการแสดงสดโดยเฉพาะในกรณีที่มีการเก็บเงินค่าชม ซึ่งพบว่าตามหน้าเวทีเหล่านั้นจะมีการจำหน่ายผลงานเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงหรือสินค้าเพลงไปด้วย

3.2 กระบวนการทำงานในการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

กระบวนการทำงานคือกระบวนการที่แรงงานคนเข้าไปดัดแปลงธรรมชาติหรือวัตถุดิบโดยใช้เครื่องไม้เครื่องมือต่างๆ วิธีการทำงานก็จะมีความแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับระดับของเทคโนโลยีเครื่องมือการผลิตที่นำมาใช้ ข้างต้นผู้ศึกษาได้บรรยายองค์ประกอบต่างๆ ในกระบวนการทำงานไปแล้ว ส่วนนี้ผู้ศึกษาจะได้บรรยายกระบวนการทำงานที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยให้เห็นกรรมวิธีและขั้นตอนต่างๆ ซึ่งจากการศึกษาในบทที่ 2 ทราบว่ากระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในปัจจุบันมีหลากหลาย การศึกษาของบทนี้ในส่วนเครื่องมืออุปกรณ์การผลิตก็ทำให้เห็นแล้วว่าปัจจุบันเครื่องมือในการผลิตเพลงมีเทคโนโลยีหลากหลายเช่นเดียวกัน การบรรยายกระบวนการทำงานในหัวข้อนี้จึงมีความหลากหลายขึ้นอยู่กับการนำเทคโลยีต่างกันนั้นมาใช้ในผู้ผลิตเพลงแต่ละรายหรือรายเดียวกันที่เลือกใช้เทคโนโลยีต่างกันในการผลิตแต่ละครั้ง โดยที่ขั้นตอนการผลิตบางขั้นตอนที่บรรยายในส่วนนี้อาจจะสลับกันได้เมื่อมีการผลิตจริงขึ้นอยู่กับการใช้เทคโนโลยีที่ต่างกันของผู้ผลิตเพลงแต่ละรายนั้นนั่นเอง

เนื้อหาในส่วนนี้จะบรรยายถึงการทำงานในกระบวนการผลิตขั้นตอนต่างๆ อันหลากหลายที่เกิดขึ้นอันเนื่องมาจากการใช้เทคโนโลยีที่ต่างกันดังกล่าว ส่วนการวิเคราะห์ลงไปถึงที่มาหรือสาเหตุของการใช้เทคโนโลยีที่ต่างกันและความแตกต่างของผู้ผลิตเพลงแต่ละรายนั้นจะเป็นประเด็นการศึกษาในส่วนของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตซึ่งเป็นเนื้อหาของบทต่อไป

3.2.1 การทำงานในการแต่งเพลง

การแต่งเพลงเป็นหน้าที่ของนักแต่งเพลง กระบวนการแต่งเพลงในที่นี้จะหมายถึงการแต่งเนื้อร้องและทำนองเพลง ขั้นตอนการแต่งเพลงจะมีทั้งที่แต่งเนื้อร้องพร้อมทำนอง การแต่งทำนองก่อนเนื้อร้อง การแต่งเนื้อร้องก่อนทำนอง เป็นต้น วิธีการแต่งเนื้อร้องและทำนองมีด้วยกันหลายลักษณะขึ้นอยู่กับความถนัดของนักแต่งเพลงแต่ละคนและขึ้นอยู่กับโครงสร้างความสัมพันธ์ในการทำงานด้วย ผู้ศึกษาจะบรรยายวิธีการแต่งเพลงในแบบต่างๆ เท่าที่พอจะแยกแยะจัดกลุ่มได้และยกตัวอย่างการแต่งเพลงของนักแต่งเพลงที่ใช้วิธีการเหล่านั้นขึ้นมาประกอบพอสังเขปโดยจะเน้นการแต่งเนื้อร้องมากกว่าทำนองเพลงเนื่องจากเนื้อร้องมีความสำคัญมากกว่าและบ่อยครั้งทำนองเพลงลูกทุ่งจะเป็นการนำทำนองเพลงไทยเดิมหรือพื้นบ้านมาใช้ หรือไม่การแต่งทำนองโดยมากก็จะแต่งขึ้นพร้อมกับเนื้อร้อง เป็นต้น

วิธีการแต่งเนื้อร้องหากแยกตามข้อมูลในการนำมาแต่งเพลงจะสามาระแยกออกเป็น การแต่งเพลงจากจินตนาการและการแต่งเพลงจากประสบการณ์บวกจินตนาการโดยวิธีการได้มาของจินตนาการและประสบการณ์ก็จะแตกต่างกันไปเช่น ได้มาจากสิ่งที่ตนประสบด้วยตัวเอง ได้มาจากการเดินทางไปหาข้อมูล ได้มาจากการพบเจอด้วยความบังเอิญ ได้มาจากการบอกเล่าประสบการณ์ของคนรอบข้าง ได้มาจากสื่อ เป็นต้นโดยที่บางประสบการณ์ที่ไม่ได้พบเจอด้วยตนเองนั้นก็จำเป็นต้องอาศัยจินตนาการร่วมด้วยไม่น้อย โดยส่วนใหญ่นักแต่งเพลงลูกทุ่งจะแต่งเพลงโดยใช้จินตนาการบวกกับประสบการณ์มากกว่าการแต่งเพลงจากจินตนาการอย่างเดียว หากดูจากรูปแบบการคิดเนื้อหาพบว่ามีการแต่งเพลงโดยใช้คลังคำคือการบันทึกคำที่น่าสนใจหรือประทับใจเอาไว้ในสมุดบันทึก เมื่อถึงเวลาจะแต่งเพลงก็ดึงคำที่บันทึกไว้มาเรียบเรียงหรือขยายเป็นบทเพลงหรืออาจจะเป็นการกำหนดแนวเพลงหรือคำบางคำมาให้โดยผู้ผลิตเพลงกับการแต่งเพลงจากแรงบันดาลใจที่เกิดขึ้นณ ตอนนั้นแบบรวดเดียวจบ หากแยกตามรูปแบบคำประพันธ์ก็จะแบ่งได้เป็นการแต่งเพลงแบบร้อยแก้วกับการแต่งเพลงแบบร้อยกรอง เป็นต้น สำหรับการแต่งทำนองก็จะมีหลายลักษณะเช่น แต่งขึ้นโดยอาศัยเครื่องดนตรีกำหนดคอร์ดขึ้นก่อน แต่งโดยการนำดนตรีไทยเดิมหรือพื้นบ้านมาดัดแปลงหรือไม่ก็นำทำนองเพลงที่มีอยู่ก่อนมาใส่เนื้อร้อง หรือบางคนอาจจะคิดทำนองขึ้นเองโดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้ทางด้านโน้ตเพลง บางคนแต่งทำนองไปตามเนื้อร้องที่คิดขึ้น หรืออาจจะแต่งทำนองจากเนื้อเพลงที่เขียนเสร็จแต่ยังไม่ใส่ทำนอง เป็นต้น

การแต่งเพลงมันต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสใน สัมผัสระหว่างท่อน การแต่งเพลงสัมผัสระหว่างท่อนนี่ มันง่าย แต่การจะหาคำให้มันโดน มันยาก เพราะเนื้อหาสาระภายใน 3 นาทีต้องเข้มข้นเหมือนละครเรื่องหนึ่ง ต้องกระชับน่าติดตาม ทำนองเพราะ มันยาก[17]

ในยุคก่อนการแต่งเนื้อร้องจะยึดตามหลักการแต่งกลอนแปดหรือกลอนสุภาพที่ให้ความไพเราะ มีสัมผัสนอกสัมผัสใน แต่ในยุคปัจจุบันแม้นักแต่งเพลงส่วนใหญ่จะยึดหลักการแต่งแบบนั้นอยู่ ก็พบว่ามีนักแต่งเพลงหลายๆ คน แต่งเนื้อร้องของเพลงแตกต่างออกไป ไม่ได้ยึดตามฉันทลักษณ์มากนัก ขอให้เพลงที่ออกมาฟังไพเราะหรือติดหูคนฟังได้เร็ว ก็เป็นอันใช้ได้ การแต่งเนื้อเพลงที่ดีนั้นจะต้องฟังไพเราะ ใช้คำที่เข้าใจได้ง่ายหรือเข้าใจได้ทันที และติดหูคนฟัง เพลงจึงจะเป็นที่นิยม [18]

เนื่องจากวิธีการแต่งเพลงที่พยายามแยกแยะให้เห็นนั้น เมื่อถึงเวลาแต่งเพลงจริงนักแต่งเพลงไม่ได้ใช้วิธีการเดียวแต่จะมีการผสมผสานวิธีและขั้นตอนในแต่ละแบบเข้าด้วยกันตามความถนัดของแต่ละคน เช่นบางคนจะถนัดแต่งเนื้อร้องพร้อมกันกับทำนองเพลงโดยอาศัยประสบการณ์ตรงที่ตนเจอหรือแต่งในขณะที่อยู่ในเหตุการณ์นั้นทันทีเมื่อเกิดแรงบันดาลใจและแต่งแบบรวดเดียวจบ บางคนแต่งโดยบันทึกคำสำคัญไว้ก่อนเมื่อไปเจอเหตุการณ์บางอย่างที่ทำให้ประทับใจแล้วค่อยมาแต่งเนื้อร้องให้จบทีหลังและให้คนอื่นนำไปใส่ทำนอง เป็นต้น วิธีการแต่งเพลงแต่ละแบบก็มีข้อดีข้อเสียแตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับความคิดของนักแต่งเพลงแต่ละคนเป็นสำคัญ ผู้ศึกษาจึงจะไม่แยกอธิบายวิธีการแต่งเพลงแต่ละแบบออกเป็นหัวข้อย่อยแต่จะยกตัวอย่างการแต่งเพลงของนักแต่งเพลงบางคนขึ้นมาเพื่อให้เห็นภาพวิธีการแต่งเพลงในลักษณะต่างๆ เพียงพอต่อความเข้าใจและเพื่อสามารถเชื่อมโยงการศึกษานี้กับการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้ในบทต่อๆ ไป

ตัวอย่างการแต่งเพลงของชลธี ธารทอง โดยส่วนใหญ่แล้ววิธีการแต่งเพลงของชลธีจะเป็นการนำเรื่องราวหรือสิ่งที่ไปพบเห็นมาเรียงร้อยเป็นเพลงด้วยวิธีการแต่งแบบรวดเดียวจบ คำพูดของชลธีจะสามารถแสดงให้เห็นถึงวิธีการทำงานของเขาได้เป็นอย่างดี

เวลาผมว่างจากงานผมไม่เคยอยู่บ้าน ผมจะขับรถไปทุ่งนาไปตามไร่ตามสวนไปตามแม่ค้าแม่ขายในตลาด ผมไม่ไปขึ้นศูนย์การค้าซุปเปอร์มาร์เก็ต จะไปเมื่อสืบหาข้อมูลบางข้อมูล ...นักแต่งเพลงต้องรู้หมดทุกซอกทุกมุมของชีวิต ต้องอ่านมากต้องฟังมาก ต้องหาประสบการณ์มากๆ คุณถึงจะเป็นนักแต่งเพลงที่ดีได้ ผมเป็นผู้เอาสภาพชีวิตของชาวบ้านมาเขียน 2 พันกว่าเพลงมาจากชาวบ้าน ...ผมเขียนเพลงทุกเพลง ผมต้อง

---

[17] สัมภาษณ์ พนม นพพร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง เจ้าของค่ายเพลงนพพรซิลเวอร์โกลด์ อดีตนายกสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย, 18 ตุลาคม 2551.

[18] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาศ, นักร้องเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

ประสบการณ์บวกกับจินตนาการนิดหน่อย ผมต้องขึ้นเขา ไปทั่วเลย เราต้องไปเจอของจริงมา เทพธิดาผ้าซิ่นผมก็ไปแต่งกลางทุ่งนา เจอคนเดินนุ่งผ้าซิ่น เห็นใบข้าวไหวๆ ไอ้หนุ่มตังเกผมก็แต่งที่บางแสน ตังเกมาขึ้นที่บางแสน อย่างนี้เป็นต้น อีสาวทรานซิสเตอร์ก็ไปแต่งกลางทุ่งนาที่สาวทุ่งกำลังเลี้ยงวัวแล้วก็เอาทรานซิสเตอร์สะพาย เปิดฟังลั่นทุ่งเลย นั่นแหละคือชีวิตจริง แล้วเพลงเหล่านี้นะ มันมีวิญญาณ มันมีชีวิต มันสะท้อนภาพได้แม่นยำแล้วก็ตรงเป้า[19]

จากคำกล่าวของชลธี จะเห็นว่าการทำงานของเขานั้นต้องเดินทางไปในที่ต่างๆ เพื่อหาข้อมูลในการแต่งเพลง เรื่องที่เขียนเป็นเพลงนั้นจะเป็นเรื่องราวที่ต้องเกิดขึ้นจริงและนักแต่งเพลงไปพบหรือเห็นผ่านสื่อต่างๆ มา เป็นการสะท้อนภาพของชีวิตที่เกิดขึ้นจริงๆ อย่างไรก็ตามแม้จะเดินทางไปในที่ต่างๆ ดังกล่าวแล้ว เพลงบางเพลงก็ยังไม่ได้เขียนขึ้นทันที แต่อาจจะต้องกลับไปนั่งเขียนที่บ้าน โดยส่วนใหญ่ชลธีจะแต่งเพลงรวดเดียวจนจบ ยกเว้นบางเพลงที่อาจจะใช้เวลา เช่น เพลง ล้นเกล้าเผ่าไทย ที่ต้องใช้เวลาแต่งถึง 3 เดือน จึงจบ เพราะต้องหาคำราชาศัพท์ที่เหมาะสมมาใส่ในเนื้อเพลง ในกรณีที่แต่งเพลงรวดเดียวจนจบนั้น เมื่อลงมือแต่งแล้ว ชลธีจะไม่ลุกไปไหน แม้จะเลยเวลารับประทานอาหารกลางวันก็มีบ่อยครั้งที่ชลธีจะไม่ยอมรับประทานอาหารเพราะต้องการแต่งเพลงให้จบ เพราะหากแต่งไม่เสร็จ จะทำให้อารมณ์ไม่ต่อเนื่อง การกลับมาแต่งใหม่อาจจะทำได้ไม่ดี ชลธีกล่าวว่า ด้วยเหตุนี้เขาจึงเป็นโรคกระเพาะอาหาร[20]

นักแต่งเพลงบางคนได้แนวคิดในการเขียนเพลงมาจากสิ่งที่เกิดขึ้นกับผู้คนรอบข้าง แล้วนำมาแต่งเป็นเพลง เช่น การแต่งเพลง “ไร่อ้อยคอยรัก” ของ ธงชัย เล็กกำพล กล่าวถึงที่มาของเพลงว่ามาจากชีวิตจริงของคนงานตัดอ้อยในไร่ของเขาเอง

“เพลงนี้มาจากคนงานตัดอ้อยในไร่ของผม 200 กว่าไร่ที่ด่านช้าง จ.สุพรรณบุรี คนงานเขาชอบพอกัน วันหนึ่งผู้หญิงกลับบ้านไป ผู้ชายก็มาเล่าให้ฟังมันเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงๆ เลย เขียนเป็นเพลงใช้เวลา อาทิตย์กว่า เขียนยากมาก”[21]

เพลงนี้ แหวนเพชร วงทอง นักร้องรุ่นเดียวกับสายัณห์ สัญญา ร้องจนโด่งดังมาแล้วในอดีต และหลังจากที่เพลงนี้เงียบหายไปนาน กระทั่งกลับมาโด่งดังอีกครั้งหนึ่งเมื่อ หนู มิเตอร์ นำบทเพลงนี้มาขับร้องใหม่

ตัวอย่างการแต่งเพลงของไพฑูรย์ ขันทอง หรือที่รู้จักกันในชื่อ ดาร์กี้ ขี้เมา นักแต่งเพลงอีกคนหนึ่งที่แต่งเพลงในแนวสนุกสนาน ส่วนมากจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับเรื่องของผัวๆ เมีย เพลงดังที่

---

[19] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[20] ที่มาเดียวกัน

[21] คมชัดลึก. "แหวนเพชร" ที่หายไป กับไร่อ้อยที่คืนมา[ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/news/2005/04-15/ent--8867.html[30 สิงหาคม 2550]

รู้จักกันดีของเขา เช่น เพลงรักน้องเมีย รักแม่ม่าย เด็กเอ๊าะๆ ขับร้องโดย ยอดรัก สลักใจ และผลงานล่าสุดที่สร้างชื่อเสียงอีกครั้ง ก็คือ เพลง มีเมียเด็ก ที่ขับร้องโดย พรศักดิ์ ส่องแสง กล่าวถึงแนวทางการเขียนเพลงของตนเองว่า

> *"ถ้าเราเขียนเพลงที่มีพล็อตไกลตัวมันจะเป็นการเพ้อฝันไป เราเขียนเพลงต้องหาสิ่งแวดล้อมข้างๆ เรา แล้วเนื้อเพลงมันจะออกมาชัดเจน ...เรากล้ากระทุ้งความจริงลงไปในเนื้อเพลง เราถอดความรู้สึกของคนสูงอายุลงไปในเพลง แนวนี้ผมคงไม่ทิ้งเพราะผมเกิดมาจากเพลงแนวนี้ ก่อนเขียนเพลงต้องดูว่าคนบริโภคจุดเพลงที่เราเขียนมีเยอะไหม ยกตัวอย่างแม่ม่ายมีทั่วประเทศทั้งผู้หญิงผู้ชายเราไม่ได้ว่าเขา (เพลงมีเมียเด็ก)มันเข้ายุคสมัย เราเคยเกาะแนวนี้มาตลอดเรามาคำนึงตรงที่ว่าเพื่อนๆ มันจะมีเมียเด็ก คำว่าเมียเด็กไม่ใช่เอาเด็กที่อ่อนวัยมาเป็นเมีย เด็กที่ว่าเด็กอายุ 25-30 ปี แต่ผู้ชายอายุ 50-60 ปี นี่คือความหมายในเพลงของผม ไม่ใช่เหมือนบางคนเข้าใจ สมมติว่าตัวเราคือเพื่อนที่มีเมียเด็กจะรู้สึกอย่างไรมันก็เกิดอาการอย่างนี้ เลยสร้างเรื่องขึ้นมาผมแต่งคืนเดียวกลับจากเล่นตลก แต่เกลาเนื้อเพลงอยู่อาทิตย์หนึ่ง ให้คำมันสละสลวย บางท่อนอยู่วรรคที่ 3 เวลาอัดต้องร่อนมาอยู่ที่วรรค 2 ให้เนื้อหาเพลงมันพันกันได้ ...เพลงนี้ผมเขียนไว้แล้ว แต่ผมมองว่านักร้องที่จะร้องมี ยอดรัก สลักใจ พรศักดิ์ ส่องแสง สดใส รุ่งโพธิ์ทอง ศรเพชร ศรสุพรรณ เสรี รุ่งสว่าง พอดีผมไปเจอกับเฮียงู้ที่ห้องอัดจาตุรงค์ เขาบอกว่าไม่มีเพลงสืบเนื่องจาก "เมียไม่มีไม่เจอ" ก็เลยให้ไป ได้รางวัลมา 10,000 บาท สิ้นเดือนเฮียงู้ให้ไปรับอีก 10,000 บาท"* [22]

นักแต่งเพลงอีกคนหนึ่งที่แต่งเพลงโดยได้ความคิดมาจากผู้คนรอบข้าง จากการสังเกตความชอบของคนหรือเรื่องราวที่คนเขาพูดกัน แล้วเอามาเขียนเป็นเพลง โดยเลือกใช้คำที่เหมาะกับยุคสมัยและตรงใจคน เช่นวิธีการแต่งเพลงของ ต๋อง ท่าชนะ ดังคำกล่าวที่ว่า

> *"ช่วงหลังๆ นี่จะมาเขียนเรื่องครอบครัว รู้สึกว่าจะถูกใจ แรกๆ จะเขียนเรื่องความรักเฝ้าคอย ผิดหวังอะไรอย่างนี้ วิธีการเขียนเพลงไม่จำเป็นต้องไปดูโลเกชั่น นั่งเขียนตรงนี้ก็ได้ มันอยู่ที่การโยงเรื่อง เอาสิ่งที่เราเคยเจอมาเขียน ...เขียนเรื่องเมียน้อยเมียหลวงเขียนเสร็จรู้สึกว่าคนชอบฟัง ...คำของเราต้องคม ... เราเขียนเพลงมาสิบเพลง ขัดเกลาเสร็จก็ร้องเป็นไกด์ เสร็จแล้วส่งไปให้นักอะเร้นจ์ดนตรี การเขียนเพลงของผมจะไม่ใช้คำเก่าๆ เช่น เจ็บปวดอุรา ช้ำทรวง ฤดี นี่จะไม่ใช้"*[23]

---

[22] คมชัดลึก, "ขี้เมา-ขายเมีย" ไพฑูรย์ ขันทอง[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://komchadluek.com/news/2005/03-21/ent-16782690.html[30 สิงหาคม 2550]

[23] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

ตัวอย่างการแต่งเพลงของสุรพล สมบัติเจริญ ไพรวัลย์ ลูกเพชร ได้เล่าถึงวิธีการแต่งเพลงของสุรพล สมบัติเจริญไว้ ดังนี้

> *"ท่านรู้ว่า คนนี้จะต้องร้องเพลงแนวไหน ท่านจะรู้เลย จะต้องให้ดังเพลงนั้นเลยคือเชื่อได้เลยว่าท่านมีความสามารถ ...ครูเป็นคนชอบทันเหตุการณ์ปัจจุบัน อย่างสมัยนั้นผู้หญิงนิยมนุ่งมินิสเกิร์ต เพลงเสียวไส้ ซึ่งครูแต่งเองและร้องเองออกมา...เคล็ดลับของครูนะครับ ครูจะแต่งเพลงในห้องน้ำ ...เวลาครูตื่นเช้าปั๊ป ครูจะเข้าห้องน้ำ พอครูเข้าห้องน้ำปั๊ป ครูจะร้องในห้องน้ำ ครูก็จะร้อง ร้อง ร้อง คืออาบน้ำไปครูจะร้องไป นึกพอเสร็จเรียบร้อยแล้ว ท่านจะเอาผ้าขนหนูมาเช็ดผม แล้วท่านก็เอาสมุดมาจด...แล้วเดี๋ยวครูก็นั่งแต่ง อันดับแรกที่ครูจะแต่งออกมาครูยังมืดมนอยู่ พอครูเข้าห้องน้ำ...โดยมากครูจะฮื้อ ร้องไปครูก็คร่างไป ...คือทำนองจะไปยังไงๆ ครูจะรู้ แล้วว่าจะตั้งพล็อตเรื่องยังไงครูจะรู้ ครูจะฮัม ใช้ฮัมทำนองก่อนแล้วเดี๋ยวจะมาใส่เนื้อทีหลัง...ครูจะมาเขียนเนื้อข้างนอก...เราก็บอกเพราะๆๆ ใช่ ...พอครูได้ท่อนหัวหรือได้พล็อต ครูจะนั่งแต่งเดี๋ยวจบเลย เพลงครูแต่งไว ครูจะโน้ตของครู สคริปต์นี่ครูจะต้องทำสคริปต์ว่ามันสูงยังไง ต่ำยังไง ลากเสียงยังไง ครูจะรู้เลย ครูจะใส่เนื้อแล้วมาให้เราร้อง พอแต่งท่อนหนึ่งครูบอก เอ้า ไพรวัลย์ ร้องหน่อยซิ ครูก็ทำเสียงดนตรี ตี่ ตี ตี ตี ตี๊ ตี๊ ตี ตี ตี่ ตี แล้วผมก็ร้องให้ฟัง"*[24]

นักแต่งเพลงบางคน คิดเนื้อหาของเพลงได้โดยความบังเอิญ หลังจากที่ใช้เวลาเป็นเดือนก็ยังเขียนเพลงไม่ได้ เช่นการแต่งเพลง "โลกของผึ้ง" ที่ลพ บุรีรัตน์ แต่งขึ้นโดยการขอร้องจาก จิตร ศุภวารี จิตร ศุภวารีอยากได้เพลงที่เกี่ยวกับชีวิตของพุ่มพวง โดยใช้ทำนองเพลงจีน โดยปกติครูลพจะเป็นคนที่แต่งเพลงเร็ว คือ บางเพลงใช้เวลาแต่งแค่ 30 นาที แต่เพลงนี้ 30 กว่าวันแล้ว ครูลพยังไม่สามารถแต่งได้ เมื่อถูกทวงถามครูลพก็บอกว่า เขียนไม่ออก ไม่มีพล็อต จิตร ศุภวารี จึงบอกว่า อย่าคิดมาก และกล่าวว่า *"ทำนองเพลงนี้เศร้า ๆ น่ะ เศร้า ๆ เย็น ๆ เหมือนน้ำในแม่น้ำหลีเจียง ...แม่น้ำหลีเจียง เป็นแม่น้ำที่สวยที่สุดแห่งหนึ่งของโลก น้ำใส และเย็นจัดสองฝั่งเต็มไปด้วยภูเขาหลายร้อยลูก ภูเขาทุกลูกมีถ้ำมีรูปร่างต่างกัน มันสวยและมีเสน่ห์เสียจนถูกนามนามว่า ภูเขาแห่งสวรรค์ มันเป็นโลกที่สดสวยและกว้างไกล..."* [25] เมื่อจิตร ศุภวารีกล่าวประโยคนี้จบ ลพ บุรีรัตน์ถามย้ำว่าประโยคสุดท้ายพูดว่าอะไร จิตรตอบว่า "โลกสดสวยและกว้างไกล" ครูลพรำพึงขึ้นว่า "โลกอะไรหว่า" และจิตร ศุภวารีตอบว่า *"โลกอะไรก็ได้ที่เป็นของ*

---

[24] บทสัมภาษณ์ ไพรวัลย์ ลูกเพชร, อ้างถึงใน เลิศชาย คชยุทธ, "คอลัมภ์ ถนนลูกทุ่ง," มติชนสุดสัปดาห์. 12, 620 (ศุกร์ที่ 10 กรกฎาคม 2535): 64.

[25] ข้อมูลจาก[ออนไลน์]. แหล่งที่มา:

http://poompuang.com/subindex.php?page=sub&category=&subcategory=26&id=48[15 มีนาคม 2551]

ไอ้ผึ้ง(พุ่มพวง) *ชีวิตมันทรหดรันทดออก ครูรู้ดีนี่นา*"[26] ปรากฏว่า ครูลพ บุรีรัตน์เขียนเพลง "โลกของผึ้งนี้ได้ ก็เพราะการพูดคุยกับจิตร ศุภวารีในครั้งนี้นี่เอง และเช้าวันรุ่งขึ้นลพ บุรีรัตน์ก็แต่งเพลงนี้เสร็จเรียบร้อยหลังจากเขียนไม่ออกมาเป็นเดือน ประโยคที่ครูลพถามย้ำกับจิตร ศุภวารีนั่นเองได้กลายไปเป็นประโยคขึ้นต้นของเพลง "โลกของผึ้ง" ที่ขึ้นต้นว่า "*โลกสดสวยอันแสนกว้างไกล*"

แม้รายละเอียดของเนื้อหาสาระในเพลงนี้ผู้แต่งจะไม่ได้พูดคุยกับนักร้องโดยตรง แต่ด้วยสาเหตุที่ใกล้ชิดสนิทสนมกล่าวคือ นักแต่งเพลงรู้จักตัวตนและชีวิตของนักร้องเป็นอย่างดี จึงสามารถแต่งเพลงขึ้นมาได้ แม้ในเบื้องต้น ความคิดในการแต่งเพลงจะไม่ได้มาจากตัวของนักแต่งเพลงเอง แต่มาจากการริเริ่มของผู้อื่น แต่เนื้อหาในเพลงย่อมออกมาจากสมองของนักแต่งเพลง ซึ่งสามารถแต่งออกมาตรงกับความเป็นจริงมากที่สุด เห็นได้จากเมื่อตัวนักร้องคือพุ่มพวง ดวงจันทร์ได้ฟังเนื้อเพลงนี้แล้วถึงกับกล่าวว่า "*หนูชอบเพลงนี้ มันเป็นเพลงชีวิตแท้ ๆ ของหนู ครูลพเขียนเพลงนี้ เหมือนครูเป็นตัวหนูเอง*" [27]

การแต่งเพลงก็ยังเป็นการสร้างงานศิลปะ และต้องเกิดมาจากการสร้างสรรค์ของศิลปิน ดังคำพูดของสลา ที่ว่า

> *เขียนเพลงก็เหมือนกับการเขียนบทกวี เรารู้สึก มันมีบางสิ่งมากระทบความรู้สึกเราแล้วเราก็มองเห็นว่าเป็นเรื่องที่น่าจะเล่าให้คนฟัง ถ้าเป็นนักเขียนก็เขียนมาเป็นนิยาย คนเขียนเพลงก็เล่าเรื่องที่มากระทบความรู้สึกเราออกมาเป็นเพลง*[28]

ขณะนี้โดยเฉลี่ยสลาแต่งเพลงได้วันละ 1 เพลง โดยใช้เวลาแต่งเพลงตั้งแต่ 8.00-12.00 น. ส่วนช่วงบ่ายจะดูแลนักร้องในห้องอัดเสียง หรือออกไปเดินหาแรงบันดาลใจข้างนอก[29]

การแต่งเพลงโดยทั่วไปไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเทคโนโลยีหรือเครื่องมือในการแต่งมาก มีเพียงสมุดกับปากกาก็สามารถแต่งเพลงได้ ความหลากหลายของเทคโนโลยีการผลิตเพลงจึงไม่มีส่วนให้การแต่งเพลงแตกต่างกันมากนัก แต่จากการบรรยายถึงเนื้อร้องและทำนองเพลงในส่วนของการบรรยายวัตถุดิบ จะเห็นว่าเนื้อร้องและทำนองเพลงซึ่งเป็นผลผลิตของนักแต่งเพลงนี้มีความสำคัญยิ่ง และมีลักษณะเป็นทั้งวัตถุดิบและผลจากการสร้างงานของนักแต่งเพลงในกระบวนการผลิต ลักษณะพิเศษของเนื้อร้องและทำนองนี้เองที่ทำให้ผู้ผลิตเพลงพยายามเข้ามาควบคุมการทำงานของนักแต่งเพลงซึ่งจะพบว่าไม่สามารถควบคุมหรือเปลี่ยนแปลงการทำงานของ

---

[26] ที่มาเดียวกัน

[27] ที่เดียวกัน

[28] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์ค่ายแกรมมี่โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[29] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 117.

นักแต่งเพลงโดยพื้นฐานได้มากนัก แต่การเข้ามาควบคุมนั้นมีนัยสำคัญยิ่งต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ประเด็นนี้จะวิเคราะห์ในบทต่อไป

กระบวนการทำงานของนักแต่งเพลงนั้นเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งกลั่นรองมาจากสมอง รูปแบบการทำงานจึงเป็นการใช้แรงงานสมองมากกว่าแรงงานร่างกาย หากมองแค่ผิวเผินการแต่งเพลงของนักแต่งเพลงนั้นจะเห็นว่าไม่ต้องทำอะไรมาก อาจจะเพียงแค่ 30 นาทีก็แต่งเสร็จ เป็นต้น แต่แรงงานร่างกายที่มองเห็นชัดเจนนั้นเป็นผลของแรงงานสมองที่ผ่านการคิดมาเป็นระยะเวลาหนึ่งแล้ว ขั้นตอนการสั่งสมประสบการณ์และความรู้จึงสำคัญต่อการแต่งเพลงมากกว่าการทำงานที่เห็นได้ด้วยตา การหล่อหลอมทักษะความสามารถตรงนี้เองเป็นสิ่งที่ไม่ใช่จะเกิดขึ้นง่ายๆ และสำหรับนักแต่งเพลงบางคนก็จำเป็นต้องเดินทางไปตามสถานที่ต่างๆ อยู่ตลอดเวลารวมทั้งการศึกษาข้อมูลจากหนังสือหรือการติดตามข่าวสารบ้านเมืองตลอดเพื่อหาข้อมูลในการแต่งเพลงและต้องฝึกฝนทักษะการแต่งเพลงไม่หยุดหย่อน กล่าวคือนักแต่งเพลงจำเป็นต้องแสวงหาข้อมูลหรือวัตถุดิบในการแต่งเพลงพร้อมๆ ไปกับการฝึกฝนทักษะในการแต่งเพลงอยู่ตลอดเวลานั่นเอง

ในส่วนนี้จะได้วิเคราะห์เพิ่มเติมในประเด็นการทำงานทางความคิดหรือการใช้แรงงานสมองของนักแต่งเพลงตามที่ได้กล่าวถึงไว้แล้วบางส่วนในส่วนของการศึกษาวัตถุดิบในการแต่งเพลง กล่าวคือเนื้อเพลงเกิดจากการสะท้อน(reflexion)ภาพความเป็นจริงโดยนักแต่งเพลงออกมา แต่การสะท้อนดังกล่าวก็ต้องผ่านการขัดเกลาหรือสร้างสรรค์(creative)โดยสมองของนักแต่งเพลงอีกชั้นหนึ่ง เนื้อหาของเพลงจึงไม่ใช่ภาพสะท้อนทั้งหมดของความเป็นจริงแต่เป็นภาพสะท้อนที่สร้างขึ้น(creative reflexion)โดยนักแต่งเพลง แสดงให้เห็นว่าความคิดทั้งหลายที่เสนอออกมาโดยนักคิดหรือปัญญาชนซึ่งในที่นี้ก็คือนักแต่งเพลงนั้นเป็นผลมาจากการสัมผัสหรือมีประสบการณ์ด้วยวิธีการต่างๆ ในโลกแห่งความเป็นจริง กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ความคิดเป็นผลสะท้อนที่เกิดมาจากโลกทางวัตถุที่ผ่านการสร้างสรรค์อีกครั้งโดยผู้คิดหรือนักคิดนั่นเอง ด้วยเหตุนี้นักคิดหรือปัญญาชนผู้ทำงานทางความคิดจึงไม่อาจหลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริงได้แต่ต้องลงไปสัมผัสคลุกคลีจนรู้จักและเข้าใจโลกแห่งวัตถุอย่างเพียงพอจึงจะสามารถเป็นนักคิดที่ดีและสะท้อนความเป็นจริงได้ตรงที่สุด ในทางทฤษฎีมาร์กซิสต์ ทั้งหมดเหล่านี้ก็คือสิ่งที่เรียกว่า “วัตถุนิยมวิภาษวิธี (dialectic materealism)” ที่อธิบายว่า ความคิดทั้งหลายไม่อาจเกิดขึ้นลอยๆ ในโลกของจิตแต่เป็นผลสะท้อนของโลกวัตถุที่เป็นจริงผ่านการสร้างทางความคิดอีกครั้งโดยสมองของบุคคลนั่นเอง[*] ประเด็นนี้สามารถแสดงให้เห็นว่าการทำงานของนักคิดหรือปัญญาชนหรือแม้แต่นักแต่งเพลงที่ถือ

[*] ผู้ศึกษาได้ความคิดนี้มาจากการตีความของอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้คือ รศ.สุชาย ตรีรัตน์ ซึ่งเป็นการตีความที่อ้างอิงมาจากงานของเลนิน ใน V.I.Lenin, Philosophycal Notebook(Moscow: Progess plublicatin), p. 212.

ได้ว่าเป็นปัญญาชนผู้หนึ่งนั้น หากต้องการให้สามารถเสนอความคิดที่ตรงกับความเป็นจริงมากที่สุดแล้วก็ไม่อาจหลีกหนีจากโลกแห่งวัตถุไปได้ กล่าวคือปัญญาชนที่ดีก็ต้องเป็นผู้หนึ่งที่ต้องทำตัว “ติดดิน” หรือ “คลุกคลี” อยู่กับโลกแห่งความเป็นจริงนั่นเอง เมื่อกลับมามองในกรณีของนักแต่งเพลงจึงเห็นได้ว่านักแต่งเพลงที่ดีแม้จะเป็นผู้ทำงานหลักทางความคิดแต่ที่มาของความคิดนั้นเป็นสิ่งที่ได้มาจากการแสวงหาข้อมูลเป็นเวลานานและอาจจะผ่านการใช้แรงงานร่างกายมาก่อนความคิดเหล่านั้นจึงได้มาจากความเป็นจริงที่เกิดขึ้นหรือแม้แต่การใช้แรงงานร่างกายร่วมด้วย ตัวอย่างการทำงานของนักแต่งเพลงที่ยกมาข้างต้นยืนยันสิ่งเหล่านี้ได้เป็นอย่างดี

นอกจากการแต่งเนื้อร้องแล้ว การแต่งเพลงยังรวมถึงการแต่งทำนองด้วย แต่สำหรับเพลงลูกทุ่งพบว่าส่วนมากนักแต่งเพลงจะแต่งทำนองไปพร้อมๆ กับเนื้อร้อง มีจำนวนน้อยที่มีการแต่งเนื้อร้องกับทำนองแยกกัน ยกเว้นในกรณีของการนำทำนองเพลงไทยเดิมหรือเพลงพื้นบ้านมาใส่เนื้อร้องใหม่ การแต่งทำนองนั้นนักแต่งเพลงจะต้องคำนึงถึงอารมณ์ของเพลง เข้าใจคำที่เนื้อร้องของเพลงต้องการสื่อสารออกมาแล้วใส่ทำนองให้สอดรับกัน นอกจากนั้นยังต้องคำนึงถึงวรรคตอนต่างๆ ที่จะส่งให้เพลงเพลงนั้นไพเราะยิ่งขึ้น ตลอดจนอาจจะต้องคำนึงถึงระดับเสียงของนักร้องไปด้วยหากว่าเพลงที่แต่งนั้นมีการกำหนดตัวนักร้องไว้แล้ว

เมื่อนักแต่งเพลงแต่งเพลงเสร็จเรียบร้อยลงแล้ว ไม่ได้หมายความว่ากระบวนการทำงานของนักแต่งเพลงจะสิ้นสุดลง นักแต่งเพลงจะต้องอัดเสียงตัวเองเป็นไกด์ในการร้องแล้วส่งให้กับนักร้อง คนทำดนตรี หรืออาจจะเป็นผู้ผลิตที่นักแต่งเพลงสังกัดอยู่หรือที่จ้างให้นักแต่งเพลงแต่งเพลงให้ หากมีการขายเพลงไปกระบวนการทำงานของนักแต่งเพลงก็จะจบลงตรงจุดนี้ แต่สำหรับนักแต่งเพลงบางคนนั้นอาจจะต้องเป็นผู้เข้าไปควบคุมดูแลการร้องเพลงของนักร้องและการบันทึกเสียงเองด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของผู้ผลิตเพลงว่าจะให้นักแต่งเพลงทำอะไรได้แค่ไหน หรือในกรณีที่นักแต่งเพลงผลิตเพลงเองก็แน่นอนว่านักแต่งเพลงต้องเป็นผู้ทำงานเองในทุกกระบวนการ ประเด็นในเรื่องที่ว่านักแต่งเพลงจะสามารถเข้าไปควบคุมการผลิตเพลงได้แค่ไหน หรือการที่นักแต่งเพลงลงทุนผลิตเพลงเองนี้จะได้กล่าวโดยรายละเอียดในบทต่อไป

3.2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

การเรียบเรียงเสียงประสานเป็นการนำทำนองเพลงมากำหนดคอร์ดและใส่โน้ตเพลงลงไป การเรียบเรียงเสียงประสานนั้นจะต้องสร้างแนวดนตรีออกมาให้สอดคล้องกับความหมายและอารมณ์ของเพลงให้มากที่สุดจึงเป็นการจำเป็นที่นักเรียบเรียงเสียงประสานจะต้องพูดคุยทำความเข้าใจกับนักแต่งเพลงทั้งผู้แต่งเนื้อร้องและทำนองให้เข้าใจ เพลงลูกทุ่งในยุคแรกนั้นหากไม่ได้อยู่ในวงดนตรีใหญ่ๆ ที่ยึดถือระบบระเบียบในการแต่งเพลงตามทฤษฎีอย่างเข้มงวดเช่นวงดนตรีจุฬารัตน์ เป็นต้น ผู้เรียบเรียงเสียงประสานจะเขียนโน้ตเพลงเฉพาะตอนขึ้นต้นและตอนจบของเพลง

เท่านั้น ส่วนในเพลงนั้นนักดนตรีก็แค่เล่นคลอเสียงนักร้องไปในทิศทางเดียวกันเท่านั้น จนประมาณปี 2517 การเรียบเรียงเสียงประสานส่วนใหญ่เริ่มเป็นวิชาการมากขึ้น โดยมีการแต่งโน้ตเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง และนักดนตรีก็จะต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีพอสมควร[30]

สมปอง เปรมปรีดิ์ โปรดิวเซอร์และนักเรียบเรียงเสียงประสานที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งได้กล่าวถึงการเรียบเรียงเสียงประสานไว้ดังนี้

> *การสื่อสารเนื้อหาเพลง คือหัวใจของการเรียบเรียง อาจารย์เขาจะสอนว่าต้องเริ่มจากเนื้อเพลง ที่เขาเขียนเนื้อร้อง ทำนอง เราต้องเอามาศึกษา สมมติเนื้อเพลงบอกว่าเสียใจ เสียใจก็มีอีกหลายแบบ ถ้าเสียใจเพราะคนรักหรือญาติเสียไป เราควรใช้เครื่องดนตรีอะไร ทางของโน้ตจะเป็นแบบไหน ผิดหวังอกหักควรใช้แบบไหน การใช้เครื่องดนตรียังต้องเหมาะกับเสียงของนักร้อง นักร้องโทนเสียงใหญ่เราควรใช้เครื่องดนตรีอะไร นี่คือความละเอียดของคนที่เรียนมา ซึ่งต่างกับตอนที่เรายังไม่ได้เรียน สำหรับคนที่เรียน พอรู้เนื้อร้อง ทำนอง เขาจะคิดลูกเล่นต่างๆ ออกมา เริ่มวางแนวดนตรี เพลงสนุกจะทำดนตรีเศร้าก็ไม่ได้ ดนตรีที่เป็นสื่อด่านแรกคืออินโทร คนฟังก็จะรู้เลยว่าเพลงนี้จะต้องเป็นเพลงสนุกแน่ อย่างเพลงคุณลำไย ขึ้นมาจะรู้ว่าสนุก และเป็นบ้านอกเหลือเกิน ดนตรีการเรียบเรียงเสียงประสานคือการสื่ออารมณ์ อินโทรจะช่วยให้เรารู้ว่าเพลงสนุกหรือเศร้าอย่างไร เพลงจะดังหรือไม่อินโทรจะมีส่วนช่วยอยู่ 30 เปอร์เซ็นต์เลยทีเดียว* [31]

การทำงานของนักเรียบเรียงเสียงประสานเริ่มต้นจากการฟังคำร้องและทำนองเพลงซึ่งนักแต่งเพลงแต่งไว้ และในบางกรณี เช่น จิตรกร บัวเนียม ซึ่งสามารถแต่งเพลงได้ด้วย หากเป็นเพลงที่แต่งเองก็จะเรียบเรียงเสียงประสานเพลงของตัวเองได้เลย ในการเรียบเรียงเสียงประสานนักเรียบเรียงเสียงประสานอาจจะพูดคุยกับผู้แต่งเพลงเพื่อให้เข้าใจในแนวคิดของเพลงตรงกัน บางครั้งนักแต่งเพลงหรือผู้อำนวยการผลิตก็จะเสนอว่าอยากให้ใช้เครื่องดนตรีอะไรตรงไหน

วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานมี 2 วิธีหลักคือการเขียนโน้ตเพลงลงบนกระดาษ 5 เส้น สำหรับเขียนโน้ตเพลงกับการเรียบเรียงเสียงประสานโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์

(1) การเรียบเรียงเสียงประสานโดยการเขียนโน้ตลงบนกระดาษ

การเรียบเรียงเสียงประสานวิธีนี้ หลังจากทำความเข้าใจกับบทเพลงแล้ว นักเรียบเรียงเสียงประสานก็จะเขียนโน้ตของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น รวมถึงโน้ตของเสียงร้อง ต่อไปนักเรียบเรียงเสียงประสานก็จะนำโน้ตเพลงทั้งหมดเข้าโปรแกรมที่เรียกว่าการทำพล็อต เมื่อจะมีการ

---

[30] ฉกาจ ราชบุรี, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 115.

[31] บทสัมภาษณ์ สมปอง เปรมปรีดิ์, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 276.

อัดเสียงดนตรีแต่ละชิ้น ก็จะนำพล็อตเสียงที่ทำไว้ไปเปิดเข้ากับเครื่องอัดเสียงเพื่อให้นักดนตรีได้เล่นไปตามจังหวะทำนองของพล็อตเพลงนั้น เพื่ออัดเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นต่อไปโดยขณะอัดเสียงนักเรียบเรียงเสียงประสานจะคอยดูแลอย่างใกล้ชิดจนอัดเสียงเครื่องดนตรีทุกชิ้นจนเสร็จสมบูรณ์[32]หรือหากมีจุดไหนที่ต้องแก้ไขหรือปรับเปลี่ยนหลังจากลองเล่นดูแล้วนักเรียบเรียงเสียงประสานก็จะปรับแก้ตอนนั้นเลยซึ่งบางครั้งก็อาจจะได้รับคำแนะนำจากนักดนตรีให้ลองปรับเปลี่ยนโน้ตเพลงบางช่วงเพื่อความไพเราะมากขึ้น[33] การเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีนี้ผู้เรียบเรียงจะต้องมีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีอย่างดี เพลงที่ได้จะสละสลวยแต่ก็ต้องใช้เวลานานในการเรียบเรียง

เพลงนี่ พอนักร้องๆมา เราก็ไปจดเมโลดี้ตามที่เขาร้องมา แล้วมาคิดว่าจะใส่เสียงดนตรีอะไร ไลน์ไหนเป็นกีตาร์ ไลน์ไหนเป็นอะไร แยกกัน เป็นไลน์เครื่องเป่า เป็นแซ็ก เป็นทรัมเป็ต หรือจะเป็นไวโอลิน เราจะเป็นคนออกไอเดีย ทุกอย่างต้องเขียน ออกจากความคิดของเราเหมือนเป็นคนระบายสีวาดรูป ฟังเมโลดี้ที่นักแต่งเขาร้องมา เราก็มาใส่คอร์ด[34]

(2) การเรียบเรียงเสียงประสานด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์

การเรียบเรียงเสียงประสานวิธีนี้เมื่อทำความเข้าใจบทเพลงแล้ว ก็จะใช้คอมพิวเตอร์กำหนดเป็นเสียงดนตรีต่างๆ ที่ต้องการเข้าไปในโปรแกรม คอมพิวเตอร์จะประมวลเสียงดนตรีที่ใส่เข้าไปและพิมพ์ออกมาเป็นโน้ตได้ทันที หากจะใส่เครื่องดนตรีจริงร่วมกันกับเสียงที่คอมพิวเตอร์สร้างขึ้นก็พิมพ์โน้ตเพลงจากคอมพิวเตอร์นั้นออกมาให้นักดนตรีได้ดูเพื่อบรรเลงเครื่องดนตรีได้เลยโดยไม่จำเป็นต้องเขียนโน้ตเพลงลงบนกระดาษ นักเรียบเรียงเสียงประสานด้วยวิธีนี้จึงไม่จำเป็นต้องมีความรู้ในการเขียนโน้ตหรือความรู้ทางทฤษฎีดนตรีเลยก็ได้ เพียงแต่ต้องสามารถใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ได้อย่างดีก็สามารถสร้างเสียงดนตรีที่ไพเราะออกมาได้[35] เป็นการนำเทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการทำงานได้เป็นอย่างดี

3.2.3 การทำดนตรี

การทำดนตรีก็คือการที่นักดนตรีบรรเลงดนตรีแต่ละชิ้นร่วมกันออกมาเป็นเสียงดนตรีของเพลงหนึ่งๆ การเล่นดนตรีในที่นี้แบ่งตามรูปแบบกระบวนการผลิตเพลงได้ 2 ส่วนคือการเล่นดนตรีในกระบวนการแสดงสดและการเล่นดนตรีในกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียง ที่ต้องแยกออกจาก

---

[32] สัมภาษณ์และสังเกตการณ์ทำงานของจิตกร บัวเนียม นักเรียบเรียงเสียงประสานที่ห้องบันทึกเสียงมายด์ สตูดิโอ, วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2551.

[33] ที่มาเดียวกัน

[34] ที่มาเดียวกัน

[35] สัมภาษณ์และสังเกตการทำงานของวิเชียร ชูรักษ์ที่ห้องบันทึกเสียงดีเอ็มสตูดิโอ, วันที่ 16 มกราคม 2551.

กันเนื่องจากการเล่นดนตรีในสองกระบวนการผลิตนั้นมีความแตกต่างกัน และยังสามารถแยกย่อยลงไปอีกในแต่ละส่วนเป็นการเล่นดนตรีโดยนักดนตรีและการใช้คอมพิวเตอร์สร้างเสียงดนตรี

(1) การเล่นดนตรีในการบันทึกเสียง

การเล่นดนตรีในการบันทึกเสียง มี 2 ลักษณะ คือการเล่นดนตรีด้วยการบรรเลงเครื่องดนตรีจริงโดยนักดนตรีและการใช้เครื่องสร้างเสียงดนตรี แต่การเล่นดนตรีของนักดนตรีในกระบวนการอัดเสียงยุคปัจจุบันไม่จำเป็นต้องบรรเลงพร้อมกันเหมือนในยุคก่อน แต่สามารถแยกกันบันทึกเสียงดนตรีแต่ละชิ้นและหากตรงไหนผิดพลาดก็สามารถแก้ไขได้ตรงจุดนั้นของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นได้เลย[36] ทำให้การบันทึกเสียงดนตรีสะดวกและง่ายมากขึ้นจากเมื่อก่อนที่หากเครื่องดนตรีชิ้นใดเล่นผิดหรือนักร้องร้องเพี้ยนจุดใดจุดหนึ่งก็ต้องเริ่มบันเสียงกันใหม่ทั้งเพลง ส่วนการใช้เครื่องสร้างเสียงดนตรีนั้นเป็นการนำเครื่องดนตรีอิเลคทรอนิคส์มาใช้แทนเครื่องดนตรีจริง เช่น ใช้เครื่องสร้างจังหวะกลอง(Drum Machine)มาเป็นเครื่องให้จังหวะกลองแทนการใช้กลองจริง ซึ่งสามารถให้จังหวะได้แม่นยำกว่าการใช้คนตีกลอง นอกจากนั้นก็ยังมีเครื่องสังเคราะห์เสียง(Synthesizer) ที่สามารถเลียนแบบเครื่องดนตรีได้ทุกชนิดโดยไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีจริงๆ เลย และในปัจจุบันก็สามารถใช้คอมพิวเตอร์สร้างเสียงเลียนแบบเสียงของเครื่องดนตรีได้ทุกชนิดเช่นกันมาใช้สร้างเสียงดนตรีซึ่งสามารถเรียบเรียงเสียงประสานได้พร้อมๆกันไปเลย ข้อดีของการสร้างเสียงดนตรีนี้คือ สะดวก รวดเร็ว ประหยัด และเสียงที่ได้จากเครื่องมือเหล่านี้จะมีความสม่ำเสมอและทันสมัย แต่ก็มีข้อด้อยหลายประการเช่น เสียงอาจจะไม่หนักแน่น อาจจะถ่ายทออารมณ์ท่วงทำนองหรือสำเนียงเพลงได้ไม่ดีเท่าเครื่องดนตรีจริงเพราะการบรรเลงดนตรีเพลงลูกทุ่งนั้น จะต้องคำนึงถึงสำเนียงของเพลงที่ต้องฟังเป็นลูกทุ่งด้วยด้วย ดังคำกล่าวของ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ ที่พูดถึงดนตรีลูกทุ่งไว้ว่า

> *สำเนียงเอื้อนเอ่ยของดนตรีเขาก็มี ไม่ใช่มีแต่นักร้องลูกทุ่งมีลูกคออย่างนั้นอย่างนี้ ดนตรีเขาก็วาดเสียงให้คล้ายๆ กันได้ เล่นให้เสียงเหน่อตามได้ ซึ่งโดยที่จริงๆ แล้ว ตัวโน้ตมันไม่มี*[37]

(2) การเล่นดนตรีในการแสดงสด

การเล่นดนตรีในกระบวนแสดงสดก็มี 2 ลักษณะเช่นกัน คือการเล่นดนตรีโดยการใช้เครื่องดนตรีจริงและการใช้เสียงดนตรีจากแผ่นซีดีซึ่งเป็นเสียงดนตรีที่ได้มาจากขั้นตอนของการบันทึกเสียงนั่นเอง หากเป็นการเล่นเครื่องดนตรีจริงนักดนตรีก็จะเล่นดนตรีรวมวงกันซึ่งจะต้องมี

---

[36] สังเกตการทำงานของนักดนตรีที่ห้องบันทึกเสียงมายด์สตูดิโอ วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2551

[37] บทสัมภาษณ์ ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ. 2507-2547," หน้า 277.

การฝึกซ้อมจนชำนาญในเพลงที่จะเล่น แต่หากเป็นการเปิดแผ่นเสียงดนตรี นักดนตรีและเครื่องดนตรีจริงจะไม่มีความจำเป็น จึงอาจจะพบได้ว่าหลายๆ เวทีการแสดงนั้นไม่มีนักดนตรีเลย

จากข้อดีข้อเสียของการทำดนตรีทั้งแบบใช้คนเล่นเครื่องดนตรีจริงกับการใช้เครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์สร้างเสียงดนตรีข้างต้น ทำให้ผู้ผลิตเพลงส่วนใหญ่เลือกวิธีการทำดนตรีโดยใช้ทั้งสองวิธีมากกว่าการเลือกใช้เพียงวิธีใดวิธีหนึ่งเพียงอย่างเดียว แต่ก็มีบ้างที่เลือกใช้เพียงอย่างเดียวโดยมีปัจจัยทางด้านต้นทุนเข้ามาเกี่ยวข้องซึ่งจะได้กล่าวในบทต่อไป

3.2.4 การร้องเพลง

ผู้มีหน้าที่ร้องเพลงก็คือนักร้อง กระบวนการทำงานของนักร้องจะเริ่มจากที่ได้รับมอบหมายเพลง นักร้องจะต้องทำความเข้าใจอารมณ์ของเพลงจากนักแต่งเพลงซ้อมเพลงกับนักแต่งเพลงที่เรียกว่าการต่อเพลงเพื่อให้รู้ว่าจะร้องตรงไหนยังไง จากนั้นนักร้องก็ต้องฝึกร้องเพลงจนพร้อมที่จะขึ้นโชว์หรือเข้าห้องอัดเสียง นักร้องที่มีความสามารถหลายคนใช้เวลาต่อเพลงแค่ครั้งเดียวก็สามารถเข้าห้องอัดได้เลย การร้องเพลงสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กระบวนการเช่นเดียวกับการทำดนตรีคือ การร้องเพลงในกระบวนการร้องเพลงบันทึกเสียงและการร้องเพลงในการแสดงสด

(1) การร้องเพลงในการบันทึกเสียง

การร้องเพลงบันทึกเสียงคือการร้องเพลงเพื่อผลิตสื่อบันทึกเสียงออกจำหน่าย หากเป็นในอดีตการบันทึกเสียงต้องกระทำพร้อมกันทั้งนักร้องและนักดนตรีทุกชิ้น การบันทึกเสียงจึงต้องฝึกซ้อมจนคล่อง ส่วนไหนพลาดก็ต้องเริ่มบันทึกใหม่ แต่เมื่อเทคโนโลยีเครื่องบันทึกเสียงพัฒนาขึ้นสามารถแยกกันบันทึกได้ นักร้องจึงสามารถแยกร้องเพลงคนเดียวได้ซึ่งการบันทึกเสียงนักร้องจะเกิดขึ้นหลังจากทำดนตรีเสร็จ ระยะเวลาในการบันทึกเสียงของนักร้องแต่ละคนจะแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับความลงตัวและความพอใจของผู้ผลิตเพลง นักร้องบางคนใช้เวลาอัดเสียงต่อเพลงแค่ 30 นาที แต่บางคนใช้เวลาถึงครึ่งวันหรือมากกว่าในการอัดเพลง 1 เพลง เป็นต้น อย่างไรก็ตามเมื่อมีการนำระบบการบันทึกเสียงระบบดิจิตอลมาใช้สามารถแต่งเสียงของนักร้องได้เป็นคำๆ ทำให้สามารถแก้ไขเสียงร้องได้โดยไม่ต้องให้นักร้องร้องใหม่ทั้งหมด แต่ก็มีนักร้องคุณภาพหลายคนไม่ชอบระบบการแต่งเสียงเช่นนี้เพราะเห็นว่าไม่จริงใจ เป็นการหลอกลวงประชาชน[38] หรือทำให้เสียงไม่เป็นธรรมชาติไม่มีชีวิตชีวา[39]นักร้องเหล่านี้จึงเลือกที่จะร้องใหม่ทั้งหมดหรือร้องใหม่ทั้งท่อนซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนกว่าจะพอใจ ประเด็นนี้จะกล่าวอีกครั้งในเรื่องของความขัดแย้งและการต่อสู้ที่เกิดขึ้นในบทที่ 5 การทำงานในการอัดเสียงของนักร้องสิ้นสุดลงเมื่ออัดเสียงได้ครบตามจำนวนและเป็นที่พอใจของทุกฝ่าย

---

[38] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[39] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

(2) การร้องเพลงในการแสดงสด

การร้องเพลงแสดงสดเป็นกระบวนการทำงานหลักของนักร้องและเป็นรายได้หลักของนักร้องเลยทีเดียว ข้างต้นจะเห็นว่าการทำงานของนักร้องในส่วนของการบันทึกเสียงนั้นใช้เวลาไม่นานมาก แต่สำหรับการแสดงสดนี้นักร้องที่มีชื่อเสียงจะมีงานแสดงทั้งปีโดยที่บางวันอาจจะมากกว่า 1 งาน มีบางคนที่มีงานตลอดโดยไม่มีวันหยุดพักเลย เช่นกรณีของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในช่วงที่มีชื่อเสียงมากจะมีงานทุกวันจนไม่มีวันพัก ต้องอาศัยนอนบนรถอยู่ตลอดเพื่อให้เดินทางไปถึงที่หมายได้ทัน จนทำให้ล้มป่วย[40] และเสียชีวิตลงในที่สุด หรือเอกชัย ศรีวิชัยซึ่งจะมีงานแสดงในบางช่วงเกือบทั้งเดือน เช่น ในเดือนมีนาคม ปี 2551 เอกชัยมีงานแสดงทั้งหมด 23 วัน หยุดพักวงเพียง 8 วันเท่านั้น ซึ่งในระหว่างที่พักวงนั้น ตัวเอกชัยเองยังมีงานอื่นๆ เข้ามาอีก เช่น การให้สัมภาษณ์ทางสื่อวิทยุ การบันทึกเสียง [41] เป็นต้น

การแสดงสดของนักร้องแต่ละคนมีกระบวนการทำงานที่แตกต่างกันไปบ้าง ขึ้นอยู่กับว่าตัวนักร้องคนนั้นเข้าสังกัดค่าย ทำวงดนตรีเอง หรือรับงานงานร้องเพลงเองอย่างอิสระ แต่โดยส่วนใหญ่ไม่ได้แตกต่างกันมากเพราะงานหลักก็คือการร้องเพลง แต่หากนักร้องทำวงดนตรีเองก็อาจจะต้องทำหน้าที่หลายอย่างขึ้นแต่ในส่วนของการร้องเพลงก็เหมือนกัน หลังจากรับงานแสดงไว้แล้ว เมื่อถึงเวลางาน นักร้องที่รับงานไว้ก็จะเดินทางไปทำการแสดงซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วก็จะขึ้นร้องเพลงประมาณ 7-10 เพลงต่องานโดยบางงานก็อาจจะได้ร้องมากถึงประมาณ 20 เพลงหรือมากกว่านั้น*ในบางงานแต่บางงานก็อาจจะได้ร้องแค่เพลงเดียว** เป็นต้น ก็จะเดินทางกลับที่พักซึ่งอาจจะเป็นโรงแรมหรือกลับบ้านตนเอง โดยที่นักร้องอาจจะนำแผ่นซีดีเสียงดนตรีของตนไปเองเป็นส่วนใหญ่ ส่วนเรื่องการเดินทางนั้นหากเป็นนักร้องอิสระนักร้องจะขับรถส่วนตัวไปเอง หากเป็นนักร้องสังกัดค่ายส่วนใหญ่ทางค่ายจะมีรถตู้พร้อมคนขับไว้ให้นักร้องใช้เดินทาง

สำหรับนักร้องที่ทำวงดนตรีเองหรือเปิดค่ายเพลงเอง นอกจากเดินทางไปร้องเพลงที่งานแสดงแล้ว ตัวนักร้องคนนั้นจะต้องทำหน้าที่ควบคุมดูแลเบื้องหลังในการแสดงเองเกือบทั้งหมด ดูแลเรื่องของเสื้อผ้า ชุดหางเครื่องที่ใช้ในการแสดง ในกรณีที่ใช้แดนเซอร์หรือหางเครื่องของ

---

[40] คำกล่าวของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ใน โก้ กรุงสยาม, ม.ป.ป. พุ่มพวง ดวงจันทร์ แสดงสดหน้าเวทีพร้อมตลกคณะ 4 เซ่อ[เทปบันทึกเสียง]. ม.ป.ท.: สหกวงเฮง

[41] เว็บไซต์ศรีวิชัยโชว์แฟนคลับ www.srivichaishow.com [25 มีนาคม 2551]

* เช่นการร้องเพลงของ ต่าย อรทัย ในงานประจำปีของจังหวัดตาก ทางจังหวัดจ้างต่าย อรทัยไปร้องเพลงโดยขึ้นร้องเพลงในงานนั้น 2 เวทีด้วยกัน เวทีแรกเป็นเวทีของกาชาดจังหวัด ต่าย อรทัยร้องเพลงจำนวนหนึ่งจากนั้นไปขึ้นร้องเพลงที่เวลากลางของงาน เริ่มร้องเพลงประมาณ 21.50น.และร้องเพลงต่อเนื่องไปคั่นด้วยการพูดคุยเป็นระยะจนถึงประมาณ 00.10 น. รวมจำนวนเพลงที่ร้องวันนั้นประมาณ 20 กว่าเพลง

** ส่วนใหญ่งานที่ได้ร้องน้อยเพลงจะเป็นงานใหญ่ที่มีการถ่ายทอดสดออกโทรทัศน์ เช่นงานคอนเสิร์ตททบ.สัญจรออกอากาศทางช่อง 5 เป็นต้น

ตนเอง แต่หากใช้แดนเซอร์ที่รับจ้างมาเป็นงานๆ ไป ก็ไม่ต้องดูแลในจุดนี้ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งหากนักร้องเป็นผู้ทำวงดนตรีเอง ก็จะต้องควบคุมดูแลขั้นตอนการแสดงสดเองเกือบทั้งหมด ต้องร้องเพลงเป็นจำนวนหลายเพลงมากขึ้น และอาจจะร่วมแสดงตลกกับตลกของวงด้วย เช่นกรณีของเอกชัย ศรีวิชัย ที่ทำวงดนตรีเอง เอกชัยจะทำการแสดงตั้งแต่ประมาณ 20.00น. จนถึงประมาณ 01.00 น . โดยที่ตัวเขาเองจะออกทำการแสดงเองเกือบตลอด โดยจะให้นักร้องในวงออกมาร้องเพลงหรือมีการเล่นตลกคั่นเป็นระยะๆ เพื่อให้นักร้องเข้าไปพักและเปลี่ยนชุดในการแสดง [42]

3.2.5 การทำงานในการบันทึกเสียง

กระบวนการบันทึกเสียงเป็นกระบวนการที่มีการนำเทคโนโลยีมาใช้มากที่สุดในทุกกระบวนการของการผลิตเพลง การบันทึกเสียงในปัจจุบันมี 2 รูปแบบคือการบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกและการบันทึกเสียงในระบบดิจิตอล เทปเพลงที่ได้จากการบันทึกเสียงนี้จะเรียกว่า “มาสเตอร์เทป” ที่สมบูรณ์ซึ่งจะสามารถนำไปเข้าสู่กระบวนปั๊มแผ่นซีดีหรือตัดเทปออกจำหน่าย

(1) การบันทึกเสียงในระบบอนาล็อก

การบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกจะเป็นระบบการบันทึกเสียงที่ควบคุมการทำงานและใช้กลไกที่ต้องอาศัยคนเป็นผู้กำกับทั้งหมด เช่น การปรับเสียงก็ต้องใช้มือปรับเลื่อนตามปุ่มต่างๆ เป็นต้น การบันทึกเสียงก็กระทำผ่านเครื่องมือที่เป็นวัตถุทางกายภาพ(Physical)เช่น ม้วนเทปที่เป็นแถบแม่เหล็ก เป็นต้น การบันทึกเสียงเพลงลูกทุ่งในยุคแรกเป็นระบบอนาล็อกนี้ซึ่งก็มีการพัฒนาเทคโนโลยีที่ทำให้สามารถทำงานได้ง่ายขึ้นหลายครั้งจนกว่าจะเกิดมีเครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิตอลขึ้น ยุคแรกใช้เครื่องบันทึกแบบ 2 ร่องเสียง (Two Track) การอัดเสียงแต่ละครั้งก็ต้องอัดพร้อมกันทั้งหมด ทั้งนักร้องและนักดนตรีทุกคน เมื่อทำการบันทึกในห้องอัดเสียง หากมีข้อผิดพลาดเกิดขึ้น เช่น นักร้องร้องผิด ร้องเพี้ยน หรือเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งเกิดเล่นผิดขึ้นมา ก็ต้องทำการอัดใหม่ทั้งเพลง สมปอง เปรมปรีดิ์ กล่าวถึงการอัดเสียงในยุคนั้นว่า

> *อัดเสียงสมัยก่อนเขาจะอัดพร้อมกันทั้งวง วางโน๊ตเสร็จนักดนตรีก็จะซ้อมจนเข้ากันได้ดีเสร็จแล้วนักร้องก็มาซ้อม แล้วห้องอัดเขาจะมีเจ้าหน้าที่คอลโทรล(Control) ซึ่งสมัยนี้เขาเรียกว่า ซาวน์เอ็นจิเนียร์(Sound Engineer) เขาจะมายืนฟังช่วงอินโทร (Intro) โซโล (Solo) เครื่องดนตรีชิ้นไหนจะขึ้นนำ เขาก็จะจดจำไว้ เพราะเดี๋ยวต้องเร่งเสียงขึ้น เบาเสียงลง และต้องอัดด้วยเทป 2 แทร็ค (Two Track) บางทีร้องไว้อย่างสวย พอตอนจบนักดนตรีเป่าผิดก็ต้องเริ่มใหม่ นักดนตรีสมัยก่อนค่อนข้างมีฝีมือต้องฝึกซ้อมกันทุกวัน ซ้อม*

---

[42] จากการสังเกตการแสดงหน้าเวทีของเอกชัย ศรีวิชัย ณ สนามหน้าโรงเรียนตรังรังสฤษดิ์ อ.ย่านตาขาว จ.ตรัง เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2551.

กันจนเก่ง เป่าเก่ง อ่านโน๊ตเก่งจึงจะได้ไปอัดเสียง บางวงก่อนจะอัดเสียงเขาจะให้นักร้องลูกวงร้องเพลงนั้นอยู่หน้าวงเป็นปีๆ ร้องจนสบายแล้ว ชินแล้วจึงค่อยอัดเสียง แต่นักร้องเก่งๆ อย่างสุรพล สมบัติเจริญ เขาต่อคีย์เสียงกันแล้วก็เข้าห้องอัดเลย นักร้องใหม่ที่ยังไม่เคยอัดก็จะผ่านหน้าเวทีก่อน ร้องกันจนเบื่อกว่าจะอัด[43]

ต่อมาเมื่อเทคโนโลยีการบันทึกเสียงพัฒนามากขึ้น ได้เปลี่ยนระบบการอัดเสียงจาก 2 ร่องเสียง(Two Track) มาเป็นแบบหลายร่องเสียง(Muti-Track) การอัดเสียงแต่ละครั้งไม่จำเป็นต้องอัดพร้อมกันทั้งวง เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นและนักร้องสามารถอัดเสียงแยกกันได้ หากเกิดความผิดพลาดส่วนไหนก็สามารถแก้ไขตรงที่ผิดพลาดได้ทันที โดยไม่ต้องเล่นใหม่ทั้งเพลงหรือทั้งวงเหมือนเมื่อก่อน เช่นเดียวกันกับนักร้อง ที่สามารถแก้ไขจุดที่ร้องผิดได้เป็นคำๆ ไปโดยไม่ต้องร้องใหม่ทั้งเพลง เป็นการนำเทคโนโลยีมาใช้เพื่อความสะดวกต่อการบันทึกเสียงเป็นอย่างมาก

หลังจากที่ทำการบันทึกเสียงเสร็จตามขั้นตอนที่กล่าวมาแล้ว ต้นฉบับเพลงที่ได้มานั้นเรียกว่า Basic Track ยังไม่ถือว่าเป็น เทปต้นแบบหรือ มาสเตอร์เทป(Master Tape)ที่สมบูรณ์ เสียงที่ได้ยังไม่สมบูรณ์มากพอ จะต้องนำมาผ่านกระบวนการผสมเสียง(Mix Down) ผู้ที่ทำหน้าที่ตรงนี้ก็คือมิกเซอร์(Mixer) การผสมเสียงคือการนำเอาเสียงที่อัดไว้ทั้งหมดด้วยเครื่องอัดแบบหลายร่องเสียงมารวมกันให้เหลือเพียง 2 ร่องเสียง มีการกำหนดตำแหน่งเสียงของเครื่องดนตรีต่างๆ ให้อยู่ในตำแหน่งซ้ายขวา เป็นขั้นตอนที่ทำให้ผู้ฟังได้ยินเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นออกมาทางลำโพงซ้ายบ้าง ขวาบ้าง นั่นเอง เช่น เสียงกีตาร์ออกทางขวา เสียงเปียโนออกทางซ้าย เป็นต้น ส่วนเสียงนักร้องนั้นจะถูกกำหนดให้อยู่ตรงกลาง ได้ยินทั้งซ้ายและขวา จากนั้นก็จะทำการปรับแต่งเสียง เพื่อให้บทเพลงที่ออกมานั้นมีความไพเราะมากขึ้น กระบวนการนี้เรียกว่า การทำมาสเตอร์ริ่ง ปัจจุบันมีการใช้เครื่องมือต่างๆ อย่างเช่น อีคิว คอมเพรสเซอร์ เป็นต้น มาใช้แทนอุปกรณ์การผสมเสียงแบบเดิม ขั้นตอนการทำมาสเตอร์ริ่งนี้จะเป็นการปรับปรุงคุณภาพของเนื้อเสียง (dynamic) ความดัง (headroom) ความสมดุลของย่านความถี่ (frequency balancing) เสียงทุ้มเสียงแหลม เสียงก้อง (Reverb) เสียงสะท้อน(Echo) และความชัดเจน (clearity) เป็นต้น ให้คมชัดมากกว่าต้นฉบับที่ผ่านการผสมเสียงมา อีกทั้งการทำมาสเตอริ่ง ยังเป็นการแก้ไขข้อผิดพลาด จากการผสมเสียงที่ผิดพลาดได้เล็กน้อยอีกด้วย เช่น การผสมเสียงที่อาจมีย่านความถี่บางย่านมากเกินไป จนส่ออาการกวนต่อการรับฟัง หรือมีผลต่อลำโพง หรือการผสมเสียงที่ขาดความชัดเจน เป็นต้นทั้งนี้เพื่อให้บทเพลงที่ได้มีความสมบูรณ์มากขึ้น

---

[43] บทสัมภาษณ์ สมปอง เปรมปรดิ์, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 277-278.

(2) การบันทึกเสียงในระบบดิจิตอล

เมื่อมีการนำระบบดิจิตอลเข้ามาใช้ในการบันทึกเสียง ขั้นตอนในการบันทึกเสียงง่ายขึ้นมาก กล่าวคือ การบันทึกเสียง การผสมเสียงและการปรับแต่งเสียงหรือการทำมาสเตอร์ริ่งนั้นสามารถใช้คอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยได้ทั้งหมด การทำงานทุกขั้นตอนกระทำผ่านคอมพิวเตอร์เครื่องเดียวเท่านั้น ผู้ที่ต้องมาเข้าห้องบันทึกเสียงอาจจะมีแค่นักร้องเพียงคนเดียวเพราะการบันทึกเสียงระบบนี้สามารถใช้คอมพิวเตอร์สร้างเสียงดนตรีได้ทั้งหมด อีกทั้งการบันทึกเสียงของนักร้องก็ง่ายขึ้น บางเพลงใช้เวลาแค่ 30 นาทีก็เสร็จ เพราะสามารถใช้คอมพิวเตอร์แต่งเสียงที่ผิดเพี้ยนได้เกือบทั้งหมด[44] จนผู้ผลิตเพลงบางคนให้ข้อสังเกตว่าเดี๋ยวนี้ไม่จำเป็นต้องหานักร้องเสียงดีมาทำเพลง ใครก็ตามที่พูดได้ก็สามารถบันทึกเสียงจำหน่ายได้[45] อย่างไรก็ตามระยะเวลาของการทำงานในส่วนนี้ก็ขึ้นอยู่กับความลงตัวและความพอใจของงานด้วยซึ่งในบางครั้งก็อาจจะต้องมีการแก้ไขเสียงร้องหลายครั้งกว่าจะเป็นที่พอใจ[46]

หนู มิเตอร์ นักร้องนักแต่งเพลงและโปรดิวเซอร์ของค่าย มีดี เรคคอร์ด บริษัททำเพลงลูกทุ่งในเครืออาร์สยาม บริษัทลูกของ อาร์เอสฯ กล่าวถึงการทำเพลงในยุคปัจจุบันที่นำเทคโนโลยีเข้ามาช่วยในกระบวนการผลิต ว่า การทำงานของค่ายเพลงยุคนี้จะเป็นเรื่องของดิจิตอลส่วนใหญ่ แต่ก็มีวิธีที่ทำให้มันนุ่มนวลเหมือนเพลงที่ฟังกันในระบบอะนาล็อกแบบสมัยก่อนเพียงแต่มีความคมชัดมากขึ้นกว่าเดิม[47] จะเห็นว่าแม้การนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการผลิตเพลงอย่างมากนั้น จะทำให้งานที่เป็นศิลปะในลักษณะนี้สูญเสียความงามหรือความไพเราะในเชิงศิลปะไปบ้าง แต่เทคโนโลยีที่นำมาใช้นั้นก็สามารถสร้างความสะดวกสบายแก่ผู้ผลิตเพลงได้เป็นอย่างมาก อีกทั้งยังมีวิธีหรือเทคนิคต่างๆ ที่จะทำให้เพลงที่ผลิตออกมานั้นคงความไพเราะไว้ได้เป็นอย่างดี

3.2.6 การออกแบบปกและตัดเทปหรือปั๊มซีดีเพลงออกจำหน่าย

หลังจากได้ “มาสเตอร์เทป” สมบูรณ์มาจากกระบวนการบันทึกเสียงแล้ว ผู้ผลิตเพลงจะนำแผ่นมาสเตอร์เทปไปเข้าสู่กระบวนการปั๊มแผ่นหรือการตัดเทปออกจำหน่ายตามจำนวนที่ต้องการ ซึ่งจำเป็นต้องมีการออกแบบปกเทปซีดีหรือแผ่นเสียงให้สวยงาม การทำงานในส่วนนี้จะไม่

---

[44] สังเกตการทำงานของวิเชียร ชูรักษ์และการบันทึกเสียงร้องของนักร้องคนหนึ่งที่ห้องบันทึกเสียงดีเอ็ม สตูดิโอ วันที่ 16 มกราคม 2551

[45] สัมภาษณ์นักแต่งเพลงและผู้ผลิตเพลงคนหนึ่ง ไม่ขอระบุชื่อ

[46] สังเกตการทำงานในการปรุงแต่งเสียงร้องของชินกร ไกรลาส วันที่ 24 กรกฎาคม 2550

[47] คมชัดลึก, หนู มิเตอร์เข็นงานมีดีฯ ภารกิจกู้หน้าอาร์เอส[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/news/2005/03-25/ent-16825763.html[7 กันยายน 2550]

เกี่ยวข้องกับศิลปินโดยตรงยกเว้นในกรณีที่ศิลปินเป็นผู้ผลิตเพลงเอง แต่โดยทางอ้อมเทคโนโลยีของเครื่องปั๊มแผ่นหรือเครื่องตัดเทปที่พัฒนาไปส่งผลต่อรูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิตไม่น้อย ซึ่งได้ส่งผลย้อนกลับมาสู่รูปแบบการทำงานของศิลปินเพลง กล่าวคือในยุคที่เครื่องปั๊มแผ่นเสียงยังมีพลังการผลิตต่ำ ผลิตแผ่นเสียงได้น้อยงานหลักของศิลปินโดยเฉพาะนักร้องคือการแสดงสด แต่เมื่อมีเทปคาสเซ็ทเข้ามาเป็นที่นิยม เครื่องตัดเทปสามารถตัดเทปได้จำนวนมากและราคาของเทปเพลงไม่สูงมาก ยอดการจำหน่ายเทปเพลงสูงมาก และโดยเฉพาะเมื่อธุรกิจวงดนตรีเริ่มซบเซางานหลักของศิลปินเพลงจะเปลี่ยนไปเป็นการบันทึกเทปเพลงออกจำหน่าย กระทั่งเมื่อเทคโนโลยีเปลี่ยนแปลงอีกครั้งมาเป็นแผ่นซีดี พลังการผลิตของเครื่องปั๊มแผ่นซีดียิ่งสูงขึ้นการทำงานก็ง่ายลง จนแม้แต่บุคคลทั่วไปก็สามารถก็อปปี้แผ่นซีดีเพลงได้ด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์ รายได้จากการขายสินค้าเทปซีดีเพลงก็ลดลง ศิลปินเพลงรวมถึงผู้ผลิตเพลงก็หันไปให้ความสำคัญกับการแสดงสด จึงจะเห็นได้ว่าปัจจุบันงานหลักของศิลปินเพลงโดยเฉพาะนักร้องคือการแสดงสด ส่วนทางด้านเทคโนโลยีการพิมพ์นั้นไม่ส่งผลอันใดกับการทำงานของศิลปิน

3.2.7 การทำงานในการควบคุมการผลิต

การควบคุมการผลิตเป็นกระบวนการทำงานสำคัญกระบวนการหนึ่งซึ่งจำเป็นต้องใช้ผู้ที่มีความรู้ความสามารถในเรื่องของการผลิตเพลงซึ่งผู้ที่ทำงานนี้เกือบทั้งหมดจะเป็นครูเพลงหรือนักแต่งเพลงที่มีฝีมือ กระบวนการควบคุมการผลิตเป็นกระบวนการประสานให้งานสำเร็จลุล่วงอย่างสมบูรณ์หรืออาจจะเทียบได้กับงานของวาทยากร(conductor)ซึ่งมีบทบาทสำคัญยิ่งต่อความสมบูรณ์ของการบรรเลงเพลงในวงออเคสตร้าและขาดไม่ได้เช่นกันต่อการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย การทำงานของโปรดิวเซอร์จะเปลี่ยนแปลงไปบ้างโดยเป็นผลมาจากเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไป เช่น เมื่อมีการนำคอมพิวเตอร์มาใช้ในการบันทึกเสียง หน้าที่ของโปรดิวเซอร์ลดลงมาก เพราะไม่ต้องคอยดูแลการเล่นดนตรีหรือกระทั่งการร้องเพลง ลักษณะงานจะเป็นการนั่งทำงานกับคอมพิวเตอร์แทน โปรดิวเซอร์ของค่ายเพลง โปรดิวเซอร์บางคนสามารถสร้างห้องบันทึกเสียงเองที่บ้านได้ เช่น หนู มิเตอร์ โปรดิวเซอร์คนหนึ่งของบริษัทอาร์ สยาม สามารถทำงานที่บ้านโดยไม่ต้องไปทำงานที่บริษัท เมื่อบันทึกเสียงเสร็จแล้วจึงจะนำไปมิกซ์ดาวน์ที่อื่นอีกทีหนึ่ง ผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการทำหน้าที่ควบคุมการผลิตได้นี้สามารถเป็นผู้ผลิตเพลงเองได้เลยจึงพบว่าผู้ผลิตเพลงรายย่อยส่วนใหญ่นั้นจะเป็นโปรดิวเซอร์ไปในตัว แต่ทุนรายใหญ่ที่ทำมันผลิตเพลงนั้นจำเป็นต้องจ้างโปรดิวเซอร์มาทำงานให้ จุดนี้เองได้ก่อให้เกิดเป็นโครงสร้างทางสังคมในการผลิตอย่างหนึ่งขึ้นและได้ย้อนกลับไปกำหนดรูปแบบการทำงานของโปรดิวเซอร์อีกครั้งในระดับหนึ่ง จะเห็นว่ากระบวนการทำงานของโปรดิวเซอร์นั้นแม้จะไม่ได้เป็นผู้สร้างงานขึ้นอย่างแท้จริง แต่ก็เป็นงานที่สำคัญที่ต้องอาศัยความรู้ในการผลิตเพลงอย่างมากและที่สำคัญหน้าที่ของโปรดิวเซอรนี้ส่งผลต่อ

รูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตอย่างยิ่ง จึงจำเป็นต้องยกการทำงานนี้ขึ้นมาศึกษาด้วย

3.2.8 การทำงานของผู้ดูแลนักร้อง (ผู้ปั้น)

การทำงานของผู้ปั้นนักร้องนั้นมีลักษณะแตกต่างกันไป ผู้ดูแลนักร้องจะดูแลทั้งในเรื่องของการบันทึกเสียงและการแสดงสด งานจะเริ่มตั้งแต่การนำนักร้องไปฝากฝังกับค่ายเพลงหรือผู้ผลิตเพลงหรือครูเพลงเพื่อฝึกฝนการร้องเพลงและแต่งเพลงให้ ตลอดถึงการเซียร์เพลง การนำนักร้องไปเปิดตัวหรือพบปะแฟนเพลงและตลอดถึงการนำแผ่นไปแจกให้กับนักจัดรายการวิทยุ เป็นต้น ผู้ทำหน้าที่นี้อาจจะเป็นนักการตลาด ครูเพลง นักจัดรายการวิทยุ หรือผู้ผลิตเพลงบางราย การทำงานในส่วนนี้เช่นเดียวกับโปรดิวเซอร์คือไม่ได้เป็นผู้สร้างงานแต่เป็นงานที่สำคัญ อย่างไรก็ตามสาเหตุหลักที่ยกการทำงานนี้ขึ้นมาเนื่องจากการเปลียนแปลงการทำงานในส่วนนี้เกี่ยวโยงกับรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตอย่างยิ่ง ซึ่งจะได้ชี้ให้เห็นในบทต่อไป

3.2.9 การทำงานอื่น ๆ ในกระบวนการผลิตเพลง

การทำงานอื่นๆ ในที่นี้ส่วนใหญ่จะเป็นการทำงานในกระบวนการแสดงสด เช่นงานแบกขนเวทีและอุปกรณ์การแสดง ช่างไฟช่างเครื่องเสียง ตลอดถึงนักแสดงบนเวทีเช่น โฆษก นักแสดงตลก และหางเครื่อง การทำงานในส่วนนี้เป็นงานจำเป็นที่สนับสนุนให้การแสดงสดเกิดขึ้น เพราะหากขาดส่วนใดส่วนหนึ่งไปการแสดงสดก็ไม่สามารถทำได้ ในบางยุคการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีของการแสดงสดบางอย่างเช่น ระบบแสงสีเสียงที่อลังการขึ้น จะเห็นว่าการทำงานของช่างไฟและช่างเครื่องเสียงก็ซับซ้อนขึ้น และโดยเฉพาะการทำงานของหางเครื่องในยุคที่หางเครื่องกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญหนึ่งในการแสดงสด จากเดิมที่เพียงแต่โยกตามจังหวะอยู่ด้านหลังเปลี่ยนเป็นต้องมาเต้นอยู่กลางเวที และในปัจจุบันการทำงานของหางเครื่องก็ต้องอาศัยความสามารถในการเต้นที่มากขึ้นเพราะต้องคิดค้นและเต้นในจังหวะท่าทางที่แปลกใหม่เติมสีสันให้การแสดง การทำงานในส่วนนี้ในบางช่วงถึงกับส่งผลต่อความอยู่รอดของวงดนตรีกันทีเดียว แม้การทำงานในส่วนนี้จะไม่ได้สร้างผลงานเพลงขึ้นแต่ก็มีผลต่อความสัมพันธ์ทางการผลิต จึงจำเป็นต้องยกขึ้นมาศึกษาเช่นเดียวกันเพื่อการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางการผลิตในบทต่อไป

3.2.10 การเผยแพร่ผลงานเพลง

กระบวนการเผยแพร่เผยแพร่ผลงานเพลงเป็นกระบวนการที่ทำให้ผลงานเพลงกระจายออกไปและเป็นที่รู้จักหรือได้รับความนิยมหรือโด่งดังเป็นกระบวนการที่สนับสนุนให้เกิดการซื้อเพลง เนื่องจากเพลงไม่ใช่สินค้าอุปโภคบริโภคจำเป็นที่ขาดไม่ได้ ความต้องการซื้อของคนจึงไม่แน่นอน ศิลปินเพลงหรือผู้ผลิตเพลงฝ่ายต่างๆ จึงจำเป็นต้องสร้างความต้องการซื้อให้เกิดขึ้นในหมู่

ประชาชนผ่านการทำการตลาด เช่นการโฆษณาเพลงผ่านวิทยุ โทรทัศน์ การจัดคอนเสิร์ตเปิดตัวหรือการเดินสายแนะนำนักร้องและผลงานเพลง เป็นต้น งานเพลงหรือนักร้องแม้จะมีคุณภาพเพียงใดหากประชาชนไม่รู้จักก็ไม่สามารถขายเพลงได้ มูลค่าต่างๆ ที่เกิดจากกระบวนการผลิตเพลงจะสูญเปล่าหากไม่มีกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่าย จึงพบว่าการผลิตเพลงส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นกลายเป็นว่ากระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงในรูปของสื่อบันทึกเสียงจะเกิดขึ้นก่อนที่กระบวนการผลิตจะสิ้นสุดลงด้วยซ้ำ กล่าวคือในการผลิตเทปเพลงนั้นผู้ผลิตจะบันทึกเสียงแค่เพลหรือสองเพลงแล้วลองเผยแพร่ออกไปก่อนเพื่อให้ประชาชนรู้จักและเพื่อวัดระดับความนิยมและสร้างความต้องการซื้อให้เกิดขึ้นก่อนที่จะผลิตเพลงทั้งหมด

ในยุคแรก ก่อนที่จะมีเทคโนโลยีในการเผยแพร่บทเพลงผ่านสื่อต่างๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ เทปคาสเซ็ต แผ่นซีดี เช่นในปัจจุบัน เพลงได้รับการถ่ายทอดจากผู้ร้องสู่ผู้ฟังโดยตรง จะเห็นได้จากการละเล่นเพลงพื้นบ้าน เพลงเกี่ยวข้าว หนังตะลุง ลิเก ลำตัด เป็นต้น หรือหากจะเป็นการแสดงคอนเสิร์ตของวงดนตรีต่างๆ ผู้ฟังก็ต้องไปชมการแสดงโดยตรงเท่านั้น เพลงลูกทุ่งในยุคเริ่มต้นก็เป็นไปในลักษณะเดียวกันนี้ กระทั่งมีการนำแผ่นเสียงมาใช้บันทึกเสียงเพลง จึงสามารถบันทึกเสียงเพลงออกจำหน่ายผู้ฟังเพลงสามารถซื้อเพลงไปฟังได้โดยไม่ต้องไปชมการแสดงสดโดยตรง เมื่อเทคโนโลยีสื่อต่างๆ พัฒนาขึ้นก็สามารถเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านสื่อต่างๆ เช่นวิทยุโทรทัศน์ในรูปของการทำสปอร์ตโฆษณา การให้ศิลปินเพลงไปโชว์ตัวผ่านรายการโทรทัศน์หรือไปพูดออกอากาศทางวิทยุ มีการทำมิวสิควีดีโอ เป็นต้นควบคู่ไปกับการจัดคอนเสิร์ตเปิดตัวหรือการจัดกิจกรรมต่างๆ เพื่อสร้างความใกล้ชิดผูกพันระหว่างศิลปินกับผู้ฟัง โดยที่หลายๆ ครั้งก็มีการออกอากาศทางโทรทัศน์ และในปัจจุบันที่เกิดวิทยุชุมชนขึ้นมากมาย มีการทำการตลาดผ่านคลื่นวิทยุชุมชนเหล่านี้กันอย่างมากมายด้วยการโฆษณาเพลงหรือการให้ศิลปินเพลงไปพบปะผู้ฟังที่สถานีแม้จะได้พบผู้ฟังจำนวนไม่มากแต่ก็มีความใกล้ชิดมากขึ้นและในยุคดิจิตอลปัจจุบันก็มีการโปรโมทเพลงผ่านอินเตอร์เน็ต ค่ายเพลงและศิลปินส่วนใหญ่จะมีเวบไซต์ของตัวเองซึ่งผู้ฟังสามารถเข้าชมและติดตามข่าวคราวศิลปินที่ตนชื่นชอบได้ตลอดเวลา บทบาทของนักวางแผ่นลดลงแต่ก็ยังมีความจำเป็นในหลายกรณีที่ต้องใช้ความสัมพันธ์ส่วนตัวในการขอให้นักจัดรายการวิทยุเปิดโฆษณาเพลงให้ แต่โดยทั่วไปการทำงานของนักวางแผ่นและนักจัดรายการวิทยุไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปในแง่ของวิธีการ แต่เปลี่ยนแปลงในแง่ของความสัมพันธ์ทางการผลิตซึ่งส่งผลไปกระทบรูปแบบกระบวนการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิตอย่างสำคัญ

หากเป็นในอดีตการเผยแพร่ผลงานเพลงมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อให้เพลงเป็นที่รู้จักซึ่งหากประชาชนชอบก็จะซื้อถ้าไม่ชอบก็ไม่ซื้อ แต่ในปัจจุบันกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงนอกจากเพื่อให้เพลงเป็นที่รู้จักแล้วยังต้องสร้างความต้องการซื้อขึ้นด้วย กระบวนการนี้เรียกว่าการส่งเสริมการตลาดหรือการโปรโมทเพลงนั่นเอง

รูปแบบในการส่งเสริมนักร้องในช่วงแรก เป็นการร่วมมือระหว่างบริษัทแผ่นเสียงหรือนักทำแผ่นเสียงร่วมมือกันกับนักจัดรายการวิทยุ โดยมีผลประโยชน์ด้วยกันทั้งสองฝ่าย กล่าวคือฝ่ายทำแผ่นเสียงสามารถทำให้นักร้องของตนมีชื่อเสียงได้ ฝ่ายนักจัดรายการวิทยุก็ได้รับเงินสนับสนุนรายการหรือเงินพิเศษ ซึ่งกรรมวิธีก็ไม่ยุ่งยากอะไรมากนัก เมื่ออัดแผ่นเสียงเสร็จแล้วก็นำเอาแผ่นเสียงไปแจกตามสถานีวิทยุ พร้อมกับซองบรรจุเงินให้กับนัดจัดรายการวิทยุต่างๆ มากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความมีชื่อเสียงของนักจัดรายการ ตามความเห็นของมนต์ เมืองเหนือการทำหน้าที่นี้ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย *ทำงานตรงนี้เสื้อขาดเลยนะครับ บางทีกางเกงนี่ขาดเลยนะ แบกแผ่นหลังนี่งอ เดินต็อกแต็ก คนเดียว ไปกราบเขา มนต์ เมืองเหนือ กราบทั่วประเทศ*[48]

นอกจากนั้นแล้วในยุคนี้ ยังมีการเริ่มช่องทางการโฆษณาแบบใหม่อีกด้วย คือ การทำสปอร์ตโฆษณาทางสถานีวิทยุ ซึ่งการเปิดสปร์อตแต่ละครั้งจะเปิดจนหมดเพลง ทำให้คนทั่วไปคิดว่าเพลงนั้นดัง แต่ไม่รู้ว่าเป็นการเปิดสปอร์ตซึ่งต้องเสียค่าเปิด [49]

จัดฟรีคอนเสิร์ต เป็นกลยุทธ์สำคัญในการดึงคนฟังเพลงลูกทุ่งให้มารวมกัน คนมาดูคอนเสิร์ตยิ่งมากสินค้าต่างๆ ก็ยิ่งมองเห็นลู่ทางในการโฆษณาสินค้ามากขึ้น การจัดฟรีคอนเสิร์ตแต่ละครั้งจึงมีสินค้าตามไปด้วยหลายราย ด้านค่ายเพลงอย่างอาร์สยามก็เปิดเผยว่า สินค้าหลายชนิดที่ต้องการเจาะตลาดต่างจังหวัดเริ่มมองเห็นศักยภาพของเพลงลูกทุ่งจึงมานำศิลปินไปจัดฟรีคอนเสิร์ตเรียกคนมามากๆ แล้วทำกิจกรรมต่างๆ วิธีนี้เป็นช่องทางการทำการตลาดที่ลงทุนไม่สูงเมื่อเทียบกับการโฆษณาทางโทรทัศน์แต่ได้ผลคุ้มค่าและเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้มากกว่า สินค้าที่เข้ามาในอาร์สยามได้แก่ ระบบโทรศัพท์มือถือ AIS เนสกาแฟ เป๊ปซี่ เป็นต้น

ประทีป บุณยโพธิกุล ผู้จัดการของศิริพร อำไพพงษ์ ผู้มีประสบการณ์ในวงการเพลงลูกทุ่งมาอย่างยาวนานได้เข้ามาเชื่อมระหว่างการทำงานของกริช ทอมมัสในการใช้สื่อโทรทัศน์กับการใช้สื่อวิทยุและการทำกิจกรรมสนับสนุนศิลปินและอัลบั้มตามที่ต่างๆอันเป็นแนวทางของประทีป กล่าวคือกริชทำหน้าที่ยิงปืนใหญ่คือนำเพลงออกอากาศทางโทรทัศน์ส่วนประทีปทำหน้าที่นำทหารราบเข้ายึดพื้นที่โดยการนำนักร้องทำกิจกรรม เข้าสถานีวิทยุ แจกลายเซ็นต์ ลงพื้นที่ขายเทป แต่ไม่ได้ขายแข่งกับยี่ปั๊ว ซาปั๊ว ไปรับของเขามาขายหน้างานอีกต่อหนึ่ง ทำให้ร้านค้ากล้าสั่งของมากขึ้น กริชสรุปวิธีการทำงานของตนว่าคือกิจกรรมการตลาด Above the Line ส่วนของประทีปเรียกว่า Below the Line[50]

---

[48] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลงลูกทุ่ง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

[49] บทสัมภาษณ์ ราเชนทร์ เรืองเนตร, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 88.

[50] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 111.

นอกจากนั้นในปัจจุบันพบว่ากระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงหรือการทำการตลาดได้กลายเป็นกระบวนการที่ต้องใช้ต้นทุนสูงมาก อาจจะสูงกว่ามูลค่าการผลิตหลายเท่าตัวเพื่อสร้างความต้องการซื้อแก่ประชาชน ภาพที่ปรากฏจึงดูเหมือนว่ากระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงมีความสำคัญที่สุดและสำคัญกว่ากระบวนการผลิตกระทั่งกระบวนการเผยแพร่นี้ได้เข้าไปครอบงำและกำหนดกระบวนกระบวนการผลิตตลอดจนกระบวนการทำงานของผู้ผลิตฝ่ายต่างๆ อย่างสำคัญ

3.2.11 การจัดจำหน่ายผลงานเพลง

การจัดจำหน่ายผลงานเพลงในยุคแรกทำได้ด้วยการแสดงสดเก็บเงินจากผู้ฟังเท่านั้น ต่อมาเมื่อมีเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงที่พัฒนาขึ้นเรื่อยๆ จึงผลิตสื่อบันทึกเสียงในรูปแบบต่างๆ ออกจำหน่าย วิธีการจำหน่ายเพลงก็จะมีการส่งสินค้าเพลงไปวางขายตามแผงเทปตามสถานที่ต่างๆ เช่นนำแผ่นเสียงไปฝากขายกับห้างแผ่นเสียง ส่วนใหญ่ระบบการจัดจำหน่ายจะเป็นการนำสินค้าเพลงไปส่งให้สายส่งหรือพ่อค้าส่งรายใหญ่ซึ่งจะมีแผงเทปในเครือข่ายอยู่ทั่วประเทศ การขายสินค้าเพลงส่วนใหญ่จะต้องขายผ่านพ่อค้าส่งรายใหญ่เหล่านี้ กระทั่งค่ายเพลงใหญ่ๆ หลายค่ายเริ่มมีฝ่ายจัดจำหน่ายของตนเอง ค่ายเพลงเหล่านั้นจึงส่งสินค้าเพลงผ่านเครือข่ายของตนเองแทนพ่อค้าภายนอก นอกจากนั้นในยุคดิจิตอลปัจจุบันก็สามารถจำหน่ายเพลงผ่านสื่อดิจิตอลเหล่านั้นได้เช่น การโหลดเพลงทางอินเตอร์เน็ตหรือทางโทรศัพท์มือถือ ซึ่งจะต้องร่วมมือกับเครือข่ายโทรศัพท์หรืออินเตอร์เน็ตเช่น บริษัททรูออเปอร์เรชั่น จำกัด เป็นต้น

นอกจากนั้นการจำหน่ายเพลงปัจจุบันจะหมายรวมถึงการเก็บค่าลิขสิทธิ์จากการนำผลงานเพลงไปบรรเลงตามสถานที่ต่างๆ เช่น ร้านอาหาร ตู้คาราโอเกะ เป็นต้น ตลอดถึงการเหมางานแสดงสดของสินค้าภายนอกที่นำเพลงลูกทุ่งไปเป็นเครื่องมือทางการตลาดในการโฆษณาสินค้าของตน วิธีการเหล่านี้เริ่มกลายเป็นวิธีการจำหน่ายเพลงที่ทวีความสำคัญมากขึ้นในปัจจุบัน

นอกจากนั้นปัจจุบันพบว่าการจำหน่ายสินค้าเพลงของผู้ผลิตรายย่อยจะจำหน่ายสินค้าเพลงทางตรงด้านหน้าเวทีการแสดงหรือการจำหน่ายตามสถานีวิทยุชุมชนที่ตนตั้งขึ้นเองหรือสถานีของคนรู้จักหรืออาจจะเป็นสถานีวิทยุชุมชนที่ตนจ้างให้โฆษณาเพลงให้ เป็นต้น

สิ่งที่ผู้ศึกษาต้องการชี้ให้เห็นในงานนี้ก็คือแม้กระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายจะมีความสำคัญมากตามที่กล่าวไปแล้ว แต่กระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายก็เป็นเพียงกระบวนการที่สนับสนุนกระบวนการผลิตเป็นกระบวนการที่ทำให้มูลค่าที่สร้างขึ้นในกระบวนการผลิตปรากฏผลเป็นจริง กระบวนการเดียวที่สร้างมูลค่าขึ้นก็คือกระบวนการผลิต

สรุปท้ายบท

การศึกษากระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในบทนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ทราบว่าการผลิตเพลงต้องอาศัยองค์ประกอบอะไรบ้าง มีขั้นตอนกรรมวิธีการผลิตอย่างไร และใครคือผู้สร้างงานเพลงที่แท้จริง เนื้อหาการศึกษาแบ่งเป็น 2 ส่วนหลักคือ ส่วนองค์ประกอบของกระบวนการทำงาน และส่วนขั้นตอนกรรมวิธีของกระบวนการทำงาน โดยที่ผู้ศึกษาได้บรรยายให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและความหลากหลายของเทคโนโลยีเครื่องมือการผลิตที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงและความหลากหลายของกระบวนการทำงานร่วมด้วย ทั้งนี้เนื่องจากกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยมีความหลากหลายอีกทั้งมีพัฒนาการความเปลี่ยนอันยาวนาน ทั้งหลายนี้ส่งผลกระทบต่อรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตซึ่งการศึกษาส่วนนี้จะเป็นฐานสู่การวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในบทต่อไป

ผลการศึกษาพบว่า กระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงสามารถแบ่งออกเป็น 3 องค์ประกอบคือ แรงงานคนหรือผู้ทำงาน วัตถุดิบ และเครื่องมืออุปกรณ์ในการผลิตเพลง ข้อสังเกตสำคัญจากการศึกษาในส่วนนี้ก็คือวัตถุดิบในการผลิตเพลงสามารถเป็นได้ทั้งวัตถุดิบและไม่ใช่วัตถุดิบ นอกจากนั้นพบว่าการทำงานของผู้ที่ทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนั้นจำเป็นต้องทำต่อเนื่องในกระบวนการเผยแพร่หรือจัดจำหน่ายด้วย

ในส่วนของกระบวนการทำงานผู้ศึกษาได้บรรยายให้เห็นการทำงานและกรรมวิธีการผลิตเพลงขั้นตอนต่างๆ ในทั้งสองกระบวนการผลิตที่แบ่งไว้ในบทที่ 1 แต่ด้วยเหตุว่าการทำงานในบางขั้นตอนระหว่างกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียงและกระบวนการแสดงสดไม่ได้แยกจากกันเด็ดขาด เช่น การแต่งเพลง เกิดขึ้นเพียงครั้งเดียวแต่สามารถนำเพลงไปบันทึกเสียงพร้อมกับแสดงสดได้ การบรรยายกรรมวิธีการผลิตต่างๆ จึงยึดอธิบายตามลักษณะงานในขั้นตอนต่างๆ เป็นหลักไม่ได้แบ่งอธิบายออกเป็น 2 กระบวนการ การศึกษาพบว่ากรรมวิธีการผลิตเพลงมีหลายวิธีซึ่งแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับการใช้เทคโนโลยีที่ต่างกันของผู้ผลิตแต่ละราย แต่บางขั้นตอนที่ไม่จำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีมากนักกระบวนการทำงานอาจจะแตกต่างกันบ้างขึ้นอยู่กับความถนัดและขึ้นอยู่กับว่าผู้ผลิตเป็นใคร การจำแนกประเภทของผู้ผลิตเพลงยังไม่กระทำในบทนี้แต่จะกระทำในประเด็นความสัมพันธ์ทางการผลิตในบทต่อไป เพราะการจำแนกประเภทของผู้ผลิตจะจำแนกตามรูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิตอันจะวิเคราะห์ในบทต่อไปนั่นเอง

ข้อค้นพบสำคัญที่ได้จากการศึกษากระบวนการทำงานในบทนี้คือทำให้เห็นผู้ทำงานที่เป็นผู้ผลิตหรือสร้างงานขึ้นอย่างแท้จริงส่วนหนึ่งกับผู้ที่ไม่ได้สร้างงานแต่เป็นผู้ที่สนับสนุนให้งานสำเร็จลุล่วงส่วนหนึ่ง ผู้ทำงานในส่วนแรกโดยหลักก็คือผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็น “ศิลปิน” นั่นเอง ได้แก่ นักร้อง นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักดนตรี ตลอดถึงผู้ปรุงแต่งเสียงหรือมือมิกซ์หรือซาวน์เอนจิเนียร์นั่นเอง อีกส่วนหนึ่งได้แก่ ผู้ควบคุมการผลิตหรือโปรดิวเซอร์ ผู้ปั้นศิลปินหรือผู้ดูแล

นักร้อง และผู้ทำงานในส่วนอื่นๆ ทั้งหมดรวมทั้งผู้ทำงานในกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายด้วย ลักษณะการทำงานก็มีทั้งที่ใช้แรงงานสมองเป็นหลักกับใช้แรงงานร่างกายเป็นหลัก ผู้ทำงานในส่วนแรกสร้างงานขึ้นแท้จริงจึงเป็นผู้ทำงานหลักที่สำคัญที่สุดแต่ก็จะเห็นว่าผู้ทำงานในส่วนหลังก็มีความจำเป็นเช่นกันแม้บางส่วนอาจจะไม่จำเป็นหากศิลปินเพลงซึ่งเป็นผู้ทำงานในส่วนแรกสามารถทำได้เอง เช่นตำแหน่งผู้ควบคุมการผลิตซึ่งโดยส่วนใหญ่ผู้ควบคุมการผลิตก็คือก็คือศิลปินเพลงนั่นเอง แต่ผู้ทำงานบางส่วนเช่นผู้ควบคุมเครื่องเสียงเครื่องไฟหรือแม้แต่ผู้แบกขนอุปกรณ์และผู้ตั้งเวทีก็มีความสำคัญเช่นกัน ซึ่งการผลิตเพลงจำเป็นต้องอาศัยการทำงานของผู้ทำงานต่างๆ เหล่านี้รวมกัน

อย่างไรก็ตามประเด็นหลักของงานนี้มุ่งศึกษาในส่วนของผู้สร้างงานอย่างแท้จริงในกระบวนการผลิตเพลง จึงจะเน้นศึกษาวิเคราะห์ในส่วนของศิลปินเพลงเป็นหลัก ส่วนผู้ทำงานอื่นเป็นเพียงองค์ประกอบเสริมที่ยกขึ้นมาเพื่อให้งานสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่จะทำได้ ทั้งนี้เพื่อต้องการชี้ให้เห็นว่าผู้สร้างงานแท้จริงควรจะเป็นผู้ที่ได้รับผลตอบแทนจากการใช้แรงงานของตนในสัดส่วนที่คุ้มค่า ไม่ใช่ให้ผลประโยชน์ไปตกกับผู้อื่น

การศึกษาในบทนี้ยังไม่สามารถให้คำตอบได้ว่าผู้สร้างงานขึ้นนี้ได้รับผลประโยชน์ที่คุ้มค่าหรือไม่อย่างไร การหาคำตอบต่อคำถามเหล่านี้ต้องกระทำผ่านการศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เกิดขึ้นซึ่งจะศึกษาอย่างละเอียดในบทต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

จากการศึกษาในบทที่แล้วทราบว่ากระบวนการผลิตเกิดขึ้นจากกระบวนการทำงาน กระบวนการทำงานประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 3 ประการคือ วัตถุดิบ เครื่องมือการผลิต และแรงงานคน 2 องค์ประกอบแรกเป็นปัจจัยการผลิตที่ต้องอาศัยแรงงานคนเข้าไปกระทำการจึงจะสามารถแสดงศักยภาพออกมาได้ แรงงานคนจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดเพราะเป็นองค์ประกอบเดียวที่ก่อให้เกิดมูลค่าและสิ่งของขึ้น ปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งมีหลายประการตามที่ได้บรรยายไป โดยมีแรงงานคนเข้าทำงานในกระบวนการผลิตเพลงด้วยกันหลายฝ่าย ศิลปินเพลงเป็นผู้สร้างหรือผลิตเพลงที่แท้จริง ในขณะที่ผู้ทำงานอื่นๆ เป็นผู้สนับสนุนหรือประสานงานให้การผลิตเพลงดำเนินไป ซึ่งพบว่าแม้ไม่สำคัญเท่าศิลปินแต่ก็เป็นผู้ทำงานที่จำเป็นขาดไม่ได้

งานเพลงเป็นผลผลิตที่ผู้ทำงานเหล่านั้นสร้างขึ้นจึงควรเป็นของผู้ทำงานเหล่านั้นร่วมกัน กล่าวคือผู้ทำงานทั้งหลายสมควรร่วมกันเป็นเจ้าของหรืออย่างน้อยที่สุดก็ต้องได้รับผลประโยชน์จากผลงานเพลงอย่างสมควรร่วมกัน บทนี้จะศึกษาว่าผู้ทำงานในส่วนต่างๆ ได้รับผลตอบแทนอย่างไร มีการควบคุมอำนาจและการกระจายผลประโยชน์แก่ทุกฝ่ายอย่างเป็นธรรมหรือเกิดการเอารัดเปรียบขึ้นหรือไม่อย่างไรบ้าง

ตามมุมมองของทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์ ลักษณะความเป็นเจ้าของและรูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิต คือปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ของคนในสังคม ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร์กซิสต์แบ่งโครงสร้างความสัมพันธ์ของคนในสังคมจากระบบการถือครองปัจจัยการผลิตอันได้แก่เทคโนโลยีเครื่องมืออุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้สำหรับการผลิตตลอดถึงเครื่องมืออุปกรณ์ในการแจกจ่ายผลผลิต[1] นี้นี่เอง ซึ่งจากลักษณะความเป็นเจ้าของหรือครอบครองปัจจัยการผลิตมาร์กซ์แบ่งคนในสังคมออกเป็น 2 ชนชั้นคือชนชั้นผู้ถือครองปัจจัยการผลิต กับชนชั้นผู้ไร้ปัจจัยการผลิต โครงสร้างสังคมเช่นนี้ดำรงอยู่เรื่อยมาตั้งแต่เกิดระบบกรรมสิทธ์ส่วนตัวขึ้นทำให้ผู้มีอำนาจมากกว่าสามารถครอบครองทรัพย์สินต่างๆ ได้มากขึ้นรวมทั้งการครอบครองปัจจัยการผลิต ในระบบทุนนิยมปัจจุบันการได้มาซึ่งปัจจัยการผลิตนี้ต้องอาศัยเงินทุน ผู้ที่สามารถครอบครองปัจจัยการผลิตได้จึงเป็นผู้ที่ต้องมีเงินทุนจำนวนมากและใช้เงินซื้อปัจจัยการผลิตมาก็เพื่อสร้างเงินที่มากขึ้นจึงเรียกชนชั้นนี้ว่า “นายทุน” ส่วนอีกชนชั้นหนึ่งไม่มีปัจจัยการผลิต

---

[1] ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ, อะไรนะ ลัทธิมาร์คซ์,เล่ม 2(กรุงเทพฯ: กลุ่มประชาธิปไตยแรงงาน, 2545), หน้า 54.

เป็นของตนเองเพราะไม่มีเงินซื้อจึงต้องเข้าทำงานกับปัจจัยการผลิตของนายทุนแลกค่าจ้าง ชนชั้นนี้มีเพียงพลังแรงงานที่จะนำออกขายแลกค่าจ้างเพื่อประทังชีวิตจึงเรียกชนชั้นนี้ว่าชนชั้น “แรงงาน” แรงงานจะได้รับค่าจ้างแต่ก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งจากมูลค่าจริงที่แรงงานผลิตได้เท่านั้น มูลค่าที่เหลือตกเป็นของนายทุนซึ่งพบว่ามากกว่ามูลค่าที่จ่ายให้แรงงานเสมอๆ เพราะนายทุนย่อมต้องการกำไรจากการลงทุนนั้นให้มากที่สุด มูลค่าที่แรงงานผลิตได้จึงตกเป็นของนายทุน ลักษณะเช่นนี้มาร์กซ์เรียกว่า “การขูดรีดมูลค่าส่วนเกิน” ทั้งหมดนี้เกิดขึ้นได้เนื่องจากระบบกรรมสิทธิ์ส่วนตนหรือก็คือระบบความเป็นเจ้าของหรือครอบครองปัจจัยการผลิตของปัจเจกบุคคลซึ่งเป็นระบบที่รัฐให้การรับรองอย่างถูกต้องตามกฎหมาย การศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมของคนจึงสามารถศึกษาได้จากรูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตในกระบวนทำงาน ด้วยเหตุนี้การศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยที่มีอยู่หลากหลายก็ต้องศึกษาผ่านสิ่งเหล่านี้นั่นเอง

ก่อนที่จะทำการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยจึงจำเป็นต้องศึกษาระบบการถือครองปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยเสียก่อน

4.1 รูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

การคิดค้นและพัฒนาเทคโนโลยีการผลิตมีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มพลังการผลิตและเพื่อให้การทำงานสะดวกรวดเร็วและง่ายขึ้น การเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีที่ยกระดับพลังการผลิตให้สูงขึ้นและเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานของผู้ทำงานให้ง่ายขึ้นในตัวมันเองเป็นสิ่งที่ดี แต่ระบบกรรมสิทธิ์ส่วนตัวได้ทำให้มีเพียงคนกลุ่มน้อยเท่านั้นที่สามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตเหล่านั้นได้ในขณะที่คนส่วนใหญ่ไม่มีศักยภาพที่จะเข้าถือครองหรือเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเหล่านั้นได้ ผู้ถือครองปัจจัยการผลิตจึงสามารถสร้างประโยชน์จากอำนาจในการควบคุมการผลิตเหล่านั้นซึ่งด้วยอำนาจเหล่านี้ก็ทำให้ชนชั้นผู้ถือครองปัจจัยการผลิตเข้าถึงอำนาจรัฐได้มากขึ้นเช่นกัน

เทคโนโลยีระดับสูงมักจะมีราคาแพงอีกทั้งต้องใช้ความรู้หรือทักษะที่สูงขึ้นในการใช้เทคโนโลยีนั้น ยิ่งเมื่อการเข้าถึงความรู้ก็ต้องใช้เงินจำนวนมากด้วยแล้ว คนส่วนใหญ่จึงมีโอกาสที่จะมีเทคโนโลยีเป็นตนเองและเข้าถึงความรู้ในการใช้เทคโนโลยีได้น้อยลง คนจำนวนมากที่ไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตัวเองต้องกลายเป็นผู้ขายแรงงานซึ่งยังต้องแข่งขันกันในเรื่องของการพัฒนาทักษะของแรงงานเพื่อให้สามารถได้งานที่ต้องการอีกด้วย

ส่วนนี้จะแยกศึกษาความเป็นเจ้าของหรือการถือครองลิขสิทธิ์เพลง ความเป็นเจ้าของหรือการถือครองปัจจัยการผลิตเพลง พร้อมทั้งความเป็นเจ้าของหรือการถือครองปัจจัยการเผยแพร่และจัดจำหน่ายเพลง

4.1.1 ความเป็นเจ้าของและการถือครองลิขสิทธิ์เพลง

ผลงานเพลงโดยเฉพาะเนื้อร้องทำนองและไลน์เสียงประสานของเพลงนั้นเป็นผลงานที่เกิดขึ้นจากแรงงานของภูมิปัญญาความคิดซึ่งกฎหมายคุ้มครองในรูปของกฎหมายลิขสิทธิ์ ผู้สร้างสรรค์มีสิทธิ์ที่จะได้รับผลประโยชน์ใดๆ ที่ผลงานนั้นก่อให้เกิดขึ้น ประเด็นนี้เองจะเป็นจุดที่มีส่วนทำให้ผู้ผลิตเพลงเลือกที่จะจ้างนักประพันธ์เพลงไว้ในสังกัดเพื่อแต่งเพลงให้กับตนซึ่งโดยส่วนใหญ่เพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นจะตกเป็นกรรมสิทธิ์ของผู้ผลิตโดยปริยาย ส่วนผู้ประพันธ์เพลงก็พยายามที่จะไม่เข้าเป็นลูกจ้างบริษัทเพราะไม่ต้องการให้กรรมสิทธิ์ในผลงานเพลงของตนตกเป็นของบริษัท หรือหากเข้าเป็นลูกจ้างก็พยายามต่อรองในเรื่องของกรรมสิทธิ์เหล่านี้ ส่วนนักประพันธ์เพลงที่ไม่สังกัดบริษัทก็พยายามต่อรองเพื่อไม่ให้เกิดการขายขาดในขณะที่ค่ายเพลงหรือบริษัทผลิตเพลงต้องการซื้อขาดมากกว่า ฝ่ายใดจะสามารถต่อรองได้แค่ไหนอย่างไรนั้นจะศึกษาในบทต่อไป

การแสดงสดเป็นการนำเพลงที่แต่งขึ้นโดยนักแต่งเพลงมากระทำการบรรเลงออกขายทั้งในทางตรงและทางอ้อมดังที่กล่าวไปแล้ว เพลงเหล่านั้นประกอบไปด้วยเนื้อร้อง ทำนองและไลน์เสียงประสานซึ่งมีกฎหมายลิขสิทธิ์เข้ามารับรองความเป็นเจ้าของและการถือครองปัจจัยการผลิตหรือวัตถุดิบเหล่านี้ เพราะฉะนั้นเมื่อมีการแสดงสดเกิดขึ้นและมีการนำวัตถุดิบเหล่านั้นมาใช้ ก็จะต้องมีการจ่ายเงินตอบแทนต่อเจ้าของหรือผู้ครอบครองปัจจัยเหล่านี้ด้วย

หากไม่ได้แต่งเพลงเอง ผู้ผลิตเพลงต้องซื้อลิขสิทธิ์เพลงซึ่งจะมีราคาประมาณอยู่ที่ 5 พันถึง 1 หมื่นบาทหรือมากกว่าขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของนักแต่งเพลง ส่วนใหญ่จะมีการซื้อมาต่อหนึ่งมาสเตอร์ ตามมารยาทจะให้เวลา 3 ถึง 5 ปี[2]

4.1.2 รูปแบบการถือครองอุปกรณ์การผลิตเพลง

ส่วนนี้จะแยกอธิบายรูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตออกเป็น รูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตในกระบวนการแสดงสด กับรูปแบบการถือครองการผลิตในกระบวนการบันทึกเสียงจำหน่าย

(1) ความเป็นเจ้าของและการถือครองเครื่องมืออุปกรณ์ในกระบวนการแสดงสด

การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีของการแสดงสดจากการศึกษาความเป็นมาในบทที่ 2 ทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงหลายๆ ครั้งของเทคโนโลยีการแสดงสด การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่สุดก็คือการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นหลังการเสียชีวิตของสุรพล สมบัติเจริญ ที่ส่งผลให้มีการพัฒนาระบบการแสดงบนเวทีให้อลังการมากขึ้น จะเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งดังกล่าวนอกจากจะทำ

---

[2] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

ให้รูปแบบการแสดงหรือกระบวนการทำงานเปลี่ยนแปลงไปแล้ว การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลโดยตรงต่อความสามารถในการครอบครองปัจจัยการผลิตดังกล่าวด้วยสาเหตุสำคัญคือ การลงทุนในอุปกรณ์การแสดงสดในยุคนั้นต้องใช้เงินลงทุนจำนวนมหาศาล ศิลปินเพลงทั่วไปไม่มีเงินมากพอที่จะลงทุนตั้งวงดนตรีเป็นของตัวเองได้ ผู้ที่มีความสามารถดังกล่าวก็คือนายทุนที่มีเงินมากพอ นายทุนกลุ่มนี้จึงเข้ามาเป็นผู้ลงทุนในการตั้งวงดนตรี การเปลี่ยนแปลงอำนาจในการครอบครองเงื่อนไขและปัจจัยการผลิตจากมือศิลปินเพลงไปอยู่ในมือของนายทุนภายนอกในครั้งนั้นส่งผลสำคัญต่อเข้ามาของทุนนิยมตามที่บรรยายไปแล้วและส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตตามที่จะได้แสดงให้เห็นต่อไป

สำหรับปัจจุบัน จากการศึกษาในบทที่2 ทราบว่าในปัจจุบันถือว่ายุคของธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งได้สิ้นสุดลงแล้ว มีศิลปินเพลงหรือแม้กระทั่งนายทุนจำนวนน้อยมากที่ยังคงทำธุรกิจวงดนตรีอยู่ ตัวอย่างที่ชัดที่สุดคือ วงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัย และวงดนตรีเสียงอีสานของนกน้อย อุไรพร แม้จะเป็นส่วนน้อยแต่วงดนตรีทั้ง 2 วงนี้กลับเป็นส่วนน้อยที่น่าสนใจยิ่ง เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีศิลปินเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตทั้งหมดและยังสามารถดำเนินธุรกิจอยู่ได้ ความน่าสนใจของวงดนตรีทั้ง 2 นี้จะได้ศึกษาอีกครั้งในส่วนของการต่อสู้ของศิลปินเพลงในบทต่อไป นอกจากนี้ศิลปินที่ยังสามารถทำวงดนตรีเช่นนี้ได้อีก เช่น ศิริพร อำไพพงษ์ แต่ก็เป็นวงดนตรีเล็กๆ ไม่ใหญ่โตเท่า 2 วงข้างต้น

อย่างไรก็ตาม แม้เกือบจะไม่เหลือธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งอีกแล้วในปัจจุบัน แต่การแสดงสดก็ยังมีอยู่และไม่ได้ลดลงแต่อย่างใด เพียงแต่ผู้ผลิตเพลงในลักษณะนี้กลับไม่ใช่ทั้งศิลปินเพลงหรือค่ายเพลง การแสดงสดโดยทั่วไปในปัจจุบันยกเว้นวงดนตรีที่ทำโดยศิลปินตามที่กล่าวไปจะจัดขึ้นโดยเจ้าภาพงานต่างๆ หรือเจ้าของสินค้าที่จ้างนักร้องไปร้องเพลงเพื่อโฆษณาสินค้า ซึ่งมีทั้งที่จัดประจำอย่างต่อเนื่อง จัดนานๆครั้งแต่ต่อเนื่องหรือจัดเพียงครั้งเดียว ต่อไปนี้ผู้ศึกษาจะแยกอธิบายความเป็นเจ้าของและการถือครองปัจจัยการแสดงสด โดยจะแบ่งเป็นความเป็นเจ้าของและการถือครอง เวทีการแสดงและระบบแสง สี เสียงรวมถึงอุปกรณ์การตกแต่งเวทีทั้งหมด อุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องดนตรี ยานพาหนะ

(1.1) ความเป็นเจ้าของและการถือครองเวทีการแสดงและระบบแสงสีเสียงในปัจจุบัน

ปัจจุบันการจัดหาเวทีการแสดงและระบบแสงสีเสียงมีทั้งที่เป็นของบริษัทผลิตเพลงเองและเป็นของผู้ให้เช่า ผู้ผลิตเพลงรูปแบบนี้โดยทั่วไปไม่ลงทุนซื้ออุปกรณ์เหล่านี้ด้วยตนเองเนื่องจากราคาสูงเกินไปและอาจจะไม่คุ้มค่า ผู้ที่ลงทุนทางด้านอุปกรณ์เช่นนี้ในปัจจุบันไม่ได้เป็นไปเพื่อจัดการแสดงสดขึ้นเองแต่ลงทุนในอุปกรณ์เหล่านี้เพื่อให้เช่ามากกว่า ซึ่งหากเป็นค่ายเพลงใหญ่พบว่าจะมีอุปกรณ์เหล่านี้เป็นของตนเองแต่เป็นการดำเนินธุรกิจให้เช่าอุปกรณ์เหล่านี้ที่แยกเป็น

บริษัทย่อยออกไป และหากค่ายจัดการแสดงเองก็จะเช่าอุปกรณ์จากบริษัทย่อยของตน ซึ่งสามารถลดค่าใช้จ่ายลงได้อย่างมากกว่าการเช่าอุปกรณ์จากภายนอก และหากบริษัทแม่ไม่มีงาน บริษัทย่อยนั้นก็นำอุปกรณ์การแสดงออกให้เช่าเป็นการหารายได้อีกทางหนึ่ง ส่วนผู้ผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสดที่ไม่มีอุปกรณ์เหล่านี้ก็ต้องเช่าจากผู้ให้เช่า

ค่าเช่าเวทีการแสดงมีความแตกต่างกันออกไป มีตั้งแต่ระดับไม่กี่หมื่นจนถึงเวทีขนาดใหญ่ที่มีค่าเช่าสูงถึงระดับแสนหรือสองแสนบาทต่อคืน เช่นเวทีการแสดงของบริษัทในเครือจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ฯ ซึ่งมีราคาค่าเช่าต่อคืนถึงประมาณ 2 แสนบาท[3] เช่นเดียวกันกับมูลค่าการลงทุนที่มีความแตกต่างหลากหลายกันไปขึ้นอยู่กับผู้ลงทุน แต่หากจะให้สามารถผลิตเพลงในลักษณะนี้ได้และเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมเช่นวงดนตรีที่ศิลปินเพลงเป็นผู้ลงทุนเองและอยู่ได้ในปัจจุบันเช่นวงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัย การลงทุนในเวทีการแสดงและระบบแสงสีเสียงอาจจะต้องใช้เงินลงทุนสูงถึงระดับ 10 ล้าน[4] ซึ่งแน่นอนที่สุดศิลปินน้อยคนที่จะสามารถลงทุนในอุปกรณ์เหล่านี้เองได้

(1.2) ความเป็นเจ้าของและการถือครองอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงในที่นี้ได้แก่อุปกรณ์ที่นำมาใช้ในการแสดงได้แก่อุปกรณ์ประกอบรีวิวเพลงและเครื่องแต่งกายในการแสดง จอโปรเจ็คเตอร์ และโดยเฉพาะชุดหางเครื่องซึ่งแม้จะไม่ใช่ปัจจัยการผลิตหลัก แต่ก็มีส่วนอย่างมากต่อการเรียกความสนใจจากผู้ฟัง การลงทุนในชุดหางเครื่องต้องใช้เงินไม่น้อย บางชุดอาจจะมีราคาอยู่ในหลักหมื่นหรือหลายหมื่นทีเดียว ในการตัดชุดหางเครื่องแต่ละครั้งก็ต้องตัดหลายตัวขึ้นอยู่กับจำนวนหางเครื่อง ฉะนั้นการตัดชุดหางเครื่องต่อชุดการแสดงหนึ่งอาจจะต้องใช้เงินหลักแสนหรือมากกว่านั้น ในยุคที่ธุรกิจวงดนตรีกำลังรุ่งเรือง ความอลังการของชุดหางเครื่องมีผลสำคัญต่อการเรียกคนดู แต่ในปัจจุบันที่เกือบไม่เหลือวงดนตรีเช่นนั้นอีกแล้ว ผู้ผลิตเพลงจึงไม่ได้เน้นการลงทุนในชุดหางเครื่องมากนัก กล่าวคือ ชุดหางเครื่องหรือชุดแดนเซอร์ของศิลปินส่วนใหญ่ในปัจจุบันได้ปรับรูปแบบให้มีความเรียบง่ายขึ้นไม่อลังการเหมือนในยุคก่อน และใช้จำนวนแดนเซอร์เพียงไม่กี่คน ซึ่งอาจจะเป็นทีมแดนเซอร์ของค่ายเพลงเองหรือเป็นทีมแดนเซอร์ที่ว่าจ้างมาก็ได้ เมื่อชุดหางเครื่องลดความสำคัญลง ลักษณะความเป็นเจ้าของอุปกรณ์ในส่วนนี้ก็ส่งผลต่อความสัมพันธ์ทางการผลิตลดลงเช่นกัน ผู้ลงทุนหรือเจ้าของชุดหางเครื่องปัจจุบันก็คือเจ้าของค่ายเพลงหรือทีมงานแดนเซอร์รับจ้างหรืออาจจะเป็นของศิลปินเพลงที่รับงานแสดงอิสระแล้วลงทุนในชุดหางเครื่องเอง

อย่างไรก็ตามแม้ชุดหางเครื่องหรือชุดในการแสดงจะลดความสำคัญลงในยุคที่ธุรกิจวงดนตรีสิ้นสุดลงเพราะผู้ผลิตเพลงไม่จำเป็นต้องแข่งขันกับวงดนตรีอื่นในการเรียกคนดูอีกต่อไป แต่

---

[3] สัมภาษณ์ วิเชียร ชูรักษ์, นักเรียบเรียงเสียงประสาน เจ้าของห้องบันทึกเสียง, 16 มกราคม 2551.

[4] คำกล่าวของเอกชัย ศรีวิชัย บนเวทีการแสดงที่โรงเรียนตรังรังสฤษดิ์ อ.ย่านตาขาว จ.ตรัง วันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2551.

สำหรับศิลปินที่ยังทำวงดนตรีเองอยู่ ชุดหางเครื่องรวมตลอดถึงเครื่องแต่งกายทั้งหมดในการแสดงบนเวทียังคงมีความสำคัญในการสร้างความตื่นตาตื่นใจของผู้ชมไม่น้อย แม้จะไม่ต้องแข่งขันกับวงดนตรีอื่นแต่ก็ยังต้องสร้างความน่าสนใจแก่ผู้ชม เช่นวงดนตรีของเอกชัย ศรีวิชัย หรือวงดนตรีของนกน้อย อุไรพรพบว่า ยังมีการลงทุนในชุดการแสดงนี้ในหลักล้าน โดยที่ศิลปินเจ้าของวงเป็นเจ้าของชุดการแสดงเหล่านั้นทั้งหมด ประเด็นนี้สอนัยสำคัญว่า หากศิลปินเพลงต้องการตั้งวงดนตรีขึ้นอีกในยุคนี้ การลงทุนในชุดการแสดงด้วยเงินจำนวนมากยังมีความจำเป็น

(1.3) **ความเป็นเจ้าของและการถือครองเครื่องดนตรีสำหรับการแสดงสด**

จากบทที่ 3 จะเห็นว่าสิ่งที่เป็นเครื่องมือสร้างเสียงดนตรีบนเวทีการแสดง มี 2 ประเภทคือ เครื่องดนตรีจริงกับสื่ออิเลกทรอนิคได้แก่แผ่นเสียงดนตรีและเครื่องเล่นแผ่นนั้นนั่นเอง

สำหรับเครื่องดนตรีจริงนั้น บางชิ้นอาจจะมีราคาสูงเช่นแซกโซโฟนอย่างดีจะมีราคาขั้นต่ำอยู่ในหลักแสนขึ้นไป เป็นต้น การลงทุนในเครื่องดนตรีทั้งหมดก็จะอยู่ในหลักล้านบาท ในยุคของวงดนตรี เจ้าของวงมีความจำเป็นจะต้องลงทุนซื้อเครื่องดนตรีเหล่านี้หรือหากไม่มีเงินซื้อทั้งหมดก็อาจจะเช่าเครื่องดนตรีมาใช้ บางส่วนหรือทั้งหมด เช่นเดียวกันกับวงดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบันซึ่งต้องมีเครื่องดนตรีไว้ในวง นักดนตรีอาจจะเป็นสมาชิกในวงหรือนักดนตรีรับจ้างซึ่งนักดนตรีอาจจะมีเครื่องดนตรีส่วนตัวของตนเองมาใช้ก็ได้

แต่เมื่อเทคโนโลยีสื่ออิเลคทรอนิคส์พัฒนาขึ้น การแสดงสดในปัจจุบัน นักร้องส่วนใหญ่จะไม่ใช้นักดนตรีจริงในการบรรเลงดนตรีแต่จะนำแผ่นเพลงของตนหรือของค่ายเพลงไปเปิด หากผู้จัดงานจะใช้นักดนตรีจริงก็จะมีการว่าจ้างนักดนตรีมาจากข้างนอกตามที่ต่างๆ ซึ่งนักดนตรีเหล่านั้นจะนำเครื่องดนตรีมาเอง เทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงและเครื่องเล่นเพลงที่พัฒนาขึ้นนี้มีผลสำคัญทำให้นักร้องอิสระสามารถนำเทคโนโลยีนี้มาใช้กล่าวคือ นักร้องอิสระสามารถรับงานร้องเพลงได้โดยไม่ต้องกังวลว่าจะต้องให้เจ้าภาพจัดหานักดนตรีให้หรือตนเองต้องหานักดนตรีไปด้วยเหมือนการแสดงสดในอดีต เพียงแค่นำแผ่นเสียงดนตรีไปเท่านั้นนักร้องก็สามารถทำการแสดงได้ทันที สำหรับนักร้องนี่เป็นความได้เปรียบอย่างมากที่ทำให้สามารถมีอุปกรณ์สร้างเสียงดนตรีไว้เป็นของตนซึ่งถือได้ว่าเครื่องสร้างเสียงดนตรีนี้เป็นปัจจัยการผลิตหลักของนักร้องในลักษณะนี้ทีเดียวเพราะมีแค่อุปกรณ์นี้ก็สามารถเดินทางไปแสดงได้ทันที แต่สำหรับนักดนตรีนี่หมายถึงการสูญเสียงานและรายได้ลงไปอย่างสำคัญ

(1.4) **ความเป็นเจ้าของและการถือครองยานพาหนะสำหรับเดินทางเพื่อการแสดงสด**

ในยุคก่อนที่ศิลปินทำวงดนตรีเอง ยานพาหนะเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ต้องใช้เงินลงทุนสูงและส่งผลให้ศิลปินเพลงไม่สามารถลงทุนได้เอง แต่เป็นนายทุนภายนอกเข้ามาลงทุนให้ทำให้รูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิตเปลี่ยนแปลงไป

ยานพาหนะสำหรับการแสดงสดในปัจจุบันลดความสำคัญลงไปมากเนื่องจากการแสดงสดของศิลปินเป็นการเดินทางไปเพียงไม่กี่คนเท่านั้นหรืออาจจะไปแค่นักร้องคนเดียวซึ่งใช้รถเพียงคันเดียวเท่านั้นอาจจะเป็นรถของค่ายเพลงหรือของศิลปินเพลงเอง แต่หากเป็นกรณีที่ศิลปินทำวงดนตรีเองในปัจจุบันเช่นวงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัยที่ต้องใช้รถบรรทุก 10 ล้อถึง 7 คันและรถบัสสำหรับนักแสดงอื่นๆอีกอย่างน้อย 1 คัน ก็เป็นการลงทุนที่สูงมากซึ่งทำให้ศิลปินเพลงดังกล่าวจำเป็นต้องพึ่งแหล่งเงินทุนภายนอก เพียงแต่ทุนภายนอกเหล่านั้นไม่ได้เข้ามาส่งผลต่อรูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิตมากนัก โดยที่ผู้ศึกษาจะได้อธิบายผลกระทบของทุนภายนอกเหล่านั้นต่อความสัมพันธ์ทางการผลิตอีกครั้งในส่วนของการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในตอนท้าย

(2) **รูปแบบการถือครองเครื่องมืออุปกรณ์ในกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียง**

เครื่องมืออุปกรณ์ในการผลิตสื่อบันทึกเสียงได้แก่ ห้องบันทึกเสียง ซึ่งประกอบด้วยอุปกรณ์การบันทึกเสียงต่างๆ เครื่องดนตรี สื่อบันทึกเสียง ตลอดถึงเครื่องมือในการปั๊มแผ่นซีดีและเครื่องมือในการพิมพ์ปกเทป ตามที่ได้บรรยายในรายละเอียดไปแล้วในบทที่ 3

จากการศึกษาในบทที่ 2 จะเห็นว่าในยุคแรกนั้นการลงทุนในอุปกรณ์การผลิตเพลงรูปแบบนี้ต้องใช้เงินลงทุนสูง ทำให้มีนายทุนภายนอกเข้ามาลงทุนในกระบวนการผลิตเพลงแบบนี้มาตั้งแต่ต้นและทำให้นายทุนเหล่านี้เข้ามาอิทธิพลในกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียงเหล่านี้มากกว่าศิลปินเพลง ที่อาจจะลงทุนได้เองเช่นกันในช่วงหลังพ.ศ.2500 แต่ทุนกลุ่มใหญ่ในกระบวนการผลิตแบบนี้ก็เป็นทุนภายนอกไม่ใช่ศิลปินเพลง เมื่อเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงเปลี่ยนแปลงจากแผ่นเสียงมาเป็นเทปคาสเซ็ท เกิดทุนกลุ่มใหม่เข้ามาพร้อมๆ กับการเกิดขึ้นของเทปคาสเซ็ทและต่อมาเมื่อมีพ.ร.บ.ลิขสิทธิ์ปี 2521 จึงได้พัฒนาเป็นค่ายเพลงที่หลายๆ ค่ายยังคงดำเนินกิจการมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีบางส่วนก็พบว่าเป็นทุนนายห้างแผ่นเสียงเดิมที่หันมาดำเนินการผลิตเทปคาสเซ็ทนั่นเอง กลุ่มทุนเหล่านี้เข้ามาเป็นผู้ลงทุนหลักในกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียง ซึ่งส่งผลสำคัญให้ระบบทุนนิยมเข้ามาครอบคลุมวงการเพลงลูกทุ่งโดยรวมอีกด้วยส่งผลให้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตเปลี่ยนแปลงไป ต่อไปนี้จะได้ศึกษาลักษณะความเป็นเจ้าของและการถือครองอุปกรณ์การผลิตเพลงในกระบวนการนี้ไปโดยลำดับ

(2.1) **ความเป็นเจ้าของและการถือครองห้องบันทึกเสียง**

จากบทที่แล้วพบว่าห้องบันทึกเสียงในปัจจุบันมีทั้งห้องบันทึกเสียงแบบดิจิตอล ห้องบันทึกเสียงแบบอนาล็อค และห้องบันทึกเสียงที่ใช้ทั้งระบบดิจิตอลและระบบอนาล็อค อย่างไรก็ตามการอธิบายในที่นี้จะแยกอธิบายห้องบันทึกเสียงใน 2 ระบบนั้นโดยไม่แยกศึกษาห้องบันทึกเสียงแบบผสม เนื่องจากการเลือกผสมผสานของ 2 ระบบเข้าด้วยกันนั้นจะขึ้นอยู่กับการเลือกของผู้ผลิตซึ่งมีความแตกต่างกันไป

(2.1.1) รูปแบบความเป็นเจ้าของและการถือครองห้องบันทึกเสียงระบบอนาล็อค

ห้องบันทึกเสียงระบบอนาล็อคต้องใช้เงินลงทุนสูง แต่ก็ขึ้นอยู่กับอุปกรณ์ต่างๆที่เลือกมาใช้ด้วย[5] บางแห่งการลงทุนในห้องบันทึกเสียงอาจจะต้องใช้เงินเป็นสิบล้าน เช่นห้องบันทึกเสียงชำบายใจเรคคอร์ดของแกรมมี่ โกลด์ เป็นต้น ผู้ที่สามารถลงทุนในการสร้างห้องบันทึกเสียงแบบนี้ขึ้นได้จึงต้องเป็นนายทุนที่มีเงินมากพอ จะเห็นว่าตั้งแต่อดีตแล้วที่เจ้าของห้องบันทึกเสียงจะเป็นนายห้างต่างๆ ซึ่งเป็นผู้ผลิตแผ่นเสียงออกจำหน่าย ศิลปินเพลงไม่มีกำลังพอที่จะสร้างห้องบันทึกเสียงเป็นของตนได้เลย และหากศิลปินเพลงจะผลิตแผ่นเสียงเองก็จำเป็นต้องเช่าห้องบันทึกเสียงของนายห้างเหล่านั้น ในยุคแรกผู้เป็นเจ้าของห้องบันทึกเสียงมีเพียงนายห้างที่มีเงินทุนและเป็นผู้ผลิตแผ่นเสียงจำหน่าย แต่ภายหลังก็มีผู้สร้างห้องบันทึกเสียงให้เช่าซึ่งอาจจะไม่ได้ผลิตแผ่นเสียงจำหน่ายเองดังเช่นนายห้างต่างๆ ผู้ผลิตเพลงรายต่างๆ สามารถเช่าเวลาห้องบันทึกเสียงเหล่านั้นได้มากขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องสร้างห้องบันทึกเสียงของตนเอง

เจ้าของห้องบันทึกเสียงระบบอนาล็อคปัจจุบันจะประกอบไปด้วยค่ายเพลงต่างๆ ที่จะมีห้องบันทึกเสียงเป็นของตนเองและใช้ในการผลิตเพลงของค่ายตนเท่านั้น กับห้องบันทึกเสียงของผู้ลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงให้เช่า เช่น ห้องบันทึกเสียง มายด์ สตูดิโอ ที่ผู้ผลิตเพลงสามารถเช่าเวลาใช้ห้องบันทึกเสียงเหล่านั้นได้ การสร้างห้องบันทึกเสียงระบบอนาล็อคนี้ต้องใช้เงินลงทุนสูง จึงไม่พบว่าศิลปินเพลงอิสระคนใดสามารถมีห้องบันทึกเสียงเป็นของตนเองได้เลยกระทั่งเกิดห้องบันทึกเสียงระบบดิจิตอลขึ้นซึ่งใช้เงินทุนลงไม่สูงมาก ศิลปินเพลงจำนวนมากจึงสามารถสร้างห้องบันทึกเสียงเป็นของตัวเอง

อัตราค่าเช่าห้องบันทึกเสียงในระบบนี้จะมีราคาค่อนข้างสูง กล่าวคือมีการเช่าเป็นคิวหรือกะ ตามเวลาที่ตกลงกัน เช่น 10 โมงเช้าถึง 6 โมงเย็น คิดค่าเช่าคิวละ 3,000 บาท การบันทึกเสียงต่อ 1 มาสเตอร์เทปจะเช่าเพื่อบันทึกเสียงประมาณ 10 กะ และเช่าเพื่อมิกซ์เสียงอีกประมาณ 5 กะ รวมแล้วมีค่าใช้จ่ายเฉพาะค่าเช่าประมาณ 5 หมื่นบาทต่อการบันทึกเสียง 1 อัลบั้มทั้งนี้ยังต้องจ้างมือมิกซ์เพิ่มอีกเพลงละประมาณ 1พันบาท จ้างนักเรียบเรียงเสียงประสานและใส่เสียงดนตรีเพลงละประมาณ 5 พันบาทเพลง [6]ซึ่งโดยเฉลี่ยแล้วจะเสียค่าใช้จ่ายกับการบันทึกเสียงจนสำเร็จเป็นมาสเตอร์เทปอย่างน้อยประมาณ 1 แสนบาท(ไม่รวมค่าเพลงและค่าจ้างนักร้อง) แต่หากผู้ผลิตเพลงมีเครื่องมือเหล่านี้เองค่าใช้จ่ายก็จะถูกลงอย่างมาก

---

[5] สัมภาษณ์ พนม นพพร, นักร้อง เจ้าของค่ายเพลงนพพรซิลเวอร์โกลด์ อดีตนายกสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย, 18 ตุลาคม 2550.

[6] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

(2.1.2) รูปแบบความเป็นเจ้าของและการถือครองห้องบันทึกเสียงระบบดิจิตอล

การลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลนี้ใช้เงินลงทุนและเนื้อที่ไม่มาก รวมค่าตกแต่งสถานที่และอุปกรณ์การบันทึกและปรุงแต่งเสียงทั้งหมดแล้วใช้เงินลงทุนขั้นต่ำแค่ 6 แสนบาทก็สามารถสร้างห้องบันทึกเสียงระบบดิจิตอลขึ้นได้แล้ว[7] ด้วยเงินลงทุนไม่มากนักนี่เองทำให้ศิลปินเพลงสามารถสร้างห้องบันทึกเสียงเป็นของตนเองได้

นอกจากการสร้างห้องบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลจะใช้เงินลงทุนไม่มากเมื่อเทียบกับห้องบันทึกเสียงในระบบอนาล็อคแล้ว การเช่าใช้ห้องบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลก็ไม่สูงเช่นกัน โดยจะเสียค่าใช้จ่ายกระทั่งสำเร็จเป็นมาสเตอร์เทปเพียง 5 หมื่นบาท หรืออาจน้อยกว่านั้นกล่าวคือ 3.5 หมื่นบาทเท่านั้นหากเป็นคนใกล้ชิดหรือคุ้นเคยกัน[8](ไม่รวมค่าเพลงกับค่าจ้างนักร้อง)และหากมีห้องบันทึกเสียงเป็นของตนเองค่าใช้จ่ายในการผลิตเพลง 1 อัลบั้มจะอยู่ที่แค่ 2หมื่นบาทเท่านั้น[9] ด้วยมูลค่าการลงทุนและค่าเช่าใช้ที่ถูกลงนี่เองทำให้ศิลปินเพลงจำนวนมากสามารถเป็นเจ้าของหรือใช้บริการห้องบันทึกให้เช่า เพื่อผลิตเพลงได้เองโดยใช้เทคโนโลยีดิจิตอลดังกล่าว

(2.2) รูปแบบความเป็นเจ้าของและถือครองเครื่องดนตรีในกระบวนการบันทึกเสียง

ในยุคก่อนการบันทึกเสียงจำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีจริงทุกชิ้นในการบันทึกเสียงแต่เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ก็จะเป็นของนักดนตรีหรือเป็นของวงดนตรีหรืออาจจะเป็นเครื่องดนตรีที่เช่ามา ซึ่งผู้ผลิตเพลงต้องจ่ายค่าตอบแทนในการทำดนตรีให้กับนักดนตรีและในส่วนของเครื่องดนตรีหากเช่ามาหรือซื้อหามา แต่เมื่อมีการนำเทคโนโลยีมาสร้างเสียงเลียนแบบเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ได้ทั้งหมด การทำดนตรีอาจจะไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีและนักดนตรีเลย แค่เครื่องสร้างเสียงดนตรีหรือคอมพิวเตอร์ตัวเดียวก็สามารถเลียนแบบเสียงดนตรีและสร้างเสียงดนตรีขึ้นมาได้เลย ทำให้ต้นทุนในการทำดนตรีลักษณะนี้ลดลงมาอย่างมาก ศิลปินเพลงอิสระสามารถเป็นเจ้าของอุปกรณ์การสร้างเสียงดนตรีดังกล่าวนำมาใช้ผลิตเพลงได้ง่ายขึ้น

(2.3) รูปแบบความเป็นเจ้าของและการถือครองปัจจัยผลิตสินค้าเพลง

ปัจจัยผลิตสินค้าเพลงได้แก่ตัวสื่อบันทึกเสียงที่ถือเป็นวัตถุดิบหนึ่งในการผลิตเพลงกับเครื่องปั๊มแผ่นเสียงหรือแผ่นซีดีและเครื่องตัดเทปตลอดถึงอุปกรณ์ในการทำปกเทปซีดีเพลง การสร้างสื่อบันทึกเสียงหรือสินค้าเพลง Physical ต่างๆ หากเป็นในอดีตโดยเฉพาะในยุคแรกของแผ่นเสียง เทคโนโลยีการผลิตส่วนนี้ถือเป็นข้อจำกัดสำคัญในการผลิตเพลงและการเข้าถึงปัจจัยการผลิตนี้ เพราะด้วยระดับของเทคโนโลยีการผลิตแผ่นเสียงในยุคนั้นไม่สามารถผลิตได้ใน

---

[7] สัมภาษณ์ วิเชียร ชูรักษ์, นักเรียบเรียงเสียงประสาน เจ้าของห้องบันทึกเสียง, 16 มกราคม 2551.

[8] ที่มาเดียวกัน

[9] สัมภาษณ์ ชินกร ไกลลาส, นักร้องเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

เมืองไทย แต่ต้องนำเข้าจากต่างประเทศ เครื่องมือในการปั๊มแผ่นเสียงก็ยังมีข้อจำกัดมากและมีเพียงไม่กี่เครื่องหากแผ่นเสียงขายดีมากก็จะผลิตไม่ทัน เป็นต้น ผู้ที่สามารถเป็นเจ้าของได้จึงเป็นนายห้างแผ่นเสียงรายใหญ่เท่านั้น แต่เมื่อมีการนำเข้ามามากขึ้นและราคาถูกลงก็พบว่าศิลปินเพลงหลายคนเช่น สุรพล สมบัติเจริญ มงคล อมาตยกุล ชาย เมืองสิงห์ ก็สามารถเป็นเจ้าของอุปกรณ์เหล่านี้ได้ แต่เมื่อเทคโลยีสื่อบันทึกเสียงเปลี่ยนเป็นเทปคาสเซ็ท เครื่องมืออุปกรณ์ในการผลิตเทปคาสเซ็ทมีราคาสูงขึ้น ผู้ที่เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเหล่านี้ก็คือบริษัทเทปเพลง ไม่พบว่ามีศิลปินเพลงคนใดที่ผลิตเทปเพลงเองเลย เมื่อเทคโนโลยีเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง สื่อบันทึกเสียงกลายมาเป็นสื่อดิจิตอลคือแผ่นซีดี ซึ่งสามารถผลิตได้ง่ายกว่าการผลิตเทป อย่างไรก็ตามศิลปินเพลงที่ผลิตเพลงเองก็ไม่ได้ซื้อหาปัจจัยการผลิตนี้มาเป็นของตน แต่พบว่ามีผู้ดำเนินธุรกิจเหล่านี้โดยเฉพาะทั้งในส่วนของการปั๊มแผ่นและการทำปกเทป ผู้ผลิตเพลงสามารถใช้บริการได้ในราคาไม่สูงมากส่วนค่ายเพลงขนาดใหญ่พบว่ามีปัจจัยเหล่านี้เป็นของตนเอง ด้วยเทคโนโลยีเครื่องผลิตสื่อบันทึกเสียงที่พัฒนาขึ้นควบคู่ไปกับเทคโนโลยีการผลิตสื่อบันทึกเสียงในส่วนอื่นๆ ที่เป็นระบบดิจิตอล ได้ส่งผลสำคัญให้ศิลปินเพลงหรือผู้ผลิตเพลงรายย่อยสามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตดังกล่าวและกลับมาผลิตสินค้าเพลงออกจำหน่ายได้อีกครั้ง

4.1.3 รูปแบบการถือครองปัจจัยในกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลง

ตามที่ได้กล่าวไปแล้ว เพลงจะขายไม่ได้หากไม่ได้รับการเผยแพร่ออกไปให้คนรู้จักและนอกจากจะทำให้คนรู้จักแล้วก็ยังต้องทำให้เกิดความต้องการซื้อเกิดขึ้นด้วย จากบทที่ 3 จะเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีของอุปกรณ์ในการเผยแพร่ผลงานเพลงต่างๆ ไม่ได้ส่งผลโดยตรงต่อกระบวนการทำงานของผู้สร้างสรรค์งานเพลงมากนัก แต่การครอบครองสื่อต่างๆ ในการเผยแพร่ผลงานเพลงเหล่านั้นกลับมีความสำคัญมากต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ต่อความสำเร็จของงานเพลง ตลอดถึงต่อความอยู่รอดของผู้ผลิตเพลงและศิลปิน ความสามารถในการเข้าถึงและควบคุมสื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงเป็นความได้เปรียบสำคัญของผู้ผลิตเพลง

จากบทที่ 3 สื่อในการการเผยแพร่ผลงานเพลงที่สำคัญได้แก่สื่อวิทยุ สื่อโทรทัศน์ นอกจากนั้นก็มีสื่อประเภทอื่นๆ เช่น นิตยาสาร หนังสือพิมพ์ ป้ายโฆษณาซึ่งมีทั้งที่ติดประจำที่หรือติดกับรถโฆษณาซึ่งจะตระเวนโฆษณาประกาศให้ประชาชนทราบเมื่อมีการทำการแสดงสด สื่ออินเตอร์เน็ต การทำการแสดงสดก็เป็นสื่อชนิดหนึ่ง กระทั่งตัวศิลปินเองก็เป็นสื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงเช่นกัน ต่อไปนี้จะได้แยกศึกษารูปแบบความเป็นเจ้าของหรือการครอบครองสื่อในแต่ละประเภทตามลำดับ

(1)รูปแบบการถือครองสื่อวิทยุ

สื่อวิทยุในยุคแรกมีเพียงไม่กี่สถานี ผู้จัดรายการหรือนักจัดรายการวิทยุจะเช่าเวลาคลื่นวิทยุเหล่านั้นมาจัดรายการโดยจะมีรายได้มาจากการขายเวลาให้กับเจ้าของสินค้าต่างๆ ที่ต้องการโฆษณาสินค้า โดยที่นักจัดรายการวิทยุเหล่านั้นซึ่งส่วนใหญ่เป็นรายการเพลงก็จะเปิดเพลงให้ประชาชนฟังและเปิดให้ผู้ฟังขอเพลง การเปิดเพลงในยุคแรกนั้นจะเปิดตามที่ผู้ฟังขอเพลงไหนผู้ฟังขอมากก็จะเปิดบ่อยซึ่งหมายความว่าเพลงนั้นดังประสบความสำเร็จ ซึ่งเพลงเหล่านั้นอาจจะได้มาจากผู้ผลิตเพลงนำมาฝากให้ลองเปิดหรือเป็นแผ่นเสียงที่นักจัดรายการซื้อมา ผู้ควบคุมสื่อในตอนนั้นก็คือนักจัดรายการวิทยุเหล่านั้น แต่การเลือกเพลงมาเปิดนั้นเป็นไปตามความต้องการของผู้ฟังเป็นหลัก เมื่อมีคนขอเพลงใดมากขึ้นแต่นักจัดรายการยังไม่มีก็ต้องไปหาซื้อมาเปิดเพื่อให้รายการของตนเป็นที่นิยม

นักจัดรายการในยุคนั้นหากมีชื่อเสียงมีคนติดตามฟังรายการมากก็จะมีอิทธิพลในระดับหนึ่ง เพราะนั่นหมายความว่าหากผู้ผลิตเพลงสามารถนำเพลงไปให้นักจัดรายการคนนั้นเปิดเพลงก็จะมีโอกาสได้เผยแพร่ออกไปในวงกว้างมากขึ้นเช่นเดียวกันกับผู้โฆษณาสินค้าก็จะอยากให้สินค้าของตนได้โฆษณาในรายการนั้น ค่าเวลาในการโฆษณาย่อมต้องสูงขึ้นเป็นธรรมดา ด้วยเหตุนี้สำหรับผู้ผลิตเพลง ความใกล้ชิดสนิทสนมหรือเส้นสายที่มีต่อนักจัดรายการวิทยุเหล่านั้นจึงมีความสำคัญ เมื่อผลิตเพลงออกมาแล้วในขณะที่เพลงยังไม่เป็นที่รู้จักจะเป็นการยากที่จะให้นักจัดรายการวิทยุเปิดเพลงให้หากไม่รู้จักกันเป็นส่วนตัว มนต์ เมืองเหนือกล่าวถึงความลำบากดังกล่าวว่า เมื่อจะนำเพลงไปฝากเปิด ตนต้องทั้งไหว้ทั้งกราบเข้าไปตั้งแต่หน้าสถานี(ด้วยคำพูดประชดประชันว่า แม้แต่หมาหน้าสถานีก็ยังต้องไหว้)[10] เพื่อให้นักจัดรายการวิทยุเปิดเพลงให้ และแม้ในปัจจุบันที่การฝากเพลงให้นักจัดรายการเปิดให้นั้นต้องจ่ายเงินค่าเปิด มนต์ เมืองเหนือก็ยังกล่าวว่า ความใกล้ชิดสนิทสนมกับนักจัดรายการยังมีความสำคัญ เพราะหากรู้จักกันก็ยังสามารถคุยกันได้ซึ่งอาจจะฝากเปิดได้ฟรีๆ หรือจ่ายเงินในจำนวนที่น้อยลง ด้วยความลำบากในการฝากเปิดเพลงนี้ จึงพบว่าในอดีต ผู้ผลิตเพลงโดยเฉพาะวงดนตรีต่างๆ จะนำเพลงออกแสดงสดให้เป็นที่รู้จักก่อนเป็นปีๆ หากเพลงได้รับความนิยมจึงค่อยอัดแผ่นซึ่งหากเพลงดังจริง นักจัดรายการจะไปหาซื้อมาเปิดเอง หรือไม่หากมีชื่อเสียงมากพอ ศิลปินเพลงลูกทุ่งก็จะเช่าคลื่นวิทยุมาจัดรายการด้วยตนเองเพื่อเผยแพร่งานเพลงและประชาสัมพันธ์งานแสดงสด ศิลปินที่จัดรายการวิทยุเองเช่น สุรพล สมบัติเจริญ พยงค์ มุกดา เป็นต้น อย่างไรก็ตามผู้ที่มีอิทธิพลมากกว่าก็คือนักจัดรายการวิทยุที่มีชื่อเสียง ด้วยอำนาจของนักจัดรายการวิทยุนี้นี่เองจึงพบว่า มีนักจัดรายการ

[10] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

วิทยุหันมาเป็นผู้ลงทุนผลิตแผ่นเสียงออกจำหน่ายเองเป็นจำนวนมาก แสดงให้เห็นถึงอำนาจของผู้ควบคุมสื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลงที่มีต่อกระบวนการผลิตเพลงได้เป็นอย่างดี

การฝากเปิดเพลงเช่นนี้เปลี่ยนแปลงไป เมื่อมีผู้ผลิตเพลงมากขึ้นและเพื่อโฆษณาเพลงของตนจึงจำเป็นต้องจ่ายเงินค่าเปิดให้กับนักจัดรายการวิทยุเพื่อให้เปิดเพลงให้ ระบบการจ้างเปิดนี้ทำให้ผู้ที่มีเงินจ่ายแก่นักจัดรายการวิทยุมากกว่ามีโอกาสสูงกว่าในการเผยแพร่ผลงานของตน และพบว่านอกจากจะมีการจ้างเปิดแล้วก็พบว่ามีการจ้างปิดเพลงของคู่แข่งด้วยจำนวนเงินจะสูงขึ้นตามความดังของนักร้อง[11] คือไม่ว่าเพลงของคู่แข่งจะเป็นที่นิยมแค่ไหนก็มีการจ้างไม่ให้เปิดเพลงนั้นโดยหันมาเปิดเพลงของตนแทน เพลงของคู่แข่งก็จะหายไปจากคลื่นโดยมีเพลงของตนเข้ามาแทน ประชาชนก็จะเข้าใจผิดว่าเพลงที่เปิดบ่อยคือเพลงดังและหันมาฟังและซื้อเพลงนั้น นี่เป็นครั้งแรกที่เงินเข้ามาเป็นปัจจัยสำคัญในการเปิดเพลงของนักจัดรายการวิทยุและเป็นครั้งแรก (ประมาณต้นทศวรรษ 2510)ที่ผู้ผลิตสามารถใช้เงินสร้างความต้องการซื้อให้เกิดขึ้นได้ในหมู่ผู้ฟังเพลงลูกทุ่ง เมื่อมีการจ้างเปิดเช่นนี้ จะเห็นได้ว่า แม้นักจัดรายการวิทยุจะเป็นเจ้าของรายการวิทยุแต่อำนาจเงินของผู้ผลิตเพลงก็ได้เข้ามามีส่วนกำหนดเงื่อนไขในการใช้สื่อนี้มากขึ้นตามลำดับ เมื่อมีการใช้เงินซื้อสื่อวิทยุมากขึ้น ระดับการแข่งขันที่สูงขึ้นก็ย่อมส่งผลให้ราคาค่าเช่าเวลาของสื่อนี้สูงขึ้นไปด้วย ราคาค่าเช่าสถานีที่สูงขึ้นทำให้นักจัดรายการอิสระเดิมไม่อาจสู้ราคาได้ไหวจึงไม่อาจเช่าเวลาได้ต่อไป ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่จึงได้หันมาลงทุนในการเช่าสื่อประเภทนี้แล้วจ้างนักจัดรายการวิทยุมาจัดรายการให้แทน อำนาจการถือครองปัจจัยการผลิตนี้จึงเปลี่ยนมือจากนักจัดรายการวิทยุมาเป็นกลุ่มทุนผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ ผู้ผลิตเพลงเหล่านี้จึงสามารเผยแพร่ผลงานเพลงของตนได้อย่างง่ายดายเนื่องจากมีสื่อของตนเองอยู่ในมือซึ่งหลายๆ สถานีนอกจากจะเปิดเพลงของตนเป็นหลักก็ยังขายเวลาให้ผู้ผลิตเพลงรายอื่นๆ นำเพลงมาโฆษณาได้ในราคาค่าเช่าเวลาที่ตกลงกันซึ่งแน่นอนที่สุดค่าใช้จ่ายของผู้ผลิตเพลงรายอื่นย่อมสูงกว่าของผู้ผลิตเพลงที่มีสื่อในครอบครอง อีกทั้งผู้ครอบครองสื่อยังจะมีรายได้จากการขายเวลาโฆษณาเพิ่มขึ้นอีกด้วย

ลักษณะเช่นนี้ยิ่งเพิ่มทวีขึ้นเมื่อรัฐบาลเปิดให้มีการประมูลคลื่นวิทยุ *โอกาสที่ค่ายเพลงจะได้ครอบครองพื้นที่สื่อมวลชนก็เริ่มขึ้นในทศวรรษ 2530 ในสมัยรัฐบาลของพลเอกชาติชาย ชุณหวัน หน่วยงานด้านสื่อมวลชนของรัฐไม่ว่าจะเป็นกรมประชาสัมพันธ์หรือองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย ได้ปรับเปลี่ยนนโยบายมาสู่การแสวงหารายได้โดยการเปิดประมูลคลื่นเอฟ.เอ็ม. ของสถานีวิทยุในกรุงเทพฯ หลายคลื่นซึ่งผลปรากฏว่าผู้ที่ได้รับสัมปทานคลื่นส่วนหนึ่ง ก็คือ บริษัท*

---

[11] ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปะศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2537), หน้า 87-88.

ในเครือของค่ายเพลง[12] แม้ในเบื้องต้นจะมีการประมูลเพียงคลื่น FM ซึ่งขณะนั้นเพลงลูกทุ่งยังไม่สามารถนำไปเผยแพร่ในคลื่นระบบนี้ได้ แต่นี่ก็เป็นการแสดงให้เห็นการเข้ามาครอบครองสื่อมากขึ้นของทุนอย่างชัดเจน ในยุคนี้นอกจากที่ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่จะสามารถซื้อเวลาจากคลื่นต่างๆ แล้ว กลายเป็นว่า ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่นั้นสามารถเช่าสัมปทานคลื่นความถี่มาไว้ในมือของตนได้ทั้งหมด ยิ่งทำให้ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่มีอำนาจมากขึ้นจากความสามารถในการครอบครองสื่อวิทยุนี้

นอกจากมูลค่าการลงทุนในการครอบครองสื่อวิทยุจะสูงแล้ว อีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการกีดกันการเข้าถึงสื่อวิทยุก็คือความแตกต่างระหว่างคลื่นวิทยุในระบบ FM กับระบบ AM กล่าวคือ ก่อนปี 2540 เพลงลูกทุ่งจะสามารถใช้สื่อวิทยุในคลื่นระบบ AM เท่านั้นโดยคลื่นในระบบ FM จะสงวนไว้สำหรับเพลงสากลและไทยสากล สาเหตุหลักในการกีดกันนี้ก็คือเพลงลูกทุ่งถูกมองว่าเป็นสิ่งที่เชย ล้าสมัย เป็นศิลปะของคนระดับล่าง จึงไม่มีการยอมรับให้นำเพลงลูกทุ่งไปเปิดในคลื่น FM ที่ถูกมองว่าเป็นคลื่นของคนเมืองที่ทันสมัย มีการศึกษา แม้เพลงลูกทุ่งจะได้รับความนิยมและเป็นที่ยอมรับมากขึ้นแต่นักจัดรายการวิทยุในคลื่น FM ก็ไม่กล้าที่จะนำเพลงลูกทุ่งมาเปิดหรือจัดรายการเพลงลูกทุ่งในคลื่นระบบนี้ ซึ่งอาจจะทำให้ไม่มีใครกล้ามาซื้อเวลาโฆษณาเนื่องจากเป็นห่วงภาพลักษณ์สินค้าของตนว่าจะถูกมองว่าเชยไปด้วย

กระทั่ง วิทยา ศุภพรโอภาสกล้าที่จะเสี่ยงเหมาคลื่น FM 95 MHz ทั้งคลื่นเพื่อจัดรายการเพลงลูกทุ่ง 24 ชั่วโมง ปรากฏว่าได้รับความนิยมอย่างมาก จนทำให้สินค้าต่างๆ เห็นช่องทางในการโฆษณาสินค้าจึงเข้ามาซื้อเวลาเพื่อโฆษณาสินค้าตนมากขึ้น ภาพความเชยของเพลงลูกทุ่งจึงเริ่มลบเลือนไปเนื่องจากสินค้าที่เข้ามาเหล่านั้นเป็นสินค้าทั่วไปและเป็นสินค้าราคาสูงไม่ใช่สินค้าราคาถูกที่ถูกมองว่าเชยอีกต่อไป การเข้าถึงสื่อวิทยุในระบบ FM นี้เป็นความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในการเข้าถึงสื่อในการเผยแพร่ผลงานเพลง และการจัดรายการเพลงลูกทุ่งที่ไม่รับค่าเปิดเพลงในครั้งนี้ของวิทยาแต่กระนั้นผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ก็ยังคงความได้เปรียบอยู่ดีเนื่องจากแม้จะไม่มีการจ้างเปิดแต่ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ก็มีเงินมากพอที่จะซื้อเวลาโฆษณาเพลงของตนในลักษณะของการเปิดสปอร์ตโฆษณา ผู้ผลิตเพลงรายย่อยที่ไม่มีสื่อของตนเองต้องซื้อเวลาจากคลื่นต่างๆ ซึ่งสำหรับบางคลื่นที่เป็นที่นิยม ค่าซื้อเวลาเพื่อโฆษณาเพลงอาจจะสูงถึง 1 แสนบาทต่อเดือน[13] แต่นี่ก็เป็นโอกาสสำคัญหนึ่งเช่นกันของผู้ผลิตเพลงรายย่อยที่สามารถเผยแพร่งานเพลงของตนผ่านคลื่นนี้โดยไม่ต้องจ่ายค่าเปิด

---

[12] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2548), หน้า 216.

[13] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551

วิทยา ศุภพรโอภาศผู้บริหารคลื่นลูกทุ่ง FM ไม่ยอมใช้ระบบซื้อคิวเพลง แต่หันไปใช้ระบบการขายสปอร์ตโฆษณาแทน เขาบอกกับเจ้าของค่ายเพลงว่าไม่มีคิวละพันวันละเพลง เปิดให้ฟรี แต่บังคับไม่ได้ว่าจะเปิดกี่เพลง วันละกี่ครั้ง สถานีตัดสินใจเอง แต่ถ้าซื้อสปอร์ตโฆษณาก็อาจจะมีความเกรงใจกันบ้าง แต่เงื่อนไขเหมือนเดิมคือห้ามบังคับเปิด ลูกค้ากลุ่มแรกๆ ที่เข้ามาซื้อสปอร์ตโฆษณาก็คือค่ายเทปต่างๆ แล้วจึงค่อยๆ ขยายสู่สินค้าอื่นๆ[14]

วิทยาดำเนินกิจการไปได้ระยะหนึ่งคลื่นนี้ก็ถูกกรมประชาสัมพันธ์ดึงกลับไปดูแลเอง และเปลี่ยนชื่อคลื่นเป็นคลื่นลูกทุ่งมหานครโดยมีวาสุ เลิศจรรยาเป็นผู้บริหาร พบว่านโยบายของคลื่นยังคงเหมือนเดิม

วาสุ เลิศจรรยาผู้บริหารคลื่น FM 95 ลูกทุ่งมหานคร กล่าวยอมรับว่าในฐานะที่เป็นสื่อในการเผยแพร่เพลงลูกทุ่งให้กับคนฟังทั่วประเทศ คลื่นดังกล่าวนี้เป็นส่วนหนึ่งในการช่วยทำให้ศิลปินประสบความสำเร็จ นอกเหนือจากการโปรโมตของค่ายเทปเอง โดยเขายืนยันว่าคลื่นนี้เป็นกลาง เปิดเพลงให้กับทุกค่าย ภายใต้การตัดสินใจของสถานี[15]

ลักษณะความเป็นเจ้าของคลื่นเกิดความเปลี่ยนแปลงสำคัญอีกครั้งจากการที่พระราชบัญญัติองค์กรจัดสรรคลื่นความถี่และกำกับกิจการวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ และกิจการโทรคมนาคม พ.ศ. 2543 และพระราชบัญญัติประกอบกิจการกระจายเสียง และกิจการโทรทัศน์ แม้กฎหมายฉบับนี้จะยังไม่ประกาศใช้อย่างเป็นทางการ แต่ก็ทำให้เกิดวิทยุชุมชนขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งเกือบทั้งหมดจะเป็นคลื่นเถื่อน อย่างไรก็ตามก็ส่งผลให้ประชาชนสามารถใช้คลื่นความถี่ได้อย่างเสรีมากขึ้น แม้จะเป็นคลื่นที่มีกำลังส่งอยู่ในพื้นที่จำกัดแต่ก็เป็นช่องทางสำคัญที่ทำให้ผู้ผลิตเพลงต่างๆ สามารถโฆษณาเพลงของตนผ่านทางคลื่นเหล่านี้ซึ่งมีต้นทุนในการซื้อเวลาไม่สูงคืออยู่ในเกณฑ์เฉลี่ย 5,000 บาทต่อเดือน อีกทั้งการเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้ผู้ผลิตเพลงหรือนักจัดรายการวิทยุอิสระสามารถตั้งสถานีคลื่นของตนเองได้ โดยการลงทุนตั้งคลื่นสถานีวิทยุชุมชนนี้จะอยู่ที่ประมาณ 6 แสนบาท[16] ผู้ผลิตเพลงรายย่อยสามารถเผยแพร่ผลงานเพลงตามคลื่นเหล่านี้แม้จะเผยแพร่ผลงานเพลงได้ในวงจำกัดแต่ก็ถือว่าเป็นการลงทุนที่คุ้มค่า อย่างไรก็ตามผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ที่ควบคุมสื่อในระดับประเทศก็ได้หันมาสนใจตั้งวิทยุของตนเองขึ้นจำนวนมากเช่นกันเพื่อเพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงของตนลงไปในระดับชุมชนให้มากที่สุด คลื่นวิทยุชุมชนนี้ไม่ใช่จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ผลิตเพลงรายย่อยเพียงอย่างเดียวแต่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งของผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ด้วยเพราะค่ายเพลงใหญ่ก็มีการตั้งสถานีวิทยุชุมชนขึ้นจำนวนมาก อย่างไรก็ตามการ

---

[14] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291 (ธันวาคม 2550): 140.

[15] เรื่องเดียวกัน, หน้า 105.

[16] สัมภาษณ์ อนุวัตร มะสะอะ, นักจัดรายการวิทยุ ผู้ลงทุนผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

เกิดขึ้นของวิทยุชุมชนก็ได้ทำให้ผู้ผลิตเพลงรายย่อยสามารถเป็นเจ้าของหรือเข้ามาควบคุมคลื่นเหล่านี้ได้มากขึ้นและสามารถสร้างอำนาจในการแข่งขันกับผู้ผลิตรายใหญ่ได้อย่างน่าสนใจ

(2)รูปแบบการถือครองสื่อโทรทัศน์

อำนาจการครอบครองสื่อโทรทัศน์เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อรูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิต ต่อความได้เปรียบเสียเปรียบและการต่อสู้ของผู้ผลิตเพลงต่างๆ แม้สื่อโทรทัศน์จะเกิดขึ้นในระยะเวลาไม่ห่างจากสื่อวิทยุไม่มากนัก แต่เพลงลูกทุ่งสามารถนำเผยแพร่ทางสื่อโทรทัศน์ได้ก็ในปี พ.ศ. 2507 หลังจากนั้นสื่อโทรทัศน์ก็ได้กลายมาเป็นเครื่องมือสำคัญในการเผยแพร่ผลงานเพลง แต่เนื่องจากค่าเช่าเวลาสื่อประเภทนี้มีราคาสูง ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่เท่านั้นจึงสามารถเช่าซื้อเวลามาใช้ได้ ผู้ผลิตเพลงอาจจะซื้อเวลาของสถานีโทรทัศน์มาจัดรายการเพลงลูกทุ่งเพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงของตน หรือหากไม่ซื้อเวลาเช่นนี้ก็ต้องซื้อเวลาออกสปอร์ตโฆษณาเพลงซึ่งต้องใช้เงินจำนวนมาก ผู้ที่สามารถเช่าซื้อเวลาของสถานีโทรทัศน์มาจัดรายการได้นั้นพบว่าจะเป็นผู้ผลิตเพลงหรือค่ายเพลงรายใหญ่ๆอีกเช่นเดียวกัน เท่านั้นซึ่งจะพบว่าแต่ละค่ายมีการเช่าซื้อเวลาเพื่อจัดรายการมากกว่ารายการเดียว บริษัทที่จัดรายการเองในยุคก่อนเช่น นิธิทัศน์โปรโมชั่น ในปัจจุบันค่ายเพลงใหญ่ๆ จะมีรายรายการของตนเองทั้งนั้น เช่นค่ายอาร์สยาม แกรมมี่โกลด์ ค่ายนพพร ซิลเวอร์โกลด์ เป็นต้น ค่ายเพลงอื่นๆ ที่ไม่มีรายการของตนเองก็ต้องซื้อเวลากับรายการของผู้ผลิตรายอื่นๆ เพื่อออกสปอร์ตโฆษณา สื่อโทรทัศน์มีประสิทธภาพและประสิทธิผลสูงแต่ค่าใช้จ่ายสูงมาก ผู้ผลิตเพลงรายย่อยจึงไม่อาจเข้าถึงสื่อเหล่านี้ได้

ในปัจจุบัน ผลจากการเปิดเสรีมากขึ้นในการเข้าถึงคลื่นความถี่ของรัฐบาล ทำให้ผู้ผลิตเพลงสามารถเช่าสัมปทานคลื่นโทรทัศน์ทั้งคลื่นเพื่อเผยแพร่งานเพลงของตนตลอด 24 ชั่วโมง เช่นแกรมมี่ โกลด์มีรายการโทรทัศน์แฟนทีวีที่ออกอากาศตลอดทั้งวัน การลงทุนในคลื่นโทรทัศน์ยังสูงอยู่จึงยังมีเพียงค่ายเพลงใหญ่เท่านั้นที่มีคลื่นเป็นของตนเองได้ อีกทั้งคลื่นนี้ก็เป็นคลื่นโทรทัศน์ในระบบสัญญาณดาวเทียมซึ่งผู้ที่สามารถรับคลื่นโทรทัศน์นี้ได้ต้องมีจานรับสัญญาณดาวเทียมเท่านั้น จึงดูเหมือนว่าจะมีผู้ที่สามารถรับสัณญาณโทรทัศน์แบบนี้จะไม่มาก แต่จริงๆแล้วปรากฏว่าในปัจจุบันนอกจากในกรุงเทพฯ หรือในเมืองใหญ่ๆ ที่สามารถรับสัญญาณโทรทัศน์เหล่านั้นแล้ว พบว่าในหมู่บ้านชนบทส่วนใหญ่ก็มีการติดตั้งจานดาวเทียมรับสัญญาณโทรทัศน์จำเป็นจำนวนมาก เนื่องจากในปัจจุบันค่าติดตั้งจานดาวเทียมดังกล่าวไม่สูงมาก ราคาจะเริ่มต้นที่ประมาณ 3,500-4,000 บาทเท่านั้น ในบางหมู่บ้านที่แม้จะยังไม่มีสายโทรศัพท์เข้าถึงก็ปรากฏว่ามีการติดตั้งจานรับสัญญาณดาวเทียมกันเป็นส่วนใหญ่[*] ด้วยเหตุนี้ผู้ที่สามารถครอบครองสื่อประเภทนี้ได้จึงมีความได้เปรียบอย่างยิ่งในการเผยแพร่ผลงานเพลง ซึ่งในปัจจุบันพบว่า คลื่น

[*] ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นในหมู่บ้านของผู้ศึกษา คือ หมู่ที่ 3 ต.แหลมสอม อ.ปะเหลียน จ.ตรัง ตลอดถึงหมู่บ้านใกล้เคียง

โทรทัศน์ แฟนทีวี ของค่ายแกรมมี่โกลด์เป็นคลื่นรายการเพลงที่มีผู้ชมติดตามเป็นจำนวนมากและขึ้นอันดับ 1 รายการเคเบิ้ลที่มีผู้ชมมากที่สุดของประเทศในตอนนี้[17]

การเข้าถึงหรือความสามารถในการครอบครองสื่อประเภทนี้ส่งผลอย่างยิ่งต่อความได้เปรียบของผู้ผลิตเพลงรายใหญ่และต่อความอยู่รอดของผู้ผลิตเพลงรายย่อย ด้วยอำนาจจำกัดในการครอบครองสื่อเช่นนี้เองที่ทำให้ศิลปินเพลงส่วนใหญ่ไม่สามารถผลิตเพลงแข่งกับค่ายเพลงใหญ่ได้เพราะเมื่อผลิตออกมาแล้วก็ขายไม่ได้เพราะไม่มีช่องทางการเผยแพร่งานเพลงที่ดีพอ ส่งผลอย่างยิ่งให้ศิลปินเพลงในปัจจุบันต้องเข้าไปอยู่ในสังกัดค่ายเพลงซึ่งส่งผลให้ความสัมพันธ์ในกระบวนการผลิตเกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญและโดยเฉพาะในยุคที่ศิลปินเพลงไม่สามารถจัดแสดงคอนเสริตได้เองในปัจจุบันด้วยแล้ว อำนาจในการควบคุมช่องทางเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านสื่อประเภทนี้จึงมีความสำคัญมาก

(3)รูปแบบการถือครองสื่อสิ่งพิมพ์

สื่อสิ่งพิมพ์ ได้แก่นิตยาสาร หนังสือพิมพ์เป็นต้น การเข้าถึงสื่อเหล่านี้พบว่ามีค่าใช้จ่ายไม่สูงนัก แต่สื่อประเภทนี้ไม่มีความสำคัญเท่าสื่อวิทยุโทรทัศน์ แม้ราคาจะไม่สูงมากแต่ผู้ผลิตเพลงก็ไม่ค่อยใช้มากนัก สำหรับสื่อสิ่งพิมพ์บางเล่มพบว่ามีการเปิดโอกาสให้ผู้ผลิตเพลงหรือศิลปินส่งข่าวหรือฝากโฆษณาหรือประชาสัมพันธ์ได้ฟรี* แต่ก็มีการซื้อหน้าสิ่งพิมพ์เหล่านั้นเพื่อโฆษณาเพลงหรือมีการจ้างคอลัมนิสต์เขียนโฆษณาเพลงให้ อย่างไรก็ตามสำหรับผู้ผลิตเพลงรายใหญ่พบว่า มีการลงทุนในธุรกิจเหล่านี้ด้วยและใช้ช่องทางเหล่านี้ในการเผยแพร่ผลงานเพลงอย่างสำคัญ เช่น บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ มีบริษัทลูกที่ทำธุรกิจสิ่งพิมพ์โดยเฉพาะและมีสื่อสิ่งพิมพ์อยู่ในมือด้วยกันหลายฉบับ เป็นข้อได้เปรียบในการเผยแพร่ผลงานเพลงอย่างสำคัญ

(4)รูปแบบการถือครองสื่ออินเตอร์เน็ต

การเข้าถึงสื่อประเภทนี้ใช้เงินลงทุนไม่สูงมาก ศิลปินเพลงสามารถเปิดเว็บไซต์เพื่อเป็นแหล่งประชาสัมพันธ์งานแสดง โฆษณาผลงานเพลงใหม่หรือกระทั่งสามารถติดต่องานแสดงหรือสั่งซื้อผลงานเพลงได้ อีกทั้งเวบไซต์เหล่านี้ก็ยังเป็นแหล่งพบปะพูดคุยระหว่างผู้ฟังที่ชอบศิลปินคนนั้นหรือที่เรียกว่า “แฟนคลับ” นั่นเอง อย่างไรก็ตามจำนวนการเข้าชมเวบไซต์ต่างๆ นั้นแตกต่างกันมาก บางเวบไซต์จะมีจำนวนผู้เข้าชมเป็นหลักแสนคนต่อวัน การนำเพลงไปลงโฆษณากับเวบไซต์เหล่านั้นจึงเป็นช่องทางการโฆษณาที่ดีแต่ก็ต้องใช้เงินสูง หรือไม่เช่นนั้นผู้ผลิตเพลงจะต้องร่วมมือกับทุนสินค้าอื่นๆ ที่สามารถเปิดเวบไซต์แล้วมีคนเข้าชมในจำนวนมากต่อวัน เช่นการร่วมมือกับค่ายเพลงต่างๆ กับบริษัททรู มิวสิค เปิดเวบไซต์ที่ผู้ฟังสามารถเข้าไปฟังและดาวน์โหลด

---

[17] “‘แฟนทีวี’ เคเบิ้ลทีวี อันดับ 1,” ดารายุคใหม่, 12,256 (มีนาคม 2552): 50.

* เช่น นิตยาสารดารายุคใหม่ นิตยาสาร ไทยลูกทุ่ง เป็นต้น

เพลงได้ จะเห็นว่าแม้สื่ออินเตอร์เน็ตเป็นสื่อที่ผู้ผลิตเพลงใช้ได้อย่างอิสระและลงทุนน้อย แต่เมื่อมีเวบไซด์แล้วก็ไม่ได้หมายความว่าจะมีคนเข้าไปชมตามที่มุ่งหวังเสมอไป ด้วยเหตุนี้ความสามารถในการเชื่อมโยงเวบไซด์ของตนเองกับเวบไซด์ที่มีคนเข้าชมจำนวนมากจึงเป็นความจำเป็นและเป็นข้อได้เปรียบ ซึ่งหากเป็นบริษัทใหญ่ที่มีศิลปินในสังกัดหลายคนและมีกลุ่มทุนอื่นๆ อยู่ในเครือข่ายความร่วมมือมากก็สามารถเปิดเวบไซด์ขึ้นและสามารถดึงดูดผู้เข้าชมได้มากกว่าหน้าเวบไซด์ของศิลปินอิสระอื่นๆ ที่มีผู้เข้าชมเพียงจำนวนน้อยคือกลุ่มแฟนคลับแค่จำนวนหนึ่งเท่านั้น

(5)รูปแบบการถือครองสื่อในรูปแบบการแสดงสด

จากที่กล่าวแล้วในส่วนของการถือครองปัจจัยการแสดงสด ทั้งศิลปินและผู้ผลิตเพลงเกือบทั้งหมดไม่จัดการแสดงสดเอง อย่างไรก็ตามผู้ผลิตรายใหญ่ๆ ก็สามารถจัดการแสดงสดขึ้นเองได้สำหรับการเผยแพร่ผลงานเพลงในรูปแบบคอนเสริตเปิดตัว เป็นต้น การกระทำเช่นนี้ได้ต้องใช้เงินจำนวนมาก หากเป็นผู้ผลิตรายใหญ่ที่มีอุปกรณ์และเงินทุนอยู่ในมือมากพอก็สามารถกระทำได้ กระนั้นก็ดีการมีโอกาสขึ้นเวทีร้องเพลงในโอกาสต่างๆ ก็เป็นการได้ครอบครองพื้นที่ในการเผยแพร่ผลงานเพลงไปในตัว และเมื่อผู้ผลิตเพลงแบบการแสดงสดส่วนใหญ่คือผู้ผลิตภายนอกที่เปิดโอกาสให้ศิลปินจากทุกค่ายขึ้นร้องเพลงซึ่งหากเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงอยู่ แม้จะไม่สังกัดค่ายก็มีโอกาสสูงที่จะมีผู้จ้าง ศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงจึงสามารถเข้าครอบครองสื่อประเภทนี้ได้เป็นอย่างดี และในบางครั้งการร้องเพลงในเวทีใหญ่ก็จะมีการถ่ายทอดสดออกโทรทัศน์หรือกระจายเสียงตามวิทยุ ยิ่งสามารถเผยแพร่ผลงานออกไปได้มากขึ้นอีก องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ศิลปินเพลงสามารถเข้าครอบครองสื่อประเภทนี้ได้ก็คือความดังของศิลปิน อย่างไรก็ตามหากเป็นค่ายเพลงใหญ่ก็สามารถเข้าถึงเวทีเหล่านี้ได้มากยิ่งขึ้นเนื่องจากมีเครือข่ายผู้ผลิตสินค้าที่จะนำนักร้องในสังกัดของตนไปขึ้นเวทีเหล่านั้น ศิลปินในสังกัดค่ายจึงสามารถครอบครองเวทีการแสดงสดใหญ่ๆ ได้มากกว่า ในขณะที่ศิลปินอิสระจะต้องมีชื่อเสียงมากจริงๆ ถึงจะมีโอกาสนั้น

(6)รูปแบบการถือครองสื่อประเภทอื่น ๆ

สื่อประเภทอื่นๆ เช่นป้ายโฆษณา หรือการเดินประชาสัมพันธ์ตามบ้านโดยตรงนั้น แม้จะมีการใช้ไม่มากแต่ก็เป็นสื่อที่จำเพาะเจาะจง เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้ตรงเป้า สื่อประเภทนี้จึงใช้ได้ผลในกรณีเฉพาะ เช่นการขึ้นป้ายโฆษณาตามที่ต่างๆ หรือติดป้ายโฆษณากับรถกระบะเพื่อประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนทราบว่าการมีการแสดงสดที่ไหน เวลาใด แล้วตระเวนประชาสัมพันธ์ในบริเวณใกล้เคียงหรือบริเวณเป้าหมาย วิธีการนี้ยังเห็นอยู่ในกรณีการประชาสัมพันธ์งานแสดงสดของเอกชัย ศรีวิชัย ศิริพร อำไพพงษ์ หรือเมื่อมีการจัดงานประจำปีต่างๆ ซึ่งเจ้าภาพจะใช้วิธีนี้ในการประชาสัมพันธ์งาน ส่วนการออกเดินประชาสัมพันธ์ตามบ้านสำหรับผลงานเพลงใหม่อาจจะต้องใช้คนจำนวนมาก ผู้ที่สามารถใช้วิธีนี้จึงเป็นค่ายเพลงใหญ่เช่น ค่ายแกรมมี่โกลด์ เป็น

ต้น ศิลปินเพลงอิสระหรือผู้ผลิตเพลงรายย่อยจะไม่ใช้วิธีการนี้ นอกจากนั้นยังมีสื่อประเภทอื่นๆ เช่นตู้เพลงคาราโอเกะ ร้านอาหาร เป็นต้น ความถี่ของการได้ใช้สื่อเหล่านี้ขึ้นอยู่กับความดังของศิลปินเป็นหลัก แต่มีข้อสังเกตว่าหากเป็นค่ายเพลงใหญ่ก็ยังมีการลงทุนในสื่อประเภทนี้เองด้วย โดยสื่อประเภทนี้เป็นทั้งเครื่องมือการเผยแพร่และจำหน่ายเพลงไปในตัว

สำหรับศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงจะเห็นว่าได้ครอบครองสื่อสำคัญยิ่งคือตัวของศิลปินเองซึ่งสามารถใช้เป็นช่องทางในการเข้าถึงสื่อประเภทอื่นๆ ได้ด้วยทั้งการเชิญไปออกโทรทัศน์ ออกรายการวิทยุ ลงหนังสือ ลงอินเตอร์เน็ต และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการได้รับเชิญไปร้องเพลงตามเวทีต่างๆ ซึ่งได้ทั้งค่าจ้างและยังได้เผยแพร่ผลงานเพลงอีกด้วยจึงจะเห็นได้ว่าค่ายเพลงใหญ่ต้นสังกัดของศิลปินได้เข้าไปครอบครองตัวศิลปินอย่างเบ็ดเสร็จกล่าวคือการควบคุมการปรากฏตัวของศิลปินในค่ายต่อสาธารณชนในกรณีที่มีผลในทางธุรกิจอย่างเข้มงวด ประเด็นเรื่องความมีชื่อเสียงของศิลปินซึ่งสามารถใช้ชื่อเสียงของตนมาสร้างประโยชน์ทั้งต่อตนเองและต่อผู้อื่นนี้จะกล่าวอีกครั้งในส่วนของการต่อสู้ในบทต่อไป

(4.1.4) รูปแบบการถือครองปัจจัยในกระบวนการจัดจำหน่ายผลงานเพลง

เนื่องจากกระบวนการผลิตเพลงมี 2 กระบวนการ ผลงานเพลงที่ผลิตได้จึงมี 2 ลักษณะตามกระบวนการที่ผลิตเพลงขึ้นมา กล่าวคือเป็นผลงานเพลงที่ผลิตด้วยการบรรเลงสดกับผลงานเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียง ด้วยเหตุนี้การจำหน่ายเพลงก็จะมีรูปแบบหลักๆ อยู่ 2 ประเภท คือการจำหน่ายเพลงที่เกิดจากการแสดงสดกับการจำหน่ายเพลงที่เป็นสื่อหรือผ่านสื่อบันทึกเสียง อย่างไรก็ตามในส่วนของการถือครองปัจจัยในการแสดงสดได้กล่าวถึงไปแล้ว ในที่นี้จึงจะบรรยายเฉพาะความเป็นเจ้าของและการครอบครองเครื่องมือในการจำหน่ายสินค้าเพลงที่เป็นสื่อบันทึกเสียงหรือผ่านสื่อบันทึกเสียง

การจำหน่ายเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงนี้ก็จะเห็นว่าสามารถแบ่งย่อยได้ 2 วิธี วิธีแรกคือการจำหน่ายสินค้าเพลง แบ่งเป็นการขายเพลงที่เป็นสินค้าPhysical อันได้แก่เทป ซีดี วีซีดี กับการขายเพลงแบบดิจิตอลผ่านสื่ออินเตอร์เน็ตและโทรศัพท์มือถือในรูปแบบของการดาวน์โหลดเพลง หากเปรียบเทียบรายได้จากการขายเพลงแบบขายแผ่นกับขายเพลงดิจิตอล รายได้หลักของเพลงลูกทุ่งนั้นมาจากการขายแผ่น การขายเพลงดิจิตอลยังน้อย เช่นตัวอย่างของบริษัทอาร์สยามดิจิตอลของเพลงสตริงอาจจะอยู่ที่ 90% แต่ของลูกทุ่งจะอยู่แค่ 10%[18] วิธีที่สองคือการขายเพลงในรูปแบบของการเก็บค่าลิขสิทธิ์ดนตรีกรรม การครอบครองปัจจัยในการจำหน่ายจึงเป็นการเข้าครอบครองสิ่งเหล่านี้นั่นเอง

---

[18] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 112.

(1)รูปแบบการถือครองปัจจัยในการจำหน่ายสินค้าเพลง

การจำหน่ายสินค้าเพลงยุคแรกจะมีระบบเครือข่ายของสายส่งที่มีผู้ค้าส่งเทปเพลงอยู่ไม่กี่เจ้า การจำหน่ายสินค้าเพลงจะต้องกระทำผ่านสายส่งเหล่านี้เท่านั้น ผู้ที่ครอบครองร้านค้าเทปซีดีเพลงหรือแผงเทปทั้งหลายจึงเป็นพ่อค้าส่งรายใหญ่เหล่านี้ ผู้ผลิตเพลงจะต้องพึ่งพาพ่อค้าเหล่านี้ในการจำหน่ายเพลง พนม นพพรกล่าวถึงปัญหาของการจัดจำหน่ายเทปเพลงในยุคแรกที่เริ่มผลิตเทปเพลงเองดังนี้

> *เราเอานักร้องที่คุ้นเคยกันอย่างยอดรัก สายัณห์ มาอัดขาย ไปเอามาโปรโมทรายการทีวีของเรา ก็ต้องไปแข่งกับบริษัทอื่น บริษัทนั้นก็มีสายัณห์ บริษัทนี้ก็มียอดรัก เลยคิดสร้างนักร้องเองก็เริ่มจาก บุษบา อธิฐานกับจรรยา ปิยะวดี ต่อมาก็อัศวิน สีทอง ตอนนั้นยังไม่ได้ทำจริงจัง เราทำร้องเองบ้าง ทีนี้เราก็ต้องไปให้บริษัทเทปเขาจัดจำหน่าย อย่างออนป้า อะมิโก้ โรต้า ได้เงินบ้าง เขาไม่ให้เราบ้าง ของตีคืนบ้าง เราทำในส่วนของการผลิตและโปรโมชั่น เราทำเพลงออกมา 4-5 เดือนก็ยังหาห้างจัดจำหน่ายไม่ได้ เราเซียร์เพลงไปเยอะแต่เขากลัวขายไม่ได้ ไม่จัดจำหน่ายให้ เลยตัดสินใจจัดจำหน่ายเองเป็น นพพร ซิลเวอร์โกลด์ พอการตลาดเริ่มมั่นคงแล้วปัญหาก็จะไม่เกิด คนที่จะมาทำเทปรายใหม่ๆ นั้นยากมาก...เพราะยี่ปั๊วเขาไม่เอาด้วย กลัวทำไปชุดหนึ่งแล้วเจ๊งหนีไป ของตีคืนกลับมาแล้วจะไปเก็บเงินกับใคร*[19]

แต่ในยุคต่อมาเมื่อเกิดค่ายเพลงขนาดใหญ่ขึ้นพบว่า แทนที่จะจำหน่ายเพลงผ่านพ่อค้าเหล่านั้นผู้ผลิตเพลงรายใหญ่หรือค่ายเพลงเหล่านั้นก็จะใช้วิธีการตั้งแผงเทปของตนเองหรือสร้างเครือข่ายสถานที่วางจำหน่ายสินค้าเพลงของตนเองขึ้นมา ค่ายเพลงขนาดใหญ่เหล่านี้จึงมีอำนาจสำคัญในการถือครองแผงเทปหรือร้านเทปซีดีต่างๆ มากขึ้น อำนาจของพ่อค้าส่งเดิมจึงลดลง แต่สำหรับผู้ผลิตเพลงรายย่อยจะเห็นว่า ไม่สามารถเข้าถึงพื้นที่ในการจำหน่ายผลงานเพลงเหล่านี้ของตนได้ จึงต้องหันไปใช้พื้นอื่นๆ ที่พอจะทำได้คือ การขายเพลงหน้าเวทีการแสดง การขายเพลงโดยตรงที่บ้านของตน เป็นต้น ซึ่งสามารถขายเพลงได้ในวงจำกัดเท่านั้น ในขณะที่ผู้ผลิตรายใหญ่สามารถเข้าถึงพื้นที่จำหน่ายเพลงได้ในทุกวิธีการและใช้ทุกวิธีการในการจำหน่ายเพลงของตน

ทางด้านการขายเพลงแบบดิจิตอลเครื่องมือสำคัญในการจำหน่ายเพลงในรูปแบบดิจิตอลก็คืออินเทอร์เน็ตและโทรศัพท์มือถือ เทคโนโลยีนี้เป็นเทคโนโลยีใหม่ มีวิธีการซับซ้อน ผู้ที่สามารถเข้าถึงได้จึงเป็นค่ายเพลงขนาดใหญ่เป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะการดาวน์โหลดเสียงเรียกเข้าผ่านโทรศัพท์มือถือ ผู้ผลิตเพลงจะต้องสร้างเครือข่ายกับเจ้าของระบบโทรศัพท์มือจึงจะสามารถจำหน่ายเพลงด้วยเครื่องมือนี้ได้ ซึ่งมีเพียงค่ายเพลงใหญ่เท่านั้นเช่น อาร์สยาม แกรมมี่โกลด์ ที่

---

[19] บทสัมภาษณ์ พนม นพพร, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 213.

สามารถใช้เครื่องมือนี้ในการจำหน่ายเพลง ผู้ผลิตเพลงรายย่อยไม่สามารถสร้างเครือข่ายกับระบบสัญญาณโทรศัพท์ได้อีกทั้งค่ายเพลงกับค่ายโทรศัพท์มือถือเองก็จะร่วมงานกันในลักษณะของการผูกขาด ส่วนทางด้านการขายเพลงโดยการดาวน์โหลดผ่านทางอินเตอร์เน็ตนั้นพบว่ายังน้อยกว่าการขายเพลงผ่านระบบมือถือ แต่ก็เริ่มมีให้เห็นมากขึ้น และพบว่าค่ายเพลงเล็กๆทั่วไปก็สามารถใช้ช่องทางนี้ในการขายเพลงได้โดยเจ้าของเวบไซด์ขายเพลงนั้นไม่มีการผูกขาดสินค้าของค่ายใดค่ายหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น เวบไซด์ ของ บริษัท ทรู มิวสิค ที่รับเพลงจากทุกค่ายมาขายด้วยวิธีการดาวน์โหลดนี้[20] ทั้งนี้ค่ายเพลงใหญ่ที่มีเวบไซด์ของตนเองก็อาจจะใช้เวบไซด์ของตนโดยไม่จำเป็นต้องขายเพลงผ่านเวบไซด์อื่น

(2)รูปแบบการถือครองปัจจัยในการเก็บค่าลิขสิทธิ์

เครื่องมือการจำหน่ายเพลงแบบสุดท้ายคือเครื่องมือการจำหน่ายเพลงโดยการเรียกเก็บค่าลิขสิทธิ์ เครื่องในการขายเพลงแบบนี้ที่สำคัญได้แก่ตู้เพลงคาราโอเกะ ร้านอาหารสถานเริงรมย์ต่างๆ ที่นำเพลงเหล่านั้นไปบรรเลงเพื่อธุรกิจการค้า การถือครองปัจจัยการบรรเลงเพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับผู้ผลิตเพลงหรือศิลปินโดยตรง แต่พบว่าในกรณีค่ายเพลงใหญ่จะมีเครื่องมือเหล่านี้เป็นของตนเองตลอดถึงมีหน่วยงานสำหรับจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ของตนเอง อย่างไรก็ตามการครอบครองปัจจัยการผลิตที่สำคัญกว่าสำหรับส่วนนี้คือการถือครองลิขลิทธ์เพลงซึ่งได้กล่าวไปแล้วข้างต้น และจะศึกษาอย่างละเอียดอีกครั้งในบทต่อไป

ที่ผ่านมาเป็นการศึกษารูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย ข้อสังเกตสำคัญที่ค้นพบในที่นี้ จะเห็นว่าการถือครองหรือการมีอำนาจควบคุมไม่จำเป็นต้องเป็นเจ้าของเสมอไปซึ่งข้อค้นพบนี้เป็นไปตามข้อเสนอหรือคำอธิบายของนักมาร์กซิสต์รุ่นใหม่ที่กล่าวว่าการกำหนดอำนาจในทางโครงสร้างทางสังคมนั้นไม่จำเป็นต้องดูจากการครอบครองหรือความเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเสมอไปแต่ดูได้จากอำนาจในการเข้าควบคุมปัจจัยการผลิตนั้นด้วย[21] การเช่าปัจจัยการผลิตมาใช้ก็สามารถเป็นผู้ควบคุมเงื่อนไขทางการผลิตได้ เพียงแต่หากเป็นเจ้าของด้วยนั้น อำนาจในการควบคุมก็จะเบ็ดเสร็จและมีความได้เปรียบมากขึ้น

ความเป็นเจ้าของและการถือครองปัจจัยการผลิตที่ศึกษาผ่านมาทั้งหมดจะเป็นเงื่อนไขสำคัญอย่างยิ่งที่กำหนดรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิต ต่อไปนี้จะเข้าสู่การศึกษาประเด็นสำคัญในงานศึกษานี้นั่นคือ โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

---

[20] จากการสังเกตความเคลื่อนไหวของทรูมิวสิค[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.truemusic.com [15 มีนาคม 2552]

[21] สุภางค์ จันทวานิช, ทฤษฎีสังคมวิทยา,พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552),. หน้า 176-179.

4.2 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

จากการศึกษาในบทที่ 2 ได้เห็นพัฒนาการของวงการธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งไทยที่มีความเป็นมายาวนาน และทราบว่าในปัจจุบันนั้นรูปแบบกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยแม้จะมีรูปแบบการผลิตแบบค่ายเพลงครอบงำอยู่แต่ก็มีกระบวนการผลิตอื่นๆดำรงอยู่หลากหลาย เมื่อศึกษาลงไปในกระบวนการทำงานในบทที่ 3 ก็พบว่าในปัจจุบันรูปแบบของวิธีการผลิตเพลงก็มีความหลากหลายเช่นเดียวกันขึ้นอยู่กับเทคโนโลยีที่ผู้ผลิตเพลงเลือกใช้ ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีหลายด้านส่งผลสำคัญต่อรูปแบบการทำงานของผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลง นอกจากนั้นประเด็นสำคัญจากการศึกษาในบทที่ 3 คือ ได้ชี้ให้เห็นกระบวนการทำงานในขั้นตอนต่างๆ ของผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลงอย่างละเอียดและได้เผยให้เห็นว่าศิลปินเพลงคือผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงที่แท้จริง ในส่วนนี้จะได้วิเคราะห์ว่าผู้ที่ได้ประโยชน์แท้จริงเป็นบุคคลเดียวกับผู้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นหรือไม่

จากข้อมูลที่รวบรวมได้ผนวกกับการศึกษาวิเคราะห์ที่ผ่านมาข้างต้นทั้งหมด ผู้ศึกษาสามารถแบ่งกระบวนการผลิตเพลงที่มีความหลากหลาย มีรูปแบบกระบวนการทำงานและการใช้เทคโนโลยีที่แตกต่างกันนั้นตามลักษณะหรือรูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตของผู้สร้างสรรค์งานเพลงที่แท้จริงออกได้เป็น 4 รูปแบบคือ รูปแบบแรก กระบวนการผลิตที่ศิลปินสังกัดค่ายเพลง รูปแบบที่สอง กระบวนการผลิตเพลงที่ศิลปินเพลงเข้าเป็นสมาชิกประจำวงดนตรี รูปแบบที่สาม กระบวนการผลิตเพลงแบบที่ผู้ผลิตจ้างศิลปินอิสระผลิตเพลง และรูปแบบที่สี่ กระบวนการผลิตเพลงที่ศิลปินเพลงลงทุนผลิตงานเพลงของ

การวิเคราะห์การเข้าสู่ระบบทุนนิยมในบทที่ 2 ทราบว่าระบบการผลิตแบบที่ศิลปินสังกัดค่ายเพลงนั้นเป็นรูปแบบการผลิตที่ครอบงำกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยอยู่ในปัจจุบันและเป็นกระบวนการผลิตเพลงที่ถูกครอบงำโดยระบบทุนนิยมแต่ก็มีรูปแบบการผลิตอื่นๆ ที่สามารถจำแนกออกเป็น 4 ประเภทข้างต้นดำรงอยู่ด้วย ความหลากหลายทั้งในประเด็นระดับของทุนนิยม ประเด็นการถือครองปัจจัยการผลิตหรือประเด็นของกระบวนการทำงานล้วนมีปฏิสัมพันธ์ส่งผลสำคัญต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและทำให้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแตกต่างกันไปไม่มากก็น้อย ต่อไปนี้จะได้ศึกษาว่ารูปแบบกระบวนการผลิตทั้ง 4 แบบมีโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบใด ก่อให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบขึ้นหรือไม่ อย่างไร

การศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตต่อไปนี้จะศึกษาจากลักษณะและระดับการเข้าครอบคลุมของทุน รูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิต อำนาจการควบคุมเงื่อนไขการผลิต การแบ่งสรรผลประโยชน์และตลอดถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นจากรูปแบบโครงสร้างทางการผลิตต่อกระบวนการทำงานของศิลปิน โดยที่การวิเคราะห์ในแต่ละประเภทของการผลิตจะแยกวิเคราะห์ระหว่างกระบวนการแสดงสดและกระบวนการผลิตสินค้าเพลง

4.2.1 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินเข้าสังกัดค่ายเพลง

ระบบค่ายเพลงเป็นระบบการผลิตหลักที่ครอบงำวงการการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยอยู่ในปัจจุบันมีลักษณะตามระบบทุนนิยมโดยเฉพาะในแง่โครงสร้างทางการผลิต ตามคำอธิบายของมาร์กซ์ความสัมพันธ์ระหว่างนายทุนกับแรงงานในระบบทุนนิยมนั้น ในเบื้องแรกทั้งสองฝ่ายเป็นเสมือนผู้ซื้อและผู้ขายฝ่ายหนึ่ง สินค้าที่ซื้อขายกันนั้นก็คือพลังแรงงาน ดูเหมือนความสัมพันธ์ของทั้งคู่จะเป็นการแลกเปลี่ยนปกติในตลาด แต่เนื่องจากพลังแรงงานอยู่ในตัวของผู้ใช้แรงงาน ผู้ขายแรงงานจึงต้องเอาตัวเองเข้าไปทำงานกับปัจจัยการการผลิตของนายทุนภายใต้เงื่อนไขการทำงานที่นายทุนเป็นผู้ควบคุม จึงจะสามารถแสดงศักยภาพของแรงงานที่ขายไปออกมาได้ ตรงนี้นี่เองที่ทำให้ผู้ซื้อแรงงานซึ่งก็คือนายทุนเป็นผู้ได้เปรียบในกระบวนการผลิตซึ่งตนเองเป็นผู้ควบคุมเงื่อนไขการผลิตอยู่ จุดนี้เปิดเผยให้เห็นว่าภาพการซื้อขายแรงงานในตลาดที่ดูเหมือนเท่าเทียมกันระหว่างนายทุนกับผู้ใช้แรงงานนั้นคือภาพลวงตาที่ซ่อนภาพความไม่เท่าเทียมกันอยู่ข้างใน

ในสภาพที่แรงงานมีเป็นจำนวนมาก แต่จำนวนงานที่รองรับมีน้อยและจำนวนผู้ซื้อแรงงานมีน้อยกว่า หรือจะพูดในทางหนึ่งคือ อุปทานของแรงงานในตลาดมีมากกว่าอุปสงค์ หรือเกิดภาวะของอุปทานแรงงานล้นเกิน ภาวะเช่นนี้ยิ่งเป็นข้อได้เปรียบให้กับผู้ซื้อแรงงานและทำให้ผู้ใช้แรงงานมีอำนาจในการต่อรองได้น้อยลง ยิ่งให้ภาพที่ชัดเจนขึ้นของภาวะของความไม่เท่าเทียมกันระหว่างผู้ซื้อและผู้ขายแรงงานภายในตลาดแรงงาน

ด้วยเหตุผลทั้งหมดที่ได้กล่าวไปนี้ ทำให้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตระหว่างนายทุนผู้ถือครองปัจจัยการผลิตและมีอำนาจควบคุมเงื่อนไขทางการผลิตกับแรงงานที่ขายแรงงานทำงานให้นายทุนแลกกับค่าจ้างนั้น เป็นไปในลักษณะที่ฝ่ายหนึ่งคือนายทุนได้เปรียบในขณะที่อีกฝ่ายคือผู้ใช้แรงงานต้องตกเป็นผู้เสียเปรียบอยู่เสมอๆ เป็นโครงสร้างความสัมพันธ์ที่เปิดทางให้ฝ่ายที่ได้เปรียบริบเอาผลประโยชน์ไปจากอีกฝ่าย เป็นโครงสร้างความสัมพันธ์ที่ทำให้นายทุน “ขูดรีด” มูลค่าส่วนเกินไปจากผู้ใช้แรงงานนั่นเอง ความเป็นจริงที่เกิดขึ้นจะเป็นไปตามคอธิบายนี้หรือไม่จะได้ศึกษาในบทนี้ จากบทที่ 2 ทราบว่าปัจจุบันบริษัทเพลงเป็นผู้ผลิตสินค้าเพลงเท่านั้นไม่ได้เป็นผู้จัดการแสดงสดเอง โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินเข้าสังกัดค่ายเพลงนี้จึงจะเป็นโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตสินค้าเพลงเป็นหลัก ในส่วนของการแสดงสดซึ่งมีผู้ผลิตเพลงอื่นๆ เข้ามาเป็นผู้ผลิตแทนนั้น หากมีการจ้างศิลปินสังกัดค่ายไปทำการแสดง อย่างไรก็ตามแม้ค่ายเพลงจะไม่เป็นผู้ผลิตเพลงเองแต่ก็ยังมีอำนาจควบคุมศิลปินของตนอยู่ จึงจะได้ทำการศึกษาในที่นี้ด้วย โดยจะวิเคราะห์แยกกันระหว่างกระบวนการแสดงสดกับกระบวนการผลิตสินค้าเพลง

การวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในรูปแบบที่ศิลปินเข้าสังกัดค่ายเพลงนี้จะวิเคราะห์จากตัวอย่างของบริษัทจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ฯ ซึ่งเป็นค่ายเพลงที่ใหญ่ที่สุดในปัจจุบันเป็นหลัก

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินสังกัดค่ายเพลงในกระบวนการผลิตสินค้าเพลง

เนื่องจากการผลิตรูปแบบนี้เป็นรูปแบบการผลิตหลักในปัจจุบัน จึงจะขอใช้พื้นที่ศึกษาวิเคราะห์ในส่วนนี้มากกว่าส่วนอื่น ค่ายเพลงในปัจจุบันประกอบด้วยค่ายเพลงใหญ่ไม่กี่รายในจำนวนนั้นบริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) เป็นบริษัทใหญ่ที่สุดและครองส่วนแบ่งทางการตลาดสินค้าเพลงสูงที่สุดทั้งเพลงแนวสตริงและเพลงลูกทุ่ง บริษัทนี้ก่อตั้งในปี 2526 ระยะแรกบริษัทดำเนินธุรกิจหลักในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงและรายการทีวี ในปี 2537 บริษัทได้แปรสภาพเป็นบริษัทมหาชนจำกัด พร้อมกับเสนอขายหุ้นสามัญเพิ่มทุนให้แก่ประชาชนทั่วไปและเข้าจดทะเบียนในตลาดหลักทรัพย์แห่งประเทศไทยในชื่อบริษัท แกรมมี่ เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด (มหาชน) และในปี 2544 บริษัทได้เปลี่ยนชื่อเป็น บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) โดยในช่วงที่ผ่านมาไม่มีการเปลี่ยนแปลงผู้ถือหุ้นรายใหญ่ของบริษัทแต่อย่างใด แกรมมี่มีบุคลากรที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์เพลงทั้งหมด 203 คน มีผลงานเพลงอีกประมาณเกือบ 20,000 เพลงที่เป็นลิขสิทธิ์ของบริษัท มีศิลปินทั้งชาย หญิงและกลุ่มศิลปิน ในสังกัดมากกว่า 280 หน่วย รวมทั้งหมดมากกว่า 400 คน

บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯมีหน่วยผลิตเพลงลูกทุ่งคือ แกรมมี่ โกลด์ เป็นหน่วยการผลิตหนึ่งในบริษัทฯ ไม่ได้แยกออกมาเป็นบริษัทย่อย จากข้อมูลปี 2550 แกรมมี่ โกลด์ครองส่วนแบ่งการตลาดเพลงลูกทุ่งอยู่ถึง 65 % ในขณะที่ค่ายเพลงอันดับสองคือบริษัทอาร์เอส จำกัด(มหาชน) มีหน่วยผลิตเพลงลูกทุ่งคือบริษัทอาร์ สยาม ครองส่วนแบ่งตลาดอยู่ที่ 19%[22] อีก 16 % ที่เหลือเป็นของค่ายเพลงอื่นๆ ตัวเลขดังกล่าวยืนยันว่าธุรกิจเพลงในปัจจุบันเป็นระบบที่มีผู้แข่งขันน้อยราย มีการกระจุกทุนอยู่ที่ 2 บริษัทใหญ่หากดูจากตัวเลขมูลค่าส่วนแบ่งทางการตลาดแล้ว สูงถึง 84% ทีเดียว จากงานศึกษาของวัฒนี พานิชกุล[23] พบว่าสาเหตุที่ระบบธุรกิจเพลงมีลักษณะที่มีผู้แข่งขันน้อยรายนั้นเกิดจากหลายปัจจัย แต่ปัจจัยสำคัญก็คือ เนื่องจากผู้ผลิตเพลงรายใหญ่สามารถครอบครองปัจจัยการผลิตไว้ได้หมดในทุกกระบวนการทั้งขั้นตอนผลิต เผยแพร่และจัดจำหน่าย ผู้แข่งขันรายใหม่ไม่อาจเข้ามาแข่งขันได้เนื่องจากไม่สามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิต

---

[22] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 113.

[23] วัฒนี พานิชกุล, "ค่าเช่าทางเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมเพลง : กรณีศึกษาส่วนแบ่งระหว่างค่ายเพลงกับนักร้อง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2545)

เหล่านั้นได้หรือหากเข้าถึงได้ก็จะมีต้นทุนสูงกว่าผู้ผลิตรายใหญ่ที่ครองตลาดอยู่ อีกทั้งศิลปินเพลงก็ไม่สามารถผลิตเพลงของตนเองแข่งขันกับค่ายเพลงใหญ่ได้เนื่องมาจากสาเหตุเดียวกัน

บริษัทจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ฯ เป็นบริษัทมหาชน มีการนำหุ้นออกขายในตลาดหลักทรัพย์ แต่ก็มีลักษณะผู้ถือหุ้นที่กระจุกตัวอยู่ในผู้ถือหุ้นรายใหญ่ไม่กี่ราย ผู้ถือหุ้นรายใหญ่ที่สุดของบริษัทบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ คือ ไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม ถือหุ้นทั้งหมด 266,093,230 หุ้น คิดเป็น 54.30% ของหุ้นทั้งหมด 490 ล้านหุ้น มูลค่าของหุ้นตราไว้ที่หุ้นละ 1 บาท โดยบริษัทมีโครงสร้างของผู้ถือหุ้นใหญ่ 10 อันดับแรกณ วันปิดสมุดทะเบียน วันที่ 24 สิงหาคม 2550 ดังตามรางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 รายชื่อผู้ถือหุ้น 10 รายแรกของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน)

ผู้ถือหุ้น	ทุนที่ออกและเรียกชำระแล้ว	
	จำนวนหุ้น	%
1. นายไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม	266,664,430	54.42
2. บริษัท ไทยเอ็นวีดีอาร์ จำกัด	47,422,010	9.68
3. CHASE NOMINEES LIMITED 42	36,760,600	7.50
4. นายทวีฉัตร จุฬางกูร	15,983,700	3.26
5. GOLDMAN SACHS INTERNATIONAL	14,655,200	2.99
6. STATE STREET BANK AND TRUST COMPANY	9,221,400	1.88
7. นายถกลเกียรติ วีรวรรณ	5,775,700	1.18
8. MELLON BANK,N.A.	3,508,000	0.72
9. UBS AG Singapore, Branch-PB Securities Client Custody	3,447,300	0.70
10. Government of Singapore Investment Corporation C	3,260,600	0.67
รวม	406,698,940	83.00

ที่มา: แบบ 56-1 ของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) หน้า 105

จะเห็นว่าผู้ถือหุ้นรายใหญ่ 10 รายแรกถือครองหุ้นทั้งหมด ถึง 83% บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ มีบริษัทย่อยในเครือทั้งสิ้นประมาณ 57 บริษัท หยุดดำเนินการชั่วคราว 17 บริษัท เหลือดำเนินการอยู่ 42 บริษัท มีบริษัทที่ร่วมลงทุนอีก 3 บริษัทและมีบริษัทที่มีผู้บริหารร่วมกันอีก ในจำนวนนี้เป็นบริษัทที่ทำธุรกิจเพลง 8 บริษัทหยุดดำเนินการชั่วคราวไป 1 บริษัท เหลือดำเนินการอยู่ 7 บริษัท ครอบคลุมธุรกิจ 7 กลุ่มธุรกิจหลัก คือ กลุ่มธุรกิจเพลง กลุ่มธุรกิจรับจัดกิจกรรมและคอนเสิร์ต กลุ่มธุรกิจบริหารศิลปิน กลุ่มธุรกิจภาพยนตร์ กลุ่มธุรกิจ Digital Business กลุ่มธุรกิจสื่อ และกลุ่มธุรกิจอื่นๆ สำหรับธุรกิจเพลงบริษัทมีการดำเนินธุรกิจที่มีลักษณะครบวงจร โดยเริ่ม

จากกระบวนการผลิตและสร้างสรรค์งานเพลง การทำการตลาด การจัดจำหน่ายทั้งการค้าส่ง และค้าปลีก การทำกิจกรรมทางการตลาดเพื่อส่งเสริมการขาย การจัดเก็บค่าลิขสิทธิ์ และการบริหารลิขสิทธิ์ตู้คาราโอเกะ การดำเนินธุรกิจเพลงในทุกขั้นตอนบริษัทมีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองทั้งหมด เพื่อดูว่าผู้ถือหุ้นมีอำนาจในการครอบครองควบคุมปัจจัยและเงื่อนไขทางการผลิตอย่างไร จะศึกษาผ่านโครงสร้างการบริหารงานของบริษัทฯ

โครงสร้างการบริหารงานในบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน)

โครงสร้างการบริหารงานของบริษัทประกอบด้วยคณะกรรมการบริษัท และกรรมการชุดย่อยอีก 4 ชุด ซึ่งแต่งตั้งโดยคณะกรรมการบริษัท ประกอบด้วย คณะกรรมการบริหาร คณะกรรมการตรวจสอบ คณะกรรมการสรรหาและกำหนดค่าตอบแทน คณะกรรมการบริหารความเสี่ยง และคณะผู้บริหารอีก 1 ชุด[24]

จากแบบ56-1 ของบริษัททราบว่าผู้ถือหุ้นรายใหญ่มีเพียงคนเดียวในปัจจุบันคือนายไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม เป็นบุคคลที่มีอำนาจสูงสุดในการบริหารงานและมีอิทธิพลต่อการกำหนดนโยบายการจัดการ หรือการดำเนินงานของบริษัทอย่างมีนัยสำคัญสามารถควบคุมมติที่ประชุมผู้ถือหุ้นได้เกือบทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นเรื่องการแต่งตั้งกรรมการ หรือการขอมติในเรื่องอื่นที่ต้องใช้เสียงส่วนใหญ่ของที่ประชุมผู้ถือหุ้น ยกเว้นเรื่องที่กฎหมายหรือข้อบังคับบริษัทกำหนดให้ต้องได้รับเสียง 3 ใน 4 ของที่ประชุมผู้ถือหุ้น ดั้งนั้นผู้ถือหุ้นรายอื่นจึงอาจไม่สามารถรวบรวมคะแนนเสียงเพื่อตรวจสอบ และถ่วงดุลในการพิจารณาเรื่องที่ผู้ถือหุ้นรายใหญ่เสนอได้[25] และเนื่องจากปัจจุบันบริษัทย่อยส่วนใหญ่ของบริษัทฯ ถือหุ้นโดยบริษัทฯ ร้อยละ 100 ดังนั้น อำนาจในการบริหารงานและกำหนดนโยบายที่สำคัญต่างๆ จะเป็นการกำหนดโดยผู้บริหาร คณะกรรมการบริหาร และคณะกรรมการของบริษัท นอกจากนี้บริษัทฯ ยังมีนโยบายในการส่งตัวแทนของบริษัทฯ ไปเป็นกรรมการในบริษัทนั้นๆ ด้วย จะเห็นว่าผู้ครอบครองปัจจัยการผลิตในที่นี้คือผู้ถือหุ้นรายใหญ่เป็นที่มีอำนาจสูงสุดในการบริหารงานของบริษัท และเมื่อดูจากรายชื่อคณะกรรมการบริษัทแล้วพบว่าผู้ถือหุ้นรายใหญ่เป็นผู้ดำรงตำแหน่งสำคัญในหลายๆ คณะกรรมการ*

---

[24] จาก แบบ 56-1ของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) หน้า 106 [ออนไลน์]. แหล่งที่มา www.gmmgrammy.go.th[30 มีนาคม 2552]

[25] ที่เดียวกัน, หน้า 9

* นายไพบูลย์ ดำรงชัยธรรมปัจจุบันดำรงตำแหน่งเป็น ประธานกรรมการสรรหาและกำหนดค่าตอบแทน ประธานกรรมการและที่ปรึกษาคณะกรรมการบริหาร บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) ที่ปรึกษาคณะกรรมการบริหาร ประธานสรรหาและกำหนดค่าตอบแทนและประธานกรรมการ บริษัทจีเอ็มเอ็ม มีเดีย จำกัด(มหาชน) ข้อมูลจากแบบ 56-1 เอกสารแนบ 1 หน้า 1.

แกรมมี่ โกลด์เป็นหน่วยผลิตหนึ่งในบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ ระบบบริหารงานทั้งหมดจะควบคุมลงมาจากบริษัทโดยตรง ผู้ดูแลหน่วยการผลิตนี้คือกริช ทอมมัสดำรงตำแหน่งกรรมการบริหารของบริษัท(สังกัดแกรมมี่โกลด์) ในคณะกรรมการบริหาร และรองกรรมการผู้อำนวยการสายงานธุรกิจเพลงในคณะผู้บริหารของบริษัท ซึ่งกริช ทอมมัสจะดำเนินการบริหารงานไปตามนโยบายและภายใต้การควบคุมของบริษัทฯ อีกทีหนึ่ง ไม่ได้มีอิสระในการบริหารงานทั้งหมดและอีกทั้งเมื่อไม่ได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต กริช จึงเป็นเพียงผู้ทำงานให้กับเจ้าของปัจจัยการผลิตเท่านั้นดังจะได้แสดงให้เห็นจากตัวอย่างต่อไปนี้

กล่าวคือในขณะที่กริช ทอมมัสทำเพลงชุดแรกๆ คือเพลงของไมค์ ภิรมย์พรนั้น เพลงยังไม่ได้ประสบความสำเร็จในทันที เพียงรู้สึกว่าได้ทำเพลงที่น่าจะเป็นที่ถูกใจคนฟัง ขณะที่รอนั้นกริชได้นำเพลงลูกทุ่งเก่ามาทำใหม่ในชุดบันทึกวรรณกรรมโดยมีนักร้องคือ ก๊อต จักรพันธ์ อาบครบุรี(ครบุรีธีรโชติ) ซึ่งทำยอดขายในระดับที่น่าพอใจ[26] กริช เปรียบเทียบการทำเพลงในชุดแรกๆ ของตนว่าตนเหมือนกับชาวสวนที่รอมะม่วงที่ปลูกไว้โต ระหว่างที่รอก็ต้องไปหิ้วทุเรียนจากสวนอื่นมาขายก่อน และที่สำคัญระหว่างที่รอให้มะม่วงเติบโตให้ผลผลิตได้นั้น เจ้าของสวนซึ่งก็คือบริษัท ก็คอยถามคนปลูกอย่างกริชว่าเมื่อไหร่มะม่วงจะโตและเก็บขายได้สักที[27] จากการเปรียบเทียบของกริช ทอมมัสเช่นนี้สะท้อนให้เห็นภาพความสัมพันธ์ทางการผลิตได้เป็นอย่างดี กล่าวคือทำให้เห็นเจ้าของปัจจัยการผลิต(เจ้าของสวนมะม่วง)ฝ่ายหนึ่งกับแรงงาน(ผู้ปลูกมะม่วง)ฝ่ายหนึ่ง โดยที่ฝ่ายแรกมีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหลังอย่างชัดเจน นอกจากเป็นผู้บริหารแล้วกริช ทอมมัสเป็นผู้ดูแลเรื่องการตลาดทั้งหมดของแกรมมี่ โกลด์ โดยมอบหมายให้สลา คุณวุฒิดูแลเรื่องการผลิตทั้งหมด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเห็นชอบของกริช ทอมมัส และผู้บริหารระดับสูงขึ้นไป[28]

จะเห็นได้ชัดเจนว่าผู้ถือครองปัจจัยการผลิตคนสำคัญจะเป็นผู้มีอำนาจวางนโยบายสำคัญในด้านต่างๆ ของบริษัท กล่าวคือเป็นผู้สามารถควบคุมเงื่อนไขและการใช้ปัจจัยการผลิตอย่างสำคัญนั่นเอง อย่างไรก็ตามตำแหน่งฐานะดังกล่าวยังไม่อาจนำไปสู่ข้อสรุปได้ว่า เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบในทางโครงสร้างทางการผลิตหรือไม่ ข้อสรุปนั้นจะได้มาจากการศึกษาโครงสร้างการทำงานในระบบค่ายเพลงนี้ว่าเป็นอย่างไร จากนั้นจึงศึกษาว่ามีการกระจายรายได้สู่ผู้เกี่ยวข้องนี้อย่างไร

อนึ่ง กระบวนการทำงานของผู้ทำงานแต่ละส่วนนั้นได้บรรยายไว้แล้วอย่างละเอียดในบทที่แล้ว การศึกษาในส่วนนี้จะเป็นการศึกษาเพิ่มเติมจากการศึกษาดังกล่าวโดยยังคงยืนอยู่บนฐานข้อมูลจากบทนั้น และจะศึกษาเพิ่มเติมเท่าที่จำเป็นเพื่อเป็นการยืนยันให้เห็นว่า ผู้ที่สร้างงาน

---

[26] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 108.

[27] เรื่องเดียวกัน: 108.

[28] เรื่องเดียวกัน: 111.

เพลงแท้จริงคือศิลปินเพลงโดยมีผู้ทำงานส่วนอื่นๆ เป็นผู้สนับสนุนให้การผลิตเพลงสำเร็จผล ในขณะที่ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตในระบบค่ายเพลงนั้นไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของผู้ทำงานในกระบวนการทำงานดังที่บรรยายไว้แต่อย่างใด

โครงสร้างการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน)

เนื่องจากหน่วยการผลิตเพลงลูกทุ่งของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ คือแกรมมี่ โกลด์ การศึกษาโครงสร้างการทำงานในการผลิตเพลงลูกทุ่งของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ จึงศึกษาได้จากโครงสร้างการผลิตเพลงในแกรมมี่ โกลด์นั่นเอง โดยที่สำหรับในส่วนของกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายนั้น จะมีบริษัทย่อยอื่นๆ เข้ามาทำหน้าที่นี้โดยมีการทำงานแยกออกไปภายใต้การควบคุมดูแลของบริษัทแม่อีกทีหนึ่ง ผู้ทำงานทั้งหมดตามที่บรรยายไปในบทที่ 3 จะทำงานภายใต้โครงสร้างเหล่านี้

ขั้นตอนต่างๆ ในการผลิตของค่ายจะมีการวางระบบชัดเจน มีการทำวิจัยทางการตลาดเพื่อหาข้อมูลว่าจะผลิตเพลงลักษณะไหน อย่างไร ก่อนที่จะทำการผลิตเพลง ผู้เกี่ยวข้องในการทำงานทุกฝ่ายจะต้องมีการประชุมปรึกษากัน ข้อเสนอของแต่ละฝ่ายจะถูกนำมาหารือกันในที่ประชุม โดยจะนำผลการวิจัยทางการตลาดมาพิจารณาควบคู่ไปกับสิ่งที่ศิลปินต้องการนำเสนอ การผลิตผลงานเพลงจะเป็นไปตามข้อสรุปที่เห็นพ้องกันในที่ประชุม

กริช ทอมมัสจะเป็นผู้ทำหน้าที่หาข้อมูลภาคสนามด้วยตัวเอง ด้วยการเดินสายถามดีเจ ร้านค้า แผงเทป ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลใหญ่[29]จากนั้นจึงนำข้อมูลเหล่านั้นมาเข้าสู่ที่ประชุมหารือกันต่อไป "*เราไปทำการตลาดหน้าร้าน ถึงจะเริ่มรู้อะไรมากขึ้น ...รวมทั้งทำโฟกัสกรุ๊ป บางทีผมเชิญหนุ่มแท็กซี่ สาวโรงงานมาเลี้ยงข้าว ดื่มเหล้า สัมภาษณ์ จดข้อมูลแล้วแต่งเป็นเพลง ถามจากเจ้าตัวโดยตรง*" [30]

กริช กล่าวถึงการจัดระบบภายในของการทำเพลงของแกรมมี่โกลด์ว่า "*เพลงเรามีระบบโรงงานหลัก ซึ่งก็มีอยู่ที่สลา คุณวุฒิหรือ วสุ ห้าวหาญ อะไรก็ตามแต่ มีหน้าที่หาคนมาเติมเพื่อให้โรงงานขยายตัว แล้วมีการตรวจสอบอีกทีหนึ่ง ก็ทำกันไป เพลงขาจรนานๆ จะมีสักที*"[31] ในส่วนของนักแต่งเพลง กริชมอบหมายความไว้วางใจให้กับสลา คุณวุฒิ ดูแลรับผิดชอบทั้งหมด รวมถึงการคัดผลงานภายนอกที่มีผู้เสนอเข้ามากับศิลปินใหม่ๆ อีกด้วย[32]

---

[29] เรื่องเดียวกัน

[30] คำกล่าวของ กริช ทอมมัส, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน

[31] เรื่องเดียวกัน

[32] เรื่องเดียวกัน

เมื่อหารือกันจนได้ข้อตกลงแล้ว ก็จะเข้าสู่กระบวนการผลิตเพลงโดยที่มีผู้ทำงานหลักคือศิลปินเพลง ทั้งนักแต่งเพลง นักร้อง นักเรียบเรียงเสียงประสาน นักดนตรี โดยมีผู้ควบคุมการผลิตหรือโปรดิวเซอร์เป็นผู้ควบคุมดูแลกระบวนการทั้งหมดซึ่งในที่นี้ก็คือสลา คุณวุฒิ นักแต่งเพลงคนสำคัญนั่นเอง นอกจากนั้นสลายังเป็นบุคคลสำคัญในการคัดเลือกหรือเฟ้นหานักร้องและมอบหมายเพลงให้เหมาะสมกับนักร้องแต่ละคนอีกด้วย กล่าวคือ สลาทำหน้าที่เป็นผู้ปั้นนักร้องอีกด้วยนั่นเอง

เมื่อขั้นตอนการผลิตสิ้นสุดลง ฝ่ายผลิตโดยสลา คุณวุฒิจะนำมาสเตอร์เทปที่ผลิตได้นั้นนำเสนอต่อที่ประชุมอีกครั้ง หากมีบางส่วนที่ต้องแก้ไขก็จะกลับมาแก้ไขแต่หากผลงานเป็นที่พอใจก็จะส่งมาสเตอร์เทปให้กับฝ่ายจัดจำหน่ายต่อไป โดยในระหว่างนั้นฝ่ายการตลาดได้นำเพลงบางส่วนเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชนเพื่อทำการโปรโมทเพลงไปก่อนแล้ว หน้าที่ของฝ่ายผลิตสิ้นสุดลงแค่การผลิตมาสเตอร์เทป อย่างไรก็ตามฝ่ายผลิตโดยเฉพาะนักแต่งเพลงกับนักร้องยังจะต้องร่วมกับฝ่ายการตลาดทำการโปรโมทเพลงต่อไปขึ้นอยู่กับนโยบายของบริษัท แต่หน้าที่หลักในการเผยแพร่และจัดจำหน่ายจะเป็นของบริษัทในเครืออื่นๆ ต่อไป ไม่ใช่หน้าที่รับผิดชอบโดยตรงของฝ่ายผลิต

จะเห็นได้ชัดเจนอย่างยิ่งว่า ผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งทั้งหมดคือศิลปินเพลงร่วมกับผู้ทำงานอื่นๆ อย่างกริช ทอมมัสซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้ทำงานสำคัญเช่นกันในด้านการตลาดและการวางแผน และกริชเองแม้จะไม่ใช่ศิลปินเพลงลูกทุ่งแต่ก็เป็นศิลปินเพลงสตริง(นักดนตรี)ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งมาก่อนคือเป็นนักดนตรีวง “บาราคูดัส” วงสตริงยุคแรกของแกรมมี่ในสมัยก่อตั้ง งานเพลงของวงนี้จะมีเนื้อหาประชดประชันสังคมสูง แต่ผลงานของวงค่อนข้างน้อย ส่วนใหญ่จะทำงานเบื้องหลังทำงานเพลงให้กับศิลปินอื่นๆ ในแกรมมี่อย่างมากมาย กริชมีส่วนทำให้งานเพลงหลายอัลบั้มประสบความสำเร็จ และเมื่อแกรมมี่หันมาทำเพลงลูกทุ่ง ไพบูลย์ ดำรงชัยธรรมจึงเลือกให้กริชเป็นผู้ดูแล เนื่องจากแม้กริชจะทำเพลงสตริงมาก่อน แต่ก็เป็นคนที่เล่นดนตรีได้ทุกแนว ไม่รังเกียจเพลงแนวอื่นๆ อีกทั้งตอนเด็ก กริชก็ฟังเพลงลูกทุ่งของชาย เมืองสิงห์ ศรคีรี ศรีประจวบ จะเห็นว่าการทำเพลงลูกทุ่งของค่ายเพลงจำเป็นต้องอาศัยคนที่มีความรู้ความสามารถในเพลงแนวลูกทุ่งมาเป็นผู้รับผิดชอบในการผลิตเพลง และในส่วนของผู้ปั้นนักร้องและผู้ควบคุมการผลิตในกรณีนี้ผู้ทำหน้าที่ดังกล่าวก็คือสลา คุณวุฒิ ศิลปินเพลงคนสำคัญนั่นเอง ลักษณะของการจ้างผู้เชี่ยวชาญในการดำเนินธุรกิจเพลงลูกทุ่งเข้ามาทำงานให้ค่ายเช่นนี้เกิดขึ้นเช่นเดียวกันในกรณีของค่ายอาร์สยาม กล่าวคือการทำเพลงลูกทุ่งในยุคแรกอาร์สยามได้ดึงมนต์เมืองเหนือเข้าไปเป็นโปรดิวเซอร์ให้แก่บริษัท ซึ่งด้วยความเชี่ยวชาญในวงการเพลงลูกทุ่งมาอย่างยาวนานและหาตัวจับยากของมนต์ เมืองเหนือก็ทำให้อาร์สยามประสบความสำเร็จอย่างมากจากการผลิตเพลงลูกทุ่ง

ในส่วนนี้ผู้ศึกษาจะแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับการทำงานของศิลปินเพลง อีกด้วยเพื่อให้เห็นผลกระทบของโครงสร้างทางการผลิตต่อรูปแบบการทำงานของศิลปิน โดยเฉพาะนักแต่งเพลงที่ถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญยิ่งต่อกระบวนการผลิตเพลง

สลา คุณวุฒิ นักแต่งเพลงและผู้อำนวยการผลิตหรือโปรดิวเซอร์ของแกรมมี่โกลด์ เล่าถึงกระบวนการทำงานและขั้นตอนการผลิตเพลงของตนในบริษัทฯ ดังนี้

การอยู่ในค่ายก็มีส่วนที่ต้องทำให้เราต้องรีบเร่งให้ทันตามกำหนดเวลา ... เมื่อมาอยู่ตรงนี้ เราก็ต้องปรับตัว ...เราต้องลดอะไรบางอย่างของเราลง ที่จะไปอยู่ในกติกาของสังคม ในเรื่องของเพลงก็เหมือนกัน หากว่าเราเขียนเพลงเพื่อฟังคนเดียว หรือว่าไม่เกี่ยวข้องกับการขายให้คนอื่น เพราะอย่าลืมว่าเราเอาของไปแลกตังค์เขา เราก็ต้องคำนึงถึงเขา เพราะฉะนั้นมันก็ต้องมามีส่วนกำหนดเราโดยปริยาย แต่ถ้าเราไม่หวังตรงนั้น ตรงนี้เราสบาย คือมีอารมณ์ก็เขียน เขียนไม่จบก็หยุด เขียนเสร็จแล้วใครจะฟังก็ได้ ไม่ฟังก็ไม่เป็นไร อันนี้คือศิลปะเพียวๆ ใช่มั้ย แต่เมื่อทำเพลงขายปุ๊ปมันจะไม่เพียวแล้ว มันจะต้องประสานการตลาด ในเงื่อนไขของเวลาในการดูแลองค์กร ดูแลศิลปิน... บางทีเราไปเห็นว่าเรื่องนี้น่าเล่า เพียงแต่เรายังไม่ได้เขียน แต่บังเอิญบริษัทเขาบอกว่าจะต้องทำเพลงให้คนนี้นะมีเพลงที่เหมาะกับเขามั้ย เราก็ไปหยิบเรื่องที่เราคิดว่าเราอยากจะเล่าเรื่องนี้ขึ้นมาเขียนให้เขา นั่นคือวิธีการของผม คือให้มันอยู่กันได้ ทั้งการตลาดก็อยู่ได้ ส่วนวินัยองค์กรก็ให้มี แล้วก็ศิลปะก็อยู่ได้ บางเพลงเขียนแล้วก็มีแต่ยังไม่ได้ให้ แล้วแต่ถึงเวลามันเหมาะเจาะก็ทำ หรือถ้าไม่มีเลยก็ไม่ให้ ...ถามว่ามีมั้ยที่ค่ายมาบอกว่าให้ทำอย่างนั้นอย่างนี้ จะว่าไม่มีเลยก็ไม่ใช่ สมมุติคุณเป็นผู้บริหารอย่างนี้ เดือนนี้คุณต้องออกงานหนึ่งชุด ถ้าไม่งั้นลูกน้องตาย บริษัทก็ตาย ตรงนี้คุณก็ต้องใช้อำนาจของผู้บริหารว่าต้องมีงานมาส่งนะ แต่สำคัญว่าคนที่รับนโยบายจากคุณต่างหาก เขาจะไปแปรธุรกิจมาผสมกับศิลปะให้ลงตัวได้อย่างไร หนึ่งล่ะส่งทันเวลา แต่ว่าคุณภาพงานก็ต้องเป็นไปตามเงื่อนไขของศิลปะที่ดี อันนี้เป็นหน้าที่ของโปรดิวเซอร์[33]

การทำงานของสลา คุณวุฒิแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าต้องเป็นไปภายใต้เงื่อนไขของค่ายเพลง เช่นกรณีของการแต่งเพลง ซึ่งจากที่เคยแต่งเพลงอย่างอิสระ พบเจอเรื่องราวที่สนใจก็นำมาแต่งเป็นเพลงช่วงหลังเมื่องานในค่ายรัดตัวเข้าก็ต้องเปลี่ยนวิธีการทำงานไปบ้าง ผู้บริหารแกรมมี่ โกลด์กล่าวว่า บางช่วงที่มีการประชุมติดๆกัน ก็ให้สลานั่งเครื่องบินจากอุบลเข้ากรุงเทพฯ แต่เมื่อบินบ่อยๆ เพลงที่สลาแต่งเริ่มเปลี่ยนไป เพราะว่าเวลานั่งเครื่องบินจะไม่เห็นเรื่องราวอะไร

[33] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลงลูกทุ่ง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

มีแค่ท้องฟ้าเพียงอย่างเดียว สุดท้ายก็ต้องเปลี่ยนมาเป็นเช่าหนังให้สลาดูเพื่อหาแรงบันดาลใจแต่ก็ยังไม่ดีพอ จนสลาต้องขอขับรถจากอุบลเข้ากรุงเทพฯ เพื่อหาเรื่องราวระหว่างขับรถ[34]

การแต่งเพลงของสลานั้น แม้จะเป็นสิ่งที่สลาเองต้องการจะสื่อออกไปเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ต้องอยู่ในกรอบการทำงานของค่ายเพลง และต้องรับผิดชอบต่อภาระหน้าที่ที่ตนแบกรับอยู่ในบริษัท ซึ่งเป็นความจำเป็นที่จะต้องปรับตัวและลดความเป็นตัวของตัวเองไปบ้างในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง แต่ก็ต้องพยายามที่จะคงงานเพลงให้เป็นศิลปะให้มากที่สุด

นอกจากนั้นการผลิตเพลงลูกทุ่งของแกรมมี่ โกลด์จะพยายามสร้างผลิตภัณฑ์เพลงของตนให้เป็นแบรนด์สินค้า และสร้างความภักดีในยี่ห้อหรือแบรนด์สินค้านี้ในกลุ่มคนฟัง และเกิดการตัดสินใจเลือกซื้อเพลงจากแบรนด์หรือยี่ห้อดังกล่าว ซึ่งผลจากการวิจัยของบริษัท พบว่ายี่ห้อแกรมมี่โกลด์มีผลต่อการซื้อถึง 40% [35] เวลาคนจะซื้อเทปก็จะถามหาเทปที่มีแบรนด์ของแกรมมี่โกลด์ ในอีกด้านหนึ่งก็มีการสร้างนักร้องให้เป็นแบรนด์หนึ่งเหมือนสินค้าเช่นกัน เป็นแบรนด์นักร้องที่ซ้อนอยู่ในแบรนด์บริษัท เพื่อสร้างให้มีกลุ่มแฟนคลับขึ้น วิธีการนี้ทำให้นักร้องของแกรมมี่โกลด์ถูกแบ่งออกเป็นเกรด มีศิลปินหลักที่อยู่ในเกรด A ที่มีกลุ่มลูกค้าเหนียวแน่นประมาณ 10 คน กลุ่มที่เหลือก็คือกลุ่มเกรด B อีกประมาณ 20 คน ที่ยังไม่รู้ว่าจะเกิดหรือไม่ มีทั้งนักร้องหน้าใหม่และหน้าเก่า กลุ่มนี้บางคนมีโอกาสเลื่อนเป็นเกรด A เช่น ไผ่ พงศธร ส่วนคนที่ยังไม่ผ่านอีก ค่ายจะแนะนำให้เลิก หรือให้ไปช่วยงานเดินสายหรือให้ทำอย่างอื่น เป็นต้น[36] เหล่านี้แสดงถึงแนวคิดการบริหารศิลปินของแกรมมี่ ซึ่งมองผู้ทำงานว่าเป็นเพียงสินค้าตัวหนึ่งของบริษัทที่บริษัทต้องเข้ามาจัดการในทุกด้าน แสดงให้เห็นอำนาจการควบคุมที่ฝ่ายเจ้าของปัจจัยการผลิตมีเหนือผู้ทำงานคือศิลปินเพลงซึ่งแม้จะไม่ลงมาควบคุมเองก็มีการควบคุมผ่านผู้บริหารนั่นเอง

จากการศึกษาใน 2 หัวข้อข้างต้น จะเห็นว่าค่ายเพลงใหญ่นั้นจะมีระบบการบริหารที่เป็นระบบ ศิลปินเพลงต้องทำงานไปตามนโยบายหรือเงื่อนไขที่ค่ายเพลงตั้งขึ้นโดยที่ศิลปินเพลงอาจจะมีส่วนในการเสนอแนวทางการผลิตได้บ้าง โดยเฉพาะศิลปินที่มีชื่อเสียงเช่นสลา คุณวุฒิ แต่เมื่อนโยบายออกมาแล้วหรือรูปแบบการผลิตได้ถูกวางมาแล้วจากค่าย ศิลปินเพลงก็จำเป็นต้องดำเนินการผลิตเพลงไปตามเงื่อนไขนั้น จะเห็นได้ว่าในในระบบค่ายเพลงที่เป็นทุนนิยมเช่นนี้ ผู้ที่มีอำนาจควบคุมเงื่อนไขการผลิตสำคัญก็คือเจ้าของปัจจัยการผลิตก็คือค่ายเพลงนั่นเอง และเจาะจงลงไปในค่ายเพลงที่เป็นบริษัทมหาชนเช่นนี้ ผู้ที่มีอำนาจในการควบคุมเงื่อนไขการผลิตมากที่สุดก็คือผู้ที่เป็นผู้ถือหุ้นรายใหญ่ที่สุด แม้แต่ผู้บริหารระดับรองลงมาและไม่ได้เป็นผู้ถือหุ้นก็ยังต้องทำงานไปตามเงื่อนไขนั้นเช่นกัน เช่นกริช ทอมมัสดังตัวอย่างข้างต้น การผลิตเพลงทั้งหมดเกิดขึ้น

---

[34] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 117.

[35] เรื่องเดียวกัน: 113.

[36] เรื่องเดียวกัน: 115.

ได้ด้วยผู้ทำงานเหล่านี้โดยที่ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตไม่ได้เข้ามามีส่วนในการทำงานด้วย ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเป็นเพียงผู้ถือครองปัจจัยการผลิตเท่านั้น ไม่ใช่ผู้สร้างผลงานแต่อย่างใด แต่กลับเป็นผู้ครอบครองผลงานที่ผู้ทำงานเป็นผู้สร้างและได้รับผลประโยชน์จากผลงานเหล่านั้น อย่างสำคัญอันจะได้แสดงให้เห็นต่อไป หากผู้ทำงานสามารถมีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองได้ ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตย่อมไม่มีความจำเป็นอีกต่อไป ประเด็นนี้ส่งผลอย่างยิ่งต่อความขัดแย้งและการต่อสู้ของศิลปิน อันจะได้กล่าวในบทที่ 5

จากกรณีของกริช ทอมมัสสามารถสรุปให้เห็นได้ว่า แม้จะเป็นผู้บริหารแต่หากไม่มีอำนาจควบคุมหรือถือครองปัจจัยการผลิตด้วยแล้ว ก็มีฐานะเป็นเพียงผู้ทำงานรับจ้างที่ต้องทำงานไปตามเงื่อนไขที่วางโดยเจ้าของปัจจัยการผลิตนั่นเอง เพียงแต่เป็นแรงงานที่ได้รับค่าจ้างสูงกว่าแรงงานอื่นๆ และในกรณีนี้กริชเองก็เป็นผู้ทำงานสำคัญในกระบวนการผลิตอีกด้วย แต่ในกรณีผู้บริหารระดับสูงที่ไม่ได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตแต่ได้รับเงินรายได้จำนวนมากโดยไม่ได้ลงมาร่วมทำงานแต่อย่างใด หากยึดตามคำอธิบายของมาร์กซิสต์รุ่นใหม่[37] ผู้บริหารเหล่านั้นก็มีฐานะเป็นชนชั้นเดียวกันกับผู้ถือครองปัจจัยการผลิต เนื่องจากมีรายได้มหาศาลโดยไม่ได้ลงมาร่วมทำงานอีกทั้งเป็นบุคคลสำคัญที่มีอำนาจควบคุมกำหนดเงื่อนไขทางการผลิตนั่นเอง ผู้ศึกษามิได้กล่าวว่าผู้บริหารเหล่านี้จะไม่มีความสำคัญเสียเลยทีเดียว เพียงแต่การเป็นผู้ที่ได้รับเงินจำนวนมากโดยไม่ได้ร่วมผลิตมูลค่าขึ้นแต่อย่างใด ในขณะที่ผู้ผลิตมูลค่าแท้จริงกลับได้รับค่าจ้างในจำนวนไม่มากนักย่อมเป็นเรื่องไม่ถูกต้อง และหากโครงสร้างทางการผลิตเอื้อให้เกิดลักษณะเช่นนี้ขึ้น โครงสร้างนั้นก็เป็นโครงสร้างที่ก่อให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบซึ่งจะได้แสดงให้เห็นต่อไป หากผู้บริหารหรือเจ้าของปัจจัยการผลิตจะได้รับเงินตอบแทนในปริมาณมากก็ควรเป็นเช่นเดียวกันกับผู้ทำงานผลิตเพลง

หลังจากเห็นโครงสร้างการถือครองปัจจัยการผลิต โครงสร้างทางการบริหารและการทำงานแล้ว ในขั้นต่อไปจะแสดงให้เห็นโครงสร้างรายได้ของค่ายเพลงดังกล่าว เพื่อให้เห็นความแตกต่างที่ชัดเจนระหว่างรายได้ของผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตและผู้บริหารระดับสูง กับพนักงานหรือกระทั่งผู้บริหารระดับล่างที่ไม่ได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตและโดยเฉพาะศิลปินเพลงผู้สร้างสรรค์งานเพลงที่แท้จริง โดยจะนำรายการการเงินของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่มาแจกแจงทั้งในภาพรวมและเฉพาะในหน่วยการผลิตเพลงลูกทุ่งเท่าที่ข้อมูลจะเอื้ออำนวย

โครงสร้างรายได้และผลตอบแทน ในบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน)

การศึกษาโครงสร้างรายได้ในที่นี้ผู้ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากงบการเงินของบริษัทจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ฯ ปี 2550 เป็นหลัก โดยทั้งนี้ได้อาศัยข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินเพลงและข้อมูล

---

[37] สุภางค์ จันทวานิช, ทฤษฎีสังคมวิทยา, หน้า177.

จากแหล่งต่างๆ มาประกอบในส่วนที่ไม่มีตัวเลขยืนยันชัดเจนเพื่อทำการประเมินรายได้ที่น่าจะเป็นไปได้ของศิลปินเพลงกับเจ้าของปัจจัยการผลิต

ปี 2550 บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่มีรายได้ทั้งสิ้น 7,317 ล้านบาท อัตรากำไรสุทธิ 7% เท่ากับ 502.2 ล้านบาท เงินปันผลต่อหุ้น ปี 2550 เท่ากับ 0.65 % ของกำไรสุทธิ บริษัทมีกำไรสุทธิทั้งหมด 502 ล้านบาทเป็นเงินปันผลทั้งหมด 319 ล้านบาท มีรายได้ที่เกิดจากการจำหน่ายสินค้าเพลงและค่าลิขสิทธิ์รวม 2,700.9 ล้านบาทคิดเป็น 36.9% ของรายได้รวมแบ่งเป็นรายได้จากการจำหน่ายเพลง 1,932.9 ล้านบาทคิดเป็น 26.4% ของรายได้รวมและรายได้จากค่าลิขสิทธิ์ 768 ล้านบาทคิดเป็น 10.5% ของรายได้รวม(ดูโครงสร้างรายได้ต่างๆ ของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯได้ในภาคผนวก) จากข้อมูลของค่ายแกรมมี่ฯ ไม่ระบุผลกำไรที่เกิดจากสินค้าเพลง แต่ผู้ศึกษานำอัตราส่วนผลกำไรจากยอดจำหน่ายรวมซึ่งเท่ากับ 7% มาคำนวณหาผลกำไรที่เกิดจากยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงเพียงอย่างเดียวได้เท่ากับ 135.30 ล้านบาท ศิลปินเพลง 10 อันดับแรกที่ทำรายได้แก่บริษัทสูงสุดมีดังนี้

ตารางที่ 2 รายชื่อศิลปินเพลงที่ทำรายได้สูงสุดของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน)ในปี 2548-2550

ลำดับ	ปี 2548		ปี 2549		ปี 2550	
	ชื่อศิลปิน	**สัดส่วน**	**ชื่อศิลปิน**	**สัดส่วน**	**ชื่อศิลปิน**	**สัดส่วน**
1.	ต่าย อรทัย ดาบคำ	8.57%	ต่าย อรทัย ดาบคำ	5.81%	ต่าย อรทัย ดาบคำ	7.95%
2.	ธงชัย แมคอินไตย์	6.78%	ศิริพร อำไพพงษ์	5.34%	ตั๊กแตน ชลดา	4.36%
3.	พลพล พลกองเส็ง	5.22%	ธงชัย แมคอินไตย์	5.01%	นิติพงษ์ ห่อนาค (Project)	4.02%
4.	10 ปี แกรมมี่ โกลด์	5.09%	พั้นช์ – วรกาญน์	3.59%	Golf-Mike	3.92%
5.	วง Body slam	4.09%	เสก – เสกสรร ศุขพิมาย	3.52%	รวมฮิต ลูกทุ่ง Project	3.86%
6.	ศิริพร อำไพพงษ์	3.06%	อัสนี&วสันต์ โชติกุล	3.35%	สลา คุณาวุฒิ	3.14%
7.	เสก – เสกสรร ศุขพิมาย	2.99%	วง CLASH	3.25%	ไผ่ พงศธร	2.83%
8.	พั้นช์ – วรกาญน์	2.98%	พี สะเดิด	2.79%	ธงชัย แมคอินไตย์	2.71%
9.	วง Peacemaker	2.85%	ปาล์มมี่ อีฟ ปาน เจริญ	1.82%	วง Body slam	2.60%
10.	Best of the Year Project	2.75%	Best of the Year Project	1.72%	วง Clash	2.56%
	รวม	44.38%	รวม	36.2%	รวม	37.95%*

ที่มา : แบบ 56-1 ของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) หน้า 45

* จากข้อมูลที่ได้มาเดิมตัวเลขนี้เป็น 35.4% แต่ผู้ศึกษาคำนวณจากแต่ละรายการแล้วได้เป็น 37.95% จึงขอใช้ตัวเลขหลังสำหรับการศึกษานี้

จากข้อมูลไม่ระบุรายได้ที่เกิดจากสินค้าเพลงลูกทุ่งแยกออกจากสินค้าเพลงแนวอื่น แต่จากข้อมูลอันดับรายได้ของศิลปิน 10 อันดับแรกข้างต้นซึ่งพบว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งแค่ 5 คนก็สามารถทำรายได้สูงถึง 22.14% จากยอดจำหน่ายสินค้าเพลงทั้งหมด และจากการให้สัมภาษณ์ของกริช ทอมมัชที่กล่าวว่า รายได้ระหว่างแนวเพลงลูกทุ่งและเพลงแนวอื่นนั้นไม่แน่นอน บางปีรายได้จากเพลงลูกทุ่งจะมากกว่ารายได้จากเพลงแนวอื่นๆ รวมกัน บางปีก็น้อยกว่าสลับกันไปตามปัจจัยต่างๆ ผู้ศึกษาจึงจะขอตีตัวเลขออกมาอย่างหยาบๆ โดยการอนุมานว่ารายได้ที่เกิดจากสินค้าเพลงลูกทุ่งกับเพลงแนวอื่นๆ นั้นอยู่ในเกณฑ์ประมาณ 50:50 หรือครึ่งต่อครึ่งนั่นเองซึ่งไม่น่าจะผิดจากความเป็นจริงมากนัก จากรายได้ของสินค้าเพลงทั้งหมด 1932.9 ล้านบาท จึงน่าจะเป็นรายได้ที่เกิดจากเพลงลูกทุ่งจำนวนประมาณ 966.45 ล้านบาท (เงินจำนวนนี้จะทำกำไรสุทธิประมาณ 67.65 ล้านบาท) ซึ่งเมื่อเทียบกับมูลค่าตลาดเพลงลูกทุ่งที่คาดว่าจะอยู่ที่ปีละ 1,500 ล้านบาทต่อปีโดยแกรมมี่ โกลด์ ครองส่วนแบ่งตลาดอยู่ที่ 65 % แล้วพบว่าเป็นมูลค่าที่ใกล้เคียงกัน(65% ของ 1,500 เท่ากับ 975)

จากตัวเลขข้างต้น เพื่อให้สามารถนำรายได้ของศิลปินเพลงมาเปรียบเทียบกับรายได้ของผู้ถือครองปัจจัยการผลิตได้ ผู้ศึกษาจึงจะขอยกโครงสร้างรายได้ของศิลปินเพลงที่ถือว่าเป็นผู้ทำรายได้สูงสุดของค่ายคือ ต่าย อรทัยมาเปรียบเทียบกับโครงสร้างรายได้ของผู้ถือหุ้นรายใหญ่ที่สุดคือไพบูลย์ ดำรงชัยธรรมโดยจะเปรียบเทียบเฉพาะรายได้ที่เกิดจากเพลงลูกทุ่งเท่านั้น

ต่าย อรทัยเป็นนักร้องที่มียอดจำหน่ายสูงสุดคิดเป็น 6.95 % ของยอดจำหน่ายเพลงทั้งหมด เมื่อคิดเป็นจำนวนเงินคือ 153.7 ล้านบาท ยอดรายได้นี้จะสร้างกำไรสุทธิแก่บริษัท 10.76 ล้านบาท เงินจำนวนนี้คือกำไรสุทธิที่เกิดจากผลงานเพลงของต่าย อรทัยในปี 2550 เป็นผลกำไรที่หักค่าใช้จ่ายทุกอย่างหมดแล้วรวมถึงค่าตอบแทนศิลปินและผู้ทำงานฝ่ายต่างๆ ตลอดจนผู้บริหารทั้งหมด ผู้ศึกษาไม่ทราบว่ามีการจ่ายค่าตอบแทนแก่แต่ละฝ่ายนั้นคนละเท่าไหร่ แต่ก็พอจะคำนวนค่าตอบแทนที่ต่าย อรทัยได้รับจากส่วนแบ่งยอดการจำหน่ายได้ประมาณ 5,832,280 บาท (คำนวนจากยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงของต่าย อรทัยที่ประมาณ 1,458,070 หน่วย โดยแต่ละหน่วยต่าย อรทัยจะได้ส่วนแบ่งตามค่าประมาณที่ 4 บาท ดูที่มาของตัวเลขและวิธีคำนวณได้ในภาคผนวก)

อย่างไรก็ตามผู้ทำงานในการผลิตผลงานเพลงไม่ได้มีเพียงแค่ตัวนักร้องแต่ยังมีทีมงานอื่นๆ ตามที่ได้บรรยายให้เห็นแล้วในบทที่ 3 ซึ่งโดยทั่วไปนักร้องจะเป็นผู้ที่มีรายได้มากที่สุดในการผลิตสินค้าเพลง[38] ส่วนนักแต่งเพลงจะมีรายได้จากค่าเพลงและค่าลิขสิทธิ์หรือในบางกรณีอาจจะมีเงินเดือนประจำอีกด้วยแล้วแต่ตกลงกันซึ่งอำนาจในการต่อรองจะขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของนักแต่ง

[38] สัมภาษณ์ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง, นักแต่งเพลง นักร้องเพลงลูกทุ่ง อดีตวุฒิสมาชิก, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

เพลง ในส่วนของค่าลิขสิทธิ์หากนักแต่งเพลงสามารถต่อรองได้ จะอยู่ที่ประมาณ 0.3% ต่อเพลงต่อหน่วยสินค้าที่ขายได้[39] หากใน 1 อัลบั้มซึ่งมี 10 เพลงเป็นผลงานของนักแต่งเพลงคนเดียวทั้งหมด ก็จะได้รับส่วนแบ่ง 3 % ต่อหนึ่งหน่วยสินค้า ซึ่งหากสินค้าขายได้จำนวนมากก็พบว่าเป็นเงินที่สูงพอๆ กับส่วนแบ่งของนักร้อง แต่พบว่าส่วนใหญ่ใน 1 อัลบั้มจะมีผู้แต่งหลายคน อีกทั้งเพื่อให้ค่ายเพลงไม่ต้องจ่ายเงินส่วนนี้พบว่าค่ายจะให้นักแต่งเพลงหลายคนร่วมกันแต่งเพลงเพลงเดียวเพื่อให้ลิขสิทธิ์ตกเป็นของค่ายไปโดยปริยาย[40]

ต่อไปจะคำนวณรายได้ที่เกิดจากสินค้าเพลงลูกทุ่งของผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตรายใหญ่ที่สุดคือไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม

ไพบูลย์ ดำรงชัยธรรมมีรายได้มาจากหลายแหล่งทั้งจากเงินเดือน เงินประจำตำแหน่งและส่วนหลักจะมาจากเงินปันผลจากกำไรของบริษัท แต่งานนี้จะสนใจรายได้ที่เกิดจากอำนาจในการถือครองปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย จากข้อมูลตัวเลขที่มีอยู่ไพบูลย์ มีรายได้จากเงินปันผลหุ้นในปี 2550 ที่เกิดจากกำไรในการจำหน่ายสินค้าเพลงลูกทุ่งประมาณ 23.93 ล้านบาท นอกจากนั้นยังมีรายได้เงินปันผลหุ้นที่เกิดจากลิขสิทธิ์เพลงลูกทุ่งอีกเป็นจำนวนประมาณ 9.51 ล้านบาท รวมรายได้จากสินค้าเพลงลูกทุ่งของไพบูลย์ในฐานะผู้ถือครองปัจจัยการผลิตของบริษัทในปี 2550 ประมาณ 33.4 ล้านบาทในจำนวนนี้เกิดจากผลงานเพลงของต่าย อรทัยคนเดียวถึง 3.81 ล้านบาท และเนื่องจากนักร้องลูกทุ่งมีถึง 30 คนโดยในจำนวนนี้เป็นนักร้องที่อยู่ในระดับ A ถึง 10 คน เหล่านี้สามารถสร้างกำไรแก่บริษัทซึ่งตอบแทนสู่ผู้ถือหุ้นรายใหญ่ได้จำนวนมากตามตัวเลขข้างต้นนั่นเอง

อย่างไรก็ตามบริษัทยังมีรายได้จากธุรกิจบริหารศิลปิน เป็นรายได้ที่เกิดจากการบริหารการแสดงสดของนักร้องนั่นเอง ปี 2550 บริษัทมีรายได้จากธุรกิจนี้ทั้งหมด 543.5 ล้านบาท หากคิดว่าเป็นรายได้ที่เกิดจากเพลงลูกทุ่งครึ่งหนึ่ง ก็จะเท่ากับ 271.75 ล้านบาท ทำกำไร เท่ากับ 19.02 ล้านบาท ตอบแทนสู่ผู้ถือหุ้น เท่ากับ 12.36 ล้านบาท เป็นของผู้ถือหุ้นรายใหญ่ที่สุด เท่ากับ 6.73 ล้านบาท ตัวเลขนี้เป็นตัวเลขหยาบๆ แต่ก็พอจะทำให้เห็นว่าผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตมีรายได้จากการทำงานของนักร้องในส่วนของการร้องเพลงสดไม่น้อยทีเดียว เมื่อรวมกับค่าตอบแทนข้างต้นไพบูลย์ ดำรงชัยธรรมจะมีรายได้ที่มาจากกำไรหุ้นซึ่งเกิดจากธุรกิจเพลงลูกทุ่งถึงประมาณ 40.13 ล้านบาททีเดียว

นอกจากนั้นไพบูลย์ยังมีรายได้ในส่วนของเงินตอบแทนผู้บริหารอีกส่วนหนึ่ง คือได้รับค่าตอบแทนตำแหน่งคณะกรรมบริษัท 1,251,000 บาท จากการเข้าร่วมประชุมจำนวน 5 ครั้งต่อ

---

[39] จากการให้ความเห็นของสลา คุณวุฒิ ซึ่งสลาเองก็ให้ข้อมูลว่า ตัวเลขนี้ไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับการตกลงกันแต่โดยทั่วไปน่าจะอยู่ที่จำนวนดังกล่าว

[40] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคา 2550.

ปี และเงินตอบแทนอื่นๆ อีกเช่นเงินเดือน โบนัสฯลฯ ประมาณ 10 ล้าน บาท(คำนวณจากค่าตอบแทนตำแหน่งกรรมการบริหาร และผู้บริหารของบริษัทจำนวน 10 คนเป็นเงิน 90.7 ล้านบาทซึ่งผู้ดำรงตำแหน่งสูงสุดอย่างไพบูย์น่าจะได้เงินตอบแทนในจำนวนมากกว่านี้) อย่างไรก็ตามเนื่องจากรายได้เหล่านี้เกิดจากธุรกิจในภาพรวม ไม่สามารถทราบตัวเลขที่เกิดจากธุรกิจเพลงลูกทุ่งได้ แต่หากคำนวณจากอัตราส่วนรายได้จากเพลงลูกทุ่งแล้ว พอจะทราบได้ว่า เงินส่วนนี้มาจากเพลงลูกทุ่ง 18.45 % (จากยอดการจำหน่ายเพลงทั้งหมด 36.9% ของรายได้รวม เกิดจากเพลงลูกทุ่งครึ่งหนึ่ง คือ 18.45%) คิดเป็นเงินประมาณ 2,075,809 บาท สรุปในภาพรวมแล้ว ผู้ถือหุ้นรายใหญ่ที่สุดมีรายได้จากธุรกิจเพลงลูกทุ่งทั้งหมดในปี 2550 ประมาณ 44.08 ล้านบาท เป็นรายได้ที่เกิดจากการทำงานของศิลปินเพลงลูกทุ่ง ร่วมกับผู้ทำงานอื่นๆ ตามที่บรรยายไปโดยที่ผู้บริหารระดับสูงและผู้ถือหุ้นรายนี้ไม่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการทำงานผลิตเพลงแต่อย่างใด

ข้อสังเกตประการสำคัญจากตัวเลขต่างๆ ข้างต้น คือต้นทุนในการผลิต เผยแพร่และจัดจำหน่ายเพลงในระบบค่ายเพลงนั้นถือว่าสูงพอสมควร แต่ด้วยความได้เปรียบในหลายๆ ด้านกล่าวคือความพร้อมด้านเครื่องมืออุปกรณ์ต่างๆ แม้ต้นทุนจะสูงแต่ผลตอบแทนที่ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตได้รับถือว่ายังสูงมากเมื่อเทียบกับรายได้ของผู้ทำงานอื่นๆ แม้กระทั่งศิลปินเพลง อีกทั้งตัวเลขต้นทุนที่สูงมากนั้นไม่ได้เกิดจากขั้นตอนการผลิตเป็นหลักแต่มาจากต้นทุนการเผยแพร่ซึ่งบริษัทกล้าลงทุนสูงเพราะมีเงินทุนมากพอและโอกาสที่จะได้กำไรสูง ในขณะที่ผู้ผลิตเพลงอื่นๆไม่สามารถใช้เงินลงทุนในกระบวนการดังกล่าวจำนวนมากเช่นนั้นได้จึงสามารถขายเพลงได้ในจำนวนจำกัดซึ่งส่งผลให้มีกำไรไม่สูงหรือโอกาสขาดทุนมีสูงกว่ามาก ซึ่งจะแสดงให้เห็นต่อไปในส่วนของกระบวนการผลิตที่ศิลปินเพลงลงทุนผลิตเพลงเอง และที่สำคัญต้นทุนที่เกิดขึ้นดังกล่าวนั้นส่วนหนึ่งคือเงินเดือน โบนัส และสวัสดิการอื่นๆของพนักงานและของผู้บริหารนั่นเอง

จะเห็นว่า โครงสร้างรายได้แสดงให้เห็นได้เป็นอย่างดีว่าการแบ่งผลประโยชน์หลักจะเป็นของส่วนของผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตโดยที่ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตไม่ต้องมาร่วมทำงานในกระบวนการผลิตแต่อย่างใด กระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งของค่ายจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ฯ นั้นผู้ที่ทำงานหลักก็คือพนักงานในแกรมมี่โกลด์ รวมถึงกริช ทอมมัสซึ่งเป็นผู้บริหารแต่เนื่องจากกริชไม่ได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตจึงมีฐานะเป็นเพียงลูกจ้างเช่นกัน กำไรที่เกิดขึ้นจึงไม่ได้ตอบแทนกลับสู่กริช ทอมมัสแต่กลับเป็นของผู้ถือหุ้นของแกรมมี่โกลด์ ผู้ทำงานทั้งหมดเป็นเพียงผู้ทำงานรับจ้างเท่านั้นรวมถึงศิลปินเพลงซึ่งเป็นผู้สร้างผลงานเพลงขึ้นแท้จริง

เนื่องจากศิลปินโดยเฉพาะนักแต่งเพลงเป็นแรงงานที่มีความสามารถและหาแรงงานทดแทนในตลาดได้ยาก ดังนั้นนอกจากจะได้รับเงินเดือนแล้ว ยังจะได้รับเงินตอบแทนจากผลงานอีกด้วย ซึ่งมองโดยผิวเผินแล้วผลตอบแทนที่นักแต่งเพลงได้จะอยู่ในเกณฑ์ที่สูง เมื่อรวมเงินเดือนกับค่าเพลง แต่สาเหตุที่ค่ายเพลงยอมจ่ายเงินเดือนและค่าตอบแทนจากผลงานเพลงแก่นักแต่ง

เพลงนั้น สาเหตุประการสำคัญเพราะค่ายเพลงย่อมจะได้รับผลตอบแทนจากการทำงานของศิลปินมากกว่าจำนวนเงินที่จ่ายแก่ศิลปิน และค่ายเพลงก็ไม่อยากให้นักแต่งเพลงที่มีความสามารถไปแต่งเพลงให้กับผู้อื่นนอกจากตนนั่นเอง[41] เพราะเท่ากับมีผู้ผลิตเพลงแข่งกับตนขึ้นมาทันที จึงไม่แปลกเลยที่ค่ายเพลงขนาดใหญ่มักจะทาบทามนักแต่งเพลงที่มีความสามารถให้เข้าไปเป็นนักแต่งเพลงประจำค่ายเพลงของตน เช่น ชลธี ธารทอง ชาย เมืองสิงห์ ชินกร ไกรลาศ ล้วนถูกค่ายเพลงทาบทามให้เข้าเป็นนักแต่งเพลงในสังกัดด้วยผลตอบแทนสูง แต่ด้วยเงื่อนไขบางประการที่ไม่เป็นที่พอใจนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงหลายคนจึงไม่เข้าไป[42]

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในระบบค่ายเพลงมีการแบ่งเป็นฝ่ายของผู้ถือครองปัจจัยการผลิตที่มีอำนาจในการควบคุมเงื่อนไขทางการผลิตและเป็นผู้ได้รับผลตอบแทนในจำนวนมากโดยไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเองเลย กับฝ่ายผู้ทำงานรับจ้างได้แก่ศิลปินเพลงและผู้ทำงานอื่นๆ รวมเรียกว่าฝ่ายแรงงานอย่างชัดเจน ฝ่ายหลังคือผู้ทำงานหลักและเป็นผู้สร้างมูลค่าต่างๆ ขึ้นโดยเฉพาะศิลปินเพลงที่เป็นผู้สร้างสรรค์เพลงแท้จริงที่ผลิตเพลงออกมาเป็นสินค้าจำหน่ายทำรายได้ตอบแทนสู่ทุกฝ่ายหรือกล่าวคือ รายได้ที่ตอบแทนต่อทุกฝ่ายนั้นมาจากการสร้างของศิลปินนี่เองไม่ว่าจะเป็นรายได้ของศิลปินเอง รายได้ของพนักงานของบริษัททั้งหลาย รายได้ของผู้บริหารและรายได้ของผู้ถือหุ้น

สาเหตุสำคัญที่ศิลปินต้องแบ่งมูลค่าที่ตนสร้างขึ้นในจำนวนมากให้กับหลายๆ ฝ่ายเช่นนั้น ทั้งที่หากสามารถผลิตเพลงเองแม้จะต้องอาศัยผู้อื่นมาร่วมทำงานในกระบวนการผลิตแต่ก็มีรายจ่ายไม่สูงนัก เพราะศิลปินเพลงไม่สามารถครอบครองหรือควบคุมปัจจัยการผลิตเพลงได้นั่นเองเนื่องจากค่ายเพลงเป็นผู้ควบคุมปัจจัยเหล่านั้นอยู่โดยเฉพาะปัจจัยในการเผยแพร่ผลงานเพลง ศิลปินเพลงจึงจำเป็นต้องเข้าไปสังกัดค่ายเพลงใหญ่เพื่อให้ค่ายเพลงเหล่านั้นผลิตเพลงให้แลกกับการลดฐานะตัวเองลงเป็น “แรงงานรับจ้าง” ในระบบค่ายเพลงซึ่งจะเห็นว่าไม่เพียงแต่ศิลปินเพลง นอกจากนั้นผู้ทำงานสำคัญอื่นๆ เช่นผู้ควบคุมการผลิต ผู้ปั้นนักร้อง หรือแม้แต่ผู้ผลิตเพลงรายย่อยที่มีฝีมือคือมีความสามารถทั้งการควบคุมการผลิต การเผยแพร่ผลงานเพลงด้วยการวางแผ่นกับนักจัดรายการวิทยุ เช่นมนต์ เมืองเหนือที่มีความชำชองในการผลิตเพลงเอง ผู้ทำงาทุกฝ่ายที่กล่าวถึงไปในบทที่ 3 ล้วนมีฐานะเป็น “ผู้ทำงานรับจ้าง” ในระบบค่ายเพลงทั้งสิ้น ซึ่งมนต์เมืองเหนือก็ยอมรับว่าตนคือแรงงานรับจ้างในกรณีนั้น[43] และสลา คุณวุฒิเองก็ยอมรับว่าวันหนึ่ง

---

[41] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[42] ข้อมูลนี้ได้จากการสัมภาษณ์ของ ชาย เมืองสิงห์, นักแต่งเพลง นักร้องเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 7 กุมภาพันธ์ 2551และชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[43] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

เมื่อค่ายเพลงมีคนใหม่ที่ดีกว่า ตนก็ต้องถูกให้ออกมาจากตรงนั้น[44] เห็นได้ชัดเจนว่าผู้ทำงานแท้จริงที่เป็นผู้สร้างมูลค่าขึ้นกลับได้รับผลตอบแทนน้อยกว่าผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตที่ไม่ได้เข้ามาร่วมทำงานเลยอีกทั้งผลงานเพลงก็ตกเป็นของเจ้าของปัจจัยการผลิต เหล่านี้เป็นการยืนยันให้เห็นว่าการผลิตในระบบค่ายเพลงปัจจุบันนั้นก่อให้การเอารัดเอาเปรียบในทางโครงสร้างอย่างชัดเจน

จากภาพที่เกิดขึ้นว่าตลาดเพลงลูกทุ่งถูกครอบงำโดยค่ายเพลงใหญ่ กริช ทอมมัสให้ความเห็นว่า "*ผมไม่ได้ห้ามคุณเปิดอีกค่ายนะ ใครก็เปิดได้ กฎหมายมันเสรีนี่ แต่แพ้ชนะนี่คนละประเด็น ผมอาจจะมีกลยุทธ์ที่พอทำให้ผมอยู่ได้ คนอื่นเขาไม่มีก็ยุบไป คนอื่นเขาอยากทำก็ขึ้นมา ผมไม่ได้ไปผูกขาด ไม่มีกฎหมายผูกขาดนี่ คุณเดินออกไปเปิดเลยก็ได้ ชั้นล่างว่างอยู่เช่าได้ ใครก็เปิดได้ทั้งนั้น ถ้าคุณมั่นใจว่ามีนักร้องที่ดี นักแต่งเพลงที่ดี มีคนช่วยเรื่องมีเดีย โปรโมต มีแผนระยะยาว มีการจัดจำหน่ายที่ถูกต้อง แค่นี้ก็เปิดได้แล้วนี่*"[45] แต่ตามที่ได้บรรยายไปแล้ว สาเหตุที่ศิลปินเพลงลูกทุ่งและผู้ผลิตเพลงรายย่อยไม่สามารถทำการผลิตเพลงแข่งกับค่ายเพลงใหญ่ได้นั้น เป็นเพราะค่ายเพลงใหญ่ได้เข้าไปครอบครองควบคุมปัจจัยการผลิตต่างๆไว้อย่างครบวงจรก่อให้เกิดความได้เปรียบอย่างยิ่งต่างหาก

ภายใต้โครงสร้างทางการผลิตดังกล่าว พบว่าศิลปินเพลงไม่ได้ยอมรับเงื่อนไขเหล่านั้นทั้งหมด แต่ได้นำไปสู่ความขัดแย้งและเกิดการต่อสู้อยู่ตลอดซึ่งจะได้แสดงให้เห็นในบทต่อไป

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินสังกัดค่ายเพลงในกระบวนการแสดงสด

ค่ายเพลงปัจจุบันไม่ได้ลงทุนผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสดเองแต่อย่างใด อาจจะมีบ้างแต่ก็เป็นไปเพื่อการโปรโมทศิลปินในสังกัด การแสดงสดของนักร้องในค่ายจะเป็นการออกไปรับจ้างร้องเพลงภายนอก ซึ่งมีทั้งลักษณะของการจ้างครั้งเดียวโดยไม่มีสัญญาผูกมัดใดๆ หรือกรณีของการจ้างเหมาเป็นระยะเวลาหรือตลอดทั้งปีโดยผู้ผลิตสินค้าที่จัดฟรีคอนเสริตเพื่อทำการตลาดสินค้าของตน อย่างไรก็ตามค่ายเพลงจะเป็นผู้ดูแลจัดการการรับงานแสดงสดของนักร้องทั้งหมด ที่เรียกว่าธุรกิจบริหารศิลปิน

ลักษณะการจ้างศิลปินในลักษณะนี้จะมีทั้งที่จ้างเพียงนักร้องคนเดียว จ้างนักร้องและนักดนตรี จ้างนักร้องนักดนตรีและหางเครื่องหรืออาจจะจ้างเพียงนักร้องกับหางเครื่องแล้วแต่กรณีไป จากการศึกษาในบทที่ 2 ทราบว่าการเข้าสังกัดค่ายเพลงในยุคแรกๆ ศิลปินเพลงลูกทุ่งนั้นเข้าสังกัดค่ายเฉพาะในส่วนของการทำเทปเท่านั้น แต่ศิลปินยังมีอิสระในการแสดงสด ศิลปินยังสามารถทำวงดนตรีออกแสดงเองหรือไปรับจ้างร้องเพลงที่อื่นได้อย่างอิสระ การสังกัดค่ายเป็นเพียงการยืนยัน

---

[44] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[45] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 115.

ว่านักร้องหรือศิลปินคนนั้นจะไม่ไปร้องเพลงบันทึกเทปให้กับผู้อื่นในระยะเวลาตามที่ระบุในสัญญาเท่านั้น ซึ่งในปัจจุบันก็ยังพบการเข้าทำสัญญาในลักษณะนี้ในบางกรณีเช่นกรณีของศิริพร อำไพพงษ์ที่เข้าสังกัดแกรมมี่ โกลด์เฉพาะในส่วนของการผลิตสินค้าเพลง หรือในกรณีของการเข้าสังกัดโซนี่มิวสิค บีอีซีเทโรเป็นเวลา 3 ปีในช่วงที่ผ่านมาของสุนารี ราชสีมา [46] เป็นต้น หรือสำหรับนักร้องบางคนในบางค่ายที่ยังพอมีอิสระในการรับงานแสดงสดเองแต่ก็ต้องแจ้งทางค่ายทราบทุกครั้งที่รับงานเอง เช่น เจี๊ยบ เบญจพรซึ่งเป็นลูกสาวของนักแต่งเพลงชื่อดัง ที่บิดาลงทุนผลิตเพลงให้เอง โดยเมื่อผลิตเสร็จแล้วได้ขายมาสเตอร์เทปให้กับบริษัทอาร์ สยามเป็นผู้จัดจำหน่าย เป็นต้น จะเห็นว่านักร้องที่มีชื่อเสียงหรือมีต้นทุนในระดับหนึ่งเท่านั้นจึงจะสามารถต่อรองในลักษณะนี้ได้

แต่สำหรับนักร้องที่ถือว่าค่ายเป็นผู้สร้างเองนั้นการรับงานทุกอย่างต้องติดต่อผ่านค่ายเพลงเท่านั้นเช่น ต่าย อรทัย ตั๊กแตน ชลดา ไผ่ พงศธรนักร้องดังซึ่งสังกัดค่ายจีเอ็มเอ็ม แกรมมีฯ แต่ก็มีข้อสังเกตว่าค่ายเพลงปัจจุบันก็มีนโยบายในการดูแลศิลปินแตกต่างกันไป ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดในกรณี 2 ค่ายใหญ่ที่สุดคือค่ายจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ จะเข้มงวดในการดูแลศิลปินมากกว่าค่ายอาร์สยาม ในประเด็นนี้ทางค่ายอาร์สยามให้ความเห็นว่า ศิลปินดังของตนส่วนใหญ่เป็นคนใต้ซึ่งดูแลตัวเองได้มากกว่าศิลปินในภาคอื่น ทางค่ายจึงค่อนข้างให้อิสระกับศิลปินมากกว่าค่ายอื่นๆ

ค่ายเพลงต้นสังกัดจะเป็นผู้ดูแลศิลปิน โดยที่ผู้ประกอบการผลิตเพลงคือเจ้าภาพผู้จัดงานต่างๆ ซึ่งอาจจะเป็นหน่วยงานราชการ หน่วยงานเอกชน กรรมการวัด หรือเจ้าของสินค้าต่างๆ เป็นต้น เป็นผู้ควบคุมการผลิตตัวจริงและเป็นผู้ได้เสียกับผลประโยชน์ในการจัดงาน ศิลปินเป็นเพียงผู้ไปรับจ้างทำงานให้กับผู้ประกอบการเหล่านั้นเพื่อรับค่าจ้างตามที่ตกลงกันเท่านั้น ส่วนค่ายเพลงนั้นจะได้รับส่วนแบ่งจากการทำงานของศิลปินในฐานะผู้สร้างศิลปินคนนั้นๆ ขึ้นมา ซึ่งโดยทั่วไปพบว่าจะแบ่งกันคนละครึ่ง จึงจะเห็นได้ว่าในการนี้เหมือนกับศิลปินทำงานให้ผู้ผลิตเพลงฝ่ายเดียวไม่ได้ทำให้ค่ายแต่เมื่อแบ่งผลประโยชน์ นักร้องกลับต้องเสียค่าจ้างแก่ต้นสังกัดอีกทีหนึ่ง เป็นความพยายามของค่ายเพลงที่จะเข้ามาควบคุมการทำงานของนักร้องทั้งในกรณีที่ตนผลิตเพลงเองและทั้งที่ส่งนักร้องไปทำงานรับจ้างแก่ผู้ผลิตรายอื่นๆ ศิลปินเพลงจึงเสมือนถูกควบคุมจากทั้ง 2 ด้าน โครงสร้างเช่นนี้แตกต่างอย่างยิ่งกับในอดีตที่ค่ายเพลงจะไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับการแสดงสดของศิลปินเนื่องจากเป็นการรับจ้างทำงานของศิลปินกับผู้ผลิตรายอื่นๆ ไม่เกี่ยวกับตน ลักษณะเช่นนั้นศิลปินจะไม่ต้องสูญเสียรายได้ส่วนหนึ่งแก่ผู้อื่นยกเว้นจะไปเป็นลูกจ้างของทุนวงดนตรีที่อื่นอีกทีหนึ่ง ซึ่งไม่ได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับกระบวนการแสดงสดนั้นเลยนอกจากการจัดการเกี่ยวกับการรับงานแสดงนั้นซึ่งหากเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงพบว่า แม้ไม่มีค่ายเพลงเป็นผู้รับงานให้

[46] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

ก็จะมีผู้ว่าจ้างตลอด แต่สำหรับกรณีนักร้องที่ยังไม่มีชื่อเสียง กลับพบว่าเป็นความจำเป็นเช่นกันที่ต้องให้ทางค่ายจัดหางานแสดงให้

สาเหตุหนึ่งที่ค่ายเพลงต้องเข้ามาควบคุมการแสดงสดของนักร้องเนื่องจากค่ายเพลงเป็นผู้สร้างนักร้องคนนั้นขึ้นมาซึ่งในปัจจุบันต้องใช้เงินมหาศาล แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น มีผู้เห็นว่าแม้ค่ายเพลงจะต้องลงทุนสูงในการสร้างศิลปินคนหนึ่งให้มีชื่อเสียงแต่ค่ายเพลงก็ได้รับค่าตอบแทนไปแล้วจากการจำหน่ายสินค้าเพลงการเข้ามาควบคุมและแบ่งรายได้จากการแสดงสดของศิลปินเป็นข้อผูกมัดที่ศิลปินจำใจต้องยอม และส่งผลสำคัญให้ค่าตัวของศิลปินสูงเกินไปจนผู้ว่าจ้างรายเล็กไม่อาจจ้างได้ เปี๊ยก บ้านโป่ง ผู้จัดการการแสดงของนักร้องลูกทุ่งในยุคก่อนกล่าวว่า ปัจจุบันค่ายเพลงใหญ่ๆ เรียกค่าตัวนักร้องคืนละเป็นแสน คนที่กล้าจ้างก็ต้องเป็นบริษัทใหญ่ *“ตอนนี้นักร้องลูกทุ่งก็ต้องแบ่งให้กับต้นสังกัด อย่างแกรมมี่ อาร์เอส ชัวร์ ตอนนี้อยู่ที่ 50 ต่อ 50 แล้ว เพราะนักร้องต้องจำใจเซ็นสัญญา ยังไงก็ขอดังไว้ก่อน สัญญาจะผูกมัดยังไงไม่รู้เซ็นไว้ก่อน นักร้องบางคนอยากได้อัดแผ่นอยากให้เขาเชียร์ เหตุผลที่ค่าตัวนักร้องแพงเพราะค่ายเทปรวมค่าเชียร์ ค่าโปรโมต แต่ไม่คิดว่าค่าโปรโมตได้จากการขายเทปและซีดีไปแล้ว”* [47] ผู้ที่สามารถว่าจ้างศิลปินดังในสังกัดค่ายจึงต้องเป็นผู้ว่าจ้างรายใหญ่ที่มีเงินทุนสูงมากพอเท่านั้น จึงพบว่าในปัจจุบันได้มีกลุ่มธุรกิจสินค้าที่เข้ามาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือทางการตลาดในการโฆษณาสินค้าของตนโดยการว่าจ้างศิลปินแบบเหมางานซึ่งการว่าจ้างในลักษณะนี้จะมีการทำสัญญากับค่ายเพลง โดยซื้อกันแทบเหมาปี นักร้องที่ถูกว่าจ้างไม่ต้องไปเล่นงานอื่น เพราะคิวเต็มหมด บริษัทระบบโทรศัพท์มือถือเป็นธุรกิจหนึ่งที่ใช้เพลงลูกทุ่งเป็นช่องทางทำการตลาดอย่างจริงจัง เช่น ค่าย AIS ใช้นักร้องลูกทุ่งเป็นพรีเซ็นเตอร์ 4 คน ที่ได้รับความนิยมคือ พี สะเดิด ฝน ธนสุนทร จากแกรมมี่ โกลด์ บ่าววี และหลิว อาจารียาจากอาร์สยาม และมีการทำกิจกรรมผ่านคลื่นลูกทุ่งมหานคร คลื่นลูกทุ่งใหญ่ที่สุดในประเทศ ค่ายโทรศัพท์คู่แข่งก็มีการใช้คลื่นเพลงลูกทุ่งเป็นช่องทางทำการตลาดกระตุ้นการใช้ข้อมูลผ่านโทรศัพท์เคลื่อนที่

สิ่งที่เปี๊ยกสะท้อนออกมาให้เห็นคือ การว่าจ้างศิลปินลูกทุ่งดังๆ จะถูกผูกขาดจากเจ้าของสินค้ารายใหญ่ร่วมกับค่ายเพลง ทางหนึ่งเป็นการเข้ามาควบคุมการทำงานของนักร้องอย่างครบวงจร

การซื้อเหมางานของศิลปินนอกจากจะเหมางานทั้งปีแล้วยังมีลักษณะของการให้การสนับสนุนศิลปินแบบครบวงจร คือเข้าไปสนับสนุนตั้งแต่การออกเทป คอนเสิร์ต มิวสิกวีดีโอ เช่น การสนับศิลปิน 3 คนของค่ายอาร์สยามโดยเนสกาแฟ จึงพบว่าปรากฏสินค้าเนสกาแฟอยู่ในทุก

---

[47] บทสัมภาษณ์ของเปี๊ยก บ้านโป่ง, อ้างถึงใน สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 101.

ส่วนของงานเพลง ทั้งปกเทป งานคอนเสิร์ต และฉากต่างๆ ในมิวสิกวีดีโอ[48] ลักษณะเช่นนี้ส่งผลดีต่อศิลปินเพลงในแง่ที่สามารถสร้างรายได้ได้มากขึ้นแต่ในแง่ของการทำงานแล้วจะเห็นว่ามีการควบคุมมากขึ้น และเมื่อเทียบอัตราส่วนกันแล้วทั้งศิลปินเพลง ค่ายเพลงและผู้ผลิตสินค้าล้วนมีรายได้เพิ่มขึ้น และแน่นอนว่าสองฝ่ายหลังต้องเพิ่มขึ้นในอัตราส่วนที่มากกว่าการเพิ่มขึ้นของอัตรารายได้ของศิลปินเพลง เช่นในปี 2549 ช่องทางการตลาดโดยใช้เพลงลูกทุ่งนี้ทำรายได้ถึงร้อยละ 9.6 จากรายได้รวมของทรูมูฟ 22,300 ล้านบาท[49] ทีเดียว ค่ายรถยนต์ ที่เข้ามามี 2 ค่าย คือ โตโยต้า ใช้บริการนักร้องลูกทุ่งของอาร์สยาม คือจินตหรา พูนลาภ และอีซูซุใช้บริการนักร้องของแกรมมี่ โกลด์ คือ ก๊อต จักรพรรณ์ ครบุรีธีรโชติ ในการเป็นพรีเซ็นเตอร์ และในกรณีของก๊อต จักรพรรณ์ ก็มีสินค้าอีกตัวหนึ่งคือเครื่องดื่ม M150 ของบริษัทโอสถสภา เข้ามาเหมาคิวงานแสดงไว้ตลอดปี ส่วนสินค้าคู่แข่งอย่างกระทิงแดงก็เหมานักร้องเหมือนกันแต่เป็นของค่ายอาร์สยาม

ในกรณีของกระทิงแดงนายเดชา สุวินิจจิต กรรมการผู้จัดการ บริษัท ลูกทุ่งเวทีไท จำกัด เจ้าของรายการวิทยุลูกทุ่งเวทีไท 90 และผู้จัดกิจกรรมการตลาดให้กับบริษัท เครื่องดื่มกระทิงแดง จำกัด ให้ข้อมูลว่า ลูกทุ่งเวทีไททำหน้าที่เป็นผู้จัดการและดูแลงานวัด ติดต่อประสานงานทุกอย่าง ใช้งบประมาณกว่า 1 ล้านบาทต่อการจัดงานวัด 1 คืน ซึ่งในปีที่ผ่านมาเครื่องดื่มกระทิงแดงใช้งบในการจัดงานวัดตามอำเภอต่าง ๆ 60-70 ล้านบาท แม้จะต้องลงทุนหลายล้านบาทกับการทำเช่นนี้แต่ถือว่าคุ้มค่าเพราะเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคจำนวนมากจากฐานแฟนเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่อยู่ในจิตสำนึกของคนไทยแทบทุกคนอยู่แล้ว และเพลงที่สามารถสื่อได้อย่างใกล้ชิดกับผู้บริโภคมากที่สุด [50]

ลักษณะเช่นนี้เหมือนจะเป็นข้อดีต่อหลายฝ่ายแต่ตามคำอธิบายของมาร์กซ์ นี่คือการแทรกแซงในระดับผนึกของทุนนิยมอย่างเข้มข้น และสามารถปิดบังอำพรางส่วนต่างหรืออัตราส่วนของมูลค่าส่วนเกินที่ทุนสร้างได้อย่างมหาศาลเอาไว้

จะเห็นว่าการว่าจ้างแบบเหมางานเช่นนี้ผู้ผลิตแท้จริงก็คือเจ้าของสินค้าผู้ว่าจ้างนั่นเอง เป็นการว่าจ้างผลิตเพลงโดยไม่ได้ขายเพลงโดยตรงแต่นำเพลงที่ผลิตโดยศิลปินมาเป็นเครื่องมือในการดึงผู้คนเข้ามาซื้อสินค้าของตนเป็นการนำเพลงไปใช้ประโยชน์ในทางอ้อมซึ่งถือว่าคุ้มค่าเป็นอย่างยิ่งเนื่องจากเพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมืออันทรงพลังในการโฆษณาสินค้าของตนอย่างได้ผล ธงชัย ชั้นเวสิกุล กรรมการผู้จัดการบริษัทมีเดีย ออฟ มีเดีย มองว่าในอนาคตจะมีสินค้าต่างๆ หันมาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นสื่อมากขึ้น เขามีความเชื่อมั่นว่า ไม่มีสินค้าอะไรที่เข้าถึงรากหญ้าได้เท่ากับ

---

[48] เรื่องเดียวกัน: 141.

[49] เรื่องเดียวกัน: 141-142.

[50] คำกล่าวของเดชา สุวินิจจิต ใน บิสิเนสไทย. มนต์เพลงการตลาด นักร้องเพลงลูกทุ่งกลายเป็นแม่เหล็กดึงผู้บริโภคติดกับดัก Music Marketing[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.businessthai.co.th/content.php?data=401648[20 ตุลาคม 2551]

ลูกทุ่ง หรือวัฒนธรรมพื้นบ้าน มันเป็นความบันเทิงเพียงตัวเดียวที่เข้าถึงได้มากที่สุด เพราะชีวิตของคนฟังเพลงลูกทุ่งไม่ได้มีให้เลือกมากนัก ตื่นเช้าก็ออกไปทำงานในโรงงาน บ้าน อะไรที่เป็นตัวตนเขาก็คือลูกทุ่ง[51] ตัวเลขรายได้ของทรูมูฟและจำนวนสินค้าต่างๆ ที่เข้ามาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือทางการตลาดข้างต้นยืนยันคำกล่าวนี้เป็นอย่างดี

ความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตรูปแบบนี้พบว่าศิลปินเพลงโดยเฉพาะนักร้องเป็นลูกจ้างของทุนอย่างชัดเจนยิ่ง อีกทั้งการเข้าควบคุมของทุนเป็นไปอย่างเข้มงวดหรืออยู่ในระดับจำเพาะเจาะจง(real subsumtion of capital)ทั้งสองฝ่าย ในลักษณะที่นักร้องไม่สามารถหลุดออกจากกรอบโครงสร้างนี้ได้เลยเพราะการออกจากโครงสร้างเหล่านี้จะหมายความว่านักร้องจะสูญเสียทั้งงานและรายได้ และสูญเสียชื่อเสียงไปอย่างรวดเร็ว และข้อสังเกตสำคัญที่ได้คือ ผู้ผลิตเพลงในลักษณะนี้ไม่ใช่ค่ายเพลงที่นักร้องสังกัด แต่เป็นเจ้าของสินค้าที่เข้ามาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือทางการตลาด ผู้ที่ได้ประโยชน์อย่างยิ่งในการการนี้ก็คือเจ้าของสินค้าเหล่านั้นนั่นเอง ค่ายเพลงเพียงแต่ได้รับส่วนแบ่งจากค่าตัวนักร้องแต่ในแง่การทำงานของนักร้อง พบว่าจะถูกควบคุมจากทั้ง 2 ด้านคือทั้งจากค่ายเพลงและผู้จัดงาน เช่นเดียวกันกับการแบ่งสรรรายได้ ซึ่งนอกจากนักร้องจะเป็นผู้ทำงานรับจ้างสร้างมูลค่าแก่ผู้จัดงานแล้ว นักร้องยังจะต้องแบ่งค่าจ้างที่ตนได้มาถึงครึ่งหนึ่งแก่ต้นสังกัดอีกด้วย แม้รายได้ของนักร้องจะดีและนักร้องส่วนใหญ่ก็ยังมุ่งหวังที่จะเข้ามาในระบบนี้ แต่เมื่อวิเคราะห์ในทางโครงสร้างแล้วเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเกิดความเสียเปรียบขึ้นอย่างยิ่งต่อนักร้องที่ต้องทำงานสร้างมูลค่าให้ผู้อื่นอย่างมหาศาลและงานแสดงสดนี้นี่เองที่เป็นแหล่งรายได้ของนักร้อง นักร้องดังในอดีตอาจจะสามารถร่ำรวยได้จากการแสดงสดนี้ แต่สำหรับนักร้องในปัจจุบันมีจำนวนน้อยที่สามารถทำได้เช่นนั้น

4.2.2 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินเข้าเป็นสมาชิกประจำวงดนตรี

จากการศึกษาในบทที่2 โดยเฉพาะในส่วนของการวิเคราะห์การเข้าครอบคลุมของทุนในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนั้น พบว่าวงดนตรีในยุคแรกยังมีระบบการบริหารแบบธุรกิจครอบครัวกระทั่งเมื่อเกิดภาวการณ์แข่งขันที่รุนแรงขึ้นและมีนายทุนจากภายนอกเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรีอย่างไรก็ตามธุรกิจวงดนตรีก็มีทั้งที่ศิลปินเป็นเจ้าของเองและที่นายทุนเป็นเจ้าของและจ้างศิลปินเพลงมาทำงาน ความเป็นทุนนิยมจึงเกิดขึ้นและเกิดความสัมพันธ์แบบลูกจ้างนายจ้างขึ้นชัดเจน แม้ในปัจจุบันจะหมดยุควงดนตรีไปแล้ว อย่างไรก็ตามก็ยังมีศิลปินที่ทำวง

[51] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 142.

ดนตรีอยู่ งานนี้จึงไม่อาจมองข้ามการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในรูปแบบนี้ไปได้

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินเข้าเป็นสมาชิกประจำวงดนตรีกรณีการแสดงสด

ตามที่กล่าวแล้วหากเป็นวงดนตรียุคแรก ความสัมพันธ์ทางการผลิตจะเป็นแบบครอบครัว ระบบทุนนิยมยังไม่เข้าครอบงำกระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบนี้ แต่เมื่อมีนายทุนภายนอกเข้ามาลงทุนตั้งวงดนตรีขึ้น ศิลปินเพลงจึงมีฐานะเป็นเพียงลูกจ้างของนายทุนเหล่านี้เท่านั้น โดยเฉพาะนักร้องในยุคหลังพ.ศ.2516 ส่วนใหญ่พบว่าแม้จะเป็นหัวหน้าวงดนตรีแต่ก็เป็นหัวหน้าเฉพาะในนาม ในความเป็นจริงนักร้องเหล่านี้มีฐานะเป็นเพียงนักร้องรับจ้างนายทุนเจ้าของวงดนตรี โดยที่ผู้ลงทุนตั้งวงดนตรีอาจจะเป็นบริษัทห้างร้านต่างๆ นายทุนทั่วไป และบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญต่อความมีชื่อเสียงของศิลปินก็คือ ผู้ปั้นนักร้องนั่นเอง เพราะฉะนั้นบ่อยครั้งผู้ปั้นจึงมีฐานะเป็นนายทุนในกรณีนี้ เช่นเด็ดดวง ดอกรักในกรณีของยอดรัก สลักใจ ราเชนทร์ เรืองเนตรในกรณีของสายันห์ สัญญา เป็นต้น อย่างไรก็ตามแม้ความสัมพันธ์จะเป็นแบบนายจ้างลูกจ้างแต่ผู้ปั้นและนักร้องยังมีความสัมพันธ์ในลักษณะที่นับถือกันในฐานะผู้มีพระคุณและร่วมกันทำงานอย่างใกล้ชิด และโดยทั่วไปแล้วนักร้องตลอดถึงศิลปินเพลงอื่นๆ ยังคงมีอิสระในการทำงานค่อนข้างมาก โดยเฉพาะนักแต่งเพลงที่ยังคงเป็นที่นับถือและมีอิสระในการทำงานเนื่องจากผู้ปั้นนักร้องเชื่อมั่นในความสามารถของนักแต่งเพลงมากกว่าจะเข้าไปกำหนดกรอบการแต่งเพลงให้ อาจจะมีบ้างเพียงกรณีการบอกกล่าวว่าอยากได้เพลงประมาณไหน และพบว่าเมื่อนักร้องสามารถตั้งตัวได้หรือมีชื่อเสียงและเงินทุนมากพอก็สามารถออกมาตั้งวงดนตรีเองได้ แต่หากเป็นวงดนตรีที่ลงทุนโดยนายทุนภายนอก พบว่าความสัมพันธ์ทางการผลิตเป็นแบบนายจ้างลูกจ้างชัดเจน กล่าวคือ ศิลปินเพลงทำงานรับค่าจ้างเป็นหลัก และไม่มีความผูกพันใดๆ กับสมาชิกอื่นๆ ในวง เมื่อทำงานเสร็จต่างคนก็ต่างแยกย้ายกันไป อำนาจในการควบคุมวงดนตรีเป็นของนายทุนโดยมีผู้จัดการวงเป็นผู้ทำหน้าที่แทน โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบ่งเป็นผู้ถือครองการผลิตฝ่ายหนึ่งที่มีอำนาจควบคุมเงื่อนไขการผลิตและกระบวนการทำงานตลอดถึงเป็นผู้มีส่วนได้เสียโดยตรงกับรายได้ของวงโดยอาจจะไม่ได้เข้ามาร่วมทำงานด้วย

ปัจจุบันในกรณีที่ศิลปินเพลงเป็นสมาชิกวงดนตรีนี้ แม้จะมีลักษณะของการรับจ้างทำงานและเกิดความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบนายจ้างกับลูกจ้างแบบทุนนิยมแต่ความสัมพันธ์ไม่ได้มีเพียงแค่นั้น ซึ่งพบว่ายังมีการดูแลสมาชิกในวงทั้งหมดแบบเกื้อกูลกันเช่นการรับเลี้ยงดูอุปการะลูกวงในกรณีของวงดนตรีเอกชัยศรีวิชัย หรือเช่นเดียวกันในกรณีของวงดนตรีเสียงอีสานของนกน้อยอุไรพร เพียงแต่กรณีหลังพบว่าไม่มีการจ่ายค่าจ้างสมาชิกวงบางส่วนโดยเฉพาะหางเครื่องแต่มีการตอบแทนในลักษณะของการรับเลี้ยงดูทั้งเรื่องการอยู่การกิน นอกจากนั้นหากสมาชิกในวงมีที่

ทางที่ดีกว่าที่จะไปก็จะมีการสนับสนุนให้เดินทางไปตามแนวทางนั้น เช่นกรณีของหลวงไก่ ศิลปินดังสังกัดค่ายอาร์สยามซึ่งเคยเป็นนักดนตรีในวงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัย แต่ด้วยความสามารถในการร้องเพลงเอกชัย ศรีวิชัยจึงได้นำหลวงไก่ไปฝากกับค่ายอาร์สยามจนมีชื่อเสียงโด่งดัง เมื่อวิเคราะห์ดูแล้ว โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตของวงดนตรีที่มีอยู่โดยเฉพาะ 2 วงใหญ่ในปัจจุบันมีลักษณะค่อนข้างคล้ายกับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในวงดนตรียุคก่อนปี 2516 เป็นลักษณะโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ดำรงอยู่มาเป็นเวลานานและไม่ยอมตกอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมทั้งหมด และเป็นที่สังเกตว่าเจ้าของวงดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบันก็คือศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงซึ่งจะศึกษาอีกครั้งในส่วนของกระบวนการผลิตรูปแบบที่ศิลปินลงทุนตั้งวงดนตรีเอง

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินเข้าเป็นสมาชิกประจำวงดนตรีกรณีผลิตสินค้าเพลง

การผลิตรูปแบบนี้มี 2 ลักษณะคือลักษณะที่วงดนตรีนั้นลงทุนผลิตสินค้าเพลงเองกับลักษณะที่วงดนตรีไม่ผลิตสินค้าเพลงเอง

กรณีที่วงดนตรีผลิตสินค้าเพลงเอง

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในรูปแบบนี้ไม่แตกต่างจากโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกรณีการแสดงสดมากนัก เนื่องจากผู้ลงทุนคือวงดนตรีนั้นหากเป็นศิลปินเพลงด้วยกันแม้จะมีการจ้างศิลปินในวงของตนแต่ความสัมพันธ์ไม่มีเพียงแค่นั้นตามที่กล่าวไปแล้ว วงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัยซึ่งมีการผลิตสินค้าเพลงเองด้วยพบว่ามีลักษณะโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในแบบนี้

กรณีที่วงดนตรีไม่ผลิตสินค้าเพลงเอง

หากวงดนตรีไม่ผลิตสินค้าเพลงเอง หากเป็นยุคก่อนศิลปินเพลงจะมีอิสระในการเข้าไปร่วมงานกับทุนอีกกลุ่มตามที่ได้บรรยายไปแล้ว และเช่นเดียวกันแม้ในปัจจุบันซึ่งยังพบว่า หากวงดนตรีที่ศิลปินสังกัดอยู่ไม่ผลิตสินค้าเพลงเอง ศิลปินสามารถไปร่วมงานกับทุนอีกกลุ่มเพื่อการผลิตสินค้าเพลง เช่นกรณีของศิริพร อำไพพงษ์ที่มีวงดนตรีของตนอยู่แต่ได้เข้าสังกัดค่ายแกรมมี่ฯ ในส่วนของการผลิตสินค้าเพลง หรือในกรณีของนักร้องในวงเสียงอีสานเช่น ปอยฝ้าย มาลัยพร พบว่าได้ร่วมงานกับค่ายท็อปไลน์ ไดมอนด์เพื่อผลิตเทปซีดีเพลง โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกรณีนี้จะได้บรรยายต่อไปตามรูปแบบการผลิตที่ศิลปินเหล่านั้นเข้าไปทำงาน

4.2.3 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีการจ้างศิลปินอิสระผลิตเพลง

กระบวนการผลิตเพลงรูปแบบนี้คือรูปแบบที่ผู้ผลิตเพลงจ้างศิลปินผลิตเพลงให้เป็นรายชิ้นหรือรายครั้ง โดยอาจจะมีหรือไม่มีการทำสัญญากันก็ได้ ทั้งนี้โดยที่ผู้ลงทุนอาจจะเป็นค่ายเพลง ผู้ลงทุนรายย่อย หรือศิลปินเพลงที่ลงทุนผลิตเพลงเองแต่มีการจ้างศิลปินอื่นมาทำงานให้

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีการจ้างศิลปินอิสระแสดงสด

ในกรณีของศิลปินอิสระพบว่าสามารถรับงานแสดงเองจากเจ้าภาพโดยตรง โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในการผลิตแบบนี้เป็นเช่นเดียวกับในกรณีของการว่าจ้างศิลปินสังกัดค่ายเพลงแสดงสด แต่ศิลปินเพลงจะมีอิสระในการทำงานมากกว่าอีกทั้งไม่ต้องแบ่งรายได้ให้กับใคร

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีการจ้างศิลปินอิสระผลิตอัลบั้มเพลง

การผลิตเพลงแบบนี้เป็นการว่าจ้างนักร้องผลิตงานเพลงเป็นอัลบั้มหรือจ้างร้องเพลงเป็นรายเพลงไปโดยไม่มีการทำสัญญาผูกมัดให้ต้องมาอยู่ในสังกัด ขั้นตอนการผลิตเพลงในรูปแบบนี้ส่วนใหญ่จะเริ่มต้นโดยการพูดคุยกันระหว่างผู้ที่มีความคิดจะสร้างผลงานเพลงขึ้น โดยที่อาจจะมีเพลง(เนื้อร้องและทำนอง)อยู่แล้วแต่ยังไม่มีตัวนักร้อง หรืออาจจะเริ่มโดยการมีนักร้องอยู่ก่อนแล้วจึงค่อยหานักแต่งเพลงมาแต่งเพลงให้ หรืออาจจะเริ่มโดยที่นายห้างมีเงินทุนอยู่ก้อนหนึ่ง เมื่อมีความคิดว่าจะนำมาลงทุนทำเพลงก็จะพูดคุยปรึกษากันกับผู้ที่มีความรู้หรือผู้ผลิตเพลงที่มีความชำนาญโดยอาจจะให้แนวความคิดของเพลงที่อยากจะทำ แล้วให้ผู้ผลิตเพลงไปผลิตเพลงให้ หรืออาจจะให้อิสระแก่ผู้ผลิตเพลงสร้างผลงานทั้งหมดก็ได้ ในปัจจุบันก็ยังมีกระบวนการบันทึกเสียงที่จ้างศิลปินผลิตเพลงเช่นนี้อยู่ไม่น้อย เช่น การผลิตเพลงในชุด “รักน้องพร” ของค่ายอาร์สยาม ก็มีการจ้างนักร้องภายนอกบริษัทคือ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง มาร้องเพลงในชุดนี้ โดยจ่ายค่าจ้างในการร้องเพลงเพียงครั้งเดียว[52]

รูปแบบกระบวนการผลิตแบบนี้พบมากที่สุดในระบบการผลิตแผ่นเสียงในอดีต ที่พบว่ามีลักษณะของความเป็นทุนนิยมอย่างเห็นได้ชัดตามที่วิเคราะห์ไปในบทที่ 2 ศิลปินเพลงเป็นเพียงผู้รับจ้างทำงานเพลง เมื่อผลิตเสร็จแล้วผลงานเพลงนั้นจะตกเป็นของผู้ลงทุนหรือผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตโดยศิลปินเพลงจะได้รับค่าจ้างในการผลิตเพลงเพียงครั้งเดียวเท่านั้นและสำหรับนักร้องใหม่บางคนอาจจะไม่ได้รับค่าร้องเพลงเลยด้วยซ้ำ ห้างแผ่นเสียงส่วนใหญ่ก็จะมีการว่าจ้างให้ศิลปินผลิตเพลงในลักษณะนี้ ดังคำกล่าวของพนมนพพร ที่ว่า “*สมัยก่อนมีอยู่หลายห้าง แถวเวิ้งนาครเกษม สะพานเหล็ก จ้างไวพจน์ จ้างชินกร จ้างเรา(พนม นพพร) อะไรอย่างนี้ เขาไม่มีความรู้ เขาก็ให้เงินเราไปทำ เสร็จแล้วมาสเตอร์ก็เป็นของเขา ดีไม่ดีเขาก็ไม่รู้ ถือว่าเฮ็งหรือไม่เฮ็ง โชคดีก็ดัง โชคไม่ดีก็ไม่ดัง*”[53]

สำหรับผลประโยชน์ของนักร้องที่จะได้รับจากนายทุนทำแผ่นเสียงนั้น เพิ่มขึ้นบ้างประมาณเพลงละ 300 บาท แต่เมื่อเปรียบเทียบกับยอดจำหน่ายที่สูงขึ้นก็ถือว่ายังน้อยนัก ส่วนนัก

---

[52] สัมภาษณ์ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง, นักแต่งเพลง นักร้องเพลงลูกทุ่ง อดีตวุฒิสมาชิก, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

[53] สัมภาษณ์ พนม นพพร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง เจ้าของค่ายเพลงนพพรซิลเวอร์โกลด์ อดีตนายกสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย, 18 ตุลาคม 2550.

แต่งเพลงนั้นผลงานเพลงทั้งหลายเมื่อขายให้กับนายทุนทำแผ่นเสียงแล้ว ก็ถือว่าเป็นการขายขาด ส่งผลกระทบกระเทือนต่อนักแต่งเพลงเป็นอย่างมาก แต่ก็สร้างความร่ำรวยให้กับบริษัทแผ่นเสียงไอย่างมหาศาล[54]

แต่ที่น่าสนใจคือในกรณีของนักแต่งเพลงพบว่ายังสามารถต่อรองในเรื่องของการครอบครองลิขสิทธิ์เพลงได้และหากเป็นนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงก็สามารถต่อรองได้ในระดับสูง คือสามารถต่อรองไม่ขายขาดลิขสิทธิ์เพลงแต่เป็นการมอบลิขสิทธิ์ภายในระยะเวลาที่ตกลงกันคืออาจจะเป็น 3 ปีหรือ 5 ปี เป็นต้น การมอบลิขสิทธิ์เพลงเช่นนี้ทำให้ฐานะของนักแต่งเพลงไม่ตกเป็นลูกจ้างของผู้ผลิตเพลงเพราะผลงานที่ตนสร้างสรรค์ไม่ตกเป็นของนายทุน แต่ก็มีข้อสังเกตเช่นกันว่า แม้ผลงานนั้นไม่ตกเป็นของนายทุนอย่างเด็ดขาด แต่ส่วนมากแล้วเมื่อนักแต่งเพลงขายกรรมสิทธิ์เพลงไปแล้วนักแต่งเพลงจะไม่มีส่วนได้เสียกับยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงนั้นอีก ในประเด็นนี้ชลธี ธารทองกล่าวว่าเป็นการเอาเปรียบอย่างยิ่งซึ่งนักแต่งเพลงส่วนใหญ่มีอำนาจในการต่อรองน้อยมาก แค่ต่อรองไม่ขายขาดลิขสิทธิ์ก็ยากแล้ว จะไปต่อรองส่วนแบ่งกับยอดขายได้อย่างไร สำหรับตนเองเห็นว่าแม้จะต่อรองส่วนแบ่งจากยอดขายได้แล้วค่ายเพลงก็ยังมีวิธีการโกงอีกหลายรูปแบบ เช่นไม่แจ้งยอดการจำหน่ายที่แท้จริง บางทีเพลงของตนดังมากไปที่ไหนก็ได้ยินเพลงของตนเปิดแต่ผู้ผลิตเพลงกลับบอกว่าเพลงขายไม่ได้จึงไม่จ่ายส่วนแบ่งให้ ด้วยเหตุนี้ตนจึงเปลี่ยนเป็นขายเพลงในราคาสูงครั้งเดียวดีกว่าคือ ขายกรรมสิทธิ์เพลงละ 4 หมื่นบาท เพราะไม่อยากไปปวดหัวกับการตามเช็คยอดการจำหน่ายเพลงและการเก็บค่าลิขสิทธิ์ [55]

รูปแบบการผลิตเพลงแบบนี้ในปัจจุบันพบว่ามีผู้ผลิตที่หลากหลาย รวมทั้งค่ายเพลงใหญ่สำหรับการผลิตเพลงในบางครั้งก็ยังใช้วิธีการผลิตเพลงในรูปแบบนี้ เช่น บริษัทอาร์สยาม บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ฯ บริษัทหลังนั้นพบว่าผลิตเพลงแบบนี้น้อยมาก ในกรณีของอาร์สยามพบว่าช่วงที่หันมาทำเพลงลูกทุ่งใหม่ๆ นั้นมีการผลิตเพลงแบบนี้เกือบทั้งหมด ผู้ศึกษาจะยกตัวอย่างการผลิตผลงานเพลงชุดหนึ่งซึ่งเป็นเพลงที่โด่งดังมากประมาณ 10 ปีก่อน คือเพลงชุด “รักน้องพร” ที่ขับร้องโดย สดใส รุ่งโพธิ์ทอง เป็นการผลิตเพลงของค่ายอาร์สยามที่จ้างนักร้องและนักแต่งเพลงภายนอกมาผลิตเพลงชุดนี้ โดยมีมนต์ เมืองเหนือซึ่งขณะนั้นเข้าเป็นพนักงานของอาร์สยามในตำแหน่งผู้ควบคุมการผลิต ดำเนินการผลิตให้

การดำเนินการผลิตทุกขั้นตอนในเพลงชุดนี้อยู่ภายใต้การควบคุมของมนต์ เมืองเหนือตั้งแต่การหาแนวเพลง การหานักร้อง ตลอดจนกระบวนการผลิตทุกขั้นตอนภายใต้การยินยอมของค่ายเพลงแต่ค่ายเพลงไม่ได้เข้ามายุ่งเกี่ยวกับกระบวนการผลิตแต่อย่างใด เพราะมนต์ต้องการ

---

[54] ฉกาจ ราชบุรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535,” หน้า 82.

[55] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

ความเป็นส่วนตัวสูงในการผลิตเพลง หากค่ายเข้ามายุ่งมากก็จะไม่พอใจส่วนทางค่ายเพลงก็ไว้วางใจในฝีมือของมนต์ จึงปล่อยให้มนต์ทำงานอย่างเป็นอิสระที่สุดเท่าที่จะปล่อยได้ ซึ่งสำหรับงานเพลงชุดนี้มนต์ก็ไม่ทำให้ค่ายเพลงผิดหวังเพราะเป็นผลงานเพลงที่โด่งดังอย่างมาก จะเห็นว่าในกระบวนการทำงานนั้นค่ายเพลงให้อิสระแก่ผู้ทำงานในการผลิตเพลงทุกขั้นตอน แต่เมื่อดูในเรื่องของการต่อรองผลตอบแทนแล้ว เห็นได้ชัดเจนยิ่งว่า เจ้าของปัจจัยการผลิตเป็นผู้ที่มีความได้เปรียบอย่างสูงในรายได้จากการจำหน่ายเพลงและมีอำนาจในการต่อรองเรื่องรายได้อย่างสูง เป็นการเข้าครอบคลุมของทุนอย่างยิ่งแต่เป็นในระดับทั่วไปเนื่องจากผู้ลงทุนไม่ได้เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับกระบวนการผลิตแต่ปล่อยให้ศิลปินทำงานอย่างอิสระ

การต่อรองรายได้สำคัญในการผลิตเพลงชุดนี้คือการต่อรองระหว่างนักร้องกับค่ายเพลง สดใส รุ่งโพธิ์ทองให้ข้อมูลว่าการผลิตเพลงครั้งนี้ตนได้รับค่าจ้างร้องเพลงเพียงครั้งเดียวเท่านั้นในราคา 1.5 แสนบาท ซึ่งในครั้งแรกตนก็ได้ต่อรองที่จะขอรับส่วนแบ่งจากยอดขายเช่นเดียวกัน แต่ตนเข้าใจดีว่าหากนักร้องต่อรองเพื่อรับส่วนแบ่งจากยอดขายนอกจากจะต่อรองยากแล้ว การต่อรองเช่นนี้จะส่งผลให้ผู้ผลิตเพลงไม่โปรโมทเพลงให้อย่างเต็มที่ เพราะหากเพลงขายดีมากจะต้องแบ่งรายได้ส่วนหนึ่งแก่นักร้องจำนวนมากเช่นกัน ด้วยปัจจัยหลายๆ อย่างที่คำนวณดูแล้วและด้วยอำนาจต่อรองอันจำกัดตนจึงยอมรับค่าจ้างเพียงครั้งเดียว นักแต่งเพลงที่ได้รับค่าจ้างครั้งเดียว เพียงแต่ไม่ได้ขายขาดลิขสิทธิ์เพลงเท่านั้น ซึ่งในกรณีที่ผู้ผลิตเพลงเป็นค่ายเพลงรายใหญ่ที่มีระบบบริหารจัดการดีนั้น ทั้งสลา คุณวุฒิและชลธี ธารทองกล่าวถึงเรื่องของการซื้อลิขสิทธิ์เพลงจากนักแต่งเพลงว่าค่อนข้างมีระบบและดีกว่าค่ายเพลงเล็กๆ ในอดีตที่มีโอกาสถูกโกงสูง กล่าวคือจะมีโอกาสต่อรองไม่ขายขาดลิขสิทธิ์ได้สูงขึ้นแต่ก็ยังลำบากที่จะขอส่วนแบ่งจากยอดการจำหน่าย ซึ่งนักแต่งเพลงส่วนใหญ่ก็ยังมีรายได้จากการขายเพลงเพียงครั้งเดียวในราคาที่ตกลงกันเท่านั้น หากเป็นนักแต่งเพลงไม่มีชื่อเสียงราคาเพลงจะอยู่ที่เพียงประมาณ 3-5 พันบาทเท่านั้น แต่หากเป็นนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงค่าเพลงจะอยู่ที่ตั้งแต่ 1-5 หมื่นบาท

ผลงานเพลงชุด “รักน้องพร” โด่งดังเป็นอย่างมาก เวลาผ่านไป 6 เมื่อมีการเช็คยอดการจำหน่าย สดใสกล่าวว่า ที่จริงนักร้องจะไม่สามารถรู้ได้เลยว่าค่ายขายเพลงได้เท่าไหร่ เพราะเป็นความลับของค่ายและตนก็ไม่มีส่วนได้เสียจากเพลงนั้นเนื่องจากเป็นเพียงผู้รับจ้างร้องเพลงเท่านั้นและได้รับค่าจ้างไปแล้ว ผลงานเพลงตกเป็นของค่ายแต่ผู้เดียว แต่ด้วยความอยากรู้และความคุ้นเคยกับร้านค้าส่ง ตนจึงทราบจากร้านค้าส่งนั้นว่า เมื่อเช็คยอดการจำหน่ายหลังจากวางขายไปแล้ว 6 ปี เพลงชุดนี้เฉพาะเทปเท่านั้นขายได้มากกว่า 6 ล้านตลับ ไม่รวมแผ่นซีดีและวีซีดี จึงเห็นได้ชัดเจนว่า ค่ายเพลงมีรายได้จากผลงานเพลงชุดนี้ไม่น่าจะต่ำกว่า 400 ล้านบาท ในขณะที่นักร้องได้ค่าจ้างเพียง 1.5 แสนบาท และเป็นไปได้ว่า นอกจากผู้ควบคุมการผลิตแล้วนักร้องคือผู้ที่ได้รับค่าจ้างสูงสุด แม้ในภายหลังทางค่ายจะมอบเงินน้ำใจแก่นักร้องเพิ่มอีก 1.5

แสนบาท เมื่อเทียบกับรายได้ของค่ายเพลงแล้วถือว่ายังน้อยมากอยู่ดี ผู้ที่ได้รับประโยชน์จากธุรกิจเทปเพลงเต็มเม็ดเต็มหน่วยที่สุดคือผู้ผลิตและผู้จัดจำหน่ายเทป ในขณะที่ศิลปินนักร้อง จะได้เพียงค่าจ้างร้องในการผลิตเพลงแต่ละชุดเท่านั้น[56] กระบวนการผลิตรูปแบบนี้ค่ายเพลงจะได้ประโยชน์มากหากเพลงประสบความสำเร็จทำยอดขายสูง เพราะไม่ต้องจ่ายส่วนแบ่งจากยอดขายแก่ศิลปินอีก และไม่ต้องรับผิดชอบค่าใช้จ่ายต่างๆ เกี่ยวกับศิลปินเพลงอีกเช่นเงินเดือนที่ต้องจ่ายในบางกรณีที่ศิลปินเพลงเข้าอยู่ในสังกัด เป็นต้น แต่ในส่วนของศิลปินพบว่าอย่างน้อยที่สุดแม้จะไม่ได้ส่วนแบ่งเพิ่มเติมอีกแต่ก็มีอิสระเต็มที่ในการรับงานการแสดงหรือร่วมงานกับผู้ผลิตรายอื่นต่อไป

ด้วยเหตุนี้ ศิลปินบางคนก็ยังเลือกที่จะรับจ้างผลิตเพลงเช่นนี้มากกว่ารูปแบบอื่นโดยเฉพาะนักร้อง เนื่องจากการรับจ้างร้องเพลงเป็นรายครั้งเช่นนี้ เมื่อทำงานเสร็จรับค่าจ้างแล้วก็ถือเป็นการเสร็จสิ้นกัน นักร้องไม่มีภาระผูกพันกับผู้ผลิตอีกต่อไป นั่นหมายความว่านักร้องสามารถรับงานร้องเพลงสดได้อย่างอิสระ โดยสามารถนำเพลงที่ผลิตในอัลบั้มนั้นมาร้องแสดงสดได้ และจะยิ่งเป็นผลดียิ่งขึ้นหากเพลงที่ผลิตไปนั้นโด่งดังเพราะแสดงว่านักร้องจะมีงานร้องเพลงสดเพิ่มมากขึ้นโดยที่อาจจะมีค่าตัวที่สูงขึ้นได้ เป็นการส่งเสริมกันและกันระหว่างผู้ผลิตเทปเพลงกับนักร้อง แต่นักร้องที่จะผลิตเพลงแบบนี้ได้ก็ต้องมีชื่อเสียงมากพอสมควร เช่นสุนารี ราชสีมาในปัจจุบันที่รับจ้างร้องเพลงเป็นอัลบั้มไปโดยไม่เข้าสังกัดค่ายใด ด้วยชื่อเสียงที่มีสุนารีสามารถต่อรองค่าจ้างร้องเพลงได้สูงถึง 4 แสนบาทต่ออัลบั้มแม้จะไม่มีส่วนแบ่งเพิ่มอีกจากยอดขายเพลง แต่สุนารีก็มีรายได้จากการร้องเพลงอย่างเพียงพอและมีงานอย่างต่อเนื่อง ลักษณะการผลิตเพลงเช่นนี้จะเห็นว่าคล้ายคลึงกับการผลิตแผ่นเสียงและเทปก่อนที่จะเกิดระบบค่ายเพลงขึ้น

นอกจากค่ายเพลงแล้ว การผลิตเพลงในลักษณะนี้ก็พบได้ในผู้ผลิตเพลงรายย่อยที่ผลิตเพลงโดยการจ้างศิลปินมาทำงานให้ เช่นกรณีของต๋อง ท่าชนะ ที่ผลิตเพลงจำหน่ายในภาคใต้ ต๋องจะซื้อลิขสิทธิ์เพลงมาจากนักแต่งเพลงหรืออาจจะแต่งเพลงเอง แต่จะจ้างนักร้องมาร้องเพลงและจ้างนักเรียบเรียงเสียงประสานตลอดจนเช่าห้องบันทึกเสียงและจ้างผู้ผสมเสียงสำหรับการผลิตเพลง ต๋องกล่าวว่าหากไม่แต่งเพลงเองตนจะซื้อลิขสิทธิ์เพลงมาในราคาประมาณเพลงละ 1 หมื่นบาท และจ้างนักร้อง หากเป็นนักร้องที่พอมีชื่อเสียงมาก่อนเช่นนักร้องดังในอดีตอย่าง แสงสุรีย์ รุ่งโรจน์ จะมีค่าจ้างร้องเพลงเพลงละประมาณ 8 พันถึง 1 หมื่นบาท เป็นการจ่ายครั้งเดียว แต่หากเป็นนักร้องใหม่ไม่ต้องจ่ายค่าจ้าง แต่ตนจะเป็นผู้หางานร้องเพลงให้นักร้อง ซึ่งนักร้องใหม่ที่ไม่มีชื่อเสียงจะมีค่าตัวต่อการร้องเพลงหนึ่งครั้งประมาณ 5 พันบาทเท่านั้นโดยในช่วงแรกตนจะไม่เอา

[56] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 207.

ส่วนแบ่งในการร้องเพลงจากนักร้อง แต่หากนักร้องมีชื่อเสียงและมีการเซ็นต์สัญญากัน จากมูลค่าการลงทุนที่ตนต้องจ่ายอาจจะจำเป็นต้องแบ่งรายได้ส่วนหนึ่งของนักร้องมาเป็นของตนด้วย

จากที่กล่าวมาทั้งหมด สามารถพิสูจน์ให้เห็นได้เป็นอย่างดีถึงอำนาจของเจ้าของปัจจัยการผลิตและเงินทุน โครงสร้างทางการผลิตเช่นนี้เห็นได้ชัดเจนว่าฝ่ายที่ได้ผลประโยชน์สำคัญคือผู้ถือครองเงื่อนไขและปัจจัยในการผลิต ในขณะที่ผู้ทำงานแท้จริงมีฐานะเป็นเพียงลูกจ้างขายแรงงานรับค่าจ้างเท่านั้นและไม่มีอำนาจในการต่อรองเท่าที่ควร โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตเป็น 2 ฝ่ายอย่างชัดเจน กล่าวคือฝ่ายเจ้าของปัจจัยการผลิตกับฝ่ายแรงงานรับจ้างไร้ปัจจัยการผลิต เป็นโครงสร้างที่ฝ่ายควบคุมปัจจัยการผลิตมีความได้เปรียบในการควบคุมเงื่อนไขทางการผลิตและการแบ่งสรรรายได้ แน่นอนที่สุดความได้เปรียบเสียเปรียบที่เกิดขึ้นย่อมทำให้ฝ่ายที่รู้ว่าตัวเองเสียเปรียบลุกขึ้นมาตอบโต้ แต่จะมีลักษณะการตอบโต้อย่างไร จะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

4.2.4 โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกรณีศิลปินลงทุนผลิตงานเพลงของตนเอง

จากการศึกษาในส่วนที่ผ่านมาโดยเฉพาะในส่วนของการเข้าครอบคลุมของทุนในกระบวนการผลิตเพลงและการศึกษาลักษณะความเป็นเจ้าของและการถือครองปัจจัยการผลิต จะเห็นว่าแม้ทุนจะพยายามเข้าครอบงำกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยอย่างครบวงจรในปัจจุบันแต่ด้วยระดับการพัฒนาของเทคโนโลยีก็สามารถเปิดโอกาสให้ศิลปินเพลงบางส่วนสามารถลงทุนผลิตเพลงได้เองโดยการใช้เทคโนโลยีที่พัฒนาไปนั้นทั้งเทคโนโลยีในการผลิต เผยแพร่และจำหน่ายผลงานเพลงโดยเฉพาะการผลิตสินค้าเพลงในรูปของสื่อบันทึกเสียง ส่วนการผลิตเพลงในรูปของวงดนตรีแสดงสด จากที่ได้บรรยายให้เห็นแล้วในส่วนของที่มาของวงการธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งและในส่วนอื่นๆ ว่า ปัจจุบันรูปแบบการแสดงสดนั้นทั้งศิลปินเพลงและค่ายเพลงหรือผู้ผลิตเพลงรายย่อยจะไม่ลงทุนผลิตเพลงในรูปแบบนี้เองแต่จะส่งนักร้องในสังกัดไปร้องเพลงรับจ้างแก่ผู้ผลิตเพลงรายอื่นแทนในกรณีของนักร้องในสังกัดค่าย ส่วนนักร้องอิสระก็ทำงานรับจ้างร้องเพลงโดยไม่ได้ดำเนินธุรกิจวงดนตรีเอง โดยยังคงเหลือวงดนตรีใหญ่เพียง 2 วงเท่านั้นที่สามารถดำเนินธุรกิจวงดนตรีเองหรือผลิตเพลงในรูปการแสดงสดโดยศิลปินเองคือวงดนตรีเอกชัย ศรีวิชัยและวงดนตรีนกน้อย อุไรพร แต่วงดนตรีทั้งสองส่วนใหญ่จะทำการแสดงในภูมิภาคของตนเท่านั้น มีบ้างที่เดินสายทำการแสดงในกรุงเทพฯและที่อื่นๆ และแนวเพลงของทั้ง 2 วงก็มีการนำเพลงหรือศิลปะพื้นบ้านของตนมาผสมอย่างมาก ในหัวนี้ผู้ศึกษาก็จะแยกวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตออกตามรูปแบบกระบวนการผลิต คือ วิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต

ที่ศิลปินลงทุนผลิตเพลงเองในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงกับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินลงทุนผลิตเพลงเองในรูปแบบกระบวนการแสดงสด

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยที่ศิลปินลงทุนผลิตเพลงเองในรูปแบบการแสดงสด

การแสดงสดที่ศิลปินเป็นผู้ผลิตเพลงเองคือการแสดงสดที่ศิลปินเพลงเป็นผู้ผลิตเพลงและเป็นเจ้าของหรือเป็นผู้ครอบครองเงื่อนไขและปัจจัยการผลิตเพลงเอง จากส่วนของการศึกษาการถือครองปัจจัยการผลิตจะเห็นว่าปัจจัยในการผลิตเพลงในรูปแบบนี้นั้นต้องใช้ค่าใช้จ่ายสูงและต้องใช้แรงงานคนจำนวนมาก เพราะผู้ผลิตต้องมีอุปกรณ์ในการแสดงตั้งแต่เวที ระบบแสงสีเสียง ยานพาหนะ เครื่องดนตรี ชุดหางเครื่องเป็นของตนเองทั้งหมด จากการศึกษาที่มาของระบบอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งกับส่วนของการศึกษาการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนั้นจะเห็นว่า ในยุคก่อนที่ทุนนิยมจะเข้ามาครอบงำกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในรูปแบบนี้ ศิลปินเพลงเป็นผู้ผลิตเพลงในรูปแบบนี้เกือบทั้งสิ้นและแม้เมื่อทุนนิยมเข้ามาครอบคลุมกระบวนการแสดงสดนี้แล้วก็ตาม ศิลปินเพลงบางคนก็ยังสามารถตั้งวงดนตรีขึ้นแข่งขันได้ แต่เมื่อระบบทุนนิยมส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีต่างๆ โดยเฉพาะสื่อและการเข้ามาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือทางการตลาดจนทำให้ผู้บริโภคเพลงนิยมการชมการแสดงสดฟรี การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ส่งผลสำคัญให้ศิลปินเพลงที่ทำการแสดงเก็บเงินจากผู้ชมไม่สามารถดำเนินการได้ต่อไป

ในส่วนนี้แม้จะไม่เห็นชัดว่าทุนได้เข้ามาครอบงำกระบวนการแสดงสดโดยตรง แต่การเข้ามาโดยทางอ้อมครั้งนี้กลับส่งผลสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้ศิลปินเพลงไม่อาจผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสดได้ ต้องกลายเป็นเพียงนักร้องรับจ้างที่รับจ้างร้องเพลงแก่ทุนภายนอกเหล่านั้นแทน อาจจะกล่าวได้ว่าทุนสินค้าภายนอกได้เข้ามาเป็นผู้ควบคุมการแสดงสดของศิลปินทั้งหมดด้วยการทำการผลิตเพลงในรูปแบบนี้ด้วยตนเอง ไม่เพียงเท่านั้นทุนเหล่านี้ยังเข้าไปเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมผู้บริโภคทำให้ประชาชนนิยมชมการแสดงฟรี ผู้ผลิตเพลงและศิลปินไม่สามารถทำวงดนตรีเก็บเงินจากผู้ชมได้อีกต่อไป

อย่างไรก็ตามก็ยังมีศิลปินเพลงที่ยังคงสามารถผลิตเพลงในรูปแบบนี้ได้เองตามที่กล่าวไปแล้ว แต่โครงสร้างทางการผลิตในวงดนตรีปัจจุบันแม้เจ้าของวงดนตรีจะเป็นศิลปินเพลงเองนั้นก็ไม่ได้หมายความว่าความสัมพันธ์ทางการผลิตจะเป็นแบบครอบครัวเหมือนในยุคอดีต เพราะในยุคนั้นทุนนิยมยังไม่เข้าครอบคลุมกระบวนการแสดงสดแต่อย่างใด ส่วนวงดนตรีปัจจุบันดำรงอยู่ท่ามกลางสภาพแสดล้อมทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ย่อมเลี่ยงไม่พ้นระบบทุนนิยมที่พยายามแทรกซึมเข้าไปไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง แต่ส่วนที่สามารถดำรงความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบอื่นอยู่ได้จะเป็นส่วนที่น่าสนใจและเป็นประเด็นสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการต่อต้านโครงสร้างความสัมพันธ์

ทางการผลิตที่ระบบทุนนิยมพยายามก่อเกิดขึ้น เป็นทั้งการต่อต้านภายในกระบวนการผลิตและระหว่างกระบวนการผลิตต่างๆ และการต่อต้านโครงสร้างทางเศรษฐกิจหลักที่ครอบงำสังคมอยู่อย่างน่าสนใจ

ในฐานะที่ศิลปินเป็นผู้สร้างสรรค์งานขึ้นมา ศิลปินจะเป็นผู้ผลิตเพลงเองโดยเป็นเจ้านายตัวเอง ไม่ตกเป็นลูกจ้างที่ทำงานให้ผู้อื่นเมื่อศิลปินเพลงนั้นเป็นผู้ครอบครองเงื่อนไขและปัจจัยการผลิตเพลงเอง การที่ผู้ทำงานเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเองนี้ในทางทฤษฎีเรียกผู้ประกอบการนี้ว่า “นายทุนน้อย” และว่าตามทฤษฎีศิลปินเพลงที่ผลิตเพลงเองย่อมมีฐานะนั้น สำหรับในส่วนของศิลปินอื่นๆ ที่เข้ามาเป็นสมาชิกของวงดนตรีได้บรรยายไปแล้วในส่วนของการศึกษาโครงสร้างทางการผลิตในกรณีศิลปินเป็นสมาชิกของวงดนตรีในกรณีการแสดงสด

แต่หากวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางการผลิตระหว่างเจ้าของปัจจัยการผลิตกับผู้ทำงานอื่นๆ ทั้งหมดที่ไม่ใช่ศิลปินเพลงกล่าวคือ แรงงานในด้านเวที ระบบแสงสีเสียงนั้นมีลักษณะของการจ้างงานโดยตรง ความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เกิดขึ้นกับแรงงานส่วนนี้จึงเป็นแบบนายจ้างกับลูกจ้างในระบบทุนนิยมอย่างชัดเจนแตกต่างจากฐานะของศิลปินเพลงในวง อย่างน้อยลักษณะเช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงอำนาจต่อรองของผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นศิลปินผู้ผลิตเพลง แม้จะเป็นศิลปินที่อยู่ในฐานะลูกจ้างหรือผู้ใช้แรงงานแลกค่าจ้าง แต่ก็เป็นแรงงานมีทักษะ(skilled labour) และหามาได้ยาก

อย่างไรก็ตามแม้ศิลปินเพลงเหล่านี้จะเป็นเจ้าของวงดนตรีเองแต่ก็พบว่ามีการเข้ามาสนับสนุนทางด้านการเงินในวงดนตรีเหล่านี้ซึ่งได้อธิบายไปแล้ว ทุนส่วนนี้เข้ามาสนุนทางด้านการเงินและการเหมางานแสดงของศิลปิน กล่าวคือเครื่องดื่ม M150 ของบริษัทโอสถสภา เหมาคิวงานวงเสียงอีสานของนกน้อย อุไรพรเอาไว้ทั้งปี ส่วนสินค้าของโอสถสภาอีกตัวหนึ่ง คือ เครื่องดื่มฉลามก็ให้การสนับสนุนวงดนตรีของเอกชัย ศรีวิชัย[57] อย่างไรก็ตามการเข้ามาของทุนเหล่านี้ก็ไม่ได้เข้ามาเปลี่ยนแปลงรูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตหรือโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแต่อย่างใดและไม่ได้ส่งผลให้กระบวนการทำงานเปลี่ยนแปลง เพียงแต่วงดนตรีอาจจะต้องออกทำการแสดงตามคิวงานที่จัดโดยทุนภายนอกเหล่านั้นบ้างเป็นบางครั้งตามที่ตกลงกัน แต่มีข้อสังเกตสำคัญคือเป็นไปได้ว่าการเข้ามาสนับสนุนทางด้านการเงินของทุนภายนอกเหล่านั้นส่งผลสำคัญต่อความอยู่รอดของวงดนตรีเหล่านั้นในภาวะเศรษฐกิจที่ไม่แน่นอน[58]

---

[57] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 141.

[58] สัมภาษณ์ แคน สาริกา, บรรณาธิการบริหารหน้าลูกทุ่ง หนังสือพิมพ์คมชัดลึก, 8 กุมภาพันธ์ 2551.

ในกรณีที่ศิลปินทำวงดนตรีเองและเป็นผู้ลงทุนในการทำวงดนตรีนั้น เงินลงทุนอาจจะได้มาจากแหล่งต่างๆ แต่ผู้ที่มีอำนาจในการใช้และควบคุมเงินทุนและการใช้เวทีการแสดงและระบบแสงสีเสียงทั้งหมดในที่นี้ก็คือศิลปินผู้เป็นเจ้าของ

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยที่ศิลปินลงทุนผลิตเพลงเองในรูปแบบการผลิตสินค้าเพลง

ในยุคแรกของการผลิตเพลงลูกทุ่ง(ก่อนพ.ศ.2500 ถึงประมาณปี พ.ศ.2511) นักแต่งเพลงคือผู้กำหนดขั้นตอนการผลิตเพลงเองทั้งหมด กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงลูกทุ่งมีจุดเริ่มต้นมาจากนักแต่งเพลง [59]ผู้ที่มีความสำคัญที่สุดในสาระความคิดในบทเพลงก็คือนักแต่งเพลงนั่นเอง และเป็นที่น่าสังเกตสำคัญคือ ในยุคนั้นนักแต่งเพลงจำนวนมากเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลงเองทั้งในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงและรูปแบบการแสดงสด จนเมื่อระบบทุนนิยมเข้ามาครอบคลุมวงการการผลิตเพลงลูกทุ่งอย่างเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งปัจจุบัน นักแต่งเพลงไม่สามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตได้เทียบเท่าทุนรายใหญ่ นักแต่งเพลงบางส่วนเข้าสังกัดค่าย บางส่วนแต่งเพลงขายโดยไม่เข้าสังกัดค่าย แต่กรณีของนักร้องในอดีตไม่พบว่ามีนักร้องผลิตเพลงเองในรูปแบบนี้เลย ยกเว้นนักร้องที่แต่งเพลงเองได้ด้วย เนื่องจากนักร้องโดยส่วนใหญ่จะมุ่งหวังรายได้จากการแสดงสดมากกว่า และในยุคหนึ่งที่มีข้อจำกัดทางเทคโนโลยีที่ราคาสูง พบศิลปินเพลงที่ผลิตสินค้าเองน้อยมาก กระทั่งเมื่อเทคโนโลยีพัฒนาขึ้นอีกครั้งเปลี่ยนระบบการผลิตจากเทคโนโลยีอนาล็อคเป็นดิจิตอล ตลอดถึงการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการเผยแพร่และจำหน่ายที่ได้บรรยายไปแล้ว ส่งผลให้ศิลปินเพลงทั้งนักร้องและนักแต่งเพลงสามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิต ในปัจจุบันจึงพบว่ามีศิลปินเพลงจำนวนมากผลิตสินค้าเพลงด้วยตนเอง เช่น ชินกร ไกรลาส ชาย เมืองสิงห์ สายัณห์ สัญญา ก้าน แก้วสุพรรณ ไพร พณาสนณ์ เป็นต้น

กระบวนการผลิตและกระบวนการทำงานในรูปแบบนี้ไม่สลับซับซ้อนมากนัก โดยส่วนใหญ่แล้ว ศิลปินที่ผลิตเพลงเองจะสามารถแต่งเพลงเองและร้องเองได้ บางคนอาจจะเรียบเรียงเสียงประสานได้เองด้วย เช่น ชินกร ไกลลาส (ชินกรจะเป็นผู้คิดว่าจะใช้เครื่องดนตรีชิ้นไหนบ้างในเพลงและจะเป็นคนให้ทำนองเพลงร่วมกับผู้ช่วยซึ่งมีความชำนาญเกียวกับการใช้โปรแกรมในการทำดนตรีและการมิกซ์เสียง) สายัณห์ สัญญา ชาย เมืองสิงห์ ก็มีความสามารถทั้งการแต่งและร้องเพลงเอง ก็ปรากฏว่าได้ทำการลงทุนผลิตเพลงของตัวเองออกจำหน่ายในปัจจุบัน

ขั้นตอนในการทำงานจะเริ่มต้นจากการที่ศิลปินแต่งเพลงเก็บไว้จำนวนหนึ่ง หรืออาจจะได้เพลงจากนักแต่งเพลงคนอื่นๆ มาเก็บไว้ หรืออาจจะเป็นการแต่งร่วมกันระหว่างนักแต่งเพลง 2 คน เช่น ในการผลิตเพลงของชินกร ไกรลาส เมื่อชินกรเกิดแนวความคิดในการผลิตเพลงขึ้นมาก็

---

[59] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 416.

ปรึกษากับศิวกานท์ ปทุมสูติ นักแต่งเพลงอีกท่านหนึ่งซึ่งสนิทสนมกัน โดยที่ชินกรจะพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดกับศิวกานท์ในเรื่องของแนวคิดของเพลงที่จะทำ จากนั้นจึงให้ศิวกานท์แต่งเพลงให้จำนวนหนึ่ง เมื่อได้เนื้อร้องและทำนองเพลงมาแล้วชินกรก็จะนำเพลงที่ได้นั้นเข้าสู่กระบวนการบันทึกเสียงผลิตผลงานเพลงขึ้น กระบวนการผลิตทั้งหมดเกิดขึ้นที่บ้านของชินกรซึ่งมีปัจจัยในการผลิตเพลงทั้งหมดเป็นของตนเอง ผลงานเพลงที่ได้มานั้นชินกรเป็นผู้จำหน่ายร่วมกับศิวกานท์ปทุมสูติ กล่าวคือ จะมีการแบ่งเทปและซีดีเพลงให้กับทั้งสองฝ่าย ใครขายได้เท่าไหร่ก็รับส่วนแบ่งตรงนั้นไป วิธีการขายสำหรับชินกรก็มีทั้งที่มาติดต่อขอซื้อที่บ้านโดยตรงและขายหน้าเวทีหรืองานที่ชินกรออกทำการแสดง เช่นเดียวกับศิวกานท์คือมีผู้ติดต่อขอซื้อเพลงที่บ้านโดยตรงและนำออกจำหน่ายเมื่อศิวกานท์ซึ่งเป็นนักวิชาการและเป็นนักเขียนออกเดินสายบรรยายทั่วประเทศ[60] เป็นต้น

จะเห็นว่าโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในรูปแบบกระบวนการผลิตแบบนี้เป็นแบบที่ศิลปินทำงานให้ตนเอง ไม่เป็นลูกจ้างใคร ศิลปินเพลงหากไม่เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเองก็สามารถเช่าใช้ซึ่งสามารถนำเครื่องมือการผลิตมาใช้ภายใต้การควบคุมของตนเองได้ และศิลปินเพลงก็เป็นผู้รับผลประโยชน์จากมูลค่าผลผลิตของตนหรือหากจะขาดทุนผู้รับผิดชอบก็คือศิลปินดังกล่าว การผลิตเพลงเองนี้เป็นรูปแบบหนึ่งของการต่อสู้กับโครงสร้างที่เข้ามาครอบงำกระบวนกวนการผลิตซึ่งจะได้ศึกษาในบทต่อไป

อย่างไรก็ตามในกระบวนการผลิตเพลงก็ยังมีผู้ทำงานอื่นๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางการผลิตแล้ว ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินผู้จ้างกับแรงงานเหล่านั้นก็เป็นไปในลักษณะของผู้ครอบครองปัจจัยการผลิตฝ่ายหนึ่งกับแรงงานฝ่ายหนึ่งเช่นเดียวกัน แรงงานเหล่านี้อาจจะเป็นนักดนตรี ผู้ผสมเสียง เป็นต้น แต่เนื่องด้วยเข็มมุ่งของการวิเคราะห์ในงานนี้คือฐานะของศิลปินเพลงในกระบวนการผลิตเพลงรูปแบบต่างๆ ที่ดำรงอยู่ในปัจจุบัน แรงงานเหล่านั้นจึงไม่ได้เป็นจุดสนใจหลักในการศึกษานี้จึงไม่ศึกษาลงไปในรายละเอียด เพียงแต่แสดงให้เห็นว่าระบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยมได้แซกซึมเข้าสู่กระบวนการผลิตเพลงไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

สรุปท้ายบท

บทนี้ทำการศึกษาใน 2 ประเด็นหลักซึ่งเป็นประเด็นที่เกี่ยวเนื่องกันกล่าวคือ การศึกษาประเด็นแรกเป็นพื้นฐานและนำไปสู่การศึกษาประเด็นที่สอง ประเด็นแรกคือรูปแบบการถือครอง

---

[60] สัมภาษณ์ ศิวกานท์ ปทุมสูติ, นักเขียน นักแต่งเพลง, 2 กรกฎาคม 2550.

ปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในภาพรวม ประเด็นที่สองคือการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

ในส่วนของการศึกษารูปแบบการถือครองปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยพบว่าผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ได้แก่ค่ายเพลงใหญ่ในปัจจุบันนั้นสามารถเข้าครอบครองควบคุมปัจจัยการผลิตได้อย่างครบวงจร เพราะมีเงินทุนเพียงพอ โดยเฉพาะการครอบครองควบคุมปัจจัยในการเผยแพร่ผลงานเพลงถือเป็นการลงทุนที่สูงมากและบางปัจจัยเมื่อมีผู้ครอบครองได้แล้ว ผู้อื่นก็ไม่อาจครอบครองได้อีกเช่นคลื่นวิทยุโทรทัศน์ หรืออาจจะครอบครองได้แต่ต้องใช้เงินที่สูงยิ่ง ผู้ผลิตเพลงรายใหญ่หรือค่ายเพลงมีความได้เปรียบในความสามารถที่จะเข้าถึงปัจจัยการผลิตได้ครบวงจร ทำให้มีความได้เปรียบในการแข่งขันเป็นอย่างยิ่ง ศิลปินผู้ผลิตเพลงส่วนใหญ่ไม่มีปัจจัยการผลิตเพลงเป็นของตนเองที่เพียงพอ จึงจำเป็นต้องเข้าไปทำงานรับจ้างค่ายเพลงขนาดใหญ่แทนที่จะผลิตเพลงด้วยตนเอง อย่างไรก็ตามด้วยระดับการพัฒนาเทคโนโลยีปัจจัยการผลิตหลายด้าน ก็สามารถเปิดโอกาสให้ผู้ผลิตเพลงรายย่อยหรือศิลปินเพลงสามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตบางอย่างได้ซึ่งส่งผลให้ศิลปินเพลงสามารถผลิตเพลงขายได้เองอยู่บ้าง แต่ในภาพรวมแล้วด้วยเงินทุนจำกัดก็ยังทำให้ผู้ผลิตเพลงรายย่อยหรือศิลปินเพลงไม่อาจเข้าถึงปัจจัยการผลิตได้อย่างครบวงจรเช่นค่ายเพลงใหญ่

ในส่วนของการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต พบว่าจากความสามารถในการครอบครองปัจจัยการผลิตอย่างครบวงจรของค่ายเพลงนั่นเองทำให้ค่ายเพลงใหญ่สามารถเข้ามาควบคุมการผลิตเพลงได้ทั้งหมด ศิลปินเพลงและผู้ทำงานส่วนใหญ่ในการผลิตเพลงปัจจุบันต้องเข้าไปเป็นลูกจ้างของค่ายเพลง ค่ายเพลงเป็นผู้ควบคุมทั้งในกระบวนการผลิตสินค้าเพลงและในการแสดงสด แต่เมื่อมองลงไปในกระบวนการทำงานแล้วกระบวนการผลิตเพลงทั้งหมดเกิดขึ้นได้ด้วยผู้ทำงานทุกฝ่ายที่ได้บรรยายไปในบทที่3 ร่วมกันทำงานโดยที่ไม่มีเจ้าของปัจจัยการผลิตร่วมทำงานด้วยเลย แต่ผลงานเพลงและผลประโยชน์ที่เกิดจากเพลงส่วนใหญ่กลับตกเป็นของค่ายเพลง ลักษณะเช่นนี้ก่อให้เกิดโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่มีฝ่ายได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นอย่างชัดเจน ผู้ทำงานแท้จริงกลับไม่มีสิทธิ์ในผลงานของตนและได้รับผลตอบแทนในจำนวนที่น้อยกว่ามูลค่าจริงที่ตนสร้างขึ้นอย่างมาก ยิ่งกว่านั้นในกระบวนการแสดงสดที่ค่ายเพลงไม่ได้จัดการแสดงสดเอง แต่กลับมีอำนาจควบคุมการทำงานของนักร้องและรับส่วนแบ่งจากการทำงานของนักร้องอย่างมาก แม้ค่ายจะมีส่วนในการหางานแก่นักร้อง แต่จำนวนงานก็ขึ้นอยู่กับความดังของนักร้องเอง และแม้ความดังของนักร้องจะมีส่วนจากการสนับสนุนของค่ายเพลง แต่ค่ายเพลงก็ได้รับผลตอบแทนไปมากแล้วจากยอดจำหน่ายสินค้าเพลง ที่สำคัญที่สุดความดังของนักร้องที่ดูเหมือนจะเกิดจากค่ายเพลงแต่เมื่อมองลงไปแล้ว ความดังนั้นเกิดจากการทำงานของผู้ทำงานในส่วนต่างๆ ของการผลิต เผยแพร่ และจำหน่ายเพลง โดยที่ผู้บริหารระดับสูงและเจ้าของค่ายเพลง

ไม่ได้เข้ามามีส่วนสำคัญในการทำงานแต่อย่างใด เพราะความสำเร็จของงานเพลงเกิดจากความสามารถของศิลปินเพลงและผู้ทำงาน เพียงแต่ที่ต้องพึ่งค่ายเพราะข้อจำกัดในการเข้าถึงปัจจัยการผลิตตามที่กล่าวไปแล้วนั่นเอง

อย่างไรก็ตามภายใต้โครงสร้างทางการผลิตดังกล่าว ยังมีศิลปินเพลงจำนวนหนึ่งโดยเฉพาะศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงทั้งนักร้อง นักแต่งเพลง นักดนตรี ที่ไม่เข้าเป็นพนักงานของค่ายเพลง หรืออาจจะเข้าเป็นพนักงานแต่ก็ร่วมงานเฉพาะในส่วนของการผลิตสินค้าเพลงเป็นรายชิ้นเท่านั้น โครงสร้างทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงเช่นนั้นก็เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับในระบบค่าย คือเกิดการได้เปรียบเสียเปรียบกันขึ้นเช่นกรณีของสดใส รุ่งโพธิ์ทองเป็นต้นหรือในกรณีของการบังคับขายขาดลิขสิทธิ์ของนักแต่งเพลงหรือการให้ค่าเพลงในราคาต่ำ เป็นต้น อย่างไรก็ตาในกรณีนี้โดยเฉพาะนักร้องแม้จะตกอยู่ภายใต้โครงสร้างทางการผลิตที่ไม่เป็นธรรมในการทำเทปแต่นักร้องก็ยังมีอิสระพอสมควรในกระบวนการแสดงสด ซึ่งหากมองในโครงสร้างทางการผลิตแล้วนักร้องก็ไปรับจ้างร้องเพลงกับเจ้าภาพงานต่างๆ แต่นักร้องยังคงมีอิสระมากในการทำงานและการต่อรองเรื่องค่าจ้าง ไม่ต้องตกอยู่ภายใต้การควบคุมทั้งหมดเหมือนนักร้องในค่ายเพลง และหากเป็นกรณีของนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียง นักแต่งเพลงก็มีอำนาจสูงในการต่อรองค่าเพลงและต่อรองในเรื่องของลิขสิทธิ์เพลง

สำหรับกรณีที่ศิลปินเข้าเป็นสมาชิกประจำวงดนตรีมีสองลักษณะคือหากเจ้าของวงดนตรีเป็นนายทุน ศิลปินก็มีฐานะเป็นลูกจ้างของทุน แต่ในกรณีที่เจ้าของวงดนตรีเป็นศิลปินเพลงพบว่าโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตยังคงมีลักษณะของการช่วยเหลือกันเป็นอย่างมากทั้งในสองกระบวนการผลิต แต่รูปแบบกระบวนการผลิตแบบนี้ถือว่ามีน้อยมากในปัจจุบันกล่าวคือมีวงดนตรีใหญ่แค่ 2 วงเท่านั้น ที่เหลือเป็นแค่วงดนตรีไม่ใหญ่มาก ที่น่าสนใจคือเจ้าของวงดนตรีเหล่านั้นทั้งเล็กใหญ่ก็คือศิลปินเพลงดัง จากการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินเพลงผลิตเพลงเองนี้พบว่าศิลปินเพลงมีฐานะผู้ผลิตเพลงเองทั้งที่ทำงานเองทั้งหมดและที่จ้างผู้อื่นมาร่วมทำงานในลักษณะที่ศิลปินเพลงเป็นผู้ผลิตรายย่อยหรือที่เรียกว่า “ทุนรายย่อย”หรือ “นายทุนน้อย” นั่นเอง โครงสร้างทางการผลิตเช่นนี้ศิลปินเพลงมีอิสระเต็มที่ในการทำงานและเป็นผู้ครอบครองผลงานของตน แม้จะมีทุนภายนอกเข้ามาสนับสนุนบ้างแต่ก็ไม่ได้ทำให้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตเกิดความเปลี่ยนแปลง อย่างไรก็ตามศิลปินเพลงในรูปแบบนี้ก็ต้องดิ้นรนต่อสู้อย่างมาก เพื่อความอยู่รอดของตนเอง และโดยเฉพาะต้องต่อสู้กับโครงสร้างใหญ่ที่ครอบงำวงการเพลงอยู่

ภายใต้โครงสร้างทางการผลิตเช่นนี้ได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้นหรือไม่อย่างไร และศิลปินเพลงจะทำการต่อสู้อย่างไรเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ในระยะยาวจะเป็นประเด็นที่จะศึกษาในบทต่อไป

บทที่ 5

ความขัดแย้งภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตและการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย

การศึกษาในบทที่ผ่านมาเผยให้เห็นว่ากระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนั้นมีโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ก่อให้เกิดความไม่เท่าเทียมกันขึ้นระหว่างฝ่ายเจ้าของปัจจัยการผลิตกับฝ่ายศิลปินเพลงครอบงำอยู่ โดยที่ฝ่ายเจ้าของปัจจัยการผลิตมีอำนาจและมีความได้เปรียบในทางโครงสร้างมากกว่าศิลปินเพลง นอกจากนั้นภายใต้โครงสร้างทางการผลิตระบบทุนนิยมยังก่อให้เกิดการกระจุกตัวของทุนผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ที่สามารถครอบครองปัจจัยการผลิตได้ทั้งหมดอย่างครบวงจร แม้จะไม่มีการกีดกันผู้ผลิตเพลงรายใหม่เข้าสู่ตลาดการแข่งขันรวมถึงการผลิตเพลงเองของศิลปินเพลงอย่างเป็นทางการ แต่ด้วยอำนาจในการครอบครองปัจจัยการผลิตอย่างครบวงจรของทุนรายใหญ่ซึ่งถือเป็นความได้เปรียบอย่างยิ่งในตลาดการแข่งขันโดยที่ผู้ผลิตเพลงรายใหม่หรือศิลปินเพลงไม่สามารถทำการแข่งขันได้อย่างเต็มที่ จึงเสมือนเป็นการกีดกันผู้ผลิตรายอื่นๆ หรือศิลปินเพลงออกจากการแข่งขันไปโดยปริยาย ศิลปินที่ต้องการมีชื่อเสียงและประสบความสำเร็จในปัจจุบันจึงจำเป็นต้องเข้าไปอยู่ในสังกัดของค่ายเพลงรายใหญ่ทั้งสิ้น ซึ่งบ่อยครั้งการเข้าไปอยู่ในสังกัดเช่นนั้นศิลปินเพลงจำเป็นต้องยอมรับเงื่อนไขของค่ายทั้งที่อาจจะเป็นเงื่อนไขอันไม่เป็นที่พอใจนัก

ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบเช่นนั้นได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้นทั้งความขัดแย้งในกระบวนการผลิตเดียวกันและระหว่างกระบวนการผลิตต่างๆ ทั้งนี้ดังที่ได้แสดงให้เห็นแล้วว่าโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตแบบค่ายเพลงได้พยายามเข้าไปครอบงำกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในภาพรวมด้วย ปริมณฑลของความขัดแย้งในทางโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตจึงไม่จำเพาะอยู่เพียงภายใต้กระบวนการผลิตหนึ่งใดโดยเฉพาะ ภายใต้ความขัดแย้งดังกล่าวได้นำไปสู่การต่อสู้ต่อรองอยู่ตลอดเวลา ทั้งการต่อสู้ในกระบวนการผลิตเดียวกัน การต่อสู้ระหว่างกระบวนการผลิตต่างๆ และการต่อสู้ในภาพรวมของวงการเพลงลูกทุ่ง เป็นการต่อสู้ทั้งในระดับความคิดและระดับการปฏิบัติการ ซึ่งในการต่อสู้นั้นพบว่ามีตัวแสดงสำคัญได้แก่รัฐและประชาชนเข้ามามีบทบาทในการต่อสู้และการจัดการความขัดแย้งต่างๆ นอกจากนั้นพบว่าปัจจัยทางด้านศิลปินเพลงเองเช่นฐานะตำแหน่งปัญญาชนของนักแต่งเพลง ความเป็นคนดังของนักร้อง เป็นต้นก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการต่อสู้ที่เกิดขึ้นนั้นซึ่งจะได้ศึกษาในบทนี้ อันที่จริงในวงการเพลงลูกทุ่งนั้นได้ปรากฏความขัดแย้งให้เห็นอยู่บ่อยครั้ง ในบางยุคความขัดแย้งรุนแรงมาก มีการฆ่ากัน

เพราะความขัดแย้งทางธุรกิจให้เห็นมากมาย[1]กระทั่งปัจจุบันก็ยังมีความขัดแย้งให้เห็นอยู่ อย่างไรก็ตามความขัดแย้งที่งานนี้มุ่งศึกษาคือความขัดแย้งอันเกิดจากโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ไม่เป็นธรรม เช่นกันกับการต่อสู้ที่งานนี้มุ่งศึกษาก็คือการต่อสู้ที่มุ่งปะทะโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตไม่เป็นธรรมดังกล่าวนั่นเอง

บทนี้จะได้ศึกษาความขัดแย้งต่างๆ ที่เกิดขึ้นตลอดถึงการต่อสู้ในลักษณะต่างๆ ทั้งการต่อสู้ในกระบวนการผลิตและในภาพรวมของวงการเพลงลูกทุ่งไทย(ซึ่งมีความเกี่ยวพันกับกระบวนการผลิตทั้งในเรื่องของความขัดแย้งและการต่อสู้) จากนั้นจะได้ศึกษาวิเคราะห์ผลจากการต่อสู้ทั้งความสำเร็จและปัญหาอุปสรรคต่างๆ อันจะส่งผลต่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงต่อไป ซึ่งในส่วนนี้เองจะได้ศึกษาบทบาทอำนาจรัฐและประชาชนที่เข้ามาส่งผลกระทบต่างๆ ต่อความขัดแย้งและการต่อสู้ตลอดถึงความอยู่รอดของศิลปินเพลง นอกจากนั้นแล้วยังจะได้ศึกษาฐานะตำแหน่งของศิลปินเพลงที่จะมีผลต่อการต่อสู้และความความอยู่รอดนั้นอีกด้วย

5.1 ความขัดแย้งในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบย่อมนำไปสู่ความไม่พอใจและเกิดความขัดแย้งขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะในกระบวนการผลิตเพลงที่เป็นทั้งสินค้าและงานศิลปะซึ่งมีความขัดแย้งกันอยู่แล้วในตัวเอง[2] ยิ่งยืนยันให้เห็นว่าในกระบวนการผลิตเพลงระหว่างผู้ที่ต้องการกำไรสูงสุดจากการจำหน่ายเพลงซึ่งมีความคำนึงถึงความเป็นศิลปะไม่มากนักกับฝ่ายศิลปินที่ต้องการสร้างงานศิลปะมากกว่าจะทำให้เพลงเป็นเพียงสินค้าที่ผลิตออกจำหน่ายสร้างกำไรสูงสุด ความขัดแย้งนี้อาจจะลดลงหากผู้ผลิตเพลงเพื่อจำหน่ายคือศิลปินเอง แต่ตามที่ได้แสดงให้เห็นแล้วว่าโดยส่วนใหญ่ในปัจจุบันว่าศิลปินเพลงเป็นลูกจ้างผลิตเพลงให้ผู้เป็นเจ้าของหรือครอบครองปัจจัยการผลิต ผู้ที่ต้องการกำไรสูงสุดกับผู้สร้างสรรค์งานศิลปะจึงเป็นคนละคนกัน กล่าวคือเจ้าของค่ายเพลงฝ่ายหนึ่งกับศิลปินฝ่ายหนึ่งนั่นเอง ความขัดแย้งในกระบวนการทำงานจึงย่อมเกิดขึ้น ยิ่งกว่านั้นเมื่อผลงานเพลงที่ศิลปินสร้างตกเป็นของผู้อื่นโดยที่ศิลปินเพลงได้รับค่าตอบแทนในจำนวนไม่คุ้มค่าก็นำไปสู่ความขัดแย้งเช่นกัน ทั้งความขัดแย้งในเรื่องกรรมสิทธิ์เพลงและความขัดแย้งเรื่องการแบ่งปันผลประโยชน์ยิ่งกว่านั้น เนื่องจากค่ายเพลงใหญ่ครอบครองปัจจัยการผลิตไว้ทั้งหมด เมื่อศิลปินเพลงจะออกไปผลิตเพลงเองก็เลี่ยงไม่พ้นอำนาจอิทธิของค่ายเพลงใหญ่นั้น เหล่านี้ได้นำไปสู่ความขัดแย้งอีกลักษณะหนึ่งคือความขัดแย้งภายนอกหรือระหว่างกระบวนการผลิตเพลง

---

[1] สัมภาษณ์ วัฒน์ วรรลยางกูร, วันที่ 15 มกราคม 2551.

[2] ดูเพิ่มเติมใน Stewart Martin, "The absolute artwork meets the absolute commodity," Radical Philosophy (November/December 2007): 15-25.

นอกจากนั้นด้วยฐานะของเพลงเองที่เป็นทั้งงานศิลปะและเป็นสินค้าซึ่งมีความขัดแย้งอยู่ในตัวเองแล้วนั้น ความขัดแย้งนี้นำไปสู่ความขัดแย้งระดับกว้างกล่าวคือ ความขัดแย้งทั้งที่เกิดขึ้นในระดับความคิดของผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ(ความขัดแย้งในระดับโครงสร้างส่วนบน) และความขัดแย้งในทางปฏิบัติที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตเพลง(ความขัดแย้งในระดับโครงสร้างส่วนล่าง)* ซึ่งความขัดแย้งทั้งสองนี้ก็เกิดขึ้นทั้งในและระหว่างกระบวนการผลิตตลอดถึงในภาพรวมอีกด้วย การศึกษาความขัดแย้งจึงจะแยกศึกษาในประเด็นย่อยเหล่านั้น ทั้งนี้เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจจะได้แยกศึกษาในส่วนนี้ออกเป็นเพียง 2 หัวข้อหลัก คือความขัดแย้งภายในกระบวนการผลิต กับความขัดแย้งระหว่างกระบวนการผลิตและในภาพรวมของวงการเพลงลูกทุ่ง ซึ่งในความขัดแย้งทั้งสองปริมณฑลนั้นก็มีความขัดแย้งในระดับความคิดและระดับการปฏิบัติแฝงอยู่ โดยจะต้องทำความเข้าใจในที่นี้ก่อนว่าการแยกความขัดแย้งในระดับความคิดกับระดับการปฏิบัติออกจากกันนั้นอาจเป็นไปได้เพื่อความสะดวกในการจัดระบบข้อมูลแต่ในทางความเป็นจริงนั้น เป็นไปไม่ได้ที่จะแยกความคิดและการปฏิบัติออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพราะสิ่งทั้งสองนั้นจะต้องเกี่ยวพันส่งผลต่อกันอยู่ตลอดเวลา งานนี้จึงจะกล่าวถึงความขัดแย้งในทั้งสองระดับควบคู่กันไปโดยไม่แยกการศึกษาออกเป็นประเด็นย่อย และอีกประการหนึ่งความขัดแย้งเหล่านี้หากไม่เกิดมาจากโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตโดยตรงก็ล้วนมีปฏิสัมพันธ์กับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตทั้งสิ้นอันจะได้แสดงให้เห็นต่อไป

5.1.1 **ความขัดแย้งภายในกระบวนการผลิต**

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในกระบวนการผลิตมีหลายลักษณะและส่วนมากความขัดแย้งเหล่านั้นปรากฏผลเป็นการกระทำที่เห็นได้ค่อนข้างชัดเจน เพราะภายในกระบวนการผลิตดังที่ทราบแล้วว่าได้เกิดกระบวนการทำงานที่ผู้ทำงานเข้ามาร่วมกันปฏิบัติการผลิตเพลงขึ้น และด้วยเหตุที่ความสนใจหลักของมาร์กซิสต์(โดยเฉพาะตัวมาร์กซ์เอง)เมื่อศึกษาอำนาจในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตคืออำนาจที่จะทำหน้าที่หลัก 2 ประการ คือ อำนาจในการกำหนดวิธีการใช้ปัจจัยการผลิต(การทำงาน)และอำนาจในการกำหนดวิธีการแบ่งปันผลผลิตและรายได้[3] ความขัดแย้งหลักๆ ในกระบวนการผลิตที่เกิดขึ้นภายใต้โครงสร้างอำนาจดังกล่าวจึงย่อมเกิดขึ้นใน

---

* ในทางความเป็นจริง ความขัดแย้งในสองระดับนี้ย่อมเกิดขึ้นอยู่เสมอในทุกๆ ส่วนของสังคมหรือแม้แต่ในกระบวนการผลิตสินค้าอื่นๆ เพียงแต่สำหรับกระบวนการผลิตศิลปินซึ่งเป็นงานที่ต้องอาศัยความคิดในการสร้างสรรค์มากเป็นพิเศษ ความขัดแย้งเช่นนี้ย่อมเกิดขึ้นเข้มข้นกว่าในกระบวนการผลิตสินค้าทั่วไป

[3] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551), หน้า 63.

2 ประเด็นดังกล่าวนี้เอง การศึกษาความขัดแย้งภายในกระบวนการผลิตในที่นี้จะยึดแนวทางและแบ่งประเด็นศึกษาตามคำอธิบายของมาร์กซ์ดังกล่าว

(1) ความขัดแย้งในประเด็นการใช้ปัจจัยการผลิตและกรรมวิธีการผลิตเพลง

ผลงานเพลงเป็นงานศิลปะที่ต้องอาศัยความสามารถของศิลปินเพลงสร้างสรรค์ขึ้น ศิลปินจึงเป็นผู้ทำงานที่ต้องอาศัยทักษะความสามารถเฉพาะตัวที่สำคัญ ถือเป็นผู้ทำงานสำคัญที่สุดในการผลิตเพลง แต่เมื่อการทำงานของศิลปินเพลงจำเป็นต้องเป็นไปหรือต้องสอดคล้องกับความต้องการของผู้เป็นเจ้าของหรือผู้ครอบครองปัจจัยการผลิตที่ศิลปินเข้าไปทำงานให้ บ่อยครั้งจึงเกิดความขัดแย้งกันขึ้นในรูปแบบและวิธีการผลิตเพลงโดยเฉพาะในกรณีที่ศิลปินเพลงกับฝ่ายเจ้าของปัจจัยการผลิตมีความเห็นไม่ตรงกัน ความขัดแย้งนี้เกิดขึ้นทั้งในวิธีการทั่วไป เช่น วิธีการแต่งหรือร้องเพลงที่กำหนดมาจากค่ายแต่ศิลปินไม่เห็นด้วย เป็นต้น และความขัดแย้งอันเนื่องมากจากการเลือกใช้เทคโนโลยีที่ไม่เป็นที่พอใจของศิลปินบางคน

ในยุคแรกของการผลิตเพลงลูกทุ่ง(ก่อนพ.ศ.2500 ถึงประมาณปี พ.ศ.2511) นักแต่งเพลงคือผู้กำหนดขั้นตอนการผลิตเพลงเองทั้งหมด กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงลูกทุ่งมีจุดเริ่มต้นมาจากนักแต่งเพลง [4] ผู้ที่มีความสำคัญที่สุดในสาระความคิดในบทเพลงก็คือนักแต่งเพลงนั่นเอง นักแต่งเพลงจะแต่งเพลงให้กับนักร้องคนไหนอย่างไรขึ้นอยู่วิจารณญาณของนักแต่งเพลงแต่ละคน หรือนักร้องบางคนก็เป็นนักแต่งเพลงไปด้วย เช่น สุรพล สมบัติเจริญ เมื่อนักแต่งเพลงแต่งเพลงเสร็จและได้นักร้องเรียบร้อยแล้วก็จะทำการอัดแผ่นเสียงจำหน่าย และออกทำการแสดง นำผลงานเพลงเสนอต่อผู้ฟัง ซึ่งวิธีการร้องนั้นโดยส่วนใหญ่ก็เป็นไปตามความถนัดของนักร้องหรืออาจจะเกิดจากการแนะนำวิธีการร้องให้โดยครูเพลงแต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับเนื้อเสียงและความถนัดของนักร้องนั้นๆ หรือบางครั้งนักร้องที่มีความสามารถก็อาจจะเปลี่ยนทำนองหรือวิธีการร้องไปจากที่ครูเพลงแนะนำก็ได้หากเห็นว่าเปลี่ยนแล้วจะทำให้เพลงนั้นไพเราะและตรงกับความถนัดของตนมากขึ้น[5]

แต่ในช่วงหลังพอระบบค่ายเพลงเข้ามาจัดการควบคุมการผลิตเพลงมากขึ้นโดยเฉพาะเมื่อค่ายเพลงใหญ่ที่ทำเพลงแนวสตริงมาก่อนหันมาทำเพลงลูกทุ่งในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ก็ได้นำระบบการผลิตเพลงแบบเพลงสตริงซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบการผลิตเพลงจากต่างชาติ ค่ายเพลงเหล่านั้นจะมีการเข้ามาควบคุมการผลิตทั้งการวางแนวทางและวิธีการผลิตเพลงทั้งหมด

---

[4] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2548), หน้า 416.

[5] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, 6 กุมพาพันธ์ 2551 สายัณห์กล่าวว่า มีหลายครั้งที่ตนแก้ไขเปลี่ยนแปลงทำนองหรือวิธีการร้องบางท่อนของเพลงที่ครูเพลงให้มา แล้วทำให้เพลงไพเราะขึ้นทั้งนี้เนื่องจากตนมีความสามารถในการร้องเพลงอย่างดีและยังรู้โน้ตเพลงอีกด้วย

อิสระในการทำงานของศิลปินเพลงจึงลดลงกว่าในยุคก่อนหน้า และแทนที่ครูเพลงจะเป็นผู้ควบคุมดูแลการผลิตก็กลายเป็นโปรดิวเซอร์ของค่ายที่เข้ามาทำหน้าที่นี้แทน ซึ่งแม้โดยส่วนมากโปรดิวเซอร์ของค่ายเพลงจะมาจากผู้ที่เป็นศิลปินเพลงหรือผู้เชี่ยวชาญในการผลิตเพลง แต่ก็ต้องทำงานภายใต้เงื่อนไขที่ค่ายเพลงต้องการ ไม่เป็นอิสระเหมือนก่อน การเข้ามาทำงานของโปรดิวเซอร์เช่นนี้ โดยส่วนมากโปรดิวเซอร์จะเป็นผู้ทำงานหนักคนหนึ่ง และค่ายเพลงจะอาศัยความสามารถของโปรดิวเซอร์นี้นี่เองในการผลิตเพลง

ในประเด็นของวิธีการแต่งเพลง ชลธี ธารทองกล่าวแสดงให้เห็นความไม่พอใจระบบการจัดการของค่ายเพลงในเรื่องนี้อย่างเห็นได้ชัด ดังนี้

> *นักแต่งเพลงเดี๋ยวนี้สมัยนี้ ภาษาไทยไม่แข็งแรง ใช้คำไม่ค่อยถูกต้อง แล้วก็แต่งตามคำสั่งนายห้าง มันไม่ได้คิดเองนะ นักแต่งเพลงที่อยู่กับบริษัทเนี่ย วันๆหนึ่งเขาให้ขังอยู่ในห้องแล้วเอาหนังสือ บริษัทเอาหนังสือไปให้อ่าน เจอคำไหนก็เขียนๆไว้ แล้วก็แต่งตามนั้นแล้วมันจะได้อะไรขึ้นมา...นักแต่งเพลงสมัยนี้นอกจากภาษาไทยไม่แข็งแรงแล้ว ความคิดก็ยัง... สมองต่ำปัญญาตื้น ไม่ได้เรื่อง ...ความคิดสร้างสรรค์ไม่มี มีแต่งตามๆเขา เพราะโดนกำหนดกรอบมา ความคิดสร้างสรรค์น้อยเพราะว่า โดนบีบรัดทางเศรษฐกิจโดยสังคมโดยสิ่งแวดล้อมรูปแบบของการแต่งเพลงของคนรุ่นนี้น่าเป็นห่วง อนาคตยิ่งน่าเป็นห่วง เพราะว่าไอ้คนที่สั่งเป็นสั่งตายได้ก็คือ พวกนายห้าง ธุรกิจพาณิชย์ศิลป์เนี่ยนะ พวกนี้อันตราย คือพวกนายห้างไม่รู้ว่าเพลงที่ถูกต้องเป็นยังไง ไม่รู้เรื่องเพลง แล้วก็มาสั่งให้คนรู้ทำ หรือรู้บ้างไม่รู้บ้างทำ น่าเป็นห่วงนะ* [6]

เช่นเดียวกันกับการทำงานของนักร้อง ก็เกิดความขัดแย้งในวิธีการร้องเพลงซึ่งหากเป็นนักร้องสังกัดค่ายเพลงในปัจจุบันค่ายเพลงจะเป็นผู้กำหนดวิธีการร้องของนักร้องกล่าวคือ ไม่ให้มีการเอื้อนเสียงหรือใส่ลูกคอมากนักเพื่อให้ผู้ฟังสามารถร้องตามได้ง่ายเพราะหากประชาชนร้องตามได้ง่ายก็จะเกิดการซื้อเพลงมากขึ้นโดยเฉพาะซื้อไปเพื่อร้องตามในรูปแบบคาราโอเกะ หากเป็นนักร้องรุ่นใหม่ที่เข้าสังกัดค่ายก็จะต้องทำตามเงื่อนไขนี้แต่สำหรับนักร้องรุ่นเก่าที่มีชื่อเสียงพบว่า ไม่ยินยอมเปลี่ยนแปลงวิธีการร้องของตนเนื่องจากเห็นว่าหากร้องเช่นนั้นเพลงที่ออกมาก็จะสูญเสียเอกลักษณ์ของความเป็นลูกทุ่งไป และนักร้องเหล่านั้นโดยเฉพาะนักร้องที่มีชื่อเสียงมาก่อนก็จะไม่ยอมเข้าสังกัดค่ายเพลงที่ควบคุมวิธีการร้องเพลงของตนมากเกินไป เช่นสุนารี ราชสีมา ยอดรัก สลักใจ สายัณห์ สัญญา ชาย เมืองสิงห์ ชินกร ไกรลาศ นักร้องเหล่านี้ต่างได้รับการทาบทามจากค่ายเพลงให้เข้าไปอยู่ในสังกัดทั้งสิ้นแต่ด้วยเงื่อนไขดังกล่าวและเงื่อนไขอื่นๆ ที่ไม่เป็นที่พอใจ นักร้องเหล่านี้จึงไม่ยอมเข้าสังกัดค่ายเพลงใดเลย

---

[6] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

ความขัดแย้งเช่นนี้เกิดขึ้นเช่นเดียวกันในกรณีของผู้ทำงานอื่นๆ โดยเฉพาะโปรดิวเซอร์ ซึ่งโดยส่วนใหญ่ตามที่กล่าวแล้วโปรดิวเซอร์ในค่ายเพลงก็คือครูเพลงเดิมหรือไม่ก็เป็นผู้เชี่ยวชาญในการผลิตเพลงลูกทุ่ง เช่นมนต์ เมืองเหนือที่เข้าไปเป็นโปรดิวเซอร์ให้กับค่ายอาร์สยามในช่วงหนึ่ง แม้จะไม่เกิดความขัดแย้งขึ้นอย่างเป็นทางการระหว่างมนต์กับค่ายอาร์สยาม แต่เมื่อค่ายเพลงเปลี่ยนแนวการผลิตเพลงจากลูกทุ่งแท้มาเป็นลูกทุ่งเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นแนวที่มนต์ไม่ถนัด มนต์ เมืองเหนือก็ต้องออกมาจากระบบตรงนั้น ซึ่งไม่อาจปฏิเสธได้ว่าการที่ต้องออกมาจากค่ายเพลงนั้นเป็นเพราะความไม่ลงรอยกันในเรื่องวิธีการทำงานโดยเฉพาะเรื่องของแนวเพลง ในประเด็นนี้มนต์ เมืองเหนือกล่าวว่า มันอยู่ที่ความพอใจ พอใจก็อยู่ ไม่พอใจก็ออกมา[7]

นอกจากนั้นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในวิธีการทำงานพบว่าเกิดมาจากการนำปัจจัยการผลิตหรือเทคโนโลยีบางอย่างเข้ามาใช้โดยเฉพาะเทคโนโลยีสำหรับการบันทึกเสียง ทั้งในเรื่องของการทำดนตรีและการแต่งเสียงร้อง

สำหรับนักร้องบางคนพบว่าไม่ชื่นชอบการนำเทคโนโลยีดังกล่าวมาใช้และจะไม่ยอมให้มีการแต่งเสียงของตนมากเกินไป แต่ตนจะร้องเองจนกว่าจะเป็นที่พอใจ เช่นกรณีของสุนารี ราชสีมา ตามคำกล่าวต่อไปนี้

> *สำหรับตัวพี่นะ เทคโนโลยีมันจะเข้ามาขนาดไหน พี่ก็ร้องเที่ยวนึงเต็มๆ อย่างดีก็อาจจะมีต่อท่อน ก็คือระหว่างท่อน สมมุติท่อน 1 ท่อน 2 นี้ ร้องไปแล้วเรารู้สึกตรงนี้มันไม่ค่อยสมบูรณ์ เราก็ต่อท่อนนี้ แต่ไม่ใช่แบบเจาะ ประเภทเจาะเป็นคำแล้วไปแต่งเสียงอะไรอย่างนี้ไม่เอา มันไม่ธรรมชาติอ่ะ คนฟังเดี๋ยวนี้เขาไม่โง่แล้ว จริงๆ นะ เขารู้นะว่าแต่งไม่แต่ง ลูกทุ่งนี่มันต้องเน้นความเป็นธรรมชาติเลย เสียงดิบๆ น่ะ ดนตรีดิบๆ ลมหายใจดิบๆ มีฮึดมีฮัดอะไรอย่างนี้ มันได้ฟิวน่ะ นี่อะไร มันจะเป็นไปได้ยังไง ร้องเพลงแม้แต่เสียงหายใจยังไม่มี เนียนซะขนาดนั้น* [8]

หรือในกรณีของสายัณห์ สัญญาที่ถึงขนาดเห็นว่าการแต่งเสียงนักร้องด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์ตลอดถึงการลิปซิ้งเวลาแสดงสดเป็นการหลอกลวงผู้ฟังเลยทีเดียว ดังคำกล่าวต่อไปนี้

> *เราไม่เคยชอบเลยไอ้ระบบดิจิตอล ไม่เคยชอบเลยสักนิดนึง เพราะมันหลอกลวงประชาชน มันแหกตาเขา บางคนร้องหน้าเวทีต้องลิปซิ้งตลอดเลย ร้องหมาไม่แดกหน้าเวที แต่*

---

[7] จากการสัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ เงื่อนไขดังกล่าวเช่นการเปลี่ยนแปลงไปของแนวเพลงของค่ายซึ่งมนต์ เมืองเหนือไม่ถนัดอีกต่อไป เป็นต้น อย่างไรก็ตามการออกมาโดยไม่อาจจะยอมรับเงื่อนไขกันได้นั้นก็เป็นไปโดยไม่ได้มีความโกรธเคืองกันแต่อย่างใด ความสัมพันธ์ระหว่างค่ายเพลงดังกล่าวกับมนต์ เมืองเหนือยังเป็นไปด้วยดี

[8] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

แผ่นเสียงดีนี่เพราะอะไรเพราะเขาใช้ระบบคอมทำหมดเลย สายัณห์จะไม่เอาเลยคือให้มันได้เสียงจริงๆ เลย เราต้องการได้เสียงจริงๆ ของจริงๆ[9]

เช่นเดียวกันกับในเรื่องของการทำดนตรีและการเลือกใช้การบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลสมัยใหม่ วิศวกรทางเครื่องเสียงบางคนชื่นชอบการบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกมากกว่าระบบดิจิตอลเพราะเห็นว่าจะได้เสียงที่ไพเราะกว่าและไม่ชื่นชอบการทำดนตรีโดยให้เครื่องสร้างเสียงดนตรี[10]

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าแม้เทคโนโลยีสมัยใหม่จะสร้างความสะดวกสบายให้แก่การบันทึกเสียงดังกล่าวแล้วทั้งในเรื่องการร้องเพลงและการสร้างเสียงดนตรีตลอดจนเทคโนโลยีการมิกซ์เสียง แต่ก็ยังมีศิลปินเพลงจำนวนมากไม่ชื่นชอบเทคโนโลยีเหล่านั้นนำไปสู่ความขัดแย้งขึ้น ซึ่งหากต้องการให้งานออกมาประณีตสมบูรณ์ที่สุด เทคโนโลยีเดิมก็ยังถือว่าใช้ได้ดีกว่า เช่นการใช้นักดนตรีมาเล่นดนตรีจริงๆ และการอัดเสียงพร้อมกันทั้งวงก็ยังจำเป็นอยู่ เพียงแต่ต้องอาศัยความชำนาญ ต้องผ่านการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดีที่สุด ทุกฝ่ายต้องมีความพร้อมเพรียง ผู้ทำงานทั้งหลายต้องทำงานหนักขึ้นนั่นเอง หรือหากทำไม่ได้ก็ต้องพยายามปรับใช้ให้มากที่สุด เช่น การอัดเสียงของค่ายใหญ่ๆ อย่างบริษัท แกรมมี่โกลด์ จะนำเทคโนโลยีทั้งเก่าและใหม่มาปรับใช้เข้าด้วยกันเพื่อให้งานออกมาสมบูรณ์ที่สุด เช่นนำเครื่องดนตรีจริงมาใช้เกือบทั้งหมดร่วมกับการผสมเสียงโดยคอมพิวเตอร์ เป็นต้น[11]

อย่างไรก็ตามความเห็นในเรื่องของการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้นี้ พบว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งบางกลุ่มก็มีความเห็นแตกต่างกัน กล่าวคือในขณะที่ศิลปินเพลงบางกลุ่มไม่ชื่นชอบเทคโนโลยีสมัยใหม่ ก็ยังมีศิลปินเพลงอีกกลุ่มที่ชื่นชอบเทคโนโลยีสมัยใหม่นั้น โดยเฉพาะศิลปินเพลงที่ทำการผลิตเพลงเอง เนื่องจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ลดต้นทุนและทำให้สามารถผลิตเพลงได้ง่ายขึ้น แต่มีข้อสังเกตว่า สาเหตุของการชื่นชอบเทคโนโลยีสมัยใหม่นั้นเป็นเหตุผลทางด้านเศรษฐกิจ กล่าวคือ ทำให้ศิลปินเพลงที่ผลิตเพลงเองสามารถลดต้นทุนและผลิตเพลงออกขายเองได้ กับเหตุผลทางด้านความสะดวกสบายในการทำงานเพราะจะสามารถผลิตเพลงได้ง่ายขึ้น ส่วนในประเด็นของความสมบูรณ์ของงานนั้นพบว่า ศิลปินเพลงกลุ่มนี้ก็ยังเห็นเช่นเดียวกันกับศิลปินกลุ่มที่ไม่ชื่นชอบเทคโนโลยีสมัยใหม่นี้ คือ ความสมบูรณ์ของงานอาจจะลดลงบ้าง แต่ด้วยเงื่อนไขที่มีอยู่ จึงต้องเลือกใช้เทคโนโลยีใหม่นั้น การเลือกใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่หรือเทคโนโลยีดิจิตอลของศิลปินกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งจึงเกิดจากเป็นความจำเป็นทางเงื่อนไขตามที่กล่าวไป[12] กับอีกบางกลุ่มที่

---

[9] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[10] สัมภาษณ์มือมิกซ์ประจำห้องอัดเสียงมายด์ สตูดิโอ

[11] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[12] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาส, นักร้องนักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

เลือกใช้เทคโนโลยีใหม่เนื่องจากความชื่นชอบจริงๆ[13] ด้วยเหตุผลด้านความง่ายขึ้นของการทำเพลง อย่างไรก็ตาม จากที่กล่าวไปทั้งหมด ศิลปินเพลงส่วนใหญ่มีความเห็นไปในทางเดียวกันว่า เทคโนโลยีทั้งแบบอนาล็อกและดิจิตอลต่างก็มีทั้งข้อดีข้อเสีย ขึ้นอยู่กับความชอบและการเลือกของผู้ผลิตเพลงเป็นหลักว่าจะใช้เทคโนโลยีใด ตามเงื่อนไขที่ตนเห็นสมควร ในส่วนนี้ผู้ศึกษาต้องการยืนยันว่า เทคโนโลยีทั้งสองระบบส่งผลกระทบต่อการทำงานของศิลปินเพลงและก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้นตามที่กล่าวไปแล้วนั่นเอง สำหรับในส่วนของผลกระทบของเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อความเป็นศิลปะหรือความสมบูรณ์ของงานเพลงนั้น จะได้กล่าวในส่วนต่อไป

ข้างต้นเป็นการแสดงให้เห็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากฝั่งของศิลปินเพลง ต่อไปนี้ผู้ศึกษาจึงจะหยิบยกความขัดแย้งที่ปรากฏออกมาจากฝั่งค่ายเพลงขึ้นมาบ้างเพื่อให้เห็นอีกด้านของความขัดแย้งและเป็นการยืนยันว่า ความขัดแย้งเหล่านี้เกิดขึ้นจริง

กรณีแรกคือกรณีของค่ายเพลงใหญ่อย่างแกรมมี่ โกลด์ ปัจจุบันพบว่า ค่ายเพลงนี้ยังขาดนักแต่งเพลงที่ดีทั้งที่จริงๆ นักแต่งเพลงมีฝีมือนั้นมีอยู่ไม่น้อย เพียงแต่ค่ายเพลงไม่สามารถดึงนักแต่งเพลงเหล่านั้นเข้ามาร่วมทำงานได้ ตามคำกล่าวของสลา คุณวุฒิ โปรดิวเซอร์ของค่ายแกรมมี่ โกลด์ ดังนี้

> *ทุกค่ายนี่กล้าบอกว่ายังขาดนักแต่งเพลง ตามที่ค่ายต้องการนะ นักแต่งเพลงรุ่นเก่าที่เก่งๆ ก็มีส่วนว่าอาจจะเรื่องมาก ถามว่าหากจะปั้นนักร้องสักคนคงไม่ไปเสียเวลาแคร์นักแต่งเพลงบางคนอยู่ 5 ปี หรอก ถ้าดังแล้วหยิ่งก็คงต้องไปหาคนใหม่ มันอาจจะเกิดขึ้นได้บ้างกับบางคน บางอารมณ์ บางช่วง* [14]

แม้สลาจะให้เหตุผลว่า แม้นั่นจะไม่ใช่ประเด็นหลัก เพราะเมื่อถึงเวลาผลิตเพลง ต้องมุ่งที่ผลงานเพลงเป็นหลัก แต่จากคำกล่าวนั้นก็แสดงให้เห็นภาพความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างค่ายเพลงกับนักแต่งเพลงได้เป็นอย่างดี

เช่นเดียวกันกับในกรณีของนักร้องที่พิถีพิถันมากกับการร้องเพลงโดยไม่ยอมให้แต่งเสียงย่อมสร้างความไม่พอใจให้กับผู้ร่วมทำงานได้เช่นกันโดยเฉพาะผู้ที่ทำงานในห้องบันทึกเสียงเพราะต้องเสียเวลาไปอย่างมากกับการบันทึกเสียงให้กับนักร้องเพียงคนเดียวทั้งที่หากยอมให้แต่งเสียงด้วยเครื่องคอมพิวเตอร์จะทำให้ใช้เวลาบันทึกเสียงน้อยลงอย่างมาก แต่นักร้องบางคนกลับต้องใช้เวลาเป็นวันเพื่อบันทึกเสียงแค่เพลงเดียว การร่วมงานกับนักร้องเช่นนั้นจึงไม่ค่อยเป็นที่น่าปรารถนา[15] ซึ่งผู้ที่ให้ความเห็นเช่นนั้นจะมองว่าเทคโนโลยีในการแต่งเสียงนี้เป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

---

[13] สัมภาษณ์ วิเชียร ชูรักษ์, 16 มกราคม 2551.

[14] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[15] สัมภาษณ์ผู้ผสมเสียงหรือมิกเซอร์ผู้หนึ่ง ไม่ขอระบุชื่อ

ในการทำงานของนักร้อง เพราะทำให้ประหยัดเวลาและได้เสียงที่ไพเราะมากขึ้น[16]และสำหรับผู้ผลิตเพลงบางคนเห็นว่าด้วยเทคโนโลยีเช่นนี้ทำให้หมดกังวลเรื่องการหานักร้องเสียงดีมาบันทึกเสียง เพราะปัจจุบันทุกคนที่พูดได้ก็สามารถบันทึกเสียงได้ด้วยระบบการแต่งเสียงนี้นั่นเอง[17] เหล่านี้ยิ่งยืนยันความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากการใช้เทคโนโลยีการผลิตเพลงเป็นอย่างดี

เหล่านี้คือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในกระบวนการทำงานของผู้ทำงานผลิตเพลงฝ่ายต่างๆ โดยเฉพาะศิลปินเพลงกับผู้ลงทุนทั้งในความขัดแย้งทั่วๆ ไป และความขัดแย้งที่เกิดจากการเลือกใช้เทคโนโลยีที่แตกต่างกัน นำไปสู่การต่อสู้ในรูปแบบต่างๆ เช่นไม่ยอมร่วมงานด้วยหรือด้วยการลงทุนผลิตเพลงเองของศิลปินเพลงอันจะได้กล่าวต่อไป

(2) ความขัดแย้งเรื่องการแบ่งปันผลประโยชน์(ผลผลิตและรายได้)

ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ค่ายเพลงหรือทุนรายใหญ่เข้ามาควบคุมครอบงำวงการเพลง จากบทที่แล้วได้แสดงให้เห็นว่าโดยส่วนใหญ่ผลประโยชน์หลักจากผลงานเพลงจะตกเป็นของค่ายเพลงหรือทุนหรือผู้ที่มีอำนาจครอบครองปัจจัยการผลิตนั่นเอง ผลประโยชน์ในผลงานเพลงสามารถแยกออกได้เป็น 2 ประเด็นหลักคือผลประโยชน์จากการถือครองผลงานหรือกรรมสิทธิ์ผลงานเพลงซึ่งมีกฎหมายลิขสิทธิ์เข้ามาเกี่ยวข้อง และผลประโยชน์จากรายได้ที่เป็นตัวเงิน ความขัดแย้งเกิดขึ้นจากการกระจายผลประโยชน์เหล่านี้อย่างไม่เป็นธรรมนั่นเอง ทั้งนี้ปัจจัยอีกตัวหนึ่งที่เข้ามาเกี่ยวข้องและนำไปสู่ความขัดแย้งก็คือสัญญาที่ไม่เป็นธรรมอันเนื่องมากจากความได้เปรียบในทางโครงสร้างของค่ายเพลง ทั้งสัญญาในเรื่องกรรมสิทธิ์และการแบ่งสรรรายได้ ในที่นี้จึงแยกศึกษาความขัดแย้งอันเกิดจากสัญญาที่ไม่เป็นธรรมหรือการเอาเปรียบในสัญญาเหล่านั้นออกเป็นอีกประเด็นย่อยหนึ่งด้วย

ความขัดแย้งเรื่องการครอบครองลิขสิทธิ์เพลง

ตามที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 3 และบทที่ 4 ในประเด็นของลิขสิทธิ์เพลง จากบทที่ 3 ทราบว่าเนื้อร้อง ทำนองและโน้ตเสียงประสานของเพลงนั้นเป็นได้ทั้งวัตถุดิบและผลจากการทำงานของศิลปินในกระบวนการผลิต กล่าวคือเป็นวัตถุดิบในกรณีที่ผู้ผลิตซื้อสิ่งเหล่านี้เข้ามาผลิตเพลง เป็นผลจากการใช้แรงงานในกระบวนการผลิตในกรณีที่ผู้ผลิตเพลงจ้างผู้ประพันธ์เพลงเข้ามาทำงานแต่งเพลงในกระบวนการผลิตนั้น ประเด็นนี้นำไปสู่ความขัดแย้งคือค่ายเพลงต้องการให้นักแต่งเพลงเข้าไปเป็นลูกจ้างแต่งเพลงให้ตนเพื่อให้ลิขสิทธิ์เพลงตกเป็นของค่ายโดยปริยาย ส่วนนักแต่งเพลงต้องการทำงานอย่างอิสระและขายเพลงแก่ค่ายมากกว่าเข้าไปเป็นลูกจ้างและต่อรองเมื่อมีการขายเพลงให้สิขสิทธิ์ยังคงเป็นของตนในขณะที่ค่ายเพลงก็พยายามให้นักแต่งเพลงขายขาดลิขสิทธิ์แก่ค่าย แต่จากการศึกษาในบทที่ 4 พบว่าศิลปินเพลงมีความเสียเปรียบในการต่อรองกับ

---

[16] สัมภาษณ์ วิเชียร ชูรักษ์, วันที่ 16 มกราคม 2551.

[17] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, วันที่ 13 มกราคม 2551.

ค่ายและบ่อยครั้งนักแต่งเพลงจำเป็นต้องขายขาดลิขสิทธิ์เพลงของตนแก่ค่ายหรือต้องเข้าไปเป็นลูกจ้างของค่ายเพลงด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจและความเสียเปรียบอันเนื่องมาจากศิลปินเพลงไม่สามารถผลิตเพลงออกจำหน่ายเองได้เพราะไม่มีปัจจัยการผลิตที่เพียงพอ ชลธี ธารทองกล่าวถึงความเสียเปรียบของนักแต่งเพลงในประเด็นนี้ดังนี้

พอผมพูดเรื่องนี้นักแต่งรุ่นใหม่อาจค่อนขอดว่าถ้าไม่ทำตามกระแส ไม่เดินตามนายทุน ถึงเวลาเดือดร้อนไม่มีข้าวกิน ไม่มีเงินค่าเทอมลูก ไม่มีค่าผ่อนรถผ่อนบ้าน อาจารย์ช่วยได้หรือเปล่า อุดมคติกินได้ไหม เจอเข้าไม้นี้ผมก็พูดไม่ออก แต่นายทุนเขารู้ความจำเป็นเหล่านี้ จึงพยายามบีบให้นักแต่งรุ่นใหม่ขายขาดลิขสิทธิ์ ค่ายเพลงซื้อขาดเพราะอะไร เพราะต่อไปการขายเพลงจะสู้ลิขสิทธิ์การจัดเก็บไม่ได้ ทั้งในคาราโอเกะ โรงแรม ร้านอาหาร บนเครื่องบิน ต่างประเทศ เปิดผ่านวิทยุ ทำเป็นหนังสือ ร้องรำตามสถานที่ต่างๆ ฯลฯ ทุกหย่อมหญ้าเก็บได้หมด เรื่องนี้จึงยอมไม่ได้ เป็นการทำนาบนหลังคน คิดดูซิว่าค่าแต่งเพลงแค่หมื่นสองหมื่นนายทุนเอาไปทำได้สิบล้านร้อยล้าน ห่างกันไม่เห็นฝุ่นเหมือนท้องฟ้ากับก้นเหว ยังเบียดเบียนเรื่องลิขสิทธิ์อีกหรือ[18]

ในกรณีของนักร้อง สายัณห์ สัญญาเห็นว่านักร้องยังเป็นผู้เสียเปรียบอย่างยิ่งในเรื่องของลิขสิทธิ์เพลงเนื่องจากกฎหมายยังไม่รวมเสียงของนักร้องเป็นหนึ่งในลิขสิทธิ์ด้วย

ความจริงซื้อลิขสิทธิ์เนี่ยมัน มันไม่ใช่ซื้อแต่เพลงมันต้องซื้อทั้งนักร้องด้วย ซื้อทั้งนักอะเร้นจ์ นักร้อง บริษัทมันจะต้องจ่ายให้ นี่คือตามสากลใช่หรือเปล่า มันต้องซื้อทั้งตั้งแต่ลิขสิทธิ์เจ้าของเพลง นักประพันธ์เพลง นักร้อง นักอะเร้นจ์ ต้องซื้อหมดเลยนะ ค่ายนี่ต้องจ่ายเงิน ต้องให้นักร้อง นักประพันธ์ นักอะเร้นจ์เซ็นอนุมัติ คุณถึงจะขายได้ถูกต้องตามกฎหมาย แต่ทุกวันนี้มันไม่ได้ทำสิ่งเหล่านี้เลยด้วยซ้ำ แต่กฎหมายก็ไม่เล่นงานไม่จัดการ [19]

ในกรณีค่ายเพลงใหญ่ที่มีระบบบริหารดีพบว่าความขัดแย้งปรากฏให้เห็นน้อยกว่าค่ายเล็กๆ บางค่าย แต่ด้วยฐานะต่ำกว่าในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตศิลปินยังตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบเสมอๆ การจัดการของค่ายเพลงในประเด็นนี้ก็ยังไม่เป็นที่พอใจของศิลปิน ดังคำกล่าวของสลา คุณวุฒิดังนี้

ค่ายใหญ่จะซื้อขาดแต่ให้สิทธิ์ ซื้อแต่มีส่วนแบ่งให้ คือต้องคุยกัน อันนี้ค่ายใหญ่ แต่เขาก็ต้องมีความชัดเจนเพราะเขาก็ต้องแถลงต่อหุ้นส่วน เพราะฉะนั้นค่ายใหญ่มันไม่ค่อยมีปัญหา ถามว่าโอนสิทธิ์มั้ย โอนสิทธิ์ แต่สิทธิ์เรายังได้รับการดูแล ยังได้รับผลประโยชน์จากค่าลิขสิทธิ์ของเราอยู่ ตรงนี้เลยไม่มีปัญหา ครูเพลงกับค่ายใหญ่ไม่ค่อยมีปัญหา

---

[18] ชลธี ธารทอง, ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง(กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์, 2547), หน้า 201.

[19] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, วันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2551.

หรอก แต่ปัญหาอยู่กับค่ายเล็กบางค่าย ค่ายเล็กมันมีหลายประเภท ประเภทหนึ่งคือไม่ซื้อขาด แบบดีเลย ขอใช้สิทธิ์แค่ 3 ปี เสร็จ 3 ปี คืน หรือ 5 ปีคืน แต่มีบางค่ายนี่ไม่ให้ค่าตอบแทน ไม่ให้ค่าแบ่งปันแต่ยึดเพลงอันนี้เป็นปัญหา ค่ายใหญ่จะไม่มีปัญหา และถ้านำหุ้นเข้าตลาดหลักทรัพย์เขาก็ต้องแถลงงบกำไรขาดทุนทุก 3 เดือนอะไรอย่างนี้ ตัวเลขทุกอย่างมันต้องมีที่ไปที่มาหมด มันก็เลยถูกดูแลโดยกติกาของสังคมอีกหลายแห่ง แต่ถามว่าได้ดั่งใจมั้ย มันก็คงยังไม่ได้ เพียงแต่ว่ามันเอาพออยู่ด้วยกันได้ ณ วันนี้ เรื่องที่เป็นปัญหา ผมก็เคยโดนหรือครูเพลงหลายๆ ท่านก็เคยโดนมันเกิดกับค่ายย่อยบางค่าย บางค่ายนะ ไม่ใช่ทุกค่าย ค่ายย่อยนี่บางค่ายดีเลย แต่บางค่ายนี้ซื้อครั้งเดียวแล้วยึดขาดเลย ซึ่งในวันนั้นเราเดินไปหาเขาเราจำเป็นเราก็ต้องเซ็นต์ให้ ตรงนั้นเองที่เป็นปัญหาฟ้องร้องกัน แต่ผมโชคดีที่เดินเข้ามาในยุคที่มันเริ่มดีขึ้นมาบ้าง ก็เลยโดนน้อยหน่อย แต่ก็ไม่ใช่ไม่โดนนะ แต่ไม่เยอะเมื่อเทียบกับรุ่นผู้หลักผู้ใหญ่ อย่างครูชลธี ครูนพนรรค์ ครูหลายๆ คน ตอนนั้นท่านโดนกัน เพราะยุคสมัยนั้นมันเป็นอย่างนั้นอันนี้ต้องอาศัยศาล[20]

ตัวอย่างกรณีความขัดแย้งในเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์เพลงครั้งหนึ่งเกิดขึ้นในกรณีของการเสนอกฎหมายที่สามารถเอื้อประโยชน์แก่ศิลปินได้ คือ กรณี ของพระราชบัญญัติผลิตผลิตภัณฑ์ซีดี ปรากฏว่าตัวแทนจากค่ายเพลงซึ่งประกอบด้วยนายเกรียงไกร เชษฐโชติศักดิ์จากบริษัทอา.เอส ฯ และในฐานะนายกสมาคมเทปและแผ่นเสียงไทย นายนัดดา บุรณศิริ นายกสมาคมการค้าผู้ประกอบธุรกิจบันเทิงไทย นายชาตรี ชินวุฒิ (พนม นพพร) จากบริษัทนพพร ซิลเวอร์โกลด์ จำกัด และในฐานะนายกสมาคมนักร้องเพลงลูกทุ่งไทย นายยงศักดิ์ เอกปรัชญาสกุล จากบริษัท จีเอ็ม เอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) และนายเสกสรร สุนันท์กิ่งเพชร จากบริษัทอีวีเอส เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด ได้ออกมาแสดงความเห็นคัดค้านมาตรา 5 และ 12 ของร่าง พ.ร.บฯ ซึ่งกำหนดหน้าที่เจ้าของลิขสิทธิ์ให้ต้องแจ้งหรือขออนุญาตทุกครั้งก่อนผลิตซีดี การไม่แจ้ง หรือไม่ขอเป็นความผิดต้องได้รับโทษทางอาญา ผู้ออกมาคัดค้านให้เหตุผลว่าเป็นการเพิ่มภาระให้กับเจ้าของลิขสิทธิ์ที่จะต้องคอยแจ้งต่อกรมทรัพย์สินทางปัญญาทุกครั้งที่จะทำการผลิต โดยเห็นว่า 2 มาตราดังกล่าวนั้นเป็นการกระทำที่ผิดไปจากเจตนารมณ์เดิมคือเพื่อควบคุมผู้ผลิตซีดีเถื่อน สังเกตได้ว่าข้ออ้างของฝ่ายค่ายเพลงนี้จะกล่าวเฉพาะประเด็นของเทปผีซีดีเถื่อน แต่ไม่ได้พูดถึงกรณีความเสียเปรียบที่เกิดขึ้นกับศิลปิน

ในขั้นตอนแรกของการร่างพ.ร.บฯ นั้น ฝ่ายเอกชนดังกล่าวได้เข้ามามีส่วนในการร่าง ไม่ได้มีการเสนอ 2 มาตราดังกล่าวเข้าไป แต่ปรากฏว่า ในขั้นตอนของรัฐสภานั้นมีกรรมาธิการที่มาจากนักร้องนักแสดงได้เพิ่มมาตราเหล่านั้นเข้าไปเพราะเห็นว่า ที่ผ่านมามีกรณีที่ค่ายเพลงเอาเปรียบ

---

[20] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

นักร้องศิลปินโดยการโกงยอดเทปยอดซีดี จึงเห็นว่าเป็นการสมควรที่จะเพิ่ม 2 มาตราดังกล่าวเข้าไปเพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นนั้น

ในประเด็นดังกล่าว นายสุทธิ์ศักดิ์ ได้โต้แย้งว่า *"เราได้ชี้แจงว่า นั่นเป็นเรื่องของคู่สัญญาระหว่างนักร้อง-ค่ายเพลง ซึ่งค่ายเพลง เล็กมักมีปัญหา แต่หลายค่าย เช่น R.S. เป็นบริษัทมหาชนจะต้องมีความโปร่งใสและตรวจสอบได้ หากมีปัญหานักร้องสามารถฟ้องร้องค่ายเพลงหรือร้องเรียนกับกรมทรัพย์สินทางปัญญาได้ จึงไม่ควรมีมาตราเหล่านี้"* แต่กรมทรัพย์สินทางปัญญาก็ยังยืนยันที่จะไม่ทบทวนกฎหมายและเดินหน้าออกกฎหมายฉบับนี้ต่อไป [21]

จะเห็นว่า เจตนารมณ์ของการออกพ.ร.บฯฉบับนี้ คือเพื่อควบคุมผู้ผลิตเทปซีดีไม่ให้มีการละเมิดลิขสิทธิ์ ซึ่งหากพ.ร.บฯ ฉบับนี้ประกาศออกมาใช้บังคับแล้วจะสามารถลดการละเมิดลิขสิทธิ์ได้ในระดับหนึ่งซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อเจ้าของผลงาน แต่ก็เห็นได้จากข้อเสนอของฝ่ายศิลปินที่เป็นกรรมาธิการในการเพิ่มเติมมาตร 5 และมาตรา 7 เข้าไปนั้นว่า ร่างที่เสนอมาแต่แรกโดยมีฝ่ายของค่ายเพลงเข้าร่วมนั้นยังมีช่องโหว่ที่จะทำให้ค่ายเพลงสามารถเอาเปรียบศิลปินได้อยู่ จึงไม่เป็นการแปลกเลยที่เมื่อได้มีการเพิ่ม 2 มาตราดังกล่าวเข้าไป ทางฝ่ายค่ายเพลงจึงออกมาคัดค้าน

กรณีนี้ทำให้เห็นได้ว่า แม้ว่าทั้งค่ายเพลงและศิลปินจะได้รับความเสียหายจากการถูกละเมิดลิขสิทธิ์ผลงานเพลงด้วยกันทั้ง 2 ฝ่าย แต่สำหรับศิลปินแล้วนอกจากจะได้รับความเสียหายดังกล่าวแล้ว ก็ยังถูกเอารัดเอาเปรียบภายในกระบวนการผลิตเองอีกด้วย

ความขัดแย้งและความไม่พอใจในประเด็นการถือครองลิขสิทธิ์เพลงนี้นำไปสู่การต่อสู้ของศิลปินเพลงปรากฏให้เห็นบ่อยครั้ง อันจะได้แสดงให้เห็นต่อไปในส่วนของการต่อสู้ของศิลปินเพลง

ความขัดแย้งเรื่องรายได้

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องการแบ่งปันผลประโยชน์ในส่วนของรายได้นี้เกิดขึ้นทั้งในกระบวนการแสดงสดและในกระบวนการผลิตสินค้าเพลงและสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดความขัดแย้งขึ้นก็เนื่องจาก ผลประโยชน์จากผลงานเพลงลูกทุ่งนั้นมีมหาศาลนั่นเอง ดังคำกล่าวของ มนต์ เมืองเหนือว่า *ที่โวยวายคือยังไงคับ คือทุกวันนี้ผลประโยชน์มันเยอะ ทุกคนก็อยากจะได้* [22]

บทที่ผ่านมาแสดงให้เห็นว่าภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เอื้อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นนั้น การแบ่งปันผลประโยชน์เป็นไปในลักษณะผู้ทำงานได้รับผลตอบแทนน้อยกว่าผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตที่ไม่ได้ทำงาน สำหรับในระบบค่ายเพลงที่ศิลปินต้องยินยอมทำตามเงื่อนไขของค่ายนั้นความขัดแย้งในเรื่องการแบ่งปันผลประโยชน์จะไม่ปรากฏชัดเจน

---

[21] ประชาชาติธุรกิจ. "แกรมมี่-RS" ค้านพ.ร.บ.ซีดีมาตรา 5/12 กรมทรัพย์สินฯ : ไม่สนมุ่งปกป้องเข้าของสิทธิ์[ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://www.ftawatch.org/news/view.php?id=2966[30 สิงหาคม 2550]

[22] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

เนื่องจากได้มีการเซ็นต์สัญญาไปแล้วแต่แรก จึงจำเป็นต้องยอมตามเงื่อนไขของค่ายเพลง แม้ในบางกรณีที่จะรู้ว่าตนเสียเปรียบก็ไม่สามารแสดงปฏิกิริยาตอบโต้ได้โดยตรง เช่นกรณีของศิลปินเพลงเจ้าของผลงาน “รักน้องพร” ตามที่ยกให้เห็นไปแล้วในบทที่ 4 ความขัดแย้งหากจะเกิดขึ้นก็จะไปปรากฏเป็นความขัดแย้งในเรื่องของการละเมิดสัญญาซึ่งจะได้กล่าวในหัวข้อต่อไป ในอีกประเด็นหนึ่งหากเป็นศิลปินดังก็พบว่าเป็นที่ต้องการของค่ายเพลง ค่ายเพลงจึงยอมจ่ายเงินให้ในจำนวนอันเป็นที่พอใจเพื่อให้ศิลปินคนนั้นๆ เข้ามาทำงานให้ แต่ก็เป็นไปเพื่อไม่ให้ศิลปินคนนั้นไปทำงานให้ผู้ผลิตอื่นๆ และหากการแบ่งปันผลประโยชน์ไม่เป็นไปตามเงื่อนไขความขัดแย้งก็จะเกิดขึ้น

คำกล่าวของมนต์ เมืองเหนือในฐานะผู้ทำงานผลิตเพลงให้กับค่ายเพลงในที่นี้* แสดงให้เห็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องผลประโยชน์ได้เป็นอย่างดี

> *ที่ออกมาโวยวายกันเนี่ย เพลงไม่ดังทำไมไม่โวย ที่เขาทำเสียกันเนี่ย คุณทำไมไม่พูดบ้าง ทำไมพูดแต่เพลงดัง ไอ้เพลงไม่ดังพูดมั่งสิ ไอ้นายทุนที่เขาเจ๊งนี่พูดมั่งสิ นี่กำลังให้เขาแต่งเพลงน้ำตานายทุน ให้เขาพูดมั่งสิ ที่เขาขายไม่ได้ก็มี แล้วที่เขาขายไม่ได้เขาจะอยู่ได้ไหม คุณจะโวยเอาอะไร คุณไม่พอใจจะไปให้เขาทำเหี้-อะไร ถ้ารู้ว่าดังมึงขายทำเหี้-อะไร ทำไมมึงไม่ทำเอง นี่ผมพูดเป็นกลาง ไม่เข้าข้างไหน ออกข้างไหน ถ้าคุณรู้ว่าเพลงมันดังคุณขายทำไม แล้วเพลงที่ไม่ดังที่เขาซื้อเพลงคุณ 12 เพลงเนี่ย 3ชุด 10 ชุดยังไม่ดังเนี่ย แล้วมาดังเพลงเดียวเนี่ย เขาถึงมีความรู้สึกไง บางคนถึงขั้นหมดตัวแล้วนะมาดังเพลงสุดท้าย พอดังมา เอ้า เริ่มแล้ว นักร้องก็เริ่มมีปฏิกิริยา ค่าร้องเพลง นักประพันธ์ก็เริ่มมีปฏิกิริยา เผลอๆ นักดนตรีมีปฏิกิริยาด้วย เริ่มเห็นเงิน ไอ้ที่เริ่มไม่ได้เงินเอ๊ะ ทำไมไม่พูดบ้าง เพราะฉะนั้นต้องให้ความเป็นธรรมกับทุกฝ่าย คนทำก็ต้องให้เกียรติเขา นายทุนก็ต้องให้เกียรติเขา นักดนตรีต้องให้เกียรติเขา ทุกคนมีเกียรติมีวินัยด้วยกัน*[23]

---

* กรณีของมนต์ เมืองเหนือนี้ พบว่าความเห็นของมนต์นั้น ไม่ได้เอนเอียงไปทางฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งชัดเจน เพียงแต่จะวิพากษ์วิจารณ์แต่ละฝ่ายไปตามเงื่อนไขของแต่ละกรณี อีกทั้งมนต์เอง ก็เป็นทั้งผู้ผลิตเพลงเอง และเข้าทำงานเป็นลูกจ้างของค่ายเพลงด้วยในบางครั้ง เป็นธรรมดาที่ความเห็นของบุคคลผู้นี้จะเป็นความเห็นในมุมกว้าง เพราะสามารถมองปัญหาจากทุกฝ่าย แน่นอนที่สุดความเห็นของมนต์เป็นสิ่งที่มีค่า และมุ่งหวังให้วงการเพลงดำเนินไปในทางที่ดี แต่ความเห็นของมนต์ไม่อาจพูดได้ว่ามุ่งวิพากษ์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยม การนำความเห็นของมนต์ เมืองเหนือมาอ้างในที่นี้ จึงจะเลือกหยิบยกประเด็นต่างๆ มาอ้างตามความเหมาะสม อาจจะดูเหมือนมนต์มีความขัดแย้งในตัวเองว่าเป็นฝ่ายศิลปินหรือค่ายเพลงกันแน่ แต่จากที่กล่าวไปแล้ว มนต์ เมืองเหนือมุ่งวิพากษ์ปัญหาของทั้งสองฝ่าย การนำความเห็นของมนต์มาอ้างจึงยึดจากปัญหาที่เกิดขึ้นจริง ไม่ได้ยึดว่ามนต์ เมืองเหนืออยู่ฝ่ายผู้ทำงานหรือฝ่ายทุน

[23] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

คำกล่าวข้างต้นนี้ มนต์ในฐานะผู้ผลิตเพลงคนหนึ่งที่เข้าไปร่วมทำงานกับทุนได้แสดงความเห็นเห็นใจฝ่ายทุน แต่ต้องตั้งข้อสังเกตว่า ทุนที่มนต์แสดงความเห็นใจนี้คือทุนรายย่อยหรือผู้ประกอบการรายย่อยนั่นเอง ไม่ใช่ค่ายเพลงขนาดใหญ่ในปัจจุบัน เพราะในกรณีของค่ายเพลงใหญ่ มนต์เห็นว่าไม่ค่อยลำบากเพราะมีทุกอย่างพร้อม อันจะได้ยกคำกล่าวของมนต์มาอ้างต่อไป ส่วนในกรณีที่มนต์ เมืองเหนือเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลงเองก็พบว่า เกิดความขัดแย้งหรือความไม่พอใจขึ้นกับศิลปินเพลงโดยเฉพาะนักร้องเช่นกัน ดังคำกล่าวที่แสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างมนต์กับศิลปินต่อไปนี้

> *ผมไม่ได้ง้อนักร้องดังนะ อย่านึกว่าผมง้อนะ ผมจะทำให้ดู แล้วไม่แคร์ด้วยนักร้องพวกนี้ ไม่มีผมก็ทำของผมได้ จะเอามาร้องทำข่วยอะไรนักร้องดังๆ รักน้องพร ทำสดใสได้สว.ดังไม่ดังล่ะ ผมทำดังไม่ดัง กระทั่งสดใสเป็นสว.ได้ก็แล้วกันน่า ...เพลงมันจะดัง ง้อทำไมนักร้องดัง กูจะทำอะไรก็ได้ คนอย่างกู พอมันจะมาร้องให้ เราก็ต้องเชียร์ให้มันดังเชียร์มันดัง พอดังมันก็ไปหากินมันเอง แล้วเราก็ดูเขารวย เราทำแทบตาย ถูกมั้ยล่ะ ไม่เอามันร้องก็ไม่ได้ เราก็ขายไม่ได้ มันไม่อยากร้องมันก็ไม่ร้อง เดี๋ยวอย่างนั้น เดี๋ยวอย่างนี้ เราต้องไปหานักร้องใหม่มาร้อง นักร้องเก่ามันก็เล่นตัว มันไม่ใช่ง่ายนะ ที่ผมทำงานมานี่เราก็โดนเอารัดเอาเปรียบมาก็ตลอด ไม่ใช่เราไม่รู้ เรารู้ แต่เราไม่ใช่คนอย่างนั้น เราถึงไม่มีอะไรกับใครไง สร้างนักร้องมาเยอะ พอดังก็มีปัญหา เราก็เบื่อ โทรหาคนโน้นบ้างคนนี้บ้าง คนไหนร้องให้เราก็ร้อง ทีนี้ถามว่าสร้างนักร้องใหม่ เราก็ต้องสร้างเป็นทีม อย่างนี้ เพราะมันไม่แน่ว่าใครจะดัง เพลงไหนจะดัง*[24]

การเอาเปรียบที่มนต์กล่าวถึงก็คือการที่ผู้ลงทุนต้องลงทุนสูงเพื่อสร้างชื่อเสียงให้นักร้องดัง แต่เมื่อดังแล้วนักร้องคนนั้นๆ กลับออกไปหารายได้ด้วยการแสดงสดจนร่ำรวย ในกรณีนี้สำหรับบางครั้งพบว่า ไม่อาจปฏิเสธได้เช่นกันว่าเกิดขึ้นจริง แต่เกิดขึ้นกับผู้ผลิตเพลงรายย่อยบางรายเท่านั้น แต่ในภาพรวมแล้ว กรณีเช่นนี้เกิดขึ้นได้น้อยมากโดยเฉพาะในยุคที่ทุนเข้ามาครอบงำอย่างเข้มข้นในปัจจุบัน และในกรณีนี้พบว่านักร้องหลายคนมีความเข้าใจเป็นอย่างดี ทั้งสายัณห์ สัญญา และสุนารี ราชสีมา ยืนยันกับผู้ศึกษาว่า นักร้องเองต้องเข้าใจว่าผู้ลงทุนผลิตเพลงและโปรโมทเพลงให้นักร้องนั้นต้องลงทุนมหาศาล เมื่อเพลงดังแล้วนักร้องก็ต้องนึกถึงบุญคุณและไม่เป็นการสมควรที่จะออกมาหางานเองในระยะแรก แต่ควรอยู่อีกระยะหนึ่งให้ผู้ลงทุนได้ผลตอบแทนในระดับหนึ่งก่อน แล้วจึงค่อยออกมา แต่ทั้งนี้และทั้งนั้นค่ายเพลงก็ต้องยอมให้ศิลปินออกมาหากินเองเมื่อถึงเวลาอันสมควร เพราะการอยู่กับค่ายเช่นนั้นศิลปินไม่มีทางลืมตาอ้าปากหรือมีรายได้เป็นกอบเป็นกำได้ ศิลปินจะต้องออกมาจากระบบนั้นจึงจะสามารถมีรายได้ดีหรือตั้งตัวได้ คำ

---

[24] ที่มาเดียวกัน

กล่าวเหล่านี้แสดงให้เห็นความเสียเปรียบในทางโครงสร้างได้เป็นอย่างดี ในอดีตพบว่าในช่วงแรกนักร้องเกือบทั้งหมดจำเป็นต้องพึ่งพานายทุนในการผลิตและโปรโมทเพลงตลอดถึงการตั้งวงดนตรีให้ ซึ่งนักร้องจะต้องทำงานอยู่กับนายทุนเหล่านั้นในระยะหนึ่ง แต่เมื่อตั้งตัวได้แล้วและนายทุนได้ผลตอบแทนคุ้มค่าการลงทุนแล้ว นักร้องจะออกมาตั้งวงเองหรือร่วมผลิตเทปเพลงกับค่ายอื่นๆ ที่สามารถต่อรองค่าจ้างได้มากขึ้น แต่ในปัจจุบันพบว่าโอกาสที่นักร้องจะทำเช่นนั้นเกือบไม่มีเลย

และอีกประการหนึ่งที่นำไปสู่ความขัดแย้งในประเด็นเรื่องผลประโยชน์ระหว่างการบันทึกเสียงและการแสดงสดนี้เนื่องจากในทางความเป็นจริง ค่ายเพลงได้รับรายได้อย่างมากไปแล้วในส่วนของการจำหน่ายสินค้าเพลง ซึ่งจากคำกล่าวของเปี๊ยก บ้านโป่งและจากรายได้ของค่ายแกรมมี่ฯในบทก่อนก็แสดงให้เห็นแล้วว่ารายได้หลักของค่ายเพลงอยู่ที่การจำหน่ายสินค้าเพลงซึ่งเป็นรายได้ที่สูงทีเดียว การแบ่งสรรรายได้ในกระบวนการผลิตสินค้าเพลงก็นำไปสู่ความขัดแย้งอยู่แล้ว เมื่อค่ายเพลงเข้าไปควบคุมและแสวงหารายได้จากการแสดงสดอีก ความขัดแย้งจึงยิ่งเพิ่มขึ้นนำไปสู่การต่อสู้ในลักษณะต่างๆ ของนักร้อง ซึ่งเมื่อโยงข้อสังเกตนี้เข้ากับความแตกต่างทั้งในการทำงาน การเข้าครอบคลุมของทุนและโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เกิดขึ้นตลอดจนการแบ่งปันผลประโยชน์ที่แตกต่างกันระหว่างกระบวนการบันทึกเสียงออกจำหน่ายกับกระบวนการแสดงสด ซึ่งได้แสดงให้เห็นแล้วในบทที่ 2 ว่า รายได้หลักของค่ายเพลงอยู่ที่การจำหน่ายสินค้าเพลงในขณะที่รายได้หลักของศิลปินเพลงโดยเฉพาะกรณีของนักร้องอยู่ที่การแสดงสด ความขัดแย้งในเรื่องผลประโยชน์ซึ่งมีอยู่แล้วในทั้งสองกระบวนการ แต่จะเห็นได้ว่าในอดีตที่ผ่านมานักร้องยังคงมีรายได้ที่ดีมาจากการแสดงสดแม้จะได้ค่าจ้างหรือส่วนแบ่งน้อยนิดจากการบันทึกเสียง แต่เมื่อค่ายเพลงเริ่มเข้ามาควบคุมการแสดงสดเช่นในปัจจุบัน นักร้องสูญเสียรายได้จึงพบว่าความขัดแย้งยิ่งเกิดมากขึ้น นำไปสู่การต่อสู้โดยเฉพาะการต่อสู้เพื่อให้ศิลปินมีอิสระในกระบวนการแสดงสด เช่นเดียวกันกับกรณีของนักแต่งเพลงกล่าวคือ เมื่อการนำเพลงไปแสดงสดหรือการเผยแพร่เพื่อธุรกิจบางอย่างต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์ แต่เดิมที่นักแต่งเพลงเพียงต่อรองเรื่องค่าเพลงและกรรมสิทธิ์เพลง การต่อรองจึงขยายไปสู่เรื่องรายได้จากการนำเพลงเหล่านั้นไปเผยแพร่เช่นนั้นด้วย ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

นอกจากนั้นสำหรับการผลิตเพลง ดังที่ได้แสดงให้เห็นแล้วในบทที่ 3 ว่าผู้ผลิตเพลงไม่ใช่มีแค่นักร้องหรือนักแต่งเพลงเท่านั้น แต่มีผู้ทำงานอื่นๆ ที่ต้องทำงานอย่างหนักด้วย เพลงจึงผลิตออกมาและโด่งดังได้ การที่นักร้องหรือนักแต่งเพลงจะเรียกร้องหรือออกมาหากินเองเร็วเกินไปนั้นย่อมส่งผลกระทบต่อผู้ทำงานเหล่านั้นด้วย ดังคำกล่าวของมนต์ต่อไปนี้

ความลำบากของบริษัทนี่เลือดตาแทบกระเด็น แต่ไม่มีใครรู้ รู้แต่มันยึดกันไปแค่นั้นเอง นักร้องก็ไม่รู้เรื่อง นักประพันธ์ก็ไม่รู้เรื่อง นักดนตรีก็ไม่รู้เรื่อง ไอ้คนที่ทำงานนี่มันรู้เรื่องแต่ไอ้คนพูดนี่มันพูดยังไงก็ได้ พูดแบบเทวดาก็ได้ มึงพูดมึงไม่ได้ทำ มึงลองมาทำดูสิ

มึงมาลองวิ่งไหว้ตูดโฆษก หวัดดีครับท่านครับ เฮ้ยหมาวิ่งมาหวัดดีครับพี่ ไปทำดูมั่งสิ กราบโฆษก กราบนักจัดรายการ กราบเจ้าหน้าที่สถานี แล้วกว่าสถานีเขาจะว่าง กว่าเขาจะเปิดให้เรา ตื่นแต่ตีห้า เราก็เอ้า ก๋วยเตี๋ยวผัดมาแต่เช้า กาแฟมาแต่เช้า นมร้อนเช้าๆ เขาก็บอก เออ ไอ้เหี้ยมนต์นะ มึงไม่ละความพยายามนะไอ้เหี้ยเอ๊ย มากูเปิดให้มึงบังเอิญเขาเปิดทีสองทีมันเริ่มดังแล้ว มันเป็นโชคของเรา เราก็ยืดนิดหน่อย ไม่ยืดหยิ่งๆ เช้าก็แบกแผ่นไปขายแล้ว ทั้งแผ่นทำเอง ทั้งแผ่นนายทุนก็ทำอย่างนี้ทั้งนั้น แต่ค่ายมันทำง่าย เขามีระบบ ระบบคนจัดแจก มีระบบคนจัดจ้าง ระบบคนจัดซื้อ มีระบบคนหาสปอนเซอร์ มันมีของมัน เขามีผู้จัดเพลง เขามีผู้จัดการ[25]

คำกล่าวข้างต้นนี่เองที่มนต์แสดงให้เห็นว่า ระบบค่ายเพลงใหญ่สะดวกกว่าการผลิตเพลงของนายทุนรายย่อยตามที่กล่าวถึงไว้ข้างต้น เห็นได้ชัดเจนจากคำกล่าวนี้ว่าผู้ทำงานเหล่านั้นก็มีความสำคัญและศิลปินเพลงต้องคำนึงถึง ไม่ใช่ดังแล้วยืดฝ่ายเดียว หากมีกรณีดังแล้วหยิ่ง ความขัดแย้งจึงย่อมเกิดขึ้นและเข้าข่ายตามที่มนต์พูด คือ ตน(ในฐานะผู้ทำงานหนักคนหนึ่ง)ถูกนักร้องเอาเปรียบ คำว่าบริษัทที่มนต์กล่าวถึงตรงนี้ไม่ได้หมายถึงนายทุนแต่หมายถึงผู้ทำงานฝ่ายต่างๆ ที่ทำงานรับจ้างผลิตเพลงอยู่กับนายทุน นายทุนเป็นเพียงผู้ให้เงินและรับผลกำไรซึ่งแน่นอนว่ามีความได้เปรียบอยู่แล้ว แต่สำหรับผู้ทำงานเหล่านี้ จะยิ่งเสียเปรียบและถูกเอาเปรียบจากศิลปินเพลงอีกต่อหนึ่งหากศิลปินเพลงไม่คำนึงถึงความสำคัญและความอยู่รอดของผู้ทำงานเหล่านี้ด้วย ในกรณีนี้มนต์ เมืองเหนือจึงพูดในฐานะผู้ทำงานผู้หนึ่ง ไม่ใช่ในฐานะตัวแทนฝ่ายทุน เพราะมนต์เองในกรณีที่ไม่เป็นลงทุนผลิตเพลงเองก็เข้าทำงานผลิตเพลงให้นายทุน ในกรณีนี้มนต์ เมืองเหนือก็เป็นผู้ทำงานรับจ้างคนหนึ่งนั่นเอง และที่กล่าวว่าการทำงานของค่ายง่ายนั้นก็เพราะมีฝ่ายทำงานต่างๆ แยกกันชัดเจน คือมนต์เพียงแค่รับผิดชอบในส่วนการผลิต ไม่ต้องทำงานด้านการเผยแพร่และจัดจำหน่ายเหมือนที่ผลิตเพลงเองหรือผลิตเพลงให้ทุนรายย่อยด้วยกัน การทำงานจึงสบายกว่า แต่คำว่าสบายนั้นต้องเข้าใจว่ามีผู้ทำงานอื่นมารับผิดชอบแทน ซึ่งก็เป็นลูกจ้างทุนเหมือนกัน

เหล่านี้เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในเรื่องของการแบ่งปันผลประโยชน์ ความขัดแย้งเหล่านี้นำไปสู่การต่อสู้ขึ้นซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

ความขัดแย้งเรื่องสัญญาที่ไม่เป็นธรรม

ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินเพลงอยู่ในฐานะเสียเปรียบ พบว่าบ่อยครั้งศิลปินเพลงจำเป็นต้องลงนามในสัญญาที่ไม่เป็นธรรมด้วยความจำเป็น ตัวอย่างคำกล่าวของศิลปินเพลงเหล่านี้ยืนยันได้อย่างชัดเจนว่า บ่อยครั้งศิลปินเพลงตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบในเรื่องสัญญา นำไปสู่ความไม่พอใจและความขัดแย้งขึ้น คำกล่าวแรกเป็นของสลา คุณวุฒิ ดังนี้

---

[25] ที่เดียวกัน

ถ้าไปดูกระดาษอย่างเดียว ณ วันนั้นมันเสียเปรียบอยู่แล้ว คือถ้าสังคมยึดกระดาษแผ่นนั้นเป็นหลัก ในวันที่ครูเพลงไม่มีเงินสักบาทแล้วเดินเข้าไปหานายทุนแล้วนายทุนเขียนกฎหมายเลย เขียนสัญญาแบบเอาเปรียบสุดๆ แน่นอนว่าครูเพลงก็เซ็นต์ เพราะมันจำเป็นน่ะ เงินไม่มีสักสลึง ลูกก็จะเข้าโรงพยาบาล แม่ก็ป่วย ข้าวจะกินก็ไม่มี วันนั้นน่ะไม่ต้องอ่านแล้ว ยื่นอะไรมาก็เซ็นต์[26]

ในกรณีของนักร้อง จากงานศึกษาของวัฒนีย์ พบว่าส่วนมากแล้วสัญญาว่าจ้างนักร้องเป็นสัญญาที่ที่ค่ายเพลงเป็นฝ่ายได้เปรียบ เพราะมีอำนาจในการต่อรองสูงกว่าอันเกิดจากการมีอำนาจผูกขาดในตลาดของค่ายเพลงที่มีอยู่สูง[27] คำกล่าวของยอดรัก สลักใจต่อไปนี้ยิ่งยืนยันสิ่งนี้เป็นอย่างดี

ผมไม่เคยเห็นสัญญาฉบับไหน บริษัททำผิด-นักร้องจะฟ้องร้องบริษัทไหนได้เลย มีแต่ฟ้องหาเรื่องกับนักร้อง ...ตลอด 32 ปี ที่ผ่านมาก็ไม่เคยเซ็นสัญญา ก็เลยคิดว่าสัญญาประเภทนี้มันเอาเปรียบจนเกินไป[28]

ความเสียเปรียบเช่นนี้จากคำกล่าวของศิลปินบางท่านทำให้ทราบว่าเป็นความเสียเปรียบอันเนื่องมาจากความไร้อำนาจต่อรองของศิลปินเพลงนั่นเอง ดังข้อเขียนของ ประยูร เวชประสิทธิ์ ดังนี้

เธอคงได้ยิน เสียงโอดครวญของนักแต่งเพลง ถูกเอารัดเอาเปรียบไปจนถึงสัญญาทาส ... คนมีโอกาสรู้มาก(เอาเปรียบ)รวยมาก อาชีพที่มีอำนาจเหนือกว่ากำหนดทุกสิ่งทุกอย่าง... อะไรก็ต้านไม่อยู่ สัญญากระดาษแผ่นเดียวเกิดจากคนๆเดียว บรรจุเงื่อนไขมีอำนาจกว้างใหญ่คับฟ้าเหนือกฎหมาย...แล้วอะไรจะเหลือ?[29]

คำกล่าวทั้งหมดเหล่านี้แสดงถึงความไม่พอใจของศิลปินเพลงต่อสัญญาที่ไม่เป็นธรรม เป็นการแสดงออกซึ่งความขัดแย้งซึ่งจะนำไปสู่การต่อสู้ต่อไป

5.1.2 ความขัดแย้งในภาพรวมของวงการเพลงลูกทุ่งไทย

ความขัดแย้งในภาพรวมเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นทั่วไป ไม่จำเพาะเจาะจงว่าเกิดขึ้นในกระบวนการผลิตหนึ่งใดโดยเฉพาะ แต่ส่งผลกระทบต่อความขัดแย้งในกระบวนการผลิตและบางครั้งก็อาจจะเป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตหนึ่งๆ ได้เช่นกัน ผู้ศึกษาแยกความ

---

[26] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[27] วัฒนี พานิชกุล, "ค่าเช่าทางเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมเพลง : กรณีศึกษาส่วนแบ่งระหว่างค่ายเพลงกับนักร้อง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2545), หน้า 94.

[28] บทสัมภาษณ์ ยอดรัก สลักใจ ใน ภาพยนตร์บันเทิง 33,1574 (วันที่ 21-27 มีนาคม 2550): 30

[29] ประยูร เวชประสิทธิ์, "สมบัติอาถรรพณ์," ใน 24 ปี สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย(กรุงเทพฯ: สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, 2547), หน้า 149-150.

ขัดแย้งในส่วนนี้ออกเป็น 2 หัวข้อคือ ความขัดแย้งในประเด็นความเป็นศิลปะและความเป็นลูกทุ่ง กับความขัดแย้งอื่นๆ นอกเหนือจากที่กล่าวไปทั้งหมด เช่นความขัดแย้งส่วนตัวระหว่างศิลปินเพลงด้วยกัน หรือระหว่างค่ายเพลงกับศิลปิน เป็นต้น

ความขัดแย้งในประเด็นความเป็นลูกทุ่งหรือความเป็นศิลปะในเพลงลูกทุ่ง

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในประเด็นนี้จะศึกษาจากความเห็นของศิลปินเพลงเป็นหลักโดยไม่วิเคราะห์ลึกไปถึงขั้นที่ว่าศิลปะที่แท้จริงหรือเพลงลูกทุ่งที่แท้จริงคืออะไร ซึ่งความเห็นต่างกันของศิลปินเพลงหรือค่ายเพลงในประเด็นนี้พบว่าส่งผลสำคัญต่อความขัดแย้งในประเด็นการทำงานของศิลปินดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น เป็นสาเหตุหนึ่งที่ศิลปินเพลงเหล่านี้ไม่เข้าร่วมงานกับค่ายหรือแม้แต่ค่ายเองก็ไม่จ้างศิลปินเพลงเหล่านั้นเข้ามาทำเพลง หรือหากจะมีการผลิตเพลงร่วมกันก็จะต้องมีการพูดคุยต่อรองกันพอสมควร ซึ่งในปัจจุบันมีศิลปินเพลงจำนวนมากเห็นว่าแนวเพลงลูกทุ่งที่ค่ายเพลงผลิตออกมานั้นที่จริงแล้วไม่ใช่เพลงลูกทุ่งและคุณค่าทางศิลปะลดลง ศิลปินเพลงเหล่านี้โดยส่วนใหญ่จะผลิตเพลงเองหรือร้องเพลงรับจ้างโดยที่ยังคงยึดมั่นแนวการร้องของตัวเอง ดังคำกล่าวของสุนารี ราชสีมาที่ว่า

> *เพลงใหม่ๆ เดี๋ยวนี้จริงๆ มันไม่ใช่ลูกทุ่งหรอก ลูกทุ่งตรงไหนอ่ะ มันก็เพื่อชีวิตดีๆ นี่เอง มันไม่ใช่ลูกทุ่งเลย แต่ก็พยายามจูง ก็ไม่เข้าใจว่าเขามองกันยังไง คือพ่วงความเป็นลูกทุ่งไป คือจริงๆ แล้วลูกทุ่งนี่ มหาศาลนะ กลุ่มคนฟังน่ะ กำลังซื้อ แล้วก็เหนียวแน่นที่สุด คือถ้ารักแล้วรักเลย เพราะฉะนั้นนี่ อะไรก็ได้ถูจะอิงความเป็นลูกทุ่งไว้ อาจจะเป็นจุดขายของบริษัทอะไรของเขาเราไม่ว่ากันนะตรงนั้น แต่ว่ามันไม่ใช่ลูกทุ่ง มันเพื่อชีวิต ลูกทุ่งมันก็ต้องรุ่นนี้ ยอดรัก เสรี สุนารี สายัณห์ รุ่นพ่อชาย ลูกทุ่งคือต้องอย่างนี้ ลูกทุ่งอย่างเนี้ย 100 เปอร์เซ็นต์ อย่างนั้นมันไม่ใช่ลูกทุ่ง มันเป็นเพลงสมัยใหม่ไปแล้ว ไม่ได้ว่าเขานะ เพราะว่าอันนี้เป็นเรื่องของการตลาดอ่ะนะ เข้าใจ อันนี้พูดถึงเรื่องมันลูกทุ่งหรือไม่ลูกทุ่งเท่านั้น นั่นมันคือข้อมูลผิดๆ ทำให้เด็กรุ่นใหม่คิดว่าลูกทุ่งคือแบบนั้น แต่จริงๆ แล้วมันไม่ใช่ มันไม่ใช่เลย*[30]
>
> หรือคำพูดของชลธี ธารทองที่ว่า
>
> *เห็นไหมสิ่งใหม่ๆเดี่ยวนี้ของลูกทุ่งมันไม่ใช่ลูกทุ่งแล้ว อะไรก็ไม่รู้เพลงมันไม่เป็นโล้เป็นพายเขียนอะไรกันก็ไม่รู้ ...ผมพูดจนปากจะฉีกถึงรูหู ก็ไม่มีใครฟังใครปฏิบัติตามเพราะมันฟังห้างมากกว่า ทีนี้ที่เสียหนักก็คือ พอเพลงติดตลาดขึ้น เพลงอะไรๆ มันเปิดแย้มๆๆมา คนอื่นก็คิดว่าดัง ก็เอาอย่าง นักแต่งเพลงรุ่นใหม่เด็กรุ่นใหม่ได้ยินคิดว่าคงถูกต้อง ดันไปเอา*

[30] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

อย่างเขาอีก เสียศูนย์เลย ไอ้ของที่ถูกต้องจริงๆ คืออะไรก็ไม่รู้ ...มันไม่เรียกว่าดังหรอก มันเป็นกระแส[31]

หรือคำกล่าวของเจนภพ จบกระบวนวรรณในประเด็นของการผลิตเพลงลูกทุ่งที่มุ่งเพื่อผลิตขายจนสูญเสียเอกลักษณ์ความเป็นลูกทุ่งที่ว่า

นับวันเพลงในลักษณะฉาบฉวยก็จะมีมากขึ้นเพราะเพลงก็ไม่แตกต่างจากแฟชั่น อายุเพลงวันนี้ไม่ยืนยาวคงทนอมตะเหมือนเพลงในอดีตแล้ว แต่จะมีลมหายใจอยู่แค่ช่วงโปรโมตเท่านั้นเอง พ้นระยะเวลาเชียร์แล้ว จะเหลือเพลงให้คนพูดถึงหรือเรียกร้องขอฟังอีกน้อยมากจนนับเพลงได้ ที่สำคัญมักจะเป็นลักษณะตามกระแสลู่ไปตามลมมากกว่าจะกล้าทวนกระแสแล้วสร้างสรรค์อะไรที่เป็นแบบฉบับของตนเองขึ้นมา เพราะปัจจัยเพลงวันนี้อยู่ที่ความดังเท่านั้น ความดีเป็นเรื่องที่คนเขียนเพลงคิดถึงน้อยที่สุดคนขายเพลงแทบจะไม่คิดถึงเลยด้วยซ้ำไปเพราะมัวแต่ทำเพลงดีโอกาสเป็นหนี้ท่วมหัวก็จะเป็นเงาตามตัว[32]

สำหรับประเด็นความเป็นศิลปะของเพลงลูกทุ่ง ต๋อง ท่าชนะนักร้องนักแต่งเพลงที่หันมาเป็นผู้ผลิตเพลงเองรายหนึ่งกล่าวถึงการเข้ามาควบคุมการผลิตเพลงและมุ่งเน้นผลิตเพลงเพื่อขายนั้นทำให้คุณค่าในทางศิลปะของเพลงลดลงว่า

ตั้งแต่มีค่ายเพลง ความเป็นศิลปะของเพลงไม่ได้ออกมาจากใจจริงของนักแต่งเพลงของนักเขียน เช่นตามจินตนาการเราอยากให้เป็นอย่างนี้ แต่มันไม่ถูกใจค่าย นักแต่งเพลงเก่าๆ ทำไมเขาเขียนเพลงได้ดีเพราะเขาไม่มีการปิดกั้น พูดอะไรว่าอะไรออกมาได้เลย รักก็บอกว่ารัก ชอบก็บอกว่าชอบ เมื่อก่อนเป็นระบบแผ่นเสียง ไม่มีค่าย นายทุนให้เงินสักก้อนก็ไปทำ ประสบความสำเร็จหรือไม่ก็แล้วแต่ แต่ในยุคแผ่นเสียงมันจะไม่มีการปิดกั้นเรื่องแนวความคิดที่เป็นศิลปะของนักแต่งเพลง เพราะเมื่อก่อนผู้ให้ทุนก็ให้ทุนไปทำโดยไม่ยุ่งเกี่ยวกับการผลิต ปัจจุบันมีการเข้ามาควบคุม ทำให้ศิลปะที่แท้จริงของนักแต่งเพลงไม่ได้ถ่ายทอดออกมา[33]

หรือคำกล่าวของศิลปินเพลงที่เข้าสังกัดค่ายเพลงอย่าง สลา คุณวุฒิที่ต้องพยายามคงความเป็นศิลปะหรือในประเด็นของความเป็นลูกทุ่งไว้ให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ในการผลิตเพลงของตนเพราะการผลิตเพลงในระบบค่ายนั้น ค่ายเพลงไม่ได้เน้นเรื่องศิลปะมากเท่ายอดการจำหน่าย ผู้ที่จะต้องทำหน้าที่สร้างสรรค์ศิลปะในเพลงก็คือศิลปินซึ่งจะต้องพยายามคงความเป็นศิลปะไว้ให้มากเท่าที่จะมากได้ภายใต้เงื่อนไขของค่ายเพลงดังนี้

---

[31] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[32] กุมาร โพธิ์ทอง, เจนภพ จบกระบวนวรรณ ลูกผู้ชายเสื้อลายดอก(กรุงเทพฯ: แสงพระอาทิตย์, 2546), หน้า 172-173.

[33] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

ไม่มีใครอยากทำร้ายศิลปะ เพียงแต่ว่าเมื่อเราเอาศิลปะไปสู่พาณิชย์มันก็ต้องมีการผสมผสานเงื่อนไขของกันและกัน บางคนไม่ใช่ศิลปินแต่ว่าเขาเก่งทางด้านการตลาด ก็เอามาผสมกัน คือเขาก็ไม่มายุ่งกับเราในตอนผลิต เพียงแต่ว่าในขั้นตอนที่จะเอางานไปนำเสนอต่อประชาชนเขาเก่ง เราก็ต้องให้เขามาดูแล เราจะไม่เก่ง และส่วนใหญ่เราจะไม่เก่ง[34]

จะเห็นได้ว่า งานเพลงซึ่งเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่ง การแสดงออกทางด้านอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างที่ถ่ายทอดมาในผลงานจึงยังคงถือว่าเป็นสิ่งจำเป็น ขาดเสียไม่ได้ ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะต้องมีอิสระ จึงจะสร้างงานที่ดีได้ ดังคำกล่าวของชินกร ไกรลาศที่ว่า

อาจจะกล่าวได้ว่า ศิลปินที่ขาดอิสระ ศิลปะก็จะไม่งอกงาม ฉะนั้นคนที่ไม่มีอิสระ เช่น โปรดิวเซอร์เป็นผู้กำหนด นักร้องคนนั้นก็หมดอิสระในการใช้ความคิด ใช้แต่ความสามารถอย่างเดียว โปรดิวเซอร์ก็รับบัญชามาจากเจ้าของค่ายอีกทีหนึ่ง โปรดิวเซอร์ก็ขาดอิสระ นอกเสียจากว่าเจ้าของเงินเขาให้อิสระ[35]

ความขัดแย้งระหว่างศิลปินที่ต้องการคงความเป็นศิลปะเอาไว้มากที่สุดกับผู้ลงทุนผลิตเพลงที่ต้องการกำไรมากที่สุด จึงย่อมเกิดขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้ ทั้งสองฝ่ายจะต้องหาทางประนีประนอมกันให้ได้มากที่สุดเพื่อให้งานออกมาดีที่สุด อย่างไรก็ตามไม่ใช่ทุกกรณีจะสามารถหาทางประนีประนอมได้ หรือแม้จะประนีประนอมได้ก็เป็นเพราะความจำยอมด้วยเงื่อนไขบางประการดังกรณีของสลาที่ยังไม่ถึงกับพอใจแต่สามารถยอมรับได้ตามคำกล่าวที่อ้างไป ซึ่งหากเป็นกรณีที่ไม่สามารถประนีประนอมกันได้ ก็จะต้องแยกทางกันไป และสำหรับศิลปินเพลงที่เซ็นต์สัญญากับค่ายส่วนใหญ่จำต้องปฏิบัติตามนโยบายของค่าย จนกว่าจะหมดสัญญาต่อกันจึงสามารถออกมาผลิตเพลงกับผู้ลงทุนรายใหม่หรือผลิตเพลงตามแนวที่ตนต้องการเอง

จะสังเกตได้ว่า ศิลปินทั้งหมดเห็นตรงกันว่าการเข้ามาของระบบทุนนิยมหรือระบบค่ายเพลงที่เน้นการผลิตเพลงเพื่อขายให้มากที่สุด ผนวกกับการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่หรือเทคโนโลยีดิจิตอลมาใช้ในการผลิตเพลงตามที่กล่าวไปแล้วนั้น ทั้งหมดเหล่านี้ทำให้ความเป็นลูกทุ่งหรือความเป็นศิลปะในเพลงลดลง ลักษณะเช่นนี้เป็นไปตามคำอธิบายของ Theodor Adorno ที่อธิบายว่า ระบบทุนนิยมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ลดคุณค่าความเป็นศิลปะของงานศิลปะลง นำไปสู่ความขัดแย้งและการต่อสู้ ซึ่งตามคำอธิบายของ Adorno ตามที่กล่าวไว้ในบทนำของงานนี้ เครื่องมือที่จะใช้ในการจะต่อสู้กับการครอบงำดังกล่าวก็คืองานศิลปะนั่นเอง แต่ต้องเป็นงานศิลปะของศิลปินกลุ่มที่มีอิสระและมีความคิดก้าวหน้า เนื่องจากศิลปินอิสระจะสามารถสร้างงานที่เป็น

---

[34] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[35] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาส, นักร้องเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

อิสระทางความคิดออกมาได้ ประเด็นการต่อสู้ในระดับความคิดผ่านทางงานศิลปะนี้จะกล่าวถึงอีกครั้งในส่วนของการใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ของศิลปินเพลง

ความขัดแย้งอื่น ๆ

ความขัดแย้งในส่วนนี้เป็นความขัดแย้งที่อาจจะไม่ได้เกิดจากโครงสร้างทางการผลิตโดยตรงแต่ส่งผลต่อโครงสร้างทางการผลิตและความอยู่รอดของศิลปินเพลง เช่นนักร้องอาจจะมีความขัดแย้งกับนักแต่งเพลง นักแต่งเพลงขัดแย้งกับนักร้อง เป็นต้น ในความเห็นบางฝ่ายเห็นว่านักแต่งเพลงมีความสำคัญกว่านักร้อง เช่นคำกล่าวนี้

หารู้ไม่ว่า หากไม่ได้เพลงดีจากครูเพลงที่ประจงสร้างฝันแล้วกลั่นอักษรออกมาเป็นบทเพลงไฉนเลยนักร้องคนนั้นจะมีชื่อเสียงขึ้นมาได้[36]

แต่ในฝ่ายนักร้องมีชื่อเสียงบางคนก็กล่าวว่า แม้เพลงจะดีแค่ไหนหากไม่ได้นักร้องดีถ่ายทอดบทเพลงดังกล่าวออกมาให้ เพลงก็อาจจะไม่ดังก็ได้ นักร้องจึงมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่านักแต่งเพลง[37] หรือในกรณีความขัดแย้งระหว่างผู้ปั้นกับศิลปินเพลง ดังคำกล่าวของมนต์เมืองเหนือดังนี้

บางคนเวลาผมพูดนี่ เขาก็จะบอกว่า เฮ้ ไอ้มนต์แม่ง แต่ถามว่าดังจากไอ้มนต์ทั้งนั้นแหละ เราทำเหนื่อยเราก็ต้องพูด มึงไม่ได้ทำมึงจะเหนื่อยรึมึงก็พูดอย่างเดียว ไอ้เหี้- พูดเอาความดีอ่ะ พอเพลงไม่ดังมึงก็หาว่าเราไม่เอางานเอาการ ไอ้เหี้- ก็มึงพูดอย่างเดียวหลังๆ ก็...กับผู้จัดการอย่างเดียว[38]

ที่ผ่านมาทั้งหมดเป็นความขัดแย้งต่างๆ ที่เกิดขึ้น ความขัดแย้งเหล่านี้นำไปสู่การต่อสู้ต่อรองเกิดขึ้นเพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลง

5.2 การต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย

ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้นตามที่ได้บรรยายไปแล้วข้างต้น จากความขัดแย้งนั้นแม้ศิลปินเพลงตลอดถึงผู้ทำงานอื่นๆ จะเป็นฝ่ายเสียเปรียบแต่ก็ปรากฏว่าศิลปินเพลงและผู้ทำงานเหล่านั้นไม่ได้ยอมเป็นผู้เสียเปรียบอยู่ตลอดเวลาแต่ได้พยายามต่อสู้ในรูปแบบต่างๆ ปรากฏให้เห็นอยู่เสมอๆ โดยเฉพาะศิลปินเพลงซึ่งถือเป็นผู้สร้างสรรค์งานเพลงที่แท้จริง ส่วนผู้ทำงานอื่นๆ นั้นเนื่องจากเป็นผู้สนับสนุนให้งานเพลงผลิตขึ้นได้เท่านั้น ไม่ใช่ผู้สร้างสรรค์งานเพลง การต่อสู้ของผู้ทำงานอื่นๆ ใน

---

[36] เลิศชาย คชยุทธ, "ถนนลูกทุ่ง," มติชนสุดสัปดาห์ 12,624 (ศุกร์ที่ 7 สิงหาคม 2535): 64

[37] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551

[38] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

ฐานะแรงงานผู้หนึ่งย่อมเกิดขึ้นแน่นอนแต่ไม่ถึงกับเป็นตัวแสดงหลักเท่ากับศิลปินเพลง ในที่นี้จึงมุ่งสนใจที่การต่อสู้ของศิลปินเพลงเป็นหลัก การต่อสู้ของแรงงานอื่นๆ จะกล่าวถึงบ้างในบางกรณี

พัชนีย์ คำหนักศึกษาความขัดแย้งและการต่อสู้ในกระบวนการผลิตเหล็กในโรงงานแห่งหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนถึงความสัมพันธ์ทางสังคมของการผลิตในกระบวนการผลิตที่ศึกษาว่า เป็นไปในลักษณะของทุนฝ่ายหนึ่งกับแรงงานฝ่ายหนึ่ง ซึ่งเป็นปฏิปักษ์กันอยู่ตลอดเวลา และก่อให้เกิดการต่อสู้ที่แสดงออกมาในลักษณะต่างๆ เช่นการนินทาว่าร้าย การรวมตัวกันเรียกร้อง การทะเลาะเบาะแว้ง เป็นต้น ในที่นี้เนื่องจากศิลปินเป็นทั้งแรงงานที่ต้องใช้ทักษะและความสามารถส่วนตัวสูงและไม่สามารถทดแทนกันได้อีกทั้งศิลปินเพลงยังมีฐานะเป็นผู้นำทางความคิดของประชาชนด้วย เหล่านี้ล้วนนำไปสู่การต่อสู้ที่เข้มข้นขึ้นกว่าการต่อสู้ของแรงงานทั่วไป อันจะได้แสดงให้เห็นต่อไป

การต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งพบว่า มีหลายลักษณะ เป็นทั้งการต่อสู้ในระดับความคิดความเห็น การต่อสู้ในทางการเมือง และการต่อสู้ในกระบวนการผลิตหนึ่งๆ หรืออาจจะกล่าวในทางทฤษฎีคือ เกิดการต่อสู้ขึ้นทั้งในระดับโครงสร้างส่วนล่าง และการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบน ซึ่งพบว่าการต่อสู้ในทั้งสองระดับนี้ไม่ได้แยกจากกันเด็ดขาดแต่มีความเกี่ยวเนื่องกันตลอดเวลาและส่งผลกระทบต่อกันและกัน เช่นเพื่อให้การต่อสู้ต่อรองเรื่องค่าลิขสิทธิ์ได้ผลยิ่งขึ้นแทนที่จะต่อสู้กันในการต่อรองระหว่างค่ายเพลงกับศิลปินซึ่งเป็นการต่อสู้ในระดับโรงสร้างส่วนล่างสำเร็จผลมากขึ้น ศิลปินจะต้องดึงอำนาจกฎหมายเข้ามาช่วยเป็นการขยายปริมณฑลการต่อสู้ไปสู่ระดับโครงสร้างส่วนบนหรือในทางการเมืองด้วยและการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนนี้เองจะย้อนกลับมาเพิ่มอำนาจการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง เป็นต้น การแยกศึกษาการต่อสู้ในที่นี้จึงจะแยกออกเป็นการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนและการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง ซึ่งต้องทำความเข้าใจเบื้องต้นว่า การต่อสู้ในทั้งสองระดับนี้ ไม่ได้เกิดแยกกันเด็ดขาดตามที่กล่าวมาแล้ว ตลอดถึงในเรื่องของการต่อสู้ในระดับความคิดและระดับปฏิบัติการก็เกิดขึ้นควบคู่กันไปในทั้งสองระดับนั้นเช่นกันโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสินค้าเพลงเป็นทั้งสินค้าและงานศิลปะในตัวเอง อีกทั้งการต่อสู้ก็เกิดขึ้นทั้งในและนอกกระบวนการผลิตซึ่งมีความเกี่ยวข้องกันอย่างแนบแน่น การศึกษาการต่อสู้ในที่นี้จะศึกษาผลจากการต่อสู้ที่เกิดขึ้นให้เห็นไปด้วย

5.2.1 การต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง(การต่อสู้ภายในกระบวนการผลิต)

การต่อสู้ในระดับนี้เป็นการต่อสู้ในทางเศรษฐกิจซึ่งเกิดขึ้นภายในกระบวนการผลิตหนึ่งๆ เป็นหลัก เช่นการต่อสู้ต่อรองเรื่องผลประโยชน์หรืออำนาจในการทำงานภายในกระบวนการผลิต การต่อสู้โดยการออกไปผลิตเพลงเอง เป็นต้น ดังจะได้ศึกษาในรายละเอียดดังนี้

(1) การต่อสู้โดยการเรียกร้องหรือต่อรองกับฝ่ายทุนโดยตรง

การต่อสู้รูปแบบนี้ก็คือการที่ศิลปินเพลงต่อรองกับทุนผู้ประกอบการผลิตเพลงโดยตรงภายในกระบวนการผลิต ประกอบด้วยการต่อรองใน 2 ประเด็นคือการต่อรองในเรื่องวิธีการผลิตเพลงและการต่อรองในเรื่องของผลประโยชน์

การต่อสู้ในวิธีการผลิตเพลง

งานเพลงเป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปิน เมื่อทุนเข้ามาครอบงำจนการผลิตเพลงปัจจุบันเน้นยอดขายมากกว่าความงามทางศิลปะ ความขัดแย้งจึงเกิดขึ้นตามที่กล่าวไปแล้ว แน่นอนว่าศิลปินส่วนใหญ่ยังคงพยายามผลิตเพลงให้มีความเป็นศิลปะตามความเห็นของตนมากที่สุด หรือไม่ อย่างน้อยก็จะต้องได้ผลิตเพลงตามแนวที่ตนชื่นชอบ แต่หากเกิดความขัดแย้งขึ้น พบว่าศิลปินเพลงบางส่วนได้ทำการต่อสู้ต่อรองปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน เช่นกรณีของนักแต่งเพลงอย่างชลธี ธารทองซึ่งไม่ยอมเข้าสังกัดค่ายใดเลยแม้จะมีค่ายเพลงหลายค่ายเข้าไปทาบทามให้ไปทำงานด้วย และหากใครจะจ้างให้ชลธีแต่งเพลงจะต้องให้อิสระเขาเต็มที่ในการสร้างสรรค์งาน ผู้จ้างทำได้เพียงระบุแนวคิดกว้างๆ ว่าให้แต่งเพลงลักษณะใดเนื้อหาเกี่ยวกับอะไรเท่านั้น แต่หากมากำหนดมากกว่านั้นชลธีก็จะไม่ยอมแต่งหรือไม่ขายเพลงให้ และหากจะมีการนำเพลงของเขาไปผลิต ก็จะต้องให้เขาเข้าไปควบคุมดูแลการผลิตเพลงนั้นเองด้วย ไม่เช่นนั้นชลธีก็จะไม่ยอมมอบหรือขายเพลงของตนให้ ดังคำกล่าวของเขาต่อไปนี้

> *นักแต่งเพลง กวีต้องมีอิสระทางความคิด ใครจะบังคับไม่ได้หรอก อย่างผมใครจะมาสั่งผม ผมไม่เอาหรอก ผมไล่ให้คุณไปแต่งเองนะ ผมไม่แต่งหรอก ถ้ามาสั่งเอาอย่างนี้นะไม่ต้องมาทำ ... รับแต่งเพลงให้ทุกบริษัทแต่ต้องเอาตามผมนะ คุณจะมาสั่งไม่เอา* (เรื่องการบันทึกเสียง:ผู้ศึกษา)*เดี๋ยวนี้ก็ต้องไปดู ถ้าไม่ไปดูแล้วเดี๋ยวมันผิดเพี้ยน บิดเบี้ยว บางคนออกคำไม่ครบ บางคนอารมณ์บางตอนเราต้องให้ เสียงต้องแผ่วลงหน่อยอะไรอย่างนี้ ..นักร้องไม่รู้หรอก ต้องคนสร้างเพลง ...โปรดิวเซอร์ของคุณมีหน้าที่อย่างเดียวคือนั่งดูผมไม่งั้นคุณไม่ต้องเรียกผมไป แล้วผมก็ไม่เคยทำให้ใครผิดหวังด้วยถ้าเอาผมไปทำให้*[39]

ชลธี ธารทองเขียนไว้ในหนังสือ “เทวดาเพลง” ว่า เขาเคยถูกข่มขู่ในเรื่องของการเขียนเพลงที่ไม่ยอมตามที่ทุนบอก แต่เขาก็ต่อสู้ผ่านมาได้

> *การต่อสู้กว่าปี 40 ที่ผ่านมาก็เหมือนนักมวยบนเวที ยกนี้เป็นของเรายกหน้าเป็นของเขา เคยถูกข่มขู่เพราะไม่เขียนเพลงตามใบสั่งถึงขั้นท้ออยากเลิกจากวงการ ต้องอาศัยพลังลุกขึ้นมาสู้ใหม่*[40]

---

[39] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[40] ชลธี ธารทอง, ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง(กรุงเทพฯ : อินฟอร์มีเดีย บุ๊ค, 2547), หน้า 205.

ในกรณีของนักร้องที่ยึดมั่นในแนวทางการทำงานของตนก็พบว่าไม่ยอมให้ค่ายเพลงเข้าไปกำหนดการร้องเพลงของตนทั้งในส่วนของวิธีการร้องเพลงและในส่วนของการนำเทคโนโลยีที่ตนไม่ชื่นชอบเข้ามาใช้ เช่นกรณีของสุนารี ราชสีมา กับสายัณห์ สัญญา ซึ่งได้ต่อสู้ต่อรองในวิธีการร้องเพลงมาโดยตลอด ตามที่อ้างไว้แล้วข้างต้นในส่วนของความขัดแย้ง นอกจากนั้นก็พบว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งยุคก่อนจำนวนมากก็ไม่ยอมเข้าไปร่วมงานกับค่ายเพลงด้วยสาเหตุต่างๆ ซึ่งวิธีการร้องเพลงนี้ก็เป็นหนึ่งในสาเหตุนั้น

ผู้ทำงานสำคัญอีกผู้หนึ่งคือ โปรดิวเซอร์ พบว่าค่ายเพลงจะต้องให้อิสระส่วนหนึ่งในการทำงานแก่โปรดิวเซอร์ ไม่เช่นนั้นความขัดแย้งในการทำงานจะเกิดขึ้นได้ เพราะโปรดิวเซอร์จะถือว่าตนมีความสามารถและที่สำคัญโปรดิวเซอร์ของค่ายเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่ก็คือศิลปินเพลงหรือผู้เชี่ยวชาญเรื่องการผลิตเพลงลูกทุ่งที่มีความสามารถนั่นเอง หากไม่พอใจก็อาจจะนำไปสู่ความขัดแย้งได้ ดังคำกล่าวของมนต์ เมืองเหนือ ที่ว่า (...ค่ายเพลงค่ายหนึ่ง ไม่ขอระบุในที่นี้)*จะมีช่วยอะไร ไม่พอใจกูก็ออก กูมาทำเองก็ได้ กูนี่แน่ มนต์ เมืองเหนือ เชื่อถือได้*[41] หรือในกรณีของสลา คุณวุฒิ โปรดิวเซอร์ของค่ายเพลงอันดับหนึ่ง และหนู มิเตอร์ ค่ายเพลงอันดับสองของเมืองไทย ก็พบว่า โปรดิวเซอร์ทั้งสอง แม้จะต้องรับนโยบายกว้างๆ ในการผลิตเพลงมาจากค่าย แต่ก็ต้องมีอิสระส่วนหนึ่งในการผลิตเพลงโดยที่ค่ายเพลงไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวมากนักในวิธีการทำงาน แต่สำหรับศิลปินเพลงหน้าใหม่ส่วนใหญ่ที่เข้าไปสังกัดค่ายเพลงพบว่า อำนาจในการต่อรองในเรื่องนี้มีน้อยมาก

การต่อสู้ด้วยการเรียกร้องหรือต่อรองผลประโยชน์

จากความเสียเปรียบในเรื่องรายได้ที่เกิดขึ้นกับศิลปินเพลงนำไปสู่ความขัดแย้งตามที่กล่าวไปแล้วข้างต้น จากความเสียเปรียบและความขัดแย้งที่เกิดขึ้นนั้นเองพบว่า ศิลปินเพลงได้พยามต่อสู้ต่อรองให้ตนมีรายได้เพิ่มขึ้น ทั้งจากกระบวนการแสดงสดและจากกระบวนการบันทึกเสียง ทั้งในส่วนของนักร้อง นักแต่งเพลง นักดนตรี และผู้ทำงานอื่นๆ โดยเฉพาะโปรดิวเซอร์ การต่อรองในส่วนนี้หมายรวมถึงการต่อรองเพื่อการครอบครองกรรมสิทธิ์เพลงหรือแม้กระทั่งการต่อรองเพื่อให้มีการใส่ชื่อหรือการให้เครดิตผู้ทำงานฝ่ายต่างๆ ลงไปในสินค้าเพลงด้วย เป็นต้น ในกรณีของนักแต่งเพลงที่มีรายได้จากการขายเพลง จะเกิดการต่อรองทั้งในส่วนของรายได้และกรรมสิทธิ์เพลง ส่วนกรณีของนักร้องพบว่ามีการต่อสู้เรื่องรายได้เป็นส่วนใหญ่ทั้งในการบันทึกเสียงและการแสดงสด หรืออย่างน้อยที่สุดก็คือการต่อรองเพื่อให้มีอิสระในกระบวนการแสดงสด เช่น การต่อรองของ ศิริพร อำไพพงษ์ ที่ทำให้ยังสามารถทำวงดนตรีของตนเองได้อย่างอิสระในขณะที่เข้าสังกัดค่ายเพลงในส่วนของการทำเทปเป็นต้น การต่อรองทั้งหลายเหล่านั้นส่วนใหญ่เกิดขึ้นใน

[41] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

กระบวนการผลิต เป็นการต่อรองระหว่างฝ่ายผู้ประกอบการผลิตเพลงกับศิลปินและผู้ทำงานอื่นๆ ซึ่งในระบบค่ายเพลงใหญ่พบว่าศิลปินแต่ละคนจะมีส่วนแบ่งรายได้ที่ไม่เหมือนกัน เงื่อนไขทั้งหมดขึ้นอยู่กับการต่อรองของศิลปินแต่ละคนทั้งสิ้น[42] การต่อรองจะเกิดขึ้นเมื่อมีการเจรจากันระหว่างสองฝ่ายนั้นก่อนที่จะลงมือผลิตเพลง และหากไม่สามารถเจรจากันได้ ทั้งสองฝ่ายก็อาจจะไม่ร่วมงานกัน ทั้งนี้จากความเสียเปรียบที่เกิดขึ้นพบว่าส่วนใหญ่ศิลปินจำเป็นต้องยอมรับเงื่อนไขทั้งที่ไม่พอใจมากนัก เช่นกรณีของสดใส รุ่งโพธิ์ทองที่แม้จะไม่ค่อยพอใจส่วนแบ่งรายได้ที่ได้รับ แต่ก็ต้องยอมรับเงื่อนไขที่มีอยู่(และเหตุผลหนึ่งที่นักร้องเหล่านี้ยอมเสียเปรียบและไม่เรียกร้องค่าร้องเพลงมากนัก เนื่องจากอย่างน้อยที่สุด ตนก็ยังมีอิสระในการรับงานแสดงสดนั่นเอง หรือไม่เช่นนั้นก็ไปทำการต่อสู้ด้วยวิธีอื่นๆ) หรือในกรณีของสลา คุณวุฒิที่กล่าวว่ายังไม่ถึงกับพอใจระบบค่ายมากแต่ก็พอจะยอมรับได้จึงเข้าทำงานกับค่ายเพลง ความขัดแย้งของศิลปินเหล่านี้จึงอาจจะแฝงอยู่โดยที่ไม่ปรากฏการต่อสู้ในลักษณะนี้ออกมา แต่อาจจะทำการต่อสู้ด้วยวิธีอื่นๆ เช่น การระบายความคิดผ่านบทเพลง การละเมิดสัญญาในภายหลัง ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

กรณีของนักร้องดังในอดีตเช่น พุ่มพวง ดวงจันทร์ปรากฏว่ามีการต่อสู้ด้วยการต่อรองผลประโยชน์กับค่ายเพลงอย่างเห็นได้ชัด จนสามารถเรียกร้องส่วนแบ่งจากยอดจำหน่ายเทปได้ถึง 4 บาทต่ออัลบั้มซึ่งมีพุ่มพวงคนเดียวเท่านั้นที่สามารถต่อรองได้ส่วนแบ่งในระดับนี้ และเมื่อมีการข่มขู่จากกลุ่มมาเฟียเนื่องจากการขัดผลประโยชน์ ก็พบว่า พุ่มพวงก็ได้ทำการต่อสู้เรื่องนี้โดยมีไกรสร แสงอนันต์ผู้เป็นสามีคอยให้ความช่วยเหลือ ดังคำพูดของไกรสร แสงอนันต์ ที่ได้ให้สัมภาษณ์โจมตีพวกมาเฟียอิทธิพลของวงการเพลงลูกทุ่งแห่งซอยบุปผาสวรรค์ตอนหนึ่งว่า

> *ธุรกิจการเงินของลูกทุ่งมันเงินสดทั้งนั้น สมัยก่อนครั้งที่ผึ้ง*(พุ่มพวง:ผู้วิจัย)*ยังไม่อยู่กับผม เขาก็เจอเยอะแยะ แล้วเขาก็เป็นเด็กบ้านนอกลูกทุ่งก็ไม่รู้จักใคร พอผมเข้าไปก็ไม่ใช่ว่าผมรู้จักใครหรอก หากแต่อาศัยความดังของเขานั่นแหละพร้อมกับประสบการณ์ของผมที่ว่ามีความรู้หน่อยดึงเข้าหาผู้ใหญ่..ทั้งฝ่ายทหารและตำรวจ...เพราะฉะนั้นพวกมาเฟียแหยงไปเยอะไม่กล้าเลย...คิดว่าพวกมาเฟียชอบขู่คนที่ไม่มีความรู้ ขู่ลูกทุ่ง ขู่คนที่ขู่ได้...*[43]

มีข้อสังเกตว่า ที่พุ่มพวงสามารถต่อสู้เรื่องนี้ได้นั้นจำเป็นต้องอาศัยการต่อสู้ในรูปแบบอื่นมาช่วยด้วย คือการเข้าหาอำนาจรัฐ และด้วยความดังของเธอเอง ประเด็นนี้จะได้กล่าวต่อไป

อีกประเด็นหนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่ามาเฟียดังกล่าวนี้ไม่ใช่ใครที่ไหน ซึ่งจากความเห็นของศิลปินเพลงหลายคนและผู้ที่ติดตามความเคลื่อนไหวในวงการเพลงลูกทุ่งมาโดยตลอดเห็นตรงกันว่า มาเฟียเหล่านั้นก็คือกลุ่มทุนผู้ประกอบการผลิตเพลงนี่เอง จึงทำให้สามารถทราบได้ว่าแม้ความ

---

[42] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[43] ผู้จัดการรายสัปดาห์ (ฉบับวันที่ 22-28 มิถุนายน 2535), หน้า 18. อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 154.

ขัดแย้งในเรื่องนี้จะดูเหมือนไม่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตโดยตรง แต่อำนาจของกลุ่มมาเฟียดังกล่าวเมื่อมองให้ถึงที่สุดแล้ว ก็เป็นอำนาจที่มาจากการถือครองทุนหรือปัจจัยการผลิตซึ่งนำมาสู่ความได้เปรียบในการต่อสู้แข่งขันและการเอาเปรียบศิลปินเพลง เป็นอำนาจที่สามารถเข้าถึงอำนาจรัฐได้มากกว่าศิลปินเพลง เพียงแต่เป็นการเข้าถึงอำนาจและใช้อำนาจนอกกรอบของกฎหมายคือผิดกฎหมายนั่นเอง จากจุดนี้จะเห็นได้ว่า อำนาจทุนนั้นมีความได้เปรียบทั้งภายนอกและภายในกรอบของกฎหมายในขณะที่ศิลปินเพลงไม่ว่าจะอยู่ในกรอบใดก็เสียเปรียบอยู่ร่ำไป ในปัจจุบันที่กฎหมายเข้มแข็งขึ้น การเอารัดเอาเปรียบจึงเกิดขึ้นภายใต้กรอบของกฎหมายเป็นส่วนใหญ่ กระนั้นก็ยังพบว่า การเอาเปรียบนอกกฎกติกาของกฎหมายก็ไม่ได้หมดไป แต่ยังมีอยู่และส่งผลกระทบสำคัญมากต่อความอยู่รอดของศิลปินเพลง โดยเฉพาะในกรณีของกลุ่มมาเฟียผู้ลักลอบผลิตเทปผีซีดีปลอม อันจะได้แสดงให้เห็นต่อไป และจะได้ยืนยันให้เห็นว่า ความได้เปรียบเหล่านั้นล้วนเกิดมาจากฐานอำนาจที่เหนือกว่าในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยมนั่นเอง

นักร้องที่มีชื่อเสียงมาก่อนในยุคอดีตพบว่าส่วนใหญ่ไม่ยอมเข้าสังกัดค่ายเพลงด้วยสาเหตุสำคัญในเรื่องของผลประโยชน์นี้ คำกล่าวต่อไปนี้ของยอดรัก สลักใจก่อนจะเสียชีวิตไม่นานแสดงให้เห็นการเอาเปรียบและความขัดแย้งในเรื่องผลประโยชน์ระหว่างศิลปินกับกลุ่มทุนและการพยายามต่อสู้ของศิลปินเพลงได้เป็นอย่างดี

> *ผมรู้สึกว่าวงการเพลงลูกทุ่งมีแต่ความริษยา อาฆาต ใครดีใครเด่นไม่ได้ ผมคิดว่าทุกวันนี้มีคนแช่งให้ผมตายเป็นร้อย เพราะพอผมตายเขาจะรวยกัน ห้างแผ่นเสียงตอนนี้จ้องที่จะอัดเพลงผมอยู่ เพลงเดียวเขาก็จะเอา เอาไว้เพื่ออะไร ไว้เพื่อจะโปะหัวอัลบั้ม จะบอกว่าเพลงสุดท้ายที่ยอดรักร้อง ตอนนี้ผมเรียกเพลงละแสนก็ยังมีคนจ้างผมอัดเลย ทั้งที่ก่อนหน้านี้เพลงละหมื่นถือว่าแพงแล้ว ซึ่งตอนนี้ผมอัดไปทำไม ถ้าผมมีแรงร้อง ผมอัดเองไม่ดีกว่าเหรอ เอาไว้ให้ลูกให้หลายผมไม่ดีกว่าเหรอ ผมตายเมื่อไหร่เขาก็รวยกันเป็นแถวเหมือนตอนที่พุ่มพวงตาย พอพุ่มพวงตายเขาขายเทปกันทีได้เงิน 20-30 ล้าน แต่ถามหน่อยว่า แล้วพุ่มพวงได้อะไร ลูกพุ่มพวงได้อะไร*[44]

สุนารี ราชสีมาเป็นนักร้องลูกทุ่งหญิงผู้หนึ่งที่สามารถทำการต่อสู้และดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน กล่าวว่า

> *นักร้องต่างคนก็ต่างความคิด บางคนก็คิดว่าอยู่ค่ายดีกว่า เพราะว่าค่ายโปรโมท แต่ถามว่าอย่างพี่ เราอยู่ด้วยตัวของเราเองอยู่แล้ว ถามว่าแฟนเพลงรุ่น 25 หรือ 30 อัพนี่คนอายุรุ่น 30 อัพก็คือรู้จักเราอยู่แล้ว เพราะฉะนั้น พี่ไม่ได้พูดถึงว่าตัวเองดังคับฟ้า หรือ*

---

[44] บทสัมภาษณ์ ยอดรัก สลักใจ ใน กองบรรณาธิการข่าวสด, "จับเข่า 'ยอดรัก' สัมภาษณ์ครั้งสุดท้าย," ใน ยอดรัก สลักใจ สลักไว้ในใจชน(กรุงเทพ: มติชน, 2551), หน้า 15.

ดังอะไรมากมายนะ แต่ว่าในกลุ่มของคนที่ฟังลูกทุ่งเขารู้จักเราอยู่แล้ว เราไม่ได้ต้องการชื่อเสียงมากไปกว่านี้แล้วล่ะ เราต้องการงาน ต้องการงานคุณภาพ ออกไปก็โอเคอย่าให้ใครเขามาด่าเราได้[45]

สำหรับกรณีของนักแต่งเพลงนั้น จะมีรายได้จากการขายเพลงหรือแต่งเพลงรับจ้าง หากเป็นนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงพบว่าสามารถต่อรองได้ทั้งค่าเพลงและค่าลิขสิทธิ์ สำหรับศิลปินที่มีชื่อเสียงมากหรือมีอำนาจต่อรองสูงพอเท่านั้นที่สามารถต่อสู้ด้วยวิธีการนี้อย่างเห็นได้ชัด เช่นกรณีของ ชลธี ธารทอง ซึ่งทำการต่อรองทั้งค่าเพลงและค่าลิขสิทธิ์ ดังคำกล่าวต่อไปนี้

คุณต้องมีเปอร์เซ็นต์ให้ผม ว่าเปอร์เซ็นต์อะไรเท่าไหร่แล้วแต่ตกลงกัน แล้วก็เดี๋ยวนี้ต้องรวมถึงค่าจัดเก็บลิขสิทธิ์เผยแพร่ด้วย เพราะเพลงๆหนึ่งเนี่ย มันมีค่ามหาศาลมากๆ ถ้าเพลงดังเพลงหนึ่งเนี่ย ค่ามันมหาศาลมาก นอกจากขายเทปขายซีดี อะไรต่อมิอะไรการจัดเก็บยิ่งหนักกว่าการขาย การจัดเก็บคุณจะเอาไปร้องตามโรงแรม คุณจะเอาไปบรรเลงตามงานอะไรก็แล้วแต่ คุณจะเปิดวิทยุทีวีคุณต้องเสียเงินหมด อาร์เอสพยายามเรียกผมไปคุย บอกว่าขายขาดเถอะครู ผมบอกไม่เอา ราคาสูงเท่าไหร่ก็ไม่ขาย คุณจะให้เพลงละแสนละล้านผมก็ไม่ขาย คือถ้าขายไปแล้วถ้าเกิดเพลงมันดังทะลุขึ้นมาเราเสียดาย เพลงมันจะอยู่เป็นร้อยๆปี ค่าลิขสิทธิ์ก็ได้บ้างไม่ได้บ้าง บางทีมันบอกครูได้แค่เนี้ย แต่ถ้าเพลงมันดังไปที่ไหนก็มีแต่เพลงผม จะมาบอกว่าเก็บไม่ได้ก็ไม่ถูก ผมยอมคุณไม่ได้หรอก อย่างนี้เป็นต้น ...ทุกค่ายต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์ให้ผมนะ... เพราะเขาเอาไปเขาก็มีรายได้ เขาก็ต้องจ่ายเงินมาให้เรา แต่ว่ามากหน่อยน้อยหน่อยนั่นอีกเรื่อง[46]

การต่อสู้ด้วยการต่อรองค่าเพลงนี้ นอกจากชลธีจะต่อรองเพื่อผลประโยชน์ของตนแล้ว ยังพยายามผลักดันหรือกระตุ้นให้นักแต่งเพลงคนอื่นกล้าที่จะต่อรองกับค่ายเพลงมากขึ้นด้วย ดังคำกล่าวนี้

ที่ผ่านมาคนกำหนดค่าเพลงได้มีเพียงผมคนเดียว ลพ บุรีรัตน์ยังไม่กล้าเลย เขียนเพลงมาตั้งนานไม่กล้าขึ้นเพลงละหมื่น ผมต้องยื่นคำขาดว่าถ้ามึงไม่ขึ้นไม่ใช่เพื่อนกู ครั้งแรกเลยนะเมื่อสิบกว่าปีก่อน มันถามมันเอาอย่างนั้นจริงหรือ เออสิวะ ใครไม่ซื้อไม่ต้องซื้อ นายห้างปฏิวัติผมอยู่พักหนึ่งพอเพลงดังต้องกลับมาซื้อ แพงก็ต้องกัดฟันซื้อ แต่ถ้าผมโด่อยู่คนเดียวจะกลายเป็นแกะดำในหมู่เพื่อนฝูง คนมีฝีมือต้องขึ้นตามกันมา 7-8 พันก็ยังดีปัจจุบันหลายคนได้เพลงละ 3-4 หมื่นบาท[47]

---

[45] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

[46] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[47] ชลธี ธารทอง, ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง, หน้า 206.

อย่างไรก็ตามอำนาจการต่อรองต้องขึ้นอยู่กับชื่อเสียงและความสามารถของศิลปินเองด้วย ดังคำกล่าวเพิ่มเติมของชลธี ดังนี้

อันนี้อำนาจต่อรองอยู่ที่ผลงานของเราเอง ค่าของคนอยู่ที่ผลของงาน หากว่าคุณเป็นไอ้หมูไอ้แมวมาจากไหนเขาก็ไม่สนใจคุณหรอก คุณได้เพลงดีมาคุณก็ไม่ต้องหรอก เฮ้ยเพลงนี้เข้าท่านะ ขอซื้อเว้ยเฮ้ย แต่ลื้อไม่ต้องนะ เอาตังค์ไปแล้วก็กลับไปบ้านเหอะ ราคาเพลงของนักแต่งหน้าใหม่ แล้วแต่นายห้างเมตตา ขอให้ได้เกิดให้เขาฟรีก็เอา เรื่องลิขสิทธ์ไม่ต้องพูดถึง ขอให้ได้เกิด ขอให้ได้อัดเสียง ก็พอ[48]

การต่อรองผลประโยชน์ในเรื่องค่าลิขสิทธ์ในมุมมองของ สลา คุณวุฒิ นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงที่สุด และในฐานะโปรดิวเซอร์ของค่ายเพลงที่ใหญ่ที่สุดของเมืองไทยในขณะนี้พบว่าสลาเอง ก็ยังไม่ถึงกับพอใจการจัดสรรผลประโยชน์ในเรื่องนี้ เพียงแต่ต้องยอมรับเงื่อนไขที่เป็นอยู่ ดังคำกล่าวนี้

บริษัทเราก็ต้องยอมรับว่าเขาก็หาคนที่เก่งที่สุด เรื่องค่าลิขสิทธิ์ถ้าคิดมากก็ปวดหัวตาย เพราะว่าในภาพรวมทั้งแกรมมี่ อาร์เอส ทั้งหมดยังไม่ได้ดั่งใจเราหรอก[49]

อย่างไรก็ตามสลาก็ยังสามารถต่อรองเรื่องรายได้มากเป็นพิเศษกับทั้งได้ส่วนแบ่งจากยอดขายและค่าลิขสิทธิ์จำนวนหนึ่ง เนื่องจากค่ายเพลงต้องอาศัยความสามารถของเขานั่นเอง[50]

ในกรณีของผู้ทำงานอื่นๆ เช่น นักดนตรี หรือมิกเซอร์ แม้จะไม่มีการต่อรองเรื่องค่าลิขสิทธิ์ แต่ก็พบว่ามีความไม่พอใจหากผู้ประกอบการผลิตเพลงไม่ใส่ชื่อตนลงไปในผลงานเพลงที่ถือเป็นการให้เครดิตกันด้วย ผู้ทำงานเหล่านี้ก็ได้ทำการต่อรอง และหากไม่สำเร็จก็จะปรากฏออกมาเป็นการบ่นหรือระบายความไม่พอใจออกมา* เป็นต้น ถือเป็นการต่อสู้แบบหนึ่งด้วย

นอกจากนั้นในกรณีของผู้เชี่ยวชาญเรื่องการผลิตเพลงลูกทุ่งเช่นมนต์ เมืองเหนือ เนื่องจากเป็นผู้มีความสามารถพบว่าแม้จะไม่เป็นศิลปินเองแต่ความสามารถด้านอื่นๆ เช่น การคิดแนวเพลง การควบคุมการผลิต การวางแผ่น ความมีชื่อเสียงและความกว้างขวางในวงการเพลงลูกทุ่งก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เมื่อเข้าไปทำงานกับค่ายเพลงในฐานะโปรดิวเซอร์(ค่ายอาร์สยามค่ายเพลงอันดับสองของประเทศ)ในช่วงหนึ่งแล้วนั้น สามารถทำการต่อรองเรื่องผลประโยชน์ได้ในระดับสูงเป็นที่พอใจ เพราะหากไม่พอใจมนต์ก็จะไม่ยอมเข้าไปทำงานให้กับค่าย เพราะถือว่า ถึงไม่มีค่ายตนก็สามารถผลิตเพลงเองได้ และสาเหตุสำคัญที่ยอมเข้าไปทำงานให้ค่ายเพลงก็เพราะ

---

[48] สัมถาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[49] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[50] ที่เดียวกัน

* จากการให้ความเห็นและระบายความรู้สึกของนักดนตรีและมิกเซอร์กลุ่มหนึ่งต่อผู้ศึกษา ขณะทำงานที่ห้องบันทึกเสียงมายด์ สตูดิโอ

สามารถต่อรองเรื่องผลประโยชน์จนเป็นที่พอใจหรือพอจะยอมรับได้หรืออย่างน้อยที่สุดก็ต้องพออยู่ได้นั่นเอง ดังคำกล่าวของเขาต่อไปนี้

บริษัทไม่ต้องพูดถึง ถ้าเราพอใจทำงานกับเขา เราทำ ถ้าเราไม่พอใจ เราก็ทำเอง ถ้าเราไปเสนอเขา เราต้องยอมตามมติเขา... ผมจะทำอะไรกับใครนี่ผมจะทำสบายๆ อย่างอาร์เอสเขาจ้างผมผมก็ทำ บริษัทไหนจ้างผมก็ทำ ผม อาชีพรับจ้าง ชัดเจน เข้าไปแล้วบางทีถือว่าไม่ถูกใจหรือถูกใจ บางทีเราก็ไปทำ ผมเฉยๆ ทำงานไปก็สนุกไป ทำงานเขาก็ให้เงินเรา เขาก็ให้เรากิน เราก็โอเค เขาให้เราน้อยเราก็อยู่ เขาให้เรามากเราก็อยู่ไม่ได้คิดอะไร เราไม่ได้คิดฝักใฝ่แต่เงิน คิดว่าเราพออยู่ได้ โอเค [51]

อย่างไรก็ตาม สาเหตุหนึ่งที่ในบางครั้งเมื่อเข้าไปทำงานกับค่ายเพลงแล้วอาจจะต้องยอมตามเงื่อนไขของค่ายเพลงมนต์บอกว่า เนื่องจากการผลิตเพลงเองบางครั้งก็เสี่ยงเกินไป คือไม่รู้ว่าเพลงจะดังหรือไม่เพราะหากรู้ก่อนว่าเพลงจะดังตนก็คงทำเพลงเองดีกว่า แต่ด้วยความเสี่ยงเช่นนั้นบางครั้งจึงต้องเข้าไปพึ่งค่าย เพราะแม้ค่ายจะมีความเสี่ยงเช่นกันแต่ค่ายเพลงมีทุนมากกว่า

มันน่ากลัวจะตายไป มันเหมือนการพนันน่ะ เข้าบ่อนน่ะ ถ้าเราไม่ดีจริง ไม่ได้ บางคนไม่รู้ บางคนรู้แล้ว เห็นแล้วยังทำไม่ได้นะ บางทีเราทำอยู่ที่เขา เขาก็ไม่รู้เพลงไหนจะดัง ทุกคนเสี่ยงด้วยกันทั้งนั้น ถ้ารู้ล็อตเตอรี่งวดนี้มันจะออกอะไร ผมจะไปเป็นลูกจ้างเขาหรือถ้ารู้ว่าเพลงนี้จะดังจะขายเหรอ ทำเองดีกว่า ผมทำเองเหมือนกันดีก็มีดังมั่งไม่ดังมั่งขายได้มั่งไม่ได้มั่ง[52]

คำกล่าวของมนต์ ข้างต้นนี้ดูเหมือนเป็นความจำเป็นที่เลี่ยงไม่ได้ที่ต้องเข้าไปทำงานกับค่ายเพลง แต่จากการศึกษาในงานนี้ทำให้ทราบชัดเจนว่า สาเหตุเดียวที่ผู้ทำงานเพลงต้องเข้าไปพึ่งค่ายเพราะค่ายเพลงมีทุนและปัจจัยการผลิตอยู่ในมือ กล่าวคือ เนื่องจากค่ายเพลงมีความได้เปรียบในทางโครงสร้างนั่นเองไม่ใช่เพราะค่ายเพลงมีความสามารถในการผลิตเพลงมากกว่า เพราะจากบทที่ 3 ก็ได้แสดงให้เห็นแล้วว่า ค่ายเพลงไม่มีความรู้เรื่องการผลิตเพลงลูกทุ่งเลยด้วยซ้ำ จึงต้องจ้างศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญในการผลิตเพลงเข้าไปทำงานให้ ด้วยความได้เปรียบดังกล่าวนั้นเองศิลปินเพลงหรือผู้ผลิตเพลงจึงไม่สามารถทำผลิตเพลงแข่งขันในตลาดได้เต็มที่ กระทั่งต้องจำยอมเข้าไปทำงานเป็นลูกจ้างของค่ายเพลง คำกล่าวของมนต์ต่อไปนี้แสดงให้เห็นอย่างดีว่าสาเหตุสำคัญที่ค่ายเพลงต้องจ้างเขาเข้าทำงานแม้จะต้องจ่ายค่าตอบแทนจำนวนมากก็เนื่องจากความสามารถของเขาเอง และสาเหตุสำคัญของการเข้าไปทำงานให้ค่ายเพลง สำหรับผู้มี

---

[51] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551

[52] ที่เดียวกัน

ความสามารถอย่างมนต์ เมืองเหนือ ก็คือ เพราะค่ายยื่นเงื่อนไขที่น่าพอใจนั่นเอง เพราะหากเงื่อนไขไม่ดีเขาก็จะไม่ยอมทำงานให้

> *มนต์ เมืองเหนือ อาร์เอสอุปถัมภ์ก็รวย เห็นมั้ย ไม่มีอาร์เอสอุปถัมภ์มา มนต์ เมืองเหนือรวยเหรอเพื่อน แต่ขอโทษนะ มนต์ เมืองเหนือทำมาก่อนอาร์เอสนะเพลงน่ะ ถามย้อนด้วยนะว่า หรือไม่จริง แต่ถ้าเราทำไม่ดังก็อย่าไปโทษใคร*[53]

จะเห็นได้ชัดเจนว่าการเข้าไปเป็นโปรดิวเซอร์ให้กับอาร์เอสนั้น จากคำกล่าวของมนต์ทราบว่าอาร์เอสได้จ่ายค่าตอบแทนให้มากพอสมควรทีเดียว อย่างไรก็ตามค่าตอบแทนที่มนต์ได้รับย่อมน้อยกว่ามูลค่าที่สร้างให้กับค่ายเพลงอย่างมาก เห็นได้จากรายได้มหาศาลของอาร์เอสจากเพลงชุด “รักน้องพร” ตามที่ยกตัวอย่างไป อีกทั้งสาเหตุที่ต้องเข้าไปเป็นลูกจ้างของค่ายเพลงดังกล่าวก็คือ มนต์ เมืองเหนือไม่มีปัจจัยการผลิตและเงินทุนที่มากพอนั่นเอง คำกล่าวนี้ดูเหมือนจะขัดแย้งกับคำกล่าวของมนต์ข้างต้นในประเด็นการเข้าทำงานกับค่ายเพลง แต่หากสังเกตให้ดีพบว่า การพอใจเข้าทำงานกับค่ายที่กล่าวว่า เขาให้เรามากเราก็อยู่ เขาให้เราน้อยเราก็อยู่ ไม่ได้คิดอะไรนั้นเป็นการยอมรับภายใต้บริบทและเงื่อนไขที่จำเป็นตามที่กล่าวไปแล้วและเป็นการพยายามปรับตัวให้มีความสุขกับเงื่อนไขที่มีอยู่ของมนต์เท่านั้น เพราะหากมีเงื่อนไขที่ดีกว่า ด้วยความสามารถของมนต์ เขาย่อมไม่ยอมรับเงื่อนไขที่ไม่เป็นที่พอใจ ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่าเพื่อความอยู่รอดของศิลปินหรือผู้ผลิตเพลงในกรณีของมนต์ เมืองเหนือนี้ การรู้จักปรับตัวให้มีความสุขกับเงื่อนไขที่มีอยู่บ่อยครั้งก็มีความจำเป็น ตามคำกล่าวต่อไปนี้

> *ทางบริษัทเขามีกฎข้อบังคับเขาอย่างนี้ๆอยู่นะ อย่างนี้ๆ อยู่นะ เราก็ปฏิบัติตามกฎก็โอเคแล้ว จะเป็นบริษัทไหนไม่เกี่ยวครับ แม้แต่นายทุนทำเองก็ไม่เกี่ยว ถ้าคุณไม่รักนายทุนคนนี้คุณจะไปทำกับเขาทำไม บริษัทเขามีหลักการของเขา ไม่เฉพาะอาร์เอส ไม่เฉพาะค่ายชัวร์ ไม่เฉพาะท็อปไลน์ ทุกๆ บริษัทเขามีกติกา ผมทำอาร์สยามอันนั้นไม่ต้องพูดถึง ผมทำทุกคนมาแล้วครับ ผมทำทุกค่ายมา ผมทำของตัวเองบ้าง ทำทุกอย่างมาหมด ที่ไหนดีผมก็ทำ ที่ไหนไม่ดีผมก็ไม่ทำ ผมไปของผม ผมไม่มีที่ยึดเหนี่ยว เพลงดังผมก็เฉยๆ ไม่ดังผมก็เฉยๆ ที่ไม่ดังก็เยอะที่ดังก็เยอะ เขาขายได้ก็เป็นบุญเขา เขาก็ให้เราพอสมเหตุสมผล เขาให้เราพอกิน เราก็ไม่มีอะไร เหมือนเรารับราชการ เราทำดีเขาก็ขึ้นขั้นเงินเดือนให้ เมื่อถึงเวลาเขาก็ปลดเกษียณ อันนี้เป็นเรื่องธรรมชาติ นี่คือผม เราจะอยู่ไหนก็ได้*[54]

---

[53] ที่เดียวกัน

[54] ที่เดียวกัน

แต่ต้องสังเกตว่าการปรับตัวนั้นไม่ใช่การยอมเสียเปรียบอยู่ร่ำไป แต่เป็นการรอคอยเวลาและเงื่อนไขที่เหมาะสมเพื่อการลุกขึ้นมาต่อสู้เมื่อถึงเวลามากกว่า ตัวอย่างในกรณีนักแต่งเพลงตามคำกล่าวของชลธี ธารทองต่อไปนี้ ยืนยันสิ่งนี้ได้อย่างดี

> *นักแต่งเพลงหลายคนก็อยากดิ้นรน แต่เขาแสดงออกไม่ได้ แต่ถึงเวลาจริงๆเขาก็ต้องออกมา แต่ว่าเขาต้องมองเห็นทางโผล่มาว่า ไปแล้วไม่ฆ่าตัวตายนะ ไม่ใช่โดดลงเหวนะ เขาก็มา ผมคิดว่าเขาต้องมา เขาต้องสู้เพื่อตัวเองบ้าง ลึกๆเขาคงไม่ยอมเป็นทาสหรอกเชื่อผมสิ มนุษย์ทุกคนดิ้นรนทุกคนแหละ แต่ว่าเวลานี้ต้องยอมไปก่อน เพราะอะไร เดี๋ยวเขาไม่ให้ผมแต่ง เดี๋ยวเขาไม่เอาเป็นลูกจ้าง แล้วลูกเมียผมจะกินที่ไหน บ้านต้องเช่าข้าวต้องซื้อ ก็จำเป็นต้องทำอย่างนี้ไปก่อนนะอาจารย์นะ*[55]

อย่างไรก็ตามชื่อเสียงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อความอยู่รอดของศิลปินควบคู่ไปกับความสามารถที่ตนมี แต่การได้มาซึ่งชื่อเสียงนั้นพบว่าไม่ใช่เรื่องง่ายเลยในปัจจุบันเพราะชื่อเสียงจะเกิดขึ้นได้จากการโปรโมทหรือที่เรียกว่าการเชียร์เพลงที่จำเป็นต้องใช้เงินมหาศาล โดยเฉพาะตั้งแต่เมื่อปัจจัยในการโปรโมทหรือเผยแพร่ผลงานเพลงนี้ตกไปอยู่ในมือของทุนขนาดใหญ่ ศิลปินเพลงเกือบทั้งหมดไม่มีความสามารถเข้าถึงปัจจัยเหล่านั้นเท่ากับทุน วิธีการที่พอจะเป็นไปได้สำหรับการสร้างชื่อเสียงของศิลปินก็คือการเข้าไปเป็นลูกจ้างค่ายเพลงหรือวงดนตรีเพื่อให้มีโอกาสแสดงความสามารถและเพื่อให้ค่ายเพลงหรือวงดนตรีสนับสนุนเงินทุนในการโปรโมทผลงานเพลงของตน ความเสียเปรียบทางด้านเงินทุนนี้นี่เองที่ทำให้ศิลปินเพลงลูกทุ่งทุกยุคสมัยจำเป็นต้องขอความช่วยเหลือจากนายทุนและในบางครั้ง แม้จะไม่ได้ค่าตอบแทนก็ยอม เช่นการที่นักร้องยอมร้องเพลงให้ฟรีๆ โดยไม่รับค่าจ้าง หรือกรณีนักแต่งเพลงที่ยอมขายเพลงในราคาต่ำและยอมขายขาลิขสิทธิ์แก่ค่ายเพื่อให้ผลงานของตนมีโอกาสเผยแพร่ออกไป ทั้งนี้เพราะหากเพลงของตนโด่งดังก็จะมีโอกาสเสนอผลงานได้มากและเพิ่มอำนาจการต่อรองมากขึ้น ส่วนสำหรับนักร้องนั้นได้กล่าวไปแล้วว่านักร้องส่วนใหญ่จะยอมเสียเปรียบจากการไม่ได้รับค่าแทนจากการบันทึกเสียง เนื่องจากนักร้องต้องการชื่อเสียงเพื่อให้มีงานแสดงสดซึ่งเป็นแหล่งรายได้แท้จริงของตนนั่นเอง

ด้วยเหตุนี้เพื่อการสร้างชื่อเสียง ศิลปินจำนวนมากจึงมุ่งหวังได้เข้าไปทำงานกับวงดนตรีขนาดใหญ่หรือค่ายเพลงใหญ่แม้จะรู้ว่าเสียเปรียบก็ยอม ในปัจจุบันจึงปรากฏว่ามีทั้งนักร้องนักแต่งเพลงหน้าใหม่ส่งผลงานเพลงให้ค่ายพิจารณาเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะนักร้องที่มีความพยายามเข้าไปสังกัดค่ายด้วยวิธีการต่างๆ ทั้งการเข้าประกวด การส่งเสียงร้องให้ค่ายพิจารณาเป็นต้น หรือแม้กระทั่งบางรายพบว่ามีการลงทุนผลิตมาสเตอร์เทปเองซึ่งต้องใช้เงินลงทุนเป็นแสนเพื่อนำไปเสนอค่ายเพลง[56] และหากค่ายไม่รับซื้อเพลงหรือรับนักร้องเข้าสังกัด เงินจำนวนนั้นก็เสีย

---

[55] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[56] สัมภาษณ์ ทอแสง มีศรี, นักร้องผู้หนึ่งที่ลงผลิตเพลงเองเพื่อนำเสนอค่าย, 30 มีนาคม 2551.

เปล่า หรือในบางกรณีผู้ผลิตเพลงได้นำเพลงออกจำหน่ายเองแต่ทั้งนี้ที่ทำเช่นนั้นก็เพื่อให้เพลงเป็นที่รู้จักในระดับหนึ่งเพื่อให้ค่ายเพลงเกิดความสนใจรับซื้อเพลงไปจัดจำหน่ายและรับศิลปินเข้าสังกัด อย่างไรก็ตามแม้จะรู้ว่าที่ค่ายต้องทำเช่นนั้นก็เพราะไม่อยากให้มีผู้ผลิตเพลงอื่นๆ มาแย่งตลาดไปแต่หากเพลงได้โปรโมทโดยค่ายใหญ่ โอกาสดังในระดับประเทศจะสูงกว่า แม้จะรู้ว่าเสียเปรียบศิลปินก็ยอม แต่หลังจากนั้นจะต่อรองได้เพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของศิลปินเป็นกรณีไป[57] เช่นกรณีของนิเวศร์ เพชรน้ำหนึ่งที่ลงทุนผลิตเพลงจำหน่ายเองซึ่งสามารถจำหน่ายจนได้รับทุนคืนโดยมีกำไรนิดหน่อยเมื่อมีค่ายเพลงมาติดต่อซื้อจึงได้ขายไปในราคา 2 แสนบาท และได้เซ็นต์สัญญาเข้าสังกัดค่ายดังกล่าว ค่ายเพลงลงทุนผลิตเพลงให้อีก 1 ชุด แต่ไม่ได้ทำการโปรโมทด้วยเหตุผลบางอย่างมีเพียงการนำเสนอเพลงทางเวบไซด์บางเวบไซด์เท่านั้น งานเพลงจึงไม่เป็นที่รู้จักในวงกว้างอีกทั้งเพลงชุดนี้ก็ไม่ได้นำออกวางจำหน่าย เนื่องจากติดสัญญากับค่ายดังกล่าวนิเวศร์จึงไม่อาจดำเนินการใดๆ ได้กล่าวคือนำเพลงไปจำหน่ายเองก็ไม่ได้ ไปผลิตเพลงเองอีกก็ไม่ได้ ไปเข้าสังกัดอื่นๆ ก็ไม่ได้ จึงต้องรอจนกว่าจะหมดสัญญานั้นจึงจะสามารถตัดสินใจว่าจะทำอย่างไรต่อไป ซึ่งความมุ่งหวังของนักร้องผู้นี้ก็คือการได้เข้าสังกัดค่ายเพลงใหญ่นั่นเอง อย่างไรก็ตามในกรณีนี้ไม่มีความขัดแย้งรุนแรงระหว่างค่ายเพลงกับศิลปินแม้ค่ายเพลงจะผิดสัญญาว่าจะผลิตเพลงให้อย่างน้อยปีละ 1 อัลบั้ม เนื่องจากนิเวศร์ยังอยู่ในระหว่างการศึกษาและถือว่าไม่ได้เดือดร้อนทางการเงิน จึงยอมรอเวลาไปก่อนและเป็นการถนอมน้ำใจเจ้าของค่ายเพลงรายนั้นที่อย่างน้อยก็ได้รับซื้อเพลงไว้[58] แต่เมื่อนิเวศร์สำเร็จการศึกษาในปีนี้และรอเวลาหมดสัญญาดังกล่าวอีก 1 ปี ผู้เป็นบิดาของนิเวศร์ซึ่งเป็นเจ้าของคลื่นวิทยุชุมชนแห่งหนึ่งในจังหวัดสงขลาและเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลงให้นิเวศร์ให้ข้อมูลว่าจะหาทางทำให้ลูกชายได้เข้าสังกัดค่ายเพลงใหญ่ต่อไป[59] ศิลปินเพลงที่อยู่ในระบบค่ายต่างๆ พยายามที่จะทำตามเงื่อนไขของค่ายให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เนื่องจากการได้เข้าสังกัดค่ายนั้นอำนวยประโยชน์ให้กับศิลปินเพลงเป็นอย่างมาก สามารถยกฐานะความเป็นอยู่ สร้างความร่ำรวยหากเพลงประสบความสำเร็จจากการสนับสนุนของค่าย เช่นในกรณีของตั๊กแตน ชลดาซึ่งเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงมากในปัจจุบันสังกัดค่ายแกรมมี่โกลด์ กล่าวว่าตัวเธอเองเป็นแค่สาวโรงงาน การได้สังกัดค่ายเปลี่ยนแปลงชีวิตของเธอให้ดีขึ้นอย่างมาก[60] ซึ่งพบว่าแม้จะเป็นฝ่ายเสียเปรียบแต่หากมีชื่อเสียง รายได้ของศิลปินเพลงเหล่านี้จะดีมาก และหากมีชื่อเสียงก็เป็นการเพิ่มอำนาจต่อรองได้มากขึ้นเช่นกัน

---

[57] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

[58] สัมภาษณ์ นิเวศร์ เพชรน้ำหนึ่ง, นักร้อง, 22 กุมภาพันธ์ 2551.

[59] สัมภาษณ์ อนุวัตร มะสะอะ, เจ้าของสถานีวิทยุชุมชน บิดาของนิเวศร์ เพชรน้ำหนึ่ง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

[60] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ ตั๊กแตน ชลดา, นักร้องสังกัดแกรมมี่ โกลด์, 8 มีนาคม 2551.

เหล่านี้ทั้งหมดคือการต่อสู้โดยการเรียกร้องต่อรองผลประโยชน์ของศิลปินเพลงและผู้ทำงานในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย ซึ่งจะเห็นแล้วว่าศิลปินเพียงบางกลุ่มเท่านั้นที่สามารถต่อสู้ได้เป็นที่น่าพอใจ ขณะที่ศิลปินส่วนใหญ่ยังไม่สามารถต่อสู้ได้มากนัก การต่อสู้รูปแบบอื่นๆ จึงเกิดขึ้นตามมา อันจะได้กล่าวต่อไป

(2) การต่อสู้ด้วยการละเมิดสัญญาหรือข้อตกลง

เมื่อศิลปินเพลงไม่สามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตเพลงจึงจำเป็นต้องเข้าไปเป็นลูกจ้างค่ายเพลงซึ่งบ่อยครั้งเมื่อเข้าไปแล้วจะต้องยอมรับเงื่อนไขที่วางไว้โดยค่ายเพลงทั้งหมด ศิลปินเป็นผู้เสียเปรียบในโครงสร้างทางการผลิตอีกทั้งต้องยอมเซ็นต์สัญญาที่อาจจะเอื้อประโยชน์แก่ค่ายเพลงมากกว่า จึงพบว่ามีการละเมิดสัญญาที่ได้ทำไว้ปรากฏให้เห็น เช่นกรณีของนักร้องในสังกัดค่ายเพลงหนึ่งทำผิดสัญญาค่ายเพลงโดยออกไปรับงานแสดงสดเองโดยไม่แจ้งให้ค่ายทราบ ซึ่งในกรณีนี้ทางเจ้าของค่ายเพลงให้สัมภาษณ์ไว้ดังนี้

> *ผมคงไม่ไปเข่นฆ่าอะไรเขาหรอก ที่ผ่านมาผมถือว่าผมให้ความสำคัญกับเขามาก พวกคุณดูสิทำเพลงโปรโมทเขาตลอดเดือนเดือนหนึ่งเป็นล้าน แต่ที่ผ่านมาเขาไม่เข้าใจ ไปเชื่อคนรอบข้างที่ไม่ได้ทำอะไรให้เขาเลย คอยเกาะกิน ขณะที่ผมสร้างเขามา เขากลับไม่เชื่อแล้วผมจะลงทุนทำไม แอบไปรับงานโดยไม่ผ่านบริษัท เมื่อผมรู้ก็ต้องทำตามกฎหมาย การแบ่งค่าตัวเวลาโชว์มันก็ไม่มากมายอะไรถ้าเทียบกับที่เราลงทุนเป็นล้านๆ สร้างเขา เมื่อทำผิดก็ต้องรับผิด ผมต้องการแค่นั้น*[61]

จะเห็นว่าในกรณีนี้ทางเจ้าของเพลงใช้กระบวนการทางกฎหมายกับนักร้องซึ่งผลคือนักร้องต้องออกจากค่ายเพลงนั้น นอกจากนั้นผลจากการละเมิดสัญญาในครั้งนี้ทำให้นักร้องคนดังกล่าวเสื่อมเสียชื่อเสียงอย่างมากและไม่อาจจะใช้ชื่อเดิมในการร้องเพลงได้อีกต่อไปแต่ต้องเปลี่ยนชื่อเป็นอย่างอื่น

อีกกรณีหนึ่งเป็นการละเมิดสัญญาในเรื่องของการจ้างนักร้องผลิตเพลงเป็นอัลบั้มกล่าวคือตามสัญญานักร้องที่บันทึกเสียงให้กับค่ายหนึ่งแล้วในช่วงเวลาหนึ่งจะต้องไม่ไปบันทึกเสียงเพลงเดียวกันนั้นให้กับค่ายอื่น แต่ปรากฏว่านักร้องผู้นั้นได้ไปบันเสียงเพลงเดียวกันให้ค่าอื่น ในกรณีนี้ไม่ปรากฏการฟ้องร้องแต่อย่างใด มีเพียงการออกมาตำหนิเนื่องจากนักร้องคนดังกล่าวไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพียงแต่รับจ้างร้องเพลงครั้งเดียวเท่านั้น

ในทั้ง 2 กรณีนี้หากมองโดยมุมมองโดยทั่วไปอาจจะเห็นว่าการละเมิดสัญญาเป็นสิ่งไม่ถูกต้องอย่างยิ่ง แต่หากอ้างตามการศึกษาของ James C. Scott การละเมิดสัญญาเช่นนี้เป็นการ

---

[61] บทสัมภาษณ์ชาย ศรีบัวเลิศ, เจ้าของค่ายเพลงมาสเตอร์เทป, อ้างถึงใน คมชัดลึก. มาสเตอร์เทป โบกมือลา เหตุผีเกลื่อน ต้นทุนสื่อสูง[ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/2007/07/04/f001_125509.php?news_id=125509[5 กันยายน 2550]

ต่อสู้รูปแบบหนึ่ง เนื่องจากศิลปินเพลงไม่มีเครื่องมือหรืออำนาจทางการใดจะนำไปใช้ต่อสู้ได้จึงต้องใช้วิธีการเช่นนี้ในการต่อสู้นั่นเอง ทั้งนี้หากโครงสร้างทางการผลิตไม่ก่อให้เกิดความเสียเปรียบและศิลปินเพลงได้รับผลตอบแทนที่เพียงพอ การละเมิดสัญญาก็จะไม่เกิดขึ้นแม้ค่ายเพลงจะต้องลงทุนสูงจากคำกล่าวข้างต้น แต่เมื่อได้ผลตอบแทนแล้วก็ควรแบ่งผลประโยชน์แก่ศิลปินตามสมควร เพราะศิลปินเพลงเองย่อมรู้ดีเช่นกันว่าค่ายเพลงมีรายได้มากน้อยแค่ไหน อย่างน้อยก็หนึ่งในกรณีข้างต้น พบว่านักร้องทราบดีถึงผลประโยชน์ที่ค่ายเพลงได้รับ

การต่อสู้ด้วยวิธีนี้จะเห็นได้ว่าเกิดขึ้นน้อยเนื่องจากในที่สุดจะส่งผลเสียต่อศิลปินเองโดยเฉพาะการเสื่อมเสียชื่อเสียง และพบว่าหากเป็นศิลปินสังกัดค่ายหากเกิดกรณีเช่นนี้จะได้รับความเดือดร้อนในภายหลังมากกว่าศิลปินอิสระ

(2) การต่อสู้ด้วยการโกงหรือวิธีการไม่สุจริต

การต่อสู้ด้วยวิธีนี้คล้ายกับการต่อสู้ในกรณีของการละเมิดสัญญา เนื่องจากโครงสร้างทางการผลิตไม่เปิดทางให้ศิลปินต่อสู้ด้วยวิธีการอื่นๆ ได้จึงต้องใช้วิธีเช่นนี้เป็นเครื่องมือ การโกงแตกต่างจากการละเมิดสัญญาเนื่องจากการโกงไม่เป็นการผิดต่อสัญญาแต่เป็นการทุจริตในทางอื่นๆ เช่น โกงเงินไว้เป็นของตนเองบางส่วน เป็นต้น กรณีนี้ผู้ผลิตเพลงคนสำคัญให้ข้อมูลว่าเกิดขึ้นบ่อยครั้ง และตัวเขาเองก็กระทำมาเช่นเดียวกันเมื่อเข้าไปรับจ้างผลิตเพลงให้ผู้อื่น

ถามว่ามีกินมีโกงมั้ย มีทุกคน ไม่มีใครดีเสมอไป ไม่มีใครชั่วเสมอไป ถามว่ามียักยอกมั้ย มียักยอกทุกตัวคน จะน้อยหรือมาก บาทนึงก็ถือว่ายักยอก อันนั้นขอให้งานมันสมบูรณ์ อย่างอื่นค่อยว่ากัน ทุกคน กองทัพเดินด้วยท้อง ถ้าท้องหิว รบแพ้ทันที จะให้หามันเห่าต้องให้ท้องมันอิ่ม และกรณีหมาอย่างผม คุณเขียนไปด้วยนะ กรณีหมาอย่างผมถ้าท้องไม่อิ่มแล้วเห่าไม่เป็นน่ะ เหนื่อย (ในกรณีของศิลปิน:ผู้ศึกษา)*มันจะโกงอยู่บ้างก็ต้องให้มันกิน ก็เราก็ได้เหมือนกัน ก็ไม่ให้มันกินมันจะทำยังไง คนน่ะ มันธรรมชาติอย่าไปกัน ทีใครทีมัน ขายไม่ได้ค่อยว่ากัน เอาความจริงมาคุยกัน* [62]

จากคำกล่าวข้างต้นนี้เห็นได้ชัดเจนยิ่งว่าเกิดการต่อสู้ในรูปแบบของการโกงกันเกิดขึ้นและมีสาเหตุสำคัญมาจากรายได้ที่ได้รับไม่เพียงพอ

(2) การต่อสู้โดยการผลิตเพลงเองของศิลปิน

ศิลปินเพลงที่มีความสามารถหลายด้านหรือมีชื่อเสียงและสามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตเพลงได้ในระดับหนึ่งนั้นจะสามารถทำการผลิตเพลงเองในรูปแบบสินค้าเพลงและรับงานแสดงสดได้ด้วยตนเองโดยเฉพาะนักร้องที่สามารถใช้ตนเองเป็นสื่อในการขายเพลงของตนได้ การออกมาผลิตเพลงเองก็เป็นวิธีการต่อสู้รูปแบบหนึ่ง และสำหรับศิลปินที่มีความสามารถบางคนนั้น พบว่า

---

[62] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

ไม่ยอมเข้าสังกัดค่ายตลอดมาและสามารถผลิตเพลงได้เอง ทั้งในกระบวนการบันทึกเสียงและการแสดงสด เช่นกรณีของชินกร ไกรลาส ดังคำกล่าวของเขาต่อไปนี้

เราไม่ได้ต้องการค่าย เรารู้ว่าการอยู่กับค่าย มันขึ้นอยู่กับประกาศิตของเขาแต่เพียงฝ่ายเดียว ถ้าเขาโอเคเราก็ได้ ถ้าเขาโนเราก็อด ฉะนั้นถ้าเราเอาชีวิตที่เราฝ่าฟันมา มีภูมิปัญญา มีองค์ความรู้ ในเชิงการผลิตมากพอ จะเอาตัวเองไปขายเขาทำไม เราสามารถยืนด้วยลำแข้งตัวเอง ทำคนเดียว ...เมื่อก่อนเราเป็นลูกนก รอการป้อนอย่างเดียว เมื่อเราถูกป้อนออกมาอย่างนั้นมันจะโตมั้ยเนี่ยเมื่อเราไม่เห็นทางโต โดดออกจากรังเลย พอบินได้แล้วก็พัฒนาจนเป็นนกอินทรีย์เลย บินสูง มองไกล มีพลัง นี่เป็นปรัชญาในการดำเนินชีวิต ถ้าพูดอย่างนี้แล้วเราหันไปมอง เห็นลูกนกเยอะเลย บินได้เตาะแตะๆ บินได้แบบเป็ด แต่งเพลงก็พอได้นิดๆ หน่อยๆ ร้องก็ต้องอาศัยไกด์นำ คิดเองไม่เป็น[63]

นอกจากนั้น ชินกรกล่าวยังกล่าวเพิ่มเติมว่าผลจากการต่อสู้ดังกล่าวทำให้ตนสามารถอยู่ได้อย่างสบาย ดังนี้

สรุปเลยก็คือว่า ไม่ต้องรองาน งานมันรอ ไม่ต้องติดต่องาน งานมาติดต่อ...อันนี้เป็นการต่อสู้เพื่อความอยู่รอด ของนักร้องที่ไม่มีค่ายเช่น ชินกร ไกรลาส ที่สามารถทำตัวเป็นสื่อแล้วก็ขายเอง ผลิตเอง เป็นนักดนตรีเอง ซึ่งคุณสมบัติที่มีครบถ้วนอย่างนี้ทำให้ค่าใช้จ่ายต่ำกว่าคนอื่น ตรงนี้แหละทำให้มีความรู้สึกว่า การต่อสู้เพื่อความอยู่รอดมันอยู่ได้ อยู่ได้เพราะอะไร อยู่ได้เพราะความรู้ความสามารถที่ไปตรงกับความต้องการของสังคม การคิดการทำการนำเสนอ ซึ่งเป็นอิสระ ...การเป็นนักร้องอย่างเดียวพอไหมสำหรับผม ไม่พอ ผมก็เติมออกมาเป็นนักแต่ง เป็นนักดนตรี เป็นช่างบันทึกเสียง เป็นผู้บรรยายทางวิชาการ ...นี่คือการเอาตัวรอดของนักร้องที่ชื่อชินกร ไกรลาส ยกเว้นคนอื่น นี่ความรู้เฉพาะตัว[64]

ในกรณีการผลิตเพลงเองของนักแต่งเพลงนั้น หากไม่เป็นนักร้องเองด้วยก็อาจจะผลิตเพลงเองโดยการจ้างนักร้องมาร้องเพลงให้ เช่นในกรณีของประจวบ วงศ์วิชาที่มีห้องบันทึกเสียงของตนเอง สามารถผลิตเพลงเองได้แต่เมื่อผลิตแล้วได้ขายมาสเตอร์เทปให้กับค่ายเพลงนำไปจัดจำหน่าย หรือในกรณีของต๋อง ท่าชนะที่แม้จะไม่มีห้องบันทึกเสียงเองก็สามารถผลิตเพลงเองได้โดยการเช่าห้องบันทึกเสียงโดยตนจะแต่งเพลงเองและดูแลการผลิตเองทั้งหมดตลอดจนจัดจำหน่ายด้วยตนเองโดยหากเป็นเมื่อก่อนตนจะขายมาสเตอร์ให้กับค่ายเพลง ที่สามารถทำเองได้หมดเพราะความสามารถที่เพิ่มขึ้นและเพราะเทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้นทำให้ต้นทุนการผลิตเพลงลดลง

---

[63] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาศ, นักร้อง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

[64] ที่เดียวกัน

แรกๆ ลงทุนทำเพลงก่อนแต่ไม่ได้แต่งเพลงเอง ต้องซื้อเพลงๆละ 5 พัน เพลงละหมื่น พอตอนหลังมาดู เราก็แต่งเพลงได้ ส่งไปทำดนตรีก็เพราะดี คนโน้นคนนี้ฟังก็ว่าเพราะ จนมาแต่งเพลงเองในช่วงหลัง ตอนนี้เราสามารถลดต้นทุนเพราะว่าเราเริ่มมีประสบการณ์ เขียนเพลงออกมาสิบเพลง สมมุติจะทำอัลบั้มชุดหนึ่ง ...เมื่อก่อนแค่ทำดนตรีอย่างเดียว 5 พันบาท เดี๋ยวนี้ทำออกมามีคุณภาพด้วยแค่เพลงละ 3 พันบาท 3 พันบาทนี่รวมทั้งใส่เสียงด้วย เมื่อก่อนต้องจ่ายค่าใส่เสียงอีกคิวละ 3 พันบาท อัดสิบเพลงประมาณ 10 คิว ตกประมาณ 3 หมื่น แล้วก็ยังมีมิกซ์เสียงอีกต่างหาก ประมาณ 5 คิว ค่ามิกซ์เซอร์ หากมีฝีมือก็จะตกเพลงละพันต่างหากจากค่าคิว รวมแล้วประมาณ 1 แสน แต่เดี๋ยวนี้ ไม่เกิน 5 หมื่นบาทก็สามารถทำเป็นมาสเตอร์เทปออกมาได้ ราคาลดลงเพราะนำคอมพิวเตอร์มาใช้ในการแต่งเสียง ส่วนนักร้องหากเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงก็อาจจะจ่ายเพลงละหมื่นแล้วแต่จะตกลงกัน แต่ที่ทำส่วนใหญ่เป็นนักร้องที่เสนอตัวอยากดัง ไม่ต้องจ่าย เดี๋ยวนี้แผ่นโปรโมทไม่ต้องทุ่มค่าโปรโมทเยอะ ถ้าเพลงดีแป๊ปเดียวก็ติด ตอนนี้จ้างคลื่นหลักที่สุราษฎร์ ...เมื่อก่อนขายเพลงให้กับอาร์เอส อาจารย์มนต์ เมืองเหนือ[65]

เช่นเดียวกันกับนักร้องที่มีชื่อเสียงในอดีตส่วนใหญ่ในปัจจุบันพบว่ามีการออกมาผลิตเทปซีดีเพลงเองเกือบทั้งสิ้น เช่นก้าน แก้วสุพรรณ สายันห์ สัญญา ชาย เมืองสิงห์ เป็นต้น หรือนักร้องรุ่นหลังบางคนที่มีชื่อเสียงเช่นดาว มยุรีก็ออกมาผลิตเพลงเอง เป็นต้น หรือในกรณีของเอกชัย ศรีวิชัยที่สามารถต่อสู้ด้วยการออกมาผลิตเพลงเองทั้งในส่วนของสินค้าเพลงและส่วนของการทำวงดนตรี

การผลิตเพลงเองนี้มีทั้งที่ศิลปินเป็นผู้ผลิตหรือเป็นทุนรายย่อยอื่นๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะมีความใกล้สนิทสนมกับศิลปิน เช่น กรณีของกี้ นิเวศร์ เพชรน้ำหนึ่งกับทอแสง มีศรีผู้ลงทุนผลิตเพลงให้ก็คือบิดาของทั้งสอง หรือกรณีการผลิตของมนต์ เมืองเหนือซึ่งมีความช่ำชองในการผลิตเพลงลูกทุ่งอย่างยิ่งเพียงแต่มนต์ไม่ได้เป็นศิลปินเพลงเองซึ่งสำหรับการผลิตเพลงแต่ละครั้งอาจจะใช้ทุนตัวเองหรือมีผู้ให้ทุนสนับสนุน เป็นต้น กรณีของนักแต่งเพลงชื่อดัง ประจวบ วงค์วิชา ที่ผลิตเพลงให้นักร้องซึ่งเป็นลูกสาวของตนเอง และอีกมากมาย เป็นต้น การผลิตเพลงนี้มีทั้งที่ผลิตขายเองและผลิตแล้วขายมาสเตอร์เทปให้ผู้อื่นเช่นค่ายเพลงนำไปจัดจำหน่ายแทน ซึ่งพบว่าในบางครั้งการขายมาสเตอร์เทปเช่นนี้ หากค่ายเพลงเห็นว่านักร้องมีแววดัง ค่ายเพลงก็จะเจรจาให้นักร้องผู้นั้นเข้าไปอยู่ในสังกัด ซึ่งด้วยวิธีนี้นักร้องผู้นั้นจะมีอำนาจต่อรองในเรื่องของผลประโยชน์และมีอิสระในการทำงานได้มากกว่านักร้องที่สร้างโดยค่ายทั้งหมด เช่นกรณีของเจี๊ยบ เบญจพรที่ขายมาสเตอร์เทปให้กับอาร์สยาม จนอาร์สยามรับเป็นนักร้องในสังกัด พบว่า เจี๊ยบมีอิสระในการรับงานแสดงสดเอง

---

[65] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

ในระดับหนึ่ง และในเรื่องการแบ่งผลประโยชน์ก็พบว่าไม่เท่ากับนักร้องที่ค่ายผลิตเพลงให้ทั้งหมด ซึ่งโดยทั่วไปจะมีการแบ่งครึ่งต่อครึ่ง แต่กรณีของเจี๊ยบ เบญจพรพบว่ามีการแบ่งตามแต่ตกลงกัน เช่น หากเจี๊ยบรับงานแสดงเองได้ค่าจ้างมา 20,000 บาท อาจจะมีการแบ่งให้อาร์สยามเพียง 6,000 บาท เป็นต้น[66] อย่างไรก็ตามในกรณีของการที่ค่ายรับนักร้องเข้าสังกัดหลังจากเห็นว่ามาสเตอร์เทปที่นักร้องผลิตมาเสนอมีทีท่าว่าจะดัง หรือแม้แต่ในกรณีที่ศิลปินเพลงผลิตเพลงแล้วทำการตลาดและจำหน่ายเองแล้วมีทีท่าว่าจะดัง ค่ายเพลงก็จะเจรจาขอซื้อเพลงนั้นเอาไว้ ในกรณีนี้จะเป็นผลดีต่อศิลปินเพลงหน้าใหม่กล่าวคือ มีโอกาสดังยิ่งขึ้นเพราะได้รับการสนับสนุนเรื่องการโปรโมทจากค่าย และนักร้องอาจจะมีอำนาจต่อรองมากขึ้น กระนั้นในกรณีนี้ ต๋อง ท่าชนะกล่าวว่าแม้ตนเองก็อยากให้ค่ายเพลงเข้ามาติดต่อขอซื้อเพลงในลักษณะนั้นเพราะในทางเปรียบเทียบแล้วหากเพลงดังจากการโปรโมทของค่ายตนก็จะมีชื่อเสียงไปด้วย แต่ก็ต้องไม่หลงประเด็นว่า การที่ค่ายเพลงทำเช่นนั้นก็มีสาเหตุหลักมาจากเรื่องผลประโยชน์กล่าวคือ หากเพลงที่ผู้ผลิตรายย่อยจำหน่ายเองนั้นดัง หากเป็นเพลงแนวเดียวกันกับของค่าย ค่ายเพลงก็จะสูญเสียส่วนแบ่งทางการตลาดไป ค่ายเพลงจึงต้องขอซื้อเพลงนั้นเสียเพราะถึงเพลงจะดังค่ายก็จะได้รับผลประโยชน์ไปด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของศิลปินหรือผู้ผลิตเพลงรายย่อยนั้นว่าจะยินยอมขายเพลงหรือไม่ ซึ่งหากเป็นศิลปินหน้าใหม่พบว่าวิธีการนี้เป็นวิธีการที่น่าสนใจเพราะเป็นหนทางในการสร้างชื่อเสียง แต่สำหรับศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงแล้ว จะไม่ยอมขายเพลงให้ค่ายเพราะจะสูญเสียผลประโยชน์มากเกินไป[67]

ในกรณีของนักดนตรีหรือนักเรียบเรียงเสียงประสานที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันพบว่าหลายคนสามารถสร้างห้องบันทึกเสียงของตนเองขึ้นได้ ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากเทคโนโลยีดิจิตอลที่ทำให้การสร้างห้องบันทึกเสียงใช้เงินลงทุนน้อยลง ศิลปินเพลงเหล่านี้สามารถอยู่ได้ด้วยการทำดนตรีรับจ้างให้กับศิลปินอื่นๆ ทั้งศิลปินอิสระและค่ายเพลงบ้างเป็นบางครั้ง หากฝีมือดีและมีชื่อเสียงในระดับหนึ่งงานก็จะมีตลอด แม้แต่ห้องบันทึกเสียงที่ไม่ใหญ่มากเช่นห้องบันทึกเสียงของวิเชียร ชูรักษ์ก็พบว่ามีรายได้ไม่ต่ำกว่าเดือนละ 1 แสนบาทจากการรับจ้างทำดนตรีและบันทึกเสียง[68]
อย่างไรก็ตาม ศิลปินเพลงที่สามารถต่อสู้ได้อย่างมั่นคงมีจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับจำนวนศิลปินเพลงลูกทุ่งที่มีอยู่ ดังคำกล่าวของชินกรที่ว่า ศิลปินที่ขึ้นไปอยู่ตรงจุดที่ตนยืนอยู่นั้นมีน้อยมาก

จริงๆผมอยากจะพูดนะว่า ทุกวันนี้ผมเดินทางมาถึงจุดๆหนึ่งที่ต้องหันไปมองข้างหลัง หันไปมองพวกอยู่ในวังวนเดิมๆ หันไปมองพวกเดินหน้า 5 ก้าว ถอยหลัง 3 ก้าว

---

[66] สัมภาษณ์ ประจวบ วงศ์วิชา, นักแต่งเพลงและบิดาของเจี๊ยบ เบญจพร, 17 มกราคม 2551.

[67] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

[68] ที่เดียวกัน

เมื่อไหร่จะมาถึงจุดหมายปลายทาง ฉันว้าเหว่เหลือเกินกับการที่ฉันมาอยู่ตรงนี้ แล้วได้อยู่คนเดียว[69]

เพราะหากไม่มีความสามารถมากจริงๆ การผลิตเพลงไม่ใช่เรื่องที่สามารถกระทำกันได้ง่ายๆ เลย ดังคำกล่าวเพิ่มเติมของมนต์ เมืองเหนือ ดังนี้

มวยคุณไม่ดีจะต่อยได้มั้ย แต่ผมจะต่อยในฐานะที่ผมต่อยมานานแล้ว มีประสบการณ์พอสมควร แต่ก็ต้องมีสมัครพรรคพวกอยู่ คนที่เขารักเราก็มี เกลียดเราก็มี[70]

ศิลปินเพลงลูกทุ่งในปัจจุบันมีเพียงคนเดียวเท่านั้นที่สามารถก้าวสู่การเป็นเจ้าของค่ายเพลงเองได้และเป็นค่ายเพลงขนาดใหญ่มีนักร้องในสังกัดประมาณ 20 คน คือพนม นพพรเจ้าของค่ายเพลงนพพรซิลเวอร์โกลด์ อย่างไรก็ตามเมื่อขึ้นสู่การเป็นเจ้าของค่ายเพลงฐานะของพนมก็ได้ขยับขึ้นเป็นนายทุนผู้หนึ่ง โครงสร้างทางการผลิตที่เกิดขึ้นในบริษัทก็ไม่แตกต่างจากค่ายเพลงอื่นเพียงแต่เจ้าจองค่ายเพลงรายนี้ได้ลงมาดูแลการทำงานของศิลปินเองทั้งหมดอีกทั้งยังมีการผลิตเพลงของตนเองออกมาอีกด้วย นอกจากนั้นก็มีนักร้องลูกทุ่งที่สามารถทำวงดนตรีเองได้ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมากในภาคใต้คือเอกชัย ศรีวิชัย และนกน้อย อุไรพรในภาคอีสาน ศิลปิน 2 ท่านนี้ไม่ได้มีฐานะเป็นนายทุนชัดเจนมากนัก แต่ความอยู่รอดขึ้นอยู่กับการทำงานของตนเองเป็นหลักอีกทั้งในยุคที่ประชาชนไม่นิยมจ่ายเงินค่าเข้าชมการแสดงดนตรี ความอยู่รอดของศิลปิน 2 ท่านนี้จึงต้องอาศัยทุนสินค้าภายนอกที่เข้ามาสนับสนุนซึ่งทำให้ศิลปินกลุ่มนี้อยู่รอดได้ตราบใดที่ยังรักษาชื่อเสียงไว้ได้ กระนั้นก็ตามพบว่าศิลปินเหล่านี้มีฐานะดีมาก จึงสามารถอยู่ได้อย่างสบายด้วยเงินเก็บที่มีอยู่หากสามารถบริหารการใช้เงินดีพอ

ปัญหาสำคัญปัญหาหนึ่งที่ส่งผลให้การต่อสู้ของศิลปินเพลงด้วยการผลิตเพลงเองนี้ไม่สามารถกระทำได้ คือปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นและสร้างความเสียหายแก่เจ้าของผลงานเพลงเป็นอย่างมากและยังไม่มีวี่แววว่ารัฐบาลจะสามารถแก้ปัญหานี้ได้ ศิลปินเพลงเสี่ยงต่อการขาดทุนอย่างมากหากผลิตเพลงจนหลายๆ คนต้องเข้าไปร่วมงานกับค่ายเพลงเพื่อเป็นการกระจายความเสี่ยงออกไป ดังคำกล่าวของยอดรัก สลักใจดังนี้

ถ้าออกอัลบั้มเอง ถ้ามีรถก็ต้องขายรถ มีบ้านก็ต้องขายบ้านกันเลย เพราะการละเมิดลิขสิทธิ์มันมีอยู่เต็มเมือง แต่จะให้ไม่ต้องเสี่ยงเอง ก็ต้องไปอยู่ในรูปของบริษัท[71]

เช่นเดียวกับในกรณีของสายัณห์ สัญญาที่กล่าวว่า ปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์สร้างความเสียหายเป็นอย่างมาก สายัณห์กล่าวต่อว่า ตนส่งแผ่นเพลงให้กับแผงเทปจำนวน 5 พันแผ่น 3 เดือนผ่านไปแผงเทปส่งแผ่นกลับมาประมาณ 3 พันแผ่นบอกว่าขายไม่ได้ แต่ปรากฏว่าแผ่นที่ร้าน

---

[69] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาส, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

[70] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2551.

[71] บทสัมภาษณ์ ยอดรัก สลักใจ, ใน ภาพยนตร์บันเทิง 33,1574 (วันที่ 21-27 มีนาคม 2550): 30

ส่งกลับมาให้นั้นกลายมีแผ่นปลอมรวมอยู่ด้วยจำนวนมาก เป็นเรื่องที่น่าเจ็บใจยิ่ง[72] ทั้งสายัณห์และยอดรักต่างสูญเสียเงินเก็บที่สะสมมาตั้งแต่ยังมีชื่อเสียงไปเป็นจำนวนมาก กล่าวคือสายัณห์เสียเงินไปประมาณ 50 ล้านบาท ยอดรัก เสียเงินไปประมาณ 30 ล้านบาทและเป็นหนี้อีกหลายล้านจากการผลิตเพลงเอง[73]

หรือแม้แต่ในกรณีของค่ายเพลงขนาดกลางบางค่าย เช่นค่ายมาสเตอร์เทป ที่ถึงกับต้องปิดตัวลงโดยอ้างว่าเกิดมาจากปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์นี้ ดังคำกล่าวของเจ้าของค่ายเพลงดังกล่าว ดังนี้

> *มันทำแล้วไม่คุ้ม ซีดี วีซีดี ขายได้น้อยลง พวกเทปผีเอาไปกินหมด ทำไปก็เจ็บตัว สู้เลิกตอนที่เรายังร่ำรวย ดีกว่าที่จะรอให้หมดตัวแล้วค่อยเลิก อายเขาเปล่าๆ ทุกวันนี้ต้นทุนสูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะค่าโปรโมทในสื่อวิทยุ ทีวี เดือนหนึ่งเป็นหลักล้าน มันไม่ไหว การวางขายก็ลำบาก ไม่เหมือนเมื่อก่อน เราต้องมีฝ่ายขายวิ่งด้วย เมื่อดูรายจ่ายกับรายรับแล้วผมเลยไม่อยากทำต่อ ตอนนี้หยุดทำเพลงใหม่แล้ว แต่บริษัท มาสเตอร์เทป ยังอยู่นะ เพราะมีเพลงเก่าที่ยังค้างอยู่ ซึ่งเราก็จะขายไปเรื่อยๆ ก่อน*[74]

อย่างไรก็ตามในประเด็นปัญหาลิขสิทธิ์เพลงนี้เจ้าของค่ายเพลงรายหนึ่งให้ข้อมูลว่า มีกลุ่มมาเฟียหรือนักธุรกิจนอกกฎหมายอยู่เบื้องหลังโดยมีนักการเมืองและตำรวจบางกลุ่มคอยช่วยเหลือ แต่จากการสัมภาษณ์ศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งกลับให้ข้อมูลว่า กลุ่มมาเฟียดังกล่าวนั้นก็คือค่ายเพลงใหญ่นั่นเอง แม้จะไม่มีข้อมูลยืนยันแต่ศิลปินเพลงคนหนึ่งก็กล่าวว่า ข้อสมมุติฐานนั้นมีความเป็นไปได้สูงทีเดียว

> *แล้วเราจะไปรู้ได้ยังไง เขาก็ออกมาทีโพยทีพายว่าเขาถูกก็อปจนทำไม่ไหว แต่ว่าศิลปินไม่มีโรงงานนะ ศิลปินนี่ไม่มีโรงงานเลย ถูกมั้ยล่ะ จะทำก็ต้องไปจ้างโรงงานทำ แต่บริษัทมีโรงงานของตัวเอง เราพูดกันแบบ เอากันตามความเข้าใจแบบว่า ไม่ได้กล่าวหากันนะ ยกตัวอย่างสมมุติว่าครูเป็นบริษัท ครูก็ผลิตงานออกมา พอครูผลิตงานออกมางานครูถูกก็อปทันที ครูเป็นฝ่ายลงทุนครูก็เจ็บตัวใช่มั้ย แต่ครูมีโรงงาน คุณก็อปผมแล้วผมจะให้คุณก็อปอยู่คนเดียวได้ยังไง ผมก็ก็อปปลอมของผมบ้างเอาไปแข่งกับคุณ ใช่มั้ย เพราะว่าถ้ามันออกมา ซีดีเถื่อนของผมออกมาก็ไม่ต้องเสียภาษีนี่ ใช่มั้ย ผมไม่ต้องจ่ายนักแต่งและไม่ต้องจ่ายตามข้อตกลงต่างๆ แล้วทำไมผมจะไม่ทำล่ะ ใช่มั้ยล่ะ มันก็ต้อง*

---

[72] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[73] ที่เดียวกัน

[74] บทสัมภาษณ์ชาย ศรีบัวเลิศ, เจ้าของค่ายเพลงมาสเตอร์เทป, อ้างถึงใน คมชัดลึก. มาสเตอร์เทป โบกมือลา เหตุผีเกลื่อน ต้นทุนสื่อสูง[ออนไลน์].

ทำ ทำไม่ทำไม่รู้ แต่ว่าเราก็คิดกันอย่างนี้แหละ เพราะคุณไม่ทำแล้วคุณอยู่ได้ยังไง เพราะไอ้คนก็อปมันก็ไม่ต้องแจ้ง คุณทำคุณก็ไม่ต้องแจ้งเหมือนกัน ไอ้ของจริงนี่คุณต้องแจ้ง อันนี้เราไม่ได้ไปว่าเขาทำนะ เราก็มานั่งคิดดูในความเป็นไปได้ มันก็น่าจะเป็นอย่างนี้แหละ สุดท้ายศิลปินก็เสียเปรียบสิ ไม่มีโรงงานไม่มีปัญญา[75]

จากคำกล่าวนี้จึงเป็นไปได้ว่ากลุ่มมาเฟียผู้ลักลอบผลิตเทปซีดีปลอมนี้ก็คือค่ายเพลงรายใหญ่ๆ นั่นเอง เป็นการพยายามต่อสู้ของค่ายเพลงใหญ่ในอีกทางหนึ่งเพื่อความอยู่รอดและการขยายตัวของทุนแต่เมื่อมองทางด้านศิลปินเพลงแล้ว พบว่า ยิ่งเสียเปรียบมากขึ้นกระทั่งแม้แต่จะผลิตเพลงเองก็ไม่สามารถทำได้ตามที่กล่าวไปแล้วนั่นเอง และจากการศึกษาความขัดแย้งในเรื่องปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ข้างต้นก็ทราบว่า กฎหมายลิขสิทธิ์ปัจจุบันยังเอื้อประโยชน์แก่ค่ายเพลงมากกว่าศิลปิน โดยที่ค่ายเพลงพยายามเอาปัญหาละเมิดลิขสิทธิ์เพลงขึ้นมาบดบังการเอาเปรียบศิลปินเพลงในเรื่องการถือครองลิขสิทธิ์ ซึ่งจากข้างต้นล่าสุดนี้ก็เห็นแล้วว่า อันที่จริงเป็นค่ายเพลงใหญ่เสียที่ได้ประโยชน์จากปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เพลง ประเด็นเรื่องลิขสิทธิ์นี้จะวิเคราะห์อย่างละเอียดอีกครั้งในตอนท้ายของบทนี้ว่าในที่สุดแล้ว กฎหมายลิขสิทธิ์ในปัจจุบันเอื้อประโยชน์ต่อใครกันแน่ระหว่างทุนขนาดใหญ่ ศิลปินเพลง หรือประชาชน และผลประโยชน์เรื่องลิขสิทธิ์นี้ในที่สุดแล้วควรเป็นของใครมากที่สุด

5.2.2 การต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบน(การต่อสู้ทางความคิด การเมืองวัฒนธรรม)

นอกจากการต่อสู้ภายในกระบวนการผลิตแล้ว เพื่อเพิ่มอำนาจต่อรองภายใต้โครงสร้างทางการผลิตที่ศิลปินเสียเปรียบนั้นได้มากขึ้น การต่อสู้จะต้องขยายไปสู่การต่อสู้ทางการเมือง โดยเฉพาะการดึงอำนาจรัฐและประชาชนเข้ามาเป็นฐานอำนาจการต่อสู้ตลอดจนการรวมตัวกันของศิลปิน เป็นต้น ตลอดจนการต่อสู้ในการให้ความหมายหรือยกระดับฐานะเพลงลูกทุ่งในสังคมไทยและเนื่องจากเพลงเองก็เป็นเครื่องมือหนึ่งในการต่อสู้ การต่อสู้โดยใช้เพลงก็เป็นการต่อสู้วิธีหนึ่งด้วย

(1) การต่อสู้เพื่อฐานะของเพลงลูกทุ่งไทย

ฐานะของเพลงลูกทุ่งในสังคม ส่งผลสำคัญต่ออำนาจต่อรองของศิลปินเพลง กล่าวคือหากเพลงลูกทุ่งได้รับการยอมรับในระดับกว้าง ศิลปินเพลงลูกทุ่งก็จะได้รับการยอมรับไปด้วย จากการศึกษาพบว่า เพลงลูกทุ่งเคยถูกดูหมิ่นเหยียดหยามมาเป็นเวลานานทั้งที่เป็นเพลงที่มีผู้ฟัง

[75] สัมภาษณ์นักแต่งเพลงท่านหนึ่ง ขอไม่ระบุชื่อ

จำนวนมาก และเพิ่งมาได้รับการยอมรับเมื่อไม่นานมานี้เอง และการยอมรับนี้เกิดมาจากการต่อสู้ของศิลปินเพลงเป็นสำคัญ ดังคำกล่าวของชลธี ธารทอง ต่อไปนี้

กว่าลูกทุ่งจะมาถึงวันนี้ต่อสู้มากเหลือเกิน ถูกห้ามแม้กระทั่งเปิดผ่านคลื่นเอฟเอ็ม ...พวกเราต่อสู้กันเรื่อยมาจนระยะหลังแพร่หลายทั่วเมืองหลวง[76]

ในยุคแรก เพลงชีวิตถูกเรียกว่า "เพลงตลาด" นั้นไม่ได้มีความหมายไปในทางดูถูกดูหมิ่นแต่ประการใด แต่ด้วยเหตุว่าเป็นเพลงที่นิยมกันทั่วไปแพร่หลาย จึงเรียกเพลงตลาด แต่ในระยะต่อมาหลังจากนั้น โดยเฉพาะในยุคพัฒนาประเทศของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ ทำให้เมืองกับชนบทมีความใกล้ชิดกันมากขึ้น แม้ในทางเศรษฐกิจเมืองกับชนบทจะมีความแตกต่างกันมากขึ้น เนื่องจากนโยบายพัฒนาเศรษฐกิจตามแบบทุนนิยม การอุตสาหกรรมได้รับการพัฒนาในขณะที่การเกษตรถูกละเลย แต่ในแง่ของวัฒนธรรมโดยเฉพาะในที่นี้คือเรื่องของการฟังเพลง กลับมีความใกล้ชิดกันมากขึ้น เนื่องจากมีพลวัตของการติดต่อสื่อสารกันมากขึ้น คนจากชนบทเดินทางเข้าเมืองหลวงมากขึ้น เมื่อเข้ามาก็รับวัฒนธรรมดนตรีของเมืองหลวงคือเพลงไทยสากลในขณะเดียวกันก็นำวัฒนธรรมทางดนตรีของตนคือเพลงพื้นบ้านของแต่ละพื้นที่เข้ามาในเมืองกรุงด้วยเช่นกัน แน่นอนที่สุดกลุ่มศิลปินจากกลุ่มนี้เองได้นำเพลงพื้นบ้านของตนเข้ามาประยุกต์เข้ากับเพลงไทยสากลโดยเฉพาะเพลงชีวิต หรือเพลงตลาด จึงปรากฏว่าในยุคนี้เพลงชีวิตรับวัฒนธรรมเพลงจากเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองเข้ามาเป็นอย่างมาก ศิลปินนักร้องนักแต่งเพลงชีวิตในช่วงหลังก็มีพื้นเพมาจากคนกลุ่มนี้เป็นส่วนใหญ่ เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่รับวัฒนธรรมเพลงจากชนบทและกล่าวถึงชนบทหรือชีวิตของคนชั้นล่างเป็นหลักจึงกลายเป็นสัญลักษณ์หรือเป็นเพลงของคนกลุ่มนี้ไป คำว่า"เพลงตลาด" จึงมีนัยของการดูถูกเหยียดหยามว่าบ้านนอกไม่ทันสมัย หรือเปิ่นเชยอยู่ในที ส่วนเพลงไทยสากลในแบบเช่นของ สุนทราภรณ์ซึ่งได้รับความนิยมในหมู่ชนชั้นสูง ผู้มีการศึกษาในเมือง หรือกลุ่มผู้มีฐานะนั้น ก็กลายเป็นเพลงของกลุ่มหลังและได้ชื่อว่าเป็น "เพลงผู้ดี"

เพลงลูกทุ่งในยุคหนึ่งนั้นถูกมองว่าเป็นเพลงที่เชย เป็นเพลงของคนระดับล่างและไม่ได้รับการยอมรับในสังคมไทย สาเหตุของการดูถูกนี้มาจากทั้งปัจจัยทางเศรษฐกิจและปัจจัยทางด้านวัฒนธรรมรวมถึงสังคมการเมือง และที่เกิดจากปัจจัยภายในวงการเพลงเองเช่น เมื่อประมาณปี พ.ศ.2500-2503 เป็นช่วงการโด่งดังสุดขีดของ ทูล ทองใจ เสียงเพลงของเขาเป็นที่ซาบซึ้งใจของคนทั่วไปไม่ว่าคนกรุงหรือคนชนบท แผ่นเสียงขายดีมาก จึงทำให้เกิดการขัดผลประโยชน์เกิดขึ้นระหว่างนักทำแผ่นเสียงของบริษัทต่างๆ บริษัทที่ไม่สามารถดึงตัว ทูล ทองใจมาทำประโยชน์ได้ก็เริ่มรังเกียจ และขยายวงกว้างไปถึงสถานีวิทยุต่างๆ มีการปิดประตูนักร้องเพลงตลาดและดูถูกว่า

---

[76] ชลธี ธารทอง, ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง, หน้า 200.

นักร้องเพลงตลาดต่ำช้า[77] เป็นต้น การแบ่งแยกแนวเพลงและตีตราความสูงต่ำเช่นนี้ จะด้วยควาตั้งใจหรือไม่ก็ตามเพลงลูกทุ่งก็ถูกมองว่าเป็นเพลงของชนชั้นล่างในสังคม

คงไม่ผิดมากนักหากจะกล่าวว่า เพลงไทยสากลเป็นเพลงแนวใหม่ในวงการเพลงของไทยหลังยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง และมาเฟื่องฟูหลังยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นแนวดนตรีที่รวมความหลากหลายไว้ในแนวทางของตนจนเป็นที่นิยมของผู้ฟังอย่างแพร่หลายในแนวดนตรีใหม่นี้อย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน แต่นั่นก็เป็นแค่ในหมู่คนกลุ่มหนึ่งคือผู้มีฐานะในเมืองกรุงเท่านั้น ไม่ได้รวมถึงประชาชนในชนบทเข้าไปด้วย ประชาชนทั่วไปยังคงมีการละเล่นของตนเองคือเพลงพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาค สำหรับประชาชนเหล่านี้ เพลงไทยสากลของคนเมืองยังเป็นอะไรที่ค่อนข้างไกลตัว และไม่ได้เป็นศิลปะที่เป็นของพวกเขา

การเสนอความแปลกใหม่ในเพลงไทยสากลกระทั่งแตกแขนงมาเป็นเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดและเพลงลูกทุ่งในที่สุดนั้น นอกจากเป็นความพยายามที่จะเสนอแนวความคิดแปลกใหม่ต้องการสะท้อนภาพบางอย่างที่ศิลปินต้องการเสนอต่อสังคม เช่น ชีวิตของชาวบ้าน ความรู้สึก ความทุกข์ ความสุข ความคับข้องใจออกมาแล้ว เหตุผลทางการค้าก็เป็นประเด็นสำคัญ เพราะการเสนอความแปลกใหม่ย่อมเป็นจุดขายให้กับตนเอง โอกาสมีชื่อเสียงมีมากหากแนวเพลงที่ตนเสนอได้รับความนิยม เพราะการทำวงดนตรีก็เป็นธุรกิจประเภทหนึ่ง การที่ศิลปินแต่ละคนเสนอสิ่งแปลกใหม่ก็เป็นเรื่องธรรมดาของการค้า[78] ซึ่งครูเพลงอย่าง แสงนภา บุญราศรี ผู้บุกเบิกแนวเพลงชีวิตหรือเพลงตลาด และ ไพบูลย์ บุตรขัน บรมครูผู้เป็นต้นแบบการนำเพลงพื้นบ้านมาใส่ในเพลงตลาดจนกลายเป็นแบบฉบับของเพลงลูกทุ่งในเวลาต่อมาถือว่าประสบความสำเร็จทั้งในเรื่องการเสนอแนวคิดแปลกใหม่และในทางธุรกิจดังกล่าวนี้เป็นอย่างยิ่ง เพลงลูกทุ่งในเวลาต่อมาก็มีลักษณะของการผสมผสานความหลากหลายไว้ในแนวเพลงของตนได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการประยุกต์เพลงสากลมาใช้ การนำเพลงไทยเดิมมาดัดแปลง และการนำเพลงพื้นบ้านมาใส่ในงานเพลง ทำให้กลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางดนตรีจากที่ต่างๆ ได้มีวัฒนธรรมร่วมกัน เพลงลูกทุ่งจึงเป็นบทเพลงที่ได้รับการตอบรับอย่างกว้างขวาง ด้วยเหตุนี้เองธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งก็เติบโตขึ้นตามไปด้วย อย่างไรก็ตามคนส่วนใหญ่ที่นิยมเพลงลูกทุ่งก็คือคนระดับล่าง ไม่ใช่คนชั้นสูงที่มีอำนาจจำนวนน้อยของสังคม ฐานะของเพลงลูกทุ่งจึงยังคงเป็นเพลงระดับล่าง

อย่างไรก็ตามเพลงตลาดได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก มีนักร้องที่โด่งดังเกิดขึ้นมากมายในยุคนี้ เช่น ทูล ทองใจ ผ่องศรี วรนุช ชาย เมืองสิงห์ สุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น จากความโด่งดังเป็นที่นิยมของประชาชนนี้เองทำให้เพลงตลาดได้มีโอกาสออกรายการโทรทัศน์ ใน

---

[77] มงคล อำมาตยกุล, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 75.

[78] ที่เดียวกัน, หน้า 23

พ.ศ.2507 แม้จะมีผู้ไม่เห็นด้วยเป็นอย่างมากเพราะยังมีการดูถูกเพลงแนวนี้อยู่ แต่ต่อมาปรากฏว่ารายการได้รับความนิยมอย่างมาก รายการนี้มีชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง” เป็นชื่อที่ตั้งโดย จำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายจัดรายการของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ชื่อ “เพลงลูกทุ่ง” กลายเป็นชื่อติดปากของบุคคลทั่วไปที่ใช้เรียกเพลงแนวนี้ ศิลปินเพลงในแนวนี้หลายคนก็เรียกตนเองว่าศิลปินเพลงลูกทุ่ง จึงถือได้ว่า ปีพ.ศ.2507 นี้เอง ได้เกิดเพลงลูกทุ่งขึ้นแล้วอย่างแท้จริง ส่วนเพลงไทยสากลแบบฉบับอย่างของสุนทราภรณ์ที่เป็นที่นิยมในเมืองกรุง ก็เปลี่ยนไปเรียก “เพลงลูกกรุง”

ความสำเร็จอย่างสูงของสุรพลทำให้ภาพลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ มีการยอมรับเพลงลูกทุ่งอย่างกว้างขวางขึ้น แม้แต่นิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงก็ได้นำเพลงลูกทุ่งมาร้องเล่นเนื่องจากนิยมในความแปลกใหม่ และมีการตั้งวงดนตรีลูกทุ่งขึ้นในมหาวิทยาลัย เช่น วง “ลูกทุ่งถาปัด” ของนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และวง “รวมดาวกระจุย” ของนิสิตมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์[79] อย่างไรก็ตามเพลงลูกทุ่งในยุคนั้นก็ยังไม่วายถูกหาว่าเป็นเพลงที่เชยและไม่ได้รับการยอมรับแม้แต่จากรัฐบาล เพลงลูกทุ่งไม่สามารถเผยแพร่ได้ในคลื่น FM เพราะไม่ได้รับการยอมรับดังคำกล่าวต่อไปนี้

> *คลื่น FM เป็นอีกคลาสหนึ่งเหมือนเฟิร์สคลาส เป็นเมืองกรุงต้องเป็นเพลงคลาสสิก เพลงสากล เพลงลูกทุ่งในสมัยนั้นผู้ใหญ่หรือเจ้าของสถานีอาจจะเห็นว่าเป็นโลว์คลาส บางสถานีติดป้ายห้ามเปิดเพลงลูกทุ่ง ยุคนั้นเหมือนกับบ้านเราชอบแบ่งชนชั้น*[80]

สอดคล้องกับข้อสังเกตของกริช ทอมมัส ผู้บริหารบริษัทแกรมมี่ โกลด์ ที่กล่าวว่าประเทศไทยมีอะไรที่แปลกๆ AM สเตอริโอ ก็มีและเสียงดีไปได้ไกลด้วย แต่คนไทยมองว่าเป็นอะไรที่เชย ถ้าเป็น FM แปลว่าเท่ ทั้งๆ ที่ไปไม่ได้ไกล ภาพลักษณ์มันถูกปลูกฝังมาตั้งนานแล้ว[81]

ฐานะของเพลงลูกทุ่งเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญอีกครั้งจากความสามารถของพุ่มพวง ดวงจันทร์และผู้ร่วมงานกับเธอที่ทำให้คนทุกระดับชั้นหันมาฟังเพลงของเธอได้และหลังจากพุ่มพวงได้นำวงดนตรีเข้าไปแสดงในโรงแรมดุสิตธานีได้ ฐานะของเพลงลูกทุ่งก็ดีขึ้นอย่างมาก รัฐบาลหันมาให้ความสนใจมากขึ้น อันจะได้กล่าวต่อไป กระทั่งความสำเร็จของยิ่งยง ยอดบัวงาม การตั้งคลื่นลูกทุ่ง FM ขึ้นของวิทยา ศุภพรโอภาส เหล่านี้ล้วนส่งผลให้เพลงลูกทุ่งได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางจากคนทุกระดับชั้นในปัจจุบัน

---

[79] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง(กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 33. ผู้ศึกษาเป็นอดีตสมาชิกของวงดนตรีดังกล่าว

[80] คำกล่าวของวิทยา ศุภพรโอภาส, อ้างถึงใน สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 95.

[81] เรื่องเดียวกัน: 100.

วิทยากล่าวถึงการเปิดคลื่นลูกทุ่งเอฟเอ็มว่า *"ผมตีโจทย์ทั้งหมด แล้วก็บอกกับตัวเองว่า สถานีเราต้องเป็นลูกทุ่งไอโซ เป็นลูกทุ่งวิชาการ"* [82] เป็นความแตกต่างทางความคิดในการทำสถานีลูกทุ่ง เขาเชิญเสรี วงศ์มณฑา อภิชาติ ดำดี นักการเมืองอย่างมนตรี พงษ์พานิช กร ทัพพะรังสี ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่ชอบเพลงลูกทุ่งมาช่วยสร้างสีสันให้กับสถานี การกระทำเช่นนี้เป็นการสร้างกลุ่มอ้างอิงขึ้นมาและเปิดเผยตัวตนของคนที่ชอบเพลงลูกทุ่งให้คนทั่วไปได้รับรู้ ผู้ที่ชอบลูกทุ่งจะได้ไม่ต้องหลบซ่อนอีกต่อไป ทำให้ทัศนคติของคนฟังเพลงต่อเพลงลูกทุ่งเปลี่ยนไป คือการกล้ายอมรับอย่างเปิดเผยว่าชอบเพลงลูกทุ่งโดยไม่ต้องอายหรือกลัวโดนดูถูก เพราะเพลงลูกทุ่งไม่ใช่เพลงชั้นต่ำที่ฟังได้แค่คนชั้นล่างอีกต่อไป ทั้งที่เพลงลูกทุ่งคือเส้นเสียงชีวิตของคนไทย แต่ที่ผ่านมาคนที่ชอบเพลงลูกทุ่งกลับอายไม่กล้ายอมรับ เป็นลักษณะที่วิทยากล่าวว่า คนไทยชอบหลอกตัวเอง[83]

ความเปลี่ยนแปลงทางด้านภาพลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งจากล้าสมัย เชย มาเป็นเพลงที่ทันสมัยขึ้นผนวกกับฐานผู้ฟังจำนวนมาก เนื้อหาของเพลงตอบสนองคนส่วนใหญ่ของประเทศและยังพูดถึงสิ่งต่างๆ เช่น โทรศัพท์มือถือ ร้านสะดวกซื้อ เครื่องดื่มชูกำลัง เป็นต้น ส่งผลให้ผู้ผลิตสินค้าหลายชนิดที่เคยกังวลเรื่องภาพลักษณ์หันมาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือทางการตลาดและมีความเชื่อมั่นว่าเพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือการตลาดที่ทรงพลังอย่างยิ่ง สินค้าที่ให้ความสนใจเพลงลูกทุ่งมากเป็นพิเศษเช่น โทรศัพท์มือถือ และสินค้าอุปโภคบริโภคทั่วไป หรือแม้กระทั่งสถานีโทรทัศน์เช่น ช่อง 3 มีการจัดเวที 3 สัญจร เพื่อออกโปรโมตละคร ดาราช่อง 3 ก็ต้องมีนักร้องลูกทุ่งไปขึ้นเวทีด้วยทุกแห่ง เพราะเวทีต่างจังหวัดนั้น การมีนักร้องลูกทุ่งชื่อดังไปขึ้นเวทีด้วยจะสามารถเรียกคนดูได้อย่างดี[84] *"แรกๆ โฆษณาก็ลงกับ AM ถ้ามาลงที่ลูกทุ่ง FM เสียภาพลักษณ์ ไอ้นั่นก็โฆษณาไม่ได้ ไอ้นี่ก็โฆษณาไม่ได้ ผมถึงได้โฆษณาน้อย แต่พอมาถึงจุดที่มันดังจนทำนบพังปีที่ 3 โฆษณาเทเข้ามามากมาย ไก่ KFC ยังโฆษณาเลย โทรศัพท์มือถือ รถยนต์ก็โฆษณา"*[85]

ประเด็นสำคัญในการศึกษาฐานะของเพลงลูกทุ่งนี้ก็คือ เมื่อฐานะของเพลงลูกทุ่งได้รับการยอมรับมากขึ้น ฐานะของศิลปินเพลงก็สูงขึ้นตามไปด้วย คำกล่าวต่อไปนี้ยืนยันสิ่งนี้ได้เป็นอย่างดี

เมื่อเพลงลูกทุ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นเพลงที่ทรงคุณค่าในสังคมไทยแล้วก็เท่ากับสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจให้สูงตามไปด้วย เพลงยอดนิยมในอดีตหลายเพลงที่มีการนำมาผลิตซ้ำกันอย่างมากมาย สามารถก่อให้เกิดประโยชน์ได้อย่างมหาศาลแก่ธุรกิจเทปเพลง ในขณะที่ผู้ประพันธ์เพลงกลับได้รับค่าแต่งเพลงไม่กี่พันบาทต่อเพลง และหลายคนยังเสียสิทธิที่ควรจะได้รับ

---

[82] เรื่องเดียวกัน: 95.

[83] เรื่องเดียวกัน

[84] เรื่องเดียวกัน: 139-140.

[85] คำกล่าวของ วิทยา ศุภพรโอภาส, ใน ที่เดียวกัน: 140.

ในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานด้วยการทำสัญญาซื้อขายที่ไม่เป็นธรรมกับผู้ผลิตเทป ประเด็นในเรื่องลิขสิทธิ์เพลงนี้กลายมาเป็นความขัดแย้งระหว่างศิลปินเจ้าของผลงานกับผู้หาประโยชน์ทางการค้า และเป็นเรื่องที่วงการเพลงใช้เรียกร้องต่อรองกับรัฐบาลมานับตั้งแต่นั้น[86]

การต่อสู้ในการยกระดับฐานะเพลงลูกทุ่งนี้ในทางหนึ่งเป็นการต่อสู้ทางวาทกรรมนั่นเอง เพราะวาทกรรมก็คือการผลิตหรือสร้างเอกลักษณ์ตัวตนและคุณค่าอย่างหนึ่งขึ้นมาด้วยอำนาจอย่างหนึ่ง ในขณะเดียวกันก็ทำการเก็บกดปิดกั้นเอกลักษณ์ตัวตนและคุณค่าอย่างอื่นเอาไว้[87] เพลงลูกทุ่งที่ถูกสร้างภาพว่าเป็นสิ่งที่เชยนั้น ก็เนื่องมาจากการยกย่องวัฒนธรรมตะวันตก ความเป็นสมัยใหม่ แล้วเก็บกดปิดกั้นวัฒนธรรมพื้นบ้าน ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือความด้อยพัฒนาของคนส่วนใหญ่เอาไว้[88] ผ่านทางการเก็บกดปิดกั้นหรือตีตราเพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นเพลงของคนกลุ่มนั้นว่าเชยนั่นเอง จะเห็นได้ว่าในยุคที่มูลค่าตลาดเพลงลูกทุ่งยังไม่สูงมากนั้น เป็นการง่ายที่เพลงลูกทุ่งจะถูกเหยียดหยาม แต่เมื่อมูลค่าตลาดเพลงลูกทุ่งสูงขึ้นหรือกล่าวคือมีฐานะสูงขึ้นในทางเศรษฐกิจ ปรากฏครั้งแรกหลังการเสียชีวิตของสุรพล สมบัติเจริญในปี 2511 นั้น แม้เพลงลูกทุ่งจะยังถูกเหยียดหยามแต่ก็มีกลุ่มทุน(ที่อาจจะเห็นด้วยว่าเพลงลูกทุ่งเชย)เข้ามาแสวงหากำไรจากธุรกิจเพลงลูกทุ่งมากขึ้น หลังจากนั้นตัวแสดงหลักก็คือรัฐที่พยายามเข้ามายกฐานะเพลงลูกทุ่งโดยการพยายามสร้างวาทกรรมเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งเสียใหม่ให้เป็นหน้าด่านทางวัฒนธรรมเพื่อต่อต้านวาทกรรมวัฒนธรรมต่างชาติที่ไหลบ่าเข้ามาในประเทศมากเกินไปในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ต่อต้นทศวรรษ 2530 กระทั่งเมื่อเพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งก็พบว่าส่วนหนึ่งก็มาจากการพยายามสร้างวาทกรรมให้ประชาชนบริโภคของไทยในช่วงวิกฤตเศรษฐกิจตกต่ำในปี 2540 นั่นเอง จากนั้นด้วยมูลค่าทางทางการตลาดเพลงที่สูงขึ้นอย่างมาก ทำให้กลุ่มทุนต่างๆ เข้ามาแสวงหาประโยชน์จากเพลงลูกทุ่งจนลบภาพความเชยของเพลงลูกทุ่งออกไปในปัจจุบัน เพลงลูกทุ่งจึงมีฐานะสูงขึ้นในสังคม เพลงลูกทุ่งได้ถูกสร้างชุดความหมายหรือวาทกรรมเสียใหม่นั่นเอง ซึ่งมีข้อสังเกตสำคัญประการหนึ่งคือ ฐานะทางสังคมของเพลงลูกทุ่งที่สูงขึ้นนั้นมีสาเหตุสำคัญมาจากมูลค่าทางเศรษฐกิจที่สูงขึ้น กล่าวคือ เมื่อฐานะทางเศรษฐกิจของเพลงลูกทุ่งสูงขึ้น ฐานะทางสังคมของเพลงลูกทุ่งในสังคมที่ให้ความสำคัญกับมูลค่าของเงินเป็นใหญ่อย่างสูงก็สูงขึ้นตามไปด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ เมื่อฐานะของเพลงลูกทุ่งในโครงสร้างส่วนล่างสูงขึ้น ฐานะของเพลงลูกทุ่งในระดับโครงสร้างส่วนบนก็สูงขึ้นตามไปด้วย ทั้งหมดเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าโครงสร้างทั้งสองนั้นมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด และเพื่อให้การต่อสู้อย่างได้ผล การต่อสู้จะต้องกระทำพร้อมๆในทั้งสองระดับนั่นเอง และมีข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ผู้ที่ไม่มีอำนาจในเศรษฐกิจจะพยายามอ้าง

---

[86] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 231.

[87] สาทร ศรีเกตุ, "ความตายครั้งต่อๆ ไปของครูจุหลิง," มติชนรายวัน(26 มกราคม 2550): 6

[88] ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, วาทกรรมการพัฒนา,พิมพ์ครั้งที่ 4(กรุงเทพฯ : วิภาษา, 2549), หน้า 10.

หรือต่อสู้ด้วยวาทกรรมในระดับโครงสร้างส่วนบน เช่นศิลปินที่ไม่มีอำนาจในทางเศรษฐกิจก็จะพยายามอ้างเหตุผลทางด้านวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ว่าตนเป็นผู้สร้างวัฒนธรรมอันดีงาม ในขณะที่ผู้ที่มีอำนาจในทางเศรษฐกิจมากจะนำฐานะทางเศรษฐกิจหรือเหตุผลทางเศรษฐกิจมาเป็นข้ออ้างเช่น ค่ายเพลงจะอ้างเหตุผลว่าตนต้องลงทุนสูงโดยไม่ให้ความสำคัญกับเหตุผลทางวัฒนธรรมมากนัก เป็นต้น

(2) การต่อสู้โดยใช้บทเพลงเป็นเครื่องมือ

เพลงแม้บางครั้งดูเหมือนเป็นเรื่องของความบันเทิง แต่ในความบันเทิงนั้นอาจสอดเนื้อหาสาระเข้าไปได้[89] เพลงลูกทุ่งเป็นสิ่งที่ดูไม่มีพิษมีภัย และถูกทำให้ดูเป็นเรื่องไม่จริงจัง เปิ่นเชยไม่น่าเป็นที่สนใจโดยสังคม แต่ก็ยังคงยืนหยัดทำหน้าที่ของตนในการเป็นปากเสียงให้กับประชาชนส่วนใหญ่ เวลาเกิดสถานการณ์อะไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องปากท้อง ฟ้าร้อง น้ำท่วม ตลอดจนเหตุการณ์ทางการเมืองทั้งนอกและในประเทศ เพลงลูกทุ่งก็จะออกมาใหม่ทันสมัยกับข่าวนั้นทันที ราวกับเป็นสมุดบันทึกเหตุการณ์เหล่านั้น[90] การต่อสู้ด้วยเพลงนี้เป็นการต่อสู้ในระดับความคิดผ่านทางบทเพลงหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือการต่อสู้ในระดับวาทกรรมอีกแบบนั่นเอง ดังคำกล่าวของนิธิ เอียวศรีวงศ์ที่ยืนยันการต่อสู้ของวาทกรรมในลักษณะนี้ว่า

ในขณะที่รัฐแพร่กระจายสำนึกแบบหนึ่งจากบนสู่ล่างอย่างสำเร็จอย่างราบรื่นโดยผ่านการกล่อมเกลาสมองกันตั้งแต่เด็กจนโต แต่อันที่จริงไม่มีความรู้ใดๆ ความหมายใดๆ ในเรื่องใดๆ เลยที่ปราศจากคู่แข่ง คู่ขัดแย้งต่อสู้[91]

กำเนิดของเพลงลูกทุ่งเองก็มีลักษณะของการไม่พอใจในระบบที่เป็นอยู่ ดังคำพูดของ สุจิตต์ วงศ์เทศ พูดถึงกำเนิดของเพลงลูกทุ่งในฐานะของวัฒนธรรมการแสดงออกซึ่งความคิดของประชาชนทั่วไป คนชนบทในลักษณะของการต่อต้านการแบ่งแยกของสังคมเมืองโดยการสร้างวัฒนธรรมทางดนตรีของตนขึ้นมา ไว้ว่า

การเกิดของเพลงกลุ่มหนึ่ง กับเพลงลูกทุ่งในสมัยหลังนั้นมันเป็นเจ็บลึกๆ อยู่ในอกของคนกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่อยากฟังเพลงอีกประเภทหนึ่ง...กลุ่มที่อยากจะร้องเพลงตรงๆ พูดกันตรงๆ เอาภาษากันง่ายๆ สังคมสมัยนั้นรังเกียจไม่ต้องการจะยอมรับให้เข้ากับสังคมปกติ คือสังคมเมือง หรือสังคมเมืองหลวง หรือสังคมชั้นสูง...ทำให้เกิดประเพณีอันใหม่ขึ้นมา ก็คือวัฒนธรรมลูกทุ่ง บุคคลกลุ่มนี้ต่างไม่ง้อเพลงรุ่นเก่าอีกต่อไป แล้วก็เริ่มงานของตัวเองขึ้นมา...เพราะฉะนั้นเพลงลูกทุ่ง

---

[89] อลงกรณ์ ณ ระนอง, "ศิลปินไทยกับการมีส่วนร่วมทางการเมือง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2538), หน้า 17.

[90] สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี, "ลูกทุ่งกับเพลงไทย" ใน 60 ปี เล่าขานตำนานลูกทุ่งไทย(กรุงเทพฯ:กระทรวงศึกษาธิการ, 2532), หน้า 21.

[91] นิธิ เอียวศรีวงศ์, ชาติไทย เมืองไทย แบบเรียนและอนุสาวรีย์:ว่าด้วยวัฒนธรรมรัฐและรูปการจิตสำนึก(กรุงทพฯ: มติชน, 2547), หน้า 15.

เริ่มต้นพัฒนามาจากคำที่ดูถูกเหยียดหยามเหมือนกับคำว่าไพร่ มันเป็นการบีบคั้นทางเศรษฐกิจและการเมือง ส่งผลกระทบมาสู่วัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง ลักษณะลูกทุ่งมีความกดดันสูง แต่เป็นความกดดันที่ต้องการระบายด้วยงานเพลง ด้วยความไพเราะ ด้วยงานของวรรณกรรม ด้วยงานของคีตกวี[92]

นอกจากนั้นเพลงลูกทุ่งก็ได้ทำหน้าที่เป็นตัวแทนเพื่อเรียกร้องสิทธิหรือวิพากษ์วิจารณ์การเมืองมาตั้งแต่ต้น

ความกดดันทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง มีส่วนผลักดันให้เพลงลูกทุ่งเข้ามามีบทบาทต่อชีวิตของคนในสังคมไทยมากขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากเนื้อหาและลีลาการขับร้องเพลงลูกทุ่งสามารถสะท้อนให้เห็นความยากแค้นของประชาชนได้เป็นอย่างดี เพลงลูกทุ่งจึงรับใช้สังคมไทยด้วการเป็นตัวแทนเพื่อเรียกร้องสิทธิในบางโอกาสหรือกระแนะกระแหนระบบการเมืองได้อย่างชัดเจน[93]

จากที่ได้อธิบายไปแล้ว เพลงไม่ใช่มีฐานะเป็นความบันเทิงเพียงอย่างเดียว แต่เพลงเป็นเครื่องมือทางการเมืองสำคัญชนิดหนึ่งด้วยซึ่งสามารถใช้ในการระบายความทุกข์ยากและพูดแทนความรู้สึกของประชาชน เป็นเครื่องมือในการแสดงออกซึ่งความเรียกร้องต้องการ ตลอดถึงเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์ระบบการเมืองและปัญหาต่างๆ ในสังคมที่ทรงอานุภาพชนิดหนึ่ง ชลธี ธารทองกล่าวถึงพลังอำนาจของเพลงไว้ว่า “*เมื่อมันเป็นเพลงขึ้นมา มันจะมีพลังมาก เพราะเพลงนี่มันเข้าไปได้ทุกถิ่นที่ ตึกสูงเสียดฟ้า กระต๊อปหลังคาติดดิน ป่าดงภูเขาเพลงเข้าไปหมด ไม่มีกำแพงกั้น เพลงมันมีพลังมาก เพราะฉะนั้นเราต้องผ่านไปด้วยเพลง*”[94]

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันหลายๆ ครั้งนักแต่งเพลงได้นำเอาบทเพลงมาเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ด้วยการวิพากษ์วิจารณ์รัฐและทุนในเนื้อเพลงทั้งทางตรงและทางอ้อมกระทั่งแม้แต่สะท้อนภาพโครงสร้างทางการผลิตที่ไม่เป็นธรรมตลอดถึงความขัดแย้งและการต่อสู้ที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งเอง

การศึกษาในที่นี้จะแยกศึกษาเพลงที่ศิลปินนำมาเป็นเครื่องมือในการระบายความทุกยากของประชาชนหรือวิพากษ์วิจารณ์สังคม เศรษฐกิจ การเมืองโดยรวม กับการใช้เพลงในการต่อสู้กับโครงสร้างทางการผลิตเพลงที่ไม่เป็นธรรมโดยตรง เพราะแม้ในส่วนแรกจะเป็นเพลงที่ไม่ได้วิพากษ์วิจารณ์โครงสร้างทางการผลิตโดยตรง ด้วยการกระทำนั้นก็ได้ย้อนกลับมาเป็นกำลังให้กับ

---

[92] สุจิตต์ วงศ์เทศ , การอภิปรายเรื่อง เพลงลูกทุ่ง: ภาพสะท้อนสังคมไทย, เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย ,(เอกสารสัมมนา สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 25-26 มิถุนายน 2533, หน้า 171-172, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 40-41.

[93] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง, หน้า 33-34.

[94] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

การต่อสู้ของศิลปินได้เช่นกัน กล่าวคือหากเพลงมีความสามารถในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมมาก ศิลปินเพลงก็จะเป็นบุคคลสำคัญไปด้วยเพราะเป็นผู้ผลิตเพลงเหล่านั้นออกมา ศิลปินเพลงก็จะมีอำนาจต่อรองในโครงสร้างทางการผลิตมากขึ้น

การใช้เพลงเป็นเครื่องมือระบายความคิดความรู้สึก ความทุกข์ของประชาชนและวิพากษ์วิจารณ์สังคมเศรษฐกิจการเมืองในภาพรวม

เพลงลูกทุ่งหลายเพลงในอดีตวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและทุนโดยตรง เช่นเพลงผู้แทนควาย เพลงลิเกการเมือง เพลงลิ้นมหาเสน่ห์ แต่งโดยลพ บุรีรัตน์ มีเนื้อเพลงตอนหนึ่งว่า *ทำงานทั้งวันได้พันห้า เดินไปเดินมารับห้าพัน...* หรือในปัจจุบันแม้เพลงที่วิพากษ์วิจารณ์ทุนและการเมืองโดยตรงจะไม่มี ก็ยังปรากฏเพลงที่มีนัยของเสียดสีหรือการระบายความรู้สึกของคนชั้นล่างซึ่งจะได้แสดงให้เห็นต่อไป

กาญจนา แก้วเทพ ยกตัวอย่างการต่อต้านวาทกรรมหลักของสังคมทุนนิยมในเรื่องเกี่ยวกับความงามของผู้หญิงในเพลงลูกทุ่งเอาไว้ว่า ในขณะที่ระบบทุนนิยมทำให้เกิดกรอบความคิดครอบงำเกี่ยวกับความงามของหญิงสาวว่า ผู้หญิงสวยต้องหน้าเนียนขาว ไร้ไฝฝ้าหรือสิวเท่านั้น แต่ในพื้นที่ของสื่อมวลชนอย่างเพลงลูกทุ่ง ก็อาจพบวาทกรรมที่ต่อต้านกรอบความคิดเกี่ยวกับความงามดังกล่าวได้เช่นกัน ดังตัวอย่างงานเพลงของไพบูลย์ บุตรขัน ที่มีเนื้อหาเพลงว่า “ใบข้าวคมเรียวเกี่ยวแก้มเป็นรอย เลือดย้อยนวลปราง ยิ่งดูยิ่งงามประทับใจข้า” อันแปลว่าสำหรับผู้หญิงชนบทแล้ว คนจะงามงามที่ความวิริยะสุตสาหะ ไม่ใช่งามเพราะใบหน้าที่ปราศจากริ้วรอย[95] หรือคำกล่าวของธีรภาพ โลหิตกุล เกี่ยวกับการใช้บทเพลงลูกทุ่งเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ต่อไปนี้

แนวเพลงชีวิตในยุคบุกเบิก... เป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์เพลงสะท้อนภาพชีวิตชนชั้นล่างด้วยสายตาแห่งมโนธรรมของศิลปิน อันจะทำให้คนกลุ่มนี้ได้รับโอกาสจากสังคมมากขึ้นในการจะเปลี่ยนแปลงชีวิตใหม่ให้ดีกว่าเดิม แทนที่จะถูกมองด้วยสายตาที่ดูถูกและเหยียบย่ำซ้ำเติเหมือนในอดีต[96]

บุตรชายของเสน่ห์ กล่าวถึงการใช้เพลงเป็นเครื่องทางการเมืองของบิดาไว้ว่า “*คือป๋าเห็นปัญหาอะไรก็อยากจะแก้อยากจะช่วย แต่ตัวเองก็ไม่ได้มีทรัพย์สินอะไรไปช่วยได้ ก็เลยใช้ความ*

---

[95] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 188.

[96] ธีรภาพ โลหิตกุล, ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐(กรุงเทพฯ: โสมสาร, ไม่ระบุปีพิมพ์), หน้า 48.

เป็นศิลปินเข้าไปช่วย ว่าเราควรแก้กันยังไง เข้าหารัฐมนตรีไม่ถึง ก็ใช้เสียงเพลงบอกไปแทนในทำนองนั้นหรือผู้แทนทำอะไรไม่ดี ก็แต่งผู้แทนควายเสียดสีไปทางอ้อมๆ ให้เขารู้บ้าง"[97]

ในช่วงเหตุการณ์เดือนตุลาคม 2516-2519 นั้น นอกจากการต่อสู้ระหว่างชนชั้นนำ(หรือรัฐบาลทหาร) กับคณะนักศึกษาจะกระทำผ่านการใช้กำลังรุนแรงแล้ว อีกด้านหนึ่งยังมีการทำสงครามความคิดผ่านการสื่อสารและบทเพลง(คือเพลงปลุกใจของฝ่ายรัฐบาลกับเพลงเพื่อชีวิตของขบวนการนักศึกษา)[98] เพลงลูกทุ่งในช่วงนั้นก็มีเนื้อหาสะท้อนภาพสังคมและวิพากษ์วิจารณ์การเมืองเป็นอย่างมากเหมือนกัน เพลงที่กล่าวถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ชัดเจนที่สุดคือเพลง "แม่หม้ายสงคราม" ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นเพลงที่วิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์ดังกล่าวว่าทำให้คนไทยต้องฆ่ากันเองและก่อให้เกิดความเสียหายขึ้นกับผู้บริสุทธิ์ กล่าวคือผู้หญิงคนหนึ่งต้องสูญเสียลูกกับสามีที่ฆ่ากันเองในเหตุการณ์ดังกล่าว มีเนื้อเพลงดังนี้

ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ฉันเกิดมา วันที่สิบสี่ตุลาเมื่อปีสองห้าหนึ่งหกหมองไหม้ ผัวเตรียมพร้อมเพื่อปกป้องไทย ลูกเดินขบวนเพื่อให้ชาวไทยร่มเย็นทุกคน ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ฉันผ่านมา เหมือนหนามตำในอุราหวนคิดขึ้นมาน้ำตาร่วงหล่น เคยจู๋จี๋กันอยู่สามคน ท่ามกลางของความยากจน ทีบนบ้านน้อยกลอยใจ น้ำผึ้งเพียงหยดนำความขุ่นเคือง เลยเกิดสงครามกลางเมือง เลือดนองผืแผ่นดินไทย ผัวและลูกสู้รบกันจนสิ้นใจ ทิ้งฉันอยู่หลังร้องไห้ ตรอมใจอย่างสุดลำเค็ญ ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ฉันหมดตัว สิ้นบุญลูกและผัว เหลือเพียงแค่ตัวหมองมัวเช้าเย็น ไทยฆ่าไทยเลือดสาดกระเซ็น ผลลัพธ์คือฉันลำเค็ญ ตกเป็นแม่หม้ายสงคราม

เพลงที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองในยุคผ่านมาและเป็นเพลงที่มีชื่อเสียงมากเพลงหนึ่ง คือเพลง "รู้ว่าเขาหลอก" (ปี 2528)กล่าวถึงปัญหาการฉ้อโกงของนักการเมือง ขับร้องโดย ศิรินทรา นิยากร แต่งโดยกานท์ การุญวงศ์ เพลงนี้ผู้แต่งไม่ได้พูดถึงการเมืองตรงๆ แต่ใช้กลวิธีหรือปฏิภาณการแต่งในการด้นกลอน[99] แบบเพลงพื้นบ้านที่แฝงความหมายเป็นนัยยะมากับเนื้อร้องหรือการใช้คำที่สื่อความหมายได้หลายนัยยะ [100] เป็นกลเม็ดหนึ่งที่นำมาใช้ในเพลงลูกทุ่งเพื่อให้สามารถ

---

[97] ข้อเขียนของ เสนีย์ โกมารชุน, ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 157.

[98] กาญจนา แก้วเทพ สมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 138.

[99] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "ความล้ำลึกของ "น้ำเน่า" ในหนังไทย," ใน โขน, คาราบาว ,น้ำเน่าและหนังไทย-ว่าด้วยเพลง, ภาษาและนานามหรสพ(กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ สำนักพิมพ์มติชน, 2538), หน้า 79.

[100] ปฏิภาณในลักษณะนี้ตกทอดจากเพลงพื้นบ้านมาอยู่ในเพลงลูกทุ่งนี้เอง อย่างเพลง "รู้ว่าเขาหลอก" ผู้ฟังโดยทั่วไปอาจไม่เข้าใจความหมายที่แท้จริง แต่หากฟังอย่างตั้งใจและรู้ถึงเจตนาของผู้แต่งก็จะทราบถึงนัยยะที่ผู้แต่งต้องการจะนำเสนอว่าเป็นเรื่องของการเมือง ส่วนนัยยะอื่นๆ ที่สื่อถึงเรื่องผิดหวังในรักนั้น เป็นปฏิภาณของผู้แต่งเพื่อหลอกล่อให้ผู้ฟังบางคนหรือผู้มีอำนาจบางคนหลงประเด็น และเป็นการป้องกันตัวของผู้แต่งด้วยในกรณีที่เพลงนั้นกระทบถึงผู้มีอำนาจ แต่แม้จะตีความได้หลากหลายนัยยะเช่นนี้ก็ไม่ใช่เรื่องผิดอะไร ถือว่าเป็นความสละสลวยและความรุ่มรวยของบทเพลงนั้นๆ คำกล่าวนี้สรุปจากคำพูดของ นักเขียนนักแต่งเพลง ผศ.ศิวกานท์ ปทุมสูติ ผู้ที่คุ้นเคยกับ กานท์ การุญวงศ์ ผู้แต่งเพลงรู้ว่าเขาหลอกเป็นอย่างดี กล่าวไว้ ที่ทุ่งสักอาศรม จ.สุพรรณบุรี ประมาณวันที่ 20 เม.ย. 2549

วิพากษ์วิจารณ์การเมืองได้แม้ในยุคปิดกั้นเสรีภาพการแสดงความเห็น นอกจากนั้นเพลงนี้ผู้แต่งยังต้องการจะประชดประชันนายทุนค่ายเพลงที่ซื้อเพลงจากผู้แต่งไปด้วยราคาถูกแล้วไปทำเพลงได้กำไรมาหาศาลไปด้วยในเวลาเดียวกัน[101]เพลงนี้มีเนื้อร้องว่า

ถึงเขาหลอกก็เต็มใจให้หลอก ยิ้มข้างนอกช้ำใน น้ำคาหัวนที่รินรดใจ เขาหลอกใช้ก็รู้ ขสูงค่าแต่ราคาแสนต่ำช้าหรือเปล่าคิดดู น้ำใจรักที่ให้เขาอยู่ หรือจะสู้นาเงิน เป็นบันได เป็นเรือจเป็นหนทางให้เดิน เขาพบบ่อทอง เขาพบบ่อเงิน เขาจะเมินไม่ว่า รักเขามากเราก็ให้เขาหมดเหลือแต่หยดน้ำตา หัวใจหวิวก็ปลงเสียว่า เราเกิดมาใช้เวร

เมื่อบรรยากาศทางการเมืองเปิดมากขึ้น ประชาชนมีช่องทางในการพูดถึงการเมืองมากขึ้น พบว่าเพลงลูกทุ่งจึงได้ลดการทำหน้าที่นั้นลงไป และหันมากล่าวถึงปัญหาที่ประชาชนประสบมากขึ้นนั่นคือปัญหาทางด้านเศรษฐกิจ และโดยเฉพาะปัญหาเศรษฐกิจภายใต้ระบบทุนนิยมที่พัฒนาขึ้นมาด้วยการสนับสนุนจากรัฐบาลมาตั้งแต่ในยุคของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัตน์ และเมื่อการเมืองมั่นคงขึ้นรัฐบาลเองก็หันมาพัฒนาเศรษฐกิจมากขึ้น เพลงลูกทุ่งในยุคนั้นจึงหันมาพูดถึงปัญหาทางเศรษฐกิจแทนปัญหาทางการเมืองควบคู่ไปกับการพูดถึงเรื่องของความรัก ปัญหาทางเศรษฐกิจที่ประชาชนประสบและสะท้อนอย่างมากในเพลงลูกทุ่งคือ ประเด็นของปัญหาความยากจนของเกษตรกร ความลำบากในการประกอบอาชีพเกษตรกรรม ในขณะที่รัฐบาลสนับภาคอุตสาหกรรมในเมืองจนละเลยการพัฒนาภาคการเกษตร ทำให้เกษตรจากชนบทต้องจากบ้านเพื่อเข้าไปเป็นแรงงานในโรงงานอุตสาหกรรมในเมือง เพลงลูกทุ่งจำนวนมากพูดถึงการย้ายถิ่นดังกล่าวมาตลอดกระทั่งปัจจุบันซึ่งสะท้อนได้เป็นอย่างดีว่าการแก้ปัญหาของรัฐบาลไม่เคยได้ผลและไม่เคยช่วยเหลือเกษตรกรได้จริง[102]

เพลง “สินค้าชิ้นสุดท้าย” (ประมาณปี พ.ศ.2525)ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ แต่งเนื้อร้องโดยสดใส รุ่งโพธิ์ทอง กล่าวถึงความทุกข์ยากของชาวนา ปัญหาหนี้สิน การย้ายถิ่น และความจำเป็นบังคับให้ต้องขายบริการ มีเนื้อร้องว่า

สู้ทนทำนา ข้าวปลาก็ไม่ได้ผล ยิ่งทำยิ่งจน สู้ทนกู้หนี้ยืมสิน ปุ๋ยยาฆ่าแมลงล้วนแล้วแต่แพงแทบดิ้น ก้มหน้าหากิน ดิ้นรนเพราะจนทนทำ ทำไร่สักที หวังมีพืชไร่ไปขาย เหนื่อยใจเหนื่อยกาย ไม่วายพบแต่ความช้ำ พืชไร่ได้มา ขายก็ราคาตกต่ำ เหมือนดั่งเวรกรรม คนทากำลังใกล้ตาสาวชาวนาไร่ กลุ้มใจโถใครจะมอง พ่อแม่พี่น้อง หิวโซแทบกินกรวดทราย จำลาบ้านนอก เข้าเมืองบางกอกแดนไกล ของที่พ่อแม่ให้ มีติดกายต้องเอาขายกิน ศักดิ์ศรีสาวนารักษาไม่ได้แล้วหนอ พ่อแม่คอยรอ หิวโซช้ำเป็นหนี้สิน ขืนมัวแต่อาย พ่อแม่จะเอาไรกิน สมบัติกี่ชิ้น ขายจนสิ้นแม้แต่ร่างกาย

---

[101] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 263.

[102] สัมภาษณ์ ศิวกานท์ ปทุมสูติ, นักเขียน นักแต่งเพลง, 2 กรกฎาคม 2550.

เพลง “ธรรมชาติโหด” กล่าวถึงความทุกข์ยากของชาวนา โดยไม่สามารถหันไปพึ่งใครได้ เนื่องจากแม้จะเรียกร้องความเห็นใจแต่ก็เหมือนไม่มีใครได้ยินและสนใจ มีเนื้อเพลงบางส่วนดังนี้

มองนาใจแห้ง ฟ้าดินเหมือนแกล้งสาปแช่งชาวนา สงสารบิดรมาดา กู้เงินเขามาน้ำตาท่าริน...ขาดผลประโยชน์จากนาครอบครัวของข้าก็แทบจะไม่มีกิน ท่วมแล้วท่วมอีกคนรักก็ปลีกจะคิดโบยบิน ธรรมชาติโหดร้าย น้ำมากเกินไปกล้าก็ตายทั่วถิ่น เท่านี้ยังไม่พอยังโดนโกงต่อไม่มีที่ทำกิน ทั้งจนทั้งเจ็บเหมือนโดนตอกเล็บเมื่อมองผืนดิน สู้กัดฟันทำมาถางดงพงป่าปักกล้าลงดิน หนี้สินรุงรัง ต้นบ้างดอกบ้างเพราะกู้เขามากิน ช่วยไม่ได้จำนองเขาขาดเถ้าแก่มาวัดยึดกรรมสิทธิ์ผืนดิน ย้ายแล้วย้ายอีกจำต้องหลีกเพราะกู้หนี้ยืมสิน บุกป่าต่อไปถางดงพงใหม่ก็เพื่ออาศัยทำกินอยากเกิดมาจน แม้พวกเราบ่นก็ไม่มีคนเขาได้ยิน

หรือเพลง “คนว่างงาน” ขับร้องโดยสุนารี ราชสีมา เนื้อเพลงตอนหนึ่งมีว่า *...อีสานอนาจขาดน้ำขาดฝน เบื่อความจนจึงต้องทนทิ้งบ้าน เฮาภู่ก้องขอร้องรัฐบาล คนภาคอีสานยังว่างงานหิวโซ* เพลงจำเสี่ยงเลี้ยงพ่อ ขับร้องโดย สุนารีเช่นเดียวกัน มีเนื้อเพลงตอนหนึ่งว่า *เหยียบย่องเยื้องย่าง จำห่างเมืองแม่ย่า จากบิดรมาดา มองข้าวในนาแล้วใจหาย สงสารแท้สงสารพ่อแม่จับใจ ข้าวปีนี้คงดีไม่ได้ เพราะทั่วนาไร่ดินแดง เหยียบย่องเยื้องย่าง ปลายทางที่กรุงไทย พ่อแม่จำลูกลาไกล พอช่วยกันได้ยังมีแรง ลาก่อนหนาปีนี้เราเจอฝนแล้ง จำต้องไปขายแรงมากันแล้งกันตาย...*

สาเหตุหนึ่งที่เพลงลูกทุ่งกลับมาเป็นที่นิยมอย่างมากอีกครั้งหนึ่งก็คือเพลงลูกทุ่งสามารถสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของคนส่วนใหญ่ได้มากที่สุดอย่างทันท่วงทีนั่นเอง กล่าวคือเพลงลูกทุ่งกลับมาเป็นที่นิยมในช่วงปี 2540 เป็นปีที่เกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจ เพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมเกือบทั้งหมดโดยเฉพาะที่เป็นผลงานเพลงของสลา คุณวุฒิเป็นเพลงที่มีเนื้อหาในการให้กำลังใจผู้ประสบปัญหาทางเศรษฐกิจเกือบทั้งสิ้น ซึ่งได้รับการถ่ายทอดโดยนักร้องดังของแกรมมี่โกลด์ เช่น ไมค์ ภิรมย์พร ต่าย อรทัย ตั๊กแตน ชลดา เป็นต้น เพลงของสลาจำนวนมากพบว่าเป็นเพลงที่บรรยายถึงชีวิตของชนชั้นนี้โดยตรงอีกทั้งบางเพลงยังมีนัยถึงการเหน็บแหนมหรือแสดงความน้อยเนื้อต่ำใจของชนชั้นนี้อย่างชัดเจนไม่ว่าจะเกิดจากความตั้งใจของผู้แต่งหรือไม่ก็ตาม เพลงที่พูดถึชีวิตของชนชั้นแรงงานโดยตรงเช่นเพลง “ผู้อยู่เบื้องหลัง” และเพลง “ละครชีวิต” ขับร้องโดยไมค์ ภิรมย์พร มีเนื้อเพลงบางส่วนตามลำดับดังนี้เพลง “ผู้อยู่เบื้องหลัง” *ตึกนี้สูงใหญ่มือไผเล่าสร้าง ทั่วทุกเส้นทางไผสร้างไผเฮ็ดถนน นั่งนอนซำบาย รู้บ่ไผหนอทุกข์ทน กรำแดดกรำฝนแบกขนนั้นแม่นผู้ใด หมู่เฮาคือผู้อยู่เบื้องหลัง คือผู้สรรสร้างเพื่อคนอื่นได้สุขสม หยาดเหงื่อแรงงานมีส่วนสร้างสรรค์สังคม บ่มีไผชม หมู่เฮายังเฝ้าภูมิใจ...* เพลง “ละครชีวิต” *...อาบเหงื่อต่างน้ำคร่ำอยู่กงาน ขยันทุกวันด้วยความรู้ต่ำ ทุ่มเทเท่าไรใช้แรงแลกเงินเช้าค่ำ แต่มันต้องช้ำทามำหาได้ไม่พอ*
เพลงที่ขับร้องโดยต่าย อรทัย เช่นเพลงในชุดล่าสุด “คนในความคิดฮอด” มีเนื้อเพลงบางส่วนว่า

"*ต้องเป็นเป็นคนพลัดถิ่นถาวร อยู่แบบปอนปอนในซอกเมืองใหญ่ จากบ้านเกิดมานอนบ้านไกล ฝากฝันเอาไว้กับคำว่าสักวัน เหมือนเอาความเหงามาจ่าย แลกรายได้ด้วยการไกลบ้าน เก็บแรงใจจากคนคิดฮอดกัน สร้างภูมิต้านทานในวันเจ็บร้าว หนาวหัวใจ ดิ้นรนเท่าไรยิ่งไกลบ้านเรา เหงาในหัวใจ ยามต้องซุกกายชายคาบ้านเขา...* หรือที่ขับร้องโดยต๊ักแตน ชลดาเช่นเพลง "ถนนค้นฝัน" ที่มีนัยะเสียดสีระบบทุนนิยมชัดเจนอย่างยิ่งในประโยคหนึ่งของเพลงนี้ที่ว่า *แต่เช้าจรดเย็นต้องเป็นคนมีเจ้านาย เลิกงานค่อยมีลมหายใจเป็นของตัวเอง* จะเห็นว่าแม้แต่ลมหายใจ ผู้ใช้แรงงานยังไม่อาจมีเป็นของตนเองได้ในเวลางานคือความหมายแฝงที่สะท้อนออกมาในบทเพลงนี้ เมื่อต้องทนลำบากกับการทำงานในชีวิตประจำวันจนเกิดความเบื่อหน่ายแต่ไม่รู้จะแก้ปัญหาเช่นไร นอกจากการบ่น ลักษณะเช่นนี้สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนในเพลง "บ่นแก้เบื่อ" ขับร้องโดย เหมียว คุณาธาร

บ่น บ่น บ่นแก้เบื่อ เบื่อไม่บ่นก็ไม่หายเบื่อ บ่น บ่น บ่นแก้เบื่อ เบื่อต้องบ่นอ้าวบ่นแก้เบื่อ ทำงานเป็นลูกน้องมีสมองก็เหมือนไม่มี คิดเองไม่ค่อยจะดีเจ้านายไม่เคยแฮปปี้ ถ้าสั่งเรามีหน้าที่แค่ฟัง คุณขี้เท่อ เธอขี้ทั่ง นี่นายเคี้ยวฟางนี่นางเคี้ยวหญ้า ไม่ต้องพูดฟังฉันว่าเอาตามนี้นะ แล้วก็สั่งสั่งสั่ง เราพูดได้แค่คำว่า ค่ะ ค่ะ ค่ะ แล้วก็สั่งสั่งสั่ง แจ๋วค่ะพี่ดีค่ะท่าน ควรต้องพูดแล้วก็สั่งสั่งสั่ง นายท่านชอบควรเห็นด้วยถ้าไม่เห็นด้วยไปให้ห่างห่างห่าง เราต้องเดินหน้าถอยหลังตามคำสั่งห้ามช้าอย่าแซง เร็วก็หาว่าล้ำหน้า ช้าก็ว่าอืดอาด โง่ก็ถูกตวาดพอฉลาดก็ถูกระแวง ทำก่อนบอกไม่ได้สั่งครั้นทำทีหลังบอกไม่รู้จักคิด ขอบ่นแก้เบื่อสักนิดก่อนชีวิตคนทำงานหมดแรง ก็ต้องทำงานถึงมันจะเซ็งก็ด้วยเราเองมันเส้นเล็กแห้ง ตำแหน่งไม่โตเงินเดือนไม่แพง อย่าไปเสียงแข็งเอาแค่บ่นแก้เบื่อ

อีกตัวอย่างของเพลงที่แสดงถึงความลำบากของผู้ใช้แรงงานในระบบทุนนิยมคือเพลง "เย็บจักรถักฝัน" ดังที่ยกเนื้อร้องขึ้นมาให้เห็นแล้วในบทที่ 1

ตัวอย่างทั้งหมดข้างต้นเป็นเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนลักษณะวิพากษ์วิจารณ์สังคม ต่อไปนี้จะยกเพลงที่มีเนื้อหาสะท้อนหรือวิพากษ์กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยโดยตรงขึ้นมาเป็นตัวอย่างการใช้เพลงในการต่อสู้ของศิลปิน

การใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการต่อสู้หรือวิพากษ์วิจารณ์ในกระบวนการผลิตเพลงโดยตรง

เพลงแรกเป็นเพลงสะท้อนความลำบากของการทำวงดนตรีของนักร้องที่เดินสายทำการแสดงโดยมีเนื้อหาขอความเห็นใจจากผู้ฟัง ชื่อเพลง "เพลงนี้เพื่อแฟน" ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์

...กลับจากทำงานแล้วหรือยังเล่าแฟน ถึงคนละแดนก็ยังได้ยินเสียงแจ้ว ไม่หลับไม่นอนแรมรอนเหมือนนกเค้าแมว ได้นำลูกน้องมาแล้ว มาแล้วมาพบแฟนเพลง นำลูกน้องนักร้องหญิง

ชาย ผลงานชิ้นใหม่เตรียมเอาไว้รีบเร่ง มาชมกันหนา เมตตาถือกันเอง ถ้าไม่ได้แฟนเพลงพรุ่งนี้จะกินอะไร เสร็จจากทำงานเมื่อตะวันรอนรอน อย่าหนีไปนอนถ้านอนหนูคงร้องไห้ รถเช่าข้าวซื้อสงสารให้ทานน้ำใจ โชคดีนะแฟนทั้งหลายมาพบกันใหม่ด้านหน้าเวที

สามเพลงต่อไปนี้มีเนื้อหาวิพากษ์ผู้ลงทุนผลิตเพลงโดยตรง เพลงแรกวิพากษ์นายทุนเทปเพลง เพลงที่สองกับสามวิพากษ์เจ้าของวงดนตรี เพลงแรกคือเพลง “ปั้นหรือปล้ำ” ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ มีเนื้อเพลงบางส่วนดังนี้

ไหนบอกจะให้เล่นหนัง จะดังจะดังเข้าขั้น ไหนบอกจะเอามาปั้นให้ฉันได้เป็นดารา ไหนบอกจะไม่ใฝ่ต่ำ ทำไมมาปล้ำฉันล่ะน้า ...พอไม่ได้เล่นหนังก็บอกจะดังทางเพลง ชมว่าฉันร้องเก่งให้อัดเพลงดังว่า จีบฉันวันยังค่ำ จะหลอกปล้ำฉันใช่ไหมน้า...

เพลงที่สอง “น้ำตาหางเครื่อง” ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ มีเนื้อเพลงบางส่วนดังนี้

สงสารตัวเองที่พล่านอยากดัง ผู้จัดการหัวหน้าสั่งวันไหนว่างอย่าไปไหน ยอมเสียตัวหัวหน้าวงคิดว่านานมั่นคงแล้วจะโด่งดังได้หวังเอาไว้คงรุ่งเรือง ไม่นานเท่าไรนักร้องใหม่มาเรืองทิ้งเราเคืองให้เป็นหางเครื่องในวง ขอหัน คืนกลับบ้านนอกเรา ...ไม่ขอกราบลากับหัวหน้าใจร้ายลูกของใครติดท้องไปจะให้คืน

และเพลงที่สาม “จดหมายจากแม่” ขับร้องโดยเสรี รุ่งสว่าง มีเนื้อเพลงบางส่วนดังนี้

หงอยเหงาค่ำเช้าแสนเศร้าอุรา แม่จะรู้ไหมว่าลูกแม่บากหน้ามาเป็นนักร้อง ไม่ได้ร้องเพลงเลยสักวัน หัวหน้าคอยกีดกันใช้ทุกวันทุกวี่ เขาให้มีหน้าที่แบกกลอง ค่าตัวที่มีวันละยี่สิบสองทนแบกกลองเพราะบัญชาหัวหน้าวง โหยหิว หิวทนไส้กิ่วอดเอา แม่จะรู้หรือเปล่าลูกแม่กินข้าวกับเกลือพริกผง สร้อยและแหวนที่แม่ให้มา เห็นหัวหน้าท่านยืมแล้วก็ลืมคืนให้ถามทีไรก็ทำเล่นองค์ แม่ทุกเต็มกลืนลูกขอคืนป่าดง หัวหน้าวงขอสร้อยคอผมคืน

ตัวอย่างสุดท้ายเป็นเพลงที่สะท้อนโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงในปัจจุบันได้อย่างดียิ่ง คือเพลง “ศิลปินลูกจ้าง” ขับร้องโดยต่าย อรทัย

จะหนักจะเหนื่อยจะเหงาพวกเราก็ยังทนได้ จะหนักจะเหนื่อยจะเหงาพวกเราก็ยังยิ้มได้ถึงฐานะเป็นผู้รับใช้แต่มีหัวใจเป็นศิลปิน เข้างานลูกจ้างเปื้อนฝุ่น ยังต้องลงทุนพลัดบ้านมาไกลสวรรค์ให้แรงมาจ่ายแต่บ่ได้ให้โชคมาค้ำจุน ได้ทำงานให้คนมีบุญก็หอมละมุนแล้วชีวิตเรา ทำตัวง่ายๆดินดิน ฟังคำคนหมิ่นเป็นเพลงเติมแรง ความสุขราคาบ่แพง นายยิ้มแห้งๆก็ยังลืมเหงาเต็มที่กับงานทุกคราว คติใจเราคือบ่เป็นไร ศิลปินลูกจ้าง เจ้าของเพลงดังคือคำสั่งงาน ความจนนำเข้าสู่วงการ มีคอนเสิรตทุกวัน คืองานท่วมกาย คำชมจากใจเจ้านายดั่งพวงมาลัยที่รับมาคล้องคอ ความหวังบนทางสายหม่น อยากมีสักคนมาช่วยดูแล ค่าแรงบ่ขึ้นบ่แคร์แค่ถูกดูแลจากคนใช่ที่รอ ซ่อมแซมใจที่สึกหรอ ให้มีแรงพอยิ้มรับคำสั่งเจ้านาย

การต่อสู้ด้วยบทเพลงนี้เป็นการต่อสู้ในลักษณะของการระบายความรู้สึกออกมาให้สังคมได้รับรู้ผ่านทางบทเพลง แม้ว่าเนื้อหาในเพลงจะวิพากษ์ทุนก็ตามแต่เป็นที่สังเกตว่าเพื่อผลประโยชน์ทางการค้าเพราะเพลงเช่นนี้จะได้รับความนิยมจากผู้ฟัง เพลงเหล่านี้ก็ออกมาจากการผลิตในระบบทุนนั่นเอง[103] เช่นในกรณีของการผลิตเพลงของแกรมมี่โกลด์ที่เน้นตลาดเพลงลูกทุ่งอีสานนั้น ในตอนแรกกริช ทอมมัสเข้าใจว่าคนอีสานรักสนุกจึงผลิตเพลงแนวสนุกๆ แต่ไม่ประสบความสำเร็จกระทั่งกริชค้นพบว่าในความสนุกของเพลงที่คนอีสานชอบนั้นจะเป็นแนว “ขำขื่น” ประชดประชัน[104] แฝงการระบายความคับแค้นหรือความลำบากไว้ในเพลง จึงได้เสนอแนวเพลงเช่นนั้นและประสบความสำเร็จเป็นอย่างดียิ่ง การใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการต่อสู้เช่นนี้จึงจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงความรู้สึกนึกคิดของประชาชนไปด้วย เพราะหากเพลงเป็นที่นิยมยอดจำหน่ายจะสูง ศิลปินก็จะอยู่ได้โดยเฉพาะศิลปินที่ผลิตเพลงจำหน่ายเอง นั่นเป็นทางหนึ่งคือทำให้ฐานะทางเศรษฐกิจของศิลปินดีขึ้น ส่วนในอีกทางหนึ่งหากเพลงถูกใจประชาชนเพลงนั้นก็เป็นตัวแทนความคิดของประชาชนไปด้วย เช่นหากเพลงวิจารณ์ทุนแล้วประชาชนเห็นด้วย อำนาจในการต่อสู้ของบทเพลงนั้นก็จะสูงตาม หรือหากเพลงถูกใจประชาชนจริงๆ โอกาสที่ประชาชนจะอุดหนุนของแท้ก็จะสูงตามไปด้วย การนำเพลงมาใช้เป็นเครื่องมือจึงจะต้องคำนึงถึงความคิดของประชาชนไปด้วย หรืออย่างน้อยที่สุดต้องเป็นการเสนอแนวคิดที่ประชาชนน่าจะรับได้หรือเห็นด้วย การต่อสู้วิธีนี้จึงจะได้ผลมากขึ้น

อย่างไรก็ตามด้วยการครอบงำของทุน ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมปัจจุบัน ด้วยเหตุว่าทุนเองที่ผลิตเพลงเหล่านั้นตามที่กล่าวไป จึงจะเห็นได้ว่าแม้เนื้อหาเพลงเหล่านั้นจะวิพากษ์ทุนแต่ก็มีแนวโน้มไปในทางการระบายอารมณ์หรือปลอบใจมากกว่ากระตุ้นให้เกิดการกระทำ อิทธิพลของเพลงจึงไม่สามารถก่อให้เกิดการลุกขึ้นมาต่อสู้อย่างเป็นรูปธรรมได้ทั้งการต่อสู้ของศิลปินหรือการต่อสู้ของแรงงานทั่วไป การต่อสู้ด้วยเพลงนี้จึงกลายเป็นการต่อสู้ ซึ่งใช้เครื่องมือที่ James C.Scott เรียกว่า อาวุธของผู้อ่อนแอ ตามชื่อหนังสือของเขานั่นเอง การต่อสู้ด้วยเพลงจึงเป็นการกระทำเมื่อไม่สามารถต่อสู้ด้วยวิธีอื่นๆได้เพราะขาดอำนาจหรือเครื่องมือที่ดี นั่นเอง นอกจากนั้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมปัจจุบันแทนที่ผู้ใช้แรงงานจะลุกขึ้นต่อสู้ ปรากฏว่าก็หมดแรงไปกับการทำงาน จนไม่เหลือแรงจะไปทำอย่างอื่น สิ่งที่พอจะเป็นที่ระบายได้ก็คือ เสียงเพลง ในแง่นี้แทนที่เพลงจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการต่อสู้ กลับเป็นแค่เพียงเครื่องช่วยให้ผู้ใช้แรงงานหลีกหนีออกไปจากโลกแห่งความเป็นจริง หรือการหาความสุขเพียงชั่วครู่ชั่วคราว จากการทำงานหนักมาทั้งวันไม่ได้ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอะไร อีกทั้งยกเว้นเพลงที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์ระบบเพียง

---

[103] John Storey, Inventing Popular Culture.sixth ed.(Blackwell Pubishing, 2006) pp. 67-68.

[104] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 108.

น้อยนิดนั้น เนื้อเพลงส่วนใหญ่ก็เป็นการตอกย้ำถึงสภาวการณ์ที่กำลังเป็นอยู่ว่านั่นคือสิ่งสมควรแล้ว และเมื่อถึงพรุ่งนี้ก็จำเป็นที่จะต้องเจอกับสภาพเดิม กล่าวคือ การทำงานหนักที่แสนจะน่าเบื่อ เนื้อหาในเพลงไม่ได้ก่อให้เกิดความคิด หรือเปลี่ยนแปลงผู้ฟังที่ passive ไปเป็นผู้ฟังที่ active ขึ้น ฐานะของเพลงในการเป็นเครื่องมือในการต่อสู้นี้ในปัจจุบันจึงไม่ก่อให้เกิดผลในทางปฏิบัติอย่างที่เคยเป็นมาในอดีต เช่นเพลงชีวิตในยุคก่อน อย่างไรก็ตาม Storey เห็นว่า เพลงที่ผลิตออกมาภายนอกขอบเขตจำกัดของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเท่านั้นจึงจะมีศักยภาพเพียงพอที่จะนำมาเป็นเครื่องมือสำหรับการต่อสู้กับระบบที่เป็นอยู่ได้ (Only 'authentic' culture operating outside the confines of the culture industry could ever hope to break the cycle.) [105] ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นได้เช่นกันในกรณีของเพลงลูกทุ่งที่ผลิตโดยศิลปินเพลงเองหรือโดยค่ายเพลงขนาดเล็ก เช่น เพลง "บ่นแก้เบื่อ" ข้างต้นที่แม้จะดูเป็นเพลงสนุกสนานแต่ก็มีเนื้อหาวิพากษ์สังคมค่อนข้างรุนแรง ซึ่งผลิตโดยค่ายเพลง "บัวแก้วบัวทอง" มีศิลปินในสังกัดเพียงคนเดียวเท่านั้น ตามที่กล่าวไปแล้ว เพลงนี้ประสบความสำเร็จพอสมควร

(3) การต่อสู้โดยการเรียกร้องผ่านสื่อสารมวลชนและประชาชน

ปัจจุบันสื่อมวลชนเข้ามามีอิทธิพลในหลายๆ ด้าน ปรากฏว่าศิลปินเพลงได้ใช้การสื่อสารมวลชนนี้เป็นช่องทางหนึ่งในการต่อสู้กับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ไม่เป็นธรรม เช่นกรณีของชลธี ธารทองกล่าวว่าวิธีการหนึ่งในการเรียกร้องความเป็นธรรมของตนกระทำผ่านสื่อมวลชน[106] และจากคำกล่าวที่นำมาอ้างหลายๆ ครั้งในงานนี้ก็เป็นคำกล่าวที่ศิลปินเพลงให้สัมภาษณ์ไว้กับสื่อมวลชนนั่นเอง

อย่างไรก็ตามในปัจจุบันจากการให้ข้อมูลของนักร้องชื่อดังทราบว่าวิธีการต่อสู้ลักษณะนี้ก็เป็นไปด้วยความลำบากกล่าวคือสื่อมวลชนเองก็ไม่กล้านำความจริงไปเปิดเผยทั้งหมด ดังคำกล่าวของสายัณห์ ดังนี้

> *มีทีวีมีอะไรมาสัมภาษณ์สายัณห์ สัญญา มาถามแต่ประวัติ เกิดที่ไหนเมื่อไหร่ ร้องเพลงมากี่ปี ส้นตีนอะไรก็ไม่รู้ มันน้ำเน่า ประวัติสายัณห์ใครเขาก็รู้กันหมด เลยบอกทำไมคุไม่สัมภาษณ์อะไรที่มันเป็นคุณประโยชน์ต่อสังคมบ้าง ต่อบ้านเมืองบ้าง ทุกเรื่องราวว่านักร้องลูกทุ่งอย่างสายัณห์ สัญญาเนี่ย เขาก็มีความคิดเห็นแสดงออกยังไง ...สิ่งที่เป็นคุณประโยชน์ต่อสังคมไม่เห็นเคยถาม ไม่มีหรอก รายการพวกนี้มันกลัว มันไม่กล้าเอาไปออกอากาศ มันไม่กล้าเอาไปตีแผ่ บางทีสัมภาษณ์เราไป 100 เปอร์เซ็นต์ ออกไม่เกิน 30 เปอร์เซ็นต์หรอก บางคำมันก็ไม่กล้าเขียน มันกลัวโดน มันไม่มีใครกล้า* [107]

---

[105] John Storey, Inventing Popular Culture, p. 53.

[106] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กุมภาพันธ์ 2551,

[107] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

นอกจากสื่อมวลชนจะไม้กล้านำความจริงไปเปิดเผยแล้ว สายัณห์ยังกล่าวเพิ่มเติมอีกว่าแม้แต่ศิลปินเพลงเองก็ไม่กล้าพูดความจริงกับสื่อมวลชนเพราะกลัวผลกระทบที่จะเกิดต่อตนเองในทางไม่ดี

> *เขาไม่กล้าพูด เขากลัวตาย ไม่กล้าให้สัมภาษณ์ ไม่กล้าออกทีวีไม่กล้าอะไร สายัณห์สัญญาไม่เคยกลัวสิ่งเหล่านี้ สายัณห์สัญญากล้าจะพูดสิ่งเหล่านี้ สัมภาษณ์แล้วรับผิดชอบในคำสัมภาษณ์ของตัวเองทั้งหมดว่าพูดอะไรออกไป ใครที่จะฟ้องร้องเชิญเสนอมาได้เลย อยากจะมาฟ้องร้องอะไรฟ้องได้เลย...มันไม่มีคนกล้าพูดไง จะกล้าพูดยังไง ศิลปินทุกวันนี้ไปเป็นทาสอยู่ในค่ายหมด พอค่ายบอกอย่านะ อย่าไปร่วมมือกับมัน อย่านะก็หยุดแล้ว* [108]

ข้อสังเกตของสายัณห์ข้างต้นคงไม่เป็นการกล่าวเกินไปนัก เนื่องจากกรณีของศิลปินเพลงที่ให้สัมภาษณ์บางเรื่องต่อสื่อมวลชนแล้วทำให้ค่ายเพลง(จะด้วยความเข้าใจผิดหรือถูกก็ตาม)เกิดความไม่พอใจขึ้น หรือในกรณีของการจะขอสัมภาษณ์ศิลปินเพลงในบางประเด็น สำหรับในระบบค่ายเพลงจะต้องได้รับอนุญาตจากค่ายเพลงก่อนจึงจะสัมภาษณ์ได้ เป็นต้น

(4) การต่อสู้โดยการเรียกร้องต่อรัฐบาล

วิธีการต่อสู้โดยการเรียกร้องต่อรัฐบาลเป็นวิธีการหนึ่งที่ศิลปินเพลงมักจะใช้โดยเฉพาะกรณีที่เกี่ยวข้องหรือสามารถแก้ปัญหาได้ด้วยข้อกฎหมาย ประเด็นหนึ่งที่ศิลปินเพลงพยายามเรียกร้องให้รัฐบาลแก้ปัญหาให้มาโดยตลอดได้แก่ประเด็นของลิขสิทธิ์เพลง ทั้งในแง่ความเสียเปรียบของศิลปินในการต่อรองกับค่ายเพลงและในแง่ของการละเมิดลิขสิทธิ์ จากข้างต้นในส่วนของการศึกษาความขัดแย้งในเรื่องของลิขสิทธิ์เพลงจะเห็นได้ว่าศิลปินเพลงพยายามให้รัฐบาลเข้ามาช่วยเหลือในประเด็นนี้ เนื่องจากศิลปินไม่มีอำนาจที่จะต่อรองกับทุนเองได้นั่นเอง การเรียกร้องต่อรัฐบาลกระทำได้หลายแบบเช่นการเข้าไปร่วมประชุมเมื่อมีการพิจารณาข้อกฎหมาย ซึ่งเกือบทุกครั้งเมื่อมีการพิจารณาข้อกฎหมายในประเด็นสำคัญรัฐบาลจะเชิญศิลปินเข้าร่วมประชุมดังคำกล่าวของอดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยที่ว่า *เวลานี้กรมทรัพย์สินทางปัญญาได้รับการร้องทุกข์จากศิลปินมานาน ซึ่งในสมัยที่ครูเป็นนายกเนี่ย 3 สมัยเนี่ย 6ปีเต็มๆ ที่ครูไปประชุมที่กรมทรัพย์สินเนี่ย จำครั้งไม่ได้นะ เกือบจะเป็นร้อยละมั้ง*[109] คำกล่าวนี้เห็นได้อย่างดีว่าศิลปินเพลงได้พยายามเรียกร้องความช่วยเหลือจากรัฐบาลมาโดยตลอด

สำหรับศิลปินเพลงบางคนอาจจะมีความใกล้ชิดเป็นการส่วนตัวกับนักการเมือง ก็สามารถที่จะเรียกร้องผ่านนักการเมืองที่ตนรู้จักได้เช่นกรณีของชลธี ธารทอง

---

[108] ที่มาเดียวกัน

[109] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยฯ, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

จริงๆผมมีเพื่อนนักการเมืองเยอะ มันเป็นเพื่อนกับผมทุกพรรค ผมมีเพื่อนนักการเมืองอยู่ทุกพรรค ไม่ว่าจะเป็นฝ่ายค้านรัฐบาล แล้วก็ได้เกริ่นๆไปแล้วด้วย สมมุติประชาธิปัตย์เป็นรัฐบาล ผมก็บอกว่า ปีแรกคุณเข้าไปคุณต้องแก้กฎหมายก่อน ไม่ใช่แก้เพราะผม เพราะคุณกับผมเป็นเพื่อนกัน แก้เพื่อสังคม เขาก็รับปาก เพราะว่ากฎหมายลิขสิทธิ์เป็นของประชาธิปัตย์ เป็นผู้เสนอญัตติ เขาต้องดูแล เขาต้องรับผิดชอบตรงไหนไม่ดีก็ควรแก้ไข กฎหมายมันแก้ไขได้นี่ หรือพรรคอื่นก็เถอะ พวกผมทั้งนั้น[110]

การต่อสู้ในประเด็นนี้ผู้ศึกษาจะวิเคราะห์อีกครั้งในส่วนที่ศึกษาบทบาทรัฐโดยตรงตอนท้ายของบทนี้

(5) การต่อสู้ด้วยกฎหมาย

การต่อสู้วิธีนี้คือการนำกฎหมายมาเป็นเครื่องมือในการต่อสู้หรือการฟ้องร้องเมื่อเกิดข้อพิพาทขึ้นนั่นเอง กรณีหนึ่งที่เกิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้คือกรณีที่ชลธี ธารทองฟ้องร้องเรียกค่าเสียหายจำนวนเงิน 350 ล้านบาทกับค่ายเพลงค่ายหนึ่งเนื่องจากค่ายเพลงนำเพลงของชลธีไปใช้โดยไม่ได้รับอนุญาต การต่อสู้ด้วยวิธีการนี้ศิลปินจะต้องมีความรู้ในเรื่องกฎหมายพอสมควรซึ่งหากศิลปินเพลงไม่มีความรู้ก็สามารถปรึกษากับสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยได้ กระนั้นก็ตามการฟ้องร้องยังคงต้องเสียค่าใช้จ่ายมาก ศิลปินเพลงส่วนใหญ่จึงไม่อาจฟ้องร้องชนะค่ายเพลงได้ ในความเห็นของศิลปินหลายท่านยังเห็นว่ากฎหมายยังไม่อาจช่วยเหลืออะไรได้มาก เช่นความเห็นของสลา คุณวุฒิต่อไปนี้

เรื่องของค่าลิขสิทธิ์ กฎหมายก็กำลังปรับปรุง กำลังมีการยื่นข้อเสนอต่อสู้กันอยู่ เพียงแต่ว่าบ้านเรานี่ กฎหมายทุกฉบับมันมีปัญหาเดียวกันคือการนำสู่การปฏิบัติมันยังไม่มีประสิทธิภาพ แต่ก็ยังดีกว่าหลายๆ ประเทศ การปฏิบัติตามกฎหมายบางครั้งเจ้าหน้าที่บ้านเมืองก็ดูแลไม่ทั่วถึง เพราะฉะนั้นก็เป็นการคุยกันระหว่าง เรื่องเพลงก็เป็นการคุยกันระหว่างครูเพลงกับเจ้าของค่ายเทป ซึ่งเป็นธรรมไม่เป็นธรรมก็ขึ้นอยู่กับอุปสงค์อุปทาน อยู่ที่เงื่อนไขว่าใครง้อใคร ถ้าใครถือเงื่อนไขที่สูงกว่าก็เป็นคนกำหนดเกมส์ แต่ส่วนใหญ่คนเป็นศิลปินก็ถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน แต่อาจจะไม่ได้ดั่งใจนะ เพียงแต่ว่ามันรับกันได้ บ้านเรายังอยู่ตรงนี้อยู่ จะไปคาดหวังร้อยเปอร์เซ็นต์อย่างบ้านอื่นเมืองอื่น อย่างนักร้องฝรั่งบางคนดังเพลงเดียวก็หากินไป 30 ปี แต่บ้านเราดังแล้วก็ดังไปมันต้องมีมาใหม่ถึงจะอยู่ได้ จะชื่นชมกับผลงานเดิมบ้านเรายังอยู่ไม่ได้ เพราะว่าการคุ้มครองลิขสิทธิ์มันยังไม่ร้อยเปอร์เซ็นต์ เราอาจจะได้แค่เศษเสี้ยว อันนี้เราก็ไม่โทษใคร เพราะ

[110] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

คิดว่ามันยังอยู่ระหว่างการเดินทางของสังคมบ้านเรา ของทุกคนเลย ของศิลปิน ของค่าย ของวงจรสังคมทั้งหมด [111]

ในความเห็นของศิลปินอีกคนคือสายัณห์ สัญญาเห็นว่าปัจจุบันกฎหมายไทยเกือบไม่ได้ช่วยศิลปินเพลงเนื่องจากเจ้าหน้าที่รัฐไม่ทำงานจริงจัง

ทุกวันนี้กฎหมายไม่เห็นจัดการอะไรให้ เพราะฉะนั้นถึงบอกว่า กฎหมายไทย เจ้าหน้าที่ไทยมันเฮงซวย สังคมไทยมันสังคมเบียดเบียน สังคมปลาใหญ่กินปลาเล็ก มันก็กินกันเป็นทอดๆ มันไม่เคยช่วยเหลือใครเลย มันไม่ได้ช่วยจริง มันช่วยพวกพ่อค้ามากกว่า ถ้าช่วยศิลปินน่ะ ทำไมสิทธิไปอยู่กับบริษัทหมดเลย ไม่เห็นมีอยู่กับนักร้องบ้างเลย ไปอยู่นักประพันธ์ ความจริงตามกฎหมายสากลอย่างอเมริกาหรือสากลโลกเขาต้องมี เออ นักประพันธ์ 1 นักร้อง 2 ใช่มั้ย 3 คือนักอะเร้นจ์ 4 ถึงจะผู้ร่วมคือเป็นเจ้าของบรัษัทผู้ร่วมลงทุน ใช่มั้ยล่ะ[112]

จะอย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบันกฎหมายจะไม่สามารถช่วยเหลือศิลปินได้มากนัก แต่กฎหมายก็ยังเป็นเครื่องมือหนึ่งที่สามารถจะเอื้อประโยชน์หรืออย่างน้อยที่สุดก็เป็นเครื่องรับประกันว่าหากเกิดการเอารัดเอาเปรียบหรือการโกงกันขึ้นผู้เสียหายก็สามารถฟ้องร้องเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมแก่ตนเองได้

(6) การต่อสู้โดยการรวมตัวกันของศิลปิน

เพื่อเพิ่มอำนาจในการต่อสู้ต่อรองทั้งต่อรัฐและทุน ศิลปินเพลงได้มีการรวมตัวกันเป็นสมาคม สมาคมที่ใหญ่ที่สุดคือสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย(ประกอบด้วยศิลปินทุกแนวเพลง) มีการรวมตัวกันเพื่อช่วยเหลือศิลปินในโอกาสต่างๆ เช่นให้ความช่วยเหลือในเรื่องข้อพิพาททางกฎหมาย เป็นต้น ส่วนใหญ่ศิลปินที่รวมตัวกันนี้จะเป็นศิลปินอิสระไม่สังกัดค่ายเพลง และสำหรับศิลปินเพลงลูกทุ่งเองก็ได้มีการตั้งสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทยขึ้น การตั้งสมาคมนี้เป็นไปเพื่อช่วยเหลือศิลปินเพลงในโอกาสต่างๆ เช่นยามเจ็บป่วย เป็นต้น หรือหากมีข้อพิพาททางกฎหมายตลอดถึงการเรียกร้องต่อรัฐบาลศิลปินเพลงก็จะใช้สมาคมที่ตั้งขึ้นเป็นตัวแทนในการเรียกร้องหรือแก้ปัญหาต่างๆ ตลอดถึงเพื่อเพิ่มอำนาจต่อรองกับค่ายเพลง

อย่างไรก็ตามในขณะเดียวกันค่ายเพลงต่างๆ ก็ได้ตั้งสมาคมของฝ่ายตนขึ้นอีกสมาคมหนึ่ง คือสมาคมนักเพลงอาชีพ โดยมีศิลปินที่สังกัดค่ายหรือมีความสัมพันธ์กับค่ายเพลงเข้าร่วม ความขัดแย้งและการต่อสู้ในกระบวนการผลิตเพลงแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในประเด็นของการตั้งสมาคมขึ้นดังกล่าวนี้ เพราะเมื่อศิลปินอิสระออกมาเรียกร้องในประเด็นใดประเด็นหนึ่งแล้วไปกระทบกับผลประโยชน์ของค่ายเพลง ทางฝั่งค่ายเพลงก็จะนำศิลปินในสังกัดออกมาเรียกร้องไปใน

---

[111] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ , นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัด แกรมมี่โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[112] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

แนวทางของค่ายเพลง ภาพที่ปรากฏเป็นเหมือนศิลปินฝ่ายต่างๆ ขัดแย้งกัน แต่จริงๆแล้วเป็นความขัดแย้งระหว่างค่ายเพลงกับศิลปินอิสระ ส่วนศิลปินที่สังกัดค่ายแล้วออกมาเรียกร้องนั้นจำเป็นต้องทำหรือแม้แต่กระทำด้วยความคิดของตนก็โน้มเอียงไปเพื่อผลประโยชน์ของค่ายและแน่นอนตนก็ได้ผลประโยชน์เพราะสังกัดค่ายนั้นๆ แม้จะไม่เห็นด้วยศิลปินในค่ายเพลงก็ไม่สามารถคัดค้านหรือพูดออกมาได้

> *บริษัทเมื่อเขามีปัญหาในเรื่องนี้นะ เรื่องที่ถูกนักแต่งเพลงเข้าไปร้องเรียนกับกรมทรัพย์ทางปัญญา ขอความเป็นธรรมอะไรนี่นะ เขาก็ตั้งสมาคมนักแต่งเพลงขึ้นมาอีกสมาคมหนึ่ง เป็นสมาคมนักแต่งเพลงอาชีพ มีคำว่าอาชีพด้วย คำว่าอาชีพก็คือ บรรดาครูเพลงส่วนหนึ่ง กลุ่มหนึ่งซึ่งไปขายเพลงกับบริษัทเอาไว้โดยบางคนอาจจะขายขาดบางคนอาจจะทำสัญญาเป็นปีกับบริษัทก็แล้วแต่ พวกนั้นก็เป็นสมาคมเกิดขึ้นอีกสมาคมหนึ่ง สมาคมนักแต่งเพลงอาชีพ แล้วเขาก็อ้างว่า สมาคมนักแต่งเพลงอาชีพก็ไม่เห็นด้วยกับสมาคมนักแต่งเพลง คือสมาคมนักแต่งเพลงนี่มันเป็นสมาคมของนักแต่งเพลงจริงๆ แต่นั่นมันสมาคมนักแต่งเพลงธุรกิจที่ค่ายตั้งขึ้นมา อันนี้เราไม่ได้พูดแบบว่าเราเป็นฝ่ายตรงข้ามนะ แต่เราพูดไปตามเนื้อผ้า แล้วทีนี้ศักยภาพของสมาคมนั้นก็มี เพราะว่าสมาชิกของสมาคมก็เป็นกลุ่มนักแต่งเพลงที่บริษัทซื้อเพลงเอาไว้ ซึ่งก็เยอะ แต่ว่าถ้าจะเอาจำนวนสมาชิกไม่กี่คนหรอก แต่อันนี้สมาชิกสมาคมเป็นพัน แต่อำนาจสู้เขาไม่ได้ เป็นใบ้กันไปหลายคน หัวใจเขาก็อยู่ฝ่ายเรานะ อยู่ฝ่ายนักแต่งเพลงนะ แต่พูดไม่ออกเสียแล้ว ส่วนนึงศิลปินเข้าไปทำงานกับบริษัทโดยมีระบบการแบ่งเปอร์เซ็นต์แบ่งประโยชน์อะไรก็ว่ากันไป อีกส่วนหนึ่งบริษัทหรือค่ายเพลง ได้ซื้อเพลงดังๆ ของครูเพลงที่มีผลงานดังมากๆ แล้วมีงานเยอะในตลาด เป็นเพลงที่เป็นอมตะ อย่างครูลพ ชาลีอะไรอย่างนี้ เขาก็ซื้อเพลงไปไว้ในบริษัท สรุปแล้วครูเหล่านี้นี่ เวลาเขาจะขอความร่วมมือผนึกใจกันต่อสู้กับค่ายเพลงนี่ เป็นใบ้กันหมดเลย พูดไม่ออก ก็จะมีเยอะ ทีนี้เวลามีปัญหา มีการยื่นหนังสือไปขอความเป็นธรรมอะไรก็ตามแต่ กฎหมายจะออกมาเนี่ย บริษัทเขาก็จะขอความร่วมมือจากครูเพลงกลุ่มนี้ให้ไปยืนอีกฝั่ง ซึ่งก็เป็นคนระดับใหญ่ๆ คนดังๆ เป็นศิลปินแห่งชาติอะไรทั้งหลายเนี่ย ทีนี้ อีกฝ่ายเป็นนักแต่งเพลงซึ่งยังเป็นกลุ่มหนึ่งที่เป็นนักแต่งเพลงจริงๆ ที่ยังไม่มีโอกาสไปสัมผัสกับนายทุนเนี่ย พลังสู้เขาไม่ได้ ในปัจจุบัน เพียงแต่ได้รับความเข้าใจและเห็นใจจากกรมทรัพย์สินทางปัญญา เราก็ยังมีความหวัง ยังไงก็ต้องสู้กันไป* [113]

จะเห็นว่าปัจจุบันศิลปินเพลงแม้จะพยายามรวมตัวกันแต่ก็ยังมีอำนาจต่อรองกับค่ายเพลงได้ไม่เพียงพอตามเหตุผลที่นครกล่าวไปนั่นเอง สำหรับกรณีของสมาคมนักเพลงลูกทุ่งพบว่า

---

[113] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

สามารถช่วยเหลือศิลปินเพลงได้ในเรื่องสวัสดิการแต่ในเรื่องข้อกฎหมายที่จะเอื้อประโยชน์แก่ศิลปินเพลงแล้วนั้น สมาคมฯนี้กลับเห็นด้วยกับฝ่ายค่ายเพลง ศิลปินเพลงผู้หนึ่งให้เหตุผลว่าที่เป็นเช่นนั้นเพราะสมาคมนักเพลงลูกทุ่งซึ่งตั้งขึ้นโดยนักร้องลูกทุ่งคือ ยอดรัก สลักใจนั้นปัจจุบันถูกฝ่ายค่ายเพลงควบคุมอยู่นั่นเอง[114]

(7) การต่อสู้โดยการเข้าไปเป็นผู้มีอำนาจทางการเมือง

ศิลปินเพลงลูกทุ่งบางคนสามารถอาศัยชื่อเสียงจากความเป็นศิลปินเพลงลูกทุ่งชนะการเลือกตั้งเข้าไปเป็นผู้ดำรงตำแหน่งทางการเมือง พบว่าเมื่อเข้าไปดำรงตำแหน่งทางการเมืองแล้วศิลปินเพลงมุ่งหวังจะใช้ตำแหน่งฐานะนั้นสร้างคุณประโยชน์แก่ศิลปินเพลงลูกทุ่งที่ตกอยู่ในฐานะลำบากและสร้างประโยชน์แก่วงการเพลงลูกทุ่งโดยรวมเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะกรณีของสดใส รุ่งโพธิ์ทอง ดังคำกล่าวต่อไปนี้

> *ตั้งใจมากเลย ปีที่เข้าไปปีแรกเลยที่ได้สว. เข้าไปปุ๊ปเขาก็ให้เราไปอบรมน่ะ อบรมที่สถาบันพระปกเกล้า ก็ปรากฏว่าเขาให้ทำเรื่องการบันเทิงทั้งหมด เราทำเรื่องแรกคือเรื่องทรัพย์สินทางปัญญา เรื่องเกี่ยวกับลิขสิทธิ์ เรื่องที่สองก็สัญญาที่ไม่เป็นธรรม นักร้องศิลปินเจอเยอะ เสียหายเยอะ เนี่ยเป็นปัญหาที่เราจะต้องนั่งแก้ การทำซ้ำ ละเมิดสิทธิ์ คือเอาเพลงเขามาตัดท่อนนึง อะไรเนี้ย แล้วก็มาเทปผี ซีดีปลอม มันไม่หมด ยิ่งจับยิ่งเจอ เขาก็พยายามทำแต่ก็กวาดล้างไม่ได้ ตำรวจเขารู้ ...ปัญหาในวงการนี่ก็เป็นปัญหาหมักหมม แล้วก็แก้ปัญหากันไม่จบซะที แล้วก็คนในวงการนี่พอมีปัญหาก็จะไปเย้วๆๆ ตามม็อบข้างถนน ไปประท้วงอะไรนี่ มันเหมือนกับไป เคยเห็นคนดูคอนเสริตมั้ย ไปเย้วๆๆ อยู่ข้างเวที คนเขาไม่สนใจหรอก เราต้องคิดว่าเราต้องขึ้นไปยืนบนเวทีให้ได้ ตัวศิลปินนี่ พูดอะไรคนก็คล้อยตาม คือถ้าขึ้นเวทีได้นี่ เราสามารถแก้ปัญหาได้แน่ คิดอย่างนี้ก็เลยตั้งใจมาก ...เราคิด อยากจะแก้ไข ถึงไม่ได้แก้ อย่างน้อยเขาก็ได้รับรู้จากคนที่อยู่ในวงการบันเทิง ดีกว่ามานั่งไอ้ที่มานั่งเทียนถามคนโน้นคนนี้ มันไม่ใช่คนที่อยู่ในวงการบันเทิง ไม่รู้หรอกว่าแผลอยู่ที่ไหน เกาไม่ถูกที่คัน เราเข้าไปเราพูดได้เต็มที่ นี่ถ้าอยู่ข้างนอกพูดไปก็อันตราย ไม่มีประโยชน์*[115]

ในกรณีของสายัณห์ สัญญาทราบว่า สายัณห์มีความมุ่งหวังอย่างมากที่จะเข้าสมัครรับเลือกตั้งทั้งเพื่อช่วยเหลือวงการเพลงลูกทุ่งและสังคมโดนรวม ที่ผ่านมาไม่สามารถลงสมัครได้เนื่องจากวุฒิการศึกษาไม่ถึงเกณฑ์ที่กฎหมายระบุคือปริญญาตรี แต่ตอนนี้กฎหมายนั้นได้รับการ

---

[114] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[115] สัมภาษณ์ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง, นักแต่งเพลง นักร้องเพลงลูกทุ่ง อดีตวุฒิสมาชิก, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

แก้ไขแล้ว และไม่มีการจำกัดวุฒิการศึกษาผู้ที่จะลงสมัครเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรอีกต่อไป สายัณห์กล่าวว่าตนจะลงสมัครทันทีเมื่อเงื่อนไขทุกอย่างพร้อม[116]

ปัจจุบันยังมีศิลปินเพลงลูกทุ่งน้อยคนที่สามารถเข้าไปเป็นผู้มีตำแหน่งระดับสูงในทางการเมือง การต่อสู้ด้วยวิธีการนี้แม้จะเป็นวิธีการที่ดี แต่ก็ยังเกิดขึ้นน้อยมาก

ที่ผ่านมาทั้งหมดเป็นการศึกษาการต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทยภายใต้โครงสร้างทางการผลิตที่มักทำให้ศิลปินเพลงตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่บ่อยๆ

5.3 วิเคราะห์ความสำเร็จในการต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย

ข้างต้นได้ศึกษาความพยายามของศิลปินเพลงในการต่อสู้ต่อรองด้วยวิธีการต่างๆ ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตทุนนิยมที่ทำให้ศิลปินเพลงตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบ การต่อสู้เหล่านั้นดำเนินเรื่อยมาเป็นเวลานาน จนถึงปัจจุบันพบว่า ศิลปินเพลงส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นผู้เสียเปรียบในทางโครงสร้างอยู่ สายัณห์ สัญญา นักร้องลูกทุ่งที่เคยโด่งดังอย่างมากในอดีตและถือเป็นราชาเพลงลูกทุ่งต่อจากสุรพล สมบัติเจริญ กล่าวถึงความลำบากของศิลปินเพลงลูกทุ่งดังนี้

> *ลำบากมากๆ เลย ศิลปินนักประพันธ์เพลง ตายแล้วไม่มีโลงเผาศพ ทุกวันนี้ขนาดยอดรักบ้านก็จะโดนยึด เสียหาย 20- 30 ล้านเหมือนกัน ไม่มีใครสบายหรอกทำได้มาก็หมดไป ไปลงทุนบ้างอะไรบ้าง สายัณห์หมดไปตั้ง 50 กว่าล้าน ทำบริษัทเพลงเนี่ย พอทำเสร็จแล้วมันปลอมกันเต็มไปหมด จะจับตรงไหนล่ะ ตำรวจท้องที่เขารู้กันหมด ส่งส่วยหมด ผมแจ้งตำรวจท้องที่ ท้องที่โทรศัพท์เข้ามาที่แผง แผงก็หยุดเลิกขาย มันเป็นขบวนการปลาใหญ่กินปลาเล็ก ที่แน่ๆก็มีตั้งแต่นักการเมือง นักการทหารนักการตำรวจมันรุมกันหมด มันอยู่เบื้องหลังทั้งนั้นเลย อยู่เบื้องหลังการปลอมแปลง มันไม่ใช่แค่เพลง เศรษฐกิจเมืองไทยเรานี่ที่มันแย่เพราะอะไร ก็เงินมันไปอยู่กับพวกมาเฟียอยู่กับพวกนี้ พ่อค้าเทป อย่างบริษัทใหญ่ๆ อย่างอาร์เอสแกรมมี่เนี่ย ไม่รู้เป็นเท่าไหร่ต่อเท่าไหร่*[117]

การวิเคราะห์ความสำเร็จจากการต่อสู้ของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทยในส่วนนี้ผู้ศึกษาพบว่าปัจจัยต่อความสำเร็จนั้นเป็นปัจจัยจากตัวศิลปินเองฝ่ายหนึ่ง กับปัจจัยภายนอกที่เกิดจากบทบาทรัฐและสังคมหรือประชาชนผู้บริโภคเพลงฝ่ายหนึ่ง ในส่วนนี้ผู้ศึกษาจึงจะได้แยกหัวข้อการศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จของการต่อสู้ของศิลปินเพลงจากข้อค้นพบนั้นเป็น ปัจจัยภายในกับปัจจัยภายนอก

---

[116] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[117] ที่มาเดียวกัน

5.3.1 ปัจจัยภายในที่ส่งผลกระทบต่อความสำเร็จของการต่อสู้ของศิลปิน

ปัจจัยภายในนี้ มี 2 ประเด็นคือ ฐานะความเป็นปัญญาชนและชื่อเสียงของศิลปิน กับจิตสำนึกในการต่อสู้ของศิลปินเพลง

ฐานะปัญญาชนผู้นำทางความคิดของประชาชนและความเป็นผู้มีชื่อเสียงของศิลปินเพลง

ฐานะของศิลปินในส่วนนี้พบว่ามีความเกี่ยวเนื่องกันอย่างมาก ศิลปินเพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะครูเพลงผู้แต่งเนื้อร้อง และนักร้อง เมื่อมีชื่อเสียงแล้ว ศิลปินเหล่านี้จะมีฐานะเป็นคนของประชาชน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แต่งเนื้อร้องก็เป็นเหมือนตัวแทนประชาชนในการระบายหรือสะท้อนภาพความคิดส่วนใหญ่ของผู้คน นั่นคือศิลปินเพลงสามารถมองได้ว่าเป็นปัญญาชนเป็นตัวแทนของประชาชน และแม้แต่รัฐบาลเองก็ได้มอบตำแหน่งศิลปินแห่งชาติให้กับศิลปินที่สร้างผลงานคุณภาพมายาวนาน ฐานะนี้จะทำให้ศิลปินเพลงเป็นผู้มีอำนาจในการต่อรองและมีปากมีเสียงพอสมควรในสังคม สามารถเรียกร้องหรือต่อรองในประเด็นต่างๆ ได้ทั้งต่อฝ่ายทุนและฝ่ายรัฐบาล ดังคำกล่าวของชลธี ธารทองที่ว่า

> *คือจะทำอะไรถ้าคนยอมรับแล้วนะ เราพูดอะไรคนก็ต้องฟัง ผ่านร้อนผ่านหนาวมาขนาดนั้นไม่ฟังได้ไง ต้องฟัง ผมไม่พูดสิ่งเลวๆให้สังคมฟัง ...เราคนระดับนี้ เราคือศิลปินแห่งชาติ คนที่จะเป็นศิลปินแห่งชาติไม่ใช่เป็นกันง่ายๆ ไม่ใช่โชคช่วย มันต้องพร้อมทั้งศีลธรรม คุณธรรม จริยธรรมและความสามารถ การยอมรับของผู้คนและสังคม ต้องพร้อมอันนี้หมดคุณถึงจะเป็นศิลปินแห่งชาติได้...คำว่าศิลปินแห่งชาติเวลาขึ้นพูดที่ใด คนต้องฟังและคนต้องเชื่อ เขาเชื่อเพราะคนเป็นศิลปินแห่งชาติคงไม่เอาเรื่องเสียหายมาพูด*[118]

การจะสร้างอำนาจนำหรือการต่อสู้ในสังคม ตามการอธิบายของกรัมชี่ตามที่กล่าวไว้ในบทที่ 1 ปัญญาชนเป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่ง และเป็นความจำเป็นที่แต่ละชนชั้นต้องพยายามสร้างปัญญาชนของตนขึ้นหรือไม่ก็ดึงปัญญาชนอื่นๆ มาร่วมมือกับชนชั้นตนให้มากที่สุด จึงจะสามารถสร้างอำนาจนำดังกล่าวขึ้นได้ การศึกษาศิลปินเพลงในฐานะปัญญาชนจะเผยให้เห็นพลวัตรของความพยายามในการสร้างอำนาจนำดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ต้นกำเนิดของเพลงลูกทุ่งนั้นมาจากเพลงชีวิตหรือเพลงตลาด ศิลปินเพลงลูกทุ่งจึงมีกำเนิดมาจากศิลปินเพลงชีวิต จากงานศึกษาของธีรภาพ โลหิตกุลทราบว่า ศิลปินเพลงชีวิตที่สำคัญที่สุดมีอยู่ด้วยกัน 3 ท่านได้แก่แสงนภา บุญราศรี เสน่ห์ โกมารชุน และคำรณ สัมปุณนานนท์ จากแนวเพลงและการให้สัมภาษณ์ของศิลปินทั้ง 3 ทำให้เห็นว่า ศิลปินเพลงทั้ง 3 นั้นทำหน้าที่เป็นตัวแทนของชนชั้นล่างอย่างเด่นชัดมาก โดยเฉพาะแสงนภา ซึ่งได้ดำรงตำแหน่งเลขาธิการสมาคมกรรมกรไทยในปี 2492 ซึ่งแสงนภาเป็นปากเสียงแทนคนเหล่านั้น แต่มีข้อสังเกต

---

[118] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

ว่าสมาคมนี้เป็นสมาคมที่ตั้งขึ้นโดยจอมพล ป.พิบูลสงครามเพื่อให้มาคานอำนาจกับสหบาลกรรมกรซึ่งเป็นองค์กรปีกซ้ายของสังคมไทยเวลานั้น[119] สำหรับกรณีของเสน่ห์พบว่าแต่งเพลงมุ่งวิพากษ์วิจารณ์การเมืองเป็นหลักควบคู่กับการเป็นปากเสียงของคนชั้นล่าง จึงเป็นที่ไม่พอใจของรัฐบาลอย่างเห็นได้ชัด ฐานะปัญญาชนของชนชั้นแรงงานจึงปรากฏชัดเจนที่สุดในกรณีของเสน่ห์ ส่วนกรณีของคำรณพบว่าเป็นศิลปินที่เป็นตัวแทนชนชั้นล่างอีกคนหนึ่ง ซึ่งธีรภาพเขียนไว้ว่า เป็นนักร้องคนสำคัญผู้สั่นคลอนอำนาจเผด็จการ[120] แต่ส่วนใหญ่แล้วคำรณจะร้องเพลงที่คนอื่นแต่งมากกว่าแต่งเพลงเองโดยเฉพาะเพลงของไพบูลย์ บุตรขัน

จากการศึกษาของเอนก นาวิกมูลพบว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งนั้นส่วนใหญ่มีพื้นเพมาจากชนบทแทบทั้งสิ้น[121] จากคำอธิบายของกรัมชี่ ปัญญาชนชนบทส่วนใหญ่จะเป็นปัญญาชนดั้งเดิม ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้เดิมที่มีอยู่และมีแนวโน้มมุ่งรักษาระบบเดิม ตรงกับข้อค้นพบของขจร ฝ้ายเทศที่ว่า กลุ่มสาระที่พบมากเป็นอันดับต้นๆ ในเนื้อเพลงลูกทุ่ง คือ แนวคิดอนุรักษ์และการยอมรับความไม่เท่าเทียมกันในสังคม(แนวคิดที่พบมากที่สุดเป็นเรื่องเกี่ยวกับความรัก) ซึ่งขจรกล่าวว่า แม้แนวคิดนี้จะมิได้เป็นสาระทางการเมืองที่อ้างถึงระบบการเมืองโดยตรง แต่ก็มีอิทธิพลต่อความรู้สึกนึกคิดต่อระบบการเมืองของคนไทยในชนบท[122] ชลธี ธารทอง นักแต่งเพลงลูกทุ่งคนสำคัญและศิลปินแห่งชาติเป็นผู้หนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำความคิดความรู้สึกของประชาชนมาถ่ายทอดในผลงานเพลงดังคำกล่าวของท่านที่ว่า

> *ผมสัมผัสกับชาวบ้านมา ตัวผมเองนี่แหละ คือกระจกเงาชั้นดี เพราะผมผ่านหนาวผ่านร้อนผ่านทุกข์ผ่านยาก ผ่านการหัวเราะร้องไห้มาเยอะ ผ่านหิวผ่านอยากผ่านอด ผ่านความลำบากลำเค็ญมาเยอะ ชีวิตผมยิ่งกว่าละครน้ำเน่าอีก เป็นส่วนหนึ่งที่เอามาเขียนเพลง ชีวิตของผมก็ไม่ไกลกับชีวิตของคนอีกหลายคนหลายกลุ่มในเมืองไทย มันก็ลำบากลำบนมาเหมือนกัน และยิ่งผมไปสัมผัสและผมชอบเดินบนถนน ชอบเดินตามทางสัมผัสกับชีวิตเหล่านี้ ผมไม่ชอบไปเดินบนอะไรที่เหนือคนผมไม่เคยไป ผมถึงได้วัตถุดิบจากคนเหล่านี้มาเยอะ นักแต่งเพลงต้องรู้หมดทุกซอกทุกมุมของชีวิต ต้องอ่านมากต้องฟังมาก ต้องหาประสบการณ์มากๆ คุณถึงจะเป็นนักแต่งเพลงที่ดีได้ ผมเป็นผู้เอาสภาพชีวิตของชาวบ้าน 2 พันกว่าเพลงมาจากชาวบ้าน ก็เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงสะท้อนภาพชีวิตชาวบ้าน เป็นเพลงประวัติศาสตร์*[123]

---

[119] ธีรภาพ โลหิตกุล, ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐),หน้า 115.

[120] เรื่องเดียวกัน, หน้า 165.

[121] อเนก นาวิกมูล, เพลงนอกศตวรรษ,พิมพ์ครั้งที่ 4(กรุงเทพฯ: มติชน, 2550), หน้า 65-68.

[122] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 421.

[123] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

นอกจากนี้งานศึกษาของมาลินี ไชยชำนาญ ซึ่งได้ทำการวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของชลธี ธารทองโดยเฉพาะ พบว่างานเพลงของชลธีส่วนใหญ่นั้นสะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคมทั้งทางด้านวัฒนธรรม และปัญหาต่างๆ ในสังคมซึ่งชลธีได้แสดงทัศนะของตนประกอบไว้ในเพลงด้วย ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วทัศนะของชลธีจะมุ่งเน้นในเรื่องของการธำรงรักษาวัฒนธรรมอันดีของชาติ เทิดทูนศาสนา พระมหากษัตริย์ ชื่นชมทหาร สนับสนุนให้คนสร้างความดีงามและสะท้อนปัญหาทางด้านเศรษฐกิจการเมืองสังคมวัฒนธรรม และบางส่วนก็มีทัศนะวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและเศรษฐกิจด้วยเช่นกัน[124] แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าชลธี ธารทองคือปัญญาชนตามประเพณีซึ่งพบว่ามีลักษณะของปัญญาชนก้าวหน้าเช่นเดียวกันดังคำกล่าวถึงความพยายามช่วยเหลือสังคมที่ว่า

> *เราอยู่นิ่งๆ ไม่ได้หรอก เราต้องทำไม่งั้นเราจะช่วยบ้านเมืองได้ยังไง ช่วยสังคมได้ยังไง เราต้องทำ*[125]*ผมเกลียดการเอาเปรียบกันในสังคม การเหยียดหยามกันไม่ชอบเลย ในตัวผมจะไม่มีสิ่งเหล่านี้เป็นอันขาด ไม่ว่าผมจะอยู่ในระดับไหนของสังคม ผมจะมองทุกคนเท่ากัน...อยากทำอะไรสักอย่างให้สังคมอยู่อย่างสบาย ช่วยได้จะช่วยทันทีไม่รีรอ ผมมองสังคมอย่างสงสาร สังคมเวลานี้กำลังแย่ คนที่ต่ำก็ต่ำจมดิน คนที่สูงก็ลอยฟูฟ่องต่างกเหลือเกิน*[126]

ศิลปินเพลงคนอื่นๆ ที่กล่าวถึงฐานะปัญญาชนผู้นำทางความคิดของประชาชนเช่น ชินกร ไกรลาส กล่าวว่า

> *เมื่อคนมองชินกร ไกรลาส ชินกรมีความสามารถ มีตัวตนของตนเอง ยืนอยู่ได้โดยไม่ต้องพึ่งค่ายเพลง แถมเขายังต้องมาพึ่งเรา ทำไมแกรมมี่จัดคอนเสริตต้องเชิญชินกร เพราะอะไร เพราะว่าเรายังมีอิทธิพลอยู่ ทั้งที่มีคนเยอะแยะ เพราะฉะนั้น จุดนี้คือจุดที่เราจะยืนอย่างสง่างาม นี่คือความเป็นตัวเป็นตน ความเป็นนักคิด เราก็คือนักคิดคนหนึ่ง เอาความคิดของเรามาให้ประโยชน์กับสังคมได้ หมายถึงโตแล้วเป็นที่พึ่งของคนอื่นได้ เรามีความเจริญทางสติปัญญา ความสามารถซึ่งประเทศชาติต้องพึ่งเรา* [127]

สายัณห์ สัญญากล่าวว่า ตนได้ใช้ความเป็นศิลปินของตนพูดถึงปัญหาบ้านเมืองทุกครั้งที่มีโอกาสขึ้นเวทีร้องเพลง เพื่อให้ความรู้กับประชาชนและหลายครั้งตนก็ได้พูดกับประชาชนผ่านเพลงที่ตนแต่ง

---

[124] มาลินี ไชยชำนาญ, "วิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของ ชลธี ธารทอง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,2535)

[125] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[126] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, อ้างถึงใน มาลินี ไชยชำนาญ, "วิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของ ชลธี ธารทอง," หน้า 319 และ 345.

[127] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาส, นักร้องเพลงลูกทุ่ง ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550.

เราเป็นตัวแทนของประชาชนคนหนึ่ง อย่างน้อยที่สุดไปแสดงทั่วประเทศน่ะ ก็สามารถไปพูดกับประชาชนได้ ...นี่คือความรู้สึกของนักร้องลูกทุ่ง สายัณห์ สัญญา ไม่ได้หมายความว่าร้องเพลงรับใช้ประชาชนอย่างเดียว คือเราสนใจการบ้านการเมือง[128]

สดใส รุ่งโพธิ์ทองนักร้องนักแต่งเพลงผู้มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่งกล่าวถึงความพยายามในการทำหน้าที่ปัญญาชนผู้นำทางความคิดดังนี้

เพลงที่ผมเขียนก็มา ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นลักษณะของความเป็นจริง อย่างสมมุติมีเหตุการณ์อย่าง น้ำท่วม สึนามินี่ก็ใช่ สึนามินี่ผมก็จะมีอัลบั้มออกมา เกี่ยวกับคลื่นยักษ์วิปโยค ก็จะมีเหตุการณ์ต่างๆ จะมีชาวประมง คนที่อยู่ตามริมทะเลนี่เขาเดือดร้อนขนาดไหน อย่างไร อะไรนี่ มีคนล้มตายมากน้อยขนาดไหน คือสะท้อนความเดือดร้อนเขาออกมาจริงๆ และเมื่อน้ำท่วมที่ผ่านมา ที่อยุธยาเดือดร้อน ก็เขียนเกี่ยวกับความเดือดร้อนเรื่องน้ำท่วม ซึ่งจริงๆแล้วนี่มันก็สะท้อนภาพความเป็นจริงได้ว่า ทุกปีมันก็มีน้ำท่วมทุกปแต่การป้องกันมันไม่ค่อยมี พอท่วมทีไรก็เฮกันไปช่วยอะไรอย่างเนี้ย ในเพลงก็จะเน้นอย่างนี้ หาวิธีการป้องกันดีมั้ย ดีกว่าที่จะมานั่งแก้กันอยู่ ก็จะค่อนข้างออกไปทางใช้การแก้ปัญหา เหมือนกับว่าเขียนเพลงด้วยแล้วก็ให้คำชี้แนะเล็กน้อยๆ ลงไป...เพลงผมจะเป็นลักษณะอย่างนี้ สอดแทรกความรู้สึก สอดแทรกให้ความคิด ให้ความชี้แนะบ้าง ว่ามันน่าจะมีการแก้ไขนะ เพลงที่ผมแต่งจะเน้นไปลักษณะนี้[129]

ไพบูลย์ บุตรขัน พูดถึงเพลง กลิ่นโคลนสาบควายไว้เมื่อปี 2512 ว่า

สมัยนั้นพอแผ่นเสียงวางตลาดแล้ว ผู้ฟังก็ชอบ บอกว่าเป็นเพลงที่เข้าถึงประชาชนได้ดีโดยเฉพาะชาวนาชอบบอกชอบใจ คือไม่มีใครพูดถึงเลย ผมก็มีความรู้สึกอันนี้ เราไปพูดชมผู้หญิงว่าสวย เขียนเป็นเพลงขึ้นมา ไปชมดอกไม้งามอะไรต่ออะไร เราลืมคนประเภทหนึ่งซึ่งเป็นกระดูกสันหลังของชาติ เรามองข้ามเขาไป นี่คือความรู้สึกอยากจะเขียนเพลงนี้ ผมใส่ความรู้สึกว่าผมเป็นชาวนาคนหนึ่ง เมื่อสังคมทั่วไปยอมรับว่าเป็นกระดูกสันหลังของชาติแล้วก็ควรจะเหลียวแลบ้าง ชาวนามีความสำคัญจริงๆ อันนี้ผมก็เก็บมาจากคำพูดของผู้นำของชาติขณะนั้นคือ ฯพณฯจอมพล ป.พิบูลสงคราม ท่านได้กล่าวออกมาว่า ชาวนามีความสำคัญต่อประเทศชาติมาก ในฐานะที่เป็นกระดูกสันหลัง ควรจะทำนุบำรุง[130]

หรือแม้แต่นักแต่งเพลงที่เข้าสังกัดค่ายเพลงอย่างสลา คุณวุฒิเองก็มองเห็นว่าตนเองอยู่ในตำแหน่งฐานะที่ต้องสร้างคุณประโยชน์ให้กับผู้ฟังผ่านบทเพลงที่ตนเสนอ

---

[128] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[129] สัมภาษณ์ สดใส รุ่งโพธิ์ทอง, นักร้อง นักแต่งเพลง อดีตวุฒิสมาชิก, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

[130] วัฒน์ วรรลยางกูร, คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน,พิมพ์ครั้งที่ 2(กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2543), หน้า 221.

ทำอะไรก็แล้วแต่เราต้องคำนึงว่างานของเรามีผลกระทบต่อคนส่วนใหญ่ เพราะฉะนั้นเราต้องมีคำว่าสร้างสรรค์อยู่ในชิ้นงานของเรา คำว่าสร้างสรรค์ก็คือ ถึงแม้มันจะไม่มีประโยชน์ต่อสังคม อย่างน้อยมันต้องไม่เป็นพิษเป็นภัย เพราะหน้าที่หลักของเพลงมันเป็นหน้าที่ของการให้ความบันเทิง ให้คนฟังแล้วสบาย ผ่อนคลาย อันนี้หลักๆ ส่วนอันที่สองมันมีในแง่ของการให้แง่คิดหรือภาพสะท้อนอะไรต่างๆ อันนั้นรองลงมา

ทั้งหมดข้างต้นแสดงให้เห็นว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งโดยเฉพาะนักแต่งเพลงนั้นมีฐานะเป็นปัญญาชนผู้แทนและผู้นำทางความคิดของประชาชนอย่างสำคัญ และโดยส่วนใหญ่เป็นปัญญาชนที่มุ่งธำรงรักษาระบบสังคมที่เป็นอยู่ให้เกิดความสงบขึ้นในสังคมพร้อมๆ ไปกับความพยายามที่จะวิพากษ์วิจารณ์ความไม่ถูกต้องในสังคมเพื่อเปลี่ยนแปลงสู่สิ่งที่ดีกว่ามีลักษณะของปัญญาชนก้าวหน้าในหลายด้าน อย่างไรก็ตามแม้จะกล่าวถึงและแสดงความเห็นใจชนชั้นแรงงานและพยายามเรียกร้องให้เกิดความเป็นธรรมขึ้นในสังคมแต่ปัญญาชนเหล่านี้ก็ไม่ใช่ปัญญาชนอินทรีย์ของชาชนชั้นแรงงานแต่อย่างใดและไม่ได้มุ่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลงระบบโครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองที่เป็นอยู่อีกทั้งส่วนใหญ่ก็ยังมุ่งสนับสนุนระบบนั้นอีกด้วย กระนั้นด้วยบทบาทของความเป็นปัญญาชนนี้นี่เองจะเป็นฐานสำคัญที่ทำให้ศิลปินเพลงโดยเฉพาะนักแต่งเพลงสามารถต่อสู้เพื่อความอยู่รอดได้ตลอดจนการเข้าถึงอำนาจรัฐและฐานประชาชนเพื่อเป็นแหล่งอ้างอิงสำหรับการต่อสู้ในโครงสร้างทางการผลิตอันไม่เป็นธรรมได้อย่างน่าสนใจ

จิตสำนึกในการต่อสู้ของศิลปินเพลง

ศิลปินเพลงหลายท่านให้ความเห็นว่า ตัวตนและความตระหนักรู้หรือจิตวิญญาณของศิลปินเพลงแต่ละคนเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดต่อการเสนอแนวคิดในการต่อสู้ด้วยวิธีการต่างๆ ทั้งการต่อสู้ผ่านบทเพลงหรือสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ก่อให้เกิดความสร้างสรรค์ต่อสังคมหรือการลุกขึ้นมาต่อสู้เรียกร้องเพื่อความถูกต้องเป็นธรรมในสังคม* แม้ในบางกรณีนักแต่งเพลงหรือศิลปินเพลงจะถูกภาวะการณ์ทางด้านเศรษฐกิจบังคับให้ต้องยอมตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบ ไม่สามารถต่อสู้อะไรได้ แต่ไม่มีใครที่ยอมตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่ตลอดไป ดังนั้นเมื่อถึงเวลาจะต้องมีวันหนึ่งที่บุคคลนั้นจะลุกขึ้นมาต่อสู้เรียกร้อง ใครที่มีศักยภาพมากพอจะต่อสู้ได้ก็ต้องต่อสู้ไปก่อน ที่สำคัญที่สุดคือ ขอให้ศิลปินผู้นั้นมีจิตวิญญาณในการต่อสู้ดังที่กล่าวไปแล้ว วันหนึ่งที่เขาพร้อมหรือมั่นใจเขาก็จะต่อสู้ แต่สำหรับศิลปินที่ไม่มีจิตวิญญาณที่จะต่อสู้หรือเรียกร้องความถูกต้องให้เกิดขึ้นในสังคมหรือเสนอสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมแล้วนั้น ต่อให้พร้อมแค่ไหนก็หวังไม่ได้ว่าเขาจะทำอะไรในลักษณะนี้[131]

---

* ศิลปินเพลงที่ให้ความเห็นในลักษณะนี้ เช่น ศิวกานท์ ปทุมสูติ ชินกร ไกรลาส ชลธี ธารทอง สายัณห์ สัญญา เป็นต้น

[131] สัมภาษณ์ ศิวกานท์ ปทุมสูติ, นักเขียน นักแต่งเพลง, 2 กรกฎาคม 2550.

ประเด็นในเรื่องของความตระหนักรู้หรือจิตวิญญาณในการต่อสู้ซึ่งมีความจำเป็นมากต่อการต่อสู้เรียกร้องต่างๆ ของศิลปินเพลงตามความเห็นของศิลปินหลายๆ ท่านนั้น ตรงกับความเห็นของกรัมชี่ในแง่ที่ว่า การปฏิวัติไม่ใช่จะเกิดขึ้นเองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยอาศัยความขัดแย้งทางอำนาจในความสัมพันธ์ทางการผลิต เพราะระบบเศรษฐกิจอันเป็นโครงร้างพื้นฐานไม่ได้เป็นตัวกำหนดโครงสร้างส่วนบนเช่น สังคม การเมือง วัฒนธรรม ความคิดความเชื่อ เป็นต้นเสมอไป ตามที่มาร์กซ์กล่าวไว้ แต่องค์ประกอบสำคัญที่จะนำทางไปสู่การต่อสู้และการปฏิวัติสังคมนั้นอยู่ที่ความตระหนักรู้(consciousness) ของชนชั้นผู้ถูกกดขี่หรือผู้ที่ตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบเป็นสำคัญ[132] จะเห็นว่าจิตสำนึกในการตระหนักรู้นี้เป็นปัจจัยสำคัญต่อการต่อสู้เรียกร้องของผู้ตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบหรือฝ่ายที่ถูกกดขี่อย่างมาก ทั้งนี้เพราะหากผู้ที่ถูกกดขี่ไม่รู้ว่าตนถูกกดขี่หรือผู้ที่ถูกเอาเปรียบมองไม่ออกว่าตนตกอยู่ในโครงสร้างความสัมพันธ์ที่เป็นฝ่ายเสียเปรียบแล้วความคิดที่จะต่อสู้ย่อมไม่มีทางเกิดขึ้นได้เลย กรัมชี่ได้วางจุดเน้นไว้สองด้านด้วยกัน นั่นก็คือ เน้นบทบาทในการให้การศึกษาของผู้นำ กับเน้นความเติบโตของจิตสำนึกในหมู่มวลชนในฐานที่ตนเป็นผู้ที่สร้างประวัติศาสตร์[133] และแม้จะตระหนักรู้ว่าถูกเอาเปรียบแต่ไม่คิดจะต่อสู้ และยังมีศิลปินเพลงจำนวนมากที่ไม่ค่อยตระหนักถึงความเสียเปรียบของตนและบางคนก็ไม่ค่อยจะสนใจหรือพยายามขวนขวายอะไรมากนัก ซึ่งบ่อยครั้งความเสียเปรียบนั้นก็เกิดจากการละเลยไม่เอาใจใส่ของศิลปินเพลงเองด้วย เช่นคำกล่าวของนคร ถนอมทรัพย์ต่อไปนี้

> *ที่ศิลปินถูกเอารัดเอาเปรียบ เพราะว่าส่วนมากศิลปินนั้นไม่ค่อยสนใจในเรื่องข้อความในสัญญาหรอก บางทีเขามักจะหมกเม็ดอะไรต่ออะไรไว้ ก็เซ็นๆๆ ศิลปินจะพลาดตรงนี้แล้วก็ตัวสัญญานี่ บริษัทนี่เขาเห็นคุณค่าของกระดาษใบนั้น เขาไม่เก็บเองเขาฝากธนาคารเลย กี่ปีกี่ปีมันก็ยังอยู่ แต่ว่าคู่สัญญาบางทีไปถามศิลปินหายไปไหนก็ไม่รู้ คือขาดการใส่ใจ คือศิลปินจะเสียท่าตรงนี้ บางทีเรามาดูแล้วสัญญานี่ศิลปินเสียเปรียบถูกเอารัดเอาเปรียบ*[134]

ยิ่งไปกว่านั้นมีบุคคลเป็นจำนวนมากทั้งที่รู้ว่าตนอยู่ในฐานะที่ถูกเอาเปรียบในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม แต่ก็ยอมเข้าไปร่วมมือกับฝ่ายผู้เอาเปรียบเพื่อแลกกับผลประโยชน์บางอย่างและร่วมมือกับผู้ได้เปรียบไปเอาเปรียบผู้อื่นอีกทอดหนึ่ง จะเห็นว่านอกจากประเด็นเรื่องของความตระหนักรู้ว่าตนถูกกดขี่ที่กรัมชี่พูดถึงแล้ว เรื่องของจิตวิญญาณในการต่อสู้ที่ศิลปินเพลง

---

[132] Andrew Edgar and Peter Sedgwick, Cultural Theory : The Key Thinkers(London: Routledge, 2002), p.87.

[133] Jerome Karabel, ความขัดแย้งของการปฏิวัติ อันโตนิโย กรัมชีกับปัญหาของปัญญาชน, แปลโดย สมบัติ พิศสะอาด(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มูลนิธิโกมลคีมทอง, 2525), หน้า 38.

[134] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, นักแต่งเพลง อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยฯ, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

กล่าวถึงก็มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการเรียกร้องต่อสู้ของศิลปินเพลง ตลอดถึงการเสนอสิ่งที่จะก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ประโยชน์ต่อสังคมต่อไป

5.3.2 ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลต่อความสำเร็จของการต่อสู้ของศิลปินเพลง

ปัจจัยภายนอกนี้แบ่งได้เป็นบทบาทรัฐกับบาทบาทของสังคมหรือประชาชนผู้บริโภคเพลงที่เข้ามาส่งผลต่อความอยู่รอดของศิลปินเพลง นอกจากนั้นพบว่ายังมีการเข้ามาช่วยเหลือศิลปินเพลงลูกทุ่งของสถาบันพระมหากษัตริย์โดยเฉพาะสมเด็จพระเทพฯ ที่ส่งผลดีต่อศิลปินเพลงหลายคน ในประเด็นนี้จะได้กล่าวเพิ่มเติมในส่วนของบทบาทรัฐ เพราะความช่วยเหลือดังกล่าวทรงกระทำผ่านอำนาจรัฐนั่นเอง

บทบาทและอำนาจรัฐในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย

จากการศึกษาในบทที่ 2 จะเห็นว่าหลายๆครั้ง รัฐบาลได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่ง ในยุคแรกทีเดียวจะเห็นว่าบทบาทของรัฐเป็นไปในทางกีดกันเพลงลูกทุ่งมากกว่าจะส่งเสริม เนื่องจากเพลงลูกทุ่งในยุคแรกวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจทางการเมืองโดยตรงนั่นเอง แต่หลังจากนั้นรัฐบาลมีบทบาทในทางช่วยเหลือส่งเสริมมากขึ้น ครั้งแรกที่เห็นได้ชัดคือเมื่อครั้งที่ออกพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ 2521 ถัดมาเป็นไปเพื่อฟื้นฟูเพลงลูกทุ่งโดยตรงเริ่มตั้งแต่การบรรจุตำแหน่งศิลปินแห่งชาติสาขาเพลงลูกทุ่งไว้เป็นครั้งแรกในปี 2529 ช่วยยกฐานะและความสำคัญของศิลปินเพลงลูกทุ่ง การจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยทั้ง 2 ครั้งทำให้เพลงลูกทุ่งกลับมาเป็นที่นิยมได้อีกครั้งหนึ่งพร้อมๆ กับการยอมรับเพลงลูกทุ่งในฐานะวัฒธรรมอันดีของชาติเป็นการยกฐานะเพลงลูกทุ่งขึ้นอีกในระดับหนึ่ง ตลอดถึงการแก้ไขปรับปรุงพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ฯปี 2537 และความพยายามแก้ไขปรับปรุงกฎหมายฉบับนี้อีกครั้งในปี 2550 แต่ยังไม่ประสบความสำเร็จ เป็นต้น ในการนี้ หน่วยงานของรัฐที่เข้ามามีบทบาทในที่นี้พบว่ามี 2 หน่วยงานหลักคือ กระทรวงวัฒนธรรม และกรมทรัพย์สินทางปัญญาภายใต้กำกับของกระทรวงพาณิชย์ กระทรวงวัฒนธรรมจะเข้ามาในส่วนของการให้รางวัลแก่ศิลปินโดยเฉพาะรางวัลศิลปินแห่งชาติ และการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยและการควบคุมดูแลหรือการเซ็นเซอร์เพลงที่มีเนื้อหาไม่เหมาะสมโดยกบว. ส่วนกรมทรัพย์สินทางปัญญาเข้ามาดูแลเรื่องของลิขสิทธิ์เพลง นอกจากนี้หน่วยงานของรัฐอื่นๆ ที่เข้ามาบ้างเช่นกระทรวงยุติธรรม ที่เข้ามาจัดการความขัดแย้งในกรณีฟ้องร้อง และเจ้าหน้าที่ตำรวจที่เข้ามาดูแลเรื่องการละเมิดลิขสิทธิ์ เป็นต้น

ในประเด็นความช่วยเหลือจากรัฐนี้ ชลธี ธารทองเห็นว่ารัฐจะต้องเป็นตัวแสดงสำคัญในการช่วยเหลือศิลปินเพลงลูกทุ่งตามคำกล่าวที่ว่า *รัฐต้องช่วยไม่งั้นวงการเพลงล่มจม ลูกทุ่งไปไม่รอด คือจะอยู่ประวัติศาสตร์อยู่แต่ของเก่าๆ สิ่งใหม่จะไม่เกิด*[135]

นคร ถนอมทรัพย์ อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลง เห็นว่าปัจจุบันรัฐบาลเองก็พยายามที่จะช่วยเหลือศิลปิน แต่ก็มีการคัดค้านจากฝ่ายทุน ดังคำกล่าวนี้

> *คือกรมทรัพย์สินน่ะ ใจเขาก็อยู่ที่ศิลปิน เขาก็อยากจะให้มันถูกต้อง ครูเพลงนี่ ฝ่ายเราสมาคมไปประชุมกับกรมทรัพย์สินทางปัญญาเขาก็รับเรื่องไปเยอะแยะเลย เขาก็เห็นใจทุกวิถีทางที่กรมทรัพย์สินช่วย จะช่วยศิลปิน จากข้อมูลต่างๆ ที่เขาได้รับมาเกี่ยวกับการไม่ได้รับความเป็นธรรมเนี่ยนะ เขาก็ร่างกฎหมายขึ้นมา กฎหมายลิขสิทธิ์ที่กรมทรัพย์สินร่างขึ้นมานั้นเพื่อประโยชน์ต่อศิลปินมาก คือช่วยเหลือให้ภาพใหม่มันเกิด แต่ว่าทางฝ่ายค่ายเพลง เขาเสียประโยชน์แน่ เขาก็ค้าน เวลานี้เขาก็ยังค้านอยู่ เขาก็ยังไม่เห็นด้วย เขาไม่เห็นด้วยด้วยเหตุผลของเขา ศิลปินก็ไปประชุมกัน ไปประชุมกันแต่ละคนต่างก็มีมุมมองคนละแบบ*[136]

นอกจากนั้นรัฐบาลเองก็มีปัญหาภายในที่ต้องจัดการ การเรียกร้องความช่วยเหลือหรือให้รัฐบาลเข้ามาช่วยเหลือศิลปินก็ยังเป็นไปด้วยความลำบาก ในประเด็นนี้ชลธีให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า

> *คือเวลานี้ถ้าพูดอะไรให้หูแตกปากฉีกเขาก็ไม่ฟัง ฟังก็ผ่านหูไป แล้วมันก็ลืมไป เพราะว่าปัญหาข้างหน้ามันท่วมหัวมันอยู่ แต่ว่าเอาไว้เมื่อไหร่ที่บ้านเมืองตั้งหลักได้ มีรัฐบาลที่แข็งแรง เมื่อนั้นเราจะพูดเป็นหลักเป็นฐาน และเมื่อนั้นผมจะไม่พูดเฉยๆ ผมจะเป็นผู้นำเอาบุคลากรในวงการเพลงหมายถึงนักแต่งเพลงทั้งหมดนี่ เอาเข้าทำเนียบรัฐบาล ไปพูดให้รัฐมนตรีผู้รับผิดชอบคนใดคนหนึ่ง สมมุติว่ากฎหมายนี่กระทรวงพาณิชย์เป็นผู้รับผิดชอบดูแลอยู่ เราก็จะไปพูดกับที่รัฐมนตรีกระทรวงพาณิชย์ ว่าท่านครับช่วยแก้ปัญหาพวกนี้ที ไม่งั้นนักแต่งเพลงตาย ถ้ากฎหมายออกมา การเอารัดเอาเปรียบจะไม่มี เขียนไว้คำเดียวในมาตร 15 ว่า ทรัพย์สินทางปัญญาโดยเฉพาะวงเล็บเพลงหรือการแสดง ไม่มีการขายขาดได้ เท่านั้นแหละจบ ทุกอย่างจบหมดเลย และให้มีผลย้อนหลังได้คืนมาให้นักแต่งเพลงให้หมด*[137]

---

[135] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, นักแต่งเพลง ศิลปินแห่งชาติ, 18 กรกฎาคม 2550.

[136] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, นักแต่งเพลง อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยฯ, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

[137] สัมภาษณ์ ชลธี ธารทอง, วันที่ 18 กรกฎาคม 2550.

เช่นเดียวกับความเห็นของนคร ถนอมทรัพย์ ที่ว่าการเรียกร้องให้รัฐบาลช่วยเหลือในปัจจุบันนั้นยังไม่สามารถกระทำได้เต็มที่ แต่เหตุผลที่นครให้นั้นต่างจากของชลธี กล่าวคือนครให้ความเห็นว่าศิลปินยังไม่สามมารถเข้าถึงรัฐบาลหรือก็คือนักการเมืองได้มากเท่ากับฝ่ายทุนนั่นเอง ดังคำกล่าวต่อไปนี้

ครูก็ไม่อยากจะพูดอะไรให้มัน คืออย่างนี้เราก็พูดกว้างๆ ฝากไปให้คิดแล้วกันว่าศิลปิน เจ้าของเพลงหรืออะไรนี่ ไม่มีโอกาสหรอก ที่จะไปกินข้าวกับรัฐมนตรี หรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ หรือนักการเมือง ไม่มีโอกาส แต่ว่าค่ายเพลงมีโอกาส ฝากไว้เท่านี้ก็แล้วกัน[138]

เช่นเดียวกับความเห็นของ ศรีสุภางค์ อินไทร อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยอีกท่านหนึ่ง กรมทรัพย์สินฯ อยากช่วยศิลปินแต่ก็ยังกระทำได้ลำบากเพราะศิลปินเพลงยังมีอำนาจต่อรองได้ไม่เท่าฝ่ายทุน(กำลังทรัพย์สู้ฝ่ายทุนไม่ได้) ดังนี้

โอกาสที่จะต่อสู้อะไรนี่น่าจะยาก ยากมากๆ เพราะว่าเสียงของเราเรียกว่า มันดังไม่พอเสียงนี่มันก็ต้องดูกำลังทรัพย์ด้วย แต่เราก็มีความหวังอ่ะนะคะ เพราะว่าทางกรมทรัพย์สินเขาก็ ที่ครูเพลงไปร้องเรียนเขาก็เห็นความสำคัญตรงนี้ เขาก็พยายามที่จะผลักดัน[139]

จากคำกล่าวของนคร และศรีสุภางค์แสดงให้เห็นว่ารัฐเองก็มีพลวัตรและความหลากหลายภายใน กล่าวคือเจ้าหน้าที่ของรัฐก็มีหลายฝ่ายและในแต่ละฝ่ายก็มีทั้งฝ่ายที่เห็นด้วยกับทุนและฝ่ายที่ยืนอยู่ข้างศิลปินเพลง ขึ้นอยู่กับใครจะเข้าถึงอำนาจรัฐตรงไหนได้มากกว่ากัน ปัญหาในเรื่องลิขสิทธิ์เพลงที่กระทบต่อศิลปินอย่างมากอีกปัญหาหนึ่ง ก็เป็นปัญหาที่รัฐบาลยังช่วยเหลือได้ไม่เต็มที่เช่นกัน กฎหมายต่างๆ ที่ออกมาโดยรัฐเพื่อแก้ปัญหาความไม่เป็นธรรมหรือการเอารัดเอาเปรียบที่เกิดขึ้น เช่นพระราชบัญญัติลิขสิทธ์ที่ออกมาโดยมีเจตนารมณ์คือเพื่อปกป้องเจ้าของผลงานที่แท้จริงหรือผู้สร้างผลงานที่แท้จริงให้ได้รับผลประโยชน์จากผลงานที่ตนเป็นผู้สร้าง ขึ้น แต่จากที่กล่าวมาแล้ว จะเห็นว่า เมื่อกฎหมายฉบับนี้ออกมาแล้วนายทุนเจ้าของค่ายเพลงก็พยายามที่จะสร้างผลงานที่ตนเองจะได้เป็นเจ้าของด้วยการดึงนักร้องนักแต่งเพลงมาอยู่ในสังกัดของตนหรือไม่ก็พยายามขอซื้อลิขสิทธิ์เพลงที่มีชื่อเสียงจากเจ้าของลิขสิทธิ์มาเป็นของตน และเมื่อรัฐบาลพยายามจะช่วยเหลือศิลปินในเรื่องลิขสิทธิ์ก็พบว่าค่ายเพลงได้ออกมาคัดค้านโดยให้ศิลปินในสังกัดออกมาเคลื่อนไหว ทั้งนี้เนื่องจากค่ายเพลงได้ซื้อลิขสิทธิ์เพลงจากศิลปินไปเป็นของตนแล้วนั่นเอง สุดท้ายแล้วอดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศก็กล่าวว่าศิลปินเพลงต้องช่วยเหลือตัวเองให้ดีที่สุดก่อน

---

[138] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, นักแต่งเพลง อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยฯ, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

[139] สัมภาษณ์ ศรีสุภางค์ อินไทร, นักแต่งเพลง นายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยฯ, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

พอกฎหมายร่างจะผ่านก็มีการประท้วง รัฐบาลเองก็พยายามช่วยเหลือ เวลามีการประชุม เขาก็เชิญทางสมาคมเข้าไปร่วมประชุม ช่วยกันคัดร่างตรงนี้ขึ้นมา แต่พอครั้งหลังสุดที่จะเสนอครม.ให้ผ่านก็มีคณะบุคคลเข้าไปประท้วงซึ่งมีนักแต่งเพลงอยู่ด้วย ซึ่งจริงๆ แล้วมันไม่ใช่ ก็เลยทางผู้ใหญ่เขาไม่รู้อะไร เขาก็มีการชะงักแล้วก็จะมีการมาปรับแก้ใหม่ สรุปก็คือศิลปินเพลงต้องช่วยเหลือตัวเองให้ได้ก่อน[140]

จากคำกล่าวของสายัณห์ สัญญาต่อไปนี้ ยิ่งแสดงให้เห็นว่านอกจากรัฐจะมีความหลากหลายและมีความขัดแย้งภายในเองแล้ว รัฐเองซึ่งมีหน่วยงานและเจ้าหน้าที่รัฐหลากหลายนั้นก็ยังมีผลประโยชน์เป็นของตนเองอีกด้วย ศิลปินเพลงจึงหวังพึ่งรัฐเกือบไม่ได้เลยในปัจจุบัน ยิ่งกว่านั้นรัฐ(โดยเฉพาะตำรวจและนักการเมือง)และทุนกลับรวมตัวกันเพื่อผลประโยชน์เสียเอง

ในเมืองไทย บางทีมันพลิกแพลงไปพลิกแพลงมา ก็พวกรัฐมนตรีทั้งหลายมันก็อยู่เบื้องหลังของพ่อค้าค่ายใหญ่ๆ อย่างเช่น แกรมมี่ อาร์เอส... เรามองแล้ว สังคมไทยมันสกปรก แล้วก็มันกลายเป็นเอาอำนาจ ใครมีอำนาจก็โอเค ก็ปกครองกัน ไม่ได้เอาคนดีปกครอง มันไม่ได้เอากฎหมายปกครอง เอาความรู้สึกเอาอารมณ์ของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง กลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เพียงกลุ่มเล็กๆ มันไม่ใช่กลุ่มใหญ่โตอะไรเลย เพียงแต่มันขึ้นอยู่กับ ใครเป็นคนของใครแค่นั้นเอง...ขนาดพวกเรารวมตัวกันไปประท้วงกันอะไรต่างๆ เข้าพบนายกฯ เข้าได้ก็ไม่เห็นมีประโยชน์อะไร เข้าไปพบชวน หลีกภัย ไม่เห็นช่วยเหลืออะไรได้ ยิ่งปลอมมากขึ้นๆ จนทุกวันนี้ อยู่กันแทบไม่ได้แล้ว ถ้าไม่ได้อาศัยออกหากินกันเอง แม้กระทั่งสายัณห์ ยอดรัก เพลงดังมาเป็นพันๆ เพลง ไม่รู้กี่พันเพลง เป็น 2-3 พันเพลง ต้องหากินเอง มันไม่สามารถจะเก็บลิขสิทธิ์กินได้ ทั้งๆ ที่เราร้องก็ยังไม่ได้ค่าตัวอะไรเลย สายัณห์ร้องไว้ในค่ายอาร์เอสน่ะ ทุกค่ายแหละนักร้องไม่ได้เงินเลย[141]

นอกจากจะร่วมมือกับทุนตามที่กล่าวแล้ว ก็ยังพบว่าการเข้ามาช่วยเหลือวงการเพลงลูกทุ่งของรัฐจะเป็นไปเพื่อประโยชน์ของรัฐเองเป็นหลัก เช่นกรณีการฟื้นฟูเพลงลูกทุ่งด้วยการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย

เมื่อคนไทยพ่ายแพ้แก่ชาติตะวันตกบนเวทีเศรษฐกิจโลก ก่อให้เกิดกระแสแนวคิดการต่อสู้เพื่อรักษา "พื้นที่ทางวัฒนธรรม" ของไทยไว้ เพื่อให้เกิดความแข็งแรงที่จะกลับมาต่อสู้เพื่อฟื้นฟูเศรษฐกิจบนโลกของความเป็นจริงขึ้นใหม่[142] *ความวิตกเกี่ยวกับกระแสการครอบงำของวัฒนธรรมตะวันตกกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆ ซึ่งเพลงลูกทุ่งถูกหยิบยกขึ้นมาให้เป็นส่วนหนึ่งของทัพหน้าในการต่อสู้เพื่อดำรงรักษา*

---

[140] สัมภาษณ์ ศรีสุภางค์ อินไทร, นักแต่งเพลง นายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทยฯ, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

[141] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551.

[142] ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 240.

เอกลักษณ์ของชาติในยุคนั้น อันกลายเป็นที่มาของการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย เมื่อปี 2532 และได้มีการจัดกิจกรรมต่อเนื่องอีกหลายครั้ง[143]

อย่างไรก็ตาม ผลจากการจัดงานครั้งนี้เป็นประโยชน์ต่อวงการเพลงลูกทุ่งและศิลปินเพลงอย่างไม่อาจปฏิเสธได้เช่นกัน

ในกรณีของกระทรวงวัฒนธรรม เข้ามามีบทบาทมากที่สุดในการมอบรางวัลศิลปินแห่งชาติแก่ศิลปินเพลงลูกทุ่ง ปัจจุบันผู้ได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติจะได้รับเงินเดือนๆละ 12,000 บาท ค่ารักษาพยาบาลปีละ 50,000 บาท รวมทั้งสวัสดิการอื่นๆอีกมากมาย โดยมีงบประมาณหมุนเวียน 20 ล้านบาท นอกจากนี้ในส่วนรัฐบาลที่มอบเงินจำนวนหนึ่งจัดตั้งเป็นกองทุนศิลปินแห่งชาตินั้นขณะนี้มียอดเงิน 306 ล้านบาท ซึ่งทางคณะกรรมการจะนำดอกผลมาบริหารงานและมอบให้ศิลปินแห่งชาติเพื่อนำไปเผยแพร่ผลงานตนเอง การช่วยเหลือของกระทรวงวัฒนธรรมในส่วนนี้สามารถช่วยเหลือศิลปินเพลงได้ในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตามก็เป็นเพียงส่วนน้อยเท่านั้นอีกทั้งหนทางแห่งการได้รางวัลดังกล่าวก็ไม่ใช่เรื่องง่ายและศิลปินเพลงบางคนเห็นว่าในบางครั้งการตัดสินรางวัลก็ไม่ได้เป็นไปด้วยความโปร่งใส และประเด็นสำคัญการมอบรางวัลนี้ก็เพื่อให้ผู้ที่ได้รางวัลได้ทำประโยชน์ให้รัฐนั่นเอง

อย่างไรก็ตามในกรณีของรางวัลศิลปินแห่งชาตินี้ ชาย เมืองสิงห์ให้ข้อมูลว่าเป็นบทบาทหนึ่งของรัฐที่เข้ามาช่วยเหลือให้ประโยชน์แก่ศิลปินเพลง แต่ลำพังเพียงเจ้าหน้าที่รัฐเช่นนักการเมืองหรือหน่วยงานต่างๆ ก็หวังพึ่งได้ไม่มาก แต่ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระเทพฯ ที่ทรงห่วงใยศิลปินเพลงอย่างแท้จริงและทรงติดตามการทำงานของรัฐในการให้ความช่วยเหลือศิลปินมาโดยตลอด ทำให้หน่วยงานของรัฐเข้ามาดูแลศิลปินมากขึ้น กรณีหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือเมื่อชาย เมืองสิงห์ป่วยด้วยโรคเส้นเลือดในสมองตีบและผู้ศึกษาไปเยี่ยมที่โรงพยาบาลรามาธิบดี ชายให้ข้อมูลว่า ในตอนแรกหน่วยงานของรัฐไม่ค่อยกระตือรือร้นมากนักกับการดูแลตน แต่เมื่อมีข่อดอกไม้จากสมเด็จพระเทพฯพระราชทานมาให้ ปรากฏว่าหน่วยงานของรัฐต่างๆ รีบทยอยกันเข้ามาดูแลตนเป็นอย่างดี(มีหน่วยงานต่างๆ ไปเยี่ยมจนเกือบไม่มีเวลาพักผ่อน)[*] จากคำกล่าวนี้แสดงให้เห็นได้เป็นอย่างดีว่า ในบางครั้งการเข้ามาช่วยเหลือศิลปินเพลงของรัฐก็มีประโยชน์แอบแฝงอยู่เบื้องหลัง

บทบาทของประชาชนผู้ฟังเพลงต่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย

ความนิยมและการซื้อเพลงของประชาชนเป็นปัจจัยสำคัญต่อความอยู่รอดของศิลปินและผู้ผลิตเพลง หากปราศจากการสนับสนุนของผู้ฟังศิลปินรวมถึงผู้ผลิตเพลงทั้งหมดก็อยู่ไม่ได้ เพลง

---

[143] เรื่องเดียวกัน, หน้า 218.

[*] ข้อมูลจากการพูดคุยกับชาย เมืองสิงห์ เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2552 ณ โรงพยาบาลรามาธิบดีขณะชาย เมืองสิงห์เข้ารักษาตัวด้วยโรคเส้นเลือดในสมองตีบ

จะเป็นที่นิยมหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับกลุ่มผู้ฟังคือประชาชนเป็นหลัก หากได้รับการตอบรับจากประชาชนก็ถือว่าประสบความสำเร็จ เพราะนักร้องลูกทุ่งอยู่ได้ด้วยแรงศรัทธาจากประชาชนเท่านั้น[144] ด้วยเหตุนี้สำหรับศิลปินและผู้ผลิตเพลงแม้จะมีศักยภาพในการผลิตและทำการตลาดแค่ไหน แต่ความสำเร็จของเพลงยังขึ้นอยู่กับความชอบและการตัดสินใจซื้อของผู้ฟังเป็นหลัก โดยที่ผู้ผลิตและศิลปินเพลงไม่สามารถทราบก่อนอย่างแน่ชัดได้เลยว่ากลุ่มผู้ฟังจะชอบหรือไม่ชอบเพลงที่เสนอไป ดังที่กริช ทอมมัสถึงกับกล่าวว่าคนฟังสั่งไม่ได้ อารมณ์คนไม่นิ่ง [145] *"เรารู้ว่าเพลงนี้ดี เพลงนี้ผ่านเพราะเรามีรีเสิร์ชตลอดเวลาว่าผ่านขนาดไหน อารมณ์ขนาดไหนความสนใจในการซื้อขนาดไหน ถ้าจะซื้อจะซื้อเพลงไหน แล้วคนฟังอยู่ภาคไหน สื่อที่จะเข้าถึงเป็นอย่างไร เรามั่นใจก็ออกไป แต่ขนาดมั่นใจบางทีก็ใจหายแวบเหมือนกัน*[146] หรือคำกล่าวของสลา คุณวุฒิที่ว่า *คือต้องเข้าใจว่า ไม่ใช่เรามาอยู่ตรงนี้แล้วเราจะสบาย มันไม่ได้สบายเพราะว่าคนตัดสินคือประชาชน คือชาวบ้านที่เขาอุปการะ เราจะไปบอกว่าครูสลาเคยแต่งเพลงนี้ดังต่อไปแกสบายแล้ว มันไม่มีทางสบาย ถ้าพรุ่งนี้แต่งไม่ได้ดีเขาก็ไม่เอา เพราะว่าเราสู้กับศรัทธาชาวบ้าน เรานำเสนอไป เขาชอบเขาถึงซื้อ เพราะนั้นเรามีหน้าที่ทำให้เขาชอบ* แสดงให้เห็นว่าผู้ฟังเท่านั้นที่จะตัดสินความอยู่รอดของศิลปิน นอกจากนั้นด้วยความสำคัญของประชาชนผู้ฟังเพลง การต่อสู้ของศิลปินเพลงในบางครั้งจะต้องได้รับความสนับสนุนหรือความเห็นใจจากประชาชนด้วย ดังคำกล่าวของสลา คุณวุฒิว่า *ที่เราเรียกร้องนี่ ...มันน่าจะมีสายตาจากสังคมไปช่วย*[147] ทั้งผู้ลงทุนผลิตเพลงและศิลปินจึงจำเป็นต้องทำให้ผู้ฟังชื่นชอบในผลงานและตัวศิลปินเพลงให้มากที่สุดเพื่อให้ผู้ฟังซื้อเพลงนั่นเอง

เนื้อหาในเพลงลูกทุ่งจึงมักพูดถึงเรื่องราวที่เป็นที่สนใจของประชาชนหรือปัญหาที่เกิดในขณะนั้น เช่นหากในช่วงนั้นมีปัญหาทางการเมืองมากเพลงก็จะพูดถึงการเมือง แต่หากเวลาเปลี่ยนไปผู้คนหันไปสนใจปัญหาทางเศรษฐกิจหรือได้รับความเดือดร้อนจากปัญหาทางเศรษฐกิจเพลงก็จะพูดถึงปัญหาทางเศรษฐกิจ เมื่อประชาชนไม่ทุกข์มีปัญหาทุกข์ร้อนมากเนื้อหาในเพลงก็จะเป็นเรื่องความรักหรือเรื่องสนุกสนานทั่วไป ทั้งนี้เนื่องมากจากเนื้อหาเพลงต้องเป็นที่ถูกใจผู้ฟังจึงจะเป็นที่นิยมและขายได้เป็นปัจจัยสำคัญที่ต้องคำนึงถึงควบคู่ไปกับความคิดที่ศิลปินเพลงต้องการนำเสนอ จะเห็นว่าเพลงที่ผลิตโดยแกรมมี่โกลด์นั้นเกือบทั้งหมดเป็นเพลงที่กล่าวถึงกลุ่มผู้ใช้แรงงานในเมืองซึ่งมีจำนวนมากและเป็นกลุ่มผู้บริโภคเพลงหลักของค่าย เช่นเดียวกับ

---

[144] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, อ้างใน ฉกาจ ราชบุรี, "ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535," หน้า 45.

[145] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 110.

[146] เรื่องเดียวกัน: 111.

[147] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

ความเห็นของ ต๋อง ท่าชนะในเรื่องของประเด็นที่จะนำเสนอเนื้อหาในเพลงให้ถูกใจผู้ฟังในยุคปัจจุบันว่า

> *เพลงการเมืองสมัยนี้อย่าออกมาเลย มันไม่เวิร์ก คนไม่ยอมรับ ยุคก่อนมี ยิ่งห้ามยิ่งเปิด เดี๋ยวนี้การเมืองเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น คนก็เลยหันไปสนใจเรื่องทางเศรษฐกิจ พอเริ่มมีเงินก็เริ่มจะมีเมียน้อย เพลงในแนวเมียน้อยเมียหลวงก็เลยเป็นที่นิยมมากกว่า*[148]

อย่างไรก็ตามนี่ไม่ได้หมายความว่านักแต่งเพลงจะแต่งเพลงเอาใจผู้ฟังจนหลงลืมไปว่าเพลงที่ดีจะต้องมีลักษณะสร้างสรรค์ คือต้องให้คำชี้แนะสังคมไปสู่สิ่งที่ดีด้วย[149]

ศิลปินเพลงที่ออกมาผลิตเพลงขายเองในปัจจุบันพบว่าที่ยังสามารถอยู่ได้ก็เพราะการสนับสนุนของกลุ่มแฟนเพลงจำนวนหนึ่งที่ยังชื่นชอบนั่นเอง หรือกรณีของเอกชัย ศรีวิชัยที่สามารถดำเนินธุรกิจวงดนตรีอยู่ได้ในปัจจุบัน ด้วยความชื่นชอบของประชาชนทำให้เอกชัยยังสามารถออกทำการแสดงเก็บเงินจากผู้ฟังได้อย่างล้นหลามในเขตภาคใต้ในปัจจุบัน

สำหรับการแสดงสดในปัจจุบันตามที่ได้บรรยายไป การแสดงสดเกือบทั้งหมดรวมถึงการออกอากาศเพลงทางสื่อต่างๆ เป็นการชมที่ผู้ชมไม่ได้เสียเงินและศิลปินเพลงก็ไม่ได้รับเงินค่าแสดงจากผู้ชมแต่อย่างใด แต่เมื่อมองลึกลงไปแล้วทั้งการจัดงานของเจ้าภาพในเทศกาลต่างๆ และการจัดแสดงสดของสินค้าต่างๆนั้น ในกรณีแรกเจ้าภาพจะได้เงินจากค่าเช่าแผงขายสินค้าจากพ่อค้าแม่ค้าที่มาขายของในงานซึ่งการมีนักร้องดังไปร้องเพลงในงานจะเป็นการทำให้ประชาชนเข้ามาในงานมากขึ้นซึ่งแน่นอนที่สุดพ่อค้าแม่ค้าจะขายของได้มากขึ้น ในกรณีหลังการจัดการแสดงสดของสินค้าต่างๆก็เพื่อดึงประชาชนให้มารวมกันในจำนวนมากเพื่อให้สามารถทำการโฆษณาสินค้าได้ เมื่อโฆษณาได้ผลประชาชนก็จะซื้อสินค้ามากขึ้น ทั้งสองกรณีจะเห็นได้ว่าผู้จ่ายเงินแท้จริงก็คือประชาชนโดยเฉพาะกรณีหลังที่ประชาชน แม้จะได้ชมการแสดงของศิลปินฟรีๆ แต่หารู้ไม่ว่าผู้ผลิตสินค้าได้รวมค่าการจัดงานนั้นไว้ในราคาสินค้าที่ตนบริโภคเรียบร้อยแล้ว[150] เป็นการหลอกให้ประชาชนซื้อของได้อย่างได้ผลและทำให้ประชาชนเป็นผู้จ่ายทั้งหมดโดยไม่รู้ตัวได้อย่างแนบเนียนยิ่ง ตัวอย่างหนึ่งคือการจัดฟรีคอนเสิร์ตของคลื่นลูกทุ่งเอฟเอ็มซึ่งผู้จัดยอมรับว่าเหมือนประชาชนจะได้ชมฟรีแต่จริงๆ แล้วไม่ใช่ *"ผมจัดทุกปีที่กองพันทหารราบที่ 11 มีคนมาดูเป็นแสนทุกปี เที่ยงวันยันเที่ยงคืน นักร้อง 200 กว่าคน ...ผมจัดมา 8 ปี* ***ให้คนดูฟรีตลอดเหมือนเป็นการคืนกำไรแต่จริง ๆ เป็นแผนการตลาด***(เน้นโดยผู้ศึกษา)[151]เป็นการทำให้ประชาชนเป็นผู้จ่ายทั้งหมดโดยไม่รู้ตัว ในประเด็นนี้ถือเป็นการครอบงำประชาชนได้อย่างแยบยล

---

[148] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551.

[149] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

[150] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291: 141.

[151] เรื่องเดียวกัน: 97.

อย่างไรก็ตาม ตามที่กล่าวแล้วข้างต้นว่าความชอบและการตัดสินใจซื้อเพลงของประชาชนเป็นสิ่งที่ควบคุมหรือคาดคะเนได้ยากมาก แม้จะมีคำกล่าวว่าการโฆษณาสามารถสร้างความต้องการซื้อได้ แต่ในกรณีของผู้บริโภคเพลงลูกทุ่ง การโฆษณาไม่สามารถทำได้ง่ายขนาดนั้น ผู้ผลิตเพลงและศิลปินจะต้องมีฝีมือทั้งในส่วนของการผลิตและการคาดเดาความชอบของผู้ฟัง และต้องทำให้ประชาชนซื้อเพลงให้ได้มากที่สุด เพราะในที่สุดแล้วประชาชนจะซื้อหรือไม่ซื้อเพลงนั้นก็ขึ้นอยู่กับการเลือกของประชาชนจากความชอบของตนเองตามคำกล่าวของมนต์ เมืองเหนือที่ว่า *ถ้าเพลงเราดี ประชาชนเป็นผู้ตัดสินเอง ไม่ใช่คนใดคนหนึ่ง ผู้ฟังเป็นผู้ตัดสิน ผมคิดอย่างนี้*[152] และนอกจากความชอบแล้ว ปัจจัยทางด้านราคาก็เป็นเงื่อนไขหนึ่งต่อการตัดสินใจซื้อเพลงของประชาชน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อในปัจจุบันที่มีสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์จำหน่ายอยู่ทั่วไปในราคาถูก การเลือกซื้อเพลงจึงยังพิจารณาต่อไปได้อีกว่า ที่ซื้อนั้นจะซื้อของแท้หรือของปลอม และแน่นอนที่สุดหากประชาชนเลือกซื้อของปลอมซึ่งราคาถูกว่าสำหรับประชาชน ผลเสียหายย่อมเกิดขึ้นกับศิลปินอย่างแน่นอน แต่ในกรณีของเพลงลูกทุ่งนี้พบว่า หากเป็นผลงานที่มีคุณภาพและเป็นที่ถูกใจของประชาชนจริง ผู้ฟังเพลงก็ยังคงอุดหนุนของแท้ เห็นได้จากยอดการจำหน่ายเพลงของนักร้องลูกทุ่งในปัจจุบันที่ยังสามารถทำยอดขายได้เกินล้านหน่วย การสร้างความศรัทธาหรือความนิยมชมชอบของประชาชนต่อศิลปินจึงมีความสำคัญ เนื่องจากหากประชาชนรักในตัวศิลปินจริงๆ แล้วประชาชนก็จะซื้อของแท้ การสร้างความชอบเช่นนี้มีหลายวิธีแต่วิธีการหนึ่งซึ่งจำเป็นและได้ผลดีก็คือการเสนองานเพลงที่มีเนื้อหาโดนใจผู้ฟังตามที่กล่าวข้างต้นนั่นเอง

เมื่อสร้างความชื่นชอบแล้ว ศิลปินก็ยังต้องรักษาความชอบนั้นให้นานที่สุด เพราะหากประชาชนเปลี่ยนใจหรือไม่พอใจศิลปินด้วยสาเหตุอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่นกรณีของเอกชัย ศรีวิชัย ที่สร้างความผิดพลาดขึ้นโดยบังเอิญกล่าวคือไปขึ้นร้องเพลงบนเวทีการเมืองของพรรคไทยรักไทย พรรคการเมืองฝ่ายตรงข้ามกับพรรคประชาธิปัตย์ซึ่งเป็นพรรคการเมืองที่คนใต้ส่วนใหญ่ชื่นชอบ ปรากฏว่าการกระทำของเอกชัย ศรีวิชัยครั้งนั้นสร้างความขุ่นเคืองให้กับคนใต้ซึ่งเป็นกลุ่มแฟนเพลงของเอกชัยส่งผลให้งานแสดงสดของเอกชัยถูกยกเลิกเกือบทั้งหมด เอกชัยต้องหยุดทำการแสดงไปถึง 2 ปี กว่าจะสามารถเรียกความนิยมกลับคืนมาและสามารถทำวงดนตรีได้อีกครั้ง แต่การกลับมาครั้งนี้พบว่าความนิยมของผู้ฟังลดลงไปกว่าครั้งก่อนหน้าที่จะเกิดเหตุการณ์ดังกล่าว ในหมู่บ้านหนึ่งเมื่อเอกชัย มาทำการแสดงก่อนเหตุการณ์ดังกล่าวพบว่ามีประชาชนจำนวนมากเดินทางไปรอการแสดงตั้งแต่บ่าย 2 โมงทั้งๆ ที่การแสดงจะเริ่มตอน 2 ทุ่มและหลายคนหยุดกรีดยางเพื่อไปชมการแสดงแต่หลังเหตุการณ์นั้นไม่พบว่ามีผู้ฟังคนใดในหมู่บ้านนี้กระทำเช่นนั้นอีกเลย แม้จะยังไปชมการแสดงก็ไม่ได้รีบร้อนไปหรืออาจจะไม่ไปหรือไปแล้วรีบกลับเพราะไม่อยากหยุด

---

[152] สัมภาษณ์ มนต์ เมืองเหนือ, ผู้ผลิตเพลง, 15 กุมภาพันธ์ 2551.

งาน เป็นต้น[153] เหล่านี้แสดงให้เห็นเป็นอย่างดีว่า ประชาชนมีอิสระในการเลือกค่อนข้างสูงและสามารถเปลี่ยนใจได้ตลอดเวลา ผู้ผลิตและศิลปินเพลงจะต้องสร้างความชื่นชอบให้เกิดขึ้นและรักษาความชื่นชอบที่ประชาชนมีให้นั้นให้นานที่สุดเท่าที่จะมากได้เพื่อให้ตนเองสามารถดำรงอยู่ได้นานที่สุด

สรุปท้ายบท

บทนี้ศึกษาความขัดแย้งและการต่อสู้ที่เกิดขึ้นภายใต้โครงสร้างทางการผลิตอันไม่เป็นธรรมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย ตลอดจนวิเคราะห์ถึงปัจจัยที่ส่งผลให้การต่อสู้นั้นสำเร็จผลด้วย

ผลการศึกษาพบว่าภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่ศิลปินเพลงเป็นฝ่ายเสียเปรียบนั้นได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งและการต่อสู้ขึ้นตลอดเวลา การต่อสู้เกิดขึ้นทั้งในระดับโครงสร้างส่วนล่างและโครงสร้างส่วนบน โดยที่การต่อสู้ในทั้งสองระดับนี้จะส่งเสริมซึ่งกันและกันและที่สำคัญทำให้อำนาจของศิลปินเพลงภายใต้โครงสร้างอันไม่เป็นธรรมนั้นเพิ่มขึ้น อย่างไรก็ตามในภาพรวมแล้วการต่อสู้ของศิลปินเพลงก็ยังไม่ประสบความสำเร็จมากนัก

ปัจจัยที่จะช่วยให้การต่อสู้ของศิลปินเพลงสำเร็จมากขึ้นพบว่าเกิดจากปัจจัยภายในของศิลปินเพลงเอง คือความมีชื่อเสียงและฐานะปัญญาชนของศิลปินเพลง กับจิตสำนึกในการต่อสู้ของศิลปินเพลงเอง ส่วนปัจจัยภายนอกได้แก่บทบาทรัฐและบทบาทของประชาชนผู้ฟังเพลงซึ่งในสองปัจจัยหลังนี้พบว่าทั้งรัฐและประชาชนต่างก็มีอิสระในตนเองพอสมควร สุดท้ายศิลปินเพลงจะต้องช่วยเหลือตนเองให้มากที่สุดก่อน จากนั้นจึงค่อยพยายามดึงอำนาจภายนอกเข้ามาช่วยเหลือให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้เพื่อให้ตนเองสามารถอยู่รอด ซึ่งพบว่าวิธีการรวมตัวกันจะช่วยให้ศิลปินเพลงมีอำนาจต่อสู้ต่อรองได้มากขึ้นทั้งการต่อสู้ต่อรองกับทุนและการเรียกร้องผ่านรัฐบาล ส่วนการใช้ประชาชนเป็นฐานอำนาจอ้างอิงนั้น จะต้องสร้างความชื่นชอบให้เกิดขึ้นในหมู่ประชาชนเสียก่อนโดยเฉพาะด้วยการเสนอผลงานคุณภาพที่ถูกใจประชาชน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[153] ข้อมูลจากการสังเกตการณ์การแสดงสดและสัมภาษณ์กลุ่มแฟนเพลงของเอกชัย ศรีวิชัย เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2551

บทที่ 6

บทสรุป

การศึกษาเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในวิทยานิพนธ์นี้มีคำถามหลักในการศึกษา 3 ประการคือ 1.กระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยต้องอาศัยปัจจัยการผลิตอะไรบ้าง มีใครเป็นผู้ร่วมทำงานในกระบวนการผลิตและใครคือผู้สร้างมูลค่าขึ้น 2. โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยปัจจุบันเป็นไปในรูปแบบใดก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบหรือหรือไม่อย่างไร ผลประโยชน์จากผลงานเพลงตกเป็นของผู้สร้างมูลค่าหรือตกเป็นใคร และ 3. ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตดังกล่าวนั้นหากเกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งและการต่อสู้ในลักษณะใดบ้างและต้องอาศัยปัจจัยใดเพื่อให้ศิลปินเพลงสามารถดำรงอยู่รอดภายใต้โครงสร้างทางการผลิตดังกล่าว

เพื่อตอบคำถามเหล่านี้ผู้ศึกษาได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ประเด็นหลักๆ คือการศึกษากระบวนการทำงานในกระบวนการผลิต การศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ความขัดแย้งและการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทย แยกศึกษาใน 3 บทอย่างไรก็ตามก่อนที่จะทำการศึกษาในประเด็นต่างๆ เหล่านั้นผู้ศึกษาได้บรรยายถึงความเป็นมาของธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งไทยและการเข้ามาของระบบทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งในบทที่ 2 เพื่อเป็นการปูพื้นฐานและทำความรู้จักวงการเพลงลูกทุ่งและการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยในภาพรวม นอกจากนั้นในวิทยานิพนธ์นี้ได้มีการแยกศึกษากระบวนการผลิตเพลงออกเป็น 2 กระบวนการได้แก่กระบวนการแสดงสดและกระบวนการบันทึกเสียงจำหน่ายหรือการผลิตสินค้าเพลงและนอกจากกระบวนการผลิตแล้วในงานนี้ยังมีการศึกษากระบวนเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลงร่วมด้วย เนื่องจากเป็นกระบวนการสำคัญที่ทำให้มูลค่าในเพลงเกิดเป็นจริงขึ้นได้ อย่างไรก็ตามจากการศึกษาก็ได้แสดงให้เห็นแล้วว่ามูลค่าได้ถูกสร้างขึ้นจากกระบวนการผลิตเท่านั้น กระบวนการอื่นๆ เป็นเพียงกระบวนการที่ทำให้มูลค่านั้นเกิดผลเป็นจริงขึ้นเท่านั้น แม้จะมีความสำคัญแต่ก็ไม่เท่ากระบวนการผลิต ด้วยเหตุนี้การที่ทุนเข้ามาควบคุมปัจจัยในการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลงจนทำให้ดูเหมือนว่ากระบวนการดังกล่าวมีความสำคัญกว่ากระบวนการผลิตจึงเป็นภาพลวงตาและเป็นการพยายามเข้ามาควบคุมกระบวนการผลิตของทุนเพื่อสร้างผลกำไรจากมูลค่าที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตนั่นเองโดยที่ผู้สร้างงานแท้จริงคือผู้ทำงานในกระบวนการผลิตไม่ใช่ในกระบวนการอื่นๆ และทั้งนี้โดยที่ไม่มีนายทุนเข้ามาร่วมทำงานด้วยยกเว้นในบางกรณี

เงินตราที่นายทุนได้รับกลับคืนมาจะมากกว่าเงินตราที่เขาได้ลงทุนไปครั้งแรก ในที่นี่จึงบังเกิดปรากฏการณ์ลวงตาอย่างหนึ่ง ซึ่งดูคล้ายกับว่า...มูลค่าได้เพิ่มทวีขึ้นในช่วงวิถีของการหมุนเวียน การเพิ่มทวีของมูลค่าดูคล้ายกับว่าเป็นสมรรถนะอย่างหนึ่งที่มีอยู่ในตัวของเงินตราเอง "ทุนเงินตราก็ได้แสดงออกคล้ายกับว่าสามารถฟักเอาเงินตราของเงินตราออกมาได้ฉะนั้น[1]

การศึกษาในบทที่ 2 พบว่าธุรกิจอุตสาหกรรมเพลงลูกทุ่งไทยนั้นแบ่งออกเป็น 2 ยุคคือยุควงดนตรีและยุคค่ายเพลง ในยุควงดนตรีศิลปินเพลงส่วนใหญ่จะเป็นสมาชิกของวงดนตรีและวงดนตรีลูกทุ่งจะเป็นธุรกิจหลักของศิลปินเพลงรวมถึงนายทุน ส่วนในยุคค่ายเพลงพบว่าค่ายเพลงได้เข้ามาเป็นศูนย์กลางในการผลิตเพลงแทนวงดนตรี อย่างไรก็ตามกระบวนการผลิตเพลงนั้นพบว่ามีความหลากหลายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันซึ่งแม้จะมีค่ายเพลงครอบงำอยู่แต่ก็พบศิลปินอิสระที่ยังดำรงอยู่และทำการผลิตเพลงโดยไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพลงจำนวนมาก ในส่วนของการศึกษาการเข้าสู่ระบบทุนนิยมของกระบวนการผลิตเพลงพบว่า การเกิดขึ้นของธุรกิจเพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นภายใต้ระบบทุนนิยมโดยรัฐ ระบบทุนนิยมเข้าสู่กระบวนการผลิตเพลงทั้งสองระบบทันทีเมื่อเกิดกระบวนการผลิตเพลงขึ้นแต่อยู่ในระดับที่ต่างกัน อย่างไรก็ตามเมื่อเกิดการแข่งขันผลิตเพลงในรูปแบบกระบวนการแสดงสดกันมากขึ้นยุคที่เพลงลูกทุ่งเฟื่องฟูหลังการเสียชีวิตของสุรพล สมบัติเจริญในปี พ.ศ.2511 กระทั่งปีพ.ศ.2516 กระบวนการผลิตเพลงในทั้งสองรูปแบบก็เข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มตัวมากขึ้น นำมาซึ่งโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยม และเมื่อเกิดระบบค่ายเพลงขึ้นพบว่าทุนค่ายเพลงได้เข้ามาควบคุมกระบวนการผลิตเพลงในทั้ง 2 กระบวนการเป็นการเข้าแทรกแซงของทุนอย่างเบ็ดเสร็จ

การเข้ามาของระบบทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงส่งผลสำคัญยิ่งต่อฐานะของศิลปินเพลงในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต กล่าวคือ เมื่อการผลิตเพลงเป็นไปเพื่อการค้าเป็นหลัก ภาวการณ์แข่งขันระหว่างผู้ผลิตเพลงรายต่างๆย่อมมีความรุนแรงขึ้น การแข่งขันที่เกิดขึ้นเหล่านี้ส่งผลให้ผู้ผลิตเพลงเหล่านั้นซึ่งแต่เดิมก็คือศิลปินเพลงจำเป็นต้องพัฒนาเทคโนโลยีการผลิตให้ดีขึ้นเรื่อยๆ จนถึงระดับหนึ่งที่การกระทำดังกล่าวจำเป็นต้องใช้เงินลงทุนจำนวนมหาศาล ศิลปินเพลงเองไม่สามารถลงทุนผลิตเพลงได้เองแต่มีนายทุนจากภายนอกเข้ามาดำเนินการลงทุนผลิตเพลง ฐานะของศิลปินเพลงจากที่เคยเป็นผู้ผลิตเพลงเองกลับกลายเป็นเพียงลูกจ้างของนายทุนเจ้าของปัจจัยการผลิต ทำการผลิตเพลงให้กับผู้เป็นเจ้าของทุนและปัจจัยการผลิตเหล่านั้นแน่นอนที่สุดเมื่อการผลิตเพลงภายใต้ระบบทุนนิยมซึ่งเป็นไปเพื่อสร้างยอดขายเป็นหลัก การนำเสนอแนวคิดในบทเพลงจึงต้องเป็นไปเพื่อให้เพลงขายได้หรือถูกใจคนฟังให้มากที่สุด ผู้มีส่วนสำคัญในการกำหนดแนวคิดที่นำเสนอในบทเพลงจึงเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต ศิลปินเพลง

---

[1] เมธี เอี่ยมวรา, ว่าด้วยทุน(ฉบับย่อ) (กรุงเทพฯ: รวมสาส์น, 2549), หน้า 348.

อาจจะเสนอแนวคิดของตนได้แต่สุดท้ายต้องได้รับความเห็นชอบจากเจ้าของปัจจัยการผลิต แนวคิดเหล่านั้นจึงสามารถนำเสนอออกมาได้ ไม่ว่าความคิดของศิลปินจะดีเพียงใด แต่หากผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตไม่เห็นด้วย เพลงนั้นก็ไม่ได้รับการผลิตออกมา และหากตกลงกันไม่ได้หรือศิลปินเพลงไม่ยอมทำตามเงื่อนไขที่เจ้าของปัจจัยการผลิตวางไว้ ศิลปินก็จะถูกเลิกจ้างเหล่านี้ส่งผลกระทบสำคัญต่อความอยู่รอดของผู้สร้างสรรค์งานเพลงที่เรียกว่า “ศิลปินเพลง” กระนั้นการเข้ามาของทุนนิยมในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยก็มีหลายระดับแตกต่างกันไป ส่งผลให้ความสัมพันธ์ทางการผลิตและฐานะตำแหน่งของศิลปินเพลงมีความแตกต่างกันไปในแต่ละกระบวนการผลิต

บทที่ 3 ศึกษากระบวนการทำงานซึ่งพบว่า กระบวนการทำงานเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดมูลค่ากล่าวคือเป็นกระบวนการที่เกิดการผลิตเพลงขึ้น การผลิตเพลงต้องอาศัยปัจจัยการผลิตต่างๆ หลายชนิด และอาศัยแรงงานของผู้ทำงานฝ่ายต่างๆ สร้างสรรค์งานเพลงขึ้น จากการศึกษาพบว่าศิลปินเพลงซึ่งประกอบไปด้วยบุคคลต่างๆ ดังกล่าวแล้วนั้นเป็นผู้สร้างสรรค์งานเพลงขึ้น โดยมีผู้ทำงานอื่นๆ เป็นผู้ทำงานในส่วนของการผลิตตลอดถึงการเผยแพร่และจัดจำหน่ายเกิดขึ้นได้ อย่างไรก็ตามโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยมที่เข้ามาครอบงำวงการการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยโดยรวมก็ได้ทำให้เกิดโครงสร้างทางการผลิตที่เอื้อให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบกันขึ้นทราบได้โดยการศึกษาในบทที่ 4 เป็นการเอาเปรียบอันเนื่องมาจากความสามารถในการเข้าครอบครองควบคุมการผลิตได้อย่างครบวงจรของผู้ผลิตเพลงรายใหญ่กล่าวคือค่ายเพลงใหญ่นั่นเอง ในขณะที่ศิลปินเพลงไม่สามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตต่างๆ ได้อย่างทั่วถึงจึงไม่อาจจะทำการผลิตเพลงเองได้จำเป็นต้องเข้าไปเป็นลูกจ้างนายทุนผลิตเพลงทั้งในส่วนของค่ายเพลงและวงดนตรีแต่ในปัจจุบันวงดนตรีลูกทุ่งมีน้อยมาก ศิลปินเพลงจำนวนมากจึงเข้าสังกัดค่ายเพลงเป็นลูกจ้างค่ายผลิตเพลง

ประเด็นของเทคโนโลยี พบว่าระดับการพัฒนาของเทคโนโลยีทำให้การทำงานของศิลปินเพลงในการผลิตเพลงตลอดจนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลงกระทำได้ง่ายและสะดวกรวดเร็วขึ้น แต่แทนที่ศิลปินเพลงส่วนใหญ่จะได้ประโยชน์จากเทคโนโลยีที่ได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย ด้วยราคาที่สูงลิ่วของเทคโนโลยีโดยเฉพาะเทคโนโลยีการเผยแพร่ ทำให้ทุนรายใหญ่หรือค่ายเพลงเท่านั้นที่สามารถเข้าถึงหรือซื้อเทคโนโลยีเหล่านั้นมาเป็นของตนได้ ในขณะที่ศิลปินไม่สามารถซื้อหาเทคโนโลยีเหล่านั้นมาเป็นของตนหรือมีอำนาจเข้าใช้ได้ ด้วยเหตุนี้แทนที่ศิลปินเพลงจะได้นำเทคโนโลยีเหล่านั้นมาผลิตเพลงของตนเอง กลายเป็นว่าศิลปินต้องอาศัยเข้าทำงานผลิตเพลงกับปัจจัยการผลิตของทุนและกลายเป็นเทคโนโลยีเหล่านั้นที่เข้ามาควบคุมการทำงานของศิลปิน แทนที่ศิลปินจะเป็น”นาย” ของเทคโนโลยี กลับกลายเป็นเทคโนโลยีที่กลายมาเป็น “นาย” ของศิลปิน ก่อให้เกิดลักษณะที่เรียกมาร์กซ์เรียกว่า Fetishism คือการที่มนุษย์ต้องตก

เป็นทาสของวัตถุที่ตนเองสร้างขึ้นมา[2] เป็นความเลวร้ายอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นจากระบบทุนนิยม ซึ่งแน่นอนที่สุดว่าผลประโยชน์ส่วนใหญ่ก็ตกเป็นของเจ้าของหรือผู้ครอบครองการผลิตนั้น จึงสามารถกล่าวได้ว่า ระดับเทคโนโลยีของปัจจัยการผลิตเพลงทำให้ศิลปินเพลงสามารถผลิตเพลงได้ง่ายดายรวดเร็วขึ้นก็จริง แต่เป็นการผลิตเพลงที่ง่ายดายรวดเร็วให้ผู้อื่น ไม่ใช่การผลิตเพลงของศิลปินเอง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือเทคโนโลยีเป็นผลผลิตของมนุษย์ที่เพิ่มพลังการผลิตของมนุษยชาติก็จริง แต่ระบบการถือครองที่ต้องแลกมาด้วยเงินเช่นในปัจจุบันทำให้มนุษย์ส่วนใหญ่ถูกกีดกันออกไปจากผลประโยชน์ที่ควรจะได้จากเทคโนโลยีเหล่านั้น ข้อค้นพบในงานศึกษานี้ยืนยันคำกล่าวนี้เป็นอย่างดี

แม้เทคโนโลยีที่พัฒนาการขึ้นโดยเฉพาะในส่วนของเทคโนโลยีการผลิตระบบดิจิตอลและเทคโนโลยีการเผยแพร่โดยเฉพาะวิทยุชุมชนจะมีต้นทุนต่ำลง ทำให้ศิลปินเพลงสามารถเข้าครอบครองปัจจัยการผลิตประเภทนี้ได้มากขึ้นและสามารถต่อสู้ด้วยการผลิตเพลงเองได้บางส่วน แต่ในภาพรวมฝ่ายค่ายเพลงหรือทุนรายใหญ่ยังเป็นผู้เข้าถึงและครอบครองปัจจัยการผลิตทั้งหมดอย่างครบวงจรโดยที่ศิลปินเพลงพยายามต่อสู้แต่ยังคงไม่อาจสู้ได้อยู่นั่นเอง

ผลกระทบจากระดับการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีอีกประเด็นหนึ่งที่สร้างความขัดแย้งขึ้นในกระบวนการผลิตคือ ผลกระทบของเทคโนโลยีต่อความเป็นศิลปะของผลงานเพลง ในประเด็นนี้พบว่าศิลปินเพลงบางส่วนเห็นว่า ระดับการพัฒนาเทคโนโลยีดิจิตอลลดคุณค่าความเป็นศิลปะในงานเพลงลง แต่ส่วนใหญ่ก็มองว่าความเป็นศิลปะนั้นขึ้นอยู่กับฝีมือและการรู้จักเลือกใช้เทคโนโลยีให้เหมาะสมมากกว่าเพราะเทคโนโลยีใหม่ ๆ ก็มีข้อดีมากมายและยังสามารถคงความเป็นศิลปะในงานเพลงไว้ได้ในระดับสูง ซึ่งในประเด็นความเป็นศิลปะจากบทที่ 4 และ 5 จะเห็นว่าข้อกังวลของศิลปินต่อความเป็นศิลปะนี้จะเกิดจากการเข้ามาควบคุมการผลิตเพลงของทุนมากกว่า ด้วยสาเหตุประการสำคัญคือ ผู้ลงทุนหรือค่ายเพลงเน้นผลิตเพลงเพื่อขายมากกว่าจะมาเน้นว่าเพลงมีความเป็นศิลปะหรือไม่นั่นเอง ตรงข้ามกับศิลปินเพลงที่มุ่งผลิตงานศิลปะเสนอต่อประชาชนหรืออย่างน้อยที่สุดก็ต้องได้ผลิตงานเพลงที่ตนต้องการนำเสนอ

ผลกระทบสำคัญยิ่งจากการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการผลิตเพลงคือ ทำให้การลักลอบเลียนแบบหรือก็อปปี้เพลงทำได้ง่ายขึ้น แม้แต่ประชาชนก็สามารถก็อปปี้เพลงได้เอง สร้างความเสียหายแก่ศิลปินเพลงเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตามปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงสร้างความเสียหายแก่ใครอย่างไร สร้างประโยชน์แก่ใครและควรแก้ปัญหาเช่นใด จะได้วิเคราะห์อีกครั้งในส่วนของข้อเสนอแนะตอนท้าย

---

[2]กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา(กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551), หน้า 69.

ข้อค้นพบสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ ในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนั้น ไม่จำเป็นเสมอไปที่ผู้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตจะเป็นผู้มีอำนาจในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต เพราะปัจจัยการผลิตเพลงลูกทุ่งหลายๆ ปัจจัยจะมีบริการให้เช่า และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงสด เจ้าของปัจจัยการผลิต ผู้ลงทุน(ผู้จัดงาน) และศิลปินหรือค่ายเพลงเป็นบุคคลคนละกลุ่มกัน ค่ายเพลงเพียงส่งนักร้องไปร้องเพลงรับจ้างกับผู้จัดงานอื่นหรือทุนอีกกลุ่ม แต่ก็จะเห็นว่าค่ายเพลงยังเป็นผู้ควบคุมการทำงานของนักร้องอยู่ดี และโดยเฉพาะการเข้าครอบครองพื้นที่สื่อมวลชนก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเจ้าของสื่อ เพียงแต่เป็นผู้เช่าสื่อเหล่านั้นมาใช้ก็เพียงพอแล้ว เพราะฉะนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าผู้ที่มีอำนาจแท้จริงในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยก็คือผู้ที่ถือครองเงื่อนไขการผลิตโดยไม่จำเป็นต้องเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเอง แต่การมีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองก็ยิ่งเสริมทวีอำนาจในการควบคุมเงื่อนไขทางการผลิตและเพิ่มอำนาจในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตได้มากขึ้น ดังนั้นการมีหรือการถือครองหรือการควบคุมปัจจัยการผลิตจึงยังเป็นเรื่องสำคัญยิ่งยวดที่ละเลยไม่ได้

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยมีความหลากหลายอันเนื่องมาจากรูปแบบกระบวนการผลิตที่มีความหลากหลาย แบ่งออกเป็นรูปแบบกระบวนการผลิตเพลงในระบบค่ายเพลง รูปแบบกระบวนการผลิตเพลงที่ศิลปินเพลงเข้าเป็นสมาชิกวงดนตรี รูปแบบกระบวนการผลิตที่ศิลปินรับงานรับจ้างผลิตเพลงเป็นรายชิ้นหรือรายครั้ง และรูปแบบกระบวนการผลิตเพลงที่ศิลปินเพลงลงทุนผลิตเพลงเอง และในแต่ละรูปแบบกระบวนการผลิตนี้ก็มีการแบ่งออกเป็นการผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสดกับรูปแบบการผลิตสื่อบันทึกเสียงหรือสินค้าเพลงออกจำหน่ายอีกด้วย อย่างไรก็ตามท่ามกลางความหลากหลายของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตนี้ก็พบว่าโครงสร้างทางการผลิตแบบทุนนิยมเป็นโครงสร้างใหญ่ที่ครอบงำวงการเพลงโดยรวมอยู่ซึ่งจากการศึกษาในบทที่ 4 พบว่าโครงสร้างเช่นนี้เป็นโรงสร้างที่เอื้อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้น และเป็นความได้เปรียบเสียเปรียบที่เกิดขึ้นจากอำนาจในการถือครอง ควบคุมปัจจัยการผลิต กับการเข้าไม่ถึงอำนาจเหล่านี้ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งความได้เปรียบเสียเปรียบนี้เป็นความได้เปรียบเสียเปรียบทางชนชั้นอย่างชัดเจน โดยที่ศิลปินเพลงส่วนใหญ่ต่างเข้าใจความไม่เท่าเทียมทางอำนาจเหล่านี้เป็นอย่างดีซึ่งได้นำไปสู่การพยายามต่อสู้ซึ่งจะได้สรุปอีกครั้งต่อไป

กระบวนการผลิตเพลงในระบบทุนนิยมปัจจุบันทำให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้นอย่างสำคัญในระดับโครงสร้าง กล่าวคือผู้ที่มีเงินทุนมากกว่าสามารถเข้าถึงปัจจัยการผลิตได้อย่างครบวงจร เช่นบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) ค่ายเพลงรายใหญ่ที่สุดในประเทศไทยในปัจจุบันสามารถครองส่วนแบ่งทางการตลาดได้ในระดับสูงสุดเนื่องจากบริษัททำธุรกิจแบบครบ

วงจร มีปัจจัยการผลิตเพลงของตนเองตั้งแต่กระบวนการผลิตจนถึงขั้นตอนของการจำหน่าย[3] แม้ผู้บริหารของค่ายเพลงนี้จะกล่าวว่า บริษัทของตนไม่ได้กีดกันผู้ผลิตเพลงรายอื่นในการเข้ามาแข่งขันในตลาดเพลง[4] แต่ด้วยสาเหตุที่บริษัทสามารถครอบครองปัจจัยการผลิตไว้อย่างครบวงจรเช่นนั้นย่อมทำให้บริษัทมีอำนาจในการแข่งขันได้มากกว่าผู้ผลิตรายอื่นและโดยเฉพาะศิลปินเพลงซึ่งมีทุนน้อย มีโอกาสน้อยมากที่จะสามารถผลิตเพลงสู้กับค่ายเพลงใหญ่เช่นนี้ได้ โดยที่หากศิลปินเพลงเหล่านั้นไม่ลงทุนผลิตเพลงเองซึ่งอาจจะขายได้ในวงจำกัดก็ต้องนำตัวเองเข้าไปสังกัดค่ายเป็นลูกจ้างของบริษัทใดบริษัทหนึ่ง หรือไม่เช่นนั้นก็ไม่สามารถผลิตเพลงได้ การเข้าไปสังกัดค่ายนั้นศิลปินเพลงจะต้องยอมรับเงื่อนไขการทำงานที่ตั้งขึ้นโดยค่ายเพลงตลอดถึงข้อตกลงในเรื่องรายได้ที่กำหนดโดยค่ายเช่นเดียวกัน ข้อตกลงเหล่านี้ส่วนใหญ่จะปรากฏในรูปของสัญญาที่ค่ายทำกับศิลปินเพลง ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว ผู้ที่ได้เปรียบในการต่อรองข้อตกลงในสัญญาจะเป็นค่ายเพลงมากกว่าศิลปินเพลง เมื่อเข้าไปทำงานกับนายทุนแล้ว กระบวนการผลิตเพลงทั้งหมดจะตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขของนายทุน บริษัทที่ผลิตและสร้างสรรค์ผลงานเพลงมักจะมีโปรดิวเซอร์ประจำบริษัทซึ่งจะทำหน้าที่ในการกำหนดแนวคิดกว้างๆในการทำเพลง โปรดิวเซอร์จะเป็นผู้ควบคุมการผลิตและการสร้างสรรค์ผลงานเพลงทั้งหมด[5] เหตุผลเดียวที่ผู้สร้างสรรค์งานเพลงยอมให้ผลงานเพลงตกเป็นของผู้อื่นโดยที่ตนได้รับค่าจ้างหรือค่าเพลงจำนวนหนึ่งก็คือผู้สร้างสรรค์งานเพลงไม่มีปัจจัยการผลิตเหล่านั้นเป็นของตนเองหรือไม่อาจเข้าถึงปัจจัยการผลิตเหล่านั้นได้

ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่เอื้อต่อความได้เปรียบเสียเปรียบนั้น จากบทที่ 5 พบว่าเกิดความขัดแย้งขึ้นในหลายๆ ประเด็น เช่น ประเด็นในเรื่องของความเป็นศิลปะหรือความเป็นเพลงลูกทุ่ง ความขัดแย้งในเรื่องของวิธีการทำงาน ความขัดแย้งเรื่องผลประโยชน์ เป็นต้น ผลจากความขัดแย้งนั้นก่อให้เกิดการต่อสู้ขึ้นในหลายๆ ลักษณะเช่นการต่อสู้ด้วยการเรียกร้องความช่วยเหลือจากรัฐบาล การต่อสู้โดยการรวมตัวกัน การต่อสู้ผ่านสื่อ การต่อสู้ผ่านบทเพลง เป็นต้น เป็นการต่อสู้ทั้งเพื่อความเป็นธรรมกับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่มีการเอาเปรียบและการต่อสู้เพื่อเสนอสาระความคิดในการต่อสู้ของตนสู่ผู้ฟัง กล่าวคือการต่อสู้เกิดขึ้นใน 2 ระดับ คือการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่างกับการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนโดยเฉพาะการต่อสู้ในระดับความคิด ตลอดถึงการต่อสู้ในระดับรัฐ ศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น จะเห็นว่าทฤษฎีมาร์ก

---

[3] เวบไซต์ของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) www.gmmgrammy.co.th

[4] สมเกียรติ บุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25,291(ธันวาคม 2550): 111.

[5] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง(กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 72.

ซิสต์สองกระแสที่ยกมาต่างก็ยืนยันข้อเสนอของตนเองและมุ่งเน้นการต่อสู้ในระดับใดระดับหนึ่ง* เช่นฝ่ายที่ให้เน้นศึกษาโครงสร้างส่วนล่างก็เน้นการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่างจะละเลยการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบน ฝ่ายที่ให้เน้นศึกษาระดับโครงสร้างส่วนบนก็เน้นการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนจนละเลยการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง หากเป็นกรณีที่โครงสร้างทางการผลิตก่อให้เกิดความเป็นธรรมแก่ทุกฝ่าย ไม่เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบใดๆ การต่อสู้ในรูปแบบต่างๆ ก็คงไม่มีความจำเป็นใดๆ หรือแม้หากศิลปินเพลงสามารถต่อสู้จนได้รับความเป็นธรรมอย่างเต็มที่แล้วภายในกระบวนการผลิต การต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนจึงไม่จำเป็นต้องมีขึ้นอีก แต่ในทางความเป็นจริงความเป็นธรรมเช่นนั้นหาได้เกิดขึ้นไม่ การต่อสู้จึงต้องดำเนินต่อไป และโดยเฉพาะเมื่องานศึกษานี้เป็นการศึกษาเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลง ซึ่งในตัวมันเอง เพลงเป็นงานศิลปะที่เกิดจากความคิดของศิลปินซึ่งอยู่ในระดับโครงสร้างส่วนบน แต่เมื่อเพลงถูกทำให้กลายเป็นสินค้าที่ผลิตออกเพื่อขายเป็นหลัก เพลงก็ถูกดึงลงมาให้อยู่ในระดับโครงสร้างส่วนล่าง เช่นเดียวกันศิลปินเพลงถือได้ว่าเป็นผู้ผลิตความคิดหรืองานศิลปะซึ่งอยู่ในระดับโครงสร้างส่วนบน แต่เมื่อเข้าสู่การผลิตเพลงแบบอุตสาหกรรม ศิลปินกลับมีฐานะเป็นเพียงแรงงานในสายการผลิตหนึ่ง ลักษณะขัดแย้งในตัวเองทั้งในเพลงและศิลปินเพลงได้เผยให้เห็นพลวัตรภายในและลักษณะปฏิสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างทั้ง 2 ได้อย่างดียิ่ง นี่เป็นสาเหตุหนึ่งที่งานนี้หยิบทฤษฎีมาร์กซิสต์ทั้ง 2 กระแสคือมาร์กซิสต์คลาสสิค(classical Marxist)โดยเฉพาะงานของมาร์กเอง กับมาร์กซิสต์ใหม่(Neo-Marxist)ขึ้นมาเป็นแนวทางในการศึกษาศึกษา** นอกจากนั้นจากงานวิทยานิพนธ์นี้ก็ได้แสดงให้เห็นว่า โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทยนี้ มีลักษณะของความขัดแย้งทางชนชั้นระหว่างชนชั้นผู้เป็นเจ้าของหรือมีอำนาจครอบครองควบคุมปัจจัยการผลิต กับฝ่ายผู้ทำงานที่ไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตัวเอง เป็นความขัดแย้งที่เกิดมาจากการเอารัดเอาเปรียบกันทางโครงสร้างเช่นนี้นั่นเอง และด้วยเหตุนี้ลักษณะของการต่อสู้จึงเป็นไปในลักษณะของการต่อสู้ทางชนชั้นระหว่างฝ่ายทุนกับฝ่ายผู้ทำงานอย่างชัดเจน ดังที่ได้แสดงให้เห็นไปแล้ว

---

* การศึกษาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้งหมดที่ผ่านมาเท่าที่ผู้ศึกษาค้นคว้าได้ พบว่างานเหล่านั้นโดยเฉพาะงานของ Adorno มุ่งวิเคราะห์ฐานะของศิลปวัฒนธรรมในระดับความคิดหรือในระดับโครงสร้างส่วนบนเป็นหลักจนละเลยการวิเคราะห์ศึกษาลงไปในกระบวนการผลิตซึ่งจะเผยให้เห็นพลวัตรต่างๆ ที่เกิดขึ้นในระดับโครงสร้างส่วนล่างควบคู่ไปด้วย การวิเคราะห์จึงจะครอบคลุม แต่ดูเหมือนงานเหล่านั้นจะมุ่งสนใจการวิเคราะห์โรงสร้างส่วนบนเท่านั้น แม้แต่กรัมชี่เองก็ยังเน้นเฉพาะการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนเช่นกัน

** รศ.ดร.กนกศักดิ์ แก้วเทพเคยตั้งข้อสังเกตและข้อสงสัยกับผู้ศึกษาว่า การศึกษากระบวนการผลิตเพลงน่าจะใช้ทฤษฎีมาร์กซิสต์ใหม่มากกว่าทฤษฎีมาร์กซิสต์คลาสสิค คำอธิบายในส่วนนี้เป็นการตอบคำถามต่อข้อสังเกตและข้อสงสัยของอ.กนกศักดิ์และผู้ที่มีความสงสัยในลักษณะเดียวกันนั้นเป็นอย่างดี

ปัจจัยที่จะส่งผลให้การต่อสู้สำเร็จผลมากขึ้นพบว่า เกิดจากปัจจัยภายในของศิลปินเพลงเองคือฐานะความเป็นปัญญาชนและชื่อเสียงของศิลปินเพลงกับปัจจัยภายนอกคือการช่วยเหลือจากรัฐและการสนับสนุนจากประชาชนผู้ฟังเพลง ศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงโดยเฉพาะนักแต่งเพลงผู้เสนอสาระความคิดในบทเพลงสู่ประชาชนถือว่าเป็นปัญญาชนผู้หนึ่ง แต่โดยส่วนใหญ่ศิลปินเพลงลูกทุ่งจะเป็นปัญญาชนดั้งเดิมหรือปัญญาชนตามประเพณีที่ไม่ได้มีความคิดในเรื่องของชนชั้นชัดเจนมากนักหรือแม้ที่มีความคิดทางชนชั้นก็ไม่ปรากฏว่านักแต่งเพลงเหล่านั้นจะเข้าสังกัดชนชั้นใด กล่าวคือแม้จะกล่าวถึงและอยู่ฝ่ายผู้ใช้แรงงานอยู่บ่อยๆ หรือแม้นักแต่งเพลงที่มาจากชนชนชั้นแรงงานก็ตามนักแต่งเพลงเหล่านั้นก็ไม่ได้เป็นปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นแรงงาน อย่างมากที่สุดนักแต่งเพลงเหล่านั้นก็ได้ทำหน้าที่เป็นปัญญาชนดั้งเดิมแบบก้าวหน้าเท่านั้น คือวิพากษ์วิจารณ์ความไม่ถูกต้องในสังคมและชี้นำให้สังคมดำเนินไปในทางที่ดี ซึ่งบ่อยครั้งก็พบว่าศิลปินในกลุ่มนี้เองได้ออกมาเคลื่อนไหวและพยายามต่อสู้กับทุนด้วยเช่นกัน เช่นชลธี ธารทอง เป็นต้น นอกจากนี้ความมีชื่อเสียงของศิลปินก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปิน ความมีชื่อเสียงจะเกิดขึ้นและมั่นคงได้พบว่าศิลปินคนนั้นๆ ต้องมีความสามารถควบคู่ไปด้วย

ความมีชื่อเสียงและความสามารถเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งต่อความอยู่รอดของศิลปินเพลง พบว่าศิลปินเพลงที่มีความสามารถหลายอย่างเช่นสามารถแต่งเพลงเองและร้องเองได้เป็นต้นสามารถดำรงอยู่ได้ดีกว่าศิลปินเพลงที่มีความสามารถเพียงด้านใดด้านหนึ่ง อย่างไรก็ตามในเรื่องของชื่อเสียงพบว่าปัจจัยสำคัญในการสร้างชื่อเสียงก็คือสื่อ และด้วยเหตุที่ทุนรายใหญ่เป็นผู้ครอบครองสื่ออย่างสำคัญ เพื่อให้ได้มาซึ่งชื่อเสียงศิลปินเพลงจึงจำเป็นต้องเข้าไปพึ่งทุนเหล่านั้น อย่างไรก็ตามหากเป็นในยุคก่อนที่ค่ายเพลงยังไม่เข้ามาควบคุมการทำงานในส่วนของการแสดงสดของศิลปินโดยเฉพาะนักร้องการแทรกแซงของทุนยังอยู่ในระดับผนวก ศิลปินเพลงยังคงมีอิสระบางส่วน กล่าวคือ เมื่อทุนผลิตเทปเพลงให้นักร้องจนมีชื่อเสียงแล้วนักร้องก็สามารถออกไปรับงานแสดงสดได้เอง แม้จะต้องเสียเปรียบในส่วนของการทำเทปนักร้องก็ไม่กังวลมาก เพราะนักร้องมุ่งหวังรายได้จากการแสดงสดมากกว่า นักร้องรุ่นก่อนจึงมีโอกาสมากกว่าในการออกไปหารายได้นอกระบบค่ายเพลงและเติบโตได้ แต่ในยุคที่ค่ายเพลงเข้ามาควบคุมการทำงานของศิลปินในทั้ง 2 กระบวนการผลิต และยิ่งกว่านั้นการสร้างศิลปินในปัจจุบันมีการมองศิลปินว่าเป็นสินค้าตัวหนึ่งที่สามารถนำมาซื้อขายกันได้[6] ทั้งนักแต่งเพลงที่มีการซื้อตัวเข้าสังกัดบริษัทผลิตเพลงและโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักร้อง ที่ถูกมองว่าเป็นยี่ห้อสินค้าหนึ่งของบริษัทผลิตเพลง[7] ศิลปินเพลงจึงต่อสู้

---

[6] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 72.

[7] สมเกียรติ บุญศิริ, "พลังลูกทุ่ง," ผู้จัดการรายเดือน 25,291(ธันวาคม 2550): 127.

ได้น้อยลงแม้จะมีชื่อเสียงทั้งนี้เนื่องจากทุนได้เข้ามาผนึกรวมกับกระบวนการผลิตแนบแน่นจนศิลปินเพลงไม่สามารถต่อสู้ได้มากนั่นเอง

ภายใต้การผนึกของทุนเช่นนี้ ศิลปินจึงถูกสร้างโดยค่ายเพลงและถูกควบคุมโดยค่ายเพลงอย่างเข้มข้น โดยไม่สามารถออกไปตั้งตัวภายนอกระบบค่ายได้ อย่างไรก็ตามสำหรับศิลปินเพลงหลายคนที่เข้าสังกัดค่ายแล้วมีชื่อเสียงพบว่ามีงานเข้ามามากมายและมีรายได้ดี กระนั้นงานและรายได้จะมีก็ต่อเมื่อยังอยู่ในค่ายเพลงนั้น แต่เมื่อใดก็ตามที่ต้องออกมาจากค่ายเพลงด้วยสาเหตุใดก็ตาม โอกาสที่ศิลปินเพลงจะอยู่รอดได้ต่อไปในวงการเพลงเป็นเรื่องลำบากมาก สำหรับศิลปินเพลงที่รู้จักใช้เงินหรือบริหารเงินได้ดีจะไม่มีปัญหา แต่ในกรณีที่ศิลปินใช้เงินไม่เป็นพบว่ามีศิลปินที่เคยโด่งดังมีชื่อเสียงจำนวนมากกลับมีชีวิตที่ลำบากในตอนท้าย ทั้งนักร้องและนักแต่งเพลง โดยเฉพาะนักแต่งเพลงบางคนที่เพลงของตนยังได้รับความนิยมและขายได้อยู่ แต่กลับไม่ได้รับผลประโยชน์ใดๆ จากผลงานของตนเลยเนื่องจากลิขสิทธิ์เพลงตกเป็นของค่ายเพลงไปแล้ว ส่วนนักร้องนั้นค่ายเพลงจะเป็นผู้กำหนดทั้งแนวการแต่งตัว วิธีการร้อง วิธีการแสดงหน้าเวที กล่าวคือศิลปินเพลงไม่ได้สร้างผลงานมาจากความเป็นตัวของตัวเอง ค่ายเพลงจะทำการโปรโมทศิลปินเพียงระยะเวลาหนึ่งเพื่อมุ่งหวังยอดขายในลักษณะของการสร้างกระแสความดังจากการโปรโมทเป็นความดังแค่ชั่วครู่ ไม่ใช่ดังจริงๆ จากความชอบของประชาชน เมื่อค่ายเพลงไม่สนับสนุนสินค้าตัวนี้อีกต่อไปเท่ากับสินค้าตัวนั้นได้ตายไปจากตลาดอย่างรวดเร็ว แม้ในกรณีนักร้องที่ประชาชนชื่นชอบจริงๆ ก็พบว่าการรักษาชื่อเสียงและรายได้ไว้ให้ได้นั้นก็ต้องกระทำอยู่ในสังกัดค่ายเพลงเท่านั้นไม่สามารถออกไปต่อสู้ด้วยตัวเองได้อีกต่อไปเนื่องจากเหตุผลสำคัญคือ เพลงที่ตนร้องและโด่งดังจนอาจจะเป็นเพลงประจำตัวของนักร้องคนนั้นเป็นลิขสิทธิ์ของค่ายเพลง นักร้องจะนำไปร้องไม่ได้หากไม่ได้รับอนุญาตจากค่ายหรือออกไปจากค่าย ยกเว้นว่าจะต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์ในการเผยแพร่แก่ค่ายซึ่งเป็นความลำบากของนักร้อง และไม่แน่ว่าค่ายเพลงจะอนุญาตหรือไม่ และหากนักร้องคนดังกล่าวไม่สามารถร้องเพลงประจำตัวที่ประชาชนชื่นชอบได้ก็ไม่สามารถจะหากินได้ เพราะประชาชนจะมุ่งหวังให้นักร้องร้องเพลงบางเพลงซึ่งเป็นเพลงเด่นๆ ของนักร้องคนนั้นเท่านั้น เช่นในกรณีของสุนารี พบว่า แม้สุนารีจะร้องเพลงใหม่ๆ ไว้จำนวนมาก แต่เมื่อไปร้องเพลงคนฟังจะขอเฉพาะเพลงของสุนารีที่ดังจริงๆ โดยไม่ขอเพลงใหม่ๆ เลย การร้องเพลงสดของสุนารีเกือบทุกครั้งจึงร้องแต่เพลงเก่าที่โด่งดัง เช่น กราบเท่าย่าโมที่เป็นเสมือนเพลงประจำตัวของสุนารีไปแล้ว[8] เนื่องจากสุนารีเป็นนักร้องรุ่นเก่าที่ระบบค่ายเพลงยังไม่เข้ามาควบคุมเข้มข้นและไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพลงใหญ่และลิขสิทธิ์ของเธอก็ยังคงอยู่กับครูเพลงจึงยังสามารถกระทำเช่นนั้นได้ แตกต่างจากนักร้องในระบบค่ายใหญ่ปัจจุบันที่ลิขสิทธิ์เพลงเป็นของค่าย นักร้องไม่สามารถกระทำเช่นนั้น

[8] สัมภาษณ์ สุนารี ราชสีมา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 17 มกราคม 2551.

ได้ตามที่กล่าวแล้ว ซึ่งหากออกมาจากค่ายเพลงแล้วไม่สามารถร้องเพลงที่ผู้ฟังขอก็จะสร้างความไม่พอใจและความผิดหวังแก่ผู้ฟัง และหากจะไปสร้างผลงานใหม่ที่เป็นตัวของตัวเองศิลปินเพลงก็ต้องเริ่มสร้างชื่อเสียงใหม่เพราะหากจะมีชื่อเสียงอยู่บ้างก็เป็นชื่อเสียงที่สร้างโดยค่ายซึ่งภาพลักษณ์ที่ค่ายสร้างให้กับศิลปินกับตัวตนแท้จริงของศิลปินอาจจะไม่เหมือนกัน เป็นความลำบากยิ่งของศิลปินเพลงหน้าใหม่ในปัจจุบันเพราะการสร้างภาพลักษณ์ใหม่เป็นเรื่องยากและต้องอาศัยเงินจำนวนมาก และหากจะสร้างได้ก็อาจจะสร้างได้ในวงเล็กๆ ด้วยการใช้สื่อราคาไม่แพงอย่างคลื่นวิทยุชุมมน เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่า การต่อรองในกระบวนการแสดงสดของศิลปินสามารถทำได้มากกว่าในกระบวนการบันทึกเสียงก็จริงทั้งศิลปินสังกัดค่ายและโดยเฉพาะศิลปินอิสระ แต่เป็นการต่อรองในฐานะลูกจ้างหรือผู้ขายแรงงานแลกค่าจ้างเท่านั้นไม่ใช่ในฐานะของผู้ผลิตหรือทุนรายย่อย เพียงแต่เป็นแรงงานที่มีทักษะสูงที่มีค่าจ้างที่สูงมากและเป็นแรงงานที่มีลักษณะจำเพาะคือไม่สามารถหาแรงงานอื่นที่มีคุณภาพเหมือนกันมาทดแทนได้

จิตสำนึกในการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินก็มีความสำคัญ เพราะหากศิลปินเพลงมีจิตสำนึกในการต่อสู้และดิ้นรนหาความรู้แล้วแล้วพบว่าด้วยฐานะของตนนั้นสามารถต่อสู้และดำรงอยู่ได้มากกว่าศิลปินเพลงที่ไม่คิดจะต่อสู้

ทางด้านรัฐบาลนั้นพบว่ารัฐบาลเองมีอิสระอย่างสำคัญในการตัดสินใจกระทำการใดที่จะส่งผลกระทบต่อกระบวนการผลิตเพลง อีกทั้งภายในรัฐบาลเองก็มีพลวัตรของความขัดแย้งในตัวเองกล่าวคือมีทั้งฝ่ายที่ช่วยเหลือแรงงานและฝ่ายที่ช่วยเหลือนายทุน ศิลปินเพลงสามารถเข้าไปเรียกร้องหรือกดดันรัฐบาลเพื่อให้เข้ามาช่วยเหลือผ่านทางรัฐฝ่ายที่มีแนวโน้นที่จะช่วยเหลือศิลปินอยู่แล้วซึ่งพบว่าในขณะนี้ยังไม่สามารถเอาชนะเสียงของฝ่ายที่สนับสนุนทุนด้วยเหตุผลหลายประการแต่ที่สำคัญคือ เพราะฝ่ายค่ายทุนครอบครองควบคุมปัจจัยการผลิตจึงมีความได้เปรียบทางด้านทรัพยากรกล่าวคือมีเงินทุนและสามารถใช้เงินเป็นข้อได้เปรียบในการรักษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตนั้นเอาไว้ เหล่านี้แสดงให้เห็นว่าศิลปินเพลงยังคงเป็นฝ่ายเสียเปรียบในการเข้าถึงอำนาจรัฐเพื่อต่อรองกับค่ายเพลงอย่างเห็นได้ชัด อย่างไรก็ตามศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงส่วนมากก็ยังคงหวังว่ารัฐจะให้ความช่วยเหลือศิลปินมากขึ้นในอนาคต และศิลปินเพลงเองก็ต้องตื่นตัวและแสวงหาความรู้เพื่อให้สามารถช่วยเหลือตนเองได้มากขึ้นและที่สำคัญการรวมตัวกันของศิลปินที่เหนียวแน่นมากขึ้นจะทำให้อำนาจในการต่อรองของศิลปินเพิ่มมากขึ้น นอกจากนั้นความมีจิตสำนึกของศิลปินก็มีความสำคัญ ไม่ใช่เห็นแก่เงินที่ค่ายเพลงเสนอให้แล้วยอมเข้าไปอยู่ในสังกัดค่ายเพลง หากศิลปินเพลงมีจิตสำนึกมากขึ้นและรวมตัวกันมากขึ้นจนมีอำนาจทัดเทียมค่ายเพลงให้มากที่สุด วิธีการเจรจาจึงจะสามารถเป็นไปได้ทั้งการเจรจากับค่ายเพลงและการเรียกร้อง

ให้รัฐเข้ามาแก้ไขปัญหา[9] เพราะจากงานนี้แสดงให้เห็นแล้วว่า ตราบใดที่อำนาจต่อรองของศิลปินยังไม่เทียบเท่าฝ่ายทุน ก็เป็นการยากที่ศิลปินจะเข้าเจรจาต่อรองกับทุนหรือแม้แต่เข้าถึงและดึงอำนาจรัฐมาช่วยเหลือ

ทางด้านประชาชนผู้ฟังเพลงพบว่าเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งต่อความอยู่รอดของศิลปินเพลง เพราะเป็นผู้จ่ายเงินซื้อเพลง ศิลปินเพลงลูกทุ่งตลอดถึงผู้ผลิตเพลงจะต้องทำให้ประชาชนเกิดความนิยมชมชอบให้มากที่สุด จึงจะสามารถขายเพลงได้ ดังคำกล่าวของสายัณห์ สัญญาว่าแม้จะลำบากแค่ไหนแต่เป็นเพราะความศรัทธาของประชาชนและความพยายามช่วยเหลือตัวเองให้มากที่สุดเท่านั้นที่ทำให้ตนดำรงอยู่ได้ โดยไม่อาจพึ่งพารัฐบาลหรือกฎหมายหรือพึ่งใครอื่นได้เลย

> *โอ้โหถูกกดขี่ เรื่องของเรื่องไม่ใช่อะไร คือกฎหมายมันไม่เอาจริง นึกออกมั้ยกฎหมายออกมาอ๊อนอ่อน ก็มันคุ้มครองพวกมันกันไง คุ้มครองพวกมันกันเองน่ะ มันจะโกงกินชาติบ้านเมืองกันโกงประชาชน กดขี่ประชาชนข่มเหงประชาชน มันเลยออกมาแบบว่าไม่ดีอ่ะ ออกมาอ่อนๆ ทั้งๆที่กฎหมายสากลเขาแรงมากๆ นะ ไอ้ลิขสิทธิ์ทางปัญญาเนี่ย ... คนดีทำอะไรให้ตายมันไม่ได้อะไร มันเหมือนกันกับสายัณห์ สัญญา เพลิน พรหมแดน ทำประโยชน์ให้กับสังคมมากมาย แต่ทำให้ตายก็ไม่มีสิทธิ์ได้อะไรหรอก ไม่ได้รับการเชิดชูจากพวกนี้หรอก แต่ในขณะเดียวกัน ประชาชนทั้งประเทศน่ะเขาเชิดชู เขาศรัทธาเขาให้กำลังใจ เราถึงอยู่ของเราได้ เพราะฉะนั้นเราถือว่าขออย่างเดียวว่าให้ประชาชนศรัทธาเรา รักเรา เพียงพอแล้ว เพราะฉะนั้นอย่าไปหวังพึ่งอะไรสังคมไทยน่ะ พึ่งตรงไหนเหรอ สายัณห์ สัญญาสัมผัสมาหมดแล้ว ผ่านมาหมดแล้ว เพราะฉะนั้นทำไงปกป้องตัวเองให้ดีที่สุด พยายามอย่าทำอะไรที่มันผิดกฎหมาย พยายามช่วยเหลือตัวเอง ปกป้องตัวเอง*[10]

หลายๆ คนรวมทั้งศิลปินเพลงเองก็อาจจมองว่าเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องปกติธรรมดาของธุรกิจการค้า แต่คำถามที่เกิดขึ้นคือ หากผู้ทำงานจริงๆ ไม่ได้รับผลตอบแทนที่ควรค่าแก่พลังแรงงานของตน ในขณะที่เจ้าของเงินทุนซึ่งไม่ต้องทำงาน เพียงแค่นำเงินทุนมาลง แต่กลับได้รับผลประโยชน์เป็นกอบเป็นกำ ร่ำรวยกันไปเป็นจำนวนมากในขณะที่ศิลปินเพลงส่วนใหญ่ยังยากจอยู่เช่นเดิมทั้งที่เป็นผู้ออกแรงทำงาน หากความลำบากยากจนนั้นเกิดมาจากการใช้ชีวิตหรือการบริหารเงินไม่ถูกต้องของศิลปินเอง จุดนี้ก็ไม่สามารถแก้ไขอะไรได้นอกจากศิลปินผู้นั้นคงต้องปรับปรุงและดูแลตัวเองให้ดีขึ้น แต่หากความลำบากยากจนที่เกิดขึ้นกับศิลปินเกิดมาจากโครงสร้างความสัมพันธ์ในกระบวนการผลิตเพลงก่อให้เกิดความเหลื่อมล้ำในทางอำนาจขึ้น จน

---

[9] สรุปจากคำให้สัมภาษณ์ของมนต์ เมืองเหนือ,นคร ถนอมทรัพย์ ,วิเชียร ชูรักษ์,ศรีสุภางค์ อินไทร,ศิวกานท์ ปทุมสูติ, ชลธี ธารทองและสายัณห์ สัญญา

[10] สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ สายัณห์ สัญญา, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 6 กุมภาพันธ์ 2551

ก่อให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบ จนศิลปินไม่อาจเข้าถึงผลประโยชน์ที่สมควรได้รับ การต่อสู้จึงจำเป็นต้องเกิดขึ้นและดำเนินต่อไป

ข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นงานริเริ่มนำทฤษฎีมาร์กซิสต์คลาสสิค มาศึกษาในประเด็นของการผลิตงานศิลปะซึ่งก็คือเพลงลูกทุ่งไทย ซึ่งไม่เคยมีงานศึกษาในลักษณะนี้มาก่อน ซึ่งพบว่าทฤษฎีดังกล่าวนี้สามารถอธิบายเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตนี้ได้เป็นอย่างดี หากจะมีผู้ขยายการศึกษาโดยใช้กรอบทฤษฎีเดียวกันนี้ไปสู่การศึกษากระบวนการผลิตงานศิลปะอื่นๆ จะเป็นสิ่งที่น่าสนใจและเป็นการพิสูจน์ความถูกต้องของทฤษฎีด้วยในอีกทางหนึ่ง

นอกจากนั้นงานศึกษาในที่นี้นำทฤษฎีมาร์กซิสต์สองกระแสมาเป็นแนวทางในการศึกษา คือมาร์กซิสต์คลาสสิคที่เน้นศึกษาในระดับโครงสร้างส่วนล่าง กับมาร์กซิสต์ใหม่ที่เน้นการศึกษาในระดับโครงสร้างส่วนบน ผู้ศึกษาพบว่าในงานนี้ เพื่อความอยู่รอดของศิลปินภายใต้โครงสร้างทางการผลิตที่ไม่เป็นธรรม การต่อสู้ที่เกิดขึ้นจะต้องดำเนินไปพร้อมๆ กันทั้งในระดับโครงสร้างส่วนล่างและโครงสร้างส่วนบนเพื่อเสริมอำนาจแก่กันและกัน กล่าวคือการต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนล่างจะเป็นฐานแก่การต่อสู้ในระดับโครงสร้างส่วนบนเพื่อในที่สุดแล้ว ความสามารถในการช่วงชิงอำนาจจากโครงสร้างส่วนบนนั่นเองที่จะกลับมาช่วยเสริมแรงสำหรับการต่อสู้กับโครงสร้างทางการผลิตที่ไม่เป็นธรรม งานนี้จึงเป็นการแสดงให้เห็นว่าการอธิบายของทฤษฎีมาร์กซิสต์ทั้งสองกระแสนั้นยังใช้ได้ผลและเป็นการอธิบายที่เสริมแก่กันและกันมากกว่าจะขัดแย้งกัน เพื่อเป็นการพิสูจน์ยืนยันข้อค้นพบนี้จึงน่าจะมีการนำทฤษฎีมาร์กซิสต์ทั้งสองกระแสนี้ไปศึกษาในประเด็นอื่นๆ ด้วย

จะเห็นได้ว่าจากการศึกษานี้ประชาชนเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งต่อการเพิ่มอำนาจการต่อรองของศิลปินและความอยู่รอดของศิลปินเพลง การทำให้ประชาชนชื่นชอบและสนับสนุนจึงเป็นความจำเป็น กระนั้นก็ตามการกระทำเช่นนี้ต้องไม่ใช่การปัดความรับผิดชอบไปให้ประชาชนหรือทำให้ประชาชนกลายเป็นผู้เสียเปรียบ เพราะแม้ศิลปินเพลงจะอยู่รอดได้อย่างมั่นคงแต่หากเป็นความมั่นคงบนฐานการเอาเปรียบประชาชนก็ย่อมเป็นสิ่งไม่ถูกต้อง เมื่อกล่าวมาถึงตรงนี้ประเด็นเรื่องสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์และกฎหมายลิขสิทธิ์ที่ทิ้งค้างไว้จะนำมาพิจารณาอีกครั้ง มาร์กซ์มองว่ามนุษย์เป็นผู้สร้างมูลค่าต่างๆ ขึ้น มนุษย์โดยรวมจึงสมควรได้รับดอกผลจากสิ่งที่มนุษย์ด้วยกันสร้างขึ้นนั้นอย่างถ้วนหน้า ไม่ใช่ให้ผลประโยชน์ตกอยู่กับคนเพียงกลุ่มเดียว เมื่อโยงเรื่องนี้เข้ากับเรื่องลิขสิทธิ์ จึงสามารถสรุปได้ว่า เมื่อถึงที่สุดแล้วผลประโยชน์จากงานเพลงก็ควรเป็นของสังคมโดยรวมไม่ใช่ของใครคนใดคนหนึ่ง ทั้งนี้หลังจากระยะเวลาหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับผลตอบแทน

ตามสมควรแล้ว กล่าวคือ ผลประโยชน์จากผลงานเพลงในระยะแรกก็ควรเป็นของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานเพลง แต่เมื่อถึงเวลาอันสมควร งานเพลงนั้นก็ควรตกเป็นของส่วนรวม

การต่อสู้ต่อรองเรื่องการถือครองลิขสิทธิ์จากบทที่ 5 แสดงให้เห็นว่ากฎหมายลิขสิทธิ์เพลงในปัจจุบันยังเอื้อประโยชน์แก่ค่ายเพลงหรือทุนมากกว่าศิลปินเพลง และเมื่อจะมีการแก้กฎหมายให้เป็นประโยชน์กับศิลปินเพลงมากขึ้นก็ถูกคัดค้านโดยค่ายเพลง ซึ่งการคัดค้านกระทำได้สำเร็จเพราะทุนมีอำนาจต่อรองมากกว่าในทางโครงสร้างและเข้าถึงอำนาจรัฐมากกว่าศิลปินเพลง ค่ายเพลงไม่ใช่ผู้สร้างสรรค์งานเพลงแต่ได้ซื้อผลงานเพลงไปเก็บไว้เป็นของตน ส่วนผู้สร้างสรรค์ที่แท้จริงกลับไม่มีสิทธิ์ในผลงานเพลงของตนอีกต่อไปเพราะได้ขายหรือจำเป็นต้องขายเพลงแก่ค่ายไปแล้ว ทั้งที่กฎหมายลิขสิทธิ์สากลเน้นให้ประโยชน์แก่ผู้สร้างสรรค์ผลงาน แต่ผู้ครอบครองลิขสิทธิ์ส่วนใหญ่กลับไม่ใช่เจ้าของผลงานตัวจริง กฎหมายนี้จึงไม่ได้ให้ประโยชน์แก่ผู้สร้างสรรค์ผลงานอีกต่อไป แต่กลับให้ประโยชน์แก่ทุนที่สามารถซื้อผลงานเพลงมาเก็บไว้จำนวนมากนั้นแทนซึ่งลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นทั่วไปในประเทศกำลังพัฒนาทั่วโลก[11] หากผลประโยชน์ไม่ตกเป็นของผู้สร้างสรรค์ผลงาน อย่างน้อยที่สุดก็ควรตกเป็นของสังคม แต่ในกรณีนี้ก็พบว่า ประชาชนยังต้องซื้อเพลงในราคาสูงโดยที่ศิลปินเพลงได้รับส่วนแบ่งจากราคาสินค้าเพลงนั้นเพียงน้อยนิด และเมื่อประชาชนหันไปซื้อสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์ก็พบว่า ผู้ที่ผลิตสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์เพลงรายใหญ่ก็คือค่ายเพลงใหญ่อีกนั่นเอง โดยที่ศิลปินเพลงไม่มีส่วนได้เสียใดๆ ทั้งสิ้น จะเห็นได้ว่า หากประชาชนต้องการช่วยเหลือศิลปินโดยการซื้อของแท้ก็ต้องจ่ายในราคาสูง โดยที่ศิลปินเพลงเองก็ได้รับส่วนแบ่งไปนิดหน่อยในขณะที่ผลประโยชน์ส่วนใหญ่ตกเป็นของค่ายเพลง กล่าวคือค่ายเพลงได้เข้ามากั้นกลางระหว่างศิลปินเพลงและเอาผลประโยชน์จากทั้งศิลปินและประชาชนไปเป็นของตน แทนที่ประชาชนกับศิลปินเพลงจะได้ติดต่อกันโดยตรงและแลกเปลี่ยนผลประโยชน์แก่กันและกัน เพราะหากค่ายเพลงมีความจริงใจกับศิลปินและประชาชนอย่างแท้จริงแล้ว ในเมื่อแผ่นปลอมมีขายทั่วไปในท้องตลาดและเป็นที่ต้องการของประชาชน ก็แล้วทำไมค่ายเพลงจึงไม่ลดราคาขายแผ่นแท้ลงมาให้ตรงกับราคาที่ตลาดต้องการซึ่งเป็นราคาที่เข้าถึงได้ และเมื่อสินค้าเป็นที่ต้องการในตลาดแผ่นแท้ก็ย่อมขายได้ เมื่อประชาชนสามารถเข้าถึงสินค้าที่ตนต้องการได้ในราคาที่เหมาะสม[12] ปัญหาการนิยมซื้อเทปผีซีดีปลอมย่อมหมดไป แต่ที่ไม่สามารถทำเช่นนั้นได้ก็เพราะค่ายเพลงใหญ่จะสูญเสียประโยชน์ไปนั่นเอง เพราะทั้งผลประโยชน์จากแผ่นแท้และแผ่นปลอมก็เป็นของค่ายเพลงอยู่แล้ว โดยปิดบังอำพรางการเอาเปรียบศิลปินเพลงและประชาชนอยู่อย่างแยบยล เป็น

---

[11] Stephen Haber, Armando Razo and Noel Maurer, The Politics of Property Rights(UK: Cambrdge, 2003), p.344.

[12] ศิริพงษ์ วิทยวิโรจน์, “ทรัพย์สินย์ทางปัญญา ไลล่า'พัฒน์พงษ์' และครีเอทีฟ คัมมอนส์,” มติชนรายวัน(วันจันทร์ที่ 11 พฤษภาคม 2552): 6.

ลักษณะที่เรียกว่าทำร้ายประชาชนอย่างที่สังคมไทยกระทำเช่นนั้นมาตลอดในทางการเมือง โดยเฉพาะการไม่เปิดโอกาสให้ประชาชนระดับล่างส่วนใหญ่มีอำนาจต่อรองทั้งในทางเศรษฐกิจ วัฒนธรรมและการเมือง[13] จากกรณีการต่อสู้ของศิลปินเพลงและเมื่อโยงบทบาทประชาชนเข้ามาศึกษาในที่นี้แสดงให้เห็นสิ่งเหล่านี้เป็นอย่างดี การรวมตัวกันของศิลปินเพลงและด้วยการสนับสนุนจากประชาชนจึงเป็นหนทางที่ผู้ศึกษาเห็นว่ามีความเป็นไปได้สูงสำหรับการต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของศิลปินเพลงและเพื่อผลประโยชน์ของประชาชนส่วนรวม

และอีกประเด็นสำคัญยิ่งที่ศิลปินเพลงจะต้องตระหนักถึงก็คือ ผู้ทำงานผลิตเพลงแม้ศิลปินเพลงจะเป็นผู้ผลิตหลักแต่ก็ยังมีทำงานอื่นๆ อีกจำนวนมาก ที่มีส่วนร่วมในการผลิตเพลงจนสำเร็จ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ เป็นไปไม่ได้ที่ศิลปินเพลงจะ “ดัง” ได้ด้วยความสามารถของตนเพียงคนเดียวเท่านั้น ความดังและรายได้อย่างดีของศิลปินเพลงนั้นเกิดมาจากการทำงานหนักของผู้อื่นด้วย ศิลปินจะต้องคำนึงถึงจุดนี้และหันกลับไปมองผู้ทำงานต่างๆ เหล่านั้นเช่นเดียวกับประชาชนผู้ให้การสนับสนุน พร้อมๆ กับการพยายามช่วยเหลือกันและกันระหว่างศิลปินด้วยกันเอง เพื่อให้สามารถผนึกกำลังกันเพิ่มอำนาจในการต่อสู้ต่อรองได้มากขึ้นทั้งการต่อรองกับรัฐและทุน หรือกระทั่งสามารถรวมตัวกันผลิตเพลงเองโดยไม่ต้องพึ่งค่ายเพลง เพราะลำพังศิลปินและผู้ทำงานฝ่ายต่างๆ หากร่วมมือกันอย่างแท้จริงแล้ว ก็สามารถผลิตเพลงได้เองหรือแม้กระทั่งการร่วมกันเป็นเจ้าของหรือถือครองปัจจัยการผลิตร่วมกันทำการผลิตเพลงเสนอต่อผู้ฟัง แต่หากศิลปินเพลงยังไม่สามารถรวมตัวกันได้เหนียวแน่นพอหรือแยกกันแสวงหาผลประโยชน์ของตนตามลำพังเช่นในปัจจุบัน จะเห็นได้ชัดว่าเป็นการเปิดโอกาสให้ทุนเข้ามาแสวงหาประโยชน์ได้อย่างมหาศาล โดยที่แม้แต่ประชาชนที่อยากจะช่วยเหลือศิลปินก็ไม่สามารถช่วยได้อย่างแท้จริง ด้วยศักยภาพและความสามารถของศิลปินเพลงลูกทุ่งไทยที่มีอยู่ หากศิลปินมุ่งมั่นและมีจิตสำนึกในการต่อสู้อย่างแท้จริง ไม่ใช่หวังเพียงผลประโยชน์เฉพาะตัวเฉพาะหน้า ในระยะยาวแล้วย่อมเป็นไปได้ที่ศิลปินเพลงลูกทุ่งไทยหรือแม้กระทั่งศิลปินสาขาอื่นๆ จะมีความเข้มแข็งขึ้นเหมือนอย่างในกรณีของประเทศพัฒนาแล้วเช่น สหรัฐอเมริกา จีน ญี่ปุ่น เกาหลี เป็นต้นซึ่งเป็นประเทศที่ศิลปินรวมตัวกันอย่างเหนียวแน่น มีกฎหมายที่เป็นไปเพื่อประโยชน์ของศิลปินอย่างแท้จริงและขณะเดียวกันก็ไม่เป็นการเอาเปรียบประชาชนเกินไป เพราะสามารถจำหน่ายเพลงได้ในราคาที่เหมาะสมไม่แพงเกินไป

การต่อสู้ของศิลปินเพลงจากการศึกษาในงานนี้ พบว่าตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา ศิลปินได้ทำงานการต่อมาโดยตลอด เพียงแต่ยังเป็นการต่อสู้ที่กระจัดกระจาย ศิลปินเพลงเองก็ยังไม่

---

[13] นิธิ เอียวศรีวงศ์, “ประเทศไทยหยุดทำร้ายประชาชน,” มติชนรายวัน(วันจันทร์ที่ 11 พฤษภาคม 2552): 6.

สามารถรวมตัวกันหาหนทางในการต่อสู้ได้อย่างเข้มแข็ง หากงานนี้จะเป็นประโยชน์ต่อศิลปินเพลงลูกทุ่งแล้ว ก็คงจะเป็นการจัดระบบระเบียบรูปแบบลักษณะของความขัดแย้งและการต่อสู้ตลอดจนวิเคราะห์ปัจจัยที่จะส่งผลต่อความสำเร็จของการต่อสู้ต่างๆ ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบและมีทฤษฎีรองรับ อย่างน้อยที่สุดหากศิลปินเพลงจะได้ทำการต่อสู้ต่อไปในอนาคต งานนี้ก็จะเป็นฐานข้อมูลและแหล่งอ้างอิงหนึ่งที่ศิลปินเพลงจะนำไปใช้ได้ ซึ่งหากเป็นเช่นนั้น งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงจะถือได้ว่ามีคุณูปการต่อศิลปินเพลงและสังคมตามที่ผู้ศึกษามุ่งหวังได้อย่างแท้จริง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกศักดิ์ แก้วเทพ. 2542. วิพากษ์ทุนนิยมไทย:ทัศนะจากกระแสหลุด. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ. 2541. การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์ : แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน. 2551. สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กุมาร โพธิ์ทอง. 2546. เจนภพ จบกระบวนวรรณ ลูกผู้ชายเสื้อลายดอก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงพระอาทิตย์.

กองบรรณาธิการข่าวสด. 2551. ยอดรักสลักใจ สลักไว้ในใจชน. กรุงเทพฯ: มติชน.

โก้ กรุงสยาม. ม.ป.ป. พุ่มพวง ดวงจันทร์ แสดงสดหน้าเวทีพร้อมตลกคณะ 4 เซ่อ[เทปบันทึกเสียง]. ม.ป.ท.:สหกวงเฮง.

ขจร ฝ้ายเทศ. 2548. การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะวารสารศาสตร์และสื่อมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

แคน สริกา. 8 กุมภาพันธ์ 2551. บรรณาธิการบริหารหนังสือพิมพ์คมชัดลึก. สัมภาษณ์.

คมชัดลึก, "ขี้เมา-ขายเมีย" ไพฑูรย์ ขันทอง[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://komchadluek.com/news/2005/03-21/ent-16782690.html[30 สิงหาคม 2550]

คมชัดลึก, หนู มิเตอร์เข็นงานมีดีฯ ภารกิจกู้หน้าอาร์เอส[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/news/2005/03-25/ent-16825763.html[7 กันยายน 2550]

คมชัดลึก. "แหวนเพชร" ที่หายไป กับไร่อ้อยที่คืนมา[ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/news/2005/04-15/ent--8867.html[30 สิงหาคม 2550]

ชาย เมืองสิงห์. 7 กุมภาพันธ์ 2551. ศิลปินแห่งชาติ นักร้อง นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์.

ชินกร ไกรลาศ. 24 กรกฎาคม 2550. ศินปินแห่งชาติ นักร้อง นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์.

จิตรกร บัวเนียม. 15 กุมภาพันธ์ 2551. นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน นายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย. สัมภาษณ์.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. 2551. เพลงลูกทุ่ง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี.

เจอโรม คาราเบล. 2525. ความขัดแย้งของการปฏิวัติ อันโตนิโย กรัมชีกับปัญหาของปัญญาชน. แปลโดย สมบัติ พิศสะอาด. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มูลนิธิโกมลคีมทอง.

ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ. 2543. การเมืองไทยในทัศนะลัทธิมาร์กซ์. กรุงเทพฯ: ชมรมหนังสือประชาธิปไตยแรงงาน.

ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ. 2545. อะไรนะ ลัทธิมาร์คซ์. เล่ม 2, กรุงเทพฯ: กลุ่มประชาธิปไตยแรงงาน.

ฉกาจ ราชบุรี. 2537. ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. คณะศิลปะศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. 2549. ลัทธิเศรษฐกิจการเมือง. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชูเกียรติ ฉาไธสง และคม ทัพแสง. 2550. เพลงชีวิต 'ศิลปินครูบ้านป่า' สลา คุณวุฒิ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มิ่งมิตร.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2544. รัฐศาสตร์แนววิพากษ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชลธี ธารทอง. 2547. ชลธี ธารทอง เทวดาเพลง. กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์.

ชลธี ธารทอง. 18 กรกฎาคม 2550. ศิลปินแห่งชาติ นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์.

ตั๊กแตน ชลดา. 8 มีนาคม 2551. นักร้อง. สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์.

ต๋อง ท่าชนะ. 13 มกราคม 2551. นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง. สัมภาษณ์.

ทอแสง มีศรี. 30 มีนาคม 2551. นักร้อง. สัมภาษณ์.

ธีรภาพ โลหิตกุล. (ม.ป.ป.). ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐. กรุงเทพฯ: สำนักพิม์โสมสาร.

นคร ถนอมทรัพย์. 27 กุมภาพันธ์. อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย นายกสโมสรผู้สร้างสรรค์เพลง. สัมภาษณ์.

นฤมล ทับจุมพล. 2531. การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง : ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ. 2475-พ.ศ.2530). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชารัฐศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538. ชาติไทย เมืองไทย แบบเรียนและอนุสาวรีย์:ว่าด้วยวัฒนธรรมรัฐและรูปการจิตสำนึก . กรุงทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538. ความล้ำลึกของ "น้ำเน่า" ในหนังไทย. ใน โขน, คาราบาว ,น้ำเน่าแลหนังไทย-ว่าด้วยเพลง,ภาษาและนานามหรสพ, หน้า 79. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 11 พฤษภาคม 2552. ประเทศไทยหยุดทำร้ายประชาชน. มติชนรายวัน: 6.

นิเวศร์ เพชรน้ำหนึ่ง. 22 กุมภาพันธ์ 2551. นักร้อง. สัมภาษณ์.

บริษัททรู มิวสิค[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.truemusic.com[15 มีนาคม 2552]

บิสิเนสไทย. มนต์เพลงการตลาด นักร้องเพลงลูกทุ่งกลายเป็นแม่เหล็กดึงผู้บริโภคติดกับดัก Music Marketing[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.businessthai.co.th/content.php?data=401648[20 ตุลาคม 2551]

แบบ 56-1ของบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน)[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.gmmgrammy.go.th[30 มีนาคม 2552]

ประจวบ วงศ์วิชา. 17 มกราคม 2551. นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์.

ประยุร เวชชประสิทธิ์. 2547. สมบัติอาถรรพณ์. ใน 24 ปี สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, หน้า 149-150. กรุงเทพฯ: สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย.

ประเวศ วะสี. 2535. สมัชชาศิลปินธรรมะประชาธิปไตย. ใน ประชาธิปไตย 2535, หน้า 174, กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน.

พนม นพพร.18 ตุลาคม 2550. นักร้อง เจ้าของค่ายเพลงนพพร ซิลเวอร์โกลด์ อดีตนายกสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย(สัมภาษณ์ขณะดำรงตำแหน่งนายกสมาคมฯ). สัมภาษณ์.

พัชนีย์ คำหนัก. 2548. รูปแบบการต่อสู้ในชีวิตประจำวันของกรรมกรไทย: ศึกษากรณีโรงงานในจังหวัดสมุทรปราการ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการปกครอง คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี,สมเด็จ. 2532. ลูกทุ่งกับเพลงไทย. ใน 60 ปี เล่าขานตำนานลูกทุ่งไทย , หน้า 21. กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ.

ภัทราภรณ์ จันทนะสุต. 2549. พุ่มพวง ดวงจันทร์ จุดพลิกผันของเพลงลูกทุ่งไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

มาลินี ไชยชำนาญ. 2535. วิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของ ชลธี ธารทอง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เมธี เอี่ยมวรา. 2549. ว่าด้วยทุน(ฉบับย่อ) . กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

มนต์ เมืองเหนือ.15 กุมภาพันธ์ 2551.ผู้ผลิตเพลง อดีตโปรดิวเซอร์บริษัทอาร์ สยาม. สัมภาษณ์.

เลิศชาย คชยุทธ. 2535. คอลัมภ์ ถนนลูกทุ่ง. มติชนสุดสัปดาห์ 12,620 (ศุกร์ที่ 10 กรกฎาคม): 64

วัฒนี พานิชกุล. 2545. ค่าเช่าทางเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมเพลง : กรณีศึกษาส่วนแบ่งระหว่างค่ายเพลงกับนักร้อง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. คณะเศรษฐศาสตร์. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วัฒน์ วรรลยางกูร. 2543. คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

วัฒน์ วรรลยางกูร. 15 มกราคม 2551. นักเขียน. .สัมภาษณ์

วิเชียร ชูรักษ์. 16 มกรมคม 2551. เจ้าของห้องบันทึกเสียง นักเรียบเรียงเสียงประสาน มิกเซอร์. สัมภาษณ์.

ศมกมล ลิมปิชัย. 2532. กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริพงษ์ วิทยวิโรจน์ 11 พฤษภาคม 2552. ทรัพย์สินย์ทางปัญญา ไลล่า'พัฒน์พงษ์' และครีเอทีฟ คัมมอนส์. มติชนรายวัน: 6.

ศิริพร กรอบทอง. 2547. วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พันธกิจ.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. 2 กรกฎาคม 2551. นักเขียน นักแต่งเพลง. .สัมภาษณ์

ศรีวิชัยโชว์แฟนคลับ[ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.srivichaishow.ob.tc/index1.htm[25 มีนาคม 2551]

ศรีสุภางค์ อินทร์ไทร. 27 กุมภาพันธ์ 2551. อดีตนายกสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย (สัมภาษณ์ขณะดำรงตำแหน่งนายกสมาคม). สัมภาษณ์.

สกู๊ปพิเศษ. ดารายุคใหม่. 11,231 (กุมภาพันธ์ 2551): 18-19

สลา คุณวุฒิ. 7 กุมภาพันธ์ 2551. นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์ค่ายเพลงแกรมมี่โกลด์. สัมภาษณ์.

สังศิต พิริยะรังสรรค์. 2526. ทุนนิยมขุนนางไทย(พ.ศ.2475-2503). กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์.

สายัณห์ สัญญา. 6 กุมภาพันธ์ 2551. นักร้อง นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์.

สุชาย ตรีรัตน์. 2551. การเปลี่ยนแปลงของหมู่บ้านชนบทไทยภาคกลาง : กรณีศึกษาหมู่บ้านในอ.อู่ทอง จ.สุพรรณบุรี พ.ศ.2546-2548. กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุนารี ราชสีมา. 2551. มือถือไมค์ ใจร้องไห้. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมโทรพับลิชชิ่ง.

สุนารี ราชสีมา.17 มกราคม 2551.นักร้อง. สัมภาษณ์.

สุภางค์ จันทวานิช. 2552. ทฤษฎีสังคมวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพงษ์ ชัยนาม. 2524. อันโตนิโย กรัมชี่ กับทฤษฎีว่าด้วยการครองความเป็นใหญ่. ปาจารยสาร 8,6(ธันวาคม): 71-79

สิรินธร กีรติบุตร. 2527. เพลงปลุกใจไทย(พ.ศ.2475-2525 : การวิเคราะห์ทางการเมือง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สาทร ศรีเกตุ. 26 มกราคม 2550. ความตายครั้งต่อๆ ไปของครูจูหลิง. มติชนรายวัน: 6

เสกสรรค์ ประเสริฐกุล. 2548. การเมืองภาคประชาชนในระบอบประชาธิปไตยไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์.

สดใส รุ่งโพธิ์ทอง. 27 กุมภาพันธ์ 2551. นักร้อง นักแต่งเพลง อดีตวุฒิสมาชิก. สัมภาษณ์.

สมเกียรติ บุญศิริ. 2550. พลังลูกทุ่ง. ผู้จัดการรายเดือน. 25,291(ธันวาคม): 92-145.

อนุวัตร มะสะอะ.15 กุมภาพันธ์ 2551.นักจัดรายการวิทยุ เจ้าของสถานีคลื่นวิทยุชุมชน ผู้ผลิตเพลง. สัมภาษณ์.

อเนก นาวิกมูล. 2550. เพลงนอกศตวรรษ. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มติชน.

อลงกรณ์ ณ ระนอง. 2538. ศิลปินไทยกับการมีส่วนร่วมทางการเมือง , วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต บันฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อำนวย เพชรณรงค์. 2521. วิวัฒนาการการผูกขาดในประเทศไทย. ใน เศรษฐกิจไทย : โครงสร้างกับการเปลี่ยนแปลง, หน้า 149. กรุงเทพฯ: คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Bokina, J. 1997. Opera and Politics : From Monteverdi to Henze, New york: Yale University.

Dunaway,D.K. 1989. Music as Political Communication in The United States. In Lull James (ed.), Popular Music and Communication, p.36. California: SAGE,

Edgar, A. and Sedgwick P. 2002. Cultural Theory : The key Thinkers. London: Routledge,Taylor and Francis Group.

Fink, M. 1996. Inside the Music Industry: Creativity, process, and business. 2nd ed. USA: Wadsworth Group/Thomson Learning.

Girling, J. 1987. Capital and Power : Political Economy and Social Transformation. New York: Croom Helm.

Gramsci, A. 1980. Selections from the prison notebook. Sixth Printing. USA.:Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith.

Haber,S., Razo, A., and Maurer,N. 2003. The Politics of Property Rights. UK: Cambridge

Haralambos, and Holborn. 2004. Sociology:Themes and Perspective. (n.p.): HatperCollins.

Storey, J. 2006. Inventing Popular Culture. sixth edition. Blackwell.

Lenin,V.I., (n.d.). Philosophycal Notebook. Moscow: Progess plublication.

Marx, K. 1976. Capital: A Critique of Political Economy. Vol.1. London : Penguin.

Scott, J. C. 1985. Weapons of the Weak : Every Forms of Peasant Resistance. New Haven and London: Yale University Press.

Simon F. 1989. The Industrialization of Popular Music. In Lull James(ed.), Popular Music and Communication, pp.53-77. California : SAGE,

Martin, S. 2007. The absolute artwork meets the absolute commodity. Radical Philosophy. (November/December) 2007:15-25

Ungpakorn,J.G., 2003. Marxist history of political change in Thailand. In Ji Giles Ungpakorn(ed.), Radicalising Thailand : New political perspectives, pp. 6-40. Bangkok: Institute of Asian Studies,Chulalongkorn University.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก
ตารางงบกำไรขาดทุน บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด(มหาชน) ปี 2550

บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) และบริษัทย่อย
งบกำไรขาดทุน
สำหรับปีสิ้นสุดวันที่ 31 ธันวาคม

	งบการเงินรวม					
	2550		2549		2548	
	พันบาท	%	พันบาท	%	พันบาท	%
รายได้						
รายได้จากการจำหน่ายสินค้าเพลงและค่าลิขสิทธิ์	2,700,869	36.9	2,701,970	42.0	2,637,205	41.8
รายได้จากการผลิตรายการโทรทัศน์	1,185,623	16.2	916,807	14.3	928,984	14.7
รายได้จากการผลิตรายการวิทยุ	612,721	8.4	615,671	9.6	844,775	13.4
รายได้จากการจัดคอนเสิร์ตและละครเวที	291,246	4.0	203,790	3.2	191,974	3.0
รายได้จากการผลิตภาพยนตร์และภาพยนตร์โฆษณา	401,681	5.5	260,858	4.1	340,540	5.4
รายได้จากการบริหารงานและค่าที่ปรึกษา	7,349	0.1	6,575	0.1	4,189	0.1
รายได้จากการบริการรับจัด บริหารกิจกรรมและจัดหาอุปกรณ์	925,991	12.7	651,206	10.1	298,136	4.7
รายได้ค่าบริหารศิลปิน	543,485	7.4	442,299	6.9	465,451	7.4
ส่วนแบ่งกำไรจากเงินลงทุนซึ่งบันทึกตามวิธีส่วนได้เสีย	31,095	0.4	13,726	0.2	7,011	0.1
ดอกเบี้ยรับ	39,245	0.5	46,881	0.7	34,738	0.6
รายได้อื่น						
รายได้จากการจำหน่ายหนังสือ,สื่อการเรียนการสอนและนิตยสาร	81,349	1.1	97,556	1.5	102,197	1.6
รายได้ค่าโฆษณาในสื่อสิ่งพิมพ์	179,708	2.5	170,832	2.7	193,789	3.1
รายได้จากการให้บริการสตูดิโอ	14,051	0.2	11,737	0.2	11,956	0.2
เงินปันผลรับ	51,603	0.7	69,581	1.1	13,724	0.2
อื่นๆ	251,319	3.4	217,776	3.4	238,610	3.8
	578,030	7.9	567,482	8.8	560,276	8.9
รวมรายได้	7,317,335	100.0	6,427,265	100.0	6,313,279	100.0
ค่าใช้จ่าย						
ต้นทุนขายและผลิต	4,011,805	54.8	3,618,689	56.3	3,573,137	56.6
ค่าใช้จ่ายในการขายและการบริหาร	2,404,978	32.9	2,282,164	35.5	2,225,312	35.2
รวมค่าใช้จ่าย	6,416,783	87.7	5,900,853	91.8	5,798,449	91.8
กำไรก่อนดอกเบี้ยจ่ายและภาษีเงินได้นิติบุคคล	900,552	12.3	526,412	8.2	514,830	8.2
ดอกเบี้ยจ่าย	(72,227)	(1.0)	(82,615)	(1.3)	(38,454)	(0.6)
ภาษีเงินได้นิติบุคคล	(234,726)	(3.2)	(170,836)	(2.7)	(201,633)	(3.2)
กำไรก่อนส่วนที่เป็นของผู้ถือหุ้นส่วนน้อย	593,599	8.1	272,961	4.2	274,743	4.4
กำไรส่วนที่เป็นของผู้ถือหุ้นส่วนน้อย	(91,362)	(1.2)	(64,203)	(1.0)	(71,230)	(1.1)
กำไรสุทธิสำหรับปี	502,237	6.9	208,758	3.2	203,513	3.2
กำไรต่อหุ้นขั้นพื้นฐาน						
กำไรสุทธิ	1.02	บาท	0.43	บาท	0.42	บาท
จำนวนหุ้นสามัญ	490.0	ล้านหุ้น	490.0	ล้านหุ้น	490.0	ล้านหุ้น

ที่มา : แบบ 56-1 บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน)

ภาคผนวก ข
ที่มาของตัวเลขในการคำนวณรายได้ของศิลปินเพลง ต่าย อรทัย

งานเพลงของต่าย อรทัย มียอดจำหน่าย 7.95% ของรายได้สินค้าเพลงทั้งหมด เมื่อคิดเป็นยอดเงินจะได้เท่ากับ 153.7 ล้านบาท(ร้อยละของรายได้คูณยอดรายได้สินค้าเพลงทั้งหมด) อัตราส่วนผลกำไรต่อยอดจำหน่ายรวมทั้งหมดอยู่ที่ 7.% เพราะฉะนั้นจากรายได้ที่เกิดจากยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงของต่าย อรทัยจะทำกำไรสุทธิแก่บริษัทจำนวน 10.76 ล้านบาท นี่คือผลกำไรสุทธิที่ผลงานเพลงของต่าย สร้างแก่บริษัท

สำหรับรายได้ของต่าย อรทัยเองนั้นผู้ศึกษาไม่ทราบส่วนแบ่งที่แน่ชัดที่ได้จากยอดจำหน่ายสินค้าเพลง แต่จะขออนุมานจากข้อมูลในการศึกษาของวัฒนี พานิชย์กุล(2545)และคำให้สัมภาษณ์ของสลา คุณวุฒิ[1] ที่พอจะอนุมานได้ว่า นักร้องเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันจะได้รับส่วนแบ่งจากยอดขายสินค้าเพลงต่อหน่วยอยู่ที่ประมาณ 3-4 บาท และสำหรับการคำนวณในที่นี้ผู้ศึกษาจะขอใช้ตัวเลขสูงสุด คือ 4 บาทมาใช้ในการคำนวน โดยผู้ศึกษาจะคำนวณยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงจากยอดการผลิตสินค้าเพลงที่ผลิตโดยบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ทั้งหมดในปี 2552 คือ 21,364,680 หน่วย แบ่งเป็น เทปเพลง 1,313,727 ตลับ ซีดีเพลง 7,878.939 แผ่น และวีซีดี 12,172,014 แผ่น ผู้ศึกษาไม่ทราบตัวเลขว่าสินค้าเพลงของต่าย อรทัยจำหน่ายได้กี่หน่วยและไม่ทราบจำนวนหน่วยสินค้าที่คงเหลือหรือจำหน่ายไม่หมด แต่จะขอคำนวณตัวเลขหยาบๆ เป็นค่าเฉลี่ยของยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงของต่าย อรทัยออกมาจากตัวเลขร้อยละของยอดรายได้ที่ต่ายทำได้ คือ 7.95 % นั้นมาคำนวณเทียบจำนวนหน่วยสินค้าที่เป็นของต่าย อรทัยซึ่งสามารถนำตัวเลขไปตรวจสอบความถูกต้องได้กับตัวเลขรายได้ที่ต่าย ทำได้ข้างต้น

จากยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงทั้งหมด 21,364,680 หน่วยในจำนวนนี้เทียบกับยอดการจำหน่ายที่เกิดจากงานเพลงของต่าย อรทัย 7.95% คำนวนออกมาได้ว่าในจำนวนนี้มีงานเพลงที่เป็นของต่าย อรทัย เฉลี่ยรวมกันจากสินค้าทั้ง 3 ชนิดแล้วประมาณ 1,698,492 หน่วย จากรายได้ทั้งหมดของการจำหน่ายเพลง 1932.9 ล้านบาทซึ่งประกอบไปด้วยสินค้าเพลง 21,364,680 หน่วย เมื่อหาค่าเฉลี่ยยอดขายต่อหน่วยสินค้าออกมาแล้วจะได้ประมาณ 90.1 บาท ต่อหน่วย เมื่อ

---

[1] สลา คุณวุฒิไม่ได้ระบุตัวเลขที่แน่ชัดว่านักร้องจะได้ส่วนแบ่งเท่าใดต่อยอดการจำหน่ายสินค้าเพลง เนื่องจากบอกว่าประเด็นส่วนแบ่งรายได้ระหว่างค่ายเพลงกับนักร้องนั้นเป็นจะขึ้นอยู่กับการตกลงกันของทั้งสองฝ่ายและมีการเก็บข้อมูลเป็นความลับ แม้ศิลปินเพลงในค่ายด้วยกันก็ไม่ทราบข้อมูลนั้น อย่างไรก็ตามสลาก็กล่าวว่า ส่วนแบ่งนี้หากเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงน่าจะอยู่ที่ 3-4 บาทต่อยอดขายหนึ่งหน่วยซึ่งตรงกับตัวเลขที่ได้จากการศึกษาของวัฒนี ผู้เขียนจึงจะใช้ตัวเลขนี้มาคำนวนรายได้ของศิลปินเพลงจากส่วนแบ่งยอดขายสินค้าเพลงในที่นี้

นำไปคูณกับยอดสินค้าเพลงของต่ายอรทัยที่จำหน่ายได้1,698,492 หน่วย จะเป็นจำนวนเงิน 153 ล้านเท่ากันกับตัวเลขรายได้ที่ต่ายทำได้ข้างต้น อย่างไรก็ตามตัวเลขยอดรวมหน่วยสินค้าของต่ายอรทัยที่ขายได้ผู้เขียนเห็นว่ายังอาจจะสูงเกินจริงเนื่องจากคำนวณจากราคาเฉลี่ยของสินค้าเพลงที่เพียง 90.1 บาท และในความเป็นจริงราคาของสินค้าอาจจะสูงกว่านั้นกล่าวคือ เทปเพลงจะขายที่ 90 ซีดีและวีซีดีจะขายที่ 129 บาท[2]

ผู้ศึกษาจะคำนวณยอดจำหน่ายสินค้าเพลงของต่ายอรทัย กลับไปจากยอดจำหน่ายทั้งหมด 153 ล้าน อีกครั้ง โดยคำนวนว่า ในจำนวนนั้นมีอัตราส่วนของเทปต่อยอดสินค้าทั้งหมดอยู่ที่ 6.15% (1,313,727/21,364,680)อัตราส่วนซีดีและวีซีดี(เนื่องจากราคาเท่ากันจึงไม่แยกคำนวน)เป็น 93.85 % (20,050,953/21,364,680)ในจำนวนนี้จะได้ยอดการจำหน่ายเทปเป็นเงินทั้งหมด 0.0615*153 เท่ากับ 9,409,000บาท และจากยอดการจำหน่ายซีดีและวีซีดี0.9385*153 เท่ากับ 143,590,500 บาท นำตัวเลขนั้นกลับไปคำนวณกับราคาขาย จะได้ยอดตลับเทปที่จำหน่ายได้เท่ากับ 9,409,000/90 คือ 104,544 ตลับ และยอดซีดีและวีซีดีเท่ากับ 143,590,500/129 คือ 1,113,104 แผ่น รวมแล้ว ยอดการจำหน่ายเทปซีดีและวีซีดีจะเป็น 1,217,648 หน่วย เพื่อความแม่นยำของข้อมูลผู้ศึกษาจะนำตัวเลขนี้ไปหาค่าเฉลี่ยกับตัวเลขยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงของต่าย อรทัยที่หาได้จากยอดจำหน่ายรวมข้างต้นคือ (1,698,492+1,217,648)/2 ได้เท่ากับ 1,458,070 หน่วย ผู้ศึกษาจะนำตัวเลขนี้มาคำนวณรายได้ของต่าย อรทัยจากยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงได้เป็น 1,458,070*4 ได้เท่ากับ 5,832,280 บาท นั่นคือ ต่าย อรทัยจะได้รับเงินจากการจำหน่ายสินค้าเพลงของตนในปี 2550 ทั้งสิ้นประมาณ 5,832,280 บาท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] จากการสำรวจราคาในร้านสะดวกซื้อแห่งหนึ่ง

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-สกุล	นายสาทร ศรีเกตุ
วันเกิด-สถานที่เกิด	10 ตุลาคม 2524 จังหวัดตรัง
วุฒิการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต(ศศ.บ.)การปกครอง จากภาควิชารัฐศาสตร์และรัฐประศาสตร์คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปี พ.ศ. 2548

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย