พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

นายสาทร ศรีเกตุ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญารัฐศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชารัฐศาสตร์
คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE DEVELOPMENT OF POLITICAL AND ECONOMIC POWER RELATION IN THAI POPULAR MUSIC CULTURE

Mr. Sathorn Sriget

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Political Science
Faculty of Political Science
Chulalongkorn University
Academic Year 2014
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล
โดย	นายสาทร ศรีเกตุ
สาขาวิชา	รัฐศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา

คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะรัฐศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.อนุสรณ์ ลิ่มมณี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ วันชัย มีชาติ)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิท วงศ์สุรวัฒน์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาทร ศรีเกตุ : พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล (THE DEVELOPMENT OF POLITICAL AND ECONOMIC POWER RELATION IN THAI POPULAR MUSIC CULTURE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร.เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, 338 หน้า.

วิทยานิพนธ์นี้ ศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ตั้งแต่เกิดแนวเพลงนี้ขึ้นจนถึงปี พ.ศ.2545 โดยมีสมมุตติฐานว่า พื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เป็นพื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจ ที่แต่ละฝ่ายพยายามเข้าไปสร้างความเป็นจ้าว โดยผู้ที่จะสามารถครองความเป็นจ้าวในพื้นที่ดังกล่าว จะต้องสร้างฐานอำนาจทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมือง หรือฐานอำนาจในกระบวนการผลิต และฐานอำนาจในทางสังคมวิทยาการเมืองหรือฐานอำนาจทางวาทกรรมความคิด โดยผู้วิจัยได้ตั้งคำถามหลักในการศึกษา คือ 1) โครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลมีความเป็นมาอย่างไร 2) ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางวาทกรรม ทั้งการต่อสู้ต่อรองเพื่อแย่งชิงพื้นที่ในสังคมของแต่ละแนวเพลง และการนำเสนอความคิดผ่านบทเพลงมีความเป็นมาอย่างไร และ 3) ความสัมพันธ์ทางอำนาจทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมืองและในเชิงวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ส่งผลกระทบอย่างไรต่อการสร้างอำนาจนำและการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจของผู้ที่เกี่ยวข้องและส่งผลอย่างไรการพัฒนาทางการเมืองไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นการพัฒนาประชาธิปไตย

ผลการศึกษา พบว่า ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 รัฐเป็นผู้มีอำนาจหลักในกระบวนการผลิตเพลง แต่ภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าว ทุนได้เข้ามามีอำนาจแทนรัฐ แต่รัฐก็ไม่ได้สูญเสียอำนาจนำแต่อย่างใด เนื่องจากทุนแสดงตัวเป็นพันธมิตรมากกว่าฝ่ายตรงข้าม ในส่วนของอำนาจเชิงวาทกรรม รัฐก็เป็นผู้แสดงบทบาทหลักในการควบคุมวาทกรรมความคิดตลอดจนการมีอิทธิพลต่อฐานะตำแหน่งของแนวเพลงต่างๆ ในสังคม ทั้งนี้ เมื่อวัฒนธรรมประชานิยมมีพลังมากขึ้น รัฐก็ได้เข้ามาแสดงตนเป็นตัวแทนการให้ความหมาย และดึงเพลงลูกทุ่งมาเป็นฝ่ายเดียวกับรัฐ

อย่างไรก็ตาม การพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีและกระแสประชาธิปไตย ก็ส่งผลให้เกิดความหลากหลายมากขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งในส่วนของอำนาจทางการผลิตและการนำเสนอแนวคิดผ่านบทเพลง ก็ได้สะท้อนการพัฒนาประชาธิปไตยไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นของการยอมรับซึ่งความหลากหลายทางวัฒนธรรม

สาขาวิชา รัฐศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2557 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5281510624 : MAJOR POLITICAL SCIENCE
KEYWORDS: THAI POPULAR MUSIC CULTURE, HEGEMONIC POWER

SATHORN SRIGET: THE DEVELOPMENT OF POLITICAL AND ECONOMIC POWER RELATION IN THAI POPULAR MUSIC CULTURE. ADVISOR: ASSOC. PROF. DR.AKE TANGSUPVATTANA, 338 pp.

This study attempt to explain the political and economic power relation in Thai popular music culture from the beginning of the musical genre to 2002. The study's assumption is that the cultural sphere is the area of struggle to gain or maintain hegemonic power and for ones to reach to hegemonic status, is to gain both Political Economy, the predominate power in production process, and Political sociology, the predominate power in discursive practices arena.

The questions of the study are 1) how the power structure in Thai popular music production process been until 2002, 2) how the power structure in discursive practices in Thai popular music culture been until 2002, and 3) how the power relation studied in 1) and 2) reveal to Thai political development especially in the realm of democratic progress.

The finding of the study is that Thai state was the hegemonic power in Thai popular music culture until 1973. After that the music industry was formed and encouraged the capitalist to jumped in and got more power in the industry, but the power of the state didn't weak down because state and capitalist were not appeared a rival but alliance that made both were the co-predominate power in Thai popular music culture.

However resistances were constantly happened and got more stronger by the means of changing in technology that declined the dominate power of the capitalist and democratic trend that empowered the subordinated to presented themselves, including their musical identities. Overall, the declined of the hegemonic power in Thai popular music culture revealed Thai democratic development especially the democratic of differences acceptance.

Field of Study: Political Science Student's Signature .....

Academic Year: 2014 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จลุล่วงของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดขึ้นได้ด้วยความช่วยเหลืออนุเคราะห์จากบุคคลหลายฝ่าย ทั้งที่สามารถเอ่ยนามและไม่อาจเอ่ยนามได้ในพื้นที่อันจำกัดนี้ แรกสุด ผู้วิจัยขอขอบพระคุณรศ.ดร.โกวิท วงศ์สุรวัฒน์ ผู้ซึ่งผู้วิจัยยืนยันมาตลอดว่าเป็นเสมือนพ่อในทางวิชาการ เนื่องจากก่อนจะเจออาจารย์โกวิท ผู้วิจัยไม่อาจนับรวมอยู่ในกลุ่มนิสิตที่เรียกได้ว่าขยันเรียนได้เลย แต่ด้วยการกระตุ้นของท่าน ผู้วิจัยจึงได้มุ่งมั่นตั้งใจเรียนหนังสือจนประสบความสำเร็จในสายวิชาการมาถึงทุกวันนี้ อีกทั้งยังให้ความกรุณามาเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์นี้ด้วย ขอขอบพระคุณผศ.ศิวกานท์ ปทุมสูติ ครูผู้คอยช่วยเหลือให้คำแนะนำอันมีค่ามาโดยตลอด ทั้งการช่วยให้ผู้วิจัยได้รู้จักศิลปินเพลงชื่อดังจำนวนมาก และโดยเฉพาะอย่างยิ่งวิถีการปฏิบัติตนอันเป็นคำสอนโดยมิต้องสอนอันมีค่าที่สุดต่อศิษย์

ผู้วิจัยรู้สึกขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่งสำหรับความอนุเคราะห์ข้อมูลอันมีค่าของศิลปินเพลง ทั้งที่เคยให้ความช่วยเหลือมาตั้งแต่สมัยปริญญาโท จนมาถึงปริญญาเอก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพี่เป้า สายัณห์ สัญญา ที่ผู้วิจัยมีโอกาสพูดคุยมาตั้งแต่ทำปริญญาโท จนมาถึงก่อนการเสียชีวิตประมาณ 3 ปี ขอพี่เป้าสู่สุขคติครับ ขอขอบคุณน้าเขียว คาราบาว ขอบคุณพี่ๆ วงพอส พี่เอ พี่บอส พี่นอ และแมงปอกับปลาที่ช่วยติดต่อพี่ๆ ทั้งสามให้ ขอบคุณพี่ศิรินทรา นิยากร ขอบคุณพี่บุหงา ส่าหรี ขอบคุณพ่อชาย เมืองสิงห์ ขอบคุณครูนคร ถนอมทรัพย์ ขอบคุณอาจารย์มานพ แย้มอุทัย ขอบคุณพี่ปุ๊ก พิมพพธู พินทุเสนีย์ ขอบคุณพี่เล็ก วงหวิว ผู้วิจัยทราบซึ้งเป็นอย่างยิ่งกับความเอื้อเฟื้อที่ได้รับจากทุกท่าน

บุคคลสำคัญที่ขาดไม่ได้สำหรับวิทยานิพนธ์นี้ ผู้คอยให้ความช่วยเหลือในทางทฤษฎี คำแนะนำอันมีค่าในอีกหลายเรื่อง และความอดทนกับความเฉื่อยช้าของผู้วิจัย อาจารย์ที่ปรึกษาของงานนี้ รศ.ดร.เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา นอกจากนั้น ขอขอบพระคุณ ศ.ดร.อนุสรณ์ ลิ่มมณี รศ.วันชัย มีชาติ และรศ.ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ประธานและกรรมการสอบ ซึ่งให้คำแนะนำและความช่วยเหลือด้วยดีมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณพ่อกับแม่ ผู้อยู่เบื้องหลังทั้งหมดแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หากวิทยานิพนธ์นี้จะมีคุณประโยชน์และคุณความดีอยู่บ้าง ข้าพเจ้าขอยกคุณความดีทั้งหมดนั้นแก่ท่านทั้งสอง ท่านทั้งสองคือเจ้าของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อย่างแท้จริง ขอขอบคุณป้า ยาย และญาติๆ และผู้ซึ่งมิอาจเอ่ยนามได้ทั้งหมด ขอบใจน้องๆ ทั้งสาม ทุกคนมีส่วนร่วมในความสำเร็จนี้ทั้งสิ้น

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญแผนภาพ 12

บทที่ 1 บทนำ กรอบแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง และระเบียบวิธีวิจัย 14

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา 14

1.2 คำถามหลักของการศึกษา 32

1.3 วัตถุประสงค์ 33

1.4 กรอบแนวคิดในการศึกษา 33

1.4.1 แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม 34

1.4.2 ทฤษฎีมาร์กซิสต์ 36

1.4.3 แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางอุดมการณ์ (Hegemony) ของอันโตนิโย กรัมชี่ ... 39

1.4.4 แนวคิดการวิเคราะห์วาทกรรม 43

1.4.5 ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสำนักแฟรงค์เฟิร์ต 47

1.4.6 แนวคิดการกีดกันทางสังคม 51

1.5 ความเชื่อมโยงของกรอบแนวคิดและประเด็นในการศึกษา 54

1.6 ระเบียบวิธีในการศึกษา 57

1.7 ขอบเขตของการศึกษา 57

1.8 โครงสร้างวิทยานิพนธ์ 59

บทที่ 2 พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 62

หน้า

2.1 พัฒนาการของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 62

2.1.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 63

2.1.2 พัฒนาการวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จนถึงการขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ 66

2.1.3 พัฒนาการวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคเผด็จการทหารจนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 72

2.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 79

2.2.1 กระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 79

2.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 88

2.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 95

2.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 96

2.3.2 การวิเคราะห์วาทกรรมทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของเพลงไทยสากลในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 107

2.4 การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516 121

2.4.1 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อน พ.ศ.2500 122

2.4.2 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคเผด็จการทหาร 125

2.5 สรุปท้ายบท 128

บทที่ 3 พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 131

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 133

3.1.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 133

3.1.2 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จนถึงปี พ.ศ.2521 136

3.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 137

3.2.1 กระบวนการผลิตเผยแพร่ และจัดจำหน่ายเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 137

3.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 145

3.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 151

3.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 152

3.3.2 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยการต่อสู้ทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของบทเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ. 2521 162

3.4 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 178

3.5 สรุปท้ายบท 182

บทที่ 4 พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 ถึงปีพ.ศ.2535 185

4.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 185

4.1.1 พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 186

4.1.2 การเกิดขึ้นและการได้รับความนิยมของแนวเพลงสตริง 189

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.1.3 การได้รับความนิยมของเพลงเพื่อชีวิต 197

4.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 201

4.2.1 การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีและกระบวนการทำงานในการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 ถึงปี พ.ศ.2535 202

4.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 208

4.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรม ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 217

4.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 219

4.3.2 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของบทเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 243

4.4 การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 253

4.5 สรุปท้ายบท 258

บทที่ 5 พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปีพ.ศ.2535 จนถึงปีพ.ศ.2545 261

5.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545 262

5.1.1 พัฒนาการของเพลงสตริงภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 262

5.1.2 พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งตั้งแต่ปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 265

5.1.3 พัฒนาการของเพลงเพื่อชีวิตภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 267

5.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545 269

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1 กระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545 269

5.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545 275

5.2.3 การต่อสู้ต่อรองทางอำนาจในธุรกิจเพลงภายใต้ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม 278

5.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปีพ.ศ.2545 288

5.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545 290

5.3.2 การวิเคราะห์วาทกรรมทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 297

5.4 การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 309

5.5 สรุปท้ายบท 316

บทที่ 6 บทสรุป ปัญหาและข้อเสนอแนะ 319

6.1 บทสรุป 319

6.2 ปัญหา และข้อเสนอแนะ 327

รายการอ้างอิง 329

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 338

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญแผนภาพ

แผนภาพที่ 1.1 สรุปมุมมองการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจในพื้นที่ทางวัฒนธรรมตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบัน 21

แผนภาพที่ 1.2 ความเชื่อมโยงของกรอบแนวคิดและประเด็นในการศึกษา 55

แผนภาพที่ 2.1 สรุปสาแหรกความเป็นมาของเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงปีพ.ศ. 2516 78

แผนภาพที่ 2.2 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 128

แผนภาพที่ 2.3 สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 251 130

แผนภาพที่ 3.1 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 182

แผนภาพที่ 3.2 สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงปี พ.ศ.2521 184

แผนภาพที่ 4.1 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 ถึงปี พ.ศ.2535 258

แผนภาพที่ 4.2 สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงหลังจาก ปี พ.ศ. 2521 ถึงปี พ.ศ.2535 260

แผนภาพที่ 5.1 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 316

แผนภาพที่ 5.2 สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงปี พ.ศ. 2535 ถึงปี พ.ศ.2545 318

บทที่ 1
บทนำ กรอบแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง และระเบียบวิธีวิจัย

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

พื้นที่ของวัฒนธรรมเป็นพื้นที่ที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของอำนาจและการเมือง การศึกษาอำนาจในพื้นที่ของวัฒนธรรมก็คือช่องทางหนึ่งที่จะสามารถสะท้อนอำนาจในทางการเมือง งานวิจัยนี้จึงเกิดขึ้นด้วยความตั้งใจที่จะศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการเมืองผ่านพื้นที่ของวัฒนธรรม

เมื่อเลือกที่จะศึกษาพื้นที่ของวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงได้ย้อนไปพิจารณาถึงความเป็นของแนวทางการศึกษาวัฒนธรรม พบว่า การศึกษาวัฒนธรรมมีความเป็นมาที่ยาวนาน โดยวัฒนธรรมที่นักวิชาการในอดีตให้ความสำคัญและมุ่งศึกษา เป็นวัฒนธรรมของชนชั้นสูง อันเนื่องมาจากการให้ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” ในอดีต หมายถึงเฉพาะวัฒนธรรมที่รัฐหรือผู้มีอำนาจในสังคมเห็นว่าถูกต้องดีงามเท่านั้น ไม่ได้หมายรวมถึงวัฒนธรรมของชนชั้นล่างหรือคนทั่วไป ยิ่งกว่านั้น นอกจากวัฒนธรรมของคนทั่วไปจะไม่ได้รับความสนใจ วัฒนธรรมดังกล่าวยังถูกมองว่าเป็นสิ่งแปลกปลอม ชั้นต่ำ ไม่ได้รับการยอมรับจากผู้มีอำนาจในสังคม

การมองวัฒนธรรมอย่างแยกส่วนและให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมของชนชั้นสูงโดยไม่ยอมรับวัฒนธรรมของชนชั้นล่าง อาจสืบย้อนไปได้ถึงหนังสือปรัชญาคลาสสิกของเพลโตเรื่อง “อุตมรัฐ” (The Republic) ซึ่งมีการจำแนกวัฒนธรรมออกเป็นสองขั้ว คือ วัฒนธรรมที่แท้กับวัฒนธรรมมวลชน โดยจัดประเภทของวัฒนธรรมที่แท้ไว้ในปริมณฑลของปรัชญา การศึกษา และความจริง ในขณะที่จัดวัฒนธรรมมวลชนหรือวัฒนธรรมของชนชั้นล่างไว้ในปริมณฑลของกวีนิพนธ์และศิลปะแต่งแต้ม ซึ่งเพลโตเห็นว่าเป็นเรื่องของความเชื่อ ทัศนคติ และการล่อลวง[1] ไม่ใช่ความจริงแท้ การมองวัฒนธรรมในลักษณะดังกล่าวดำเนินเรื่อยมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อกระแสการปฏิวัติอุตสาหกรรมก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงชีวิตผู้คนที่ทำให้ชนชั้นล่างเข้าถึงสินค้าอุปโภคบริโภคมากขึ้น และสามารถแสดงตัวตนทางวัฒนธรรมได้มากขึ้น กระทั่งเกิดกระแสวัฒนธรรมมวลชนที่กระจายไปทั่วยุโรปและอเมริกา จนสร้างความหวาดระแวงแก่กลุ่มผู้มีอำนาจเดิมซึ่งมีวัฒนธรรมของตนอีกแบบหนึ่งอันเป็นวัฒนธรรมที่เคยอ้างความชอบธรรมในฐานะเหนือกว่ามาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลให้นักวิชาการจำนวนหนึ่งหันมาให้ความสนใจศึกษาวัฒนธรรมมวลชนมากขึ้น แต่ก็เป็นการศึกษาที่ตั้งอยู่บนสมมุติฐานการมองวัฒนธรรมมวลชนในด้านลบ

---

[1] John A. Weaver, Popular: Primer (New York: Peter Lang, 2005), pp. 1-3. อ้างถึงใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ, “เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป,” ใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ, (บก.), เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2549), หน้า 2.

ความสนใจในวัฒนธรรมมวลชนของแวดวงวิชาการปรากฏชัดเจนขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 เมื่อโจฮันน์ กอตต์ฟราย เฮอร์เดอร์ (Johann Gottfried Herder) เริ่มนำคำว่า “วัฒนธรรมประชานิยม” (popular culture) มาใช้ในงานวิชาการ โดยเฮอร์เดอร์ได้จำแนกวัฒนธรรมออกเป็น 2 ประเภท คือ วัฒนธรรมชั้นสูง (high culture) และวัฒนธรรมชั้นต่ำ (low culture) โดยอธิบายว่าวัฒนธรรมชั้นสูงเป็นวัฒนธรรมของผู้มีการศึกษา วัฒนธรรมแห่งเหตุผล ในขณะที่วัฒนธรรมชั้นต่ำซึ่งก็คือวัฒนธรรมประชานิยม เป็นวัฒนธรรมที่ไร้เหตุผล ใช้ความรู้สึกดั้งเดิมแบบบุพกาล[2]

ทั้งนี้ งานบุกเบิกการศึกษาวัฒนธรรมสมัยใหม่คืองานของสำนักวัฒนธรรมและอารยธรรม (Culture and civilization) ของประเทศอังกฤษ หรือที่เรียกว่านักคิดสกุล “วัฒนธรรมนิยม” (Culturalism) ซึ่งมีอิทธิพลทางความคิดเชิงทฤษฎีต่อการศึกษาวัฒนธรรมในช่วงศตวรรษที่ 19 นักวิชาการคนสำคัญคือ แม็ทธิว อาร์โนลด์ (Matthew Arnold) มีผลงานเรื่อง “Culture and Anarchy” โดยในยุคดังกล่าว กรอบการมองของการศึกษาวัฒนธรรมยังคงมุ่งความสนใจไปที่ “ศิลปวัฒนธรรม” อันได้แก่ งานจิตรกรรม ดนตรีคลาสสิก วรรณกรรมชั้นสูง เป็นต้น โดยสิ่งที่ถือเป็นวัฒนธรรมต้องห่างไกลจากความเป็นธรรมชาติ และต้องเป็นสิ่งสร้างของมนุษย์ที่ถือว่าดีที่สุดที่มนุษย์เคยคิดหรือกระทำมา[3] ทั้งนี้ อาร์โนลด์นิยามความหมายของวัฒนธรรมออกเป็น 4 ความหมาย ได้แก่ 1) ความสามารถในการหยั่งรู้ว่าอะไรดีที่สุด 2) สิ่งที่เรียกว่าดีที่สุด 3) ความรู้สึกนึกคิดต่อสิ่งที่ดีที่สุด และ 4) การทำในสิ่งที่ดีที่สุด โดยที่วัฒนธรรมในความหมายดังกล่าวมีหน้าที่ในการควบคุมจัดการความไร้ระเบียบต่างๆ ในสังคม เช่น ควบคุมกรรมกร ควบคุมแรงงานที่ไร้มารยาท ชอบทะเลาะวิวาท ผู้ใช้แรงงานถือเป็นชนชั้นต่ำสุดในสังคม ถัดขึ้นไปคือพวกชนชั้นกลาง และสูงที่สุดคือชนชั้นปกครอง ชนชั้นแรงงานเป็นผู้ที่สร้างปัญหา สร้างความไร้ระเบียบแก่สังคม วิธีแก้ปัญหาจึงต้องให้การศึกษาแก่ชนชั้นแรงงานเพื่อให้ชนชั้นแรงงานมี “วัฒนธรรม” เพื่อสร้างระบบระเบียบให้เกิดขึ้นในสังคม[4] ด้วยเหตุนี้วัฒนธรรมประชานิยมตามมุมมองของนักวัฒนธรรมศึกษาในยุคดังกล่าวจึงเป็นสิ่งที่ไม่ดีน่ากลัว เป็นต้นเหตุของความสับสนปั่นป่วน นำมาซึ่งภาวะอนาธิปัตย์ที่ไร้ซึ่งระเบียบกฎเกณฑ์ของสังคม[5] วัฒนธรรมที่นักวิชาการในยุคนี้มุ่งให้การศึกษาจึงจำกัดขอบเขตไว้เฉพาะวัฒนธรรมชั้นสูง

---

[2] Elizabeth G. Traube, “The Popular’ in America Culture,” Annual Review of Anthropology 25 (1996): 130. อ้างถึงใน ที่เดียวกัน, หน้า 2-3.

[3] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551), หน้า 642.

[4] Matthew Arnold, Culture and Anarchy (London: Cambridge University Press, 1960) อ้างถึงใน นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, “ความต่าง” ของ “วิธีคิด” ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม” ใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ, (บก.), เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป, หน้า 27.

[5] John Storay, An Introduction Guide to Cultural Theory and Popular Culture (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993), p. 21. อ้างถึงใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ “บทนำ เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป,” หน้า 3.

หรือศิลปะชั้นสูง และกีดกันวัฒนธรรมมวลชนหรือวัฒนธรรมประชานิยมออกไปทั้งจากปริมณฑลของวงการวิชาการและปริมณฑลของอำนาจในสังคม

จะเห็นได้ว่าการปะทะขัดแย้งระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมมวลชนมีร่องรอยให้เห็นมาแล้วตั้งแต่อดีต เพียงแต่ความขัดแย้งดังกล่าวมองเห็นได้ไม่ชัด อันเนื่องมากจากการพรางตัวอย่างแยบยลภายใต้ข้ออ้างเรื่องความศักดิ์สิทธิ์หรือความสูงส่งของวัฒนธรรมชั้นสูงที่อ้างอิงตัวเองอยู่กับอำนาจของผู้ปกครองและสร้างการยอมรับให้เกิดขึ้นในหมู่ประชาชนได้อย่างทรงพลัง ซึ่งอำนาจการครอบงำดังกล่าวจะยังคงดำรงอยู่อย่างมีพลังตราบเท่าที่ชนชั้นสูงยังคงรักษาอำนาจทางการเมืองไว้ได้ ควบคู่กับการตรึงไว้ซึ่งความชอบธรรมในการให้ความหมายหรือคุณค่าของวัฒนธรรมที่ฝ่ายตนยึดโยงอยู่ หรืออาจกล่าวอีกทางหนึ่งอย่างกว้างๆ คือ ตราบใดก็ตามที่วัฒนธรรมชนชั้นสูงยังคงอ้างอิงความเหนือกว่าอย่างได้ผล ก็แสดงถึงการมีอำนาจที่เหนือกว่าของชนชั้นสูง แต่เมื่อใดที่วัฒนธรรมของประชาชนสามารถแสดงตนอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เกิดขึ้นภายหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรม ก็พอจะแสดงให้เห็นถึงอำนาจที่มากขึ้นของประชาชนเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม การเกิดขึ้นของอำนาจทางวัฒนธรรมของประชาชนดังกล่าวก็ย่อมไปกระทบต่อฐานะหรือสั่นคลอนอำนาจของวัฒนธรรมชั้นสูงที่มีมาแต่เดิม ก่อให้เกิดการปะทะขัดแย้งและต่อสู้ขึ้นในพื้นที่ทางวัฒนธรรมอย่างเห็นได้ชัดในเวลาต่อมา

กระแสความหวาดกลัววัฒนธรรมประชานิยมปรากฏให้เห็นมากยิ่งขึ้นในงานของนักวิชาการในยุคต่อมา (ครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20) เนื่องจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมมวลชนที่เกิดขึ้นทั่วทั้งอเมริกาและในยุโรปอันเนื่องมาจากการขยายตัวของอุตสาหกรรมที่ส่งผลให้มวลชนเข้าถึงสินค้าและบริการมากขึ้น ซึ่งอุตสาหกรรมต่างๆ ก็มุ่งผลิตสินค้าเพื่อตอบสนองกลุ่มมวลชนที่มีจำนวนมหาศาลเช่นเดียวกัน ในยุคดังกล่าว นักวิชาการวัฒนธรรมศึกษาต่างมองวัฒนธรรมมวลชนในแง่ลบและเป็นภัยคุกคาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เอฟ อาร์ เลียวิส (F. R. Leavis) ซึ่งมองว่าวัฒนธรรมกำลังเสื่อมโทรมลงเนื่องจากการลุกฮือของฝูงชน จนส่งผลให้วัฒนธรรมอันดีซึ่งเป็นเรื่องของคนกลุ่มเล็กๆ ที่มีอำนาจในการควบคุม จัดระเบียบ สร้างกฎเกณฑ์เพื่อดำรงไว้ซึ่งสิ่งดีงามสั่นคลอนลง ฝูงชนสร้างให้เกิดความวุ่นวาย ก่อกวนให้วัฒนธรรมอันดีงามเสื่อมสลาย วัฒนธรรมประชานิยมจึงเป็นอันตราย เลียวิสจึงเสนอให้มีการใช้อำนาจควบคุมปราบปรามประชาชน ยิ่งกว่านั้น เขายังเห็นว่าการปกครองระบอบประชาธิปไตยเป็นสิ่งที่น่ากลัว เนื่องจากระบอบนี้จะทำให้มวลชน ซึ่งเป็นผู้ที่ไร้สติปัญญา ไม่มีวัฒนธรรม เข้ามาแทรกแซงระเบียบที่ดีงามของสังคม[6] มุมมองดังกล่าวยังคงมีอิทธิพลมาจนกระทั่ง

---

[6] F. R. Leavis, “Mass Civilisation and minority culture,” in Cultural Theory and Popular Culture: A Reader, edited by John Storay (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1994). อ้างถึงใน นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, “ความต่าง” ของ “วิธีคิด” ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม,” หน้า 28.

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่น เบอร์นาร์ด โรโซนเบิร์ก (Bernard Rosenberg) อธิบายว่า สังคมอเมริกันถูกทำลายลงด้วยวัฒนธรรมมวลชน เนื่องจากวัฒนธรรมมวลชนทำลายรสนิยม และเต็มไปด้วยความโหดร้ายทารุณ ไวท์ แม็คโดนัลด์ (Dwight Macdonald) ก็มองวัฒนธรรมมวลชนเป็นวัฒนธรรมของกาฝากที่จะบ่อนทำลายวัฒนธรรมชั้นสูง หรือในกรณีของเอิร์นสต์ ฟาน เดอ แฮก (Ernest van de Haag) ก็อธิบายว่าวัฒนธรรมมวลชนคือการถดถอยของสังคม การใช้ชีวิตอยู่ของมวลชนคือความว่างเปล่า ไร้แก่นสาร เป็นการทำตามความพอใจ[7]

มุมมองของการศึกษาวัฒนธรรมเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 (ประมาณทศวรรษที่ 1940) จากอิทธิพลทางความคิดของนักวิชาการแห่งสำนักแฟรงค์เฟิร์ต โดยนักวิชาการคนสำคัญคือ ธีโอดอร์ อะดอร์โน (Theodor Adorno) และแม็กซ์ ฮอร์ไคเมอร์ (Max Horkhiemer) โดยทั้งสองยังคงเห็นด้วยกับจุดยืนทางความคิดของนักวิชาการก่อนหน้า ทั้งแม็ทธิว อาร์โนลด์และเอฟ อาร์ เลียวิส ในส่วนที่ว่า วัฒนธรรมมวลชนหรือวัฒนธรรมประชานิยมไร้รสนิยม เป็นวัฒนธรรมที่ดึงรสนิยมตลอดจนสติปัญญาของคนให้ต่ำลง[8] แต่ทั้งสองกลับไม่เห็นด้วยกับข้อเสนอที่ว่า วัฒนธรรมมวลชนเป็นภัยคุกคามต่อเสถียรภาพและอำนาจของสังคม (social authority) ตรงกันข้าม กลับเป็นกลไกที่ช่วยในการรักษาเสถียรภาพทางอำนาจของคนบางกลุ่มในสังคม เนื่องจากวัฒนธรรมมวลชนมีพลังที่จะหลอมรวมผู้คนให้มีลักษณะเป็นแบบเดียวกัน เสพวัฒนธรรมเหมือนกัน ทำทุกอย่างตามมาตรฐานเดียวกัน ซึ่งท้ายที่สุดมวลชนก็จะอ่อนแอลง เป็นพวกหัวอ่อน ถูกชักจูงได้ง่าย และไม่คิดต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมที่ดีขึ้น[9] โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมมวลชนที่ถูกผลิตออกมาจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (cultural industry) ไม่ว่าจะเป็นอุตสาหกรรมเพลง อุตสาหกรรมภาพยนตร์ และอุตสาหกรรมสื่อสารมวลชนทั้งหมดในยุคทุนนิยมที่มุ่งผลิตสินค้าทุกประเภทรวมถึงสินค้าทางวัฒนธรรมออกขายเพื่อแสวงหากำไรเป็นที่ตั้ง ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ความคิดของอดอร์โนและฮอร์ไคเมอร์ ก้าวข้ามกรอบการมองวัฒนธรรมมวลชนว่าเป็นภัยคุกคามต่ออำนาจในสังคม แต่ก็ยังคงมองวัฒนธรรมมวลชนในด้านลบ คือเป็นวัฒนธรรมที่ทำให้สังคมเสื่อมทราม อย่างไรก็ตาม ความน่าสนใจของนักคิดทั้งสองคือได้เปิดกรอบมุมมองให้เห็นว่า ความเสื่อมของวัฒนธรรมมวลชนไม่ได้เกิดขึ้นจากการกระทำของมวลชนเอง แต่เกิดจากอำนาจของทุนนิยมอุตสาหกรรม ตัวการที่นักคิดทั้งสองต้องการวิพากษ์จึงเป็นระบบทุนนิยม ไม่ใช่มวลชน (ซึ่งในประเด็นการวิพากษ์วิจารณ์ทุนนิยมนี้ ทั้งสองได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากแนวคิดมาร์กซิสต์โดยตรง) กระนั้น การมองวัฒนธรรมมวลชนในแง่ลบดังกล่าวก็เป็นการไม่ยอมรับในวัฒนธรรมของประชาชน อีกทั้งยังมองมวลชนในลักษณะที่เป็นผู้อ่อนแอ

---

[7] John Storay, An Introduction Guide to Cultural Theory and Popular Culture, p. 37. อ้างถึงใน ที่เดียวกัน, หน้า 29-30.

[8] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 256.

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 256.

มากเกินไปหรือเป็นเหยื่อของนายทุนที่ถูกครองงำฝ่ายเดียว โดยมองไม่เห็นพลังหรืออำนาจในการต่อสู้ของประชาชน ซึ่งวิธีการมองมวลชนในลักษณะดังกล่าวนี้เอง เป็นจุดอ่อนสำคัญที่นักคิดทั้งสองถูกวิพากษ์วิจารณ์ ทั้งโดยนักคิดในยุคต่อมาหรือกระทั่งนักคิดในสำนักแฟรงค์เฟิร์ตด้วยกันเองในยุคเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin)

เบนจามิน โต้แย้งความคิดของอดอร์โนและฮอร์ไคเมอร์โดยบอกว่าเป็นการมองโลกที่แคบเกินไป ทั้งนี้ แม้การผลิตวัฒนธรรมมวลชนในระบบอุตสาหกรรมจะสร้างผลงานที่มีคุณค่าน้อยลงในเชิงศิลปะ แต่อีกด้านหนึ่ง การผลิตวัฒนธรรมขนานใหญ่ดังกล่าว ตลอดจนการพัฒนาของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ก็ส่งผลให้เกิดประชาธิปไตยในการบริโภควัฒนธรรม (Democratization of culture) เนื่องจากทำให้มวลชนเข้าถึงการบริโภควัฒนธรรมที่เท่าเทียมกันมากขึ้น นำไปสู่การตีความใหม่ของวัฒนธรรม ที่ลดฐานะสูงส่งของวัฒนธรรมของชนชั้นสูงเดิมลง และให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมมวลชนมากขึ้น ซึ่งถือเป็นการพัฒนาประชาธิปไตยในอีกรูปแบบหนึ่ง[10] เบนจามินถือเป็นผู้บุกเบิกคนสำคัญในการมองวัฒนธรรมว่าหมายถึงเรื่องราวปกติธรรมดาในชีวิตประจำวันของผู้คน (Culture as a way of life) การทำความเข้าใจรูปแบบและการปฏิบัติการทางวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่ จำเป็นต้องศึกษาชีวิตปกติธรรมดาของผู้คนเหล่านั้น[11] อีกทั้งปริมณฑลทางวัฒนธรรมก็ยังเป็นพื้นที่ของการเมือง กล่าวคือ เบนจามินเห็นว่า หน้าที่หลักของศิลปะ/วัฒนธรรมในสังคมทุนนิยมคือหน้าที่ในการต่อสู้ทางการเมือง ซึ่งก็คือการเข้ามาแย่งชิงฐานะตำแหน่งแห่งที่ในสังคมของวัฒนธรรมมวลชนจากวัฒนธรรมชั้นสูง อันเป็นการแสดงถึงอำนาจของมวลชน นอกจากนั้น เบนจามินยังถือเป็นผู้บุกเบิกการศึกษาที่หันไปให้ความสำคัญกับพลังของผู้บริโภค ที่เรียกว่า การเคลื่อนย้ายการศึกษาแนวเศรษฐศาสตร์การเมืองจาก “มิติการผลิต” ไปสู่ “มิติการบริโภค” ซึ่งมุมมองที่เบนจามินบุกเบิกไว้ดังกล่าวได้รับการสานต่อและพัฒนาขึ้นอีกครั้งโดยนักวิชาการสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ โดยนักวิชาการคนสำคัญเช่น สจ๊วต ฮอลล์ อย่างไรก็ตาม ข้อเสนอของเบนจามินก็ยังคงมีจุดอ่อนสำคัญคือ การให้คุณค่ากับเทคโนโลยีในแง่บวกมากเกินไป โดยเชื่อมั่นว่าเทคโนโลยีสมัยใหม่จะมีพลังปฏิวัติมากเพียงพอที่จะสร้างผลกระทบต่อโครงสร้างอำนาจของระบบทุนนิยม โดยมองข้ามประเด็นที่ว่าเทคโนโลยีก็อาจเป็นเครื่องมือสำคัญหนึ่งของระบบทุนนิยม อีกทั้งยังถูกวิจารณ์ว่าประเมิน “มวลชน” และ “วัฒนธรรมมวลชน” สูงเกินไป โดยไม่มองถึงลักษณะล้าหลังทางการเมืองของมวลชน[12]

---

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 275.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 290.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 291.

ศูนย์แห่งการศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัย (Center for Contemporary Culture Studies: CCCS) หรือที่รู้จักกันในชื่อสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ (British cultural studies) หรือชื่ออื่นๆ เช่น สำนักวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์ (Critical cultural studies) สำนักเบอร์มิงแฮม (Birmingham School) เป็นสำนักศึกษาที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อการศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัย หรือวัฒนธรรมประชานิยมต่อจากสำนักแฟรงค์เฟิร์ต ก่อตั้งขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 1960 โดยนักวิชาการชาวอังกฤษกลุ่มหนึ่งในมหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮม ได้แก่ ริชาร์ด ฮอกการ์ด (Richard Hoggart) เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) และสจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) ประเด็นสำคัญของการศึกษาวัฒนธรรมของสำนักดังกล่าวคือการหันมาให้ความสนใจกับวัฒนธรรมมวลชนและให้นิยามคำว่าวัฒนธรรมเสียใหม่ว่าวัฒนธรรมเป็นเรื่องของการใช้ชีวิตประจำวันของผู้คน[13] โดยนักวิชาการที่มีบทบาทมากที่สุดในการขับเคลื่อนและเผยแพร่แนวคิดวัฒนธรรมศึกษาของสำนักดังกล่าวออกไปอย่างกว้างขวางคือ สจ๊วต ฮอลล์

สจ๊วต ฮอลล์มีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาวัฒนธรรมเนื่องจากเป็นผู้เปิดมุมมองการศึกษาวัฒนธรรมในเชิงความสัมพันธ์ทางอำนาจ ที่มองว่าวัฒนธรรมเป็นสนามทางการเมือง การศึกษาวัฒนธรรมไม่ใช่เพียงเพื่อให้รู้หรือเข้าใจแต่ต้องมุ่งเปิดเผยให้เห็นถึงกลไกและความสัมพันธ์ทางอำนาจที่บิดเบี้ยว และเกิดความเอารัดเอาเปรียบที่คนกลุ่มหนึ่งกระทำต่อคนอีกกลุ่มหนึ่งผ่านกิจกรรมธรรมดาสามัญในชีวิตประจำวัน[14] ฮอลล์ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากอันโตนิโย กรัมชี่ (Antonio Gramsci) ในเรื่องการครองความเป็นจ้าว (Hegemony) ซึ่งเขาได้ดึงเข้ามาใช้ในการศึกษาวัฒนธรรม วัฒนธรรมประชาชานิยมในความคิดของฮอลล์จึงไม่ใช่วัฒนธรรมชั้นต่ำ แต่เป็นสิ่งที่มีคุณค่าบางประการ เป็นพื้นที่ของการต่อสู้แข่งขันทางการเมือง และการแย่งยื้อความหมายระหว่างผู้มีอำนาจและผู้ถูกกดขี่[15] ในอีกทางหนึ่งฮอลล์ก็ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากนักคิดหลังโครงสร้างนิยมหรือหลังสมัยใหม่ในเรื่องการประกอบสร้างความจริง ที่เชื่อว่าความเป็นจริงทางสังคมไม่มีอยู่แต่เกิดขึ้นจากการสร้างของสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งอิทธิพลทางความคิดจากมิทเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ซึ่งเป็นผู้ที่มีอิทธิพลต่อการศึกษาสังคมศาสตร์อย่างมากในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 (ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมา) ทั้งนี้ สำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษในภาพรวม

---

[13] John Storay, An Introduction Guide to Cultural Theory and Popular Culture, p. 59. อ้างถึงใน นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ “ความต่าง” ของ “วิธีคิด” ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม,”หน้า 50.

[14] นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย, เส้นทางความคิดของ สจ๊วต ฮอลล์ และวัฒนธรรมศึกษา ตอนที่ 1, เก็บความและเรียบเรียงจาก Janice Peck, “Itineray of a Thought: Stuart Hall, Cultural Study, and the Unresolved Problem of the Relation of Culture to ‘Not Culture’,” Cultural Critique, 48, Spring 2001, pp. 200-249.

[15] นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, “ความต่าง” ของ “วิธีคิด” ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม,” ใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ, (บก.), เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป, หน้า 41.

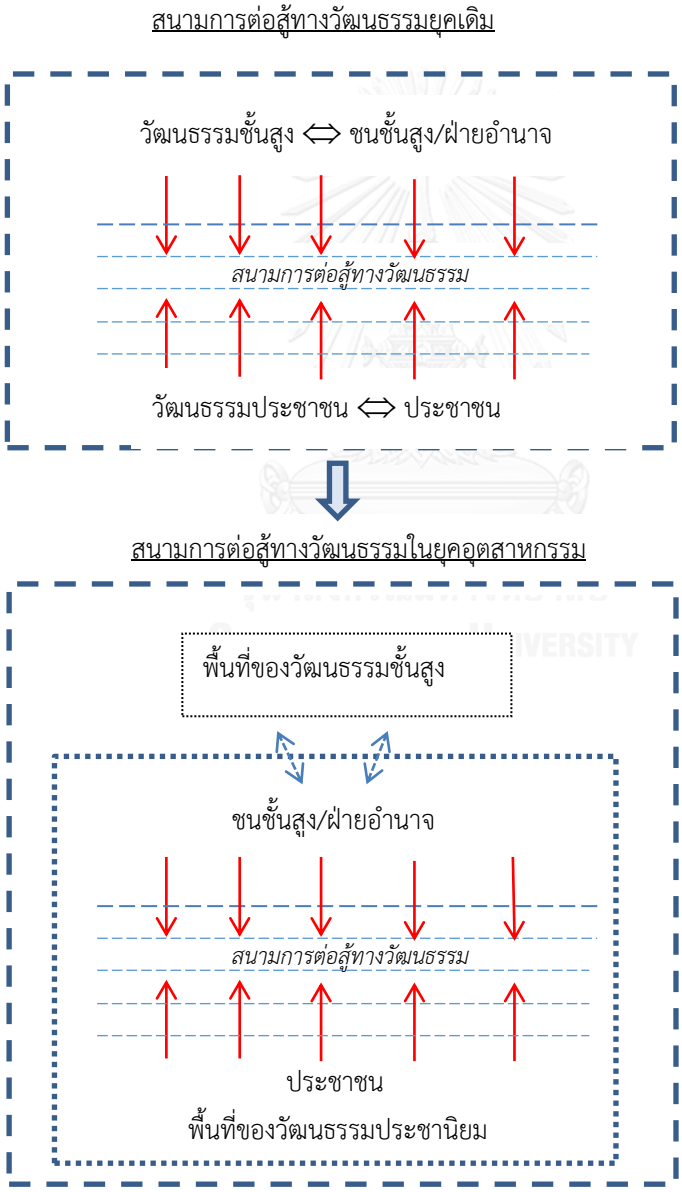
มีจุดเน้นของการศึกษาที่มิติของการบริโภค โดยไม่เน้นการวิเคราะห์ในฝั่งของผู้ผลิต แต่ฮอลล์ยังคงให้ความสำคัญกับมิติของการผลิต โดยการเสนอแนวคิดการเข้ารหัส/การถอดรหัส (encoding/decoding) อธิบายการว่าการสร้างหรือแปลความหมายไม่ได้เกิดจากฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่เป็นการต่อรองระหว่างฝั่งผู้ผลิตหรือผู้ส่งสารและฝั่งผู้บริโภคหรือผู้รับสาร ซึ่งความหมายที่สร้างขึ้นอาจตรงกันหรือขัดแย้งกันก็ได้

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้วิจัยพยายามแสดงให้เห็นความเป็นมาของแนวทางการศึกษาวัฒนธรรม ซึ่งจะเห็นได้ว่า พื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นพื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองทางอำนาจมาตั้งแต่อดีต โดยในช่วงก่อนการปฏิวัติอุตสาหกรรมจะพบว่าเป็นการต่อสู้ต่อรองระหว่างวัฒนธรรมของชนชั้นสูงหรือฝ่ายผู้ปกครองกับวัฒนธรรมของคนทั่วไป แต่ด้วยอำนาจที่เข้มแข็งของฝ่ายแรกจึงสามารถเอาชนะและอ้างความเหนือกว่าของวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างชอบธรรม จึงไม่ค่อยปรากฏความขัดแย้งที่ชัดเจนของการต่อสู้ดังกล่าว กระทั่งเมื่อวัฒนธรรมประชาชนปรากฏตัวอย่างกว้างขวางในช่วงหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรมจนเริ่มไปกระทบต่อความชอบธรรมของวัฒนธรรมชั้นสูง ภาพความขัดแย้งของการต่อสู้จึงปรากฏให้เห็นชัดเจนมากขึ้น ซึ่งก็ได้สะท้อนออกมาให้เห็นในแวดวงวิชาการศึกษาทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำนักวัฒนธรรมนิยม ที่แสดงทีท่าอย่างชัดเจนถึงความหวาดกลัวและกีดกันวัฒนธรรมของมวลชน อย่างไรก็ตาม ด้วยกระแสเสรีนิยมและกระแสประชาธิปไตยที่มาพร้อมกับเศรษฐกิจทุนนิยมก็ส่งผลให้วัฒนธรรมประชานิยมเติบโตเรื่อยมาอย่างไม่อาจกีดกั้นและไม่อาจปฏิเสธได้ถึงพลังของวัฒนธรรมดังกล่าว มุมมองของนักวิชาการเองก็เปลี่ยนแปลงไปโดยเริ่มจากสำนักแฟรงค์เฟิร์ต ที่ยอมรับในพลังของวัฒนธรรมประชานิยม เพียงแต่เป็นการยอมรับในเชิงลบว่าวัฒนธรรมประชานิยมถูกทำให้กลายเป็นสินค้าและเป็นเครื่องมือรักษาอำนาจของระบบทุนนิยมในการครอบงำสังคม กระนั้น แม้จะมองในเชิงลบแต่มุมมองดังกล่าวก็ก่อให้เกิดการเปลี่ยนอย่างสำคัญสองประการคือ ประการแรก คือการยอมรับในอำนาจของวัฒนธรรมประชานิยม และประการที่สอง เป็นมุมมองที่เปิดให้เห็นว่าผู้มีอำนาจเองไม่ได้กีดกันวัฒนธรรมประชานิยมอีกต่อไปแต่ได้กระโดดลงมาใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมดังกล่าวแสวงหาประโยชน์แก่ฝ่ายตน อันเป็นการสะท้อนให้เห็นว่า การที่วัฒนธรรมประชานิยมปรากฏตัวขึ้นที่ดูเหมือนว่าอำนาจของประชาชนได้แสดงตัวแล้วนั้น เป็นภาพลวงตา เพราะในที่สุดผู้ที่ได้ประโยชน์กลับเป็นฝ่ายทุนซึ่งเป็นชนชั้นนำใหม่อีกกลุ่มหนึ่งแทนที่ชนชั้นนำเดิมที่ยึดโยงอยู่กับวัฒนธรรมชั้นสูง ที่เกิดขึ้นมาภายหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรมเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม จากมุมมองที่เริ่มต้นไว้ดังกล่าวนำมาซึ่งการเปิดพื้นที่ให้กับการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เคลื่อนตัวจากความสัมพันธ์เชิงอำนาจหรือการต่อสู้ระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมประชาชน มาสู่การศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจหรือการต่อสู้ต่อรองที่เกิดขึ้นภายในวัฒนธรรมประชานิยมด้วยกันเองซึ่งขณะนี้แม้แต่ฝ่ายชนชั้นนำก็ได้กระโดดลงมาแสวงหาอำนาจ ซึ่งเป็นมุมมองของการศึกษาวัฒนธรรมชิงความสัมพันธ์เชิงอำนาจของสำนัก

การศึกษาล่าสุดก็คือสำนักเบอร์มิงแฮม ส่วนฝ่ายใดจะเป็นฝ่ายได้เปรียบเชิงอำนาจ หรือประชาชนจะมีอำนาจเพิ่มขึ้นหรือไม่อย่างไรก็ต้องวิเคราะห์กันต่อไป

ทั้งนี้ จากการศึกษาความเป็นมาของแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมข้างต้น ผู้วิจัยได้ทำการสรุปการเคลื่อนตัวของมุมมองของการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจในพื้นที่ทางวัฒนธรรมตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบัน แสดงดังแผนภาพที่ 1.1

แผนภาพที่ 1.1 สรุปมุมมองการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจในพื้นที่ทางวัฒนธรรมตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบัน



จากพัฒนาการและประเด็นถกเถียงเชิงทฤษฎีในวงการศึกษาวัฒนธรรมดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในพื้นที่ทางวัฒนธรรมไทยสักวัฒนธรรมหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยต้องการไปให้ไกลกว่าการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพียงเพื่อให้เห็นว่าใครมีอำนาจอย่างไรในพื้นที่ดังกล่าว แต่ต้องการไปให้ไกลกว่าข้อเสนอของสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ โดยการดึงผลจากการวิเคราะห์มาเชื่อมโยงกับประเด็นอำนาจทางการเมืองการปกครองร่วมด้วย โดยเฉพาะการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของประเด็นการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจทางวัฒนธรรมเข้ากับพัฒนาการของอำนาจทางการเมืองในระบอบประชาธิปไตย ทั้งนี้ ประเด็นอำนาจทางการเมืองที่กล่าวถึง หมายถึงอำนาจทางการเมืองที่ข้ามพ้นข้อถกเถียงที่ว่า อำนาจทางการเมืองถูกครอบครองโดยรัฐ ตามการอธิบายของทฤษฎีรัฐนิยม หรือทฤษฎีชนชั้นนำนิยม หรืออำนาจอยู่ที่ประชาสังคมตามคำอธิบายของทฤษฎีพหุนิยม หรือทฤษฎีมาร์กซิสต์[16] แต่ต้องการอธิบายเชิงปฏิสัมพันธ์ทางอำนาจของทั้งสองฝ่าย ให้เห็นว่าอำนาจกระจายอยู่ทั่วทั้งสังคม และเป็นเรื่องของการต่อสู้ต่อรองของแต่ละฝ่ายโดยตัวแสดงหลากหลาย ทั้งรัฐ ทุน และประชาสังคม เป็นต้น ซึ่งต่างก็มีความหลากหลายในตัวเองที่เรียกว่า กลุ่มก้อนทางอำนาจ (Power bloc) ก่อเกิดเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการเมืองที่ส่งผลต่อพัฒนาการทางการเมืองการปกครอง ตลอดจนการพัฒนาประชาธิปไตยของไทย และวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยจะได้หยิบยกขึ้นมาศึกษาในที่นี้ ก็คือ วัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายในตัวเอง กล่าวคือ มีทั้งวัฒนธรรมเพลงที่ยึดโยงอยู่กับอำนาจและวัฒนธรรมเพลงที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยม มีตัวแสดงต่างๆ เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องจำนวนมาก ซึ่งวัฒนธรรมเพลงนี้เองก็เป็นที่สนใจของการศึกษาวัฒนธรรมทั้งโดยนักวิชาการสำนักแฟรงค์เฟิร์ตและสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ

กล่าวสำหรับเพลงซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง หากมองผ่านมุมมองการศึกษาวัฒนธรรมข้างต้น ก็ย่อมเห็นได้ทันทีว่าเพลงไม่ใช่เป็นแค่เรื่องของความบันเทิง* แต่เพลงมีความเกี่ยวข้องกับอำนาจทางการเมืองมาแล้วตั้งแต่ต้นซึ่งหากศึกษาจากประวัติศาสตร์ ก็จะพบว่าเพลงถูกใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองมาแต่โบราณ ทั้งการใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสาร และการใช้เป็น

---

[16] ดูเพิ่มเติมใน เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, “การศึกษาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบแนวทางรัฐและสังคม,” ใน ประมวลสาระชุดวิชาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบ, หน่วยที่ 6-10 (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2547), หน้า 102-168.

* ผู้วิจัยมักถูกตั้งคำถามบ่อยครั้ง ทั้งจากนักวิชาการ ศิลปินเพลง และผู้ที่สนใจ ว่าเพลงมีความเกี่ยวข้องกับการเมืองหรือวิชารัฐศาสตร์อย่างไร ผู้เขียนจึงได้พยายามชี้ให้เห็นปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างฝ่ายต่างๆ โดยเฉพาะ รัฐ ทุน และศิลปินเพลง ในส่วนของการต่อสู้ต่อรองในกระบวนการทำเพลง การต่อรองผลประโยชน์ การต่อสู้ต่อรองที่ปรากฏในเนื้อหาและการต่อรองในส่วนของฐานะตำแหน่งของแต่ละแนวเพลงในสังคม ภายหลังจากการอธิบายภาพดังกล่าว สังเกตได้อย่างชัดเจนคือ ศิลปินเพลงจะสามารถเห็นภาพดังกล่าวได้เร็วและดีที่สุด เนื่องจากเป็นผู้ที่มีส่วนร่วมโดยตรงกับปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจดังกล่าว และเห็นด้วยว่าเพลงมีความเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างมาก ศิลปินคนสำคัญที่ตั้งคำถามดังกล่าวกับผู้เขียนและได้เห็นด้วยเป็นอย่างยิ่งว่าเพลงมีความเกี่ยวกับการเมือง คือ นิติพงษ์ ห่อนาค ศิลปินเพลงสตริงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งของเมืองไทย

เครื่องมือของรัฐในการเผยแพร่ความคิดทางการเมือง ในขณะเดียวกัน รัฐก็ยังได้ควบคุมเพลงของประชาชนที่นำเสนอแนวคิดขัดแย้งหรือต่อต้านอำนาจรัฐหรือมีรูปแบบการละเล่นที่รัฐเห็นว่าไม่สมควร เช่น ในจีนโบราณ ราชสำนักได้ส่งเจ้าหน้าที่ออกไปตรวจตราว่ามีเพลงของประชาชนที่มีการนำเสนอแนวคิดที่ไม่เป็นไปตามแนวคิดของรัฐหรือไม่ นอกจากนั้น นักคิดทางการเมืองโบราณไม่ว่าจะเป็น ขงจื่อ หรือเพลโต้ ต่างให้ความสำคัญกับเพลงหรือดนตรี ในฐานะเครื่องมือสำคัญทางการเมือง โดยเฉพาะในประเด็นของเพลงที่เกี่ยวข้องกับการดำรงไว้หรือสร้างให้เกิดรัฐที่สมบูรณ์ การให้ความสำคัญและควบคุมวัฒนธรรมเพลงของรัฐดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเพลงมีพลังทางการเมืองทั้งในด้านการส่งเสริมสนับสนุนหรือสร้างความสั่นคลอนแก่อำนาจรัฐ เพลงจึงเกี่ยวข้องกับการเมืองและการเมืองก็เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเพลงมาแต่โบราณ กระทั่งการเกิดขึ้นของกระแสวัฒนธรรมมวลชน/ประชานิยม เพลงจึงยิ่งได้รับความสนใจศึกษาในฐานะตัวสะท้อนอำนาจทางวัฒนธรรมในสังคมดังเช่นในกรณีการศึกษาของสำนักแฟรงค์เฟิร์ต

ในสังคมไทย เพลงเข้ามาเกี่ยวข้องกับการเมืองโดยตรงอย่างเห็นได้ชัดเจนที่สุดในช่วงของการใช้เพลงเป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์และการสร้างวัฒนธรรมใหม่ของรัฐ ในสมัยรัฐนิยมของรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงครามช่วงที่ 1 (พ.ศ.2481-2487) ซึ่งรัฐแสดงบทบาทสำคัญทั้งในด้านของการส่งเสริมและควบคุมวัฒนธรรมเพลง อย่างไรก็ตาม เมื่อศึกษาย้อนกลับไปในอดีต พบว่า เพลงก็มีความเกี่ยวข้องกับสังคมการเมืองไทยมาโดยตลอดเช่นเดียวกัน ทั้งในสังคมชั้นสูง และในหมู่ประชาชนทั่วไปในแต่ละภูมิภาค เช่น การใช้เพลงในการเสริมสร้างพระเกียรติยศแก่พระมหากษัตริย์และราชวงศ์ตลอดจนชนชั้นสูง การใช้เพลงในพระราชพิธีต่างๆ การใช้เพลงเพื่อการละเล่นในโอกาสและเทศกาลต่างๆ อันเกี่ยวเนื่องอยู่กับวิถีชีวิตของประชาชน เช่น การเล่นเพลงเกี่ยวข้าวหลังการเก็บเกี่ยว การใช้เพลงเพื่อสื่อสารกับเทพหรือผี ตลอดจนการใช้เพลงเพื่อการล้อเลียนผู้มีอำนาจหรือการแสดงออกถึงความไม่พอใจต่ออำนาจรัฐ

ในด้านของการควบคุมวัฒนธรรมเพลง ปรากฏหลักฐานว่า การควบคุมวัฒนธรรมเพลงของประชาชนโดยอำนาจรัฐก็ปรากฏให้เห็นมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา เช่น การสั่งห้ามประชาชนไม่ให้เล่นเพลงเรือ[17] หรือในสมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อครั้งที่เพลงแอ่วลาวได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ก็ได้มีหนังสือขอความร่วมมือไม่ให้เล่นเพลงแอ่วลาวหรือห้ามหาเพลงแอ่วลาวมาเล่น โดยให้เหตุผลว่าเพลงแอ่วลาวไม่ใช่วัฒนธรรมไทย การนิยมเล่นเพลงของชาติอื่นจนหลงลืมการละเล่นของไทยจะเป็นอันตรายต่อวัฒนธรรมของชาติ[18] อันเป็นการแสดงถึงความพยายามของอำนาจรัฐในการควบคุม

---

[17] กฎหมายตรา 3 ดวง, เล่ม 1, 2515: 78 อ้างถึงใน ภัทราวดี ภูชฎาภิรมย์, วัฒนธรรมความบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ.2491-2500 (กรุงเทพฯ: มติชน, 2549), หน้า 18.

[18] ประชุมประกาศ รัชกาลที่ 4, 2504: 241 อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 24.

วัฒนธรรมเพลง ทั้งนี้ การควบคุมวัฒนธรรมเพลงในยุคดังกล่าวไม่ได้นำมาซึ่งการตอบโต้หรือโต้แย้งจากฝ่ายผู้ถูกปกครอง ซึ่งอาจอธิบายได้ว่า เนื่องจากฝ่ายรัฐมีอำนาจสูงในการสร้างความชอบธรรมหรืออ้างความชอบธรรมในการตัดสินคุณค่าทางวัฒนธรรมซึ่งสอดคล้องเชื่อมโยงกับทัศนะการมองวัฒนธรรมแบบวัฒนธรรมนิยมที่ครอบงำสังคมอยู่ในขณะนั้น ซึ่งอำนาจในการครอบงำดังกล่าวอาจมีอยู่ในระดับสูงตราบเท่าที่อำนาจของผู้สนับสนุนกล่าวคือรัฐและชนชั้นสูงอยู่ในระดับสูง

ทั้งนี้ เพลงไทยสากลเป็นวัฒนธรรมเพลงใหม่ที่มีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แต่ได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างสำคัญโดยรัฐบาลใหม่ภายใต้ระบอบการปกครองใหม่ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ในขณะที่เพลงไทยเดิมและดนตรีคลาสสิกที่อำนาจรัฐเดิมในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือราชสำนักเคยให้การสนับสนุนกลับถูกรัฐบาลใหม่ละเลยไม่ให้ความสำคัญ เป็นการสะท้อนให้เห็นว่ารัฐในระบอบการปกครองใหม่ได้พยายามสร้างเงื่อนไขทางวัฒนธรรมใหม่ให้กับสังคมโดยมีตนเองเป็นผู้กำหนด ไม่ใช่ราชสำนักดังเช่นในอดีต[19] จากการสนับสนุนดังกล่าว ทำให้เพลงไทยสากลเป็นที่นิยม มีการผลิตเพลงไทยสากลออกมาจำนวนมากทั้งเพลงรักประโลมโลกที่เกิดขึ้นจากศิลปินในสังกัดของรัฐ เช่น วงดนตรีกรมโฆษณาการ (วงสุนทราภรณ์) วงดนตรีของบริษัทภาพยนตร์ และเพลงที่ผลิตโดยศิลปินเพลงอิสระ รวมถึงเพลงไทยสากลในอีกแนวหนึ่งที่นำเสนอเรื่องราววิถีชีวิต ความทุกข์ยากลำบากของคนชั้นล่าง ตลอดจนการเรียกร้องและวิพากษ์วิจารณ์การเมือง ที่เรียกว่า “เพลงชีวิต” ซึ่งได้รับความนิยมในหมู่ชนชั้นล่างทั่วไปจนต่อมามีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เพลงตลาด” ซึ่งการเกิดขึ้นของแนวเพลงดังกล่าวนี้เอง ส่งผลให้เพลงไทยสากลได้แยกออกเป็น 2 แนวอย่างชัดเจน โดยแนวหนึ่งคือเพลงของรัฐและเพลงที่นิยมในกลุ่มชนชั้นสูง ทั้งเพลงประเภทปลุกใจ เพลงรำวง หรือเพลงเพื่อความบันเทิงอื่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ซึ่งถูกเรียกว่า “เพลงผู้ดี” กับอีกแนวหนึ่งก็คือ“เพลงชีวิต” หรือ“เพลงตลาด” ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นแนวเพลงประชาชานิยมแนวแรกที่เกิดขึ้นในเมืองไทย และการเกิดขึ้นของเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดนี้เองเป็นจุดเริ่มต้นของการปะทะกันทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นระหว่างวัฒนธรรมของผู้ปกครองกับวัฒนธรรมของประชาชนอย่างชัดเจนในสังคมไทย

เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดกลายเป็นแนวเพลงที่แพร่หลายมากที่สุดตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา เนื่องจากมีฐานผู้ฟังเพลงคนจำนวนมาก โดยเฉพาะคนชั้นล่างทั้งต่างจังหวัดและในเมือง ในขณะที่เพลงของรัฐในแนวต่างๆ และเพลงผู้ดีเป็นที่นิยมอยู่เฉพาะในเมืองหลวงหรือในเมืองใหญ่อื่นๆ ซึ่งจากการที่เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดได้รับความนิยมแพร่หลาย อีกทั้งยังมีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองอย่างเด่นชัด แนวเพลงดังกล่าวจึงถูกจับตามองโดยฝ่ายการเมืองมาโดยตลอด กระทั่ง

---

[19] ภัทราวดี ภูชฏาภิรมย์, วัฒนธรรมความบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ.2491-2500, หน้า 53.

การขึ้นสู่อำนาจทางการเมืองของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดจึงถูกควบคุมอย่างเข้มงวด จนไม่ปรากฏเพลงที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การเมืองโดยตรงอีกเลย แต่เพลงแนวดังกล่าวซึ่งมีเนื้อหาที่หลากหลายและเข้าไปเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมพื้นบ้านท้องถิ่นมากขึ้นโดยการนำวัฒนธรรมเพลงจากท้องถิ่นต่างๆ เข้ามาผสมผสานในแนวเพลง ก็ยังคงได้รับความนิยมอย่างสูงยิ่ง แต่ก็เป็นแนวเพลงที่ไม่ได้รับการยอมรับจากอำนาจในสังคมไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากฝ่ายรัฐและชนชั้นสูงในเมือง ซึ่งหากมองในเชิงทฤษฎี จะเห็นได้ว่า ในยุคดังกล่าวนี้ ทั้งฝ่ายรัฐและชนชั้นสูงยังคงมองวัฒนธรรมเพลงไทยสากลกระแสนิยมขณะนั้นว่าเป็นภัยคุกคามตามมุมมองของสำนักวัฒนธรรมศึกษาอย่างชัดเจน

ทั้งนี้ ผลจากการควบคุมวัฒนธรรมเพลงในรัฐบาลสฤษดิ์ (และต่อเนื่องถึงรัฐบาลจอมพล ถนอม กิตติขจร) ส่งผลให้เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดแยกออกเป็น 2 สาย โดยสายแรก คือสายที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวทั่วไปซึ่งเข้าไปเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของคนจากแหล่งต่างๆ อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะคนจากต่างจังหวัด ซึ่งต่อมามีชื่อเรียกว่า “เพลงลูกทุ่ง” อันเป็นเพลงที่มีฐานผู้ฟังเป็นคนส่วนใหญ่ของประเทศมาจนกระทั่งปัจจุบัน กับอีกแนวทางหนึ่งคือแนวเพลงที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองอย่างเด่นชัด ซึ่งถูกควบคุมอย่างเด็ดขาดจากอำนาจรัฐ เพลงในแนวดังกล่าวจึงหายไปจากปริมณฑลของเพลงไทยสากลสมัยนิยมขณะนั้น แต่ก็ได้รับการสืบทอดและเชื่อมโยงไปสู่เพลงปฏิวัติในยุคหลังพ.ศ. 2500 จนถึงเพลงเพื่อชีวิตของกลุ่มนักศึกษาปัญญาชนในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดยมีจิตร ภูมิศักดิ์เป็นตัวเชื่อมสำคัญ ในขณะที่เพลงในแนวที่เรียกว่าเพลงผู้ดีซึ่งในขณะนั้น ก็เกิดความหลากหลายในแนวเพลงพอสมควร โดยเฉพาะภายหลังจากการเกิดขึ้นและได้รับความนิยมของศิลปินเพลงผู้ดีอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่ได้สังกัดวงดนตรีสุนทราภรณ์ เช่น สุเทพ วงศ์คำแหง ชรินทร์ นันทนาคร เพ็ญศรี พุ่มชูศรี เป็นต้น ได้ถูกเรียกชื่อใหม่รวมกันว่า “เพลงลูกกรุง” ซึ่งได้เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในกลุ่มผู้ฟังที่เป็นชนชั้นสูงและชนชั้นกลางในเมือง ในขณะที่เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมในกลุ่มผู้ฟังที่เป็นคนชั้นล่างทั่วไปทั้งในเมืองและต่างจังหวัด

ทั้งนี้ การแบ่งแยกแนวเพลงตามฐานของกลุ่มผู้ฟังดูเหมือนจะไม่ก่อให้เกิดปัญหาขึ้นมาแต่อย่างใด แต่ปัญหาได้เกิดขึ้นเนื่องมาจากการให้คุณค่าแก่แนวเพลงต่างๆ ที่มีอยู่นั้นในลักษณะที่พยายามยกให้แนวเพลงหนึ่งดูมีคุณค่ามากกว่าอีกแนวเพลงหนึ่งซึ่งถูกกระทำให้กลายเป็นวัฒนธรรมที่น่าดูถูก อีกทั้งยังถูกปิดกั้นจากรัฐ จะเห็นว่าในช่วงต้นของทศวรรษ 2500 แนวเพลงที่เป็นที่ยอมรับก็คือเพลงลูกกรุง และเพลงที่ถูกกระทำให้ด้อยค่าลงไปคือเพลงลูกทุ่ง ซึ่งถูกมองว่าเป๋นเชย บ้านนอกไม่ทันสมัย เพลงลูกทุ่งไม่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐ ไม่สามารถเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านคลื่นวิทยุระบบ FM ไม่สามารถเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ เป็นต้น แต่ก็ได้รับความนิยมเรื่อยมา อีกทั้งเพลงลูกทุ่งนี่เองที่รับเอาวัฒนธรรมหลากหลายมาผสมผสาน โดยเฉพาะการนำวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านมาใส่ในบทเพลง ทั้งรูปแบบการแต่ง การร้อง การออกเสียง มีการรับอิทธิพลมาจากเพลงไทยเดิมในส่วนของทำนอง

เพลงซึ่งมีการนำทำนองของเพลงไทยเดิมมาใช้ อีกทั้งยังรับอิทธิพลมาจากเพลงของต่างชาติโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ และแนวดนตรี จนถือได้ว่าเพลงลูกทุ่งเป็นพื้นที่ของการผสมผสานทางวัฒนธรรมหลากหลายที่ถือกำเนิดขึ้นในเมืองหลวงและแพร่กระจายออกไปสู่ต่างจังหวัด

ในช่วงทศวรรษ 2510 อิทธิพลจากวัฒนธรรมเพลงของต่างชาติที่เข้ามาแพร่หลายในประเทศก่อให้เกิดเป็นเพลงไทยสากลแนวใหม่ขึ้นในกลุ่มวัยรุ่นคือเพลงแนวสตริงคอมโบ เพลงแนวใหม่นี้รับอิทธิพลจากต่างชาติทั้งในเรื่องของวิธีการร้องและการใช้เครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีไฟฟ้ามีวงดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างมาก เช่น วงดิอิมพอสสิเบิ้ล ซึ่งต่อมาแนวเพลงดังกล่าวมีพัฒนาการจนกลายไปเป็นแนวเพลงที่เรียกว่า “เพลงสตริง” ที่ได้รับความนิยมอย่างมากในกลุ่มวัยรุ่น ในขณะที่เพลงลูกกรุงได้รับความนิยมน้อยลง ส่วนเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมสูงสุดอันเนื่องมาจากความดังของสุรพล สมบัติเจริญ ที่ทำให้ฐานผู้ฟังของเพลงลูกทุ่งขยายออกไปเกือบทั่วประเทศ แม้เมื่อสุรพลเสียชีวิตลงในปี 2511 “แรงเฉื่อย” จากความดังของเขาก็ยังสามารถสร้างให้เกิดความนิยมในเพลงลูกทุ่งต่อมาได้อีกระยะหนึ่ง มีศิลปินเพลงเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก อีกทั้งเพลงลูกทุ่งยังได้รับความนิยมอย่างมากจากภาพยนตร์เรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ที่มีเพลงลูกทุ่งจำนวนหลายเพลงเป็นเพลงประกอบและกลายเป็นเพลงที่มีชื่อเสียง ยุคนี้ถือเป็นยุคทองของเพลงลูกทุ่ง เกิดมีวงดนตรีขึ้นจำนวนมาก แต่ก็ได้เกิดความเปลี่ยนแปลงในกระบวนการผลิตเพลง คือมีนายทุนเข้ามาลงทุนทำวงดนตรี และเกิดการแข่งขันที่สูงขึ้น ทำให้การทำวงดนตรีต้องใช้ทุนมหาศาลจนศิลปินเพลงส่วนใหญ่ไม่สามารถทำวงเองได้ จึงต้องกลายเป็นลูกจ้างของวงดนตรีที่ทำงานรับเปอร์เซ็นต์จากนายทุนเจ้าของวง

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นอีกเหตุการณ์หนึ่งที่สร้างความเปลี่ยนแปลงอำนาจทางการเมืองและส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในด้านอำนาจทางการเมือง เผด็จการทหารถูกล้มล้างลงไป ในขณะที่อำนาจของประชาชนถูกกล่าวถึงมากขึ้น แน่นอนที่สุดวัฒนธรรมเพลงที่รัฐส่งเสริมโดยเฉพาะเพลงปลุกใจก็ถูกลดบาทบาทลงไป ในขณะที่เพลงของประชาชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงลูกทุ่งซึ่งได้รับความนิยมอยู่แล้วในขณะนั้นยิ่งได้รับความนิยม และที่น่าสนใจก็คือ เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งได้กลับไปกล่าวถึงเรื่องราวทางการเมือง ปรากฏเพลงลูกทุ่งที่ล้อเลียน หรือวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองออกมาเป็นจำนวนมาก ในขณะที่เพลงการเมืองโดยตรงอีกแนวหนึ่งก็คือ “เพลงเพื่อชีวิต” ก็ถือกำเนิดขึ้นในยุคนี้ โดยเพลงเพื่อชีวิตเป็นเพลงที่เกิดขึ้นในมหาวิทยาลัยและมีความเกี่ยวข้องกับขบวนการเคลื่อนไหวของนักศึกษาปัญญาชนในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ตลอดจนการเคลื่อนไหวต่อจากนั้น มีวงดนตรีที่มีชื่อเสียงคือวง “คาราวาน” ทั้งนี้เพลงเพื่อชีวิตในขณะนั้นได้รับความนิยมระดับหนึ่งในกลุ่มปัญญาชนหัวก้าวหน้า แต่ในสังคมทั่วไปเพลงเพื่อชีวิตก็ยังไม่ได้รับความนิยมมากนัก อย่างไรก็ตาม เมื่อฝ่ายอำนาจรัฐเข้มแข็งขึ้นกระทั่งสามารถดึงอำนาจกลับสู่ฝ่ายตนได้อีกครั้งภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 รัฐจึงได้กลับเข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงอย่างเข้มงวดอีกครั้ง ทั้งโดยการผลิตเพลงปลุกใจเพื่อเผยแพร่ความคิดของรัฐ

สู่ประชาชน และการควบคุมเพลงแนวอื่นๆ อย่างเข้มงวด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเพื่อชีวิต ถูกกวาดล้างอย่างเด็ดขาดกระทั่งศิลปินเพลงเพื่อชีวิตต้องหลบหนีเข้าป่าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเพลงเพื่อชีวิตก็กลายไปเป็นเพลงปฏิวัติอย่างเต็มตัวในยุคนี้ ในขณะที่เพลงลูกทุ่งก็ยุติการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์การเมือง และเริ่มกลายมาเป็นเพลงที่ตอบรับแนวคิดของฝ่ายรัฐ ซึ่งสังเกตได้จากการปรากฏเนื้อหาของเพลงที่เป็นไปตามแนวคิดของรัฐอย่างมากในยุคนี้ ส่วนเพลงสตริงที่มีเนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องความรักความใคร่ ก็เริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้นเรื่อยๆ ในกลุ่มคนรุ่นใหม่

การแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ในปี พ.ศ.2521 (ประกาศใช้ในปี พ.ศ.2522) อันเป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีเทปเพลงที่ทำให้เกิดการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงอย่างมากจนมีการผลักดันให้แก้ไขกฎหมายดังกล่าวโดยการเพิ่มโทษปรับการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงจาก 500 บาท เป็น 200,000 บาท ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในวงการธุรกิจเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดขึ้นของบริษัทผลิตเพลงหรือค่ายเพลง ซึ่งแต่เดิมเคยละเมิดลิขสิทธิ์อัดเพลงจากแผ่นเสียงออกขายในรูปแบบของเทปคาสเส็ท ต้องหันมาผลิตเพลงของตนเองขึ้น ซึ่งนอกจากจะต้องมีเครื่องไม้เครื่องมือในการผลิตก็ยังต้องมีศิลปินเพลงในสังกัดของตนเองอีกด้วย ระบบอุตสาหกรรมการผลิตเพลงจึงเกิดขึ้นในยุคนี้ โดยเริ่มที่เพลงสตริงก่อน เนื่องจากเป็นเพลงที่กำลังได้รับความนิยมและกลุ่มผู้ฟังก็เข้าถึงสินค้าเทปเพลงมากกว่ากลุ่มผู้ฟังแนวเพลงอื่นๆ การผลิตเพลงในยุคนี้จึงเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมอย่างเต็มตัว

อนึ่ง ภายหลังจากสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง ในสมัยรัฐบาลเปรม ติณสูลานนท์ รัฐได้ลดบทบาทในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงลงอย่างมาก ในขณะที่ทุนได้เข้ามามีอิทธิอย่างยิ่งในวงการเพลง ในยุคนี้ เพลงแนวต่างๆ รวมถึงเพลงเพื่อชีวิตก็ได้กลับเข้ามาปรากฏตัวอีกครั้งโดยที่รัฐไม่ได้มีความเข้มงวดมากนักต่อการควบคุมดูแลวัฒนธรรมเพลง แต่ปัจจัยที่เข้ามาควบคุมวงการเพลงภายหลังจากนั้นกลับกลายเป็นระบบตลาดที่ทุนเป็นผู้มีอิทธิพลสำคัญในการกำกับควบคุม เพลงที่ผลิตในยุคนี้จึงมุ่งไปที่เพลงที่ขายได้ ซึ่งเนื้อหาต้องสอดคล้องหรือเข้ากันได้กับแนวคิดที่มีอยู่เดิมของผู้บริโภค เนื้อหาของเพลงตั้งแต่ยุคดังกล่าวจึงสะท้อนแนวคิดในเชิงการรับสภาพที่เป็นอยู่ในสังคมเป็นส่วนใหญ่ ในขณะที่เพลงที่มีเนื้อหาเชิงก้าวหน้าหรือไปไกลเกินกว่าความคิดของประชาชนผู้ฟังมากเกินไปก็ไม่อาจเป็นที่แพร่หลาย และแน่นอนที่สุดคือไม่อาจขายได้ในตลาด จะเห็นได้ว่าภายหลังจากการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมของวัฒนธรรมเพลงไทยดังกล่าว ข้อเสนอของอะดอร์โนที่ว่า วัฒนธรรมประชานิยมไม่ใช่ภัยคุกคามต่ออำนาจ แต่เป็นเครื่องมือในการรักษาอำนาจก็ดูจะเป็นคำอธิบายที่เริ่มมีพลังมากขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล อย่างไรก็ตาม การอธิบายว่าผู้บริโภควัฒนธรรมประชานิยมเป็นผู้อ่อนด้อยทางอำนาจโดยสิ้นเชิงก็ยังเป็นข้อโต้แย้งสำคัญต่อการอธิบายของอดอร์โนที่มิอาจละเลย

ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา รัฐลดบทบาทในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงลง โดยที่ทุนได้เข้ามาแสดงบทบาทมากขึ้น ส่งผลให้ผลงานเพลงที่ผลิตออกมามุ่งตอบสนองความต้องการของตลาดเป็นหลัก อย่างไรก็ตาม เมื่อวัฒนธรรมต่างประเทศไหลบ่าเข้ามาในประเทศไทย โดยเฉพาะวัฒนธรรม

เพลงร็อกจากตะวันตก โดยบริษัทเพลงต่างๆ มีการผลิตเพลงไทยสากลในแนวดังกล่าวออกมาเป็นจำนวนมาก จนเป็นที่กังวลว่าจะกระทบต่อวัฒนธรรมอันดีของชาติ รัฐจึงเข้ามาแสดงบทบาทในการต่อสู้กับการไหลบ่าเข้ามาของวัฒนธรรมดังกล่าว โดยหนึ่งในวิธีการของรัฐคือการยกเอาเพลงลูกทุ่งขึ้นมาเป็นหนึ่งในหน้าด่านทางวัฒนธรรม ในการนี้ รัฐได้ยกระดับฐานะของเพลงลูกทุ่งขึ้นเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ มีการจัดงาน “กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย” ขึ้นในปี พ.ศ.2532 มีการบรรจุศิลปินเพลงลูกทุ่งในการมอบรางวัลศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ.2534 อันเป็นการยกระดับฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งให้สูงขึ้น ทำให้เพลงลูกทุ่งได้รับความสนใจมากขึ้นในสังคม และยกระดับฐานะของศิลปินเพลงลูกทุ่งให้ทัดเทียมกับศิลปินแนวอื่นๆ จะเห็นได้ว่าการกระทำดังกล่าว เป็นการสะท้อนมุมมองที่เปลี่ยนแปลงไปของฝ่ายอำนาจต่อวัฒนธรรมประชานิยมอย่างสำคัญที่สุดเท่าที่เคยมีมาในสังคมไทย เนื่องจากเป็นมุมมองที่ข้ามพ้นกรอบของสำนักวัฒนธรรมนิยม อีกทั้งยังข้ามพ้นกรอบการมองของอดอร์โนและฮอร์ไคม์เมอร์ที่ว่าทุนคือผู้ควบคุมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพียงฝ่ายเดียว เนื่องจากการเข้ามาส่งเสริมเพลงลูกทุ่งของรัฐในครั้งดังกล่าว นอกจากเป็นการสะท้อนถึงอิทธิพลของรัฐในการควบคุมอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ยังเป็นการสะท้อนให้เห็นพลังและพลวัติของวัฒนธรรมมวลชน ที่มีความหลากหลายในตัวเอง ทั้งนี้ จะเห็นว่าในยุคนี้ มุมมองต่อวัฒนธรรมมวลชนของสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ เป็นมุมมองที่เข้ากันได้ดีที่สุดกับการศึกษาวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งเป็นยุคใกล้เคียงกันกับการไหลบ่าของวัฒนธรรมอเมริกันเข้าสู่ประเทศอังกฤษ จนนักวิชาการอังกฤษ เช่น สจ๊วต ฮอลล์ เล็งเห็นว่าวัฒนธรรมชั้นสูงอาจไม่มีพลังมากเพียงพอที่จะต่อสู้กับการรุกรานทางวัฒนธรรมจากภายนอก จึงจำเป็นต้องอาศัยวัฒนธรรมมวลชนหรือวัฒนธรรมประชานิยมซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมสมัยในชีวิตประจำวันมาเป็นเครื่องมือในการต่อสู้[20]

การเข้ามาแสดงบทบาทของรัฐในการส่งเสริมเพลงลูกทุ่งดังกล่าวเป็นจุดชนวนสำคัญที่ทำให้เพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมในระดับหนึ่ง แต่การกลับมาได้รับความนิยมและเป็นที่สนใจอย่างมากอีกครั้งอย่างแท้จริงเกิดขึ้นในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษ 2530 จากความสำเร็จอย่างมากของงานเพลงชุด “สมศรี 1992” ของยิ่งยง ยอดบัวงาม ซึ่งทำให้ผู้ลงทุนคือภมร อโณทัยกลายเป็นเศรษฐีร้อยล้านขึ้นมาได้จากงานเพลงชุดนี้ จนทำให้บริษัทผลิตเพลงต่างๆ สนใจหันมาผลิตเพลงลูกทุ่งกันเป็นจำนวนมาก แม้ในยุคนี้เพลงสตริงจะเป็นที่นิยมแพร่หลายและครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลัก แต่เพลงลูกทุ่งก็เป็นที่สนใจและได้รับการยอมรับมากขึ้นในสังคมไทย กระทั่งถึงปลายทศวรรษ 2530 และในช่วงทศวรรษ 2540 เพลงลูกทุ่งก็ได้เข้ามาครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลักอย่างเต็มตัว ทั้งนี้ การที่เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างมากดังกล่าว มีปัจจัยสนับสนุนด้วยกันหลายปัจจัย แต่ประเด็นที่น่าสนใจยิ่งคือ ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกฝ่ายต่างเข้ามามีส่วนร่วมในการสนับสนุนเพลงลูกทุ่ง ทั้งฝ่ายทุน

---

[20] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 643.

ที่เล็งเห็นพลังในการสร้างผลกำไรจากเพลงลูกทุ่งอย่างมหาศาล ฝ่ายรัฐที่มีนโยบายส่งเสริมการบริโภคสินค้าไทยในช่วงวิกฤตเศรษฐกิจในปี 2540 ซึ่งเพลงลูกทุ่งเป็นหนึ่งในสินค้านั้น ฝ่ายศิลปินเพลงที่ผลิตเพลงที่มีเนื้อหาตอบสนองภาวะการณ์ทางเศรษฐกิจในลักษณะของการปลอบประโลมใจแก่ผู้ได้รับผลกระทบจากวิกฤตเศรษฐกิจโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ใช้แรงงาน ฝ่ายประชาชนจำนวนมากที่ได้รับผลกระทบจากวิกฤตเศรษฐกิจและตอบรับผลงานเพลงที่มีเนื้อหาลักษณะดังกล่าวอย่างท่วมท้น ตลอดจนความร้อนแรงของกระแสประชาธิปไตยที่กล่าวถึงอำนาจของประชาชนในยุคดังกล่าว อาจกล่าวได้ว่า ในยุคนี้ ได้เกิดการประจวบเหมาะของความร่วมมือของทุกฝ่ายที่ร่วมกันทำให้เพลงลูกทุ่งเป็นที่ยอมรับในสังคมไทย ซึ่งการยกระดับฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งดังกล่าว ส่งผลให้ประชาชนกลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งมีฐานะตำแหน่งทางวัฒนธรรมสูงขึ้น เป็นการแสดงถึงอำนาจเชิงวัฒนธรรมที่มากขึ้นของประชาชนซึ่งสะท้อนการพัฒนาประชาธิปไตยในสังคมไทยนั่นเอง

นอกจากนั้น ตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญในเทคโนโลยีการผลิตเพลงจากระบบอนาล็อกมาเป็นระบบดิจิตอล ซึ่งทำให้การผลิตเพลงทำได้ง่ายและมีต้นทุนที่ถูกลงอย่างมาก การเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีดังกล่าวสร้างความสั่นคลอนต่ออำนาจของค่ายเพลงขนาดใหญ่อย่างยิ่ง เนื่องจากได้เกิดผู้ผลิตเพลงรายย่อยและศิลปินเพลงอิสระที่ลงทุนผลิตเพลงเองขึ้นเป็นจำนวนมากในทุกแนวเพลง จนเกิดเป็นกระแสการผลิตเพลงที่เรียกว่า “เพลงอินดี้” หรือ “เพลงใต้ดิน” หมายถึงเพลงที่ผลิตอย่างอิสระโดยไม่เข้าสังกัดหรือพึ่งพาค่ายเพลง ซึ่งศิลปินสามารถแสดงตัวตนอย่างอิสระ จึงอาจกล่าวได้ว่าการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีดังกล่าวได้สร้างอำนาจแก่ศิลปินเพลงอิสระเป็นอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม ในช่วงดังกล่าว ค่ายเพลงขนาดใหญ่ก็ยังคงมีอิทธิพลสูงมากในธุรกิจเพลง[21] อีกทั้งเมื่อกระแสเพลงอินดี้ได้รับความนิยม ค่ายเพลงขนาดใหญ่ก็เข้ามาแข่งขันในตลาดดังกล่าวเช่นเดียวกัน และเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบเนื่องจากการมีอำนาจในการควบคุมสื่อ นอกจากนั้น การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีที่สร้างผลกระทบต่อธุรกิจเพลงอย่างมาก ไม่เว้นแม้แต่ค่ายเพลงขนาดใหญ่ ก็คือการเปลี่ยนแปลงสื่อบันทึกเสียงจากเทปคาสเซ็ทมาเป็นแผ่นซีดีดิจิตอล ซึ่งสามารถลอกเลียนแบบผลงานเพลงได้ง่าย ส่งผลให้เกิดสินค้าลอกเลียนแบบและการบันทึกซ้ำเพลงไว้ฟังของผู้ฟังโดยไม่ต้องซื้อแผ่นเพลงของแท้ จนกระทบต่อยอดการจำหน่ายสินค้าเพลงอย่างมาก ซึ่งแนวเพลงที่ได้รับผลกระทบมากที่สุดคือแนวเพลงสตริง ในขณะที่สำหรับเพลงลูกทุ่งและเพื่อชีวิต พบว่า กลุ่มผู้ฟังยังคงนิยมซื้อสินค้าของแท้ทั้งเนื่องจากการเข้าไม่ถึงเทคโนโลยีและความภักดีต่อศิลปิน ในส่วนนี้จะเห็นได้ว่า คำอธิบายของวอลเตอร์ เบนจามิน มีความน่าสนใจอย่างยิ่งที่ว่าการพัฒนาเทคโนโลยีได้สร้างอำนาจให้แก่ผู้บริโภคซึ่งเป็นประชาชนจำนวนมาก เนื่องจากสามารถ

---

[21] ดูเพิ่มเติมใน สาทร ศรีเกตุ, “เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551)

เข้าถึงสินค้าและบริการมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ข้อโต้แย้งที่ว่าเบนจามินไม่ให้ความสำคัญกับคุณภาพของผลงาน และให้ค่าแก่เทคโนโลยีและมวลชนสูงเกินจริง ก็เป็นข้อถกเถียงประการสำคัญ เนื่องจากข้อโต้แย้งเรื่องของคุณภาพของผลงานเพลงและคุณภาพของผู้ฟังก็เป็นประเด็นถกเถียงสำคัญเช่นเดียวกันในวงการเพลงไทย*

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้วิจัยได้พยายามบรรยายให้เห็นถึงพัฒนาการการศึกษาวัฒนธรรมประชานิยมของแวดวงวิชาการ และการบรรยายถึงความเป็นมาของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งได้ลองเชื่อมโยงการอธิบายของมุมมอง/ทฤษฎีต่างๆ สู่การมองวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งพบว่าแต่ละมุมมองมีอำนาจในการอธิบายแตกต่างกันไปในแต่ละยุค และต่างมีข้อจำกัดที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งเป็นวิธีการศึกษาที่บุกเบิกโดยสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษซึ่งเป็นสำนักศึกษาวัฒนธรรมล่าสุดในวงวิชาการวัฒนธรรมศึกษา อย่างไรก็ตาม ดังที่กล่าวแล้ว ผู้วิจัยต้องการไปให้ไกลกว่าการอธิบายวัฒนธรรมตามแบบของสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษที่มักเป็นไปในเชิงมานุษยวิทยา โดยการอธิบายความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในเชิงรัฐศาสตร์ที่เน้นการศึกษา “อำนาจ” เป็นศูนย์กลาง กล่าวคือ ศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจของแต่ละฝ่ายที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลว่าใครมีอำนาจมากน้อยเพียงใดอย่างไร และความสัมพันธ์เชิงอำนาจดังกล่าวสะท้อนอะไรต่อการเมืองการปกครอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพสะท้อนอำนาจของประชาชนในระบอบประชาธิปไตย

ทั้งนี้ การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เพื่อให้เห็นอำนาจของแต่ละฝ่าย ผู้วิจัยเห็นว่าจำเป็นต้องมองให้ลึกลงไปถึงขั้นตอนการทำเพลง เพื่อให้เห็นว่าใครมีอำนาจอย่างไรในกระบวนการผลิตเพลง ใครเป็นผู้กำหนดว่าจะผลิตเพลงอะไร มีเนื้อหาอย่างไร มีการต่อสู้ต่อรองกันหรือไม่อย่างไรในกระบวนการทำเพลงตลอดจนความได้เปรียบเสียเปรียบในการแบ่งปันผลประโยชน์ ซึ่งหมายความว่า การศึกษานี้จำเป็นต้องหวนกลับไปใช้แนวทางวิเคราะห์แบบเศรษฐกิจการเมือง (Political Economy) อันเป็นแนวทางที่ถูกมองข้ามจากวงการศึกษาวัฒนธรรมปัจจุบัน กระนั้นก็ตาม การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมซึ่งเป็นแนวทางการศึกษา

---

* ข้อโต้แย้งที่สำคัญหนึ่งในวงการเพลงไทยคือ การถกเถียงถึงคุณภาพของผลงานเพลงที่ผลิตโดยอาศัยเทคโนโลยีดิจิตอลและการใช้คอมพิวเตอร์ในการแต่งเสียง ซึ่งศิลปินและผู้ผลิตเพลงบางกลุ่ม เช่น สายัณห์ สัญญา สุนารี ราชสีมา คัฑลียา มารศรี ศิรินทรา นิยากรมองว่าทำให้ได้งานที่ไม่มีคุณภาพหรือไม่จริงใจ ในขณะที่ผู้ผลิตเพลงบางกลุ่มเห็นว่าเป็นการช่วยให้การสร้างงานทำได้ง่ายขึ้น แม้คุณภาพของเสียงจะไม่ดีเท่าการผลิตเพลงในระบบดิจิตอล แต่คุณภาพของเพลงก็ขึ้นอยู่กับความพิถีพิถันของผู้ผลิต ปัญหาของการผลิตผลงานเพลงที่ไม่มีคุณภาพจึงเกิดจากความไม่เอาใส่ใจของผู้ผลิตที่มุ่งหวังแต่ผลกำไรโดยไม่ใส่ใจคุณภาพของงานมากกว่าศิลปินที่มีมุมมองดังกล่าว เช่น ชินกร ไกรลาศ ซึ่งก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ความง่ายของการผลิตเพลงในระบบดิจิตอลดังกล่าว ก็ทำให้ผู้ผลิตเพลงเป็นจำนวนมากผลิตเพลงที่ไม่มีคุณภาพออกสู่ตลาด

วัฒนธรรมที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน ซึ่งเป็นการศึกษาแบบสังคมวิทยาการเมือง (Political Sociology) ก็เป็นแนวทางที่ไม่อาจมองข้าม หากต้องการทำความเข้าใจความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นการครอบงำทางความคิดผ่านบทเพลง และการแย่งชิงพื้นที่สาธารณะเพื่อการแสดงตนของวัฒนธรรมเพลงหนึ่งๆ เพื่อเผยให้เห็นอำนาจเชิงวาทกรรมที่ซ่อนอยู่ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งนี้ อำนาจทั้งในเชิงเศรษฐศาสตร์การเมืองและอำนาจในเชิงสังคมวิทยาการเมืองดังกล่าว จะส่งผลต่อการครองอำนาจนำหรือการครองความเป็นจ้าว (Hegemony) ของฝ่ายที่ได้เปรียบ และจากประเด็นการครองความเป็นจ้าวนี้เอง ทำให้งานนี้จำเป็นต้องย้อนกลับไปหาความคิดของนักวิชาการมาร์กซิสต์ใหม่คนสำคัญคือ อันโตนิโย กรัมชี่ อย่างไรก็ตาม ข้อจำกัดของทฤษฎีของกรัมชี่คือ การยึดติดอยู่กับมุมมองเรื่องชนชั้น ซึ่งสำหรับงานวิจัยนี้ แม้จะนำกรอบคิดเรื่องชนชั้นมาใช้ในการอธิบายอำนาจในกระบวนการผลิต แต่ผู้วิจัยก็ไปไกลกว่าการมองแค่อำนาจในกระบวนการผลิต คือได้วิเคราะห์ไปถึงอำนาจเชิงวาทกรรมซึ่งมีประเด็นหลากหลายมากกว่าเรื่องของชนชั้น การนำแนวคิดการครองความเป็นจ้าวมาใช้จึงไม่ได้หยิบเอาแนวคิดที่เสนอโดยกรัมชี่โดยตรงมาทีเดียว แต่หยิบเอาแนวคิดการครองความเป็นจ้าวที่ถูกปรับใช้โดยนักวิชาการรุ่นต่อมา ซึ่งหากพิจารณาจากข้างต้น จะเห็นว่านักวิชาการคนสำคัญที่หยิบเอาแนวคิดการครองความเป็นจ้าวมาใช้คือ สจ๊วต ฮอลล์ แต่แนวคิดของฮอลล์ ก็ยังคงมีข้อจำกัดคือ การเน้นไปที่การศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสื่อ โดยไม่ได้เชื่อมโยงมาสู่อำนาจทางการเมืองมากนัก ผู้วิจัยจึงได้เลือกเอาแนวคิดการครองความเป็นจ้าว ที่นำเสนอโดยลาเคลากับมูฟ (Laclau and Mouffe) มาใช้ในการศึกษา เนื่องจากนักวิชาการทั้งสอง นำแนวคิดการครองความเป็นจ้าวมาใช้ในการศึกษาอำนาจทางการเมืองโดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเชื่อมโยงอำนาจการครองความเป็นจ้าวเข้ากับพัฒนาการของระบอบประชาธิปไตย

วิทยานิพนธ์นี้ จึงจะทำการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งในทางเศรษฐกิจและการเมืองที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะในประเด็นของการต่อสู้ต่อรองในกระบวนการผลิต การแบ่งแยกแนวเพลง เนื้อหาสาระ รูปแบบการนำเสนอ ความเชื่อมโยงระหว่างแนวเพลงต่างๆ กับฝ่ายธุรกิจ การเมือง และประชาชน ทั้งในด้านของการพยายามครองความเป็นจ้าวหรือการใช้อำนาจครอบงำ (Hegemony) และด้านของการต่อต้านขัดขืน (Resistance) ความลื่นไหล และการหลอมรวมของอำนาจในเชิงวาทกรรม ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ที่จะเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นการเมืองหรือความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่แทรกซึมลงไปในบริบทของวัฒนธรรมความบันเทิง อันจะยืนยันให้เห็นว่า เรื่องของการเมือง ไม่ได้หมายถึงเฉพาะแค่ในปริมณฑลของการเมืองในรูปแบบหรือเรื่องของสถาบันทางการเมืองการปกครองเท่านั้น แต่หมายรวมถึงการเมืองที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน หรือในพื้นที่ของวัฒนธรรมด้วย ซึ่งความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็น

Chulalongkorn University

ในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลนี้ จะเป็นการแสดงให้เห็นว่า ความแตกต่างหลากหลายเป็นสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ในทางการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเมืองในระบอบประชาธิปไตย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ประชาธิปไตยจะเกิดขึ้นไม่ได้หากยังไม่มีการยอมรับซึ่งวัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลาย ไม่ว่าจะปรากฏออกมาในรูปแบบของการเก็บกด ปิดกั้น หรือการดูถูกเหยียดหยาม

ทั้งนี้ งานของผู้วิจัย ไม่ได้เป็นงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมเพลงไทยที่เน้นแสดงให้เห็นข้อมูลในเชิงประวิศาสตร์ ซึ่งงานในลักษณะนั้นมีผู้กระทำไว้แล้วจำนวนมากและทำได้อย่างดียิ่ง เช่น งานของ ฉกาจ ราชบุรี งานของศิริพร กรอบทอง หรืองานของภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ เป็นต้น แต่สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการกระทำคือ การนำข้อมูลทางประวัติศาสตร์เหล่านั้นมาวิเคราะห์ในเชิงการเมือง ให้เห็นว่าประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงนั้นสะท้อนอะไรในเชิงการเมืองการปกครอง ทั้งนี้เพราะผู้วิจัยเห็นว่าประเด็นของความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่กล่าวมานั้น สามารถสะท้อนให้เห็นพัฒนาการของความเป็นประชาธิปไตยโดยเฉพาะในประเด็นของความแตกต่างทางวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี อีกทั้ง ในงานนี้ผู้วิจัยจะเน้นศึกษาเฉพาะเพลงไทยสากล ไม่หมายรวมเพลงแนวอื่นๆ เช่น เพลงพื้นบ้าน เพลงไทยเดิม

1.2 คำถามหลักของการศึกษา

ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามหลักในการศึกษาในงานนี้ดังต่อไปนี้ คือ

1. โครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลมีความเป็นมาอย่างไรตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงพ.ศ.2545
2. ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางวาทกรรม ทั้งเรื่องของฐานะตำแหน่งและการแย่งชิงพื้นที่ในสังคมระหว่างแต่ละแนวเพลง การแย่งชิงอำนาจนำของผู้เกี่ยวข้องภายในพื้นที่ของแนวเพลงเดียวกัน และการนำเสนอความคิดผ่านบทเพลง มีความเป็นมาอย่างไรตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงพ.ศ.2545
3. ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งในทางเศรษฐกิจการเมืองและในทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ส่งผลกระทบอย่างไรต่อการสร้างอำนาจนำและการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจของผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งฝ่ายรัฐ ฝ่ายทุน ฝ่ายศิลปิน/ผู้สร้างสรรค์ ตลอดจนประชาชนกลุ่มผู้ฟัง ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลจนถึงปีพ.ศ.2545 และส่งผลอย่างไรต่อพัฒนาการของการเมืองไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นการพัฒนาประชาธิปไตย

1.3 วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของเพลงไทยสากลที่ดำเนินมาควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจการเมืองของประเทศ ตลอดจนศึกษาการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการผลิต การเผยแพร่ และการจัดจำหน่าย ทั้งในส่วนของการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี และการเปลี่ยนแปลงกระบวนการทำงาน
2. เพื่อศึกษารูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในประเด็นโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากล
3. เพื่อศึกษาพลวัตของความแตกต่างหลากหลายของแนวเพลงต่างๆ ที่เชื่อมโยงสู่การให้ความหมายหรือให้คุณค่าที่ส่งผลต่อฐานะตำแหน่งของเพลงแนวต่างๆ ในสังคมไทย
4. เพื่อศึกษารูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมืองหรืออำนาจเชิงวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งในส่วนของตำแหน่งแห่งที่ของแต่ละแนวเพลง และในส่วนของการนำเสนอแนวคิดผ่านบทเพลง
5. เพื่อวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ที่สะท้อนอำนาจของผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งฝ่ายรัฐ ฝ่ายทุน ฝ่ายศิลปิน/ผู้สร้างสรรค์ ตลอดจนอำนาจของประชาชนกลุ่มผู้ฟัง เชื่อมโยงสู่การอธิบายพัฒนาการของประชาธิปไตยไทยในประเด็นของการยอมรับซึ่งความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 กรอบแนวคิดในการศึกษา

งานวิจัยนี้ มุ่งศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เพื่อวิเคราะห์การช่วงชิงอำนาจนำทางการเมืองในปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งผู้วิจัยมองว่าผู้ที่สามารถช่วงชิงอำนาจนำดังกล่าว จำเป็นต้องสร้างฐานอำนาจทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมืองที่หมายถึงอำนาจในกระบวนการผลิต และอำนาจในเชิงสังคมวิทยาการเมือง ที่หมายถึงอำนาจในการช่วงชิงการนำในการสร้างความหมายหรืออำนาจในเชิงวาทกรรม การมีอำนาจเพียงทางใดทางหนึ่งอาจไม่เพียงพอในการสร้างความเป็นจ้าว ผู้ที่จะครองอำนาจนำจึงจำเป็นต้องสร้างฐานอำนาจจากทั้งสองฝั่ง หรือหากไม่สามารถสร้างฐานอำนาจดังกล่าวด้วยตนเอง ก็จำเป็นต้องสร้างพันธมิตรเพื่อร่วมกันสร้างกลุ่มก้อนทางอำนาจที่มีพลังมากพอในการสร้างอำนาจการครองความเป็นจ้าวในสังคม ซึ่งการอธิบายการสร้างอำนาจนำดังกล่าว ผู้วิจัยจะใช้กรอบแนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมของลาเคลากับมูฟ (Laclau and Mouffe) มาเป็นกรอบหลักในการอธิบาย โดยในส่วนของการวิเคราะห์อำนาจในกระบวนการผลิต ผู้วิจัยจะย้อนกลับไปหาทฤษฎีมาร์กซิสต์ ซึ่งเป็นทฤษฎี

ที่อธิบายโครงสร้างทางอำนาจในกระบวนการผลิตในระบบทุนนิยมได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังได้หยิบยกทฤษฎีการครองความเป็นจ้าวของอันโตนิโย กรัมชี่ (Antonio Gramsci) ขึ้นมาเป็นตัวเสริมในการอธิบายนอกเหนือจากแนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมของลาเคลากับมูฟ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของการชี้ให้เห็นว่า การครองอำนาจนำจำเป็นต้องครองอำนาจทั้งในส่วนของโครงสร้างส่วนล่างหรือโครงสร้างทางการผลิต และการครองอำนาจในโครงสร้างส่วนบนทั้งในพื้นที่ของสังคมการเมืองและสังคมประชา อีกทั้งการยกแนวคิดของกรัมชี่ขึ้นมาใช้ก็เป็นการช่วยให้สามารถเข้าใจแนวคิดของลาเคลากับมูฟได้มากยิ่งขึ้นอีกด้วย ส่วนการอธิบายการสร้างอำนาจเชิงวาทกรรมซึ่งเป็นการวิเคราะห์เชิงสังคมวิทยาการเมือง ผู้วิจัยจะได้หยิบยกเอาแนวคิดการวิเคราะห์วาทกรรมของมิทเชล ฟูโกต์ ขึ้นมาเป็นแนวทางในการศึกษา ซึ่งแนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมของลาเคลากับมูฟก็ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดดังกล่าว นอกจากนั้น เพื่อให้การวิเคราะห์ลึกซึ้งหนักแน่นมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยยังได้หยิบเอาทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสำนักแฟรงค์เฟิร์ตมาเป็นตัวเสริมในการอธิบายในส่วนของการวิเคราะห์อุตสาหกรรมเพลง และแนวคิดการกีดกันทางสังคมมาเป็นตัวเสริมในการอธิบายการกีดกันทางสังคมที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลทั้งการกีดกันทางเศรษฐกิจและการกีดกันด้านวัฒนธรรมอันส่งผลต่อความไม่เท่าเทียมเชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

ในส่วนต่อไปจะได้อธิบายแนวคิดต่างๆ ในรายละเอียด ดังนี้

1.4.1 แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม

แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม เป็นแนวคิดที่เสนอโดยลาเคลากับมูฟ (Laclau and Mouffe) ซึ่งสังเคราะห์มาจากแนวคิดการครองความเป็นจ้าวของอันโตนิโย กรัมชี่ และแนวคิดการสร้างทางวาทกรรม (Discursive construction) ของมิทเชล ฟูโกต์ ทั้งนี้ แนวคิดการครองความเป็นจ้าวจะเกี่ยวข้องกับการสร้างความเชื่อและการจัดหาสิ่งที่จำเป็นพื้นฐานสำคัญ ในการสร้างให้เกิดความเห็นพ้องต้องกันจากคนส่วนใหญ่ในสังคม เพื่อทรงไว้ซึ่งผลประโยชน์ในระยะยาวของผู้ที่มีอำนาจส่วนในเรื่องวาทกรรม เกี่ยวข้องกับการสถาปนาความหมายผ่านทางภาษา เช่น การพูด การอ่าน การเขียน การรับรู้เข้าใจ การโต้แย้ง การเป็นตัวแทนนำเสนอ ซึ่งก่อให้เกิดการให้ความหมายหรือการให้คุณค่าแก่สิ่งใดสิ่งหนึ่งเหนือกว่าสิ่งอื่นๆ ทั้งนี้ ลาเคลากับมูฟ เห็นว่าข้อผิดพลาดของกรัมชี่ คือการอธิบายการครองความเป็นจ้าวโดยมีพื้นฐานอยู่บนเรื่องของชนชั้น โดยทั้งสองได้อธิบายเสียใหม่ว่าในประวัติศาสตร์การเปลี่ยนแปลงทางสังคมไม่ได้มีตัวแสดงหลักเพียงตัวเดียวและไม่ได้มีความขัดแย้งหรือความเป็นศัตรูที่รวมศูนย์ อุดมการณ์ไม่ได้ขึ้นอยู่กับชนชั้น การครองความเป็นจ้าวและการต่อต้านการครองความเป็นจ้าว (Resistance) เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตลอดเวลาด้วยการรวมตัวเป็นพันธมิตรเชิงกลยุทธ์

ของกลุ่มสร้างทางวาทกรรมหรือกลุ่มผลประโยชน์ต่างๆ (for Laclau and Mouffe, Ideology has no'class-belonging' and the social has no single originatory point or underlying principle of determination that fixes the field of differences. Instead, hegemonic and counter-hegemonic blocs are formed through temporary and strategic alliances of a range of discursively constructed subjects and groups of interest.)[22] ในส่วนนี้ แม้ความคิดของลาเคลากับมูฟ จะยังคงคล้ายกับแนวคิดของกรัมชี่ที่ว่า การครองความเป็นจ้าวไม่ใช่สิ่งที่คงที่ แต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้และเกิดการต่อสู้ต่อรองตลอดเวลา แต่การสร้างกลุ่มอำนาจเพื่อครองความเป็นจ้าวในมุมมองของกรัมชี่ที่เรียกว่า การสร้างกลุ่มประวัติศาสตร์ (Historic blog) นั้น ยึดโยงอยู่กับสารัตถะของชนชั้น นั่นหมายความว่าการเปลี่ยนแปลงอำนาจนำในมุมมองของกรัมชี่เกิดขึ้นได้ยากกว่า เนื่องจากต้องสร้างการเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นกับโครงสร้างทางชนชั้นหรือการปฏิวัติโค่นล้มระบบทุนนิยมตามข้อเสนอของทฤษฎีมาร์กซิสต์ การครองความเป็นจ้าวตามมุมมองของกรัมชี่จึงขาดความยืดหยุ่นและอาจไม่สามารถนำมาอธิบายสังคมยุคหลังสมัยใหม่ที่มีความสลับซับซ้อนเกินกว่าจะอธิบายด้วยสารัตถะของชนชั้น ด้วยเหตุนี้เอง ลาเคลากับมูฟจึงเคลื่อนฐานคติตั้งต้นของการวิเคราะห์จากเรื่องชนชั้นมาสู่เรื่องของวาทกรรม ทั้งสองจึงได้พัฒนาทฤษฎีของตนเองให้หลุดพ้นจากความเป็นมาร์กซิสต์ไปเป็นนักคิดหลังมาร์กซิสต์ โดยได้ละทิ้งการอธิบายที่ให้ความสำคัญกับเรื่องของชนชั้นในฐานะที่เป็นแก่นหลักของการศึกษารัฐทุนนิยม[23] พัฒนาเป็นแนวคิดการสร้างอำนาจการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม โดยเปลี่ยนฐานคติจากการครองความเป็นจ้าวทางอุดมการณ์ที่ยึดโยงอยู่กับเรื่องของชนชั้น มาเป็นการครองความเป็นจ้าวในขอบเขตของวาทกรรม

ลาเคลากับมูฟอธิบายว่าภาคปฏิบัติการของวาทกรรมนั้น ในด้านหนึ่งก็คือการพยายามที่จะครองความเป็นจ้าวในปริมณฑลของวาทกรรมหนึ่งๆ ที่มีความหลากหลาย มุมมองทางอำนาจของแนวคิดนี้จึงเป็นมุมมองที่เห็นว่า อำนาจค่อนข้างกระจายมากกว่าจะมองว่าอำนาจกระจุกอยู่ที่ชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง ทั้งนี้ ลาเคลากับมูฟ หันไปให้ความสำคัญกับเรื่องของอำนาจในการสร้างความหมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของการสร้างอัตลักษณ์ โดยการที่อัตลักษณ์หนึ่งจะสามารถอ้างความชอบธรรมในการสร้างความหมายของตนได้ต้องสร้างให้เกิดความประจวบเหมาะที่กลุ่มพันธมิตรรวมตัวกันและร่วมกันตรึงให้ความหมายของวาทกรรมหรือความหมายของอัตลักษณ์หนึ่งใดหยุดนิ่งและมีพลังมากพอในการครองความชอบธรรมหรือครองอำนาจนำในสังคมได้ในช่วงระยะเวลาใดเวลาหนึ่ง ซึ่งลาเคลากับมูฟ เรียกจุดที่เกิดความสัมพัทธ์หรือหยุดนิ่งชั่วคราว (Relative fixation) ของการเป็นตัวแทนนำเสนอความหมาย (Representational relations of meanings) ดังกล่าวว่า "Nodal point"

---

[22] Chris Barker, Cultural Studies: Theory and Practice (London: Sage, 3rd Edition, 2008), p.450.

[23] เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, "การศึกษาการเมืองเปรียบเทียบแนวทางรัฐและสังคม," หน้า 143.

ซึ่งผู้ที่มีส่วนในเครือข่ายอำนาจที่สามารถทำให้เกิด Nodal point ขึ้นได้ ก็คือผู้ที่มีส่วนร่วมในการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม (Discursive hegemonic power)[24]

ทั้งนี้ เนื่องจากการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมตามมุมมองของลาเคลากับมูฟ เป็นการครองความเป็นจ้าวเชิงสัมพัทธ์ การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมดังกล่าวจึงเป็นการครองความเป็นจ้าวที่เกิดขึ้นได้เพียงบางส่วนและบางขณะในสังคม โดยมีการต่อต้านขัดแย้งเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา และสามารถเกิดการเปลี่ยนแปลงได้เมื่อกลุ่มพันธมิตรยุติความร่วมมือหรือมีปัจจัยอื่นเข้ามากระทบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดขึ้นของกลุ่มพันธมิตรอื่นๆ ที่เข้ามาต่อสู้ต่อรองหรือแข่งขันกัน ซึ่งลาเคลากับมูฟเห็นว่าในสังคมหลังยุคสมัยใหม่ พื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองทางวาทกรรมดังกล่าวนี้เอง เป็นพื้นที่แสดงตนของความหลากหลายทางอำนาจที่กระจายอยู่ทั่วทั้งสังคม และเป็นภาพสะท้อนของการต่อสู้ทางอำนาจในระบอบประชาธิปไตย[25] และจุดนี้เองที่ผู้วิจัยเห็นว่า ความคิดของลาเคลากับมูฟมีความน่าสนใจยิ่งสำหรับนำมาใช้เป็นกรอบอธิบายภาคปฏิบัติการของวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลที่มีความลื่นไหล เกิดความเปลี่ยนแปลงทางอำนาจบ่อยครั้ง ซึ่งความหลากหลาย และการต่อสู้ต่อรองทางอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลนั้นเองจะสะท้อนพัฒนาการประชาธิปไตยในเชิงวัฒนธรรมของไทย

1.4.2 ทฤษฎีมาร์กซิสต์

จากที่ได้กล่าวมาในส่วนของพัฒนาการการศึกษาวัฒนธรรม จะเห็นว่าการศึกษาวัฒนธรรมในปัจจุบันมักมองข้ามประเด็นทางเศรษฐกิจการเมือง และหันไปวิเคราะห์ประเด็นเชิงสังคมวิทยาการเมืองเป็นส่วนใหญ่ โดยหากมีการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจก็หยิบเอาเฉพาะแนวคิดมาร์กซิสต์ใหม่ โดยเฉพาะแนวคิดของอันโตนิโอ กรัมชี่ ซึ่งมุ่งเน้นการวิเคราะห์ไปที่โครงสร้างส่วนบนมาใช้ โดยไม่ได้ย้อนกลับไปวิเคราะห์โครงสร้างส่วนล่างหรือโครงสร้างอำนาจในกระบวนการผลิต ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าส่งผลให้การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางอำนาจไม่ครอบคลุมและได้ภาพที่ไม่ชัดเจน โดยเฉพาะการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลง เนื่องจากเมื่อวิเคราะห์ลงไปแล้ว ผู้ที่กำหนดว่าวัฒนธรรมเพลงแบบใด หรือเนื้อหาสาระอย่างไรควรได้ปรากฏออกสู่สาธารณะ หรืออาจเรียกได้ว่าผู้ที่มีส่วนในการสร้างและสืบทอดวาทกรรมผ่านบทเพลงคนสำคัญ ก็คือผู้ที่มีอำนาจในกระบวนการผลิตนั้นเอง ซึ่งการศึกษาวัฒนธรรมในเชิงเศรษฐกิจเช่นนี้ก็สอดคล้องกับข้อเสนอของนักวิชาการ

---

[24] Ake Tangsupvattana, “Models of Power: A Reflection of Meta – theoretical Controversy,” (M.A. Thesis Department of Government, University of Essex, 1992), p.41-42. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 139.

[25] Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: towards a Radical Democratic Politics (London: Verso, 2nd Edition, 2001), p.137.

บางคน เช่น แมคไกวแกน (McGuigan)[26] ที่เสนอว่าการศึกษาวัฒนธรรมต้องศึกษาในเชิงเศรษฐกิจการเมืองร่วมด้วย โดยเฉพาะในเรื่องของความเป็นเจ้าของ เรื่องของสถาบันต่างๆ และเรื่องของอำนาจและการควบคุม เป็นต้น ผู้วิจัยจึงจะได้นำแนวคิดมากซิสต์ดั้งเดิมมาใช้ในส่วนของการวิเคราะห์โครงสร้างทางการผลิต เพราะอย่างไรก็ตามฐานอำนาจทางเศรษฐกิจก็ยังคงเป็นทรัพยากรสำคัญยิ่งที่ส่งผลต่อเรื่องของอำนาจในทางการเมืองปัจจุบันและการจะมองให้เห็นที่มาของอำนาจดังกล่าวนี้ก็เลี่ยงไม่พ้นที่จะต้องมองลงไปให้ถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต

ทฤษฎีมาร์ซิสต์วิเคราะห์สังคมโดยการแบ่งโครงสร้างสังคมออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่โครงสร้างส่วนล่างอันได้แก่เรื่องของวิถีการผลิตทางเศรษฐกิจ และโครงสร้างส่วนบนอันได้แก่เรื่องอื่นทั้งหมดที่ไม่เกี่ยวข้องกับประเด็นทางเศรษฐกิจ เช่น การเมือง วัฒนธรรม ความคิดความเชื่อ เป็นต้น โดยในโครงสร้างส่วนล่างนั้น คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) เน้นวิเคราะห์ลงไปที่เรื่องของ “ความสัมพันธ์ทางการผลิต” หรือ “ความสัมพันธ์ทางสังคมในกระบวนการผลิต” ซึ่งถือเป็นพื้นฐานหรือเป็นพลังในการขับเคลื่อนสังคมมนุษย์เลยทีเดียว เพราะตามมุมมองของมาร์กซ์ มนุษย์เข้ามามีความสัมพันธ์กันด้วยเหตุผลทางการผลิต และฐานทางเศรษฐกิจนี้นี่เองที่เป็นพื้นฐานของความสัมพันธ์ในทุกๆ ด้านของชีวิตมนุษย์ การวิเคราะห์สังคมจึงต้องวิเคราะห์กระบวนการผลิต[27] ซึ่งมาร์กซ์ได้ชี้ให้เห็นว่า ภายใต้วิถีการผลิตแบบทุนนิยมได้ก่อให้เกิดโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตที่แยกคนออกเป็น 2 ชนชั้น คือชนชั้นผู้ถือครองปัจจัยการผลิตหรือนายทุน กับอีกชนชั้นคือชนชั้นแรงงาน ที่ไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองแต่ต้องขายพลังแรงงานของตนแก่ผู้ถือครองปัจจัยการผลิต ทั้งนี้ มาร์กซ์ให้ความสำคัญกับ “แรงงานของมนุษย์”(Labourforce) เป็นอย่างมากในฐานะที่เป็นตัวสร้างมูลค่า ซึ่งมาร์กซ์มองว่า มูลค่าทุกอย่างในโลกใบนี้เกิดขึ้นได้ก็ด้วยพลังแรงงานของมนุษย์ มนุษย์ผู้ใช้แรงงานจึงควรได้รับผลประโยชน์จากมูลค่าที่สร้างขึ้น แต่ผลจากระบบกรรมสิทธิ์ส่วนบุคคลที่นายทุนสถาปนาขึ้นเพื่อสร้างความได้เปรียบในการเข้าถือครองปัจจัยการผลิต ส่งผลให้ปัจจัยการผลิตตกไปอยู่ในมือของนายทุน ในขณะที่แรงงานไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเอง จึงต้องขายพลังแรงงานให้แก่นายทุนแลกกับค่าจ้าง ทั้งนี้ เนื่องจากแรงงานเข้าไปอาศัยปัจจัยการผลิตของนายทุน จึงไม่มีอำนาจในการควบคุมการผลิตและไม่มีอำนาจในการกำหนดค่าตอบแทน และเมื่อเป้าหมายของนายทุนคือการแสวงหากำไรและการสะสมทุน จึงจ่ายค่าตอบแทนแก่แรงงานน้อยกว่ามูลค่าจริงที่สร้างขึ้น เพื่อให้สามารถเก็บเอามูลค่าที่เหลือหรือมูลค่าส่วนเกิน[28] (Surplus value) เป็นของตน โดยที่นายทุนจะสะสมมูลค่าส่วนเกินนี้ไปเรื่อยๆ

---

[26] Jim McGuigan, 1992, “Cultural Populism,” and Jim McGuigan , 1996, “Cultural and the Public Sphere,” and Jim McGuigan, 1996, “Cultural Populism Revisited,” in M. M. Ferguson and P. Golding, “Cultural Studies in Question” in Chris Barker, Cultural Studies: Theory and Practice, pp.458.

[27] กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 66.

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า 249.

และร่ำรวยขึ้น ในขณะที่ผู้ใช้แรงงานก็จะยากจนลงไปเรื่อยๆ ซึ่งวิถีการผลิตที่ก่อให้เกิดชนชั้นผู้ได้เปรียบและชนชั้นผู้เสียเปรียบดังกล่าว เป็นสิ่งที่มาร์กซ์มองว่าเป็นความอยุติธรรมของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและเป็นสิ่งที่ต้องขจัดให้หมดไปด้วยการปฏิวัติของชนชั้นแรงงาน[29]

มาร์กซ์ให้ความสำคัญกับโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตดังกล่าวเป็นอย่างยิ่ง และเห็นว่าโครงสร้างดังกล่าวเป็นตัวขับเคลื่อนระบบเศรษฐกิจและการเมือง มาร์กซ์จึงไม่ได้วิเคราะห์ในส่วนของโครงสร้างส่วนบนไว้มากนัก หรือถ้าจะกล่าวไว้บ้างก็วิเคราะห์ไว้ว่า โครงสร้างส่วนบนเป็นผลมาจากรูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิต กล่าวคือเป็นพื้นที่ที่ผู้ได้เปรียบในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตกล่าวคือนายทุน ใช้เป็นเครื่องมือในการรักษาไว้ซึ่งฐานะเหนือกว่าของฝ่ายตน ด้วยเหตุนี้ตามมุมมองดังกล่าว อำนาจรัฐหรือการเมืองตลอดจนกฎหมายของรัฐ ก็คือเครื่องมือในการรักษาอำนาจของนายทุน ส่วนเรื่องวัฒนธรรม ความคิดความเชื่อ มาร์กซ์ก็มองว่าเป็นเรื่องหลอกลวง หรือที่เรียกว่าจิตสำนึกที่ผิดพลาด (False consciousness) ที่ชนชั้นนายทุนสร้างขึ้นมาหลอกให้ชนชั้นแรงงานหลงเชื่อเพื่อยอมรับสภาพที่เป็นอยู่แทนที่จะร่วมกันคิดปฏิวัติล้มล้างชนชั้นนายทุน

จะเห็นได้ว่า แม้มาร์กซ์จะถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าให้ความสำคัญกับปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจมากเกินไป และโครงสร้างส่วนบนก็มีอิสระของตนเอง ไม่ได้เป็นตัวแปรตามหรือขึ้นอยู่กับโครงสร้างทางเศรษฐกิจทั้งหมดตามที่มาร์กซ์บอก ซึ่งผู้วิจัยเองก็เห็นด้วยกับข้อวิจารณ์ดังกล่าว อย่างไรก็ตามผู้วิจัยก็เห็นว่า ข้อเสนอของมาร์กซ์ก็ไม่อาจมองข้ามได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่อธิบายว่า ผู้ถือครองปัจจัยการผลิตย่อมเป็นผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่าในโครงสร้างทางการผลิต ทั้งอำนาจในการกำหนดรูปแบบวิธีการทำงานและอำนาจในการกำหนดผลตอบแทน แม้ลักษณะดังกล่าวจะไม่ใช่สารัตถะของโลกเสมอไปตามที่มาร์กซ์เสนอ แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ผู้เป็นเจ้าของหรือมีอำนาจครอบครองปัจจัยการผลิตมีอำนาจเหนือกว่าผู้ไม่มีหรือเข้าไม่ถึงปัจจัยการผลิต อีกทั้งยังเป็นผู้ที่เข้าถึงหรือสามารถดึงอำนาจรัฐมาสร้างความได้เปรียบแก่ฝ่ายตน และฐานะอันได้เปรียบตรงนี้เองที่เป็นฐานทรัพยากรสำคัญแก่ผู้ถือครองปัจจัยการผลิตหรือนายทุนให้สามารถสร้างอำนาจนำในสังคม ผู้วิจัยจึงจะได้หยิบยกเอาแนวคิดของมาร์กซ์ในส่วนของการวิเคราะห์โครงสร้างทางการผลิตดังกล่าวนี้ มาใช้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากล เพื่อชี้ให้เห็นว่าใครมีอำนาจอย่างไรในกระบวนการผลิตเพลง ทั้งในส่วนของการกำหนดรูปแบบ เนื้อหา และการแบ่งปันผลประโยชน์ ซึ่งฐานอำนาจดังกล่าวจะเป็นข้อมูลสำคัญสำหรับการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจหรือการครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลต่อไป

---

[29] ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, รัฐศาสตร์แนววิพากษ์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, พิมพ์ครั้งที่ 2, 2544), หน้า 247.

อนึ่ง ผู้วิจัยเข้าใจเป็นอย่างดีถึงข้อจำกัดของการวิเคราะห์เชิงชนชั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอธิบายแรงงานที่มีฝีมือหรือความสามารถที่ก่อให้เกิดมูลค่าได้อย่างมหาศาลและเป็นที่ต้องการถึงขนาดที่แรงงานดังกล่าวมีอำนาจสูงในการต่อรองและเรียกค่าตัวให้สูงลิ่ว อีกทั้งยังแสดงตนอย่างชัดเจนว่าร่วมมือกับฝ่ายทุน ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้ในยุคปัจจุบันมีอยู่จำนวนไม่น้อย ที่เห็นได้ชัดได้แก่ ศิลปิน ดารา นักร้อง นักกีฬา เทคโนแครต ผู้เชี่ยวชาญ เป็นต้น กลุ่มคนเหล่านี้หากไม่มีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเอง หากจำแนกตามทฤษฎีมาร์กซิสต์ ก็ถือว่าเป็นชนชั้นแรงงาน แต่อาจไม่สามารถอธิบายได้ด้วยกรอบแนวคิดดังกล่าว เพราะกลุ่มคนเหล่านี้แท้จริงแล้วเป็นผู้มีอำนาจต่อรองมีค่าตัวที่สูง เป็นที่ต้องการ ร่ำรวย และในหลายโอกาส มีความมั่นคงกว่าเจ้าของปัจจัยการผลิตอย่างมาก การนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ จึงเป็นไปเพื่อให้เห็นภาพโครงสร้างทางอำนาจในภาพรวม ซึ่งเป็นภาพทั่วไปที่เกิดขึ้น ไม่ใช่เจาะจงไปที่ศิลปินเพลงเพียงคนใดคนหนึ่ง

1.4.3 แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางอุดมการณ์ (Hegemony) ของอันโตนิโย กรัมชี่

แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางอุดมการณ์ เป็นแนวคิดที่พัฒนาขึ้นโดยอันโตนิโย กรัมชี่ (Antonio Gramsci) นักมาร์กซิสต์ใหม่ที่ไม่เห็นด้วยกับการวิเคราะห์แบบมาร์กซิสต์ดั้งเดิมที่มองว่าโครงสร้างทางเศรษฐกิจเป็นตัวกำหนดโครงสร้างทางการเมืองรวมถึงโครงสร้างส่วนบนทั้งหมด แต่มองว่าโครงสร้างส่วนบนก็มีอิสระของตนเองในการขับเคลื่อนสังคม จึงหันมาให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์โครงสร้างส่วนบน โดยเปิดให้เห็นปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจในพื้นที่ทางการเมืองการปกครองและพื้นที่ของสังคมประชาอันหมายถึงปริมณฑลทางวัฒนธรรม ความคิดความเชื่อต่างที่ฝ่ายต่างๆ เข้ามาทำการแข่งขันเพื่อแย่งชิงอำนาจความเป็นใหญ่ ดังได้กล่าวแล้วข้างต้น กรอบการวิเคราะห์ดังกล่าวนี้เองถูกนักวิชาการวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักวิชาการสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษดึงมาใช้ในการวิเคราะห์การศึกษาวัฒนธรรมประชานิยม และแนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมของลาเคลากับมูฟก็ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดการครองความเป็นจ้าวของกรัมชี่นี้เอง

ทั้งนี้ แม้กรอบใหญ่ของการศึกษาในงานวิจัยนี้ จะเป็นกรอบแนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมของลาเคลากับมูฟ แต่เพื่อให้เข้าใจแนวคิดการครองความเป็นจ้าวมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงยกแนวคิดการครองความเป็นจ้าวของกรัมชี่ขึ้นมาอธิบายเพิ่มเติม อีกทั้ง ความคิดของกรัมชี่บางส่วนที่ลาเคลากับมูฟไม่ได้กล่าวถึง ก็ยังคงเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ในงานนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความคิดในเรื่องการแบ่งพื้นที่ของโครงสร้างส่วนบนออกเป็นสังคมการเมืองกับสังคมประชา ซึ่งคุณูปการของแนวคิดดังกล่าวคือการเปิดให้เห็นว่าพื้นที่แสดงตนของอำนาจทางการเมืองไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะพื้นที่ของอำนาจรัฐที่เป็นทางการเท่านั้น แต่พื้นที่ทางวัฒนธรรมในสังคมประชาก็เป็นพื้นที่ทางการเมืองสำคัญที่แต่ละฝ่ายเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กันเพื่อแสวงหาอำนาจโดยการสร้างความยินยอม

พร้อมใจให้เกิดขึ้น และด้วยมุมมองดังกล่าวก็เป็นการยืนยันว่าพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลก็เป็นพื้นที่ทางการเมืองที่สามารถสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมไทยได้อีกทางหนึ่ง

กรัมชี่ เห็นด้วยกับมาร์กซ์ว่าในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ประกอบด้วย 2 ชนชั้นที่ขัดแย้งกัน คือ ชนชั้นนายทุนผู้ถือครองปัจจัยการผลิต กับชนชั้นแรงงานผู้ไร้ปัจจัยการผลิต แต่กรัมชี่ไม่เห็นด้วยกับคำอธิบายที่ว่า หากชนชั้นใดได้เป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตก็จะได้ครอบครองจิตสำนึกและวัฒนธรรมไปโดยปริยาย[30] นั่นคือไม่เห็นด้วยว่าโครงสร้างส่วนล่างเป็นตัวกำหนดโครงสร้างส่วนบน (ที่เรียกว่า Economic determinism) แต่เชื่อว่าโครงสร้างส่วนบนโดยเฉพาะอำนาจรัฐสามารถทำงานอย่างอิสระ และสามารถเข้าไปมีส่วนในการกำหนดโครงสร้างส่วนล่างด้วยเช่นกัน[31] ซึ่งในส่วนนี้ถือเป็นการอุดช่องโหว่หรือข้อบกพร่องของการอธิบายโครงสร้างสังคมของมาร์กซ์ที่ไม่สามารถอธิบายหลายกรณีที่รัฐเข้าไปมีส่วนหรือแทรกแซงเรื่องของเศรษฐกิจ เช่น การเข้าไปควบคุมกลไกตลาด การให้สวัสดิการแก่สังคม[32] โดยกรัมชี่ได้เสนอว่า “อุดมการณ์” ที่มาร์กซ์มองว่าเป็นจิตสำนึกหลอนหรือจิตสำนึกที่ผิดพลาดของมนุษย์ (False consciousness) ไม่ได้เป็นเพียงจิตสำนึกหลอนเท่านั้น แต่สามารถเป็น “พลังทางวัตถุ” ที่สามารถผลักดันให้เกิดผลเชิงปฏิบัติได้ เมื่ออุดมการณ์สามารถเข้าถึงมวลชนผู้ตระหนักดีถึงภาวะสุกงอมของเหตุการณ์และมีความประสงค์จะเปลี่ยนแปลง[33] จะเห็นว่า ในขณะที่มาร์กซ์ให้ความสำคัญกับโครงสร้างทางเศรษฐกิจ กรัมชี่กลับให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์วัฒนธรรมและการต่อสู้ทางอุดมการณ์ในฐานะหัวใจของการเมือง อีกทั้งยังให้ความสนใจพลังต่อต้านของประชาชนที่แสดงออกมาในนิทานพื้นบ้าน ภาษิตคำคม และรูปแบบต่างๆ ของวัฒนธรรมประชาชนอีกด้วย[34]

จากความสนใจในเรื่องของการต่อสู้ทางอุดมการณ์นี้เอง กรัมชี่ได้นำเสนอแนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางอุดมการณ์ (Hegemony) อันหมายถึงการครองอำนาจนำภายในสังคมทั้งในการเข้าครอบครองอำนาจรัฐและการสร้างความยินยอมพร้อมใจให้เกิดขึ้นในสังคม ทั้งนี้กรัมชี่เน้นให้ความสำคัญกับการสร้างความยินยอมพร้อมใจ (Consensus) เป็นอย่างมากในการที่ชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งจะสร้างฐานะความเป็นจ้าว โดยในการอธิบายการครองความเป็นจ้าวนี้ กรัมชี่ได้แบ่งสังคม (ภายในโครงสร้างส่วนบน) ออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ สังคมการเมือง (Political Society) กับสังคมประชา

---

[30] กาญจนา แก้วเทพ, การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์: แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย (กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 84.

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้า 83.

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

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

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

(Civil Society) โดยที่สังคมการเมือง เป็นปริมณฑลของอำนาจรัฐที่เป็นทางการ เช่น รัฐบาล ทหาร ตำรวจ กฎหมาย ศาล คุก เป็นต้น ซึ่งการแสดงออกของอำนาจในสังคมการเมืองจะเป็นไปในลักษณะของการบังคับและปราบปรามเป็นหลัก แต่กรัมชี่ มองว่าการครอบครองอำนาจดังกล่าวเพียงลำพังไม่เพียงพอที่จะรักษาอำนาจไว้ได้นาน และอาจถูกต่อต้านได้ตลอดเวลาเมื่ออำนาจรัฐอ่อนแอลง การครองอำนาจอย่างเบ็ดเสร็จยาวนาน จำเป็นต้องเข้าไปครองอำนาจนำโดยการสร้างความยินยอมพร้อมใจให้เกิดขึ้นในสังคมประชาร่วมด้วย โดยที่สังคมประชาหมายถึงปริมณฑลของทุกสิ่งทุกอย่างที่รัฐไม่มีอำนาจผูกขาด เช่น วัฒนธรรม สื่อสารมวลชน การศึกษา ครอบครัว ศาสนา จิตสำนึก อุดมการณ์ ศีลธรรม เป็นต้น ซึ่งตามที่กล่าวไปแล้ว กรัมชี่เห็นว่าสังคมประชาเป็นพื้นที่สำคัญที่สุดที่ชนชั้นหนึ่งจะสามารถครองความเป็นจ้าวอย่างสมบูรณ์ได้หากสามารถเข้าไปครอบงำและมีอิทธิพลเหนือพื้นที่ดังกล่าว ซึ่งการครอบงำที่เฉียบขาดที่สุดคือการครอบงำโดยการสร้างการยอมรับหรือความยินยอมพร้อมใจจากสมาชิกส่วนใหญ่ของสังคมประชาโดยไม่รู้ตัว ซึ่งเกิดขึ้นได้เมื่อชนชั้นหนึ่งสามารถทำให้ประโยชน์ของตนกลายเป็นประโยชน์ของสังคมส่วนรวม พร้อมๆ กับทำให้ชนชั้นอื่นๆ ยอมรับโลกทัศน์ของตน ซึ่งจะทำให้การครองอำนาจของตนเป็นเรื่องถูกต้องและชอบธรรม[35] หรือสามารถดึงชนชั้นต่างๆ เข้ามาเป็นพันมิตรกับชนชั้นของตนโดยทำให้ชนชั้นอื่นๆ เห็นว่าตนก็ได้ประโยชน์จากการเข้ามาร่วมเป็นพันธมิตรดังกล่าว[36] โดยกรัมชี่เรียกจุดที่เกิดปรากฏการณ์การครองความเป็นจ้าวอย่างเบ็ดเสร็จที่ชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งสามารถครองอำนาจนำได้ทั้งในสังคมการเมืองและสังคมประชาดังกล่าวว่า“กลุ่มประวัติศาสตร์” (Historic Bloc)

ทั้งนี้ กรัมชี่อธิบายว่าผู้ที่มีบทบาทในการทำให้เกิดกลุ่มประวัติศาสตร์ดังกล่าว ได้แก่ กลุ่มปัญญาชน โดยปัญญาชนตามคำอธิบายของกรัมชี่ ประกอบไปด้วยปัญญาชนดั้งเดิมหรือปัญญาชนตามประเพณี (Traditional Intellectual) กับปัญญาชนอินทรีย์ (Organic Intellectual) ปัญญาชนดั้งเดิมคือปัญญาชนที่ทำหน้าที่รักษาระบบสังคมเดิมให้คงอยู่ ส่วนปัญญาชนอินทรีย์เป็นปัญญาชนที่สังกัดชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งโดยเฉพาะและทำหน้าที่เป็นปัญญาชนของชนชั้นนั้นๆ ในขณะที่ปัญญาชนดั้งเดิมอาจจะมาจากชนชั้นใดก็ได้เพียงแต่ไม่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งโดยเฉพาะ นอกจากนั้นกรัมชี่ยังได้จำแนกปัญญาชนเป็นปัญญาชนในเมืองกับปัญญาชนในชนบท โดยอธิบายว่าปัญญาชนในเมืองส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ที่ทำงานคล้ายๆกับนายทหารระดับรองในระบบอุตสาหกรรมที่ไม่มีอำนาจอิสระในการตัดสินใจหรือริเริ่มวางแผนงานด้วยตัวเอง หน้าที่ของพวกเขาก็คือคอยดูแลควบคุมและประสานให้งานสำเร็จ ปัญญาชนในเมืองโดยทั่วไปจะเป็น

---

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72-73.

[36] Haralambos and Holborn, Sociology: Themes and Perspective (Hatper Collins Pubblishers, 2004), p. 560.

รูปแบบเดียวกันมีมาตรฐานเดียวกัน ในขณะที่ปัญญาชนระดับสูงจะมีลักษณะจำเพาะ ส่วนใหญ่คือพวกผู้มีอำนาจตัดสินใจในอุตสาหกรรม ทางด้านปัญญาชนชนบท ส่วนใหญ่จะเป็นปัญญาชนตามประเพณี ที่เกี่ยวพันกับคนส่วนใหญ่ของประเทศ ส่วนใหญ่มีหน้าที่เป็นผู้เชื่อมให้ชาวนาหรือคนชั้นล่างได้ติดต่อสัมพันธ์กับหน่วยงานบริหารของท้องถิ่น ด้วยหน้าที่นี้ทำให้พวกเขามีหน้าที่สำคัญทางด้านสังคมการเมือง[37] โดยปัญญาชนกลุ่มที่กรัมชี่ให้ความสนใจมากที่สุดคือปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นแรงงาน ซึ่งจะเป็นผู้นำความคิดของชนชั้นแรงงาน ทำเพื่อผลประโยชน์ของชนชั้นแรงงานอย่างแท้จริง และเป็นกลุ่มปัญญาชนที่คาดหวังได้ว่าจะเป็นผู้นำในการปฏิวัติสังคม

นอกจากนั้น กรัมชี่ยังได้กล่าวถึงปัญญาชนก้าวหน้าที่เป็นผู้นำในการเปลี่ยนทางสังคม กล่าวคือทั้งปัญญาชนดั้งเดิมหรือปัญญาชนอินทรีย์อาจจะมีความคิดก้าวหน้าที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมหรืออาจจะไม่มีก็ได้ ฉะนั้นเฉพาะปัญญาชนที่มีความคิดก้าวหน้าเท่านั้นจึงจะเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลงสังคม โดยที่ปัญญาชนในกลุ่มปัญญาชนตามประเพณีอาจจะมีความคิดก้าวหน้าในการเปลี่ยนแปลงสังคมแต่ก็ไม่ได้เป็นไปเพื่อผลประโยชน์ของชนชั้นแรงงานเสมอไป มีเพียงกลุ่มปัญญาชนอินทรีย์หัวก้าวหน้าที่สังกัดชนชั้นแรงงานเท่านั้นที่จะเป็นผู้นำชนชั้นแรงงานในการปฏิวัติสังคม ทั้งนี้ในกลุ่มปัญญาชนดั้งเดิมก็อาจมีกลุ่มปัญญาชนที่เคยเป็นกลุ่มปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นนายทุนมาก่อน[38] และในกลุ่มปัญญาชนก้าวหน้า ก็อาจเป็นปัญญาชนอินทรีย์ของชนชั้นนายทุนเข้ามาร่วมด้วยเป็นต้น

อนึ่ง ปัญญาชนมีบทบาทเฉพาะที่เกิดมาจากอดีต บทบาทดังกล่าวเกิดขึ้นมาควบคู่กันกับการกำเนิดชนชั้นทุกชนชั้น โดยเฉพาะชนชั้นหลักๆ สิ่งที่น่าสังเกตคือชนชั้นที่ต้องการจะขึ้นมาครองความเป็นจ้าวนั้นจำเป็นต้องหาทางครอบงำปัญญาชนดั้งเดิมที่ยังดำรงอยู่ด้วยลัทธิการเมืองของชนชั้นใหม่ แต่การยึดครองความคิดของปัญญาชนดังกล่าวกระทำได้ง่ายขึ้นและรวดเร็วขึ้นถ้าชนชั้นใหม่มี “ปัญญาชนอินทรีย์” ของตนเองด้วย[39] เช่นเดียวกันผู้ปกครองที่ครองอำนาจรัฐอยู่ก็จำเป็นต้องดึงปัญญาชนกลุ่มอื่นๆ ให้เข้ามาเป็นพวกตนให้ได้มากที่สุดเพื่อสามารถครองความเป็นจ้าวให้ได้อย่างแท้จริง กรัมชี่เน้นเรื่องบทบาทและความสำคัญของปัญญาชนต่อการเปลี่ยนแปลงสังคมเป็นอย่างมาก เพราะเขาถือว่าหากฝ่ายชนชั้นปกครองสามารถดึงเอาปัญญาชนของฝ่ายตรงข้ามมาเป็นฝ่ายตนได้ก็เท่ากับเป็นการดึงเอามวลชนส่วนหนึ่งมาเป็นพวกได้ เป็นการแผ่ขยายฐานอิทธิพลของชนชั้นปกครอง และหากชนชั้นปกครอง (กรัมชี่หมายถึงชนชั้นนายทุนเป็นหลัก) ไม่สามารถดึงเอาปัญญาชนของฝ่ายชนชั้นแรงงานมาเป็นฝ่ายตนได้ก็จะหันไปใช้กลไกของสังคมการเมืองมาบังคับกดขี่

---

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

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

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 230.

เพื่อมิให้ฝ่ายตรงข้ามสามารถกระทำการท้าทายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในกรณีเช่นนี้ชนชั้นปกครองก็จะไม่สามารถครองความเป็นจ้าวได้ ดุลยภาพระหว่างสังคมประชาและสังคมการเมืองได้ถูกทำลายไป ดังนั้นบทบาทและความซื่อสัตย์ของปัญญาชนก้าวหน้าที่มีต่อมวลชนผู้ทุกข์ยากจึงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งยวดในความพยายามที่จะให้มวลชนเป็นใหญ่ได้ในที่สุด[40] ตลอดจนเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่มวลชนจำต้องเข้ามามีบทบาทโดยตรงร่วมกับกลุ่มปัญญาชนในการเปลี่ยนแปลงสังคม[41]

ในส่วนของปัญญาชนนี้ ผู้วิจัยจะได้นำมาอธิบายบทบาทของศิลปินเพลงในแนวทางต่างๆ เป็นหลักเพราะในความเห็นของผู้วิจัย ศิลปินเพลงเหล่านี้ แม้จะไม่อาจแยกได้อย่างชัดเจนว่าเป็นปัญญาชนประเภทใดตามการแบ่งของกรัมชี่ แต่ก็ถือได้ว่าเป็นกลุ่มนักคิดและได้พยายามสร้างความเปลี่ยนแปลงหรือแม้กระทั่งการพยายามรักษาระบอบให้คงอยู่ และจะเห็นได้อย่างชัดเจนในการศึกษาวัฒนธรรมเพลงไทยสากลว่ามีการพยายามในการดึงเอาศิลปินเพลงที่มีความสามารถเข้าไปเป็นพวกเพื่อสร้างฐานอำนาจแก่ฝ่ายตนอย่างได้ผล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดึงเอาศิลปินเพลงเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของอำนาจรัฐซึ่งส่งผลให้รัฐสามารถนำเสนอแนวคิดของตนผ่านบทเพลงที่ผลิตโดยศิลปินดังกล่าว

1.4.4 แนวคิดการวิเคราะห์วาทกรรม

เพื่อเติมเต็มการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในส่วนของการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมตามกรอบแนวคิดของลาเคลากับมูฟ ผู้วิจัยจำเป็นต้องย้อนกลับไปทำความเข้าใจและหยิบเอาแนวคิดการวิเคราะห์วาทกรรมของมิทเชล ฟูโกต์ (Mitchel Foucault) ขึ้นมาอธิบายและใช้เป็นกรอบในการศึกษาร่วมด้วย ทั้งนี้ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ได้สรุปความหมายของวาทกรรมของฟูโกต์เอาไว้ว่า

> วาทกรรมหมายถึงระบบและกระบวนการสร้าง/ผลิต (Constitute) เอกลักษณ์ (Identity) และความหมาย (Significance) ให้กับสรรพสิ่งต่างๆ ในสังคมที่ห่อหุ้มเราอยู่ ไม่ว่าจะเป็นความรู้ ความจริง อำนาจ หรือตัวตนของเราเอง นอกจากนี้ วาทกรรมยังทำหน้าที่ตรึงสิ่งที่สร้างขึ้นให้ดำรงอยู่และเป็นที่ยอมรับของสังคมในวงกว้าง (Valorize) กลายสภาพเป็น “วาทกรรมหลัก” (Dominant discourse) หรือที่ฟูโกต์เรียกว่า “Episteme” ขณะเดียวกัน วาทกรรมก็ทำหน้าที่เก็บกด/ปิดกั้นมิให้เอกลักษณ์และความหมายบางอย่างเกิดขึ้น (Subjugate) หรือไม่ก็ทำให้เอกลักษณ์และความหมายบางสิ่งที่ดำรงอยู่แล้วในสังคมเลือนหายไปได้ (Displace) พร้อมๆ กันด้วย[42]

---

[40] สุรพงษ์ ชัยนาม, “อันโตนิโย กรัมชี่ กับทฤษฎีว่าด้วยการครองความเป็นใหญ่”, ปาจารยสาร, 8,6: 78.

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 79.

[42] ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, รัฐศาสตร์แนววิพากษ์, หน้า 44.

จะเห็นว่า วาทกรรมเป็นตัวกำหนดความคิด ความเชื่อ และความเป็นไปของคน ตลอดจนการจัดสรรอำนาจต่างๆ ภายในสังคม ด้านหนึ่งวาทกรรมจะทำงานโดยการใช้อำนาจและความรุนแรงเข้าไปบังคับยัดเยียดให้เป็นไปตามที่วาทกรรมต้องการ ขณะเดียวกันก็จะเก็บกด บดบัง ปิดกั้น ขจัดหรือทำลายมิให้สิ่งที่แตกต่างไปจากเอกลักษณ์และความหมายของสิ่งที่วาทกรรมนั้นสร้างขึ้นปรากฏตัว และในอีกด้านหนึ่งวาทกรรมจะเชื่อมโยงอยู่กับชุดของ “ความรู้” หนึ่งๆ เสมอกล่าวคือวาทกรรมไม่ใช่แค่คำพูดหรือการอ้างว่าเป็นความจริง แต่จะต้องเชื่อมโยงกับเครือข่ายของชุดความรู้ความเชื่อ และผนวกอยู่กับอำนาจในสังคมอย่างแนบเนียนจนกลายเป็นชุดของ “ความเป็นจริง” ที่ผู้คนยอมรับ ทั้งนี้ ฟูโกต์เองก็ไม่สู้จะเห็นด้วยกับการวิเคราะห์แบบที่เรียกว่า “วาทกรรมหลัก” เพราะนอกจากจะทำให้มองไม่เห็นความสลับซับซ้อนของการต่อสู้ระหว่างวาทกรรมแล้ว ยังอาจทำให้เข้าใจผิดได้ว่ามีการแบ่งแยกเด็ดขาดระหว่างวาทกรรมหลักกับวาทกรรมรอง โดยยกให้วาทกรรมหลักมีอำนาจสมบูรณ์เด็ดขาด ทำให้มองไม่เห็นการขับเคี่ยวระหว่างวาทกรรม[43]

ทั้งนี้ วาทกรรมจะทำงานได้ จำเป็นต้องมีตัวแสดงและอำนาจอยู่เบื้องหลัง กล่าวคือวาทกรรมจะทำงานได้ต้องมีภาคปฏิบัติการจริงของวาทกรรม (Discursive practices) ที่ทำให้เกิดจารีตปฏิบัติความคิด ความเชื่อ ตลอดจนเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ คุณค่า และสถาบันต่างๆ ในสังคม[44] การวิเคราะห์วาทกรรมจะต้องวิเคราะห์ให้เห็นภาคปฏิบัติการจริงดังกล่าว ซึ่งอาจารย์ไชยรัตน์ได้ศึกษาความคิดของฟูโกต์ และได้ให้ข้อสรุปความหมายของการวิเคราะห์วาทกรรมไว้ว่า

> การวิเคราะห์วาทกรรม (Discourse analysis) โดยสาระสำคัญแล้วก็คือการพยายามศึกษาและสืบค้นถึงกระบวนการ ขั้นตอน ลำดับเหตุการณ์ และรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆ ในการสร้างเอกลักษณ์และความหมายให้กับสรรพสิ่งที่ห่อหุ้มเราอยู่ในสังคมในรูปของวาทกรรมและภาคปฏิบัติการของวาทกรรมว่าด้วยเรื่องนั้นๆ ว่ามีความเป็นมาอย่างไร มีการต่อสู้เพื่อช่วงชิงการนำ (Hegemony) ในการกำหนดกฎเกณฑ์ว่าด้วยเรื่องนั้นๆ อย่างไรบ้าง มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบุคคล สถาบัน สถานที่ เหตุการณ์อะไรบ้าง และผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการสร้าง รวมตลอดถึงการเก็บกด/ปิดกั้น สิ่งเหล่านั้นของวาทกรรมมีอย่างไร[45]

กรอบแนวคิดการวิเคราะห์วาทกรรมของฟูโกต์ที่สรุปโดยอาจารย์ไชยรัตน์นี้ ผู้วิจัยจะหยิบยกมาใช้เป็นกรอบแนวทางหนึ่งในการศึกษากระบวนการ ลำดับเหตุการณ์ และรายละเอียดปลีกย่อยอื่นๆ ในการสร้างอัตลักษณ์และความหมายให้กับเพลงแนวต่างๆ ผ่านการศึกษาประวัติความเป็นมา

---

[43] ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น (กรุงเทพฯ: วิภาษา, พิมพ์ครั้งที่ 4, 2549), หน้า 90-91.

[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 91.

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 98.

ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ตลอดจนตัวแสดงต่างๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง เพื่อเปิดให้เห็นพื้นที่ของการต่อสู้ช่วงชิงการนำในการกำหนดกฎเกณฑ์หรืออำนาจต่างๆ ในสังคมผ่านวัฒนธรรมเพลงและผลที่เกิดขึ้นจากการต่อสู้ดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยจะได้ชี้ให้เห็นว่า ในวัฒนธรรมเพลงก็มีวาทกรรมหลักที่ครอบงำอยู่ ส่งผลให้วัฒนธรรมเพลงแบบหนึ่งมีฐานะเหนือวัฒนธรรมเพลงอีกแบบหนึ่ง ด้วยข้ออ้างของความรู้ที่เชื่อมโยงอยู่กับการมีอำนาจในการตัดสิน เช่น มีการละเล่นอย่างถูกต้องตามหลักสากล มีแบบแผนการเล่นตามทฤษฎีทางด้านดนตรี ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลผู้มีอำนาจและชนชั้นสูง เป็นต้น ซึ่งการตีค่าหรือสร้างภาพลักษณ์ (Image) อย่างหนึ่งให้กับวัฒนธรรมเพลงหนึ่งๆ นั้นเอง คือภาคปฏิบัติการของวาทกรรม

ความน่าสนใจอย่างหนึ่งของแนวคิดวาทกรรม คือการให้ความสำคัญกับอำนาจทั้งที่สามารถมองเห็นได้และมองเห็นไม่ได้[46] ซึ่งการกล่าวถึงอำนาจที่มองเห็นไม่ได้นี้เอง เป็นการเปิดมุมมองเรื่องอำนาจให้กว้างขวางออกไป ทั้งนี้ ฟูโกต์ได้นำเสนอแนวทางการวิเคราะห์อำนาจแบบใหม่ โดยการแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างอำนาจกับความรู้ และบอกว่าอำนาจและความรู้เป็นเหมือนเหรียญสองด้านที่มาคู่กันและสนับสนุนซึ่งกันและกัน ผ่านทางปฏิบัติการของวาทกรรม อันจะนำมาซึ่งความชอบธรรมในการประกอบสร้างตัวตนของบุคคล โดยอาศัยข้ออ้างต่างๆ ในเรื่องของความรู้เหล่านั้น เช่น ความรู้ว่ารัฐสามารถพัฒนาชีวิตของคนชนบทให้ดีขึ้นได้ โดยที่คนในชนบทเองก็รับเอาความรู้เหล่านั้นมาด้วยความสมัครใจโดยมองไม่เห็นโทษ หรือไม่สามารถเห็นแนวทางอื่นที่เป็นไปได้ในการปรับปรุงคุณภาพชีวิตของตน เช่น ความรู้ที่เน้นในเรื่องวัตถุนิยม การใช้สารเคมีในการเกษตรที่แม้จะก่อให้เกิดหนี้สินและหมุนวนอยู่ในวัฏจักรของความยากจนอย่างไม่สิ้นสุด ก็ไม่อาจหลีกเลี่ยง[47] ในความคิดของฟูโกต์ ความรู้กับอำนาจแยกกันไม่ออก ซึ่งฟูโกต์ถึงกับกล่าวว่า สุดยอดของอำนาจในยุคนี้ก็คือ “ความรู้” เนื่องจาก “ความรู้” ชุดหนึ่งๆ จะได้รับการยอมรับหรือถือว่าเป็นความรู้หรือไม่นั้น ก็ต้องขึ้นอยู่กับ “อำนาจ” ที่จะรองรับและรับรองความรู้นั้นด้วย เพื่อให้ความรู้นั้นสามารถมีสถานะเป็น “ความจริง” ขึ้นมาได้ และในขณะเดียวกัน อำนาจเองก็ต้องพึ่งพาความรู้ เพราะการใช้อำนาจแบบดิบๆ ไม่เป็นที่ยอมรับอีกต่อไป จะเห็นว่าฟูโกต์ได้อธิบายให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่าง “อำนาจ” (Power) “ความรู้”(Knowledge) “ความจริง”(Truth) และ “วาทกรรม”(Discourse) ที่ควบคุมผู้คนในสังคมอย่างสลับซับซ้อนและแนบเนียนกว่ายุคใดๆ[48] นอกจากนั้น วาทกรรมหนึ่งๆ จะมีชุดของข้อเท็จจริง มีสถาบันที่ทำหน้าที่ตอกย้ำและรองรับ โดยสถาบันต่างๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้องนั้นจะต้องประสานงานกันเป็นเครือข่ายเพื่อรักษาวาทกรรมหนึ่งๆ เอาไว้ ซึ่งอาจจะยังมีอิสระพอสมควรในการ

---

[46] จารุวรรณ แก้วมะโน, “วาทกรรม “ชาวบ้าน” กับการจำกัดตนเองในการมีส่วนร่วมทางการเมือง,” (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 18.

[47] สัมภาษณ์ ศิวกานท์ ปทุมสูติ, นักเขียน นักแต่งเพลง, 30 เมษายน 2553.

[48] จารุวรรณ แก้วมะโน, “วาทกรรม “ชาวบ้าน” กับการจำกัดตนเองในการมีส่วนร่วมทางการเมือง,” หน้า 27.

ริเริ่มกิจกรรมของตนเอง แต่ก็เป็นไปเพื่อเป้าหมายหรือแนวทางของสังคมอย่างเดียวกัน ทั้งนี้ วาทกรรมหนึ่งๆ จะเกิดขึ้นและอยู่รอด ก็จะต้องประกอบไปด้วยชุดของความรู้ ต้องอาศัยอำนาจรัฐ และความร่วมมือจากเครือข่ายปฏิบัติการในระดับชาติด้วย เพื่อร่วมกันรองรับ ตอกย้ำ และสร้าง หรือปรับเปลี่ยนการให้ความหมายใหม่ๆ แก่วาทกรรมชุดนั้นๆ ให้คงอยู่ต่อไปได้ ซึ่งฟูโกต์เรียกปฏิบัติการเช่นนี้ว่าเป็น “การสมรู้ร่วมคิดกันในระดับชาติ” ด้วยสภาวะของ “ระบอบความจริง” (Regime of truth)[49] ซึ่งก็จะเห็นได้ว่าวาทกรรมไม่ใช่สิ่งที่สะท้อนความจริง แต่เป็นสิ่งที่สร้างให้เกิดความจริงหนึ่งๆ ขึ้น ด้วยเหตุนี้ สำหรับฟูโกต์ “ความจริง” จึงเป็นเพียงแค่วาทกรรมหนึ่งๆ ที่มีภาคปฏิบัติการที่เข้มข้นจนกระทั่งสามารถอ้างความชอบธรรมในการสร้างชุดของความเป็นจริงเพื่อครอบงำสังคม ซึ่งหากสามารถครอบงำได้ อำนาจของวาทกรรมดังกล่าว ก็จะสามารถเข้าไปกระทำการในพื้นที่ชีวิตประจำวันของบุคคล กำกับแทบทุกตารางนิ้วอย่างมีเหตุมีผลและเป็นไปอย่างเป็นธรรมชาติที่เรียกว่าการปกครองจากระยะไกล (Governmentality) ซึ่งเป็นปฏิบัติการของอำนาจ ในการประกอบสร้างตัวตน (Self-construction) ของปัจเจกบุคคลให้มีพฤติกรรมที่สอดคล้องกับที่อำนาจต้องการโดยที่ผู้คนจะมีพฤติกรรมกำกับตนเองจากภายใน (Internalize) โดยไม่รู้ตัว เป็นการสถาปนาตัวตนทางวาทกรรมลงไปในตัวผู้คน จนส่งผลให้บุคคลนั้นๆ มีพฤติกรรมไปตามที่อำนาจต้องการโดยไม่รู้สึกว่าถูกควบคุม แต่ที่จริงแล้ว อำนาจได้กระทำการควบคุมอย่างมีศิลปะและแนบเนียนจนกลไกการควบคุมเข้าไปอยู่ในตัวของคนเหล่านั้นเสียเอง การควบคุมตนเองจากภายในนี้ในความเห็นของฟูโกต์ ถือเป็นขั้นสูงสุดของอำนาจ ที่ทำให้อำนาจสามารถควบคุมผู้คนได้จากระยะไกล โดยการทำให้บุคคลรับเอาวาทกรรมหนึ่งๆ เป็นของตน และประพฤติตนไปตามที่อำนาจต้องการโดยไม่รู้ตัว[50]

อย่างไรก็ตาม แม้วาทกรรมหนึ่งๆ จะทรงพลัง แต่การวิเคราะห์วาทกรรมตามแบบของฟูโกต์เผยให้เห็นว่าวาทกรรมหลักก็ไม่ใช่ผู้ชนะเบ็ดเสร็จเด็ดขาดอย่างถาวร โดยตลอดเวลาจะมีวาทกรรมอื่นๆ ดำรงอยู่ รวมถึงวาทกรรมที่ตรงกันข้ามหรือวาทกรรมต้านที่ก่อให้เกิดการต่อสู้ต่อรองอยู่เสมอๆ อันเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่ถูกกระทำสามารถตอบโต้ท้าทายอำนาจกลับได้ และเมื่อใดก็ตามที่รัฐหรือผู้มีอำนาจไม่สามารถควบคุมวาทกรรมนั้นได้ ก็อาจเกิดการล่มสลายของวาทกรรม และมีการสถาปนาวาทกรรมใหม่ๆ มาแทนที่ หรือไม่เช่นนั้นวาทกรรมหนึ่งๆ อาจจำเป็นต้องเอาตัวไปเกาะเกี่ยวอยู่กับวาทกรรมอื่นๆ เพื่อความอยู่รอด โดยที่การเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทางวาทกรรมจะส่งผลให้ความสัมพันธ์ทางอำนาจของตัวแสดงเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ทั้งนี้ ฟูโกต์แสดงความเห็นว่าการต่อสู้ทางวาทกรรมไม่ใช่การต่อสู้ให้แหลกกันไปข้างหนึ่งแต่เป็นลักษณะของการคับเคี่ยวที่มีมิติ

---

[49] เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

อันหลากหลายและมีพลวัตอย่างสูง การเปลี่ยนแปลงทางวาทกรรมจึงมักเป็นไปอย่างลื่นไหลมากกว่าที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันหรือส่งผลต่อการสิ้นสุดลงของวาทกรรมอย่างทันทีทันใด การต่อสู้จึงเป็นกระบวนการต่อเนื่องและมีปัจจัยต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องจำนวนมาก อีกทั้ง การต่อสู้ก็อาจมีได้ในหลายรูปแบบทั้งที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนและไม่ชัดเจน หรืออาจเป็นการท้าทายในชีวิตประจำวันที่พยายามปรับความสัมพันธ์ทางอำนาจระหว่างผู้ถูกกระทำกับผู้ใช้อำนาจ ซึ่งแม้จะไม่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างทางอำนาจมากมายนัก แต่ก็สามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางอำนาจได้เช่นกัน หากการท้าทายนั้นเกิดขึ้นอยู่อย่างสม่ำเสมอ ซึ่งเป็นคำอธิบายที่ใกล้เคียงกันกับแนวคิดของ James C. Scott ในหนังสือเรื่อง“Weapons of the Weak”[51] ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า อย่างน้อยที่สุด การต่อสู้ขัดขืนหรือการต่อต้านที่เกิดขึ้น แม้จะเพียงเล็กน้อย แต่ก็แสดงให้เห็นว่าประชาชนไม่ได้เป็นผู้ที่เฉื่อยเนือยทางการเมือง แต่มีวิธีการต่อสู้ของตนเองภายใต้ศักยภาพหรืออำนาจที่ตนเองมีอยู่ การพยายามปรับความสัมพันธ์ทางอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกัน ไม่ว่าจะด้วยกลวิธีใด ก็นับเป็นความพยายามเข้าไปมีส่วนร่วมทางการเมืองประการหนึ่ง[52] ซึ่งการตระหนักถึงสิทธิของตนเองและพยายามต่อต้านวาทกรรมหลักที่ครอบงำตนเองอยู่ดังกล่าวถือเป็นกระบวนการหนึ่งของประชาธิปไตย

นอกจากนั้น คุณูปการสำคัญอีกประการของฟูโกต์คือการชี้ให้เห็นว่าอำนาจไม่ได้กระจุกตัวอยู่เฉพาะในองค์กรที่เป็นทางการของรัฐเท่านั้น แต่อำนาจกระจายตัวอยู่ทั่วทั้งสังคม มีความลื่นไหลโดยที่ผู้สร้างวาทกรรมขึ้นมาก็ไม่อาจควบคุมกำกับได้ทั้งหมดเสมอไป อีกทั้ง เมื่อวาทกรรมหนึ่งมีพลังในสังคม ฝ่ายต่างๆ ก็อาจจะเข้ามาเกาะเกี่ยววาทกรรมนั้นสร้างอำนาจให้กับตนเอง เช่น ในกรณีของวาทกรรมเพลงลูกทุ่งที่รัฐเคยละเลย เมื่อมีกลุ่มผู้ฟังที่หลากหลาย รัฐเองก็ยอมรับและกลับเข้ามาสนับสนุนส่งเสริมวาทกรรมนี้เสียเอง หรือในกรณีของเจ้าของสินค้าอุปโภคบริโภคที่เคยไม่ยอมรับเพลงลูกทุ่งก็หันมายอมรับและเข้ามาอาศัยเพลงลูกทุ่งในการทำโฆษณาสินค้าของตน เป็นต้น

1.4.5 ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสำนักแฟรงค์เฟิร์ต

ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสำนักแฟรงค์เฟิร์ตที่จะนำมาใช้ในการศึกษาในงานวิจัยนี้เป็นแนวคิดของนักวิชาการ 3 คน คือ ธีโอดอร์ อะดอร์โน (Theodor Adorno) แม็กซ์ ฮอร์ไคเมอร์ (Max Horkheimer) และวอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin) ดังได้กล่าวแต่ตอนต้นว่า นักคิด 2 คนแรก เป็นผู้เปิดมุมมองการศึกษาวัฒนธรรมมวลชน/วัฒนธรรมประชานิยมให้กว้างขวางออกไปจากนักคิดสำนักวัฒนธรรมนิยม โดยการเสนอว่าวัฒนธรรมมวลชนไม่ใช่วัฒนธรรมที่จะเข้ามาต่อต้าน

---

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

[52] จารุวรรณ แก้วมะโน, “วาทกรรม “ชาวบ้าน” กับการจำกัดตนเองในการมีส่วนร่วมทางการเมือง,” หน้า 42.

อำนาจที่ดำรงอยู่ในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งอำนาจของระบบทุนนิยม แต่พื้นที่ของวัฒนธรรมมวลชนกลับเป็นพื้นที่ที่ผู้มีอำนาจเข้าไปแสวงหาประโยชน์และครอบงำให้ประชาชนอยู่ภายใต้อำนาจของตนต่อไป ซึ่งแม้มุมมองของอะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์ดังกล่าว จะยังคงมองวัฒนธรรมมวลชนในเชิงลบคือเป็นวัฒนธรรมที่ยิ่งทำให้ประชาชนอ่อนแอลง แต่ก็เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับการศึกษาวัฒนธรรมมวลชนอย่างจริงจังแทนที่จะถูกกีดกันหรือละเลยไปจากหัวข้อทางการศึกษา

อะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์ อธิบายว่าวัฒนธรรมมวลชนในยุคทุนนิยมเติบโตเป็นอย่างมาก เนื่องจากวัฒนธรรมดังกล่าวถูกทำให้เป็นสินค้าออกขายในตลาด โดยกระบวนการดังกล่าวทำให้วัฒนธรรมซึ่งหมายรวมถึงศิลปะแขนงต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลง เข้าสู่กระบวนการผลิตในระบบอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ ที่ผลิตสินค้าออกมาเป็นจำนวนมาก แต่มีลักษณะเหมือนๆ กัน ซึ่งการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมดังกล่าว เป็นการลดคุณค่าของวัฒนธรรมลงให้เป็นเพียงสินค้าเพื่อความบันเทิง ซึ่งในการนี้ เมื่อนักวิชาการทั้งสองมองว่าวัฒนธรรมชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูงมีพลังในการยกระดับสติปัญญาของผู้เสพให้สูงขึ้น เมื่อวัฒนธรรมและศิลปะถูกทำให้คุณภาพต่ำลง ก็จะส่งผลให้สติปัญญาของผู้เสพต่ำลงไปด้วย ส่งผลให้ประชาชนผู้เสพวัฒนธรรมมวลชนกลายเป็นผู้ฟังที่เฉื่อยชา ถูกชักจูงได้ง่าย และไม่คิดจะต่อสู้กับอำนาจที่ครอบงำสังคมอยู่ การเข้ามาครอบงำวัฒนธรรมเพลงของนายทุน (หรืออำนาจรัฐ) จึงเป็นการพยายามเข้าไปครอบงำความคิดของประชาชนผ่านความบันเทิง เป็นการดึงรสนิยมของผู้คนให้ต่ำลงซึ่งสามารถกระทำได้อย่างแยบยลไม่รู้ตัว[53] อะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์อธิบายว่า ในสายพานของวัฒนธรรมมวลชน เมื่อคนยิ่งเสพก็ยิ่งโง่ลง ยิ่งโง่ลงก็จะยิ่งเสพมากขึ้น และยิ่งเสพมากขึ้นก็จะโง่ลงไปเรื่อยๆ เพราะคุณสมบัติของวัฒนธรรมมวลชนนั้น จะไม่เปิดโอกาสให้คนได้ขบคิดไตร่ตรองหรือทบทวนชีวิตของตนได้เลย[54] อันเป็นการเข้ามาครอบงำของทุนนิยมในพื้นที่ของศิลปวัฒนธรรมอย่างเบ็ดเสร็จ ซึ่งแม้ข้อเสนอของอะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์จะถูกโต้แย้งว่ามองวัฒนธรรมมวลชนในเชิงตั้งรับมากเกินไป และการเสพวัฒนธรรมมวลชนก็ไม่ได้ส่งผลให้ผู้เสพเกิดความเฉื่อยชาเสมอไป แต่การผลิตวัฒนธรรมเพลงออกมาเป็นจำนวนมากภายใต้ระบบอุตสาหกรรมที่ทำเพื่อมุ่งแสวงหากำไรก็เป็นการลดคุณภาพของงานเพลง อันเป็นข้อวิพากษ์วิจารณ์ที่เกิดขึ้นอยู่เสมอในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

ทั้งนี้ แม้อะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์จะได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากทฤษฎีมาร์กซิสต์ แต่ทั้งสองไม่เชื่อในพลังปฏิวัติของชนชั้นแรงงานอีกต่อไป เพราะเห็นว่าในยุคหลังนี้ ความแตกต่างระหว่างชนชั้นที่มาร์กซ์กล่าวถึงนั้นไม่มีให้เห็นได้อย่างชัดเจนเพียงพอถึงขั้นที่ชนชั้นแรงงานจะเกิดการสำนึกในความเป็นชนชั้นของตน เพราะทุนนิยมได้เข้าครอบงำและควบคุมสังคมทั้งหมด

---

[53] กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน, สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา, หน้า 256.

[54] เรื่องเดียวกัน, หน้า 263.

ผ่านทางการแลกเปลี่ยนสินค้า การบริหารจัดการ และโดยเฉพาะอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Cultural industry)[55] จนความแตกต่างทางชนชั้นลบเลือนและดูเหมือนจะรวมกันเป็นเนื้อเดียวไปแล้ว (Alike integrated) แรงงานก็ไม่ได้รู้สึกว่าตนเป็นแรงงาน แต่กลับรู้สึกว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยมที่สามารถได้รับประโยชน์จากระบบนี้เช่นกัน ซึ่งลักษณะเช่นนี้ก็เกิดขึ้นกับวงการเพลงไทย มีศิลปินเป็นจำนวนมากที่ไม่ได้มองว่าตนอยู่คนละฝ่ายกับนายทุน แต่เป็นผู้ได้รับประโยชน์จากระบบทุนนิยมร่วมกัน ผู้วิจัยเห็นด้วยกับคำอธิบายของนักวิชาการทั้งสอง การวิเคราะห์การต่อสู้ในงานวิจัยนี้แม้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในโครงสร้างทางการผลิตร่วมด้วย แต่ผู้วิจัยก็ตระหนักเช่นเดียวกันว่า ความแตกต่างดังกล่าวในหลายกรณีก็อาจไม่ชัดเจนมากพอที่จะเป็นตัวชี้ขาดของการต่อสู้ ฐานการวิเคราะห์ในงานวิจัยนี้จึงไม่ได้ยืนอยู่บนแนวคิดเรื่องชนชั้นเท่านั้น แต่ได้นำฐานวิเคราะห์อื่นๆ มาใช้ร่วมด้วยโดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมนั่นเอง

นอกจากนั้น อะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์ยังได้เคลื่อนการวิเคราะห์จากการศึกษากระบวนการผลิตตามแบบของมาร์กซ์ ไปสู่การวิเคราะห์กระบวนการเผยแพร่หรืออุตสาหกรรมการโฆษณาและการสื่อสารมวลชนอีกด้วย ซึ่งทั้งสององค์ประกอบนี้เป็นตัวการสำคัญในการสร้างความต้องการซื้อสินค้าของผู้บริโภค ทำให้การตัดสินใจซื้อสินค้าของผู้บริโภคในยุคนี้ไม่ได้ขึ้นอยู่กับการคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอยของตัวสินค้าเช่นในยุคของมาร์กซ์เพียงอย่างเดียวอีกต่อไป แต่กลับเป็นว่า ผู้ผลิตได้สร้างความต้องการให้เกิดขึ้นในหมู่ผู้บริโภคเพื่อหวังผลในการขายและทำกำไรโดยการโฆษณาผ่านสื่อมวลชน กล่าวคือไม่จำเป็นว่าสินค้าที่ผลิตออกมานั้นจะเป็นที่ต้องการของผู้บริโภคหรือไม่ สิ่งสำคัญกว่าคือ ผู้ผลิตสินค้าจะสามารถสร้างความต้องการสินค้าให้เกิดขึ้นในหมู่ผู้บริโภคได้หรือไม่ เพราะในยุคทุนนิยมเหตุผลที่ผู้ผลิตทำการผลิตสินค้าขึ้นมาก็ไม่ได้เพื่อสนองความต้องการของผู้บริโภคอยู่แล้ว แต่ต้องการขายสินค้าเพื่อทำกำไรให้ได้มากที่สุด การหันมาให้ความสำคัญกับกระบวนการเผยแพร่หรือการโฆษณาดังกล่าวนี้ เป็นมุมมองที่สอดคล้องอย่างยิ่งต่อการศึกษาวัฒนธรรมเพลง เนื่องจากในอุตสาหกรรมเพลงการโฆษณาได้เข้ามามีส่วนสำคัญยิ่งกระทั่งส่งผลให้ผู้ที่มีอำนาจในวงการธุรกิจโฆษณากลายเป็นผู้มีอิทธิพลอย่างมากในอุตสาหกรรมเพลงและวัฒนธรรมเพลงไทยสากลโดยรวม ซึ่งการวิเคราะห์อำนาจดังกล่าวถือเป็นหัวใจสำคัญของงานวิจัยนี้

อย่างไรก็ตาม แม้อะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์จะเห็นว่าวัฒนธรรมรวมถึงศิลปะต่างๆ ในยุคทุนนิยมถูกทำให้กลายเป็นสินค้าและด้อยคุณค่าลงไป แต่เมื่อถึงขั้นของการเสนอทางออก ทั้งสองก็ยังเห็นว่า สิ่งที่จะสามารถต้านทานกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ครอบงำสังคมอยู่ได้นั้น ก็คือ “ศิลปะ”แต่ต้องเป็นศิลปะที่ก้าวหน้าของศิลปินอิสระ (Modernist avant–garde)[56] อันหมายถึง

---

[55] Andrew Edgar and Peter Sedgwick, Cultural Theory: The key Thinkers, p.1.

[56] Ibid., p.1.

ศิลปะของศิลปินที่ผลิตงานออกมาโดยไม่เข้าไปอยู่ภายใต้ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งจะเป็นทัพหน้าหรือหน้าด่านสำคัญในการต่อสู้ที่ใช้ศิลปะเป็นอาวุธ อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนว่าศิลปะหน้าด่านที่อะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์กล่าวถึงน่าจะเป็นศิลปะชั้นสูงซึ่งทั้งสองเห็นว่าสามารถยกระดับสติปัญญาของผู้คนได้ ไม่ใช่ศิลปะที่เกิดขึ้นในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ในส่วนนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า ข้อเสนอของนักวิชาการในสำนักแฟรงค์เฟิร์ตอีกท่านหนึ่งคือวอลเตอร์ เบนจามิน อาจนำมาอุดช่องโหว่ดังกล่าวได้ เพราะเบนจามินเห็นว่าศิลปะที่เกิดขึ้นจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการผลิตที่ส่งผลให้เกิดศิลปินเพลงอิสระขึ้นเป็นจำนวนมากผลิตงานเพลงหลากหลาย เป็นการสะท้อนอำนาจของศิลปินรายย่อยที่เกิดขึ้นจากพัฒนาการของเทคโนโลยี ซึ่งประเด็นอำนาจที่เกิดจากพัฒนาการของเทคโนโลยีดังกล่าวเป็นข้อเสนอที่น่าสนใจของเบนจามิน และไม่ได้หมายถึงเฉพาะอำนาจของศิลปินเพลงอิสระแต่เป็นการเพิ่มอำนาจของประชาชนโดยรวมอีกด้วย

แม้จะเป็นนักวิชาการในสำนักแฟรงค์เฟิร์ตด้วยกัน แต่ความคิดของวอลเตอร์ เบนจามินแตกต่างจากความคิดของอะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์อย่างชัดเจน กล่าวคือ เบนจามินเชื่อว่าวัฒนธรรมมวลชนที่เกิดขึ้นไม่ได้ทำให้ประชาชนเกิดความอ่อนแอ แต่เป็นการเพิ่มขึ้นของอำนาจประชาชนอย่างน่าสนใจ เนื่องจากประชาชนสามารถเข้าถึงการเสพศิลปะต่างๆ ได้มากขึ้น การเข้าถึงวัฒนธรรมดังกล่าวจึงเป็นการเพิ่มขึ้นของอำนาจของประชาชนในโครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมือง[57] ซึ่งงานวิจัยนี้ก็ได้พยายามชี้ให้เห็นว่า วัฒนธรรมเพลงของประชาชนซึ่งเกิดความแพร่หลายด้วยอำนาจของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจนเป็นที่ยอมรับมากขึ้นในสังคม เป็นการแสดงถึงอำนาจที่เพิ่มขึ้นของประชาชน และสะท้อนพัฒนาการประชาธิปไตยเชิงวัฒนธรรมในสังคมไทย

แม้ความคิดของอะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์ และเบนจามิน จะแตกต่างและขัดแย้งกันอย่างเห็นได้ชัด แต่ก็ไม่เป็นปัญหาสำหรับการดึงความคิดของนักวิชาการทั้งสามมาเป็นกรอบแนวทางในการศึกษา เนื่องจากงานวิจัยนี้ศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งในด้านของการครอบงำและด้านของการต่อต้าน ซึ่งจะเห็นได้ว่า คำอธิบายของอะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์เป็นการให้ความสนใจกับด้านของการครอบงำ ในขณะที่คำอธิบายของเบนจามินให้ความสำคัญกับด้านของพลังต่อต้านของประชาชน ผู้วิจัยจึงจะได้ดึงความคิดของอะดอร์โนกับฮอร์ไคเมอร์มาใช้ในการอธิบายด้านของครอบงำ และดึงความคิดของเบนจามินมาใช้ในการอธิบายด้านของการต่อสู้ของประชาชนนั่นเอง

นอกจากแนวคิดที่นำเสนอมาข้างต้น เพื่อให้การศึกษานี้เชื่อมโยงสู่การวิเคราะห์ประชาธิปไตยในประเทศไทยได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจะได้หยิบยกแนวคิดอีกแนวคิดหนึ่งคือ แนวคิดการกีดกันทางสังคมขึ้นมาช่วยเป็นอีกกรอบหนึ่งของการศึกษา เพื่อชี้ให้เห็นว่าปัญหาของการพัฒนา

---

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

ทางการเมืองไทยไม่ใช่เป็นเพราะประชาชนไม่เข้าใจหรือไม่พร้อมที่จะปกครองตนเอง แต่เป็นเพราะประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ ถูกกีดกันออกจากอำนาจทางการเมืองและฐานทรัพยากรทางเศรษฐกิจและการครอบงำทางวาทกรรม ดังจะได้แสดงให้เห็นต่อไป

1.4.6 แนวคิดการกีดกันทางสังคม

แนวคิดเรื่องการกีดกันทางสังคม (Social exclusion) ที่จะอธิบายต่อไปนี้ เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยประมวลมาจากงานต่างๆ ซึ่งพบว่าการกีดกันทางสังคมมีด้วยกันหลายรูปแบบ เช่น รูธ (Ruth) จำแนกวาทกรรมเรื่องการกีดกันทางสังคมออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ประการแรก วาทกรรมว่าด้วยการกระจายรายได้ (Redistributionist discourse: RED) สนใจการกีดกันในเรื่องของความยากจน ประการที่สอง วาทกรรมว่าด้วยคุณธรรมของคนที่ถูกกีดกัน (Moral underclass discourse: MUD) มุ่งความสนใจไปที่เรื่องของคุณธรรมและพฤติกรรมที่ไม่ดีของบุคคลที่ถูกกีดกันทางสังคม และประการที่สาม วาทกรรมว่าด้วยการผนวกรวมทางสังคม (social integrationist discourse: SID) มุ่งความสนใจไปในเรื่องของสภาวะการทำงานที่สร้างรายได้ ซึ่งการกีดกันจะขึ้นอยู่กับว่าคนผู้นั้นเป็นผู้มีรายได้หรือไม่[58]

อมาตยา เซ็น (Amartya Sen) ทำการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการกีดกันทางสังคม โดยพิจารณาสองปัจจัยหลักที่นำมาซึ่งการกีดกันทางสังคม คือความยากจน (Poverty) กับการถูกกระทำให้ขาดความสามารถได้มาซึ่งสิ่งจำเป็นในการดำรงชีวิต (Capability deprivation) รวมเรียกว่ามุมมองของความยากจนอันเกิดจากการถูกกระทำให้ไม่สามารถได้มา (หรือถูกแย่งเอาไป) ซึ่งสิ่งจำเป็นในการดำรงชีวิต (the view of poverty as capability deprivation)[59] ซึ่งเป็นความยากจนที่เกิดจากการถูกทำให้ยากจน นอกจากนั้นเซ็นยังเน้นว่า ความยากจนไม่ได้วัดกันเฉพาะเรื่องรายได้ที่เป็นตัวเงินเท่านั้น แต่หมายรวมถึงเงื่อนไขหรือสภาพการดำรงชีวิตที่เหมาะสมทั้งหลายที่มนุษย์จะต้องเข้าให้ถึงหรือไม่ถูกกีดกันออกไป ซึ่งเซ็นก็ได้ชี้ให้เห็นว่าการมองความยากจนในการใช้ชีวิตที่ไม่ใช่มองแค่เรื่องเงินเช่นนี้มีมานานมากแล้วตั้งแต่ยุคของอริสโตเติล จึงจะเห็นได้ว่าแม้เงินจะเป็นปัจจัยหลักต่อการเข้าถึงชีวิตที่มีคุณภาพแต่ก็ไม่ใช่ปัจจัยเดียว เซ็นจึงได้พยายามชี้ให้เห็นความยากจนอันนำมาซึ่งการกีดกันคนในสังคมในภาพที่กว้างออกไปจากเรื่องทางเศรษฐกิจ

เซ็นยกคำอ้างต่างๆ ที่เป็นสาเหตุทำให้เกิดการกีดกันทางสังคม อันได้แก่ ความบกพร่องทางจิตใจและร่างกาย คนที่คิดฆ่าตัวตายหรือสร้างความเสียหายหนักต่อสังคม คนชรา เด็กที่ถูกทารุณกรรม

---

[58] Levitas Ruth, The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour (New York: Palgrave. 2nd edition, 2005), p. 7.

[59] Amartya Sen, "Social Exclusion: Concept, Application, an Scrutiny," Social Development Paper, No.1 (Manila: Asian Development Bank, 2000), p. 4.

ผู้ทำทารุณกรรม คนเหลวไหล พ่อหรือแม่ที่เลี้ยงลูกคนเดียวตามลำพัง ครอบครัวที่มีปัญหารอบด้าน คนชายขอบ บุคคลที่สังคมไม่ยอมรับเข้าร่วมกลุ่มด้วย และคนที่มีความแตกต่างทางความคิดและพฤติกรรมอย่างมากจนไม่สามารถอยู่ร่วมในสังคมได้[60] ซึ่งคนเหล่านี้จะถูกกีดกันออกไปจากสิ่งต่อไปนี้คือ สภาพการดำรงชีวิตที่ดี ความมั่นคงปลอดภัย การได้รับการจ้างงานถาวร รายได้ ทรัพย์สิน ความน่าเชื่อหรือที่ดิน ที่อยู่อาศัย ระดับการบริโภคที่จำเป็นทั่วไป การศึกษา ทักษะต่างๆ และทุนทางสังคม สวัสดิการจากรัฐ ความเป็นพลเมืองและความเท่าเทียมทางกฎหมาย การมีส่วนร่วมในระบอบประชาธิปไตย สินค้าสาธารณะ การเข้าร่วมเป็นเชื้อชาติเดียวกันในระดับชาติหรือในระดับกลุ่มที่ครองอำนาจ การสร้างครอบครัวและการเข้าร่วมในสังคม มนุษยธรรม ความนับถือ การเติมเต็มชีวิตและการบรรลุความเข้าใจต่อสิ่งต่างๆ[61] ซึ่งเซ็นเห็นว่า สิ่งต่างๆ ที่กล่าวมานี้ไม่อาจจะมองข้ามไปได้เมื่อพูดถึงเรื่องของการกีดกันทางสังคม แต่เซ็นก็เห็นว่าสิ่งต่างๆ เหล่านั้นกระจัดกระจายไม่เป็นระบบและมักจะโยงเข้าไปสู่สาเหตุเดียวคือความยากจนเงินทอง เซ็นจึงพยายามที่จะเสนอกรอบความคิดเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ เหล่านี้ ตลอดจนสาเหตุที่ทำให้การกีดกันทางสังคมเกิดขึ้น โดยการมองให้ไกลไปกว่าเรื่องของความยากจนเงินทองและสำหรับในเรื่องความยากจนเงินทองนั้น เซ็นก็ระบุชัดเจนว่าต้องเป็นความยากจนที่ถูกทำให้ยากจนโดยสังคมหรือโดยคนอื่นๆ ไม่ใช่ความยากจนที่เกิดจากปัจจัยส่วนบุคคลเช่น ความเกียจคร้าน เป็นต้น

นอกจากนั้น เซ็นอ้างถึงอาดัม สมิธ (Adam Smith) ที่เสนอว่าการกีดกันยังหมายรวมถึงการมีอิสระที่จะปรากฏตัวในที่สาธารณะได้อย่างไม่มีความละอาย[62] หรือก็คือการที่คนจะอยู่ในสังคมได้อย่างภาคภูมิใจนั่นเอง จากข้อเสนอของสมิธในงานของเซ็นนี้ จะเห็นได้ว่า การที่คนกลุ่มหนึ่งถูกมองว่าบ้านนอก เชย ไม่ทันสมัย หรือแม้กระทั่งคำว่าคนชนบท คนต่างจังหวัด ต่างก็สร้างความอับอายให้แก่กลุ่มคนที่ถูกกล่าวหาอันนำมาซึ่งการไม่สามารถแสดงตนต่อสาธารณะได้อย่างภาคภูมิใจหรือโดยปราศจากความเหนียมอาย ย่อมมีความหมายว่าการตีค่าเช่นนั้น ก็คือการการกีดกันคนกลุ่มนี้ออกจากการมีชีวิตที่เป็นของตัวเองและมีความสุขอย่างที่ควรจะเป็นนั่นเอง และเมื่อโยงเข้ากับเรื่องของวาทกรรมข้างต้น การกีดกันเช่นนี้ก็เป็นการกระทำของวาทกรรมที่ต้องการครอบงำและสร้างความเป็นอื่นให้กับสิ่งที่แตกต่างนั่นเอง เช่น เพลงลูกทุ่งในยุคหนึ่งก็เคยถูกทำให้เป็นเรื่องที่น่าอับอายมาแล้วด้วยตราของความบ้านนอกและเปิ่นเชย ไม่ทันสมัย ซึ่งการกีดกันดังกล่าวเป็นอุปสรรคสำคัญประการหนึ่งของพัฒนาการประชาธิปไตยอีกด้วย

---

[60] Silver, 1995, and Foucauld ,1992 cited in Sen, “Social Exclusion: Concept, Application, an Scrutiny,” p. 1.

[61] Ibid. p. 1.

[62] Amartya Sen, “Social Exclusion: Concept, Application, an Scrutiny,” p. 7.

จากความคิดของเซ็นดังกล่าว การกีดกันทางสังคมจึงไม่ใช่ดูจากความยากจนหรือความขาดแคลนในสิ่งต่างๆ แบบโดดๆ แต่ความขาดแคลนหรือความยากจนนั้นจะต้องเกิดขึ้นจากการถูกกีดกันโอกาสในการเข้าถึงทรัพยากรเพื่อการได้มาซึ่งสิ่งที่ตนสมควรจะได้รับ ยกตัวอย่างเช่น ความยากจนที่เกิดจากความเกียจคร้านไม่ถือเป็นเรื่องของการกีดกันทางสังคม แต่ความยากจนที่เกิดจากการถูกปิดโอกาสไม่ให้เข้าถึงแหล่งทรัพยากรจำเป็น เช่น ลูกจ้างที่ถูกนายจ้างกดค่าแรง หรือเกษตรกรที่ถูกพ่อค้าคนกลางเอาเปรียบ หรือกลุ่มผู้ติดเชื้อเฮชไอวีที่ไม่มีใครรับเข้าทำงาน เหล่านี้จึงเป็นเรื่องของการกีดกันทางสังคม หรือแม้กระทั่งการดูถูกคนอีสานว่าเป็นลาว การเหยียดหยามว่ากลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งบ้านนอก เหล่านี้ล้วนเป็นเรื่องของการกีดกันทางสังคมเพราะเป็นการเข้าไปให้ค่าว่าคนเหล่านั้นต่ำต้อยซึ่งกระทบต่อความภูมิใจของคนเหล่านั้นในการแสดงตนต่อสังคม

อนึ่ง เงื่อนไขจำเป็นสำคัญข้อหนึ่งของสังคมประชาธิปไตยก็คือต้องเป็น “สังคมเปิด” ในความหมายที่ว่าต้องเปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถและเป็นไปได้ที่จะยกระดับฐานะทางเศรษฐกิจสังคม (Socio-economic ladder) ของตนให้สูงขึ้นทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหาสาระ ด้านรูปแบบก็คือการรับประกันโดยกฎหมายและการมีสิทธิที่จะไม่ถูกกีดกันออกไปจากการเข้าร่วมในสังคม ส่วนทางด้านเนื้อหามีความชัดเจนน้อยกว่าแต่สื่อถึงการที่โอกาสนั้นสามารถทำให้ปรากฏเป็นจริงได้ในสังคม ซึ่งพบว่าสังคมประชาธิปไตยส่วนใหญ่ไม่สามารถรับรองโอกาสที่จะทำให้เนื้อหาสาระดังกล่าวเกิดขึ้นได้จริงเท่าที่ควร ในขณะที่ด้านรูปแบบปรากฏชัดเจน[63] และจากงานของกริมมาลดา (Grimalda) พบว่าเรื่องของทักษะส่งผลสำคัญต่อการได้งานที่ดีของบุคคล และสิ่งสำคัญที่จะทำให้ได้มาซึ่งทักษะก็คือการศึกษา การเข้าถึงการศึกษาที่ดีอันจะนำมาซึ่งงานที่ดีนั้นมีปัจจัยสำคัญอยู่สองประการได้แก่ เรื่องของปัจจัยทางวัตถุที่จะใช้ในการศึกษาโดยเฉพาะเงินและปัจ จัยทางด้านความสามารถส่วนบุคคล ผู้ที่เกิดมาในครอบครัวที่มีฐานะดีพบว่ามีโอกาสที่จะเข้าถึงปัจจัยทั้งสองได้ดีกว่า เด็กที่เกิดมาในครอบครัวที่พร้อมจึงสามารถพัฒนาทักษะความสามารถเฉพาะตนได้ดีกว่าเด็กที่มาจากครอบครัวยากจนและแม้จะมีโอกาสแต่ก็น้อยที่เด็กจากครอบครัวยากจนจะสามารถพัฒนาตนขึ้นมาได้ จากตรงนี้ กริมมาลดา จึงสรุปว่า สังคมมีความเสี่ยงที่จะแตกออกเป็นสองชนชั้น คือชนชั้นผู้ได้เปรียบทางโอกาส (the Advantaged) กับชนชั้นที่เสียเปรียบทางโอกาส (the Disadvantaged) และจะมีระยะห่างระหว่างชนชั้นเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สามารถรับได้ในสังคมประชาธิปไตยและต้องหาทางแก้ไข[64] จะเห็นได้ว่าการศึกษาก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่คนถูกกีดกันและเห็นได้ชัดเจนในเมืองไทยซึ่งสะท้อนในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลโดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งตลอดจนศิลปินเพลงลูกทุ่งเป็นผู้ที่ได้รับการศึกษาไม่สูงนัก จึงส่งผลให้ศิลปินเพลง

---

[63] Gianluca Grimalda, “Participation Versus Social Exclusion,” Journal of Business Ethics 21, 2/3: 269-279.

[64] Ibid. pp. 271-272.

ลูกทุ่งมักเป็นผู้เสียเปรียบในกระบวนการผลิต และประชาชนผู้ฟังเพลงลูกทุ่งก็เป็นกลุ่มที่อยู่ในระดับล่างของสังคม ฐานะของเพลงลูกทุ่งเองก็อยู่ในระดับต่ำต้อยไม่เป็นที่ยอมรับเช่นเดียวกันมาเป็นระยะเวลายาวนาน

นอกจากนี้ จากงานศึกษาของยัง (Young)[65] พบว่าในระบอบประชาธิปไตย ความเท่าเทียมทางการเมืองของประชาชนถือเป็นประเด็นสำคัญยิ่งที่จะนำมาซึ่งโอกาสในการเสนอนโยบายต่างๆ โดยไม่ถูกกีดกัน กล่าวคือประชาชนต้องสามารถเข้าถึงกระบวนการตัดสินใจทางนโยบาย มีส่วนในการตัดสินใจอย่างเท่าเทียมและได้รับการยอมรับในผลการตัดสินใจที่เกิดขึ้น โดยที่การตัดสินใจนั้นไม่ได้เกิดจากการครอบงำโดยกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง แต่ในทางปฏิบัติจริงไม่ได้เป็นไปตามนั้น ตรงกันข้ามกลับมีการกีดกันและการครอบงำในกระบวนการตัดสินใจทางนโยบายอยู่เสมอ ซึ่งการกีดกันคนออกจากกระบวนการตัดสินใจดังกล่าวนี้ ยังจำแนกออกได้เป็น 2 ลักษณะ/ระดับ คือ การกีดกันภายนอก (External exclusion) กับการกีดกันภายใน (Internal exclusion) การกีดกันภายนอก คือการกีดกันคนไม่ให้มีโอกาสเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการนโยบาย ส่วนการกีดกันภายในก็คือการที่คนสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมในการออกนโยบายแต่ไม่ได้รับการยอมรับหรือรับฟังจากคนอื่นๆ ตามที่ควรจะเป็น ซึ่งหากนำความคิดดังกล่าวของยังมาวิเคราะห์วัฒนธรรมเพลงไทยสากลควบคู่กับการวิเคราะห์วาทกรรม จะแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า ในกรณีของผู้ฟังเพลงลูกทุ่งซึ่งส่วนใหญ่คือคนยากจนนั้นมีโอกาสน้อยมากในการเข้าไปมีส่วนร่วมในการกำหนดนโยบายสาธารณะที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของตน อีกทั้งยังเป็นทั้งผู้ถูกกระทำด้วยอำนาจของวาทกรรมให้ยอมรับตำแหน่งอันต่ำต้อยของตน อันเป็นตัวอย่างหนึ่งของการกีดกันทางสังคม

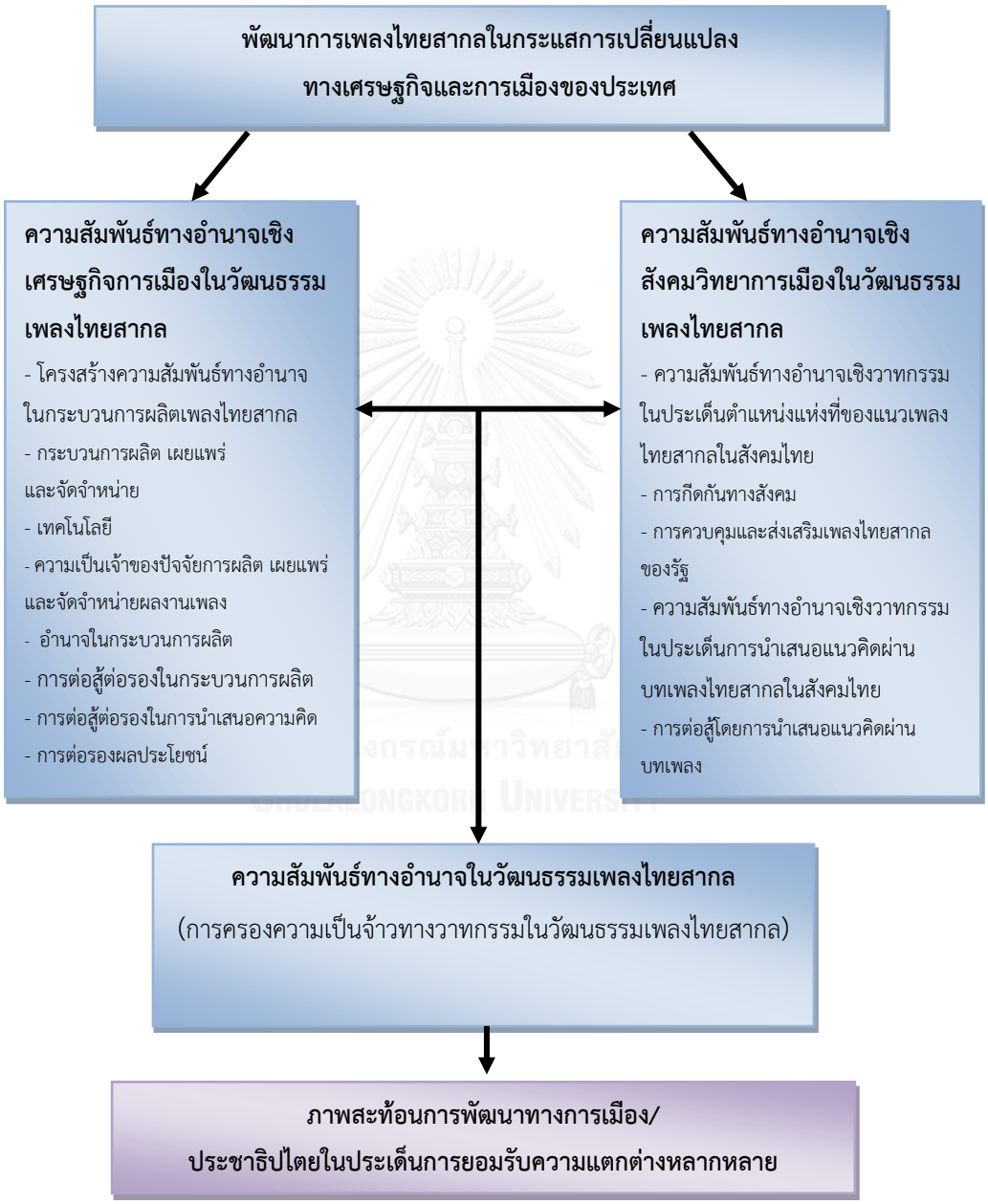
1.5 ความเชื่อมโยงของกรอบแนวคิดและประเด็นในการศึกษา

งานวิจัยนี้ เป็นงานศึกษาเรื่องของอำนาจในทางการเมือง ทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมือง (Political Economy) ที่มุ่งอธิบายเรื่องอำนาจในเชิงเศรษฐกิจกับการเมืองในประเด็นการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในกระบวนการผลิต และในเชิงสังคมวิทยาการเมือง (Political Sociology) ที่มุ่งอธิบายเรื่องของอำนาจเชิงวาทกรรมที่กระจายอยู่ในสังคมการเมือง โดยมีตัวแสดงหลักที่มีบทบาทสำคัญต่อพลวัตและความเปลี่ยนแปลงของอำนาจทั้ง 2 ด้าน ได้แก่ รัฐ ทุน ศิลปินเพลง และพลังทางสังคมของกลุ่มผู้ฟัง โดยผลของปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว เป็นที่มาของความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ที่แสดงให้เห็นการต่อสู้ต่อรอง และการร่วมมือภายใต้แนวคิดการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม ที่สามารถสะท้อนให้เห็นพัฒนาการทางการเมืองของไทยโดยเฉพาะ

[65] Iris Marion Young, Inclusion and Democracy (New York: Oxford, 2000), pp. 52-53.

ในประเด็นของพัฒนาการประชาธิปไตยในมุมมองของการยอมรับความแตกต่าง ทั้งนี้ ความเชื่อมโยงของกรอบแนวคิดและประเด็นในการศึกษา สามารถแสดงได้ดังแผนภาพที่ 1.2

<u>แผนภาพที่ 1.2</u> ความเชื่อมโยงของกรอบแนวคิดและประเด็นในการศึกษา



จากแผนภาพ จะเห็นว่าผู้วิจัยศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยใช้กรอบแนวคิด 2 แนวทาง คือ แนวทางการศึกษาอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมือง โดยเน้นประเด็นศึกษาไปที่กระบวนการผลิตเพลง เทคโนโลยี ความเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิต อันเป็นพื้นฐานของรูปแบบความสัมพันธ์ทางอำนาจทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากล ตลอดจนการต่อสู้ต่อรองในกระบวนการผลิต ทั้งการต่อสู้ในกระบวนการทำงาน การนำเสนอความคิด และการต่อสู้ต่อรองในประเด็นผลประโยชน์ กับอีกแนวทางหนึ่ง คือ แนวทางการศึกษาอำนาจในเชิงสังคมวิทยาการเมือง โดยเน้นประเด็นของการศึกษาไปที่ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางวาทกรรมทั้งในส่วนตำแหน่งแห่งที่ในสังคมของแต่ละแนวเพลงและการต่อสู้ผ่านเนื้อหาสาระของบทเพลง

การศึกษาโดยมากจะเน้นศึกษาโดยใช้กรอบมุมมองในแนวทางใดแนวทางหนึ่ง แต่ในงานนี้ผู้วิจัยเห็นว่า ไม่อาจใช้แนวทางใดแนวทางหนึ่งเพียงแนวทางเดียวในการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ปรากฏในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้ แต่ต้องใช้ทั้ง 2 แนวทางควบคู่กัน เพื่อให้เห็นปฏิสัมพันธ์ของตัวแสดงต่างๆ ได้แก่ รัฐ ทุน และพลังทางสังคม ที่แสดงออกทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมือง และในเชิงสังคมวิทยาการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อโต้แย้ง (Argument) ว่า รูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งสองด้านดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญต่อการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม ซึ่งไม่อาจยืนอยู่เฉพาะบนพื้นฐานใดพื้นฐานหนึ่ง โดยผู้ที่จะสามารถครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงอย่างแท้จริงจะต้องครองอำนาจนำทั้งในส่วนของอำนาจในกระบวนการผลิตและอำนาจเชิงวาทกรรม ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยนำเสนอมุมมองที่แตกต่างจากลาเคลากับมูฟ คือยังคงให้ความสำคัญกับประเด็นทางด้านเศรษฐกิจและฐานอำนาจในกระบวนการผลิต โดยอาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจัยดึงลาเคลากับมูฟกลับไปหาต้นกำเนิดคือนีโอมาร์กซิสต์ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยก็ไม่ได้พาย้อนกลับไปโดยสิ้นเชิง เนื่องจากผู้วิจัยยังคงเห็นด้วยกับลาเคลากับมูฟว่า การครองความเป็นจ้าวไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่ง หรือเป็นการครองความเป็นจ้าวอย่างเบ็ดเสร็จทั่วทั้งสังคมและตั้งอยู่บนฐานทางชนชั้นตามข้อเสนอของกรัมชี[66] แต่เป็นการครองความเป็นจ้าวในบางประเด็นและบางขณะที่เกิดการร่วมมือกันขึ้นเท่านั้น เพียงแต่ผู้วิจัยพบและยืนยันในงานนี้ว่า อำนาจในกระบวนการผลิต ไม่ว่าจะมองจากมุมมองทางชนชั้นหรือไม่ ก็เป็นเงื่อนไขสำคัญที่ขาดไม่ได้ของความสามารถในการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม โดยการเปิดให้เห็นพื้นที่ของปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจอย่างรอบด้านดังกล่าว จะสามารถสะท้อนให้เห็นพัฒนาการทางการเมืองไทยที่เกิดการต่อสู้ต่อรองและมีความพยายามในการครองความเป็นจ้าวทางอุดมการณ์ดำรงอยู่ ซึ่งในที่สุด พื้นที่แสดงตนของอำนาจดังกล่าวจะสามารถเชื่อมโยงสู่พัฒนาการของประชาธิปไตยไทยในประเด็นการเปิดพื้นที่การแสดงตน

---

[66] Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: towards a Radical Democratic Politics, pp. 137-138.

ของอำนาจที่หลากหลาย กระจายอยู่ในสังคม อันเป็นลักษณะสำคัญของประชาธิปไตยในประเด็นของการยอมรับซึ่งความแตกต่างหลากหลายที่ดำรงอยู่ในสังคม

1.6 ระเบียบวิธีในการศึกษา

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิจัยในเชิงคุณภาพซึ่งประกอบด้วยวิธีการหลักดังนี้

1. ใช้วิธีการวิจัยเอกสาร งานวิจัย หนังสือที่เกี่ยวข้อง
2. ใช้วิธีการสัมภาษณ์ โดยจะสัมภาษณ์ศิลปินเพลงในแนวต่างๆ ทั้งเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงเพื่อชีวิต เพลงสตริง ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในกระบวนการผลิตเพลง และนักวิชาการ
3. การวิเคราะห์ข้อมูลจะเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงการตีความโดยการตีความจากข้อมูลทั้งหมดที่ได้ทำการรวบรวมโดยใช้กรอบทฤษฎีที่กำหนด

1.7 ขอบเขตของการศึกษา

วัฒนธรรมเพลงในงานศึกษานี้ ผู้วิจัยหมายถึง วัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งประกอบด้วยแนวเพลงต่างๆ ประกอบด้วย เพลงชีวิต เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต และเพลงสตริง

ขอบเขตด้านเวลาของการศึกษาของงานนี้ ผู้วิจัยศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงปี พ.ศ.2545 เท่านั้น เนื่องจากหลังจากปีดังกล่าว มีกรณีของกลุ่มผู้ชุมนุมประท้วงซึ่งมีการนำเรื่องของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลเข้าไปใช้โดยที่ผู้วิจัยไม่อาจศึกษาได้ทั้งหมดในที่นี้

ทั้งนี้ ภายใต้ช่วงเวลาที่ศึกษาดังกล่าว ผู้วิจัยจะเน้นการอธิบายในแต่ละช่วง โดยการยกกรอบแนวคิดเรื่อง “Nodal point” ที่นำเสนอโดยลาเคลากับมูฟ มาใช้เป็นหลักในการเลือกช่วงเวลา กล่าวคือ จะเน้นศึกษาช่วงเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลงเชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงจนปรากฏรูปแบบหรือลักษณะเฉพาะของการคงอยู่ของวาทกรรมเพลงแนวต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า การศึกษาตามช่วงเวลาดังกล่าว จะสามารถเห็นพลวัตของตัวแสดงต่างๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้องตลอดจนสามารถสะท้อนการเปลี่ยนแปลงในเชิงอำนาจของสังคมอันส่งผลต่อความเป็นประชาธิปไตยผ่านการศึกษาวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้ ซึ่งช่วงเวลาที่ผู้วิจัยจะเน้นศึกษาจะแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

1. ช่วงการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากล จนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516
2. ช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ปี พ.ศ.2521
3. ช่วงหลังจากการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ปี พ.ศ.2521จนถึงปี พ.ศ.2535

4. ช่วงที่เพลงลูกทุ่งขึ้นครองตลาดและเกิดความหลากหลายในวัฒนธรรมเพลงอย่างยิ่ง หลัง พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

อนึ่ง งานวิจัยนี้ มุ่งศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งผู้วิจัยเน้นการศึกษาถึงรูปแบบการครองความเป็นจ้าวในแต่ละช่วงเวลา โดยมีฐานการวิเคราะห์จากมุมมองเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง แกนหลักของงานจึงอยู่ที่รูปแบบพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลง โดยที่ความแตกต่างทางด้านแนวเพลงอาจนำมาซึ่งความแตกต่างของความสัมพันธ์เชิงอำนาจดังกล่าว แต่แกนหลักของงานไม่ใช่ประเด็นความแตกต่างของแนวเพลง หรือกล่าวคือ ความแตกต่างทางด้านแนวเพลงอาจสร้างความแตกต่างของความสัมพันธ์เชิงอำนาจและจะถูกนำขึ้นมาวิเคราะห์ในงานนี้ แต่แก่นของการวิเคราะห์จะอยู่ที่ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ เช่น ในยุคหนึ่ง ความแตกต่างทางด้านแนวเพลงลูกทุ่งกับเพลงลูกกรุง นำมาซึ่งความแตกต่างทางอำนาจในสังคมของผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง ในยุคนั้นความแตกต่างทางด้านแนวเพลงจะถูกยกขึ้นมาให้ความสำคัญเป็นพิเศษ แต่ในบางยุคที่ความแตกต่างด้านแนวเพลงไม่ได้เป็นปัจจัยหลัก เช่น ในยุคอุตสาหกรรมเพลงที่ทุกแนวเพลงอยู่ภายใต้การผลิตของทุน ประเด็นที่เป็นแก่นของการวิเคราะห์ก็คืออำนาจภายในกระบวนการผลิตและอำนาจในเชิงวาทกรรมในบทเพลงซึ่งอาจเกิดขึ้นในลักษณะเดียวกันในแต่ละแนวเพลง แม้ความแตกต่างด้านแนวเพลงจะยังมีความสำคัญและต้องกล่าวถึง แต่แกนหลักของการวิจัยไม่ได้อยู่ที่ความแตกต่างของแนวเพลงเพียงอย่างเดียว

ในอีกประเด็นหนึ่ง ผู้วิจัยตระหนักถึงข้อจำกัดของการยึดโยงแนวเพลงใดแนวเพลงหนึ่งเข้ากับกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในงานนี้ ซึ่งเป็นการกระทำที่อาจสร้างความสับสันในระดับหนึ่ง เนื่องจากการแบ่งดังกล่าวอาจไม่ชัดเจนในบางช่วง เช่น การกล่าวว่า เพลงลูกกรุงเป็นแนวเพลงของชนชั้นสูงอาจมีความชัดเจนในช่วงต้นทศวรรษ 2500 แต่ในเวลาต่อมา กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกกรุงก็ไม่ได้มีเฉพาะชนชั้นสูงในเมือง แต่พบว่า ชนชั้นล่างจำนวนหนึ่งก็นิยมเพลงลูกกรุง ทั้งนี้ การยึดโยงดังกล่าวจะค่อนข้างชัดเจนในช่วงก่อนทศวรรษ 2520 ที่สามารถมองได้ว่า มีความขัดแย้งค่อนข้างชัดเจนระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมชั้นล่าง แต่ภายหลังการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมหลังจากการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 การแบ่งแยกดังกล่าวก็ไม่ชัดเจนอีกต่อไป โดยที่ความขัดแย้งได้เคลื่อนตัวจากความขัดแย้งระหว่างแนวเพลงที่ยึดโยงอยู่กับผู้ฟังกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งอย่างชัดเจน ไปสู่การกระโดดลงไปแย่งชิงพื้นที่ของกลุ่มต่างๆ ภายในแนวเพลงเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นภาพการเคลื่อนตัวดังกล่าวแล้วในแผนภาพที่ 1.1 (หน้า 20)

นอกจากนั้น ในส่วนของมุมมองความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการศึกษาดังนี้

“ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมือง” หมายถึง ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายเพลง ว่าใครมีอำนาจอย่างไรในกระบวนการดังกล่าว ตั้งแต่ขั้นตอนของการกำหนดว่าจะผลิตเพลงอะไรอย่างไร จะเผยแพร่ทางใด ตลอดจนขั้นตอนของการแบ่งปันผลประโยชน์ ซึ่งฐานที่มาของอำนาจคือการเข้าถึงหรือครอบครองปัจจัยการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่าย โดยอาจมีการดึงอำนาจรัฐ ฐานผู้ฟัง หรือพลังของศิลปินเพลงเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของฐานอำนาจ

“ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมือง” หมายถึง ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในทางวาทกรรม ประกอบด้วยอำนาจในการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของแนวเพลงต่างๆ ในสังคมที่สะท้อนถึงตำแหน่งแห่งที่ของศิลปินเพลงและกลุ่มผู้ฟัง ตลอดจนอำนาจในทางความคิดที่นำเสนอผ่านบทเพลง ซึ่งฐานที่มาของอำนาจมีความแตกต่างหลากหลาย เช่น การเข้าถึงหรือครองอำนาจรัฐเพื่อการกำหนดกฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรม การควบคุมช่องทางการเผยแพร่ การมีฐานผู้ฟังจำนวนมาก เป็นต้น

“การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม” หมายถึง การมีอำนาจในการกำหนดควบคุมวัฒนธรรมเพลง ทั้งในส่วนของกระบวนการผลิต การกำหนดตำแหน่งแห่งที่ในสังคมของแนวเพลง และการนำเสนอความคิดผ่านบทเพลง ซึ่งอาจเกิดขึ้นโดยกลุ่มอำนาจใดอำนาจหนึ่งหรือจากการรวมตัวเป็นพันธมิตรของหลายกลุ่ม โดยที่การครองความเป็นจ้าวจะเกิดขึ้นเมื่อกลุ่มดังกล่าวสามารถทำให้แนวคิดหรือวาทกรรมของตนขยับขึ้นเป็นวาทกรรมหลักในสังคม ซึ่งไม่ได้หมายถึงการครองอำนาจในสังคมทั้งหมดและตลอดเวลา แต่หมายถึงสังคมส่วนใหญ่และในบางช่วงเวลา

1.8 โครงสร้างวิทยานิพนธ์

ผู้วิจัยแบ่งโครงสร้างของวิทยานิพนธ์ออกเป็น 6 บท ดังนี้

บทที่ 1. บทนำ กรอบแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและระเบียบวิธีวิจัย

บทที่ 2. พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

บทที่ 3. พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521

บทที่ 4. พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 ถึงปี พ.ศ.2535

บทที่ 5. พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

บทที่ 6. บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ทั้งนี้ ตั้งแต่บทที่ 2 ถึงบทที่ 5 จะเป็นส่วนของของเนื้อหา ซึ่งแต่ละบทผู้วิจัยจะได้แสดงให้เห็นประวัติความเป็นมาของเพลงไทยสากลในแต่ละยุค จากนั้นจะเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิต โดยมีเป้าหมายของการศึกษาคือเพื่อให้เห็นว่าในกระบวนการผลิตเพลง มีผู้เกี่ยวข้องหลักเป็นใคร ต้องใช้เครื่องไม้เครื่องมือหรือเทคโนโลยีอะไรบ้าง ใช้เม็ดเงินลงทุนเท่าไหร่ และได้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบระหว่างฝ่ายต่างๆ ขึ้นหรือไม่อย่างไรบ้าง เกิดการต่อสู้ต่อรองอย่างไร และแต่ละฝ่ายอาศัยปัจจัยใดเพื่อให้อำนาจในการต่อรองสูงขึ้น ซึ่งเนื้อหาในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์อำนาจเชิงเศรษฐกิจการเมืองในขั้นตอนของการผลิตเพลง อันหมายรวมถึงกระบวนการเผยแพร่ และจัดจำหน่ายด้วย ซึ่งอำนาจในส่วนนี้จะเป็นฐานทรัพยากรสำคัญสำหรับการครอบงำหรือการครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

จากนั้นในส่วนต่อไป จะเป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมือง โดยจะเป็นการวิเคราะห์วาทกรรมในตำแหน่งแห่งที่ของเพลงไทยสากลแต่ละแนวเพลง เพื่อเผยให้เห็นปฏิบัติการเชิงวาทกรรมที่ส่งผลต่อความแตกต่างทางอำนาจของแต่ละแนวเพลง ซึ่งมีฝ่ายต่างๆ หลากหลายเข้ามาเกี่ยวข้องในเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมดังกล่าว โดยในบางกรณีอาจเกิดความร่วมมืออย่างกว้างขวางในวาทกรรมหนึ่งๆ จนเกิดเป็นเครือข่ายปฏิบัติการเชิงวาทกรรมในระดับชาติ ส่วนนี้จะแสดงให้เห็นว่าความแตกต่างของแนวเพลงอาจไม่ได้เป็นเพียงความแตกต่างทางแนวดนตรีหรือวิธีการร้องเท่านั้น แต่มีการแฝงนัยยะของความไม่เท่าเทียม การเหยียดหยาม การไม่ยอมรับและกีดกัน ซึ่งจะสะท้อนความแตกต่างทางอำนาจของกลุ่มผู้ฟังของแนวเพลงนั้นๆ อีกด้วย กับอีกส่วนหนึ่งจะเป็นการศึกษาแนวคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของบทเพลง เพื่อให้เห็นแนวคิดที่นำเสนอผ่านบทเพลง ซึ่งจะเปิดให้เห็นภาคปฏิบัติการเชิงวาทกรรมอีกทางหนึ่งทั้งในส่วนของวาทกรรมหลักที่พยายามครอบงำสังคม วาทกรรมรองที่พยายามต่อสู้ต่อรอง ตลอดจนการหลอมรวมหรือการกลืนกลาย ของวาทกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละยุค ซึ่งรูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางวาทกรรมในส่วนนี้ก็จะเป็นฐานทรัพยากรสำคัญเช่นเดียวกันต่ออำนาจการครองความเป็นจ้าวในสังคม ทั้งนี้ผู้วิจัยจะได้ชี้ให้เห็นว่าทั้งอำนาจเชิงเศรษฐกิจการเมืองและอำนาจเชิงสังคมวิทยาการเมืองหรืออำนาจเชิงวาทกรรมดังกล่าว มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงหรือกระทั่งสนับสนุนซึ่งกันและกัน เช่น ผู้มีอำนาจในกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่าย ก็มีอำนาจสูงที่จะนำเสนอวาทกรรมความคิดผ่านบทเพลงอย่างทรงพลัง อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์เชิงอำนาจดังกล่าวมีความสลับซับซ้อน ยากที่ระบุแน่ชัดว่าอำนาจใดจะเป็นฝ่ายกำหนดชี้ขาด เช่น แม้ผู้มีอำนาจสูงในกระบวนการผลิต เช่น นายทุนที่มีอำนาจสูงในการกำหนดว่าจะผลิตเพลงแนวใดหรือจะนำเสนอแนวคิดใดในบทเพลง แต่อำนาจเชิงวาทกรรมของบทเพลงบางแนวก็อาจไม่ได้ขึ้นอยู่กับนายทุน ตรงกันข้ามอาจเกิดจากการกระทำเชิงวาทกรรมของรัฐหรือประชาชน จนนายทุนต้องหันมายอมรับวาทกรรมเพลงดังกล่าวและผลิตเพลงออกขาย แม้จะโต้แย้งว่า การผลิตเพลงของฝ่ายทุนไม่ได้คำนึงว่าจะเป็นเพลงแนวใด เพียงขอให้ได้กำไร

ก็เป็นแรงจูงใจในการผลิต แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวก็เป็นการสะท้อนให้เห็นว่า อำนาจเชิงวาทกรรมของบทเพลงไม่จำเป็นต้องอยู่ที่ฝ่ายผู้มีอำนาจในกระบวนการผลิต แต่อาจมาจากส่วนอื่นๆ ของสังคม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะได้ชี้ให้เห็นว่าผู้ที่ต้องการครองอำนาจนำ ต้องพยายามสร้างฐานอำนาจจากทั้งสองฝั่ง คือจะต้องสร้างฐานอำนาจในกระบวนการผลิต และฐานอำนาจเชิงวาทกรรมร่วมด้วย ซึ่งผู้ที่สามารถสร้างฐานอำนาจดังกล่าวได้มากที่สุด หรือสามารถแสวงหาความร่วมมือได้มากที่สุด หรือเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายทางวาทกรรมที่มีพลังสูงที่สุด ย่อมเป็นส่วนหนึ่งของจ้าวทางวาทกรรมในสังคม และเช่นเดียวกันกับผู้ที่อยู่ในฝ่ายตรงข้าม การเอาชนะอำนาจนำดังกล่าว ก็จำเป็นต้องเข้าไปแสวงหาอำนาจหรือครองอำนาจทั้งอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองและอำนาจเชิงวาทกรรมให้มากที่สุดนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

บทนี้ ศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคเริ่มต้นของการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากล จนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เนื้อหาแบ่งออกเป็น 4 ส่วนหลัก ประกอบด้วย ส่วนแรกเป็นการบรรยายพัฒนาการความเป็นมาของเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคเริ่มต้น เพื่อให้เห็นพัฒนาการความเป็นมาและเห็นบทบาทของฝ่ายต่างๆ ต่อการพัฒนาเพลงไทยสากล ส่วนต่อไปจะเป็นการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต เพื่อให้เห็นโครงสร้างอำนาจในกระบวนการทำเพลง โดยจะศึกษาว่าในกระบวนการทำเพลงมีใครเข้ามาเกี่ยวข้อง ใช้ปัจจัยการผลิตอะไร มีขั้นตอนการทำงานอย่างไร ใครเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนดควบคุมว่าจะผลิตเพลงอะไร เนื้อหาแบบใด มีการแบ่งปันผลประโยชน์อย่างไร ในกระบวนการดังกล่าวเกิดความได้เปรียบเสียเปรียบหรือไม่อย่างไรและมีปัจจัยใดที่ก่อให้เกิดความได้เปรียบเสียเปรียบขึ้น และเกิดการต่อสู้ต่อรองกันอย่างไรบ้าง ซึ่งผู้วิจัยมีสมมุติฐานว่า ผู้ที่มีความได้เปรียบทางอำนาจดังกล่าว ย่อมมีอำนาจสูงในการครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เพราะจะเป็นผู้กำหนดทั้งรูปแบบและเนื้อหา (แนวคิด) ของบทเพลง ส่วนที่สามจะเป็นการวิเคราะห์วาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยจะแยกเป็นการวิเคราะห์วาทกรรมในตำแหน่งแห่งที่ของเพลงแต่ละแนว ซึ่งการศึกษาในส่วนนี้จะได้เผยให้เห็นภาคปฏิบัติการทางวาทกรรมที่เกิดขึ้นอันส่งผลให้เกิดความแตกต่างในฐานะตำแหน่งของแนวเพลงในสังคม และอีกส่วนหนึ่งจะเป็นการวิเคราะห์วาทกรรมทางความคิดที่ถูกนำเสนอผ่านเนื้อหาของบทเพลง ซึ่งจะได้เผยให้เห็นการครอบงำ การปะทะ การต่อสู้ต่อรอง ความลื่นไหล และการหลอมรวมเชิงวาทกรรมที่สะท้อนในเนื้อหาของบทเพลง ซึ่งปฏิบัติการเชิงวาทกรรมทั้งหมดล้วนเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการครองความเป็นจ้าวที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลซึ่งจะศึกษาในส่วนที่สี่ และส่วนสุดท้าย จะเป็นสรุปท้ายบท

2.1 พัฒนาการของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ประวัติศาสตร์ความเป็นมาของเพลงไทยสากล สามารถสืบย้อนไปได้ถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่มีการนำเครื่องดนตรีฝรั่งเข้ามาใช้เป็นเครื่องให้จังหวะในการเดินแถวทหาร แต่ปรากฏเป็นแนวทางของเพลงชัดเจนในช่วงหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ทั้งนี้ สายธารของการพัฒนาวัฒนธรรมเพลงไทยสากล มีที่มาจากสองทาง ทางแรก คือการพัฒนาเพลงไทยสากลโดยภาครัฐ โดยหมายรวมถึงราชสำนักและหน่วยงานในสังกัดรัฐ ซึ่งเน้นไปที่การพัฒนาทางด้านดนตรี และทางที่สอง

คือการพัฒนาเพลงไทยสากลโดยคณะละครร้องทั้งที่เป็นของราชวงศ์และเอกชน (ส่วนใหญ่เป็นของเอกชน) ซึ่งเน้นไปที่การพัฒนาทางด้านรูปแบบการร้อง จนกระทั่งสายธารทั้งสองได้มาบรรจบกัน โดยการผสมผสานระหว่างแนวทางดนตรีกับรูปแบบการร้องที่พัฒนามาดังกล่าวในเพลง“กล้วยไม้” ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2476 ในสื่อภาพยนตร์ซึ่งเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบใหม่ในยุคนั้น

การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ส่งผลให้บทบาทในการควบคุมดูแลทางด้านวัฒนธรรมเพลงซึ่งเคยเป็นของกษัตริย์ราชวงศ์ถูกโอนมาอยู่ในขอบเขตอำนาจรัฐในระบอบใหม่ รัฐใหม่จึงได้กลายมาเป็นตัวแสดงที่มีบทบาทหลักในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งในส่วนของการพัฒนาและการควบคุม ในด้านการพัฒนา รัฐเป็นผู้ให้การสนับสนุนเพลงไทยสากลอย่างเข้มข้นเพื่อใช้เพลงเป็นเครื่องมือสื่อสารทางการเมืองแต่ในขณะเดียวกันในด้านการควบคุม รัฐเป็นผู้วางเกณฑ์ทางวัฒนธรรมที่กำหนดว่าเพลงประเภทใดที่เหมาะสม และวัฒนธรรมเพลงประเภทใดไม่เหมาะสม ซึ่งบทบาทในการควบคุมนี้เอง มีส่วนให้วัฒนธรรมเพลงที่เป็นไปตามเกณฑ์ที่เหมาะสมของรัฐ มีฐานะเหนือกว่าวัฒนธรรมเพลงแนวอื่นที่แตกต่างออกไป อย่างไรก็ตาม เพลงไทยสากลที่รัฐไม่ได้ส่งเสริมก็ได้รับการพัฒนาขึ้นโดยศิลปินเพลงและได้รับความนิยมอย่างสูงในหมู่ประชาชนทั่วไปจนเกิดเป็นแนวเพลงอีกแนวหนึ่งที่มีพลัง และสร้างให้เกิดพื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองเชิงวาทกรรมขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

ในส่วนนี้แบ่งหัวข้อย่อยของการศึกษาเป็นพัฒนาการเพลงไทยสากลก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 พัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 จนถึง พ.ศ.2500 และพัฒนาการเพลงไทยสากลตั้งแต่การขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

2.1.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475

ดังได้กล่าวแล้ว แม้เพลงไทยสากลเพลงแรกจะเกิดขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2476 แต่เมื่อสืบย้อนกลับไปก็พบว่า พัฒนาการของเพลงไทยสากลเริ่มต้นขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ในส่วนนี้จึงจะได้บรรยายให้เห็นความเป็นมาดังกล่าวด้วย เพื่อให้เข้าใจถึงที่มาและบทบาทของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องต่อการพัฒนาเพลงไทยสากลในขณะนั้น โดยเนื้อหาในส่วนนี้ แบ่งเป็นพัฒนาการเพลงไทยสากลทางด้านดนตรีซึ่งได้รับการสนับสนุนจากราชสำนักและราชวงศ์ชั้นสูง พัฒนาการเพลงไทยสากลทางด้านรูปแบบการร้องโดยคณะละคร และการถือกำเนิดขึ้นของเพลงไทยสากลเพลงแรกในสื่อภาพยนตร์

2.1.1.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลทางด้านดนตรีโดยราชสำนักและราชวงศ์

การนำดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ในประเทศเป็นรากฐานสำคัญของการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากล ทั้งนี้ ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการนำดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้อย่างเป็นทางการ

ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกคือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหรือรัชกาลที่ 4 เมื่อครั้งที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นำดนตรีสากลรูปแบบแตรวงมาใช้ประกอบการฝึกทหารที่ได้ทรงเปลี่ยนมาใช้วิธีการตามอย่างประเทศในยุโรป ซึ่งแตรวงดังกล่าว มีชื่อเรียกว่า “วงโยธวาทิต” ต่อมารัชกาลที่ 5 ทรงปรับปรุงวงโยธวาทิตด้วยการจัดหาครูจากต่างประเทศเข้ามาสอน และมีการตั้งแตรวงทหารขึ้นอย่างเป็นทางการเป็นครั้งแรกที่กองทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2420 โดยใช้ชื่อว่า “กองแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์” มีหน้าที่บรรเลงเพลงเป็นกองเกียรติยศในงานราชพิธีต่างๆ[1]

พ.ศ.2446 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต สำเร็จการศึกษาและได้เดินทางกลับมายังสยาม เป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาเพลงไทยสากลโดยพระองค์ทรงเป็นผู้นำโน้ตเพลงสากลเข้ามาใช้กับเพลงไทยเป็นครั้งแรก และได้ทรงจัดให้มีการเรียนการสอนโน้ตสากล เทคนิคการบรรเลง และการแยกเสียงประสานขึ้น อีกทั้งยังทรงนิพนธ์เพลงไทยสากลโดยการดัดแปลงเพลงไทยเดิมมาบรรเลงตามแบบโน้ตสากลเป็นจำนวนมาก ซึ่งใช้วงโยธวาทิตในการบรรเลง เช่น เพลงสุดเสนาะ เพลงมหาฤกษ์ เพลงมาร์ชบริพัตร เป็นต้น โดยที่เพลงดังกล่าวยังเป็นเพลงบรรเลงที่ไม่มีเสียงร้องประกอบ กรมพระนครสวรรค์ฯ ถือเป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาเพลงไทยสากลจนได้รับพระฉายานามว่า “พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล”

ส่วนในวังหลวง ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเพลงไทยสากลเช่นเดียวกัน โดยได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาวงซิมโฟนีออเคสตร้าซึ่งเรียกกันว่า “วงเครื่องสายฝรั่งหลวง” สังกัดกรมมหรสพ กระทรวงวัง ขึ้นในปี พ.ศ.2455 โดยมีการจ้างครูดนตรีต่างชาติมาสอน โดยในช่วงแรกไม่ค่อยประสบความสำเร็จมากนัก เนื่องจากนักดนตรีส่วนใหญ่สูงอายุและไม่สันทัดเครื่องดนตรีฝรั่ง อีกทั้งยังมีอุปสรรคด้านภาษา แต่ในระยะหลังเมื่อได้ครูคนใหม่คือพระเจนดุริยางค์เข้ามาสอน วงดนตรีจึงพัฒนาขึ้นตามลำดับ[2] นอกจากนั้นในปี พ.ศ.2460 รัชกาลที่ 6 ยังได้โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงขึ้นเพื่อเปิดสอนดนตรีแก่ผู้มีความสามารถและผู้สนใจทั่วไป ทั้งดนตรีไทยเดิมและดนตรีสากล โดยมีพระเจนดุริยางค์เป็นผู้สอน ซึ่งพบว่าโรงเรียนพรานหลวงมีบทบาทสำคัญยิ่งในการสร้างศิลปินเพลงผู้มีความสามารถ เช่น ล้วน ควันธรรม นารถ ถาวรบุตร เอื้อ สุนทรสนาน สง่า อารัมภีร์ จำปา เล้มสำราญ ไสล ไกรเลิศ สิริ ยงยุทธ แก้ว อัจฉริยะกุล เวช สุนทรจามรสมาน กาญจนะผลินสกนธ์ มิตรานนท์ เป็นต้น ต่อมาในสมัยรัชการที่ 7 วงเครื่องสายฝรั่งหลวงเจริญขึ้นเป็นอย่างมาก จนสามารถเปิดการแสดง

---

[1] ปิศาจแดง.ประวัติย่อเพลงไทยสากล [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=798638 [24 พฤษภาคม 2557]

[2] เรื่องเดียวกัน.

บรรเลงซิมโฟนีแก่ประชาชนได้ โดยใช้ชื่อวงว่า “His Majesty the King Royal Orchestra” โดยมีพระเจนดุริยางค์ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งปลัดกรมกองเครื่องสายฝรั่งหลวงเป็นผู้อำนวยการเพลง

จะเห็นได้ว่า ราชสำนักและราชวงศ์ชั้นสูงมีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการเพลงไทยสากล (ควบคู่กับเพลงไทยเดิม) ทั้งนี้ หากไม่นับวงดนตรีวังบางขุนพรหมของกรมพระนครสวรรค์ฯ ก็จะพบว่าก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง วงดนตรีของทางการที่เป็นลักษณะของเพลงไทยสากลประกอบด้วย 2 วง ได้แก่ กองแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ และวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ซึ่งวงดนตรี 2 วงดังกล่าวนี้ก็ยังคงมีบทบาทในการพัฒนาเพลงไทยสากลต่อมาในยุคภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยวงเครื่องสายฝรั่งหลวงถูกโอนไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากรมีชื่อเรียกใหม่ว่า “วงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร” ในขณะที่กองแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ถูกย้ายไปสังกัดจังหวัดทหารบก กรุงเทพฯ หรือกองดุริยางค์กองทัพบก มีชื่อเรียกใหม่ว่า “กองแตรวงทหารบกกรุงเทพฯ” และเปลี่ยนเป็น “วงดุริยะโยธิน” ในเวลาต่อมา

ทั้งนี้ อีกสายธารหนึ่งของพัฒนาการเพลงไทยสากล คือพัฒนาการทางด้านรูปแบบการร้อง ซึ่งได้รับการพัฒนาขึ้นในคณะละคร

2.1.1.2 พัฒนาการเพลงไทยสากลทางด้านรูปแบบการร้องโดยคณะละคร

ในอีกทางหนึ่ง เพลงไทยสากลมีพัฒนาการมาจากคณะละครร้องแบบใหม่ ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงดัดแปลงมาจากละครมาเลย์บังสาวันหรือ “มาเลย์โอเปร่า” ในปี พ.ศ. 2451 โดยใช้วงปี่พาทย์บรรเลง ในการนี้พระองค์ได้ทรงตั้งคณะละครชื่อ “คณะละครหลวงนฤมิต” (เปลี่ยนชื่อเป็นคณะละครปรีดาลัยตามชื่อโรงละครที่ทรงตั้งขึ้นในเวลาต่อมา) ละครร้องที่พัฒนาขึ้นดังกล่าวเป็นการพัฒนาเพลงไทยให้มีลักษณะเป็นสากล โดยการดัดแปลงเพลงให้มีเนื้อร้องมากขึ้น ลดการเอื้อนลง และให้ลูกคู่เป็นผู้เอื้อนแทนผู้แสดง ปรากฏว่าเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะละครร้องเรื่อง “สาวเครือฟ้า” ส่งผลให้เกิดคณะละครในลักษณะนี้ตามมาอีกเป็นจำนวนมาก เช่น คณะละครปราโมทัย ของพระโสภณอักษรกิจ คณะบันเทิงสยาม ของแม่เลื่อน คณะปราโมทย์นคร ของนางเมือง หนูนิมิตร เป็นต้น รูปแบบการร้องดังกล่าวได้รับการพัฒนาต่อมาอีกครั้งหนึ่งในช่วงประมาณปี พ.ศ.2470 โดยศิลปินเพลง 3 ท่าน ได้แก่ ประวัติ โคจริก (แม่แก้ว) จวงจันทร์ จันทรคณา (พราณบูรณ์) และสมประสงค์ รัตนทัศนีย์ (เพ็ชรรัตน์) ด้วยการแต่งเพลงที่มีเนื้อร้องเต็มตลอดทั้งเพลงและใช้ดนตรีคลอแทนการเอื้อน ที่เรียกกันว่า “เพลงเนื้อเต็ม” หรือ “เพลงเนื้อเฉพาะ” อันเป็นรูปแบบการร้องของเพลงไทยสากลในปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ในส่วนของดนตรีสำหรับการร้องเพลงเนื้อเต็มในขณะนั้นยังคงใช้วงปี่พาทย์บรรเลง ไม่ใช่เครื่องดนตรีสากล ละครร้องดังกล่าวเป็นที่นิยมอย่างมาก กระทั่งมีสื่อความบันเทิงรูปแบบใหม่เข้ามาคือภาพยนตร์เสียงในฟิล์มในช่วง

ปี พ.ศ.2474 ส่งผลให้ละครร้องเสื่อมความนิยมลงไป แต่เพลงไทยสากลก็ได้รับการพัฒนาต่อมาในสื่อภาพยนตร์นั่นเอง

2.1.1.3 การถือกำเนิดขึ้นของเพลงไทยสากลเพลงแรกในสื่อภาพยนตร์

พัฒนาการเพลงไทยสากลทางด้านดนตรีโดยราชสำนักและราชวงศ์ มีการใช้เครื่องดนตรีสากลในการบรรเลงแต่ไม่มีเนื้อร้อง ในขณะที่พัฒนาการเพลงไทยสากลทางด้านเนื้อร้องโดยคณะละครมีเนื้อร้องเต็มแต่ใช้เครื่องดนตรีไทยในการบรรเลงไม่ใช่เครื่องดนตรีสากล ได้มาบรรจบกันในเพลงประกอบภาพยนตร์ โดยการแต่งเพลงที่มีเนื้อร้องเต็มและใช้เครื่องดนตรีสากลในการบรรเลงเกิดขึ้นเป็นครั้งแรก คือเพลง “กล้วยไม้” เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “ปู่โสมเฝ้าทรัพย์” สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2476 โดยบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ทั้งนี้ ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว เทคโนโลยีการบันทึกแผ่นเสียงเริ่มเข้ามาในประเทศ ส่งผลให้มีการบันทึกแผ่นเสียงเพลงไทยในระบบ 78 รอบต่อนาที โดยมีผู้ประกอบกิจการบันทึกแผ่นเสียงคือ ห้างนายต. เง็กชวน[3] นอกจากนั้น ยังได้เกิดสถานีวิทยุขึ้นเป็นครั้งแรกและเริ่มมีการเผยแพร่ผลงานเพลงทางสถานีวิทยุ 7 พี.เจ.ที่ศาลาแดงอีกด้วย

ข้างต้น เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ก่อนการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากล ในส่วนต่อไปจะเป็นการศึกษาพัฒนาการของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังจากการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลเพลงแรกซึ่งอยู่ในระยะเวลาไล่เลี่ยกันกับการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง พ.ศ.2475 ที่จะส่งผลให้อำนาจทางการเมืองตลอดจนอำนาจทางด้านวัฒนธรรมเปลี่ยนจากกษัตริย์และราชวงศ์ชั้นสูงไปอยู่ในมือของรัฐบาลในระบอบใหม่ ซึ่งได้เข้ามามีบทบาทสำคัญต่อการควบคุมและพัฒนาเพลงไทยสากลจนถึงการขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์

2.1.2 พัฒนาการวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จนถึงการขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง การสนับสนุนวัฒนธรรมเพลงของราชสำนักยุติลง มีการโอนวงดนตรีของทางการมาอยู่ภายใต้รัฐบาลในระบอบการปกครองใหม่ อย่างไรก็ตาม ในช่วงแรกภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐยังไม่ได้เข้ามามีบทบาทมากนักในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ผู้ที่มีบทบาทในการพัฒนาเพลงไทยสากลในยุคนั้นจึงเป็นฝ่ายเอกชน โดยเฉพาะบริษัทภาพยนตร์ ก่อนที่รัฐจะเข้ามามีบทบาทอย่างมากในสมัยรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม ทั้งในในช่วงแรก (พ.ศ. 2481-2487) และในช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2491-2500) โดยในช่วงดังกล่าวก็ได้เกิดวงดนตรีเอกชนขึ้นเป็นจำนวนมาก

---

[3] สมาคมนักแต่งเพลง, “วันรำลึกถึงครูเพลงผู้ให้กำเนิดวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสากลครั้งที่ 2,” หน้า 3. อ้างถึงใน ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง (กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 17.

เช่นเดียวกัน รวมถึงการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคมที่เรียกในขณะนั้นว่า “เพลงชีวิต” อันก่อให้เกิดเป็นวัฒนธรรมเพลงต่อต้านการเมืองชัดเจนอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน ในขณะที่รัฐบาลเองก็ใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการสื่อสารทางการเมืองแบบไม่เคยปรากฏมาก่อนเช่นเดียวกัน นอกจากนั้น ผลที่ตามมาจากการได้รับการพัฒนาทั้งจากรัฐและเอกชนในยุคนี้คือ การที่เพลงไทยสากลบางแนวได้มีสถานะกลายมาเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่ที่แพร่หลายไปทั่วทั้งสังคม หรือมีสถานะเป็นวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) นั่นเอง

เนื้อหาในส่วนนี้ แบ่งเป็น การพัฒนาเพลงไทยสากลในสื่อภาพยนตร์ ซึ่งมีการเติบโตอย่างสูงในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 การพัฒนาเพลงไทยสากลในละครในช่วงสงคราม การพัฒนาเพลงไทยสากลโดยรัฐซึ่งเกิดขึ้นอย่างเข้มข้นในรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม และส่วนสุดท้ายจะเป็นการบรรยายการเติบโตของวงดนตรีเอกชน

2.1.2.1 การพัฒนาเพลงไทยสากลในสื่อภาพยนตร์

ภาพยนตร์ได้รับความนิยมแพร่หลายในช่วงปลายทศวรรษ 2470 ซึ่งเพลงไทยสากลเพลงแรกก็เกิดขึ้นจากสื่อภาพยนตร์นี้เอง และการใช้เพลงไทยสากลเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ก็ส่งผลให้เพลงไทยสากลได้รับความนิยมไปด้วย โดยบริษัทภาพยนตร์ที่มีบทบาทมากที่สุดในช่วงนั้นคือบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ซึ่งได้สร้างสรรค์เพลงไทยสากลขึ้นเป็นจำนวนมาก มีศิลปินเพลงคนสำคัญในสังกัดเช่น นารถ ถาวรบุตร ผู้ซึ่งได้รับฉายาว่า “ราชาเพลงมาร์ชเมืองไทย” และได้แต่งเพลงปลุกใจไว้เป็นจำนวนมาก และอีกบริษัทที่เข้ามามีบทบาทสูงแม้ในระยะเวลาอันสั้นคือบริษัทไทยฟิล์ม ของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล มีหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ เป็นหัวหน้าวงดนตรีของบริษัท บริษัทไทยฟิล์มได้รวบรวมศิลปินเพลงมีฝีมือจำนวนมากเข้ามาร่วมงาน เช่น เอื้อ สุนทรสนาน เวส สุนทรจามร ซึ่งสมาชิกส่วนใหญ่ของวงดนตรีบริษัทไทยฟิล์มนี้เองในเวลาต่อมาได้เข้าไปอยู่ในสังกัดวงดนตรีของกรมโฆษณาการ (กรมประชาสัมพันธ์) บริษัทไทยฟิล์มสร้างภาพยนตร์ไว้จำนวนไม่มากนักเนื่องจากดำเนินการอยู่เพียงปีเดียว แต่เพลงประกอบภาพยนตร์ของบริษัทจำนวนหลายเพลงได้รับความนิยมและเป็นที่รู้จักมาจนกระทั่งปัจจุบัน เช่น ในฝัน บัวขาว ลมหวล เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า เพลงของบริษัทไทยฟิล์มนี้เองเป็นต้นกำเนิดของเพลงประเภทลูกกรุงในแบบของวงดนตรีสุนทราภรณ์ เนื่องจากความคล้ายคลึงกันของรูปแบบแนวเพลงและแนวดนตรี อีกทั้งสมาชิกส่วนใหญ่ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ก็คือคนกลุ่มเดียวกันกับสมาชิกวงดนตรีของบริษัทไทยฟิล์ม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เอื้อ สุนทรสนาน

สงครามโลกครั้งที่ 2 เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2482 ส่งผลให้เกิดความขาดแคลนอุปกรณ์สำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์ซึ่งต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศ ธุรกิจภาพยนตร์จึงต้องทยอยปิดตัวลง โดยบริษัทไทยฟิล์มได้ปิดตัวไปก่อนแล้วตั้งแต่ปี พ.ศ. 2481 ในขณะที่บริษัทเสียงศรีกรุง ดำเนินการ

ต่อมาจนถึงปี พ.ศ.2485 ก็ปิดกิจการลง และหันไปดำเนินธุรกิจห้องบันทึกเสียง โดยมีการบันทึกแผ่นเสียงทั้งเพลงของภาพยนตร์เสียงศรีกรุงเอง และรับจ้างบันทึกเสียงเพลงของวงดนตรีอื่นๆ ซึ่งต่อมาบริษัทเสียงศรีกรุงได้กลายเป็นผู้ดำเนินธุรกิจห้องบันทึกเสียงรายใหญ่แห่งหนึ่งของไทย

2.1.2.2 การพัฒนาเพลงไทยสากลในละครในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

ภาวะขาดแคลนในช่วงสงคราม ทำให้ไม่สามารถผลิตสื่อภาพยนตร์ได้ ส่งผลให้ละครกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง โดยในยุคนี้มีคณะละครเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เช่น คณะนาฏยากรของสด กูรมะโรหิต คณะวิจิตรเกษม ของบัณฑูรย์ องค์วิศิษฐ์ คณะอัศวิน ของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองเจ้าภาณุพันธ์ยุคล คณะศิวารมณ์ ของขุนสวัสดิ์ทิฆัมพร เป็นต้น คณะละครเหล่านี้มีส่วนสำคัญต่อการพัฒนาเพลงไทยสากล โดยการใช้เพลงไทยสากลเป็นเพลงประกอบในการแสดงละคร ทั้งที่ให้ผู้แสดงเป็นผู้ร้องเพลงเอง และการให้นักร้องอื่นยืนร้องเพลงข้างเวทีแทนในกรณีที่นักแสดงไม่สามารถร้องเพลงได้ นอกจากนั้น ในช่วงนี้ยังเกิดวัฒนธรรมการแสดงดนตรีแบบใหม่ขึ้น คือการร้องเพลงสลับฉากหรือ “เพลงหน้าม่าน” โดยการให้นักร้องออกมาร้องเพลงบนเวทีขณะพักสลับฉาก ทั้งนี้การร้องเพลงหน้าม่านเป็นพื้นที่สำคัญในการแสดงความสามารถของนักร้อง ซึ่งพบว่า นักร้องเพลงไทยสากลที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมากแจ้งเกิดหรือสร้างชื่อเสียงมาจากการร้องเพลงหน้าม่าน ไม่ว่าจะเป็น ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงค์คำแหง พยงค์ มุกดา สมยศ ทัศนพันธ์ ชาญ เย็นแข สุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตคือ ศิลปินเพลงเหล่านี้ เป็นศิลปินเพลงอิสระที่ไม่ได้เข้าสังกัดวงดนตรีของรัฐ แต่มีรายได้จากการรับจ้างผลิตเพลง หรือรับจ้างทำการแสดง

ทั้งนี้ ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง ละครยังคงได้รับความนิยมต่อมาอีกระยะหนึ่ง เนื่องจากการสร้างภาพยนตร์ยังไม่ฟื้นตัว และยังเกิดคณะละครขึ้นอีกหลายคณะ เช่น คณะอัศวินการละคร คณะเทพศิลป์ คณะวิจิตรเกษม คณะผกาวลี เป็นต้น ละครที่ได้รับความนิยมสูงมาก เช่น ละครเรื่องจุฬาตรีคูณ เปิดทำการแสดงที่ศาลาเฉลิมไทย ในปี พ.ศ.2492 นำแสดงโดย ฉลอง สิมะเสถียร มัณฑนา โมรากุล สวลี ผกาพันธ์ ชาลี อินทรวิจิตร มีแก้ว อัจฉริยะกุล และเอื้อ สุนทรสนาน แต่งเพลงประกอบ อีกทั้งยังมีเพลงสลับฉากหรือเพลงหน้าม่านที่มีความไพเราะเกิดขึ้นอีกจำนวนมาก เช่น เพลงเดียวดาย ขับร้องโดย สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ เพลงค่ำแล้วในฤดูหนาว ขับร้องโดย ล้วน ควันธรรม เพลงอ้อมอกแม่ ขับร้องโดยบุญช่วย หิรัญสุนทร เป็นต้น แต่เมื่อภาพยนตร์ฟื้นตัวอีกครั้งในช่วงปี พ.ศ.2493 ละครเวทีก็ซบเซาลง[4]

[4] ปิศาจแดง. ประวัติย่อเพลงไทยลูกทุ่ง ตอน 1 [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/greatsong/2012/02/20/entry-2 [24 พฤษภาคม 2557]

2.1.2.3 การพัฒนาเพลงไทยสากลโดยรัฐ

รัฐบาลเข้ามามีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเพลงไทยสากล ในยุครัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยเฉพาะในสมัยแรก (พ.ศ. 2482-2487) ทั้งนี้ ในช่วงแรกที่รัฐบาลหันมาดำเนินนโยบายทางวัฒนธรรมซึ่งรวมถึงการควบคุมการละเล่นเพลงบางแนวและส่งเสริมเพลงไทยสากลทั้งเพื่อยกระดับทางวัฒนธรรมให้เทียบเท่าสากลและเพื่อใช้เพลงไทยสากลเป็นเครื่องมือเผยแพร่นโยบาย หรือเพื่อการรณรงค์ทางการเมือง รัฐบาลยังคงใช้วงดนตรีดุริยางค์สากล กรมศิลปากร (วงเครื่องสายฝรั่งหลวงเดิม) เป็นวงดนตรีหลักที่ผลิตผลงานเพลงแก่ราชการ โดยมีนักประพันธ์เพลงคนสำคัญ คือ หลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งแต่งเพลงปลุกใจไว้เป็นจำนวนมาก เช่น เลือดสุพรรณ รักเมืองไทย ตื่นเถิดชาวไทย เป็นต้น แต่ในเวลาต่อมารัฐบาลจอมพลป. ก็ได้ตั้งหน่วยงานขึ้นใหม่เพื่อทำหน้าที่ตอบสนองนโยบายทางวัฒนธรรมดังกล่าว โดยการยกฐานะสำนักงานโฆษณาการขึ้นเป็นกรมโฆษณาการและได้ตั้งวงดนตรีของกรมฯ ขึ้นโดยการผลักดันของหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ และโอนวงดนตรีของเอื้อ สุนทรสนานซึ่งนักดนตรีส่วนใหญ่ประจำอยู่กับวงดุริยางค์สากล กรมศิลปากร มาสังกัดวงดนตรีกรมโฆษณาการ โดยยังมีเอื้อ สุนทรสนานเป็นหัวหน้าวง และเวส สุนทรจามร เป็นผู้ช่วย ในขณะที่วงดุริยางค์สากล กรมศิลปากรถูกตัดงบประมาณลงจำนวนมาก[5] จนต้องลดบทบาทในด้านการพัฒนาเพลงไทยสากลลงในที่สุด (โดยหันไปดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรมแทน)

วงดนตรีของกรมโฆษณาการทำหน้าที่หลักคือการแต่งเพลงให้กับรัฐ ซึ่งมีการเผยแพร่ผลงานเพลงสู่สาธารณะโดยการกระจายเสียงผ่านทางสถานีวิทยุ ทั้งนี้ เมื่อพ้นจากเวลาราชการสมาชิกของวงดนตรีดังกล่าวก็มีการรับงานแสดงทั่วไปโดยใช้ชื่อวงว่า “สุนทราภรณ์” ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในช่วงสงคราม ซึ่งวงดนตรีได้ขึ้นมาเป็นความบันเทิงรูปแบบหนึ่งควบคู่กับละครที่กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง วงดนตรีดังกล่าวมีบทบาทสำคัญอย่างมากทั้งในด้านการแต่งเพลงตอบสนองนโยบายของรัฐและการแต่งเพลงเพื่อความบันเทิง โดยได้สร้างสรรค์ผลงานเพลงไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงประเภทปลุกใจ เพลงถวายพระพร เพลงสดุดี เพลงมหาวิทยาลัย เพลงรัก เพลงโศก และเพลงรำวง และมีศิลปินเพลงสมาชิกของวงที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมาก เช่น จุรี โมรากุล (มัณฑนา โมรากุล) รุจี อุทัยกร ล้วน ควันธรรม สุภาพ รัศมีทัต ชวลี ช่วงวิทย์ สุปราณี พุกสมบูรณ์ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี จุรี โอศิริ วรนุช อารีย์ ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์ รวงทอง ทองลั่นทม บุษยา รังสี รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส ดาวใจ ไพจิตร โฉมฉาย อรุณฉาน เป็นต้น ทั้งนี้ ในปี พ.ศ.2495 เมื่อกรมโฆษณาการเปลี่ยนชื่อเป็นกรมประชาสัมพันธ์ วงดนตรีดังกล่าวก็ได้เปลี่ยนชื่อเป็น “วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์” ตามไปด้วย แต่ก็ยังใช้ชื่อสุนทราภรณ์ในการรับงานแสดงทั่วไป การสนับสนุนการผลิตเพลงไทยสากล

---

[5] กองดุริยางค์ทหารอากาศ. พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://www.rtafband.com/index.php?mode=history&id=16 [2 มิถุนายน2557]

ภายใต้การดำเนินนโยบายทางวัฒนธรรมของรัฐดังกล่าว มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งให้เพลงไทยสากลแพร่หลายออกไปจนกลายเป็นวัฒธรรมบันเทิงที่ได้รับความนิยมทั่วไป

ทั้งนี้ นอกจากวงดนตรีกรมโฆษณาการ ขณะนั้นยังมีวงดนตรีของหน่วยงานรัฐที่โดดเด่นอีกจำนวน 2 วง ได้แก่ วงดุริยะโยธิน ของกองดุริยางค์ทหารบก (กองแตรวงทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์เดิม) มีชื่อเสียงในวงการเพลงลีลาศ มีจำปา เล้มสำราญ เป็นหัวหน้าวง มีศิลปินเพลงในสังกัดเช่น มงคล อมาตยกุล ชะลอ ไตรตรองสอน นคร ถนอมทรัพย์ (กุง กาดิน) มีศิลปินที่รับจ้างร้องเพลงอยู่ในวงโดยไม่ได้สังกัดเป็นสมาชิก เช่น แสงนภา บุญราศรี เป็นต้น และวงดนตรีของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2485 โดยการสนับสนุนของพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ สมัยที่เป็นผู้อำนวยการสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์[6] มีนารถ ถาวรบุตร ซึ่งลาออกมา จากวงดนตรีกรมโฆษณาการเป็นหัวหน้าวง มีศิลปินเพลงคนสำคัญ เช่น บุญช่วย กมลวาทิน ไสล ไกรเลิศ ละม่อม กมลวาทิน อุดม สุนทรจามร สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ สุพรรณ บูรณะพิมพ์ สมชาย ตัณห์กำเนิด เป็นต้น

ทั้งนี้ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง ภาพยนตร์ได้กลับมาฟื้นตัวอีกครั้งในช่วงปี พ.ศ.2493 มีส่วนทำให้ความนิยมในวงดนตรีลดลงไปบ้าง[7] อย่างไรก็ตาม วงดนตรีกรมโฆษณาการหรือวงสุนทราภรณ์ยังคงได้รับความนิยมต่อมา อีกทั้งผลจากความนิยมในวงดนตรีในช่วงสงครามก็ส่งผลให้เกิดวงดนตรีเอกชนขึ้นเป็นจำนวนมากและยังคงเติบโตขึ้นในเวลาต่อมา รวมถึงวงดนตรีของศิลปินที่ผลิตผลงานเพลงในอีกแนวหนึ่งซึ่งนำเสนอเนื้อหาต่างไปจากแนวคิดที่รัฐส่งเสริมหรือกระทั่งเพลงที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์อำนาจรัฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2.4 การเติบโตของวงดนตรีเอกชน

จากการที่เพลงไทยสากลได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นในช่วงสงคราม ส่งผลให้มีวงดนตรีของศิลปินอิสระเกิดขึ้นตามมาจำนวนหลายวง เช่น วงวีระโยธิน ของใหญ่ นภายน วงดนตรีล้วน ควันธรรม เป็นต้น เพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่ง คือเพลงชีวิตหรือเพลงตลาด ก็ได้รับความนิยมมากขึ้น

---

[6] ประณต มีสอน, ชีวิตและผลงานของครูนารถ ถาวรบุตร ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช, อ้างถึงใน คีตา พญาไท. วงดนตรีของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9480000139966 [2 มิถุนายน 2557]

[7] ทั้งนี้ ผู้วิจัยไม่เห็นด้วยกับงานบางงานที่ให้ข้อมูลว่าวงดนตรีเสื่อมความนิยมลงภายหลังจากการสิ้นสุดลงของสงครามโลกครั้งที่ 2 และเหลือเพียงวงดนตรีสุนทราภรณ์เพียงวงเดียวที่เหลืออยู่ เนื่องจากในช่วงนั้น เพลงไทยสากลได้รับความนิยมแพร่หลายมากและไม่ได้มีเฉพาะเพลงไทยสากลแนวสุนทราภรณ์ โดยหากนับเฉพาะวงดนตรีในเพลงประเภทเดียวกันอาจเหลือเพียงวงสุนทราภรณ์ แต่ขณะนั้นเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดเริ่มได้รับความนิยมอย่างสูง และยังคงเกิดวงดนตรีตามมาอีกเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงดนตรีจุฬารัตน์ของมงคล อมาตยกุล ดูเพิ่มเติมใน พงษ์ชัย ไทยวรรณศรี, “วรรณกรรมจากบทเพลงสุนทราภรณ์” อ้างถึงใน ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง, หน้า 28.

กว่าแนวเพลงใด[8] ซึ่งพบว่าได้เกิดวงดนตรีไทยสากลในแนวเพลงดังกล่าวขึ้นเป็นจำนวนมาก เช่น วงเสน่ห์ศิลป์ วงประสานมิตร วงจุฬารัตน์ เป็นต้น วงดนตรีเอกชนเหล่านี้ กลายมาเป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาเพลงไทยสากลในระยะเวลาต่อมา

ช่วงปลายทศวรรษที่ 2490 เพลงไทยสากลในแนวเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดได้รับความนิยมสูงมาก แม้ขณะนั้นวงดนตรีสุนทราภรณ์จะยังคงได้รับความนิยม แต่เมื่อเปรียบเทียบความนิยมและจำนวนกลุ่มผู้ฟัง เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดถือว่าเป็นแนวเพลงที่แพร่หลายที่สุด[9] โดยเนื้อหาของเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดมีการกล่าวถึงเรื่องราวร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันและวิถีชีวิตของประชาชนทั่วไปอย่างหลากหลาย ตลอดจนการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างชัดเจน อีกทั้งแนวเพลงดังกล่าวยังเริ่มมีการรับเอาวัฒนธรรมเพลงที่หลากหลายจากภูมิภาคต่างๆ เข้ามาผสมผสาน จนเกิดเอกลักษณ์ใหม่ที่เชื่อมโยงกับท้องถิ่นพื้นบ้านอีกด้วย

จะเห็นว่าในช่วงระยะเวลานี้ เพลงไทยสากลพัฒนาขึ้นอย่างมาก ตั้งแต่การเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลเพลงแรกในสื่อภาพยนตร์ การส่งเสริมเพลงไทยสากลของรัฐซึ่งส่งผลให้มีการผลิตเพลงไทยสากลสนองนโยบายของรัฐเป็นจำนวนมาก การให้การสนับสนุนศิลปินเพลงโดยการรับเข้าสังกัดวงดนตรีของรัฐอันทำให้ศิลปินเพลงมีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานทั้งผลงานเพลงของรัฐและผลงานเพลงเพื่อความบันเทิง จนทำให้เพลงไทยสากลเกิดความแพร่หลาย โดยเฉพาะเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ขณะเดียวกันเอกชนเองก็มีการผลิตเพลงไทยสากลโดยมีช่องทางการนำเสนออีกทางหนึ่งคือละครและวงดนตรีเอกชน อีกทั้งยังเกิดแนวเพลงไทยสากลรูปแบบใหม่ที่ต่างออกไปจากแนวเพลงไทยสากลที่รัฐสนับสนุน เป็นการเปิดพื้นที่แห่งความหลากหลายทางวัฒนธรรม ทั้งความหลากหลายของผู้ผลิต ความหลากหลายของช่องทางการนำเสนอ และความหลากหลายของแนวเพลง ซึ่งจะเห็นว่าแม้ในยุคดังกล่าวรัฐจะเป็นผู้มีอำนาจหลักในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงทั้งในส่วนของการควบคุมการผลิต การควบคุมแนวคิด การควบคุมช่องทางการนำเสนอ แต่เพลงไทยสากลก็เริ่มมีความหลากหลายจนรัฐไม่อาจควบคุมได้ครอบคลุมทั้งหมด โดยเฉพาะในช่วงปลายทศวรรษ 2490 อย่างไรก็ตาม การรัฐประหารของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ในปี พ.ศ.2500 ก็ทำให้รัฐสามารถเข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงอย่างเข้มงวดอีกครั้ง ซึ่งจะได้กล่าวในส่วนต่อไป

---

[8] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

[9] ที่มาเดียวกัน

2.1.3 พัฒนาการวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคเผด็จการทหารจนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

การรัฐประหารของจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ในปีพ.ศ. 2500 นำมาซึ่งการปกครองแบบเผด็จการทหาร ซึ่งรัฐบาลใช้อำนาจเข้มงวดในการปกครอง อันหมายรวมถึงการใช้อำนาจควบคุมวัฒนธรรมเพลงอย่างเข้มงวดตลอดระยะเวลาของการครองอำนาจทั้งในยุครัฐบาลจอมพลสฤษดิ์และในยุครัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร โดยในยุคนี้รัฐบาลยังคงมีการผลิตเพลงปลุกใจออกมาเป็นจำนวนมาก ขณะเดียวกันรัฐบาลก็ควบคุมการนำเสนอแนวคิดผ่านบทเพลงของเอกชนอย่างเข้มข้น จนบทเพลงที่มีการนำเสนอเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองลดลงเกือบสิ้นเชิง หากยังคงมีให้เห็นอยู่บ้างก็พบเป็นจำนวนน้อยและนำเสนอในรูปแบบเสียดสีให้ขำขันมากกว่าการวิพากษ์วิจารณ์โดยตรง หรือไม่เช่นนั้นก็ลงไปนำเสนอในลักษณะเพลงใต้ดิน อย่างไรก็ตามเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ประชาชนระดับล่างก็กลับยิ่งได้รับความนิยมมากขึ้น อีกทั้งยังแพร่กระจายความนิยมออกไปสู่ต่างจังหวัด จากการพัฒนาประเทศซึ่งทำให้การคมนาคมและการติดต่อสื่อสารเกิดความสะดวกมากขึ้น จนเพลงแนวดังกล่าวได้เข้าไปเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมทางดนตรีท้องถิ่นหลากหลายจนกลายเป็นความบันเทิงของประชาชนทั่วทั้งประเทศ โดยที่ศิลปินเพลงสามารถนำเสนอผลงานเพลงได้หลากหลายตราบใดที่ไม่มีการนำเสนอแนวคิดปะทะกับอำนาจรัฐ ซึ่งจากการที่เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดเข้าไปเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมท้องถิ่นของชาวบ้านในต่างจังหวัดนี้เอง เป็นสาเหตุหนึ่งให้ถูกเปลี่ยนชื่อเป็น “เพลงลูกทุ่ง” ในเวลาต่อมา ในขณะที่เพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งที่ได้รับความนิยมในเมืองถูกเรียกชื่อใหม่ว่า “เพลงลูกกรุง”

นอกจากนั้น ในยุคนี้ยังพบว่าอิทธิพลของแนวเพลงสากลประเภทเพลงร็อกได้เข้ามาแพร่หลาย เป็นที่นิยมของกลุ่มวัยรุ่นจำนวนมาก จนเกิดวัฒนธรรมการเลียนแบบ กระทั่งพัฒนาเป็นแนวเพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งคือแนวเพลงประเภทสตริงคอมโบ ซึ่งได้รับความนิยมสูงมากในกลุ่มวัยรุ่นในช่วงต้นของทศวรรษที่ 2510[10] และในช่วงท้ายของยุคเผด็จการทหาร ซึ่งกลุ่มนักศึกษาปัญญาชนเริ่มมีความเคลื่อนไหว พบว่า กลุ่มนักศึกษาได้ใช้เพลงเป็นส่วนหนึ่งของการประท้วงอย่างสำคัญ ก่อเกิดเป็นเพลงเพื่อชีวิตซึ่งเป็นเพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

เนื้อหาในส่วนนี้ จะเป็นการบรรยายให้เห็นการเติบโตของเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดซึ่งพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่ง การเกิดขึ้นและได้รับความนิยมของศิลปินเพลงลูกกรุงอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่อยู่ภายใต้สังกัดรัฐและได้รับความนิยมอย่างสูงในหมู่ประชาชนทั่วไป และการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลแนวใหม่คือเพลงสตริงคอมโบ

---

[10] ที่มาเดียวกัน

2.1.3.1 การเติบโตของเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดกระทั่งพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่ง

ในช่วงปี พ.ศ.2500 เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดได้รับความนิยมแพร่หลาย โดยในยุคดังกล่าวเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดได้เข้าไปเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมพื้นบ้านท้องถิ่นมากขึ้น กระทั่งกลายเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นหนึ่งของแนวเพลงประเภทนี้ ทั้งนี้ เนื่องจากเพลงประเภทดังกล่าวได้รับความนิยมทั่วไปจึงมีการเรียกกันจนติดปากว่า “เพลงตลาด” มากกว่าจะเรียกว่า “เพลงชีวิต” ทั้งนี้ ศิลปินเพลงคนสำคัญที่ริเริ่มนำเอาวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านเข้ามาหลอมรวมกับวัฒนธรรมเพลงตลาด คือ ไพบูลย์ บุตรขัน ซึ่งได้เริ่มสร้างสรรค์งานเพลงในลักษณะนี้มาแล้วตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ.2500 เช่น เพลงลิเกชีวิต (ปี พ.ศ.2497) นำทำลองลิเกมาใส่ในบทเพลง เพลงตาสีกำสรวลตอน 2 (ปี พ.ศ.2498) นำทำนองลำตัดมาใส่ในบทเพลง เป็นต้น จนเป็นที่นิยมทั่วไป ในยุคนี้เกิดวงดนตรีเพลงแนวดังกล่าวขึ้นจำนวนมาก โดยวงดนตรีที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น ได้แก่ วงดนตรีจุฬารัตน์ ของมงคล อมาตยกุล วงดนตรีกรุงเทพแมมโบ้ ของเจือ รังแรงจิต วงดนตรีบางกอกช่าช่าช่า ของชุติมา สุวรรณรัตน์ และสมพงษ์ วงษ์รักไทย วงดนตรีรวมดาวกระจาย ของสำเนียง ม่วงทอง วงดนตรีชุมนุมศิลปิน ของจำรัส วิภาตะวัส วงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญ ของสุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น

จากการได้รับความนิยมอย่างสูงของเพลงตลาด ในปี พ.ศ.2507 จำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายจัดการของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม จึงมีความคิดที่จะนำศิลปินเพลงแนวดังกล่าวมาออกรายการ โดยในครั้งแรกใช้ชื่อรายการว่า “เพลงชาวบ้าน” ได้ขอนักร้องจากวงจุฬารัตน์มาออกรายการจำนวน 3 คน ได้แก่ พร ภิรมย์ ผ่องศรี วรนุช และทูล ทองใจ อย่างไรก็ตาม รายการดังกล่าวถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าไม่เหมาะสม ผู้ควบคุมรายการในครั้งแรกคือ อาจินต์ ปัญจพรรค์ จึงได้ขอยุติรายการลง แต่หลังจากนั้นไม่นาน ประกอบ ไชยพิพัฒน์ ได้เสนอให้มีการจัดรายการดังกล่าวอีกครั้ง โดยในครั้งหลัง จำนง รังสิกุล ได้ตั้งชื่อรายการใหม่เป็นรายการ “เพลงลูกทุ่ง” โดยได้ขอนักร้องจากวงจุฬารัตน์มาออกรายการเช่นเดิม ประกอบด้วย ชาย เมืองสิงห์ พร ภิรมย์ และผ่องศรี วรนุช ปรากฏว่ายังคงเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ว่าไม่เหมาะสม[11] แต่รายการกลับเป็นที่นิยม ผู้จัดจึงยังคงจัดต่อ จนมีการนำชื่อเรียกรายการไปใช้เรียกชื่อแนวเพลงดังกล่าวจนติดปากในที่สุด[12] ทั้งนี้ ผลจากการพัฒนาเศรษฐกิจส่งผลให้การคมนาคมและการติดต่อสื่อสารสามารถทำได้สะดวก ส่งผลให้เพลงลูกทุ่งซึ่งมีกลุ่มผู้ฟังหลากหลายกระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศได้รับความนิยมสูงยิ่งขึ้น ในยุคดังกล่าว จึงถือได้ว่าสำหรับประชาชนทั่วไป เพลงลูกทุ่งคือแนวเพลงที่ครองตลาด โดยศิลปินเพลงคนสำคัญที่สร้างให้เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างมากคือสุรพล สมบัติเจริญ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งด้านการแต่งเพลง การร้องเพลง และการแสดงบนเวที ความสามารถเฉพาะตัวทั้งหลายเหล่านี้

---

[11] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

[12] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย (กรุงเทพฯ: พันธกิจ, 2547), หน้า 174-181.

ส่งผลให้เขาได้รับความนิยมอย่างสูงจากประชาชน การแสดงของวงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญ มีผู้ชมล้นหลามทุกครั้ง จนกล่าวได้ว่าสุรพล สมบัติเจริญ เป็นผู้ทำให้เพลงลูกทุ่งกลายเป็นบทเพลงที่เข้าไปอยู่ในหัวใจของประชาชนคนทั้งประเทศจำนวนมากที่สุดอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน อย่างไรก็ตาม สุรพล สมบัติเจริญ ได้เสียชีวิตลงในปี พ.ศ.2511 ซึ่งการเสียชีวิตดังกล่าวแม้เป็นการสูญเสียสำหรับผู้ฟัง แต่กลับสร้างความคึกคักมากขึ้นสำหรับวงการเพลงลูกทุ่ง เนื่องจากพบว่าสุรพลได้ทิ้งมรดกจากการทำวงดนตรีไว้เป็นจำนวนมาก ทำให้มีผู้สนใจเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งมากขึ้น ขณะเดียวกัน ก็มีผู้ที่ใฝ่ฝันอยากเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงอย่างสุรพลมากขึ้นเช่นกัน เนื่องจากมองเห็นลู่ทางในการสร้างรายได้มหาศาล ธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนี้จึงมีความคึกคักและมีการแข่งขันอย่างมาก

นอกจากนั้น ปรากฏการณ์หนึ่งที่สร้างความสะเทือนต่อวงการเพลงลูกทุ่งในยุคหลังการเสียชีวิตของสุรพล คือ การเกิดขึ้นและได้รับความนิยมอย่างมากของภาพยนตร์เพลงโดยเฉพาะภาพยนตร์เพลงเรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ที่เป็นที่นิยมอย่างสูง มีนักร้องหลายคนโด่งดังขึ้นจากภาพยนตร์เรื่องนี้และผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ที่ส่วนมากแต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน เช่น เพลงมนต์รักลูกทุ่งก็เป็นที่โด่งดัง ทำให้ชื่อเสียงของไพบูลย์ที่เงียบหายไประยะหนึ่งกลับมาโด่งดังมากอีกครั้ง ความนิยมแพร่หลายในภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งทำให้ในยุคนั้นมีผู้สร้างภาพยนตร์หันมาสร้างภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมาก นอกจากนั้น ในยุคนี้ยังมีศิลปินเพลงเกิดขึ้นและโด่งดังจากผลงานการประพันธ์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน เช่น รุ่งเพชร แหลมสิงห์ ศรคีรี ศรีประจวบ และมีนักแต่งเพลงคนสำคัญที่เริ่มมีชื่อเสียงขึ้นในยุคนี้คือชลธี ธารทอง จากผลงานเพลงพอหรือยัง ขับร้องโดยศรคีรี ศรีประจวบ เพลงลูกสาวผู้การและเพลงแหม่มปลาร้า ขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา เป็นต้น

การได้รับความนิยมอย่างสูงของเพลงลูกทุ่งในยุคนี้ ส่งผลให้แม้แต่ในรั้วมหาวิทยาลัยก็เกิดวงดนตรีลูกทุ่งที่ตั้งขึ้นโดยนิสิตนักศึกษาเช่น วงลูกทุ่งถาปัดของนิสิตจุฬาฯ วงรวมดาวกระจุยของนิสิตเกษตรศาสตร์ (ยังดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน) และแม้ในยุคนั้นจะได้เกิดเพลงแนวใหม่คือเพลงแนวสตริงคอมโบหรือที่เรียกกันในสมัยนั้นว่าวงชาโดว์ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมากในกลุ่มวัยรุ่น แต่เพลงลูกทุ่งก็ยังคงเป็นแนวเพลงที่ครองตลาดในกลุ่มประชาชนทั่วไป[13]

2.1.3.2 การเกิดขึ้นและได้รับความนิยมของศิลปินเพลงลูกกรุงอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่อยู่ภายใต้สังกัดรัฐ

สำหรับเพลงไทยสากลแนวเพลงผู้ดี ซึ่งวงดนตรีที่ได้รับความนิยมสูงสุดในช่วงก่อน พ.ศ.2500 คือวงดนตรีสุนทราภรณ์ อย่างไรก็ตาม ในเพลงแนวนี้ ก็ได้เกิดศิลปินเพลงอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่ได้อยู่ภายใต้สังกัดวงดนตรีของรัฐ ซึ่งเป็นศิลปินเพลงอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างมาก

[13] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

เช่น สุเทพ วงศ์คำแหง ชรินทร์ นันทนาคร เพ็ญศรี พุ่มชูศรี เป็นต้น ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมากในเมืองหลวงควบคู่กันกับวงดนตรีสุนทราภรณ์ซึ่งยังคงครองความนิยมอยู่เช่นเดียวกัน ทั้งนี้ วงดนตรีสุนทราภรณ์มีบทบาทลดลงในการเป็นวงดนตรีของรัฐ ในปี พ.ศ.2515 ซึ่งได้แยกออกมาจากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ภายหลังจากที่เอื้อ สุนทรสนาน เกษียณอายุราชการ โดยผู้ที่เข้ามารับตำแหน่งหัวหน้าวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์คนใหม่ คือ วินัย จุลละบุษปะได้ตั้งวงดนตรี “สังข์สัมพันธ์” ขึ้นแทน อย่างไรก็ตาม วงดนตรีสุนทราภรณ์ก็ยังคงเป็นวงดนตรีลูกกรุงที่มีฐานผู้ฟังของตนเองอยู่จำนวนหนึ่ง เพียงแต่ไม่ได้รับความนิยมแพร่หลาย ซึ่งสาเหตุส่วนหนึ่งเนื่องจากมีเพลงแนวใหม่ขึ้นมาเป็นที่นิยมมากกว่าในกลุ่มคนรุ่นใหม่ในเมืองที่มีกำลังซื้อโดยเฉพาะเพลงประเภทสตริงคอมโบ

2.1.3.3 การเกิดขึ้นของเพลงประเภทสตริงคอมโบ

เพลงสตริงคอมโบ เป็นเพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งที่เกิดขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2510 อันเป็นผลจากการรับอิทธิพลของเพลงจากต่างชาติที่เป็นที่นิยมในขณะนั้นเข้ามาดัดแปลงและใส่เนื้อร้องภาษาไทย ทั้งนี้ หากย้อนกลับไปศึกษาจะพบว่า การไหลเข้ามาของวัฒนธรรมเพลงจากต่างชาติเกิดขึ้นอยู่เสมอๆ และได้เกิดวงดนตรีของคนไทยที่เลียนแบบวงดนตรีจากต่างชาติเกิดขึ้นเป็นระยะ และเป็นที่นิยมในกลุ่มวัยรุ่น แต่เป็นการเลียนแบบโดยยังไม่มีการแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาไทย เช่น ในช่วงปี พ.ศ.2477 เพลงแจ๊สเข้ามาแพร่หลายในเมืองไทย หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ก็ได้ตั้ง “วงเรนโบว์” เลียนแบบวงดนตรีประเภทดังกล่าว นอกจากนั้น ยังเกิดวงดนตรีประเภทสตริงแบนด์ซึ่งเลียนแบบวงดนตรีจากตะวันตกขึ้นอีกจำนวนหลายวง เช่น วงวีระโยธิน ของใหญ่ นภายน วงดนตรีฮาวายฮอน ของฮอน หาญบุญตรง วงดนตรีล้วน ควันธรรมแชมเบอร์มิวสิค วงดนตรีคีตะเสวี ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ และวงดนตรีลายครามของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ซึ่งต่อมาทรงเปลี่ยนชื่อเป็นวงดนตรีอ.ส. เป็นต้น

ในช่วงปี พ.ศ.2498 เพลงร็อกเข้ามาแพร่หลายในเมืองไทย มีศิลปินเพลงร็อกที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่ง เช่น เอลวิส เพลสลีย์ นอกจากนั้น การเข้ามาของทหารอเมริกันในเมืองไทยในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้เพลงสากลเข้ามาแพร่หลายอย่างมากในเมืองไทย เกิดวงดนตรีไทยที่เลียบแบบวงดนตรีต่างชาติขึ้นเป็นจำนวนมาก เช่น วงหลุยส์กีตาร์บลู (LOUIS GUITAR BLUE) วงชาร์มมิ่งบอยส์ (CHARMING BOYS) วงซิลเวอร์ แซนด์ (SILVER SAND) วงพีเอ็มเซเวน (P.M. 7) เป็นต้น ซึ่งวงดนตรีเหล่านี้มักจะเล่นดนตรีในค่ายทหารอเมริกันและในร้านอาหารหรือไนท์คลับที่ทหารอเมริกันเข้าไปใช้บริการ ซึ่งก็เป็นที่ชื่นชอบของทหารเมริกันที่สามารถหาชมการแสดงดนตรีที่ตนชื่นชอบได้โดยไม่ต้องจ้างศิลปินต่างชาติด้วยราคาที่แพงเข้ามาแสดง[14]

[14] สัมภาษณ์ มานพ แย้มอุทัย, นักวิชาการ อดีตนักการตลาดในธุรกิจเพลง, 29 พฤศจิกายน 2557.

โดยเพลงที่เล่นกันก็คือเพลงของวงดนตรีที่ได้รับความนิยมในตะวันตก เช่น วงเดอะบีทเติล (THE BEATLES) วงเดอะชาโดว์ (THE SHADOW) จะเห็นได้ว่าการเกิดขึ้นของวงดนตรีไทยที่เลียนแบบวงดนตรีสากลดังกล่าวมุ่งตอบสนองกลุ่มลูกค้าต่างชาติเป็นหลัก จึงเล่นเพลงต่างชาติเกือบทั้งหมดโดยไม่มีการแต่งเนื้อร้องภาษาไทย อย่างไรก็ตาม ความนิยมในแนวเพลงดังกล่าวก็แพร่กระจายทั่วไปในกลุ่มวัยรุ่นไทยกระทั่งในปี พ.ศ.2512 สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์เล็งเห็นว่าควรสนับสนุนให้วงดนตรีดังกล่าวหันมาแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาไทย จึงได้จัดให้มีการประกวดวงดนตรีในรูปแบบ “สตริงคอมโบ” โดยมีเงื่อนไขของการประกวดคือ ต้องเล่นเพลงสากล 1 เพลง เพลงไทยสากล 1 เพลง และเพลงพระราชนิพนธ์อีก 1 เพลง ซึ่งวงดนตรีที่ได้รับรางวัลชนะเลิศในปีนั้น คือ วงจอยท์รีแอ็คชั่น (JOINT REACTION ต่อมาเปลี่ยนชื่อวงเป็น ดิอิมพอสสิเบิ้ลมีสมาชิกประกอบด้วย เศรษฐา ศิระฉายา วินัย พันธุรักษ์ อนุสรณ์ พัฒนกุล สิทธิพร อมรพันธุ์ และแดนพิชัย ธรรมเนียม) และวงดังกล่าวยังได้รับชัยชนะจากการประกวดในเวทีนี้อีกถึง 3 ปีซ้อน จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก และมีส่วนในการกระตุ้นให้วงดนตรีประเภทเดียวกันหันมาแต่งเพลงไทยสากลจนได้รับความนิยมทั่วไป ซึ่งในที่สุดแนวเพลงของวงสตริงแบนด์หรือวงสตริงคอมโบดังกล่าว ก็ได้กลายเป็นเพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างมากในช่วง พ.ศ.2513 ถึงประมาณปี พ.ศ.2516[15] โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงดนตรีดิอิมพอสสิเบิ้ล ซึ่งแม้กระทั่งนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงทั้งในแนวเพลงลูกทุ่งและลูกกรุง เช่น พยงค์ มุกดา ก็ได้ประพันธ์เพลงให้กับวงดนตรีดังกล่าว เช่น เพลงไหนว่าจะจำ เพลงเป็นไปไม่ได้ เป็นต้น ในปี พ.ศ.2515 วงดนตรีวงนี้ได้เซ็นสัญญาเดินทางไปเล่นดนตรียังรัฐฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากโดยสามารถทำสถิติยอดขายต่อคืนสูงสุดของคลับที่ไปเปิดทำการแสดง กระทั่งหมดสัญญาและกลับมาเมืองไทยในปี พ.ศ.2516 ได้กลับมาเล่นดนตรีประจำที่เดอะเดนไนท์คลับ โรงแรมอินทรา และยังได้มีโอกาสเดินทางไปแสดงดนตรีในยุโรปสลับกับการกลับมาเล่นดนตรีที่เมืองไทย โดยสถานที่เล่นดนตรีคือ โรงแรมมณเฑียร โรงแรมแมนฮัตตัน ทอปเปอร์คลับ ตึกนายเลิศ และที่เดอะฟ๊อกซ์ ชั้นใต้ดินศูนย์การค้าเพลินจิตกระทั่งยุบวงลงไปในปี พ.ศ.2519[16]

ทั้งนี้ วงดนตรีสตริงคอมโบ ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงต่อวงการเพลงไทยสากลในหลายด้าน เช่น การเก็บค่าเข้าชมดนตรีในไนท์คลับ การใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้า ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการสร้างความเปลี่ยนในแนวเพลงอื่นด้วย โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง ซึ่งรับเอา

---

[15] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

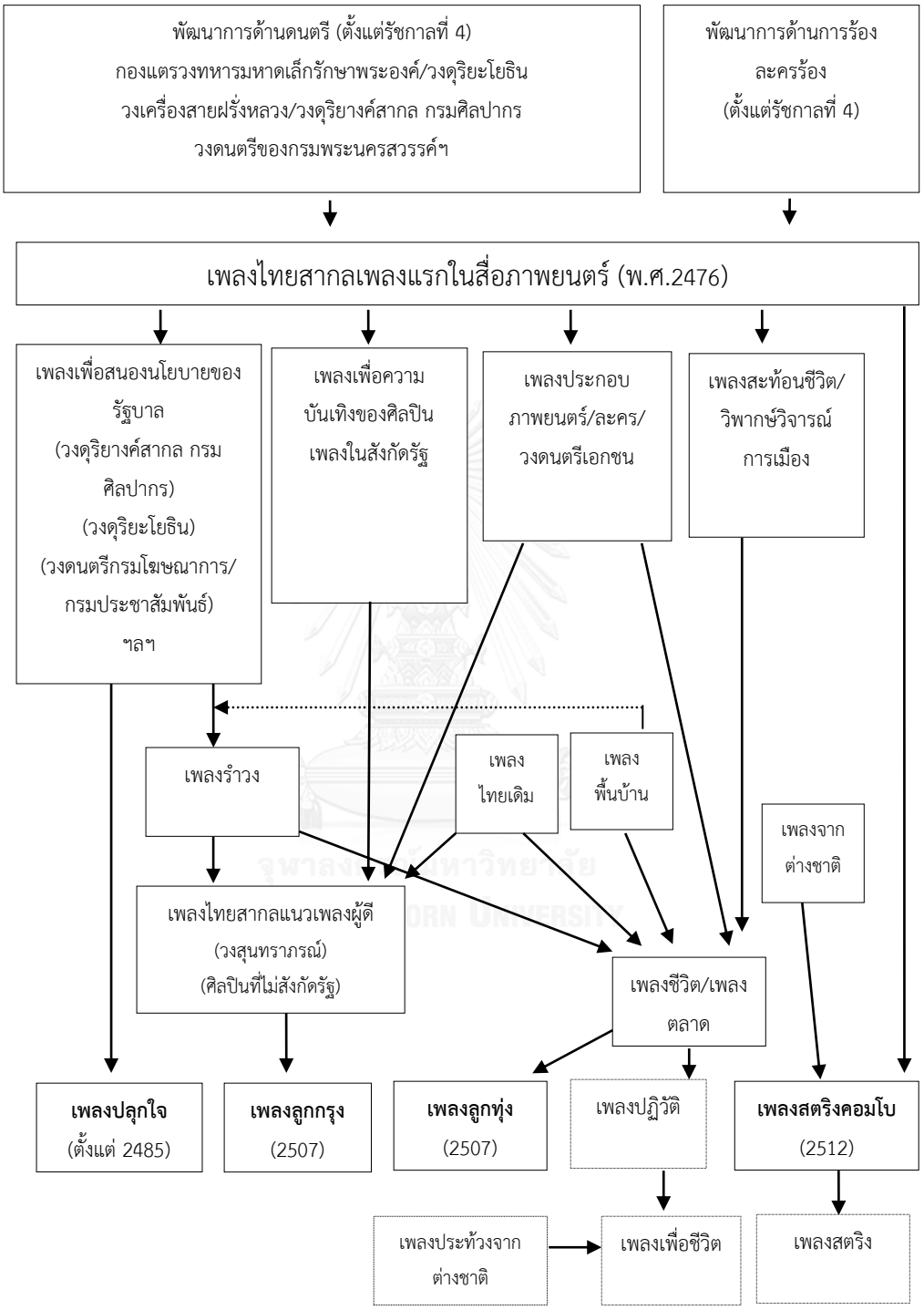
[16] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. ดิอิมพอสซิเบิ้ล [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/ดิอิมพอสซิเบิ้ล [30 มีนาคม 2558]

รูปแบบการแสดงที่ประกอบด้วยแสง สี เสียง ไปใช้ในการแสดง นอกจากนั้นเพลงสตริงรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นในทศวรรษ 2520 ก็เป็นแนวเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยสากลแนวสตริงคอมโบนี้นี่เอง

ที่กล่าวมาทั้งหมดในส่วนนี้ เป็นการบรรยายให้เห็นพัฒนาเพลงไทยสากลแต่ละยุคจนกระทั่งถึงการสิ้นสุดยุคเผด็จการทหารในปี พ.ศ. 2516 ซึ่งจะเห็นว่า เพลงไทยสากลเกิดขึ้นและมีพัฒนาการจนเกิดมีแนวเพลงที่หลากหลายในตัวเอง ตั้งแต่การเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลในสื่อภาพยนตร์ การใช้เพลงไทยสากลเพื่อตอบสนองนโยบายของรัฐ เช่น เพลงปลุกใจ เพลงรำวง เพลงลีลาศ การใช้เพลงไทยสากลในสื่อละครรวมถึงการแสดงสลับฉาก การการเกิดขึ้นของวงดนตรีไทยสากลเพื่อเล่นเพลงเพื่อความบันเทิงในเมือง จนพัฒนาขึ้นเป็นเพลงลูกกรุง การเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลแนวสะท้อนชีวิตและวิพากษ์วิจารณ์การเมือง การหลอมรวมวัฒนธรรมพื้นบ้านท้องถิ่นหลากหลายเข้ามาผสมผสานในเพลงไทยสากล จนพัฒนาขึ้นเป็นเพลงลูกทุ่ง และการรับอิทธิพลทางแนวเพลงมาจากต่างชาติจนเกิดเป็นแนวเพลงใหม่และพัฒนาขึ้นเป็นเพลงสตริงคอมโบ โดยสามารถสรุปสาแหรกความเป็นมาของเพลงไทยสากลตั้งแต่จุดเริ่มต้นจนถึงปี พ.ศ. 2516 ได้ดังแผนภาพที่ 2.1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>แผนภาพที่ 2.1</u> สรุปสาแหรกความเป็นมาของเพลงไทยสากลตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงปีพ.ศ. 2516



ส่วนต่อไปจะเป็นการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพื่อให้เห็นว่าใครเป็นผู้มีอำนาจควบคุมการผลิตเพลงทั้งในส่วนของการกำหนดรูปแบบและเนื้อหาหรือแนวคิดในบทเพลงตลอดจนอำนาจในการกำหนดการแบ่งปันผลประโยชน์จากผลงานเพลง ซึ่งผู้ที่สามารถครอบครองอำนาจดังกล่าวจะเป็นฝ่ายได้เปรียบและมีอิทธิพลต่อการสร้างอำนาจนำในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลซึ่งจะสามารถสะท้อนอำนาจทางการเมืองของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในภาพรวม

2.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

เพื่อเผยให้เห็นรูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลง ในส่วนนี้จะได้ศึกษาลงไปในกระบวนการผลิตว่ามีใครเข้ามาเกี่ยวข้อง ต้องใช้ปัจจัยการผลิตและเทคโนโลยีอะไร และมีขั้นตอนการทำงานอย่างไร ใครเป็นผู้มีอำนาจกำหนดควบคุมการทำเพลง มีปัจจัยใดที่ส่งผลต่อความได้เปรียบเสียเปรียบเชิงอำนาจ เกิดการต่อสู้ต่อรองอย่างไร และแต่ละฝ่ายใช้ปัจจัยใดบ้างเพื่อสร้างความได้เปรียบแก่ฝ่ายตน โดยจะแบ่งหัวข้อการศึกษาเป็น ส่วนของการศึกษากระบวนการผลิตเพลงไทยสากล และการวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลง ในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

2.2.1 กระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

เนื่องจากกระบวนการผลิตเพลงประกอบด้วย 2 กระบวนการ ประกอบด้วย กระบวนการแสดงสด และกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียง เช่น แผ่นเสียง เทปเพลง แผ่นซีดี ออกจำหน่าย การศึกษากระบวนการผลิตจึงจะแบ่งหัวข้อออกเป็น การศึกษากระบวนการผลิตเพลงในการแสดงสดและกระบวนการผลิตเพลงในกระบวนการผลิตสื่อบันทึกเสียง ทั้งนี้ ในส่วนนี้จะได้บรรยายถึงกระบวนการต่อเนื่องอีก 2 กระบวนการ คือกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลง

2.2.1.1 กระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสดในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

กระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสด (Performance) เป็นกระบวนการผลิตเพลงที่มีมาก่อนการผลิตแผ่นเสียง แม้เพลงไทยสากลเพลงแรกจะเกิดขึ้นในสื่อภาพยนตร์ ซึ่งเพลงประกอบภาพยนตร์จะเป็นเพลงที่ผลิตโดยกระบวนการบันทึกเสียง แต่ในยุคดังกล่าวการแสดงสดของศิลปินเพลงก็ยังถือเป็นรูปแบบการผลิตเพลงหลักที่เกิดขึ้น โดยการแสดงสดของวงดนตรีในยุคเริ่มต้นยังไม่มีความซับซ้อนมาก อาศัยเพียงความสามารถในการแต่งเพลงของผู้ประพันธ์ ความสามารถ

ในการขับร้องของศิลปินเพลง ความสามารถของนักดนตรี โดยมีปัจจัยการผลิตคือเครื่องขยายเสียงและเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้น ก็สามารถทำการแสดงสดได้ ทั้งนี้ ความแตกต่างของจำนวนผู้มีส่วนเกี่ยวข้องและปัจจัยการผลิตในการแสดงสดอาจแตกต่างกันไปตามรูปแบบของวงดนตรีแต่ละประเภท ซึ่งสามารถจำแนกประเภทของวงดนตรีไทยสากลในขณะนั้นออกได้เป็น 5 ประเภท[17] ดังนี้

1) วงแจ๊ส (Jazz band) หรือที่เรียกในเมืองไทยขณะนั้นว่า วงหัสดนตรี เป็นวงดนตรีที่มีหลายขนาด ทั้งขนาดใหญ่ที่เรียกว่า “บิ๊กแบนด์” (Big Band) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลายชิ้น ได้แก่ เครื่องเป่า เช่น โซปราโนแซ็กโซโฟน อัลโต้แซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน บาริโทนแซ็กโซโฟน คลาริเนท ทรัมเป็ท ทรอมโบน เครื่องสาย เช่น เปียโน ดับเบิ้ลเบส และเครื่องให้จังหวะ เช่น กลองชุด ทอมบา บองโก มาราคัสหรือลูกแซ็ก เป็นต้น หรืออาจเป็นวงดนตรีขนาดเล็ก โดยก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 วงแจ๊สในเมืองไทยมักทำการแสดงอยู่ในสถานเริงรมย์ที่เรียกว่า เบียร์ฮอลล์ หรือตามร้านอาหารในโรงแรม เช่น ที่โรงแรมโอเรียนเต็ล ซึ่งส่วนใหญ่เล่นเพลงสากล เพื่อตอบสนองลูกค้าต่างชาติที่เข้ามาใช้บริการ[18] เมื่อภาพยนตร์เติบโตขึ้น บริษัทภาพยนตร์ เช่น บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง และบริษัทไทยฟิล์ม ก็ได้ตั้งวงดนตรีของตนในรูปแบบวงดนตรีแจ๊สที่มีขนาดใหญ่ที่มีจำนวนนักดนตรีประมาณ 20 คนขึ้นไป นอกจากนั้น วงดนตรีของรัฐเกือบทั้งหมดก็เป็นวงดนตรีแจ๊สประเภทวงบิ๊กแบนด์ ไม่ว่าจะเป็นวงดนตรีกรมโฆษณาการ/กรมประชาสัมพันธ์ (วงสุนทราภรณ์) วงดนตรีดุริยะโยธิน วงดนตรีวายุบุตร ของกองสลากกินแบ่งรัฐบาล วงดนตรีสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ วงดนตรีประสานมิตร (ได้รับการสนับสนุนโดยพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์)[19] วงลายคราม (วงอ.ส.) ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 เป็นต้น ส่วนวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็กส่วนใหญ่เป็นของศิลปินเพลงอิสระ เช่น วงดนตรีเสน่ห์ โกมารชุน วงดนตรีชะลอ ไตรตรองสอน วงดนตรีคำรณ สัมบุณณานนท์ วงดนตรีสมยศ ทัศนพันธ์ วงดนตรีเบญจมินทร์และสหาย วงดนตรีนคร มงคลายน เป็นต้น[20] ซึ่งใช้นักดนตรีจำนวนน้อย เช่น 4 คน ทั้งนี้ จะพบว่าวงดนตรีที่มีชื่อเสียงมักเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ที่มีสมาชิกจำนวนมาก

2) วงคอมโบ (Combo band) เป็นวงดนตรีที่มีขนาดเล็ก ประกอบด้วยนักดนตรีและเครื่องดนตรีไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความสะดวกในการรวมวง โดยส่วนใหญ่เครื่องดนตรี

---

[17] สัมภาษณ์ แดน บุรีรัมย์, อ้างถึงใน ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” (วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, 2554), หน้า 62.

[18] สัมภาษณ์ สมาน นภายน, อ้างถึงใน พรรณี ปรัชญาบำรุง, “ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542), หน้า 34.

[19] บทสัมภาษณ์ อาจินต์ ปัญจพรรค์, ใน แน่งน้อย ปัญจพรรค์, 2539, หน้า 128. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

ประกอบด้วย เครื่องเป่า ได้แก่ ทรัมเป็ท เทนเนอร์แซ็กโซโฟน อัลโต้แซ็กโซโฟน ทรอมโบน เครื่องสาย ได้แก่ เปียโน กีตาร์เบส กีตาร์คอร์ด และเครื่องให้จังหวะ ได้แก่ กลองชุด และอื่นๆ โดยจะเห็นว่าลักษณะของวงคล้ายกับวงดนตรีแจ๊สแต่ มีเครื่องสายประเภทกีตาร์เข้ามาผสม วงคอมโบนิยมบรรเลงในร้านอาหาร ไนท์คลับ และสถานที่เริงรมย์ต่างๆ

3) วงชาโดว์ (Shadow) เป็นวงดนตรีขนาดเล็ก มีเครื่องดนตรีจำนวนน้อย ประกอบด้วย กีตาร์ลีด กีตาร์เบส กีตาร์คอร์ด กลองชุด และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ

4) วงสตริงคอมโบ (String combo) เป็นวงดนตรีที่ดัดแปลงมาจากวงคอมโบและวงชาโดว์ โดยการนำเครื่องดนตรีมาผสมกัน แต่ยังคงใช้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีหลัก

5) วงสตริงแบนด์ (String band) เป็นวงดนตรีที่ปรับปรุงจากวงคอมโบ โดยการเพิ่มเครื่องดนตรี คือไวโอลิน มาร่วมบรรเลงด้วยประมาณ 6-10 คัน เพื่อเป็นทำนองและ back ground ให้เสียงดนตรีมีความไพเราะและหนักแน่นมากยิ่งขึ้น วงดนตรีประเภทนี้เกิดขึ้นในเมืองไทยในช่วงปี พ.ศ.2482 เช่น วงมาเลย์สตริงแบนด์ วงมาตุทิศสตริงแบนด์ วงมิตรอำรุงสตริงแบนด์ วงวีระโยธินสตริงแบนด์ (ภายหลังยุบวงและไปตั้งเป็นวงดนตรีฮาวายฮอน หาญบุญตรง) เป็นต้น วงดนตรีประเภทดังกล่าวนี้ได้รับความนิยมก่อนที่วงดนตรีแจ๊สแบบบิ๊กแบนด์จะเกิดขึ้น และเมื่อวงดนตรีแจ๊สเกิดขึ้น วงดนตรีสตริงแบนด์ก็ยังคงมีอยู่ แต่ส่วนมากรับงานจากชาวไทยมุสลิม ทั้งนี้ รูปแบบการแสดงของวงดนตรีดังกล่าว เป็นต้นแบบของวงดนตรีลูกทุ่งในระยะเวลาต่อมา[21]

ความแตกต่างของวงดนตรีข้างต้น ส่งผลต่อจำนวนปัจจัยการผลิตและจำนวนคนที่ใช้สำหรับทำการแสดง และอาจส่งผลให้กระบวนการทำงานแตกต่างกันไปบ้าง เช่น วงดนตรีขนาดใหญ่อาจมีกระบวนการทำงานที่ซับซ้อนมากกว่า แต่กระบวนการทำงานในภาพรวมอาจไม่มีความแตกต่างมากนัก

Chulalongkorn University

<u>ขั้นตอนการทำงานในกระบวนการแสดงสดในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516</u>

ในยุคนี้ การแสดงสดยังไม่มีความซับซ้อนอลังการมาก กระบวนการทำงานเริ่มต้นตั้งแต่การแต่งเพลง ทั้งในส่วนของการแต่งเนื้อร้องและทำนอง ซึ่งอาจเป็นการแต่งโดยครูเพลงคนเดียวกันหรือคนละคนก็ได้ ซึ่งกระบวนการแต่งเพลงเป็นกระบวนการที่สำคัญมากต่อการนำเสนอแนวคิดผ่านบทเพลง โดยที่การนำเสนอเนื้อหาในบทเพลงอาจริเริ่มโดยครูเพลงเองซึ่งสามารถแต่งเพลงแล้วนำออกแสดงได้เลยหากเป็นศิลปินเพลงอิสระ หรืออาจเป็นความคิดที่ได้รับอิทธิพลมาจากผู้อื่น หรืออาจเป็นความคิดที่ครูเพลงได้รับมอบหมายให้แต่งขึ้นในกรณีที่ครูเพลงอยู่ภายใต้สังกัดใดสังกัดหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเป็นศิลปินเพลงในสังกัดรัฐที่ต้องแต่งเพลงไปตามที่ได้รับ

---

[21] ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” หน้า 63.

มอบหมาย ซึ่งจะเห็นได้ว่า กระบวนการแต่งเพลงนี้เป็นขั้นตอนสำคัญในการสร้างหรือสืบทอดตอกย้ำทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลง ใครที่มีอำนาจควบคุมกระบวนการแต่งเพลงหรือกำหนดเนื้อหาในบทเพลงได้ ก็ย่อมมีอำนาจในเชิงวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลง อย่างไรก็ตาม การที่เนื้อหาของบทเพลงจะปรากฏสู่สาธารณะก็ต้องขึ้นอยู่กับกระบวนการเผยแพร่ร่วมด้วย ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

ขั้นตอนต่อไปคือการมอบหมายเพลงให้กับนักร้องซึ่งอาจเกิดขึ้นก่อนการแต่งเพลงที่ครูเพลงตั้งใจไว้ก่อนว่าจะแต่งเพลงให้กับนักร้องผู้นั้น หรืออาจเป็นการแต่งเพลงไว้ก่อนแล้วจึงค่อยมอบแก่นักร้องที่เห็นว่าเหมาะสม ทั้งนี้ การได้มาซึ่งนักร้องมีด้วยกันหลายช่องการ ทั้งอาจได้มาจากการประกวด การเดินทางเข้ามาสมัครเป็นนักร้องในวงดนตรี หรือการเข้ามาฝากตัวเป็นศิษย์ของครูเพลง ซึ่งการเลือกหรือมอบหมายเพลงที่เหมาะสมแก่นักร้องก็มีส่วนในการทำให้เพลงเป็นที่นิยม ทั้งนี้ในหลายกรณีครูเพลงหรือผู้แต่งเพลงอาจเป็นผู้ขับร้องเพลงเอง เมื่อได้รับเพลงแล้วก็จะเป็นขั้นตอนการฝึกซ้อมร้องเพลงที่เรียกว่าการต่อเพลง คือการที่นักร้องต้องฝึกร้องเพลงให้ได้ตามที่ครูเพลงต้องการ เมื่อร้องเพลงได้ตามที่ต้องการแล้ว จึงจะถึงขั้นตอนการนำเพลงออกแสดงแก่ผู้ชม สำหรับครูเพลงที่มีความเข้มงวดจะพบว่าขั้นตอนการฝึกฝนของนักร้องเป็นขั้นตอนที่สำคัญมากอีกขั้นตอนหนึ่งซึ่งนักร้องบางคนอาจต้องใช้เวลาในการฝึกฝนระยะเวลานานเป็นปีกว่าจะได้รับอนุญาตให้ขึ้นร้องเพลงจริงบนเวที ซึ่งเป็นขั้นตอนที่เพลงได้รับการแสดงแก่ผู้ฟัง เป็นการสำเร็จเสร็จสิ้นของกระบวนการแสดงสดซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกันกับกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงและกระบวนการบริโภคหรือฟังเพลงของผู้ฟัง

2.2.1.2 กระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

กระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียง เป็นกระบวนการผลิตเพลงที่มีความซับซ้อนและต้องอาศัยเทคโนโลยีมากกว่ากระบวนการแสดงสด เทคโนโลยีดังกล่าวจะเป็นตัวกำหนดสำคัญต่อรูปแบบการทำงาน ซึ่งความจำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีในการผลิตเพลงในรูปแบบนี้จะส่งผลต่อโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลง เนื่องจากการเข้าถึงหรือการครอบครองปัจจัยการผลิตดังกล่าวส่งผลต่อความได้เปรียบเชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลง

<u>เทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงเครื่องเล่นเพลง และเทคโนโลยีการบันทึกเสียงในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516</u>

สื่อบันทึกเสียงเข้ามาในประเทศไทยครั้งแรกในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเริ่มจากเทคโนโลยีกระบอกเสียงเคลือบขี้ผึ้ง จากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดการพัฒนาเป็นแผ่นเสียง

ที่ทำมาจากครั่ง[22] หรือเซลลูลอยด์สีดำ[23] ขนาดประมาณ 10-12 นิ้ว มีน้ำหนักมาก ตกแตกง่าย และมีข้อจำกัดด้านระยะเวลาของการบันทึกคือสามารถบันทึกเสียงได้ประมาณ 4 นาทีเท่านั้น ใน 1 แผ่นจึงบันทึกเสียงได้เพียง 1 ถึง 2 เพลง โดยระบบเสียงของแผ่นครั่งดังกล่าวจะเป็นระบบร่องเสียงเดียว มีความเร็วในการหมุน 78 รอบต่อนาที และใช้วิธีการไขลานเพื่อให้เกิดการหมุนในช่วงแรกที่ยังไม่มีไฟฟ้า พัฒนาการแผ่นเสียงในยุคดังกล่าวดำเนินมาอย่างเชื่องช้า จนถึงปี พ.ศ.2491 จึงได้พัฒนาเป็นแผ่นพลาสติกที่เรียกว่าแผ่นไวนิลซึ่งมีความแข็งแรงทนทาน ตกไม่แตก มีขนาดบาง น้ำหนักเบา และให้คุณภาพเสียงที่ทุ้มนุ่มนวลมากขึ้น อีกทั้งยังสามารถบันทึกเสียงได้นานขึ้นถึงประมาณ 20 นาที ทำให้บรรจุเพลงได้ประมาณ 6-7 เพลงต่อหน้า หรือประมาณ 12-14 เพลงต่อแผ่น จึงเรียกแผ่นเสียงแบบนี้อีกชื่อหนึ่งคือ แผ่นลองเพลย์[24] มีความเร็วรอบในการหมุน 33.33 รอบต่อนาที[25] นอกจากนั้นแผ่นเสียงแบบไวนิลยังมีการพัฒนาของระบบร่องเสียง เป็นระบบร่องเสียงแบบไฮไฟ (High fedility) ที่มีขนาดร่องเสียงที่ละเอียด ทำให้เสียงมีคุณภาพมากขึ้น ต่อจากนั้นได้พัฒนาเป็นร่องเสียงแบบ 2 ช่อง ในระบบสเตอริโอซึ่งแยกเสียงให้ออกทางลำโพงทั้งซ้ายและขวา กระทั่งพัฒนาไปจนเป็นระบบ 4 ช่องเสียงหรือสเตอริโอสมบูรณ์แบบ ที่สามารถปล่อยเสียงออกได้ทั้งสี่ทิศทางคือ ซ้าย ขวา หน้า หลัง[26]

นอกจากแผ่นเสียงแบบลองเพลย์ขนาด 12 นิ้ว ยังพบว่ามีการผลิตแผ่นเสียงขนาดเล็กที่เรียกว่าแผ่นซิงเกิ้ล ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2492 โดยบริษัทอาร์ซีเอ วิคเตอร์ โดยทำเป็นแผ่นเสียงขนาด 7 นิ้ว มีความเร็วในการหมุน 45 รอบต่อนาที บันทึกเสียงได้หน้าละไม่เกิน 2 เพลง คุณภาพของเสียงต่ำกว่าแผ่นขนาด 12 นิ้วเล็กน้อย ซึ่งเหตุผลในการผลิตแผ่นแบบซิงเกิ้ลไม่ใช่เพื่อการจำหน่าย แต่เพื่อทำการตลาดหรือโปรโมทเพลง โดยการตัดเพลงเด่นจากแผ่นลองเพลย์มอบให้สถานีวิทยุเพื่อนำไปเผยแพร่ออกอากาศ ก่อนที่จะวางจำหน่ายแผ่นเสียงจริง[27]

ทั้งนี้ ในช่วงประมาณ พ.ศ.2500 พบว่า เทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงพัฒนาเป็นเทปคาร์ทริดจ์ (Cartridge tape) มีลักษณะเป็นตลับสี่เหลี่ยมคล้ายเทปคาสเซ็ท แต่มีขนาดใหญ่กว่า แต่ไม่เป็นที่นิยม เนื่องจากราคาแพงและมีขนาดใหญ่เกินไป กระทั่งในระยะต่อมาได้มีการพัฒนาเทปคาร์ทริดจ์จนกลายเป็นเทปคาสเซ็ท (Cassette tape) ที่มีขนาดเล็กลง และมีคุณภาพเสียงดีขึ้น

---

[22] พูนพิศ อมาตยกุล. ปฐมบทแผ่นเสียงเพลงพระราชนิพนธ์ชุดแรกของไทย [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://radio3.exteen.com/20111106/entry-1/page/3 [30 มิถุนายน 2557]

[23] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง, หน้า 52.

[24] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. แผ่นเสียง [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/แผ่นเสียง [30 มีนาคม 2558]

[25] Winston. นามแฝง. ประวัติศาสตร์การบันทึกเสียงดนตรี(1) [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=7299 [30มีนาคม 2558]

[26] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง, หน้า 52-53.

[27] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. แผ่นเสียง.

โดยในช่วงเริ่มต้นระบบเสียงของเทปคาสเซ็ท ยังไม่เป็นระบบสเตอริโอ แต่ด้วยคุณภาพ ขนาดที่เล็กกะทัดรัด ราคาที่ไม่แพง และความสะดวกในการเล่น ก็ส่งผลให้เทปคาสเซ็ทซึ่งเข้ามาแพร่หลายในเมืองไทยในช่วงปี พ.ศ.2515 เป็นที่นิยมอย่างรวดเร็ว[28]

สำหรับเครื่องเล่นแผ่นเสียง พบว่า ในช่วงแรกเป็นสินค้าที่ราคาสูง จึงไม่เป็นที่แพร่หลาย ตลาดแผ่นเสียงจึงคงจำกัดอยู่เฉพาะในกลุ่มคนที่พอจะมีเงินซื้อแผ่นเสียงและเครื่องเล่นได้ ธุรกิจแผ่นเสียงจึงยังคงอยู่ในขอบเขตที่จำกัด อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่ส่งผลให้ศิลปินเพลงมักไม่ให้ความสำคัญกับรายได้ที่เกิดจากการจำหน่ายแผ่นเสียง แต่ให้ความสำคัญกับการรับงานแสดงซึ่งเป็นแหล่งรายได้หลักของศิลปินเพลง โดยเฉพาะศิลปินเพลงลูกทุ่ง ซึ่งมีการทำวงดนตรีออกทำการแสดงมากกว่าเพลงในแนวอื่น อย่างไรก็ตาม เมื่อมีการพัฒนาสื่อบันทึกเสียงไปเป็นเทปคาสเซ็ทซึ่งมีราคาถูกลงทั้งตัวเทปและเครื่องเล่น ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2515 ทำให้ผู้บริโภคสามารถซื้อหาเครื่องเล่นดังกล่าวไปใช้ได้อย่างแพร่หลาย ส่งผลต่อความเติบโตของบริษัทเทปเพลงและวงการธุรกิจเพลงในเวลาต่อมา

ทางด้านเทคโนโลยีการบันทึกเสียงในยุคนั้นเป็นระบบ “แกรมโมโฟน” ซึ่งใช้ได้ทั้งสำหรับบันทึกและเล่นแผ่นเสียง[29] โดยการบันทึกเสียงในยุคแรกเป็นระบบบันทึกเสียงแบบร่องเสียงเดียวที่เรียกว่า “โมโนโฟนิค” โดยในการบันทึกเสียงแต่ละครั้งจะต้องบันทึกแบบรวมวงพร้อมกันทั้งนักดนตรีและนักร้อง ซึ่งต้องมีการฝึกซ้อมเป็นอย่างดี หากเกิดความผิดพลาดในส่วนใดส่วนหนึ่งจะต้องมีการเริ่มบันทึกเสียงใหม่ ความโดยผิดพลาดที่เกิดขึ้น นอกจากทำให้เสียเวลาแล้ว ยังทำให้สิ้นเปลืองแผ่นเสียงมาสเตอร์อีกด้วย อย่างไรก็ตาม ในช่วงต้นทศวรรษ 2500 ระบบการบันทึกเสียงได้พัฒนาเป็นระบบสองร่องเสียงซึ่งสามารถแยกบันทึกเสียงระหว่างเสียงนักร้องกับเสียงดนตรีได้ สร้างความสะดวกแก่การบันทึกเสียงอย่างมาก และต่อจากนั้นประมาณปี พ.ศ.2506 ระบบร่องเสียงพัฒนาไปถึง 8 ร่องเสียง จนถึงระบบมัลติแทรค หรือหลายร่องเสียง สร้างความสะดวกอย่างยิ่งต่อการบันทึกเสียง เนื่องจากสามารถแยกบันทึกเสียงได้ทั้งนักร้องและเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

<u>ขั้นตอนการทำงานในการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516</u>

กระบวนการทำงานในการบันทึกเสียงมีผู้เกี่ยวข้องด้วยกันหลายฝ่าย ทั้งนี้เทคโนโลยีเป็นปัจจัยสำคัญต่อวิธีการและขั้นตอนของทำงาน หรือกล่าวคือพัฒนาการของกระบวนการ

---

[28] ศมกมล ลิมปิชัย, <u>กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง</u>, หน้า 53.

[29] อธิป จิตตฤกษ์. <u>ประวัติศาสตร์ลิขสิทธิ์ (24): สงครามฟอร์แมต: ความโกลาหลของธุรกิจ ‘เครื่องจักรพูดได้’</u> [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: <u>http://www.prachatai.com/journal/2014/10/55833</u> [20 ธันวาคม 2558]

บันทึกเสียงขึ้นอยู่กับพัฒนาการของเทคโนโลยีการบันทึกเสียงนั่นเอง ทั้งนี้ ขั้นตอนการทำงานในเบื้องต้นของกระบวนการผลิตสินค้าเพลงก็คือกระบวนการเดียวกันกับการผลิตเพลงในรูปแบบการแสดงสด แต่จะแยกออกมาในขั้นตอนของการบันทึกเสียง

ขั้นตอนการทำงานในการบันทึกเสียงในยุคเริ่มต้น จะเป็นการบรรเลงรวมวงในห้องบันทึกเสียงโดยใช้ไมโครโฟนเพียงตัวเดียวต่อสายมายังเครื่องขยายเสียงเพื่อสั่นให้เข็มขูดแผ่นเสียงให้เป็นรอย ทั้งนี้ แผ่นเสียงที่ใช้ในการบันทึกเสียงเป็นแผ่นมาสเตอร์ อาจเป็นแผ่นดิบที่ทำจากขี้ผึ้งซึ่งเนื้อจะอ่อนกว่าแผ่นครั่ง จากนั้นจึงส่งแผ่นมาสเตอร์ไปสู่โรงงานผลิต ตัดเป็นแผ่นครั่งสีดำซึ่งทนทานกว่าแผ่นดิบเพื่อนำออกจำหน่าย นอกจากนี้ ยังมีระบบการบันทึกเสียงโดยใช้เส้นลวดโดยการบันทึกเสียงลงบนเส้นลวดซึ่งมีขนาดเล็กเหมือนเส้นกีตาร์หรือเส้นไวโอลิน วิธีการนี้ทำให้สามารถลดต้นทุนในการผลิตลงได้ เพราะไม่สิ้นเปลืองแผ่นเสียงในกรณีที่เกิดความผิดพลาดและต้องมีการบันทึกเสียงกันใหม่[30] ก่อนที่จะนำไปอัดลงบนแผ่นมาสเตอร์ แล้วจึงนำไปผลิตหรือพิมพ์เป็นแผ่นครั่งอีกทีหนึ่ง ทั้งนี้ การบันทึกเสียงเพลงไทยสากลในยุคแรกพบว่า ยังต้องอาศัยผู้เชี่ยวชาญจากต่างชาติเข้ามาเป็นผู้ดำเนินการ โดยจะมีการเดินทางมาบันทึกเสียงในประเทศไทยเพียงปีละครั้งเท่านั้น เมื่อบันทึกเสร็จก็จะนำแผ่นมาสเตอร์กลับไปผลิตเป็นแผ่นเพลงยังต่างประเทศ[31] ส่งผลให้การบันทึกเสียงและผลิตแผ่นเสียงในยุคนี้มีความยุ่งยาก กระทั่งเมื่อบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุงยุติการดำเนินกิจการภาพยนตร์และหันมาทำห้องบันทึกเสียง (ประมาณปี พ.ศ. 2485) โดยมีห้องบันทึกเสียงและเครื่องจักรสำหรับการตัดแผ่นหรือพิมพ์แผ่นเอง การผลิตแผ่นเสียงจึงสามารถทำได้เองภายในประเทศ[32] แต่ก็ยังมีการส่งแผ่นมาสเตอร์ไปตัดแผ่นเพลงยังต่างประเทศโดยเฉพาะที่อินเดีย เนื่องจากเป็นที่ยอมรับว่าได้แผ่นเสียงที่มีคุณภาพสูง[33]

Chulalongkorn University

2.2.1.3 กระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

การเผยแพร่ผลงานเพลง มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผลงานเป็นที่รู้จัก โดยที่เป้าหมายของการเผยแพร่อาจเป็นไปเพื่อการเผยแพร่แนวคิดหรือนโยบายของรัฐสู่ประชาชนผ่านบทเพลง หรือเป็นการทำการตลาดที่อาจเรียกว่าการโปรโมทเพลง โดยปัจจัยสำคัญที่สุดในการเผยแพร่ผลงานเพลงก็คือ ช่องทาง (Channel) หรือสื่อ (Media) ในการเผยแพร่ ทั้งนี้ กระบวนการแสดงสดถือเป็น

---

[30] อเนก นาวิกมูล, 2541, หน้า 3. อ้างถึงใน พรรณี ปรัชญาบำรุง, "ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500," หน้า 64.

[31] สัมภาษณ์ สง่า อารัมภีร, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 66.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 66.

[33] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. แผ่นเสียง.

ช่องทางหนึ่งในการเผยแพร่ผลงานเพลง และอีกช่องทางหนึ่งก็คือการเผยแพร่ผ่านสื่อต่างๆ ซึ่งสื่อที่สำคัญที่สุดในการเผยแพร่ผลงานเพลงในยุคนี้ก็คือ สถานีวิทยุ

ขั้นตอนการเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านสื่อวิทยุ จะเป็นการนำแผ่นเสียงไปมอบให้กับนักจัดรายการ ในกรณีที่เป็นเพลงของรัฐซึ่งเป็นการใช้เพลงในการเผยแพร่ความคิดหรือนโยบายก็จะเป็นการเปิดเพลงตามคำสั่ง แต่สำหรับกรณีของผู้ผลิตแผ่นเสียงเพื่อการจำหน่ายหรือในกรณีของการโปรโมทเพลงของวงดนตรี อาจเป็นการเดินทางไปออกรายการวิทยุของวงดนตรีหรือศิลปินเป็นรายคน หรือการนำแผ่นเสียงไปมอบแก่นักจัดรายการเพื่อเปิดให้ประชาชนได้ฟัง หากเพลงใดมีผู้ฟังขอมาก ก็แสดงว่าเพลงนั้นประสบความสำเร็จและมีโอกาสขายแผ่นเสียงได้ดีและวงดนตรีก็จะมีงานแสดง

เมื่อเทคโนโลยีเครื่องรับวิทยุได้รับการพัฒนา จนเป็นระบบทรานซิสเตอร์ที่มีราคาถูกลง ประชาชนทั่วไปโดยเฉพาะในต่างจังหวัดสามารถหาซื้อฟังได้ พบว่า การเผยแพร่ผลงานเพลงยิ่งแพร่หลายมากขึ้น นอกจากนั้น สื่ออีกประเภทหนึ่งคือสื่อโทรทัศน์ ซึ่งเกิดขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ.2498 โดยสถานีโทรทัศน์ในขณะนั้น คือสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้มีการนำศิลปินเพลงไปออกรายการ เป็นช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลงอีกทางหนึ่ง อย่างไรก็ตาม กว่าที่โทรทัศน์จะเข้ามาเป็นสื่อสำคัญในการเผยแพร่ผลงานเพลงไทยสากลอย่างจริงจังก็ในช่วงทศวรรษ 2520

2.2.1.4 กระบวนการจัดจำหน่ายผลงานเพลงในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

การจัดจำหน่ายเพลงเป็นที่มาของรายได้ที่ผู้ผลิตเพลง ศิลปิน และผู้เกี่ยวข้องในการผลิตเพลงอื่นได้รับ กระบวนการจัดจำหน่ายจึงขึ้นมามีความสำคัญเมื่อมีการหารายได้จากผลงานเพลง ซึ่งในยุคนี้รายได้หลักจากผลงานเพลงยังคงเป็นรายได้จากการแสดงสด กระบวนการจัดจำหน่ายของวงดนตรีก็คือขั้นตอนของการติดต่อหาลูกค้าเพื่อว่าจ้างไปทำการแสดง

โดยในยุคก่อนปี พ.ศ.2516 ช่องทางการจัดจำหน่ายดังกล่าว ไม่มีความสลับซับซ้อน เนื่องจากจำนวนวงดนตรีมีไม่มาก การแข่งขันไม่สูง เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างสามารถติดต่องานแสดงกับวงดนตรีได้โดยตรง หรือไม่เช่นนั้น วงดนตรีบางวงก็อาจส่งคนออกไปติดต่อเจ้าภาพตามที่ต่างๆ หรืออาจเป็นลักษณะของการเดินสายออกไปแสดงยังที่ต่างๆ โดยการเช่าโรงภาพยนตร์หรือขอใช้พื้นที่ เช่น สนามโรงเรียน สำหรับเปิดการแสดงเก็บค่าเข้าชม โดยก่อนการแสดงอาจมีการประกาศเสียงตามสาย การกระจายข่าวผ่านสถานีวิทยุ การใช้รถกระจายเสียงเคลื่อนที่ หรือขึ้นป้ายประกาศให้ผู้ชมรับรู้ เป็นต้น ทั้งนี้ การทำวงดนตรีในลักษณะดังกล่าว พบมากที่สุดในเพลงตลาดหรือเพลงลูกทุ่ง แต่สำหรับศิลปินเพลงลูกกรุงพบว่า ไม่นิยมทำวงดนตรี ทั้งนี้ เนื่องจากในวงการเพลง

ลูกกรุง วงดนตรีส่วนใหญ่เป็นวงดนตรีของหน่วยงานภาครัฐ ที่ไม่ได้เน้นการดำเนินการในเชิงธุรกิจเพื่อแสวงหากำไรดังเช่นที่เกิดขึ้นในเพลงลูกทุ่ง ที่มีการตั้งวงดนตรีเป็นธุรกิจ นอกจากนั้นเพลงลูกกรุงก็ยังทำการแสดงเฉพาะในเมืองหลวงหรือเมืองใหญ่ ไม่ได้ออกไปแสดงยังชนบทห่างไกล[34]

ส่วนธุรกิจการจำหน่ายแผ่นเสียง ในยุคแรกมีการขยายตัวอย่างจำกัด เนื่องจากทั้งแผ่นเสียงและเครื่องเล่นมีราคาแพง ผู้ที่หาซื้อได้จึงจำกัดอยู่เฉพาะในกลุ่มชนชั้นสูงที่มีกำลังซื้อ[35] ทั้งนี้ กระบวนการจัดจำหน่ายจะเริ่มขึ้นภายหลังจากการบันทึกเสียงเสร็จสิ้นจนได้เป็นแผ่นมาสเตอร์ ซึ่งขั้นตอนต่อไปจะขึ้นอยู่กับว่าใครเป็นผู้ลงทุนในการผลิต หากผู้ลงทุนผลิตเป็นผู้จัดจำหน่ายเอง ซึ่งในยุคนั้นผู้จัดจำหน่ายส่วนใหญ่ก็คือเจ้าของบริษัทแผ่นเสียงที่ไปซื้อเพลงจากครูเพลงและจ้างศิลปินมาผลิตเพลงให้ ขั้นตอนต่อไปก็จะเป็นการนำแผ่นมาสเตอร์ไปสู่กระบวนการบันทึกซ้ำและตัดแผ่นเสียงออกจำหน่าย แต่หากผู้ลงทุนผลิตไม่ใช่ผู้จัดจำหน่ายเอง ซึ่งอาจเป็นนายห้างเจ้าของบริษัทผลิตสินค้าที่สนใจเข้ามาลงทุนในธุรกิจแผ่นเสียง (เนื่องจากมีเงินทุนและมีเครือข่ายการจัดจำหน่ายสินค้าเดิมอยู่แล้ว) หรือเป็นครูเพลงที่ลงทุนผลิตแผ่นมาสเตอร์เอง ขั้นตอนต่อไปก็จะเป็นการหาผู้จัดจำหน่าย ซึ่งเมื่อได้ผู้จัดจำหน่ายแล้วก็จะมีการขายเพลงให้กับผู้จัดจำหน่าย โดยรูปแบบการขายจะเป็นทั้งการขายขาดลิขสิทธิ์การจัดจำหน่าย โดยลิขสิทธิ์การจัดจำหน่ายในมาสเตอร์ดังกล่าวจะตกเป็นของผู้จัดจำหน่ายแต่เพียงผู้เดียว หรือเป็นการขายสิทธิ์ตามระยะเวลาที่กำหนดซึ่งผู้จัดจำหน่ายจะสามารถตัดแผ่นเสียงออกจำหน่ายได้ตามระยะเวลาที่กำหนด แต่เมื่อสิ้นสุดระยะเวลาลิขสิทธิ์การจัดจำหน่ายก็จะกลับไปเป็นของผู้ผลิตซึ่งอาจนำไปขายให้กับผู้จัดจำหน่ายรายอื่นได้ต่อไป หรืออาจเป็นการขายสิทธิ์ตามจำนวนที่ตกลงกันที่เรียกว่าการขายปก โดยการขายปกดังกล่าวผู้ผลิตแผ่นมาสเตอร์จะเป็นผู้ผลิตปกของแผ่นเสียงขึ้น เพื่อขายให้กับผู้จัดจำหน่ายตามจำนวนที่กำหนด เช่น จำนวน 1,000 ปก ผู้จัดจำหน่ายก็จะรับปกดังกล่าวไปและสามารถตัดแผ่นเสียงได้ตามจำนวนปกที่ซื้อไป โดยที่ผู้ผลิตอาจขายปกให้กับผู้จัดจำหน่ายรายเดียวหรือหลายรายก็ได้ ขั้นตอนต่อไปภายหลังจากผลิตแผ่นเพลงออกมาเรียบร้อยแล้ว ก็จะเป็นการกระจายสินค้าคือแผ่นเสียงไปสู่ผู้ค้าส่งโดยที่ผู้ค้าส่งจะเป็นผู้กระจายสินค้าไปสู่ร้านค้าปลีกและผู้ซื้ออีกทีหนึ่ง ทั้งนี้ ผู้จัดจำหน่ายอาจเป็นผู้นำแผ่นเสียงไปแจกให้กับสถานีวิทยุเอง เพื่อการโปรโมทเพลงที่ตนเองจัดจำหน่าย หรืออาจเป็นฝ่ายผู้ผลิตที่ทำหน้าที่ดังกล่าวขึ้นอยู่กับการตกลงกัน จะเห็นว่า เครือข่ายการกระจายสินค้าเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งต่อการจัดจำหน่ายเพราะหากไม่มีช่องทางการจัดจำหน่ายที่กว้างขวางก็ไม่อาจส่งสินค้าสู่ผู้บริโภคได้ ผู้ที่มีเครือข่ายดังกล่าวอยู่ในมือจึงจะเป็นผู้ที่มีอำนาจในธุรกิจแผ่นเสียง

---

[34] เลิศชาย คชยุทธ. ครูเพลง กับ สื่อบันเทิง [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://info.matichon.co.th/rich/rich.php?srctag=07090010157&srcday=&search=no [30 มิถุนายน 2557]

[35] พรรณี ปรัชญาบำรุง, “ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500,” หน้า 66.

จากที่กล่าวมาในส่วนนี้ จะเห็นว่า การศึกษากระบวนการผลิต เป็นการแสดงให้เห็นการทำงานตลอดจนเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับการทำงานทั้งในส่วนของการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลง เพื่อให้เห็นว่าเพลงถูกผลิตออกมาได้อย่างไร มีกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายอย่างไร รวมถึงใครเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการผลิตเพลง ซึ่งหากพิจารณาโดยผิวเผินจะเห็นว่าศิลปินเพลงน่าจะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการกำหนดกระบวนการผลิตเพลง และคงจะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่สุดในกระบวนการครอบงำทางความคิดหรือการครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล อย่างไรก็ตาม อำนาจที่แท้จริงในการกำหนดกระบวนการผลิตเพลงอาจไม่ได้ขึ้นอยู่กับศิลปินเพลงหรือผู้มีบทบาทในการสร้างสรรค์เพลงเสมอไป หรือกล่าวคือ อำนาจในการกำหนดหรือควบคุมกระบวนการผลิตเพลงไม่ได้ขึ้นอยู่กับความสามารถในการผลิตเพียงอย่างเดียวเพลง แต่ขึ้นอยู่กับปัจจัยอื่นด้วย ซึ่งผู้วิจัยจะได้ชี้ให้เห็นว่าปัจจัยดังกล่าวคือรูปแบบการเข้าถึงหรือการครอบครองปัจจัยการผลิต กล่าวคือ ผู้ที่สามารถเข้าถึงหรือครอบครองปัจจัยการผลิต ตลอดจนช่องทางการเผยแพร่และช่องทางการจัดจำหน่ายต่างหากที่เป็นผู้ได้เปรียบและมีอำนาจในการแสวงหาความร่วมมือเพื่อครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้ ซึ่งจะได้วิเคราะห์ในส่วนต่อไป

2.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

หลังจากได้ศึกษากระบวนการทำงานในกระบวนการผลิต ซึ่งผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นแล้วว่ากระบวนการทำงานในการผลิตเพลงเป็นอย่างไร และใครคือผู้มีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวว่า ผู้ผลิตหรือสร้างสรรค์ผลงานเพลงอาจไม่ใช่ผู้ที่มีอำนาจเด็ดขาดในกระบวนการทำเพลง แต่ผู้ที่มีอำนาจแท้จริงคือผู้ที่เป็นเจ้าของหรือครอบครองปัจจัยการผลิต ทั้งนี้ ตามทฤษฎีมาร์กซิสต์ ความเป็นเจ้าของ การเข้าครอบครองหรือความสามารถในการควบคุมการใช้ปัจจัยการผลิตเป็นตัวกำหนดโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตหรือความสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งหากศิลปินเพลงเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเอง ก็ย่อมมีอำนาจสูงสุดในกระบวนการผลิต แต่หากไม่ใช่ อำนาจก็ไม่ได้อยู่ที่ศิลปิน ในส่วนนี้จึงจะได้วิเคราะห์ให้เห็นรูปแบบความเป็นเจ้าของหรือการครอบครองปัจจัยการผลิตเพลง และชี้ให้เห็นว่าผู้ที่เป็นเจ้าของหรือผู้ที่ครอบครองปัจจัยการผลิตมีอำนาจอย่างไรในกระบวนการผลิตเพลง ตลอดจนกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายเพลง

2.2.2.1 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการแสดงสดในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

จากที่ได้แสดงให้เห็นข้างต้น การแสดงสดในยุคนี้ไม่จำเป็นต้องอาศัยปัจจัยการผลิตที่อลังการมากนัก เพียงแค่มีนักร้องและนักดนตรีจำนวนไม่กี่คน อาศัยเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้น ก็สามารถทำการแสดงได้ โดยสถานที่ทำการแสดงส่วนใหญ่คือโรงละครหรือโรงภาพยนตร์ และตามไนท์คลับหรือร้านอาหารในโรงแรม เป็นต้น อุปกรณ์การแสดงที่ไม่ซับซ้อนดังกล่าว ทำให้ศิลปินเพลงที่มีเครื่องดนตรีประจำตัวอย่างน้อย 1 ชิ้น สามารถรวมตัวกันกับศิลปินเพลงคนอื่นตั้งวงดนตรีรับงานแสดงได้ไม่ยาก อย่างไรก็ตาม สำหรับวงดนตรีขนาดใหญ่ เช่น วงแจ๊สแบบบิ๊กแบนด์ ก็จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีมากชิ้น ในช่วงก่อนปี พ.ศ.2500 จึงพบว่า มีเพียงวงดนตรีในสังกัดของรัฐเท่านั้นที่เป็นวงดนตรีในลักษณะดังกล่าว เช่น วงดนตรีกรมโฆษณาการ/กรมประชาสัมพันธ์ วงดุริยะโยธิน วงดนตรีสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ เป็นต้น ซึ่งศิลปินสมาชิกของวงได้รับการบรรจุเป็นข้าราชการ ได้รับเงินเดือนจากรัฐเป็นค่าตอบแทน[36] เมื่อวงดนตรีดังกล่าวเป็นของรัฐ ผู้ที่มีอำนาจควบคุมกระบวนการผลิตทั้งในเรื่องของการกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของแนวเพลง และในด้านการมอบหมายงานแสดงก็คือรัฐนั่นเอง ทั้งที่ผ่านทางรัฐบาลโดยตรง และผ่านหน่วยงานต้นสังกัดของวงดนตรี วงดนตรีของรัฐทั้งหมดจึงมีหน้าที่ในการผลิตเพลงตอบสนองนโยบายหรือความต้องการของรัฐ ทั้งนโยบายด้านความบันเทิงและการใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการสื่อสารทางการเมือง อีกทั้งวงดนตรีของรัฐยังมีความได้เปรียบในการเผยแพร่ผลงานเพลง เนื่องจากช่องทางหลักในการเผยแพร่ผลงานเพลงในขณะนั้นคือสถานีวิทยุเป็นของรัฐ ทั้งการเผยแพร่โดยการเดินทางไปบรรเลงเพลงออกอากาศผ่านคลื่นวิทยุหรือการส่งแผ่นเสียงไปเปิดตามสถานี นอกจากนั้น วงดนตรีเอกชนที่มีความเกี่ยวโยงกับรัฐก็มีความได้เปรียบกว่าวงดนตรีอื่น โดยเฉพาะวงดนตรีสุนทราภรณ์ เนื่องจากเข้าถึงช่องทางในการเผยแพร่ผลงานเพลง โดยเพลงของสุนทราภรณ์ได้รับการสนับสนุนให้เปิดผ่านสถานีวิทยุของรัฐ ในขณะที่วงดนตรีเอกชนอื่นอาจต้องเสียค่าตอบแทนหรืออาศัยเครือข่ายความสัมพันธ์ส่วนตัวกับนักจัดรายการ อีกทั้งเมื่อมีการจัดตั้งสถานีโทรทัศน์ซึ่งควบคุมโดยรัฐ รายการแรกที่ออกอากาศก็เป็นรายการเพลงสุนทราภรณ์ ส่วนนี้สะท้อนให้เห็นว่าในยุคก่อน พ.ศ.2500 รัฐมีบทบาทสูงในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทย ซึ่งการควบคุมลงลึกไปถึงกระบวนการผลิตที่รัฐดำเนินการเอง ตลอดจนการควบคุมการเผยแพร่ซึ่งสื่อหลักในขณะนั้นเป็นของรัฐอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม การสังกัดอยู่กับวงดนตรีของรัฐย่อมทำให้ศิลปินขาดอิสระทั้งในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงและการหารายได้[37] จึงพบว่า เมื่อเพลงไทยสากลได้รับความนิยม

---

[36] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

[37] ที่มาเดียวกัน.

แพร่หลายมากขึ้น และเอกชนสามารถเข้าถึงช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลง ทั้งในส่วนของวิทยุและโทรทัศน์ ตลอดจนมีผู้นิยมจ้างวงดนตรีไปทำการแสดงมากขึ้น โดยเฉพาะวงดนตรีเพลงตลาดหรือเพลงลูกทุ่ง จนศิลปินเพลงสามารถยึดเพลงเป็นหนทางสร้างอาชีพ ในช่วงปลายทศวรรษ 2490 จนถึงต้นทศวรรษ 2500 ศิลปินเพลงจำนวนหนึ่งที่เคยสังกัดวงดนตรีของรัฐจึงได้ลาออกจากราชการ[38] เพื่อมาผลิตงานเพลงของตนเองอย่างอิสระหรือกระทั่งการตั้งวงดนตรีของตนเองขึ้น

ทั้งนี้ การทำวงดนตรีในยุคดังกล่าวยังไม่ต้องใช้เงินลงทุนจำนวนที่สูงมาก โดยค่าใช้จ่ายจะอยู่ที่การซื้อเครื่องดนตรี ศิลปินเพลงอิสระจึงสามารถตั้งวงดนตรีของตนเองได้ไม่ยาก อีกทั้งยังมีวงดนตรีขนาดใหญ่เกิดขึ้นจำนวนหลายวง เช่น วงจุฬารัตน์ ของมงคล อมาตยกุล วงรวมดาวกระจาย ของสำเนียง ม่วงทอง วงสุรพล สมบัติเจริญ โดยวงดนตรีที่ใหญ่ที่สุดในยุคนั้นคือวงจุฬารัตน์ ซึ่งนักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังหลายคนเป็นสมาชิกของวงดนตรีวงนี้ เช่น ทูล ทองใจ ชาย เมืองสิงห์ สุชาติ เทียนทอง พนม นพพร เป็นต้น ทั้งนี้ สำหรับวงดนตรีเพลงตลาดหรือที่ภายหลังเปลี่ยนชื่อเรียกเป็นเพลงลูกทุ่งซึ่งออกทำการแสดงในต่างจังหวัด อาจต้องมีการลงทุนสูงขึ้นในส่วนของยานพาหนะในการเดินทาง ตลอดจนค่าใช่จ่ายในเรื่องที่พัก และอาหารการกิน ซึ่งพบว่า วงดนตรีอาจต้องมีเงินสำรองไว้ส่วนหนึ่งเพื่อเลี้ยงดูสมาชิกในวงซึ่งจะมีประมาณ 15 คนเป็นอย่างน้อย จนถึงประมาณ 100 คน โดยเงินลงทุนในการตั้งวงดนตรียุคนั้นจะอยู่ที่ประมาณ 30,000 บาท ทั้งนี้ สำหรับการจัดหายานพาหนะและเครื่องดนตรี วงดนตรีที่ไม่มีเงินลงทุนมากนักก็อาจใช้วิธีการเช่าแทนการซื้อ ซึ่งส่วนมากจะเช่าเครื่องดนตรีจากวงดุริยางค์ของกองทัพต่างๆ ในอัตราวันละ 30 บาทต่อชิ้น[39] โดยเงินลงทุนอาจจะเป็นเงินของหัวหน้าวงเองหรือเป็นเงินที่หยิบยืมมาจากบุคคลอื่น[40]

จากที่กล่าวมา เมื่อพิจารณาโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิต จะเห็นได้ว่า ในยุคนี้นอกจากในกรณีของวงดนตรีของรัฐที่ศิลปินเพลงมีฐานะเป็นเจ้าหน้าที่รัฐหรือข้าราชการ ซึ่งรัฐมีอำนาจในการควบคุมในกระบวนการผลิต ในกรณีวงดนตรีของศิลปินเพลง ศิลปินเพลงจะเป็นเจ้าของวงดนตรีของตนเอง จึงเป็นผู้มีอำนาจในกระบวนการผลิต หรือแม้ในกรณีวงดนตรีขนาดใหญ่ฐานะของศิลปินเจ้าของวงดนตรีจะเป็นเสมือนนายทุนหรือผู้ลงทุน โดยมีศิลปินอื่นๆ ที่เข้ามาเป็นสมาชิกของวงดนตรีเป็นลูกจ้าง แต่ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นไม่ใช่ความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยม เนื่องจากหัวหน้าวงไม่ได้เป็นเพียงนายจ้าง แต่มีความสัมพันธ์ในลักษณะของครูกับศิษย์ซึ่งมีการให้ความช่วยเหลือ เลี้ยงดูและอยู่อาศัยร่วมกันเป็นครอบครัว โดยมีศิลปินเพลง

---

[38] พรรณี ปรัชญาบำรุง, “ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500,” หน้า 67.

[39] สัมภาษณ์ เพลิน พรมแดน, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537), หน้า 54.

[40] ฉกาจ ราชบุรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535,” หน้า 54-55.

หรือครูเพลงที่เป็นหัวหน้าวงเป็นผู้ดูแลความเป็นอยู่ของลูกน้องในวงทุกคน อีกทั้งยังไม่มีการแบ่งงานกันอย่างชัดเจน โดยที่สมาชิกทุกคนต่างช่วยเหลืองานกันในทุกด้าน ซึ่งจะสังเกตได้ว่า ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ดังกล่าว ครูเพลงจะเป็นผู้ที่ได้รับการเคารพเป็นอย่างสูงทั้งในหมู่ลูกศิษย์และในสังคมทั่วไป[41] ภายใต้การกำหนดควบคุมวงดนตรีของครูเพลง ครูเพลงจะเป็นผู้มีอำนาจกำหนดว่าจะผลิตเพลงแบบใดหรือมีเนื้อหาอย่างไร

ทั้งนี้ การแข่งขันในธุรกิจวงดนตรีเริ่มมีความรุนแรงมากขึ้นในช่วงทศวรรษ 2510 ซึ่งพบว่าเงินลงทุนทำวงดนตรีเริ่มสูงขึ้น และเริ่มมีการใช้ระบบแสง สี เสียง ตามรูปแบบการแสดงคอนเสิร์ตของเพลงสากลเข้ามาใช้ประกอบการแสดง โดยเริ่มในวงดนตรีแบบสตริงคอมโบก่อน จากนั้นจึงแพร่สู่วงดนตรีลูกทุ่ง และในวงดนตรีลูกทุ่งก็ยังได้มีการพัฒนาหางเครื่องซึ่งแต่เดิมเพียงแค่ยืนเคาะเครื่องเคาะจังหวะหรือโยกตัวไปตามจังหวะเพลงบ้างเล็กน้อยอยู่บนเวที มาเป็นหางเครื่องที่เต้นประกอบเพลงโดยมีการแต่งตัวที่งดงามตระการตา ส่งผลให้การลงทุนทั้งในเรื่องของระบบแสง สี เสียง และการตัดเย็บชุดหางเครื่องเพิ่มสูงขึ้นมาก กระทั่งการทำวงดนตรีต้องใช้เงินลงทุนจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม แม้ในยุคนี้การลงทุนจะสูงขึ้น และเริ่มมีนายทุนจากภายนอกเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรี โดยเฉพาะวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง แต่ก็เป็นการลงทุนที่นายทุนให้เงินอุดหนุนโดยปล่อยให้ศิลปินเพลงทำงานอย่างอิสระโดยไม่ได้เข้าไปควบคุม เจ้าของวงดนตรียังคงเป็นศิลปินเพลง

อนึ่ง จากการที่กระบวนการแสดงสดสามารถเกิดขึ้นได้โดยไม่ต้องอาศัยเทคโนโลยีและเงินลงทุนมากนัก หากไม่ได้ทำเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ ศิลปินเพลงจึงมีโอกาสแสดงผลงานได้ค่อนข้างอิสระหากเป็นที่ชื่นชอบของประชาชน ตั้งแต่ยุคเริ่มต้นของการเกิดขึ้นของเพลงไทยสากล กระบวนการแสดงสดจึงเป็นกระบวนการสำคัญที่ศิลปินเพลงใช้เป็นช่องทางในการนำเสนอความคิดและหารายได้ ซึ่งแม้ในยุคที่รัฐควบคุมการนำเสนอความคิดผ่านบทเพลงอย่างเข้มงวด การควบคุมก็สามารถกระทำอย่างได้ผลในการสั่งห้ามเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านสื่อวิทยุหรือโทรทัศน์ แต่ไม่สามารถควบคุมได้อย่างมีประสิทธิภาพในกระบวนการแสดงสด ซึ่งพบว่าศิลปินเพลงหลายรายยังคงใช้กระบวนการแสดงสดในการนำเสนอความคิดทางการเมืองอยู่เสมอแม้จะถูกจับบ่อยครั้งภายหลังจากการแสดง แม้รัฐจะมีการจัดการที่เข้มงวดกับศิลปินเพลง เช่น กรณีของเสน่ห์ โกมารชุน ซึ่งถูกพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์เรียกพบและสั่งห้ามแต่งและร้องเพลงการเมืองอย่างเด็ดขาด เนื่องจากขณะนั้นเสน่ห์มีแฟนเพลงชื่นชอบเป็นจำนวนมากและมีอิทธิพลทางความคิดต่อประชาชนอย่างสูงและอาจสามารถระดมผู้คนได้เป็นจำนวนมาก[42] แต่โดยทั่วไปศิลปินยังสามารถนำเพลงที่ถูกสั่งห้ามเผยแพร่ไปทำการแสดงสดได้หากไม่เป็นการล่อแหลมจนเกินไป อีกทางหนึ่งการแสดงสดก็เป็น

---

[41] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

[42] ธีรภาพ โลหิตกุล, ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐ (กรุงเทพฯ: โสมสาร, 2544), หน้า 78.

ช่องทางสร้างรายได้หลักแก่ศิลปิน ศิลปินเพลงจึงพยายามที่จะสงวนไว้ซึ่งอำนาจอิสระในการทำวงดนตรีหรือรับงานแสดง แต่ไม่ค่อยให้ความสำคัญกับธุรกิจแผ่นเสียงมากนัก เนื่องจากเป็นอีกธุรกิจหนึ่งซึ่งควบคุมโดยนายทุน การมีโอกาสบันทึกเสียงของศิลปินมีความสำคัญ แต่เป็นความสำคัญในส่วนของการได้รับโอกาสในการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จักเพื่อให้มีงานแสดง ไม่ใช่เพื่อหวังผลในเรื่องรายได้จากการจำหน่ายแผ่นเสียง จึงอาจกล่าวได้ว่า การแสดงสดเป็นฐานที่มั่นสำคัญในการรักษาไว้ซึ่งอำนาจของศิลปินเพลงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2.2.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงในช่วงก่อนเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516

ดังกล่าวแล้วข้างต้น การผลิตสินค้าเพลงเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยปัจจัยการผลิตและเทคโนโลยี ที่ทำให้การผลิตแผ่นเสียงมีความยุ่งยากสลับซับซ้อน มีการลงทุนที่ค่อนข้างสูง ทั้งการลงทุนในห้องบันทึกเสียง และการลงทุนในโรงงานผลิตแผ่นเสียง ผนวกกับการที่ตลาดแผ่นเสียงยังคงจำกัดอยู่เฉพาะลูกค้าเพียงบางกลุ่ม จึงพบว่า ผู้ดำเนินการธุรกิจแผ่นเสียงเกือบทั้งหมดเป็นนายทุนผู้ประกอบการภายนอกวงการเพลง ทั้งที่มีปัจจัยการผลิตคือห้องบันทึกเสียงและเครื่องตัดแผ่นเอง เช่น บริษัทเสียงศรีกรุง หรือเป็นนายทุนผลิตแผ่นเสียงโดยการว่าจ้างศิลปินเพลงให้สร้างสรรค์เพลงให้และใช้บริการเช่าห้องบันทึกเสียงและว่าจ้างบริษัทแผ่นเสียงตัดแผ่น เพื่อนำแผ่นเสียงออกจำหน่าย ในขณะที่ศิลปินเพลงซึ่งส่วนใหญ่คือครูเพลงเจ้าของวงดนตรี เช่น เอื้อ สุนทรสนาน มงคล อมาตยกุล ชาย เมืองสิงห์ แม้จะมีการลงทุนบันทึกเสียงเองมากขึ้น ในช่วงปลายทศวรรษ 2490 โดยการลงทุนเช่าห้องบันทึกเสียง และรับผิดชอบค่าใช้จ่ายอื่นในการบันทึกเสียงเพื่อผลิตแผ่นเสียงมาสเตอร์ ตลอดจนค่าใช้จ่ายในการจ้างผลิตแผ่นเสียงเองแต่ก็มักเป็นไปเพื่อนำเพลงออกโปรโมทมากกว่าเพื่อมุ่งหวังผลกำไรจากการจำหน่าย

ทั้งนี้ ช่องทางการโปรโมทและช่องทางการจัดจำหน่ายถือเป็นปัจจัยสำคัญในธุรกิจแผ่นเสียง ซึ่งเหตุผลประการหนึ่งที่ศิลปินเพลงไม่ค่อยสนใจลงทุนผลิตและจำหน่ายแผ่นเสียงเองก็เนื่องจากความยุ่งยากและต้นทุนในการเข้าถึงช่องทางดังกล่าวนี้เอง ธุรกิจแผ่นเสียงจึงตกอยู่ในมือของนายทุนมาตั้งแต่ต้น ช่องทางในการเผยแพร่ผลงานเพลงได้แก่ สถานีวิทยุกระจายเสียง สถานีโทรทัศน์ โดยที่สถานีวิทยุถือได้ว่าเป็นช่องทางสำคัญที่สุดในการเผยแพร่ผลงานเพลงไทยสากลในยุคนี้ โดยในยุคแรกสถานีวิทยุทั้งหมดเป็นสถานีวิทยุของรัฐ เช่น สถานีวิทยุ 1 ป.ณ. ของกรมไปรษณีโทรเลข (ปี 2489) สถานีวิทยุทดลอง จ.ส. ของกองทัพบก (ปี 2490) สถานีวิทยุทดลองของกรมสื่อสารทหารอากาศ (ปี 2492) สถานีวิทยุศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการ (ปี 2497) เป็นต้น โดยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 พบว่า รัฐเป็นผู้ออกค่าใช้จ่ายในกิจการวิทยุทั้งหมด ซึ่งเป็นค่าใช้จ่ายที่สูง แต่ก็ทำให้รัฐสามารถเป็นผู้ควบคุมรายการทั้งหมดที่ออกอากาศได้ รวมถึงการควบคุมรายการ

เพลง อย่างไรก็ตาม ภายหลังสงคราม ได้มีการยกเลิกการอุดหนุนค่าใช่จ่ายดังกล่าว โดยเปลี่ยนเป็นให้ผู้จัดรายการหาผู้สนับสนุนจากบริษัท ห้างร้านผู้ผลิตหรือจำหน่ายสินค้าทุกชนิด หมายรวมถึงบริษัทผลิตสินค้าเพลงหรือแผ่นเสียงอีกด้วย เพื่อหาเงินจ่ายค่าเช่าเวลา ซึ่งต้องยอมให้บริษัทสินค้าเหล่านั้นโฆษณาสินค้าของตนระหว่างรายการได้ตามระยะเวลาที่กำหนด[43] ส่งผลให้ในระยะเวลาต่อมานักจัดรายการวิทยุได้กลายมาเป็นผู้ที่มีบทสำคัญสำคัญในวงการธุรกิจเพลง และเป็นทุนกลุ่มหนึ่งที่เข้ามาลงทุนในธุรกิจเพลงเสียเอง

การควบคุมสถานีวิทยุของรัฐเริ่มผ่อนคลายลงในปี พ.ศ.2498 เมื่อรัฐบาลออกพระราชบัญญัติวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ เปิดโอกาสให้นายทุนสามารถเช่าสถานีวิทยุได้ ในยุคดังกล่าวนี้เองจึงเริ่มมีการส่งเพลงของศิลปินต่างๆ ไปเปิดเพื่อโปรโมทตามสถานีวิทยุ โดยอาจมีการให้ค่าตอบแทนเป็นสินน้ำใจแก่นักจัดรายการบ้างเรียกว่าเป็น “ค่าน้ำชา”[44] แม้ยังไม่ถึงกับเป็นลักษณะของการจ้างเปิดเหมือนที่เกิดขึ้นในระยะเวลาต่อมา แต่ก็ได้แสดงให้เห็นถึงการเข้ามามีอำนาจมากขึ้นของทุนในการควบคุมสื่อ

ในส่วนของโทรทัศน์ เกิดขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ.2498 โดยสถานีโทรทัศน์แห่งแรกคือสถานีไทยโทรทัศน์หรือที่เรียกกันว่า ทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม เป็นอีกช่องทางหนึ่งในการเผยแพร่เพลงไทยสากล แต่ในช่วงแรกมีเฉพาะเพลงไทยสากลในแนวเพลงผู้ดีเท่านั้นที่ได้เผยแพร่ผ่านรายการโทรทัศน์ โดยพบว่า รายการสำหรับออกอากาศวันแรกในวันแรกก็คือ รายการเพลง ได้แก่ รายการเพลงสุนทราภรณ์ ออกอากาศเวลา 19.30 น. และรายการราตรีในเวนิสซึ่งบรรเลงเพลงโดยวงดนตรีประสานมิตร ออกอากาศเวลา 21.00 น. ในขณะที่เพลงตลาด กว่าจะได้ออกอากาศผ่านสถานีโทรทัศน์ก็ในปี พ.ศ.2507

นอกจากนั้น การจัดจำหน่ายก็เป็นปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งในธุรกิจแผ่นเสียง ซึ่งผู้ที่มีบทบาทในการจัดจำหน่ายก็คือบริษัทจำหน่ายแผ่นเสียง โดยในยุคนั้นมีจำนวนหลายบริษัท เช่น ห้างแผ่นเสียงพาโลโฟน ห้างแผ่นเสียงศรีกรุง (ตราพระปรางค์วัดอรุณ) ห้างแผ่นเสียงปาเต๊ะ ห้างแผ่นเสียงอาร์ซีเอ วิคเตอร์ (ตราหมาหน้าเขียวแดงเหลือง ฯลฯ) ห้างแผ่นเสียงโอเดียน (ตราช้างคู่) ห้างแผ่นเสียงตรากระต่าย (ต. เง็กชวน) ห้างแผ่นเสียงกมลสุโกศล (ตราโคลัมเบียและตราสุนัขที่ได้สิทธ์มาจากบริษัทนำไทย) เมโทรแผ่นเสียง-เทป (ตรานางฟ้า) เป็นต้น บริษัทเหล่านี้มีความสำคัญเนื่องจากเป็นผู้ที่มีงบประมาณในการผลิตแผ่นเสียงและอาจรวมถึงงบประมาณในการโปรโมทซึ่งศิลปินจำเป็นต้องพึ่งพา นอกจากนั้น ผู้ที่มีบทบาทสำคัญอย่างมากอีกผู้หนึ่งต่อกระบวนการ

---

[43] พรรณี ปรัชญาบำรุง, “ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500” หน้า 62.

[44] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

จัดจำหน่ายก็คือผู้ค้าส่งที่มีเครือข่ายการกระจายสินค้าทั่วประเทศ โดยในยุคนั้น ผู้ค้าส่งรายใหญ่จะอยู่ที่สะพานเหล็กบนหรือบริเวณเวิ้งนาครเกษมในปัจจุบัน ซึ่งบริษัทจัดจำหน่ายที่ไม่มีเครือข่ายของตนเอง ต้องอาศัยผู้ค้าส่งดังกล่าวในการกระจายสินค้าอีกทีหนึ่ง ซึ่งการฝากแผ่นขายอาจต้องอาศัยสายสัมพันธ์ในระดับหนึ่ง เพื่อให้เกิดการไว้วางใจในคุณภาพของสินค้าและการให้สินเชื่อ ผู้ควบคุมช่องทางการจำหน่ายดังกล่าวจึงถือเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีอิทธิพลในธุรกิจแผ่นเสียง ซึ่งในยุคต่อๆ มาก็พบว่าผู้จัดจำหน่ายก็ได้เข้าไปมีอิทธิพลในกระบวนการผลิตโดยการลงทุนผลิตเพลงเสียเองอีกด้วย

อนึ่ง สำหรับสินค้าเพลง พบว่า มูลค่าสำคัญไม่ได้อยู่ที่ตัวแผ่นเสียงแต่อยู่ที่ลิขสิทธิ์ผลงานเพลง ประเด็นความเป็นเจ้าของหรือการครอบครองลิขสิทธิ์จึงเป็นประเด็นสำคัญยิ่งที่ก่อให้เกิดการต่อสู้ต่อรองระหว่างบริษัทแผ่นเสียง ตลอดจนบริษัทจัดจำหน่าย กับศิลปินผู้สร้างสรรค์เพลง ทั้งนี้ในยุคดังกล่าว พบว่าศิลปินเพลงไม่ค่อยให้ความสำคัญกับประเด็นทางลิขสิทธิ์ เนื่องจากศิลปินเพลงส่วนใหญ่ไม่มีความรู้ และไม่คิดว่าลิขสิทธิ์ผลงานเพลงจะมีมูลค่ามากนัก เนื่องจากมองว่ารายได้หลักมาจากการรับงานแสดง ไม่ใช่จากการจำหน่ายแผ่นเสียง[45] ในยุคที่เพลงไทยสากลเป็นที่นิยมมากขึ้นและเกิดการแข่งขันในธุรกิจแผ่นเสียง พบว่า บริษัทแผ่นเสียงต่างๆ ได้แข่งขันกันในการหาผลงานเพลงคุณภาพจากครูเพลงเพื่ออัดแผ่นเสียง โดยมีการให้ราคาค่าเพลงที่สูงขึ้นแก่ศิลปินเพลงเพื่อจูงใจให้ศิลปินขายเพลงแก่บริษัทของตน เช่น ห้างต. เง็กชวน ซึ่งเคยจ่ายค่าเพลงอยู่ที่ 40-50 บาท ก็ได้เพิ่มเป็น 200 บาทต่อเพลง[46] ศิลปินเพลงจึงมักมีการขายขาดผลงานเพลงแก่บริษัทแผ่นเสียง ลิขสิทธิ์เพลงเป็นจำนวนมากจึงตกอยู่กับบริษัทแผ่นเสียง โดยที่ศิลปินเพลงไม่มีส่วนเกี่ยวข้องทางผลประโยชน์อันใดกับผลงานของตนอีกต่อไป ซึ่งเป็นข้อเสียเปรียบที่เกิดขึ้นจากความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ของศิลปินเพลงเป็นจำนวนมาก

จากการพิจารณาข้างต้น จะเห็นได้ว่า ผู้ที่ได้รับผลประโยชน์จากสินค้าเพลงซึ่งก็คือแผ่นเสียงในยุคนี้คือนายทุนแผ่นเสียง ที่อาจเป็นทั้งเจ้าของห้องบันทึกเสียง เจ้าของโรงงานตัดแผ่นหรืออาจเป็นบริษัทจัดจำหน่าย หรือเป็นนายทุนผลิตแผ่นเสียง ที่ว่าจ้างศิลปินผลิตงานเพลงเป็นรายครั้งในรูปแบบของการซื้อเพลงมาจากครูเพลงแล้วจ้างนักร้องกับนักดนตรีบันทึกแผ่นเสียง โดยค่าตอบแทนที่นักแต่งเพลงได้รับจะเป็นค่าเพลง ซึ่งอาจมีการขายเพลงในลักษณะขายขาดหรือขายสิทธิ์ หากเป็นนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงอาจสามารถต่อรองผลตอบแทนได้ในระดับสูงหรือสามารถต่อรองไม่ขายขาดลิขสิทธิ์เพลง จะเห็นว่า โครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการผลิต

---

[45] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

[46] พรรณี ปรัชญาบำรุง, “ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500” หน้า 66.

ในลักษณะนี้ เป็นลักษณะของการจ้างผลิต โดยที่ผู้ว่าจ้างไม่ได้เข้าไปควบคุมกระบวนการทำงานของศิลปินมากนัก ศิลปินจึงยังคงมีอิสระในการทำงานพอสมควร

จากที่กล่าวมาทั้งหมด เป็นการแสดงให้เห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจเชิงเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลง ซึ่งพบว่า ในช่วงแรกรัฐเป็นผู้มีบทบาทและอำนาจสูงในกระบวนการผลิต และรัฐก็เป็นผู้ผลิตเพลงรายใหญ่ แต่เป็นเพลงที่มุ่งเผยแพร่ความคิดทางการเมือง ไม่ใช่เพื่อการจำหน่าย จากอำนาจดังกล่าวทำให้รัฐมีบทบาทสำคัญในการควบคุมการนำเสนอความคิดหรือวาทกรรมในบทเพลง ทั้งนี้ เมื่อเพลงไทยสากลเติบโตมากขึ้น ทำให้เกิดศิลปินเพลงอิสระขึ้นเป็นจำนวนมาก ซึ่งมีการนำเสนอความคิดที่หลากหลาย จนรัฐควบคุมได้ยากขึ้น เนื่องจากศิลปินสามารถทำงานได้ค่อนข้างเป็นอิสระ เพราะเป็นผู้ที่มีอำนาจสูงในกระบวนการผลิตเพลงทั้งในส่วนของกระบวนการแสดงสดและกระบวนการผลิตสินค้าเพลง แม้นายทุนจะเข้ามามีอิทธิพลและเป็นผู้ได้ประโยชน์ในธุรกิจแผ่นเสียง แต่ก็ยังไม่เข้าไปกำหนดควบคุมการทำงานของศิลปินมากนัก ในยุคนี้จึงมักพบผลงานเพลงที่มีเนื้อหาสาระขัดแย้งกับแนวคิดที่นำเสนอโดยรัฐให้เห็นอยู่เสมอ ทั้งแนวเพลงที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองโดยตรงในยุคก่อนรัฐบาลเผด็จการทหาร และแม้ในยุคเผด็จการที่รัฐควบคุมการนำเสนอแนวคิดในเพลงอย่างเข้มงวด ก็ยังคงปรากฏเพลงล้อเลียนนโยบายของรัฐปรากฏให้เห็น อย่างไรก็ตาม รัฐก็ยังคงแสดงบทบาทสำคัญในการควบคุมการนำเสนอแนวคิดหรือวาทกรรมในบทเพลง ทั้งโดยการผลิตเพลงของรัฐเพื่อใช้เป็นเครื่องมือเผยแพร่ความคิด และการใช้อำนาจในการควบคุมการนำเสนอความคิดในบทเพลง ตลอดจนการให้การสนับสนุนแนวเพลงบางแนวมากกว่าแนวเพลงอื่นๆ อันมีส่วนทำให้ฐานะของแนวเพลงหนึ่งสูงกว่าอีกแนวเพลงหนึ่งในสังคม นำมาซึ่งการดูถูกเหยียดหยามระหว่างแนวเพลง อันเป็นการกระทำเชิงอำนาจทางวัฒนธรรมที่ส่งผลไปถึงประชาชนโดยรวม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ส่วนนี้เป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพื่อแสดงให้เห็นถึงการต่อสู้ต่อรองเชิงวาทกรรมในประเด็นการให้ความหมายหรือการสร้างตำแหน่งแห่งที่ของแนวเพลงต่างๆ ในสังคมไทย อันสามารถสะท้อนถึงฐานะตำแหน่งของประชาชนผู้ฟังเพลงในแนวนั้นๆ ในสังคมการเมืองไทยได้ และในประเด็นการต่อสู้ทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาของบทเพลง

2.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ภายหลังจากเพลงไทยสากลเกิดขึ้นในสังคมไทย พบว่า มีการแตกประเภทของแนวเพลงออกไปมากกว่าหนึ่งแนว โดยภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง พบว่า เพลงไทยสากลแบ่งได้เป็น 2 แนวเพลงที่โดดเด่น ได้แก่ เพลงไทยสากลที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐซึ่งประกอบด้วยเพลงประเภทต่างๆ เช่น เพลงปลุกใจ เพลงลีลาส เพลงรำวง เป็นต้น และเพลงชีวิตของศิลปินเพลงอิสระ หากมองผิวเผินความแตกต่างทางด้านแนวเพลงดังกล่าวอาจเป็นเพียงเรื่องของความแตกต่างด้านศิลปะ แต่เมื่อมองลึกลงไปในเชิงวาทกรรม พบว่า การแบ่งแยกดังกล่าวแม้จะเป็นความแตกต่างด้านรูปแบบและเนื้อหาสาระของงานศิลปะ แต่มีการกระทำการเชิงวาทกรรมอยู่เบื้องหลัง กล่าวคือ มีแนวเพลงหนึ่งได้รับการสนับสนุนจากอำนาจรัฐอย่างเต็มที่ ทั้งในด้านการผลิต การให้เงินเดือนแก่ศิลปิน และการใช้ช่องทางการเผยแพร่ของรัฐ ตลอดจนการสร้างเกณฑ์ทางวัฒนธรรมให้แนวเพลงที่รัฐสนับสนุนเท่านั้นเป็นที่ยอมรับ จนแนวเพลงดังกล่าวกลายเป็นแนวเพลงที่ยืนอยู่ในสังคมอย่างสง่างาม ได้รับการยอมรับจากอำนาจรัฐและชนชั้นสูง ในขณะที่อีกแนวเพลงหนึ่งแม้จะเป็นที่นิยมของประชาชนทั่วไป แต่ก็ไม่ได้รับการสนับสนุนและถูกกีดกันออกไปจากอำนาจรัฐและสังคมชั้นสูงจนมีฐานะที่ด้อยกว่าในสังคม

2.3.1.1 บทบาทรัฐกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวาทกรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

บทบาทรัฐในการสนับสนุนเพลงไทยสากลปรากฏชัดเจนที่สุดในรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยการสนับสนุนเพลงไทยสากลเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายสร้างชาติด้านวัฒนธรรมให้มีความเจริญทัดเทียมกับประเทศมหาอำนาจ ในช่วงนี้ พบว่า รัฐบาลออกนโยบายด้านวัฒนธรรมเป็นจำนวนมาก โดยในช่วงระหว่างปี พ.ศ.2482-2485 มีการออกนโยบายด้านวัฒนธรรมในรูปของประกาศรัฐนิยมทั้งสิ้น 12 ฉบับ มีการตราพระราชบัญญัติวัฒนธรรมทั้งสิ้น 5 ฉบับ อีกทั้งยังมีพระราชกฤษฎีกา เพื่อกำหนดวัฒนธรรมที่คนไทยต้องปฏิบัติตามและพระราชบัญญัติที่มีความเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรม (ที่ใช้ชื่อเป็นอย่างอื่น) อีกหลายฉบับ[47] นอกจากนั้นสำหรับประเด็นทางวัฒนธรรมเพลงและการแสดง มีการจัดตั้งคณะกรรมการวัฒนธรรมขึ้น เพื่อพิจารณาปรับปรุงและส่งเสริมการดนตรีและละคร ขณะเดียวกันก็มีการควบคุมการแสดงบางประเภท ทั้งนี้ ตามพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พุทธศักราช 2485 กำหนดให้การแสดงทุกประเภทต้องขออนุญาตก่อนจึงสามารถแสดงได้ และการแสดงต้องเป็นไปตามที่กฎหมายกำหนด

---

[47] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 64.

ในการดังกล่าว รัฐบาลได้ให้การสนับสนุนการตั้งวงดนตรีของราชการ เพื่อเป็นกระบอกเสียงให้แก่รัฐในการเผยแพร่อุดมการณ์ และเพื่อให้รัฐสามารถกำหนดหรือสร้างมาตรฐานความบันเทิงให้เกิดขึ้น โดยการส่งเสริมให้มีการผลิตเพลงบางประเภทที่รัฐบาลเห็นควรสนับสนุน ทั้งนี้สามารถจัดประเภทเพลงที่รัฐบาลสนับสนุนในยุคนั้นได้เป็น 3 ประเภทหลัก ประกอบด้วย เพลงที่สนองนโยบายของรัฐบาลในประเด็นใดประเด็นหนึ่งโดยตรง เพลงปลุกใจ และเพลงเพื่อความบันเทิงที่รัฐให้การสนับสนุนคือเพลงรำวงนั่นเอง แสดงรายละเอียดดังนี้

<u>เพลงที่สนองนโยบายด้านวัฒนธรรมของรัฐบาลในประเด็นใดประเด็นหนึ่งโดยตรง</u>

เพลงประเภทนี้ เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเฉพาะเจาะจงในแต่ละประเด็นที่รัฐบาลต้องการรณรงค์หรือให้ความรู้แก่ประชาชน มีจำนวนไม่มากนักและไม่ค่อยเป็นที่นิยมแพร่หลาย ตัวอย่างเพลงในประเภทนี้เช่น เพลง “ก๋วยเตี๋ยว” แต่งโดยนารถ ถาวรบุตร เพื่อส่งเสริมให้ข้าราชการรับประทานก๋วยเตี๋ยว เพลง “สวมหมวก” ส่งเสริมให้มีการสวมหมวกตามอย่างสากล แต่งทำนองโดยเอื้อ สุนทรสนาน และแต่งเนื้อร้องโดยจมื่นมานิตย์นเรศร์ (เฉลิม เศวตนันท์) เป็นต้น

<u>เพลงปลุกใจ</u>

เพลงปลุกใจเป็นแนวเพลงที่มีการแต่งขึ้นโดยศิลปินเพลงก่อนที่จะมีการสนับสนุนโดยตรงจากรัฐ แต่การสนับสนุนให้แต่งเพลงปลุกใจของรัฐโดยตรงเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม (สมัยแรก) โดยเพลงปลุกใจที่เกิดขึ้นจากการสนับสนุนโดยตรงของรัฐเพลงแรก คือเพลงรักสงบ ซึ่งเอื้อ สุนทรสนาน ผู้ควบคุมวงดนตรีของกรมโฆษณาการในตอนนั้น ได้นำบทพระราชนิพนธ์ “สยามมานุสติ” ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มาใส่ทำนองเพลงมาร์ชปลุกใจ[48] เพื่อใช้เป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์ของรัฐบาล โดยหน่วยงานที่รับผิดชอบในการแต่งเพลงปลุกใจ ประกอบด้วย 2 หน่วยงาน ได้แก่ กรมศิลปากร มีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรเป็นแกนนำ และกรมโฆษณาการ มีวิลาส โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการและเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงดนตรี เป็นแกนนำ

เพลงปลุกใจถูกนำมาใช้มากที่สุดในยุคสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม อย่างไรก็ตามหลังจากนั้นก็ยังมีการนำมาใช้อย่างต่อเนื่องเพื่อการรณรงค์ทางการเมืองของรัฐบาล เช่น การใช้เพลงปลุกใจในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากปี พ.ศ.2518

---

[48] กรมประชาสัมพันธ์, <u>เอื้อ สุนทรสนาน 5 รอบ</u>, อ้างถึงใน จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531), หน้า 179.

ซึ่งสถานการณ์ทางการเมืองมีความรุนแรงมากขึ้น ก็ได้มีการแต่งเพลงปลุกใจขึ้นใหม่ให้เหมาะสมสอดคล้องกับสถานการณ์ในขณะนั้น[49] และยังมีการนำมาใช้กระทั่งในปัจจุบัน

เพลงรำวง

เพลงรำวงเป็นเพลงอีกประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นจากนโยบายการยกระดับวัฒนธรรมของรัฐบาล ที่ครอบคลุมถึงการยกระดับการละเล่นพื้นเมืองบางประเภทให้ทันสมัยมากขึ้น ในกรณีของเพลงรำวง พบว่า รัฐบาลได้มอบหมายให้กรมศิลปากรดัดแปลงรำโทนแบบพื้นเมืองให้มีระเบียบแบบแผนมากขึ้น และทำการเปลี่ยนชื่อเสียใหม่เป็น “รำวง” การดัดแปลงดังกล่าว ประกอบด้วย การจัดสถานที่รำอย่างสวยงาม ตั้งโต๊ะไว้กลางวงและจัดวางพานดอกไม้ มีการจัดเก้าอี้สำหรับคนเล่นและคนดูอย่างเป็นสัดส่วน และมีการแสดงออกทางวัฒนธรรมตามอย่างสากลโดยการให้ฝ่ายชายเดินไปโค้งฝ่ายหญิงเพื่อออกมารำ และต้องพาฝ่ายหญิงกลับไปส่งยังที่นั่งเมื่อรำจบ นอกจากนั้น ยังมีการปรับปรุงดนตรีให้มีจังหวะใหม่ โดยการเพิ่มเครื่องดนตรีและมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาร่วมเล่น ต่อมาภายหลังมีการกำหนดท่ารำของแต่ละเพลงอย่างเป็นระเบียบแบบแผน[50] เรียกว่า “รำวงมาตรฐาน” เพลงรำวงมาตรฐานที่ได้รับความนิยม เช่น เพลงงามแสงเดือน เพลงชาวไทยเพลงบูชานักรบ เพลงรำซิมารำ เป็นต้น ในยุคนั้น พบว่า เพลงรำวงได้รับความนิยมทั้งในเมืองและต่างจังหวัด โดยหน่วยงานราชการในบางจังหวัด มีการกำหนดให้มีการจัดรำวงขึ้นเป็นประจำทุกสัปดาห์ เป็นที่ชื่นชอบในหมู่ข้าราชการและประชาชนพอสมควร จากความนิยมดังกล่าว พบว่า ในท้องถิ่นเองก็มีการแต่งเพลงรำวงของตนขึ้นเช่นกันโดยมีเนื้อหาในเชิงสนุกสนาน เกี้ยวพาราสี[51] ในขณะที่เพลงของรัฐบาลส่วนใหญ่มีเนื้อหามุ่งสนับสนุนนโยบายของรัฐ ทั้งนี้ เพลงของรัฐบาลเป็นที่แพร่หลายเนื่องจากมีการเผยแพร่ผ่านทางสถานีวิทยุกระจายเสียง ในขณะที่เพลงของท้องถิ่นใช้เล่นเพื่อความสนุกสนานเฉพาะในแต่ละพื้นที่ จะเห็นว่า การส่งเสริมเพลงรำวงเป็นการนำเสนออุดมการณ์ของชาติผ่านทางความบันเทิงอย่างแนบเนียน

การเล่นเพลงรำวงยังคงได้รับความนิยมต่อมาระยะหนึ่งภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้เกิดคณะรำวงขึ้นหลายคณะ ที่มีชื่อเสียง เช่น คณะสามย่าน นอกจากนั้น มีการนำจังหวะรำวงไปผสมผสานกับเพลงไทยสากลแนวอื่นๆ จนได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เช่น เพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ศิลปินเพลงไทยสากลจำนวนมากก็โด่งดังขึ้นมาจากเพลงรำวง ทั้งจากการแต่งเพลงรำวง

---

[49] เรื่องเดียวกัน, หน้า 181.

[50] กรมศิลปากร, รำวง (พระนคร: กรมศิลปากร, 2503), หน้า 7. อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 73.

[51] เรื่องเดียวกัน, หน้า 75.

และการเป็นนักเชียร์รำวง เช่น คำรณ สัมบุณณานนท์ เบญจมินทร์ หรือแม้แต่สุรพล สมบัติเจริญ ซึ่งเป็นศิลปินเพลงในแนวลูกทุ่ง ก็พบว่าใช้จังหวะรำวงเป็นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงเป็นจำนวนมาก

นอกจากนั้น การให้การสนับสนุนวงดนตรีของรัฐ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงดนตรีกรมโฆษณาการ ซึ่งเป็นวงดนตรีหลักที่ทำหน้าที่แต่งเพลงที่รัฐให้การสนับสนุน ในอีกทางหนึ่งวงดนตรีดังกล่าวยังได้ผลิตเพลงเพื่อความบันเทิง เช่น เพลงรัก เพลงลีลาศ ออกมาอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งที่ผลิตออกมาในนามวงดนตรีกรมโฆษณาการในเวลาราชการ และที่ผลิตออกมาในนามวงดนตรีสุนทราภรณ์สำหรับการบรรเลงนอกเวลาราชการ เพลงเพื่อความบันเทิงดังกล่าวได้รับการยอมรับจากรัฐบาลและเป็นที่นิยมในหมู่ชนชั้นสูง จนได้ชื่อเรียกในเวลาต่อมาว่า “เพลงผู้ดี” ก่อนที่จะเปลี่ยนเป็น “เพลงลูกกรุง” นอกจากนั้น เพลงแนวดังกล่าวยังเข้าถึงสื่อหลักทั้งในวิทยุและโทรทัศน์ ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเพลงแนวดังกล่าวมีฐานะอันมีเกียรติในสังคม เนื่องจากการยืนอยู่ในฝั่งเดียวกันกับอำนาจรัฐ ทำหน้าที่ตอบสนองนโยบายรัฐ หรือกล่าวคือเป็นแนวเพลงที่ยืนอยู่ร่วมกับฝ่ายที่มีอำนาจในสังคมนั่นเอง และเพลงแนวนี้ยิ่งได้รับการยกย่องอย่างมากในยุคที่รัฐมีอำนาจสูงสุดเหนือฝ่ายอื่นใดในสังคม

ในยุครัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ พบว่า รัฐบาลมีการผลิตเพลงออกมาค่อนข้างน้อย อย่างไรก็ตาม ในยุคนี้มีการแต่งเพลงที่เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์มากขึ้น อีกทั้งยังมีเพลงพระราชนิพนธ์ออกมาเป็นจำนวนมาก กระทั่งในยุคจอมพลถนอม กิตติขจร พบว่า มีการผลิตเพลงของรัฐออกมาเป็นจำนวนมากอีกครั้งหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ผู้ที่มีบทบาทในการผลิตเพลงในยุคนั้นเปลี่ยนจากรัฐมาเป็นสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างน่าสนใจ โดยในขณะนั้น พบว่า เพลงพระราชนิพนธ์เป็นที่นิยมแพร่หลาย และสถาบันฯ มีการให้การอุปการะนักดนตรีและนักแต่งเพลงไว้ในพระบรมราชูปถัมภ์เป็นจำนวนมาก[52] ซึ่งส่งผลให้ศิลปินเพลงไทยสากลที่ได้รับการอุปการะดังกล่าวมีฐานะที่ค่อนข้างสูงเมื่อเทียบกับศิลปินทั่วไป

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ถึงการส่งเสริมสนับสนุนวัฒนธรรมเพลงโดยฝ่ายอำนาจ ซึ่งส่งผลให้วัฒนธรรมที่ฝ่ายดังกล่าวส่งเสริมมีฐานะตำแหน่งสูงในสังคม อย่างไรก็ตาม ในขณะที่รัฐยกย่องวัฒนธรรมเพลงแบบหนึ่ง เพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งที่อาจกล่าวได้ว่าไม่ได้ยืนอยู่ฝั่งเดียวกับรัฐบาลก็ได้เกิดขึ้น และแพร่หลายออกไปจนเป็นที่นิยมอย่างมากในหมู่ประชาชน

---

[52] สุชาติ แสงทอง, “ดนตรีการเมืองไทย พ.ศ.2481-2516,” (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2549), หน้า 103.

2.3.1.2 การเกิดขึ้นของเพลงชีวิต วัฒนธรรมเพลงที่ไม่เป็นไปตามวาทกรรมเพลงของรัฐ

เพลงชีวิตเป็นเพลงไทยสากลประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในยุคเดียวกันกับยุคที่รัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม เริ่มให้การส่งเสริมเพลงไทยสากลของทางการ กล่าวคือ รัฐบาลจอมพลป. เริ่มส่งเสริมเพลงไทยสากลของทางการในปี พ.ศ.2482 ในขณะที่เพลงชีวิตเพลงแรกเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2483

ศิลปินเพลงชีวิตคนแรก คือแสงนภา บุญราศรี เป็นผู้ที่เล็งเห็นว่าเพลงที่มีอยู่ในขณะนั้นไม่ได้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับการใช้ชีวิตในแง่มุมที่ยากลำบากของคนในระดับล่างอยู่เลย จึงได้นำเสนอผลงานเพลงที่มีเนื้อหาบรรยายภาพการใช้ชีวิตของคนในระดับล่าง เช่น กรรมกร ผู้ใช้แรงงาน ผู้มีอาชีพรับจ้างทั่วไป เป็นต้น นอกจากนั้น ยังพบว่าเนื้อหาของบทเพลงยังมีการสอดแทรกการเรียกร้องความเป็นธรรม การวิพากษ์วิจารณ์สังคมและการเมืองอย่างเด่นชัด โดยการแสดงแต่ละครั้ง แสงนภาจะแต่งกายให้เข้ากับเนื้อหาของบทเพลง เช่น แต่งกายด้วยเสื้อผ้าเก่าขาด ซึ่งปรากฏว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากกลุ่มคนที่เนื้อหาของบทเพลงกล่าวถึง ตลอดจนในกลุ่มประชาชนระดับล่างทั่วไป ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ปัจจัยที่ทำให้แสงนภาสามารถนำเสนอวาทกรรมเพลงที่แตกต่างไปจากวาทกรรมของฝ่ายอำนาจ ก็คือการมีวงดนตรีเป็นของตนเอง แม้แสงนภาจะเคยเข้าไปร้องเพลงอยู่กับวงดนตรีดุริยะโยธินของกองดุริยางค์กองทัพบก ก่อนที่จะออกมาตั้งวงดนตรีของตนเอง แต่การเข้าไปร่วมงานกับวงดุริยะโยธินดังกล่าว ก็เป็นการรับจ้างร้องเพลงเป็นครั้งคราว ไม่ได้เข้าไปสังกัดเป็นสมาชิกซึ่งต้องเข้าบรรจุเป็นข้าราชการทหาร[53]

จะเห็นได้ว่า ในขณะที่รัฐส่งเสริมวัฒนธรรมเพลงที่เป็นแบบแผน มีรูปแบบการร้องที่เรียบร้อย เพลงชีวิตของแสงนภา บุญราศรี กลับนำเสนอวัฒนธรรมที่ตรงกันข้าม คือแต่งตัวสกปรกไม่เรียบร้อย อีกทั้งยังมีเนื้อหาสาระที่ตรงข้ามกับสิ่งที่รัฐพยายามนำเสนอ จะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม เพลงชีวิตจึงมีจุดกำเนิดที่ยืนอยู่ฝั่งตรงกันข้ามกับวาทกรรมเพลงของรัฐและอำนาจของสังคมตั้งแต่ต้น และเมื่อเพลงแนวนี้เป็นที่นิยมมากขึ้นในหมู่ประชาชนก็พบว่า แนวเพลงดังกล่าวเริ่มเป็นที่จับตามองของฝ่ายอำนาจ และส่งผลให้รัฐเข้ามาควบคุมในที่สุด จะเห็นได้ว่า นี่เป็นลักษณะเดียวกันกับที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมประชานิยมในยุโรป ที่วัฒนธรรมประชานิยมถูกมองว่าจะเป็นภัยคุกคามต่อระบบระเบียบและอำนาจในสังคม ฝ่ายอำนาจจึงเข้ามาจัดการควบคุม อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสนใจว่า ในระยะแรก แนวเพลงดังกล่าวถูกมองว่าเป็นเพียงการนำเสนอผลงานเพลงแปลกใหม่ที่สะท้อนความทุกข์ยากของคนระดับล่างในสังคม โดยยังไม่ถูกมองว่าเป็นฝ่ายต่อต้านอำนาจรัฐ ซึ่งสาเหตุสำคัญประการหนึ่งน่าจะเกิดขึ้นเนื่องจากภัยคุกคามต่ออำนาจรัฐขณะนั้นคือภัยคอมมิวนิสต์

---

[53] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

ในเมื่อแสงนภา ไม่ได้ยืนอยู่บนแนวคิดฝั่งซ้ายที่รับอิทธิพลมาจากกระแสมาร์กซิสต์ ดังเช่นกลุ่มปัญญาชนหัวก้าวหน้าที่เกิดขึ้นตามมาหลังจากนั้น เช่น จิตร ภูมิศักดิ์ ตรงกันข้าม แสงนภากลับมีความใกล้ชิดกับจอมพลป. ซึ่งพบว่า จอมพลป. ได้แต่งตั้งให้แสงนภาดำรงตำแหน่งเลขาธิการสมาคมกรรมกรไทยซึ่งเป็นองค์การกรรมกรที่จัดตั้งโดยรัฐบาล เพื่อคานอำนาจกับสหบาลกรรมกรซึ่งเป็นองค์การกรรมกรอีกองค์การหนึ่งซึ่งจัดตั้งโดยกลุ่มกรรมกรโดยมีปัญญาชนฝ่ายซ้ายให้การสนับสนุน และแสงนภายังได้แต่งเพลงให้แก่สมาคมดังกล่าวจำนวนหลายเพลง เช่น เพลงกรรมกรสามัคคี เพลงตื่นเถิดกรรมกร การดึงแสงนภาเข้าไปดำรงตำแหน่งดังกล่าวเป็นภาพสะท้อนที่ดีของปฏิบัติการแย่งชิงมวลชนผ่านตัวแทนทางความคิดคือศิลปินเพลง เนื่องจากแสงนภามีภาพลักษณ์เป็นตัวแทนของชนชั้นล่างอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ในเวลาต่อมา แสงนภาก็ได้ลาออกจากตำแหน่งดังกล่าว

เพลงชีวิตเริ่มถูกมองว่าเป็นเพลงการเมืองที่เป็นภัยต่ออำนาจรัฐในเวลาต่อมา เมื่อเนื้อหาของเพลงมีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองรุนแรงมากขึ้น โดยเฉพาะเพลงของคำรณ สัมบุณณานนท์ และเสน่ห์ โกมารชุน ส่งผลให้รัฐใช้อำนาจในการควบคุมจัดการมากขึ้น ทั้งโดยการพยายามดึงศิลปินเพลงมาเป็นพวก การสั่งห้ามการเผยแพร่ผลงานเพลง การเรียกศิลปินเพลงไปปรับความเข้าใจ[54] หรือกระทั่งการจับกุม โดยที่ตัวศิลปินเพลงก็กลายเป็นผู้มีอิทธิพลต่อประชาชนกลุ่มผู้ฟังในวงกว้าง เพลงแนวดังกล่าวจึงสะท้อนตำแหน่งแห่งที่ของการท้าทายอำนาจรัฐอย่างชัดเจน เช่น บทเพลงของเสน่ห์ส่วนใหญ่ เป็นเพลงเสียดสีและยั่วล้อการเมืองที่เขาสามารถแต่งขึ้นได้ทันกับสถานการณ์ต่างๆ เช่น สามล้อแค้น กลายเป็นเพลงต้องห้ามทางสถานีวิทยุและเขาเองถูกตำรวจเชิญตัวไปโรงพักหลังจากร้องเพลงนี้ตามเวทีต่างๆ นอกจากนั้น ในการขับร้องเพลง เขาจะแต่งกายเหมือนคนบ้า ให้ดูเป็นเรื่องตลกขบขัน ในขณะที่เนื้อหาของเพลงเสียดสีการเมืองอย่างโจ่งแจ้ง[55] เช่นเดียวกันกับคำรณ สัมบุณณานนท์ ที่ถูกเชิญเข้าคุกบ่อยครั้งหลังจากร้องเพลงเสียดสีการเมือง เช่น เพลงใครค้านท่านฆ่า เพลงอสูรกินเมือง เพลงชีวิตนักโทษการเมือง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ในยุคนั้นก็ยังไม่มีการเหยียดหยามเพลงชีวิตว่าต่ำต้อย ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่า ส่วนหนึ่งอาจเกิดมาจากการที่ศิลปินเพลงชีวิตเองก็ไม่ใช่มาจากคนระดับล่าง แสงนภา บุญราศรี ก็มีความใกล้ชิดเชิงเครือญาติกับผู้มีอำนาจขณะนั้น หรือในกรณีเสน่ห์ โกมารชุน ก็มีมารดาเป็นหม่อมหลวง เป็นต้น ซึ่งลักษณะเช่นนี้ คล้ายคลึงกันกับการที่เพลงเพื่อชีวิตในยุคหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ถูกมองว่าเป็นศัตรูกับอำนาจรัฐ แต่ฐานะตำแหน่งของเพลงไม่ได้ถูกมองว่าต่ำต้อย เนื่องจากที่มาของศิลปินเพลงคือนักศึกษาปัญญาชน ไม่ใช่ชาวบ้านทั่วไป

---

[54] ที่มาเดียวกัน.

[55] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 119.

จะเห็นได้ว่า เพลงชีวิตเป็นวัฒนธรรมเพลงไทยสากลที่เกิดขึ้นมาในฐานะเพลงฝ่ายตรงข้ามกับฝ่ายอำนาจมาตั้งแต่ต้น และได้แสดงบทบาทสำคัญในฐานะวาทกรรมต้าน ทั้งในสังคมการเมืองและในสังคมประชา แต่เมื่อฝ่ายผู้กุมอำนาจรัฐมีพลังเข้มแข็งจนสามารถยึดครองอำนาจในสังคมการเมืองได้อย่างเบ็ดเสร็จในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ เพลงชีวิตจึงถูกกีดกันออกไปจากการต่อสู้ในสังคมการเมือง ซึ่งหากพิจารณาเฉพาะในพื้นที่ดังกล่าวก็อาจทำให้เข้าใจผิดว่า เพลงชีวิตได้ถูกผลักออกไปจากพื้นที่ทางการเมืองและกลายไปเป็นแค่เรื่องของความบันเทิง แต่หากมองจากมุมของการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจตามแบบกรัมชี่ แม้ไม่แสดงบทบาทในสังคมการเมืองก็ไม่ได้หมายความว่าถูกกีดกันออกไปจากพื้นที่ของอำนาจอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากในอีกพื้นที่หนึ่งคือสังคมประชาก็เป็นพื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจและมีความเกี่ยวข้องกับการเมืองเช่นเดียวกัน ซึ่งก็พบว่า ในยุคที่ฝ่ายอำนาจสามารถยึดครองอำนาจรัฐได้อย่างเข้มแข็งนั้น พื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองก็ได้เกิดขึ้นได้ผ่านทางการแย่งชิงอำนาจนำในพื้นที่ของสังคมประชา ซึ่งในที่นี้ก็คือการแย่งชิงตำแหน่งแห่งที่ของแนวเพลง ระหว่างแนวเพลงของฝ่ายอำนาจกับแนวเพลงของฝ่ายประชาชน ซึ่งจะพบว่าฝ่ายอำนาจก็ได้อาศัยฐานอำนาจรัฐแสวงหาแนวร่วมเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมเพื่อสร้างความเหนือกว่าในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงอย่างเข้มข้นซึ่งสามารถครองอำนาจนำได้อย่างมีพลัง แต่ในขณะเดียวกันฝ่ายวัฒนธรรมประชานิยมก็ได้อาศัยฐานอำนาจที่เกิดจากการมีกลุ่มผู้ฟังจำนวนมากเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ จนกระทั่งฝ่ายทุนได้เข้ามามีส่วนร่วมในวาทกรรมดังกล่าว เนื่องจากเล็งเห็นผลประโยชน์ที่จะเกิดขึ้น ส่งผลให้วาทกรรมเพลงฝ่ายต่อต้านมีพลังมากขึ้นได้ในอีกระดับหนึ่ง

2.3.1.3 การแย่งชิงพื้นที่ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล: การแบ่งแยกและกีดกันเชิงวาทกรรมระหว่างเพลงผู้ดีกับเพลงตลาด

ปลายทศวรรษ 2490 เพลงชีวิตเริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น ในส่วนของรูปแบบและเนื้อหาของเพลง โดยการรับเอาวัฒนธรรมพื้นบ้านท้องถิ่นเข้ามาผสมผสาน และได้รับความนิยมทั่วไปในหมู่ประชาชนระดับล่าง จึงมีชื่อเรียกในเวลาต่อมาอีกชื่อหนึ่งคือ “เพลงตลาด” โดยการเรียกชื่อเพลงแนวชีวิตว่าเพลงตลาดนี้ พบว่า แม้ในความหมายหนึ่งจะแสดงถึงการได้รับความนิยมทั่วไปอย่างกว้างขวาง แต่ในอีกความหมายหนึ่งก็มีการแฝงนัยยะของการดูถูกกีดกันอยู่ด้วย ซึ่งก็สร้างความไม่พอใจแก่ครูเพลงที่ถูกจัดประเภทให้ไปอยู่ในแนวดังกล่าว ตัวอย่างเช่น ในกรณีของมงคล อมาตยกุล มองว่า ชื่อเรียกดังกล่าวมีนัยยะการ “ลบหลู่” โดยที่เหมาะสมควรเรียกรวมกันทั้งหมดว่าเพลงไทยสากลโดยไม่ต้องแบ่งแยกเป็นแนวต่างๆ[56] ซึ่งในกรณีของมงคล พบว่า นัยยะแฝงดังกล่าวกระทบต่อชีวิตส่วนตัวของท่านเป็นอย่างมาก เนื่องจากการทำวงดนตรีซึ่งถูกจัดให้เป็น

[56] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

เพลงตลาด ทำให้ท่านถูกตำหนิและตัดขาดจากญาติพี่น้องซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนชั้นสูง แม้ท่านจะให้เหตุผลว่า เป็นเพราะเพลงดังกล่าวที่ทำให้ท่านสร้างตัวขึ้นมาได้ ก็ไม่อาจทำให้ญาติพี่น้องเข้าใจในจุดนี้จึงทำให้มงคล อมาตยกุลไม่เคยเห็นด้วยเลยกับการแบ่งแยกแนวเพลงดังกล่าว และเมื่อเพลงตลาดถูกเรียกด้วยชื่อใหม่คือเพลงลูกทุ่ง ท่านก็ไม่เห็นด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งไม่เฉพาะครูมงคลเท่านั้นที่ไม่เห็นด้วย ศิลปินเพลงแนวนี้อีกหลายรายก็ไม่เห็นด้วยเช่นเดียวกัน[57]

การแบ่งแยกแนวเพลงในยุคนั้น จึงเป็นการกระทำเชิงวาทกรรม เนื่องจากหากพิจารณาจากความแตกต่างผลงานเพลง จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า เป็นการยากที่จะแบ่งแยกว่าศิลปินเพลงแต่ละคนหรือผลงานเพลงใดเป็นเพลงแนวใด เนื่องจากศิลปินเพลงไทยสากลในยุคนั้นจำนวนมาก เช่น พยงค์ มุกดา ไพบูลย์ บุตรขัน สมยศ ทัศนพันธ์ มงคล อมาตยกุล นคร ถนอมทรัพย์ ก็มีการสร้างสรรค์ผลงานเพลงทั้งแนวเพลงผู้ดีและเพลงตลาด การแบ่งแยกที่เกิดขึ้นนั้นจึงไม่ได้มีจุดเริ่มต้นมาจากความแตกต่างของงานผลงานเพลงโดยตรง แต่น่าจะเป็นการแบ่งแยกกีดกันโดยยึดโยงอยู่กับฐานของกลุ่มผู้ฟังที่มีความแตกต่างทางเศรษฐกิจสังคมที่ไม่เท่าเทียมกันนั่นเอง

จะเห็นได้ว่า ไม่ว่าศิลปินเพลงจะยอมรับการแบ่งแยกดังกล่าวหรือไม่ ความแตกต่างของแนวเพลงทั้งสองประเภทก็ถูกทำให้มีนัยของการสร้างขั้วตรงข้าม หรือการยกแนวเพลงหนึ่งขึ้นเป็นเพลงที่สูงส่ง ในขณะที่ทำให้เพลงอีกแนวหนึ่งต่ำต้อยลงไป กล่าวคือ เพลงในแนวสุนทราภรณ์ซึ่งได้รับความนิยมในกลุ่มคนระดับบนหรือชนชั้นสูงในเมืองถูกเรียกว่า “เพลงผู้ดี” ในขณะที่เพลงชีวิตซึ่งได้รับความนิยมในหมู่คนระดับล่างทั่วไปและคนต่างจังหวัด ถูกเรียกในอีกชื่อหนึ่งว่า “เพลงตลาด” ซึ่งงานวิชาการก่อนหน้าจำนวนหนึ่งระบุว่า เพลงตลาดมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เพลงไพร่”[58] แต่จากการสัมภาษณ์นคร ถนอมทรัพย์ พบว่า ในยุคดังกล่าวไม่มีการเรียกชื่อเพลงตลาดว่าเพลงไพร่ตามที่งานวิชาการบางชิ้นกล่าวถึง โดยชื่อดังกล่าวอาจมีการเรียกในภายหลัง[59]

การแบ่งแยกเพลงไทยสากลออกเป็นเพลงผู้ดี กับเพลงตลาดนี้เอง จึงเป็นการกระทำของอำนาจในแบ่งแยกเพลงไทยสากลออกเป็นสองแนวที่มีนัยยะของการไม่ยอมรับในความเท่าเทียมกันของแนวเพลงที่เกิดขึ้น โดยแต่ละแนวเพลงก็มีกลุ่มผู้ฟังของตนเองที่มีความแตกต่างกันทั้งในด้านฐานะทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง แนวเพลงหนึ่งคือเพลงผู้ดี ยึดโยงอยู่กับกลุ่มผู้มีอำนาจในสังคมซึ่งเป็นคนชั้นสูง ในขณะที่เพลงตลาดยึดโยงอยู่กับคนชั้นล่างทั่วไปซึ่งมีความด้อยกว่าทั้งในด้านฐานะทางเศรษฐกิจ สังคม และการเข้าถึงอำนาจทางการเมือง ทั้งนี้ ศิลปินเพลงหลายท่านที่ให้ข้อมูลแก่งานนี้เห็นว่า การแบ่งแยกและกีดกันดังกล่าวเกิดขึ้นในทุกบริบทของสังคม ไม่ใช่เกิด

---

[57] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

[58] เช่นงานของศิริพร กรอบทอง

[59] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

ในเฉพาะในวัฒนธรรมเพลง แต่การให้ความเห็นในลักษณะดังกล่าวก็เป็นการยืนยันเป็นอย่างดีว่าได้เกิดการแบ่งแยกและกีดกันขึ้นเช่นเดียวกันในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล และสามารถเป็นภาพสะท้อนของการแบ่งแยกในประเด็นอื่นๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี[60]

นอกจากนั้น ภาพความแบ่งแยกดังกล่าวยิ่งถูกทำให้ชัดเจนมากขึ้นในสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อันเนื่องมากจากนโยบายการพัฒนาประเทศตามแบบอุตสาหกรรมที่ส่งผลให้ความเป็นเมืองเหนือกว่าความเป็นต่างจังหวัดภายใต้วาทกรรมการพัฒนา ภาพลักษณ์ของวัฒนธรรมเมืองจึงถูกยกให้อยู่เหนือกว่าวัฒนธรรมชนบทมากยิ่งขึ้น

2.3.1.4 วาทกรรมการพัฒนา การสร้างความทันสมัย กับการกีดกันเชิงวาทกรรมในเพลงลูกทุ่ง

ดังได้กล่าวข้างต้น การแบ่งแยกกีดกันทางแนวเพลง ไม่ได้เกิดขึ้นจากความแตกต่างทางแนวเพลงอย่างเด่นชัด แต่เป็นความแตกต่างที่เกิดขึ้นจากการกระทำของอำนาจและการกีดกันทางสังคมของฝ่ายอำนาจหรือชนชั้นสูงหรือคนในเมืองที่ไม่ยอมรับวัฒนธรรมของคนในต่างจังหวัด ทั้งนี้ ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2490 พบว่า เพลงตลาดได้เข้าไปสัมพันธ์กับเพลงพื้นบ้านท้องถิ่นมากขึ้น โดยเฉพาะผลงานของไพบูลย์ บุตรขัน อีกทั้งศิลปินเพลงในแนวดังกล่าวก็เป็นผู้ที่มีพื้นเพมาจากต่างจังหวัดในอัตราส่วนที่เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง[61] แม้ในเบื้องต้น การเข้าไปสัมพันธ์กับศิลปะพื้นบ้านท้องถิ่นดังกล่าวอาจเป็นการแสวงหารูปแบบใหม่ของการเสนอผลงานเพลงเพื่อให้เป็นที่สนใจแก่ผู้ฟังและมุ่งหวังผลในทางตลาด แต่ผลจากการกระทำดังกล่าวได้กลายเป็นการสร้างเอกลักษณ์ที่ชัดเจนแก่แนวเพลง และส่งผลให้เพลงแนวดังกล่าวเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนในแต่ละท้องถิ่น จนกลายเป็นกลุ่มผู้ฟังหลัก ซึ่งการมีกลุ่มผู้ฟังในต่างจังหวัดนี้เองเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้วงดนตรีเพลงตลาดนิยมเดินสายไปทำการแสดงในต่างจังหวัดและยิ่งเข้าไปเชื่อมโยงการความเป็นต่างจังหวัดมากขึ้น ภาพลักษณ์ของแนวเพลงจึงยึดโยงอยู่กับภาพลักษณ์ของกลุ่มผู้ฟังอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และภาพลักษณ์ดังกล่าวนี้เองที่ไม่เป็นที่ยอมรับของฝ่ายผู้มีอำนาจ ซึ่งหากภาพลักษณ์ของวัฒนธรรมประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศดูต่ำต้อย ก็เป็นการปฏิเสธไม่ได้ว่าประชาชนส่วนใหญ่ดังกล่าวก็ถูกมองว่าต่ำต้อยเช่นเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า สิ่งที่ทำให้ภาพลักษณ์ดังกล่าวชัดเจนยิ่งขึ้นก็คือวาทกรรมการพัฒนาที่เกิดขึ้นในยุครัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ โดยมีมหาอำนาจโลกคือสหรัฐอเมริกา เป็นผู้ผลักดันและให้การสนับสนุนอย่างสำคัญภายใต้กระบวนการแสวงหาอำนาจที่เรียกว่ากระบวนการเป็นสากลของรัฐและกระบวนการเป็นสากลของทุน ที่รัฐมหาอำนาจได้เข้ามาสร้างสายสัมพันธ์กับรัฐชายขอบ

---

[60] ศิลปินเพลงที่แสดงความคิดเห็นดังกล่าว เช่น กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร นิติพงษ์ ห่อนาค นคร ถนอมทรัพย์

[61] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 144.

เพื่อให้รัฐชายขอบยอมเปิดรับการขยายตัวของทุนในระดับโลกให้เข้ามาลงทุนในประเทศ[62] โดยมีการให้ผลประโยชน์ในรูปของเงินสนับสนุนในด้านต่างๆ เช่น ด้านการทหาร ด้านการศึกษา เป็นต้น ซึ่งรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์เปิดรับการเข้ามาของสหรัฐอเมริกาอย่างเต็มที่ ปรากฏเป็นการรับเงินช่วยเหลือจำนวนมหาศาล และการปรับแก้กฎหมายการส่งเสริมการลงทุนและจัดตั้งสถาบันต่างๆ เพื่อรองรับการไหลเข้ามาของทุนต่างชาติ เช่น สภาพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ คณะกรรมการส่งเสริมการลงทุน สำนักงบประมาณ เป็นต้น (ทั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า การเข้ามาของมหาอำนาจโลกดังกล่าวส่งอิทธิพลอย่างสูงยิ่งต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจเชิงวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้ขยายการศึกษาในประเด็นดังกล่าวไว้แล้วในอีกงานหนึ่งเพื่อไม่ให้กินพื้นที่ในงานนี้มากเกินไป)[63] ทั้งหมดดังกล่าวล้วนเป็นการดำเนินการที่ทำให้เมืองได้รับการพัฒนาและถูกยกให้อยู่ในตำแหน่งเหนือกว่าความเป็นต่างจังหวัดอันนำมาสู่ความไม่เท่าเทียมทางอำนาจเชิงวาทกรรมที่เกิดขึ้นภายใต้ “วาทกรรมการพัฒนา”

ภายใต้วาทกรรมการพัฒนาดังกล่าว มุ่งการพัฒนาเมืองซึ่งถือเป็นความทันสมัย ในขณะที่ชนบทถูกละเลย วัฒนธรรมเพลงผู้ดีที่ถูกรวมอยู่ภายใต้วาทกรรมหลักของความเจริญ จึงมีฐานะเหนือกว่าวัฒนธรรมเพลงของตลาดของชาวบ้านที่ถูกกีดกันออกไปด้วยข้ออ้างของความไม่ทันสมัย เปิ่นเชย ด้อยพัฒนา ซึ่งภาพความแบ่งแยกดังกล่าวนี้ ก็ชัดเจนยิ่งขึ้นอีกครั้งเมื่อมีการเปลี่ยนชื่อเรียกเพลงตลาดว่า “เพลงลูกทุ่ง” และเปลี่ยนชื่อเรียกเพลงผู้ดีว่า “เพลงลูกกรุง” ซึ่งมีนัยยะสื่อถึงความเป็นเมืองกับความเป็นชนบทอย่างชัดเจน แม้ที่มาของคำว่า “ลูกทุ่ง” จะมาจากภาพยนตร์ต่างชาติก็ตาม[64] แต่ภาพลักษณ์ของแนวเพลงดังกล่าวก็ยึดโยงอยู่กับกลุ่มผู้ฟังที่เป็นคนละกลุ่มและแตกต่างกัน โดยเพลงลูกกรุงเป็นวัฒนธรรมเพลงที่สะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มชนชั้นนำในเมืองหลวง[65] ที่มีความทันสมัย ได้รับการพัฒนา ในขณะที่เพลงลูกทุ่งสะท้อนอัตลักษณ์ของคนต่างจังหวัด[66]

---

[62] Jim Glassman, Thailandat the Margins: Internationalization of the State and the Transformation of Labour, (New York: Oxford University Press, 2004), p.14.

[63] ดูเพิ่มเติมใน สาทร ศรีเกตุ. “ภาพสะท้อนและพลังขัดแย้งของกระบวนการเป็นสากลของรัฐในเพลงลูกทุ่งไทยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึงยุคเผด็จการทหาร.”วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 43, 2: 105-123.

[64] คำว่า “ลูกทุ่ง” ได้รับอิทธิพลมาจากสื่อบันเทิงต่างประเทศ กล่าวคือ ในขณะนั้น เพลงแนวคันทรี่ของสหรัฐอเมริกากำลังได้รับความนิยมอย่างมาก อีกทั้งยังมีภาพยนตร์เรื่อง Your Cheatin Heart เข้ามาฉายในเมืองไทยและมีการแปลชื่อเป็นภาษาไทยว่า “เพลงลูกทุ่ง” ส่งผลให้มีการใช้คำว่าลูกทุ่งอย่างแพร่หลาย เช่น พระเอกลูกทุ่ง และเมื่อจำนง รังสิกุล นำชื่อดังกล่าวมาใช้เป็นชื่อรายการเพลงตลาดที่นำเสนอในรายการจึงถูกเรียกติดปากว่าเพลงลูกทุ่งไปด้วย

[65] Gerhard Jaiser, Thai Popular Music Bangkok (Bangkok: White Lotus, 2012), p. 77.

[66] Lamnao Eamsa-ard, “Thai Popular Music: The Representation of National Identities and Ideologies Within a Culture in Transition,” (Doctor of Philosophy Thesis Faculty of Communications and Creative Industries Edith Cowan University, 2006), p. 187.

ที่ไม่ทันสมัย ด้อยพัฒนา ทั้งนี้ สุจิตต์ วงศ์เทศ ได้บรรยายถึงภาพของความรู้สึกแบ่งแยกระหว่างวัฒนธรรมเพลงลูกกรุงกับเพลงลูกทุ่งไว้ดังต่อไปนี้

> การเกิดของเพลงกลุ่มหนึ่ง กับเพลงลูกทุ่งในสมัยหลังนั้นมันเจ็บลึกๆ อยู่ในอกของคนกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่อยากฟังเพลงอีกประเภทหนึ่ง...กลุ่มที่อยากจะร้องเพลงตรงๆ พูดกันตรงๆ เอาภาษากันง่ายๆ สังคมสมัยนั้นรังเกียจไม่ต้องการจะยอมรับให้เข้ากับสังคมปกติ คือสังคมเมืองหรือสังคมเมืองหลวง หรือสังคมชั้นสูง...ทำให้เกิดประเพณีอันใหม่ขึ้นมา ก็คือวัฒนธรรมลูกทุ่ง บุคคลกลุ่มนี้ต่างไม่ง้อเพลงรุ่นเก่าอีกต่อไป แล้วก็เริ่มงานของตัวเองขึ้นมา...เพราะฉะนั้นเพลงลูกทุ่งเริ่มต้นพัฒนามาจากคำที่ดูถูกเหยียดหยามเหมือนกับคำว่าไพร่ มันเป็นการบีบคั้นทางเศรษฐกิจและการเมือง ส่งผลกระทบมาสู่วัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง ลักษณะลูกทุ่งมีความกดดันสูง แต่เป็นความกดดันที่ต้องการระบายด้วยงานเพลง ด้วยความไพเราะ ด้วยงานของวรรณกรรม ด้วยงานของคีตกวี[67]

ด้วยเหตุนี้ การกีดกันเพลงลูกทุ่งจึงสะท้อนให้เห็นการครอบงำทางวาทกรรมและการกีดกันทางสังคมตลอดถึงความขัดแย้งและการต่อสู้มาแล้วตั้งแต่ต้นทีเดียว[68] อนึ่ง แม้จะถูกแบ่งแยกและกีดกัน แต่ด้วยการมีฐานผู้ฟังเป็นจำนวนมากก็ส่งผลให้เพลงลูกทุ่งเป็นวัฒนธรรมเพลงที่มีพลังอยู่ในระดับหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นเดียวกัน

2.3.1.5 ฐานผู้ฟังกับพลังทางวาทกรรมของเพลงลูกทุ่ง

เนื่องจากเพลงลูกทุ่งเป็นวัฒนธรรมเพลงที่มีการหลอมรวมความหลากหลายจากต่างวัฒนธรรมเข้ามาไว้ด้วยกัน ทั้งวัฒนธรรมเพลงสากล วัฒนธรรมเพลงไทยเดิม และวัฒนธรรมพื้นบ้านจากทั่วประเทศ ส่งผลให้กลายเป็นวัฒนธรรมเพลงที่มีฐานผู้ฟังกระจายอยู่ทั่วทั้งประเทศ ซึ่งการมีฐานผู้ฟังเป็นจำนวนมากนี้เองทำให้เพลงลูกทุ่งเป็นวาทกรรมเพลงที่แม้จะถูกกีดกันแต่ก็มีพลังพอสมควรที่ทำให้แต่ละฝ่ายในสังคมต้องหันมาให้ความสนใจเพื่อเกาะเกี่ยวอาศัยผลประโยชน์จากฐานมวลชนกลุ่มผู้ฟังดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งพลังทางเศรษฐกิจหรือมูลค่าทางการตลาดซึ่งดึงดูดให้มีผู้เข้ามาแสวงหากำไรจากผลงานเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งนายทุนที่เล็งเห็นว่าฐานผู้ฟังจำนวนมากของเพลงลูกทุ่งจะสามารถสร้างผลกำไรแก่ตน นำมาซึ่งการเข้ามาลงทุนผลิตเพลงลูกทุ่งของนายทุน และทำให้เพลงลูกทุ่งแพร่หลายไปทั่วทั้งประเทศ

---

[67] สุจิตต์ วงศ์เทศ, “การอภิปรายเรื่อง เพลงลูกทุ่ง: ภาพสะท้อนสังคมไทย,” เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย , (เอกสารสัมมนา สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 25-26 มิถุนายน 2533, หน้า 171-172.

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

การเล็งเห็นพลังของเพลงลูกทุ่งปรากฏในเชิงรูปธรรมที่ชัดเจนครั้งแรกเมื่อครั้งการนำเพลงแนวดังกล่าวนี้มาออกรายการโทรทัศน์ ซึ่งแม้ในครั้งแรกจะล้มเลิกไป แต่เมื่อมีการจัดขึ้นอีกครั้งก็เป็นที่นิยม และจากความสำเร็จของรายการเพลงลูกทุ่งในครั้งนั้น ก็พบว่า หลังจากนั้น จำนง รังสิกุลก็ได้จัดรายการ “ลูกทุ่งกรุงไทย” ขึ้นอีกรายการหนึ่ง โดยเป็นการนำดาราของสถานีโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงอยู่แล้ว เช่น รอง เค้ามูลคดี ศิริพร วงส์สวัสดิ์ มาออกรายการ ปรากฏว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก แสดงให้เห็นว่า แม้เพลงลูกทุ่งจะไม่ได้รับการยอมรับจากชนชั้นสูง หรือกลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งจะยังเข้าไม่ถึงอำนาจรัฐ แต่ในยุคดังกล่าว เพลงลูกทุ่งก็ได้รับความนิยมอย่างสูง

การยอมรับในพลังของเพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นอีกครั้งในการมอบรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 2 ที่จัดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2509 ซึ่งมีการมอบรางวัลประเภทเพลงลูกทุ่งอีกรางวัลหนึ่ง ผู้ที่ได้รับรางวัลคือสมยศ ทัศนพันธ์ ในเพลงช่อทิพย์รวงทอง แต่งโดยพยงค์ มุกดา โดยในการประกวดครั้งแรกมีเฉพาะศิลปินแนวลูกกรุงเท่านั้นที่ได้รับรางวัล และการเพิ่มรางวัลในประเภทเพลงลูกทุ่งในครั้งนั้น ก็เกิดมาจากการได้รับความนิยมอย่างสูงและมีฐานผู้ฟังจำนวนมากของเพลงลูกทุ่งนั่นเอง เนื่องจากการตัดสินรางวัลพิจารณาจากการจัดอันดับของสถานีวิทยุซึ่งวัดจากฐานผู้ฟัง

การเติบโตของวงการเพลงลูกทุ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการได้รับความนิยมอย่างสูงและการสร้างเงินจำนวนมหาศาลจากการทำวงดนตรีลูกทุ่งของสุรพล สมบัติเจริญ ส่งผลให้มีผู้สนใจเข้ามาสู่วงการเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมากในช่วงต้นทศวรรษ 2510 ซึ่งจะเห็นได้ว่า แม้วาทกรรมเพลงลูกทุ่งจะยังเป็นวาทกรรมที่ไม่ได้รับการยอมรับ กล่าวคือ ยังถูกมองว่าไม่ทันสมัย เปิ่นเชย แต่เมื่อสามารถสร้างกำไรได้มหาศาลก็เป็นที่สนใจของนายทุนที่จะเข้ามาแสวงหากำไร แน่นอนที่สุดการเข้ามาดังกล่าวส่งผลให้วาทกรรมเพลงลูกทุ่งดำรงอยู่ได้ โดยไม่ถูกกีดกันออกไปโดยสิ้นเชิง แต่จะส่งผลต่อการเพิ่มขึ้นของอำนาจของประชาชนกลุ่มผู้ฟังหรือไม่ จะได้วิเคราะห์ต่อไป

ในส่วนต่อไปจะเข้าสู่การวิเคราะห์วาทกรรมที่ปรากฏในเนื้อหาสาระของบทเพลง

2.3.2 การวิเคราะห์วาทกรรมทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของเพลงไทยสากลในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ตลอดจนถึงปี พ.ศ.2500 สถานการณ์ทางการเมืองเต็มไปด้วยการแย่งชิงอำนาจ อีกทั้งยังเกิดการปะทะกันระหว่างอุดมการณ์ทางการเมืองของระบอบการปกครองเดิมที่ยึดโยงอยู่กับบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ กับอุดมการณ์ทางการเมืองใหม่ที่เน้นชาตินิยมและรัฐธรรมนูญนิยมที่อ้างว่าคือประชาธิปไตย ตลอดจนภัยคอมมิวนิสต์ นอกจากนั้นยังต้องประสบกับปัญหาทางการเมืองระหว่างประเทศใน 2 ปัญหาหลัก ได้แก่ ปัญหาความขัดแย้งเรื่องดินแดนกับประเทศกัมพูชา และการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ประเด็นปัญหาเหล่านี้กดดันให้รัฐบาลจำเป็นต้องแสดงบทบาทหลักในการสร้างความมั่นคงภายใน ซึ่งนโยบายทาง

วัฒนธรรมเป็นนโยบายสำคัญหนึ่ง ในการปลุกระดมให้ประชาชนรักชาติรักความสามัคคี และพัฒนาวัฒนธรรมของชาติให้เกิดความศิวิไลซ์ เป็นที่ยอมรับ โดยมีการตั้งกรมโฆษณาการเพื่อเป็นกระบอกเสียงของรัฐบาลและตั้งวงดนตรีเพื่อผลิตเพลงปลุกใจ[69] และใช้บทเพลงไทยสากลเป็นสื่อสำคัญในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง[70] ผ่านสถานีวิทยุกระจายเสียงซึ่งเป็นของรัฐโดยมีวงดนตรีกรมโฆษณาการ เป็นวงดนตรีที่ทำหน้าที่ผลิตเพลงให้กับรัฐบาลโดยตรง[71]

การใช้เพลงไทยสากลเป็นสื่อในการสร้าง/เผยแพร่อุดมการณ์ของรัฐ หากพิจารณาในเชิงวาทกรรม จะเห็นว่า เพลงของรัฐเป็นวาทกรรมหนึ่งที่รัฐสร้างขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความร่วมมือหรือสร้างความเห็นพ้องจากฝ่ายต่างๆ ในสังคม รวมถึงการสร้างให้ประชาชนยอมรับในอำนาจ[72] โดยเนื้อหาของเพลงปลุกใจมีความหลากหลาย เช่น เพลงปลุกใจเกี่ยวกับหน่วยงานหรือสถาบัน เพลงปลุกใจเกี่ยวกับการสรรเสริญพระมหากษัตริย์ เพลงปลุกใจเกี่ยวกับวีรกรรม เพลงปลุกใจเกี่ยวกับการแสดงความห่วงใย เพลงปลุกใจเกี่ยวกับความรักชาติ เพลงปลุกใจเกี่ยวกับความสามัคคี[73] ทั้งนี้ การเผยแพร่วาทกรรมของรัฐดังกล่าว พบว่า เกิดขึ้นทุกยุคสมัย แต่จะปรากฏให้เห็นค่อนข้างมากในช่วงที่ประเทศประสบปัญหา โดยเฉพาะปัญหาที่กระทบความมั่นคงภายในซึ่งรัฐจะใช้เพลงปลุกใจเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมสำคัญในการสร้างให้เกิดความร่วมมือจากประชาชนและทุกฝ่ายในสังคม

อย่างไรก็ตาม ในขณะที่รัฐสร้างความยินยอมพร้อมใจจากคนในประเทศผ่านบทเพลงปลุกใจ ก็พบว่า มีการใช้เครื่องมือเดียวกันนี้ในการแสดงออกซึ่งความเรียกร้องต้องการ การระบายความทุกข์ยาก การแสดงความไม่เห็นด้วย ตลอดจนการต่อต้านอำนาจรัฐผ่านบทเพลงอีกแนวของคนอีกกลุ่มหนึ่งเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่ปรากฏในเนื้อหาสาระของเพลงชีวิต เพลงตลาด และ/หรือเพลงลูกทุ่ง และในบทเพลงปฏิวัติ

---

[69] ยิ่งลักษณ์ บุญเก็บ, “การใช้เพลงปลุกใจในฐานะสื่อประชาสัมพันธ์ให้คนไทยสำนึกรักชาติของกองทัพบก พ.ศ.2475-2550,” (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการประชาสัมพันธ์ ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), หน้า 99.

[70] ดูเพิ่มเติมใน นฤมล ทับจุมพล, “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง : ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ. 2475-พ.ศ.2530),” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2531) และสิรินธร กีรติบุตร, “ เพลงปลุกใจไทย (พ.ศ.2475-2525 : การวิเคราะห์ทางการเมือง,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527)

[71] สัมภาษณ์ สุวัฒน์ วรดิลก, อ้างถึงใน ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง, หน้า 28.

[72] ไพรัตน์ ไพพรรณรัตน์, “เพลงปลุกใจที่สะท้อนและส่งเสริมให้ประชาชนมีส่วนร่วมในทางการเมือง,” (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (การเมือง) มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2556), หน้า 188.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 183.

ในส่วนนี้ จะได้นำเสนอปฏิบัติการเชิงวาทกรรมที่สะท้อนผ่านเนื้อหาสาระของเพลงไทยสากล โดยจะเลือกเนื้อหาของเพลงที่นำเสนอโดยรัฐบางเพลงเพื่อเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นแนวคิดของวาทกรรมหลัก และจะได้ยกเนื้อหาสาระที่นำเสนอในบทเพลงไทยสากลแนวอื่นที่มีเนื้อหาสาระแตกต่างจากความคิดที่นำเสนอผ่านบทเพลงของรัฐ เพื่อเปิดให้เห็นว่าพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางวาทกรรมซึ่งก่อให้เกิดการปะทะ ขัดแย้ง ลื่นไหล และหลอมรวมทางวาทกรรมอย่างน่าสนใจ

2.3.2.1 เนื้อหาสาระในบทเพลงไทยสากลที่นำเสนอผ่านวาทกรรมเพลงของรัฐในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

การใช้เพลงเพื่อการสร้างอุดมการณ์ของรัฐเกิดขึ้นอย่างจริงจังในช่วงรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงครามสมัยแรก ซึ่งเป็นช่วงที่รัฐบาลเน้นนโยบายชาตินิยม ให้คนในประเทศเกิดความสำนึกของการเป็นส่วนหนึ่งของชาติ สร้างแรงกระตุ้นให้เกิดความร่วมมือร่วมใจในการแก้ปัญหาต่างๆ อีกทั้งรัฐบาลยังใช้แนวคิดชาตินิยมเป็นฐานในการสร้างความชอบธรรมและหาแนวร่วมสนับสนุนอำนาจทางการเมืองในระบอบใหม่ของตน มีการใช้บทเพลงเป็นสื่อถ่ายทอดไปยังผู้คนทุกระดับของประเทศ[74] สุชาติ แสงทอง ศึกษาเนื้อสาระของเพลงของรัฐในยุคชาตินิยมของจอมพลป. พิบูลสงคราม พ.ศ.2481-2487 พบว่า เพลงของรัฐยุคดังกล่าวมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับ 1) การต่อต้านจักรวรรดินิยม 2) นโยบายการสร้างชาติ และ3) การเผยแพร่ความเป็นชาตินิยม[75]

ตัวอย่างเนื้อหาของเพลงเกี่ยวกับการต่อต้านจักรวรรดินิยม เช่น เพลงแดนอีสาน กล่าวถึงปัญหาเขตแดนไทย-กัมพูชา กับฝรั่งเศส มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...จำเถอะนะเราจำ จำเถอะนะเราจำ จำใส่ใจ
ชาวอีสานเป็นไทย เราต้องช่วยไทย
อย่ามัวพะวงหลงไหล ว่าชาติไหนเขาจะช่วย
พวกเราอย่าหนีศัตรู ต้องอยู่สู้กันจนม้วย
ตายไหนตายด้วย กับพวกไทยเราเอย

เพลงที่เกี่ยวกับนโยบายสร้างชาติ เช่น เพลงวันชาติ มีเนื้อร้อง ดังนี้

ยี่สิบสี่มิถุนา ยนมหาศรีสวัสดิ์
ปฐมฤกษ์ของรัฐ- ธรรมนูญของไทย

[74] สุชาติ แสงทอง, “ดนตรีการเมืองไทย พ.ศ.2481-2516,” หน้า 279.

[75] เรื่องเดียวกัน, หน้า 280.

เริ่มระบอบแบอา- รยะประชาธิปไตย
ทั่วราษฎรไทย ได้สิทธิเสรี
สำเริงสำราญ บันเทิงเต็มที่
เพราะชาติเรามี เอกราชสมบูรณ์
ชาติประเทศเหมือนชีวา ราษฎร์ประชาเหมือนร่างกาย
ถึงแม้ชีวิตมลาย ร่างกายก็เป็นปฏิกูล
พวกเราต้องร่วมรัก พิทักษ์ไทยไพบูลย์
อีกรัฐธรรมนูญ คู่ประเทศของไทย
เสียกายเสียชนม์ ยอมทนเสียให้
เสียชาติประเทศไทย อย่ายอมให้เสียเลย

เพลงเกี่ยวกับการสร้างชาติยังสะท้อนออกมาในเพลงของรัฐอีกในหลายแง่มุม ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างให้เกิดวัฒนธรรมและวิถีชีวิตแบบใหม่ เช่น การส่งเสริมให้กินก๋วยเตี๋ยว การส่งเสริมให้สวมหมวก การส่งเสริมให้มีการเลี้ยงสัตว์ ตลอดจนการส่งเสริมให้เกิดการละเล่นบันเทิงแบบใหม่ เช่น เพลงรำวงมาตรฐาน เป็นต้น

เพลงที่เกี่ยวกับการปลูกฝังความคิดชาตินิยม มีอีกเป็นจำนวนมาก เช่น เพลงเพื่อเอกราช มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ถ้าแม้ชาติของเรานี้แยกสลาย...แตกสลาย ทั้งชายหญิงไทยจะอยู่ได้หรือ... เรื่องศักดิ์ศรีและเอกราช เรามิยอมให้ใคร อันความรักใคร่กลมเกลียวสามัคคี เป็นความดีควรยึดมั่นกันไว้ ดุจมวลหมู่ผึ้ง ป้องกันรังมันได้...

หรือเพลงถิ่นไทย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ถิ่นของเรา ต้องถนอมล้อมรั้วบ้าน ศัตรูหาญมาสู่ต้องสู้เขา มิให้ใครแย่งแผ่นดินถิ่นของเรา ใครขืนเข้าเราสู้จนสุดแรง มาพวกเรา เตรียมพร้อมยอมสมัคร ถนอมรักชาติไทยอย่าหน่ายแหนง ถึงจนเลือดหยาดสุดจะหยุดแย่ง ต้องแสดงใจหาญผลาญศัตรู เมื่อสิ้นชาติสิ้นแผ่นดินก็สิ้นคิด เรามายอมเสียชีวิตดีกว่าอยู่...

ในช่วงภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง พบว่า แทบไม่มีการแต่งเพลงไทยสากลของรัฐออกมาเลย แต่เมื่อจอมพลป. กลับสู่อำนาจอีกครั้ง โดยที่สถานการณ์ทางการเมืองตลอดระยะเวลาของการอยู่ในอำนาจ เต็มไปด้วยความขัดแย้ง จึงพบว่า มีการแต่งเพลงของรัฐอีกครั้ง โดยเนื้อหาของเพลงเน้นในเรื่องของชาติและความสามัคคีของคนในชาติ โดยมีการหยิบยก

เอาสถานการณ์ภัยคอมมิวนิสต์มาเป็นตัวกระตุ้นให้คนไทยเกิดความสามัคคี[76] ทั้งนี้ พบว่า ในช่วงแรกของการกลับเข้าสู่ตำแหน่ง เพลงที่นำเสนอเรื่องชาตินิยมไม่รุนแรงเท่าในยุคก่อนหน้า เนื่องจากในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ชาตินิยมถูกประณามจากกลุ่มเสรีนิยมและสังคมนิยมอย่างมาก จนประชาชนเกิดความรังเกียจ[77] อย่างไรก็ตาม แนวคิดชาตินิยมถูกนำกลับมาใช้อย่างมากอีกครั้งเมื่อหลวงวิจิตรวาทการกลับมาร่วมงานกับรัฐบาลจอมพลป. ในปี พ.ศ.2494 โดยหลวงวิจิตวาทการได้เน้นการใช้นโยบายชาตินิยมในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ ดังคำกล่าวที่ว่า “วิธีที่ดีที่สุดสำหรับการต่อสู้กับคอมมิวนิสต์คือต้องช่วยกันสนับสนุนชาตินิยม ฝ่ายเสรีประชาธิปไตยควรโอบอุ้มชาตินิยม ส่งเสริมชาตินิยมเพื่อเอาไว้เป็นคู่ปรับกับคอมมิวนิสต์”[78] โดยการส่งเสริมแนวคิดชาตินิยมดังกล่าวก็กระทำผ่านบทเพลงนั่นเอง ทั้งบทเพลงที่แต่งขึ้นโดยตรง และบทเพลงที่นำเสนอผ่านละคร ภาพยนตร์ ตลอดจนเพลงประกอบรายการโทรทัศน์ ทั้งนี้ จากงานของนฤมล ทับจุมพล พบว่า การนำเสนอแนวคิดชาตินิยมในยุคนี้ แตกต่างจากยุคก่อนคือ ในยุคนี้ไม่เน้นการเปรียบเทียบการพิทักษ์รัฐธรรมนูญว่าเป็นความรักชาติ และไม่ให้น้ำหนักในประเด็นการสร้างชาติ แต่เน้นการสร้างความสามัคคีของคนในชาติเพื่อต่อสู้กับภัยคอมมิวนิสต์[79] โดยแบ่งประเด็นตามเนื้อหาของเพลงได้ดังนี้[80]

เพลงที่นำเสนอว่าชาติคือการอยู่ร่วมกันภายใต้ธงไตรรงค์ เช่น เพลงใต้ร่มไตรรงค์ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ใต้ร่มธงไทยร่มเย็น เหมือนดังอยู่ในร่มโพธิ์ร่มไทรที่มีกิ่งใบแน่นหนา เชิญพวกพี่น้องมาพร้อมกัน เชิญอยู่ใต้ร่มธงไทย...

เพลงที่นำเสนอว่าความเป็นชาติคือการมีเอกราชอธิไตยเหนือดินแดน เช่น เพลงเอกราช มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ประเทศไทยจะเป็นไทยไปทุกเมื่อ เพราะชาติเชื้อไทยร่วมจิตมั่น เอกราชของไทยไม่เสื่อมสูญ สู่ระบอบอธิปไตยรัฐธรรนูญ ยิ่งเพิ่มพูนเทียมศักดิ์เป็นหลักชัย...

เพลงที่นำเสนอว่าการรักชาติคือการยอมพลีแม้แต่ชีวิตแก่ชาติได้เมื่อชาติต้องการ เช่น เพลงรักชาติเรานี้ยิ่งชีพ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

---

[76] นฤมล ทับจุมพล, “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง : ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ.2475- พ.ศ. 2530),” หน้า 80-81.

[77] ไพฑูรย์ เจ๊ะแฮ, 2522, หน้า 267. อ้างถึงใน สุชาติ แสงทอง, “ดนตรีการเมืองไทย พ.ศ.2481-2516,” หน้า 93.

[78] หลวงวิจิตรวาทการ, 2505, หน้า 234. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 93.

[79] นฤมล ทับจุมพล, “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง : ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ.2475- พ.ศ. 2530,” หน้า 90.

[80] เรื่องเดียวกัน, หน้า 90-93.

...เราเป็นไทยต้องใจมีความรักชาติ เราต้องพลีชีวาตย์ สละให้ชาติด้วยความหวังดี มาเถิดพงษ์วงศ์วารของไทย เราร่วมใจดำรงคงชาติด้วยดี รักชาติเรานี้ยิ่งชีพ...

เพลงที่นำเสนอว่าการรักชาติคือการสามัคคีกันของคนในชาติ เช่น เพลงไทยรวมกำลัง มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...ไทยรวมกำลังตั้งมั่น จะสามารถป้องกันขันแข็ง ขอแต่เพียงไทยเราอย่าผลาญญาติ ร่วมชาติร่วมจิตเป็นข้อใหญ่ ให้นานาภาษาเขานิยม ชมเกียรติฟูเฟื่อง ให้ชื่อไทยกระเดื่องทั่วโลกา...

เพลงที่นำเสนอว่าการรักชาติคือการเตรียมต่อสู้กับศัตรูแม้ยังไม่มีภัยมาถึงตัว เช่น เพลงปลุกไทย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...แม้หวังตั้งสงบ จงเตรียมรบให้พร้อมสรรพ์ ศัตรูกล้ามาประจัญ อาจจะสู้รบสลาย เรายอมเสียชีวิตรักษาสัตย์ รักษารัฐสีมาที่อาศัย รักษาชาติศาสนาถาวรไว้ ให้ไทยคงเป็นไทยชั่วดินฟ้า...

เพลงที่นำเสนอว่าการรักชาติคือการขับไล่คอมมิวนิสต์ เช่น เพลงแผ่นดินไทย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...เหล่าร้ายลัทธิชั่ว แสนเมามัวมิพึงต้องการ หากแดงหมายรอนราญ เหล่าคนพาลชิงระวัง จึงพร้อมกันรุกไล่ผองเราไทยทุกคนเกลียดชัง ผึ้งรวงหวงรวงรัง เหมือนดังเราหวงแผ่นดิน...

เพลงที่กล่าวถึงวิถีชีวิตของคนและอาชีพที่มีความสำคัญต่อประเทศชาติ เช่น เพลงกสิกร มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...กสิกรแข็งขลังเป็นกระดูกสันหลังของชาติ ไทยจะเรืองอำนาจเพราะโดยเป็นชาติกสิกร ไทยจะเข้มไทยจะแข็งแรงทวี ก็ด้วยมีกสิกรรมประจำเทอญ...

ทั้งนี้ ในยุคดังกล่าว พบว่า เริ่มมีเพลงที่กล่าวถึงสถาบันกษัตริย์จำนวนมากขึ้น แต่เป็นการแต่งตามวาระโอกาสสำคัญ โดยยังไม่มีการเชื่อมโยงสถาบันพระมหากษัตริย์กับความคงอยู่ของชาติ[81]

นอกจากนั้น ยังพบว่า รัฐได้นำเอาศิลปะพื้นบ้านในแต่ละภาคมาเป็นสื่อในการถ่ายทอดอุดมการณ์เพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการทำสงครามจิตวิทยาประชาชน

[81] เรื่องเดียวกัน, หน้า 80.

ซึ่งประกอบด้วย ภาคอีสานใช้การแสดงหมอลำ ภาคใต้ใช้การแสดงหนังตะลุง ภาคเหนือใช้การเล่นตีกลองสะบัดชัย ทั้งนี้ รัฐบาลยังจัดให้มีการอบรมศิลปินเพลงพื้นบ้านเพื่อให้ความรู้เกี่ยวกับคอมมิวนิสต์และเกี่ยวกับนโยบายของรัฐบาล เพื่อนำไปเผยแพร่แก่ประชาชนผ่านศิลปะตามแต่ละพื้นที่อีกด้วย[82]

เมื่อเข้าสู่ยุครัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ พบว่า รัฐบาลมีอำนาจมากและการเมืองมีเสถียรภาพ ฝ่ายรัฐจึงไม่จำเป็นต้องอาศัยเพลงในการสร้างอำนาจในสังคมการเมือง จึงพบว่ามีการนำเพลงมาใช้ในการสร้างความร่วมมือหรือเผยแพร่อุดมการณ์น้อย และเนื้อหาของเพลงที่รัฐสนับสนุนเปลี่ยนไปเป็นการสร้างสรรค์เพลงที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ การเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากของเพลงเกี่ยวกับความรักความใคร่ และการเปลี่ยนจุดเน้นในเรื่องชาติที่หมายถึงประชาชนมาสู่ความเป็นชาติที่ยึดโยงอยู่กับสถาบันพระมหากษัตริย์ และการเกิดขึ้นของเพลงประจำสถาบันต่างๆ ทั้งมหาวิทยาลัย โรงเรียน และอื่นๆ[83] อันแสดงถึงการใช้เพลงสร้างฐานอำนาจในสังคมประชามากขึ้น อีกทั้งในยุคนี้ ได้มีการลดบทบาทของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ลง และรัฐบาลได้ตั้งวงดนตรี “วายุบุตร” ขึ้นมาอีกวงหนึ่ง ทำหน้าที่แต่งเพลงให้กับรัฐ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์โดยยังมีเพลงปลุกใจให้รักชาติปรากฏอยู่บ้าง ในขณะที่วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ได้รับมอบหมายให้ผลิตเพลงสถาบัน ซึ่งผลงานเพลงจำนวนหนึ่งเป็นเพลงพระราชนิพนธ์ที่ประธานแก่สถาบันต่างๆ

ในยุครัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร มีการพยายามสืบทอดนโยบายของรัฐบาลชุดเดิม เนื้อหาในเพลงยังคงเน้นการรณรงค์ให้ประชาชนเทิดทูนชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ นอกจากนั้นยังมีเพลงที่เกี่ยวกับการต่อต้านคอมมิวนิสต์ และเพลงเกี่ยวกับการเชิดชูการเสียสละเพื่อประเทศชาติ[84] โดยในช่วงปลายยุคนี้ ผู้ที่มีบทบาทในการแต่งเพลงเปลี่ยนจากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งสมาชิกจำนวนหลายคนเกษียณอายุราชการ ไปเป็นข้าราชบริพารที่ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท เช่น ท่านผู้หญิงมณีรัตน์ บุนนาค ม.ล.พวงร้อย สนิทวงศ์ มีการผลิตเพลงพระราชนิพนธ์เป็นจำนวนมาก และใช้วงดนตรีของดุริยางค์ทหารในการบรรเลง และเป็นที่สังเกตว่าภายหลังจากมีการจัดตั้งกลุ่มลูกเสือชาวบ้าน มีการแต่งเพลงให้กับกลุ่มดังกล่าวเป็นจำนวนมาก เพื่อนำไปขับร้องก่อนที่จะนำไปบันทึกแผ่นเสียงในภายหลัง เช่น เพลงสุดแผ่นดิน เพลงรำวงคอมมิวนิสต์เกณฑ์แรง เพลงสดุดีมหาราชา เพลงมาร์ชลูกเสือชาวบ้าน เพลงอยุธยารำลึก เป็นต้น[85]

---

[82] สุชาติ แสงทอง, “ดนตรีการเมืองไทย พ.ศ.2481-2516,” หน้า 94.

[83] เรื่องเดียวกัน, หน้า 100-101.

[84] นฤมล ทับจุมพล, “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง: ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ.2475- พ.ศ. 2530,” หน้า 115.

[85] เรื่องเดียวกัน, หน้า 115-116.

เนื้อหาของเพลงในยุคดังกล่าว จะเกี่ยวข้องกับเรื่องของความจงรักภักดีต่อประเทศชาติ การยกย่องสถาบันพระมหากษัตริย์ การต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ เพลงให้กำลังใจแก่ข้าราชการทหารตำรวจ และเพลงเกี่ยวกับสถาบันต่างๆ

เพลงที่เกี่ยวกับความจงรักภักดีต่อประเทศชาติเช่น เพลงเกิดเป็นไทยตายเพื่อไทย มีเนื้อร้องบางส่วนดังนี้

...เผ่าไทยเราพร้อมอาสาสมัคร เด็ดเดี่ยวยิ่งนักยอมชีพพลี เสี่ยงภัยทั้งผองปองความดี ปกป้องปฐพี ตายเพื่อไทย...

เพลงรักกันไว้เถิด มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...รักกันไว้เถิดเราเกิดร่วมแดนไทย จะอยู่แห่งไหนก็ไทยด้วยกัน เชื้อสายประเพณีไม่มีขีดคั่น เกิดใต้ธงไทยนั้น ปวงชนทุกคนคือไทย...

เพลงที่เกี่ยวกับการยกย่องสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น เพลงสดุดีมหาราชา มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...อ้าองค์พระสยามบรมราชันย์ขวัญหล้า เปล่งบุญญาสมสง่าบารมี ผองข้าพระพุทธเจ้าน้อมเกล้าขออัญชุลี สดุดีมหาราชา สดุดีมหาราชินี...

เพลงสถิตย์ในหทัยราษฎร์มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...สถิตในหทัยราษฎร์ ครองชีวาตย์เหล่าประชา โอ้พระคุณบุญญา ขอพระองค์ทรงพระเจริญ...

เพลงที่เกี่ยวกับการต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ เช่น เพลงสุดแผ่นดิน มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

. ..ชาติไทยในเก่ากาล ถูกเขารานย่ำใจ เคยเสียน้ำตามากเพียงไหน เสียเนื้อเลือดเท่าไหร่ ชาวไทยจำได้ดี... ไม่มีที่แห่งไหน ให้ไทยไปจับจอง เราถอยไปไม่ได้พี่น้อง ใครคิดมาแย่งครอง ผองไทยจงสู้ตาย...

เพลงที่แต่งให้กับกลุ่มลูกเสือชาวบ้านเพื่อเป็นกำลังใจในการต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ เช่น เพลงมาร์ชลูกเสือชาวบ้าน มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...ยึดมั่นคำปฏิญาณ จะวายปราณเชื่อถือได้ ให้โลกไซร้ได้เลื่อมใสทั่วกัน รักภักดีศรัทธาชาติศาสนาราชาสำคัญ อีกกฎนั้นไม่ลืมกันทุกครา...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงที่เกี่ยวกับการให้กำลังใจแก่ข้าราชการทหารตำรวจ เช่น เพลงตำรวจตระเวนชายแดน มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...เมื่อยามค่ำคืน เรานอนไม่สุขเหมือนผู้อื่น ต้องนอนกอดปืน ประจัญศัตรูสู้ภัย ชีพดับสลาย ความตายคือเกียรติที่เธอได้ โอ้เราชาวไทย เห็นใจยอดตำรวจชายแดน...

เพลงที่เกี่ยวกับสถาบันทหารตำรวจ เช่น เพลงมาร์ชสามัคคีสี่เหล่า มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> . ..ไทยสามัคคี สามัคคี สามัคคี สี่เหล่าไทยประเทศไทยรวมเลือดเนื้อชาติเชื้อไทย ร่วมจิตร่วมใจรักไทยไว้คงมั่น หากมีศัตรูจู่โจมมาโรมรบรัน ร่วมใจป้องกันพร้อมทุกเหล่าเชื้อเผ่าไทย...ทัพบกปกป้อง เป็นรั้วคุ้มครองแดนไทย เลือดเนื้อกายใจขอให้เป็นพลี มอบชีวิตเราเป็นผีเฝ้าปฐพี หากใครย่ำยีเหยียบแคว้นแผ่นดินไทย ราชนาวีชาติไทยเรือแล่นไปในสายน้ำฝั่งทะเลของเรา หากใครเขารุกล้ำทหารเรือทุกลำพร้อมสู้ตาย ไตรรงค์ธงรูปอาร์มปีกทองวาววาม บอกนามสีเทาไทยเหนือนภาฟ้าไทย ใครรุกใครรานอธิปไตยทัพอากาศของไทยพลีชีพบูชา เกิดมาแล้วต้องตายความสงบภายใน ตำรวจไทยพิทักษ์ไทยประชา ปราบปรามพวกทุจริตมิจฉาอีกอันธพาลนานาให้สิ้นไป...

จะเห็นว่า ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 วาทกรรมเพลงของรัฐได้หันไปเน้นในเรื่องของการสร้างความสามัคคีของคนในชาติมากขึ้น เพื่อต่อต้านภัยจากภายนอกคือภัยคอมมิวนิสต์ โดยยังคงเน้นไปที่เรื่องของชาตินิยม ในขณะที่แนวคิดเรื่องรัฐธรรมนูญนิยมที่ใช้ในความหมายทับซ้อนกับคำว่าประชาธิปไตยซึ่งเป็นแนวคิดที่ตกทอดมาจากกลุ่มอำนาจเดิมหรือกลุ่มเจ้าเลือนหายไป อย่างไรก็ตามเป็นที่สังเกตได้อย่างชัดเจนว่า วาทกรรมความคิดของรัฐมุ่งเน้นที่การสร้างชาติ โดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับอำนาจของประชาชนตามระบอบประชาธิปไตย

ที่กล่าวมาแสดงให้เห็นเนื้อหาสาระที่ปรากฏในวาทกรรมเพลงของรัฐที่เผยแพร่สู่ประชาชน แต่ในอีกทางหนึ่งได้ปรากฏเนื้อหาสาระที่แตกต่างออกไปในวาทกรรมเพลงของประชาชน ที่นอกจากจะแตกต่างออกไปแล้วยังมีการแสดงการต่อต้านอย่างชัดเจนอีกด้วย แสดงให้เห็นการต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจที่เกิดขึ้นตลอดเวลา และการปรากฏขึ้นของวาทกรรมต้านดังกล่าวก็แสดงให้เห็นว่าฝ่ายอำนาจเอง แม้จะสามารถเข้ายึดครองอำนาจรัฐอย่างเด็ดขาดในช่วงเผด็จการ แต่ก็ไม่อาจสร้างความยินยอมพร้อมใจได้ทั่วทั้งสังคม นำมาซึ่งการพังทลายลงของกลุ่มอำนาจในระบอบเผด็จการในที่สุดภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในส่วนต่อไปจะได้แสดงให้เห็นเนื้อหาสาระที่ปรากฏในวาทกรรมเพลงฝ่ายต่อต้านดังกล่าว

2.3.2.2 เนื้อหาสาระในเพลงไทยสากลที่ไม่เป็นไปตามวาทกรรมของรัฐในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

การดำเนินนโยบายของรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม ซึ่งเน้นหนักในการยกระดับประเทศให้ทันสมัยทัดเทียมกับอารยะประเทศ โดยยกเอาแนวคิดชาตินิยมเป็นอุดมการณ์สำคัญในการส่งเสริมความร่วมมือจากประชาชนและสังคมทุกภาคส่วน นโยบายที่ได้ดำเนินการไม่ว่าจะเป็นด้านการเมือง การทหาร เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สะท้อนให้เห็นได้จากเพลงที่ผลิตโดยการสนับสนุนของรัฐขณะนั้น อย่างไรก็ตาม เพลงของรัฐข้างต้น เป็นการสะท้อนอุดมการณ์ที่รัฐส่งเสริม โดยไม่มีการยกเอาวิถีชีวิตของคนในระดับล่างซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ของประเทศมารวมอยู่ด้วยเลย จึงปรากฏศิลปินเพลงอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่ได้เป็นศิลปินในสังกัดของรัฐ ได้สะท้อนภาพวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ที่ยากลำบาก ตลอดจนการเรียกร้องหรือวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐและนักการเมือง ศิลปินเพลงคนแรกที่นำเสนอเนื้อหาสาระดังกล่าวคือ แสงนภา บุญราศรี

แสงนภา บุญราศรี ได้ตั้งวงดนตรีของตนเองขึ้น และนำเสนอผลงานเพลงที่แหวกแนวออกไปจากเพลงของราชการในตอนนั้น เพลงที่แสงนภาแต่งและขับร้อง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่สะท้อนความเป็นอยู่ของคนจน เช่นเพลงคนจรหมอนหมิ่น ซึ่งเป็นเพลงแรกๆ ที่เขานำเสนอ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> คนจรต้องนอนหมอนหมิ่น ที่อยู่ที่กินช่างยากไร้ลำเค็ญ กลางคืนฉันนอนไม่ค่อยจะหลับ รู้สึกร่างกายกระสับกระส่าย ใจเต้นอาวรณ์ร้อนรนทนเศร้าสะท้อนถอนใจ อิ่มเพียงวันนี้แล้วพรุ่งนี้จะอดอีกไหม คนจรต้องนอนคิดไปหลับตาลงได้ตั้งค่อนคืน ยามนอนฉันต้องนอนก่ายหน้าผาก นึกถึงความลำบากเคยอดเคยอยากสุดฝืน หิวแทบตายยังใช้น้ำลายทนกลืน ยามหนาวฉันขมขื่น ฉันนอนสะอื้นลำเค็ญ...

นอกจากนั้นเพลงของแสงนภายังมีเพลงวิพากษ์วิจารณ์นักการเมืองด้วย เช่น เพลงพรานกะแช่ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ท่านผู้แทนที่เขาได้มาบ้านนอกบอกเรา ป่าวร้องให้เอาบัตรลงให้เขาจะให้ทุกอย่าง ซ้ำมีค่าจ้างใส่บัตรคะแนนผู้แทนด้วยท่าน จะเสียเท่าไหร่เงินทองเขามีหลายหมื่น พรรคเขาก็ยืมเงินมาให้ตั้งสิบกว่าพัน ล้มวัวทั้งตัวเลี้ยงพวกนาเหล้ายาไม่อั้น ครั้นเขาได้เป็นไงเล่าท่าน ข้าวสารยังแพ้งแพงสะพานพังๆ เขาจะทำสร้าง และแต่ง น้องและพี่เคยหายระแวงไปตามเขาว่า จะค้านเป็นไฟไม่นิ่งขออภิปรายผ่านสภา ไอ้จอบและเสียมของกระผมหว่าไปไหนกันเล่า ปากก็ว่าทุกครั้งเขาจะทำเพื่อส่วนรวม อ้ายเหลวกะปล่าวเชื่อตามเขาไอ้เราท้องมันก็แห้ง อ้ายบ้าจอบและเสียมยังเคี้ยวกินเป็นแป้ง เอ๊ะกินไงได้ จอบก็กินหุยฮา

นอกจากแสงนภา บุญราศรี ยังมีศิลปินเพลงชีวิตที่นำเสนอเนื้อเพลงวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างเด่นชัดอีก 2 คน คือเสน่ห์ โกมารชุนและคำรณ สัมบุณณานนท์ (มีผลงานเพลงเด่นในช่วงทศวรรษ 2490) โดยเพลงของคำรณส่วนใหญ่แต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน ตัวอย่างเพลงของเสน่ห์ที่ถือว่ารุนแรงมากและส่งผลให้เขาถูกสั่งห้ามเขียนเพลงการเมืองอย่างเด็ดขาดคือเพลง “ผู้แทนควาย” มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ผมเป็นผู้แทนมาจากควาย ฟังเถิดพี่น้องหญิงชาย นี่ควายเขาใช้ผมมา ให้ผมช่วยถามเนื้อความที่เป็นปัญหา ว่าควายที่ใช้ไถนามันเกิดมาเพื่อใคร แรงงานทุกอย่างส่วนต่างๆ ของควายมีประโยชน์เหลือหลายมากมายสุดพรรณนา มนุษย์ขี้เหม็นยังเคี่ยวเข็ญต่างๆ นานา คิดแล้วช่างเอือมระอา คิดขึ้นมาควายน้อยใจ

เพลงของคำรณที่แต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน ที่โดดเด่นมากในทางเสียดสี ล้อเลียนการเมือง คือเพลง ตาสีกำสรวล (ภาค 2) มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ใคร่ขอวิงวอนเสนอสุนทรข้อสนทนา เพิ่มภาษีเข้ามาจนชาวประชาบ่าลู่แล้วท่านภาษีกะปิภาษีน้ำปลาภาษีน้ำตาล อีกหน่อยไม่ช้าไม่นานภาษีเล่นงานกระทั่งหายใจ ต้องปิดแสตมป์เอาไว้ที่รูจมูกเราหายใจออกเข้าภาษีเล่นเราไม่รู้เท่าไหร่ ไม่ใช่ประชดไม่ใช่ประชันไม่ใช่ว่าใคร เรายอมเสียด้วยเต็มใจขอเพียงชาติไทยได้วัฒนา...

ผลงานเพลงของไพบูลย์ บุตรขัน อีกเพลงหนึ่งที่โดดเด่นอย่างยิ่ง คือเพลง “กลิ่นโคลนสาบควาย” (พ.ศ.2496) ขับร้องโดย ชาญ เย็นแข มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> อย่าดูหมิ่นชาวนาเหมือนดั่งตาสี เอาผืนนาเป็นที่พำนักพักพิงร่างกาย ชีวิตเอยไม่เคยสบาย ฝ่าเปลวแดดแผดร้อนแทบตาย ไล่ควายไถนาป่าดอน...อย่าดูถูกชาวนาเห็นว่าอับเฉามือถือเคียวชันเข่าเกี่ยวข้าวเลี้ยงเราผ่านมา ชีวิตคนนั้นมีราคา ต่างกันแต่ชีวิตชาวนา บูชากลิ่นโคลนสาบควาย

เพลงนี้ไม่ได้วิพากษ์วิจารณ์การเมืองโดยตรง แต่เป็นการกล่าวยกย่องชีวิตของชาวนา ปรากฏว่าเพลงนี้ถูกสั่งห้ามเผยแพร่ แต่กลับได้รับความนิยมอย่างสูงในหมู่ประชาชน อีกทั้งในระยะเวลาต่อมา คือประมาณปี พ.ศ.2505 เพลงนี้ยังถูกนำไปใช้เป็นเพลงปิดสถานีของวิทยุเสียงประชาชนแห่งประเทศไทยของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยอีกด้วย

ทั้งนี้ เพลงที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างรุนแรงส่วนใหญ่ ปรากฏในช่วงของรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงครามช่วงที่ 2 คือระหว่าง พ.ศ.2491-2500 เนื่องจากเป็นช่วงที่รัฐบาลไม่เข้มแข็งมากนัก อีกทั้งรัฐบาลเองก็พยายามส่งเสริมให้เกิดประชาธิปไตยในระดับหนึ่ง เช่น การเปิดให้มีการจัดตั้งพรรคการเมือง การจัดการเลือกตั้ง อีกทั้งยังเปิดให้มีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองได้ ตัวอย่าง

ที่ชัดเจน เช่น ในช่วงปี พ.ศ.2498 รัฐบาลเปิดให้มีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองที่เรียกว่า ไฮปาร์ค (Hyde Park) และยังเปิดให้มีการประชุมหนังสือพิมพ์ต่างๆ เพื่อให้ซักถามปัญหาเกี่ยวกับการปฏิบัติงานของรัฐบาล อย่างไรก็ตาม รัฐบาลก็ได้ยกเลิกการอนุญาตดังกล่าว เนื่องจากได้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์การทำงานของรัฐบาลอย่างรุนแรง[86] บรรยากาศเปิดทางการเมืองจึงยุติลง กระทั่งการขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤดิ์ ธนะรัชต์ ที่ถือได้ว่าเป็นการเข้าสู่ยุคเผด็จการทหาร ซึ่งรัฐมีความเข้มแข็งอย่างยิ่ง เพลงชีวิตที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองรุนแรงจึงเกือบไม่ปรากฏให้เห็นอีกเลย แต่สำหรับในส่วนของเนื้อหาที่เป็นการกล่าวถึงความทุกข์ยากของคนจนก็ยังมีอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น เพลงชีวิตชาวนา ของสุรพล สมบัติเจริญ ที่พูดถึงความลำบากของชาวนา ซึ่งก็สอดแทรกการวิพากษ์ความไม่เป็นธรรมที่ชาวนาถูก “อม” ผลประโยชน์ มีเนื้อเพลงบางส่วน ดังนี้

> ชีวิตชาวนา เกิดมาเหมือนคนมีกรรม แต่เช้าจดเย็นยันค่ำ คราดไถหว่านดำไม่รู้จักสิ้น พลิกฟื้นผืนดินหากินด้วยนา บางคราเช่านาเขามาทั้งปี ปะเหมาะเคราะห์ดี พอมีฝนช่วย ฟ้าดินอำนวย ช่วยให้น้ำหล่อ ข้าวแตกชูช่อ เหลืองอร่ามตา บางคราวปะเหมาะเคราะห์ร้ายยามซวย เทวดาไม่ช่วยพวกชาวนา นาแล้งนาลุ่มมิเป็นท่า เจ้าของมองดูแทบเป็นบ้า หาเงินไปพอค่าเช่านา นี่แหละท่านขาชาวนาของไทย ...ชาวนา ว่าเป็นกระดูกสันหลังพิโธ่พิถังมีแต่กระดูก ผมว่าอย่างนี้ผิดหรือถูกเหลือเพียงกระดูก เพราะถูกเขาอม

จะเห็นว่าเพลงนี้นำเสนอภาพที่ขัดแย้งอย่างชัดเจนกับแนวคิดที่นำเสนอในเนื้อหาของเพลงปลุกใจที่เน้นให้ความสำคัญกับอาชีพเกษตรกรรมและมักนำเสนอภาพของชาวนาในด้านสวยงาม อย่างน้อยที่สุดเพลงนี้ก็ได้แสดงให้เห็นถึงการนำเสนอภาพขัดแย้งระหว่างวาทกรรมของรัฐกับวาทกรรมของประชาชน ซึ่งจากการที่เพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่พัฒนามาเป็นเพลงลูกทุ่งนำเสนอภาพดังกล่าว ก็เป็นการผลักให้เพลงประเภทดังกล่าวตกไปอยู่ในฝ่ายตรงข้ามกับวาทกรรมของรัฐ

ในยุครัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร อำนาจรัฐในการควบคุมทางวัฒนธรรมยังคงมีความเข้มแข็งจนไม่ปรากฏเพลงที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองโดยตรงให้เห็นเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม ศิลปินเพลงได้ใช้เทคนิคในเชิงศิลปะสำหรับการวิพากษ์วิจารณ์ในทางอ้อม โดยการทำให้ประเด็นการวิพากษ์วิจารณ์ที่นำเสนอในบทเพลงกลายเป็นเรื่องขำขันเพื่อลดความรุนแรงของเนื้อหา ตัวอย่างที่ชัดเจนของเพลงที่มีการวิพากษ์วิจารณ์นโยบายของรัฐและเสียดสีนักการเมืองทางอ้อมดังกล่าว คือ เพลงผู้ใหญ่ลี (2504) และเพลงยมบาลเจ้าขา (ประมาณ 2513)

เพลงผู้ใหญ่ลี (แต่งขึ้นและเริ่มมีชื่อเสียงในปี พ.ศ.2504 และได้รับการบันทึกเสียงในปี พ.ศ.2507) ขับร้องโดยศักดิ์ศรี ศรีอักษร แต่งคำร้องและทำนองโดยพิพัฒน์ บริบูรณ์ มีเนื้อร้องบางส่วนดังนี้

---

[86] สุชาติ แสงทอง, “ดนตรีการเมืองไทย พ.ศ.2481-2516,” หน้า 91.

> พ.ศ. สองพันห้าร้อยสี่ ผู้ใหญ่ลีตีกลองประชุม ชาวบ้านต่างมาชุมนุม มาชุมนุมที่บ้านผู้ใหญ่ลี ต่อไปนี้ผู้ใหญ่ลีจะขอกล่าว ถึงเรื่องราวที่ได้ประชุมมา ทางการเขาสั่งมาว่า ทางการเขาสั่งมาว่า ให้ชาวนาเลี้ยงเป็ดและสุกร ฝ่ายตาสีหัวคลอนถามว่าสุกรนั้นคืออะไร ผู้ใหญ่ลีลุกขึ้นตอบทันใด สุกรนั้นไซร้คือหมาน้อยธรรมดา หมาน้อยหมาน้อยธรรมดา...สายัณห์ตะวันร้อนฉี่ ผู้ใหญ่ลีขี่ม้าบักจ้อน แดดฮ้อนฮ้อนใส่แว่นตาดำ ผู้ใหญ่ลีกลัวฝนจะตกฮำ ผู้ใหญ่ลีกลัวฝนจะตกฮำ ถอดแว่นตาดำฟ้าแจ้งจางปาง ฟ้าแจ้งฟ้าแจ้งจางปาง...

เพลงนี้มีเนื้อหาล้อเลียนนโยบายของรัฐบาล แต่เอามาทำให้เป็นเรื่องสนุกสนาน อันเป็นวัฒนธรรมร่วมอย่างหนึ่งของชาวบ้าน ที่เมื่อไม่พอใจในเรื่องใดแต่ไม่มีอำนาจที่จะพูดตรงๆ ก็จะเอาเรื่องนั้นมาระบายออกด้วยศิลปะพื้นบ้านที่ดูเป็นเรื่องขำขัน แต่ก็เป็นการขำที่เรียกว่า “ขำขื่น”[87] เพราะแม้จะขำ เรื่องที่เอามาทำให้ขำนั้นก็เป็นเรื่องความทุกข์ยากอยู่ดี ซึ่งการแสดงออกดังกล่าวสำหรับเจมส์ ซี สก๊อต ถือได้ว่าเป็นลักษณะหนึ่งของการต่อสู้ในชีวิตประจำวันของผู้ที่อ่อนแอในโครงสร้างอำนาจทางการเมืองนั่นเอง เพลงผู้ใหญ่ลี บันทึกแผ่นเสียงในปี พ.ศ.2507 ซึ่งเป็นยุครัฐบาลถนอม แต่เป็นที่นิยมอย่างมากอยู่ก่อนหน้านั้นประมาณ 2 ปีเพลงนี้จึงเกิดขึ้นในยุคจอมพลสฤษดิ์ และจงใจที่จะล้อเลียนนโยบายรัฐบาลในยุคนั้น[88]

ส่วนเพลงยมบาลเจ้าขา แต่งโดยไพบูลย์ บุตรขัน ขับร้องโดยบุปผา สายชล มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ยมบาลเจ้าขา ฟังฉันว่าสักนิดหน่อยซิ เดี๋ยวนี้ทำไมถึงคนดีดี ต้องไปเมืองผีกันโดยง่ายดาย ยมบาลเจ้าขา คนชั่วช้าทำไมไม่ตาย ชั่วช้าน่าชัง เห็นยังลอยชาย ส่วนคนดีหลบหายล้มตายไปทีละคน โลกมนุษย์แย่ที่สุดแทบทนไม่ไหว จะหนีไปไหน ก็หนีไม่พ้น เมื่อก่อนนี้เคยเห็นแต่ผีหลอกคน เดี๋ยวนี้ชอบกล เจอแต่คนหลอกผี...

เพลงยมบาลเจ้าขา แต่งขึ้นภายหลังจากการเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา มีเนื้อหาตัดพ้อให้ขำขันถึงการเสียชีวิตของศิลปิน แต่ก็มีการตั้งคำถามว่าเหตุใดคนชั่วช้าบางคนถึงยังไม่ตายเสียที ซึ่งไม่ว่าผู้แต่งจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม เพลงนี้ก็ถูกเชื่อมโยงสู่สถานการณ์ทางการเมืองในยุคที่จอมพลถนอม กิตติขจรเรืองอำนาจ และบุตรชายคือพันเอกณรงค์ กิตติขจร รวมถึงจอมพลประภาส จารุเสถียรใช้อิทธิพลแสดงอำนาจจนเป็นที่ระอา[89] ทำให้คนในสังคมนำเพลงนี้ไปร้องไปพูดอย่างตรงกับใจตนเองและคนรอบข้างในขณะนั้น[90]

---

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

[88] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 205-206.

[89] ลักษณา สุขสุวรรณ, 2521 อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุบรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535,” หน้า 86.

[90] วัฒน์ วรรลยางกูร, คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, พิมพ์ครั้งที่ 2, 2543), หน้า 182-183.

อนึ่ง นอกจากเพลงชีวิตหรือเพลงตลาดที่พัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งที่มีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างรุนแรงและนำเสนอปัญหาของคนในระดับล่าง การเรียกร้องต้องการและวิพากษ์วิจารณ์สังคมในช่วงปลายทศวรรษ 2490 ยังพบในเพลงปฏิวัติของปัญญาชนกลุ่มหนึ่งซึ่งได้รับอิทธิพลทางความคิดจากลัทธิมาร์ซิสต์คอมมิวนิสต์และเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (ตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2485) เช่น อัสนี พลจันทร จิตร ภูมิศักดิ์ เป็นต้น โดยพบว่าเนื้อหาของเพลงปฏิวัติมีความขัดแย้งกับอำนาจรัฐโดยตรงด้วยการเรียกร้องให้ประชาชนลุกขึ้นมาต่อสู้และร่วมกันปฏิวัติสังคมตามแนวคิดคอมมิวนิสต์ ซึ่งเป็นแนวความคิดที่รัฐทำการปราบปรามอย่างเข้มงวดจนปัญญาชนดังกล่าวจำนวนหนึ่งถูกจับ ถูกฆาตกรรม และบางส่วนหลบหนีเข้าป่า

เพลงปฏิวัติที่โดดเด่นส่วนใหญ่เป็นเพลงที่แต่งโดยจิตร ภูมิศักดิ์ เช่น เพลงมาร์ชกรรมกร เพลงมาร์ชเยาวชนไทย เพลงมาร์ชแอนตี้จักรวรรดินิยม เพลงมาร์ชชาวนาไทย เพลงเทิดสิทธิมนุษยชน เพลงแสงดาวแห่งศรัทธา เพลงทุ่งรวงทอง เพลงวีรชนปฏิวัติ เพลงภูพานปฏิวัติ เป็นต้น ซึ่งในเวลาต่อมาเพลงวีรชนปฏิวัติ และเพลงภูพานปฏิวัติได้ใช้เป็นเพลงเปิดและเพลงปิดสถานีวิทยุเสียงประชาชนแห่งประเทศไทย[91] สถานีวิทยุเพียงแห่งเดียวของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยซึ่งมีที่ตั้งสถานีอยู่ในคุณหมิง ประเทศจีน นอกจากนั้นยังมีเพลงของนายผีหรืออัสนี พลจันทร เช่นเพลงคิดถึงบ้าน (เดือนเพ็ญ) เป็นต้น ตัวอย่างเนื้อหาของเพลงปฏิวัติ เช่น เพลงมาร์ชกรรมกร มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...นำขบวนการสังคมไม่หวาดหวั่น เป็นกองทัพหน้าสำคัญที่ฟันฝ่า อย่าเชื่อคำที่มอมเมาว่าเราไร้ค่าโลกก้าวมาเพราะงานและเหงื่อชนชั้นใด ใครเล่าคอยกั้นกาง ใครเล่าขวางพลังเราไว้ กรรมกรจงตื่นเถิดเพื่อรวมพลังรวมกันพลัน ทำลายเพื่อชิงเอาชัย สามัคคีก้าวตรงไป ชัยย่อมเป็นของเรา

เพลงมาร์ชชาวนาไทย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ชาวนาไทยผู้ทุกข์ลำเค็ญ ชีวิตเห็นเพียงความมืดมน ลงแรงกายไถดำกรำทน ผลิตข้าวเป็นผลเลี้ยงโลกเสมอมา สิ่งตอบแทนคือเขากดขี่เหยียดศักดิ์ศรีราวทาสไร้ค่า ล้มละลายล้าหลังเรื่อยมา เจ้าจักรพรรดินิยมล่ารุกรานมวลชาวนา อย่าหยามพลังคนร่วมฝันสามัคคี ชนชั้นคนงานกว้างใหญ่เราผู้หลับมาเนิ่นนานไกล ตื่นเถิดต่อสู้โค่นล้ม ผู้ขูดรีดเรา...

เพลงแสงดาวแห่งศรัทธา มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> พร่างพรายแสงดวงดาวน้อยสกาว ส่องฟากฟ้าเด่นพราวไกลแสนไกล ดั่งโคมทองส่องเรืองรุ้งในหทัย เหมือนธงชัยส่องนำจากห้วงทุกข์ทน...ขอเยาะเย้ยทุกข์ยากขวากหนามลำเค็ญ

[91] รังษี ประภากร, “บันทึกหลังไมล์ 1,” ใน วัฒน์ วรรลยางกูร, (บก.), สายลมเปลี่ยนทิศ...แต่ดวงจิตมิได้เปลี่ยนเลย: ผลึกแห่งชีวิตและเสียงเพลงปฏิวัติไทย (กรุงเทพฯ: อาร์ต เอ็จ กราฟฟิค, 2546), หน้า105.

คนยังคงยืนเด่นโดยท้าทาย แม้นผืนฟ้ามืดดับเดือนลับมลาย ดาวยังพรายศรัทธาเย้ยฟ้าดิน ดาวยังพราย อยู่จนฟ้ารุ่งราง

เพลงปฏิวัติบางเพลงมีเนื้อหากระทบผู้นำทางการเมืองขณะนั้นอย่างรุนแรง เช่น เพลงเมฆร้าย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...พวกเราอย่าหวั่นกลัว จงตื่นตัวลุกขึ้นมา ขับสฤษดิ์อเมริกา ตัวมายาอสูรอันธพาล เมฆร้ายกระจายไป ฟ้าวิไลส่องสคราญ ประชาใจชื่นบาน แสนสำราญสวัสดี

ทั้งนี้ ในยุคดังกล่าว เพลงปฏิวัติยังไม่เป็นที่แพร่หลาย เนื่องจากเผยแพร่ผ่านสถานีเสียงวิทยุแห่งประเทศไทยและมีการร้องกันในกลุ่มสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ในพื้นที่ต่างๆ ซึ่งเป็นการดำเนินการในลักษณะใต้ดินและผิดกฎหมาย อย่างไรก็ตาม เพลงเหล่านี้จำนวนหลายเพลง ถูกนำกลับมาร้องใหม่อีกครั้งในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เช่น เพลงแสงดาวแห่งศรัทธา ถูกนำมาร้องใหม่โดยวงคาราวาน หรือแม้กระทั่งศิลปินเพลงลูกกรุง เช่น เพ็ญศรี พุ่มชูศรี ซึ่งเป็นศิลปินเพลงลูกกรุงที่มีชีวิตเกี่ยวข้องกับขบวนการของนักศึกษาปัญญาชนอย่างแนบแน่น

ในส่วนต่อไป จะได้วิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพื่อแสดงให้เห็นการต่อสู้ต่อรอง การประนีประนอม ตลอดจนการยอมรับในอำนาจหรือการยินยอมพร้อมใจ ในปริมณฑลของกระบวนการสร้างความเป็นจ้าวทางวาทกรรมที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

2.4 การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516

ส่วนนี้เป็นการวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เพื่อแสดงให้เห็นถึงความพยายามของแต่ละฝ่าย ในการสถาปนาอำนาจนำหรือการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม ผู้วิจัยจะได้แสดงให้เห็นว่า การแสวงหาอำนาจทางการเมืองได้เกิดขึ้น/สะท้อนในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างเข้มข้น โดยการครองความเป็นจ้าวนั้น ต้องมีการแสวงหาความร่วมมือหรือความยินยอมพร้อมใจจากทุกฝ่ายให้ได้มากที่สุดซึ่งหมายถึงฝ่ายนั้นจะต้องเข้าถึงหรือได้ครอบครองอำนาจรัฐที่เป็นทางการพร้อมกันกับการได้รับการยอมรับหรือความยินยอมพร้อมใจจากฝ่ายต่างๆ เพื่อสร้างให้เกิดเป็นเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมในระดับชาติอีกด้วย และการแสวงหาอำนาจนำก็ต้องพยายามให้ครอบคลุมทั้งในบริบทของเศรษฐกิจการเมืองและบริบทของสังคมการเมือง โดยหากขาดซึ่งการครองอำนาจในทางใดทางหนึ่งอาจนำมาซึ่งความสั่นคลอน

ของอำนาจในท้ายที่สุด และกระบวนการดังกล่าวในบางครั้งก็อาจต้องพึ่งพาหรือร่วมมือกับอำนาจจากภายนอกประเทศอย่างเข้มข้น

ผู้วิจัยพบว่า ในยุคนี้ ได้เกิดจุดที่เกิดการตรึงหรือการหยุดนิ่งของการเป็นตัวแทนนำเสนอความหมาย (Nodal point) ที่อาจเรียกได้ว่าการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลจำนวน 2 ช่วง คือการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในยุครัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม ในช่วงแรก (พ.ศ.2482-2487) ซึ่งรัฐบาลสามารถสร้างอำนาจนำในการอ้างความชอบธรรมในการกำหนดกฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรมได้อย่างเข้มข้น แต่อำนาจดังกล่าว ค่อยๆ เสื่อมลงภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อรัฐบาลไม่สามารถควบคุมการนำเสนอแนวคิดในวาทกรรมเพลงอย่างได้ผลจนเกิดความหลากหลายและวาทกรรมต้านที่เด่นชัด แต่เมื่อเข้าสู่ยุครัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อำนาจนำดังกล่าวของรัฐกลับมาอีกครั้งหนึ่งสืบเนื่องจนถึงรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร จนเริ่มค่อยๆ เสื่อมลงในช่วงต้นทศวรรษ 2510 เนื่องจากฝ่ายต่อต้านมีอำนาจมากขึ้นจนอำนาจการครองความเป็นจ้าวของรัฐบาลลดลง กระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงอีกครั้งในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

2.4.1 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อน พ.ศ.2500

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า เพลงไทยสากลเกิดขึ้นด้วยเหตุผลด้านความบันเทิงผ่านสื่อละครและภาพยนตร์ โดยผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการควบคุมการผลิตเพลง ทั้งในส่วนของเนื้อหาสาระและรูปแบบการนำเสนอ ก็คือครูเพลงซึ่งเป็นเจ้าของคณะละคร เช่น พราณบูรณ์ ซึ่งภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตดังกล่าว ผู้ที่มีอำนาจในกระบวนการผลิตก็คือศิลปินเพลง ทั้งนี้ สำหรับในส่วนของวงดนตรีของบริษัทภาพยนตร์ ศิลปินเพลงอาจไม่ได้เป็นเจ้าของวงดนตรีเอง แต่เป็นการทำงานในลักษณะของการรับจ้างผลิตงานแก่บริษัท อย่างไรก็ตาม ในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจดังกล่าว ศิลปินเพลงยังคงมีอิสระอย่างสูง และสามารถผลิตงานแก่ผู้ว่าจ้างที่หลากหลายไม่จำกัดเฉพาะรายใดรายหนึ่ง เช่นเดียวกันกับศิลปินเพลงที่ตั้งวงดนตรีขนาดเล็กของตนซึ่งอาจมีการแสดงในสถานที่ประจำ แต่ก็สามาถรถรับงานได้ทั่วไป ในช่วงแรก ศิลปินเพลงจึงเป็นผู้ที่มีอำนาจหลักในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยที่อำนาจรัฐยังไม่ได้เข้ามาเกี่ยวข้องมากนักและเพลงก็ยังไม่ถูกรัฐใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างอำนาจนำในสังคมอย่างชัดเจน และในยุคนี้เพลงไทยสากลแม้ได้รับความนิยมแต่ก็ยังไม่ถือเป็นความบันเทิงที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยม และยังไม่สะท้อนอัตลักษณ์และอำนาจของกลุ่มใดอย่างเด่นชัดกระทั่งจอมพลป. พิบูลสงคราม ใช้เพลงไทยสากลเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายสร้างชาติและนำเสนอแนวคิดรัฐธรรมนูญนิยม เพลงไทยสากลจึงเข้ามาเกี่ยวข้องกับประเด็นทางอำนาจและกลายเป็นพื้นที่หนึ่งของการต่อสู้เชิงวาทกรรมของรัฐและกลุ่มอื่นๆ ในสังคม

นโยบายการสร้างชาติของรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม ซึ่งเริ่มต้นขึ้นในปี พ.ศ.2482 มีการใช้เพลงไทยสากลเป็นสื่อในการสร้างอุดมการของรัฐอย่างเข้มข้น ส่งผลให้รัฐเข้ามาเป็นผู้มีบทบาทหลักในการสนับสนุนเพลงไทยสากล โดยที่รัฐเป็นผู้ให้การสนับสนุนทั้งในด้านการผลิตซึ่งมีการจัดสรรงบประมาณสำหรับการดำเนินการของวงดนตรีและมีการจ้างนักดนตรีไว้ในสังกัดเป็นจำนวนมาก ซึ่งบทบาทดังกล่าวทำให้รัฐกลายเป็นผู้มีอำนาจในการควบคุมกระบวนการผลิตเพลง หรือกล่าวคือ เป็นผู้มีอำนาจในโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมือง เนื่องจากเป็นผู้ควบคุมการผลิต อันนำมาซึ่งอำนาจเชิงสังคมการเมืองหรืออำนาจในการสร้างวาทกรรมความคิดผ่านเนื้อหาของบทเพลงด้วย ซึ่งในท้ายที่สุด เมื่อรัฐสามารถมีอำนาจทั้งในทางเศรษฐกิจการเมือง และในด้านสังคมการเมือง รัฐในยุคดังกล่าวจึงมีสถานะเป็นจ้าวทางวาทกรรมอันหมายถึงการที่รัฐเป็นตัวแทนในการนำเสนอความหมายหรืออัตลักษณ์ในวัฒนธรรมเพลง ที่มีอำนาจมากพอที่จะทำให้อัตลักษณ์ที่นำเสนอในวัฒนธรรมเพลงหยุดนิ่งเชิงสัมพัทธ์ ที่เรียกว่า Nodal point อยู่ได้ในชั่วระยะเวลาหนึ่ง[92]

อย่างไรก็ตาม ดังที่เสนอโดยลาเคลากับมูฟ การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมสามารถทำได้เพียงบางส่วนในบางขณะ โดยไม่อาจทำได้อย่างเบ็ดเสร็จถาวร และจะเกิดการต่อต้านขัดแย้งอยู่ตลอดเวลา[93] โดยจะพบว่า ในขณะที่รัฐบาลจอมพลป. ครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอยู่นั้น ก็ได้เกิดเพลงไทยสากลอีกแนวหนึ่งคือเพลงชีวิต ที่มีเนื้อหาสาระแตกต่างไปจากเพลงที่นำเสนอโดยรัฐ อีกทั้ง ยังเป็นผลงานเพลงที่ผลิตขึ้นโดยวงดนตรีของศิลปินเพลงอิสระที่ไม่ได้อยู่ในสังกัดวงดนตรีของรัฐ ซึ่งส่งผลให้รัฐไม่อาจมีอำนาจควบคุมโดยตรงในกระบวนผลิต ด้วยเหตุนี้ไม่ว่าจะด้วยความต้องการในการเสนอความแปลกใหม่ของแนวเพลง เพื่อการแสวงหารายได้ของศิลปิน หรือความต้องการในการเสนอความคิดทางการเมืองโดยตรง เพลงชีวิตที่เกิดขึ้นก็ถือเป็นแนวเพลงที่แตกต่างจนถึงขั้นขัดแย้งกับแนวคิดที่นำเสนอในเพลงของรัฐ และเพลงดังกล่าวยิ่งปรากฏออกมามากขึ้นเมื่อกลุ่มผู้ครองอำนาจรัฐหรือรัฐบาลมีอำนาจลดน้อยลงภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (ทั้งนี้สำหรับการใช้คำว่า “รัฐ” เพื่ออธิบายการแสวงหาอำนาจนำในงานนี้ ผู้วิจัยหมายถึงกลุ่มทางอำนาจ (Power bloc) ที่เข้าครอบครองอำนาจรัฐ)

ความผันผวนทางการเมืองภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ส่งผลต่อเสถียรภาพของรัฐบาลกระทั่งจอมพลป. พิบูลสงคราม กลับเข้าสู่อำนาจอีกครั้งในปี พ.ศ.2491 รัฐบาลจึงเริ่มมีเสถียรภาพมากขึ้น แต่ก็เป็นเพียงช่วงระยะเวลาหนึ่งจากการได้รับความร่วมมือกับสหรัฐอเมริกาที่แผ่อำนาจเข้ามาภายหลังสงคราม อย่างไรก็ตาม การเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากของวงดนตรีเอกชน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง

---

[92] เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา “การศึกษาการเมืองเปรียบเทียบแนวทางรัฐและสังคม,” ใน ประมวลสาระชุดวิชาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบ, หน่วยที่ 6-10 (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2547), หน้า 143.

[93] เรื่องเดียวกัน

วงดนตรีเพลงชีวิต ส่งผลให้รัฐบาลไม่อาจเข้าไปควบคุมกระบวนการผลิตเพลงได้อย่างทั่วถึง แม้จะมีการดึงศิลปินเพลงไปเป็นพวก เช่น ดึงแสงนภา บุญราศรี ไปเป็นเลขาธิการสมาคมกรรมกรไทย การดึงเสน่ห์ โกมารชุน เข้าร่วมพรรคเสรีมนังคศิลา หรือการขอร้องหรือห้ามศิลปินเพลงไม่ให้ผลิตเพลงการเมือง หรือการห้ามไม่ให้เผยแพร่เพลงบางเพลงผ่านสถานีวิทยุ แต่ก็ยังพบว่า ศิลปินเพลงจำนวนหนึ่งก็ยังคงนำเสนอเพลงการเมืองบนเวทีการแสดงสด และยิ่งเพลงใดถูกห้ามไม่ให้เผยแพร่ ก็พบว่าประชาชนยิ่งต้องการให้ศิลปินร้องเพลงดังกล่าวมากขึ้น[94] แสดงให้เห็นว่า นอกจากการที่รัฐบาลไม่อาจควบคุมกระบวนการผลิตหรือไม่อาจครองอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองแล้ว รัฐบาลยังสูญเสียอำนาจครอบงำเชิงวาทกรรมแก่ศิลปินเพลงอีกด้วย เนื่องจากศิลปินเพลงชีวิตที่มีชื่อเสียงได้สร้างอำนาจขึ้นจากการมีฐานผู้ฟังจำนวนมาก เช่น กรณีของเสน่ห์ โกมารชุน พบว่า มีอิทธิพลสูงยิ่งต่อผู้ฟังเพลงของเขา โดยที่ศิลปินเพลงคนนี้เพียงคนเดียวเป็นที่ยอมรับทั้งจากจอมพลป. พิบูลสงครามและพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ว่าสามารถร้องเพลงให้คนมาชุมนุมจนเต็มท้องสนามหลวงได้[95]

เมื่ออำนาจของรัฐบาลอ่อนแอลง จากพลวัตความขัดแย้งภายในระหว่างฝ่ายรัฐบาลกับกลุ่มกษัตริย์นิยมและกลุ่มทหาร และการไม่ได้รับความร่วมมือกับอำนาจภายนอก เนื่องจากการที่รัฐบาลจอมพลป. ในช่วงท้ายของสมัยที่สอง (พ.ศ.2491-2500) เริ่มถอยห่างจากนโยบายของสหรัฐฯ จนทำให้สหรัฐฯ หันไปร่วมมือกับกลุ่มอำนาจฝ่ายตรงข้ามคือฝ่ายของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์[96] รัฐบาลจอมพลป. จึงไม่อาจรักษาอำนาจเอาไว้ได้ทั้งในส่วนของอำนาจรัฐที่ต้องสูญเสียแก่กลุ่มอำนาจของจอมพลสฤษดิ์ และอำนาจนำในสังคมการเมืองที่สะท้อนผ่านวัฒนธรรมเพลงที่สูญเสียให้แก่ศิลปินที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อประชาชน ทั้งนี้ แม้กลุ่มอำนาจเดิมซึ่งเป็นตัวแทนของวาทกรรมหนึ่งจะสูญเสียอำนาจนำในการครองความเป็นจ้าวในสังคม ซึ่งแน่นอนว่าส่งผลให้อำนาจของวาทกรรมที่ยึดโยงอยู่กับกลุ่มทางอำนาจนั้นอ่อนแอลงไปด้วยในระยะหนึ่ง แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าวาทกรรมต้านจะได้รับชัยชนะเสมอไป หากเครือข่ายทางวาทกรรมของวาทกรรมหลักเดิมยังคงดำรงอยู่ และเมื่อกลุ่มอำนาจทางการเมืองใหม่เห็นว่าวาทกรรมดังกล่าวนั้นเป็นประโยชน์แก่ตน ก็ย่อมอ้างความชอบธรรมในการเข้าแสดงบทบาทการเป็นตัวแทนนำเสนอความหมายที่จะสร้างความได้เปรียบและอำนาจนำของฝ่ายตนต่อไป ทั้งนี้ การรับเอาวาทกรรมหลักมาเชิดชูต่อ อาจเป็นการรับเอามาทั้งหมดหรือนำมาดัดแปลง ต่อเติม เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยหรือเพื่อประโยชน์ของฝ่ายตนก็ได้

---

[94] พฤฒิธร รอดพึ่งพา, “เขาคนเดียวร้องเพลงให้คนมาชุมนุมเต็มสนามหลวงได้,” อ้างถึงใน ธีรภาพ โลหิตกุล, ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐, หน้า 78-79.

[95] เรื่องเดียวกัน.

[96] ณัฐพล ใจจริง, “การเมืองไทยสมัยจอมพลป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2491-2500),” (วิทยานิพนธ์รัฐศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), หน้า ง.

ด้วยเหตุนี้ แม้กลุ่มอำนาจทางการเมืองเดิมจะสูญเสียอำนาจไป วาทกรรมหลักของรัฐบาลเดิมก็ดำรงอยู่และได้รับการสืบทอดต่อมาโดยรัฐบาลชุดใหม่ หรือกล่าวคือวาทกรรมของรัฐก็ได้รับการสืบทอดต่อไปโดยตัวแทนนำเสนอความหมายกลุ่มใหม่ จึงพบว่า วาทกรรมความคิดที่รัฐพยายามสร้างและนำเสนอผ่านเพลงไทยสากลนั้น ยังคงดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งต่อมา ผ่านทางเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรม โดยเฉพาะผู้ครองอำนาจรัฐและกลุ่มคนชั้นสูงในสังคม ในขณะที่วัฒนธรรมเพลงอีกแนวหนึ่งก็สร้างฐานทางวาทกรรมในกลุ่มคนอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นคนชั้นล่างในสังคม

2.4.2 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคเผด็จการทหาร

การขึ้นสู่อำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ นำมาซึ่งรัฐบาลเผด็จการทหาร โดยรัฐบาลใช้อำนาจเด็ดขาดในการปกครอง และมีการเน้นให้ประชาชนจงรักภักดีต่อสถาบันชาติ ศาสนา และโดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นประเด็นใหม่ที่รัฐบาลยกขึ้นเชิดชู นอกจากนั้นรัฐบาลยังมีนโยบายปราบปรามคอมมิวนิสต์อย่างเด็ดขาด มีการควบคุมทุกปริมณฑลของสังคมอย่างเข้มงวดรวมถึงปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งนี้ การได้มาซึ่งอำนาจเด็ดขาดของรัฐบาลทหารดังกล่าวพบว่า เกิดจากการร่วมมือกับอำนาจภายนอกคือสหรัฐอเมริกาอย่างเข้มข้น โดยรัฐไทยภายใต้การนำของจอมพลสฤษดิ์ขณะนั้น ได้ให้ความร่วมมือและอำนวยความสะดวกในหลายด้านเพื่อให้เอื้อต่อการขยายตัวของอำนาจต่างประเทศภายใต้การนำของสหรัฐฯ

จากการร่วมมือกับต่างชาติ ส่งผลให้รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มีอำนาจที่เข้มแข็งอย่างยิ่ง โดยเฉพาะอำนาจในขอบเขตของสังคมการเมือง ซึ่งแน่นอนที่สุดวัฒนธรรมเพลงไทยสากลก็ถูกควบคุมอย่างเข้มงวด มีการห้ามผลิตเพลงวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างเด็ดขาด จนเพลงไทยสากลที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การเมืองหายไปเกือบสิ้นเชิง ในขณะที่เพลงของรัฐในยุคนี้ แม้ยังมุ่งในประเด็นชาตินิยม แต่พบว่ามีการนำความคิดชาตินิยมไปเชื่อมโยงกับสถาบันกษัตริย์อย่างแนบแน่น อีกทั้งยังมีการผลิตเพลงพระราชนิพนธ์ออกมาเป็นจำนวนมาก[97] นอกจากนั้น การผลิตเพลงของรัฐในยุคนี้ก็เป็นเพลงที่แต่งขึ้นโดยข้าราชบริพารที่ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท และนำเสนอผ่านวงดุริยางค์ทหารมากกว่าวงดนตรีอื่น อีกทั้ง ยังมีการอุปการะนักแต่งเพลงและศิลปินนักร้องโดยรับไว้ในพระบรมราชูปถัมภ์เป็นจำนวนมาก จนอาจกล่าวได้ว่า เพลงปลุกใจในยุครัฐบาลจอมสฤษดิ์เป็นเพลงที่ออกมาจากวัง โดยการสนับสนุนของสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งมีความใกล้ชิดกับรัฐบาลทหารในขณะนั้น[98] ซึ่งเป็นการดึงศิลปินเพลงมาเป็นส่วนหนึ่งในวาทกรรมของอำนาจรัฐอย่างได้ผล อีกทั้งในยุคนี้ยังมีการขยายเครือข่ายวิทยุกระจายเสียงของรัฐโดยเฉพาะของกองทัพเพื่อสร้างความมั่นคงของ

---

[97] ยิ่งลักษณ์ บุญเก็บ, “การใช้เพลงปลุกใจในฐานะสื่อประชาสัมพันธ์ให้คนไทยสำนึกรักชาติของกองทัพบก พ.ศ.2475-2550,” หน้า 100.

[98] เรื่องเดียวกัน, หน้า 101.

ชาติและการต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ มีการตั้งสถานีเครือกรป. กลาง เพื่อปฏิบัติการจิตวิทยาต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ และยังมีการตั้งสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกขึ้นอีกด้วย[99]

เหล่านี้ทั้งหมด แสดงให้เห็นว่ารัฐบาลเผด็จการทหาร ได้เข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างเข้มงวด ทั้งการควบคุมกระบวนการผลิตเพลงในส่วนของวงดนตรีของทางการทั้งหมด และการควบคุมการเผยแพร่ผลงานเพลงที่มีเนื้อหาซึ่งรัฐเห็นไม่เหมาะสม ซึ่งพบว่าเนื้อหาสาระต่อต้านอำนาจรัฐโดยตรงไม่ปรากฏอีกเลยในเพลงชีวิตที่พัฒนามาเป็นเพลงตลาดและเพลงลูกทุ่ง ในขณะที่เพลงปฏิวัติของปัญญาชนก็ถูกกวาดล้างจนไม่มีที่ยืนและลงไปดำเนินการแบบลับหรือแบบใต้ดิน ส่งผลให้รัฐบาลเป็นผู้ครองอำนาจนำทั้งในปริมณฑลทางการเมืองหรือสังคมการเมืองและในปริมณฑลทางวัฒนธรรม จนสามารถสร้างฐานะการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมขึ้นได้ ซึ่งสังเกตได้ว่าการสร้างอำนาจนำของรัฐบาลดังกล่าว เกิดขึ้นได้จากความสามารถในการสร้างเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมในระดับชาติที่เข้มแข็ง โดยได้รับความร่วมมือจากฝ่ายต่างๆ อย่างเข้มข้น ทั้งจากอำนาจภายนอกประเทศ สถาบันทหาร สถาบันกษัตริย์ เครือข่ายทางธุรกิจที่ได้รับประโยชน์จากนโยบายการพัฒนาชนชั้นสูงในเมือง และรวมถึงประชาชนจำนวนมากที่ชื่นชอบบุคลิคส่วนตัวของนายกรัฐมนตรี ที่เข้ากันได้กับวาทกรรมเดิมของสังคมไทยอีกชุดหนึ่ง คือวาทกรรมในเรื่องของความเป็นนักเลง วาทกรรมการปกครองเรื่องพ่อขุนอุปถัมภ์หรือเรียกโดยรวมว่าวาทกรรมอำนาจนิยมที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลายาวนาน[100]

อย่างไรก็ตาม แม้จะเกิดภาวะของการครองความเป็นจ้าวเกิดขึ้น แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าการต่อสู้ขัดแย้งจะไม่ดำรงอยู่ ทั้งนี้ หากมองเพียงผิวเผินว่าอำนาจทางการเมืองดำรงอยู่ในปริมณฑลของรัฐหรือสังคมการเมืองเท่านั้น การไม่ปรากฏการต่อต้านทางการเมืองในยุคที่รัฐมีอำนาจเข้มแข็งอาจทำให้เข้าใจผิดว่ารัฐมีอำนาจเบ็ดเสร็จเด็ดขาดและเกิดความยินยอมพร้อมใจเกิดขึ้นทั่วทั้งสังคม แต่หากพิจารณาลงไปในสังคมประชาหรือในปริมณฑลทางวัฒนธรรม จะเห็นได้ว่าการต่อสู้ต่อรองทางอำนาจยังคงดำรงอยู่และปรากฏตัวให้เห็นตลอดเวลา อีกทั้ง ก็ไม่ได้หมายความว่าการช่วงชิงอำนาจนำในสังคมการเมืองจะหายไป แต่เป็นเพียงการกดทับไว้ได้ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง

การต่อสู้ต่อรองเชิงวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้ พบว่า เป็นการต่อสู้ต่อรองระหว่างวาทกรรมเพลงชุดหนึ่งซึ่งได้รับการสนับสนุนจากรัฐและชนชั้นสูง กับวาทกรรมเพลงของประชาชนระดับล่าง ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 แนวอย่างชัดเจนคือเพลงแนวผู้ดี/ลูกกรุง และเพลงแนวตลาด/ลูกทุ่ง ทั้งนี้ หากพิจารณาในส่วนของเนื้อหาของบทเพลง อาจไม่พบการต่อสู้ต่อรอง

---

[99] เรื่องเดียวกัน, หน้า 100.

[100] ดูเพิ่มเติมใน ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, เขียน, พรรณี ฉัตรพลรักษ์, ม.ร.ว. ประกายทอง สิริสุข และธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, แปล, การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์, พิมพ์ครั้งที่ 2, 2548)

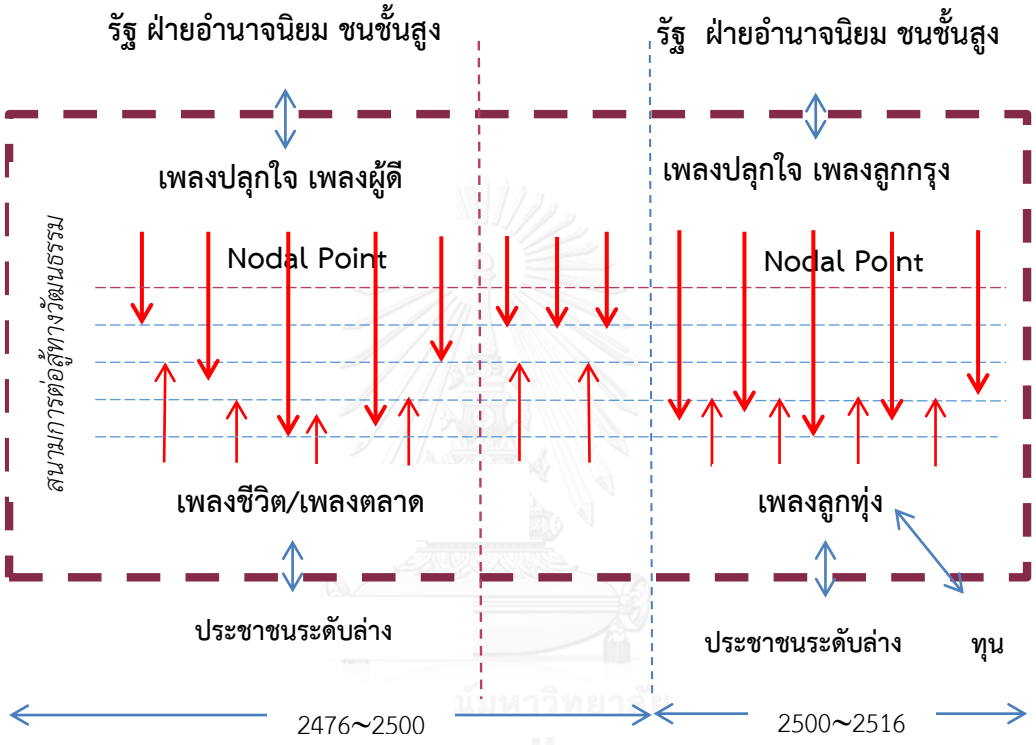
ที่ชัดเจน แต่ในส่วนของการช่วงชิงตำแหน่งแห่งที่ของแนวเพลงในสังคม พบว่า แนวเพลง 2 แนว ดังกล่าวที่ยึดโยงอยู่กับกลุ่มคนของตนเอง มีการต่อสู้ต่อรองกันอย่างชัดเจน โดยแนวเพลงหนึ่งได้รับการสนับสนุนจากอำนาจรัฐ ในขณะที่อีกแนวเพลงหนึ่งได้รับการสนับสนุนจากประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ ซึ่งพบว่าในช่วงแรกเพลงลูกกรุงที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐเป็นฝ่ายได้เปรียบ ฐานะของเพลงลูกทุ่งไม่อาจเทียบเท่าเพลงลูกกรุงเนื่องจากฐานผู้ฟังที่เป็นคนในระดับที่ต่ำกว่า และเข้าไม่ถึงอำนาจรัฐ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ความเป็นรองทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงของประชาชนดังกล่าวสะท้อนอำนาจที่ยังคงอ่อนแอของประชาชน

อย่างไรก็ตาม ด้วยฐานของกลุ่มผู้ฟังจำนวนมากของประชาชนกลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่ง ทำให้วาทกรรมเพลงลูกทุ่งยังคงมีพลัง จนเมื่อมีผู้ที่เห็นถึงพลังดังกล่าวและมองเห็นโอกาสในการแสวงหาประโยชน์จากเพลงลูกทุ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งฝ่ายทุนที่เห็นถึงโอกาสในการสร้างผลกำไรจากเพลงลูกทุ่ง ได้เริ่มเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมนี้ แม้จะมีข้อโต้แย้งสำคัญโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากนักวิชาการสำนักแฟรงเฟิร์ตคือ ธีโอดอร์ อดอร์โน และแม็กซ์ ฮอไคม์เมอร์ ว่าการเข้ามาของทุนดังกล่าวในวัฒนธรรมเพลงจะเป็นการตอกย้ำความไร้อำนาจของประชาชน ซึ่งข้อโต้แย้งดังกล่าวก็ไม่อาจมองข้าม แต่ในอีกทางหนึ่งการเข้ามาร่วมในวาทกรรมเพลงลูกทุ่งของฝ่ายทุนนี้เองก็เป็นการเพิ่มขึ้นของเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรม ที่ทำให้วาทกรรมเพลงลูกทุ่งมีพลังมากขึ้น ซึ่งแน่นอนที่สุด ส่งผลให้อำนาจทางการเมืองเชิงวัฒนธรรมของประชาชนกลุ่มผู้ฟังสูงขึ้นตามไปด้วย แต่อำนาจดังกล่าวจะดำรงอยู่ หรือจะถูกช่วงชิง บิดเบือนสู่ผลประโยชน์ของฝ่ายใดก็เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ เพราะธรรมชาติของวาทกรรมมีความลื่นไหลอยู่ในตัว การที่ประชาชนกลุ่มผู้ฟังที่เป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมเพลงลูกทุ่งจะได้รับผลประโยชน์จากวาทกรรมดังกล่าวเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความสามารถในการเกาะเกี่ยวอ้างอิงและโน้มนำให้วาทกรรมดังกล่าวสร้างผลประโยชน์แก่ฝ่ายตนเองด้วย

อย่างไรก็ตาม ดังได้กล่าวแล้ว การที่วาทกรรมใดสามารถแสวงหาแนวร่วมหรือสร้างเครือข่ายได้มากขึ้น ก็จะส่งผลให้วาทกรรมดังกล่าวมีพลังมากขึ้น ซึ่งการที่เพลงลูกทุ่งมีฐานผู้ฟังจำนวนมากกระทั่งเป็นที่สนใจของฝ่ายทุนให้เข้ามาเป็นแนวร่วม ก็ทำให้วาทกรรมเพลงลูกทุ่งมีพลังสูงขึ้นอย่างปฏิเสธไม่ได้ ซึ่งการเข้ามาของฝ่ายทุนในยุคนี้เองส่งผลให้ทุนเข้ามามีบทบาทมากขึ้นเรื่อยๆ และกลายเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคต่อๆ มา พลังเชิงวาทกรรมของเพลงลูกทุ่งสะท้อนให้เห็นอำนาจเชิงวัฒนธรรมที่สูงขึ้นของประชาชน ซึ่งในที่สุดเมื่อวาทกรรมที่ว่าด้วยอำนาจของประชาชนอีกชุดหนึ่งคือแนวคิดประชาธิปไตยมีพลังมากขึ้น จากการเคลื่อนไหวของขบวนการนักศึกษาปัญญาชนผนวกกับอำนาจของฝ่ายรัฐอ่อนแอลงในปลายยุครัฐบาลเผด็จการทหาร การครองอำนาจนำของจ้าวทางวาทกรรมเดิมก็สั่นคลอนลง กระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงทางอำนาจอีกครั้งหนึ่งภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ทั้งนี้ สามารถสรุปภาพการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ดังแผนภาพที่ 2.2

<u>แผนภาพที่ 2.2</u> การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516



2.5 สรุปท้ายบท

บทนี้เป็นการศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดยส่วนแรกเป็นการบรรยายประวัติความเป็นมาของเพลงไทยสากล ส่วนที่สอง เป็นการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในธุรกิจเพลงไทยสากล ส่วนที่สาม เป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจเชิงสังคมวิทยาการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล และส่วนที่สี่ เป็นการวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

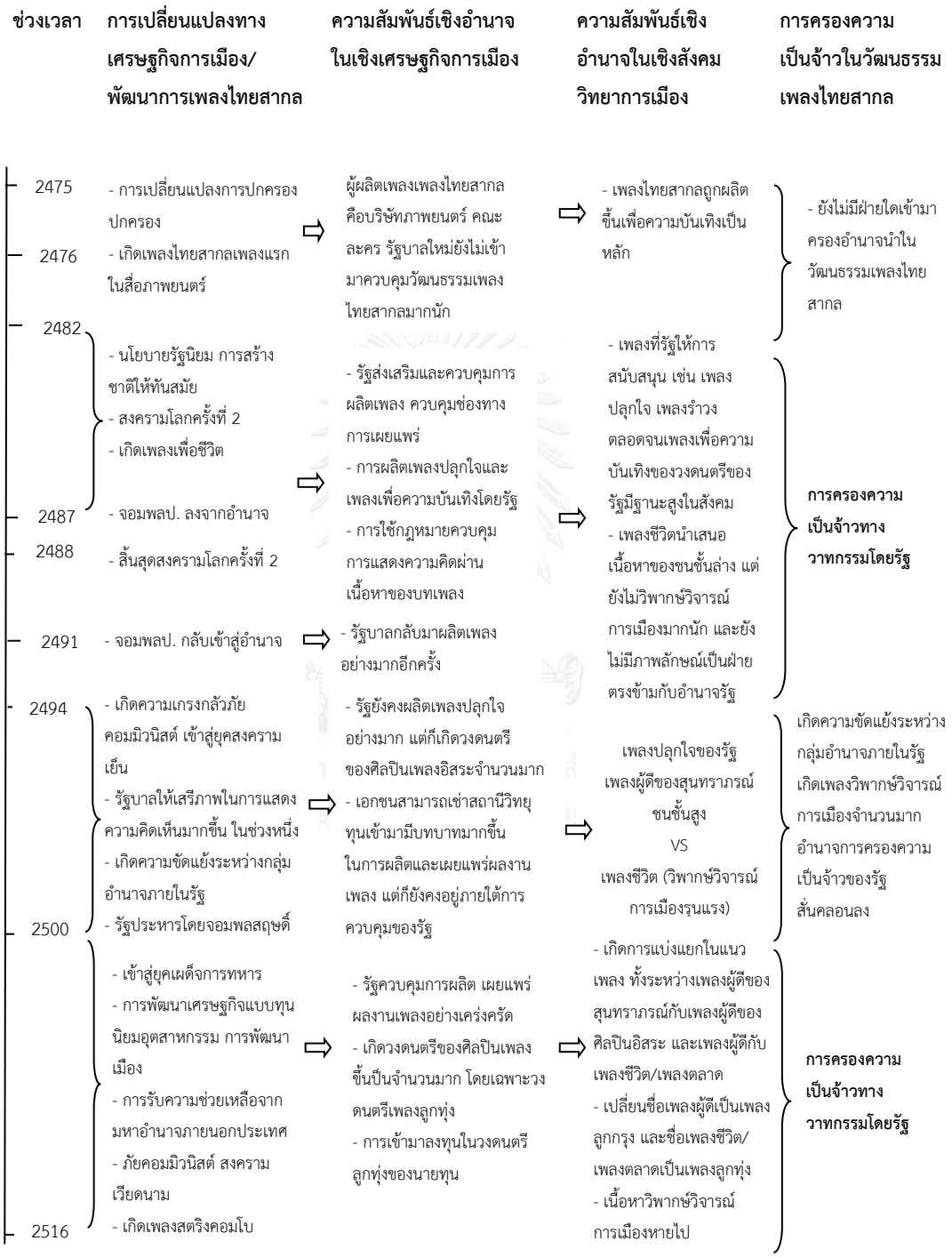
ผลการศึกษา พบว่า เพลงไทยสากลมีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน โดยมีที่มาจาก 2 ทาง คือการพัฒนาด้านดนตรีซึ่งเกิดขึ้นโดยวงดนตรีของราชการ และการพัฒนาด้านรูปแบบการร้องซึ่งเกิดขึ้นในสื่อบันเทิงคือละครร้อง กระทั่งแนวทางการพัฒนาดังกล่าวมาบรรจบกันในสื่อภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม

รัฐได้เข้ามาเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเพลงไทยสากลในยุคหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ซึ่งมีการใช้เพลงไทยสากลเป็นสื่อสำคัญในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง โดยที่รัฐเป็นผู้ให้การสนับสนุนการตั้งวงดนตรีของทางการขึ้นจำนวนหลายวง มีการรับศิลปินเพลงไว้ในสังกัดและมีการจ่ายเงินเดือนประจำ ด้วยฐานะที่รัฐสามารถควบคุมกระบวนการผลิต ช่องทางการเผยแพร่ และเนื้อหาสาระในผลงานเพลง ส่งผลให้รัฐในยุคดังกล่าวสามารถสร้างความเป็นจ้าวทางวาทกรรมขึ้นได้ในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

อย่างไรก็ตาม นอกจากเพลงไทยสากลที่สนับสนุนโดยรัฐ พบว่ามีเพลงของศิลปินเพลงอิสระที่มีเนื้อหาสาระและแสดงจุดยืนที่แตกต่างจากแนวเพลงของรัฐเกิดขึ้น คือเพลงชีวิต ซึ่งพัฒนาเป็นเพลงตลาดและเพลงลูกทุ่ง กลายเป็นอีกพื้นที่ทางวาทกรรมหนึ่งในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งมีพลังได้เนื่องจากศิลปินเพลงเป็นผู้ควบคุมหรือมีอำนาจในกระบวนการผลิต และมีฐานผู้ฟังซึ่งเป็นประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศให้การสนับสนุน ทั้งนี้ การต่อสู้ต่อรองทางวาทกรรมระหว่างแนวเพลงที่แตกต่างยังคงดำรงอยู่แม้รัฐจะใช้อำนาจควบคุมอย่างเด็ดขาดในยุครัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ เพียงแต่การต่อสู้ต่อรองดังกล่าวไม่ได้มุ่งปะทะกับอำนาจรัฐ แต่เป็นการต่อสู้ต่อรองเพื่อการแย่งชิงพื้นยืนในบริบทของวัฒนธรรม โดยที่ฐานอำนาจสำหรับการสร้างความเป็นจ้าวทางวาทกรรมต้องมาจากทั้งอำนาจในทางเศรษฐกิจการเมืองและอำนาจในทางสังคมการเมือง การขาดซึ่งอำนาจในทางใดทางหนึ่งจะนำมาซึ่งความสั่นคลอนของอำนาจ ดังที่เกิดขึ้นกับรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงครามในยุคที่ 2 ซึ่งรัฐบาลไม่สามารถรักษาอำนาจนำไว้ได้ทั้งในทางเศรษฐกิจการเมืองและในทางสังคมการเมือง ปรากฏให้เห็นจากการเกิดขึ้นของเพลงชีวิตที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างรุนแรง โดยที่รัฐบาลไม่อาจควบคุมได้ ทั้งในส่วนของกระบวนการผลิตและเนื้อหาสาระของบทเพลง และที่เกิดขึ้นอีกครั้งในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งกลุ่มเผด็จการทหารสูญเสียอำนาจนำทั้งในปริมณฑลของอำนาจรัฐและปริมณฑลของวัฒนธรรม

ทั้งนี้ สามารถสรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้ดังแผนภาพที่ 2.3

<u>แผนภาพที่ 2.3</u> สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 251



บทที่ 3
พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอำนาจทางการเมืองและความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เหตุการณ์ดังกล่าวส่งผลให้รัฐลดบทบาทในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงลง ทั้งในส่วนของการสนับสนุนวงดนตรีและการควบคุมเนื้อหาในบทเพลง ก่อให้เกิดเสรีภาพอย่างมากในการนำเสนอเนื้อหาความคิดผ่านบทเพลง อีกทั้งยังเกิดแนวเพลงใหม่ขึ้นมาอีก 1 แนว คือเพลงเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นแนวเพลงที่เกิดขึ้นมาจากเหตุผลทางการเมืองโดยตรงของขบวนการนักศึกษาปัญญาชน และกลายมาเป็นวัฒนธรรมเพลงฝ่ายต่อต้านอำนาจที่แสดงบทบาทอย่างมีพลัง

ในยุคนี้ฝ่ายทุนเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในวงการเพลง โดยเฉพาะการเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง ซึ่งมีความเติบโตและเกิดการแข่งขันกันอย่างมากจนต้องมีการปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้อลังการยิ่งใหญ่ จนต้องใช้เงินลงทุนสูงจนศิลปินเพลงอาจไม่สามารถลงทุนเองได้ จึงต้องพึ่งพานายทุนในด้านการเงิน ซึ่งในด้านหนึ่งส่งผลให้วงดนตรีลูกทุ่งเติบโตพัฒนาและกลายเป็นความบันเทิงที่ทันสมัยและน่าตื่นตาตื่นใจสำหรับคนในต่างจังหวัด และในอีกด้านหนึ่งก็ส่งผลให้ทุนเข้ามามีอำนาจมากขึ้นในวงการเพลง

อย่างไรก็ตาม บรรยากาศเปิดทางการเมืองดำรงอยู่ได้เพียงระยะเวลาไม่นาน ฝ่ายรัฐก็กลับเข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงอย่างมากอีกครั้งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการควบคุมการนำเสนอความคิดทางการเมืองผ่านบทเพลง โดยในช่วงแรกที่รัฐเริ่มกลับเข้ามาคือช่วงประมาณ พ.ศ.2518 อำนาจรัฐยังไม่เข้มแข็งมากนัก พบว่า รัฐได้เข้ามาแสวงหาอำนาจนำในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงอย่างเข้มข้น โดยการผลิตเพลงปลุกใจออกมาเป็นจำนวนมากเพื่อต้านกับเพลงเพื่อชีวิต อันแสดงถึงการแย่งชิงการครองอำนาจนำในพื้นที่ทางวัฒนธรรมเพลงอย่างน่าสนใจ ทั้งในส่วนของการต่อสู้โดยการนำเสนออุดมการณ์ความคิดผ่านเนื้อหาของบทเพลง และการต่อสู้แย่งชิงตำแหน่งแห่งที่ด้วยการสร้างภาพลักษณ์ที่ไม่ดีแก่แนวเพลงตรงข้ามโดยเฉพาะการพยายามกีดกันแนวเพลงเพื่อชีวิตออกไปจากปริมณฑลของอำนาจทางการเมือง ด้วยการกำจัดศิลปินเพลงและการสร้างภาพลักษณ์อันน่ากลัวแก่แนวเพลงดังกล่าวให้เป็นที่เข้าใจว่าศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเป็นพวกคอมมิวนิสต์และก่อกวนสร้างความวุ่นวายแก่ประชาชน ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตก็ตอบโต้รุนแรงผ่านเนื้อหาในบทเพลงที่มุ่งปลุกระดมให้เกิดการล้มล้างอำนาจรัฐ ในการนี้ ทั้งสองฝ่ายยังได้พยายามแสวงหาความร่วมมือโดยการดึงประชาชนมาเป็นพวก โดยใช้วัฒนธรรมเพลงของฝ่ายตนเป็นเครื่องมือหนึ่ง กล่าวคือ ฝ่ายรัฐก็เผยแพร่เพลงปลุกใจออกสู่ประชาชน ในขณะที่นักศึกษาปัญญาชนก็พยายามเผยแพร่แนวคิดผ่าน

เพลงเพื่อชีวิตสู่ประชาชน อย่างไรก็ตาม กล่าวได้ว่า ยังไม่มีฝ่ายใดเจาะทะลวงเข้าไปครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงของชาวบ้านได้ในยุคนี้ เนื่องจากทั้งสองฝ่ายอาจไม่ได้คำนึงถึงว่าประชาชนเองก็มีวัฒนธรรมเพลงของตนเอง คือเพลงลูกทุ่ง ซึ่งทั้งฝ่ายรัฐและฝ่ายนักศึกษาไม่มีฝ่ายใดยอมรับให้เพลงลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมของตน แม้ดูเหมือนฝ่ายผู้กุมอำนาจรัฐในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา จะให้การยอมรับถึงพลังของเพลงลูกทุ่งอยู่บ้าง เช่น การดึงศิลปินเพลงลูกทุ่งคือชาย เมืองสิงห์ เข้าไปเป็นสมาชิกสภาสนามม้า แต่ก็เป็นตัวอย่างส่วนน้อย ซึ่งเท่ากับว่าเป็นการผลักประชาชนออกไปจากการร่วมมือซึ่งเกิดขึ้นในกลุ่มนักศึกษาปัญญาชนมากกว่าฝ่ายรัฐและแม้ในเวลาต่อมาฝ่ายนักศึกษาเองก็ได้ตระหนักถึงข้อดังกล่าว แต่ก็เป็นช่วงที่อำนาจในการต่อสู้ลดลงไปอย่างมากแล้ว อันเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้นักศึกษาปัญญาชนไม่อาจดึงประชาชนเป็นพวกได้

ความน่าสนใจอย่างยิ่งประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้คือ แม้ฝ่ายรัฐจะไม่ได้ดึงเอาวาทกรรมเพลงลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมของตนในยุคนั้น แต่ผลจากการเผยแพร่วาทกรรมรัฐผ่านบทเพลงปลุกใจและสื่ออื่นๆ อย่างเข้มข้น ส่งผลให้วาทกรรมของรัฐแทรกซึมลงไปในหมู่ประชาชนอย่างได้ผล โดยเฉพาะอย่างยิ่งวาทกรรมชาตินิยม การเสียสละ การยกย่องทหาร และการเชิดชูสถาบันกษัตริย์ ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นวาทกรรมที่รัฐใช้อ้างความชอบธรรมในการครองอำนาจ ซึ่งภาพสะท้อนความสำเร็จดังกล่าวของรัฐก็คือการที่เนื้อหาของแนวคิดดังกล่าวไปปรากฏอย่างแพร่หลายในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนจากเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งที่ได้รับความนิยมในช่วงภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519

สำหรับเนื้อหาในบทนี้ ส่วนแรก เป็นการศึกษาพัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 เพื่อให้เห็นพัฒนาการความเป็นมาของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในภาพรวมในช่วงดังกล่าว ส่วนที่สอง เป็นการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพื่อให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการทำเพลง ว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงจากยุคเดิมหรือไม่อย่างไร ส่วนที่สาม เป็นการวิเคราะห์วาทกรรมที่เกิดขึ้นในฐานะตำแหน่งของแนวเพลงและเนื้อหาสาระของเพลงไทยสากลแนวต่างๆ ส่วนที่สี่ เป็นการวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 และส่วนสุดท้าย เป็นสรุปท้ายบท

3.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521

ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 เกิดความเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเติบโตและความรุ่งเรืองของธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง อันเป็นผลมาจากการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจ ที่ทำให้เมืองขยายตัวและเชื่อมโยงกับชนบทมากขึ้น จนเพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมไปทั่วทั้งประเทศ การเกิดขึ้นของเพลงเพื่อชีวิตอันเกิดจากความมีเสรีภาพทางการเมืองที่ทำให้การวิพากษ์วิจารณ์อำนาจรัฐสามารถเกิดขึ้นได้ และการปรากฏขึ้นใหม่ของเพลงปลุกใจจากฝ่ายรัฐ อันเป็นไปเพื่อการต่อสู้แย่งชิงมวลชนในสงครามจิตวิทยาระหว่างฝ่ายรัฐกับฝ่ายต่อต้านเมื่อเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองรุนแรงขึ้น โดยเนื้อหาในส่วนนี้จะแยกเป็นสองช่วง คือพัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และพัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จนถึงปี พ.ศ.2521

3.1.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เกิดการเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลที่สำคัญคือ การเติบโตขึ้นของเพลงลูกทุ่ง การเกิดขึ้นของเพลงเพื่อชีวิต ส่วนเพลงลูกกรุงเริ่มที่จะลดบทบาทลง ในขณะที่เพลงสตริงคอมโบเข้ามาเป็นความบันเทิงใหม่ในเมือง (ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเหตุผลหนึ่งของการเข้ามาแทนที่เพลงลูกกรุงของเพลงสตริงคอมโบคือช่วงวัยของกลุ่มผู้ฟังที่เปลี่ยนแปลงไป โดยผู้ฟังเพลงสตริงคอมโบคือคนรุ่นใหม่ในเมืองที่เข้ามามีอิทธิพลสูงขึ้นแทนกลุ่มคนรุ่นเดิมที่ฟังเพลงลูกกรุง ซึ่งเหตุการณ์เช่นนี้ก็จะเกิดขึ้นกับเพลงสตริงคอมโบที่ถูกเพลงสตริงเข้ามาแทนที่เช่นเดียวกัน หรือแม้แต่ในเพลงลูกทุ่งที่แบ่งเป็นลูกทุ่งแท้กับลูกทุ่งยุคใหม่ที่ฐานผู้ฟังมีความแตกต่างด้านช่วงวัย อย่างไรก็ตาม ประเด็นเรื่องการเปลี่ยนรุ่น (Generation) ของกลุ่มผู้ฟัง ไม่ใช่ประเด็นหลักที่จะศึกษาในงานนี้) และในอีกส่วนหนึ่งคือ การกลับมาผลิตเพลงปลุกใจอย่างมากอีกครั้งของรัฐ

เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมสูงขึ้นอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ภายหลังการเสียชีวิตของสุรพล สมบัติเจริญในปี พ.ศ.2511 ตลอดจนการได้รับความนิยมอย่างสูงยิ่งของภาพยนตร์เพลง ส่งผลให้มีผู้สนใจลงทุนทำธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งเป็นจำนวนมาก และในภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 วงดนตรีลูกทุ่งยิ่งทวีจำนวนมากขึ้น มีวงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่จำนวนมาก เช่น วงดนตรีสายัณห์ สัญญา (2516) วงดนตรียอดรัก สลักใจ (2518) วงดนตรีศรเพชร ศรสุพรรณ (2518) วงดนตรีศรชัย เมฆวิเชียร (2519) วงดนตรีลูกทุ่งถือเป็นความบันเทิงที่ได้รับความนิยมสูงที่สุดในต่างจังหวัด เนื่องจากคนต่างจังหวัดยังไม่นิยมนักร้องประเภทอื่น แม้ในยุคนั้นจะมีนักร้องแนวอื่นๆ แต่ก็ได้รับความนิยมเฉพาะในเมือง เช่น วงดนตรีดิอิมพอสซิเบิ้ล วงพีเอ็มไฟว์ของดอน สอนระเบียบ ส่วนนักร้องลูกกรุง เช่น สุเทพ วงศ์คำแหง ธานินทร์ อินทรเทพ ก็มักร้องเพลงกันตามภัตตาคาร บาร์ ไนต์คลับ โดยมีบางครั้ง

ที่รับเชิญไปร้องกับวงดนตรีลูกทุ่งเช่นวงดนตรีสายัณห์ สัญญา แต่สำหรับต่างจังหวัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานวัดจะมีแต่วงลูกทุ่งเท่านั้น[1] ซึ่งจะเห็นได้ว่าในยุคนี้เพลงลูกทุ่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมบันเทิงที่แพร่หลายที่สุดของประชาชนทั่วทั้งประเทศ

ในอีกทางหนึ่ง ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ได้เกิดแนวเพลงไทยสากลแนวใหม่ขึ้นอีกแนวหนึ่ง คือเพลงเพื่อชีวิต ที่แม้ไม่แพร่หลายมากนักในยุคนี้แต่ก็มีบทบาททางการเมืองอย่างสำคัญทั้งในการช่วงชิงการนำในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลและการช่วงชิงอำนาจรัฐ ทั้งนี้ เพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นควบคู่มากับขบวนการนิสิตนักศึกษาตั้งแต่ก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม แต่มาเติบโตภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าว โดยวงดนตรีวงสำคัญคือวงคาราวาน ซึ่งสุรชัย จันทิมาธร และวีระศักดิ์ สุนทรศรี สมาชิกผู้ก่อตั้งวง ได้ร่วมกิจกรรมประท้วงมากับนิสิตนักศึกษามาก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม โดยใช้ชื่อวงว่า “ท.เสนและสัญจร” ก่อนจะได้พบกับวงดนตรีบังคลาเทศแบนด์จากวิทยาลัยเทคนิคภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีสมาชิกคือ มงคล อุทก และทองกราน ทานา และได้รวมตัวกันเป็นวง “คาราวาน” ในช่วงกลางปี พ.ศ.2517[2] หลังจากนั้น ก็ได้เกิดวงดนตรีเพลงเพื่อชีวิตตามมาอีกเป็นจำนวนหลายวง เช่น วงคุรุชน วงกงล้อ วงรวมฆ้อน วงกรรมาชน วงรุ่งอรุณ วงไดอะเลคติค วงต้นกล้า วงลูกทุ่งสัจธรรม เป็นต้น

ทั้งนี้ อิทธิพลทางแนวเพลงของเพลงเพื่อชีวิต พบว่า มาจากดนตรีตะวันตก เช่น นำเอาทำนองของเพลง Find the cost of freedom ของวงดนตรีครอสบี สติล แนช แอนด์ ยัง มาใช้ในเพลงสานแสงทองของคาราวาน เป็นต้น เป็นการสร้างความแปลกใหม่ทางดนตรีในขณะนั้น ซึ่งสำหรับสังคมกรุงเทพฯ เพลงที่ประชาชนระดับบนหรือระดับปัญญาชนให้การยอมรับและได้รับความนิยมและในระดับครองใจผู้ฟัง มีเพียงวงดนตรีสุนทราภรณ์ และศิลปินเพลงลูกกรุงคนอื่นๆ เช่น สุเทพ วงศ์คำแหง สวลี ผกาพันธ์ ในขณะที่สำหรับวัยรุ่น วงดนตรีที่ครองใจอยู่มีเพียงวงดิอิมพอสสิเบิ้ล[3] เพลงเพื่อชีวิตจึงแพร่หลายไปในกลุ่มนักศึกษาอย่างรวดเร็ว ซึ่งทุกครั้งที่มีการจัดกิจกรรมหรือมีการประท้วง ก็จะมีการแสดงของเพลงเพื่อชีวิตร่วมด้วย ทั้งนี้ จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์ ได้แบ่งพัฒนาการของเพลงเพื่อชีวิตในช่วง พ.ศ.2516 ถึง พ.ศ.2519 ออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่[4]

---

[1] ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” (วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, 2554), หน้า 180.

[2] คาราวานออนซอน. ก่อนเคลื่อน มาเป็น คาราวาน (ท.เสน และ สัญจร, บังคลาเทศแบนด์) [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา: http://www.caravanonzon.com/index_th.php?name=knowledge&file=readknowledge&id=16&PHPSESSID=515894e304875addaeebad06a431308d [2 สิงหาคม 2557]

[3] กลุ่มศิลปวัฒนธรรมเพื่อชีวิต, “เส้นทางเพลงเพื่อชีวิต จาก พ.ศ.2480 ถึงปัจจุบัน,” ใน เอกสารประกอบการเสวนา “เส้นทางเพลงเพื่อชีวิต” ในงานรำลึก 25 ปี 14 ตุลา วันที่ 10 ถึง 14 ตุลาคม 2544

[4] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531), หน้า 88-92.

ช่วงที่ 1 ยุคกระแสตะวันตก (ปลายปี พ.ศ.2516 ถึงต้นปี พ.ศ.2517)

เพลงเพื่อชีวิตในยุคแรกนี้ ได้รับอิทธิพลสูงสุดจากศิลปินตะวันตกเช่น บ๊อบ ดีแลนด์ โจอัน เบธ และกลุ่มศิลปินแนวเพลงประท้วงของสหรัฐอเมริกา ผลงานเพลงในยุคนี้กล่าวถึงปัญหาความทุกข์ยากของชาวนา กรรมกร สภาพความแห้งแล้งในภาคอีสาน ความเป็นธรรมในสังคม ซึ่งลักษณะของเนื้อเพลงยังไม่รุนแรงถึงกับการเรียกร้องให้ลุกขึ้นต่อสู้หรือท้าทายอำนาจรัฐ โดยมีรูปแบบการแสดงในลักษณะของเพลงโฟล์ค ซึ่งใช้กีตาร์โปร่งบรรเลง แต่งกายแบบฮิปปี้ คือ ใส่กางเกงยีน ถือย่าม ใส่รองเท้ายาง และไว้ผมยาว อันเป็นสัญลักษณ์ที่กลุ่มปัญญาชนเลียนแบบมาจากวัฒนธรรมเพลงของอเมริกัน

ช่วงที่ 2 ยุคแสวงหาตนเอง (ปลายปี พ.ศ.2517 ถึง พ.ศ.2518)

ในยุคนี้สถานการณ์ทางการเมืองมีความรุนแรงมากขึ้น มีการอภิปรายโจมตีรัฐบาล โดยมีจำนวนผู้เข้าร่วมประท้วงเป็นจำนวนมาก ส่งผลให้วงดนตรีแบบโฟล์คซองแบบของวงคาราวานไม่สามารถตอบสนองได้อีกต่อไป โดยในช่วงปลายปี พ.ศ.2517 มีการจัดงานพระราชทางเพลิงศพวีรชน ซึ่งมีการจัดงานเฉลิมฉลองและมีวงดนตรีมาร่วมแสดงในงานนี้จำนวนหลายวง เช่น วงกรรมาชน วงไดอะเล็คติค วงกงล้อ เป็นต้น อันเป็นการปรากฏขึ้นของวงดนตรีเพลงเพื่อชีวิตจำนวนมากและหลากหลาย มีทั้งเพลงที่แต่งขึ้นเองในลักษณะเพลงปลุกใจ และการนำเพลงของปัญญาชนรุ่นเก่ามาร้องใหม่ เช่น เพลงมาร์ช ของจิตร ภูมิศักดิ์ ถือเป็นการเริ่มต้นของยุคการใช้เพลงในการปลุกเร้าอารมณ์ตามแนวศิลปะเพื่อชีวิต วงดนตรีเพื่อชีวิตในยุคนี้ เปลี่ยนจากวงโฟล์คซองมาเป็นวงดนตรีที่หลากหลายขึ้น มีทั้งวงดนตรีร็อกและเพลงสตริง

ช่วงที่ 3 ยุคการฟื้นฟูวัฒนธรรม (ปลายปี พ.ศ.2518 ถึง พ.ศ.2519)

การเปลี่ยนแปลงสำคัญในยุคนี้คือมีการนำวัฒนธรรมเพลงไทย เช่น เพลงรำวง เพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่ง มาผสมผสานในแนวเพลง เนื่องจากในยุคนี้กลุ่มนักศึกษาได้พยายามสร้างแนวร่วมและแสวงหาความร่วมมือจากขบวนการนักศึกษาด้วยกันเองและกลุ่มประชาชนอื่นๆ มีการจัดงานประเพณีต่างๆ ซึ่งได้รับผลตอบรับที่ดีจากนักศึกษา คณาจารย์ และประชาชนทั่วไป อีกทั้งกลุ่มนักศึกษายังมีการแต่งกายที่สุภาพมากขึ้น โดยทั้งหมดเป็นไปเพื่อลดความกดดันทางการเมืองที่เริ่มมีความขัดแย้งระหว่างขบวนการนักศึกษากับรัฐและกลุ่มต่อต้านอื่นตลอดจนประชาชน ส่งผลต่อการปรับทิศทางของงานด้านศิลปวัฒนธรรมดังกล่าว ด้วยความหวังว่าจะสามารถดึงมวลชนให้สนับสนุนขบวนการนักศึกษาต่อไปหลังจากที่ขบวนการฯ มีแนวความคิดที่รุนแรงเกินไปจนไม่เป็นที่พอใจของหลายฝ่าย

ต่อมา สถานการณ์ทางการเมืองเกิดความขัดแย้งรุนแรง นักศึกษาถูกทำให้กลายเป็นผู้ก่อความวุ่นวายในสังคม มีการจัดตั้งขบวนการสกัดกั้นและต่อต้านขบวนการนักศึกษาและเกิดการเผชิญหน้าบ่อยครั้ง

โดยวงดนตรีเพื่อชีวิตได้ออกไปทำหน้าที่สำคัญในการเผยแพร่ความคิดและปลุกระดมมวลชนให้คล้อยตามขบวนการนักศึกษา ความขัดแย้งรุนแรงมากขึ้นจนถึงจุดแตกหักในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มีการกวาดล้างขบวนการนักศึกษาอย่างเด็ดขาดรุนแรง ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตซึ่งอยู่ในขบวนการดังกล่าวจึงเป็นเป้าหมายของการกวาดล้างต้องหลบหนีเข้าป่า และเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย เพลงเพื่อชีวิตในยุคนั้นจึงแปรเปลี่ยนไปเป็นเพลงปฏิวัติที่มุ่งต่อสู้กับอำนาจรัฐ

3.1.2 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จนถึงปี พ.ศ.2521

เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 สร้างความเปลี่ยนอย่างสำคัญทางการเมือง โดยการที่ฝ่ายผู้ครองอำนาจรัฐกลับขึ้นมาใช้อำนาจเด็ดขาดอีกครั้งหนึ่ง ผลกระทบที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมเพลงไทยสากลคือการถูกควบคุมการนำเสนอเนื้อหาสาระของบทเพลงอย่างเข้มข้น และที่สำคัญคือเพลงเพื่อชีวิตถูกทำให้กลายเป็นศัตรูคู่ตรงข้ามกับอำนาจรัฐและเป็นภัยต่อประชาชน และถูกผลักออกไปจากพื้นที่ทางวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างสิ้นเชิงจนต้องลงไปเคลื่อนไหวใต้ดินร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยในฐานะเพลงปฏิวัติ

ภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าว ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตได้หนีกระจัดกระจายออกไปในแต่ละท้องถิ่น โดยสมาชิกของวงกรรมาชนและวงคุรุชน บางส่วนขึ้นไปทางแถบเทือกเขาพนมดงรัก บางส่วนลงไปทางใต้ สมาชิกของวงกงล้อและบางส่วนของวงรวมฆ้อนขึ้นไปทางเขาค้อและภูหินร่องกล้า สมาชิกวงคาราวานและวงโคมฉายไปทางภูซาง บางส่วนของวงต้นกล้าไปทางดอยยาวจังหวัดเชียงราย สมาชิกวงลูกทุ่งสัจธรรมและรุ่งอรุณ เดินทางไปทางภาคใต้ และสมาชิกวงนกสีเหลืองเดินทางขึ้นสู่ภูพาน โดยบางส่วนได้เข้าไปศึกษาในโรงเรียนการเมือง-การทหารของพรรคคอมมิวนิสต์ฯ บางส่วนได้ปฏิบัติงานจริงโดยเฉพาะงานด้านการปลุกระดมมวลชน นอกจากนั้น บางส่วนยังได้มีโอกาสศึกษาทฤษฎีการดนตรีสากลทั้งในขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูงอีกด้วย

ขณะที่เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย วงดนตรีเพื่อชีวิตยังมีการออกทำการแสดงเพื่อปลุกระดมมวลชนอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังมีการบันทึกเพลงโดยการรวมตัวกันของสมาชิกจากหลายวง ในปี พ.ศ.2521 ได้มีการรวมตัวกันของศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเกือบทั้งหมดที่หลบหนีเข้าป่า เช่น วงคาราวาน วงกรรมาชน วงกงล้อ วงต้นกล้า วงโคมฉาย ตั้งเป็นหน่วยศิลปวัฒนธรรมขนาดใหญ่ มีชื่อว่า “หน่วยศิลป์ 82” ทำหน้าที่เคลื่อนไหวด้านมวลชน (ซึ่งขบวนการทั้งหมดดังกล่าวสิ้นสุดลงหลังจากการล่มสลายของขบวนการปฏิวัติในปี พ.ศ.2525)

เมื่อสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลงในช่วงปลายปี พ.ศ.2520 รัฐบาลตรวจสอบสื่อมวลชนน้อยลง สื่อต่างๆ มีเสรีภาพมากขึ้น มีการเปิดโอกาสให้มีการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองของฝ่ายก้าวหน้า โดยเปิดให้มีสื่อใหม่เกิดขึ้น เช่น มติชน อาทิตย์ โลกหนังสือ และเริ่มปรากฏความเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษาปัญญาชนในเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดอภิปราย

เชิงวิชาการ ซึ่งมีการแสดงความคิดเห็นทางการเมือง และปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างเปิดเผย จึงปรากฏว่ามีวงดนตรีเพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่ง วงที่โดดเด่นคือ วงแฮมเมอร์ และวงฟ้าสาง เป็นวงดนตรีเพื่อชีวิตที่ทำการแสดงในเมืองหลวง ในขณะที่วงดนตรีเพื่อชีวิตก่อนหน้าที่เข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์ยังคงดำเนินการเคลื่อนไหวในป่า นอกจากนั้น ยังมีวงดนตรีเพื่อชีวิตของขบวนการนักศึกษาเกิดขึ้นอีกจำนวนหลายวง เช่น วงชีวี วงสตริงอมธ. ขององค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วงเกี่ยวดาวและวงดาวเหนือ ของนักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง วงนฤคหิต ของนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ วงประกายดาวของนักศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล วงกอไผ่ ของกลุ่มนิสิตหนุ่มสาวของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน (มหาวิทยาลัยบูรพาในปัจจุบัน) วงลูกทุ่งเปลวเทียน วงพลังเพลง วงน้ำค้าง วงทะเลชีวิต เป็นต้น

ส่วนทางด้านเพลงลูกทุ่งในช่วงนี้ ก็ยังคงเติบโตอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่เพลงสตริงคอมโบก็มีวงดนตรีใหม่ๆ เกิดขึ้นและได้รับความนิยมในกลุ่มวัยรุ่น เช่น วงชาตรี ซึ่งจะเป็นแรงบันดาลใจต่อจากวงดิอิมพอสสิเบิ้ล ให้เกิดวงดนตรีในประเภทดังกล่าวขึ้นอีกอย่างต่อเนื่องจนพัฒนาไปเป็นเพลงสตริงรุ่นใหม่ที่กลายเป็นแนวเพลงหนึ่งที่มีอิทธิพลสูงและเป็นแนวเพลงที่เข้ายึดครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลัก ซึ่งจะได้ศึกษาในบทต่อไป

ส่วนต่อไปจะเป็นการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลง เพื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงในยุคนี้

3.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

การผลิตเพลงเป็นไปเพื่อเป้าหมายหลัก 2 ประการ คือ การผลิตเพื่อการเผยแพร่แนวคิด กับการผลิตเพื่อการจำหน่าย ซึ่งจะเห็นว่าการผลิตเพลงในยุคก่อนหน้า รัฐผลิตเพลงออกมาเป็นจำนวนมากเพื่อเผยแพร่แนวความคิด ในขณะที่ศิลปินเพลงก็มีการผลิตเพลงออกจำหน่ายควบคู่กันไป อย่างไรก็ตาม เมื่อเพลงไทยสากลได้กลายเป็นความบันเทิงที่แพร่หลายและมีมูลค่าสูงขึ้นในตลาด การผลิตเพลงเพื่อการจำหน่ายจึงเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ ก็ส่งผลให้ผู้ที่มีอำนาจควบคุมกระบวนการผลิตเพลงเพื่อขายมีบทบาทเพิ่มสูงขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

3.2.1 กระบวนการผลิตเผยแพร่ และจัดจำหน่ายเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

เนื้อหาในส่วนนี้ จะแยกเป็น การศึกษากระบวนการแสดงสด การศึกษากระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียง การศึกษากระบวนการเผยแพร่/โปรโมทผลงานเพลง และการศึกษากระบวนการจัดจำหน่ายผลงานเพลง ในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง พ.ศ.2521

3.2.1.1 การแสดงสดในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

การแสดงสดของวงดนตรีหรือศิลปินเพลงในยุคนี้ ในส่วนของวิธีการทำงานอาจไม่ได้แตกต่างจากยุคก่อนหน้ามากนัก แต่รูปแบบการแสดงของแต่ละแนวเพลงได้พัฒนาและเกิดความแตกต่างค่อนข้างชัดเจน จึงจะได้แยกอธิบายกระบวนการแสดงสดออกเป็นแต่ละแนวเพลง

<u>การแสดงสดของวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง</u>

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงสดของวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนี้ คือการพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีความอลังการมากขึ้น อันเนื่องมาจากการเติบโตและแข่งขันอย่างรุนแรง มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงโดยการนำระบบแสงสีเสียงหรือการจัดการแสดงในรูปแบบคอนเสิร์ตมาใช้ มีการเพิ่มระบบไฟ แสง สี เสียง ที่ทันสมัย มีการเพิ่มเครื่องดนตรีให้มากชิ้นขึ้น และนำเครื่องดนตรีไฟฟ้า เช่น กีตาร์ เบส เข้ามาใช้ในการบรรเลง ส่งผลให้วงดนตรีลูกทุ่งเกิดความอลังการ นอกจากนั้นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการคือการพัฒนาหางเครื่อง ทั้งในเรื่องของการคิดค้นท่าเต้น และการจัดหาชุดที่มีความอลังการน่าตื่นตาตื่นใจ ซึ่งอาจต้องเดินทางไปซื้อจากต่างประเทศในราคาที่สูง และต้องใช้คนเต้นจำนวนมาก ซึ่งหางเครื่องได้กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่ง

จะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ไม่ได้เป็นการเปลี่ยนแปลงที่กระบวนการทำงานของศิลปินโดยตรง แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงโดยการเพิ่มองค์ประกอบในการแสดงให้อลังการ ซึ่งดูเหมือนจะไม่กระทบต่ออำนาจทางการผลิตของศิลปินเพลง ซึ่งอาจเป็นเช่นนั้นในกรณีของนักแต่งเพลง แต่สำหรับนักร้องและผู้แสดงบนเวที การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นดังกล่าวส่งผลให้การจัดการแสดงสดเกิดความยุ่งยาก ต้องอาศัยปัจจัยการผลิตและจำนวนคนมากขึ้น ต้องใช้ต้นทุนในการจัดการแสดงมากขึ้นหรือกล่าวคือ การแสดงสดของวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนี้ต้องอาศัยปัจจัยการผลิตมากขึ้น จึงต้องใช้เงินลงทุนมากขึ้นนั่นเอง ศิลปินเพลงจึงจัดการแสดงขึ้นเองได้ยากขึ้นกว่าเดิม ส่งผลให้ศิลปินเพลงลูกทุ่งซึ่งส่วนใหญ่ไม่มีเงินทุนมากพอจำเป็นต้องพึ่งพานายทุนในการทำวงดนตรี ซึ่งส่งผลให้นายทุนสามารถเข้ามากำกับการทำงานของศิลปินมากขึ้น ทั้งในเรื่องรูปแบบการแสดง การรับงาน และการแบ่งปันผลประโยชน์

<u>การแสดงสดของวงดนตรีเพลงสตริงคอมโบ</u>

การแสดงของวงดนตรีสตริงคอมโบ มีทั้งที่เป็นการจัดการแสดงอย่างอลังการในรูปของคอนเสิร์ต ซึ่งมีการลงทุนสูง และการแสดงในรูปแบบที่เรียบง่ายใช้ผู้แสดงเพียงไม่มีคน ทั้งนี้ในยุคเริ่มต้นของการเกิดขึ้นของแนวเพลงสตริงคอมโบ การแสดงส่วนใหญ่เกิดขึ้นในค่ายทหารและบางส่วนทำการแสดงโดยรับงานในสถานบันเทิง เช่น ไนต์คลับ โรงแรม หรือภัตตาคารต่างๆ

แต่ตั้งแต่ปี พ.ศ.2518 เป็นต้นมา เมื่อทหารอเมริกันถอนตัวออกจากประเทศไทย นักดนตรีเพลงสตริงคอมโบที่เคยร้องเพลงเป็นหลักในค่ายทหาร จึงออกมารับงานตามร้านอาหารและสถานบันเทิงต่างๆ มากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ร้านอาหารย่านเพชรบุรีตัดใหม่ ซึ่งเป็นแหล่งแสดงดนตรีของศิลปินเพลงแนวสตริงคอมโบในช่วงนี้[5]

การแสดงสดของวงดนตรีเพลงเพื่อชีวิต

การแสดงดนตรีของวงดนตรีเพื่อชีวิตในยุคแรก เป็นการแสดงที่เรียบง่ายในลักษณะที่เรียกว่าวงโฟล์คซอง โดยเครื่องดนตรีใช้กีตาร์เพียงตัวเดียวเท่านั้น ต่อมาเมื่อเกิดวงดนตรีเพื่อชีวิตมากขึ้น วงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลาย ทั้งรูปแบบวงดนตรีร็อกและวงดนตรีสตริงที่ใช้เครื่องดนตรีมากชิ้นขึ้นและเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า เช่น เบส กีตาร์ รูปแบบวงดนตรีลูกทุ่งที่มีเครื่องเป่าเพิ่มเข้ามาจากเครื่องดนตรีอื่นๆ เป็นต้น โดยสถานที่สำหรับการแสดงของวงดนตรีเพื่อชีวิตนั้นเป็นการแสดงในแวดวงของการประท้วง งานนิทรรศการต่างๆ และเวทีการอภิปรายทางการเมือง ทั้งภายในรั้วมหาวิทยาลัย เช่น มหาวิทยาลัยราคำแหง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และตามสถานที่ต่างๆ ที่นักศึกษาเดินทางไปเพื่อเผยแพร่ประชาธิปไตย ทั้งนี้ เนื่องจากการจัดการแสดงที่เรียบง่ายของวงดนตรีเพื่อชีวิตนี้เอง ทำให้ศิลปินเพลงสามารถจัดแสดงขึ้นได้โดยง่าย ทำให้ศิลปินเพลงชีวิตมีอิสระสูงในการทำงาน

3.2.1.2 กระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

การผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงหรือแผ่นเสียง/เทปเพลงในยุคนี้ ในขั้นตอนของการบันทึกเสียงมีการนำเทคโนโลยีการแต่งเสียงเข้ามาใช้ ทำให้การบันทึกเสียงสะดวกสบายและรวดเร็วขึ้น เช่น หากเกิดความผิดพลาดในส่วนใดส่วนหนึ่งก็อาจไม่จำเป็นต้องบันทึกเสียงใหม่ แต่สามารถใช้เทคโนโลยีแต่งเสียงให้ดีขึ้นได้ตามที่ต้องการ ทั้งนี้ สำหรับเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงในยุคนี้ เทปคาสเซ็ทเริ่มเข้ามาแพร่หลายแทนที่แผ่นเสียง ด้วยขนาดของเทปคาสเซ็ทที่มีขนาดเล็กพกพาง่าย ดูแลรักษาไม่ยุ่งยาก และราคาถูกลงทั้งตัวเทปและเครื่องเล่น ประชาชนสามารถซื้อหาได้ จึงส่งผลให้ตลาดเทปเพลงไทยสากลขยายตัวอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งตลาดเพลงประเภทสตริงคอมโบ ซึ่งกลุ่มผู้ฟังเป็นวัยรุ่นในเมือง ในขณะที่กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกกรุงยังเป็นผู้ใหญ่ที่มีกำลังในการซื้อหาเครื่องเล่นแผ่นเสียง ส่วนกลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งแม้ตลาดเทปคาสเซ็ทจะขยายตัวออกไป

[5] สัมภาษณ์มานพ แย้มอุทัย, นักวิชาการ คอลัมภ์นิสต์ และครีเอทีฟในธุรกิจเพลงและสื่อสารมวลชน, 29 พฤศจิกายน 2557.

แต่ก็ยังไม่แพร่หลายมากเนื่องจากกำลังซื้อยังต่ำ นอกจากนั้นเทคโนโลยีเครื่องรับวิทยุทรานซิสเตอร์ยังเป็นปัจจัยสำคัญให้ผู้ฟังเพลงลูกทุ่งมีช่องทางในการรับฟังเพลงโดยไม่ต้องซื้อเครื่องเล่นเทป

ทั้งนี้ สำหรับการผลิตเพลงเพื่อชีวิตในยุคเริ่มต้น ยังไม่เน้นการบันทึกเสียง ซึ่งการบันทึกเสียงในยุคเริ่มแรกของวงดนตรีเพื่อชีวิต เป็นการดำเนินการโดยองค์การนักศึกษา โดยมีการบันทึกเทปการแสดงสดของวงดนตรี และอาจมีการบันทึกเสียงในห้องโสตทัศนศึกษาของมหาวิทยาลัย เพื่อเผยแพร่ผลงานเพลงไปตามมหาวิทยาลัยต่างๆ[6] สำหรับใช้ประกอบการจัดนิทรรศการและเปิดเสียงตามสาย ตัวอย่างเช่น การบันทึกเสียงของวงดนตรีท.เสนและสัญจร (ก่อนจะเป็นวงคาราวาน) ใช้สถานที่คือห้องโสตทัศนศึกษาขององค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยในครั้งแรกมีเพลงที่ได้บันทึกเสียงจำนวน 4 เพลง คือ เพลงเปิบข้าว เพลงคนกับควาย เพลงนกสีเหลือง และเพลงจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งแผ่นเสียงครั้งนั้นยังไม่ได้วางจำหน่ายทั่วไป แต่สามารถซื้อได้ในงานแสดงต่างๆ ในราคาแผ่นละ 25 บาท หลังจากนั้นคาราวานได้ทำเทปอัลบั้ม “คนกับควาย” โดยห้างแผ่นเสียงเมโทร เป็นผู้ผลิตเทป และสำนักพิมพ์ปุถุชนเป็นผู้จัดจำหน่ายซึ่งวางแผงในช่วงต้นปี พ.ศ.2518 แต่ไม่ได้ทำรายได้มากนัก[7]

3.2.1.3 การเผยแพร่ผลงานเพลงในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

การเผยแพร่ผลงานเพลงในยุคนี้ ในกรณีของการแสดงสดซึ่งกระบวนการเผยแพร่เกิดขึ้นพร้อมกันกับการทำการแสดง ช่องทางการเผยแพร่สำคัญก็คือสถานที่ในการแสดง ซึ่งในกรณีของเพลงลูกทุ่งยังคงมีการแสดงในต่างจังหวัดเป็นส่วนใหญ่เช่นที่เคยเป็นมาในยุคก่อนหน้า และวงดนตรีลูกทุ่งก็ยังไม่นิยมแสดงผ่านรายการโทรทัศน์ เนื่องจากเกรงผลกระทบต่อการทำธุรกิจวงดนตรี ทั้งนี้ การโปรโมทวงดนตรีนอกจากจะเป็นการทำการโฆษณาผ่านสื่อ เช่น ป้ายประกาศ รถเคลื่อนที่ เป็นต้น ในยุคนี้วงดนตรีลูกทุ่งยังมีการใช้สถานีวิทยุเป็นช่องทางสำคัญในการโปรโมทเพลงและวงดนตรีอีกด้วย สำหรับในกรณีของเพลงสตริงคอมโบ พบว่า การแสดงส่วนใหญ่เกิดขึ้นในร้านอาหาร ส่วนเพลงเพื่อชีวิต การแสดงส่วนใหญ่เกิดขึ้นภายในรั้วมหาวิทยาลัยและสถานที่ต่างๆ ที่นักศึกษาจัดกิจกรรม ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด ซึ่งก็ส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตเป็นที่รู้จักมากขึ้น นอกจากนั้น การเผยแพร่เพลงเพื่อชีวิตก็กระทำผ่านทางรายการวิทยุของมหาวิทยาลัยและเปิดในงานกิจกรรมของนิสิตนักศึกษา ทั้งนี้ วงดนตรีเพื่อชีวิตอาจใช้วิธีการเดินทางไปออกรายการวิทยุหรือโทรทัศน์ เช่น วงคาราวาน เคยได้รับเชิญจากม.ล. พันธ์เทวนพ เทวกุล ให้ไปออกรายการ

---

[6] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต’ (ปทุมธานี: นาคร, 2541), หน้า 30.

[7] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 115.

ของสถานีวิทยุจุฬา[8] ส่วนการออกรายการโทรทัศน์ วงดนตรีคาราวานเคยมีโอกาสแสดงผ่านสื่อโทรทัศน์ในช่วงปี พ.ศ.2517 โดยความช่วยเหลือของธัญญา ชุนชฎาธาร สมาชิกกลุ่มวรรณกรรมเพื่อชีวิต ซึ่งได้แนะนำวงคาราวานกับไพบูลย์ ศุภวารี นักจัดรายการเพลงของโทรทัศน์สีช่อง 5 ขอนแก่น ให้ได้แสดงออกรายการโทรทัศน์ ซึ่งในครั้งนั้นมีศิลปินเพลงลูกทุ่งและลูกกรุงร่วมออกรายการด้วย เช่น รุ่งเพชร แหลมสิงห์ สุเทพ วงศ์กำแหง และบุษบา รังสี ส่งผลให้วงคาราวานมีชื่อเสียงมากขึ้นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ[9] และหลังจากนั้นยังได้ออกโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่ และครั้งสุดท้ายที่ได้ออกรายการโทรทัศน์ในยุคนี้คือรายการ “มันส์” ทางช่อง 3 ประกบคู่กับวงดิอิมพอสสิเบิ้ล โดยวงดนตรีคาราวานได้แสดงเพลง “คนกับควาย” แต่การออกรายการในครั้งนั้นเกิดขึ้นในช่วงที่สถานการณ์ทางการเมืองเริ่มตึงเครียดและรัฐเข้ามาควบคุมวัฒนธรรมมากขึ้น จึงส่งผลให้กลุ่มผู้จัดและผู้บริหารถูกรัฐบาลสั่งสอบสวน และมีคำสั่งห้ามเผยแพร่เพลงคนกับควายในเวลาต่อมา[10] กระทั่งเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เพลงเพื่อชีวิตจึงต้องหยุดเผยแพร่ในที่สาธารณะอย่างสิ้นเชิง แต่ได้ลงไปดำเนินการเผยแพร่แบบใต้ดินต่อไปในฐานะเพลงปฏิวัติที่มุ่งต่อสู้กับอำนาจรัฐไทยโดยตรง

ช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลงที่สำคัญที่สุดในยุคนี้ยังคงเป็นวิทยุกระจายเสียง เนื่องจากเป็นสื่อที่สามารถแพร่หลายข่าวสารไปสู่ประชาชนได้อย่างทั่วถึง[11] อีกทั้งเครื่องรับวิทยุก็มีราคาไม่สูงมาก คนทั่วไปสามารถหาซื้อได้ การเข้าถึงสื่อวิทยุเป็นที่มาสำคัญของการมีอำนาจในการเผยแพร่ผลงานเพลงให้เป็นที่รู้จักตลอดจนอำนาจในการนำเสนอความคิดสู่สาธารณะ ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าตั้งแต่ในยุคที่สถานีวิทยุเป็นของทหาร นายทุนก็ได้เข้ามาเกี่ยวข้องโดยการเป็นผู้ออกค่าใช้จ่ายในการจัดตั้งสถานีวิทยุ ตั้งแต่ค่าก่อสร้างสถานี ซึ่งต้องใช้เงินลงทุนสูงถึง 8-9 ล้านบาท โดยนายทุนเหล่านั้นจะทำสัญญาเช่าในระยะเวลา 10-15 ปี และได้ขายรายการให้กับห้างร้านต่างๆ เพื่อโฆษณาสินค้า และขายเวลาให้กับนักจัดรายการ ซึ่งนายทุนดังกล่าวจำนวนมากเป็นนายทุนแผ่นเสียง เช่น นายทุนห้างอมราเซ็นเตอร์ ซึ่งขายแผ่นเสียงอยู่ที่ประตูน้ำ[12]

เมื่อธุรกิจเพลงเติบโตขึ้น การทำการตลาดหรือการโปรโมทเพลงถือเป็นปัจจัยสำคัญต่อยอดการจำหน่ายเพลง ซึ่งทำให้นักจัดรายวิทยุเป็นกลุ่มที่มีอำนาจเพิ่มสูงขึ้นในวงการธุรกิจเพลง เนื่องจากเป็นผู้กำหนดได้ว่าจะเปิดเพลงของใครในรายการ จากเดิมนักจัดรายการกลุ่มนี้ต้องซื้อ

---

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้า 103.

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 106.

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 106.

[11] ฉกาจ ราชบุรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537), หน้า 48.

[12] นิจ ศุภสาคร, ลมพัดชายทุ่ง (กรุงเทพฯ: วิทวัส, 2522), หน้า 143-144. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

แผ่นเสียงที่เป็นที่นิยมและมีผู้ฟังขอ มาเปิดในรายการ เปลี่ยนเป็นผู้ผลิตหรือผู้โปรโมทหรือนักวางแผนต้องเดินทางมาแจกแผ่นเสียงให้กับนักจัดรายการและเปลี่ยนเป็นระบบการจ้างเปิดเพลงในเวลาต่อมา

ทั้งนี้ นักจัดรายการยังสามารถแบ่งออกได้เป็น กลุ่มนักจัดรายการที่เช่าสถานีวิทยุเพื่อจัดรายการของตนเอง และนักจัดรายการที่รับจ้างจัดรายการ ซึ่งกลุ่มนักจัดรายการที่ทำรายการของตนเองโดยการเช่าเวลาจากสถานีวิทยุจะมีอิสระและอำนาจในการกำหนดการเปิดเพลงสูงกว่านักจัดรายการรับจ้าง ในขณะที่นักจัดรายการรับจ้างต้องเปิดเพลงตามที่เจ้าของรายการกำหนด โดยในช่วงหลังปี พ.ศ.2516 เป็นต้นมา นักจัดรายการอิสระมีจำนวนลดน้อยลง เนื่องจากราคาค่าเช่าเวลาของสถานีวิทยุเพิ่มสูงขึ้น โดยเพิ่มจากชั่วโมงละ 4,000 บาท เป็น 8,000 บาท อีกทั้งบริษัทห้างร้านต่างๆ ก็เริ่มมีการเช่าเวลาเพื่อจัดรายการของตนเอง อย่างไรก็ตาม นักจัดรายการอิสระที่ดำรงอยู่ได้ก็กลายเป็นผู้ที่มีบทบาทและอิทธิพลสูงมากต่อความสำเร็จของเพลงและต่อวงการเพลงโดยรวม โดยเฉพาะนักจัดรายการที่มีชื่อเสียง จะมีกลุ่มผู้ฟังจำนวนมาก และหากมีการเปิดเพลงในรายการก็จะทำให้เพลงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ระบบการจ้างเปิดเพลงจึงเกิดขึ้น โดยในระยะแรกเป็นการมอบเงินแก่นักจัดรายการวิทยุพร้อมกับการแจกแผ่น ซึ่งจำนวนเงินจะมากน้อยแตกต่างกันขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของนักจัดรายการ โดยจะอยู่ที่ประมาณ 200-300 บาท[13] จะเห็นได้ว่า ในยุคนี้การโปรโมทเพลงเริ่มเข้ามามีส่วนสำคัญในธุรกิจเพลง และยิ่งทวีความสำคัญมากขึ้นจนต้องใช้เงินลงทุนจำนวนมหาศาล อันเป็นต้นเหตุสำคัญให้ศิลปินเพลงในยุคต่อๆ มาต้องพึ่งพาการสนับสนุนจากนายทุน ในอีกทางหนึ่งก็จะเห็นได้ว่าในยุคนี้ผู้ที่จะกำหนดได้ว่าเพลงใดจะได้เปิดเพื่อเผยแพร่สู่สาธารณะก็คือผู้ที่มีเงินสำหรับการจ้างเปิด หรือกล่าวคือฝ่ายทุนได้เริ่มเข้ามามีอำนาจในการควบคุมช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลงและเริ่มเป็นผู้มีอำนาจในการควบคุมวาทกรรมเพลงผ่านการควบคุมช่องทางการเผยแพร่นี้อีกด้วย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.1.4 การจัดจำหน่ายผลงานเพลงในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

การจัดจำหน่ายผลงานเพลง หากเป็นในรูปแบบการแสดงสด ในยุคนี้ พบว่า ในกรณีเพลงลูกทุ่งนายทุนเข้ามามีบทบาทอย่างสำคัญในส่วนของการรับงานแสดง ซึ่งนายทุนมักเข้ามาควบคุมการรับงานเองหรือมีการว่าจ้างให้มีคนเข้ามาทำหน้าที่นี้ โดยฝ่ายรับงานจะมีหน้าที่คอยติดต่อรับงานแสดง หรือเดินทางออกไปติดต่อหาเจ้าภาพและสถานที่สำหรับการแสดง เช่น เข้าไปติดต่อ

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 87.

กับโรงภาพยนตร์ หรือเจ้าของสถานที่จัดงาน และทำหน้าที่ในการต่อรองเรื่องค่าจ้างหรือส่วนแบ่งจากรายได้ในการเก็บค่าเข้าชม[14]

ทั้งนี้ การแสดงสดของวงดนตรีลูกทุ่ง มักเป็นการเดินทางออกไปทำการแสดงยังต่างจังหวัดที่เรียกว่า “การเดินสาย” ซึ่งหากเป็นการแสดงในสถานที่ห่างไกลก็จะมีค่าใช้จ่ายที่สูงขึ้น โดยการแสดงมีการใช้สถานที่คือโรงภาพยนตร์เป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้น อาจมีการล้อมผ้าแสดงกลางแจ้ง เช่น สนามฟุตบอลของโรงเรียน หรือลานวัด

สำหรับในส่วนของการรับงานซึ่งถือเป็นกระบวนการจัดจำหน่ายของการแสดงสด พบว่า การรับงานแสดงของวงดนตรีลูกทุ่ง จำแนกได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ งานหา งานช่วย และงานเสี่ยง โดยรายได้ที่สมาชิกแต่ละคนได้รับอาจไม่มีความแน่นอน ขึ้นอยู่กับรายได้ของแต่ละงาน ซึ่งมีความแตกต่างกัน ดังนี้

งานหา เป็นงานที่มีผู้ว่าจ้างวงดนตรีไปแสดงยังสถานที่ต่างๆ ตามอัตราค่าจ้างที่ตกลงกัน โดยจะมีการวางมัดจำไว้ส่วนหนึ่ง และจ่ายส่วนที่เหลือในวันแสดง วงดนตรีที่มีชื่อเสียงจะมีงานหาตลอดทั้งปี นอกจากนั้น อาจมีงานรับเชิญ ที่มีการว่าจ้างนักร้องไปร้องเพลงเพียงคนเดียว

งานช่วย เป็นงานว่าจ้างโดยผู้ที่สนิทสนมเคารพนับถือเป็นการส่วนตัว หรืออาจเป็นงานของผู้มีอุปการคุณ เช่น นักจัดรายการ โดยอาจได้รับค่าจ้างน้อยกว่าการรับงานปกติโดยทั่วไป

งานเสี่ยง เป็นงานที่มีรายได้ไม่แน่นอน โดยอาจเป็นการรับงานแสดงโดยการแบ่งส่วนรายได้กับเจ้าภาพ ซึ่งรายได้ขึ้นอยู่กับการต่อรองและรายได้ของเจ้าภาพด้วย หรืออาจเป็นงานปิดวิก (โรงภาพยนตร์) ของวงดนตรีเอง งานเสี่ยงมักอยู่ในช่วงที่ไม่ค่อยมีงานหา วงดนตรีจึงต้องหารายได้เองเพื่อความอยู่รอด อย่างไรก็ตาม สำหรับวงดนตรีที่มีชื่อเสียง การเดินสายทำการแสดงในลักษณะงานเสี่ยงอาจเป็นวิธีการหลักในการสร้างรายได้ซึ่งอาจมากกว่ารายได้ที่ได้รับจากงานหา เนื่องจากมีประชาชนทั่วประเทศ รอชมการแสดงอยู่[15]

สำหรับการแสดงสดของเพลงเพื่อชีวิต ในช่วงแรกเป็นการแสดงโดยไม่มีค่าจ้าง เป็นแต่เพียงการเลี้ยงอาหารเท่านั้น จึงไม่มีกระบวนการจัดจำหน่าย แต่ต่อมาในช่วงปี พ.ศ.2518 วงคาราวานได้เริ่มอาศัยการแสดงดนตรีเป็นแหล่งหารายได้ เนื่องจากการสมาชิกวงดนตรียากจนมาก มงคล อุทก จึงได้เสนอให้มีการตระเวนแสดงดนตรีเก็บค่าแสดงแบบวงดนตรีลูกทุ่ง เพื่อหาเงินเป็นรายได้ของสมาชิก เพื่อซื้อเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงเป็นของวง วงคาราวานจึงได้เริ่มเดินสายแสดงดนตรี โดยครั้งแรกได้เปิดการแสดงในโรงภาพยนตร์ที่จังหวัดอุบลราชธานี แต่เก็บค่าแสดงได้

---

[14] เกษม ตั้งทรงศักดิ์, 2529. อ้างถึงใน ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” หน้า 151.

[15] ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” หน้า 148-149.

พอจ่ายเป็นค่าเช่าเท่านั้น เนื่องจากมีข่าวลือว่าจะมีการปาระเบิด หลังจากนั้นได้เปิดการแสดงอีกครั้งที่จังหวัดนครราชสีมา มีการทำโฆษณาโดยการจัดทำป้ายโฆษณาขนาดใหญ่ติดตั้งใจกลางเมือง ได้รับผลตอบรับเป็นอย่างดีจนสามารถซื้อเครื่องเสียงและไมโครโฟนได้[16] หลังจากนั้น ช่วงปลายปี พ.ศ.2518 วงคาราวานจึงได้เดินทางไปแสดงดนตรียังที่ต่างๆ โดยการเช่ารถบัสขนาดเล็ก บรรทุกผู้โดยสารได้จำนวน 10 คน โดยมีทีมงานเพิ่มขึ้นจากสมาชิกของวงอีกจำนวน 5 คน เพื่อทำหน้าที่เป็นโฆษกประจำวง ฝ่ายโฆษณา คนขับรถ คนควบคุมเครื่องเสียงและฝ่ายขาย การเดินทางออกแสดงดังกล่าวเป็นการเผยแพร่เพลงเพื่อชีวิตไปด้วยในตัว อย่างไรก็ตาม ผลตอบรับด้านการเงินไม่ค่อยดีเท่าที่ควร เนื่องจากวงดนตรีไม่ค่อยเป็นที่รู้จักสำหรับประชาชนทั่วไป และยังมีอุปสรรคในการแสดง เช่น การก่อกวน บางครั้งทหารตำรวจก็จะมาจับ แต่ไม่สามารถจับกุมได้เนื่องจากไม่สามารถแจ้งข้อหาในการจับกุม และในบางแห่งก็ไม่อาจทำการแสดงได้เนื่องจากมีสถานการณ์ลอบฆ่า บางครั้งก็มีเสียงระเบิดจนต้องหยุดการแสดง[17]

สำหรับในส่วนของการจำหน่ายแผ่นเสียงและเทป แหล่งซื้อขายขนาดใหญ่ยังคงอยู่ที่สะพานเหล็กบนหรือเวิ้งนาครเกษม โดยผู้ค้าส่งรายใหญ่แต่ละรายจะมีเครือข่ายผู้ค้าส่งและค้าปลีกของตนเอง ผู้ผลิตแผ่นเสียงและเทปที่ไม่มีเครือข่ายจัดจำหน่ายของตนเองจะต้องนำแผ่นเสียง และเทปไปฝากขายกับผู้ค้าส่งรายใหญ่ ทั้งนี้ บริษัทเทปเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคนี้บางรายอาจเริ่มต้นกิจการโดยการจัดจำหน่ายเอง เช่น บริษัทโรสซาวด์ มิวสิค ซึ่งตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2519 เป็นผู้ดำเนินการจัดจำหน่าย โดยอาศัยความสัมพันธ์ที่มีกับร้านค้าแผ่นเสียงและเทป เนื่องจากผู้ก่อตั้งบริษัทเคยทำงานในร้านค้าแผ่นเสียงรายใหญ่ที่ทำให้ได้รู้จักสนิทสนมเป็นที่ไว้วางใจของร้านจำหน่ายแผ่นเสียงเป็นจำนวนมาก เครือข่ายดังกล่าวมีความสำคัญเนื่องจากการจำหน่ายแผ่นเสียงและเทปเพลงต้องอาศัยความไว้เนื้อเชื่อใจทั้งในส่วนของคุณภาพของสินค้าและในเรื่องของการเงิน ซึ่งการมีเครือข่ายการจัดจำหน่ายนี้เองที่เป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งที่ทำให้บริษัทโรสซาวด์ มิวสิค เติบโตขึ้นจนกลายเป็นบริษัทเพลงยักษ์ใหญ่ คือบริษัทอาร์เอส จำกัด (มหาชน) ซึ่งเป็นบริษัทที่มีอำนาจในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างสูง

ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีแผ่นเสียงมาเป็นเทปคาสเซ็ทที่ทำให้การผลิตเทปหรือการปั๊มเทปสามารถทำได้ง่ายกว่าการตัดแผ่นเสียง ทำให้เกิดผู้จัดจำหน่ายรายใหม่ขึ้นเป็นจำนวนมาก แต่ส่วนใหญ่เป็นการจัดจำหน่ายโดยไม่ได้ซื้อลิขสิทธิ์จัดจำหน่ายเพลงมาจากเจ้าของผลงานเพลง โดยเป็นการนำเพลงที่มีชื่อเสียงจากแผ่นเสียงมารวบรวมอัดลงเทปคาสเซ็ทออกจำหน่าย ซึ่งเป็นที่นิยมของผู้ซื้อและขายดี เนื่องจากราคาถูกกว่าแผ่นเสียง อีกทั้ง ผู้ผลิตบางรายซึ่งมีเทคนิคในการผลิตคือการเลือก

---

[16] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 107.

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า 108.

เพลงดังจากแผ่นเสียงต่างๆ มารวมไว้ในเทปม้วนเดียวกัน ที่เรียกว่า “การชนเพลง”[18] เป็นที่นิยมอย่างมาก แต่ส่งผลกระทบอย่างรุนแรงต่อผู้ลงทุนผลิตรวมถึงศิลปินเพลง การละเมิดลิขสิทธิ์ดังกล่าวแม้ผิดกฎหมายแต่เกิดขึ้นทั่วไปเนื่องจากบทลงโทษการละเมิดลิขสิทธิ์ในขณะนั้นกำหนดไว้ต่ำมาก คือโทษปรับเป็นเงินเพียง 500 บาท โดยประเภทของแนวเพลงไทยสากลที่ถูกละเมิดมากที่สุดในยุคดังกล่าวคือเพลงสตริงคอมโบซึ่งเป็นแนวเพลงที่กลุ่มผู้ฟังมีอำนาจในการซื้อเทปเพลง

ด้วยผลกระทบที่รุนแรงต่อผู้ผลิตและเจ้าของผลงานเพลงจากการละเมิดลิขสิทธิ์ดังกล่าว จึงมีการรวมตัวกันของศิลปินเพลงและผู้ผลิตเพลงภายใต้สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ทำการเรียกร้องให้รัฐบาลทบทวนมาตรการลงโทษการละเมิดลิขสิทธิ์ผลงานเพลง ซึ่งรัฐบาลได้แก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ในปี พ.ศ.2521 และประกาศใช้ในปี พ.ศ.2522 กำหนดโทษปรับเพิ่มเป็นเงิน 200,000 บาท ทำให้การละเมิดลดลง โดยผู้จัดจำหน่ายเทปเพลงต้องมีการซื้อลิขสิทธิ์การจัดจำหน่ายมาจากเจ้าของผลงานเพลง แต่ในที่สุดก็ทำให้ผู้จัดจำหน่ายเทปเพลงดังกล่าวหันมาลงทุนผลิตเพลงเสียเอง เพื่อให้สามารถผลิตเพลงตามที่ต้องการ เป็นที่มาของการเกิดขึ้นของบริษัทเทปเพลงหรือค่ายเพลงจำนวนมากในระยะเวลาต่อมา[19] ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงกระบวนการทำงานและความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงอย่างลึกซึ้ง ซึ่งจะกล่าวถึงในบทต่อไป

3.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ดังได้วิเคราะห์ในบทก่อนหน้า ปัจจัยที่ส่งผลต่อรูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตก็คือการเป็นเจ้าของ การครอบครอง หรือการเข้าถึงปัจจัยการผลิต ช่องทางการเผยแพร่ และช่องทางการจัดจำหน่าย การเปลี่ยนอำนาจในการครอบครองปัจจัยต่างๆ ดังกล่าวย่อมส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลง ซึ่งจะได้วิเคราะห์ในส่วนนี้

3.2.2.1 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการแสดงสดในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

จากการศึกษากระบวนการเผยแพร่ข้างต้น จะเห็นได้ว่า ในยุคนี้กระบวนการทำงานในกระบวนการผลิตไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปมากนัก แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงคือการเข้ามาของนายทุน

---

[18] ที่มาเดียวกัน.

[19] ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง. (กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 54-55.

ในกระบวนเผยแพร่และจัดหน่ายผลงานเพลงซึ่งเกิดขึ้นมากที่สุดในการแสดงสดในธุรกิจวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง และในส่วนของธุรกิจเทปเพลงในแนวเพลงสตริงคอมโบ ซึ่งจะได้นำเสนอต่อไปนี้

ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการแสดงสดในกรณีเพลงลูกทุ่ง

การตั้งวงดนตรีลูกทุ่งในสมัยนี้ต้องใช้เงินทุนมหาศาล ศิลปินเพลงอาจไม่สามารถลงทุนด้วยตนเอง จึงจำเป็นต้องได้รับการสนับสนุนด้านการเงินจากนายทุน เช่น วงดนตรีสายัณห์ สัญญา ตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2516 ได้รับการสนับสนุนจากซ้อน้อย อังกินันทน์ ซึ่งเป็นเจ้าของปั๊มน้ำมัน วงดนตรียอดรัก สลักใจ ตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2518 ได้รับการสนับสนุนจากเด็ดดวง ดอกรัก วงดนตรีศรเพชร ศรสุพรรณ ตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2518 ได้รับการสนับสนุนจากเปี๊ยก บ้านโป่ง วงดนตรีศรชัย เมฆวิเชียร ตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2519 ได้รับการสนับสนุนจากซ้อน้อย อังกินันทน์ วงดนตรีสุรชัย สมบัติเจริญ ตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2520 ได้รับการสนับสนุนจากประจวบ จำปาทอง เป็นต้น ทั้งนี้เมื่อความสำเร็จของนักร้องลูกทุ่งในยุคนี้ขึ้นอยู่กับเงินเป็นปัจจัยสำคัญ[20] พบว่าวงดนตรีที่ลงทุนโดยศิลปินเพลงโดยขาดเงินทุนสนับสนุนจากนายทุนจำนวนหลายวงไม่สามารถแข่งขันได้และต้องปิดตัวลง เช่น วงจุฬารัตน์ เลิกวงในปี พ.ศ.2516 วงดนตรีจุฬาทิพย์ของชาย เมืองสิงห์ เลิกวงในปี พ.ศ.2520-22 วงดนตรีไวพจน์ เพชรสุพรรณ เลิกวงในปี พ.ศ.2519-20 เป็นต้น ส่วนวงดนตรีที่ยังดำรงอยู่ก็ต้องพึ่งพาการสนับสนุนเงินทุนจากภายนอกเกือบทั้งสิ้น

การเข้ามาลงทุนในธุรกิจวงดนตรีของนายทุนดังกล่าว ส่งผลให้นายทุนเข้ามาควบคุมธุรกิจวงดนตรีมากขึ้น โดยพบว่าในการนี้นายทุนแต่ละคนอาจมีการดึงบุคคลผู้กว้างขวางในวงการเพลงเข้ามาช่วยในการปั้นศิลปินเพลงในตำแหน่งผู้จัดการวงดนตรี เช่น สมชาย ทองขาว ซึ่งเคยเป็นนักจัดรายการวิทยุ ได้เป็นผู้จัดการวงดนตรีหลายวง เช่น วงดนตรีศรคีรี ศรีประจวบ วงดนตรีสายัณห์ สัญญา วงดนตรีสุรชัย สมบัติเจริญ วงดนตรีพุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นต้น โดยผู้จัดการวงดนตรีมีหน้าที่ในการติดต่องานแสดง คิดรูปแบบการแสดง ตลอดจนการเจรจาเรื่องรายได้และส่วนแบ่งของสมาชิกในวงดนตรี

การเข้ามาของนายทุนในธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองอย่างสำคัญ กล่าวคือจากเดิมที่ศิลปินเพลงหรือครูเพลงเป็นเจ้าของวงดนตรีและมีอำนาจในการควบคุมวงดนตรีของตนเอง ทั้งในส่วนของการควบคุมการผลิตและการแบ่งปันผลประโยชน์ เปลี่ยนเป็นนายทุนเข้ามาเป็นเจ้าของวงดนตรี โดยที่ศิลปินเพลง

---

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

กลายเป็นลูกจ้างของนายทุน โดยพบว่า นักร้องที่มีชื่อเสียง เช่น ยอดรัก สลักใจ สายัณห์ สัญญา แม้เป็นหัวหน้าวงดนตรีและเป็นผู้มีอำนาจในการแสดงความคิดเห็นและเป็นที่เคารพของสมาชิก แต่ก็มีฐานะเป็นนักร้องรับจ้างเพียงอย่างเดียว โดยรับค่าจ้างในยุคดังกล่าวเป็นเงินวันละ 7,000 บาท[21] ทั้งนี้ นายทุนที่เข้ามาลงทุนตั้งวงดนตรีให้กับศิลปินเพลงในยุคนี้ อาจจะเป็นบริษัทห้างร้านต่างๆ หรือเป็นผู้ที่ให้การสนับสนุนศิลปินเพลงที่เรียกว่า “ผู้ปั้นศิลปิน” เช่น ยอดรัก สลักใจ มีผู้ปั้นและผู้ลงทุนทำวงดนตรีให้คือเด็ดดวง ดอกรัก เป็นต้น ซึ่งในกรณีเช่นนี้ แม้ความสัมพันธ์จะเป็นแบบนายจ้างลูกจ้าง แต่ผู้ปั้นและนักร้องยังมีความสัมพันธ์ในลักษณะที่นับถือกันในฐานะผู้มีพระคุณและร่วมกันทำงานอย่างใกล้ชิด และโดยทั่วไปแล้วนักร้องตลอดถึงศิลปินเพลงอื่นๆ ยังคงมีอิสระในการทำงานค่อนข้างมาก โดยเฉพาะนักแต่งเพลงที่ยังคงเป็นที่นับถือและมีอิสระในการทำงาน เนื่องจากผู้ลงทุนมีความเชื่อมั่นในความสามารถและพบว่าเมื่อนักร้องสามารถตั้งตัวได้หรือมีชื่อเสียงและเงินทุนมากพอก็สามารถออกมาตั้งวงดนตรีเองได้ อีกทั้งยังมีวงดนตรีของศิลปินเพลงอยู่อีกเป็นจำนวนหนึ่ง เช่น วงดนตรีเพลิน พรหมแดน วงดนตรีชินกร ไกรลาส เป็นต้น วงดนตรีเหล่านี้ยังดำรงอยู่ได้เนื่องจากความสามารถของศิลปินที่ยังได้รับการยอมรับ

อย่างไรก็ตาม ในกรณีที่นักร้องหัวหน้าวงไม่ได้มีความสัมพันธ์กับนายทุนมากนัก พบว่า รูปแบบความสัมพันธ์ทางการผลิตจะเป็นแบบนายจ้างลูกจ้างชัดเจนกล่าวคือ ศิลปินเพลงทำงานรับค่าจ้างเป็นหลัก และไม่มีความผูกพันใดๆ กับสมาชิกอื่นๆ ในวง เมื่อทำงานเสร็จต่างคนก็ต่างแยกย้ายกันไป อำนาจในการควบคุมวงดนตรีเป็นของนายทุนโดยมีผู้จัดการวงเป็นผู้ทำหน้าที่แทน

นอกจากนั้น ด้วยสาเหตุที่เกิดการแข่งขันรุนแรงในธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง ส่งผลให้ช่องทางการเผยแพร่หรือช่องทางในการทำการตลาด/โปรโมท และช่องทางการรับงานแสดงเข้ามาเป็นปัจจัยสำคัญต่อธุรกิจ ซึ่งผู้ที่สามารถเข้าถึงหรือมีอำนาจครอบครองช่องทางดังกล่าว ก็จะมีอำนาจในวงการธุรกิจเพลง ซึ่งในส่วนของช่องทางการทำตลาดในยุคนี้ พบว่า มีการใช้สื่อวิทยุในการโฆษณาวงดนตรีมากขึ้น โดยการเช่าสถานีวิทยุเพื่อจัดรายการเพลงของสมาชิกในวงของตนตลอดจนการแจ้งงานแสดงของวง เช่น วงดนตรีสายัณห์ สัญญา มีการเช่าสถานีวิทยุจำนวน 5-6 สถานี ซึ่งในการนี้อาจต้องได้รับการสนับสนุนหรือได้สปอนเซอร์จากภายนอกร่วมด้วย โดยนักจัดรายการจะเป็นผู้ไปติดต่อเพื่อหารายได้ในอีกทางหนึ่ง[22]

ในส่วนของช่องทางการรับงานแสดง พบว่า ในช่วงที่วงดนตรีลูกทุ่งกำลังเติบโต เจ้าของวงดนตรีก็ได้พยายามสร้างให้การรับงานแสดงมีความเป็นระบบ โดยการตั้งเป็นสำนักงานรับงานแสดงขึ้น ซึ่งในขณะนั้นวงดนตรีส่วนใหญ่ได้เข้าไปตั้งสำนักงานในซอยบุปผาสวรรค์ หรือซอยจรัญสนิทวงศ์ 28

---

[21] ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” หน้า 161.

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 179.

โดยวงดนตรีวงแรกที่เข้าไปเช่าสำนักงานอยู่ในซอยดังกล่าวคือวงดนตรีสังข์ทอง สีใส เข้าไปเช่าตึกเป็นสำนักงานวงดนตรีประมาณปี พ.ศ.2513 ภายหลังมีวงดนตรี เพลิน พรหมแดน วงดนตรีเพชร โพธาราม วงดนตรีชาตรี ศรีชล และวงดนตรีบรรจบ เจริญพร ซึ่งอยู่ในซอยนั้นมาก่อนแต่เปิดเป็นสำนักงานภายหลัง ซอยบุปผาสวรรค์จึงเริ่มมีชื่อเสียงเป็นแหล่งติดต่อวงดนตรีลูกทุ่งไปงานแสดง โดยในระยะเริ่มต้นเป็นการติดต่อวงดนตรีโดยตรง ซึ่งแต่ละวงจะมีสำนักงานและขึ้นป้ายโฆษณากันเอง แต่ในเวลาต่อมาเริ่มระบบนายหน้าเข้ามาตั้งเป็นสำนักงานรับงานแสดงให้กับวงดนตรีต่างๆ โดยสำนักงานนายหน้ามีทั้งที่เป็นนายหน้าอย่างเดียวโดยไม่มีวงดนตรีเป็นของตนเอง เช่น สำนักงาน ส.เมืองสมุทร กับสำนักงานนายหน้าที่มีวงดนตรีของตนเองด้วยแต่รับงานให้วงอื่นๆ ด้วย เช่น สำนักงานเปี๊ยก บ้านโป่ง มีวงดนตรีของตนเองคือวงดนตรีพิณศรีวิชัย[23] จากการแข่งขันที่รุนแรงในธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง และการเป็นธุรกิจที่มีเงินหมุนเวียนจำนวนมากและเป็นเงินสด จึงเกิดมีกลุ่มมาเฟียหรือกลุ่มผู้มีอิทธิพลที่เข้ามาแสวงหาผลประโยชน์โดยมิชอบจากศิลปินเพลงลูกทุ่ง ซึ่งเกิดขึ้นในกระบวนการรับงานนี้ โดยพบว่า กลุ่มมาเฟียเกิดขึ้นในซอยบุปผาสวรรค์ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นช่วงที่ธุรกิจวงดนตรีกำลังเฟื่องฟู กลุ่มมาเฟียดังกล่าวมีการเลี้ยงมือปืนซึ่งจำนวนหนึ่งหลบหนีการกวาดล้างมาจากจังหวัดเพชรบุรีในช่วงที่รัฐบาลดำเนินการกวาดล้างมือปืนในพื้นที่ดังกล่าว และเข้ามาตั้งสำนักงานรับงานแสดงในซอยบุปผาสวรรค์โดยไม่มีวงดนตรีเป็นของตัวเอง แต่อาศัยอำนาจและอิทธิพลข่มขู่วงดนตรีลูกทุ่งให้รับงานผ่านกลุ่มของตนโดยต้องจ่ายเปอร์เซ็นต์ ให้ครั้งละ 1,000-2,000 บาท ถ้าไม่ยอมก็จะถูกทำร้ายด้วยวิธีการต่างๆ เช่น ทำลายรถ ทำร้ายนักร้อง นักดนตรี หรืออาจส่งคนไปก่อกวนขณะทำการแสดง นอกจากนั้นกลุ่มมาเฟียอาจจ้างวงดนตรีไปแสดงแต่ไม่จ่ายเงินค่าแสดงอีกด้วย[24]

การเข้ามามีอิทธิพลของกลุ่มมาเฟียในธุรกิจวงดนตรีส่งผลให้ศิลปินเพลงหรือเจ้าของวงดนตรีจำเป็นต้องหาผู้คุ้มครอง โดยอาจเป็นทหารหรือตำรวจชั้นผู้ใหญ่ หรืออาจเป็นกลุ่มนายทุนที่มีอิทธิพลสามารถเจรจากับกลุ่มมาเฟียและเข้าถึงผู้มีอำนาจได้ โดยกลุ่มนายทุนที่มีอิทธิพลและสามารถให้การคุ้มครองศิลปินเพลงได้และเป็นผู้ให้การสนับสนุนวงดนตรีของศิลปินเพลงลูกทุ่งที่สำคัญได้แก่ กลุ่มเปี๊ยก บ้านโป่ง กลุ่มเสน่ห์ เมืองสิงห์ กลุ่มสรรเสริญ รุ่งเสรีชัย กลุ่มมุนี-มานิตย์ อังกินันทน์ เป็นต้น ซึ่งจะสังเกตได้ว่า กลุ่มผู้มีอิทธิพลเหล่านี้ เป็นผู้ที่มีเงินทุน มีเครือข่ายความสัมพันธ์ทางอำนาจกับเจ้าหน้าที่รัฐ และหลายกลุ่มก็ได้เข้ามาลงทุนทำธุรกิจวงดนตรีเองอีกด้วย ซึ่งก็ส่งผลให้มีอำนาจในการควบคุมการผลิตเพลงอย่างสูง ซึ่งหากจะวิเคราะห์ในที่นี้ ก็จะเห็นได้ว่าสาเหตุหนึ่งที่ทำให้วาทกรรมเพลงลูกทุ่งกลืนกลายไปเป็นฝ่ายเดียวกับวาทกรรมของอำนาจรัฐ ก็เนื่องจากผู้ที่มีอำนาจ

---

[23] เรื่องเดียวกัน, หน้า 96.

[24] สัมภาษณ์ ราเชนทร์ เรืองเนตร, อ้างถึงใน ฉกาจ ราชบุรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535,” หน้า 155.

ในการควบคุมการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายในส่วนของการรับงานแสดงของวงดนตรีเพลงลูกทุ่ง มีความสัมพันธ์กับอำนาจรัฐ หรือกล่าวคือ นายทุนกลุ่มดังกล่าวเป็นหนึ่งในเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมในระดับชาติของรัฐนั่นเอง โดยที่ศิลปินเพลงเองจะอยู่ในเครือข่ายเดียวกันหรือไม่ก็ได้ แต่ประเด็นสำคัญคือศิลปินเพลงที่ไม่เห็นด้วยกับเครือข่ายดังกล่าวจะมีพลังเพียงใดในการต่อสู้ภายใต้โครงสร้างทางการผลิตและเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมที่เข้มแข็งนั้น

ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการแสดงสดในวงดนตรีสตริงคอมโบ

วงดนตรีสตริงคอมโบเป็นการรวมตัวกันของศิลปินเพลงโดยแต่ละคนอาจมีแค่เครื่องดนตรีของตนก็เพียงพอสำหรับการแสดง เนื่องจากวงดนตรีสตริงคอมโบมีการรับงานแสดงจากผู้ว่าจ้างโดยที่ผู้ว่าจ้างเป็นผู้จัดเตรียมเวทีและเครื่องเสียงตลอดจนระบบไฟให้ โดยการแสดงส่วนใหญ่ของวงดนตรีสตริงคอมโบอยู่ในสถานบันเทิงเช่น ไนต์คลับ โรงแรม ซึ่งมีอุปกรณ์สำหรับการแสดงอย่างครบครัน ตัวอย่างเช่น วงดนตรีดิอิมพอสซิเบิ้ล หลังจากกลับมาจากการแสดงที่สหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ.2516 ก็ได้ทำการแสดงประจำที่เดอะเดนไนท์คลับ โรงแรมอินทรา ประตูน้ำ เป็นระยะเวลา 6 เดือน หลังจากนั้นก็ได้ไปรับงานในยุโรป สลับกับการกลับมาแสดงที่เมืองไทย โดยทำการแสดงที่โรงแรมมณเฑียร คลับโรงแรมแมนฮัตตัน ทอปเปอร์คลับ ตึกนายเลิศ และที่เดอะฟ็อก ชั้นใต้ดินศูนย์การค้าเพลินจิต ซึ่งสามารถทำการแสดงได้คืนละ 3 แห่ง เนื่องจากไม่ต้องเตรียมอุปกรณ์การแสดงเช่นในกรณีของเพลงลูกทุ่งและเนื่องจากไม่ต้องใช้เงินลงทุนสูง วงดนตรีสตริงคอมโบในยุคนี้จึงไม่จำเป็นต้องพึ่งเงินสนับสนุนจากนายทุน ส่งผลให้ศิลปินมีอิสระสูงในการทำงาน

ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการแสดงสดในวงดนตรีเพื่อชีวิต

วงดนตรีเพื่อชีวิตในยุคแรกเป็นวงดนตรีที่เรียบง่าย โดยเป็นการรวมตัวกันของสมาชิกจำนวน 2 คนขึ้นไป และใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้นโดยอาจใช้เพียงกีตาร์เพียงตัวเดียวก็สามารถทำการแสดงได้ ซึ่งพบว่า แม้ศิลปินเพลงจะยากจนไม่มีเครื่องดนตรีเป็นของตนเองก็สามารถหยิบยืมเครื่องดนตรีจากผู้อื่นมาใช้ในการแสดงได้ เช่น วงคาราวานในยุคแรก พบว่า ไม่มีเครื่องดนตรีเป็นของตนเองเลย นอกจากพิณของมงคล อุทก เพียงตัวเดียวเท่านั้น ส่วนกีตาร์ของสุรชัย จันทิมาธร ก็ยืมมาจากสุมิตร เหมสกุล นักหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ และกีตาร์ของวีระศักดิ์ สุนทรศรี ก็ยืมมาจากอาจารย์นพพร สุวรรณพาณิช และดวงประทีป เจริญชาติ[25] ต่อมาเมื่อวงดนตรีได้ออกเดินสายทำการแสดงโดยมีการเก็บค่าเข้าชม จึงได้มีการซื้อเครื่องเสียงและไมโครโฟนเป็นของตนเอง และในเวลาต่อมา มีเพื่อนผู้หนึ่งให้การสนับสนุนมอบเงินให้ซื้อกีตาร์ได้จำนวน 3 ตัว ทองกราน ทานา ได้ยืมเงินพี่ชายซื้อฟลุตอีก

[25] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 102.

1 ตัว ด้วยความเรียบง่ายดังกล่าวนี้ทำให้วงดนตรีเพื่อชีวิตไม่จำเป็นต้องใช้เงินลงทุนมาก แค่อาศัยเฉพาะความสามารถของศิลปินก็สามารถทำการแสดงได้ จึงพบว่าศิลปินเพลงเพื่อชีวิตมีอิสระอย่างสูงในการทำงาน และสามารถนำเสนอความคิดที่แหลมคม เป็นฝ่ายต่อต้านอำนาจรัฐได้อย่างชัดเจน โดยไม่ต้องขึ้นอยู่กับการควบคุมของฝ่ายใด

3.2.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516ถึงปี พ.ศ.2521

ในยุคก่อนหน้า จะเห็นว่ารัฐมีบทบาทสูงยิ่งในการกำหนดควบคุมการผลิตเพลง เนื่องจากรัฐลงทุนผลิตเพลงและมีช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลงของตนเอง แต่ในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึง พ.ศ.2521 พบว่า การผลิตเพลงเป็นไปเพื่อการค้ามากขึ้น ส่งผลให้ฝ่ายทุนเข้ามามีส่วนในการกำหนดควบคุมการผลิตเพลงมากขึ้น โดยที่รัฐก็ยังคงควบคุมการเผยแพร่ผลงานเพลงที่รัฐเห็นว่าไม่เหมาะสม

การลงทุนผลิตแผ่นเสียงและเทปเพลงในยุคนี้ส่วนใหญ่ยังเป็นการลงทุนของนายทุนแผ่นเสียงเดิม เช่น ห้างแผ่นเสียง คาเธ่ย์ และบริษัทเกิดใหม่ที่หันมาผลิตเทปเพลง เช่น บริษัทเมโทรแผ่นเสียงและเทป ทั้งนี้ ในยุคนี้ เริ่มพบว่าบริษัทแผ่นเสียงได้มีการซื้อตัวนักร้องมาเข้าสังกัดเพื่อผูกขาดการผลิตแผ่นเสียงของนักร้องคนนั้นๆ[26] ส่งผลให้บริษัทแผ่นเสียงดังกล่าวมีอำนาจควบคุมการผลิตเพลงของศิลปิน นักร้องที่ไม่ได้รับการสนับสนุนจากนายทุนกลุ่มนี้อาจหมดโอกาสในการอัดแผ่นเสียง หรือแม้ได้อัดแผ่นเสียงแต่อาจไม่มีโอกาสดัง เนื่องจากไม่ได้รับการโปรโมทจากนักจัดรายการวิทยุซึ่งมักมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับนายห้างแผ่นเสียง หรือไม่เช่นนั้นนักร้องก็จะต้องได้รับการสนับสนุนจากนายทุนอื่นๆ ที่มีความใกล้ชิดกับนักจัดรายการ หรือมีทุนทรัพย์มากพอสำหรับการโปรโมทเพลง

โครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจเชิงเศรษฐกิจในธุรกิจแผ่นเสียงและเทปเพลงในยุคนี้ พบว่า รูปแบบที่พบมากที่สุด ยังเป็นรูปแบบที่ผู้ลงทุนผลิตเพลงจ้างศิลปินผลิตเพลงให้เป็นรายชิ้นหรือรายครั้ง โดยที่ผู้ลงทุนรายใหญ่ก็คือบริษัทแผ่นเสียง นอกจากนั้นอาจเป็นนักจัดรายการวิทยุ หรือผู้ลงทุนจากภายนอก โดยเฉพาะผู้ผลิตสินค้าต่างๆ ที่เรียกกันว่านายห้าง การผลิตเพลงแบบนี้ศิลปินยังคงมีอิสระพอสมควรในส่วนของการผลิต นอกจากนั้น ก็ยังพบว่าศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงหรือศิลปินที่มีวงดนตรีเป็นของตนเองยังมีการลงทุนผลิตแผ่นเสียงเอง ทั้งที่เป็นผลงานของตนเองและผลงานของนักร้องสมาชิกในวง เช่น ในกรณีของชาย เมืองสิงห์ หรือในกรณีของศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเช่น วงดนตรีคาราวาน ในช่วงแรกก็มีการผลิตแผ่นเสียงเองโดยการสนับสนุน

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

ขององค์การนักศึกษา อย่างไรก็ตาม แม้ศิลปินเพลงจะยังคงมีอำนาจในขั้นตอนของการผลิต แต่ในยุคนี้ นอกจากรัฐที่เข้ามาควบคุมช่องทางการเผยแพร่ในส่วนของเพลงที่อาจมีเนื้อหาที่รัฐเห็นว่าไม่เหมาะสม ในส่วนของธุรกิจเพลง นายทุนก็ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทเพิ่มสูงขึ้นทั้งในกระบวนการเผยแพร่และการจัดจำหน่าย ซึ่งในที่สุดก็จะย้อนกลับไปกำหนดควบคุมกระบวนการผลิตที่ต้องเป็นไปเพื่อสนองความต้องการของตลาดมากกว่าการนำเสนอเพลงตามความต้องการของศิลปิน ส่งผลอย่างสำคัญให้เพลงที่ผลิตขึ้นภายใต้เงื่อนไขดังกล่าวไม่อาจนำเสนอแนวคิดที่ก้าวหน้ามากไปกว่าที่ผู้ฟังจะรับได้ เงื่อนไขเช่นนี้จึงเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เพลงที่เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมและมุ่งผลิตเพื่อการจำหน่ายนำเสนอเนื้อหาในเชิงรับหรือรักษาระบบที่เป็นอยู่มากกว่าเนื้อหาที่กระตุ้นให้เกิดการนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงสังคมที่ดีขึ้น ซึ่งเกิดขึ้นทั้งกับเพลงสตริงคอมโบ เพลงลูกทุ่ง และแม้กระทั่งเพลงเพื่อชีวิตในยุคต่อมา ซึ่งจะศึกษาในบทต่อไป

ในส่วนต่อไปจะได้ศึกษาความสัมพันธ์เชิงอาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

3.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ยุคนี้เป็นอีกยุคหนึ่งที่เกิดการต่อสู้ต่อรองเชิงวาทกรรมอย่างสูงในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เนื่องจากบรรยากาศทางการเมืองที่เปิดอย่างยิ่งภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นมาพร้อมกันกับขบวนการนักศึกษาได้แสดงบทบาทอย่างสำคัญในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองของนักศึกษา จนมีสถานะเป็นเพลงที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างเด่นชัดภายใต้แนวคิดประชาธิปไตย และถึงขั้นกลายเป็นแนวเพลงต่อต้านอำนาจรัฐในเวลาต่อมาเมื่อเกิดความโน้มเอียงไปสู่แนวคิดคอมมิวนิสต์ ในขณะที่ฝ่ายอำนาจรัฐก็พยายามสร้างความเข้มแข็งและได้เข้ามาใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นพื้นที่สำคัญในการสร้างอำนาจและแสวงหาการยอมรับโดยการใช้เพลงปลุกใจในการเผยแพร่อุดมการณ์อย่างเข้มข้นอีกครั้งหนึ่ง ควบคู่กับการกำจัดฝ่ายต่อต้านโดยการพยายามกีดกันเพลงเพื่อชีวิตออกไปจากปริมณฑลของอำนาจทั้งในทางสังคมและการเมืองด้วยการสร้างภาพลักษณ์ให้เพลงเพื่อชีวิตกลายเป็นความน่ากลัวและไม่อาจยอมรับได้ ซึ่งในที่สุดฝ่ายรัฐสามารถกระทำได้สำเร็จ

ในขณะที่แนวเพลงลูกทุ่งได้กลายเป็นพื้นที่แห่งความหลากหลายที่แต่ละฝ่ายพยายามเข้าไปใช้ประโยชน์เนื่องจากเป็นแนวเพลงที่มีฐานผู้ฟังเป็นจำนวนมาก ในช่วงแรกภายหลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพลงลูกทุ่งยังสืบทอดวัฒนธรรมการวิพากษ์วิจารณ์มาจากยุคก่อนหน้า และเนื่องจากถูกปิดกั้นมานานในยุคเผด็จการทหาร ภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าวจึงปรากฏเพลงลูกทุ่ง

ที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างมากอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้ เนื่องจากเป็นแหล่งรวมของวัฒนธรรมหลากหลาย เพลงลูกทุ่งจึงเป็นพื้นที่ที่มีการแสดงออกอย่างหลากหลาย ทั้งการต่อต้านและสมยอมกับอำนาจรัฐ อย่างไรก็ตาม ในที่สุดก็พบว่ารัฐเป็นผู้ได้รับชัยชนะในพื้นที่นี้โดยการทำให้เพลงลูกทุ่งกลายเป็นฝ่ายเดียวกับอำนาจรัฐ แต่ก็เป็นฝ่ายเดียวกันที่ต่ำต้อยกว่าเนื่องจากเพลงลูกทุ่งยังคงถูกดูแคลนว่าต่ำต้อย แม้ในทางเศรษฐกิจมูลค่าทางการตลาดของเพลงลูกทุ่งจะมีมหาศาลก็ตาม และพบว่าเนื้อหาที่โดดเด่นของเพลงลูกทุ่งในช่วงปลายของยุคนี้ เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับความรักชาติ การเทิดทูนสถาบันทหารและสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นเนื้อหาที่รัฐพยายามนำเสนอมาโดยตลอด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงของชลธี ธารทอง ซึ่งได้ขยับขึ้นมาเป็นนักแต่งเพลงลูกทุ่งอันดับต้นของเมืองไทยในยุคนี้

สำหรับแนวเพลงอื่นๆ เช่น เพลงลูกกรุง เพลงสตริงคอมโบ ในแง่ของการต่อสู้ทางวาทกรรมอาจไม่มีความโดดเด่นมาก เนื่องจากเป็นแนวเพลงที่ได้รับการยอมรับอย่างสูงอยู่ในแล้วในเชิงวัฒนธรรมและไม่ได้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเมืองมากนัก หรือหากเข้ามาเกี่ยวข้องก็เป็นไปในลักษณะของการสนับสนุนฝ่ายอำนาจรัฐ อย่างไรก็ตาม ในกรณีของเพลงสตริงคอมโบ ถือเป็นแนวเพลงที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างยิ่งต่อวงการธุรกิจเทปเพลง ซึ่งส่งผลให้แนวเพลงดังกล่าวมีฐานทางเศรษฐกิจที่เข้มแข็งและพัฒนามาเป็นแนวเพลงที่มีอำนาจเชิงเศรษฐกิจสูงมากและครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลักในยุคถัดมา

3.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ส่วนนี้ เป็นการวิเคราะห์ฐานะตำแหน่งของแนวเพลงต่างๆ ในสังคมไทยในยุคภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึง พ.ศ.2521 ซึ่งพบว่า แนวเพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคนี้เป็นแนวเพลงที่มีความโดดเด่นในทางการเมือง เกิดขึ้นมาควบคู่กับขบวนการนักศึกษาปัญญาชน มีฐานะเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับการเมืองโดยตรง และถูกทำให้กลายเป็นฝ่ายตรงข้ามกับรัฐเมื่อฝ่ายอำนาจรัฐเข้มแข็งขึ้นอีกครั้ง โดยมีเพลงปลุกใจเป็นเครื่องมือสำคัญทางวัฒนธรรมที่รัฐใช้ต่อสู้กับเพลงเพื่อชีวิต ในขณะที่เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางจนกลายเป็นแนวเพลงของประชาชนส่วนใหญ่ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด แต่เป็นประชาชนในระดับล่าง ซึ่งยังไม่ค่อยได้รับการยอมรับทั้งจากขบวนการนักศึกษาและคนชั้นสูงในเมือง แม้ในภายหลัง ขบวนการนักศึกษาจำเป็นต้องยอมรับเอาวัฒนธรรมลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของแนวเพลงเพื่อขยายฐานผู้ฟัง แต่ก็เป็นการยอมรับที่อยู่ในขอบเขตจำกัดและเท่าที่จำเป็น ส่วนเพลงลูกกรุงก็ยังเป็นแนวเพลงของคนชั้นสูงในเมือง โดยเฉพาะวงดนตรีสุนทราภรณ์ที่ถูกยกขึ้นเป็นวงดนตรีที่มีฐานะอันสูงส่ง[27] ทั้งต่อศิลปินเพลงลูกกรุง

[27] สัมภาษณ์ มานพ แย้มอุทัย, นักวิชาการ คอลัมภ์นิสต์ และครีเอทีฟในธุรกิจเพลงและสื่อสารมวลชน, 29 พฤศจิกายน 2557.

ด้วยกันเองและต่อแนวเพลงอื่นๆ ในขณะที่เพลงสตริงคอมโบกลายเป็นแนวเพลงของคนหนุ่มสาวรุ่นใหม่ที่ทันสมัยครองใจวัยรุ่นในเมืองในยุคนั้น

3.3.1.1 การต่อสู้ทางการเมืองและการแย่งชิงพื้นที่ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลของเพลงเพื่อชีวิตในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

เพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นมาควบคู่กับขบวนการนักศึกษาท่ามกลางการต่อสู้กับรัฐบาลเผด็จการทหาร ในช่วง 14 ตุลาคม 2516 โดยทำหน้าที่ในการรับใช้การต่อสู้และนำเสนออุดมการณ์ทางการเมืองของขบวนการนักศึกษาประชาชน[28] เมื่อสามารถขับไล่เผด็จการออกไปได้สำเร็จ เพลงเพื่อชีวิตจึงได้เป็นส่วนสำคัญในการเผยแพร่ประชาธิปไตยของขบวนการนักศึกษา ในยุคที่เรียกว่าประชาธิปไตยเบ่งบาน แต่เมื่อถึงเวลาที่รัฐเริ่มกลับมามีอำนาจอีกครั้งโดยได้รับการสนับสนุนจากมหาอำนาจคือสหรัฐอเมริกาในยุคสงครามเย็น เพลงเพื่อชีวิตซึ่งวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและจักรวรรดินิยมอเมริกา กลายเป็นผู้นำหลักในการต่อต้านอำนาจรัฐและจักรวรรดินิยมดังกล่าว จนมีฐานะเป็นฝ่ายตรงข้ามกับอำนาจรัฐและถูกรัฐกีดกันด้วยวิธีการต่างๆ กระทั่งแปรเปลี่ยนไปเป็น “เพลงปฏิวัติ” เมื่อศิลปินเพลงเพื่อชีวิตจำนวนหนึ่งตัดสินใจเข้าป่าจับอาวุธต่อสู้ ตามแนวทางของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ภายหลังจากเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519[29]

ทั้งนี้ เพลงเพื่อชีวิตได้รับอิทธิพลในเรื่องของการต่อสู้หรือการต่อต้านอำนาจรัฐมาจาก 3 แหล่งสำคัญ ได้แก่ การรับอิทธิพลมาจากเพลงเพื่อการต่อสู้จากต่างประเทศ การรับอิทธิพลมาจากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน และการรับอิทธิพลจากลัทธิมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์ โดยในช่วงแรกศิลปินเพลงชีวิตที่เกิดขึ้นรับอิทธิพลมาจากแนวเพลงต่างชาติเป็นหลักโดยยังไม่มีความเชื่อมโยงกับนักคิดก่อนหน้า และในระยะต่อมาคือในช่วงปลายปี พ.ศ.2517 ที่ขบวนการนักศึกษาได้รื้อฟื้นงานเขียนของนักคิดยุคก่อนหน้าโดยเฉพาะอย่างยิ่ง จิตร ภูมิศักดิ์ ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตจึงรับเอาแนวคิดของนักคิดดังกล่าวทั้งในส่วนของแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน และลัทธิมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์มาไว้ในแนวเพลง ซึ่งสามารถแสดงรายละเอียดที่มาของอิทธิพลทางความคิดของเพลงเพื่อชีวิต ได้ดังนี้

<u>การรับอิทธิพลจากเพลงต่อต้านจากต่างชาติ</u>

การเกิดขึ้นของเพลงเพื่อชีวิตในยุคแรกโดยเฉพาะอย่างยิ่งวงคาราวาน พบว่า ไม่ได้รับแนวคิดมาจากปัญญาชนก่อนหน้าโดยตรง แต่ได้รับอิทธิพลจากความคิดและรูปแบบของแนวเพลง

---

[28] ชนิดา ชิตบัณฑิตย์. “ผับเพื่อชีวิต: กระบวนการแปรรูปเพลงเพื่อชีวิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม”, ใน “สินค้า วัฒนธรรม พรมแดน” <u>วารสารไทยคดีศึกษา</u> 9, 1: 137-176.

[29] เรื่องเดียวกัน

มาจากศิลปินต่างชาติ คือเพลงประท้วงหรือเพลงต่อต้าน (Protest song) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในกลุ่มวัยรุ่นของประเทศสหรัฐอเมริกา และเข้ามาแพร่หลายในเมืองไทย[30]

ในยุคนั้น เพลงประท้วงเป็นที่แพร่หลายมากในสหรัฐอเมริกา มีการใช้เพลงเพื่อการต่อต้านการแบ่งสีผิว การต่อต้านสงครามเวียดนาม โดยศิลปินที่มีชื่อเสียงที่สุดคือ Bob Dylan ซึ่งได้รับสมญานามว่า “ราชาเพลงประท้วง” และยังมีศิลปินเพลงอีกเป็นจำนวนมาก เช่น Joan Baez มีชื่อเสียงในเพลง We shall Overcome, Judy Collins มีชื่อเสียงในเพลง Tear down The Wall, Pete Seger มีชื่อเสียงในเพลง Master of War เพลง Where Have all the Flowers Gone ซึ่งบางเพลง เช่น เพลง Where Have all the Flowers Gone ของ Pete Seger และเพลง We shall Overcome ถือว่ามีอิทธิพลต่อคนหนุ่มสาวในประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง ส่งผลให้เกิดการประท้วงและการต่อต้านรัฐบาลเป็นจำนวนมาก[31] เนื่องจากนักศึกษาปัญญาชนไทยในขณะนั้นมองว่าสังคมไทยเองก็เต็มไปด้วยความเหลวแหลก เกิดปัญหาสังคมต่างๆ มากมาย เช่น ปัญหายาเสพติด กัญชา เฮโรอีน การมั่วสุมในสถานเริงรมย์ ปัญหาหญิงโสเภณี ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นปัญหาสังคมที่คนหนุ่มสาวต้องการแก้ไขและเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมที่ดีขึ้น

เนื่องจากแนวเพลงที่มีอยู่ในสังคมไทยในขณะนั้น ได้แก่ เพลงลูกกรุง เพลงสตริง คอมโบ ที่นำเสนอแต่เนื้อหาในเรื่องของความรักของหนุ่มสาวทั่วไป และเพลงลูกทุ่ง ซึ่งแม้จะมีเนื้อหาสะท้อนปัญหาของสังคมการเมือง แต่ในความคิดของนักศึกษาปัญญาชนส่วนมากในขณะนั้นเห็นว่าเป็นเพลงของคนระดับล่าง ซึ่งถือเป็นคนละระดับชั้นกับคนในเมืองกรุง[32] ไม่สามารถตอบสนองความต้องการทางแนวเพลงของนักศึกษาปัญญาชน จึงมีความต้องการแนวเพลงใหม่ที่ตอบสนองความต้องการของกลุ่มตนได้ จึงเกิดการสร้างสรรค์แนวเพลงใหม่ขึ้นเป็นเพลงเพื่อชีวิต ทั้งนี้ ธีรภาพ โลหิตกุล ได้สะท้อนความคิดที่ทำให้เพลงเพื่อชีวิตเป็นที่นิยมและกลายเป็นวัฒนธรรมเพลงของขบวนการนิสิตนักศึกษาในยุคดังกล่าวไว้ ดังนี้

> ช่วงนั้น ความบันเทิงของวัยรุ่นส่วนใหญ่คือการเกาะขอบเวทีคอนเสิร์ตวงสตริงคอมโบอย่าง “ดิอิมพอสซิเบิ้ล” ซึ่งกำลังรุ่งโรจน์ถึงขีดสุด หรือแกรนด์เอ็ก โรยัลสไปรท์ ฯลฯ ที่กำลังเตรียมจะดัง ในขณะที่สถานที่เต้นรำท็อปฮิต คงไม่มีที่ใดเกินดิสโก้เธ็ค ส่วนวงดนตรีลูกทุ่งก็กำลังครองใจวัยรุ่นในชนบทอย่างกว้างขวาง แต่ผมไม่มีประสบการณ์เช่นนั้นเลย เพราะเวทีคอนเสิร์ตของผมมักเป็นเวทีเดียวกับการชุมนุมประท้วงเผด็จการ วงดนตรีในดวงใจที่ชอบไปเกาะขอบเวทีหอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ฟังเป็นประจำ คือคาราวาน กรรมาชน ต้นกล้า คุรุชน ฯลฯ ...เวลานั้นไม่อาจปฏิเสธได้ว่า เพลงข้าวคอยฝน คนกับควาย ตายสิบเกิดแสน ฯลฯ จากเสียงร้องของหงา คาราวาน

---

[30] สัมภาษณ์ วัฒน์ วรรลยางกูร, นักเขียน นักแต่งเพลง, 15 มกราคม 2551.

[31] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 81.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 85.

หรือเพลงเพื่อมวลชน ของจิ้น กรรมาชน ส่งอิทธิพลต่อความคิดทางการเมืองของผมเสียยิ่งกว่า “สรรนิพนธ์ของเหมา เจ๋อ ตง” เป็นไหนๆ เสียงเมาท์ออร์แกนที่ปลุกเร้าให้ฮึกเหิมห้าวหาญจากเพลง “โคมฉาย” ของวงดนตรีเพื่อชีวิตจากรามคำแหง ส่งอิทธิพลให้ผมรับหน้าที่เป่าเมาท์ฯ ในวงโฟล์คเล็กๆ ของโรงเรียน ที่เล่นแต่เพลง “เพื่อชีวิต” ล้วนๆ หลังจากนั้นเมื่อผ่านเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลา ปี 2519 กระทั่งเรียนจบมหาวิทยาลัยในปี 2524 แต่เพลงเพื่อชีวิตยังไม่เคยจางจากใจ[33]

นอกจากนั้น แนวความคิดที่มีอิทธิพลต่อเพลงเพื่อชีวิตซึ่งมาพร้อมกันกับแนวเพลงต่อต้านจากต่างชาติ คือแนวคิดแบบเสรีนิยม ซึ่งเข้ากันได้เป็นอย่างดีกับยุคสมัยนั้น ซึ่งพบว่า สุรชัย จันทิมาธร ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตที่มีชื่อเสียง ก็ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเสรีนิยมดังกล่าว โดยมีการเลียนแบบเพลงของศิลปิน เช่น Bob Dylan ทั้งรูปแบบการแต่งกาย และแนวเพลง อีกทั้งยังได้รับอิทธิพลทางความคิดจากสื่อภาพยนตร์ต่างชาติ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง Wood Stock ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงเพื่อชีวิตในเวลาต่อมา[34] เพลงเพื่อชีวิตจึงเกิดขึ้นบนพื้นฐานของแนวคิดในการต่อสู้ และมีฐานะเป็นเพลงเพื่อการต่อสู้มาตั้งแต่ต้น โดยมีความเชื่อมโยงกับขบวนการนักศึกษาซึ่งถือว่าเพลงเพื่อชีวิตมีความทันสมัยมีความก้าวหน้าทางการเมืองและเป็นฝ่ายเสรีนิยมประชาธิปไตย

อีกแนวคิดหนึ่งที่สืบทอดมาสู่เพลงเพื่อชีวิตคือแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน ซึ่งเป็นแนวคิดที่แพร่หลายอยู่ในกลุ่มขบวนการนักศึกษาขณะนั้น แนวคิดนี้ส่งผลให้นักศึกษาปัญญาชนตลอดจนศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในยุคนั้นมุ่งทำงานรับใช้สังคมหรือการทำงานด้านมวลชน แสดงรายละเอียด ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>การได้รับอิทธิพลจากแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน</u>

แนวคิดวรรณกรรมเพื่อชีวิตหรือศิลปะเพื่อชีวิต เป็นกระแสแนวคิดสำคัญหนึ่งที่เป็นต้นธารของกระแส “เพื่อชีวิต”ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยคำว่า “เพื่อชีวิต” มีความหมายถึง “เพื่อชีวิตที่ดีกว่าของประชาชน”[35] เป็นแนวคิดที่ได้รับอิทธิพลจากนักเขียนและศิลปินต่างประเทศ เช่น ลีโอ ตอลสตอย ซึ่งจิตร ภูมิศักดิ์ ได้รวบรวมและเรียบเรียงในงานเขียนของเขา เรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน” แนวความคิดที่รวบรวมในงานเขียนเล่มดังกล่าวถือได้ว่าเป็นแก่นของการนำเสนอเนื้อหาสาระของกระแสเพื่อชีวิตรวมทั้งเพลงเพื่อชีวิตอีกด้วย ซึ่งพบว่ามีความต้องการ

---

[33] ธีรภาพ โลหิตกุล, <u>ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐</u> (กรุงเทพฯ: โสมสาร, 2544), หน้า 5-6.

[34] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 83.

[35] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์ ให้ความหมายดังกล่าวจากการให้ข้อคิดของ บรรจง บรรเจิดศิลป์ ที่ว่า ศิลปะกับชีวิตย่อมมีความสัมพันธ์กัน และมนุษย์หลีกไม่พ้นปัญหาเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรม ศิลปะจึงเป็นบทสะท้อนชีวิต ดูเพิ่มเติมใน จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 66.

จากปัญญาชนกลุ่มหนึ่งให้มีแนวเพลงที่มีรูปแบบเพื่อชีวิตดังกล่าวนี้ จึงถือได้ว่าเพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นโดยมีเป้าหมายให้เนื้อเพลงสะท้อนหรือตีแผ่ปัญหาที่เกิดขึ้นกับประชาชน ทั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม การตระหนักถึงการรับใช้มวลชน ตลอดจนการปลุกใจให้เกิดการลุกขึ้นต่อสู้เพื่อปกป้องผลประโยชน์ของประชาชน การเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคมและการต่อต้านอำนาจรัฐ เพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นจึงสะท้อนอุดมการณ์ดังกล่าวของยุคนั้นนั่นเอง[36]

แนวความคิดเรื่องศิลปะเพื่อชีวิตแผ่ขยายอย่างรวดเร็วภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 โดยเฉพาะในหมู่นักศึกษา นักเรียน และนักเขียนทั่วไป โดยได้รับอิทธิพลสำคัญจากวรรณกรรมและแนวคิดสังคมนิยม ควบคู่กับการเกิดขึ้นของวรรณกรรมจำนวนมาก ทั้งวรรณกรรมของนักเขียนไทยและวรรณกรรมแปล นิตยาสารสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ และในขณะเดียวกันมีการนำชีวประวัติและผลงานของปัญญาชนรุ่นก่อนหน้า เช่น จิตร ภูมิศักดิ์ กุหลาบ สายประดิษฐ์ เป็นต้น มาเปิดเผยจนเป็นที่สนใจอย่างมาก โดยเฉพาะจิตร ภูมิศักดิ์ ได้กลายเป็นวีรบุรุษของงานด้านศิลปะเพื่อชีวิตและเพื่อประชาชนที่สะท้อนการต่อสู้กับอำนาจรัฐโดยการใช้วัฒนธรรมเพลง ซึ่งเพลงที่แต่งโดยจิตร ภูมิศักดิ์ เช่น เพลงแสงดาวแห่งศรัทธา เพลงวีรชนปฏิวัติ ก็ได้รับความนิยมและถือเป็นบทเพลงสำคัญที่กลุ่มนักศึกษาปัญญาชนนำมาใช้ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516[37] ซึ่งสุรชัย จันทิมาธร ก็เคยเป็นหนึ่งในกลุ่มปัญญาชนเหล่านี้ คือ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวและกลุ่มเทคนิคโคราช โดยในระยะแรกกลุ่มที่เริ่มให้ความสนใจคำว่า “เพลงเพื่อชีวิต” ซึ่งเป็นคำที่เสนอโดยพิชิต จงสถิตย์วัฒนา คือกลุ่มวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มีสมาชิกเช่น สุชาติ สวัสดิ์ศรี กมล กมลตระกูล พิชิต จงสถิตย์วัฒนา พรพิรุณ ฉัตรวนิชกุล สุวัฒน์ วรดิลก วิสา คัญทัพ บัณฑิต เฮงนิลรัตน์ เป็นต้น ซึ่งกลุ่มนี้เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการใช้วรรณกรรมเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ของประชาชนในช่วงปี พ.ศ.2515-2516 โดยมีการพิมพ์หนังสือที่มุ่งให้ศิลปะรับใช้สังคม

ทั้งนี้ แนวคิดอีกแนวคิดหนึ่งที่ส่งอิทธิพลมาสู่เพลงเพื่อชีวิตคือแนวคิดมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์

<u>การรับอิทธิพลทางความคิดจากลัทธิมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์</u>

ตั้งแต่ยุคก่อนหน้า พบว่า การวิพากษ์วิจารณ์การเมืองในกลุ่มปัญญาชนปรากฏในรูปวรรณกรรมประเภทกาพย์กลอนที่เรียกว่า กาพย์กลอนเพื่อชีวิต-กาพย์กลอนปฏิวัติ (เกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 2490) ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์[38] โดยในช่วงแรก ขบวนการปฏิวัติไทยภายใต้การนำของพรรคคอมมิวนิสต์

---

[36] เรื่องเดียวกัน, หน้า 68.

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 75.

[38] เกษียร เตชะพีระ, “จากเพลงเพื่อชีวิตถึงเพลงปฏิวัติ” ใน วัฒน์ วรรลยางกูร, (บก.), <u>สายลมเปลี่ยนทิศ...แต่ดวงจิตมิได้เปลี่ยนเลย: ผลึกแห่งชีวิตและเสียงเพลงปฏิวัติไทย</u> (กรุงเทพฯ: อาร์ต เอ็จ กราฟฟิค, 2546), หน้า 25.

แห่งประเทศไทย (พคท.) ได้นำกาพย์กลอนดังกล่าวไปสร้างเป็นเพลงเพื่อใช้เป็นอาวุธทางวัฒนธรรม โดยมีปัญญาชนคนสำคัญผู้แต่งกาพย์กลอนดังกล่าว เช่น จิตร ภูมิศักดิ์ อัสนี พลจันทน์ อุดม ศรีสุวรรณ เป็นต้น ซึ่งภายหลังจากการยึดอำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ ปัญญาชนกลุ่มดังกล่าวถูกรัฐบาลกวาดล้างอย่างรุนแรง อย่างไรก็ตาม แนวความคิดและงานวรรณกรรมของปัญญาชนกลุ่มนี้ ก็ได้รับการสืบทอดต่อมาและมีอิทธิพลทางความคิดต่อนักศึกษาปัญญาชนและศิลปินเพลงเพื่อชีวิต นอกจากนั้น นักศึกษาปัญญาชนยังได้รับอิทธิพลทางความคิดในเรื่องการต่อสู้ทางชนชั้นตลอดจนแนวคิดการปฏิวัติจากประเทศจีนอีกด้วย

จุดกำเนิดทั้ง 3 ทางของเพลงเพื่อชีวิตล้วนเป็นจุดกำเนิดที่นำมาซึ่งแนวคิดการต่อต้านอำนาจรัฐทั้งสิ้น และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อฝ่ายรัฐทำการกำจัดคู่ขัดแย้งทางทางความคิด เพลงเพื่อชีวิตก็ได้กลายเป็นเป้าหมายสำคัญของการกวาดล้าง ในขณะที่ฝ่ายขบวนการนักศึกษาก็พยายามแสวงหาความร่วมมือในวงกว้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสถานการณ์ความขัดแย้งรุนแรงมากขึ้น นักศึกษาก็ได้ใช้เพลงเพื่อชีวิตเป็นแนวรบทางวัฒนธรรมอย่างเข้มข้น ดังข้อเขียนของอนุช อาภาภิรมย์ต่อไปนี้

> “แนวรบสำคัญแนวหนึ่งในการต่อสู้เพื่อสร้างสรรค์ประเทศไทยขึ้นมาคือแนวรบด้านวัฒนธรรม...สามปีที่ผ่านมานี้ นักเรียนนักศึกษาได้ก่อตัวขึ้นเป็นขบวนการทำลายวัฒนธรรมเน่าเฟะ และสร้างวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมา พวกเขาได้ลุกขึ้นมาคัดค้านวัฒนธรรมบูชาของนอกและของฟุ่มเฟือย ให้หันมาสนับสนุนอุตสาหกรรมแห่งชาติและความประหยัด...พวกเขาสวมเสื้อผ้าอย่างง่ายๆ สร้างดนตรีเพื่อชีวิตหลายวง คณะละครหลายคณะ จัดนิทรรศการและสัมมนานับพันครั้ง ตีพิมพ์หนังสือมากกว่า 1 ล้านเล่ม...วัฒนธรรมใหม่นั้นเป็นอย่างไร? วัฒนธรรมใหม่คือวัฒนธรรมตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมแบบจักรวรรดินิยมแบบเจ้าขุนมูลนาย มีลักษณะสำคัญ 4 ลักษณะด้วยกัน คือ ลักษณะประจำชาติ ประชาธิปไตย ประชาชน และเป็นวิทยาศาสตร์[39]

จะเห็นได้ว่า เพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นท่ามกลางบรรยากาศแห่งความทุกข์ยากและการรวมพลังเรียกร้อง กระทั่งปลุกระดมเพื่อการต่อต้านอำนาจรัฐหรือกลุ่มประเพณีนิยม ซึ่งตามความเข้าใจของนักศึกษาประชาชนในช่วง 14 ตุลาคม 2516 มองว่าเพลงเพื่อชีวิตเป็นสิ่งเดียวกันกับ “เพลงประท้วง” (Protest Song) ตามที่เข้าใจกันในสังคมตะวันตก[40] ซึ่งเป็นความเข้าใจที่แพร่หลายผ่านคอลัมน์ “เพลงเพื่อชีวิต” ในนิตยาสาร “สังคมศาสตร์ปริทัศน์” โดยมีสุชาติ สวัสดิ์ศรี เป็นบรรณาธิการ และมีพิชิต จงสถิตวัฒนา เป็นผู้ดูแลคอลัมน์ ทั้งนี้ เนื้อหาของคอลัมน์ดังกล่าวมักเป็นการนำเนื้อเพลงต่อต้านสงครามและเพลงสนับสนุนสันติภาพของสากลมาถอดความ

---

[39] อนุช อาภาภิรม “วัฒนธรรมใหม่” พิราบขาว เล่ม 2 อ้างถึงใน วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต,’ หน้า 113-114.

[40] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต,’ หน้า 17.

เป็นภาษาไทย ด้วยเหตุนี้ เพลงเพื่อชีวิตจึงเป็นเพลงที่มีตำแหน่งหรือจุดยืนทางสังคมการเมืองอย่างชัดเจนตั้งแต่ต้นว่าเป็นเพลงเพื่อการต่อต้านอำนาจเผด็จการในสังคมไทย นอกจากนั้นฐานผู้ฟังหรือกลุ่มคนหลักในสังคมที่ยึดโยงอยู่กับแนวเพลงดังกล่าวคือกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนหัวก้าวหน้า อีกทั้งยังพบว่า ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในยุคแรกเช่น วงคาราวาน ก็มีความตระหนักรู้ถึงฐานะตำแหน่งการเป็นผู้นำทางความคิดหรือการเป็นทัพหน้าของการต่อสู้ในเชิงวัฒนธรรม (Avant-garde) สังเกตได้จากการตั้งชื่อวงว่า “คาราวาน” ซึ่งเป็นชื่อที่เคยเป็นชื่อหนังสือในแนว Avant-garde ของกลุ่มอิสระ ซึ่งจัดทำโดยสุวัฒน์ ศรีเชื้อ บัณฑิต เองนิลรัตน์ ชัชรินทร์ ไชยวัฒน์ จีรศักดิ์ สีหรัตน์ เป็นต้น[41]

นอกจากนั้น เพลงเพื่อชีวิตยังได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับกลุ่มผู้ใช้แรงงานหัวก้าวหน้าผ่านทางกลุ่มนักศึกษาอิสระในระดับหัวกะทิ ซึ่งได้ออกมาตั้งองค์กรเคลื่อนไหวทางการเมืองภายนอกมหาวิทยาลัย อาทิ ดำเนินกิจกรรมเคลื่อนไหวจัดตั้งชาวนา โดยการร่วมงานอย่างใกล้ชิดกับสหพันธ์ชาวนาชาวไร่แห่งประเทศไทย ดำเนินกิจกรรมเคลื่อนไหวจัดตั้งและการศึกษากรรมกร โดยการร่วมงานอย่างใกล้ชิดกับสหพันธ์กรรมกรแห่งประเทศไทย เมื่อเพลงเพื่อชีวิตเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่เผยแพร่โดยขบวนการนักศึกษา เมื่อนักศึกษาปัญญาชนเข้าไปร่วมงานกับกลุ่มดังกล่าว จึงย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่เพลงเพื่อชีวิตจะได้เข้าไปสัมพันธ์กับกลุ่มชาวนาชาวไร่ และกลุ่มกรรมกรแม้จะเป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในระดับแกนนำแต่วัฒนธรรมเพื่อชีวิตก็ได้แพร่กระจายออกไปสู่ขบวนการเคลื่อนไหวดังกล่าว

จะเห็นได้ว่า วัฒนธรรมเพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นก็มีเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมที่เข้มแข็ง และสอดคล้องประจวบเหมาะกับยุคสมัยที่กระแสประชาธิปไตยกำลังมาแรงในช่วงภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จึงเป็นที่เข้าใจได้ว่าเหตุใดวาทกรรมเพลงเพื่อชีวิตจึงมีพลังในช่วงระยะเวลาดังกล่าว อย่างไรก็ตาม ในที่สุด เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนแปลงไป ทั้งที่เกิดจากความบานปลายของการเคลื่อนไหวของขบวนการนักศึกษาปัญญาชนเอง และความเข้มแข็งขึ้นของฝ่ายประเพณีนิยมที่สามารถยึดครองอำนาจรัฐ และสามารถแย่งชิงมวลชนในสังคมประชากลับคืนไปได้อีกครั้งหนึ่ง ฝ่ายอำนาจรัฐก็สามารถผลักให้เพลงเพื่อชีวิตออกไปจากปริมณฑลทางอำนาจกลายไปเป็นเพลงปฏิวัติที่ถือเป็นศัตรูกับฝ่ายรัฐ อันหมายรวมถึงการเป็นศัตรูกับชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ตลอดจนเป็นภัยคุกคามต่อความมั่นคงในชีวิตและทรัพย์สินของประชาชน ทั้งนี้ แม้เพลงเพื่อชีวิตในยุคนี้จะถูกผลักไปอยู่ในฐานะตำแหน่งของเพลงฝ่ายต่อต้านที่ต้องกำจัดทิ้งและถูกกวาดล้างอย่างเด็ดขาด แต่ด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงที่ยึดโยงอยู่กับกลุ่มนักศึกษาปัญญาชนซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มคนที่มีเกียรติในสังคม เมื่อสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง จนเพลงเพื่อชีวิตหวนกลับมาได้อีกครั้ง เพลงเพื่อชีวิตก็กลับมาอยู่ในฐานะของแนวเพลงหนึ่งที่มีเกียรติ ก้าวหน้า ไม่ได้ถูกทำให้ดูน่าต่ำต้อยแต่อย่างใด

---

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

3.3.1.2 การแย่งชิงอำนาจนำในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลของฝ่ายรัฐในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ในช่วงแรกภายหลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กลุ่มอำนาจเดิมคือเผด็จการทหารถูกผลักออกไปจากอำนาจทางการเมือง บรรยากาศทางการเมืองขณะนั้นจึงค่อนข้างเปิด โดยที่รัฐบาลใหม่ก็ไม่อาจใช้อำนาจเข้มงวดมากนัก บทบาทของอำนาจรัฐในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงจึงลดลง จึงพบว่าเพลงลูกทุ่งจำนวนมากมีเนื้อหาเสียดสีรัฐบาลหรือผู้นำทางการเมือง จนเมื่อเพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นเนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตก็มีการเรียกร้องให้ต่อสู้และมีการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและการเมืองอย่างเด่นชัด ทั้งนี้ ในระยะแรกที่รัฐบาลยังไม่ดำเนินการใดๆ อย่างเป็นรูปธรรม พบว่า กอ.รมน. โดยพลเอกสายหยุด เกิดผล มีบทบาทสำคัญในการต่อต้านการกระทำของนักศึกษา เช่นที่แสดงให้เห็นในงานเขียนร่วมกับดร.สมชัย รักวิจิตร ในหนังสือเรื่อง “อนาคตของไทย” โดยส่วนหนึ่งมีการวิเคราะห์นักศึกษา ดังนี้

> ภาพอันประทับใจของกลุ่มนักเรียนนักศึกษาที่เป็นกำลังผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่แห่งประวัติศาสตร์ชาติไทย ประชาชนคนไทยทุกผู้ทุกนามมีสิทธิเสรีภาพในการเรียกร้อง ประท้วง เพื่อลดปัญหาขัดแย้ง และกำจัดความไม่พึงพอใจอย่างไม่เคยมีมาก่อน แต่เป็นที่น่าเสียดาย ภาพพจน์อันเป็นที่ประทับใจของเหล่านักเรียน นิสิต นักศึกษาได้ปรากฏอยู่เพียงไม่นาน ความเสื่อมศรัทธาก็คืบคลานเข้าแทนที่ เพราะปรากฏว่า นักเรียนนักศึกษาบางกลุ่มประพฤติตนไม่เหมาะสม ฝ่าฝืนกฎระเบียบ กฎหมาย และค่านิยมอันดีงามถูกทำลาย ประชาชนเบือนหน้าหนี...[42]

อำนาจรัฐเริ่มกลับมาเข้มแข็งอีกครั้งช่วงปี พ.ศ.2518 เห็นได้จากการเพิ่มขึ้นของการใช้อำนาจในการจัดการการประท้วงที่รุนแรงขึ้นจากเดิม และเริ่มมีการใช้ความรุนแรงยุติการเคลื่อนไหวของขบวนการนักศึกษาและศิลปินเพลงเพื่อชีวิตอย่างชัดเจนมากขึ้น เช่น ในเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2518 มีการออกคำสั่งให้ตำรวจคอมมานโด 200 นายเข้าแทรกแซงการประท้วงนัดหยุดงานของคนงานหญิงบริษัทแสตนดาร์ด การ์เม้นท์ มีการปะทะทุบตีคนงานหญิงได้รับบาดเจ็บจำนวนหลายคน กระทั่งมีการรวมตัวกันของตัวแทนคนงานประณามการทำงานของตำรวจ มีการยื่นข้อเสนอต่อรัฐบาล โดยขบวนการนักศึกษาได้มีการเคลื่อนไหวสนับสนุนการชุมนุม ในเดือนถัดมา พบว่า รัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย ได้มีคำสั่งห้ามเผยแพร่ผลงานเพลงเพื่อชีวิตของวงคาราวานจำนวน 2 เพลง ได้แก่ เพลงคนกับควาย และเพลงข้าวคอยฝน และหลังจากนั้นวงดนตรีเพื่อชีวิตก็ถูกสร้างภาพลักษณ์ให้กลายเป็นวงดนตรีอันตราย[43]

---

[42] สายหยุด เกิดผล และ สมชัย รักวิจิตร, อนาคตของไทย (กรุงเทพฯ, 2518), หน้า 212. อ้างถึงใน จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 50.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 106.

ทั้งนี้ ตั้งแต่สถานการณ์ทางการเมืองเริ่มมีความขัดแย้งรุนแรงมากขึ้นในปลายปี พ.ศ.2517 เป็นต้นมา ฝ่ายรัฐได้นำเพลงปลุกใจกลับมาใช้อย่างจริงจังอีกครั้งหนึ่ง โดยในช่วงแรกได้นำเพลงปลุกใจในยุคก่อนหน้าโดยเฉพาะเพลงในยุคจอมพลป.พิบูลสงคราม กลับมาผลิตใหม่ซึ่งเริ่มต้นโดยกรมประชาสัมพันธ์ได้เลือกเพลงปลุกใจสมัยจอมพลป. พิบูลสงคราม มาอัดแผ่นเสียงใหม่จำนวน 3 แผ่น โดยได้รับเงินสนับสนุนจากองค์การยูซิส[44] ซึ่งกรมประชาสัมพันธ์ได้เผยแพร่งานเพลงดังกล่าวโดยการบรรเลงสดและได้แจกแผ่นเสียงไปตามสถานีวิทยุต่างๆ เพื่อเปิดเผยแพร่ทั้งก่อนและหลังรายการข่าว หรือตอนเปิด-ปิดสถานี และได้รับการสนับสนุนการผลิตแผ่นเสียงเพิ่มเติมจากหน่วยงานของสหรัฐอเมริกา เช่น หน่วย PRD.001, PRD.002 และ PRD.003[45] แต่พบว่ามีเพียงไม่กี่เพลงเท่านั้นที่สามารถเข้ากันได้กับสถานการณ์ จึงได้มีการผลิตเพลงปลุกใจออกมาใหม่เป็นจำนวนมาก ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตเองก็ตอบโต้โดยการแต่งเพลงให้มีการปลุกเร้าให้มากยิ่งขึ้น[46] ซึ่งฝ่ายรัฐก็ได้ใช้อำนาจสั่งห้ามการเผยแพร่เพลงเพื่อชีวิตผ่านสื่อสารมวลชนทุกประเภท เพลงเพื่อชีวิตจึงถูกกีดกันออกไปจากปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลกระทั่งในที่สุดก็ตกอยู่ในฐานะเพลงต้องห้ามและเปลี่ยนสถานะไปเป็น “เพลงปฏิวัติ” ในระยะเวลาต่อมา ส่วนเพลงลูกทุ่ง พบว่า เมื่อรัฐเข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงมากขึ้น การวิพากษ์วิจารณ์การเมืองก็ได้หายไปอีกครั้งจากเนื้อหาของเพลงแนวนี้

3.3.1.3 วาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทยในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ปี พ.ศ.2516 ถือว่าเป็นปีที่เพลงลูกทุ่งมีความเติบโตสูงมาก เพลงลูกทุ่งซึ่งมีฐานผู้ฟังจำนวนมากมาตั้งแต่ยุคก่อนหน้า ยิ่งขยายฐานดังกล่าวออกไปกว้างขวางทั่วประเทศ อย่างไรก็ตาม แม้จะมีฐานผู้ฟังจำนวนมากและแม้ธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งจะเป็นธุรกิจที่สามารถสร้างมูลค่าได้มหาศาล แต่เนื่องจากกลุ่มผู้ฟังคือประชาชนทั่วไปที่ยังเข้าไม่ถึงอำนาจทั้งในทางการเมืองและสังคม ฐานะของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทยจึงเป็นฐานะที่ค่อนข้างต่ำต้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายใต้การพัฒนาประเทศตามแนวทางอุตสาหกรรมที่มุ่งพัฒนาเมืองและปล่อยให้ต่างจังหวัดและชนบทห่างไกลถูกทิ้งไว้ให้กลายเป็นความเป็นอื่นของการพัฒนา[47]

ทั้งนี้ นโยบายการพัฒนาประเทศตามแบบทุนนิยมอุตสาหกรรม ส่งผลให้เมืองได้รับการพัฒนาเหนือกว่าชนบท และรัฐบาลได้มีการพยายามเผยแพร่วัฒนธรรมเมืองตลอดจนองค์ความรู้

---

[44] สัมภาษณ์ ศรีสุต รัชตะ, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 183.

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 184.

[46] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต,’ หน้า 50.

[47] ดูเพิ่มเติมใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น (กรุงเทพฯ: วิภาษา, พิมพ์ครั้งที่ 4, 2549)

ภายใต้กรอบของการพัฒนาตามแบบตะวันตกสู่ชนบท มีการส่งเจ้าหน้าที่จากส่วนกลาง ทั้งครู พระ และเจ้าหน้าที่จากหน่วยงานอื่นๆ เป็นตัวแทนรัฐไปทำหน้าที่ให้ความรู้แก่ชาวบ้าน โดยถือว่าองค์ความรู้ใหม่ของรัฐมีความ “เหนือกว่า-ดีกว่า” แหล่งความรู้เดิมของชาวบ้าน นอกจากนั้นการกำหนดและเผยแพร่วัฒนธรรมแห่งชาติซึ่งก็คือวัฒนธรรมเมืองผ่านเครือข่ายวิทยุและโทรทัศน์สู่ชุมชนหมู่บ้านอย่างกว้างขวางตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา ยิ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าความรู้ใหม่ วัฒนธรรมใหม่ ที่มาจากเมืองเหนือกว่าภูมิปัญญาท้องถิ่นดั้งเดิมของชาวบ้าน[48] แน่นอนที่สุดเพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงของชาวบ้านจึงเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่ดูด้อยกว่าวัฒนธรรมความบันเทิงของเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมเพลงลูกกรุงซึ่งเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้ใหญ่ในเมือง และเพลงสตริงคอมโบที่ได้รับความนิยมในกลุ่มวัยรุ่นในเมือง

อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งกลับเป็นที่สนใจของนายทุนในการเข้ามาลงทุนเพื่อแสวงหากำไรโดยเฉพาะการลงทุนตั้งวงดนตรี ซึ่งสามารถสร้างกำไรได้อย่างมหาศาล ซึ่งพบว่าในยุคนี้วงดนตรีลูกทุ่งบางวงสามารถเก็บค่าแสดงต่อคืนได้ในหลักแสน วงดนตรีที่มีชื่อเสียงมาก เช่น วงดนตรีสายัณห์ สัญญา อาจเก็บค่าแสดงได้ถึง 2 แสนบาทต่อคืน

จะเห็นว่าเพลงลูกทุ่งมีฐานพลังทางเศรษฐกิจที่ค่อนข้างสูง ทำให้มีผู้สนใจเข้าไปแสวงหาประโยชน์ แต่ก็พบว่า ในยุคนี้ยังไม่มีความพยายามสร้างภาพลักษณ์ที่ดีแก่เพลงลูกทุ่งแต่อย่างใดจากฝ่ายทุน แต่เป็นศิลปินเพลงที่พยายามสร้างภาพลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งให้ดีขึ้น โดยพบว่า วงดนตรีที่มีชื่อเสียงมีความพยายามที่จะสร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับวงดนตรีของตน เช่น วงดนตรีสายัณห์ สัญญา จะเลือกทำการแสดงในโรงภาพยนตร์ที่ใหญ่ที่สุดของจังหวัด การพักค้างคืนจะไม่ให้สมาชิกนอนวัดหรือนอนโรงเรียน แต่ต้องนอนพักในโรงแรม และต้องเป็นโรงแรมที่ใหญ่ที่สุดของจังหวัดนั้นๆ และในเรื่องของอาหารการกิน หากเจ้าภาพไม่จัดอาหารเลี้ยง ก็ต้องกินตามร้านอาหารเท่านั้นหรือในกรณีของวงดนตรียอดรัก สลักใจ จะห้ามไม่ให้มีการเล่นพนันเด็ดขาด และจะต้องนอนพักในโรงแรมเท่านั้น ห้ามนอนวัด โดยครั้งหนึ่งมีการแสดงที่จังหวัดยะลา วงดนตรีไปถึงที่จังหวัดยะลาเวลา 05.00 น. ผู้จัดการวงจึงไม่อยากเปิดโรงแรม จึงจอดรถนอนหน้าโรงแรม เมื่อยอดรัก สลักใจมาพบก็ได้ต่อว่าบอกว่า ไม่มีเงินก็ให้ไปเอาที่ตน การมาจอดรถนอนในลักษณะนั้นจะทำให้วงดนตรีเสียชื่อได้หากมีแฟนเพลงไปเห็นเข้า[49] อันเป็นการแสดงให้เห็นความพยายามสร้างภาพลักษณ์ที่ดีแก่เพลงลูกทุ่ง อย่างไรก็ตาม การกระทำดังกล่าวยังไม่มีพลังเพียงพอ เนื่องจากเป็นความพยายามของวงดนตรีที่มีชื่อเสียง

---

[48] ผาสุก พงษ์ไพจิตร และ คริส เบเคอร์, เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ (เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม, พิมพ์ครั้งที่ 3, 2546), หน้า 89-90.

[49] ภาณุเดช อังกินันทน์, “วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย,” หน้า 160-161.

เพียงบางวงเท่านั้น การเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์หรือฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งต้องอาศัยเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมที่เข้มแข็งมากยิ่งขึ้น

ในส่วนต่อไปจะเป็นการวิเคราะห์วาทกรรมที่สะท้อนผ่านเนื้อหาของบทเพลง

3.3.2 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยการต่อสู้ทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของบทเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ภายหลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 บรรยากาศการเมืองเกิดเสรีภาพ มีการเคลื่อนไหวทางการเมืองและมีการวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก ในทางหนึ่งเพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นใหม่ในยุคนี้ได้กลายเป็นแนวเพลงหลักที่ทำหน้าที่ดังกล่าว ในขณะที่เพลงลูกทุ่งเองซึ่งมีพื้นฐานเดิมในเรื่องของการวิพากษ์วิจารณ์อยู่แล้วแต่ถูกปิดกั้นเอาไว้ในยุคเผด็จการทหาร เมื่อการปิดกั้นยุติลงเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งในเชิงวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคมก็เกิดขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก ในขณะที่รัฐเองก็ได้กลับมาใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่อุดมการณ์ความคิดอย่างมากอีกครั้งในยุคนี้ โดยการนำเพลงปลุกใจจากยุคเดิมมาผลิตซ้ำและผลิตเพลงขึ้นใหม่อีกเป็นจำนวนมาก เพื่อสกัดกั้นการต่อสู้ทางวัฒนธรรมโดยมีเพลงเพื่อชีวิตเป็นคู่ต่อสู้หลัก

ทั้งนี้ การต่อสู้ในปริมณฑลทางวัฒนธรรมและความคิดดำเนินไปอย่างดุเดือดตั้งแต่ปลายปี พ.ศ.2517 ซึ่งความขัดแย้งทางการเมืองมีความรุนแรงมากขึ้น ฝ่ายต่างๆ พยายามแย่งชิงมวลชนโดยใช้เครื่องมือทางวัฒนธรรมคือบทเพลงในการเผยแพร่แนวคิดของฝ่ายตน กระทั่งในที่สุดรัฐบาลและฝ่ายอนุรักษ์นิยมซึ่งมีฐานทรัพยากรมากกว่า ทั้งในส่วนของอำนาจรัฐและฐานทางเศรษฐกิจการเมืองสามารถผลิตเพลงและเผยแพร่ออกไปได้อย่างกว้างขวาง และทำการกีดกันไม่ให้เพลงต่อต้านได้เผยแพร่ผ่านสื่อหลัก กระทั่งในที่สุดรัฐก็เป็นฝ่ายชนะ และสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าแนวคิดที่เผยแพร่โดยรัฐประสบความสำเร็จในเชิงวัฒนธรรม จากการที่เนื้อหาสาระเชิงเสียดสีการเมืองในเพลงลูกทุ่งหายไปเกือบทั้งหมดในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 โดยที่เพลงลูกทุ่งที่เกี่ยวข้องกับการเมืองกลับปรากฏเนื้อหาสาระที่สะท้อนความเป็นอนุรักษ์นิยม การยอมรับความไม่เท่าเทียมกัน ชาตินิยม[50] ตลอดจนการยกย่องสถาบันทหารและสถาบันกษัตริย์เป็นส่วนใหญ่

3.3.2.1 เนื้อหาสาระที่ปรากฏในเพลงเพื่อชีวิตในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

ดังได้กล่าวแล้ว เพลงเพื่อชีวิตเกิดขึ้นพร้อมกันกับขบวนการต่อสู้ของนักศึกษาปัญญาชน ในเหตุการณ์14 ตุลาคม 2516 ทั้งนี้ ในยุคแรกภายหลังเหตุการณ์ดังกล่าว เนื้อหาสาระของ

---

[50] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548), หน้า 321.

เพลงเพื่อชีวิตเป็นไปในลักษณะของการเรียกร้องให้เกิดสังคมที่ดีกว่า รวมถึงการสะท้อนภาพของการถูกกดขี่ขูดรีดและความยากลำบากของชาวนาในชนบท โดยเฉพาะชาวนาในภาคอีสาน และอาจเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการรำลึกและเชิดชูวีรกรรมของวีรชนในยุค 14 ตุลา[51] โดยยังไม่มีสาระที่เป็นการเรียกร้องให้ต่อสู้มากนัก กระทั่งสถานการณ์ทางการเมืองเกิดความขัดแย้งรุนแรงขึ้น เพลงเพื่อชีวิตจึงเพิ่มความรุนแรงของเนื้อหาเป็นการต่อต้านอำนาจรัฐอย่างชัดเจน กระทั่งถูกกวาดล้างและกลายไปเป็นเพลงปฏิวัติ

เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตในยุคแรก เป็นการสะท้อนปัญหาความทุกข์ยากของประชาชน ให้กำลังใจ/ปลุกใจให้ต่อสู้ ยกย่องวีรชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ที่ได้เรียกร้องให้ได้มาซึ่งเสรีภาพในระบอบประชาธิปไตยเช่น เพลงคนกับควาย ซึ่งถือเป็นเพลงเพื่อชีวิตเพลงแรก มีเนื้อหาสะท้อนถึงความทุกข์ การถูกเอารัดเอาเปรียบของชาวนาภายใต้ระบบทุนนิยม มีเนื้อร้อง ดังนี้

> คนก็คนทำนาประสาคน คนกับควายทำนาประสาควาย คนกับควายความหมายมันลึกล้ำ ลึกล้ำทำนามาเนิ่นนาน แข็งขันการงานมาเนิ่นนานสำราญเรื่อยมาพอสุขใจ ไปเถิดไปพวกเราไปเถิดไปไปเถิดไปแบกไถไปทำนา ทนยากจนหม่นหมองมานานนัก นานนักน้ำตามันตกในยากแค้นลำเค็ญในหัวใจ ร้อนรุ่มเพียงใดไม่หวั่นเกรง เป็นบทเพลงเสียงเพลงแห่งความตาย ความเป็นคนสลายลงไปพลัน กระฎุมพีกินแรงแบ่งชนชั้น ชนชั้นชาวนาต่ำลง เหยียดหยามชาวนาว่าป่าดง สำคัญมั่นคงคือความตาย

เพลงคนกับควาย ได้รับความนิยมในกลุ่มนักศึกษาอย่างรวดเร็ว เนื่องจากตรงกับความคิดในการมองสังคมในขณะนั้นว่าเกิดความไม่ยุติธรรมกับคนจน มีการนำเพลงนี้ไปร้องกันแพร่หลาย โดยเฉพาะเมื่อมีการออกค่ายอาสาพัฒนา และยังมีการพิมพ์เนื้อร้องเป็นหนังสือเพลงออกเผยแพร่อีกด้วย[52]

อนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงของคาราวานในยุคแรกนั้น นำเสนอแนวคิดที่มุ่งเผยแพร่ประชาธิปไตยแบบเสรีนิยม โดยยังไม่ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากฝ่ายสังคมนิยม ตัวอย่างที่ชัดเจนคือเมื่อคาราวานนำเสนอบทเพลงข้าวคอยฝน ที่มีเนื้อหาไปในทางสังคมนิยมแบบแนวคิดมาร์กซิสต์- คอมมิวนิสต์ ปรากฏว่านักศึกษาปัญญาชนก็ไม่เห็นด้วยกับเนื้อหาของเพลง โดยเฉพาะในท่อนที่ว่า “ทุนนิยมจักถูกทำลาย” เนื่องจากมองว่ายังไม่ถึงเวลาที่จะพูดถึงเรื่องดังกล่าว[53] เนื้อร้องของเพลงดังกล่าว มีดังนี้

---

[51] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต’ หน้า 30.

[52] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 131-132.

[53] เรื่องเดียวกัน, หน้า 132.

> อยู่อย่างข้าวคอยฝน บ่พ้นโรยแรงแห้งตาย ชีวิตชีวาน่าหน่าย จะหมายสิ่งใดบ่มี บ่มี อยากมี บ่มี จากบ้านเกิดเมืองนอน พเนจรลูกเล็กเด็กแดง สองขาของเฮามีแฮง ตะวันสีแดงส่องทาง ส่องทางให้เห็นเส้นทาง ร่วมทางเพื่อชูชัยมา เพื่อท้องนาประโยชน์อุดม ทุนนิยมจักถูกทำลาย อยู่อย่างข้าวคอยฝน กี่คนกี่คนแห้งตาย กี่คนกี่คนสบาย ขี่ควายไม่เหมือนกี่คน

ทั้งนี้ การนำเสนอเนื้อหาของเพลงนี้ ไม่ได้หมายถึงว่าสุรชัยรับความคิดมาจากฝ่ายสังคมนิยม แต่เป็นความตั้งใจเสนอเนื้อหาสาระที่แปลกใหม่ เนื่องจากในยุคนั้นสุรชัยมีความโน้มเอียงไปทางเสรีนิยม ไม่ใช่สังคมนิยม[54]

การรื้อฟื้นงานเขียนของปัญญาชนในยุคก่อนหน้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งเป็นบุคคลต้องห้ามในฐานะศัตรูของรัฐในยุคเผด็จการทหาร ทำให้จิตร ภูมิศักดิ์ กลายมาเป็นวีรบุรุษผู้ต่อสู้กับความไม่ยุติธรรม คาราวานก็ได้แต่งเพลงยกย่อง เช่น เพลงจิตร ภูมิศักดิ์ มีเนื้อร้องบางส่วนดังนี้

> เขาตายในชายป่า เลือดแดงทาดินเข็ญ ยากเย็นข้นแค้นอับจน ถึงวันพรากเขาลงมาจากยอดเขาใต้เงามหานกอินทรี ล้อมยิงโดยกระหยิ่ม อิ่มในเหยื่อตัวนี้ โชคดีสี่ขั้นพันดาว...เขาจึงต่อสู้อยู่ข้างคนทุกข์เข็ญ ได้เห็นได้เขียนพูดจา คุกขังเขาได้แต่หัวใจอย่าปรารถนา เกิดมาเข่นฆ่าอธรรม...เขาตายอยู่ข้างทางเกวียน ศพนี้นี่หรือคือจิตร ภูมิศักดิ์ ตายคาหลักเขตป่ากับนาคร เขาตายในชายป่าเลือดแดงทาดินอีสาน อีกนาน อีกนาน อีกนาน เขาตายเหมือนไร้ค่า แต่ต่อมาก้องนาม ผู้คนไถ่ถามอยากเรียกชื่อจิตร ภูมิศักดิ์ เป็นนักคิดนักเขียน ดั่งเทียนผู้ถ่องแท้แก่คน

ปลายปี พ.ศ.2517 สถานการณ์ทางการเมืองเกิดความขัดแย้งรุนแรงมากขึ้น มีการประท้วงเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก และในกลุ่มขบวนการนักศึกษาก็เริ่มได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากแนวคิดมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์ ทั้งจากนักคิดก่อนหน้าและจากอิทธิพลจากต่างประเทศ เนื่องจากปัญหาที่ขบวนการนักศึกษาให้ความสนใจอย่างยิ่งในขณะนั้น คือปัญหาชาวนาและปัญหากรรมกร ซึ่งเป็นประเด็นหลักที่นักศึกษาปัญญาชนใช้ในการเรียกร้องและต่อสู้กับอำนาจรัฐ[55] และเมื่อนักศึกษานำประเด็นดังกล่าวไปเปรียบเทียบกับการให้ความช่วยเหลือมวลชนจึงเข้ากันได้กับพื้นฐานความคิดของมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์นั่นเอง โดยมีการแปลหนังสือเกี่ยวกับแนวคิดดังกล่าวออกมาเป็นจำนวนมาก เช่น หนังสือ The Communist Manifesto ซึ่งแปลจากภาษาจีน หนังสือเรื่อง “จีน แผ่นดินแห่งการปฏิวัติตลอดกาล” ก็กลายเป็นหนังสือขายดีในขณะนั้น อิทธิพลของแนวคิดดังกล่าวส่งผลรุนแรงจนกระทั่งก่อให้เกิดการปิดกั้นแนวคิดอื่นที่แตกต่างออกไปภายในกลุ่มขบวนการนักศึกษา แม้กระทั่ง

---

[54] เรื่องเดียวกัน, หน้า 133.

[55] เรื่องเดียวกัน, หน้า 47.

การนำเสนอแนวคิดเพื่อการต่อสู้อื่นๆ ที่อาจมีลักษณะสังคมนิยมเช่นเดียวกันแต่ไม่ใช่มาร์กซิสต์ เช่น “ใครเป็นซ้าย” ของสุรพงษ์ ชัยนาม “เอียงข้างประชาชน” และ “มนุษยธรรมกับการต่อสู้ทางชนชั้น” ของเสกสรรค์ ประเสริฐกุล ก็ไม่ได้รับการยอมรับและถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นงานเขียนของพวกปัญญาชนนายทุนน้อย ผิดแนว หรือถึงขั้นเป็นลัทธิแก้[56] นอกจากนั้น ยังมีหนังสือหรือบทความในแนวมาร์กซิสต์ออกมาอีกเป็นจำนวนมาก เช่น ปรัชญานิพนธ์เหมาเจ๋อตุง ปรัชญาวัตถุนิยมวิภาษวิธี คำปราศรัยชมรมสัมมนาศิลปะวรรณคดีที่เยนอาน เป็นต้น ซึ่งการรับแนวคิดดังกล่าวเข้ามานี้เองส่งผลให้เกิดการแบ่งฝ่ายที่ชัดเจน เป็นฝ่ายขวาได้แก่รัฐบาล และฝ่ายอนุรักษ์นิยม ส่วนฝ่ายซ้ายคือนักศึกษาปัญญาชน โดยที่ฝ่ายขวามองว่าฝ่ายซ้ายเป็นภัยต่อสังคม เป็นคอมมิวนิสต์ทำลายชาติศาสนา พระมหากษัตริย์ ส่วนกลุ่มฝ่ายซ้ายก็มองว่ากลุ่มฝ่ายขวาเป็นพวกไดโนเสาร์เต่าล้านปี เป็นพวกที่พยายามหยุดกงล้อประวัติศาสตร์ ฝ่ายขวามองว่าประชาธิปไตยควรมีรูปแบบประชาธิปไตยเสรีเหมือนในอังกฤษและสหรัฐอเมริกา ส่วนฝ่ายซ้ายกลับมองว่า ประชาธิปไตยควรเป็นประชาธิปไตยของมวลชนตามแบบของสาธารณรัฐประชาชนจีน[57]

จากสถานการณ์ทางการเมืองที่รุนแรงขึ้น เพลงเพื่อชีวิตที่มีอยู่โดยเฉพาะเพลงของคาราวานถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่ามีเนื้อหาที่อ่อนเกินไปเมื่อเทียบกับสถานการณ์ทางการเมืองที่ดุเดือดรุนแรงโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความขัดแย้งระหว่างนายทุนกับแรงงาน โดยที่ฝ่ายนายทุนก็ได้มีการจ้างกลุ่มกระทิงแดงมาก่อกวนและทำลายภาพพจน์ของนักศึกษา และมีการใช้กำลังมากขึ้น อีกทั้งยังมีประเด็นในเรื่องของการต่อต้านจักรวรรดินิยมอเมริกัน ที่กลายเป็นประเด็นหลักหนึ่งที่นักศึกษาให้ความสนใจ ทั้งกลุ่มคาราวานเองก็ได้ตระหนักว่างานเพลงของตนไม่เหมาะกับสถานการณ์อีกต่อไป จึงได้พยายามเพิ่มความเข้มข้นของเนื้อหาในบทเพลง และในขณะเดียวกัน ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตวงอื่นๆที่เกิดขึ้นใหม่ก็ได้นำเสนอเนื้อหาที่รุนแรงมากขึ้น[58] ตั้งแต่กลางปี พ.ศ.2518 เป็นต้นมา เพลงเพื่อชีวิตจึงมีลักษณะของการชี้นำทางอุดมการณ์ และการกล่าวถึงวิธีการต่อสู้เพื่อนำไปสู่เป้าหมายทางอุดมการณ์ที่ชัดเจน เพลงของวงคาราวานที่มีลักษณะของการชี้นำทางอุดมการณ์และปลุกระดมให้ลุกขึ้นต่อสู้ เช่น เพลงตายสิบเกิดแสน อยู่ในชุดอเมริกันอันตราย มีเนื้อร้อง ดังนี้

มองดูความจริงซีพี่น้องผองเพื่อน มองดูความจริงซีชั่วดีโปรดเตือน มองเห็นผู้คนเห็นความตายความอยาก มองเห็นผู้ข่มเหงบรรเลงเพลงชื่อกดขี่ มองเห็นผู้คนแค้นทั่วแดนดินดังแดนบาป

---

[56] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต’ หน้า 49.

[57] ลิขิต ธีรเวคิน, วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย, หน้า 238. อ้างถึงใน ลือชัย จิรวินิจนันท์, “เพลงเพื่อชีวิต: การนำเสนออุดมการณ์ใหม่ (ศึกษาเฉพาะช่วง 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519),” (สารนิพนธ์รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2532), หน้า 47-48.

[58] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 110.

มองหาก็มองหายความจริงตายเลือดแดงอาบ ถูกเขาปราบ ถูกเขาปราม เขาตาม เขาตาม เขาตามหา เพื่อฆ่าเข่น

ยืนบนความเป็นธรรมส่องนำด้วยสัจจะ ภายในความเป็นธรรมคนจดจำติดตา ตายสิบเพื่อเกิดแสนเพื่อถมแทนผู้สูญดับ เคียวคมประกายแสงจรัสแรงคมกล้า ฟันเฟืองจักรผันเพื่อลงทัณฑ์ผู้เอาเปรียบ นักศึกษาประชาชนมวลชนผู้ขมขื่น ได้รวมกันหยัดยืนแม้ดาบปืนจะฟันฝ่า และวันหนึ่งของเรา จะมาถึง มาถึง มาถึง ซึ่งชัยโชค

เพลงของคาราวานที่มีเนื้อหาต่อต้านการเข้ามาของสหรัฐอเมริกามีจำนวนหลายเพลง เช่น เพลงลำเพลินเจริญใจขับไล่อเมริกา รวมกันเข้า มรดกจีไอ โดยเพลงที่โดดเด่นคือเพลงอเมริกันอันตราย มีเนื้อร้อง ดังนี้

มาพวกเราร่วมเดินฟันฝ่า ก้าวไปกับประชาด้วยศรัทธายิ่งใหญ่ เมืองไทยเป็นของเรา ทำไมให้เขาเข้ามา จักรวรรดิอเมริกาอเมริกามันมาย่ำยี...เลือดไทยต้องไหลรินแผ่นดินถูกครอบครอง ทำลายบ้านพี่เมืองน้อง ล้มตายก่ายกองเลือดนองแผ่นดิน เมืองไทยเป็นของไทยออกไปไม่ใช่ของมัน จักรวรรดิอเมริกันมันเที่ยวรุกรานไม่ว่าบ้านเมืองใคร แบ่งแยกแล้วทำลายนาทรายนาหินกอง อยู่กินกันอย่างพี่น้องไอ้ผู้ปกครองมันมาจุดไฟ รวมกันเถิดผองเรา เผ่าพันธุ์เพื่อนผองไทย อเมริกันมันต้องออกไป อธิปไตยจึงจะสมบูรณ์

ช่วงกลางปี พ.ศ.2518 การเข่นฆ่าหรือการคุกคามทางการเมืองมีความรุนแรงมากขึ้นตามลำดับ เช่น ช่วงปลายเดือนมิถุนายน เกิดเหตุการณ์เจ้าหน้าที่ของทางการบุกยิงถล่มหมู่บ้านล่องป่าปูน ตำบลนาสี จังหวัดอุดรธานี ปลายเดือนกรกฎาคม คนงานหญิงคนหนึ่งของโรงงานกระเบื้องดินเผา ในอำเภอกระทุ่มแบน ถูกยิงตายขณะร่วมประท้วงกับเพื่อนคนงาน และรองประธานสหพันธ์ชาวนาชาวไร่แห่งประเทศไทยถูกฆ่า ขณะนั่งขายของอยู่หน้าบ้านที่จังหวัดเชียงใหม่[59] มีผลงานเพลงที่มีเนื้อหารุนแรงสะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เช่น เพลงกระทุ่มแบน ของวงต้นกล้า มีเนื้อร้อง ดังนี้

เมื่อความเลวความร้ายเข้าครองโลก ความวิปโยคจะเยือนทุกหย่อมหญ้า คนกับคนที่เคยอยู่คู่กันมา คนกับคนก็หันหน้ามาฆ่ากัน อำนาจความเลวร้ายในวันนี้ อัปยศกดขี่และข่มเหงเหมือนยักษ์มารไม่เคยกลัวไม่เคยเกรง คอยแต่เร่งให้ร้อนรุ่มทุ่มให้แบน เธอตายเพื่อจะปลุกให้คนตื่น เธอตายเพื่อคนอื่นอีกหมื่นแสน เธอคือก้อนดินเดียวในดินแดน แต่จะหนักและจะแน่นเต็มแผ่นดิน เรายืนหยัดเหยียดให้เสียดฟ้า เราจะลุกขึ้นท้าภูผาหิน กระชากฟ้าห่าโหดโขมดทมิฬ ฉีกเป็นชิ้นกระทุ่มขยี้ให้บี้แบน

---

[59] ปุถุชน ฉบับที่ 6-7 อ้างถึงใน วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน 'เพื่อชีวิต' หน้า 90-91.

ในช่วงนั้น วงดนตรีเพื่อชีวิตถูกส่งออกไปเคลื่อนไหวตามต่างจังหวัดมากขึ้น และมีการเดินทางออกไปเป็นคณะใหญ่ เช่น วงคาราวานเดินทางไปกับวงต้นกล้า ส่งผลให้ภายในส่วนกลางขาดแคลนวงดนตรีเพื่อชีวิตในการดำเนินกิจกรรม นักศึกษากลุ่มหนึ่งภายในองค์การนักศึกษาจึงรวมตัวกันตั้งวง “โคมฉาย” ขึ้น โดยเพลง “โคมฉาย” ซึ่งแต่งโดย คมกฤช เสริฐนวลแสง เป็นเพลงที่ดังกระหึ่มในระดับที่นักต่อสู้ทุกคนต้องรู้จักหรือร้องเพลงนี้ได้[60] มีเนื้อร้อง ดังนี้

> ข้ามเขาลำธารฟันฝ่าศัตรู กระชับปืนชูสู้เพื่อโลกใหม่ กองทัพประชาแกร่งกล้าเกรียงไกร ชูธงนำชัยมาให้มวลชน ลำบากเพียงไหนไม่หวาดไม่หวั่น ฝึกใจให้มั่นบากบั่นอดทน เพื่อหนทางไกล ข้ามน้ำข้ามนามาสู่นาคร สิ้นเสียงพร่ำวอนราญรอนรุกไล่ แรมเดือนแรมปีปลุกทาสเป็นไท ไปทวงธรรมชัยที่ทากสูบกิน นี่คือโคมฉายที่จะสาดส่อง ให้มวลพี่น้องอยู่สุขทุกถิ่นหมดสิ้นความจน ดั่งฉันและเธอเปรียบดุจตะวัน สาดแสงเร็วพลันเพื่อชีวิตใหม่ กรรมกรชาวนาถูกสูบเลือดไป เร็วมาเร็วไวก่อนสายเกินรอ สุขอยู่หนไหนมอบให้ประชา หากอยู่บนฟ้าลงมาเร็วไว ก่อนสายเกินรอ

ทั้งนี้ วงดนตรีเพื่อชีวิตที่นำเสนอเนื้อหาของเพลงที่รุนแรงโดดเด่นที่สุดและมีชื่อเสียงว่าใช้เนื้อเพลงและท่วงทำนองปลุกเร้าอารมณ์ผู้ฟังอย่างสูง[61] คือวงกรรมาชน ของนักศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล โดยการนำเพลงของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่มีเนื้อหาปลุกระดมให้ต่อสู้อย่างเข้มข้นจนถึงขั้นให้ใช้ความรุนแรงมาทำใหม่ เพลงที่มีเนื้อหารุนแรง ตรงไปตรงมา ได้ความชัดเจน ซ่อนรอยแค้นและความคิดของผู้แต่งไว้อย่างเด่นชัด[62] คือเพลงเลือดต้องล้างด้วยเลือด มีเนื้อร้อง ดังนี้

> ตื่นเถิดประชา ลุกขึ้นมาต่อสู้กอบกู้ชีวิน อำนาจทมิฬเหยียบแผ่นดินเลือดอาบคราบน้ำตา หนี้เลือดเดือดแดงทารุณของเผด็จการ หลายปีที่ผ่านทับถมตลอดมา มันปล้นชาติประชา คุกคามเข่นฆ่าผู้รักชาติไทย เลือดต้องล้างด้วยเลือด มา เลือดต้องล้างด้วยเลือด ให้มันแห้งเหือด ความแค้นในใจ ยิง ปัง ปัง เราลูกประชา เอาเลือดมันมาล้างแค้นเลือดไทย

เพลงที่แต่งไว้โดยจิตร ภูมิศักดิ์ นอกจากเนื้อหาของเพลงจะรุนแรงแล้ว ยังสะท้อนแนวคิดมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์ค่อนข้างชัดเจน เช่น เพลงสามัคคีนานาชาติ (อินเตอร์เนชั่นแนล) แปลมาจากเพลง L’ international ของ Eugine Polties มีเนื้อร้อง ดังนี้

> ตื่นเถิดพี่น้องคนจนผู้ทุกข์ระทม โค่นล้มสังคมในการกดขี่ ตื่นเถิดพี่น้องผู้ไว้สิทธิ์เสรี ถ้าเรามีสุขเป็นครั้งสุดท้าย (ครั้งนี้เราสู้เป็นครั้งสุดท้าย) ล้างโลกเก่าให้ดับย่อยสิ้นไป สร้างโลกใหม่ที่สดในเปรมปรีดิ์ ทั้งนี้อย่าดูหมิ่นตนเอง อันพวกเรานี้เองคือผู้สร้างโลกใหม่ พร้อมใจกันจงอย่ารั้งรอรา สามัคคีกันตราบชั่วนิรันดิ์ อินเตอร์เนชั่นแนลนั้นคือแสงทองส่องบนท้องฟ้า พร้อมใจกัน

---

[60] เรื่องเดียวกัน, หน้า 91.

[61] จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์, “การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519,” หน้า 152.

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้า 159.

จงอย่ารั้งรอรา สามัคคีกันให้แน่นแฟ้น อินเตอร์เนชั่นแนลรุ่งเรืองเฟื่องฟ้า เตือนใจให้ทั่วหล้าไชโย

เพลงนี้มีชื่อเสียงมาก โดยในช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีการใช้เพลงนี้เปิดแทนเพลงชาติและเพลงของมหาวิทยาลัย[63] นอกจากนั้น เพลงที่แต่งโดยสมาชิกของวงกรรมาชนเองก็มีเนื้อหาที่รุนแรงโดดเด่น มีเนื้อหาปลุกเร้า เช่น เพลงกรรมาชน แต่งโดย กุลศักดิ์ เรืองคงเกียรติและนพพร ยศฐา มีเนื้อร้อง ดังนี้

มองข้าวในนาแล้วพาใจเศร้าอาดูร ดอกเบี้ยเพิ่มพูนนายทุนมันขูดรีดไถไป โรยอ่อนรอนรอนกรรมกรทุกข์ยากทำงาน รายได้เจือจานเหมือนดังขอทานแย่งเขากิน กรรมกรชาวนาจงมาร่วมกันสรรค์สร้างโลกใหม่ ด้วยจิตและกายของเราร่วมกันบันดาล พลังแห่งแรงงานเท่านั้นสร้างโลกให้โสภา

ในช่วงปลายปี พ.ศ.2518 ถึงปี พ.ศ.2519 ขบวนการนักศึกษาเริ่มตระหนักว่าการดำเนินการหลายอย่างขณะนั้น เริ่มไม่เป็นที่พอใจของประชาชนโดยทั่วไป และถูกมองว่าเป็นพวกก่อกวนให้เกิดความวุ่นวายในสังคม ในการนี้ ขบวนการนักศึกษาได้พยายามสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มตนเสียใหม่ให้ผู้คนเห็นว่า ขบวนการนักศึกษาเป็นผู้ที่รักความเป็นไทย และยังต้องการอนุรักษ์วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีไทยที่ดีงามเอาไว้ มีการนำเอาวัฒนธรรมไทยหลากหลายเข้ามาผสมผสานในเพลง รวมถึงวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้ตรงไปตรงมาไม่ซับซ้อน เพื่อให้สามารถสื่อสารกับประชาชนทั่วไปได้ ไม่ต้องตีความเหมือนเพลงในยุคก่อนหน้า โดยเฉพาะเพลงของคาราวาน ที่ถูกวิจารณ์ว่าเข้าใจยาก เข้าไม่ถึงประชาชน[64] ซึ่งแม้แต่วงคาราวานก็ยังได้นำเอาวัฒนธรรมพื้นบ้านเข้ามาใส่ในเพลง โดยเฉพาะหลังจากที่พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ซึ่งร้องเพลงลูกทุ่ง มาก่อนและมีความสามารถในการร้องเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงโคราช ได้เข้ามาเป็นสมาชิกคนที่ 5 ของวง อย่างไรก็ตามเนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตก็ไม่ได้อ่อนลงมากนัก เช่น เพลงโคราชขับไสไอ้กัน ที่แต่งโดยพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ใช้วิธีการนำเสนอด้วยรูปแบบของเพลงโคราช มีเนื้อร้อง ดังนี้

...ประชาเอ๋ย พูดเรื่องอเมริกากันล่ะนาจั๊กหน่อยเออ.. จิพูดเรื่องอเมริกากับพวกหมารับใช้ สาวแก่แม่หม้ายเด็กเล็กคนหนุ่มคอยฟังเอาเด้อ ฟังเอาเด้อ พอหลังสงครามโลกครั้งที่สองอเมริกาครองอำนาจ ทั่วเอเชียกลายเป็นทาส นานาชาติหมดความเป็นธรรม หมดความเป็นธรรมเมืองไทยก็หนีไม่พ้นสิต้องโดนมันเหยียบย่ำ มันกดขี่ทุกอย่างมันทำประชาไทยทุกข์เหลือจะทนโดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นความจริงหนีไม่พ้น...

---

[63] เรื่องเดียวกัน, หน้า 159.

[64] ประชาชาติธุรกิจ, “คาราบาว-ทับหลัง,”หน้า 49. อ้างถึงใน ลือชัย จิรวินิจนันท์, “เพลงเพื่อชีวิต: การนำเสนออุดมการณ์ใหม่ (ศึกษาเฉพาะช่วง 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519),” หน้า 49.

ยุคจอมพลป. ก็พูดพล่ามว่า “เชื่อผู้นำแล้วชาติเจริญ” พอยุคจอมพลสฤษดิ์ก็พูดเสียเพลิน “ข้ารับผิดชอบแต่ผู้เดียว” ยุคถนอม ณรงค์ ประภาส ก็ป่าวประกาศว่า “จงทำดี” ประชาชนทนหลายสิบปี พอถึงยุค “เราทำได้” คึกฤทธิ์ทำเราได้ พอยุคเสนีย์ ปราโมช รู้ไหมท่านโอดครวญว่าอย่างไร เป็นรัฐบาลเมื่อไหร่ชีวิตต้องดีขึ้นแน่ เชื่อไม่ได้สักคนประชาชนเราก็แย่ มันไม่ดีขึ้นแน่.. มีแต่แย่ลง..

ก็เพราะมันโกงกินทุกเมื่อ อีสาน เหนือ กลางใต้ ทิศออก ทิศตก ทั่วไทยก็ถูกมันสูบเลือดดูดสิ่งทั้งหมดที่กล่าวมาอเมริกามันทำมันพูด มันกดขี่รีดดูดมันเหยียบย่ำทำลาย เอาฐานทัพเข้ามาตั้งทหารฝรั่งมามากหลาย เครื่องบินมาทำลายรวมอาวุธร้ายนิวเคลียร์ นิวเคลียร์

...มันถึงเวลาแล้วไทยต้องไล่มันไปให้พ้น ถ้าไม่ไปก็ต้องโดนประชาไทยลงทัณฑ์ ลงโทษยกฆ้อนทุบหัว คว้าเคียวเกี่ยวคอมัน ชักมีดมาฟาดฟัน ยกปืนขึ้นมายิง มายิง จิกหัวมันขึ้นเขียงสับดังเปรี้ยงให้ขาดกลิ้ง ไอ้จักรพรรดิอเมริกันจัญไร กับสมุนลูกหมา อย่าให้มันเกาะกัดเมืองเรากิน

เพลงนี้มีเนื้อหารุนแรงและใช้ภาษาที่ตรงไปตรงมา เพื่อให้สื่อสารกับประชาชนได้ พงษ์เทพ กระโดนชำนาญแต่งเพลงนี้ที่จังหวัดนครราชสีมา โดยได้กล่าวถึงสาเหตุที่แต่งเพลงนี้เป็นเพลงโคราชว่า “*เป็นเพลงที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงที่ระเบิดลงเยอะ ไปเดินเล่นในหมู่กรรมกรประมาณ 1 เดือน ก็ไม่มีคนรู้ภาษาอื่นนอกจากภาษาบ้านเขา ผมก็เป็นคนบ้านนั้นก็เลยเขียนขึ้นมาเป็นเพลงโคราชขับไสไอ้กัน*”[65]

จะสังเกตได้ว่า ก่อนการเกิดขึ้นของเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตเริ่มห่างจากปัญหาความทุกข์ของประชาชน ไปเป็นประเด็นทางการเมืองที่มุ่งโจมตีรัฐและฝ่ายราชการ[66] และชี้นำการต่อสู้ตามแนวทางสังคมนิยมอย่างชัดเจน ทั้งเพลงโคมฉาย เพลงเลือดต้องล้างด้วยเลือด เพลงโคราชขับไสไอ้กัน เป็นต้น

จากความรุนแรงของเนื้อหาของเพลงดังกล่าว จึงได้มีการพยายามปิดกั้นการนำเสนอเพลงเพื่อชีวิตจากฝ่ายอำนาจ โดยการห้ามไม่ให้สถานีวิทยุทั่วประเทศเปิดเพลงเพื่อชีวิต โดยใช้เครื่องมือคืออำนาจของตำรวจและคณะกรรมการบริหารวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) ซึ่งได้จัดตั้งขึ้นมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2518 เมื่อถึงปี พ.ศ.2519 ฝ่ายรัฐก็ได้นำเสนอเพลงปลุกใจผ่านสถานีวิทยุและโทรทัศน์อย่างเข้มข้นและต่อเนื่อง โดยมีพลตรีประมาณ อดิเรกสาร (ยศในขณะนั้น) เป็นผู้ควบคุมฝ่ายวัฒนธรรมของวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยและควบคุมสื่อมวลชนทั้งหมด มีการประกาศคำขวัญ “ขวาพิฆาตซ้าย” และมีการประกาศห้ามไม่ให้มีการเผยแพร่เพลงเพื่อชีวิตโดยเด็ดขาด[67] กระทั่งในที่สุด

---

[65] พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ, เทปบันทึกเสียงการแสดงสดกึ่งศตวรรษธรรมศาสตร์

[66] ลือชัย จิรวินิจนันท์, “เพลงเพื่อชีวิต: การนำเสนออุดมการณ์ใหม่ (ศึกษาเฉพาะช่วง 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519),” หน้า 59.

[67] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

ก็เกิดการกวาดล้างขบวนการนักศึกษาในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 อันส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตหายไปจากวงการเพลงไทยสากล เนื่องจากศิลปินเพลงได้เดินทางเข้าป่าเพื่อร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยพร้อมกันกับกลุ่มนักศึกษา และรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร ได้ทำการกวาดล้างเพลงเพื่อชีวิตจนหมดสิ้น ทั้งการทำลายเทปเพลง และหนังสือเพลง และหากพบว่าใครมีไว้ในครอบครองถือว่าเป็นผู้ฝักใฝ่คอมมิวนิสต์[68]

ทั้งนี้ หลังจากเข้าป่า ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตยังมีการแต่งเพลงและมีการแสดงดนตรีในเขตป่า โดยที่เพลงเพื่อชีวิตได้กลายไปเป็นเพลงปฏิวัติ หลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ผ่านไปได้ระยะหนึ่ง จนสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง ก็ได้เกิดวงดนตรีเพื่อชีวิตในเมืองขึ้นอีกครั้ง วงดนตรีที่โดดเด่น คือวงโฮป และวงแฮมเมอร์ เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ.2520 แต่เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นใหม่ก็ไม่ได้รุนแรงในลักษณะของการต่อสู้เหมือนเพลงเพื่อชีวิตยุคก่อนหน้า

ในส่วนถัดไป จะได้นำเสนอเนื้อหาของเพลงปลุกใจของฝ่ายรัฐ เพื่อให้เห็นถึงเนื้อหาสาระที่นำเสนอโดยฝ่ายรัฐ ที่ปะทะกับวาทกรรมที่นำเสนอโดยฝ่ายขบวนการนักศึกษาโดยตรง

3.3.2.2 เนื้อหาที่ปรากฏในบทเพลงปลุกใจของรัฐในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

จากสถานการณ์ทางการเมืองที่รุนแรงขึ้นตั้งแต่ช่วงกลางปี พ.ศ.2517 รัฐบาลได้เริ่มหันไปใช้เพลงปลุกใจเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและปลุกระดมมวลชน ตลอดจนเพื่อการต่อสู้กับขบวนการนักศึกษาที่แสดงตนเป็นปฏิปักษ์กับอำนาจรัฐอย่างชัดเจน ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว มีการนำเพลงปลุกใจตั้งแต่ยุคจอมพลป. พิบูลสงคราม ที่ยังเข้ากันได้กับสถานการณ์มานำเสนอใหม่ ครั้นสถานการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองมีความรุนแรงมากขึ้น โดยเฉพาะสถานการณ์บริเวณชายแดน ซึ่งมีการสู้รบ และมีทหารล้มตายเป็นจำนวนมาก รัฐก็ยิ่งมีการใช้เพลงปลุกใจเป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์มากยิ่งขึ้นและมีการผลิตเพลงขึ้นใหม่ โดยหน่วยงานภาครัฐจำนวนหลายหน่วยงานได้ร่วมมือกันแต่งเพลงปลุกใจออกมาเป็นจำนวนมาก เช่น กองดุริยางค์ทหารบก ทหารเรือ ทหารอากาศ และกรมศิลปากร โดยมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการสดุดีทหารที่เสียชีวิตในการรบ ซึ่งต่อมาเพลงต่างๆ ดังกล่าวได้รับการบันทึกเทปและแจกจ่ายไปยังสถานีวิทยุโทรทัศน์ และหน่วยราชการต่างๆ ตลอดจนองค์การจัดตั้ง เช่น ลูกเสือชาวบ้าน และมีเนื้อหาที่รุนแรงมากขึ้นตามความรุนแรงของสถานการณ์[69] ทั้งนี้ เนื้อหาสาระที่นำเสนอในเพลงปลุกใจในยุคนี้ประกอบด้วย[70]

---

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 62.

[69] เรื่องเดียวกัน, 73.

[70] สรุปจาก นฤมล ทับจุมพล, “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง : ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ.2475-พ.ศ.2530),” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531), หน้า 144-148. และสิรินธร กีรติบุตร,“

1) เนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นการยกย่องผู้ที่ต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย เช่น เพลงปูชนียวีรชน มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ไทยทั้งสุขและเศร้าที่ต้องสูญเสียชีวิตผู้คนไป แต่ก็ทำให้ได้สิทธิเสรีภาพมา เป็นเสมือนปูชนีย์ที่รำลึกวีรชน

หรือเพลงมาร์ชประชาธิปไตย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ประชาธิปไตยนั้นได้มาด้วยความยากลำบาก ทั้งสิทธิ เสรีภาพ ความเสมอภาค และการเคารพเหตุผล อันเป็นสิ่งที่ต้องการรักษาไว้

2) เนื้อหาเกี่ยวกับแนวคิดชาตินิยม เสนอมุมมองว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นเรื่องของความขัดแย้งกันเองของคนในชาติ จึงจำเป็นต้องสร้างความสามัคคีให้เกิดขึ้น ไม่หลงเชื่อการยุยงปลุกปั่น เช่น เพลงชาติไทยที่รัก มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...บัดนี้คนพาลจะผลาญชาติไทย ผองภัยทั่วไกลและใกล้ เริ่มมาไหวไหวแค่ประตู จึงควรคนไทยร่วมแรงและใจทุกผู้ เตรียมพลังไว้สู้...ถ้าแม้นไทยเองข่มเหงพวกพ้อง แล้วคนที่มันคิดจ้องก็คงผยองใจกัน มันคอยเวลาให้สามัคคีบั่น โดยใช้การปลุกปั่นให้ไทยฆ่าฟันกันเล่นทุกปี... วันใดไทยแยกแตกสามัคคี วันนั้นแผนที่ก็จะไม่มีชาติไทย...เราควรระวัง ชาติไทยนั้นพังหรือไม่ คนนอกทำมิได้หากเราข้างใน ในชาตินี้เอง...

3) เนื้อหาที่มุ่งต่อต้านกระแสเพลงเพื่อชีวิต สามารถจำแนกได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

3.1) เป็นการนำเสนอเนื้อหาโจมตีคนไทยที่ขายชาติ หรือผู้ที่ยุแหย่ให้เกิดความแตกแยกในประเทศ ซึ่งหมายถึงกลุ่มศิลปินเพลงเพื่อชีวิตที่มีความคิดแบบคอมมิวนิสต์และปลุกใจให้ประชาชนตระหนักถึงภัยคอมมิวนิสต์ที่จะเข้ามาครอบครองประเทศไทย[71] เนื้อหามีลักษณะของถ้อยคำรุนแรง เช่น เพลงหนักแผ่นดิน มีเนื้อร้อง ดังนี้

> คนใดใช้ชื่อไทยอยู่ กายก็ดูเหมือนไทยด้วยกัน ได้อาศัยโพธิ์ทองแผ่นดินของราชันย์ แต่ใจมันยังเฝ้าคิดทำลาย คนใดเห็นไทยเป็นทาส ดูถูกชาติเชื้อชนถิ่นไทย แต่ยังเฝ้าทำกินกอบโกยสินไทย ไปเหยียดหยามไทยเช่นทาสของมัน
>
> หนักแผ่นดิน หนักแผ่นดิน คนเช่นนี้เป็นคนหนักแผ่นดิน คนใดยุยงปลุกปั่นไทยด้วยกันหวังให้แตกกระจาย ปลุกระดมมวลชนให้สันสนวุ่นวาย เพื่อคนไทยแบ่งฝ่ายรบ

เพลงปลุกใจไทย (พ.ศ.2475-2525): การวิเคราะห์ทางการเมือง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527), หน้า 81-83.

[71] ลือชัย จิรวินิจนันท์, "เพลงเพื่อชีวิต: การนำเสนออุดมการณ์ใหม่ (ศึกษาเฉพาะช่วง 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519)," หน้า 70.

กันเอง คนใดหลงชนชาติอื่น ชาติเดียวกันเขายืนข่มเหง ได้สินทรัพย์เจือจานก็ประหารไทยกันเอง ทีชาติอื่นเกรงดังชาติของมัน

คนใดขายคนในชาติได้โอกาสชี้ทางให้ศัตรู เข้าทลายพลังไทยให้สลายพลังสู้ เมื่อศัตรูจู่โจมเสียทีมัน คนใดคิดร้ายราวี ประเพณีของไทยไม่ต้องการ เกื้อหนุนอคติเชื่อลัทธิพาลแพร่นำมันมาบ้านเมืองเรา

เพลงสุดแผ่นดิน มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

สุดดินคือถิ่นน้ำเขตแดนไทยสุดแนว เราถอยไปไม่ได้อีกแล้ว...
ไม่มีที่แห่งไหนให้ไทยสุดแนว เราถอยไปไม่ได้อีกแล้ว

3.2) เป็นการนำเสนอเนื้อหาชักชวนให้รักชาติ เพื่อโจมตีให้เห็นว่าเพลงเพื่อชีวิตเป็นพวกขายชาติ เนื้อหาของเพลงเน้นถึงเอกราชของชาติ ให้คำนึงถึงความเป็นอิสระของประเทศที่ไม่อยู่ภายใต้อำนาจของใคร เน้นถึงการรักษาเสรีภาพที่เคยมีมาแต่เดิม และชักชวนให้เห็นความสำคัญของสถาบันหลักของประเทศ อันได้แก่ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ เช่น เพลงชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...รักที่ได้กล่าวเล่ามาถึง แต่ยังมีรักหนึ่งอุ่นซึ้งประทับชีวี รักนั้นมั่นคง จะรักซื่อตรงหวงแหนหนักหนา นั่นคือชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ไทย...

เพลงไทยเพื่อไทย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...ไทยธำรงคงไว้ซึ่งนิรันดร์ มิ่งขวัญคือชาติ ศาสน์ ประมุขไทย แหล่งของใจรวมกันไม่มีแปรผัน หากแม้นศัตรูผู้ใดหยามเหยียดหยัน ป้องกันฟาดฟันให้มลาย...

3.3) เป็นการนำเสนอเนื้อหาที่ชี้ให้เห็นความอุดมสมบูรณ์ของประเทศไทยเพื่อต่อต้านเนื้อหาสาระของเพลงเพื่อชีวิตที่เสนอให้เห็นแต่ความแร้นแค้น ความยากจนในชนบท และยังมีการชักชวนให้ต่อสู้เพื่อป้องกันดินแดนของประเทศ เช่น เพลงถิ่นแดนทอง เพลงแดนทักษิณ เพลงแดนรักของข้า เพลงแดนขจี เพลงแผ่นดินของเรา เพลงหวงแผ่นดิน เพลงสู้ขาดใจตายเพื่อชาติไทย

4) เนื้อหาเกี่ยวกับการเชิดชูการเสียสละชีวิตของทหารไทยที่ต้องต่อสู้กับข้าศึกศัตรู เช่น เพลงจากยอดดอย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...ยากลำเค็ญเพียงใดใจยังมั่น จะปกป้องผองไทยชั่วนิรันดร์ สิ้นชีวันก็ห่วงหวงแผ่นดินด้วยหน้าที่รับผิดชอบ คือคำตอบที่รบอยู่มิรู้สิ้น ความภูมิใจเลิศล้ำค่าอาจิณ รักแผ่นดินเกียรติศักดิ์นักรบไทย

ทั้งนี้ ภายหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เพลงปลุกใจก็ยังคงถูกนำเสนอต่อไป แต่พบว่า แม้รัฐยังเป็นผู้นำเสนอเพลงปลุกใจเป็นหลัก แต่ก็มีการสร้างเพลงปลุกใจออกมาจากฝ่ายอื่นด้วย เนื้อหาของเพลงปลุกใจจึงมีความหลากหลายมากขึ้น อย่างไรก็ตาม เนื้อหาหลักของเพลงปลุกใจในยุคนี้สามารถสรุปได้ว่าเป็นการรักษาไว้ซึ่งอุดมการณ์ของรัฐ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอุดมการณ์ชาตินิยมและการเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์[72]

เนื้อหาที่เกี่ยวกับชาตินิยมมีความหลากหลาย จำแนกเป็น เนื้อที่เกี่ยวกับความเป็นไทยที่เป็นเอกราชหรือเป็น “ไท” เช่น เพลงคนไท มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...คนไทยทั่วทุกถิ่นทั้งเมืองไทย จะเป็นใครถือศาสนาใด ทั้งชายหญิง ทุกคนเป็นคนไทยเท่ากันนั้น ความจริงทุกคนเป็นสิ่งเดียวกัน นั้นคือ “ไท” ...จงพร้อมใจเทิดไทยทุกแห่งหน เพื่อให้คนไทเป็นไททุกคน...จงพร้อมใจช่วยกันยามคับขัน...ต่างหมายมั่นป้องกัน “ไท” ไม่พลาดเลย..

เนื้อหาที่กล่าวถึงความสามัคคีของคนในชาติ อันเป็นที่มาของเอกราชและความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง เช่น เพลงบทเรียนจากประวัติศาสตร์ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...อยุธยาล่มล้มพังภิณฑ์ ผืนแผ่นดินแทบลุกเป็นไฟ เพราะคนไทยไม่สามัคคี ถึงเสียทีถูกเขากระหน่ำเผาทำลายแทบสิ้นไทย...ยามใดไทยสามัคคี มีหรือไพรีที่ไหนหาญได้ ไทยถึงมีศักดิ์ศรีทุกอย่าง... เทิดกายอุทิศร่าง เพื่อกั้นทางปกป้องชาติไทย...

เนื้อหาที่กล่าวถึงการยกย่องวีรกรรมของทหารที่สละชีพเพื่อชาติ เช่น เพลงกอดปืน มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...เขาพลีชีพเพื่อปิตุภูมิ ข้าศึกมายิงตูมให้มันพ้นแดนไทย อย่าลืมให้พรนักรบ ให้พวกเขาพบแต่ความปลอดภัย เราสนุกแต่เขาเปล่าเปลี่ยว เราต้องแลเหลียวเขาจะได้ชื่นใจ..

เนื้อหาที่กล่าวถึงการยกย่องการต่อสู้รักษาชาติของบรรพบุรุษ และการกตัญญูรู้คุณชาติไทย เช่น เพลงถามคนไทย มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...หัวใจถูกแทงกี่ขั้ว ตามตัวถูกฟันกี่แผล ปู่ไทยตายไปกี่คนแน่ ไทยจึงได้แผ่มาถึงแหลมทอง กระดูกไทยกระเด็นไปกี่ท่อน เชิงตะกอนเผาไปกี่หน คอขาดกันไปกี่คน ไทยทุกคนจึงได้ไทยครอบครอง...

---

[72] นฤมล ทับจุมพล, “การใช้สื่อในการสร้างอุดมการณ์ทางการเมือง: ศึกษาจากเพลงของทางราชการ (พ.ศ.2475-พ.ศ. 2530),” หน้า 148-162.

เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นเพลงเกี่ยวกับการถวายพระพรในวาระต่างๆ และการเทิดทูนในพระจริยวัตร เช่น เพลงสมเด็จเจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> ...ทรงสถาปนาราชธิดาท่านผู้ทรงธรรม เป็นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาแผ้วผ่องศรี ทรงเป็นเจ้าฟ้ามหาจักรี สิรินธรเพียงมณีค่าควรเมือง สมเป็นศรีศักดิ์แห่งจักรี พระบารมีรุ่งโรจน์ราวตะวัน...

3.3.2.3 เนื้อหาที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่งผลให้เนื้อหาสาระในเพลงลูกทุ่งกลับมาพูดถึงการเมืองอีกครั้ง หลังจากถูกปิดกั้นไม่ให้พูดถึงในยุคอำนาจเผด็จการทหาร จากงานศึกษาของ ขจร ฝ้ายเทศ พบว่า เนื้อหาสาระหลักของเพลงลูกทุ่งในภาพรวมเป็นเรื่องของชีวิตรักและครอบครัว นอกจากนั้น ก็มีแนวคิดอนุรักษ์นิยมและการยอมรับความไม่เท่าเทียม สภาพการดำรงชีวิตในชนบท สภาพการดำรงชีวิตในสังคมเมือง ความเป็นชาตินิยม การล้อเลียน เสียดสีการเมือง และสภาพปัญหาในสังคมเมือง ซึ่งเป็นเนื้อหาใน 5 อันดับแรกสลับกันไป[73] เนื้อหา 3 อันดับแรกที่มีอยู่โดยตลอด คือเรื่องของชีวิตรักและครอบครัว นอกจากนั้นก็มีแนวคิดอนุรักษ์นิยม และการยอมรับความไม่เท่าเทียม สภาพการดำรงชีวิตในสังคมชนบท และเป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แนวคิดล้อเลียนการเมืองปรากฏในเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งมากที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับช่วงอื่น โดยขึ้นมาอยู่ในอันดับ 5 เพียงช่วงเดียวเท่านั้น และหลังจากนั้น โดยเฉพาะภายหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เนื้อหาทางการเมืองกลับลดลงน้อยที่สุดตลอดทศวรรษ 2520

เพลงโดดเด่น ที่สะท้อนการล้อเลียนและเสียดสีการเมืองจำนวนมากเป็นเพลงที่ขับร้องโดย เพลิน พรหมแดน ซึ่งส่วนใหญ่จะแต่งคำร้องโดยสงเคราะห์ สมัตถาพงษ์ โดยนำเสนอในลีลาเพลงพูดที่สนุกสนาน เพลงที่พาดพิงถึงผู้นำเผด็จการทั้ง 3 คน ในลักษณะของการล้อเลียนชัดเจนที่สุด คือเพลง “คิดถึงลูก” มีเนื้อร้อง ดังนี้

> ผมมีลูกอยู่เพียงสามคน เวรกรรมเหลือทนอยู่เมืองไทยไม่ได้ คนเขาเกลียดว่าเป็นคนจัญไร กลับมาเมื่อไหร่เขาจะเอาตายทั้งเป็น กลับมาเมื่อไหร่เขาจะเอาตายทั้งเป็น (พูด: พ่อบอกแล้วว่าจะทำอะไรอะไรก็คิดให้มันดีดี เอาแต่อำนาจบาตรใหญ่เข้าว่าท่าเดียว ประเทศไทยน่ะมันไม่ใช่ของเจ้าสามคนเท่านั้นอ่ะนะ มันเป็นของคนไทยทั้งชาติ ผลสุดท้ายลูกก็ต้องกลายเป็นคนไร้แผ่นดิน เฮ้อ กลุ้ม)

---

[73] ดูเพิ่มเติมใน ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 299, 321, 345 และ 388 .

ลูกคนแรกไปอยู่สิงคโปร์ ลูกชายคนโตโอ้โหพ่อดวงเด่น บวชล้างบาปแต่ไม่หมดกรรมเวร เป็นพระเป็นเณรก็ยังไม่สิ้นนินทา เป็นพระเป็นเณรก็ยังไม่สิ้นนินทา (พูด: ว่าไง น้อมอยากจะบวชก็บวชซะลูก ล้างบาปล้างกรรม คนเขาจะประท้วงยังไงๆ ก็ใช้ความอดทนเอานะ ยุบหนอพองหนอน่ะท่องเอาไว้ ไม่ช้าไม่นานก็คงจะถึงนิพพานหรอก)

ลูกอีกคนต้องหนีไปอยู่ไทเป ไม่เคยเกเรทำไมหนอคนจึงด่า สงสารลูกที่ลูกเป็นต้อในตา บ่นว่าอยากกลับมารักษาให้ตาทุเลา บ่นว่าอยากกลับมารักษาให้ตาทุเลา (พูด: ตุ้ยเอ้ย ตาหายรึยังล่ะลูก แล้วตอนนั้นน่ะ เจ้าไม่น่าบอกว่าหัวใจโตเลยนะ คนเขาไม่รู้เขาก็ไม่เชื่อน่ะสิ ลูกน่ะน่าจะบอกว่าลูกน่ะพุงโตมากกว่า เอาล่ะอีกประมาณสองสามวันพ่อจะส่งหมอไปให้ทั้งสามหมอด้วยกัน มีหมอตา หมอตับ แล้วก็หมอนวด เลือกเอาจะเอาหมอไหน)

ลูกคนเล็กไปอยู่เยอรมัน นิสัยดุดันยังเหมือนเดิมหรือเปล่า คิดถึงลูกแต่ก็ต้องทนเอา ทั้งสามคนเจ้าอย่ากลับมานะอย่ากลับมา ทั้งสามคนเจ้าอย่ากลับมานะอย่ากลับมา (พูด: พ่อหนุ่มเอ้ย เป็นไงล่ะ ใจแข็งเชียวนา เงียบฉี่เลย ไม่เห็นส่งข่าวพ่อบ้างล่ะลูก ยังไงๆ ก็ทนอยู่เมืองนอกโน่นแหละนะ คนอื่นเขาอยากจะไปเที่ยวเมืองนอกจะตายอยู่แล้วแต่ก็ไม่มีโอกาสดีเหมือนลูกพ่อ อย่าเพิ่งเข้ามาเลยนะเมืองไทยตอนนี้มันวุ่นๆ อยู่ ขืนเข้ามาอีกมันก็จะยิ่งวุ่นกันใหญ่ แต่ถ้าหากจะเข้ามาจริงๆ ล่ะก็ บวชเข้ามาเงียบๆ นะลูก แล้วพ่อจะชื่นจนหัวใจสั่น เฮ่อๆๆๆ)

อีกเพลงหนึ่งเป็นเพลงล้อเลียนนายกรัฐมนตรีในช่วงปี พ.ศ.2518 โดยตรง คือเพลง “คึกลิดคิดลึก” ซึ่งแต่งขึ้นล้อเลียนการทำงานของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ นายกรัฐมนตรีในขณะนั้น มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

คึกลิดเป็นคนคิดลึก กลางคืนดื่นดึกนั่งนึกนอนคิด คิดช่วยคนยากคนจน ให้สภาตำบลสร้างถนนเชื่อมติด พวกเราก็ไปรับจ้าง พวกเราก็ไปรับจ้าง ขุดคลองสร้างทางแล้วเอาสตางค์คึกลิด (พูด: เอ นี่พวกเราจะตั้งชื่อคลองนี้ว่าคลองอะไรดีเนี่ยฮะ คลองคึกลิด แล้วก็ถนนนี่ล่ะถนนคึกลิด แล้วก็สะพานนี่ล่ะ สะพานคึกลิด เอ๊ะ เดี๋ยวๆๆๆๆ นี่อะไรๆ ก็ทำหมดแล้วเนี่ย ก็แล้วปีหน้าจะมีอะไรให้เราทำอีกบ้างล่ะครับเนี่ย มันจะไปยากอะไรล่ะครับ ปีหน้าก็ขุดถนนให้มันเป็นคลอง แล้วก็ถมคลองให้เป็นถนน ทำกลับไปก็กลับมาได้ตั้งหลายครั้ง สบายมากเฮ้ๆๆ ดีๆๆๆ ดีจริงๆ)...

...ลูกผมสองคนหญิงชาย ตั้งอกตั้งใจว่าจะให้เรียนพาณิชย์ ด้วยรัฐบาลเห็นใจเรื่องค่าเทอมเท่าไหร่เขาไม่คิดเขาไม่คิด วันนั้นผมไปกินเหล้า วันนั้นผมไปกินเหล้า ไม่มีเงินให้เขาผมนึกว่าเหล้าคึกลิด (พูด: เอ่อ ทั้งหมดของคุณเนี่ยนะครับ ทั้งค่าเหล้าค่ากับแกล้ม ร้อยสี่บาทครับ... ฮ่วย ข่อยมีบัตรคึกลิดเด้อ เจ้าเบิ่งเป็นหยังนี่ บัตรคึกลิดเด้อนี่... เหล้าทั้งหมดผมซื้อไว้ขายนะครับ ไม่ใช่เหล้าคึกลิด อยากกินเหล้าคึกลิด คุณก็ไปกินที่บ้านเขาสิครับ...โห แล้วก็บ่นอกกันก่อนเว้ยก็นึกว่าแม่นเหล้าคึกลิด ข่อยบ่มีเงินให้เจ้าดอกเด้...อื้อ อย่างนั้นก็ต้องไปเข้าคุกคึกลิดสิครับ...เข้าฟรีบ่ครับฟรีบ่...ฟรีสิฟรี...เอ้า เข้าก็เข้า คุกฟรี ย่านหยังวะ)

เพลงที่วิพากษ์สังคมอย่างรุนแรงเพลงหนึ่งคือเพลง“ขยะมนุษย์” ขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา มีเนื้อร้อง ดังนี้

เดี๋ยวนี้สังคมโสมมจริงนะ เหมือนกองขยะ คละเคล้าของเน่าชั่วร้าย ขยะมนุษย์นั้นสุดบรรยาย หาค่าอันใดไม่ได้ เพราะหญิงและชายมากมายตัณหา เศรษฐีมีสตางค์หันหลังให้วัดเข้าไปแออัดตามภัตาคารแน่นหนา ต่างคนหลงใหล ใฝ่หารสกามกามา ลืมรสพระธรรมล้ำค่าขององค์สัมมาสัมโพธิญาณ บอกไม่ได้ใครเป็นผู้ดีขี้ข้า แต่งตัวเหมือนเทวดา เสพสมกามาเหมือนเดรัจฉาน ท่านเชื่อหรือไม่ว่าคนถือกะลาขอทาน อาจมั่งมีเงินเป็นล้าน ผู้ดีบางท่านหนี้สินหมักหมม หญิงร้ายชายเลวแหลกเหลวลึกล้ำ สังคมตกต่ำศีลธรรมเหมือนถูกดินถม ต่อให้ตักน้ำทะเลจนแห้งเห็นตม มาล้างกลิ่นคาวสังคม ลบความโสมมเท่ารอยตีนควาย

เพลงที่มีเนื้อหาระบายความทุกข์ยากและมีการเรียกร้องขอความช่วยเหลือจากรัฐและสังคม เช่นเพลง “น้ำตาอีสาน” ขับร้องโดย สายัณห์ สัญญา แต่งเนื้อร้องทำนองโดย ชลธี ธารทอง มีเนื้อร้อง ดังนี้

ดินแยกแตกระแหง ต้นใบไม้เฉาแห้ง แรงไม่มี ฝืนมองไร่นาน้ำตาปรี่ ไม่มีน้ำจะทำนา โถเวรบันดาล ให้ชาวอีสานสะอื้นกลืนกล้ำอุรา ไร่ปอแห้งตายโอ้นายข้าโปรดเมตตา ช่วยเหลือคนจน เวรสาปบาปนำโอ้เวรซ้ำกระหน่ำกรรมกี่หน น้ำนาบ่าร่วมท่วมปี้ป่น บาปเบื้องบนหนุนซ้ำประดัง โถเทวดาท่านจะรู้ไหมว่าพวกข้าเซซัง น้ำแล้งขาดนาน้ำตาหลั่ง กลับประดังท่วมท้นอีกทีทนอยู่สู้ชะตา เพื่อนพี่น้องไทยข้าโปรดปราณี ขอเพียงข้าวเกลือช่วยที ไม่มีแล้วข้าวจะกิน น้ำตาคนไทยที่ชาวอีสาน ร้องไห้เลือดใจหลั่งริน แม้นชีพมลายนอนตายดิ้น ช่วยฝังดินนึกว่าเอาบุญ

เพลงอีสานเศร้า (ประมาณ พ.ศ.2518) ขับร้องโดย ยอดรัก สลักใจ เป็นการระบายความทุกข์ยากแต่ก็แฝงการวิพากษ์การเมืองด้วย (ตามข้อความที่เน้นตัวหนา) มีเนื้อร้อง ดังนี้

อีสานบ้านเฮาคนใจสู้ บ่แม่นเป็นหมูเฮาสู้คนทุกชาติ ศึกเหนือเสือป่าคนอีสานบ่ขยาด แต่แล้วเฮาสิพลาดภัยธรรมชาติรุกราน อีสานถิ่นกันดารก่อนเก่า บัดนี้สิเหงาเราต้องจำจากบ้านหน้าฝนน้ำแห้งฝนก็แล้งเมฆบ่ผ่าน พอข้าวออกรวงเบ่งบานน้ำลำธารท่วมนา ข้าวแทบไม่มีหุงกินหนี้สินก็ยังหลายอยู่ บ่สู้ผู้ใดกำหนดชะตา ฟ้าก็บอกว่าดิน ดินก็บอกว่าฟ้า องค์เทวะเทวาก็บอกว่าพ่อแม่เฮา อีสานบ้านเฮาไกลปืนเที่ยง **หมดหน้าหาเสียงใครจะเมียงมองเล่า** น้ำโขงไหลบ่าพายุมากระหน่ำเข้า โอ้อีสานบ้านเฮากลายเป็นอีเศร้าเจ้าเดิม

เพลง ธรรมชาติโหด (ประมาณ พ.ศ.2518) ขับร้องโดย พุ่มพวง ดวงจันทร์ เพลงนี้นอกจากจะระบายความทุกข์ยากแล้ว ก็ยังแฝงการประชดประชันเช่นกัน โดยเฉพาะท่อนจบที่เน้นตัวหนาเอาไว้ มีเนื้อร้อง ดังนี้

มองนาใจแห้ง ฟ้าดินเหมือนแกล้งสาปแช่งชาวนา สงสารบิดรมาดา กู้เงินเขามาน้ำตาท่านริน...ขาดผลประโยชน์จากนา ครอบครัวของข้าก็แทบจะไม่มีกิน ท่วมแล้วท่วมอีก คนรักก็ปลีกจะคิดโบยบิน ธรรมชาติโหดร้าย น้ำมากเกินไปกล้าก็ตายทั่วถิ่น เท่านี้ยังไม่พอ ยังโดนโกงต่อไม่มีที่ทำกิน ทั้งจนทั้งเจ็บ เหมือนโดนตอกเล็บเมื่อมองผืนดิน สู้กัดฟันทำมา ถางดงพงป่าปักกล้าลงดิน หนี้สินรุงรัง ต้นบ้างดอกบ้างเพราะกู้เขามากิน ช่วยไม่ได้จำนองเขาขาด เถ้าแก่มาวัดยึดกรรมสิทธิ์ผืนดิน ย้ายแล้วย้ายอีกจำต้องหลีกเพราะกู้หนี้ยืมสิน บุกป่าต่อไปถางดงพงใหม่ก็เพื่ออาศัยทำกิน **อยากเกิดมาจน แม้พวกเราบ่นก็ไม่มีคนเขาได้ยิน**

จากเนื้อเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนออกมา แสดงให้เห็นว่าปัญหาทางการเมืองที่ประชาชนสนใจมากที่สุดคือเรื่องการเรียกร้องให้รัฐบาลช่วยเหลือในเรื่องการดำรงชีวิตหรือเรื่องปากท้อง โดยภายหลังจากเหตุการณ์14 ตุลา 2516 ทำให้ประชาชนเรียกร้องได้มากขึ้นและสามารถแฝงนัยยะของการประชดประชันและวิพากษ์วิจารณ์ในเพลงได้มากขึ้น กระทั่งแม้แต่การล้อเลียนผู้นำทางการเมืองก็เกิดขึ้นได้อย่างเสรี ซึ่งหากมองในภาพรวมจากเนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ทำให้เห็นภาพได้ว่าแม้จะสามารถพูดเรื่องการเมืองได้อย่างเสรี และมีเพลงลูกทุ่งที่วิพากษ์วิจารณ์และล้อเลียนการเมืองโดยตรง แต่เนื้อหาส่วนใหญ่แล้วก็ยังคงเป็นการเรียกร้องความช่วยเหลือ และเป็นการระบายความทุกข์

อนึ่ง ภายหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ได้ปรากฏว่าเพลงลูกทุ่งจำนวนมาก โดยเฉพาะที่แต่งโดยชลธี ธารทอง ได้หันไปกล่าวถึงเนื้อหาที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับแนวคิดที่นำเสนอโดยวาทกรรมของรัฐ เช่น เรื่องของชาตินิยม การยกย่องการเสียสละของทหาร การเทิดทูนพระมหากษัตริย์ เป็นต้น แต่เป็นการนำเสนอมุมมองที่มาจากคนชั้นล่าง เช่น เพลงห่มธงนอนตาย มีเนื้อร้อง ดังนี้

น้ำค้างหนาวเหน็บจนเจ็บผิวหนัง กอดปืนคอยยืนระวัง ตามคำสั่งของท่าน ผ.บ. มาอยู่ชายแดนคิดถึงแฟนทั้งแม่และพ่อ เคยห่มผ้านวมร่วมหอ มายืนงอก่ออยู่กลางพงไพร คิดถึงแม่พ่อใจฝ่อห่วงหา ได้ข่าวน้ำนองท่วมนา จนข้าวกล้าไม่เหลือแม้ใบ ข้าวไม่มีกิน ทั้งหนี้สินก็เพิ่มมาใหม่ หลวงท่านช่วยที่ได้ไหม ขอข้าวใหม่ให้แม่ทำพันธุ์ ตัวตาย ไม่เสียดายหรอกหนอ ห่วงแม่ห่วงพ่อไม่มีข้าวกินเท่านั้น กอดเอ็มสิบหกต่างแฟนกกทุกวัน น้ำค้างพราว หนาวเสียจนคางสั่นเหลือบริ้นกินกายช่างมัน ไม่สำคัญผมทนกันได้ **ทหารตำรวจคอยตรวจริมรั้ว พี่น้องชาวไทยอย่ากลัว สุขกันทั่วหลับให้สบาย พ่อจำแม่จำ ลูกห่วงหาทุกเช้าเย็นบ่าย ถ้าชีพผมลับดับหาย ช่วยคลุมกายด้วยธงไตรรงค์**

เพลงนี้ส่งผลให้ชลธี ธารทองได้รับรางวัลเสาอากาศทองคำปี พ.ศ.2521 อันเป็นการแสดงถึงการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายปฏิบัติทางวาทกรรมในระดับชาติของชลธีอีกด้วย

3.4 การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521

การเปลี่ยนแปลงอำนาจทางการเมืองในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอำนาจการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรม เหตุการณ์ดังกล่าวส่งผลให้เครือข่ายอำนาจทางวาทกรรมที่เคยเข้มแข็งในยุคเผด็จการทหารแตกสลายลงทั้งในส่วนของการยึดครองอำนาจรัฐและการครองความเป็นจ้าวในพื้นที่ทางวัฒนธรรม/วาทกรรมเพลง ในส่วนของอำนาจรัฐเห็นได้ชัดเจนจากการถูกกำจัดออกไปของผู้นำเผด็จการ และรัฐบาลใหม่ซึ่งไม่อาจใช้อำนาจอย่างเข้มงวดมากนักภายใต้กระแสประชาธิปไตยที่กำลังรุนแรง ส่วนในพื้นที่ทางวัฒนธรรม/วาทกรรมเพลงก็เห็นได้อย่างชัดเจนจากการปรากฏขึ้นของเพลงที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองอย่างมากทั้งในเพลงลูกทุ่งและโดยเฉพาะเพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นมาจากการต่อสู้และเพื่อการต่อสู้ของขบวนการนักศึกษาปัญญาชน ซึ่งอย่างน้อยที่สุด สถาพการณ์ดังกล่าวก็สะท้อนให้เห็นได้ว่าที่ผ่านมาการครองความเป็นจ้าวของผู้นำเผด็จการในพื้นที่ทางวัฒนธรรมก็ไม่อาจทำได้อย่างเข้มข้นมากนัก เพียงแต่สามารถใช้อำนาจรัฐกดทับความเป็นอื่นหรือพลังต่อต้านเอาไว้อย่างได้ผล แต่เมื่อไม่อาจรักษาฐานที่มั่นในสังคมการเมืองหรืออำนาจรัฐไว้ได้ การพังทลายลงของอำนาจการครองความเป็นจ้าวก็เกิดขึ้น

เมื่ออำนาจครอบงำของกลุ่มอำนาจเดิมพังทลายลงภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดยยังไม่มีฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดสามารถเข้าครองอำนาจได้อย่างเด็ดขาดทั้งในปริมณฑลของอำนาจรัฐและในปริมณฑลของสังคมประชา จึงได้เกิดการต่อสู้แย่งชิงอำนาจนำกันอย่างเข้มข้นระหว่างฝ่ายอนุรักษ์นิยมกับฝ่ายขบวนการนักศึกษาซึ่งสถานการณ์ดังกล่าวก็ได้สะท้อนออกมาในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งไม่มีฝ่ายใดมีอำนาจสูงเพียงพอที่จะยึดครองความเป็นจ้าวได้เช่นเดียวกัน วัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้จึงเป็นพื้นที่ของการต่อสู้ต่อรองของแต่ละฝ่ายโดยอาศัยทั้งฐานอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองและฐานอำนาจทางสังคมวิทยาการเมืองอย่างน่าสนใจ

ในส่วนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองหรือโครงสร้างอำนาจในกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงในยุคนี้ พบว่า มีความแตกต่างกันไปในแต่ละแนวเพลง โดยพบว่าแนวเพลงที่มีพลังทางการเมืองสูงที่สุดในฐานะเพลงแห่งการต่อสู้คือเพลงเพื่อชีวิต ซึ่งเป็นแนวเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นทางธุรกิจในระบบทุนนิยมน้อยที่สุด ส่งผลให้ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเป็นผู้มีอำนาจสูงในกระบวนการผลิต สามารถกำหนดเนื้อหาของเพลงได้อย่างอิสระ เนื่องจากวงดนตรีเพื่อชีวิตเป็นวงดนตรีขนาดเล็ก สามารถทำการแสดงได้โดยไม่ต้องลงทุนสูง จึงไม่มีความจำเป็นต้องพึ่งพานายทุนภายนอก อำนาจในกระบวนการผลิตจึงอยู่ที่ศิลปิน อย่างไรก็ตาม แม้จะมีอำนาจในกระบวนการผลิต แต่ในส่วนของกระบวนการเผยแพร่ พบว่าเพลงเพื่อชีวิตมีพื้นที่ในการเผยแพร่ผลงานเพลงที่จำกัด จึงไม่อาจเผยแพร่ความคิดออกไปได้

ในวงกว้าง ในขณะเดียวกันเพลงเพื่อชีวิตก็ไม่ใช่แนวเพลงประชานิยม จึงไม่อาจจำหน่ายได้มากนักในยุคนี้ ในขณะที่ฝ่ายรัฐมีอำนาจทั้งในส่วนของการผลิต และเผยแพร่ผลงานเพลง สามารถใช้สื่อสารมวลชนต่างๆ เผยแพร่เพลงปลุกใจเพื่อปลุกเร้าความคิดและอุดมการณ์ได้เป็นอย่างดี จนสามารถดึงมวลชนให้คล้อยตามได้

สำหรับเพลงลูกทุ่ง ศิลปินเพลงเริ่มสูญเสียอำนาจในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตให้กับนายทุน เนื่องจากภาวะการแข่งขันที่ดุเดือดและมูลค่าการลงทุนที่สูงมาก เมื่อการผลิตเพลงมุ่งการสร้างกำไร การใช้เพลงเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ทางวัฒนธรรมจึงลดลง โดยเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งได้มุ่งไปสู่การตอบสนองความต้องการของผู้ฟังเป็นหลักและมีการแสดงความคิดเห็นในเชิงรับ คือเป็นการนำเอาประเด็นที่เป็นที่สนใจของคนในสังคมมานำเสนอ โดยไม่มีลักษณะของการชี้นำหรือกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เนื่องจากต้องการหลีกเลี่ยงการสร้างความขัดแย้ง พื้นที่ของเพลงลูกทุ่งจึงกลายไปเป็นพื้นที่ที่เกิดการต่อสู้ต่อรองสูงในเชิงเศรษฐกิจ แต่กลับกลายเป็นพื้นที่ของการประนีประนอมและยอมรับอำนาจที่เป็นอยู่ในเชิงสังคมการเมือง

แม้ในช่วงแรกภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ดูเหมือนฝ่ายขบวนการนักศึกษาปัญญาชนจะสามารถเป็นผู้นำทางความคิด โดยที่ฝ่ายประชาชนเองก็เข้าร่วมด้วย อีกทั้งยังมีสถาบันระดับชาติคือสถาบันกษัตริย์แสดงตนว่ายืนอยู่ข้างเดียวกัน หรือรัฐบาลใหม่คือรัฐบาลสัญญา ธรรมศักดิ์ ก็มาจากอธิการบดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แต่ผู้วิจัยเห็นว่าภาวะดังกล่าวเป็นเพียงความประจวบเหมาะของเหตุการณ์และเป็นช่วงชะงักงันทางอำนาจของฝ่ายรัฐเท่านั้น โดยยังไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นการครองความจ้าวทางวาทกรรม ด้วยเหตุผลสำคัญคือ การเข้ามาร่วมมือกันของแต่ละฝ่ายดังกล่าวเป็นความร่วมมือเฉพาะหน้า ไม่ได้ตั้งอยู่บนฐานวาทกรรมความคิดและผลประโยชน์เดียวกัน หรือแม้แต่ประชาชนเองก็ไม่ได้มีความเข้าใจคำว่าประชาธิปไตยที่ตรงกันกับความเข้าใจของขบวนการนักศึกษา อีกทั้งยังตีความเหตุการณ์ 14 ตุลาคม แตกต่างออกไปจากความเข้าใจที่ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นชัยชนะของประชาธิปไตย ผู้วิจัยไม่อาจยืนยันได้ว่าประชาชนส่วนใหญ่คิดเห็นอย่างไรกับเหตุการณ์นี้ แต่จากการศึกษาเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนถึงเหตุการณ์ดังกล่าวโดยตรงบางเพลง ซึ่งแม้จะเป็นตัวอย่างที่น้อย แต่ก็สะท้อนให้เห็นความคิดเห็นที่แตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิงได้เป็นอย่างดี เช่น เพลงแม่หม้ายสงคราม ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ มีเนื้อร้อง ดังนี้

> ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ฉันเกิดมา วันที่สิบสี่ตุลาเมื่อปีสองห้าหนึ่งหกหมองไหม้ ผัวเตรียมพร้อมเพื่อปกป้องไทย ลูกเดินขบวนเพื่อให้ชาวไทยร่มเย็นทุกคน
>
> ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ฉันผ่านมา เหมือนหนามตำในอุรา หวนคิดขึ้นมาน้ำตาร่วงหล่น เคยจู๋จี๋กันอยู่สามคน ท่ามกลางของความยากจน ที่บนบ้านน้อยกลอยใจ
>
> น้ำผึ้งเพียงหยดนำความขุ่นเคือง เลยเกิดสงครามกลางเมือง เลือดนองผืนแผ่นดินไทย ผัวและลูกสู้รบกันจนสิ้นใจ ทิ้งฉันอยู่หลังร้องไห้ ตรอมใจอย่างสุดลำเค็ญ

ครั้งหนึ่งในชีวิตที่ฉันหมดตัว สิ้นบุญลูกและผัว เหลือเพียงแค่ตัวหมองมัวเช้าเย็น ไทยฆ่าไทย เลือดสาดกระเซ็น ผลลัพธ์คือฉันลำเค็ญ ตกเป็นแม่หม้ายสงคราม

จะเห็นว่าเพลงนี้ เป็นเพลงที่วิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์ดังกล่าวว่าทำให้คนไทยต้องฆ่ากันเอง และก่อให้เกิดความเสียหายขึ้นกับผู้บริสุทธิ์ กล่าวคือ ผู้หญิงคนหนึ่งต้องสูญเสียลูกกับสามีซึ่งได้ฆ่ากันเองในเหตุการณ์ดังกล่าว เป็นการมองออกมาจากผู้ที่ต้องรับผลกระทบในทางลบต่อชีวิตส่วนตัว จึงได้พรรณนาความทุกข์ที่ได้รับออกมาเป็นเพลงหรือมีการนำความเจ็บปวดนั้นมาถ่ายทอดเป็นเพลง ซึ่งเป็นที่ชัดเจนว่าความคิดเบื้องหลังเพลงนี้ไม่ได้ชื่นชมกับเหตุการณ์ดังกล่าวมากนัก โดยเฉพาะในท่อนที่ว่า *“น้ำผึ้งเพียงหยดนำความขุ่นเคือง เลยเกิดสงครามกลางเมือง เลือดนองผืนแผ่นดินไทย ผัวและลูกสู้รบกันจนสิ้นใจ ทิ้งฉันอยู่หลังร้องไห้ ตรอมใจอย่างสุดลำเค็ญ”* เห็นได้ชัดว่า เป็นการไม่ได้ชื่นชมกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม และมีนัยยะว่าเหตุการณ์นี้ไม่น่าเกิดขึ้น เพราะมีสาเหตุมาจาก “น้ำผึ้งเพียงหยด” ที่ถึงกับทำให้ “เลือดนองผืนแผ่นดินไทย” ดูจะเป็นการไม่คุ้มค่าเอาเลยกับความเสียหายที่เกิดขึ้น แม้เพลงนี้จะไม่โด่งดังมากนัก แต่ก็ลืมไม่ได้ว่าผู้ขับร้องเพลงนี้ คือ “พุ่มพวง ดวงจันทร์” ราชินีเพลงลูกทุ่งที่มีผู้ชื่นชอบทั่วประเทศ และปัจจุบันเพลงนี้ก็ยังมีจำหน่ายอย่างแพร่หลายควบคู่ไปกับชื่อเสียงของพุ่มพวงที่ยังคงมีอยู่ในระดับสูงทั้งที่เธอได้เสียชีวิตไปแล้วถึง 23 ปี

อีกเพลงหนึ่งคือเพลง14 ตุลา-วันมหาวิปโยค แต่งเนื้อร้องและขับร้องโดย พร ภิรมย์ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

เช้าตรู่ 14 ตุลามองดูท้องฟ้ามืดมน พ่อมียศร้อยตรีเห็นทีกล้ำกลืนฝืนทน แต่งตัวแล้วมาสั่งลูกพ่อต้องถูกเกณฑ์ระดมพล เจ้าอย่าไปไหนขอให้อยู่ในบ้านตน หากคับขันเกิดการจลาจล ต้องลั่นปืนกลตามคำบัญชา...

จะเห็นว่าเพลงนี้มีเนื้อหาค่อนข้างจะไปในทิศทางเดียวกับเพลงแม่หม้ายสงคราม กล่าวคือแสดงถึงความเดือดร้อนของคนชั้นผู้น้อยในสังคมที่ต้องมารับความเดือดร้อนอย่างเลี่ยงไม่ได้จากเหตุการณ์นี้

จากตัวอย่างแนวคิดที่สะท้อนในบทเพลงลูกทุ่ง ผู้วิจัยจึงเห็นว่าวาทกรรมความคิดของประชาชนกับวาทกรรมความคิดของขบวนการนักศึกษาปัญญาชนไม่ได้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ขบวนการนักศึกษาเองก็ไม่อาจหลอมรวมเอาวาทกรรมของประชาชนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง จึงไม่อาจครองอำนาจนำในสังคมประชา และในที่สุดเมื่อฝ่ายอนุรักษ์นิยมสามารถกลับมายึดครองอำนาจรัฐได้อีกครั้ง ฝ่ายขบวนการนักศึกษาจึงตกเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ในสนามแข่งขันทางการเมือง

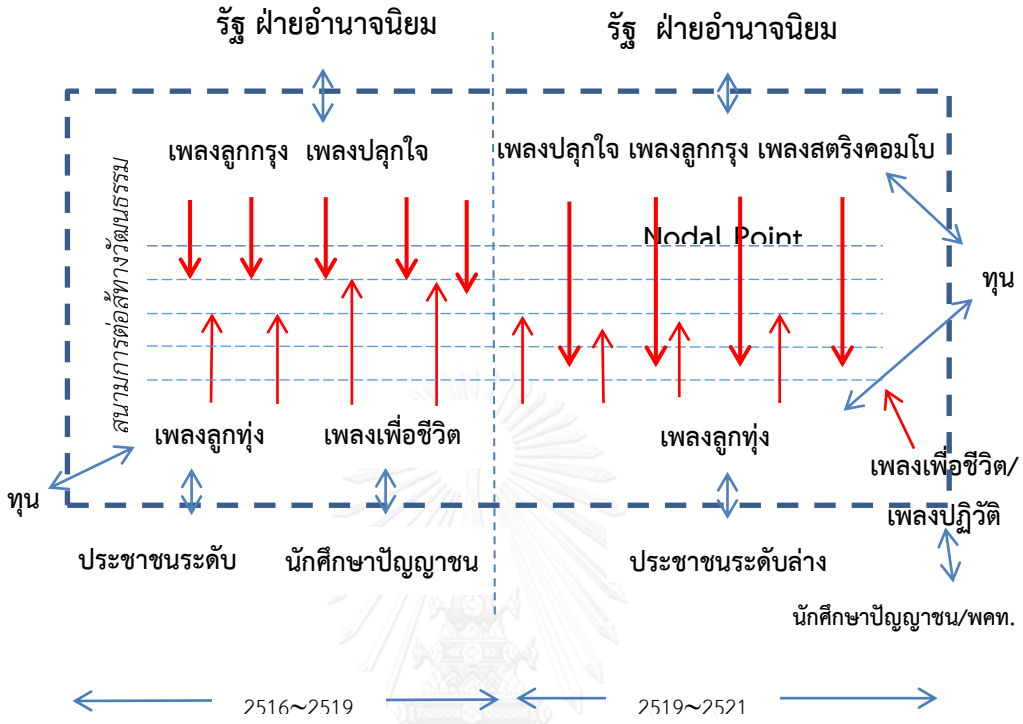
ในที่สุดฝ่ายอำนาจรัฐ ก็ได้กลับเข้ามาครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้อีกครั้งหนึ่ง หลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งรัฐสามารถเข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทั้งในส่วนของการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่าย ตลอดจนการควบคุมกีดกันไม่ให้เพลงต่อต้านมีที่ยืนในสังคม โดยเพลงเพื่อชีวิตก็ถูกสร้างภาพให้กลายเป็นคอมมิวนิสต์ผู้ทำลายสังคมและถูกกีดกันออกไปทั้งในบริบททางการเมืองและบริบททางวัฒนธรรม และเป็นที่น่าสังเกตว่าเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งในยุคหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ก็เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับแนวคิดของฝ่ายอำนาจนำ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อธุรกิจเพลงลูกทุ่งเข้าสู่ระบบทุนนิยมมากขึ้น และกลายเป็นฝ่ายทุนที่เริ่มเข้ามามีอิทธิพลในวงการเพลงลูกทุ่ง เป้าหมายหลักของการผลิตเพลงจึงมุ่งไปสู่การสร้างกำไรมากกว่าการเรียกร้องในทางการเมือง เนื้อหาของเพลงจึงต้องมุ่งไปสู่ประเด็นที่คนส่วนใหญ่เกี่ยวข้อง ก็คือประเด็นเรื่องความรักความใคร่ และไม่ไปกระทบกับอำนาจในสังคมมากเกินไป เพื่อจะได้ประกอบธุรกิจได้อย่างต่อเนื่อง แม้ภายใต้การเมืองแบบเผด็จการ นี่เป็นปรากฏการณ์ที่ทำให้ต้องตระหนักถึงแนวคิดของธีโอดอร์ อดอร์โนกับแม็กซ์ ฮอร์ไคม์เมอร์ ที่ว่าทุนจะเข้ามาทำให้วัฒนธรรมประชาชนอ่อนแอลง โดยจะเห็นว่าทุนได้เข้ามาควบคุมกระบวนการผลิตเพลง และส่งผลให้เนื้อหาของเพลงจำเป็นต้องตอบสนองความต้องการของคนมากกว่าการนำเสนอแนวคิดที่มุ่งสู่การเปลี่ยนแปลงสังคม ในขณะที่อีกด้านหนึ่ง อำนาจรัฐก็ยังเป็นอำนาจหลักที่เข้ามาควบคุมวัฒนธรรมเพลงผ่านกลไกต่างๆ ของระบบราชการ แม้จากข้อมูลในบทนี้จะเห็นว่าในจุดเริ่มต้นรัฐกับทุนก็ไม่ได้เข้ามาร่วมมือกันเพื่อการครองความเป็นจ้าวในสังคมแต่อย่างใด แต่ก็พอจะเห็นได้ว่าทั้งสองฝ่ายมีประโยชน์ร่วมกันจากการครองอำนาจนำในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยที่ฝ่ายรัฐก็สามารถแสวงหาความร่วมมือจากประชาชนในการสร้างเสถียรภาพทางการเมือง ในขณะที่ฝ่ายทุนก็ได้ผลกำไรจากธุรกิจเพลง ทั้งสองฝ่ายจึงกลายมาเป็นเครือข่ายปฏิบัติการเชิงวาทกรรมที่เข้มแข็งร่วมกันในที่สุด โดยที่รัฐเป็นผู้ควบคุมหลักในส่วนของอำนาจเชิงสังคมวิทยาการเมือง ในขณะที่ฝ่ายทุนเป็นผู้มีอำนาจควบคุมในกระบวนการผลิต ซึ่งอำนาจการครองความเป็นจ้าวจากการร่วมมือกันระหว่างรัฐกับทุนดังกล่าวจะยิ่งแสดงให้เห็นได้อย่าชัดเจนมากขึ้นในบทต่อไป

ทั้งนี้ สรุปภาพการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521 ได้ดังแผนภาพที่ 3.1

<u>แผนภาพที่ 3.1</u> การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงปี พ.ศ.2521



3.5 สรุปท้ายบท

พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ก่อให้เกิดแนวเพลงไทยสากลที่หลากหลายมากขึ้น โดยได้เกิดแนวเพลงใหม่ขึ้นอีก 1 แนวเพลง คือ เพลงเพื่อชีวิต เพิ่มเติมจากแนวเพลงเดิมที่มีอยู่ได้แก่ เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริงคอมโบ ตลอดจนเพลงปลุกใจของภาครัฐ โดยในยุคนี้ แนวเพลงที่หลากหลายดังกล่าวยังมีความแตกต่างกันทั้งในส่วนของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต และความแตกต่างทางวาทกรรมทั้งในส่วนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจของฐานะตำแหน่งของแนวเพลงในสังคม และในส่วนของวาทกรรมความคิดที่นำเสนอในบทเพลง

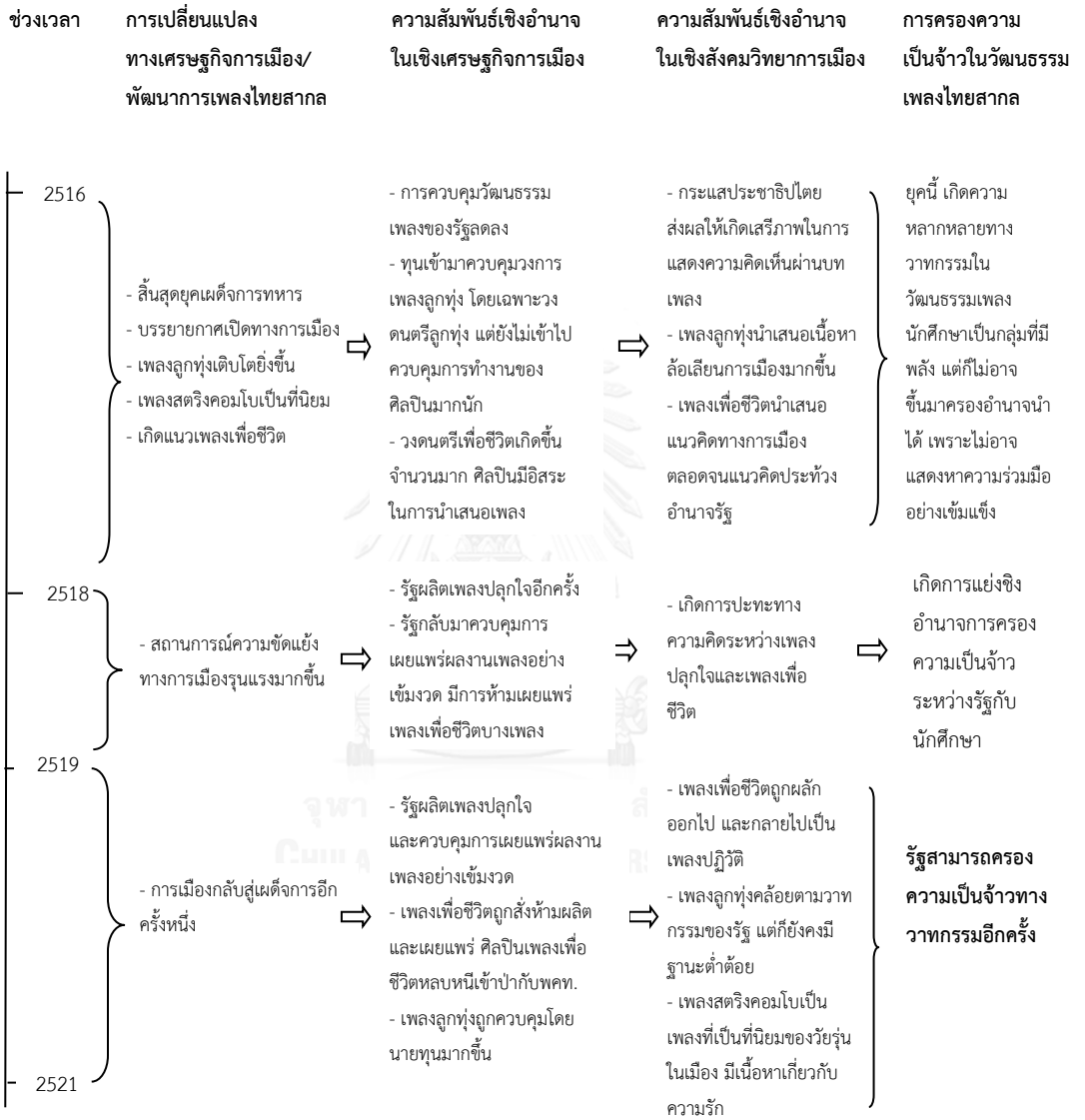
เพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นมาพร้อมกันกับขบวนการนักศึกษา เป็นบทเพลงที่มีพลังสูงในการต่อสู้ทางการเมือง เนื่องจากศิลปินเพลงเป็นผู้ที่มีอำนาจสูงในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต อีกทั้งบรรยากาศทางการเมืองที่เป็นประชาธิปไตย ซึ่งรัฐไม่มีอำนาจมากเช่นในยุคเผด็จการทหารส่งผลให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองได้อย่างกว้างขวาง อย่างไรก็ตาม ด้วยการขาดซึ่งฐานทรัพยากรทางเศรษฐกิจและความล้มเหลวในการดึงมวลชนมาเป็นพวก ทำให้เพลงเพื่อชีวิตพ่ายแพ้แก่ฝ่าย

อำนาจรัฐซึ่งกลับมามีอำนาจสูง สามารถควบคุมกระบวนการผลิต และการเผยแพร่ผลงานเพลงได้อย่างครบวงจรและเด็ดขาดจนมีฐานะเป็นจ้าวทางวาทกรรมอีกครั้งหนึ่ง ในขณะที่เพลงลูกทุ่งแม้ในระยะแรกจะปรากฏเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองและสังคม แต่เนื่องจากการเข้ามาของระบบทุนนิยม ส่งผลให้การผลิตเพลงลูกทุ่งมุ่งสู่การจำหน่ายเพื่อสร้างผลกำไร เนื้อหาที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งจึงเป็นการตอบสนองความต้องการของตลาดในลักษณะของการพูดถึงเรื่องที่ผู้คนอยากฟังมากกว่ามุ่งไปที่การชี้นำสังคมและเริ่มลดปริมาณการวิพากษ์วิจารณ์ลงไป

ทั้งนี้ สรุปภาพความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงปี พ.ศ.2521 ได้ดังแผนภาพที่ 3.2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>แผนภาพที่ 3.2</u> สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงปี พ.ศ.2521



บทที่ 4
พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 ถึงปีพ.ศ.2535

สถานการณ์ทางการเมืองเริ่มคลี่คลายลงในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ส่งผลให้รัฐไม่มีความจำเป็นต้องสิ้นเปลืองงบประมาณในการเข้าไปควบคุมวัฒนธรรมอย่างเข้มงวดเช่นที่เคยกระทำภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 อีกต่อไป ในขณะที่ฝ่ายทุนเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังจากการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 ที่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญให้เกิดบริษัทผลิตเพลงหรือค่ายเพลงขึ้น นำไปสู่การเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมของธุรกิจเพลงอย่างเต็มตัว ซึ่งฝ่ายทุนได้เข้ามาเป็นผู้มีบทบาทสูงในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากลแทนรัฐ นอกจากนั้น การขยายตัวทางเศรษฐกิจของประเทศ ตลอดจนการพัฒนาของเทคโนโลยีเครื่องเล่นเพลงก็ได้ส่งผลให้ประชาชนเข้าถึงสินค้าเพลงมากขึ้น อันเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งให้ธุรกิจเทปเพลงเติบโตขึ้นอย่างมากในยุคนี้

ในบทนี้ จะได้ศึกษาว่าการลดบทบาทของรัฐ การเข้ามาของอำนาจทุน ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงด้านอื่นๆ ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้ ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในอำนาจการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างไร โดยเนื้อหาประกอบด้วย ส่วนที่หนึ่ง เป็นการศึกษาพัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 ส่วนที่สอง เป็นการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ส่วนที่สาม เป็นการศึกษาวิเคราะห์วาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ส่วนที่สี่เป็นการวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535 และส่วนสุดท้าย เป็นสรุปท้ายบท

4.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลภายหลังการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

ทศวรรษ 2520 เป็นช่วงหนึ่งที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลทั้งในส่วนของกระบวนการผลิตที่มีการนำระบบคอมพิวเตอร์เข้ามาใช้อย่างแพร่หลาย และในส่วนของการขยายตัวของตลาดเทปเพลงและการเกิดขึ้นของเครื่องเล่นเทปแบบพกพาหรือซาวน์อเบ๊าท์ที่ส่งผลให้ตลาดเทปเพลงยิ่งเติบโตสูงมาก การเกิดขึ้นของค่ายเพลงที่ทำให้กระบวนการผลิตเพลงเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมทุนนิยมเต็มตัว ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการผลิต สำหรับในส่วนของพัฒนาการของแนวเพลง ยุคนี้มีแนวเพลงใหม่เกิดขึ้นและได้รับ

ความนิยมอย่างมากในกลุ่มคนรุ่นใหม่คือเพลงสตริง ซึ่งพัฒนามาจากเพลงแนวสตริงคอมโบ โดยแนวเพลงใหม่นี้เป็นแนวเพลงที่เข้ามาครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลัก ในขณะที่เพลงลูกทุ่ง แม้ได้รับความนิยมแต่ก็อาจดูซบเซาลงไปเนื่องจากถูกแนวเพลงสตริงเข้ามาแย่งชิงพื้นที่ในสื่อต่างๆ ก่อนที่จะกลับมาเป็นที่สนใจอีกครั้งจากชื่อเสียงของพุ่มพวง ดวงจันทร์ และการสนับสนุนจากฝ่ายรัฐ นอกจากนั้นในยุคนี้เพลงเพื่อชีวิตได้ขึ้นมาเป็นที่นิยมอย่างมาก แต่เป็นเพลงเพื่อชีวิตที่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของแนวเพลงจากยุคก่อนหน้าโดยการนำวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งเข้ามาผสมผสานจนได้รับความนิยมแพร่หลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินวงคาราบาว ส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตขยับขึ้นมาเป็นแนวเพลงประชานิยมและแนวเพลงเชิงพาณิชย์อีกแนวเพลงหนึ่ง เกิดวงดนตรีและศิลปินเพลงเพื่อชีวิตตามมาเป็นจำนวนมาก รวมทั้งการกลับมาสร้างสรรค์ผลงานเพลงอีกครั้งของวงดนตรีเพื่อชีวิตในยุคก่อนหน้า เช่น คาราวาน พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ

4.1.1 พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

เพลงลูกทุ่งซึ่งเติบโตและได้รับความนิยมอย่างมากตั้งแต่ยุคก่อนหน้า ยังคงได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงต้นทศวรรษที่ 2520 โดยในยุคนี้ธุรกิจวงดนตรียังคงถือเป็นธุรกิจหลักของเพลงลูกทุ่ง อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งก็ได้เข้าสู่ธุรกิจเทปเพลงซึ่งขยายตัวอย่างมากในธุรกิจเพลงสตริงคอมโบแล้วแพร่ขยายมาสู่เพลงลูกทุ่ง นอกจากธุรกิจวงดนตรี เพลงลูกทุ่งในยุคนี้จึงเข้าไปเกี่ยวข้องกับธุรกิจเทปมากขึ้นเพลงอีกด้วย และพบว่าผลงานเพลงของศิลปินเพลงลูกทุ่งในยุคนั้นก็ล้วนผลิตเป็นเทปเพลงออกสู่ตลาดทั้งสิ้น และมีเพลงที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะผลงานเพลงที่แต่งโดยชลธี ธารทอง เช่น เพลงอีสาวทรานซิสเตอร์ (2521) ขับร้องโดยอ้อยทิพย์ ปัญญาธร เพลงจดหมายจากแม่ (2522) เพลงไอ้หนุ่มรถซุง (2522) ขับร้องโดยเสรี รุ่งสว่าง เพลงสาวใต้ไร้คู่ (2522) ขับร้องโดยดาวใต้ เมืองตรัง เป็นต้น

ทั้งนี้ แม้งานบางงานจะกล่าวว่าในทศวรรษ 2520 จะเป็นยุคที่เพลงลูกทุ่งตกต่ำ อันเนื่องมาจากการแข่งขันผลิตเพลงลูกทุ่งออกมาเป็นจำนวนมากในช่วงปลายทศวรรษ 2510 แต่ไม่ค่อยปรากฏผลงานเพลงแปลกใหม่ สร้างความเบื่อหน่ายแก่ผู้ฟัง[1] แต่จากการศึกษาข้อมูลและสัมภาษณ์ศิลปินเพลงลูกทุ่ง เช่น ศิรินทรา นิยากร พบว่า เพลงลูกทุ่งไม่ได้เกิดความตกต่ำมากนักในยุคนี้ หากจะมีช่วงตกต่ำอยู่บ้างก็เป็นช่วงที่ไม่มีผลงานเพลงใหม่ออกสู่ตลาด จนดูเหมือนวงการเพลงลูกทุ่งจะเงียบลงไปก็เป็นช่วงระยะเวลาเพียงสั้นๆ คือในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2525-2526 เท่านั้น[2] แต่เพลงจำนวนน้อยที่ผลิตออกมาก็ประสบความสำเร็จและหลังจากนั้น เพลงลูกทุ่งก็ผลิตออกมาและประสบความสำเร็จโด่งดังอีกเป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม พอถึงช่วงต้นทศวรรษ 2530

[1] สมเกียรติบุญศิริ, “พลังลูกทุ่ง,” ผู้จัดการรายเดือน 25, 291 (ธันวาคม 2550): 118.

[2] สัมภาษณ์ ศิรินทรา นิยากร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 9 มกราคม 2558.

เพลงลูกทุ่งก็ซบเซาลงไปจริง และมีเพียงพุ่มพวง ดวงจันทร์เท่านั้น ที่มีชื่อเสียงเทียบเท่ากับศิลปินแนวเพลงอื่น

สาเหตุสำคัญที่ผู้วิจัยไม่เห็นด้วยว่าเพลงลูกทุ่งเกิดความตกต่ำในช่วงทศวรรษ 2520 เนื่องมาจากการที่เพลงลูกทุ่งยังคงได้รับการผลิตออกมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งที่ได้แสดงให้เห็นข้างต้นและที่มีผลิตออกมาหลังจากนั้น และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานเพลงเพลงความรักเหมือนยาขม ซึ่งเคยร้องไว้ก่อนโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ แต่ไม่ประสบความสำเร็จมากนัก กลับประสบความสำเร็จอย่างสูงยิ่งเมื่อสายัณห์ สัญญา นำมาร้องใหม่ในปี พ.ศ.2524 ซึ่งผลงานเพลงชุดนี้มียอดการจำหน่ายเทปเพลงสูงถึงล้านตลับ ถือเป็นเทปเพลงลูกทุ่งชุดแรกที่มียอดขายถึงระดับล้านตลับตามหลังจากผลงานเพลงลูกทุ่งดิสโก้ของวงแกรนด์เอ็กซ์ซึ่งเป็นผลงานเพลงไทยสากลชุดแรกที่ทำยอดขายได้ในระดับเกินล้านตลับเพียง 2 ปี การทำยอดขายได้ถึงระดับนี้ถือว่าเป็นการประสบความสำเร็จที่ไม่ธรรมดา ซึ่งในยุคดังกล่าวนี้เองก็ถือเป็นยุคที่สายัณห์ สัญญารุ่งเรืองถึงขีดสุด โดยไม่มีนักร้องคนใดในวงการเพลงที่สามารถเทียบเท่าเขาได้ หลังจากนั้น ก็ยังคงมีเพลงลูกทุ่งผลิตออกมาอีกเป็นจำนวนมาก ผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จจนมียอดการจำหน่ายสูงถึงล้านตลับอีกชุดหนึ่งคือ ผลงานเพลงชุดหนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือ (2526) ของสรเพชร ภิญโญ กับน้องนุช ดวงชีวัน ซึ่งก็เป็นผลงานเพลงลูกทุ่งที่โด่งดังมากมาจนกระทั่งปัจจุบัน นอกจากนั้นยังมีผลงานเพลงสาวทรงฮาร์ต (2527) ของจันทรา ธีรวรรณ ก็ได้รับการตอบรับอย่างสูง และผลงานเพลงชุดหลงมนต์คนเอฟเอ็ม (2528) ซึ่งมีเพลงเด่นในชุดคือ เพลงรู้ว่าเขาหลอก (ผลงานเพลงของกานท์ การุนวงศ์) และเพลงจะขอก็รีบขอของศิรินทรา นิยากร ก็ได้รับการตอบรับอย่างดียิ่ง จนกระทั่งค่ายเพลงอโซนา ต้นสังกัดของทั้งจันทราและศิรินทรา ได้มีการลงทุนตั้งวงดนตรีลูกทุ่งหญิงจันทรา VS ศิรินทราออกแสดงทั่วประเทศ ในช่วงเดียวกันนั้นก็ยังมีเพลงดังอีกเป็นจำนวนมาก เช่น เพลงวานนี้รักวันนี้ลืม (2528) ของสายัณห์ สัญญา เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น (2529) ของเสรี รุ่งสว่าง เพลงชุดสามสิบยังแจ๋ว ของยอดรัก สลักใจ เป็นต้น และในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ศิลปินเพลงที่โดดเด่นที่สุดก็คือพุ่มพวง ดวงจันทร์

พุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นนักร้องหญิงที่มีผลงานเพลงมาแล้วตั้งแต่ทศวรรษ 2510 โดยมีชื่อเสียงในระดับหนึ่ง แต่ไม่ถึงกับโดดเด่นมาก และในช่วงทศวรรษ 2520 ก็มีผลงานเพลงออกมาอย่างต่อเนื่อง เช่น ผลงานเพลงชุดดวงตาดวงใจ (2525) ผลงานเพลงชุดสาวนาสั่งแฟน (2526) ผลงานเพลงชุดนัดพบหน้าอำเภอ (2526) ผลงานเพลงชุดแฟนพุ่มพวง (2527) แต่เมื่อถึงปี พ.ศ.2528 ก็โด่งดังสุดขีดกับผลงานเพลงชุดอื้อหือหล่อจัง มีเพลงดังชื่อเดียวกันกับชื่ออัลบั้มคือ เพลงอื้อหือหล่อจัง และอีกเพลงหนึ่งที่โด่งดังอย่างมากคือ เพลงกระแซะเข้ามาซิ

ผลงานเพลงชุดอื้อหือหล่อจัง เป็นผลงานเพลงลูกทุ่งที่ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงแก่แนวเพลงในหลายด้าน และเป็นผลงานเพลงที่สร้างความสะเทือนแก่วงการเพลงลูกทุ่งอย่างยิ่ง ส่งผลให้พุ่มพวง ดวงจันทร์ ขยับขึ้นมาเป็นนักร้องหญิงยอดนิยมและได้รับฉายาว่า “ราชินีเพลงลูกทุ่ง”

โดยความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ได้แก่ การเปลี่ยนแปลงด้านดนตรีโดยการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าและเครื่องสร้างเสียงดนตรีมาใช้ในการผลิตเพลง มีการวางนโยบายสร้างภาพลักษณ์ใหม่แก่พุ่มพวงทั้งด้านการปรับบุคลิกภาพ การแต่งกาย ลีลาการร้อง การเต้นให้สอดรับกับแนวเพลงสตริงสมัยนิยมมากขึ้น อีกทั้งยังนำเสนอเนื้อหาของเพลงที่พลิกบทบาทของผู้หญิงจากเดิมที่เคยเก็บกดความรู้สึกในลักษณะของการถูกกระทำ มาเป็นผู้หญิงที่กล้าเปิดเผยความรู้สึก[3] โดยมีนักแต่งเพลงคือ ลพ บุรีรัตน์ และเรียบเรียงประสานโดยประยงค์ ชื่นเย็น และอเนก รุ่งเรือง อีกทั้งยังมีการจัดทำมิวสิควีดีโอ เพื่อการส่งเสริมการขายซึ่งถือเป็นสิ่งใหม่สำหรับวงการเพลงลูกทุ่งในยุคนั้น

ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 นอกจากพุ่มพวง ดวงจันทร์ ซึ่งมีชื่อเสียงมากที่สุด ยังมีศิลปินเพลงลูกทุ่งที่ยังได้รับความนิยม เช่น สายัณห์ สัญญา ยอดรัก สลักใจ สุนารี ราชสีมา ศิรินทรา นิยากร เอกพจน์ วงศ์นาค เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ผลงานเพลงของศิลปินดังกล่าว แม้บางคนจะถือเป็นศิลปินเพลงระดับนักร้องยอดนิยมตลอดกาล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สายัณห์ สัญญา และยอดรัก สลักใจ ก็ไม่มีใครที่มีผลงานเพลงโดดเด่นเทียบเท่าพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในขณะที่ขณะนั้น ผลงานเพลงแนวอื่นก็ขยับขึ้นมาเป็นคู่แข่งในตลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงสตริงที่เริ่มเป็นที่นิยมอย่างมาก อีกทั้งเพลงเพื่อชีวิตของวงคาราบาว ก็ครองใจผู้ฟัง แต่สำหรับวงการเพลงลูกทุ่งมีเพียงพุ่มพวง ดวงจันทร์ เพียงผู้เดียวเท่านั้นที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้อย่างทัดเทียมกับศิลปินในแนวเพลงอื่นแม้เพลงลูกทุ่งจะยังคงมีฐานผู้ฟังเพลงจำนวนมากในต่างจังหวัดและในกลุ่มแรงงานจากต่างจังหวัดที่ย้ายเข้ามาอาศัยอยู่ในเมือง และแม้จะมีศิลปินระดับซุปเปอร์สตาร์อย่าง พุ่มพวง ดวงจันทร์ ซึ่งเป็นความหวังของหลายฝ่ายที่เกี่ยวข้องว่า พุ่มพวง ดวงจันทร์ จะเป็นตัวแทนของการต่อสู้เพื่อการคงอยู่ของเพลงลูกทุ่ง[4] ซึ่งก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า พุ่มพวง ดวงจันทร์ มีบทบาทเช่นนั้นจริง และสามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับเพลงลูกทุ่งได้ในหลายด้าน อย่างไรก็ตาม สำหรับในยุคดังกล่าว ความนิยมที่พุ่มพวง ดวงจันทร์ได้รับก็เป็นความนิยมในตัวบุคคล ไม่ใช่ต่อวงการเพลงลูกทุ่งทั้งหมด ดังนั้นสำหรับในสื่อกระแสหลักและในวงการธุรกิจเพลงลูกทุ่งในภาพรวม ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 แม้เป็นช่วงที่พุ่มพวง ดวงจันทร์ มีชื่อเสียงที่สุด แต่ก็เป็นช่วงที่เพลงลูกทุ่งถูกแนวเพลงอื่นแย่งชิงพื้นที่ในสื่อจนดูซบเซาลงไปอย่างมากเช่นกัน

ทั้งนี้ วงการเพลงลูกทุ่งเกิดความกระเตื้องขึ้นจากการสนับสนุนของรัฐบาลโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้จัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งขึ้นจำนวน 2 ครั้ง ครั้งแรกในปี พ.ศ.2532 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ.2534 และยังได้จัดทำโครงการส่งเสริมเพลงลูกทุ่งด้วยการประกวด

---

[3] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย (กรุงเทพฯ: พันธกิจ, 2547), หน้า 313.

[4] ฉกาจ ราชบุรี, “ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ.2507-2535,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537), 148.

ขับร้องเพลงลูกทุ่งไทยสืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย ทำให้ผู้ฟังเพลงเกิดความตื่นตัวหันกลับมาฟังเพลงลูกทุ่งและมีผู้สนใจผลิตเพลงลูกทุ่งออกจำหน่ายมากขึ้น แต่ผลงานเพลงลูกทุ่งที่มีการผลิตออกมาในยุคนั้นก็เป็นไปในลักษณะของการนำเพลงเก่าที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วมาผลิตใหม่ ทั้งโดยการเอานักร้องต้นฉบับเดิมมาอัดเสียงใหม่[5] เช่น ชาย เมืองสิงห์ ได้กลับมาทำเทปเพลงอีกครั้ง หลังจากกลับไปทดลองทำการเกษตรทฤษฎีใหม่ที่จังหวัดสิงห์บุรีอยู่เป็นระยะเวลาหนึ่ง[6] และการนำเพลงเก่ามาขับร้องโดยศิลปินหน้าใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานเพลงจากค่ายนิธิทัศน์ฯ มีศิลปินเพลง เช่น โอภาส ทศพร นิค นิรนาม พิมพ์โพยม เรืองโรจน์ เป็นต้น

กระทั่งเมื่อพุ่มพวง ดวงจันทร์ เสียชีวิตลงในวันที่ 13 มิถุนายน พ.ศ.2535 ถือเป็นการปิดฉากลงอีกครั้งหนึ่งของประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่ง ซึ่งการเสียชีวิตของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ส่งผลให้วงการเพลงลูกทุ่งต้องชะงักงันและได้สร้างความวิตกในวงการเพลงลูกทุ่งว่าอาจเป็นการสิ้นสุดลงของเพลงลูกทุ่งไปด้วย เพราะนอกจากพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในขณะนั้นยังไม่มีนักร้องคนใดพอที่จะมีชื่อเสียงเทียบเคียงกับเธอได้[7] แต่ความกังวลดังกล่าวก็ดำรงอยู่เพียงไม่นาน เพราะหลังจากนั้นไม่นาน ผลงานเพลงชุด “สมศรี 1992” ของยิ่งยง ยอดบัวงาม ก็ได้เปิดศักราชใหม่ให้กับวงการเพลงลูกทุ่ง ให้กลับมาคึกคักอย่างยิ่งอีกครั้ง โดยจะกล่าวถึงในบทต่อไป

ในส่วนต่อไปจะเป็นการศึกษาการเกิดขึ้นของเพลงแนวสตริงซึ่งได้ขยับขึ้นมาเป็นแนวเพลงยอดนิยมในสื่อกระแสหลักในช่วงทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530

4.1.2 การเกิดขึ้นและการได้รับความนิยมของแนวเพลงสตริง

เพลงสตริงมีพัฒนาการมาจากแนวเพลงสตริงคอมโบ ทั้งนี้ ในช่วงต้นทศวรรษ 2520 วงการเพลงสตริงคอมโบค่อนข้างซบเซา เนื่องจากผู้ฟังเกิดความเบื่อหน่ายกับผลงานเพลงที่มีอยู่เดิมซึ่งไม่ค่อยมีความหลากหลาย ศิลปินเพลงสตริงคอมโบในขณะนั้นจึงพยายามสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ในแนวเพลงเพื่อตอบสนองผู้ฟัง และเพื่อตอบสนองตลาดเทปเพลงที่เริ่มขยายตัวขึ้นควบคู่กับการเกิดขึ้นของระบบค่ายเพลง โดยผลงานเพลงที่สร้างความตื่นตัวให้กับวงการเพลงสตริงคอมโบทั้งต่อการหันมาให้ความสนใจฟังเพลงไทยสากลของคนรุ่นใหม่ และความตื่นตัวในธุรกิจเทปเพลง คือผลงานเพลงชุด “ลูกทุ่งดิสโก้” (2522) ของศิลปินวงแกรนด์เอ็กซ์ โดยงานเพลงชุดนี้ เป็นการนำเพลงลูกทุ่งเก่าที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมาทำดนตรีใหม่โดยการผสมผสานกับดนตรีตะวันตกคือจังหวะดิสโก้ ด้วยความแปลกใหม่ของแนวดนตรีและการเป็นที่รู้จักอยู่แล้วของผลงานเพลง ผ่านการนำเสนอ

---

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

[6] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

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

ใหม่โดยศิลปินเพลงแนวสตริงคอมโบที่มีภาพลักษณ์ทันสมัย ส่งผลให้ผลงานเพลงชุดดังกล่าวประสบความสำเร็จสูงมาก โดยเป็นอัลบั้มเพลงไทยสากลชุดแรกที่มียอดจำหน่ายสูงถึงล้านตลับ ส่งผลให้ธุรกิจเทปเพลงไทยสากลตื่นตัว หลังจากนั้น ปรากฏว่ามีผู้ผลิตผลงานเพลงในจังหวะดิสโก้ตามมาอีกเป็นจำนวนมาก โดยการนำเพลงเก่าทั้งเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุงมาผลิตใหม่ รวมถึงผลงานเพลงของวงแกรนด์เอ็กซ์ซึ่งยังผลิตออกสู่ตลาดอย่างต่อเนื่อง และผลงานเพลงชุดแกรนด์เอ็กซ์โอ ซึ่งเป็นผลงานเพลงชุดที่ 7 เป็นการนำเพลงลูกกรุงเก่ามาผลิตใหม่ ออกวางตลาดในปี พ.ศ.2524 ก็ยังประสบความสำเร็จสูงยิ่งกว่าผลงานเพลงชุดแรก มียอดจำหน่ายเทปถึง 1.5 ล้านตลับ[8]

นอกจากวงแกรนด์เอ็กซ์ซึ่งเป็นผู้สร้างกระแสความนิยมในเพลงสตริงแนวใหม่ วงดนตรีที่มีชื่อเสียงและเป็นอีกวงหนึ่งที่สร้างความตื่นตัวให้กับวงการเพลงสตริงในยุคนั้นคือวงชาตรี ทั้งนี้วงชาตรีได้สร้างผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงมาก่อนการประสบความสำเร็จของวงแกรนด์เอ็กซ์ และเป็นวงดนตรีที่สร้างกระแสให้วัยรุ่นไทยหันมาฟังเพลงไทยสากลมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2518 จากผลงานเพลงชุดจากไปลอนดอน ซึ่งได้รับความนิยมในระดับหนึ่ง และยังมีผลงานเพลงชุดแฟนฉันและชุดสวัสดีคุณครูในปี พ.ศ.2519 แต่มาประสบความสำเร็จอย่างสูงในปี พ.ศ.2523 จากผลงานเพลงชุดรักครั้งแรก ซึ่งทำยอดการจำหน่ายได้เกินล้านตลับ[9] ภายหลังเพลงชุดลูกทุ่งดิสโก้ของวงแกรนด์เอ็กซ์เป็นเวลา 1 ปี

นอกจากนั้น ควบคู่กับผลงานเพลงสตริงในแบบของวงแกรนด์เอ็กซ์หรือวงชาตรี ในยุคนั้นยังมีการผลิตเพลงประสานเสียง ซึ่งสร้างกระแสความนิยมได้อย่างมาก โดยเพลงประสานเสียงที่นำเสนอมีทั้งเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ และการนำเพลงเก่ามาผลิตใหม่ และมีการนำทำนองเพลงต่างชาติโดยเฉพาะทำนองเพลงจีนเข้ามาผสมผสานในแนวเพลง ผลงานเพลงประสานเสียงที่มีมีชื่อเสียงมากคือผลงานเพลงชุดลมรัก ของวงฮอทเปปเปอร์ วางจำหน่ายในปี พ.ศ.2525 เป็นอีกผลงานเพลงหนึ่งที่ก่อให้เกิดการตื่นตัวของวงการเพลงไทยสากลได้อย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งความตื่นตัวของกลุ่มวัยรุ่นที่ได้หันมาฟังเพลงในแนวนี้[10] และจากความสำเร็จของวงฮอทเปปเปอร์ ส่งผลให้ในช่วงดังกล่าวยังมีการผลิตเพลงประสานเสียงออกมาอีกเป็นจำนวนมาก เช่น เพลงของคณะจุฬาคอรัส สุเทพคอรัส ดอกไม้ป่า เป็นต้น

---

[8] บอน บรเพ็ด. “แกรนด์เอ็กซ์” วงไซใหญ่ ผู้สร้างตำนานล้านตลับ [ออนไลน์]. 2554. แหล่งข้อมูล: http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9540000075394 [2 สิงหาคม 2557]

[9] บอน บรเพ็ด. “แฟนฉัน-รักครั้งแรก-อธิษฐานรัก” เพลง“ชาตรี”ที่อยู่เหนือกาลเวลา[ออนไลน์]. 2554. แหล่งข้อมูล: http://www.thaiday.com/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9540000069520 [2 สิงหาคม 2557]

[10] บุญยงค์ ศุทธวิโรจน์, ความเป็นมาของธุรกิจเทปเพลงไทยสากล,”อ้างถึงใน ศมกมล ลิมปิชัย, กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง. (กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์ บัณฑิตศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 39.

จากความตื่นตัวของตลาดเทปเพลงไทยสากลแนวสตริงข้างต้น ส่งผลให้มีผู้ผลิตเพลงไทยสากลแนวเพลงสตริงในลักษณะเดียวกันออกมาแข่งขันกันเป็นจำนวนมาก โดยมีค่ายเพลงในขณะนั้นเช่น บริษัทนิธิทัศน์ โปรโมชั่น (ก่อตั้งปี พ.ศ.2522) บริษัทอาร์.เอส.ซาวด์ (ก่อตั้งปี พ.ศ. 2519 แต่เริ่มผลิตเพลงของตนเองในปี พ.ศ.2525) บริษัทรถไฟดนตรี (ก่อตั้งปี พ.ศ. 2524) ค่ายเพลงเหล่านี้เป็นผู้นำในการผลิตเพลงสตริง เช่น ค่ายอาร์.เอส.ซาวด์ ผลิตผลงานเพลงชุดแรกในช่วงปี พ.ศ.2525 คือ ผลงานเพลงชุดรักเพียงเธอ โดยศิลปินวงอินทนิล ได้รับการตอบรับในระดับหนึ่งแต่ไม่ถึงกับประสบความสำเร็จมากนัก ผลงานเพลงจากค่ายเพลงรถไฟดนตรี เช่นผลงานเพลงชุดคนเจ้าอารมณ์ โดยศิลปินวงนาวิน เป็นผลงานสร้างชื่อให้กับค่าย และยังมีผลงานเพลงจากวงสาวสาวสาว ก็ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี ทั้งนี้ ในช่วงนั้นค่ายเพลงนิธิทัศน์ฯ ถือเป็นผู้นำทางตลาด เนื่องจากมีการผลิตผลงานเพลงออกเป็นจำนวนมากและประสบความสำเร็จ โดยในปี พ.ศ.2525 มีผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก เช่น ผลงานเพลงชุดใจสยิว ของวงแมคอินทอช ผลงานเพลงชุดสอบตก ของวงอินโนเซ้นท์ ผลงานเพลงชุดรักและคิดถึง ของวงโอเวชั่น ผลงานเพลงชุดรักจากดวงใจ ของวงเจเนอเรชั่น เป็นต้น

ปี พ.ศ.2526 ค่ายนิธิทัศน์มีผลงานเพลงประสบความสำเร็จอย่างมาก คือ ผลงานเพลงชุดวันวานยังหวานอยู่ โดยศิลปินวงแมคอินทอช ซึ่งศิลปินวงดังกล่าวยังได้ร่วมแสดงภาพยนตร์เรื่องเดียวกันกับชื่อชุดผลงานเพลง ร่วมกับอรพรรณ พานทอง นางเอกยอดนิยมในขณะนั้น ทำให้วงแมคอินทอชยิ่งมีชื่อเสียงมากขึ้น[11] นอกจากนั้นยังมีผลงานเพลงชุดหยุดโลก โดยศิลปินวงรอยัลสไปรท์ ประสบความสำเร็จเช่นเดียวกัน ในขณะที่ค่ายเพลงอาร์.เอส.ซาวด์ มีผลงานออกมาจำนวนหลายชุด เช่น ชุดเที่ยวเขาใหญ่ ของวงอินทนิล แต่ผลงานเพลงที่ถือว่าประสบความสำเร็จค่อนข้างสูง คือผลงานเพลงชุดหากรักของวงคีรีบูน โดยมีอ๊อด รณชัย ถมยาปริวัฒน์ เป็นนักร้องนำ

ในปีเดียวกันนี้ ค่ายเพลงแกรมมี่ เอนเตอร์เทนเม้นท์ (ปัจจุบันคือบริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) ค่ายเพลงรายใหญ่ที่สุดในปัจจุบัน) ถูกก่อตั้งขึ้น โดยได้ผลิตผลงานเพลงชุดแรกออกสู่ตลาด คือชุดนิยายรักจากก้อนเมฆ ของแพทย์หญิงพันทิวา สินรัชตานันท์ โดยมีบุษบา ดาวเรือง เป็นผู้แต่งเนื้อร้อง และมีเรวัตร พุทธินันท์ เป็นผู้ควบคุมการผลิต อย่างไรก็ตาม ผลงานเพลงชุดดังกล่าวกลับไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร กระทั่งผลงานเพลงชุดต่อมา ได้แก่ ชุดเต๋อ 1 ของเรวัตร พุทธินันท์ และชุดฉันเป็นฉันเอง ของแหวน ฐิติมา สุตสุนทร ได้รับการตอบรับอย่างดียิ่งและถือเป็นจุดเริ่มต้นของการก้าวสู่การเป็นค่ายเพลงระดับแนวหน้าของแกรมมี่

ปี พ.ศ.2527 ผลงานเพลงคู่ชุดรวมดาว ของบริษัทอาร์.เอส.ซาวด์ประสบความสำเร็จอย่างมาก และถือเป็นงานเพลงที่ประสบความสำเร็จสูงที่สุดในปี พ.ศ.2527 มียอดจำหน่ายสูงกว่า

---

[11] J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล (กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์, 2545), หน้า 21-22.

ล้านตลับ งานเพลงชุดนี้เป็นการนำเพลงคู่ของสุนทราภรณ์ เช่น เพลงมนต์รักดอกคำใต้ เพลงนกเขาคูรัก จูบเย้ยจันทร์ มาเรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องใหม่ ความสำเร็จอย่างสูงยิ่งของเพลงชุดดังกล่าว ทำให้ค่ายเพลงอื่นๆ ผลิตเพลงคู่ออกมาแข่งขันอีกเป็นจำนวนมาก เช่น ค่ายออนป้ากับค่ายเสียงทอง ร่วมกันผลิตเพลงชุดเพลงรักคู่โลก มีนักร้องเด่น เช่น ยุรนันท์ ภมรมนตรี พัชรา แวงวรรณ แม้กระทั่งเพลงลูกทุ่งก็ยังมีการผลิตเพลงคู่ออกมาในยุคนั้น เช่น รังสี เสรีชัย คู่กับ ศิรินทรา นิยากร เป็นต้น แต่ไม่มีผลงานเพลงชุดใดประสบความสำเร็จเท่าชุดรวมดาว นอกจากนั้นในปีนี้ ค่ายอาร์.เอส.ซาวด์ ยังประสบความสำเร็จอย่างมากกับผลงานเพลงชุดที่ 2 ของวงคีรีบูน คือชุดรอวันฉันรักเธอ ซึ่งมีทั้งเพลงที่แต่งขึ้นใหม่โดยรณชัย ถมยาปริวัฒน์ และนำเพลงลูกกรุงเก่าของวงสุนทราภรณ์มาเรียบเรียงใหม่โดยประจีน ทรงเผ่า ผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานที่เก่งที่สุดในขณะนั้น ผลงานเพลงชุดนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ส่งผลให้วงคีรีบูน ได้รับรางวัลจากรายการโทรทัศน์เป็นจำนวนมาก เช่น รายการโลกดนตรี รายการเสียงติดดาว เป็นต้น และอ๊อด รณชัยก็ได้รับการยกย่องว่าเป็นขวัญใจคนใหม่และเป็นสัญลักษณ์เสียงซึ้งของวัยรุ่นในขณะนั้น ในปีเดียวกันนี้ ยังมีผลงานเพลงสตริงของค่ายเพลงรายอื่นปรากฏสู่ตลาดและประสบความสำเร็จอีกเป็นจำนวนมาก ผลงานเพลงจากค่ายนิธิทัศน์ฯ เช่น เพลงอายฟ้าดิน ของศิลปินวงเพาเวอร์แบนด์ เพลงความหวังหลังรอยยิ้ม ของศิลปินวงฟอร์เอฟเวอร์ ผลงานเพลงจากค่ายรถไฟดนตรี เช่น เพลงชุดเป็นแฟนกันได้อย่างไร ของวงสาวสาวสาว ผลงานเพลงจากค่ายแกรมมี่ฯ เช่น เพลงละครฉากสุดท้ายในชุดนันทิดา ’27 ของนันทิดา แก้วบัวสาย เป็นต้น

ช่วงปลายปี พ.ศ.2527 ถึง พ.ศ.2528 ธุรกิจเทปเพลงเติบโตขึ้นอย่างมาก และมีการนำเสนอผลงานเพลงที่มีความหลากหลายทางแนวเพลงมากขึ้น เพลงสตริงส่วนใหญ่จากเดิมที่เป็นเพลงประสานเสียงหรือเพลงคู่ที่นำทำนองเพลงจากต่างประเทศเข้ามาผสมผสาน ก็มีการผลิตผลงานของศิลปินเดี่ยว นอกจากนั้น ในช่วงนี้ เพลงในแนวอื่น กล่าวคือ เพลงเพื่อชีวิต และเพลงลูกทุ่งก็กำลังเป็นที่นิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเพื่อชีวิตของวงคาราบาวในชุดเมดอินไทยแลนด์ ประสบความสำเร็จอย่างท่วมท้น ค่ายเพลงสตริงส่วนหนึ่งจึงหันมาผลิตเพลงแนวอื่นร่วมด้วย ทั้งในส่วนของการลงทุนผลิตและรับทำการตลาดให้ เช่น บริษัทแกรมมี่ฯ รับทำการตลาดให้กับวงคาราบาวในชุดเมดอินไทยแลนด์ และให้การสนับสนุนวงดนตรีนกแล จนประสบความสำเร็จจากเพลงไอ้หนุ่มดอยเต่า ค่ายเพลงอาร์เอสฯ ได้นำเพลงลูกทุ่งเก่ามาผลิตซ้ำ เช่น เพลงชุดอยากรู้ใจเธอ ของวงบรั่นดี ขับร้องโดยโอภาส ทศพร เป็นต้น แต่ไม่ประสบความสำเร็จมากนัก ทั้งนี้พบว่า ในช่วงดังกล่าวเพลงสตริงในแนวเดิม เช่น เพลงของแกรนด์เอ็กซ์ หรือวงชาตรี ตลอดจนเพลงประสานเสียงเริ่มเสื่อมความนิยมลง โดยวงชาตรีได้ประกาศแยกวงอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ.2528 ในขณะที่แจ้ ดนุพล แก้วกาญจน์ นักร้องนำวงแกรนด์เอ็กซ์ ก็ได้ลาออกจากวงในปีเดียวกันนี้

ปี พ.ศ.2529 แม้เพลงเพื่อชีวิตอย่างวงคาราบาวจะได้รับความนิยมอย่างสูงยิ่ง อีกทั้งผลงานเพลงชุดอื้อหือหล่อจัง ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ก็ยังได้รับความนิยมอย่างล้นหลาม แต่ก็ถือเป็นปีที่เพลงสตริงได้รับความนิยมสูงสุดของทศวรรษนี้เช่นเดียวกัน[12] ในปีนี้มีผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก เช่น ผลงานเพลงชุดฝันสีทอง ของแจ้ ดนุพล แก้วกาญจน์ ซึ่งลาออกจากวงแกรนด์เอ็กซ์มาออกผลงานเดี่ยวกับค่ายนิธิทัศน์ โปรโมชั่น งานเพลงชุดนี้ประสบความสำเร็จสูงมากทั้งด้านยอดขายเทปซึ่งมากกว่าล้านตลับ และการจัดคอนเสิร์ตซึ่งสามารถขายบัตรจำนวน 4,000 ใบหมดภายในระยะเวลาแค่ 20 นาที[13] หลังจากนั้นค่ายนิธิทัศน์ฯ ยังมีผลงานเพลงอีกเป็นจำนวนมากและมีการร่วมมือกับบริษัทออนป้า ผลิตผลงานเพลงออกสู่ตลาดและประสบความสำเร็จอย่างต่อเนื่อง เช่น ผลงานเพลงชุดป้ากะปู ของศิลปินวงเพื่อน เป็นต้น ค่ายอาร์เอสฯ ซึ่งผลงานไม่ค่อยประสบความสำเร็จมาสักระยะหนึ่ง ก็ประสบความสำเร็จอีกครั้งจากผลงานเพลงของต้อม พีรพงษ์ พลชนะ หรือต้อม เรนโบว์ โดยเฉพาะเพลงความในใจ ผลงานเพลงชุดนี้มียอดจำหน่ายเทปสูงถึง 2 แสนตลับภายในระยะเวลาเพียง 1 เดือน และยังประสบความสำเร็จจากผลงานเพลงของวงฟรุ้ตตี้ ในชุดอยากบอกรัก และชุดคิดไม่ตก (อยากตาย) และผลงานเพลงคู่ชุดนพเก้า 3

ในช่วงปีเดียวกัน ผลงานเพลงจากค่ายแกรมมี่ฯ ก็ถือว่าประสบความสำเร็จอย่างสูงไม่แพ้กัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานเพลงชุดหาดทราย...สายลม...สองเรา ของธงไชย แมคอินไตย์ ซึ่งเพลงด้วยรักและผูกพัน เป็นเพลงที่ติดชาร์ตเพลงฮิตทั่วทั้งประเทศ ผลงานเพลงชุดนี้ถือเป็นงานเพลงชุดแรกที่ทำให้ธงไชย แมคอินไตย์ มีชื่อเสียง ก่อนที่จะขยับขึ้นมาเป็นนักร้องเพลงสตริงแนวป๊อปที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งของประเทศไทย นอกจากนั้นผลงานจากแกรมมี่ฯ ที่ประสบความสำเร็จในยุคเดียวกัน ได้แก่ งานเพลงชุดเรามีเรา ของฐิติมา สุตสุนทร ผลงานเพลงชุดเต๋อ 2 และเต๋อ 3 ของเรวัตร พุทธินันท์ ผลงานเพลงฝัน..ฝัน..หวาน ของผุสชา โทณวณิก ซึ่งได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี อาจกล่าวได้ว่า บริษัทแกรมมี่ฯ เริ่มก้าวขึ้นมาเป็นหนึ่งในผู้นำของวงการธุรกิจเพลงไทยสากลในปีนี้เอง อนึ่ง บริษัทแกรมมี่ฯ ยังเป็นค่ายเพลงรายแรกที่นำแนวเพลงร็อคเข้ามาผสมผสานในบทเพลงจนกระทั่งได้สร้างให้เกิดกระแสความนิยมในแนวเพลงฮาร์ดร็อกขึ้นในยุคนั้นและในยุคต่อๆ มา โดยมีศิลปินวงไมโคร ซึ่งมีนักร้องนำคืออำพล ลำพูน เป็นศิลปินวงแรกที่สร้างกระแสความนิยมในเพลงประเภทดังกล่าว

ด้วยกระแสความนิยมของเพลงสตริงที่พุ่งสูงขึ้น ส่งผลให้เกิดค่ายเพลงที่ผลิตเพลงแนวสตริงขึ้นอีกจำนวนหลายค่าย และมีผลงานเพลงที่ได้รับการตอบรับจากผู้ฟัง เช่น ผลงานเพลงจากค่ายไนท์สปอตในชุดห่างไกล ของศิลปินเบิร์ดกะฮาร์ท ผลงานเพลงชุดบ้าหอบฟาง ของ อัสนี-วสันต์ โชติกุล ผลงานเพลง

---

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 52.

[13] เรื่องเดียวกัน.

จากค่ายเพลงครีเอเทีย ก็ประสบความสำเร็จจากผลงานเพลงชุดปั่น ของไพบูลย์เกียรติ เขียวแก้ว ค่ายเพลงคีตาแผ่นเสียงและเทป (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นคีตา เรคคอร์ดส และคีตาเอ็นเทอร์เทนเม้นท์ตามลำดับ) มีผลงานเพลงแรกของค่าย คือดนตรีออกเดิน ของเสกสรร ชัยเจริญ หรือหนุ่มเสก ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากเช่นเดียวกัน

ปี พ.ศ.2530-2531 วงการเพลงในภาพรวมมีการเติบโตขึ้น มีการผลิตผลงานเพลงออกสู่ตลาดเทปเพลงเป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังมีเพลงลูกทุ่งแนวหมอลำได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงปีนี้ เช่น เพลงสาวจันทร์กั้งโกบ ของพรศักดิ์ ส่องแสง ค่ายเพลงต่างๆ ที่เคยผลิตเพลงสตริงมองเห็นหนทางในการสร้างกำไรจากตลาดเพลงนอกเหนือจากเพลงสตริง จึงหันไปผลิตเพลงแนวอื่นๆ เพื่อการขยายตลาดออกสู่ต่างจังหวัด เช่น ค่ายเมโทร หันไปผลิตเพลงลูกทุ่งหมอลำ มีนักร้องดังเช่น พิมพา พรศิริ เจ้าของเพลงน้ำตาเมียซาอุ ค่ายชัวร์ออดิโอ ซึ่งผลิตเพลงลูกทุ่งมาแต่เดิมควบคู่กับเพลงแนวสตริง เริ่มหันมาผลิตเพลงลูกทุ่งเป็นหลัก มีนักร้องดังในขณะนั้นคือ เอกพจน์ วงศ์นาคและสุนารี ราชสีมา ค่ายอาร์เอสฯ และแกรมมี่ฯ ก็เริ่มหันมาทำเพลงลูกทุ่งควบคู่กับแนวเพลงสตริง โดยค่ายอาร์เอสฯ มีศิลปินคนแรกคือ สันติ ดวงสว่าง ค่ายแกรมมี่ฯ มีจินตหรา พูนลาภ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งค่ายนิธิทัศน์ฯ ได้หันไปผลิตเพลงลูกทุ่งเป็นหลัก โดยยังผลิตเพลงแนวสตริงร่วมด้วย แต่ก็ไม่ได้ทำให้ตลาดเพลงลูกทุ่งกระเตื้องขึ้นมากนัก

นอกจากนั้น ในยุคนี้ ค่ายเพลงขนาดใหญ่ทั้งแกรมมี่ฯ และอาร์เอสฯ ยังมีการผลิตเพลงเพื่อชีวิตออกมาอีกด้วย โดยอาร์เอสฯ ได้เซ็นสัญญารับวงดนตรีเพื่อชีวิตเข้าอยู่ในสังกัดได้แก่ วงโฮป ผลิตผลงานเพลงชุดเพื่อนแท้ และยังสนับสนุนวงอินโดจีนในชุดเขาพระวิหาร และมงคล อุทก ในชุดสิงห์รายวัน แต่ไม่ค่อยประสบความสำเร็จมากนัก ส่วนในฝั่งแกรมมี่ฯ ก็ได้ผลิตผลงานเพลงให้กับวงคาราวาน เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากค่ายนิธิทัศน์ฯ ได้หันไปผลิตเพลงเก่าทั้งแนวลูกกรุงและลูกทุ่ง ส่งผลให้ตลาดเพลงสตริงเหลือเพียงอาร์เอสฯ กับแกรมมี่ฯ เท่านั้น ที่เป็นค่ายเพลงใหญ่ในระดับเดียวกันที่แข่งขันอยู่ในตลาด ที่เหลือเป็นค่ายเพลงขนาดรองลงไป

ทั้งนี้ ในช่วงปีนี้ แนวเพลงประเภทป๊อปร็อก ซึ่งถือเป็นความแปลกใหม่ของวงการเพลงสตริง ขณะนั้นได้กลายเป็นแนวเพลงที่ได้รับความนิยมขึ้นมาอย่างมาก ผลงานเพลงสตริงประเภทป๊อปร็อกที่โดดเด่นคือ ผลงานเพลงชุดให้มันแล้วไป ของอิทธิ พลางกูร จากค่ายอาร์เอสฯ มีผู้แต่งเนื้อร้องคือเสือ ธนพล อินทฤทธิ์ ซึ่งในเวลาต่อมาก็ได้ผลิตผลงานเพลงของตัวเองจนประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะศิลปินฮาร์ดร็อกรุ่นใหม่ที่ได้รับความนิยมมากที่สุด จำหน่ายเทปได้ดีที่สุด และมีคนเข้าชมคอนเสิร์ตมากที่สุดคนหนึ่งของเมืองไทย[14] นอกจากนั้น ในปีเดียวกัน ผลงานเพลงร็อกของ

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 86.

พงษ์พัฒน์ วชิระบรรจง ชุดตัวสำรอง จากค่ายคีตา เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ (จัดจำหน่ายโดยออนป้า) ก็ประสบความสำเร็จอย่างมากเช่นเดียวกัน

ปี พ.ศ.2532 ค่ายอาร์เอสฯ ประสบความสำเร็จด้วยผลงานเพลงของอริสมันต์ พงษ์เรืองรอง ในชุดแรกคือชุดความหมายของผู้ชายคนหนึ่ง ซึ่งมียอดจำหน่ายมากกว่า 7 แสนตลับ และยิ่งประสบความสำเร็จมากกว่าในผลงานเพลงชุด 2 คือชุดเจตนายังเหมือนเดิม ซึ่งมีเพลงใจไม่ด้านพอ ได้รับความนิยมอย่างมากและเป็นระยะเวลานาน ขณะที่แกรมมี่ออกผลงานเพลงชุดส.ค.ส. ของธงไชย แมคอินไตย์ แต่ความนิยมไม่สูงเท่าผลงานเพลงของอริสมันต์ ทั้งนี้ ในช่วงเดียวกัน มีผลงานเพลงของศิลปินคนหนึ่ง คือ พราย ปฐมพร ปฐมพร จากค่ายรถไฟดนตรี ชุดไม่ได้มามือเปล่า แม้เพลงในชื่อเดียวกับชื่อชุดจะเป็นเพลงป๊อปร็อกทั่วไป และได้รับความนิยม แต่ผลงานอื่นๆ ในอัลบั้ม กลับเป็นผลงานเพลงที่แปลกแหวกแนว แตกต่างไปจากแนวเพลงที่เป็นอยู่ในตลาดเป็นอย่างยิ่ง โดยเนื้อหาของเพลงกล่าวถึงด้านลบของสังคมด้วยถ้อยคำรุนแรงเป็นที่สนใจของผู้ฟังเป็นจำนวนไม่น้อย ทั้งนี้ ในช่วงปีนี้ กระแสเพลงสตริงแนวป๊อปร็อกได้รับความนิยมอย่างมาก จนค่ายเพลงสตริงทุกค่ายต่างผลิตผลงานเพลงในแนวดังกล่าวออกสู่ตลาดเป็นจำนวนมาก ตลอดจนมีการทุ่มเม็ดเงินในการทำมิวสิควีดีโอมากขึ้น เช่น ผลงานเพลงในชุดลูกผู้ชาย ของฉัตรชัย เปล่งพานิช จากค่ายอาร์เอสฯ มีการลงทุนทำมิวสิควีดีโอเป็นเงินถึงประมาณ 5 แสนบาท โดยการนำเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์กราฟฟิคเข้ามาใช้สร้างความแปลกใหม่แก่ผลงาน ซึ่งเป็นที่กล่าวถึงและส่งผลให้ ปรัชญา ปิ่นแก้ว ผู้ผลิตมิวสิควีดีโอดังกล่าวได้รับรางวัลโทรทัศน์ทองคำ มิวสิควิดีโอยอดเยี่ยม ประจำปี พ.ศ.2534 อีกด้วย

ในยุคดังกล่าว ค่ายเพลงอาร์เอสฯ ถือเป็นค่ายเพลงที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดจากแนวเพลงประเภทป๊อปร็อก มีศิลปินเพลงเข้ามาอยู่ในสังกัดเป็นจำนวนมาก เช่น ทัช ณ ตะกั่วทุ่ง เป้ สุรัช ทับวัง วงไฮ-ร็อก พิสุทธิ์ ทรัพย์วิจิตร เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีศิลปินเพลงแนวที่แตกต่างออกไป เช่น ธนันต์ ไตรเวทย์ นำเพลงฮิต เช่น ให้มันแล้วไป ของอิทธิ พลางกูร มาทำเป็นดนตรีแจ๊สได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี อีกทั้งยังประสบความสำเร็จจากผลงานเพลงของสรพงษ์ ชาตรี ในชุดหัวใจไม่ได้เสริมใยเหล็กอีกด้วย ในขณะที่ค่ายเพลงแกรมมี่ฯ มีผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จ เช่น ผลงานเพลงของวงนูโว ผลงานเพลงของสามารถ พยัคฆ์อรุณ ในชุดร็อกเหน่อๆ ผลงานเพลงของเจ เจตริน เป็นต้น

ปี พ.ศ.2533-2534 ยังคงมีผลงานเพลงสตริงประสบความสำเร็จอย่างต่อเนื่อง ผลงานเพลงจากค่ายอาร์เอสฯ ประสบความสำเร็จทั้งผลงานเพลงชุดที่ 2 ของสรพงษ์ ชาตรี ผลงานเพลงของอริสมันต์ พงษ์เรืองรอง ผลงานเพลงของทัช ณ ตะกั่วทุ่ง ผลงานเพลงของไฮ-ร็อก และต้อม เรนโบว์ เป็นต้น ผลงานเพลงจากค่ายคีตา เรคคอร์ดส ประสบความสำเร็จคือผลงานเพลงเจ้าภาพจงเจริญของวงสามโทน

ในช่วงปี พ.ศ.2535 มีผลงานเพลงของวงทู จากค่ายอาร์เอสฯ ประสบความสำเร็จอย่างยิ่ง มียอดการจำหน่ายสูงกว่าล้านตลับ โดยงานเพลงชุดนี้เป็นการนำเสนอความแปลกใหม่ในแนวเพลงสไตล์ป๊อป-ฟรังกี้ ซึ่งเป็นแนวเพลงที่ฟังง่าย จึงได้รับการตอบรับอย่างล้นหลามจากผู้ฟังเพลงรุ่นใหม่ในขณะนั้น และในช่วงปลายปี พบว่า มีการผลิตงานเพลงในแนวคอรัสซึ่งนำผลงานเพลงฮิตเก่ามาเรียบเรียงใหม่ ได้รับความนิยมอย่างสูง จนมีผลงานเพลงในแนวดังกล่าวออกมาจากหลายค่าย เช่น จากค่ายอาร์เอสฯ มีผลงานเพลงสานฝัน 1-2 ของกลุ่มนักร้องเดอะซิตี้คอรัส เป็นการนำเพลงเก่าของอริสมันต์ ไฮ-ร็อก อิทธิ มาเรียบเรียงใหม่ และผลงานเพลงชุดข้ามเวลา นำผลงานเพลงเก่าของวงชาตรี แกรนด์เอ็กซ์ และแมคอินทอช มาทำใหม่ จากค่ายแกรมมี่ฯ มีผลงานเพลงของกลุ่มพู่กันประสานเสียง และผลงานเพลงชุดเดอะ ฮอท เปเปอร์ คอรัส ของคณะฮอท เปเปอร์ ซิงเกอร์ นำผลงานเพลงของดนุพล แก้วกาญจน์ มาทำเป็นเพลงประสานเสียง เป็นต้น

เหตุการณ์พฤษภาทมิฬ เกิดขึ้นในเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2535 เป็นเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองของทศวรรษที่ 2530 ทั้งนี้ เหตุการณ์ดังกล่าวไม่ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการเพลงมากนัก แต่สำหรับศิลปินเพลงบางคน เช่น อริสมันต์ พงษ์เรืองรอง พบว่า ได้เข้าไปมีบทบาทในเหตุการณ์ดังกล่าวโดยการขึ้นปราศรัยโจมตีรัฐบาลอย่างดุเดือด ซึ่งการเข้าร่วมในเหตุการณ์ดังกล่าวมีผลทำให้อริสมันต์ได้รับการชื่นชมมากพอสมควร และในเดือนถัดมา อริสมันต์ก็มีผลงานเพลงชุดความหมายที่ 4 สงสัยใจสะเทิ้น ออกสู่ตลาด ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี

ทั้งหมดนี้ได้แสดงให้เห็นว่าเพลงสตริงเป็นแนวเพลงที่แพร่หลายและยังเป็นแนวเพลงที่ครองพื้นที่ในวงการธุรกิจเพลงอย่างเหนียวแน่มาตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังของทศวรรษ 2520 จนถึงกลางทศวรรษ 2530 ซึ่งเป็นปีที่วงการเพลงลูกทุ่งสูญเสียพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในขณะที่วงการเพลงสตริงยังคงเฟื่องฟูอย่างยิ่ง โดยเฉพาะผลงานเพลงจากค่ายอาร์เอสฯ และในช่วงเดียวกันเพลงของอิทธิ พลางกูร ในชุดอิทธิป้ายแดง ก็ออกสู่ตลาดและสามารถจำหน่ายได้มากกว่าล้านตลับ เป็นเครื่องบ่งชี้เป็นอย่างดีถึงความรุ่งเรืองของแนวเพลงสตริงในภาพรวม ที่ครองตลาดเหนือแนวเพลงอื่นๆ ในขณะนั้น อย่างไรก็ตาม ผลงานเพลงชุดสมศรี 1992 ของยิ่งยง ยอดบัวงาม ก็พลิกประวัติศาสตร์วงการเพลงไทยอีกครั้งหนึ่ง โดยการทำให้เพลงลูกทุ่งกลับมาคึกคักอีกครั้ง กระทั่งขยับขึ้นมาเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นอันดับหนึ่งทั้งในสื่อกระแสหลักและการสร้างรายได้แก่ค่ายเพลงขนาดใหญ่ ซึ่งจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

อนึ่ง สำหรับแนวเพลงลูกกรุง ถือได้ว่าได้เสื่อมความนิยมลงไปในยุคนี้ ทั้งนี้ แนวเพลงลูกกรุงอาจยังคงได้รับความนิยมอยู่ในกลุ่มผู้ฟังที่เป็นผู้ใหญ่ในเมือง แต่ไม่เป็นที่นิยมในกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่มีกำลังซื้อสินค้าเพลง ผู้ผลิตเพลงจึงไม่ผลิตเพลงลูกกรุงใหม่ออกมาอีกต่อไป แต่มุ่งผลิตเพลงแนวสตริงเพื่อตอบสนองกลุ่มลูกค้าวัยรุ่นซึ่งเป็นกลุ่มลูกค้าหลัก หรือผลิตเพลงแนวอื่นๆ ที่สามารถขายได้ เช่น เพลงเพื่อชีวิต และเพลงลูกทุ่ง แม้ในบางช่วงผู้ผลิตเพลงจะผลิตเพลงลูกกรุงออกมาบ้าง

เช่น ในช่วงปี พ.ศ. 2532 ค่ายเพลงนิธิทัศน์ โปรโมชั่น นำเพลงของสุนทราภรณ์มาผลิตใหม่ โดยให้นักร้องเพลงสตริงเป็นผู้ขับร้อง หรือแม้กระทั่งการนำศิลปินเพลงลูกกรุงมาบันทึกเสียงใหม่ เช่น ค่ายเพลงอาร์เอส โปรโมชั่น นำนักร้องเพลงลูกกรุง เช่น สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร สวลี ผกาพันธ์ มาบันทึกเสียงใหม่ แต่ก็เป็นการนำเพลงเก่ามาผลิตซ้ำโดยไม่มีการแต่งเพลงใหม่[15] ในยุคนี้จึงถือได้ว่าเพลงลูกกรุงได้เสื่อมความนิยมและถอยตัวออกไปจากพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในสื่อกระแสหลัก

4.1.3 การได้รับความนิยมของเพลงเพื่อชีวิต

ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เพลงเพื่อชีวิตกลายเป็นปฏิปักษ์กับอำนาจรัฐและหายไปจากพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล จนถึง พ.ศ.2520 ซึ่งบรรยากาศทางการเมืองเริ่มคลี่คลายลง รัฐบาลลดการตรวจสอบสื่อมวลชน ทำให้สื่อวิทยุ โทรทัศน์ มีเสรีภาพในการจัดรายการมากขึ้น อีกทั้งยังมีการเปิดโอกาสให้มีสื่อสิ่งพิมพ์แสดงความคิดก้าวหน้าทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมวัฒนธรรม ตลอดจนการเปิดโอกาสให้ขบวนการนักศึกษาปัญญาชนมีการเคลื่อนไหวอีกครั้ง เช่น การอภิปรายทางศิลปวัฒนธรรม การแสดงความคิดเห็นทางการเมือง เศรษฐกิจ และปัญหาทางสังคมได้อย่างเปิดเผย ปรากฏว่าได้เกิดวงดนตรีเพื่อชีวิตขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่งทั้งภายในและภายนอกมหาวิทยาลัย วงดนตรีในมหาวิทยาลัย เช่น วงฟ้าสาง วงเกี่ยวดาว วงดาวเหนือ (รามคำแหง) วงสตริงอมธ. (ธรรมศาสตร์) วงประกายดาว (มหิดล) วงลูกทุ่งเปลวเทียน วงนฤคหิต (เชียงใหม่) วงกอไผ่ (มศว.บางแสน) วงดนตรีภายนอกมหาวิทยาลัย เช่น วงกระแสธารหรือแฮมเมอร์ เป็นต้น โดยวงดนตรีที่มีความโดดเด่นมากที่สุด คือ วงแฮมเมอร์ และวงฟ้าสาง ซึ่งมีการนำเสนอเนื้อหาเพลงที่สะท้อนภาพสังคมและชีวิต ตลอดจนความอดอยากยากจนของคนในภาคอีสาน

วงแฮมเมอร์เป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตวงแรกที่มีผลงานเพลงออกจำหน่ายในเชิงธุรกิจภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เริ่มเป็นที่รู้จักจากการได้รับรางวัลชนะเลิศในการแข่งขันประกวดโฟล์คซองในรายการ “วันดวลเพลง” ในปี พ.ศ.2521 ซึ่งจัดขึ้นโดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 โดยมีวงดนตรีเข้าร่วมประกวดจำนวนทั้งสิ้น 108 วง ใช้ระยะเวลาในการประกวดถึง 6 เดือน โดยวงแฮมเมอร์ได้รับรางวัลชนะเลิศจากเพลงบินหลา และเพลงสาวบ้านนอก ซึ่งหลังจากนั้นวงแฮมเมอร์ก็ได้รวบรวมผลงานเพลงบันทึกเสียงออกจำหน่ายเป็นชุดแรกคือชุดบินหลา ในปี พ.ศ.2522 โดยมียืนยง โอภากุล หรือแอ๊ด คาราบาว ซึ่งเป็นเพื่อนกับสมาชิกในวงแฮมเมอร์ได้เข้ามาเป็นโปรดิวเซอร์ให้ อย่างไรก็ตามในขณะนั้นเพลงประเภทดังกล่าวยังคงเป็นเพลงต้องห้ามเผยแพร่ผ่านสื่อต่างๆ ผลงานเพลงจึงได้รับการเผยแพร่อย่างจำกัด แต่ก็ได้รับการตอบรับพอสมควร สร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักได้ในระดับหนึ่ง

---

[15] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 372.

โดยเฉพาะในหมู่ปัญญาชนและผู้ใช้แรงงาน นอกจากนี้ วงแฮมเมอร์ยังได้รับโอกาสจากรุจน์ รณภพ ผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทไฟว์สตาร์ในขณะนั้นนำเพลงบินหลาไปเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องพรุ่งนี้ยังไม่สายเกินไป และยังได้ทำเพลงประกอบภาพยนตร์ให้กับสถาบันเทคโนโลยีเอเชีย เรื่องนายฮ้อยทมิฬ เป็นการสร้างชื่อเสียงให้กับวงดนตรีดังกล่าวอีกทางหนึ่ง

ในปีถัดมาคือปี พ.ศ.2523 วงแฮมเมอร์ออกผลงานเพลงชุดที่สอง คือชุดปักษ์ใต้บ้านเรา โดยผลงานเพลงชุดนี้ ยืนยง โอภากุล มีส่วนร่วมในการแต่งเพลงจำนวน 1 เพลง คือเพลงถึกควายทุย และมีโอกาสเล่นดนตรีในห้องบันทึกเสียงเป็นครั้งแรก โดยการเล่นกีตาร์ให้กับเพลงดังกล่าว และยังทำหน้าที่โปรดิวเซอร์และออกแบบปกเทปอีกด้วย ผลงานเพลงชุดนี้ได้สร้างชื่อเสียงให้กับวงแฮมเมอร์อย่างมาก จนทำให้มีงานแสดงทั่วประเทศตลอดทั้งปี จากนั้นในปี พ.ศ.2524 แฮมเมอร์ออกผลงานเพลงจำนวน 2 ชุด คือชุดเข้ากรุง และชุดหมามุ่ย โดยชุดหลังเป็นผลงานเพลงภายหลังจากที่วงแฮมเมอร์ได้เซ็นสัญญาเข้าสังกัดของพนม นพพรและเริง รัตนะ ผลงานเพลงชุดดังกล่าวส่วนใหญ่เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ในชื่อเดียวกัน โดยที่ยืนยง โอภากุล ยังคงมีส่วนร่วมในการแต่งเพลงให้ก่อนที่จะตั้งวงดนตรีคาราบาวขึ้นในปีเดียวกัน และในปี พ.ศ.2524 วงแฮมเมอร์ยังได้รับรางวัลทีวีตุ๊กตาทองมหาชน จากผลงานเพลงปักษ์ใต้บ้านเรา โดยเป็นการตัดสินรางวัลจากจำนวนจดหมายของผู้ฟังทั่วประเทศ ส่งผลให้วงแฮมเมอร์ยิ่งเป็นที่รู้จักและมีงานแสดงทั่วประเทศ

ในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกัน วงคาราบาว ได้ก่อตั้งขึ้น โดยนักเรียนไทยที่ประเทศฟิลิปปินส์ โดยมีการเล่นดนตรีในงานของมหาวิทยาลัย และเมื่อกลับมาประเทศไทยในปี พ.ศ.2524 วงคาราบาวได้ออกผลงานเพลงชุดแรกคือชุดขี้เมา แต่ไม่ประสบความสำเร็จมากนัก ในปี พ.ศ.2525 มีผลงานเพลงชุดแป๊ะขายขวด ก็ยังไม่ประสบความสำเร็จเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม เมื่อมีการออกผลงานเพลงชุดที่ 3 คือชุดวณิพก ในปี พ.ศ.2526 ปรากฏว่าเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับการตอบรับที่ดีขึ้น หลังจากนั้นคาราบาวยังออกผลงานเพลงอย่างต่อเนื่อง ผลงานเพลงชุดต่อมาคือชุดท.ทหารอดทน โดยในระหว่างนั้นแอ๊ด คาราบาวได้ออกผลงานเพลงเดี่ยวออกมาอีก 1 ชุด คือชุดกัมพูชา เนื่องจากเกรงว่าถ้าไม่ประสบความสำเร็จจะทำให้วงคาราบาวเสียชื่อเสียงไปด้วย จึงได้ออกอัลบั้มดังกล่าวในชื่อของตนคนเดียว แต่ในที่สุด เมื่อคาราบาวได้ออกผลงานเพลงชุดที่ 5 คือชุดเมดอินไทยแลนด์ ปรากฏว่าได้รับการตอบรับอย่างดียิ่ง สร้างยอดการจำหน่ายอย่างเป็นทางการได้อย่างน้อย 1.8 ล้านตลับ แต่จากการคาดคะเนของบุคคลที่เกี่ยวข้องคาดว่า ผลงานเพลงชุดนี้น่าจะสามารถสร้างยอดการจำหน่ายได้ถึง 5 ล้านตลับ[16] อีกทั้ง เมื่อวงคาราบาวมีการจัดคอนเสิร์ตใหญ่ในช่วงเดียวกัน พบว่า มีผู้เข้าชมมากถึง 6 หมื่นคน ผลงานเพลงชุดดังกล่าวสร้างชื่อเสียงให้กับวงดนตรีคาราบาวอย่างถล่มทลาย จนวงคาราบาวขยับขึ้นเป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตอันดับหนึ่งของประเทศไทยตั้งแต่บัดนั้น อีกทั้งเมื่อเทียบกับ

[16] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

ศิลปินเพลงแนวอื่นๆ ในช่วงเดียวกันยังพบว่าคาราบาวก็อยู่ในตำแหน่งสูงที่สุด กระทั่งเมื่อศิลปินเพลงลูกทุ่ง คือพุ่มพวง ดวงจันทร์ มีชื่อเสียงโด่งดังจนได้รับฉายาราชินีเพลงลูกทุ่ง ในวงการเพลงไทยสากลในภาพรวมจึงมีวงคาราบาว และพุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่ถือได้ว่ามีชื่อเสียงอยู่ในระดับเดียวกัน[17] ในขณะที่ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คนอื่นเช่น สายัณห์ สัญญา โด่งดังที่สุดในช่วงต้นทศวรรษ 2520 แต่มีชื่อเสียงลดลงในช่วงปลายทศวรรษ ส่วนเบิร์ด ธงไชย แมคอินไตย์ ก็ยังคงไม่โด่งดังมากนักในขณะนั้น แต่เริ่มขยับขึ้นเป็นศิลปินระดับแนวหน้าหรือซุปเปอร์สตาร์ในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา

การประสบความสำเร็จของวงคาราบาว เป็นการสร้างปรากฏการณ์ใหม่แก่วงการเพลงไทย คือการยกระดับเพลงเพื่อชีวิตให้ขึ้นมาเป็นเพลงประชานิยมที่มีผู้ฟังทั่วไปเป็นจำนวนมากทั่วทั้งประเทศและยังมีผู้ฟังในต่างประเทศอีกด้วย ภายหลังจากนั้นปรากฏว่ามีวงดนตรีและศิลปินเพลงเพื่อชีวิต ได้รับความนิยมตามมาอีกเป็นจำนวนมาก ทั้งผลงานเพลงของวงดนตรีที่เคยดำรงอยู่ก่อนผลงานเพลงชุดเมดอินไทยแลนด์ และวงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่โดยมีการผลิต โปรโมท และจัดจำหน่ายในเชิงธุรกิจอย่างเต็มตัว วงดนตรีที่เกิดขึ้นตามมาหลังจากนั้น เช่น วงคนด่านเกวียน (ก่อตั้งปี พ.ศ.2526 มีผลงานเพลงชุดแรก พ.ศ.2527) วงอินโดจีน (2529) วงกะท้อน (2529) วงซูซู (2532) เป็นต้น ศิลปินเดี่ยวที่มีชื่อเสียง เช่น พงษ์สิทธิ์ คัมภีร์ พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ นอกจากนั้น การเป็นที่นิยมของเพลงเพื่อชีวิตของวงคาราบาว ก่อให้เกิดความตื่นตัวในการนำเสนอผลงานเพลงสะท้อนชีวิตและสังคมขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ตัวอย่างเช่น เพลงบัว ของวงแม็คอินทอช เพลงเด็กกำพร้า ของคีรีบูน เป็นต้น

อนึ่ง สำหรับศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในยุคก่อนหน้าซึ่งเดินทางเข้าป่า ได้เริ่มทยอยเดินทางกลับสู่เมืองในเหตุการณ์ “ป่าแตก” เมื่อปี พ.ศ.2524 เมื่อพบว่าอุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ไม่ใช่คำตอบที่แสวงหา และนโยบายรัฐบาลมีความผ่อนคลายลงภายหลังการประกาศนโยบาย 66/2523 โดยมีการทยอยเดินทางออกจากป่าจนกระทั่งเดินทางออกมาทั้งหมดในเดือนเมษายน พ.ศ.2525[18] บางส่วนได้กลับไปศึกษาต่อ บางส่วนกลับไปประกอบอาชีพอื่น โดยมีศิลปินเพียงไม่กี่รายที่ยังคงกลับมาสร้างสรรค์ผลงานเพลงในฐานะศิลปินเพลงเพื่อชีวิต ที่มีความโดดเด่นที่สุดคือวงคาราวานและพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ซึ่งยึดอาชีพเป็นศิลปินเพลงอย่างเต็มตัว ในขณะที่บางรายกลับมามีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงแต่ไม่ได้ยึดอาชีพศิลปินเพลงอย่างเต็มตัว เช่น วิสา คัญทัพ เป็นต้น โดยผลงานที่สร้างสรรค์ใหม่นี้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัย ภายใต้ระบบธุรกิจเทปเพลงที่เติบโตขึ้น ควบคู่กับการพัฒนาเทคโนโลยีการผลิตเพลง[19]

---

[17] สัมภาษณ์ พิมพพธู พินทุเสนีย์, อดีตผู้บริหารฝ่ายการตลาดบริษัทเพลง, 18 ตุลาคม 2557.

[18] กลุ่มศิลปวัฒนธรรมเพื่อชีวิต, “เส้นทางเพลงเพื่อชีวิต จาก พ.ศ.2480 ถึงปัจจุบัน,” ใน เอกสารประกอบการเสวนา “เส้นทางเพลงเพื่อชีวิต” ในงานรำลึก 25 ปี 14 ตุลา วันที่ 10 ถึง 14 ตุลาคม 2544

[19] ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, “ผับเพื่อชีวิต: กระบวนการแปรรูปเพลงเพื่อชีวิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม,” ใน “สินค้า วัฒนธรรม พรมแดน: การเดินทางข้ามพื้นที่และกรอบจารีต,” วารสารไทยคดีศึกษา 9, 1 (ตุลาคม 2554-มีนาคม 2555): 137-176.

ภายหลังจากออกมาจากเขตป่า วงคาราวานมีโอกาสแสดงดนตรีอย่างเป็นทางการเป็นครั้งแรกในเดือนมิถุนายน พ.ศ.2525 ที่หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในคอนเสิร์ต “Forget me not Concert for Unicef” โดยมีเพลงใหม่ที่นำมาแสดงคือเพลงคืนรัง คอนเสิร์ตดังกล่าวเป็นการประกาศการกลับมาสู่วงการเพลงอย่างเป็นทางการของวงคาราวาน ซึ่งภายหลังจากนั้นคาราวานได้ผลิตผลงานเพลงออกมาจำนวน 1 ชุด คือชุดคาราวาน อิน คอนเสิร์ต ฟอร์ ยูนิเซฟ โดยมีบริษัทอีเอ็มไอ เป็นผู้จัดจำหน่าย ถือเป็นการเข้าสู่ธุรกิจเทปเพลงของวงคาราวาน

อนึ่ง การกลับมาของวงดนตรีเพื่อชีวิตในยุคใหม่นี้ มีความเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาของเพลงที่เปลี่ยนจากเพลงประท้วงมาเน้นการสะท้อนปัญหาสังคม และการเปลี่ยนแปลงด้านดนตรีที่มีความหลากหลายมากขึ้น โดยการนำวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นที่นิยมทั่วไปมาใช้ เช่น ดนตรีแนวลูกทุ่ง ดนตรีร็อก จังหวะเร็กเก้ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำจังหวะ 3 ช่า มาใช้สร้างความนิยมได้เป็นอย่างมาก โดยผลงานเพลงเพื่อชีวิตที่ผสมผสานกับแนวลูกทุ่งที่โดดเด่นที่สุดคือเพลงของพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ ซึ่งเป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตที่เคยร่วมเล่นดนตรีกับคาราวานก่อนการหลบหนีเข้าป่า และเมื่อออกมาจากป่าแล้ว ได้ออกเดินทางแสดงดนตรีกับวงคาราบาว และมีผลงานเพลงชุดแรกในปี พ.ศ.2526 ชื่อชุดห้วยแถลง โดยยืนยง โอภากุล มีส่วนในการช่วยเล่นดนตรี แต่ผลงานเพลงชุดนี้ยังไม่ประสบความสำเร็จ เนื่องจากขณะนั้น กระแสเพลงสตริงรุ่นใหม่กำลังมาแรง[20] ก่อนที่กระแสเพลงเพื่อชีวิตจะขึ้นมาเทียบเท่า ในปีต่อมาพงษ์เทพ กระโดนชำนาญมีผลงานเพลงชุดที่ 2 ชื่อชุดเดี่ยว เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นจากเพลงคนกับหมา และเพลงลิงทโมน แต่ผลงานเพลงที่ถือได้ว่าประสบความสำเร็จอย่างยิ่งคือผลงานเพลงชุดคนจนรุ่นใหม่ ผลิตในปี พ.ศ.2533 มียอดจำหน่ายมากกว่าล้านตลับ มีเพลงที่ได้รับความนิยมคือเพลงตังเก

กระแสความนิยมเพลงเพื่อชีวิตอยู่ในระดับสูงตลอดช่วงปลายทศวรรษ 2520 จนถึงต้นทศวรรษ 2530 วงดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่ เช่น วงอินโดจีน มีชื่อเสียงมากจากผลงานเพลงชุด “เขาพระวิหาร” ในปี พ.ศ.2533 วงกะท้อน มีชื่อเสียงมากจากเพลงสาวรำวง ซึ่งขับร้องโดยเปรมสิณี เอียดเอื้อ (ชื่อเดิมวันทนีย์ เอียดเอื้อ) หรือที่รู้จักกันในชื่อ อ้อย กะท้อน ทั้งนี้ ผู้ก่อตั้งวงกะท้อน คือ ระพินทร์ พุฒิชาติ หรือ น้าซู ซึ่งต่อมาในปี พ.ศ.2532 ได้ออกจากวงกะท้อนไปตั้งวงดนตรีใหม่คือวงซูซู ร่วมกับศิลปินเพลงอีกหลายคนทั้งจากวงกะท้อนเดิม คือ เศก ศักดิ์สิทธิ์ เชื้อกลาง อู๊ด ยานาวา และที่รับเข้ามาใหม่ คือสุเทพ ปานอำพัน และพันทิวา ภูมิประเทศ หรือที่รู้จักกันในชื่อ ทอม ดันดี โดยผลงานเพลงชุดแรกของวงซูซู คือชุดสู่ความหวังใหม่ มีเพลงดังคือบ่อสร้างกางจ้อง และในปี พ.ศ.2533 มีผลงานเพลงชุดที่ 2 คือชุดปะการังไปไหน มีเพลงดังคือเพลงมยุรา

---

[20] ข่าวสด, เยี่ยมไร่ดอกเหงื่อ ของ น้าหมู พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ, อ้างถึงใน สรกนก มานูญวงศ์. [ออนไลน์]. 2552. แหล่งข้อมูลhttp://hilight.kapook.com/view/36831 [2 สิงหาคม 2557]

จากที่กล่าวมาทั้งหมด จะเห็นว่าเพลงเพื่อชีวิตได้ขยับขึ้นมาเป็นเพลงประชานิยมแนวหนึ่งในวัฒนธรรมเพลงไทยอย่างเต็มตัว อีกทั้งยังได้รับความนิยมอย่างสูงยิ่ง และเป็นแนวเพลงหลักแนวหนึ่งในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลและในวงการธุรกิจเพลงมาจนกระทั่งปัจจุบัน

4.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา รัฐลดบทบาทในการควบคุมการผลิต และเผยแพร่ผลงานเพลงลงอย่างเห็นได้ชัด นั่นแสดงให้เห็นว่ารัฐไม่ได้เป็นผู้ควบคุมกระบวนการผลิตและเผยแพร่ผลงานเพลงโดยตรงเหมือนเช่นในยุคก่อนหน้าอีกต่อไป อย่างไรก็ตาม นั่นไม่ได้หมายความว่าการผลิตตลอดจนการเผยแพร่ผลงานเพลงของศิลปินเพลงจะเกิดขึ้นได้อย่างอิสระ เนื่องจากในยุคนี้ ทุนได้เข้ามามีบทบาทอำนาจอย่างสำคัญต่อการควบคุมวงการเพลง ซึ่งในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะได้แสดงให้เห็นว่าฝ่ายทุนได้เข้ามามีบทบาทในการควบคุมธุรกิจเพลงตลอดจนวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในภาพรวมได้อย่างไร

ทั้งนี้ การเติบโตของธุรกิจเทปเพลงตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2520 สร้างความตื่นตัวให้กับวงการเพลงไทยสากลเป็นอย่างยิ่ง มีผู้สนใจเข้ามาดำเนินธุรกิจเพลงเป็นจำนวนมาก จนกระทั่งนำพาธุรกิจเพลงเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมทุนนิยมอย่างเต็มตัว โดยมีปัจจัยเสริมสำคัญคือการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 โดยเพิ่มบทลงโทษการละเมิดลิขสิทธิ์เพลงจากเดิมที่กำหนดไว้เพียง 500 บาท เป็น 200,000 บาท ส่งผลอย่างสำคัญให้ผู้จัดจำหน่ายเทปเพลงซึ่งแต่เดิมเคยนำผลงานเพลงไปผลิตซ้ำเพื่อจำหน่ายอย่างผิดกฎหมายคือไม่ได้ซื้อลิขสิทธิ์การจำหน่ายมาจากเจ้าของผลงานเพลงหันมาผลิตเพลงเป็นของตนเอง โดยการจ้างศิลปินเพลงมาเป็นลูกจ้างในสังกัด ซึ่งเมื่อตลาดเทปเพลงเติบโตมากขึ้น ก็เป็นการดึงดูดให้มีผู้สนใจผลิตเพลงในรูปแบบดังกล่าวมากขึ้น ทั้งนี้ นอกจากผู้จัดจำหน่ายซึ่งอาศัยความได้เปรียบจากการมีเครือข่ายการกระจายสินค้าทั่วประเทศแล้ว จากการที่การการโปรโมทเพลงเข้ามีความสำคัญมากต่อการสร้างยอดการจำหน่ายก็ทำให้ผู้ที่มีสื่ออยู่ในครอบครองเล็งเห็นช่องทางในการสร้างกำไรจากธุรกิจเพลง จึงอาศัยความได้เปรียบจากการมีช่องทางการโปรโมทเพลงเข้ามาลงทุนผลิตเพลงเสียเองเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ การเข้ามาของผู้ลงทุนผลิตดังกล่าว ไม่ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสารัตถะของกระบวนการทำงานมากนัก แต่จะมีความเปลี่ยนแปลงในขั้นตอนในการทำงาน เช่น มีการจัดประชุมระหว่างฝ่ายต่างๆ เพื่อวางแผนทางการตลาด ก่อนที่จะมีการกำหนดแนวเพลงที่จะผลิต เป็นต้น ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า การเข้ามาของฝ่ายทุนในกระบวนการผลิตเพลง ไม่ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของกระบวนการทำงาน แต่ส่งผลต่อการควบคุมการทำงาน ซึ่งฝ่ายทุนจะเข้ามาเป็นผู้ควบคุมการทำงานของศิลปินเพลง

อย่างใกล้ชิด นอกจากนั้น การเข้ามาของทุนในกระบวนการผลิตเพลง ส่งผลให้มีการแข่งขันผลิตผลงานเพลงซึ่งต้องอาศัยเทคโนโลยีที่ทันสมัยและลงทุนสูง ซึ่งผู้ที่มีปัจจัยการผลิตดังกล่าวก็คือค่ายเพลงขนาดใหญ่นั่นเอง ในส่วนนี้จะได้แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีที่แม้จะช่วยให้การทำงานในการผลิตเพลงง่ายขึ้น แต่ก็ส่งผลให้ศิลปินต้องพึ่งพาฝ่ายทุนมากขึ้นอันเนื่องมาจากความจำเป็นในการต้องอาศัยเทคโนโลยีดังกล่าว

4.2.1 การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีและกระบวนการทำงานในการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 ถึงปี พ.ศ.2535

การเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีการผลิตเพลงในยุคนี้เกิดขึ้นกับกระบวนการบันทึกเสียงเป็นส่วนใหญ่ โดยในการแสดงสดไม่ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงมากนัก ส่วนในกระบวนการเผยแพร่พบว่า ยุคนี้เป็นยุคที่โทรทัศน์เป็นที่แพร่หลายและกลายมาเป็นช่องทางหลักอีกช่องทางหนึ่งในการเผยแพร่หรือโปรโมทผลงานเพลง ซึ่งนอกจากจะส่งผลต่อการเพิ่มขึ้นของต้นทุนในการโปรโมทแล้วยังส่งผลกระทบต่อธุรกิจวงดนตรีอย่างมาก ส่วนกระบวนการจัดจำหน่ายก็ไม่มีการเปลี่ยนแปลงในส่วนของเทคโนโลยีและการทำงาน แต่เกิดการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของการเข้ามาเป็นผู้จัดจำหน่ายผลงานเพลงแบบครบวงจรมากขึ้นของบริษัทเพลง

4.2.1.1 การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีและกระบวนการทำงานในการผลิตเพลง

ในช่วงต้นของทศวรรษ 2520 เทคโนโลยีการบันทึกเสียงพัฒนาจากระบบ 2 ร่องเสียงเป็น 16 ร่องเสียง ส่งผลให้การบันทึกเสียงสะดวกยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสามารถปรับแต่งเสียงได้ง่ายขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องให้นักดนตรีเล่นใหม่ทั้งหมดหรือให้นักร้องต้องร้องใหม่ทั้งหมด กระทั่งในช่วงปี พ.ศ.2526 เทคโนโลยีก็ได้ก้าวหน้าไปถึง 24 ร่องเสียง[21] นอกจากนั้น การผลิตเพลงในยุคนี้ ยังมีการนำคอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยในการแต่งเสียงที่เรียกว่า “ซินธีไซเซอร์” ซึ่งสามารถแต่งเสียงโดยใช้เทคนิคต่างๆ เช่น การเพิ่มเสียงการลดเสียงการทำให้เสียงผิดเพี้ยนรูปร่างมีเครื่องสร้างเสียงซ้ำที่เรียกว่า “แซมปลิ้ง” และเครื่องสร้างจังหวะกลองที่เรียกว่า “Linn Drums” ซึ่งเริ่มใช้กันแพร่หลายในวงการเพลงสตริง ก่อนที่จะนำมาใช้ในการผลิตเพลงลูกทุ่งโดยบริษัทอโซน่า โดยศิลปินเพลงลูกทุ่งคนแรกที่นำระบบดังกล่าวมาใช้คือ พุ่มพวง ดวงจันทร์ ในผลงานเพลงชุด “อื้อหือหล่อจัง”

นอกจากนั้น ยังมีการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการบันทึกเสียงที่ทำให้สามารถแยกเสียงดนตรีกับเสียงร้องออกเป็นคนละฝั่งเมื่อนำเทปเพลงไปเปิดกับเครื่องเสียง เป็นการสร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ฟัง โดยผู้ผลิตเพลงรายแรกที่นำเทคโนโลยีดังกล่าวมาใช้คือ บริษัทชัวร์ ออดิโอ

---

[21] ทวีป คล้ำประเสริฐ, “ความในใจของผู้ควบคุมห้องบันทึกเสียง,” มติชนรายวัน (30 สิงหาคม 2526) : 6. อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 310.

ในผลงานเพลงชุดคิดอยู่เหมือนกัน (พ.ศ.2523) ซึ่งเป็นการนำผลงานเพลงเก่าของสุรพล สมบัติเจริญ มาทำใหม่ ขับร้องโดย พร ไพรสณฑ์ อีกทั้ง จากการแข่งขันที่สูงในวงการเทปเพลง ค่ายเพลงบางรายยังมีความพยายามแสวงหารูปแบบแปลกใหม่ในการนำเสนอผลงานเพลง เช่น ค่ายเพลงไนท์สปอต มีการสร้างสรรค์งานเพลงให้แปลกใหม่โดยการส่งผลงานเพลงไปบันทึกและผสมเสียงที่ประเทศสหรัฐอเมริกา มีการสร้างแนวดนตรีใหม่ให้มีการผสมผสานเสียงกลองกับเสียงกีตาร์อย่างลงตัวในแบบที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อน ในผลงานเพลงชุดไปทะเล ของปานศักดิ์ รังสิพรหมณกุล ถือเป็นผลงานเพลงไทยชุดแรกที่มีการบันทึกเสียงในต่างประเทศ[22]

จะเห็นได้ว่า เทคโนโลยีการบันทึกเสียงในช่วงนี้ เกิดการพัฒนามากขึ้น ซึ่งในทางหนึ่งช่วยให้การผลิตเพลงสะดวกและได้เสียงที่มีคุณภาพมากขึ้น แต่การพัฒนาของเทคโนโลยดังกล่าวก็ส่งผลให้การผลิตเพลงจำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีมากขึ้น ซึ่งแน่นอนที่สุดก็ต้องใช้เงินทุนมากขึ้นในการผลิตเพลง

4.2.1.2 การเปลี่ยนแปลงในกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

การเติบโตและการแข่งขันที่สูงขึ้นเป็นอย่างมากในธุรกิจเพลงในช่วงทศวรรษ 2520 ส่งผลให้การตลาดหรือการโฆษณา ซึ่งเริ่มมีอิทธิพลต่อวงการเพลงตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ในลักษณะการจ้างเปิดเพลงที่เรียกกันว่า “คิวละพัน วันละเพลง” ยิ่งมีอิทธิพลสูงขึ้น ในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ช่องทางการเผยแพร่จึงยิ่งมีอิทธิพลสำคัญต่อการสร้างความสำเร็จด้านยอดขายแก่ผลงานเพลง โดยพบว่า การจ้างเปิดเพลงพบได้ในเกือบทุกรายการวิทยุและโทรทัศน์ อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนรูปแบบการโฆษณา จากเดิมซึ่งมีการเปิดเพลงในรายการเพียงอย่างเดียว มาเป็นการเปิดสปอตโฆษณาเพลงอีกด้วย และพบว่าปริมาณของสปอตโฆษณาสินค้าทั่วไปลดลง แต่มีสปอตโฆษณาเพลงเพิ่มขึ้น

เมื่อเพลงในยุคนี้มุ่งผลิตเพื่อการจำหน่าย การตลาดหรือการโฆษณาที่เรียกว่าการโปรโมทจึงเป็นปัจจัยสำคัญของการประสบความสำเร็จของผลงานเพลง จึงพบว่า ค่ายเพลงที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ต่างให้ความสำคัญและทุ่มเทงบประมาณส่วนใหญ่ไปกับการโปรโมทเพลง ทั้งโดยการว่าจ้างนักจัดรายการเพื่อเปิดเพลงให้ในกรณีที่ไม่มีรายการเป็นของตนเองและไม่มีเงินทุนที่สูงมากพอที่จะซื้อรายการเป็นของตนเองได้ หรือการซื้อเวลาของสถานีวิทยุเพื่อผลิตรายการของตนเอง ในกรณีที่มีเงินทุนมากพอและมีประสบการณ์ในการผลิตรายการ ซึ่งในกรณีของการว่าจ้างเปิดเพลงโดยไม่มีรายการเป็นของตนเอง พบว่ามีความเสียเปรียบการมีรายการเป็นของตนเอง กล่าวคือ

---

[22] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. ไนท์สปอต โปรดักชั่น [ออนไลน์]. 2557. แหล่งข้อมูล: http://th.wikipedia.org/wiki/ไนท์สปอต โปรดักชั่น [20 ธันวาคม 2557]

การว่าจ้างให้นักจัดรายการเปิดเพลงให้ อาจไม่ได้เป็นการรับประกันว่าเพลงจะได้รับการเปิดเสมอไป โดยในบางกรณีนักจัดรายการบางคนอาจไม่ได้เปิดเพลงให้แม้จะรับเงินไปแล้ว เนื่องจากอาจมีการจ้างปิดหรือมีผู้ผลิตเพลงรายอื่นจ่ายค่าตอบแทนที่สูงกว่า หรือมีการรับเพลงมามากกว่าระยะเวลาของรายการจึงไม่สามารถเปิดเพลงทั้งหมดได้ครบถ้วน ด้วยเหตุนี้ ผู้ผลิตเพลงหรือผู้ลงทุนที่มีเงินทุนสูงจึงเลือกที่จะซื้อเวลาของสถานีวิทยุตลอดจนโทรทัศน์เพื่อจัดรายการของตนเอง ซึ่งสามารถใช้ในการโปรโมทผลงานเพลงของตนได้อย่างเต็มที่มากกว่าการว่าจ้างนักจัดรายการจากภายนอก และยิ่งเมื่อเกิดการแข่งขันเพิ่มสูงขึ้น ค่าเช่าเวลาของสถานีวิทยุโทรทัศน์ก็เพิ่มสูงขึ้นหลายเท่าตัว ในที่สุดส่งผลให้ผู้จัดรายการอิสระมีจำนวนลดน้อยลง โดยมีค่ายเพลงต่างๆ เป็นผู้เข้ามาควบคุมช่องทางการทำการตลาดโดยมีรายการและมีนักจัดรายการในสังกัดของตนเองเป็นผู้ดำเนินรายการ

ทั้งนี้ โทรทัศน์ได้เข้ามาเป็นสื่อสำคัญในการทำการตลาดเพลงตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2520 ซึ่งในยุคนี้ รายการคอนเสิร์ตซึ่งมีการถ่ายทอดผ่านสถานีโทรทัศน์ได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้นในการเผยแพร่ผลงานเพลง รายการแสดงดนตรีที่เป็นที่รู้จัก เช่น รายการโลกดนตรีรายการเจ็ดสีคอนเสิร์ต ได้กลายเป็นเวทีสำคัญสำหรับการเผยแพร่ผลงานเพลงของผู้ผลิตเพลงและศิลปิน นอกจากนั้นยังเกิดรายการเพลงซึ่งออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์เป็นจำนวนมาก ทั้งที่เป็นรายการของค่ายเพลงโดยตรง และรายการของนักจัดรายการทั่วไป ทั้งนี้ ตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา สื่อโทรทัศน์เป็นที่แพร่หลายมากขึ้น เนื่องจากราคาเครื่องรับโทรทัศน์มีราคาถูกลงตามลำดับ จึงเป็นสื่อที่เข้าถึงประชาชนมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง[23] โดยการเปลี่ยนแปลงหนึ่งที่เกิดขึ้นจากการใช้โทรทัศน์เป็นสื่อในการโฆษณาเผยแพร่ผลงานเพลงไทยสากล คือการเกิดขึ้นของมิวสิควิดีโอเพื่อเผยแพร่ผลงานเพลง[24] ซึ่งยิ่งทำให้การลงทุนในส่วนของการโปรโมทเพลงสูงยิ่งขึ้นอย่างมหาศาลในช่วงปี พ.ศ.2530 โดยพบว่า การผลิตเทป 1 ชุด งบประมาณในการผลิตจะอยู่แค่ 20% เท่านั้น แต่มีงบประมาณด้านการโฆษณาสูงถึง 70% ส่วนอีก 10% เป็นค่าใช้จ่ายอื่นๆ[25] ด้วยค่าโฆษณาที่สูงมากดังกล่าว ทำให้ศิลปินเพลงอิสระไม่อาจแข่งขันได้ด้วยตนเอง จึงจำเป็นต้องรับการสนับสนุนจากค่ายเพลงเป็นส่วนใหญ่

นอกจากนั้น การเผยแพร่ผลงานเพลงที่พัฒนามาใช้ช่องทางสื่อโทรทัศน์อย่างแพร่หลายในยุคนี้ ได้ส่งผลอย่างสำคัญต่อรูปแบบการรับชมดนตรีสดของประชาชนกลุ่มผู้ฟัง กล่าวคือ ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงดนตรีของศิลปินที่ตนชื่นชอบผ่านทางจอโทรทัศน์ได้โดยไม่จำเป็นต้องเดินทางไปชมการแสดงจริง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลกระทบมากที่สุดต่อวงการ

---

[23] สำนักงานสถิติแห่งชาติ, รายการสำรวจเกี่ยวกับสื่อมวลชนด้านโทรทัศน์ พ.ศ.2537 (กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, 2539), หน้า 47. อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 317.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 317.

[25] คู่แข่งธุรกิจ, “ลูกทุ่งพันล้าน ตลาดใหญ่เพลงไทยวันนี้,” (1 กันยายน 2540): 9-10. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน.

ธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง เนื่องจากเพลงลูกทุ่งเป็นแนวเพลงที่มีการดำเนินธุรกิจวงดนตรีมากที่สุด ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงเช่น สายัณห์ สัญญา ไม่ต้องการปรากฏตัวผ่านทางจอโทรทัศน์ในยุคแรกที่โทรทัศน์เริ่มเป็นที่แพร่หลาย โดยต้องการให้ประชาชนรอคอยการเจอตัวศิลปินจริงมากกว่า อย่างไรก็ตาม เมื่อโทรทัศน์แพร่หลายมากยิ่งขึ้น ศิลปินดังกล่าวก็จำเป็นต้องคล้อยตามกระแสที่เป็นที่นิยมของผู้ฟัง ในขณะที่สำหรับศิลปินหน้าใหม่ กลับพบว่าการปรากฏตัวผ่านจอโทรทัศน์กลับสามารถสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักได้มากยิ่งขึ้น เช่น ในกรณีของศิรินทรา นิยากร ซึ่งเป็นศิลปินเพลงลูกทุ่งคนแรกๆ ที่ปรากฏตัวผ่านเวทีการแสดงซึ่งถ่ายทอดผ่านสื่อโทรทัศน์[26] อย่างไรก็ตาม สื่อโทรทัศน์ก็ได้สร้างการเปลี่ยนแปลงในด้านการรับชมดนตรี ซึ่งส่งผลกระทบให้ธุรกิจวงดนตรีล่มสลายลงตามที่ศิลปินเพลงเคยหวาดกลัวในที่สุด

ในส่วนของขั้นตอนการโปรโมทเพลง พบว่า เมื่อค่ายเพลงขนาดใหญ่มีการขยายตัวและมีการดำเนินงานแบบครบวงจร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อมีการสร้างสื่อตลอดจนช่องทางการจัดจำหน่ายของตนเอง นักแจกแผ่นได้ถูกลดบทบาทลงไป โดยผู้ที่มีบทบาทในกระบวนการเผยแพร่ผลงานเพลงได้เปลี่ยนมาเป็นบุคลากรด้านการตลาดและส่งเสริมการขาย ซึ่งค่ายเพลงขนาดใหญ่จะมีฝ่ายการตลาดแยกออกมาทำงานด้านนี้โดยเฉพาะ เช่น ในกรณีของอาร์เอสฯ เมื่อมีการพัฒนาโครงสร้างของค่ายเพลงให้เป็นระบบ ก็มีการจัดตั้งสายงานการตลาดและส่งเสริมการขายขึ้นทำหน้าที่เป็นการเฉพาะ บุคลากรคนสำคัญของอาร์เอสฯ คือ สถาพร พาณิชรักษาพงษ์ ซึ่งเข้ามาร่วมงานกับอาร์เอสฯ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2532 จนขึ้นเป็นผู้อำนวยการสายงานในเวลาต่อมา และเป็นผู้ดูแลงานทุกชิ้นก่อนออกสู่ตลาด รวมถึงการวางแผนการประชาสัมพันธ์อย่างเป็นระบบและการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีสู่สาธารณะชน

ที่กล่าวมาทั้งหมดในส่วนนี้ แสดงให้เห็นความสำคัญของช่องทางการเผยแพร่หรือการโปรโมทเพลงในยุคที่เพลงกลายเป็นสินค้าในตลาดอย่างเต็มตัว

4.2.1.3 การเปลี่ยนแปลงในกระบวนการจัดจำหน่ายผลงานเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

การเติบโตของตลาดเทปเพลงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 จนถึงต้นทศวรรษ 2520 ส่งผลให้ผู้จัดจำหน่ายมีบทบาทสำคัญมากขึ้น ทั้งนี้ สำหรับตลาดเทปเพลงในช่วงเริ่มต้น ผู้ผลิต/ผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงกับผู้จัดจำหน่ายเทปเพลงมักเป็นคนละกลุ่ม แต่การแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสำคัญในกระบวนการจัดหน่ายหน่าย คือทำให้ผู้จัดจำหน่ายเดิมที่เคยผลิตเทปเพลงในลักษณะละเมิดลิขสิทธิ์บางส่วน หันมาผลิตผลงานเพลงของ

[26] สัมภาษณ์ ศิรินทรา นิยากร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 9 มกราคม 2558.

ตนเองควบคู่กับการรับจัดจำหน่ายผลงานเพลงของผู้อื่น ในขณะที่บางส่วนหันไปร่วมมือเป็นพันธมิตรกับกลุ่มผู้ผลิตเทปเพลงซึ่งเกิดขึ้นใหม่โดยรับเป็นผู้จัดจำหน่ายให้กับผลงานเพลงของกลุ่มผู้ผลิตเหล่านั้นควบคู่กับการรับจัดจำหน่ายให้กับผู้บริษัทรายอื่นๆ กระทั่งในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ถึงต้นทศวรรษ 2530 จึงเกิดระบบค่ายเพลงที่มีระบบการดำเนินงานแบบครบวงจร ตั้งแต่กระบวนการผลิต โปรโมท และการจัดจำหน่าย โดยมีค่ายเพลงใหญ่ที่มีความโดดเด่น จำนวน 2 ค่าย คือ อาร์เอสฯ ซึ่งเป็นบริษัทจัดจำหน่ายที่หันมาเป็นผู้ผลิตเพลงเอง และบริษัทแกรมมี่ฯ ซึ่งเป็นผู้ที่อยู่ในวงการโฆษณามาก่อนแล้วหันมาเป็นผู้ผลิตและตั้งบริษัทจัดจำหน่ายของตนเองในเวลาต่อมา

ปัจจัยสำคัญของกระบวนการจัดจำหน่าย ได้แก่ ช่องทางการจัดจำหน่ายซึ่งต้องมีความกว้างขวางเพียงที่จะกระจายเทปเพลงออกไปได้อย่างทั่วถึง ผู้จัดจำหน่ายที่มีเครือข่ายการกระจายสินค้าจึงเป็นผู้มีอำนาจในการควบคุมการจำหน่ายเพลง อีกประการหนึ่งที่ถือเป็นเป็นปัจจัยสำคัญที่ผู้จัดจำหน่ายต้องมีคือความน่าเชื่อถือของตราสินค้าหรือตรายี่ห้อของผู้จัดจำหน่ายที่ระบุบนปกเทปซึ่งมีส่วนสำคัญมากต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภค เนื่องจากการซื้อเทปในต่างจังหวัด ผู้ซื้อจะพิจารณาความน่าเชื่อถือต่อคุณภาพของเทปจากตราหรือยี่ห้อบนหน้าปกเทปเป็นสำคัญ โดยยี่ห้อที่ได้รับความน่าเชื่อถือจากผู้ซื้อในยุคเริ่มต้นของตลาดเทปเพลงมีจำนวนไม่กี่ราย เช่น ออนป้า โรต้า และดอกกุหลาบ (โรสซาวน์หรืออาร์เอสฯ) ตราอื่นๆ นอกเหนือจากนี้ อาจทำให้ผู้ซื้อไม่กล้าซื้อและอาจคิดว่าเป็นของปลอม[27] ผู้จัดจำหน่ายที่ได้รับความน่าเชื่อถือจึงมีความสำคัญ โดยผู้ผลิตเทปรายใหม่ที่จัดจำหน่ายเองโดยไม่ใช้ผู้จัดจำหน่ายดังกล่าว ก็อาจมีความเสี่ยงสูงที่จะไม่สามารถขายเพลงได้ แม้แต่บริษัทขนาดใหญ่เช่นแกรมมี่ฯ ก็พบว่า ให้ออนป้าเป็นผู้จัดจำหน่ายเป็นหลักอยู่เป็นเวลาหลายปี ก่อนที่จะตั้งบริษัทจัดจำหน่ายของตนเองขึ้นในปี พ.ศ.2530 เมื่อมีความมั่นใจว่าบริษัทของตนเข้มแข็งมากเพียงพอ

นอกจากนั้น ในธุรกิจเพลง การสร้างสรรค์ผลงานเพลงกระทั่งออกมาเป็นแผ่นมาสเตอร์จะอยู่ในส่วนของผู้ผลิต แต่การผลิตเทปซึ่งนำผลงานเพลงมาผลิตซ้ำลงในสื่อ (แผ่นเสียงหรือเทปคาสเซ็ท) จะเป็นหน้าที่ของผู้จัดจำหน่าย ด้วยเหตุนี้ ปัจจัยการผลิตในส่วนของกระบวนการจัดจำหน่ายในที่นี้ จึงหมายรวมถึงปัจจัยการผลิตสื่อบันทึกเสียงหรือเครื่องปั๊มเทปอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ราคาของเครื่องปั๊มเทปจะไม่สูงมากเมื่อเปรียบเทียบเครื่องปั๊มแผ่นเสียง การครอบครองเครื่องปั๊มเทปจึงทำได้ไม่ยาก แต่ความสำคัญอยู่ที่กำลังการผลิต ผู้จัดจำหน่ายรายใหญ่จึงต้องมีเครื่องปั๊มเทปที่มีจำนวนมากและมีกำลังการผลิตสูงเพียงพอกับความต้องการของตลาด เช่น ในกรณีที่เทปเพลงขายดี ผู้ซื้อจะรอซื้อทันทีในวันประกาศวางแผง ซึ่งเทปเพลงจำนวนหลักแสน อาจขายหมดภายในวันเดียว หรือหากมีการประกาศกำหนดวันวางแผงไปแล้ว แต่เกิดความล่าช้าในส่วนใดส่วนหนึ่งก่อนมาถึง

---

[27] J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล, หน้า 85.

ขั้นตอนการผลิตเทป ผู้จัดจำหน่ายต้องมีกำลังผลิตสูงพอเพื่อให้เทปเพลงจำนวนที่เพียงพอสามารถวางแผงได้ทัน เช่น เทปเพลงของวงคาราบาวที่บางชุดอาจเกิดความล่าช้าในส่วนของการผลิตก่อนที่จะมาถึงผู้จัดจำหน่าย อีกทั้งเมื่อวางแผงแล้วก็ขายดีมากจนต้องผลิตให้ทันกับความต้องการ ซึ่งในกรณีเช่นนี้ ผู้จัดจำหน่ายต้องมีกำลังการผลิตที่สูงเพียงพอ จึงสามารถผลิตเทปวางให้ทันกับความต้องการของตลาดอย่างต่อเนื่อง[28] ผู้จัดจำหน่ายที่มีกำลังการผลิตสูงจึงเป็นที่ต้องการของตลาดและมีอำนาจในการต่อรองสูง

นอกจากนั้น ผู้จัดจำหน่ายยังต้องเป็นผู้ที่มีเงินทุนสำรองในระดับหนึ่งและต้องยอมรับความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นจากการไม่ได้รับเงินจากผู้ค้าส่งหรือการเกิดสินค้าตีกลับ เนื่องจากระบบการจ่ายเงินของการจัดจำหน่ายเทปเพลงเป็นลักษณะของการให้เครดิตแก่ร้านค้าส่ง ซึ่งเป็นการให้เทปเพลงไปก่อนแล้วเก็บเงินภายหลังตามระยะเวลาที่ตกลงกัน เช่น 1 เดือน 2 เดือน หรือกระทั่งยาวนานถึง 6 เดือน ความเสี่ยงดังกล่าวอาจนำมาซึ่งการขาดทุนอย่างย่อยยับ เช่น ในกรณีของห้างหุ้นส่วนจำกัด โรส ซาวน์ มิวสิค ก่อนที่จะหันมาผลิตเพลงเอง เคยขาดทุนและเป็นหนี้สินจำนวนกว่า 10 ล้านบาท เนื่องจากผู้ค้าส่งนำเงินที่ได้เครดิตไปลงทุนในธุรกิจอย่างอื่น แต่ประสบการขาดทุนและหนีไป ทำให้เกรียงไกร เชษฐ์โชติศักดิ์ เจ้าของห้างหุ้นส่วนโรสซาวน์ฯ ในขณะนั้นสูญเสียเงินไปถึง 18 ล้านบาท[29]

ด้วยความสำคัญของช่องทางการจัดจำหน่าย ความน่าเชื่อถือ การมีเครื่องปั๊มเทปที่กำลังการผลิตสูง ตลอดจนเงินทุนและการแบกรับความเสี่ยงข้างต้น ส่งผลให้ในช่วงแรกที่ตลาดเทปเพลงเติบโตคือช่วงต้นทศวรรษ 2520 ผู้เข้ามาลงทุนผลิตเพลงรายใหม่เกือบทั้งหมดยกเว้นกรณีที่ผู้จัดจำหน่ายเดิมหันมาลงทุนผลิตเพลงเองจำเป็นต้องใช้บริการบริษัทจัดจำหน่ายทั้งสิ้น โดยกระบวนการจะเป็นไปในลักษณะของการขายปก ซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นหน้าที่ของผู้โปรโมทหรือฝ่ายจัดจำหน่ายที่รับซื้อแผ่นมาสเตอร์มาจากศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์อีกทีหนึ่งแล้วนำปกเทปไปขายให้กับผู้จัดจำหน่าย โดยอาจเป็นการขายปกให้กับผู้จัดจำหน่ายหลายรายหรือการเป็นพันธมิตรกับผู้จัดจำหน่ายเพียงรายใดรายหนึ่ง แต่ในระยะหลังมักเป็นการขายปกให้กับผู้จัดจำหน่ายเพียงรายเดียว ทั้งนี้ มีเพียงบริษัทอาร์เอสฯ เพียงรายเดียวเท่านั้น ที่เป็นผู้ผลิต โปรโมท และจัดจำหน่ายเองทั้งหมดตั้งแต่เริ่มต้น ทั้งนี้ ส่วนหนึ่งเนื่องจากอาร์เอสฯ เป็นค่ายเพลงที่มาจากการเป็นผู้จัดจำหน่ายมาก่อน ในขณะที่ค่ายเพลงอื่นๆ เริ่มต้นผลิตเพลงและให้ผู้อื่นจัดจำหน่ายให้ ทั้งด้วยเหตุผลที่ผู้จัดจำหน่ายอื่นๆ มีเงินทุนแต่ไม่มีประสบการณ์ในการทำเพลงจึงต้องให้เงินสนับสนุนให้ผู้อื่น

---

[28] สัมภาษณ์ มานพ แย้มอุทัย, นักวิชาการ คอลัมภ์นิสต์ และครีเอทีฟในธุรกิจเพลงและสื่อสารมวลชน, 29 พฤศจิกายน 2557.

[29] จตุรงค์ กอบแก้ว, เกรียงไกร เชษฐโชติศักดิ์: ผู้พลิกหายนะให้เป็นโอกาส เบื้องหลังความสำเร็จ อาร์เอส โปรโมชั่น (กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย อินเตอร์เนชั่นแนล, พิมพ์ครั้งที่ 2, 2543), หน้า 37.

ผลิตเพลงให้ หรือในทางกลับกันผู้ผลิตเพลงมีความสามารถแต่ไม่มีเงิน จึงต้องรับการสนับสนุนจากผู้จัดจำหน่าย หรือในกรณีที่นักจัดรายการซึ่งมีสื่อในมือพร้อมที่จะเชียร์เพลงที่ตนลงทุนผลิตให้ดัง แล้วขายปกให้ผู้จัดจำหน่ายนำเพลงไปผลิตเทปขาย

ในช่วงปี พ.ศ.2530 บริษัทแกรมมี่ฯ ซึ่งเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลงและมีความเชี่ยวชาญด้านการโปรโมทเพลง เนื่องจากเป็นบริษัทด้านการโฆษณามาก่อน อีกทั้งยังมีเงินทุนจำนวนมากจากเดิมเคยได้มอบหมายให้บริษัทออนป้าเป็นผู้ผลิตเทปเพลงและเป็นผู้จัดจำหน่าย ได้หันมาดำเนินการจัดจำหน่ายเอง โดยได้ตั้งบริษัทเอ็มจีเอขึ้นเป็นบริษัทในเครือ ทำหน้าที่จัดจำหน่ายผลงานเพลงของค่ายตน โดยให้บริษัทเอไอเดียเป็นผู้ผลิตเทปเพลงส่งให้กับเอ็มจีเอ[30] เป็นการเกิดขึ้นของค่ายเพลงที่มีการดำเนินธุรกิจแบบครบวงจรทั้งในส่วนของการผลิต โปรโมท และการจัดจำหน่าย อีกค่ายเพลงหนึ่งนอกเหนือจากค่ายอาร์เอสฯ โดยที่อาร์เอสฯ เองก็ได้ลงทุนสร้างศูนย์การผลิตเพลงแบบครบวงจร ในปี พ.ศ.2535 ทั้งห้องบันทึกเสียง โรงงานทำเทป และโรงงานทำซีดี ซึ่งในระยะเวลาต่อจากนั้น จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ค่ายเพลงทั้งสองซึ่งมีระบบการบริหารงาน และครอบครองปัจจัยการผลิตครบวงจรได้ขยับขึ้นมาเป็นค่ายเพลงเพียงสองค่ายที่มีอิทธิพลครอบงำวงการเพลงไทยสากลในภาพรวมเกือบทั้งหมดตลอดทั้งทศวรรษวรรษที่ 2530 และ 2540

4.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

การเติบโตของธุรกิจเทปเพลงและการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆ ดังกล่าวข้างต้น ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญต่อโครงสร้างอำนาจในกระบวนการผลิตเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเข้ามาควบคุมกระบวนการผลิตของผู้จัดจำหน่ายและผู้โปรโมท จากเดิมที่แม้ผู้จัดจำหน่ายหรือผู้โปรโมทอาจเป็นผู้ลงทุนผลิตเพลง แต่ก็เป็นการจ้างผลิตโดยไม่เข้าไปควบคุมกระบวนการผลิตเพลง โดยปล่อยให้ผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินทำงานอย่างอิสระ หรืออาจมีการให้คำแนะนำแต่อำนาจควบคุมการผลิตยังคงอยู่ที่ศิลปินเพลง และแม้เมื่อเข้าสู่กระบวนการจัดจำหน่าย ฝ่ายสร้างสรรค์อาจมีอำนาจในการต่อรองน้อยกว่าบริษัทแผ่นเสียงในส่วนของการแบ่งปันรายได้และลิขสิทธิ์เพลง แต่อำนาจตัดสินใจว่าจะขายเพลงอย่างไรยังคงอยู่ที่ฝ่ายสร้างสรรค์ค่อนข้างสูง แต่ระบบธุรกิจเพลงที่เกิดขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ทำให้การผลิตเพลงเข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มตัว โดยศิลปินเพลงกลายสถานะเป็นเพียงลูกจ้างของบริษัท แม้อาจมีอำนาจอยู่บ้างในกระบวนการผลิต หรืออาจยังมีการทำงานร่วมกันทั้งฝ่ายทุนและศิลปิน แต่อำนาจตัดสินใจสุดท้ายอยู่ที่ผู้บริหารหรือเจ้าของบริษัทเพลง[31]

---

[30] J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล, หน้า 82.

[31] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

ส่งผลให้การผลิตเพลงซึ่งเป็นงานศิลปะที่อำนาจในการสร้างสรรค์เคยอยู่ที่ศิลปิน เปลี่ยนไปเป็นสินค้าในอุตสาหกรรมเพลงที่อำนาจในการตัดสินใจอยู่ที่บริษัทหรือค่ายเพลง

ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงเชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงในยุคนี้ เกิดขึ้นเป็นอย่างมากในกระบวนการผลิตเพลงในรูปแบบสื่อบันทึกเสียงหรือเทปเพลง ในส่วนนี้ จึงจะยกการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการผลิตเทปเพลงขึ้นมาศึกษาก่อน จากนั้นจึงจะเป็นส่วนของการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในส่วนของกระบวนการแสดงสด

4.2.2.1 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในธุรกิจเทปเพลงในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

การเติบโตของธุรกิจเทปเพลงที่ทำให้มีผู้สนใจเข้ามาลงทุนในธุรกิจนี้เป็นจำนวนมาก และการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 ที่ทำให้ผู้ผลิตเทปเพลงเช่น เกรียงไกร เชษโชติศักดิ์ (ผู้ก่อตั้งบริษัทอาร์เอสฯ) ต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์ผลงานเพลงนำมาซึ่งการหันมาผลิตผลงานเพลงของตนเองและการจ้างศิลปินเพลงไว้ในสังกัด อีกทั้ง ในภาวะที่เกิดการแข่งขันอย่างสูงในธุรกิจเพลง การตลาดก็ได้เข้ามามีอิทธิลต่อความสำเร็จของเพลงจนถึงขั้นมีการทุ่มงบประมาณลงไปกับการโปรโมทเพลงอย่างมหาศาล ซึ่งผู้ที่มีความได้เปรียบในการแข่งขันคือผู้ที่มีอำนาจในการควบคุมหรือเข้าถึงสื่อหรือช่องการในการโปรโมทโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เจ้าของหรือนักจัดรายการวิทยุโทรทัศน์ เช่น วิเชียร อัศว์ศิวะกุล (ก่อตั้งค่ายเพลงนิธิทัศน์ โปรโมชั่น) หรือนักการตลาด เช่นไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม (ก่อตั้งบริษัทแกรมมี่ เอนเตอร์เทนเม้น) ซึ่งได้เข้ามาลงทุนผลิตเพลงเองและกลายเป็นผู้ที่มีอิทธิพลอย่างสูงในวงการธุรกิจเพลง ซึ่งสะท้อนได้เห็นว่าอำนาจในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงในยุคนี้มาจากการควบคุมช่องทางการเผยแพร่เป็นสำคัญ อย่างไรก็ตาม การมีปัจจัยการผลิตของตนเองอย่างรอบด้านก็ยิ่งสร้างความได้เปรียบให้เกิดขึ้น โดยจะพบว่า ในที่สุด ค่ายเพลงขนาดใหญ่ เช่น แกรมมี่ฯ หรืออาร์เอสฯ ก็ได้ลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียง อีกทั้งยังมีสื่อ และช่องทางการจัดจำหน่ายของตนเองอันนำมาซึ่งความได้เปรียบและการมีอำนาจในการควบคุมวงการเพลงอย่างครบวงจร

ในกรณีของอาร์เอสฯ พบว่า ก่อนที่จะลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียง แต่ละเดือนจะมีค่าใช้จ่ายในการเช่าห้องบันทึกเสียงสูงถึง 4-5 แสนบาท[32] ซึ่งเป็นค่าใช้จ่ายที่สูงมาก จนกระทั่งในที่สุด เมื่อธุรกิจเติบโตจนเข้มแข็งเพียงพอ อาร์เอสฯ ก็ได้ลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงของตนเอง ซึ่งใช้เงินลงทุนหลักสิบล้านบาทในช่วงปี พ.ศ.2535 ซึ่งก็ได้สร้างความได้เปรียบมากขึ้นในกระบวนการผลิตเพลง จากการสร้างห้องบันทึกเสียงในครั้งนั้น ส่งผลให้บริษัทอาร์เอสฯ เป็นบริษัทที่มี

[32] จตุรงค์ กอบแก้ว, เกรียงไกร เชษฐโชติศักดิ์: ผู้พลิกหายนะให้เป็นโอกาส เบื้องหลังความสำเร็จ อาร์เอส โปรโมชั่น, หน้า 57.

การดำเนินงานอย่างครบวงจร ทั้งการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่าย จึงเป็นบริษัทเพลงหนึ่งที่มีอำนาจสูงมากในการแข่งขัน ในขณะที่บริษัทแกรมมี่ฯ ในช่วงเริ่มต้นดำเนินธุรกิจ เป็นเพียงผู้ผลิตและทำการตลาดโดยยังไม่ได้เป็นผู้จัดจำหน่ายเอง จนกระทั่งในช่วงปี พ.ศ.2531 บริษัทแกรมมี่ฯ ก็ได้เปลี่ยนแปลงระบบโครงสร้างธุรกิจ โดยการจัดตั้งบริษัทจัดจำหน่ายขึ้นเป็นบริษัทลูกหรือบริษัทในเครือคือ บริษัท เอ็มจีเอ เพื่อทำการจัดจำหน่ายผลงานเพลงของตนเอง แต่ก็ยังคงใช้บริการบริษัทอื่นในการผลิตสื่อเทปเพลง (การปั๊มเทป) โดยได้ร่วมมือกับค่ายเพลงเอไอเดียให้ผลิตเทปเพลงให้ จากแต่เดิมแกรมมี่ฯ เคยใช้บริการด้านการผลิตเทปและจัดจำหน่ายจากบริษัทออนป้า แต่ก็ยังคงมอบหมายให้ออนป้า ดูแลรับผิดชอบการผลิตเทปและจัดจำหน่ายผลงานเพลงเก่าที่เคยร่วมงานกันทั้งหมดต่อไป[33] ทั้งนี้ การมีบริษัทจัดจำหน่ายเองในครั้งนั้น ส่งผลให้แกรมมี่ฯ ขยับขึ้นมาเป็นค่ายเพลงยักษ์ใหญ่ควบคู่กับอาร์เอสฯ ในเวลาต่อมา อิทธิพลของค่ายเพลงขนาดใหญ่โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาร์เอสฯ กับแกรมมี่ฯ เพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัดในช่วงประมาณปี พ.ศ.2532-2533 เนื่องจากเพลงที่มีชื่อเสียงได้รับความนิยมทั้งในแง่การตลาดและยอดการจำหน่ายเป็นผลงานเพลงของค่ายใหญ่เหล่านี้เกือบทั้งสิ้น ซึ่งก็เห็นได้ชัดว่า การขึ้นมามีอำนาจในวงการเพลงของสองค่ายเพลงดังกล่าวเกิดขึ้นจากการมีปัจจัยการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายเพลงอย่างครบวงจรนั่นเอง

การเกิดค่ายเพลงที่ครอบครองปัจจัยการผลิตแบบครบวงจร และรับศิลปินเพลงไว้เป็นลูกจ้างในสังกัดดังกล่าว เป็นการนำพาระบบการผลิตเพลงเข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มตัว สร้างให้เกิดความเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในกระบวนการผลิตเพลงอย่างชัดเจน โดยที่ศิลปินเพลง ได้กลายไปเป็นลูกจ้างของค่ายเพลงซึ่งมีอิสระน้อยลงในการทำงาน ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นแบบทันทีทันใด เนื่องจากในช่วงแรกที่เกิดระบบค่ายเพลงขึ้น ค่ายเพลงแต่ละค่ายก็ยังคงไม่เข้มแข็งมากถึงระดับที่สามารถควบคุมวงการเพลงทั้งหมดได้ แต่อำนาจในการควบคุมดังกล่าวค่อยๆ พัฒนาขึ้นเมื่อค่ายเพลงเริ่มเติบโตและดำเนินธุรกิจแบบครบวงจรและมีอำนาจในการควบคุมวงการเพลงได้อย่างเข้มแข็ง ซึ่งเริ่มเกิดขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2530 เป็นต้นไป โดยการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นอย่างเต็มรูปแบบในอุตสาหกรรมเพลงสตริง ที่ค่ายเพลงเข้ามาเป็นผู้ควบคุมการทำงานของศิลปินเพลงอย่างเต็มที่ ทั้งในการผลิตเทปเพลงและการแสดงสด ในขณะที่สำหรับวงการเพลงลูกทุ่งแม้ศิลปินจำนวนหนึ่งจะเข้าสังกัดค่ายเพลงในส่วนของการผลิตเทปเพลง แต่ในส่วนของการแสดงสดยังพบว่าศิลปินยังค่อนข้างมีอิสระทั้งในการดำเนินการด้วยตนเอง หรือการรับการสนับสนุนจากทุนกลุ่มอื่น และยังมีศิลปินเพลงลูกทุ่ง โดยเฉพาะศิลปินที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ยุคก่อนหน้า ไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพลง แต่มีการผลิตเพลงในรูปแบบการรับจ้างผลิตเป็นรายชิ้น โดยยังคงมีอิสระในการผลิตเพลงให้กับ

---

[33] J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล, หน้า 83.

ค่ายเพลงอื่นและในส่วนของการแสดงสด และสำหรับศิลปินเพลงเพื่อชีวิต พบว่า ส่วนใหญ่ไม่ได้เข้าสังกัดค่ายเพลงอย่างเต็มตัว แต่มีการร่วมมือกับค่ายเพลงโดยการให้ค่ายเพลงเป็นผู้ทำตลาดและจัดจำหน่าย

ทั้งนี้ ภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจดังกล่าว ผู้ผลิตเพลงรายย่อยหรือศิลปินเพลงที่ต้องการผลิตเพลงของตนเองก็ยังคงดำรงอยู่ เนื่องจากลำพังต้นทุนในการผลิตถือว่าไม่ได้สูงมากสำหรับผู้ที่มีเงินทุนในระดับหนึ่ง โดยในกระบวนการบันทึกเสียง ผู้ผลิตเพลงสามารถที่จะใช้บริการห้องบันทึกเสียงในลักษณะของการเช่าเวลา ห้องบันทึกเสียงให้เช่าที่มีคุณภาพในขณะนั้นมีด้วยกันหลายที่ เช่น ห้องบันทึกเสียงศรีกรุง ห้องบันทึกเสียงกมลสุโกศล ห้องบันทึกเสียงเสียงทอง ห้องบันทึกเสียงศรีสยาม เป็นต้น โดยอัตราค่าเช่ามีการคิดเป็นคิว แต่ละคิวมีการกำหนดระยะเวลาประมาณ 9 ชั่วโมง เช่น ตั้งแต่ 09.30 น. ไปจนถึง 18.00 น ค่าเช่าประมาณ 5,000 บาท ซึ่งถือว่าไม่สูงมาก ศิลปินเพลงที่มีเงินทุนน้อยก็สามารถผลิตงานเพลงของตนเองได้ เช่น ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตวงแฮมเมอร์ ออกผลงานเพลงชุดแรกชื่อชุด “บินหลา” ในปี พ.ศ.2522 ใช้บริการห้องบันทึกเสียงศรีกรุง โดยมีเงินค่าเช่าห้องบันทึกเสียงเพียงแค่ 1 วัน ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้สามารถบันทึกเสียงเพลงทั้งสิ้น 10 เพลงได้เสร็จภายในวันเดียวตามกำลังทุนที่มี เช่นเดียวกันกับการออกอัลบั้มที่ 2 ในปี พ.ศ.2523 วงแฮมเมอร์ยังคงใช้เวลาบันทึกเสียงเพียง 1 วัน ที่ห้องบันทึกเสียงไพบูลย์ สตูดิโอ เนื่องจากมีเงินทุนเช่าห้องบันทึกเสียงได้เพียงแค่วันเดียว[34] จะเห็นว่าการลงทุนในส่วนของการผลิตอาจไม่สูงมาก แต่ดังที่กล่าวแล้ว แม้ศิลปินเพลงจะสามารถลงทุนผลิตเพลงเองได้ แต่หากไม่มีเงินทุนในการโปรโมทโอกาสที่เพลงจะประสบความสำเร็จก็มีน้อยลง ยกเว้นในกรณีที่ศิลปินเพลงพอจะมีชื่อเสียงอยู่แล้วในระดับหนึ่งหรือมีช่องทางการโปรโมทโดยไม่ต้องพึ่งสื่อกระแสหลักเช่นวิทยุหรือโทรทัศน์ ก็สามารถสร้างชื่อเสียงขึ้นมาได้เช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม อำนาจในการควบคุมวงการเพลงก็เป็นของค่ายเพลงขนาดใหญ่ที่มีปัจจัยการผลิตครบวงจร

การมีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเอง นำมาซึ่งความได้เปรียบหรืออำนาจในการต่อรอง ซึ่งหากศิลปินเพลงต้องการอำนาจในการต่อรองที่สูง ก็จำเป็นต้องมีปัจจัยการผลิตเป็นของตนเองด้วย แต่ในยุคเทคโนโลยีห้องบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกนี้ ศิลปินเพลงเกือบทั้งหมดไม่สามารถลงทุนเองได้ มีเพียงศิลปินกลุ่มเดียวเท่านั้นที่ทำได้ คือวงคาราบาว

วงคาราบาว ทุ่มเงินสร้างห้องบันทึกเสียงของตนเอง โดยใช้เงินที่ได้รับจากการจำหน่ายผลงานเพลงชุดเมดอินไทยแลนด์ สร้างห้องบันทึกเสียงที่ชื่อว่า “เซ็นเตอร์ สเตจ” ได้สำเร็จ ทั้งนี้ พบว่า สาเหตุที่วงคาราบาวลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงของตนเอง มาจาก 2 ปัจจัยหลักคือ อิสระ

---

[34] ดินแดนคอเพลงเพื่อชีวิต. จาก "กระแสธาร" สู่ "แฮมเมอร์" [ออนไลน์]. 2557. แหล่งข้อมูล: http://www.forlifethailand.com/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=2 [7 กรกฎาคม 2557]

ในการทำงาน และคุณภาพของงานเพลง[35] กล่าวคือ วงคาราบาวเคยร่วมงานกับบริษัทอโซน่าในผลงานเพลงชุดวณิพกและท.ทหารอดทน โดยมีการบันทึกเสียงที่ห้องบันทึกเสียงของบริษัท ซึ่งยืนยง โอภากุลหรือแอ๊ด คาราบาว เห็นว่าห้องบันทึกเสียงของบริษัทดังกล่าวไม่มีคุณภาพ และเมื่อเสนอให้ไปบันทึกเสียงที่ห้องบันทึกเสียงภายนอกก็ไม่ได้รับการยินยอมจากบริษัท ส่งผลให้แอ๊ด คาราบาวตัดสินใจยกเลิกสัญญากับบริษัทดังกล่าวในเวลาต่อมา ดังคำกล่าวของแอ๊ด ดังนี้

> “ผมไม่อยากอยู่กับอโซน่าแล้ว ผมเถียงกับอโซน่าเรื่องห้องอัด ผมจะไปอัดที่ศรีสยามเขาก็ไม่ให้ไป เขาจะให้อัดห้องข้างบนในบริษัทอโซน่า ซึ่งมี 8 แทร็ค ...ห้องอัดของเขามีเพียง 8 แทร็ค ทำไมเขาไม่ยกระดับคุณภาพงาน...อุปกรณ์ก็เก่า เครื่องเทปก็เก่า โรงงานตั้งอยู่ที่เดียวกัน ...ผมเห็นสภาพแบบนั้นทุกวัน ผมก็ท้อแท้ เทปเสียงออกมาห่วยมาก สมัยนั้นห่วยมากเหมือนเขาไม่ยอมลงทุน ผมซังกะตาย ...โดยเรารู้สึกไม่มั่นคงต่อไป ...อันดับแรกคือคุณภาพเทปไม่ดี นี่เป็นสิ่งที่ทำให้ผมตัดสินใจบ๊ายบาย”[36]

การลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงของวงคาราบาวเป็นการลงทุนที่คุ้มค่า เพราะทำให้วงคาราบาวมีอิสระในการสร้างสรรค์งานเพลง หรือกล่าวคือมีอำนาจสูงในโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมือง ซึ่งวงคาราบาวสามารถใช้ฐานอำนาจดังกล่าว ให้การสนับสนุนวงดนตรีเพื่อชีวิตอื่นเกือบทั้งหมดในการผลิตงานเพลง อันส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตค่อนข้างเป็นอิสระจากระบบค่ายเพลงใหญ่ แม้จะมีข้อโต้แย้งว่า ในที่สุดคาราบาวเองก็เป็นทุนอีกกลุ่มหนึ่งที่มีอำนาจในวงการเพลง อย่างไรก็ตาม การให้การสนับสนุนวงดนตรีเพื่อชีวิตวงอื่นในการผลิตเพลงของวงคาราบาวเป็นความตั้งใจให้ความช่วยเหลือเพื่อไม่ให้ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตต้องเข้าไปอยู่ในระบบค่ายเพลงใหญ่มากกว่าที่จะแสวงหาประโยชน์จากศิลปินอื่นๆ และจากฐานะอำนาจในส่วนนี้ก็ส่งผลให้คาราบาวยังคงสามารถผลิตเพลงที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอยู่ได้ในทุกยุคสมัยอีกด้วย

อนึ่ง การเกิดขึ้นของระบบค่ายเพลงใหญ่ มองในแง่หนึ่งก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าทำให้การผลิตเพลงเกิดความก้าวหน้า เนื่องจากมีการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมีราคาสูงเข้ามาใช้ในกระบวนการผลิตเพลง ศิลปินเพลงที่ได้รับการสนับสนุนจากค่ายเพลงจึงมีโอกาสสูงที่จะประสบความสำเร็จ ศิลปินที่ไม่ได้รับการสนับสนุนจากค่ายเพลง อาจมีอิสระในการทำงาน แต่โอกาสที่จะประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงโด่งดังก็น้อยลง เนื่องจากขาดแคลนเครื่องไม้เครื่องมือและเงินลงทุน[37] ศิลปินเพลงที่แสวงหาความมีชื่อเสียง จึงจำเป็นต้องเข้าพึ่งพาการสนับสนุนจากค่ายเพลง และพบว่า

---

[35] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

[36] มานพ แย้มอุทัย(เฒ่าแก้ม). เสี้ยวหนึ่งของชีวิต ...กับวงเขาควาย: เพลงของคนอื่นถ่ายทอดอารมณ์แต่คาราบาวถ่ายทอดชีวิต [ออนไลน์]. 2551. แหล่งข้อมูล: http://www.oknation.net/blog/NOP84/2008/09/21/entry-1 [7 กรกฎาคม 2557]

[37] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 316-317.

มีศิลปินเพลงน้อยรายที่สามารถผลิตผลงานเพลงออกมาและประสบความสำเร็จโดยไม่เข้าสังกัดค่ายเพลง เช่น วงคาราบาว ตัวอย่างศิลปินเพลงที่ประสบความสำเร็จจากการสนับสนุนของค่ายเพลงที่โดดเด่นมาก เช่น กรณีของธงชัย แมคอินไตย์ ซึ่งพบว่าความสำเร็จของธงไชย แมคอินไตย์ ไม่ได้เกิดขึ้นจากความสามารถของตนเพียงฝ่ายเดียว แต่เกิดขึ้นจากการจัดการธุรกิจอย่างเป็นระบบของค่ายเพลง โดยการวางแผนทางการตลาดอย่างเป็นกิจจะลักษณะ มีการสร้างภาพยนตร์ออกมาโดยมีธงไชยรับบทแสดงนำภายในระยะเวลาเพียงเดือนกว่าหลังจากการวางแผงผลงานเพลง และอีกประมาณ 1 เดือนต่อมาก็มีการจัดคอนเสิร์ต “แบบ..เบิร์ด..เบิร์ด” ตามมา เป็นวางแผนการตลาดอย่างต่อเนื่อง ซึ่งการดำเนินการในลักษณะดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้ บริษัทต้องมีการจัดการอย่างเป็นระบบและมีเครื่องไม้เครื่องมือตลอดจนเงินทุนที่มากพอ

ตัวอย่างศิลปินเพลงลูกทุ่งที่ประสบความสำเร็จเนื่องจากการสนับสนุนของค่ายเพลง เช่น พุ่มพวง ดวงจันทร์ เข้าสังกัดบริษัทเสกสรรค์ ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2522 และย้ายไปสังกัดค่ายอโซน่า โปรโมชั่นในปี พ.ศ.2525 ซึ่งการสังกัดค่ายอโซน่านี้เอง ทางค่ายเพลงดังกล่าวมีส่วนอย่างยิ่งต่อการทำให้พุ่มพวง ดวงจันทร์ประสบความสำเร็จอย่างสูง ด้วยการวางนโยบายสร้างภาพลักษณ์ใหม่โดยการปรับเปลี่ยนการแต่งตัว ลีลาการร้อง ท่าเต้น แนวดนตรี การเรียบเรียงเสียงประสาน ตลอดจนเนื้อหาสาระในบทเพลง

อย่างไรก็ตาม ศิลปินที่เข้าสังกัดค่ายเพลงจำเป็นต้องยอมรับเงื่อนไขของค่ายเพลง ศิลปินเพลงบางรายแม้ไม่ต้องการเข้าสังกัดค่ายเพลง เนื่องจากไม่อยากตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขผูกมัด แต่ก็ต้องเข้าสังกัดค่ายเพลงในที่สุด เนื่องจากโอกาสที่จะประสบความสำเร็จภายนอกระบบค่ายเพลงเกิดขึ้นได้ยาก เช่น ในกรณีของเอกพจน์ วงศ์นาค พบว่า เคยผลิตผลงานเพลงโดยมีผู้ลงทุนให้คือ เด๋อ ดอกสะเดา ชุดทหารเกณฑ์คนจน ในปี พ.ศ.2527 ซึ่งเด๋อ เป็นผู้ลงทุนทั้งในส่วนของการผลิตและการโปรโมท โดยให้บริษัทสยามชัวร์ (ชัวร์ออดิโอ) เป็นผู้จัดจำหน่ายให้ แต่ไม่ประสบความสำเร็จ จากนั้นยังได้ผลิตผลงานเพลงอีก 2 ชุด ในปี พ.ศ.2528 ซึ่งไม่ประสบความสำเร็จเช่นเดียวกัน จนเอกพจน์หยุดร้องเพลงไปประมาณ 2 ปี กระทั่งในปี พ.ศ.2530 จึงตัดสินใจเข้าสังกัดค่ายชัวร์ออดิโอ จนมีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นจากผลงานเพลงทหารเกณฑ์คนจน ซึ่งเป็นเพลงเก่าที่เคยทำเองมาก่อนแล้วนั้นเอง

จากกรณีของเอกพจน์ วงศ์นาค แสดงให้เห็นอิทธิพลของค่ายเพลงในการเชียร์เพลงหรือการโปรโมทเพลงซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญต่อความสำเร็จของศิลปิน การผลิตเพลงเองแล้วให้ค่ายเพลงจัดจำหน่ายให้โดยไม่เข้าไปอยู่ในสังกัดอาจเป็นการโอกาสให้เกิดการต่อรองผลตอบแทนที่สูงขึ้นของศิลปิน แต่การเข้าอยู่ในสังกัด ค่ายเพลงจะเป็นฝ่ายสามารถกำหนดผลตอบแทนได้มากกว่า ค่ายเพลงจึงต้องการให้ศิลปินที่มีความสามารถเข้าอยู่ในสังกัดมากกว่าเพียงการรับเชียร์เพลงให้เพียงอย่างเดียว ซึ่งแน่นอนที่สุดค่ายเพลงย่อมต้องเชียร์เพลงของศิลปินในสังกัดมากกว่าผลงานเพลง

ของศิลปินจากภายนอก กรณีของเอกพจน์เป็นตัวอย่างของสถานการณ์นี้ได้เป็นอย่างดี เมื่อพบว่าขณะที่เคยผลิตงานเพลงเองแต่ไม่ประสบความสำเร็จอยู่นั้น ค่ายเพลงก็มีการเจรจาให้เขาเข้าอยู่ในสังกัด แต่เขายังไม่อยากสูญเสียอิสระในการทำงานจึงไม่ตอบตกลงแต่แรก กระทั่งตระหนักว่าค่ายเพลงมีอิทธิพลสูงต่อความสำเร็จของเพลง เขาจึงต้องยอมแลกอิสระในการทำงานเพื่อโอกาสในการสร้างชื่อเสียงโดยการเข้าสังกัดค่ายเพลงในที่สุด ดังคำกล่าวของเขา ดังนี้[38]

> “ก็มาคิดว่าไม่ได้การแล้ว จากตอนแรกที่ไม่อยากเข้าสังกัดบริษัทเทป เพราะไม่อยากถูกเอารัดเอาเปรียบจากข้อสัญญาผูกมัด ตัดสินใจเข้าบริษัท เพราะบริษัทเรียกร้องมานานแล้ว”

4.2.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนการแสดงสดในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

ในยุคนี้ การแสดงสดของศิลปินเพลง ในกรณีของเพลงลูกทุ่ง พบว่ายังคงมีการดำเนินธุรกิจวงดนตรี ในขณะที่เพลงสตริงไม่นิยมทำวงดนตรี แต่มีการจัดการแสดงในลักษณะการโชว์ตัวหรือการจัดคอนเสิร์ต ส่วนเพลงเพื่อชีวิต พบว่าวงดนตรีเพื่อชีวิตที่มีการผลิตเชิงพาณิชย์และเข้าสู่อุตสาหกรรมเพลงในช่วงปลายทศวรรษ 2520 โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงคาราบาว ก็ได้มีการเดินสายรับงานแสดงเช่นเดียวกับวงดนตรีลูกทุ่งอีกด้วย[39]

ยุคนี้ถือเป็นอีกยุคหนึ่งที่วงดนตรีลูกทุ่งมีความเฟื่องฟูอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษ 2520 ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ช่วงซบเซา ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 ซึ่งความเฟื่องฟูดังกล่าวยิ่งส่งผลธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งที่มีการแข่งขันรุนแรงและต้องใช้เงินลงทุนมหาศาลอยู่แล้วในช่วงก่อนหน้ายิ่งเกิดการแข่งขันมากขึ้น โดยมีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้ทันสมัยเป็นที่ตื่นตาตื่นใจของผู้ชม ซึ่งการกระทำดังกล่าวทำให้ธุรกิจวงดนตรีต้องใช้เงินลงทุนที่สูงมาก อีกทั้งต้องใช้คนจำนวนมากในการออกทำการแสดงแต่ละครั้ง เช่น วงดนตรีสายัณห์ สัญญา มีสมาชิกประมาณ 200 คน วงดนตรีเฉลิมพล มาลาคำ มีสมาชิกถึง 100 คน เป็นต้น นอกจากนั้นค่าใช้จ่ายสำคัญของวงดนตรีลูกทุ่งอีกส่วนหนึ่งซึ่งแตกต่างจากวงดนตรีแนวอื่น คือค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับหางเครื่อง ทั้งในส่วนของการจ้างหางเครื่องและค่าใช้จ่ายในการตัดชุด วงดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น วงดนตรีสุนารี ราชสีมา มีหางเครื่องรวมกันถึง 60 คน มีค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับหางเครื่องถึงปีละ 2 ล้านบาท[40]

การลงทุนทำวงดนตรีลูกทุ่งเองโดยศิลปินเพลงในยุคนี้ แม้มีอยู่บ้างแต่ถือเป็นจำนวนที่น้อยมาก ตัวอย่างเช่น วงดนตรีของสังข์ทอง สีใส ตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2524 ต้องใช้เงินลงทุนสูงถึง 1.5

---

[38] บทสัมภาษณ์ เอกพจน์ วงศ์นาค, อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 316.

[39] สัมภาษณ์กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

[40] “ปลดชิบชุดหางเครื่องก่อนเป็นนางฟ้าบนเวที”, ผู้จัดการรายวัน (20 กันยายน 2538): 10. อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 303.

ล้านบาท ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ค่าแสดงที่เรียกเก็บจากเจ้าภาพสูงขึ้นตามไปด้วย ซึ่งสังข์ทอง ได้กล่าวถึงประเด็นดังกล่าวไว้ ดังนี้[41]

> “ปัญหาเรื่องการลงทุน ปัญหาเรื่องการติดต่อในราคาสูง คือรุ่นหลังๆ ทำได้แรงมาก คือเขาลงทุนกันไว้มาก ราคาค่างวดถึงต้องแพงขึ้นตามตัว สมัยก่อนที่ผมติดคุกก็ไม่เกินสองหมื่นอย่างดีก็หกหมื่น หกหมื่นแปด ระยะหลังนี้ก็ห้าหมื่นเป็นอย่างต่ำ มีถึงเจ็ดหมื่น แต่วงของผมนี่ขั้นต่ำก็ห้าหมื่น ก็คงไม่เกินเจ็ดหมื่นในวันสำคัญๆ เพราะว่าการลงทุนแต่ละครั้ง การไปเล่นแต่ละครั้งเราต้องใช้รถและอุปกรณ์มาก”

ทั้งนี้ แม้วงดนตรีลูกทุ่งจำนวนหลายวงได้ยุบตัวลงไป เนื่องจากสภาวะการแข่งขันที่รุนแรง แต่ก็ยังมีวงดนตรีเกิดขึ้นใหม่อีกจำนวนไม่น้อย ซึ่งส่วนใหญ่ก็จำเป็นต้องได้รับการสนับสนุนจากนายทุน โดยพบว่ากลุ่มทุนที่มีอิทธิพลอยู่ในวงการเพลงมีเพียงไม่กี่กลุ่ม เช่น กลุ่มเปี๊ยก บ้านโป่ง กลุ่มเสน่ห์ เมืองสิงห์ กลุ่มสรรเสริญ รุ่งเสรีชัย กลุ่มมุนี-มานิตย์ อังกินันท์ ซึ่งกลุ่มทุนดังกล่าวเป็นผู้มีเงินทุน ทั้งนี้ เงินทุนเพียงประการเดียวก็ไม่อาจทำธุรกิจวงดนตรีอยู่ได้ แต่ต้องเป็นผู้กว้างขวางหรือมีอิทธิพลอยู่ในวงการ เนื่องจากธุรกิจวงดนตรีมีความเสี่ยง โดยเฉพาะความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นจากการโกง การปล้นจี้ หรือการกลั่นแกล้งจากผู้มีอิทธิพลอื่น จึงพบว่ากลุ่มนายทุนวงดนตรีจะต้องเป็นผู้มีอิทธิพล เป็นผู้กว้างขวางมีบารมี หรือกระทั่งมีการเลี้ยงมือปืนหรือนักเลงเพื่อการคุ้มกัน กลุ่มทุนดังกล่าว ได้เข้ามาเป็นผู้ลงทุนตั้งวงดนตรีให้กับศิลปิน และตั้งให้ศิลปินเป็นหัวหน้าวง แม้ในยุคนี้ยังพบว่าศิลปินเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงและมีเงินทุนเพียงพอ ยังคงสามารถตั้งวงดนตรีของตนเองได้ เช่น สายัณห์ สัญญา พุ่มพวง ดวงจันทร์ ศิรินทรา นิยากร แต่ในที่สุด เมื่อดำเนินการไปได้ระยะหนึ่ง ศิลปินเพลงดังกล่าวก็ต้องหันไปรับการสนับสนุนจากนายทุนอยู่ดี ทั้งเนื่องจากปัญหาด้านการจัดการวงซึ่งเป็นภาระหนัก และปัญหาด้านการเงิน[42]

หากพิจารณารูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในธุรกิจวงดนตรี โดยเฉพาะวงดนตรีลูกทุ่ง พบว่า รูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจในลักษณะลูกจ้างนายจ้าง ที่ผู้ลงทุนตั้งวงดนตรีคือเจ้าของวงดนตรีตัวจริงและมีฐานะเป็นนายจ้าง ในขณะที่ศิลปินเพลงมีฐานะเป็นเพียงลูกจ้างนั้น ทวีความรุนแรงมากขึ้น อันเนื่องมาจากการต้องใช้เงินลงทุนจำนวนมหาศาลนั่นเอง ที่ทำให้ศิลปินเพลงต้องยอมรับฐานะดังกล่าว ศรชัย เมฆวิเชียร

---

[41] สังข์ทอง สีใส. “ดนตรีลูกทุ่งไม่เป็นปัญหาอะไรกับบ้านเมือง” ใน มติชน (วันพุธที่ 16 ธันวาคม 2524): 13. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 295.

[42] สัมภาษณ์ ศิรินทรา นิยากร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 9 มกราคม 2558.

ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งและการแบ่งผลตอบแทนในธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งของนักร้องหัวหน้าวงภายหลังจากการเข้ามาของนายทุนจากภายนอกไว้ ดังนี้[43]

> "...คนทั่วไปอาจคิดว่าหัวหน้าวงดนตรีที่ไปแสดงจะได้กำไรเป็นกอบเป็นกำ แต่ความเป็นจริงมิได้เป็นเช่นนั้นทุกคน การแบ่งเปอร์เซ็นต์ คือ สิ่งที่หัวหน้าวงดนตรีกล้ำกลืนที่สุด ไปๆ มาๆ แสดงทั้งคืน ร้องจนเสียงแหบเสียงแห้ง หัวหน้าวงได้ไม่กี่ร้อยบาท แต่ก่อนร้องอยู่กับนายทุนได้ส่วนแบ่ง 10 เปอร์เซ็นต์ ร้องกับนายทุนตั้งแต่ปี พ.ศ.2519 ถึงเดือนพฤษภาคม ปี 2528 นั่นแหละหยุดวงแล้วนายทุนเขาเลิก แต่ก่อนนั้นได้เปอร์เซ็นต์...นายทุนเก็บเงินได้หมื่น ผมได้พันเดียว ก็ต้องไปแบ่งคนที่สร้างผมอีกครึ่งหนึ่ง...ได้คนละ 500 แต่ผมไม่ต้องรับผิดชอบอะไรนะครับ ร้องเพลงอย่างเดียว พอมาถึงปี พ.ศ.2525 เศรษฐกิจมันเริ่มทรุดลงๆ ได้เงินไม่ดี บางวันได้ 500 หรือ 300..."

คำกล่าวของศรชัย เมฆวิเชียรข้างต้น แสดงให้เห็นว่า โครงสร้างการบริหารงานของธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่งเป็นระบบที่ควบคุมโดยนายทุน ซึ่งอำนาจในการบริหารวงขึ้นอยู่กับนายทุน ทั้งการรับงานแสดง การฝึกซ้อม การกำหนดรูปแบบการแสดง กฎระเบียบของวงดนตรี ตลอดจนรายได้ของสมาชิก โดยที่ศิลปินเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักร้อง มีฐานะเป็นเพียงลูกจ้างของนายทุนเท่านั้น โดยค่าจ้างหรือค่าตัวจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของนักร้องแต่ละคน[44]

อนึ่ง ข้อสังเกตสำคัญประการสำหรับวงการเพลงลูกทุ่ง คือกลุ่มทุนที่ทำเทปคาสเซทกับกลุ่มทุนที่ทำวงดนตรีลูกทุ่งในยุคนั้น ยังคงเป็นทุนคนละกลุ่มเช่นเดียวกับในยุคแผ่นเสียง[45] โดยนักร้องลูกทุ่งก็ยังสามารถตั้งวงดนตรีได้เองหรือสามารถที่จะรับการสนับสนุนในการตั้งวงดนตรีกับนายทุนอื่นๆได้ ตรงกันข้ามกับวงการเพลงสตริงที่ค่ายเพลงเป็นผู้ควบคุมการทำงานทั้งหมดของศิลปินรวมถึงการแสดงสดด้วย

อนึ่ง สำหรับงานวิจัยนี้ แม้จะได้แสดงให้เห็นว่า ค่ายเพลงได้นำพากระบวนการผลิตเพลงเข้าสู่ระบบทุนนิยม จนก่อให้เกิดโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมขึ้นดังกล่าว แต่ประเด็นของงานนี้ ไม่ใช่การตำหนิหรือกล่าวหาว่านายทุนในฐานะปัจเจกบุคคลไม่ดี แต่ต้องการชี้ให้เห็นโครงสร้างที่อาจนำไปสู่การได้เปรียบเสียเปรียบในภาพรวม ซึ่งนายทุนเองก็เป็นตัวแสดงหนึ่งภายใต้โครงสร้างดังกล่าวที่ต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอด ซึ่งพบว่า การลงทุนสร้างค่ายเพลงของนายทุนในระยะแรกก็มีความเสี่ยงไม่น้อยต่อการขาดทุน เนื่องจากต้องเผชิญปัญหาต่างๆ เป็นจำนวนมาก อีกทั้งระบบค่ายเพลงดังกล่าวยังเป็นตัวจักรสำคัญต่อการพัฒนาของวงการเพลงไทยที่ต้องอาศัยเงิน

---

[43] บุญเลิศ ช้างใหญ่, "ศรชัย เมฆวิเชียร เปิดใจ 10 ปีบนถนนลูกทุ่ง", มติชนรายวัน (13 มกราคม 2529): 13. อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน, หน้า 297.

[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 295.

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

ลงทุนอย่างขาดไม่ได้ งานวิจัยนี้จึงไม่ได้มีความประสงค์ที่จะต่อต้านหรือล้มล้างระบบ แต่ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อเสนอของนิติพงษ์ ห่อนาค ที่ว่า สิ่งสำคัญกว่าการต่อต้านหรือล้มล้างระบบ คือการชี้ให้เห็นโครงสร้างที่เป็นอยู่ เพื่อให้ผู้ที่เกี่ยวข้องรู้จักวางแผนเพื่อสร้างข้อได้เปรียบแก่ตนภายใต้โครงสร้างดังกล่าวมากกว่า[46]

ที่กล่าวมาทั้งหมดในส่วนนี้ ได้แสดงให้เห็นว่า ในยุคนี้ ฝ่ายทุนได้เข้ามาเป็นผู้ควบคุมกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงอย่างครบวงจร อันส่งผลให้ฝ่ายทุนหรือค่ายเพลงใหญ่เป็นผู้มีอำนาจควบคุมวงการเพลง ซึ่งหมายถึงการควบคุมวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงในภาพรวมอีกด้วย ส่วนต่อไปจะเป็นการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรม ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

4.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรม ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

ทศวรรษ 2520 เป็นยุคที่เกิดแนวเพลงไทยสากลแนวใหม่ คือเพลงสตริง ซึ่งเพลงแนวใหม่นี้ได้รับความนิยมในกลุ่มคนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มวัยรุ่นในเมือง ที่มีภาพลักษณ์ทันสมัย เพลงสตริงที่เกิดขึ้นใหม่ดังกล่าวจึงมีภาพลักษณ์หรือตำแหน่งแห่งที่ที่ทันสมัยในสังคมไทย ส่วนเพลงลูกทุ่งในยุคนี้เกิดการเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน โดยในช่วงต้นทศวรรษ 2520 เพลงลูกทุ่งยังคงได้รับความนิยมอย่างสูง มียอดการจำหน่ายเทปเกินล้านตลับ เช่น ผลงานเพลงชุดความรักเหมือนยาขมของสายัณห์ สัญญา และผลงานเพลงชุดหนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือ ด้วยเหตุนี้ แม้ภาพลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งจะยังคงดูไม่ทันสมัย และยึดโยงอยู่กับกลุ่มประชาชนระดับล่างและคนต่างจังหวัด แต่ก็เป็นแนวเพลงที่มีมูลค่าสูงในทางตลาดที่ยังคงทำให้ผู้ผลิตเพลงให้ความสนใจ เพียงแต่ค่ายเพลงรายใหม่ที่เกิดขึ้นอาจไม่ถนัดผลิตเพลงลูกทุ่งจึงยังคงไม่ผลิตเพลงลูกทุ่งในช่วงแรก ทั้งนี้ ฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งในยุคนี้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญถึงสามครั้ง ครั้งแรกคือการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนภาพลักษณ์ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่ทำให้เกิดการยอมรับเพลงลูกทุ่งในวงกว้าง แม้จะเป็นการยอมรับเฉพาะกล่าวคือ ยอมรับเฉพาะตัวพุ่มพวง ดวงจันทร์ เพียงเท่านั้น โดยไม่ได้หมายรวมถึงศิลปินลูกทุ่งรายอื่น อย่างไรก็ตาม การยอมรับในตัวพุ่มพวง ก็เป็นแรงกระตุ้นให้ผู้คนในทุกชนชั้นหันมาให้ความสนใจเพลงลูกทุ่งและยอมรับเพลงลูกทุ่งมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งครั้งต่อมา คือการมอบรางวัลศิลปินแห่งชาติในสาขาเพลงลูกทุ่ง ซึ่งถือเป็นการยกฐานะศิลปินเพลงลูกทุ่งให้ทัดเทียมกับศิลปินเพลงแนวอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินเพลงลูกกรุง

[46] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

และการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งครั้งที่สามก็เกิดขึ้นโดยรัฐเช่นเดียวกัน คือการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยขึ้นทั้ง 2 ครั้ง เป็นการยกระดับเพลงลูกทุ่งให้เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติที่ควรค่าแก่การยกย่อง ซึ่งเป็นการสร้างให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งอย่างสำคัญ จากเดิมที่เคยเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นพื้นบ้านของประชาชน ขยับขึ้นมาเป็นวัฒนธรรมระดับชาติ ซึ่งพบว่า หลังจากการจัดงานดังกล่าว เพลงลูกทุ่งก็ได้รับการยอมรับ ได้รับความสนใจและเริ่มกระเตื้องขึ้นเป็นลำดับ จนขยับขึ้นมาเป็นเพลงแนวหลักอีกครั้งในยุคต่อมา (หลัง พ.ศ.2535 เป็นต้นมา)

สำหรับเพลงเพื่อชีวิต ก็ได้เปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งอย่างยิ่ง จากเพลงที่ท้าทายและเป็นศัตรูกับอำนาจรัฐ เปลี่ยนมาเป็นเพลงแนวหนึ่งในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพลง ที่แม้จะยังคงรักษาวัฒนธรรมการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองอยู่ แต่ก็ลดระดับลงมา อีกทั้งบางเพลงยังมีเนื้อหาสาระที่สอดคล้องกับนโยบายของรัฐจนกระทั่งถูกรัฐดึงไปเป็นพวก เช่น ในกรณีของเพลงเมดอินไทยแลนด์ของวงคาราบาว ที่สอดคล้องกับนโยบายของรัฐ และวงคาราบาวก็ถูกดึงเข้าไปร่วมมือกับรัฐในการเผยแพร่อุดมการณ์อยู่ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง อย่างไรก็ตาม เพลงเพื่อชีวิตก็ไม่ได้คล้อยตามอำนาจรัฐทั้งหมด เมื่อแนวความคิดไม่ตรงกัน วงดนตรีเพื่อชีวิตเช่นวงคาราบาวก็ยุติการร่วมมือกับฝ่ายรัฐ และยังคงมีการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองต่อไปโดยฐานผู้ฟังเปลี่ยนจากปัญญาชนในเมือง ไปเป็นกลุ่มวัยรุ่นและผู้ใช้แรงงาน

ในส่วนของเนื้อหาสาระในบทเพลง สำหรับเพลงลูกทุ่ง ได้ลดระดับการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองลงไปอย่างเห็นได้ชัด โดยเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งมีลักษณะคล้อยตามวาทกรรมของรัฐมากขึ้น โดยเป็นการบรรยายภาพความทุกข์ยาก การย้ายถิ่นเข้าเมืองหลวงเพื่อหางานทำซึ่งเป็นไปในลักษณะของการยอมรับสถานะที่ต่ำต้อยของตนมากกว่าการวิพากษ์วิจารณ์หรือเรียกร้องให้เกิดการต่อสู้ ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตแม้ได้ลดระดับการวิพากษ์วิจารณ์ลงมาค่อนข้างมาก แต่ก็ยังคงไม่ละทิ้งวัฒนธรรมการวิพากษ์วิจารณ์ ส่วนเพลงสตริง พบว่า เนื้อหาค่อนข้างเน้นหนักไปในเรื่องของความรัก แต่ก็พบเพลงที่มีเนื้อหาที่สะท้อนปัญหาของสังคม และเพลงที่มีเนื้อหารุนแรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาที่ปรากฏในเพลงร็อก ที่เกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา

นอกเหนือจากนั้น ในส่วนของฐานะตำแหน่งของแนวเพลง เพลงสตริงที่เกิดใหม่ ถือว่าเป็นแนวเพลงที่ทันสมัย เป็นที่นิยมในกลุ่มวัยรุ่น แม้อาจไม่เป็นที่พอใจของผู้ใหญ่จำนวนหนึ่ง แต่ก็ไม่ถึงกับเป็นการกีดกันในแง่ของการเหยียดหยามไม่ยอมรับแนวเพลง ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตซึ่งกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง แต่ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากยุคก่อนหน้าทั้งในส่วนของดนตรีและในส่วนของเนื้อหาที่มีการปรับให้ฟังง่ายโดยการรับเอาวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งเข้าไปผสมผสานจนได้รับความนิยมแพร่หลาย แต่ก็ยังคงเนื้อหาของการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองไว้ได้อย่างน่าสนใจ และยังคงเป็นแนวเพลงที่ได้รับการยอมรับว่ามีศักดิ์ศรี เนื่องจากมีที่มาจากการต่อสู้

เพื่อความเป็นธรรมในสังคม และตัวศิลปินเองก็เป็นผู้มีการศึกษา ในขณะที่เพลงลูกทุ่งยังคงมีภาพลักษณ์ของชนบท ทั้งที่เป็นเพลงที่มีผู้ฟังจำนวนมากที่สุด กระทั่งรัฐยื่นมือเข้ามาให้การช่วยเหลือโดยการยกฐานะเพลงลูกทุ่งขึ้นเป็นวัฒนธรรมของชาติ

ในยุคนี้ รัฐแสดงบทบาทน้อยลงในส่วนของการผลิตหรือการควบคุมกระบวนการผลิตเพลง แต่รัฐได้แสดงบทบาทอย่างสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของแนวเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการหันมาให้การสนับสนุนเพลงลูกทุ่ง โดยการยกเพลงลูกทุ่งให้เป็นวัฒนธรรมอันดีของชาติ ทั้งที่ปรากฏให้เห็นจากการมอบรางวัลศิลปินแห่งชาติในสาขาเพลงลูกทุ่ง การจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยทั้ง 2 ครั้ง และการจัดงานเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งอื่นๆ อันเป็นการแสดงให้เห็นว่า ในด้านหนึ่งรัฐไม่อาจปฏิเสธพลังของฐานผู้ฟังจำนวนมากของเพลงลูกทุ่ง จึงต้องดึงเข้ามาเป็นฝ่ายตน ส่วนในอีกด้านหนึ่ง ก็ได้สะท้อนให้เห็นว่า เพลงลูกทุ่งได้ยอมรับเอาวาทกรรมความคิดของฝ่ายรัฐเข้ามาเป็นวาทกรรมหลักของเนื้อหาในบทเพลง จนกลายไปเป็นพวกเดียวกันกับอำนาจรัฐโดยปริยาย

ทั้งนี้ ในประเด็นดังกล่าวยังต้องถกเถียงกันต่อไปว่า การยกย่องเพลงลูกทุ่งของฝ่ายรัฐเป็นการสะท้อนการยอมรับอำนาจเชิงวัฒนธรรมของประชาชนในระบอบประชาธิปไตย ซึ่งเป็นการสะท้อนอำนาจของประชาชนและการพัฒนาประชาธิปไตย หรือเป็นเพียงแค่การดึงฐานมวลชนเข้ามาเป็นพวกเพื่อประโยชน์ในการสร้างอำนาจการครองความจ้าวเหนือสังคม โดยยังไม่อาจเรียกได้ว่าประชาชนได้รับการยอมรับและมีอำนาจแท้จริงภายใต้ระบอบการเมืองประชาธิปไตย ประเด็นเหล่านี้จะได้วิเคราะห์ทั้งในบทนี้และบทต่อๆ ไป

4.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

การเกิดขึ้นของแนวเพลงใหม่และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแนวเพลงเดิมที่มีอยู่ โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต ส่งผลอย่างสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์และฐานะตำแหน่งของแนวเพลง ตลอดจนภาพลักษณ์ของกลุ่มผู้ฟังที่ยึดโยงอยู่กับแนวเพลงดังกล่าว แน่นอนที่สุด ความชอบหรือการเลือกฟังเพลงแนวใดแนวหนึ่งเป็นเรื่องของรสนิยม อย่างไรก็ตาม รสนิยมเป็นเพียงส่วนหนึ่ง อีกทั้งที่มาของรสนิยมก็มีความเกี่ยวข้องกับฐานทางเศรษฐกิจสังคมของผู้ฟัง ฐานทางเศรษฐกิจสังคมของผู้ฟังจึงมีความเกี่ยวข้องสำคัญต่อการเลือกเสพเพลงของประชาชน ซึ่งความแตกต่างทางวัฒนธรรมดังกล่าวนี้ สะท้อนให้ความสัมพันธ์ทางอำนาจทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมืองที่มีความแตกต่างกัน อันเป็นความแตกต่างที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงเอง และที่สะท้อนไปสู่ฐานะอำนาจของกลุ่มผู้ฟัง ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่สะท้อนให้เห็นผ่านฐานะตำแหน่งของแนวเพลงดังกล่าว

4.3.1.1 เพลงสตริงกับภาพลักษณ์ทันสมัยและการเป็นแนวเพลงของคนรุ่นใหม่

เพลงสตริงที่พัฒนาขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 2510 จนได้รับความนิยมอย่างสูงในทศวรรษ 2520 สร้างความตื่นตัวให้กลุ่มคนรุ่นใหม่หันมาฟังเพลงไทยสากลมากขึ้น และกลุ่มวัยรุ่นหรือคนรุ่นใหม่นี้เองได้กลายเป็นกลุ่มผู้ฟังหลักของแนวเพลงสตริง ซึ่งแนวเพลงดังกล่าวนี้ก็มีพัฒนาเรื่อยมาให้สามารถตอบสนองต่อกลุ่มคนรุ่นใหม่รุ่นต่อๆ มาได้กระทั่งถึงปัจจุบัน นอกจากนั้นเพลงสตริงซึ่งมีภาพลักษณ์ที่ทันสมัย และมีความหลากหลายในตัวเองก็ยังคงสามารถดึงให้ผู้คนหลากหลายหันมาให้ความสนใจได้ ทั้งนี้ แม้กลุ่มผู้ฟังหลักจะเป็นกลุ่มวัยรุ่น แต่เพลงสตริงจำนวนมากก็มีผู้ฟังหลากหลาย ซึ่งการเสพเพลงสตริงสามารถสร้างภาพลักษณ์ที่ทันสมัยให้แก่กลุ่มผู้ฟังอีกด้วย การยอมรับในภาพลักษณ์ดังกล่าวจึงเป็นการดึงดูดผู้คนให้หันมาฟังเพลงสตริง โดยผู้เกี่ยวข้องต่างๆ เช่น ผู้ผลิตสินค้าที่จะใช้เพลงเป็นสื่อในการโฆษณา นักจัดรายการวิทยุ ก็ให้ความสนใจและสนับสนุนเพลงสตริง เพลงสตริงจึงสามารถปรากฏผ่านสื่อกระแสหลักได้อย่างภาคภูมิ ในขณะที่เพลงแนวอื่นๆ ยังไม่ได้รับการยอมรับในสื่อกระแสหลักมากนัก โดยเฉพาะเพลงเพื่อชีวิตในช่วงต้นทศวรรษ 2520 พบว่า ไม่เป็นที่สนใจของนักจัดรายการหรือผู้ผลิตเพลงและปฏิเสธการเปิดเพลงเพื่อชีวิตในรายการของตน ดังคำกล่าวของกีรติ พรหมสาขา ณ สกลนครหรือเขียว คาราบาว ดังนี้

> “ในช่วงแรกเป็นช่วงของการต่อสู้ เนื่องจากเราโดนปฏิเสธเยอะ เขามองว่าเพลงเราเป็นซ้ายจะไปขายใคร จะให้ออกอากาศไปหานักจัดรายการเขาก็ไม่กล้า เขาปฏิเสธเราตลอด”[47]

เช่นเดียวกันกับในกรณีของเพลงลูกทุ่งที่ยังคงไม่ได้รับการยอมรับมากนักในเมืองหลวง แม้ความแตกต่างในการเลือกใช้คลื่นวิทยุในระบบเอเอ็มในต่างจังหวัด กับการเลือกใช้ระบบเอฟเอ็มในเมือง จะเกิดขึ้นจากข้อจำกัดของตัวคลื่น กล่าวคือ คลื่นเอฟเอ็มแม้จะฟังชัดเจนกว่าแต่ก็กระจายเสียงออกไปได้ในระยะทางจำกัด จึงเป็นระบบคลื่นที่นิยมใช้ในเมืองโดยเพลงที่เผยแพร่ผ่านคลื่นดังกล่าวคือเพลงแนวสตริงซึ่งกลุ่มผู้ฟังอยู่ในเมือง ส่วนคลื่นเอเอ็ม แม้เสียงอาจไม่ชัดเท่าคลื่นในระบบเอฟเอ็มแต่ก็สามารถกระจายเสียงออกไปได้เป็นระยะทางไกล โดยเพลงที่เผยแพร่ผ่านคลื่นดังกล่าวส่วนใหญ่คือเพลงลูกทุ่งซึ่งกลุ่มผู้ฟังอยู่ในต่างจังหวัด อย่างไรก็ตาม พบว่า การเปิดเพลงลูกทุ่งผ่านคลื่นเอฟเอ็มในเมืองก็กลายเป็นสิ่งที่ผู้ฟังเพลงในเมืองบางกลุ่มรับไม่ได้ จนถึงขั้นมีการโทรศัพท์เข้ามาต่อว่านักจัดรายการ[48] แสดงให้เห็นว่า การแบ่งแยกทางวัฒนธรรมเพลงระหว่างคนเมืองและคนต่างจังหวัดเกิดขึ้นและดำรงอยู่ อีกทั้งการแบ่งแยกระหว่างคลื่นเอฟเอ็มของคนเมืองกับคลื่นเอเอ็มของคนต่างจังหวัดก็ไม่ได้เป็นการแบ่งแยกที่เกิดขึ้นจากเทคโนโลยีเท่านั้น แต่มีเรื่องของการ

---

[47] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

[48] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

แบ่งแยกทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย โดยในยุคก่อนหน้า เพลงที่ได้รับการยอมรับให้เปิดในคลื่นเอฟเอ็มคือเพลงลูกกรุง เพลงสตริงคอมโบ เรื่อยมาจนถึงเพลงวัยรุ่นที่ผลิตโดยค่ายแกรมมี่ฯ และอาร์เอสฯ ที่ได้รับความนิยมมากขึ้นตั้งแต่ยุคปลายทศวรรษ 2520

การเกิดขึ้นของเพลงสตริงเองก็พบว่า ได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งกับนักอนุรักษ์นิยมที่รับไม่ได้กับวิธีการร้องเพลงแบบใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานเพลงของวงชาตรีที่ถือว่าเป็นการบุกเบิกเพลงสตริงแนวใหม่ และเป็นวงดนตรีที่ส่งอิทธิพลทางแนวเพลงไปสู่ศิลปินเพลงสตริงรุ่นต่อมา เช่น รอยัลสไปรท์ อินโนเซ้นท์ แมคอินทอช เป็นต้น โดยวงชาตรีมีชื่อเสียงโด่งดังมากและกลายเป็นวงดนตรีขวัญใจวัยรุ่นในยุคนั้น แต่ก็สร้างความไม่พอใจแก่นักอนุรักษ์นิยมที่ตำหนิว่าเป็นการร้องเพลงที่ทำให้ภาษาไทยวิบัติ ออกเสียงร้องไม่ชัดเจน เช่น คำว่า “จิตใจ” ออกเสียงเป็น “ฉิดไช”เป็นต้น แต่เพลงแนวดังกล่าวกลับเป็นที่นิยมในกลุ่มวัยรุ่นในสมัยนั้นเป็นอย่างมาก[49] แนวเพลงสตริงจึงมีภาพลักษณ์เป็นตัวแทนของคนรุ่นใหม่มาตั้งแต่จุดเริ่มต้น

ทั้งนี้ นอกจากเพลงรักซึ่งเป็นเนื้อหาส่วนใหญ่ของเพลงสตริงวัยรุ่น พบว่ายังมีเพลงสตริงอีกแนวหนึ่งที่เป็นการสะท้อนอารมณ์รู้สึกในอีกทางหนึ่งของคนรุ่นใหม่หรือกลุ่มวัยรุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้สึกต่อต้านสังคม คือเพลงแนวโปรเกรสสีฟร็อก ที่ปรากฏให้เห็นในช่วงทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา แต่ไม่ค่อยเป็นที่นิยมเนื่องจากเพลงแนวดังกล่าวไม่มีการโปรโมทผ่านสื่อหลัก ทั้งนี้ ศิลปินเพลงแนวดังกล่าวที่เป็นที่รู้จักมีชื่อเสียง คือ พราย ปฐมพร ปฐมพร ซึ่งออกผลงานเพลงชุดแรกในชุดไม่ได้มามือเปล่า โดยมีค่ายรถไฟดนตรีเป็นผู้โปรโมทให้ ซึ่งปรากฏว่าเพลงไม่ได้มามือเปล่าได้รับความนิยมอย่างมาก อย่างไรก็ตาม ผลงานเพลงดังกล่าวเป็นผลงานเพลงที่ผลิตโดยค่ายเพลงเพื่อเน้นด้านการตลาดโดยไม่ได้เป็นเพลงที่ปฐมพรต้องการนำเสนอ แต่ต้องยอมผลิตให้กับค่ายเพลงเพื่อแลกกับการโปรโมทเพลง[50] ซึ่งหลังจากนั้นปฐมพรก็ไม่ได้ร่วมมือกับค่ายเพลงดังกล่าวอีก แต่เน้นผลิตผลงานเพลงของตนเองและเสนอกับค่ายเพลงขนาดเล็กที่มีความสนใจงานของเขา โดยผลงานเพลงของปฐมพรสร้างความสนใจจากกลุ่มวัยรุ่นได้เป็นจำนวนมาก ทั้งนี้ เนื้อหาของเพลงของพรายพบว่ามีความรุนแรงเป็นอย่างยิ่ง อันเป็นลักษณะของเพลงแนวดังกล่าวซึ่งมีกำเนิดมาจากเพลงของวัฒนธรรมต่อต้าน (Counter – Culture) ของกลุ่มเคลื่อนไหวใต้ดินที่เกิดขึ้นแพร่หลายทั่วโลกในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1960 โดยการเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นไปเพื่อเรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบต่างๆ ในสังคมที่กลุ่มวัยรุ่นเห็นว่าเป็นการกดขี่ จึงได้กระทำตัวต่อต้านท้าทาย

---

[49] บอน บรเพ็ด. “แฟนฉัน-รักครั้งแรก-อธิษฐานรัก” เพลง“ชาตรี”ที่อยู่เหนือกาลเวลา.

[50] นันทสิทธิ์ กิตติวรากูล, “การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างสรรค์ของศิลปินเพลงแนวดนตรีโปรเกรสสีฟร็อค,” (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), หน้า 141.

และเป็นกบฏต่อสังคม[51] แต่ด้วยข้อจำกัดด้านเงินทุนและแนวเพลงไม่เป็นที่ต้องการของตลาดเพลง ในแนวนี้จึงมีกลุ่มผู้ฟังในวงแคบ ไม่เป็นที่สนใจของค่ายเพลงขนาดใหญ่ อีกทั้งไม่อาจเป็นอาชีพเลี้ยงตัวแก่ศิลปินเพลงได้ ผู้ที่ผลิตเพลงแนวดังกล่าวจึงทำด้วยความรักมากกว่าเพื่อเหตุผลเชิงธุรกิจ โดยพบว่าในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ซึ่งเป็นยุคที่เกิดกระแสเรียกร้องสิทธิ เสรีภาพ ซึ่งส่งผลมาถึงวงการเพลง จนวงการเพลงใต้ดินคึกคักอีกครั้งหนึ่ง ก็พบว่ามีเพลงแนวโปรเกรสสีฟร็อกเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก[52] แต่ก็ยังคงได้รับความนิยมจำกัด

4.3.1.2 การเปลี่ยนสถานะของเพลงเพื่อชีวิตจากเพลงต่อต้านอำนาจรัฐมาเป็นเพลงประชานิยม และการปรับตัวของเพลงเพื่อชีวิตเพื่อขยายฐานผู้ฟังและการอยู่รอดในเชิงธุรกิจ

เพลงเพื่อชีวิตถูกกีดกันอย่างหนักในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาที่ทำให้เพลงเพื่อชีวิตหายไปจากพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลกระแสหลัก และกลายไปเป็นเพลงต่อต้านอำนาจรัฐ กระทั่งเมื่อเหตุการณ์ทางการเมืองเริ่มคลี่คลายลงจึงได้เกิดวงดนตรีเพื่อชีวิตขึ้นใหม่ และวงดนตรีเพื่อชีวิตกลุ่มเดิมก็ได้เดินทางออกจากป่าและเข้าสู่วงการเพลงอีกครั้ง โดยการกลับมาใหม่ของเพลงเพื่อชีวิตในครั้งนี้ ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงในส่วนของฐานะตำแหน่งของแนวเพลง จากการเป็นเพลงปฏิวัติต่อต้านอำนาจรัฐ ที่มุ่งปะทะกับอำนาจรัฐ ลดระดับมาเป็นเพลงที่วิพากษ์วิจารณ์หรือนำเสนอปัญหาต่างๆ ในสังคม หรือหากมีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองก็เป็นการวิพากษ์วิจารณ์โดยไม่ได้ปะทะกับรัฐหรือระบบ แต่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์เป็นรายประเด็น นอกจากนั้น เพลงเพื่อชีวิตก็ได้สร้างตำแหน่งใหม่แก่แนวเพลง คือ ได้เกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านดนตรี วิธีการนำเสนอ ตลอดจนเนื้อหาสาระ จนมีสถานะเป็นแนวเพลงประชานิยมอีกกระแสหนึ่งในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ที่ได้เข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมเพลง โดยวงดนตรีที่มีบทบาทสำคัญคือวงคาราบาว

ทั้งนี้ ภายหลังจากเดินทางออกจากป่า ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในกลุ่มเดิมได้ปรากฏตัวต่อสาธารณชนอย่างเป็นทางการในการแสดงคอนเสิร์ต “Forget me not Concert for Unicef” เมื่อวันที่ 19 มิถุนายน 2525 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์[53] ในการแสดงดังกล่าววงดนตรีที่ได้เป็นวงเปิดงาน คือวงคาราวาน ซึ่งได้เปิดตัวด้วยเพลงคนกับควาย ซึ่งเป็นเพลงเก่าของวง ตามด้วยเพลงคืนรัง ซึ่งเป็นผลงานเพลงใหม่ แสดงถึงการออกจากป่าและการกลับมาอีกครั้งของ

---

[51] Sadie. S., The New Groove Dictionary of Music and Musicians 15 (London: Macmillan Press, 5th ed., 1987), p.116. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

[52] เรื่องเดียวกัน, หน้า 273.

[53] STILLWATER. คาราวาน...คืนรัง [ออนไลน์]. 2550. แหล่งข้อมูล: http://www.oknation.net/blog/STILLWATER/2008/09/07/entry-1 [2สิงหาคม 2557]

วงและของเพลงเพื่อชีวิต ซึ่งในครั้งนั้น ได้มีการบันทึกเทปของวงคาราวาน โดยใช้ชื่ออัลบั้มว่า “Caravan in Concert for Unicef” ไว้อีกด้วย นอกจากนั้นวงคาราวานยังได้ออกรายการโทรทัศน์ยอดฮิตในขณะนั้น คือรายการประตูดวง ที่มักจะมีศิลปินเพลงมาร้องเพลงเปิดรายการ ซึ่งการออกรายการโทรทัศน์ในครั้งนั้น ก็ถือเป็นครั้งแรกๆ ที่ผู้ฟังได้เห็นน้าหงา สุรชัย จันทิมาธร อย่างชัดเจนผ่านจอโทรทัศน์

การกลับมาปรากฏตัวอีกครั้งของวงคาราวานทั้งในเวทีการแสดงและในสื่อโทรทัศน์เป็นการแสดงให้เห็นการกลับมาอีกครั้งของเพลงเพื่อชีวิตที่ได้เปลี่ยนแปลงสถานะของตนเสียใหม่จากเพลงต้องห้ามมาเป็นเพลงสมัยนิยม ทั้งนี้ พบว่า ในช่วงแรกที่วงคาราวานกลับมามีผลงาน และมีการเปิดเพลงคาราวาน ผู้ฟังเพลงบางคนยังมีการทักท้วง เช่นคำกล่าวที่ว่า “*ทำไมเปิดเพลงพวกปลุกระดมนิยมคอมมิวนิตส์แบบนี้ละ ไม่กลัวตำรวจจับหรือ*” เมื่อมีผู้ฟังคนหนึ่งเปิดเพลงคาราวานและมีเพื่อนบ้านแสดงความคิดเห็นในลักษณะดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ในสายตาของคนทั่วไป ก็ยังคงติดภาพลักษณ์ว่าเพลงเพื่อชีวิตยังเป็นเพลงต้องห้าม อย่างไรก็ตาม ในเมื่อวงคาราวานได้กลับมาปรากฏตัวอีกครั้งทั้งบนเวทีการแสดงและในจอโทรทัศน์ ผู้ฟังคนดังกล่าวจึงไม่เกรงกลัวอีกต่อไปที่จะหาซื้อเทปเพลงชุด “Caravan in Concert for Unicef” ของคาราวานมาเปิดฟังที่บ้านของตน ดังคำกล่าวที่ว่า “*และแล้วคาสเส็ท Caravan in Concert for Unicef จึงถูกผมเคลื่อนย้ายจากแผงเทปมาอยู่ในบ้านผมโดยไม่ต้องกลัวตำรวจจับแล้ว เพราะในเมื่อยังเห็นออกทีวีได้เลย*”[54]

วงคาราบาว เป็นวงดนตรีเพื่อชีวิตที่สร้างความแตกต่างจากวงดนตรีเพื่อชีวิตก่อนหน้า โดยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดง จากเดิมวงดนตรีเพื่อชีวิตทำการแสดงในลักษณะเพลงโฟล์คซองที่เรียบง่าย มาเป็นการแสดงที่ซับซ้อนแบบวงสตริงคอมโบ ซึ่งมีเครื่องดนตรีมากชิ้นและมีการใช้ระบบแสงสีเสียงประกอบการแสดง ซึ่งต้องใช้เงินทุนจำนวนมากในการตั้งวงดนตรีและสำหรับการแสดงในแต่ละครั้ง ทั้งนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า วงดนตรีคาราบาว เป็นวงดนตรีแรกที่นำเพลงเพื่อชีวิตเข้าสู่อุตสาหกรรมเพลงในระบบทุนนิยม

ผลงานเพลงของคาราบาวที่เริ่มมีชื่อเสียงจากเพลงชุดวณิพก ซึ่งเป็นผลงานเพลงชุดที่ 3 จนกระทั่งผลงานเพลงชุดที่ 5 คือชุดเมดอินไทยแลนด์ ได้รับความนิยมอย่างสูงยิ่ง ส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตเปลี่ยนแปลงสถานะจากผลงานเพลงที่มี “ฐานที่มั่น” อยู่เฉพาะภายในรั้วมหาวิทยาลัยโดยยึดโยงอยู่กับกลุ่มผู้ฟังที่เป็นนักศึกษาหัวก้าวหน้ามาเป็นแนวเพลงที่เป็นที่นิยมทั่วไปทั้งประเทศ ซึ่งความสำเร็จของงานเพลงดังกล่าว ในด้านหนึ่งคือ การประสบความสำเร็จในทางธุรกิจของวงคาราบาว ส่วนในอีกด้านหนึ่งคือการสร้างที่ยืนใหม่แก่เพลงเพื่อชีวิตในสังคมไทย อันส่งผลให้เกิดศิลปินเพลงเพื่อชีวิตตามมาอีกเป็นจำนวนมาก อีกทั้งศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในยุคก่อนหน้าก็ได้หวน

---

[54] เรื่องเดียวกัน.

กลับมาสู่วงการอีกครั้งหนึ่ง เพียงแต่เป็นการกลับมาภายใต้วงการธุรกิจเพลง ไม่ใช่ภายใต้ของสถานการณ์การต่อสู้ทางการเมืองอย่างที่เคยเป็นมา[55]

ผลงานชุดเมดอินไทยแลนด์ ของคาราบาว สร้างมิติใหม่แก่วงการเพลงไทย ถือเป็นการสร้างประวัติศาสตร์อันมีแง่มุมน่าพิจารณาสองประการ ได้แก่ ประการแรก คือความสำเร็จในการเปิดแนวรุกของเพลงเพื่อชีวิตให้มีที่อยู่ที่ยืนในสังคม และประการที่สอง คือผลสำเร็จในเชิงธุรกิจของคาราบาวด้วยรูปแบบทางดนตรีที่คึกคัก เร้าใจ แฝงความสนุกสนาน เนื้อหาของเพลงที่ประนีประนอมมากขึ้น สอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกของผู้คนร่วมสมัย ผลงานเพลงดังกล่าวจึงมียอดขายทะลุหลักล้านทำให้เพลงในแนวสะท้อนสังคมได้รับการยอมรับในวงกว้างอย่างจริงจังจากเดิมที่ฟังกันในหมู่นักศึกษาปัญญาชนและส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตไม่ใช่ความแปลกหน้าของสังคมอีกต่อไป อีกทั้งยังได้ยกระดับขึ้นจากการเป็นเพลง “ใต้ดิน” มาเป็นเพลงที่มีการเผยแพร่โฆษณาตามสื่อต่างๆ ความสำเร็จเชิงธุรกิจของคาราบาว สร้างความตกตะลึงแก่พ่อค้าผู้เกี่ยวข้องกับธุรกิจเทปเพลง และทำให้เกิด “ศิลปินเพื่อชีวิต” ตามมาอีกเป็นจำนวนมาก เช่นเดียวกับการเปิดพื้นที่ให้ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตยุคก่อนหน้า ได้กลับมาผลิตผลงานเพลงอีกครั้ง ตลอดจนส่งผลให้ตลาดเพลงเพื่อชีวิตเปลี่ยนแปลงไปและทำให้เพลงเพื่อชีวิตมีที่ทางของตนเองในธุรกิจเพลง[56]

นอกจากนั้น การจัดคอนเสิร์ต “ชีวิตสัมพันธ์ สายธารสู่อีสานเขียว” ขึ้นที่สนามกีฬากองทัพบก ในวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ.2530 เพื่อนำเงินรายได้จากการจัดงานสมทบทุน “โครงการน้ำพระทัยจากในหลวง อีสานเขียว” โดยมีการเชิญศิลปินเพลงเพื่อชีวิตและเพลงเพื่อสังคมชั้นนำมาร่วมงานอย่างคับคั่งโดยไม่มีการแบ่งแยกค่ายเพลง ถือเป็นการแสดงพลังร่วมกันของศิลปินเพลงเพื่อชีวิตครั้งสำคัญที่สุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ โดยคอนเสิร์ตดังกล่าวมีวงดนตรีคาราบาวเป็นแกนนำการจัดงานหลัก เป็นผู้รับหน้าที่เชื้อเชิญศิลปินวงอื่นหรือคนอื่นๆ มาร่วมงาน ซึ่งพบว่าคาราบาว สามารถเชิญศิลปินจำนวนมากมาร่วมงานโดยไม่มีใครปฏิเสธ นอกจากนั้น วงคาราบาวยังเป็นวงดนตรีที่เป็นวงยืนแบ็คอัพบนเวทีตลอดทั้งงานซึ่งยืนยง โอภากุล ได้กล่าวถึงความตั้งใจของการจัดงานดังกล่าว ดังนี้

> “ผมอยากทำให้รู้ว่าภาคเอกชนก็มีส่วนช่วยเหลือสังคมและเพื่อให้ศิลปินได้แสดงออกโดยไม่ต้องแอบแฝงผลประโยชน์ทางธุรกิจ ประเทศเราเป็นประเทศด้อยพัฒนา ทุกๆ ส่วน เมื่อมี

---

[55] วีรศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่, ที่ยืนของ ‘เพื่อชีวิต’ (ปทุมธานี: สำนักพิมพ์นาคร, 2541), หน้า บันทึกสำนักพิมพ์.

[56] ตุ๋ย ชมรมฯ. ผลพวงจาก เมด อิน ไทยแลนด์ [ออนไลน์]. แหล่งข้อมูล: http://noknight.com/data_files/art_tui2.htm [20สิงหาคม 2557]

> โอกาสก็ต้องช่วยเหลือกันเป็นการแสดงเจตนาดีต่อประเทศชาติ ไม่มีค่ายไม่มีสังกัดป้อม (อัสนี โชติกุล) ก็พูดมานานแล้วว่า อยากทำอะไรให้อีสานเขียวแต่ลำพังป้อมทำเองคงไม่ไหว"[57]

การจัดงานดังกล่าวมีวาสนา ศิลปกุล รับหน้าที่ในการประชาสัมพันธ์ และมีบริษัทโคคาโคลา ซึ่งให้การสนับสนุนวงคาราบาวมาโดยตลอดเป็นผู้ออกเงินทุนในการจัดงาน ซึ่งสูงถึง 10 ล้านบาท อีกทั้งยังได้รับความร่วมมืออย่างสำคัญจากกองทัพบก ซึ่งพบว่า ในวันแถลงข่าวการจัดงานที่โรงแรมเพรสิเดนท์ มีนายทหารมาร่วมงานด้วยเป็นจำนวนมาก นำโดยพลตรีนฤดลเดช ประดิยุทธ์ เลขานุการกองทัพบกในขณะนั้น จนหงา คาราวาน หรือสุรชัย จันทิมาธร ถึงกับกล่าวแซวกับผู้ร่วมงานด้วยอารมณ์ขันว่า *"อีสานเขียวจริงๆ...เขียวที่โรงแรมเพรสิเดนท์นี่ก่อน"*[58]

คอนเสิร์ตดังกล่าวมีผู้ชม ทั้งแฟนเพลงของคาราบาวและของศิลปินวงอื่นหรือคนอื่นๆ มาชมการแสดงอย่างล้นหลาม เป็นคอนเสิร์ตครั้งยิ่งใหญ่ ที่พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ กล่าวว่าไม่ใช่คอนเสิร์ตที่จะเกิดขึ้นได้โดยง่าย และมีเพียงคาราบาวเท่านั้นที่มีศักยภาพสูงพอที่จะทำได้ *"ต้องยอมรับว่าตรงนี้คาราบาวเขามีเพาเวอร์จริงๆ ที่จะทำงานใหญ่ๆ ขนาดนี้ได้"*[59] และศิลปินบางคนก็ไม่เคยคิดมาก่อนว่าศิลปินเพลงเพื่อชีวิตจะสามารถจัดคอนเสิร์ตใหญ่ขนาดนี้ได้ เช่น อาจารย์สีเผือก หรือ อิสรา อนันตทัศน์ กล่าวขณะยืนอยู่บนเวทีในวันซ้อมใหญ่ว่า *"ผมไม่คิดว่ามันจะใหญ่โตอย่างนี้...ผลที่จะได้จากงานในแง่ของการช่วยเหลือคงไม่มากนัก...เมื่อเทียบกับความต้องการจริงๆ แต่ก็เป็นงานที่ได้ทำ ศิลปินได้มาร่วมกัน ได้ยืนยันฐานะของคนร้องเพลงเพื่อสังคม"*[60] อีกทั้งในวันงานคอนเสิร์ต พลเอกชวลิต ยงใจยุทธ ซึ่งดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารบกในขณะนั้นยังมาเป็นประธานกล่าวเปิดงานด้วยตนเองอีกด้วย โดยทิวา สาระจูฑะ ได้บรรยายบรรยากาศของงานดังกล่าวไว้ ดังนี้

> "บ่ายสามโมงกว่า ผู้คนทยอยกันเข้ามาเกือบเต็มสนามทั้งหมดและบนอัฒจันทร์แทบทุกด้าน ในที่สุดเวลาที่ทุกคนรอคอยก็มาถึง แสงแดดทอประกายทองต้อนรับการมาถึงของเสียงเพลงจาก "คำภีร์" วงดนตรีหน้าใหม่ที่เล่นเปิดรายการให้ ตามด้วย "กะท้อน" ที่ทำให้คนฟังฮือขึ้นด้วย "สาวรำวง" และลีลาเร้าใจ โดย "กะท้อน" เลือกเล่นชุดเพลงเร็วโดยตลอดไม่มีการลดอุณหภูมิลง ผู้คนเริ่มดันกันไปมาโดยเฉพาะแผงที่นั่งด้านหน้า ตำรวจทหารเริ่มหน้าตาเครียดมีบางคนยกท่อนแขนขึ้นปาดเหงื่อ "กะท้อน" เสร็จสิ้นภารกิจเจ้าหน้าที่เวทีจัดการเคลียร์พื้นที่ นักดนตรีคาราบาวค่อยๆ ก้าวขึ้นมาจับเครื่องมือของตน พร้อมกับเสียงต้อนรับอึงอลยืนยง โอภากุล เดินขึ้นมาจากกึ่งกลางเวที เสียงคอร์ดสะบัดพลิ้วในเพลง "ด่านเกวียน" หมายถึง

---

[57] บทสัมภาษณ์ ยืนยง โอภากุล อ้างถึงใน ทิวา สาระจูฑะ, สีสัน 1, 3 (มกราคม 2531). เผยแพร่ใน [ออนไลน์]. แหล่งข้อมูล: http://www.siamsouth.com/smf/index.php?topic=11417.20;wap2 [20 สิงหาคม 2557]

[58] สุรชัย จันทิมาธร, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน.

[59] พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน.

[60] อิสรา อนันตทัศน์, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน.

สัญญาณของวิญญาณเพลงเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้น ‘สุเทพ ถวัลย์วิวัฒนกุล’ แห่ง “โฮป” เดินถือแมนโดลินเก่าแก่คู่ใจกับเพลง “จากใจ” หลังจากผ่านเพลงของคาราบาวจบไปแล้วชุดหนึ่ง เมื่อเพลงแรกของ “โฮป” จบลงก็เป็นการคั่นจังหวะสั้นๆ ด้วยการกล่าวต่อประชาชนของผู้บัญชาการทหารบก-พลเอกชวลิต ยงใจยุทธ ที่มาเป็นประธานด้วยตนเอง การพูดด้วยถ้อยความสั้นๆ และรวบรัดแสดงถึงความแหลมคมของนายทหารผู้นี้ได้ประการหนึ่ง เมื่อรู้สถานการณ์ว่า..ในงานแบบนี้-ไม่มีประโยชน์อะไรที่จะพูดอย่างยืดยาว...‘สุเทพ’ กลับมาปิดท้ายช่วงของเขาด้วยเพลง “หนุ่มสุพรรณ” โดยท่อนสุดท้ายนั้น ‘สีเผือก-อิสรา’ เข้ามาร้องสวมเข้าอย่างเหมาะเจาะและเช่นเดียวกับการเปลี่ยนช่วงจาก ‘อิสรา’ เป็น ‘พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ’ ..คิวบนเวทีช่วงนี้เป็นไปอย่างกระชับน่าชื่นชม พงษ์เทพและอิสราช่วยเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้อย่างครื้นเครงด้วยประสบการณ์ที่คร่ำหวอดบนเวทีการแสดง แล้วคาราบาวก็เล่นเพลงของพวกเขาอีกชุดหนึ่ง จึงถึงเวลาที่จะต้องมอบ “ดอกไม้ให้คุณ” ของ ‘หงา-สุรชัยจันทิมาธร’ ผู้ที่สุเทพ ถวัลย์วิวัฒนกุล เรียกว่า “อาจารย์ใหญ่แห่งเพลงเพื่อชีวิต” สุรชัยปล่อยตัวสุดเหวี่ยงกับเพลง “เมดอินไทยแลนด์” แล้วลงจากเวทีไปและยังไม่ทันที่คาราบาวจะเริ่มอีกชุดหนึ่งของการแสดงก็มีการกระทบกระทั่งกันในหมู่คนดูวัยร้อนแต่ก็สงบลงได้เพราะดูเหมือนจะไม่มีอาวุธซึ่งทุกคนเข้าใจดีว่าการใช้กำลังมีแต่เจ็บไปทั้งคู่ ยืนยงถามคนดูด้วยเสียงดังก้อง “มีอะไรกันอีกแล้วเหรอ?” ..และร่ายยาวเพื่อบอกให้แฟนเพลงรู้ว่าการร่วมฟังเพลงโดยสันตินั้นเป็นสิ่งที่ดี ช่วงที่เสียงอื้ออึงโห่ร้องดังที่สุดอีกช่วงคือการขึ้นเวทีของ ‘อัสนี โชติกุล’ ในเพลง “บังอรเอาแต่นอน” และการขึ้นไปร่วมแจมกีตาร์ของ ‘แหลม มอร์ริสัน-กิตติกีตาร์ปืน’ เหมือนเป็น Guitars Ensemble ...การชุมนุมกีตาร์ครั้งสำคัญมือกีตาร์ชั้นดียืนกันเป็นแผงเต็มเวที...นักดนตรีที่น่าจะได้รับการยกย่องมากเป็นพิเศษ น่าจะเป็น ‘เทียรี่ เมฆวัฒนา’ ซึ่งยืนเสียงริธึ่มได้อย่างหนักแน่นและมั่นคงอยู่โดยตลอดวันนี้เขาขึ้นชั้นมืออาชีพอย่างเต็มภาคภูมิและมืออาชีพอีกคนที่ทำงานหนักโดยตลอด ได้แก่ ‘อำนาจ ลูกจันทร์’ มือกลองร่างเล็กที่กำหนดจังหวะให้ เพลงเกือบ ๔๐ เพลงในคืนนั้นจบท้ายกับภาพประทับใจ รวมหมู่ศิลปินทุกชีวิตบนเวทีขับขานร้องสดโดยใช้แบคกิ้งแทร็คในเพลงเอก “ชีวิตสัมพันธ์สายธารสู่อีสานเขียว” ที่เป็นอมตะมาถึงทุกวันนี้[61]

จะเห็นได้ว่า คอนเสิร์ตดังกล่าว เป็นการสะท้อนความนิยมและการกลับมาอย่างยิ่งใหญ่อีกครั้งหนึ่งของเพลงเพื่อชีวิตในสังคมไทย อย่างไรก็ตาม ในระยะเวลาต่อมา การกลับมาใหม่ของเพลงเพื่อชีวิตดังกล่าว ก็ถูกตั้งคำถามต่อความเป็น“เพื่อชีวิต” ในความหมายและอุดมการณ์ทางการเมืองแต่เดิมมากพอสมควร นอกจากนั้น การเกี่ยวข้องกับวงการธุรกิจ ก็ก่อให้ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตถูกกล่าวหาว่า ได้หยิบยกเอาความมีคุณค่าบางอย่างมาเป็นเครื่องมือทำมาหากิน แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า การปรับตัวเข้าสู่ธุรกิจดังกล่าวนั่นเองที่ทำให้เพลงเพื่อชีวิตยังคงดำรงอยู่ได้ ซึ่งต่างจากศิลปะ

[61] เรื่องเดียวกัน.

เพื่อชีวิตแขนงอื่นๆ เช่น จิตรกรรมหรือวรรณกรรม ที่มีผู้กล่าวว่า หมดยุคสมัยของมันลงไปแล้ว พร้อมๆ กับการล่มสลายของลัทธิสังคมนิยม[62]

4.3.1.3 การสร้างความทันสมัยแก่เพลงลูกทุ่ง และบทบาทของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ต่อสถานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งในสังคม

ในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ซึ่งเพลงสตริงได้รับความนิยมอย่างสูง ซึ่งเห็นได้จากความสำเร็จของวงแกรนด์เอ็กซ์ แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงของแกรนด์เอ็กซ์ที่ประสบความสำเร็จคือชุด “ลูกทุ่งดิสโก” ซึ่งเป็นการนำเพลงลูกทุ่งเก่ามาทำดนตรีและเปลี่ยนวิธีการขับร้องใหม่ให้มีความทันสมัย ได้สะท้อนให้เห็นว่า เพลงลูกทุ่งไม่ใช่ไม่เป็นที่ยอมรับ แต่กลับเป็นที่นิยมอย่างสูงแม้กระทั่งในกลุ่มคนรุ่นใหม่ หากมีการนำเสนอในรูปแบบของกลุ่มคนดังกล่าว ทั้งนี้ แม้เพลงชุดลูกทุ่งดิสโกจะไม่อาจนับว่าเป็นเพลงลูกทุ่งได้เสียทีเดียว แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ปัจจัยหนึ่งที่นำมาซึ่งความสำเร็จล้นหลามก็เนื่องมาจากการนำเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่รู้จักคุ้มเคยมาทำใหม่ ซึ่งยังแสดงให้เห็นว่า ผู้ฟังเพลงที่เป็นกลุ่มวัยรุ่นเอง ไม่ได้เหยียดหยามหรือรังเกียจเพลงลูกทุ่ง เพียงแต่ไม่พึงพอใจกับการนำเสนอในรูปแบบเดิมที่อาจถูกมองว่าเชย เมื่อมีการนำเสนอเสียใหม่ให้ดูทันสมัยและโดยศิลปินที่เป็นตัวแทนของตน (ช่วงวัยเดียวกัน) ก็สามารถยอมรับเพลงลูกทุ่งรูปแบบใหม่นั้นได้โดยทันที ซึ่งในช่วงระยะเวลาดังกล่าว ด้วยความแพร่หลายของเพลงลูกทุ่งที่ทำให้ประชาชนส่วนใหญ่เกิดความคุ้นเคย ได้ทำให้การแบ่งแยกระหว่างแนวเพลงเช่นที่เคยเกิดขึ้นชัดเจนระหว่างเพลงลูกทุ่งกับเพลงลูกกรุงในยุคก่อนลดลง โดยในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ภาพการแบ่งแยกดังกล่าวยังคงมีอยู่แต่ไม่ได้ชัดเจนเหมือนยุคก่อนหน้า[63]

อีกทั้ง เมื่อพิจารณาจากเพลงลูกทุ่งตามแบบฉบับเช่น ผลงานเพลงของสายัณห์ สัญญา ก็ยิ่งพบว่า ในช่วงเดียวกันกับที่ผลงานเพลงชุดลูกทุ่งดิสโกประสบความสำเร็จมียอดจำหน่ายเทปสูงเกินล้านตลับ ผลงานเพลงชุด “ความรักเหมือนยาขม” ของสายัณห์ สัญญา ก็ประสบความสำเร็จเป็นผลงานเพลงลูกทุ่งชุดแรกที่มียอดการจำหน่ายเทปสูงเกินล้านตลับเช่นเดียวกัน อีกทั้งในยุคดังกล่าว ก็ถือเป็นยุคทองของสายัณห์ สัญญา ที่เป็นนักร้องชายที่มีชื่อเสียงสูงยิ่ง มีผลงานการแสดงภาพยนตร์เป็นจำนวนมาก และมีค่าตัวในการแสดงแต่ละเรื่องสูงถึงระดับล้านบาท ซึ่งหากพิจารณาจากแง่มุมทางธุรกิจ เพลงลูกทุ่งในช่วงนี้ไม่ถือเป็นเพลงที่ต่ำต้อยไปกว่าเพลงสตริง และยิ่งเห็นได้ชัดเมื่อในปีถัดมา ผลงานเพลงชุดหนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือ ของสรเพชร ภิญโญ กับน้องนุช ดวงชีวัน ได้รับความนิยมล้นหลาม ประสบความสำเร็จด้านยอดการจำหน่ายเกินล้านตลับเช่นเดียวกัน

---

[62] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืนของ “เพื่อชีวิต,” หน้า บันทึกสำนักพิมพ์.

[63] สัมภาษณ์ ศิรินทรา นิยากร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 9 มกราคม 2558.

อย่างไรก็ตาม ฐานะตำแหน่งของแนวเพลงลูกทุ่งก็ยังคงยึดโยงอยู่กับฐานะตำแหน่งของกลุ่มผู้ฟังซึ่งเป็นประชาชนระดับล่างที่มีความอ่อนด้อยเชิงอำนาจในสังคม จึงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าเพลงลูกทุ่งก็ยังคงมีภาพลักษณ์ที่ต่ำต้อยกว่าแนวเพลงอื่นและไม่เป็นที่ยอมรับของคนอีกกลุ่มหนึ่งในสังคม สินค้าเป็นจำนวนมาก ไม่กล้าโฆษณาผ่านรายการเพลงลูกทุ่งเพราะเกรงว่าจะเสียภาพลักษณ์ อีกทั้งในส่วนของสถานที่ในการแสดงบางสถานที่ที่สงวนไว้เฉพาะการแสดงคอนเสิร์ตของแนวเพลงทันสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สถานที่ภายในโรงแรมที่ถือเป็นสถานที่ทรงเกียรติ เช่น โรงแรมดุสิตธานี ก็ไม่สามารถยอมรับให้เพลงลูกทุ่งเข้าไปทำการแสดง แม้สาเหตุหนึ่งของการไม่ใช้สถานที่ดังกล่าวทำการแสดงของเพลงลูกทุ่งคือ เนื่องจากผู้ที่เข้าไปชมคอนเสิร์ตในสถานที่ดังกล่าวได้ ไม่ใช่กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่ง แต่ในท้ายที่สุดแล้ว นั่นก็เป็นการสะท้อนให้เห็นการยึดโยงแนวเพลงกับกลุ่มผู้ฟัง ซึ่งมีฐานะตำแหน่งแห่งที่และอำนาจในสังคมแตกต่างกัน แม้ในภายหลังวงดนตรีพุ่มพวง ดวงจันทร์จะสามารถทลายกำแพงการกีดกั้นเข้าไปทำการแสดงในสถานที่ดังกล่าวได้ แต่การเข้าไปแสดงได้นั้นก็ต้องผ่านการต่อสู้ และการขยับขึ้นมาสร้างที่ยืนแก่เพลงลูกทุ่งในสังคมอย่างมีเกียรติก็ต้องผ่านการต่อสู้ ดังคำกล่าวของเจนภพ จบกระบวนวรรณ ดังนี้

> “...มิใช่ว่าเพลงลูกทุ่ง จะไม่ถูกดูหมิ่นดูแคลนแม้จนปัจจุบันก็ยังติดอยู่ในวังวนนี้อยู่ตลอด ศิลปินชาวบ้านถ้ารักอยากจะเป็นก็ต้องพร้อมยอมรับสถานภาพว่าคนไทยมักจะดูถูกคนไทยด้วยกันเอง คนไทยมักไม่ค่อยยกย่องคนไทย เพราะฉะนั้นอะไรที่เป็นของไทย ไม่ว่าจะเป็น เพลงไทย อาหารไทย สินค้าไทย ถ้าจะขายคนไทยกันเองก็ต้องเหนื่อยหน่อยเพราะต้องฝ่าฟันอุปสรรคในใจเรื่องการดูถูกเชื้อชาติซึ่งแก้ยาก... กว่าเจนภพ จะทำให้คนยอมรับเพลงลูกทุ่งได้มันผ่านกระบวนการการต่อสู้มาอย่างเลือดตาแทบกระเด็น กว่าเพลงลูกทุ่งจะมีโอกาสได้แสดงถวายหน้าพระที่นั่งได้กว่าเพลงลูกทุ่งจะมาผงาดในหน้าปัดวิทยุภาคเอฟเอ็มได้กว่ารายการเพลงลูกทุ่งจะมีคนคอยจ้องดูทางหน้าจอโทรทัศน์ได้ กว่าเพลงลูกทุ่งจะได้รับการยอมรับในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาของประเทศให้ได้เข้าไปในหลักสูตร ไปเป็นวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ระดับปริญญาตรีจนถึงปริญญาเอกคุณคิดว่ามันง่ายหรือครับ”[64]

ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 บริษัทอโซน่า เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเพลงลูกทุ่งให้ทันสมัยมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการปรับเปลี่ยนแนวดนตรีให้มีความใกล้เคียงกับดนตรีเพลงสตริง โดยเริ่มต้นจากศิลปินหญิง เช่น จันทรา ธีราวรรณ ซึ่งโด่งดังจากเพลงสาวทรงฮาร์ด ศิรินทรา นิยากร จากเพลงจะขอก็รีบขอ และเพลงรู้ว่าเขาหลอก และประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดในผลงานเพลงชุดอื้อหือหล่อจัง ของพุ่มพวง ดวงจันทร์

---

[64] เจนภพ จบกระบวนวรรณ. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งข้อมูล: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=826705634065649&id=131078776961675 [28 กุมภาพันธ์ 2558]

พุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นนักร้องหญิงที่ได้รับความนิยมสูงสุดในช่วงปลายทศวรรษ และเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการสร้างความเปลี่ยนแปลงในภาพลักษณ์ของเพลงลูกทุ่ง โดยความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่พุ่มพวง ดวงจันทร์ก่อให้เกิดขึ้นกับวงการเพลงลูกทุ่งคือ การทลายกำแพงกีดกันเพลงลูกทุ่งในหมู่คนชั้นสูง กล่าวคือจากเดิมที่เพลงลูกทุ่งถูกมองว่าเป็นเพลงของคนชั้นล่าง เชยไม่ทันสมัยนั้น ด้วยความสามารถของผู้สร้างสรรค์งานเพลงและด้วยความสามารถของพุ่มพวงเอง ทำให้เธอได้รับความนิยมในคนทุกระดับชั้นไม่เว้นแม้ในคนชั้นสูงของประเทศที่ออกมาประกาศตัวว่าเป็นแฟนเพลงของพุ่มพวง ดวงจันทร์ เช่น นายอานันท์ ปัญญารชุน เป็นต้น นอกจากนั้น การที่วงดนตรีพุ่มพวง ดวงจันทร์ สามารถเข้าไปทำการแสดงในโรงแรมดุสิตธานีซึ่งถือเป็นสถานที่อันทรงเกียรติที่ไม่เคยมีวงดนตรีลูกทุ่งวงใดมีโอกาสเข้าไปทำการแสดงได้ อีกทั้งการแสดงในครั้งนั้นยังเป็นการแสดงต่อหน้าพระพักตร์พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลีฯ และพระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าพัชรกิติยาภา โดยเป็นการแสดงคอนเสิร์ตเพื่อการกุศลซึ่งสามารถรวบรวมเงินบริจาคได้เป็นจำนวนมาก การแสดงครั้งดังกล่าวของพุ่มพวง ดวงจันทร์ จึงถือเป็นการยกระดับฐานะเพลงลูกทุ่งครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์เพลงลูกทุ่งไทย

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่า การยกฐานะเพลงลูกทุ่งจากบทบาทของพุ่มพวง ดวงจันทร์ดังกล่าว เป็นความสามารถและความนิยมชมชอบศิลปินเป็นรายเฉพาะ แม้ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าภาพลักษณ์ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ในฐานะราชินีเพลงลูกทุ่ง จะสร้างให้เกิดการยอมรับในเพลงลูกทุ่งอย่างกว้างขวางมากขึ้น และได้ทลายภาพลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งที่โดนดูถูกมาโดยตลอดว่า เชยบ้านนอก ลงได้อย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน แต่ก็เป็นการยอมรับเฉพาะในตัวพุ่มพวง ดวงจันทร์และเพลงของเธอเท่านั้น ไม่ใช่ต่อวงการเพลงลูกทุ่งในภาพรวม เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นเฉพาะต่อตัวเธอ หรืออาจมีลักษณะใกล้เคียงกันเฉพาะศิลปินเพลงลูกทุ่งที่โด่งดังในช่วงเดียวกันจำนวนไม่กี่ราย เช่น ศิรินทรา นิยากร ยอดรัก สลักใจ เป็นต้น แต่กำแพงการดูถูกปิดกั้นพื้นที่ยืนในทางสังคมของเพลงลูกทุ่งก็ยังไม่หมดไป จึงไม่น่าเป็นที่แปลกใจว่า เมื่อพุ่มพวงเสียชีวิตลงก็มีผู้กล่าวว่าเพลงลูกทุ่งอาจตายตามไปด้วย

อนึ่ง ในช่วงที่สื่อโทรทัศน์เริ่มเข้ามาเป็นที่แพร่หลาย เพลงลูกทุ่งปรากฏให้เห็นน้อยมากในสื่อใหม่ดังกล่าว ในขณะที่เพลงสตริง เข้าไปใช้สื่อดังกล่าวอย่างแพร่หลาย ซึ่งอาจทำให้เพลงลูกทุ่งเงียบหายไปจากสื่อสมัยใหม่ ทั้งนี้ เป็นที่น่าสนใจคือ การไม่ปรากฏตัวผ่านสื่อโทรทัศน์ของศิลปินเพลงลูกทุ่ง อาจไม่ได้เกิดจากการกีดกัน ตรงกันข้ามคือ ผู้ชมมีความต้องการชมศิลปินเพลงลูกทุ่ง เช่นเดียวกันคือผู้จัดรายการเพลง เช่น รายการโลกดนตรี ก็ต้องการเชิญศิลปินเพลงลูกทุ่งมาออกรายการ แต่กลับเป็นศิลปินเพลงเองที่ไม่ต้องการปรากฏตัวผ่านจอโทรทัศน์ เนื่องจากเกรงว่าหากออกรายการโทรทัศน์จะส่งผลกระทบต่อการแสดงสดที่อาจทำให้ประชาชนไปชมการแสดงสด

ลดน้อยลง[65] กว่าที่ศิลปินเพลงลูกทุ่งจะยอมมาออกรายการโทรทัศน์ก็ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ซึ่งศิลปินเพลงลูกทุ่งกลุ่มแรกเป็นศิลปินในสังกัดอโซน่า ซึ่งเป็นค่ายเพลงที่มีรายการโทรทัศน์เพลงลูกทุ่งของตนเอง เช่น ศิรินทรา นิยากร เป็นต้น[66] กระทั่งในช่วงต้นทศวรรษ 2530 ศิลปินเพลงลูกทุ่งจึงปรากฏผ่านจอโทรทัศน์มากขึ้น ทั้งนี้ ก็เป็นที่น่าสังเกตเช่นเดียวกันคือการเริ่มปรากฏตัวของเพลงลูกทุ่งอย่างแพร่หลายผ่านจอโทรทัศน์เป็นช่วงเดียวกันกับที่ธุรกิจวงดนตรีเริ่มเสื่อมสลาย ทั้งนี้ อาจเกิดขึ้นจากความแพร่หลายของโทรทัศน์ส่วนหนึ่ง แต่อีกส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการชมการแสดงสดจากการซื้อบัตรเข้าชมเป็นการเข้าชมฟรีโดยการสนับสนุนของเจ้าของสินค้าต่างๆ ซึ่งเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ธุรกิจวงดนตรีล่มสลายไปในที่สุด ซึ่งจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

4.3.1.4 ความขัดแย้งทางวาทกรรมระหว่างชาวบ้านกับนักศึกษาปัญญาชนที่สะท้อนผ่านการปะทะกันของเพลงลูกทุ่งและเพลงปฏิวัติของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย

การเคลื่อนไหวเชิงวัฒนธรรมของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งมีการดำเนินงานในเขตชนบท พบว่า มีการใช้เพลงปฏิวัติทั้งที่รับมาจากประเทศจีนและเพลงปฏิวัติที่แต่งขึ้นในเขตป่าโดยสมาชิกพรรคคนไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเกือบทั้งหมดได้เข้าป่าเพื่อร่วมขบวนการกับพรรคฯ ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งในช่วงแรก แคน สาริกา หนึ่งในผู้ที่เข้าร่วมขบวนการดังกล่าว เขียนไว้ว่า เพลงปฏิวัติมีพลังสูงยิ่งจนน่าแปลกใจ[67] แต่ก็มีข้อสังเกตว่าในพื้นที่ที่เขาไปอยู่นั้น เพลงที่สมาชิกร้องกันและ “โดนใจ” เป็นอย่างมากจนสามารถปลุกใจให้ลุกขึ้นมาสู้รบได้ เป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่โดยมีการนำเอาวัฒนธรรมเพลงรำวงผสมเพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นที่คุ้นเคยของชาวบ้านเข้ามาผสมผสาน เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองสนุกปลุกเร้าใจในแบบชาวบ้าน ไม่ใช่เพลงเพื่อชีวิตหรือเพลงปฏิวัติที่มาจากปัญญาชนในเมือง เช่น เพลงภูพานปฏิวัติ เพลงวีรชนปฏิวัติ หรือเพลงเลือดต้องล้างด้วยเลือด ซึ่งนิยมในกลุ่มนักปฏิวัติจากเมืองหลวง หรือเพลงจากสปท. ที่นำมาจากเพลงปฏิวัติจีน ซึ่งชาวบ้านไม่คุ้นเคย[68] เพลงที่แคน สาริกา อ้างถึงว่ามีพลังปลุกใจรุนแรงคือเพลงจากท้องนา มีเนื้อร้อง ดังนี้

---

[65] สัมภาษณ์ มานพ แย้มอุทัย, นักวิชาการ คอลัมภ์นิสต์ และครีเอทีฟในธุรกิจเพลงและสื่อสารมวลชน, 29 พฤศจิกายน 2557.

[66] สัมภาษณ์ ศิรินทรา นิยากร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 9 มกราคม 2558.

[67] แคน สาริกา, “มนต์รักลูกทุ่ง” บนภูสูงที่สู้รบ, อ้างถึงใน วัฒน์ วรรลยางกูร, (บก.), สายลมเปลี่ยนทิศ...แต่ดวงจิตมิได้เปลี่ยนเลย: ผลึกแห่งชีวิตและเสียงเพลงปฏิวัติไทย (กรุงเทพฯ: อาร์ต เอ็จ กราฟฟิค, 2546), หน้า 459.

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 459-462.

จากท้องนา จะอำลาพ่อแม่ห่างไกล สู่ป่าดงพงไพร ด้วยดวงใจเคียดแค้นทวี บ้านเมืองเรานั้น ถูกโจรมารปล้นสิทธิ์เสรี รวมพลังเถิดเราน้องพี่ สามัคคีช่วงชิงชาติไทย

จับมันมาตัดหัว รับกรรมแสนชั่วที่มันสร้างไว้ จับมันมาแขวนคอ รับกรรมที่ก่อให้มันสาใจ กลับสู่ท้องนา เมื่อโจราสูญสิ้นหมดไป สร้างสังคมของไทย ให้สดใสรุ่งโรจน์ไพบูลย์

แคน สาริกา กล่าวต่อว่า เพลงดังกล่าวนี้ *“แม้จะมีกลิ่นอายของเพลงรำวงลูกทุ่งค่อนข้างสูง แต่ยามที่หนุ่มบ้านสวนโคกร้องนั้น ฟังแล้วมันปลุกใจยิ่งกว่าท่วงทำนองเพลงมาร์ชเสียอีก”*[69] แสดงให้เห็นว่าเพลงปฏิวัติของสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยที่เคลื่อนไหวในเขตชนบทนั้น มีการนำวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านท้องถิ่นและเพลงลูกทุ่งเข้าไปผสมผสาน เพียงแต่การผสมผสานนั้นก็เป็นการกระทำกันเป็นการเฉพาะและไม่ได้เป็นที่ยอมรับในภาพรวม อีกทั้ง แม้มีการผสมผสานดังกล่าว แต่ขบวนการของพรรคฯ ก็ไม่ได้รับเอาเพลงลูกทุ่งเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหว สังเกตได้จากในช่วงที่เพลงลูกทุ่งเพลงหนึ่ง คือ เพลงอ.ส. รอรัก ซึ่งขับร้องโดย ศักดิ์สยาม เพชรชมภู กำลังโด่งดังแบบ “สะท้านทุ่ง” ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่า การจัดงานรื่นเริงในหมู่บ้าน ไม่มีการเอาเพลง อ.ส. รอรัก มาร้องเลย โดยเพลงที่ทั้งสมาชิกพรรคและคนหนุ่มในหมู่บ้านร้องกันทั้งหมด เป็นเพลงปฏิวัติของสมาชิกพรรคฯ ทั้งนี้ แคน สาริกา ให้ข้อสังเกตว่า ไม่ใช่พวกเขาไม่ชื่นชอบเพลงลูกทุ่ง แต่ด้วยสถานการณ์ขณะนั้นทำให้พวกเขาต้องร้องเพลงป่าเพลงปืน[70]

ทั้งนี้ จากข้างต้น ได้แสดงให้เห็นว่า เพลงปฏิวัติที่มาจากเมืองหรือจากประเทศจีนก็ไม่อาจเข้าถึงประชาชนในท้องถิ่น แต่มีการนำวัฒนธรรมของชาวบ้านเข้าไปผสมผสาน เนื่องจากเป็นที่คุ้นเคยและถูกใจมากกว่า และการที่เพลงปฏิวัติเป็นที่นิยมร้องกันในขบวนการของพรรคฯ ก็เกิดจากความสอดคล้องกับสถานการณ์มากกว่าเพลงแนวอื่นๆ แน่นอนที่สุด สำหรับแกนนำในระดับสูงนั้นไม่ให้การยอมรับวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง สังเกตได้จากการไม่อนุญาตให้สถานีวิทยุเสียงแห่งประเทศไทยเปิดเพลงลูกทุ่ง และไม่ยอมรับให้เพลงปฏิวัติที่ผลิตโดยพรรคฯ นำทำนองเพลงลูกทุ่งเข้ามาผสม เช่น ในกรณีที่แคน สาริกา มีโอกาสแต่งเพลงให้พรรคฯ เพื่อเผยแพร่ทางสปท. ทุกเพลงของเขาได้รับการบันทึกเทป ยกเว้นเพลงนักรบอาจหาญ ที่เขานำทองมาจากเพลงรอรักที่ปักธงชัย ของธงชัย เล็กกำพล ด้วยเหตุผลว่า เป็นเพลงที่มีทำนองเป็นลูกทุ่ง ซึ่งผิดหลักการของสปท.[71] (อย่างไรก็ตาม ในช่วงปี พ.ศ.2521 เพลงดังกล่าวก็ได้รับการบันทึกเทปและเผยแพร่ผ่านวิทยุสปท.) แต่สำหรับผู้เคลื่อนไหวในระดับล่าง การไม่ร้องเพลงลูกทุ่งของพวกเขา ไม่ได้หมายความว่าพวกเขาไม่ชื่นชอบเพลงลูกทุ่ง

---

[69] เรื่องเดียวกัน, หน้า 459.

[70] เรื่องเดียวกัน, หน้า 460.

[71] เรื่องเดียวกัน, หน้า 463.

เพียงแต่เพลงปฏิวัติเข้ากันได้กับสถานการณ์มากกว่า และก็เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงปฏิวัติที่กล่าวถึงก็เป็นเพลงที่พวกเขาแต่งขึ้น ไม่ใช่เพลงที่มาจากพรรคฯ ในประเทศจีน

ในช่วงปี พ.ศ.2524 สถานการณ์ขณะนั้นเกิดความปั่นป่วน สับสน สถานีวิทยุสปท. หยุดการเคลื่อนไหวไม่มีทั้งข่าวสารและเพลงออกเผยแพร่ และเป็นยุคตกต่ำของการปฏิวัติ พบว่าสหายหรือสมาชิกพรรคฯ บางพื้นที่ เช่น เขตงานภูสระซึ่งแคน สาริกาอาศัยอยู่ ได้หันไปฟังเพลงจากคลื่น เอ.เอ็ม. ซึ่งเป็นเพลงลูกทุ่ง โดยเพลงที่กำลังโด่งดังในขณะนั้นเป็นเพลงของสายัณห์ สัญญา ได้แก่ เพลงอยู่กับความผิดหวัง เพลงการทรมานคือการรอคอย และเพลงอกหักซ้ำสอง กลายเป็นเพลงที่สมาชิกร้องกันจน “*เกร่อ*” จนแกนนำไม่อาจทัดทานได้ เพราะไม่สามารถหาสิ่งใดมาเยียวยาหัวใจที่หดหู่และสิ้นหวังของพวกเขาในยามนั้นได้[72] เนื้อหาของทั้งสามเพลง มีดังนี้

เพลงอยู่กับความผิดหวัง มีเนื้อร้อง ดังนี้

จากไปแล้วไม่เคยคืนคอน เจ้าไม่ย้อนหวนคืนกลับหลัง
ทิ้งใครคนหนึ่ง ให้รำพึงผิดหวัง เจ้าทิ้งรวงรังที่เจ้าเคยนั่งเคยนอน
จากไปแล้วเหมือนดังสายลม เจ้าใจขมแค่ลมเว้าวอน
เหมือนดังดวงจันทร์ ส่องแสงอันสุนทร แต่กลับถูกตัดตอน เพราะมีเมฆหมอกมาบัง
บอกให้รู้ ว่าฉันคือคนอกหัก ถูกผู้หญิงตัดรัก นี่แหละคนผิดหวัง
เหมือนจะร้องไห้ เหมือนจะดีใจเหมือนคนคลุ้มคลั่ง คนที่มีความหลัง มักจะนั่งใจลอย
ฉากความหลังเหมือนดังละคร ไม่อาจย้อนถอนมาให้ถอย
ให้มันพ้นผ่านไปกับการรอคอย โชคของคนบุญน้อย ที่คอยแต่ความผิดหวัง

เพลงการทรมานคือการรอคอยมีเนื้อร้อง ดังนี้

การทรมานคือการรอคอย ถึงเวลาเพียงหน่อย การคอยก็ทรมาน
คิดถึงทุกลมหายใจ เธอไปไหนไม่สงสาร ให้เวลาพ้นผ่าน นงคราญไม่ตามสัญญา
เธอมัวโบยบินไปกินกับใคร ทิ้งรักอันยิ่งใหญ่ ทำไมถึงผิดเวลา
เธอลืมน้ำคำหรือไร เหตุไฉนถึงไม่มาหา ปล่อยให้ฉันคอยท่า ตั้งตาเฝ้าคอย
สงสารสักนิดนะเธอ อย่าให้ฉันเพ้อ เหม่อหาเสียจนตาลอย
จงมาให้ฉันเห็นหน้าสักหน่อย อย่าให้ฉันคอยบ่อย ใจลอยเหงาหงอยวิญญา
ดวงเดือนดาราที่ราแรมไกล แล้วยังคืนมาใหม่ นำใจมาให้กับฟ้า
ไฉนเธอไปไกลกัน ไปจากฉันแล้วไม่มาหา ฉันคิดถึงเธอเจียนบ้า คอยเธอมาด้วยทรมาน

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 466.

เพลงอกหักซ้ำสองมีเนื้อร้อง ดังนี้

อกหักซ้ำสองน้ำตานองหน้า คนชื่อสายัณห์ สัญญา ตรมอุราทั้งปี
รักสุดดวงใจ แต่เขากลับไม่ใยดี รักเขาเสียจนล้นปรี่ ไม่มีคำสรรค์บรรยาย
คิดจะบูชาเขาดังดวงแก้ว ต้องอกหักอีกแล้ว เศร้าเสียสิ้นความอาย
ครั้งหนึ่งก็แพ้ ครั้งที่สองก็พ่าย สุดแสนจะเสียดาย รักมลายครึ่งทาง
เหมือนดังแก้วแตก แยกเป็นรอยร้าวราน ยากที่จะประสาน สมานในหัวใจนาง
บุญไม่มี ศักดิ์ศรีแพ้เขาทุกอย่าง กำแพงเงินตราปิดทาง รักแรมร้างโรยรา
พอพูดถึงรัก ชักกลัวจนหวาด กลัวความรักอนาถ กลัวเป็นทาสน้ำตา
ขอให้โชคดี น้องจงมีราคา ใจพี่ช้ำอำลา ไว้ชาติหน้าพบกัน

ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่า เนื้อหาของเพลงของสายัณห์ สัญญา ทั้งสามเพลงข้างต้นเข้ากันได้อย่างดียิ่งกับความรู้สึกของสมาชิกพรรคฯ ในขณะนั้น ที่กำลังสับสน ผิดหวัง รอคอย และเริ่มเสื่อมความศรัทธาต่อแนวทางปฏิวัติของพรรคฯ จนถึงขั้นที่แคน สาริกา กล่าวว่า *“ผมยอมรับว่าเพลงลูกทุ่ง เป็นดั่งวิตามินบำรุงรักษาใจ ให้พวกเราได้ยืนหยัดต่อสู้มาจนถึงปลายปี 2525 ก่อนที่จะตัดสินใจมอบตัวแบบ “ยกเขตงาน” เนื่องจากมติที่ประชุมสมัชชาพรรคฯ ไม่มีแนวทางใหม่ให้พวกเราเป็นที่หวังได้อีกต่อไป”* เป็นการสิ้นสุดลงของการต่อสู้ในเขตป่าของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยและเพลงปฏิวัติเพลงลูกทุ่งได้แพร่กระจายเข้าไปยึดครองพื้นที่ในเขตชนบทอย่างครอบคลุม ในขณะที่ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตได้ออกมาผลิตงานเพลงอีกครั้งในเมืองหลวง พร้อมกันกับการเกิดขึ้นของเพลงเพื่อชีวิตรุ่นใหม่ที่สามารถผลิตงานเพลงจนเป็นที่นิยม มีฐานผู้ฟังจำนวนมากทั่วทั้งประเทศเช่นเดียวกัน

4.3.1.5 บทบาทรัฐกับฐานะตำแหน่งของเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

ในบทก่อนหน้า จะเห็นได้ว่ารัฐเข้ามามีบทบาทอย่างสูงในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ที่ถือได้ว่ารัฐสามารถควบคุมวัฒนธรรมเพลงกระแสหลักได้อย่างเด็ดขาด จนกระทั่งเพลงเพื่อชีวิตต้องลงไปดำเนินการใต้ดินในฐานะเพลงปฏิวัติ ภายหลังจากที่สถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง เพลงเพื่อชีวิตกลับเข้ามาสู่วงการเพลงไทยสากลอีกครั้ง แต่โดยการปรับตัวให้เข้ากันได้ทั้งกับสถานการณ์ทางการเมืองและอุตสาหกรรมเพลงที่ขยายตัว แม้ยังมีการนำเสนอเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมือง แต่ก็ปรากฏเนื้อหาที่มีความสอดคล้องคล้อยตามนโยบายของรัฐมากขึ้น กระทั่งฝ่ายรัฐสามารถใช้ประโยชน์จากเพลงเพื่อชีวิตดำเนินนโยบายทางการเมืองได้ในส่วนของเพลงลูกทุ่ง พบว่าเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งมีลักษณะของการคล้อยตามและเป็นส่วนหนึ่งของอำนาจรัฐอย่างชัดเจน กระทั่งในที่สุดรัฐได้ผนวกเอาเพลงลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งของตนโดยการยกย่องให้เพลงลูกทุ่งเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ถือเป็นความสำเร็จของรัฐในการควบคุมครอบงำวัฒนธรรมเพลง แต่ในแง่หนึ่งสำหรับวงการเพลงลูกทุ่งก็ถือได้ว่า รัฐมีบทบาทสำคัญในการยกระดับเพลงลูกทุ่งให้มีฐานะตำแหน่งสูงขึ้นในสังคม

<u>บทบาทรัฐในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากเพลงเพื่อชีวิต</u>

ภายหลังจากสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลงจนกระทั่งศิลปินเพลงเพื่อชีวิตได้เดินทางออกจากป่าสู่เมืองอีกครั้ง จะเห็นว่าในขณะนั้นก็ได้เกิดศิลปินเพลงเพื่อชีวิตหน้าใหม่ขึ้นแล้วในเมืองและมีชื่อเสียงในระดับหนึ่งคือวงแฮมเมอร์ แต่ดังได้กล่าวแล้ว เพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นใหม่มีความแตกต่างจากเพลงเพื่อชีวิตแบบเดิมโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของเนื้อหาที่ลดระดับการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองลงมาในระดับที่ไม่กระทบต่ออำนาจรัฐอีกต่อไป เพลงดังของวงแฮมเมอร์คือเพลงบินหลา แม้นำเนื้อเพลงเพื่อชีวิตของวิสา คัญทัพ มาทำใหม่ แต่ก็ได้ดัดแปลงเนื้อหาจากการเรียกร้องให้เกิดการต่อสู้กับอำนาจรัฐเป็นการกล่าวถึงความตายของนกตัวหนึ่ง (แม้นกดังกล่าวอาจมีนัยยะทางการเมือง แต่ก็ไม่ได้เป็นการเรียกร้องหรือต่อต้านอำนาจรัฐ) และเมื่อศิลปินเพื่อชีวิต เช่น คาราวาน กลับมาเล่นดนตรีอีกครั้งหนึ่ง ก็ไม่ได้แสดงการต่อต้านอำนาจรัฐดังที่เคยเป็น ผนวกกับสถานการณ์ทางการเมืองคลี่คลายลง รัฐจึงลดการควบคุมวัฒนธรรมเพลงที่เคยกระทำอย่างเข้มงวดลงเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม เมื่อวงคาราบาวเริ่มมีชื่อเสียง พบว่า งานเพลงของคาราบาว แม้ไม่ได้ปะทะกับอำนาจรัฐโดยตรง แต่บางเพลงก็มีเนื้อหาที่อาจรุนแรงในสายตาของภาครัฐ การเข้ามาใช้อำนาจควบคุมเพลงเพื่อชีวิตของรัฐจึงปรากฏให้เห็นผ่านหน่วยงานที่ทำหน้าที่ดังกล่าวโดยตรง ในขณะนั้น คือคณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์(กบว.) ซึ่งพบว่า เพลงของคาราบาวในแต่ละอัลบั้มมักมีเพลงที่ถูกเซ็นเซอร์โดยตลอด จนอาจกล่าวได้ว่าวงคาราบาวเป็นไม้เบื่อไม้เมากับกบว.[73] ตัวอย่างเช่น การออกผลงานเพลงชุดโนพลอมแพลม พบว่า เพลงสำคัญในชุดดังกล่าวถูกแบนก่อนที่จะออกสู่ตลาด จนวงคาราบาวต้องแก้ไขผลงานเพลงเป็นเหตุให้ต้องวางแผงล่าช้า ซึ่งยืนยง โอภากุล ได้เขียนบรรยายถึงการถูกแบนดังกล่าวไว้ด้านหลังปกเทปในชุดดังกล่าว ดังนี้

> งานชุดนี้ชื่อ โนพลอมแพลม ความจริงจะต้องออกตั้งแต่วันที่ 1 ต.ค. 33 แต่งานชุดนี้มีเพลงที่ไม่ผ่านการเห็นชอบจากกบว.คือเพลง ไอ้หำ โนพลอมแพลม ขนม ผมต้องเสียเวลากับการแก้ไขเพลงโนพลอมแพลมอยู่ครึ่งเดือน เพื่อให้มันออกมาอย่างที่เห็น เพราะเพลงอื่นแบนได้ แต่เพลงหัวนั้นต้องใช้สำหรับการโฆษณาถ้าถูกแบนก็จะมีผลต่อการประชาสัมพันธ์ถ้าให้ผมเป็นเจ้าหน้าที่กบว. ผมก็คงต้องคิดหนักต่อเพลงชุดนี้แต่ความเป็นจริงย่อมมิอาจปฏิเสธได้ เราต่างก็ทำหน้าที่ของพลเมืองตามหน้าที่ของแต่ละคน สิ่งที่ผมเห็นอาจจะเป็นสิ่งเดียวกับที่เจ้าหน้าที่

[73] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

> กบว. เห็น แต่ท่านเหล่านั้นมิอาจทำอะไรได้มากกว่านี้ การอาศัยเพลงเป็นสื่อในการให้ความรู้และเรื่องราวชีวิตของผู้คนของแผ่นดินมีมานมนานแล้ว และผู้ทำก็ได้รับความรู้สึกที่แตกต่างไปจากคนทำเพลงประเภทอื่นการสูญเสียพี่สืบ นาคะเสถียร เป็นอีกชีวิตหนึ่งที่น่าเสียดายยิ่ง ทำไมประเทศไทยจึงละเลยต่อสิ่งที่ควรจะทำ อย่างเช่น การพัฒนาวัฒนธรรมของชาติ การแก้ปัญหาความยากจน การศึกษา ป่าไม้และการอนุรักษ์ธรรมชาติ ฯลฯ ดีกว่าที่นักการเมืองจะคิดแต่การลงทุน มันไม่ง่ายไปหน่อยหรือ? การเล่นกับเงินจำนวนมหาศาลย่อมบ่งชี้ให้เห็นถึงเจตนาอันเป็นไปของ พณฯ ท่านทั้งหลาย การทวนกระแสเช่นนี้ ถ้าคิดว่าเป็นความไม่หวังดีต่อชาติก็ช่วยไม่ได้ อาจจะยังไม่สายเกินไปถ้าจะเริ่มต้นใหม่ ไถ่บาปกรรมที่พวกเรากระทำกันไว้ต่อประเทศชาติและประชาชน จิตใจของผมยังรักและเป็นห่วงทุกชีวิต จึงยังมิอาจแยกใครเป็นธรรมะ และอธรรม อย่าละเลยต่อสิ่งที่ผมกำลังพูดถึงเพราะมันคือปัญหาจริงๆ ในสังคมปัจจุบัน[74]

จะเห็นได้อย่างชัดเจนจากข้อความที่ยืนยง โอภากุล เขียนบรรยายไว้ดังกล่าวว่าคาราบาวมีความมุ่งมั่นที่จะนำเสนอภาพความจริงของสังคม แม้ภาพดังกล่าวอาจไม่เป็นที่พอใจของผู้มีอำนาจหรือนักการเมือง แต่คาราบาวในฐานะศิลปินเพลงก็ยังคงขอทำหน้าที่ในการพูดความจริงนั้นต่อไป

ทั้งนี้ แม้ผลงานเพลงของคาราบาวจะถูกเซ็นเซอร์อยู่เสมอ แต่ในบางโอกาสเพลงของคาราบาวก็เคยเป็นเพลงที่รัฐเห็นชอบ จนเข้ามาสนับสนุน และดึงเพลงดังกล่าวไปใช้ประโยชน์ในการประชาสัมพันธ์นโยบายของรัฐบาล โดยตัวอย่างที่ชัดที่สุดคือการเข้ามาให้การสนับสนุนการทำมิวสิควีดีโอให้กับเพลงเมดอินไทยแลนด์ของรัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ภายหลังจากที่เพลงได้ถูกเผยแพร่ออกไปและได้รับความนิยม กระทั่งรัฐบาลเล็งเห็นความสำคัญในเนื้อหาที่ประจวบเหมาะกับนโยบายการลดค่าเงินบาทและการส่งเสริมให้ใช้สินค้าไทยในขณะนั้น[75] จึงได้จัดทำมิวสิกวีดีโอให้กับเพลงดังกล่าว เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์นโยบายของรัฐบาล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรณรงค์ให้คนไทยกินของไทยใช้ของไทย

การเข้ามาให้การสนับสนุนเพลงของคาราบาวของรัฐบาลในครั้งนั้น ถือเป็นครั้งแรกที่ทำให้วงคาราบาวได้เข้าไปเกี่ยวพันกับหน่วยงานรัฐบาลซึ่งพบว่า หลังจากนั้น วงคาราบาว โดยเฉพาะอย่างยิ่งยืนยง โอภากุล ได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างจริงจัง เช่น การสนับสนุนฝ่ายกบฏ 9 กันยายน 2528 ภายใต้การนำของพล.ต.มนูญ รูปขจร การแสดงออกถึงการสนับสนุนพล.ต.จำลอง ศรีเมืองในการลงสมัครเลือกตั้ง การเสียดสีการปกครองของรัฐบาล พลเอกเปรมติณสูลานนท์

---

[74] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. โนพลอมแพลม [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/พลอมแพลม [30 ตุลาคม 2558]

[75] ชัยยุทธ์ ลิมลาวัลย์. ประวัติวงคาราบาว: ครบรอบ 25 ปี คาราบาว พ.ศ.2549 [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://carabao.net/biography/index.html [30 ตุลาคม 2558]

ซึ่งการเข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมืองดังกล่าวส่งผลให้วงคาราบาว กลายเป็นวงดนตรีอันตรายที่อยู่ตรงข้ามกับรัฐบาล ไม่เพียงแต่การแสดงออกผ่านบทเพลงเท่านั้น แต่ยืนยง โอภากุล ได้เข้าไปเคลื่อนไหวทางการเมืองเป็นจำนวนหลายครั้ง[76] ทั้งนี้ การเข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมืองดังกล่าว พบว่าเป็นบทบาทของยืนยง มากกว่าเป็นการกระทำของวงคาราบาวในภาพรวม ซึ่งบ่อยครั้งบทบาททางการเมืองดังกล่าวเป็นการตัดสินใจของยืนยง โดยสมาชิกคนอื่นอาจไม่ได้ร่วมดำเนินการด้วย อีกทั้งเมื่อเกิดความเดือดร้อนหรือถูกคุกคามอันเนื่องมาจากการแสดงบทบาททางการเมืองดังกล่าว ยืนยงก็มักแก้ปัญหาดังกล่าวเองโดยไม่มีให้เรื่องเดือดร้อนไปถึงสมาชิกคนอื่น หรืออาจไม่บอกกล่าวให้สมาชิกคนอื่นรับรู้หากไม่จำเป็น[77] กระนั้น ในบางช่วง ก็ยังพบว่า วงคาราบาวก็ได้เข้าไปใกล้ชิดกับทหารเช่น ในช่วง พ.ศ.2531 วงคาราบาวได้เข้าไปใกล้ชิดกับพลเอกชวลิต ยงใจยุทธ ซึ่งในขณะนั้นคาราบาวได้เข้าไปมีส่วนร่วมในโครงการอีสานเขียว และหลังจากนั้น พบว่า วงคาราบาวได้ร่วมมือกับทหารโดยการเดินทางไปแสดงดนตรีเพื่อกระชับสัมพันธไมตรีกับประเทศเพื่อนบ้านภายหลังจากมีกรณีพิพาท เช่น หลังจากเกิดเหตุการณ์ยุทธการบ้านร่มเกล้า ซึ่งก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างคนไทยกับคนลาว พบว่า วงคาราบาวได้ถูกส่งไปแสดงดนตรียังประเทศลาว ซึ่งพบว่าสามารถสร้างความปรองดองได้เป็นอย่างดีเนื่องจากคนลาวชื่นชอบวงดนตรีคาราบาวและมารอชมการแสดงอย่างคับคั่งสามารถผ่อนกลายสถานการณ์ตึงเครียดได้อย่างดียิ่ง[78] เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นบทบาทของรัฐในการเข้ามาสนับสนุนและใช้ประโยชน์จากเพลงเพื่อชีวิตได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสะท้อนอุดมการณ์ของวงคาราบาวที่ยืนยงได้เขียนไว้หลังปกเทปเป็นอย่างดีว่า เขาต้องการทำเพื่อประเทศชาติและประชาชน โดยไม่ได้ตัดสินว่าใครเป็นฝ่ายใคร (ใครเป็นธรรมะหรืออธรรม) แต่ต้องการทำเพื่อส่วนรวมจริงๆ

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ในยุคนี้การเซ็นเซอร์อันแสดงถึงการควบคุมวัฒนธรรมเพลงยังคงดำรงอยู่ แต่การเซ็นเซอร์ดังกล่าวเป็นการควบคุมผลงานเพลงเฉพาะบางเพลงเท่านั้น ไม่ใช่การกีดกันเพลงเพื่อชีวิตในภาพรวมอย่างที่เคยเป็นในช่วงภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 อีกทั้งรัฐยังมีการเข้ามาให้การสนับสนุนเพลงเพื่อชีวิตที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับแนวนโยบายของรัฐอีกด้วย นอกจากนั้น นอกจากการเข้ามาให้การสนับสนุนการผลิตมิวสิควีดีโอเพลงเมดอินไทยแลนด์ หน่วยงานภาครัฐเช่น ทหาร ยังได้อาศัยความร่วมจากวงคาราบาวในการดำเนินนโยบายการสร้างสัมพันธไมตรีกับประเทศเพื่อนบ้าน ทั้งหมดที่กล่าวมา เป็นการแสดงให้เห็นว่าในยุคนี้ รัฐเองได้ให้การยอมรับเพลงเพื่อชีวิตอย่างเต็มตัว แต่โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นการสนองประโยชน์ร่วมกันเท่านั้น เนื่องจาก

---

[76] ตุ่ย ชมรมฯ. ผลพวงจาก เมด อิน ไทยแลนด์.

[77] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

[78] ที่มาเดียวกัน.

ในเวลาต่อมาพบว่า วงคาราบาวโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ยืนยงโอภากุล ได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องทางการเมืองอย่างเข้มข้น และดูจะเป็นการเข้าไปเกี่ยวข้องในฐานะฝ่ายตรงข้ามกับรัฐบาล อันเป็นฐานะตำแหน่งที่ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเคยเป็นมา ทั้งนี้ ความแตกต่างของบทบาทของคาราบาวจากศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในยุคก่อนคือ การปะทะกับอำนาจรัฐ เป็นการปะทะกับนักการเมืองหรือรัฐบาลหนึ่งใด ไม่ใช่การปะทะกับระบอบการปกครองเหมือนศิลปินเพลงเพื่อชีวิตในยุค 6 ตุลา

<u>บทบาทรัฐกับการยกระดับฐานะของเพลงลูกทุ่ง</u>

เพลงลูกทุ่งซึ่งเคยนำเสนอเนื้อหาสาระวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองค่อนข้างมากมาตั้งแต่ในยุคเริ่มต้น แม้จะลดการวิพากษ์วิจารณ์ลงในช่วงเผด็จการทหาร แต่ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ก็ปรากฏการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองอีกครั้ง โดยอาจกล่าวได้ว่า เพลงลูกทุ่งในยุคดังกล่าวไม่ได้ยืนอยู่ฝั่งเดียวกับรัฐ แต่เป็นตัวแทนสะท้อนความทุกข์ยากของชนชั้นระดับล่าง ทั้งการสะท้อนในเชิงการบรรยายความทุกข์ยากให้รับรู้ การเรียกร้องความสนใจและความช่วยเหลือ และการกล่าววิพากษ์วิจารณ์ตลอดจนการตำหนิภาครัฐ โดยที่รัฐเองก็ไม่ได้ผนวกรวมเอาวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตน ในขณะที่สังคมชนชั้นสูงซึ่งเป็นผู้เข้าถึงอำนาจรัฐหรือกล่าวได้ว่าเป็นกลุ่มเดียวกับอำนาจรัฐ ก็ไม่ยอมรับในฐานะที่เท่าเทียมของเพลงลูกทุ่ง

อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงเริ่มเกิดขึ้นภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เมื่อรัฐใช้อำนาจเด็ดขาดในการควบคุมวัฒนธรรมเพลง แม้มีความเข้มงวดมากกว่าในกรณีของเพลงเพื่อชีวิต แต่เพลงลูกทุ่งเองก็เลี่ยงไม่พ้นอำนาจการควบคุมดังกล่าว จนพบว่า เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งในเชิงวิพากษ์วิจารณ์รัฐหรือกระทบกระทั่งอำนาจรัฐไม่ปรากฏให้เห็นในช่วงตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาเป็นต้นมา ตรงกันข้ามกลับพบว่าเพลงลูกทุ่งนำเสนอเนื้อหาที่สอดคล้องอย่างยิ่งกับแนวนโยบายของรัฐ โดยเฉพาะในประเด็นแนวคิดชาตินิยม การยกย่องเชิดชูวีรชน โดยเฉพาะทหาร หากพิจารณาจากเนื้อหาของเพลง เพลงลูกทุ่งเริ่มนำเสนอเนื้อหาสาระไปในทิศทางเดียวกันกับรัฐมากขึ้น ตั้งแต่ช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และพบว่าเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมาก ก็มีลักษณะเป็นเพลงปลุกใจที่ทรงอิทธิพล เช่น เพลงยอมตายที่ตาพระยา เพลงล้นเกล้าเผ่าไทย แต่เป็นเพลงปลุกใจที่เป็นภาพสะท้อนจากมุมมองของคนในระดับชาวบ้านทั่วไป หรือถ้ากล่าวถึงทหาร ก็เป็นการกล่าวถึงทหารในระดับล่างที่เป็นลูกหลานชาวบ้าน ในขณะที่เพลงปลุกใจของรัฐเป็นเพลงปลุกใจที่ฉายภาพในระดับกว้าง มุ่งกล่าวถึงการภักดีต่อรัฐในภาพรวม โดยไม่ได้เจาะจงไปที่กลุ่มคนกลุ่มใดในสังคม

การยอมรับและเป็นตัวแทนนำเสนอแนวคิดของรัฐของเพลงลูกทุ่งดังกล่าว เป็นการสะท้อนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวาทกรรมเพลงลูกทุ่งที่แสดงให้เห็นว่ารัฐสามารถเข้ามาสร้างอำนาจนำในวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน เป็นการครอบงำที่ส่งผลให้เพลงลูกทุ่ง

รับเอาแนวคิดของรัฐไปนำเสนอเองด้วยความสมัครใจโดยไม่ต้องใช้อำนาจใดๆ บังคับ หรือกล่าวคือเพลงลูกทุ่งได้เข้ามาผนวกเป็นส่วนหนึ่งของอำนาจรัฐนั่นเอง ในแง่หนึ่งสะท้อนให้เห็นอำนาจการครอบงำของรัฐที่ได้ผล แต่ในแง่หนึ่งก็สะท้อนให้เห็นการเข้ามาใกล้ชิดอำนาจรัฐมากขึ้นของเพลงลูกทุ่ง ที่แสดงให้เห็นว่ากลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งได้รับความสนใจมากขึ้นจากรัฐหรือถูกกีดกันน้อยลง โดยที่รัฐเองก็ได้เล็งเห็นพลังและความสำคัญของเพลงลูกทุ่งในการเป็นเครื่องมือสำคัญหนึ่งในการรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมไทย และเป็นหน้าด่านป้องกันการไหลเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ จึงได้เข้ามาเป็นผู้ให้การสนับสนุนและยกระดับฐานะของเพลงลูกทุ่งให้มีที่ยืนใหม่ในสังคมไทยในฐานะวัฒนธรรมแห่งชาติ แม้ยังไม่อาจสรุปได้ว่า บทบาทดังกล่าวของรัฐเป็นไปเพื่อประโยชน์ของเพลงลูกทุ่งเอง ตลอดจนการทำให้กลุ่มผู้ฟังเพลงลูกทุ่งเข้าถึงอำนาจรัฐมากขึ้น หรือเป็นการเข้ามาแสวงหาความร่วมมือจากประชาชนของรัฐเพื่อผลประโยชน์ในการรักษาไว้ซึ่งอำนาจนำในปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล แต่การให้การสนับสนุนดังกล่าวก็เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เพลงลูกทุ่งมีที่ยืนที่มีเกียรติมากขึ้นในสังคมไทย และเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ทำให้เพลงลูกทุ่งกลับขึ้นมาได้รับความนิยมและเป็นแนวเพลงที่ครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลักและทรงพลัง ทั้งในแง่ของเศรษฐกิจการเมืองที่สะท้อนผ่านมูลค่าทางการตลาด และในแง่ของสังคมการเมืองที่สะท้อนผ่านการเป็นแนวเพลงที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นเพลงของคนไทยส่วนใหญ่ (ที่มีพลังตามแนวคิดประชาธิปไตย) ในช่วงเวลาต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ถึงต้นทศวรรษ 2540

ทั้งนี้ บทบาทรัฐที่มีต่อเพลงลูกทุ่งในช่วงทศวรรษ 2520 พบว่า มีทั้งการควบคุมและส่งเสริม ในส่วนของการควบคุม มีกบว. เป็นหน่วยงานที่ทำหน้าที่ในการควบคุมการเผยแพร่ผลงานเพลง ซึ่งพบว่า เพลงลูกทุ่งบางเพลงที่กบว. เห็นว่าไม่เหมะสมถูกสั่งห้ามไม่ให้มีการเผยแพร่ (เซ็นเซอร์) เช่น เพลงยอมตายที่ตาพระยา ซึ่งมีสาเหตุของการสั่งห้ามไม่ให้เผยแพร่คืออาจส่งผลให้เหตุการณ์เกิดความรุนแรงมากขึ้น อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนน้อยเท่านั้นที่ถูกเซ็นเซอร์ในยุคนี้ เนื่องจากเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่สอดคล้องคล้อยตามกับนโยบายของรัฐ มาตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และด้วยการที่เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งสอดคล้องคล้อยตามอำนาจรัฐดังกล่าว ในที่สุดรัฐเองก็ได้หันมาให้การสนับสนุนและดึงเพลงลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งของตนโดยการยกย่องให้เพลงลูกทุ่งมีฐานะเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งการกระทำดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายทางวัฒนธรรมที่รัฐให้ความสำคัญสืบเนื่องเรื่อยมาตั้งแต่สงครามแย่งชิงมวลชนในยุคหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 บทบาทของรัฐสำหรับเพลงลูกทุ่งจึงเป็นการให้การสนับสนุนมากกว่าการกีดกัน

สำหรับการดำเนินนโยบายทางด้านวัฒนธรรมของรัฐในช่วงนี้ พบว่า รัฐบาลพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ได้จัดตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติขึ้นในปี พ.ศ.2522 โดยระบุเหตุผลของการจัดตั้ง ดังนี้

> “โดยที่วัฒนธรรมเป็นสิ่งแสดงถึงลักษณะเฉพาะของชาติและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาติ แต่ในปัจจุบันมีหน่วยงานของทางราชการและเอกชนเป็นจำนวนมากที่ต่างก็ดำเนินงานด้านวัฒนธรรมในสาขาต่างๆ ซึ่งถ้าได้ประสานงานและร่วมมือกันแล้วจะสามารถช่วยกันดำเนินงานในด้านนี้ไปสู่เป้าหมายที่มุ่งประสงค์ได้โดยรวดเร็วและมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ในการนี้สมควรมีหน่วยงานสำหรับทำหน้าที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมแห่งชาติ”[79]

จากเหตุผลที่ระบุดังกล่าว จะเห็นได้ว่ารัฐบาลเล็งเห็นความสำคัญของประเด็นทางด้านวัฒนธรรมซึ่งในแง่หนึ่งยึดโยงอยู่กับแนวคิดชาตินิยม เนื่องจากวัฒนธรรมแสดงถึงลักษณะเฉพาะของชาติตลอดจนแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาติ แต่การดำเนินการด้านวัฒนธรรมยังมีความกระจัดกระจายจึงจำเป็นต้องมีหน่วยงานภาครัฐเข้ามาเป็นหน่วยงานดูแลงานทางด้านวัฒนธรรม ในแง่หนึ่งเป็นการทำให้การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมบรรลุสู่เป้าหมายที่มุ่งประสงค์ แต่ในอีกแง่หนึ่งได้แสดงให้เห็นบทบาทของรัฐในการเข้ามาควบคุมจัดการในประเด็นทางด้านวัฒนธรรม

นอกจากนั้น ในปี พ.ศ.2524 รัฐบาลยังได้ออกนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งเป็นไปเพื่อการบำรุงรักษาวัฒนธรรมไทยในทุกด้าน ตลอดจนการฟื้นฟูและส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านและวัฒนธรรมของกลุ่มชนในท้องถิ่น[80] ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่นดังกล่าวมีความแตกต่างจากการให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมที่เป็นระเบียบแบบแผนในยุคจอมพลป. พิบูลสงคราม อย่างเห็นได้ชัด การดำเนินการดังกล่าว ไม่ว่าจะมีสาเหตุจากการที่รัฐบาลเล็งเห็นความสำคัญของวัฒนธรรมชาวบ้านอย่างแท้จริง หรือเป็นเพียงการใช้วัฒนธรรมเพื่อประโยชน์ในการแสวงหาความร่วมมือจากประชาชน แต่การดังกล่าวก็ได้สะท้อนให้เห็นการยอมรับวัฒนธรรมประชาชนของฝ่ายอำนาจรัฐอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และเนื่องจากการที่เพลงลูกทุ่งได้นำเอาวัฒนธรรมพื้นบ้านเข้ามาผสมผสานไว้ในแนวเพลงเป็นจำนวนมาก รวมถึงมีฐานผู้ฟังเป็นประชาชนในระดับชาวบ้านทั่วไป ถือว่าเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่เข้าถึงประชาชนเป็นจำนวนมาก กระทั่งในช่วงต้นทศวรรษ 2530 เพลงลูกทุ่งจึงได้รับการส่งเสริมจากรัฐไปด้วยในที่สุด โดยการการยกเพลงลูกทุ่งขึ้นเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่ควรรักษาและให้ความสำคัญ[81] ทั้งนี้ อีกเหตุผลหนึ่งที่รัฐให้การสนับสนุนเพลงลูกทุ่งในช่วงดังกล่าว คือเพื่อให้เพลงลูกทุ่งเป็นหน้าด่านหรือทัพหน้าในการต่อสู้

---

[79] พระราชบัญญัติสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ.2522, ราชกิจจานุเบกษาฉบับพิเศษ, เล่ม 96 ตอน 40 (23 มีนาคม 2522) อ้างถึงใน ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 366.

[80] ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 98 ตอน 201 (8 ธันวาคม 2524) อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 366.

[81] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 366-367.

กับวัฒนธรรมต่างชาติที่ไหลเข้ามาอย่างล้นหลามในยุคนั้นจนสร้างความวิตกกังวลแก่ผู้มีอำนาจในสังคม[82]

ทั้งนี้ การส่งเสริมเพลงลูกทุ่งที่สำคัญที่สุด คือการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยขึ้นเป็นจำนวนถึง 2 ครั้ง โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งแรกจัดขึ้นในปี พ.ศ.2532 โดยมีการชี้แจงหลักการและเหตุผลในการจัดงานดังกล่าว ดังนี้

> เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่ใช้ภาษาง่ายๆ ตรงไปตรงมา ไม่สลับซับซ้อนในลักษณะเดียวกันกับเพลงพื้นบ้าน เป็นที่นิยมของประชาชนโดยทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งประชาชนในชนบทให้ความสนใจเป็นอย่างมาก เพลงลูกทุ่งเหล่านี้หลายเพลงได้สะท้อนถึงสภาพสังคม ความเป็นอยู่และวัฒนธรรมไทย หลายเพลงมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทย ดังนั้น เพื่ออนุรักษ์และส่งเสริมเผยแพร่สมบัติของชาตินี้ไว้ให้แพร่หลาย ตลอดจนส่งเสริมและให้กำลังใจแก่ผู้ผลิตเพลงลูกทุ่งเหล่านี้ อันได้แก่ ผู้ประพันธ์เนื้อร้อง ผู้ประพันธ์ทำนอง และนักร้องเพลงลูกทุ่ง จึงสมควรจัดให้มีการคัดเลือกเพลงลูกทุ่งตั้งแต่เริ่มแพร่หลายจนถึงปัจจุบันที่ดีเด่น ประกาศยกย่องและบันทึกเทปจำหน่าย เพื่อนำรายได้เข้าสมทบกองทุนสวัสดิการศิลปินต่อไป[83]

ในการจัดงานครั้งแรก มีเพลงลูกทุ่งได้รับการคัดเลือกเป็นเพลงดีเด่น จำนวน 50 เพลง และมีเพลงเกียรติยศอีก จำนวน 7 เพลงโดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

1. เป็นเพลงที่แต่งทำนองขึ้นเอง ไม่ลอกเลียนทำนองเพลงไทยเดิม ไทยพื้นเมือง (ทำนอง ลิเก แหล่ เพลงพื้นบ้านต่างๆ ฯลฯ) หรือทำนองเพลงต่างประเทศอย่างสิ้นเชิง เว้นแต่ว่าจะได้ดัดแปลงเค้าโครงมาย่อหรือขยาย ใช้ความสามารถเรียบเรียงขึ้นใหม่ได้ความไพเราะและมีศิลปะ
2. เนื้อหาของบทเพลงไม่ขัดต่อศีลธรรมอันดีของชาติ ส่งเสริมคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม สะท้อนสภาพสังคม วัฒนธรรมอันเป็นพื้นฐานของชีวิตไทย พร้อมทั้งบรรยากาศของความเป็นลูกทุ่ง
3. ทำนองและคำร้องจะต้องผสมกลมกลืนอย่างสละสลวย ให้คุณค่าทางวรรณศิลป์ ไม่ผิดหลักภาษาไทย ไม่ทำให้ภาษาวิบัติ คงเอกลักษณ์ทางภาษาไว้ได้อย่างครบถ้วน

---

[82] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 217-218.

[83] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2532), หน้า 7.

4. ผู้ร้องมีความสามารถในการออกเสียงและมีลีลาขับร้องอันเป็นลักษณะเฉพาะของการขับร้องเพลงลูกทุ่ง
5. เป็นผลงานเพลงที่เผยแพร่กันอย่างกว้างขวาง เป็นที่ยอมรับในทุกยุคสมัยจนเป็นที่แพร่หลายและรู้จักกันดีมาเป็นเวลาพอสมควรแล้ว[84]

ต่อมาในปี พ.ศ.2534 มีการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยครั้งที่ 2 ขึ้น โดยมีหลักการและเหตุผลของการจัดงาน ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกันกับหลักการและเหตุผลของการจัดงานครั้งที่ 1 ดังนี้

> เพลงลูกทุ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติ ที่ใช้ภาษาง่ายๆ ตรงไปตรงมา ไม่สลับซับซ้อนลักษณะเดียวกันกับเพลงพื้นบ้าน มีความเป็นไทยทั้งในเรื่องของภาษา ทำนอง และการขับร้อง เป็นที่นิยมของประชาชนโดยทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งประชาชนในชนบท เพลงลูกทุ่งหลายเพลงได้สะท้อนถึงสภาพสังคม ความเป็นอยู่และวัฒนธรรมไทย บทเพลงมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทย บางเพลงเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์สังคมจองประเทศ บางเพลงเป็นที่รวมของภูมิปัญญาและทรัพย์สินทางปัญญาของชาวบ้าน ควรที่จะได้สนับสนุน ส่งเสริม เผยแพร่และประกาศยกย่องให้กำลังใจแก่ศิลปินเพลงลูกทุ่งดีเด่น ซึ่งได้แก่ ผู้ประพันธ์คำร้อง ผู้ประพันธ์ทำนอง และนักร้องเพลงลูกทุ่ง[85]

ในครั้งที่ 2 นี้ มีเพลงลูกทุ่งได้รับการคัดเลือกเป็นเพลงดีเด่น จำนวน 35 เพลง มีเกณฑ์การพิจารณาที่กว้างขึ้นกว่าเดิม โดยรวมเอาเพลงที่นำทำนองมาจากเพลงไทยเดิม เพลงต่างชาติ หรือเพลงที่ลอกเลียนทำนองมาจากเพลงอื่นๆ ตลอดจนเพลงที่มีเนื้อหาหมิ่นเหม่ประชดประชัน แต่ไม่ล่อแหลมจนเกินไปไว้ด้วย[86] โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

1. เนื้อร้องของบทเพลงไม่ขัดต่อศีลธรรมอันดีของชาติ ส่งเสริมคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม สะท้อนสภาพสังคม วัฒนธรรมอันเป็นพื้นฐานของชีวิตไทย พร้อมทั้งบรรยากาศของความเป็นลูกทุ่ง
2. ทำนองและคำร้องจะต้องผสมกลมกลืนอย่างสละสลวย ให้คุณค่าทางวรรณศิลป์ ไม่ผิดหลักภาษาไทย ไม่ทำให้ภาษาวิบัติ คงเอกลักษณ์ทางภาษาไว้ได้อย่างครบถ้วน อาจจะแต่งทำนองขึ้นเองหรือดัดแปลงทำนองเพลงไทยเดิม

---

[84] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1.

[85] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย, ภาค 2 (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป, 2534), หน้า 9.

[86] ศิริพร กรอบทอง, วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย, หน้า 369.

หรือไทยพื้นเมือง (ทำนอง ลิเก แหล่ เพลงพื้นบ้านต่างๆ ฯลฯ) หรือทำนองเพลงต่างประเทศหรืออื่นๆ ก็ได้ แต่ควรอยู่ในกรอบแห่งคุณธรรม

3. ผู้ร้องมีความสามารถในการออกเสียงและมีลีลาขับร้องอันเป็นลักษณะเฉพาะของการขับร้องเพลงลูกทุ่ง
4. เป็นผลงานเพลงที่เผยแพร่กันอย่างกว้างขวาง เป็นที่ยอมรับเป็นที่แพร่หลายและรู้จักกันดีเป็นเวลานานพอสมควร[87]

ทั้งนี้ นอกจากงานดังกล่าว รัฐบาลยังได้มีการส่งเสริมเพลงลูกทุ่งโดยการจัดกิจกรรมอื่นๆ เช่น การจัดสัมมนาเส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย ในปี พ.ศ.2533 การจัดประกวดร้องเพลงลูกทุ่งชิงชนะเลิศแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ.2535 และยังคงมีการส่งเสริมต่อเนื่องไปจนถึงปี พ.ศ.2537 โดยการจัดงาน “กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่ง...สืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย” เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินกิจกรรมเนื่องในปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย โดยมีวัตถุประสงค์ของการจัดงานที่สำคัญประการหนึ่งคือ “เพื่อเน้นให้เห็นคุณค่าของเพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นเอกลักษณ์หนึ่งของวัฒนธรรมไทย”[88] อีกทั้ง ในการมอบรางวัลศิลปินแห่งชาติ ซึ่งจัดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2528 ยังมีการเพิ่มรางวัลประเภทสาขาเพลงลูกทุ่งขึ้นอีกรางวัลหนึ่ง ในปี พ.ศ.2534 ศิลปินเพลงลูกทุ่งคนแรกที่ได้รับรางวัลคือ พยงค์ มุกดา และคนต่อมาในปี พ.ศ.2535 คือ ผ่องศรี วรนุช

การส่งเสริมวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งของรัฐดังกล่าวเป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญต่อภาพลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย โดยการยกระดับเพลงลูกทุ่งให้เป็นวัฒนธรรมของชาติ มีความสำคัญและควรค่าแก่การรักษาและเผยแพร่ให้กว้างขวาง อีกทั้งยังทำให้เพลงลูกทุ่งซึ่งอยู่ในสภาพซบเซากลับขึ้นมาคึกคักได้พอสมควร[89] เกิดกระแสการนำเพลงเก่ากลับมาผลิตใหม่ของค่ายเพลงต่างๆ เป็นจำนวนมาก ทั้งที่เป็นการร้องโดยนักร้องต้นฉบับและร้องโดยนักร้องใหม่ โดยค่ายเพลงที่เป็นผู้นำในขณะนั้นคือค่ายเพลงนิธิทัศน์ โปรโมชั่น มีการนำนักร้องเก่ามาทำเพลงใหม่ในชุดอภิมหาลูกทุ่ง (2533) เช่น ผ่องศรี วรนุช ชินกร ไกรลาศ ชาย เมืองสิงห์ เป็นต้น และการนำเพลงเก่ามาให้นักร้องใหม่ขับร้อง เช่น โอภาส ทศพร นำเพลงเก่าของศรคีรี ศรีประจวบมาขับร้องใหม่ เป็นต้น ค่ายเพลงแกรมมี่ เอนเตอร์เทนเม้นท์ ผลิตงานเพลงในชุดแม่ไม้เพลงไทย (2533) โดยให้ศิลปินเพลงสตริงในสังกัดเป็นผู้ขับร้อง เช่น นันทิดา แก้วบัวสาย ในชุด แม่ไม้เพลงไทย 1

---

[87] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2, หน้า 11.

[88] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่ง...สืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย (กรุงเทพฯ: สมใจการพิมพ์, 2537), หน้า 17.

[89] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

ไพบูลย์เกียรติ เขียวแก้ว ในชุด แม่ไม้เพลงไทย 2 จักรพรรณ์ อาบครบุรี ในชุด แม่ไม้เพลงไทย 3 เป็นต้น

อนึ่ง จากกระแสการนำเพลงลูกทุ่งเก่ากลับมาทำใหม่อันเกิดจากการสนับสนุนของรัฐข้างต้น ส่งผลให้ค่ายเพลงต่างๆ มีการนำเพลงลูกกรุงเก่ากลับมาผลิตซ้ำใหม่เป็นจำนวนมากเช่นเดียวกัน ทั้งที่ขับร้องโดยนักร้องต้นฉบับและนักร้องใหม่ เช่น ค่ายนิธิทัศน์ฯ มีผลงานเพลงชุดแจ้...ที่สุด นำเพลงสุนทราภรณ์มาผลิตใหม่ ผลงานเพลงชุดหยิบสิบ นำเพลงของชรินทร์ นันทนาครกลับมาผลิตใหม่ ขับร้องโดยนิค นิรนาม ผลงานเพลงที่นำนักร้องต้นฉบับกลับมาบันทึกเสียงใหม่ เช่น ผลงานเพลงชุดมหาอมตะนิรันดร์กาล นักร้องคือสุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร สวลี ผกาพันธ์ ค่ายเพลงแกรมมี่ฯ มีผลงานเพลงชุดธงชัย พ.ศ.2501 ค่ายเพลงอาร์เอสฯ มีผลงานเพลงชุดตราบนิรันดร์ ค่ายเพลงคีตาเรคคอร์ดมีผลงานเพลงชุดเยื่อไม้ บานเช้า บานเย็น เป็นต้น

ความตื่นตัวของวงการเพลงลูกทุ่ง รวมถึงเพลงลูกกรุงภายหลังจากการสนับสนุนอย่างจริงจังของรัฐ พบว่า เป็นการนำเพลงเก่ากลับมาผลิตซ้ำในเชิงการอนุรักษ์ของเก่า มากกว่าการกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ เป็นการยกระดับฐานะของแนวเพลงลูกทุ่งให้มีเกียรติภูมิสูงขึ้น แต่ไม่ได้กระตุ้นให้เกิดความก้าวหน้าของแนวเพลง ในกรณีของเพลงลูกกรุงพบว่า ภายหลังจากนั้นได้กลายเป็นแนวเพลงเก่าโดยสิ้นเชิง เนื่องจากไม่มีการผลิตผลงานเพลงใหม่ ในขณะที่เพลงลูกทุ่งในขณะนั้น ยังมีการผลิตผลงานเพลงใหม่ แต่นอกจากพุ่มพวง ดวงจันทร์ ก็ดูจะไม่มีผลงานเพลงของศิลปินเพลงคนใดที่สามารถประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงโด่งดังได้ อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งก็กลับมาประสบความสำเร็จอีกครั้งภายหลังจากการชะงักงันจากการเสียชีวิตของพุ่มพวง ดวงจันทร์ เพียงไม่นาน โดยจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

4.3.2 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของบทเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

ในยุคนี้ พบว่า เนื้อหาของบทเพลงสะท้อนแนวคิดของการต่อต้านหรือต่อสู้น้อยลงจากยุคก่อนหน้า โดยแนวเพลงไทยสากลแนวหลักที่เหลืออยู่จำนวน 3 แนว คือ เพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต และเพลงสตริง พบว่า เพลงลูกทุ่งลดระดับการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคมลง เหลือเฉพาะการระบายความทุกข์ยากและการสะท้อนวิถีชีวิตที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจการเมืองของประเทศในเชิงของการบอกเล่าประวัติศาสตร์บ้านเมืองจากมุมมองของประชาชนระดับล่างมากกว่าการเรียกร้องทางการเมือง อีกทั้งเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมากยังสะท้อนการยอมรับในฐานะอันต่ำต้อยของผู้คนส่วนใหญ่ของสังคมอีกด้วย ส่วนเพลงเพื่อชีวิตก็พบว่า เนื้อหาสาระเปลี่ยนแปลงไปจากเพลงเพื่อชีวิตในยุคก่อนหน้าที่เคยนำเสนอแนวคิดเชิงสังคมนิยมและมุ่งสู่การเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างทางการเมืองมาสู่การบรรยายความทุกข์

ของประชาชนตลอดจนการเรียกร้องทางการเมืองเป็นประเด็นเฉพาะ ซึ่งเป็นลักษณะใกล้เคียงกับเพลงชีวิตและเพลงลูกทุ่งในยุคก่อนหน้า หรืออาจกล่าวได้ว่า ในขณะที่เพลงลูกทุ่งอันมีที่มาจากเพลงชีวิตได้หนีห่างออกจากขนบของการเป็นเพลงวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมือง เพลงเพื่อชีวิตในยุคนี้ก็ได้เข้ามาทำหน้าที่ดังกล่าวแทนนั่นเอง ส่วนเพลงสตริงที่พัฒนาขึ้นใหม่ในยุคนี้ พบว่า เนื้อหาส่วนใหญ่พูดถึงเรื่องของความรัก อย่างไรก็ตาม พบว่า เพลงสตริงแนวร็อกก็เป็นแนวเพลงที่นำเสนอเนื้อหาเชิงสังคมการเมืองได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงร็อกในแนวโปรเกรสซีพร็อค เช่น เพลงของปฐมพร ซึ่งมีเนื้อหารุนแรงไม่แพ้เพลงเพื่อชีวิต หรืออาจรุนแรงกว่าเสียด้วยซ้ำ กระนั้นแนวเพลงดังกล่าวก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งของเพลงสตริง ในขณะที่แนวเพลงสตริงแนวป็อปที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักเป็นที่นิยมมากกว่า

4.3.2.1 เนื้อหาสาระที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งในยุคนี้ ได้ลดระดับการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองลงไปอย่างมาก แต่ยังคงเป็นการสะท้อนภาพชีวิตของคนระดับล่างท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจการเมือง หากมีการวิพากษ์วิจารณ์อยู่บ้างก็เป็นไปในลักษณะของการบ่น ตัดพ้อ เรียกร้องความเห็นใจ หรือพูดในลักษณะ “ล้อเล่นขำๆ” โดยเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างน่าสนใจคือ เพลงลูกทุ่งในยุคนี้สะท้อนการยอมรับในฐานะอันต่ำต้อยและมีมุมมองสะท้อนว่าตนเป็นผู้น้อยในสังคม เป็นการพูดแทนเสียงของผู้ที่ต่ำต้อยในลักษณะของการสยบยอม ในขณะเดียวกันกับการคล้อยตามนโยบายหรือมุมมองของฝ่ายรัฐชัดเจนมากขึ้น จากเนื้อหาของบทเพลง พบว่าเนื้อหาโดยส่วนใหญ่เป็นไปตามวาทกรรมหลักที่นำเสนอโดยรัฐ ได้สะท้อนให้เห็นว่าเพลงลูกทุ่งในยุคนี้ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งหรือฝ่ายเดียวกับอำนาจรัฐ แต่เป็นฝ่ายเดียวกันที่อยู่ในระดับต่ำต้อยกว่า ไม่ใช่ในระดับที่เท่าเทียมกัน

ทั้งนี้ การนำเสนอเนื้อหาของบทเพลงในยุคนี้ พบว่า ถูกปิดกั้นโดยอำนาจรัฐน้อยลง แต่กลับถูกควบคุมโดยนายทุนผู้ผลิตเพลงมากขึ้นด้วยเหตุผลทางการตลาด กระนั้นก็ยังพบว่า เนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งโดยรวมแล้วก็ยังสะท้อนภาพความลำบากและชีวิตของคนชั้นล่างเช่นเดิม และเป็นภาพของความลำบากที่อาจขัดแย้งกับภาพความสวยงามที่พยายามจะสะท้อนถึงโดยสื่ออื่นๆ โดยเฉพาะสื่อของรัฐ[90]

---

[90] ดูอิทธิพลของรัฐและอำนาจทุนที่เข้าไปส่งผลต่อกระบวนการผลิตและการเสนอเนื้อหาสาระในเพลงลูกทุ่งเพิ่มเติมได้ใน สาทร ศรีเกตุ, “เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), บทที่ 4 และ บทที่ 5.

ตั้งแต่เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้นมา ซึ่งรัฐควบคุมการนำเสนอเนื้อหาในบทเพลงอย่างเข้มงวด เพลงลูกทุ่งซึ่งมีเนื้อหาตอบสนองต่อเหตุการณ์บ้างเมืองอย่างฉับไว แม้ยังคงนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนเหตุการณ์บ้างเมืองอย่างต่อเนื่อง แต่สังเกตได้ว่า เนื้อหาหลักของเพลงลูกทุ่งในยุคนี้สนองตอบต่อนโยบายหรืออุดมการณ์ของรัฐ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเทิดทูน ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ และการให้กำลังใจเจ้าหน้าที่ทหาร ตำรวจ ทั้งนี้ มุมมองที่นำเสนอในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่เป็นมุมมองจากคนในระดับล่าง หรือหากมีการกล่าวถึงเจ้าหน้าที่รัฐ ก็เป็นการกล่าวถึงความทุกข์ยากของเจ้าหน้าที่ชั้นผู้น้อย โดยการแสดงความเห็นอกเห็นใจหรือให้ขวัญกำลังใจผ่านทางเนื้อหาของบทเพลง[91] เช่น เพลงสุดทางที่ด่านซ้าย (ประมาณปี 2520) แต่งโดยชลธี ธารทอง ขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา มีเนื้อเพลง ดังนี้

ผมอยู่ชายแดนมันแสนเดียวดาย อำเภอด่านซ้ายไกลลิบสุดตา
มองไปทางไหนใจเศร้าเห็นแต่ภูเขาขอบฟ้า เสียงนกกากู่ร้องก้องไพร
ผมเผ้าหนวดเครายาวคลุมรุงรัง ขี้เกลือขึ้นหลังเหม็นเหลือเหงื่อไคล
ไม่เคยอาบน้ำเดือนกว่าร้อนแดดหนาวฟ้าทนไหว เพื่อให้ชาติไทยงดงาม
ด่านซ้ายชายแดนแม้นเมืองหน้าด่าน ตำรวจทหารพลีชีพป้องแดนสยาม
ท่านกินไข่ดาวหมูแท่นผมกินข้าวแห้งแช่น้ำ นั่งเวรอยู่ยามมันหนาว...

เพลงลูกทุ่งบางเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่แต่งโดยชลธี ธารทอง ศิลปินแห่งชาติ อาจมีเนื้อหาแสดงความรักชาติที่เข้มข้น แสดงความแค้นต่อชาติศัตรูอย่างรุนแรง เช่น เพลงยอมตายที่ตาพระยา ซึ่งแต่งขึ้นจากเหตุการณ์ เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม พ.ศ.2520 ซึ่งทหารเขมรแดงได้บุกเข้ามาทำร้ายประชาชนไทย หมู่บ้านสันลอชะงันและบ้านแสง์ ตำบลทัพเสด็จ อำเภอตาพระยา จังหวัดปราจีนบุรี ส่งผลให้คนไทยเสียชีวิตจำนวน 31 คน มีเนื้อเพลง ดังนี้

เลือดและน้ำตาบ่าท่วมชายแดน มันสร้างรอยแค้น แค้นเป็นหนักหนา
คนไทยโดนเชือดเลือดนองที่ตาพระยา เด็กเล็ก คนชรา เขมรมันฆ่าเหมือนปลา
เหมือนปู
อยากร้องตะโกนให้ก้องโลกา แผ่นดินแผ่นฟ้าโปรดจงมารับรู้
ขวานทองทั้งสิ้นนี่มันแผ่นดินของกู จะให้ขุดเหวขุดรูหนีมันไปอยู่ที่ใด
พ่อกูชื่อนเรศวรมหาราช เคยเอาเลือดล้างพระบาทประวัติศาสตร์ยัง
จารึกไว้
ไอ้หลานพระยาละแวกที่มันแหกรั้วเข้าใน เข่นฆ่าคนไทย เหมือนหยามน้ำใจพ่อกู
เลือดและน้ำตาบ่าท่วมดวงใจ สู้ไหวไม่ไหว สู้ไปเดี๋ยวมันก็รู้
ไม่ยอมหนีหน้าถิ่นตาพระยาบ้านกู พี่น้องไทยจงคอยดู เราขอสู้ให้โลกบูชา

[91] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 197-198.

เพลงยอมตายที่ตาพระยานี้ ชลธีธารทองแต่งออกมาด้วยความรักคนไทย และหวงแหนประเทศไทย อย่างไรก็ตาม จากเนื้อหาของเพลงนี้ แม้แต่ฝ่ายรัฐเองก็เห็นว่ามีความรุนแรงมากเกินไป กบว. จึงสั่งห้ามเพลงนี้เปิดออกอากาศ เนื่องจากเกรงว่าจะกระทบกระเทือนสัมพันธไมตรีกับประเทศกัมพูชา[92] ซึ่งชลธี ธารทอง กล่าวถึงเนื้อหาและความรู้สึกที่เพลงนี้ถูกสั่งห้ามออกอากาศ ดังนี้

> "เพลงนี้เขากล่าวหาว่าใช้คำรุนแรง ที่ผมต้องใช้สรรพนามอย่างนั้น เพราะจะให้ใช้คำสุภาพกับข้าศึกหรือผมใช้คำสมัยพ่อขุนรามคำแหง ผมว่ามันยังน้อยไปเสียด้วยซ้ำไปอยากแสดงให้คนเขมรรู้ว่า มันทำเกินไปย้อนไปถึงเรื่องในประวัติศาสตร์ก็ยังกำแหง ตั้งแต่สมัยเรื่องพระยาละแวกจะไปกลัวเขาหาอะไร เพราะคนไทยเราเป็นเลือดนักสู้ผมโกรธและน้อยใจมากที่เพลงถูกห้ามเปิดในสมัยนั้น ทางการไม่ให้ความสำคัญผมเขียนแทนใจคนไทยทุกคน... ระดับผมเขียนเพลงไม่ให้ใครว่าได้ เพราะเพลงลูกทุ่ง คือบันทึกประวัติศาสตร์"[93]

การสั่งห้ามออกอากาศดังกล่าว เป็นที่เข้าใจได้ว่าเนื้อหาที่นำเสนอมีความรุนแรงมากเกินไป อย่างไรก็ตาม นั่นได้แสดงให้เห็นว่าเพลงปลุกใจที่นำเสนอโดยเพลงลูกทุ่งมีความแตกต่างจากเนื้อหาปลุกใจที่นำเสนอโดยฝ่ายรัฐ โดยนักแต่งเพลงลูกทุ่งในยุคดังกล่าวยังคงมีอิสระค่อนข้างสูงในการนำเสนอแนวคิด จึงสามารถแต่งเพลงที่มีเนื้อหาตามที่ตนต้องการได้ โดยยังไม่ถูกจำกัดโดยอำนาจของทุน และไม่ต้องแต่งเพลงตามคำสั่งเหมือนในกรณีนักแต่งเพลงปลุกใจในสังกัดรัฐ แม้เนื้อหาส่วนใหญ่ของเพลงลูกทุ่งจะคล้อยตามอุดมการณ์ของรัฐ แต่ก็นำเสนอในมุมมองที่แตกต่างออกไปดังกล่าว อีกทั้งเป็นการนำเสนอภาพชีวิตของเจ้าหน้าที่รัฐระดับล่าง ซึ่งไม่ถูกกล่าวถึงในเพลงปลุกใจ เจนภพ จบกระบวนวรรณ กล่าวเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าวไว้ดังนี้

> "เพลงทหารที่เป็นเพลงปลุกใจ มันคือนโยบาย คือคำสั่ง เหมือนแม่ทัพนายกองสั่งว่า "เราสู้" แต่เพลงทหารในเพลงลูกทุ่งมันไม่ใช่ เพลงลูกทุ่งกลับทำหน้าที่กระบอกเสียงของทหารชั้นประทวน วิถีชีวิตหลังบ้านทหาร ในสังคมหลังรั้วสีเขียว ใครจะไปรู้ล่ะว่าชีวิตทหารและลูกเมียอยู่กันอย่างไร ในยามที่พ่อ ที่สามี ออกไปรบ สิ่งเหล่านี้ไม่เคยปรากฏในเพลงปลุกใจเลย มีแต่ความคิดเรื่องการต่อสู้เพื่อประเทศชาติ ในเพลงลูกทุ่งก็มีสิ่งเหล่านี้ เพลงลูกทุ่งสะท้อนความเสียสละของทหาร แต่ไม่ทิ้งความเป็นตัวตนของมนุษย์"[94]

---

[92] คมชัดลึกออนไลน์. 'ชลธี' เผยแค้นเขมรเตรียมแต่งเพลงปลุกรักชาติ [ออนไลน์]. 2552. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/detail/20091118/37599/ชลธีเผยแค้นเขมรเตรียมแต่งเพลงปลุกรักชาติ.html [10 ตุลาคม 2557]

[93] เรื่องเดียวกัน.

[94] สัมภาษณ์เจนภพ จบกระบวนวรรณ, อ้างถึงใน ขจร ฝ้ายเทศ, "การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547," หน้า 198-199.

เพลงลูกทุ่งที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับทหารดังกล่าว จึงเป็นไปในลักษณะของการสนองตอบต่ออารมณ์ความรู้สึกของประชาชนผู้ฟัง มากกว่าการมุ่งสนองนโยบายของรัฐ และมีบางเพลงที่มีนำเสียงตำหนิรัฐบาลอยู่ด้วยในทีที่ทอดทิ้งไม่ดูแลทหารที่ได้รับบาดเจ็บจนถึงขั้นพิการจากการสู้รบ[95] เช่น เพลง ทหารพิการรัก (2520) แต่งโดยเกื้อ อุสาหกานต์ ขับร้องโดยศรเพชร ศรสุพรรณ มีเนื้อร้อง ดังนี้

ฉันเองต้องถูกญาติเธอกีดกัน เพราะตัวฉันมันพิการอย่างนี้
ไปรบกลับมาแขนขาไม่ดี เพราะเป็นหน้าที่ชาติชายอย่างฉัน...
...ฉีดยาให้ฉันตายไปเถิดหมอ นี่เป็นคำขอร้องของคนไข้
แม้เราจะเคยรักกันเพียงใด ฉันก็คงไม่ให้ความสุขสม...

เพลงลูกทุ่งที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมในลักษณะแซวเล่นหรือล้อเล่นขำๆ เช่น เพลงหนูล้อเล่น (2527) ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ มีเนื้อเพลง ดังนี้

รถเมล์บริการกันแจ่ว สองแถวบริการดี๊ดี เป็นบุญของผู้โดยสารใช้บริการกันแน่นทุกที ข้างหน้าอย่ายืนประดังร่นไปข้างหลังกันมั่งสิพี่ ขึ้นหลังอย่ามัวรอช้าที่ว่างข้างหน้าก็ยังพอมี นั่งซ้อนกันบ้างก็ได้แบ่งแบ่งกันไปคนไทยใจดี ห้อยโหนกันตามสบายแต่ตกมาตายมันเรื่องของพี่ นึกว่าช่วยกันนะคุณ รถเมล์ยังวุ่น ขาดทุนทุกปี อุ๊ยตายไหงค้อนกันล่ะ หนูล้อเล่นน่ะ ที่จริงทำดี

รถเมล์บริการกันแจ่ว สองแถวบริการดี๊ดี เป็นบุญของผู้โดยสารใช้บริการกันแน่นทุกที อยากทราบว่าคนเป็นไง นั่งดูนิสัยบนรถเมล์สิ ผู้หญิงต้องยืนเก้กังผู้ชายก็นั่งไม่รู้ไม่ชี้ ผู้ชายบางรายลุกให้ แต่คำขอบใจไม่มีไม่มี เด็กเล็กเบียดไปโรงเรียน ก็ต้องหมั่นเพียรทนเอาเต็มที่ รถเมล์นี่ดีเหลือใจ เขามีเรื่องใหญ่ให้ดูทุกปี อุ๊ยตายไหงค้อนกันล่ะ หนูล้อเล่นน่ะ ที่จริงทำดี

เพลงที่มีลักษณะของการวิพากษ์วิจารณ์การเข้ามาลงทุนของต่างชาติ เช่น เพลงสวัสดีญี่ปุ่น (2532) ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ เป็นเพลงที่ได้กล่าวถึงการเข้ามาลงทุนเป็นจำนวนมากของทุนญี่ปุ่นในช่วงปลายทศวรรษ 2520 จนกลายเป็นทุนกลุ่มใหญ่ที่สุดที่เข้ามาลงทุนในประเทศไทย มีเนื้อเพลง ดังนี้

ญี่ปุ่นยุ่นปี้ตั้งท่าที เอาเงินมาซื้อที่ดินดี เมืองไทยเมืองนี้สวัสดี สวัสดีคุณยุ่นปี้ เชิญได้เลยลูกพี่ มาได้เลยบ้านนี้ ใครอนุญาตฟาดได้เลยพี่

ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ พี่ยุ่นอยู่นี่มันก็ดี อีกหน่อยโรงงานบานบุรี ขี้ข้าของพี่คือไทยแท้มันแหงแหงแน่เลยพี่ และที่ดินผืนนี้ ไทยแท้ตอนที่ซื้อ ที่ขุดฝังผีก็คงไม่มี

ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ก็เราฝากชีวิตกับผู้นำ ทำให้ดี ถ้าผู้นำว่าดี เราก็คงต้องว่าดี

ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ ใช่ เมืองไทยเมืองนี้มีคนเอี่ยว มีเราคนเดียวเมื่อไหร่นี่ คนมีศักดิ์ศรีคงยังมี หนูไม่รู้ดีไม่ดี เชิญแนะนำหน่อยซี บนขวานทองเล่มนี้ จะอยู่เพื่อไทยหรือให้ญี่ปุ่นดี

[95] ขจร ฝ้ายเทศ, “การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547,” หน้า 200.

ทั้งนี้ พบว่า ผลงานเพลงของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ในทุกอัลบั้มจะมีเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม ทั้งที่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ การกล่าวถึงประเด็นปัญหาของสังคม หรือการพูดถึงประเด็นทางสังคมวัฒนธรรมในประเด็นใดประเด็นหนึ่ง ซึ่งเป็นไปตามความตั้งใจของพุ่มพวงที่จะบรรจุเพลงในลักษณะดังกล่าวในอัลบั้มของเธออย่างน้อย 1 เพลงในทุกอัลบั้ม

เพลงลูกทุ่งที่แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างเมืองกับชนบทได้เป็นอย่างดี คือเพลง “โอ้โฮ บางกอก” ขับร้องโดยบุษบา อธิฐาน มีเนื้อร้อง ดังนี้

> โอ้โฮ นี่หรือบางกอก ผิดกับบ้านนอกตั้งหลายศอกหลายวา รถราแล่นกันวุ่นวายมากกว่าฝูงควายฝูงวัวบ้านนา ผู้คนเดินชนหัวไหล่ ไม่รู้ไปไหน เดินไปก็เดินมา
>
> เอ๊ะ ตาอรแกบอก เข้ามาบางกอกต้องมองซ้ายขวา ระวังเหยียบอ่างกะปิ เดี๋ยวคนบางกอกเขาจะตำหนิ ว่าเราน่ะชิไก่นา โอ๊ยตาอรโกหก ฉันเดินเหงื่อตกจ้องมองซ้ายขวา ไม่เจอเลยอ่างกะปิ หรือคนบางกอกไม่มีสติ จะกินกะปิน้ำปลา...
>
> มาบางกอกนี่งงจริงผู้หญิงจับมือผู้หญิงได้ ผู้หญิงจับมือกับผู้ชายเค้าช่างไม่อายใจกล้าคนบางกอกนี่งงจริง ผู้หญิงเป็นแฟนผู้หญิงนั้น ผู้ชายเป็นแฟนผู้ชายนั้น ถ้าเป็นบ้านฉันฟ้าผ่า...

จะเห็นว่า เพลงโอ้โฮ บางกอก มีเนื้อหาเกี่ยวกับการที่มีคนจากต่างจังหวัดเข้ามาในเมืองและต้องประหลาดใจกับชีวิตคนเมืองกรุง โดยเพลงนี้มีเนื้อหาของการวิพากษ์วิจารณ์สังคมเมืองอย่างชัดเจนโดยเฉพาะประโยคที่ว่า *“หรือคนบางกอกไม่มีสติ จะกินกะปิ น้ำปลา”* หรือ *“เขาช่างไม่อายใจกล้า”* และ *“ถ้าเป็นบ้านฉันฟ้าผ่า”* แสดงให้เห็นความแตกต่างของการใช้ชีวิตและความผิดเพี้ยนของเมืองกรุงในสายตาของคนบ้านนอกได้เป็นอย่างดี

นอกจากนั้น ยังมีเพลงเด่นเพลงหนึ่งที่โด่งดังในช่วงปี พ.ศ.2527 คือเพลง รู้ว่าเขาหลอก แม้โดยความตั้งใจของผู้ประพันธ์อาจเป็นเพียงแค่การกล่าวถึงการตัดพ้อเกี่ยวชีวิตของตนที่ถูกผู้อื่นหลอกลวง[96] แต่เนื้อหาของเพลงสามารถตีความไปได้ถึงการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและนายทุนอย่างน่าสนใจในแง่รัฐ อาจตีความถึงการประชดประชันถึงสิทธิอำนาจของประชาชนที่ถูกเขาหลอกใช้เพื่อขึ้นสู่อำนาจทางการเมือง (หลอกให้ประชาชนเลือกตั้ง) ในประเด็นของทุนอาจตีความถึงผลงานเพลงที่ถูกนายทุนค่ายเพลงซื้อจากครูเพลงไปในราคาถูก แต่เอาไปสร้างค่าได้มหาศาล อีกทั้งเพลงนี้ยังสามารถสื่อถึงเรื่องของความรักได้อีกด้วย (จนผู้ฟังทั่วไปอาจคิดแต่เพียงว่าเพลงนี้เป็นเพลงรัก) เพลงนี้แต่งโดย กานท์ การุญวงศ์ ขับร้องโดยศิรินทรา นิยากร มีเนื้อร้องดังนี้

> ถึงเขาหลอกก็เต็มใจให้หลอก ยิ้มข้างนอกช้ำใน น้ำคำหวานที่รินรดใจ เขาหลอกใช้ก็รู้ของสูงค่าแต่ราคาแสนต่ำช้าหรือเปล่าคิดดู น้ำใจรักที่ให้เขาอยู่ หรือจะสู้น้ำเงิน เป็นบันได

---

[96] สัมภาษณ์ ศิรินทรา นิยากร, นักร้องเพลงลูกทุ่ง, 9 มกราคม 2558.

เป็นเรือจ้าง เป็นหนทางให้เดิน เขาพบบ่อทอง เขาพบบ่อเงิน เขาจะเมินไม่ว่า รักเขามากเราก็ให้เขาหมด เหลือแต่หยดน้ำตา หัวใจหวิวก็ปลงเสียว่า เราเกิดมาใช้เวร

4.3.2.2 เนื้อหาสาระที่ปรากฏในบทเพลงเพื่อชีวิตในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

การสลายตัวของเนื้อหาเชิงอุดมการณ์เกี่ยวกับแนวคิดสังคมนิยมและแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชนในเพลงเพื่อชีวิตน่าจะเกิดขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2520 เมื่อได้เกิดวงดนตรีเพื่อชีวิตขึ้นใหม่ในเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงแฮมเมอร์ ที่มีชื่อเสียงโด่งดังจากเพลง “บินหลา” ซึ่งเป็นเพลงที่ดัดแปลงมาจากเพลง “บินหลากู้เสรี” ของวิสา คัญทัพ และเคยขับร้องโดยวงกรรมาชนในช่วงปี พ.ศ.2519 โดยวงแฮมเมอร์ได้ตัดเนื้อเพลงที่ค่อนข้างรุนแรงคือท่อนที่ว่า “บินหลา บินหลา บินลอยมาไปแห่งใด โพยภัยทุรชาติ มาพิฆาตเลือดสาดแดง หมู่โจรครองเมือง เรืองอำนาจพิฆาตเธอสิ้น หมู่มารใจทมิฬ กินเลือดเรามวลประชา” โดยดัดแปลงเนื้อหาให้อ่อนลงเป็นเรื่องของธรรมชาติและความตายของนกตัวหนึ่ง เช่นเนื้อหาในท่อนหนึ่งที่ว่า “บินหลา บินมา บินเรื่อยมาเล่นลม ชื่นชมธรรมชาติ อันที่งามสะอาดตา โธ่เอ๋ยพรานไพร เหตุไฉนใจร้ายจริง ไม่น่ามายิง บินหลาจนสิ้นใจ” ซึ่งการดัดแปลงเนื้อร้องดังกล่าวอาจเป็นไปเพื่อเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเป็นการบอกเล่าเชิงสัญลักษณ์แทนการแสดงออกถึงการต่อต้านอำนาจรัฐอย่างโจ่งแจ้งรุนแรง อันเป็นการแสดงให้เห็นว่าแนวคิดที่ในเพลงเพื่อชีวิตได้เปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์[97]

นอกจากนั้น เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะวงดนตรีหรือศิลปินเพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2520 และหลังจากนั้น ได้กล่าวถึงเรื่องของความรัก เช่น เพลงกุหลาบปากซัน ของวงคนด่านเกวียน เพลงอ้อล้อ ของวงซูซู เพลงตลอดเวลา ของพงษ์สิทธิ์ คัมภีร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงตลอดเวลา ซึ่งโด่งดังมากในช่วงปี พ.ศ.2534 เป็นเพลงเพื่อชีวิตที่ผสมผสานแนวดนตรีป๊อปได้อย่างลงตัว อันเป็นการเปลี่ยนแปลงและสลายภาพลักษณ์เดิมของเพลงเพื่อชีวิตเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะเนื้อร้องที่ว่า“*ความรักเอยงดงามอย่างนี้ จนชั่วชีวี โหยหาความรักไม่เคยพอ*” อติภพ ภัทรเดชไพศาล กล่าวว่า เป็นถ้อยคำที่เต็มไปด้วยความโรแมนติกและเป็นเพลงเพื่อชีวิตที่พูดถึงความรักฉันชู้สาวอย่างโจ่งแจ้งที่สุดเท่าที่เคยมีมา นับว่าเป็นการละเมิดกฎเกณฑ์ของเพลงเพื่อชีวิตอย่างถึงที่สุด[98] โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กฎเกณฑ์ที่กำหนดในแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน ที่นำเสนอโดยจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งวิพากษ์วิจารณ์เพลงรักฉันชู้สาวอย่างไม่เหลือดี

---

[97] อติภพ ภัทรเดชไพศาล, เสียงเพลง/วัฒนธรรม/อำนาจ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), หน้า 171.

[98] เรื่องเดียวกัน, หน้า 179.

อย่างไรก็ตาม เพลงของวงคาราบาวซึ่งถือเป็นวงดนตรีเพื่อชีวิตที่มีชื่อเสียงที่สุด แม้เนื้อหาของเพลงมีความหลากหลายมาตั้งแต่ผลงานเพลงชุดแรก (ชุดขี้เมา) และอาจไม่ได้มีนัยทางการเมืองแบบสังคมนิยมเข้มข้นเหมือนผลงานเพลงของวงดนตรีเพื่อชีวิตก่อนหน้าเช่นวงคาราวาน แต่ก็ยังคงนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความทุกข์ยากของคนชั้นล่าง ตลอดจนยังคงการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอย่างค่อนข้างมาก โดยเนื้อหาของเพลงเปลี่ยนจากการนำเสนอแนวคิดแบบสังคมนิยม มาพูดถึงปัญหาของสังคมหรือการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองเป็นกรณีเฉพาะเช่นที่เคยปรากฏในเนื้อหาของเพลงชีวิตกระทั่งพัฒนามาเป็นเพลงลูกทุ่ง เช่น เพลงดอกเบี้ย มีเนื้อหาว่า *“ดอกเอ๋ยดอกเบี้ยเอ๋ย เจ้าไม่เคยเหี่ยวเฉาซักที บานเบ่งชั่วนาตาปี แตกดอกทวีบานอยู่ที่ธนาคาร”* ในขณะที่เพลงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในผลงานเพลงชุดแรกคือเพลงมนต์เพลงคาราบาว ก็พบว่าเนื้อหาไม่เกี่ยวกับการเมืองแต่อย่างใด ยิ่งกว่านั้นหลายบทเพลงยังมีการบรรยายถึงชีวิตของคนต่างจังหวัดในลักษณะเดียวกันกับเพลงลูกทุ่ง เช่น เพลงหนุ่มสุพรรณ เพลงหนุ่มลำมูล เป็นต้น และในผลงานเพลงชุดต่อมา เนื้อหาเพลงเพื่อชีวิตของคาราบาวก็ยังคงบรรยายถึงชีวิตของคนชั้นล่างโดยเฉพาะคนชายขอบ เช่น เพลงแป๊ะขายขวด เพลงพรานทะเล เพลงวณิพก เป็นต้น หรือแม้กระทั่งเพลงท.ทหารอดทน ซึ่งถูกแบนด์ตามสื่อทหารทั้งหมดในสมัยพลเอกอาทิตย์ กำลังเอก ก็ไม่ได้มีเนื้อหาที่เป็นการเมืองหรือตั้งใจโจมตีอำนาจรัฐแต่อย่างใด แต่เป็นการบอกเล่าถึงทหารจนๆ ที่เป็นคนเล็กคนน้อยเช่นเดียวกับที่มองคนชายขอบกลุ่มอื่นๆ ยิ่งกว่านั้นผลงานเพลง เมดอินไทยแลนด์ ซึ่งถือเป็นผลงานเพลงที่โด่งดังมากที่สุดตลอดกาลของคาราบาวกลับเป็นเพลงที่สนับสนุนนโยบายนิยมไทยของรัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์อย่างเต็มที่ด้วยซ้ำไป[99] ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานเพลงเพื่อชีวิตที่กลับขึ้นมาเป็นที่นิยมทั่วไปในช่วงทศวรรษ 2520 มีความแตกต่างด้านเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอไปจากเพลงเพื่อชีวิตในยุคก่อนหน้าเป็นอย่างยิ่ง แต่ขณะเดียวกันกลับมีลักษณะไปคล้ายคลึงกับเพลงชีวิตหรือเพลงลูกทุ่งเป็นอย่างมาก ซึ่งนี่เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เพลงของคาราบาวได้รับความนิยมทั่วไปนอกเหนือจากอีกสาเหตุสำคัญหนึ่งคือความสามารถส่วนบุคคลของศิลปินโดยเฉพาะยืนยง โอภากุล

เพลงเพื่อชีวิตแม้ไม่ได้มุ่งปะทะต่อสู้อำนาจรัฐโดยตรงดังที่เคยเป็น ในส่วนหนึ่งได้ทำหน้าที่เช่นเดียวกันกับเพลงลูกทุ่งในส่วนของการบรรยายชีวิตของผู้ทุกข์ยาก แต่ก็ได้ทำหน้าที่สืบต่อขนบการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองและสังคมและการเป็นปากเสียงแก่ผู้ยากไร้ แม้ลดระดับลงมาจากเพลงของวงดนตรีเพื่อชีวิตก่อนหน้าแต่ก็ยังอยู่ในระดับที่เพลงชีวิตเคยทำ ก่อนที่จะพัฒนาเป็นเพลงลูกทุ่งหรือแม้กระทั่งที่เพลงลูกทุ่งเคยทำก่อนที่จะกลืนกลายไปเป็นส่วนหนึ่งของอำนาจรัฐ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานเพลงในชุดต่อๆ มาของวงคาราบาว พบว่าได้เข้าไปพูดถึงเรื่องของ

---

[99] เรื่องเดียวกัน, หน้า 174-175.

การเมืองโดยตรงมากยิ่งขึ้น เช่น เพลงประชาธิปไตย ซึ่งโจมตีไปที่ตัวของพลเอกเปรมโดยตรง มีเนื้อร้อง ดังนี้

> "รู้ว่าเราต้องอุดรูรั่วไหล ถ้าอยากเห็นเมืองไทยพัฒนาขึ้น อย่างผู้นำต้องมาจากการเลือกตั้ง ใครอยากเป็นบ้างยกมือขึ้น ให้ประชาชนมีสิทธิ์ออกเสียง ผู้มากุมบังเหียนชีวิตประชาชน จะปกครองระบอบประชาธิปไตย จะเล่นแบบไทยไทย หรือแบบสากลก็เลือกเอา"

หลังจากนั้น เพลงของคาราบาวยังมีการกล่าวถึงการเมืองเสียดสีรัฐบาลปรากฏให้เห็นอยู่ เช่น เพลงนส. 3 ก. ในช่วงปี พ.ศ.2533 ซึ่งเป็นช่วงที่มีประเด็นอื้อฉาวเกี่ยวกับการทุจริต น.ส. 3 ก. ของนักการเมือง ตลอดจนการโจมตีการคอร์รัปชันของนักการเมืองและการเสียดสีพลเอกสุจินดา คราประยูร ในช่วงหลังการรัฐประหาร รสช. ในปี พ.ศ.2534 ก่อนที่เนื้อหาของเพลงจะหันไปสนับสนุนนโยบายของรัฐอีกครั้งในช่วงปี พ.ศ.2541 เช่น เพลงพออยู่พอกิน[100]

4.3.2.3 เนื้อหาที่ปรากฏในบทเพลงสตริงในช่วงปี พ.ศ.2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

สำหรับเนื้อหาของเพลงสตริง โดยส่วนใหญ่ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับความรักโดยไม่ได้กล่าวถึงเรื่องราวทางสังคมการเมือง อย่างไรก็ตาม เพลงรักจำนวนหนึ่งก็เป็นเพลงที่ให้ข้อคิดกับสังคมหรือถ่ายทอดอุดมการณ์ความคิดบางประการสู่สังคม เช่น เพลงรัก ของรณชัย ถมยาประสิทธิ์ หรืออ๊อด คีรีบูน ซึ่งให้สัมภาษณ์ถึงการนำเสนอเพลงรักของตนไว้ ดังนี้[101]

> "งานของคีรีบูน...แม้จะเป็นเพลงรักหนุ่มสาวซึ่งเราถนัด แต่เราก็พยายามทำให้ความรักเป็นสิ่งลึกซึ้ง...(เพลงในชุดตลอดกาล: ผู้วิจัย) ผมเน้นเนื้อหาสาระมาก ในชุดนี้มีเพลงชื่อ "คนมีสตางค์" เป็นเพลงที่ผมแต่งขึ้นเอง ผมอยากบอกให้คนรวยๆ ทั้งหลายมีความเห็นใจคนจนบ้าง อย่ามองคนอื่นต้อยต่ำจนทำให้เกิดปมด้อย...ในการทำเพลงผมไม่ได้ทำเพื่อการค้าอย่างเดียว ผมทำเพื่อศิลปะด้วย ผมและเพื่อนๆ ทุกคนทำอย่างมีจุดหมาย"

เพลงคนมีสตางค์ มีเนื้อร้อง ดังนี้

> แปลกใจจังเธอไม่เคยจะใส่ใจ จะจีบอย่างไรตื๊ออย่างไรไม่เคยสนไม่เคยจะใส่ใจ เอ๊ะนั่นมีใครทำท่าทางจะจีบเธอ ขี่เก๋งคันเบ้อเร่อและดูเหมือนเธอก็โปรยยิ้มให้ไป ช่างเจ็บใจ ก็ดูท่าทีใช่ว่าเขาจะมีดีกว่าเราไปอย่างไร กวน ทำเต๊ะจุ๊ยคุยโวว่าข้าโต ทำเต๊ะจุ๊ยคุยโวว่าข้าโต คงภูมิใจพอใจ รถเก๋งคันใหญ่โต ฮะโอฮะโอ๋...เพราะเขาคนมีสตางค์
>
> คนมีสตางค์มองอย่างไรก็ดูน่ารัก คนมีสตางค์ทำอะไรก็ดูดีไปหมด คนมีสตางค์เธอสนใจเพราะว่าเขามีรถ ฉันคงหมดแรงใจตื๊อต่อไป คนมีสตางค์คุยโวก็ดูเป็นโก้เก๋ คนมีสตางค์ทำ

---

[100] เรื่องเดียวกัน, หน้า 177.

[101] J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล, หน้า 61-63.

เกเรก็ให้อภัยได้ คนมีสตางค์ไร้หัวใจ คงไม่มีความหมาย เธอจะเลือกรักใครลองคิดดู เงินหรือใจสำคัญ

ถ้าหากวันใดเขาไม่คิดจะใส่ใจ คงเจ็บเจียนตายเงินจะคลายเศร้าได้หรือคิดดู มาต้องใจได้โปรดมองดู มองให้รู้ถึงจิตใจ ว่าฉันนี่ไงมีหัวใจคือรักแท้แน่นอน โอ โอ่ มั่นต่อเธอ เจ้าเงินหรือทอง ถ้าไม่ตายคงได้ แต่หาใจชิหนาจะหากันจากไหน ต้องคนรักจริงอย่างฉัน เป็นคนมีหัวใจมั่นคงไว้ต่อเธอนิรันดร์

ทั้งนี้ พบว่า เพลงสตริงแนวโปรเกรสซีฟร็อก หรือฮาร์ดร็อก ซึ่งผลงานเพลงที่โดดเด่นอย่างยิ่งคือผลงานเพลงของพราย ปฐมพร ปฐมพร นำเสนอแนวคิดที่แหลมคมหรือกระทั่งวิพากษ์วิจารณ์มนุษย์และสังคมอย่างรุนแรงในรูปแบบการนำเสนอของตนเอง ซึ่งพบว่าในการทำเพลงของปฐมพรนั้น แม้จะร่วมงานกับค่ายเพลงรถไฟดนตรี แต่ปฐมพรก็กล้าคิดกล้าทำ โดยยอมทำเพลงตามเงื่อนไขของค่ายเฉพาะเพลงที่ค่ายจะโปรโมทเท่านั้น ซึ่งก็พบว่าเพลงที่ค่ายโปรโมทก็ได้รับความนิยมอย่างมาก เช่น เพลงไม่ได้มามือเปล่า ที่ฮิตติดชาร์ตแทบทุกสถานีวิทยุ ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2532 และมีชื่อเสียงในระดับเดียวกันกับอริสมันต์ พงษ์เรืองรอง ในยุคเดียวกัน แต่เพลงอื่นๆ ในอัลบั้ม เขาได้แสดงความเป็นตัวตนอย่างถึงที่สุดและไม่ยอมอยู่ภายใต้เงื่อนไขของค่าย[102] จึงนำเสนอผลงานเพลงที่มีเนื้อหารุนแรง เช่น เพลงสัตว์กะหมา มีเนื้อร้องดังนี้

มาให้พวกมึงวิจารณ์ ทำงานให้พวกมึงเหยียบย่ำเล่น หรือเห็นกูเป็นกากเดนสังคม ไม่แดกไม่ได้ขอมึงกิน ไม่ได้ปลิ้นปล้อนให้ใครชม ถึงเหม็นเป็นอาจม กูก็คือบทเพลง แหกปากร้องก็มาจากหัวใจข้างใน ขบขัน หวั่นไหว ใครไม่ฟังก็ไป ให้ไกล ไกลตีน

เพลงกูต่ำทำให้มึงรำคาญ กูหยาบกร้านเทียบกับใครไม่ได้ มึงจะแคร์ไปทำไม อุดหูมึงไว้อย่าให้ฟัง ทุกทุกอย่างมีในชีวิตจริง ทุกทุกสิ่งอยู่ในตัวของเรา ชาติชั่วหรือโง่เง่า ก็ไม่เคยประณามใคร แหกปากร้องก็มาจากหัวใจข้างใน ขบขัน หวั่นไหว ใครไม่ฟังก็ไป ให้ไกล ไกลตีน

กูเป็นสัตว์นรกร้องคร่ำครวญ มึงเป็นเทวดาสัตว์กะหมา กูเป็นสัตว์นรกร้องคร่ำครวญ มึงเป็นเทวดาสัตว์กะหมา กูเป็นสัตว์นรกร้องคร่ำครวญ มึงเป็นเทวดาสัตว์กะหมา กูเป็นสัตว์นรกร้องคร่ำครวญ มึงเป็นเทวดาไอ้สัตว์กะหมา กูเป็นสัตว์นรกร้องคร่ำครวญ มึงเป็นเทวดาสัตว์กะหมา ๆ ไอ้สัตว์กะหมา...

หรือเพลงทรมาน กล่าวถึงผู้ติดยาเสพติดด้วยถ้อยคำเฉียบคม มีเนื้อร้อง ดังนี้

ตกอยู่ในความมืดมิด ร่างกายคล้ายไร้ชีวิตพันธนาการแม้ความคิด หมดสิ้นอนาคต เหมือนกระชากลมหายใจให้ขาด ทุรนทุราย ดังไฟเผากาย ทรมานเยี่ยงสัตว์ร้าย ถูกฆ่า ถูกฝังดังกากสังคม ตรมเพียงเดียวดาย ไม่มีใครเห็นใจ กลายเป็นผีร้าย เหมือนกระชากลมหายใจให้ขาด ทุรนทุราย ดังไฟเผากาย ทรมานเยี่ยงสัตว์ร้าย ถูกฆ่า อยู่ในเหว แห่งความทุกข์ทน

[102] เรื่องเดียวกัน, หน้า 90-91.

ทุกคนพากันเกลียดชัง มันฝังราก ลึกในวิญญาณ มันคืบคลานควบคุม มันเกาะกุมคล้ายคลายความเศร้า แต่กลับเคล้าด้วยน้ำตา พาตัวเองออกจากมัน หนีความฝันอันทรมาน ทรมาน ทรมาน ทรมาน ทรมาน

อย่างก็ตาม เพลงในลักษณะดังกล่าวเป็นเพียงส่วนหนึ่งของเพลงแนวสตริง ซึ่งปรากฏให้เห็นจำนวนน้อยและไม่เป็นที่แพร่หลาย เนื่องจากไม่มีการโปรโมททั่วไป

4.4 การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ. 2521 จนถึงปี พ.ศ.2535

สถานการณ์ทางการเมืองที่ตึงเครียดภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 คลี่คลายลงในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ซึ่งรัฐได้ผ่อนคลายการควบคุมวัฒนธรรมเพลงลงอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากการเปิดให้เพลงเพื่อชีวิตได้กลับเข้ามาแสดงตนอีกครั้งในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งมองในแง่หนึ่ง การลดลงของอำนาจรัฐในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงดังกล่าว ก็ได้แสดงถึงการเพิ่มขึ้นของอำนาจฝ่ายประชาชนในสนามการต่อสู้ทางวาทกรรม หากพิจารณาจากการเติบโตของแนวเพลงต่างๆ ยิ่งเห็นได้อย่างชัดเจนว่า แนวเพลงที่เคยผูกโยงอยู่กับอำนาจรัฐและชนชั้นสูงในเมือง คือเพลงปลุกใจและเพลงลูกกรุง ได้ลดบทบาทลงไปจากพื้นที่ทางวัฒนธรรม ในขณะที่แนวเพลงที่แพร่หลายอยู่ คือ เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง หรือแม้กระทั่งเพลงเพื่อชีวิต ล้วนมีสถานะเป็นเพลงประชานิยมทั้งสิ้น ซึ่งปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นดังกล่าวนี้ หากมองในแง่ของการปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมในรูปแบบเดิมตามที่อธิบายในแผนภาพที่ 1.1 ในบทที่ 1 ก็ได้แสดงให้เห็นถึงชัยชนะของวัฒนธรรมประชาชนอย่างชัดเจน แน่นอนที่สุด ไม่ทางใดก็ทางหนึ่งชัยชนะทางวัฒนธรรมดังกล่าวแสดงถึงการเกิดขึ้นของอำนาจเชิงวัฒนธรรมของประชาชนอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ ซึ่งก็สอดคล้องกับกระแสประชาธิปไตยที่เริ่มกลับเข้ามาอีกครั้งแม้จะไม่เต็มที่ในยุคประชาธิปไตยครึ่งใบสมัยรัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์

อย่างไรก็ตาม ดังที่ได้เสนอตามมุมมองการศึกษาวัฒนธรรมในแนวทางการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เสนอโดยสจ๊วต ฮอลล์ ซึ่งได้แสดงให้เห็นในส่วนของการอธิบายภาพการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคอุตสาหกรรมในแผนภาพที่ 1.1 ก็จะเห็นว่าภาพที่ดูเหมือนจะเป็นชัยชนะของประชาชนจากการขยับเข้ามาครองพื้นที่ทางวัฒนธรรมของวัฒนธรรมประชานิยมนั้น ยังคงต้องถูกตั้งคำถามต่อไปว่า ฝ่ายประชาชนมีอำนาจอย่างแท้จริงเพียงใด เพราะเมื่อเจาะทะลวงเข้าไปในพื้นที่ของวัฒนธรรมประชานิยมจนมองเห็นปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจภายใน ก็อาจพบว่า ฝ่ายอำนาจรัฐไม่ได้ถูกผลักออกไปจากพื้นที่ดังกล่าวพร้อมกันกับวัฒนธรรมเพลงของฝ่ายตน แต่ได้กระโดดลงไปแย่งชิงพื้นที่หรือครองอำนาจนำในพื้นที่ของวัฒนธรรมประชานิยม โดยพื้นที่ของการต่อสู้ทางวาทกรรม

ในวัฒนธรรมเพลงจะเคลื่อนจากพื้นที่ของสังคมการเมืองไปสู่พื้นที่ของสังคมประชามากขึ้น ภาพที่ดูเหมือนรัฐจะถูกลดบาทบาทลงไปจากพื้นที่ของการต่อสู้ทางวัฒนธรรมจึงอาจเป็นเพียงภาพลวงตา อีกทั้ง หากนำแนวคิดของธีโอดอร์ อดอร์โน และแม็กซ์ ฮอร์ไคม์เมอร์ เข้ามาร่วมพิจารณา ก็ยังต้องตั้งคำถามอีกด้วยว่าภาพที่ดูเหมือนว่าฝ่ายอำนาจเดิม ได้สูญเสียอำนาจลงไปจากการเกิดขึ้นของวัฒนธรรมประชานิยมนั้น เป็นจริงเพียงใด เพราะการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมของวัฒนธรรมประชานิยมในที่สุดแล้วก็กลายเป็นการรักษาอำนาจของระบบและกลุ่มอำนาจที่อิงอยู่กับระบบนั้นๆ การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในบทนี้จึงต้องคำนึงถึงข้อโต้แย้งทางทฤษฎีดังกล่าว

เมื่อพิจารณาจากข้อมูลที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ผู้วิจัยพบว่า มีความสอดคล้องกับข้อเสนอทางทฤษฎีข้างต้น โดยในจุดเริ่มต้นของยุค จะเห็นได้ว่าฝ่ายอำนาจรัฐได้ลดการใช้กลไกของรัฐ (ในปริมณฑลของสังคมการเมือง) ในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลลงอย่างชัดเจน ในขณะที่การผลิตเพลงในยุคนี้ได้เข้าสู่ระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมที่มุ่งการผลิตเพื่อขายหรือเพื่อการค้าเป็นหลัก ซึ่งฝ่ายทุนเข้ามามีบทบาทอย่างสำคัญ ซึ่งดูเหมือนว่าฝ่ายรัฐลดอำนาจลง ในขณะที่ฝ่ายทุนเข้ามามีอำนาจมากขึ้นในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าหากพิจารณาเฉพาะในพื้นที่ของอำนาจในกระบวนการผลิตและพิจารณาอำนาจรัฐเฉพาะในปริมณฑลของสังคมการเมืองหรือการใช้กลไกของรัฐ เช่น กฎหมาย คำสั่ง หรือการใช้กำลังเจ้าหน้าที่รัฐ เช่น ตำรวจ ทหาร จะพบว่าอำนาจรัฐลดลงจริง เพราะในยุคนี้ รัฐได้ถอยตัวออกมาจากวงการผลิตเพลง คือไม่ทุ่มเทงบประมาณเพื่อผลิตเพลงของทางการและก็ไม่ปรากฏการใช้อำนาจรัฐกำกับควบคุมวัฒนธรรมเพลงอย่างโจ่งแจ้งอย่างเช่นที่เคยทำในยุคก่อนหน้า (แม้จะยังคงมีหน่วยงานรัฐคือคณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) ทำหน้าที่ควบคุมการเผยแพร่ผลงานเพลงอยู่ แต่ก็ไม่มีการดำเนินการที่เข้มงวดมากเหมือนยุคก่อนหน้า)

การที่รัฐยุติบทบาทในการผลิตเพลงลงอย่างมากและถอยตัวออกไปจากการควบคุมกระบวนการผลิตเพลง ในขณะที่ฝ่ายทุนเข้ามาแสดงบทบาทในการควบคุมวงการเพลงอย่างสำคัญ ส่งผลให้อำนาจในการควบคุมกระบวนการผลิตหรืออำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้ ตกอยู่กับฝ่ายทุน ซึ่งเพลงไทยสากลในทุกแนว ทั้งเพลงสตริงที่เกิดขึ้นมาพร้อมกันกับการเกิดขึ้นของอุตสาหกรรมเพลง เพลงลูกทุ่ง และแม้กระทั่งเพลงเพื่อชีวิต ต่างก็อยู่ภายใต้ระบบการผลิตเพลงแบบอุตสาหกรรมในระบบทุนนิยมดังกล่าวทั้งสิ้น

ภายใต้การควบคุมการผลิตเพลงของฝ่ายทุน เพลงที่ผลิตออกมามุ่งเพื่อการขายเพื่อทำกำไร ซึ่งการจะกระทำดังกล่าวได้ สินค้าเพลงต้องสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ฟังทั้งด้านเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอ ซึ่งพบว่า เพลงที่เป็นที่ต้องการของผู้ซื้อมักเป็นเพลงที่ตอบรับอารมณ์รู้สึกในขณะนั้น เช่น เพลงที่เกี่ยวกับความรักหรืออารมณ์อกหักที่มนุษย์ส่วนใหญ่ต้องพบเจอมักเป็นเพลงที่ขายดี ด้วยเหตุนี้ ภายใต้การผลิตเพลงในระบบอุตสาหกรรมเพื่อการค้า เพลงส่วนใหญ่จึงเป็นเพลงที่มี

เนื้อหาตอบรับหรือรักษาสิ่งที่เป็นอยู่มากกว่าการนำเสนอสิ่งใหม่หรือเรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลง จะด้วยความตั้งใจหรือไม่ของฝ่ายทุน แต่การผลิตเพลงในลักษณะดังกล่าวก็ย่อมตรงกับความต้องการของฝ่ายอำนาจรัฐเช่นเดียวกัน ซึ่งสามารถกล่าวได้ว่า ด้วยความประจวบเหมาะดังกล่าว ส่งผลให้รัฐและทุนกลายเป็นฝ่ายเดียวกันในสนามการต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งก็เห็นได้ว่าเพลงที่ผลิตภายใต้การควบคุมของทุนเกือบทั้งหมดไม่มีเนื้อหาสาระที่ไปกระทบต่ออำนาจของฝ่ายรัฐ ตรงกันข้าม หากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับสังคมการเมืองก็กลับพูดถึงในเดียวกันกับความคิดของรัฐ ในขณะที่รัฐเองก็ไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับการแสวงหากำไรของฝ่ายทุนและยังเอื้อให้ฝ่ายทุนแสวงหากำไรอย่างเต็มที่ โดยมักยืนอยู่ในฝั่งเดียวกันหากเกิดกรณีพิพาทระหว่างฝ่ายทุนกับศิลปินหรือการเอื้อประโยชน์ทางกฎหมายโดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นของกฎหมายลิขสิทธิ์ ในส่วนนี้ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การที่รัฐถอยออกไปจากการควบคุมการผลิตเพลงโดยตรง ไม่ได้หมายความว่าอำนาจรัฐในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลลดลง แต่การถอยตัวออกไปดังกล่าวเกิดขึ้นเนื่องจากรัฐมีพันธมิตรสำคัญ คือทุนทำหน้าที่ในการควบคุมกระบวนการผลิตเพลงแทนอยู่แล้วนั่นเอง จึงไม่ต้องสิ้นเปลืองงบประมาณในการผลิตเพลงเองอีกต่อไป

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาในพื้นที่ของสังคมประชา กลับพบว่าฐานอำนาจในเชิงสังคมวิทยาการเมืองของรัฐในยุคนี้กลับสูงยิ่ง ซึ่งรัฐยังคงแสดงบทบาทในการแสวงหาอำนาจนำในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างน่าสนใจ และบทบาทของรัฐที่สำคัญมากในการดังกล่าวคือการเข้ามาให้การสนับสนุนเพลงลูกทุ่งโดยการยกให้เพลงลูกทุ่งขึ้นมาเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งการกระทำดังกล่าวในทางหนึ่งถือเป็นการทำให้ฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่งสูงขึ้นในสังคมไทย แต่อีกทางหนึ่งก็เป็นการดึงวาทกรรมเพลงลูกทุ่งมาเป็นฝ่ายตน ซึ่งอันที่จริงจะเห็นว่ารัฐสามารถดำเนินการดังกล่าวได้ผลมาแล้วตั้งแต่การที่เพลงลูกทุ่งเริ่มรับเอาแนวคิดไปในไว้ในเนื้อหาของเพลงเป็นจำนวนมาก และการดำเนินการดังกล่าวของฝ่ายรัฐก็เกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง เช่น การให้รางวัลศิลปินแห่งชาติในสาขาเพลงลูกทุ่ง ซึ่งสามารถดึงเอาศิลปินเพลงลูกทุ่งที่มีฐานแฟนเพลงมหาศาลมาเป็นฝ่ายตนได้อย่างแยบยล เนื่องจากการได้รับรางวัลดังกล่าวหมายถึงการได้รับเงินเดือนจากรัฐไปตลอดชีวิตอีกด้วย โอกาสที่ศิลปินเพลงจะแสดงความคิดที่ขัดแย้งกับฝ่ายอำนาจรัฐจึงน้อยลง หรือกรณีการจัดงานกึ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย ซึ่งเพลงลูกทุ่งถูกยกให้เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติดังกล่าว ได้แสดงถึงความสำเร็จของรัฐในการดึงเอาวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่ง โดยที่รัฐได้เข้ามาแสดงตนเป็นตัวแทนนำเสนอความหมายให้กับเพลงลูกทุ่งที่มีฐานผู้ฟังมหาศาลได้อย่างแนบเนียน อีกทั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นการเข้ามาแสวงหาอำนาจในวัฒนธรรมประชานิยมของรัฐ ตามมุมมองของสจ๊วต ฮอลล์ และก็ยังเป็นการเข้ามาอิงอาศัยวาทกรรมที่แพร่หลายเพื่อสร้างอำนาจให้กับฝ่ายตนตามความคิดของมิทเชล ฟูโกต์อีกด้วย

เมื่อวิเคราะห์มาจนกระทั่งถึงตรงนี้ จะเห็นได้ว่าในยุคนี้ แม้รัฐจะลดบทบาทในการควบคุมการผลิตเพลง อีกทั้งยังลดการใช้อำนาจของกลไกรัฐในสังคมการเมืองลง แต่รัฐกลับสามารถสร้างอำนาจนำหรือครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมซึ่งสะท้อนให้เห็นในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้อย่างแนบเนียน โดยที่รัฐสามารถสร้างเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมที่ทรงพลังโดยมีฝ่ายทุนเป็นพันธมิตรสำคัญ อีกทั้งยังมีศิลปินเพลงลูกทุ่งเป็นแนวร่วม อันถือเป็นการ ความเป็นจ้าวทางวาทกรรมอย่างทรงพลัง โดยที่ผู้ถูกครอบงำเองก็อาจไม่รู้ตัว และยอมรับการครอบงำนั้นอย่างธรรมชาติจนคิดไปเองว่า การรับเอาความคิดดังกล่าวเป็นการเลือกของตนเอง[103] และเมื่อใดก็ตามที่มีวาทกรรมอื่นๆ มีทีท่าว่าจะมากระทบกับวาทกรรมของรัฐ ก็จะพบว่ารัฐใช้เครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมดังกล่าวในการรักษาไว้ซึ่งอำนาจนำอย่างน่าสนใจ เช่นในกรณีการได้รับความนิยมอย่างสูงของแนวเพลงสตริง ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ในกลุ่มวัยรุ่นซึ่งมีอำนาจในการซื้อสูง[104] อันส่งผลให้ค่ายเพลงต่างๆ มุ่งตอบสองความต้องการของลูกค้ากลุ่มดังกล่าวมากเกินไปจนรัฐเกรงว่าจะกระทบต่อวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งก็เป็นที่กังวลของคนไทยที่ยึดโยงอยู่กับเกณฑ์ทางวัฒนธรรมอันดีของชาติ ซึ่งกลัวว่าแนวเพลงวัยรุ่นจะแตกแถวไปจากแนวทางที่รัฐและฝ่ายสนับสนุนเห็นว่าเหมาะสม ทั้งในส่วนของความถูกต้องทางศิลปะที่ถอยห่างออกไปจากรูปแบบดั้งเดิม กล่าวคือ การผลิตเพลงที่ให้ความสำคัญกับดนตรี ทำนองจังหวะ การเรียบเรียงเสียงประสานด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัย และการปรับภาพลักษณ์ของนักร้อง การใช้คำที่ตรงไปตรงมา เข้าใจได้ง่าย หรืออาจมีการใช้คำซ้ำ เพื่อให้ฟังแล้วติดหูง่าย ตลอดจนการใช้คำสแลงซึ่งเป็นภาษาของวัยรุ่น มากกว่าการให้ความสำคัญกับคุณภาพของเสียงร้องและความพิถีพิถันในการเลือกใช้ถ้อยคำที่สละสวย[105] โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงโปรเกรสสีฟร็อก ที่เติบโตขึ้นอีกครั้งในช่วงนั้น ก็ถือเป็นภัยคุกคามหนึ่งของอำนาจเชิงวาทกรรมของรัฐ ซึ่งในการนี้รัฐได้แสดงบทบาทโดยการยกเพลงลูกทุ่งขึ้นมาเป็นหน้าด่านทางวัฒนธรรม ซึ่งพบว่าประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี โดยที่ฝ่ายทุนก็ได้หันมาผลิตเพลงลูกทุ่งมากขึ้นในเวลาต่อมา

อนึ่ง สำหรับกรณีเพลงเพื่อชีวิต ก็พบว่าได้คล้อยตามเป็นส่วนเดียวกันกับวาทกรรมของรัฐมาตั้งแต่การเดินทางออกจากป่าของศิลปินเพลงและการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมของแนวเพลงนี้ จนถึงขั้นที่รัฐไม่จำเป็นต้องแสดงอำนาจควบคุมอย่างโจ่งแจ้งอีกต่อไป แม้จะยังปรากฏเนื้อหาของเพลงที่แสดงถึงการวิพากษ์วิจารณ์ แต่ดังได้กล่าวแล้ว การวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าวเป็นการวิพากษ์วิจารณ์เป็นรายกรณี ไม่ใช่การมุ่งปะทะกับระบอบหรืออำนาจรัฐในภาพรวม อีกทั้งพลังของการต่อต้าน

---

[103] ดูเพิ่มเติมใน จารุวรรณ แก้วมะโน, “วาทกรรม “ชาวบ้าน” กับการจำกัดตนเองในการมีส่วนร่วมทางการเมือง,” (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551)

[104] สุกรี เจริญสุข, 2532 อ้างถึงใน สุขุมาล จันทวี, “การวิเคราะห์เพลงไทยสากลแนวใหม่ในช่วงปี พ.ศ.2524 ถึง พ.ศ. 2534,” (ปริญญานิพนธ์ศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2536), หน้า 2.

[105] เรื่องเดียวกัน.

ดังกล่าวก็ไม่รุนแรงถึงขั้นที่รัฐต้องยื่นมาเข้ามาจัดการ เนื่องจากทั้งทุนและกลุ่มผู้ฟังที่เป็นประชาชนส่วนใหญ่ต่างถูกหลอมรวมและดึงมาเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมของรัฐ ได้เข้ามาทำหน้าที่ในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงแทนรัฐแล้วทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัวก็ตามโดยที่ทุนเป็นฝ่ายเลือกเพลงชีวิตที่จะผลิตเพื่อขายให้ได้กำไร ในขณะที่ผู้ฟังก็เลือกฟังเพลงที่ชื่นชอบโดนใจ ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือเพลงรัก จึงไม่น่าแปลกใจที่เพลงเพื่อชีวิตที่ได้รับความนิยมในยุคนี้ก็มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก ตัวอย่างที่ชัดที่สุดคือเพลงของพงษ์สิทธิ์ คำภีร์

อย่างไรก็ตาม ภายใต้อำนาจนำของรัฐและทุนดังกล่าวที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงอำนาจฝ่ายต่อต้าน วงคาราบาวดูจะเป็นวงดนตรีเพื่อชีวิตที่มีพลังสูงที่สุดที่สามารถต้านทานพลังการครองความเป็นจ้าวทั้งจากฝ่ายรัฐและฝ่ายทุน โดยที่รัฐและทุนไม่อาจครองอำนาจนำเหนือวงดนตรีดังกล่าวได้อย่างเบ็ดเสร็จ แม้ในบางช่วงจะเกิดความร่วมมือระหว่างวงดนตรีดังกล่าวกับรัฐ เช่น ในช่วงของการดึงเพลงเมดอินไทยแลนด์ไปใช้ในการประชาสัมพันธ์นโยบายของรัฐ หรือเมื่อครั้งการจัดคอนเสิร์ต “ชีวิตสัมพันธ์ สู่อีสานเขียว” โดยในครั้งหลังเป็นการร่วมมือกันระหว่างทหารกับคาราบาวและวงดนตรีเพื่อชีวิตจากการมีความสัมพันธ์ส่วนตัว ความร่วมมือจึงเกิดขึ้น แต่หลังจากนั้นก็พบว่าวงคาราบาว ก็ได้แยกห่างออกไปจากการให้ความร่วมมือกับฝ่ายรัฐ อีกทั้งยังแสดงบทบาทอยู่ฝั่งตรงกันข้ามเสียด้วยซ้ำ แม้จะมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับนักการเมืองหลายฝ่าย และมีการประกาศโดยแอ๊ด คาราบาวเป็นประโยคที่ว่า “มีพวก แต่ไม่มีพรรค” ก็ตาม ทั้งนี้ การที่วงคาราบาวสามารถดำรงอยู่ได้โดยไม่ตกอยู่ภายใต้การครอบงำทางวาทกรรมอย่างเบ็ดเสร็จก็เนื่องจากคาราบาวเป็นเจ้าของปัจจัยการผลิตเพลงเองจึงมีอำนาจอิสระในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต และคาราบาวก็ยังครอบครองอำนาจเชิงวาทกรรมเหนือกลุ่มผู้ฟังสาวกของตน โดยคาราบาวถือเป็นตัวแทนทางความคิดของกลุ่มผู้ฟังที่มีความศรัทธาและให้ความเคารพวงดนตรีดังกล่าวนี้ในระดับที่เทิดทูนขึ้นหิ้งโดยไม่อาจแตะต้อง[106] กระนั้นก็ไม่ได้หมายความว่าคาราบาวจะมีอิสระอย่างเต็มที่ภายใต้อำนาจนำของรัฐและทุน เพราะสิ่งที่คาราบาวนำเสนอหากจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ ก็อยู่ในระดับที่ไม่ถึงกับเป็นการปะทะกับวาทกรรมของรัฐอย่างรุนแรงแต่อย่างใด

ในยุคนี้ จึงเป็นยุคฝ่ายอำนาจรัฐสามารถครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมอย่างแนบเนียน โดยสามารถดึงแนวร่วมสำคัญทั้งจากฝ่ายทุนและฝ่ายศิลปินเพลงลูกทุ่งตลอดจนฐานผู้ฟังเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมากมาเป็นพวก โดยจะเห็นว่าฝ่ายทุนมีอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองสูงในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลก็เนื่องมาจากการมีอำนาจในการควบคุมกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลง ในขณะที่ฝ่ายรัฐก็ประสบความสำเร็จในการครอบงำเชิงวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงลูกทุ่งซึ่งรัฐดึงมาเป็นพวกได้สำเร็จ

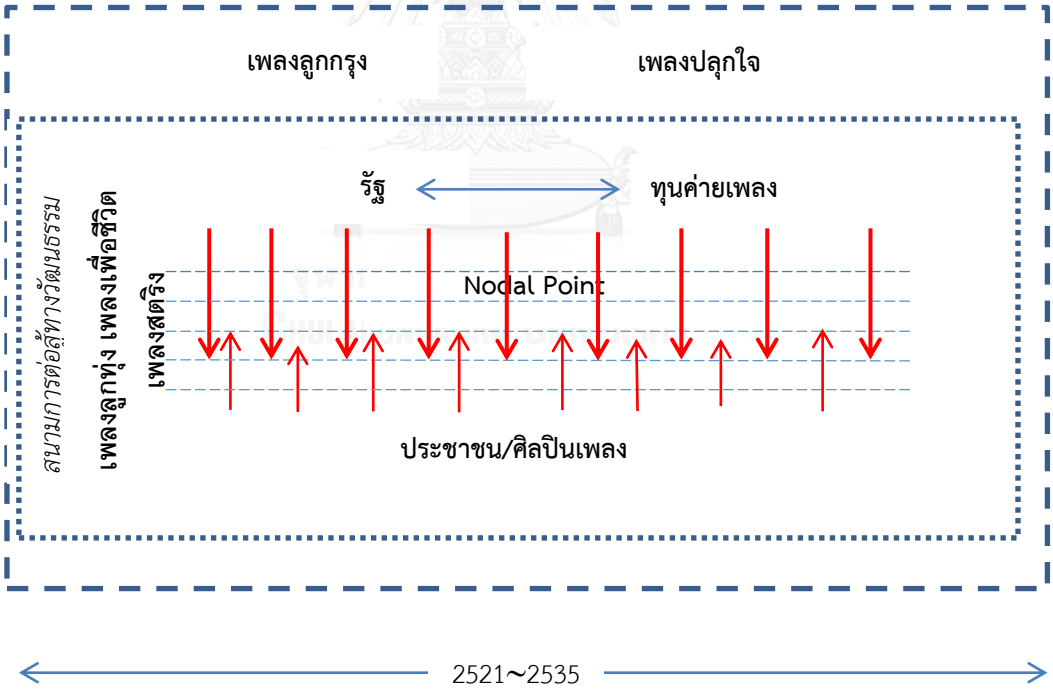
---

[106] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

จะเห็นได้ว่า การเข้ามาร่วมเป็นส่วนหนึ่งในเครือข่ายปฏิบัติการเชิงวาทกรรมดังกล่าว เกิดขึ้นได้เนื่องจากแต่ละฝ่ายได้ประโยชน์ร่วมกัน ในการนี้ จะเห็นได้ว่า ฝ่ายทุนได้ประโยชน์จากผลกำไรในธุรกิจเพลง ฝ่ายรัฐได้ประโยชน์จากการสร้างความชอบธรรมในการอยู่ในอำนาจ ส่วนศิลปินเพลงลูกทุ่งก็ได้รับการยกฐานะให้มีเกียรติมากขึ้น อีกทั้งส่วนหนึ่งก็ยังได้รับผลประโยชน์ที่เป็นรายได้จากตำแหน่งที่ได้รับจากฝ่ายรัฐ และที่น่าสนใจยิ่งคือ ผลพลอยได้ของประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศผู้ฟังเพลงลูกทุ่งที่พลอยได้รับผลประโยชน์จากการที่วัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งมีฐานะสูงขึ้นในสังคมอันเป็นการสะท้อนถึงอำนาจที่สูงขึ้นของประชาชน หรือก็คือได้เกิดพัฒนาการของระบอบประชาธิปไตยไปอีกระดับหนึ่งนั่นเอง

ทั้งนี้ สามารถสรุปภาพการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 ถึงปี พ.ศ.2535 ดังแผนภาพที่ 4.1

<u>แผนภาพที่ 4.1</u> การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2521 ถึงปี พ.ศ.2535



4.5 สรุปท้ายบท

การแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2521 และการเติบโตของธุรกิจเทปเพลง ส่งผลให้การผลิตเพลงเข้าสู่อุตสาหกรรมในระบบทุนนิยม ที่เริ่มเกิดขึ้นในวงการเพลงสตริง และแพร่สู่วงการเพลงลูกทุ่งและวงการเพลงเพื่อชีวิต ตามลำดับ การเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมเพลงดังกล่าวส่งผลให้เกิด

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในกระบวนการผลิตที่ฝ่ายทุนเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าศิลปินเพลงที่ส่วนใหญ่มีฐานะเป็นลูกจ้างของบริษัทและมีอำนาจอิสระน้อยลงในการทำงานและการต่อรองผลประโยชน์

ทางด้านความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมือง ในส่วนของตำแหน่งแห่งที่ของแนวเพลงพบว่า แนวเพลงสตริงที่เกิดขึ้นใหม่ครอบครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลักในยุคนี้ โดยยึดโยงอยู่กับฐานผู้ฟังที่เป็นคนรุ่นใหม่ ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตเปลี่ยนฐานะจากเพลงต่อต้านอำนาจรัฐมาเป็นเพลงสมัยนิยมในระบบอุตสาหกรรมเพลงไม่แตกต่างจากเพลงแนวอื่น ส่วนเพลงลูกทุ่งซึ่งยึดโยงอยู่กับประชาชนต่างจังหวัดยังคงมีภาพลักษณ์ที่ต่ำต้อยในสังคมไทย อย่างไรก็ตาม การเข้ามาให้การสนับสนุนของรัฐในการยกระดับฐานะของเพลงลูกทุ่งให้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติได้สร้างความเปลี่ยนแปลงในภาพลักษณ์และสร้างให้เพลงลูกทุ่งเป็นที่สนใจของประชาชนจำนวนมากอีกครั้งหนึ่ง การกระทำดังกล่าวเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าในช่วงดังกล่าวนี้ เพลงลูกทุ่งได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งภายใต้วาทกรรมของรัฐ และเมื่อพิจารณาจากเนื้อหาสาระ ยิ่งเป็นที่ชัดเจนว่ารัฐสามารถดึงเพลงลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งได้สำเร็จ

การเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมทุนนิยมของธุรกิจเพลง และการลดบทบาทของรัฐในยุคนี้ดูเหมือนว่ารัฐจะมีอำนาจลดลงในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยที่ทุนเข้ามามีอำนาจมากขึ้น แต่เมื่อวิเคราะห์ลึกลงไป กลับทำให้เห็นว่า การไม่แสดงบทบาทชัดเจนของรัฐดังกล่าวเกิดขึ้นเนื่องมาจากรัฐสามารถครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้สำเร็จต่างหาก โดยในส่วนของการควบคุมกระบวนการผลิตเพลง ทุนได้เข้ามาทำหน้าที่ดังกล่าวแทนรัฐ โดยที่รัฐไม่จำเป็นต้องใช้งบประมาณผลิตเพลงเอง ในเมื่อเพลงที่ทุนผลิตโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งได้กลายเป็นแนวเพลงที่เป็นตัวแทนนำเสนอแนวคิดของรัฐอย่างแพร่หลาย ในขณะที่เพลงสตริงส่วนใหญ่มีเนื้อหากล่าวถึงความรักซึ่งไม่กระทบอำนาจรัฐอยู่แล้วในตัว ส่วนเพลงเพื่อชีวิตแม้มีวงคาราบาวที่ดูจะมีพลังสูงที่จะไม่ยอมอยู่ภายใต้การครองอำนาจนำของรัฐ แต่ก็ไม่ถึงกับเป็นศัตรูที่เป็นภัยต่ออำนาจรัฐ ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ก็หันไปกล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับความรักซึ่งเป็นเนื้อหาที่สามารถขายได้ภายใต้การผลิตเพลงเพื่อมุ่งการจำหน่ายในระบบทุนนิยม ในยุคดังกล่าวนี้รัฐจึงสามารถแสวงหาความร่วมมือและครองอำนาจนำในฐานะจ้าวทางวาทกรรม ก่อนที่ถูกสั่นคลอนลงบ้างภายหลังเหตุการณ์พฤษทมิฬ แต่ก็ยังไม่ถึงกับส่งผลให้รัฐสูญเสียอำนาจดังกล่าวตลอดช่วงระยะเวลาของการศึกษาของงานนี้ ซึ่งจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

ทั้งนี้ สามารถสรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงหลังจากปี พ.ศ. 2521 ถึงปี พ.ศ.2535 ดังแผนภาพที่ 4.2

<u>แผนภาพที่ 4.2</u> สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงหลังจากปี พ.ศ. 2521 ถึงปี พ.ศ.2535

บทที่ 5
พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปีพ.ศ.2535 จนถึงปีพ.ศ.2545

เหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ส่งผลต่ออำนาจการครองความเป็นจ้าวของรัฐที่ดำรงมาก่อนหน้าอย่างสำคัญ ซึ่งภายหลังจากนั้นก็ได้เกิดขบวนการการเมืองภาคประชาชนกระทั่งนำมาซึ่งรัฐธรรมนูญฉบับประชาชน พ.ศ.2540 ซึ่งเป็นที่มาสำคัญหนึ่งของการขึ้นสู่อำนาจทางการเมืองของรัฐบาลทักษิณ ชินวัตร ซึ่งถือได้ว่าเป็นรัฐบาลในระบอบประชาธิปไตยเต็มใบตามเจตนารมณ์ของรัฐธรรมนูญฉบับดังกล่าวในเวลาต่อมา ส่วนในทางเศรษฐกิจ เหตุการณ์สำคัญในช่วงดังกล่าวคือวิกฤติเศรษฐกิจปี พ.ศ.2540 ซึ่งส่งผลกระทบต่อชีวิตคนไทยทั่วทั้งประเทศ ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเศรษฐกิจดังกล่าว ส่งผลกระทบต่อความเปลี่ยนแปลงในหลายด้านต่อวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งการเปลี่ยนแปลงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลง เช่น การปรากฏเนื้อหาสาระในการเรียกร้องประชาธิปไตยในเพลงเพื่อชีวิต การปรากฏเนื้อหาสาระเกี่ยวกับผลกระทบของชีวิตผู้คนระดับล่างจากวิกฤติเศรษฐกิจในเพลงลูกทุ่ง และการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยี ก็ได้สร้างเกิดกระแสความหลากหลายของแนวเพลงสตริงที่เรียกว่า แนวเพลงทางเลือก (Alternative song) หรือเพลงอินดี้ อีกทั้งยังเกิดศิลปินเพลงอิสระที่สามารถผลิตเพลงได้เองขึ้นในทุกแนวเพลงจำนวนมาก สะท้อนถึงพัฒนาการประชาธิปไตยในแง่ของความหลากหลายเชิงอำนาจทางวัฒนธรรม

ในยุคนี้ พบว่า รัฐยิ่งลดบทบาทในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงลงไปอีกโดยมีการยกเลิกคณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) โดยมอบอำนาจให้สื่อเป็นผู้ควบคุมดูแลการเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารกันเอง อำนาจในการควบคุมวงการเพลงหรือวัฒนธรรมเพลงจึงตกไปอยู่ในมือของทุนมากยิ่งกว่ายุคใดๆ โดยเฉพาะในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ซึ่งเป็นยุคที่วัฒนธรรมเพลงไทยสากลเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมอย่างเต็มรูปแบบ ทั้งในส่วนของการผลิตเทป/ซีดีเพลง และการแสดงสด ซึ่งทั้งหมดถูกควบคุมโดยนายทุนค่ายเพลง อย่างไรก็ตาม เทคโนโลยีดิจิตอลเป็นตัวแปรสำคัญยิ่งที่ส่งผลต่อช่องทางในการต่อสู้ต่อรองของทั้งศิลปินเพลงและของกลุ่มผู้ฟัง ในส่วนของศิลปินเพลง สื่อดิจิตอลทำให้ต้นทุนในการผลิตเพลงลดลงอย่างมาก เปิดโอกาสให้ศิลปินที่ไม่ต้องการสังกัดค่ายเพลงสามารถผลิตและจัดจำหน่ายเพลงเองได้สะดวกง่ายดายขึ้น ในส่วนของผู้บริโภค สื่อดิจิตอลสามารถทำให้ผู้บริโภคเข้าถึงผลงานเพลงได้โดยไม่ต้องจ่ายเงิน หรือกระทั่งการก็อปปี้ซีดีเพลงซึ่งสามารถทำได้ง่ายกว่าการก็อปปี้จากเทปอย่างมาก ส่งผลให้เกิดสินค้าลอกเลียนแบบเต็มท้องตลาดอีก ทั้งผู้ฟังยังสามารถก็อปปี้งานที่ตนเองชื่นชอบได้เอง จึงไม่ซื้อผลงานเพลงของแท้

จากผู้ผลิต นำมาซึ่งการสั่นคลอนของธุรกิจเทป/ซีดีเพลง ตลอดจนการเสื่อมลงของระบบค่ายเพลงใหญ่ในเวลาต่อมา

ประเด็นทั้งหลายเหล่านี้ เกี่ยวข้องเชื่อมโยงซึ่งกันและกันและส่งผลต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งส่งผลกระทบต่ออำนาจนำของรัฐในการครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ที่แม้ฝ่ายทุนจะยังคงยืนอยู่ฝ่ายเดียวกันกับรัฐ แต่กระแสประชาธิปไตยที่รุนแรงได้ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนไหวหลากหลายที่รัฐควบคุมได้ยากขึ้น และเริ่มแสดงเค้าลางของความขัดแย้งรุนแรงมากขึ้น เมื่อเทคโนโลยีดิจิตอล ส่งผลกระทบรุนแรงต่อการสูญเสียอำนาจควบคุมอุตสาหกรรมเพลงของฝ่ายทุนซึ่งเป็นพันธมิตรสำคัญของรัฐ ทำให้ทุนไม่สามารถควบคุมวงการเพลงอย่างเข้มแข็งอีกต่อไป ในขณะที่อำนาจกระจายไปสู่ผู้ผลิตเพลงรายย่อยตลอดจนประชาชนผู้ฟังมากขึ้น จะเห็นได้ว่า ปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นอย่างมีความเชื่อมโยง ส่งผลต่อความสั่นคลอนอำนาจของทั้งรัฐและทุนไปพร้อมกัน แม้ในช่วงระยะเวลาของการศึกษาจะยังไปไม่ถึงยุคที่การสั่นคลอนของอำนาจดังกล่าวเกิดขึ้นชัดเจน จนเกิดความขัดแย้งทางการเมืองรุนแรงภายหลังจากปี พ.ศ.2545 และการล่มสลายของอุตสาหกรรมเพลงในช่วงทศวรรษ 2550 แต่เค้าลางของการล่มสลายดังกล่าวก็เริ่มปรากฏให้เห็นอยู่บ้างแล้วจากผลกระทบที่เกิดขึ้นในอุตสาหกรรมเพลงในช่วงของการศึกษานี้

5.1 พัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

ส่วนนี้เป็นการบรรยายถึงพัฒนาการเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 โดยแบ่งเนื้อหาเป็น การศึกษาพัฒนาการของเพลงสตริงภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 การศึกษาพัฒนาการของเพลงลูกทุ่งภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 และการศึกษาพัฒนาการของเพลงเพื่อชีวิตภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

5.1.1 พัฒนาการของเพลงสตริงภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

เพลงสตริงในช่วงหลังจากปี พ.ศ.2535 เกิดความแตกต่างอย่างค่อนข้างชัดเจนระหว่างเพลงของแต่ละค่าย โดยพบว่า ค่ายเพลงอาร์เอสฯ ได้มุ่งไปที่ตลาดในกลุ่มวัยรุ่น โดยมีศิลปินหน้าใหม่ เช่น เจมส์ เรืองศักดิ์ ลอยชูศักดิ์ โดม ปกรณ์ ลัม ซึ่งจำนวนหนึ่งเป็นศิลปินที่เป็นนักแสดงมาก่อนด้วย เช่น ศรราม เทพพิทักษ์ สมชาย เข็มกลัด ตลอดจนกลุ่มเด็กช่วงก่อนวัยรุ่น (pre – teen) ซึ่งเน้นงานเพลงที่มีสีสัน โดยมีศิลปินในกลุ่มดังกล่าว เช่น แร็พเตอร์ เจอาร์ วอย ไจแอนท์ และอนันต์ อันวา เป็นต้น ในขณะที่แกรมมี่ฯ ผลิตผลงานเพลงที่มุ่งตลาดกลุ่มผู้ใหญ่มากกว่า โดยยังคงมีธงไชย แมคอินไตย์ เป็นศิลปินคนสำคัญ นอกจากนั้นยังมีศิลปิน เช่น ใหม่ เจริญปุระ คริสติน่า อากีล่า มาช่า วัฒนาพานิช เป็นต้น โดยในช่วงนี้ ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เพลงสตริงเติบโตอย่างเต็มที่ และเป็นช่วงระยะเวลาที่

เพลงสตริงครอบครองตลาดกระแสหลัก แม้ในภาพรวมเพลงลูกทุ่งจะยังคงเป็นเพลงที่ผู้คนฟังมากที่สุด มีตลาดใหญ่ที่สุด แต่ก็ไม่ใช่เพลงที่เป็นที่หนึ่งในสื่อหลัก[1] โดยในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 พบว่า เกิดความหลากหลายมากขึ้นในแนวเพลงสตริง ทั้งในส่วนของความหลากหลายของแนวเพลง และความหลากหลายของผู้ผลิต ที่เพิ่มจำนวนมากขึ้น ซึ่งเกิดขึ้นควบคู่กับกับการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในยุคที่แนวคิดประชาธิปไตยภาคประชาชนกำลังเป็นกระแสของสังคม ทั้งนี้ โดยมีปัจจัยด้านเทคโนโลยีการสื่อสารที่พัฒนาขึ้นจนอินเตอร์เน็ตได้เข้ามาเป็นช่องทางสำคัญหนึ่งในการเผยแพร่ผลงานเพลงซึ่งมีต้นทุนต่ำลงอย่างมาก ก่อนที่เทคโนโลยีดิจิตอลจะเข้ามาทำให้ต้นทุนการผลิตเพลงลดลงจนทำให้ใครก็สามารถลงทุนผลิตเพลงได้เอง กระทั่งเทคโนโลยีดังกล่าวทำให้ผู้บริโภคสามารถเข้าถึงผลงานเพลงได้โดยไม่ต้องจ่ายเงิน อันนำมาซึ่งเค้าลางของการเสื่อมลงของธุรกิจเทป/ซีดีเพลงในที่สุด (ในช่วงเวลาที่ศึกษาการเสื่อมลงของธุรกิจดังกล่าวยังเกิดขึ้นไม่ชัดเจน แต่ในปัจจุบันถือว่าธุรกิจเทปเพลง/ซีดีเพลงได้ล่มสลายลงแล้ว) โดยเพลงสตริงได้รับผลกระทบสูงที่สุด เมื่อเทียบกับแนวเพลงอื่น[2]

ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 ในธุรกิจเพลงสตริง เกิดการแข่งขันรุนแรงระหว่าง 2 ค่ายใหญ่ คือ แกรมมี่ฯ กับอาร์เอสฯ ในขณะที่ค่ายเพลงใหญ่อื่นๆ หันไปผลิตเพลงแนวอื่นในอัตราส่วนที่มากขึ้น ทั้งแนวเพลงเพื่อชีวิต และเพลงลูกทุ่ง โดยการครองอำนาจของค่ายเพลงใหญ่ทั้งสองมีผลอย่างสำคัญต่อการควบคุมแนวเพลงในวงการเพลงสตริง จนถึงช่วงประมาณปี พ.ศ.2537 จึงได้เกิดความเปลี่ยนแปลงในวงการเพลงสตริง โดยความเปลี่ยนแปลงสำคัญแรกๆ ที่ปรากฏให้เห็นทั้งในส่วนของความหลากหลายของแนวเพลง และในส่วนของการแข่งขันของธุรกิจ คือ การเกิดขึ้นของค่ายเพลงเบเกอรี่ มิวสิค ก่อตั้งขึ้นโดยศิลปินเพลงที่มีความสามารถกลุ่มหนึ่ง นำโดย บอย ชีวิน โกสิยพงษ์ กมล สุโกศล แคลปป์ สมเกียรติ อริยชัยพาณิชย์ และสาลินี ปันยารชุน ซึ่งพบว่า ค่ายเพลงใหม่ดังกล่าวได้นำเสนอแนวเพลงที่แตกต่างออกไปจากแนวเพลงสตริงที่แพร่หลายอยู่ในขณะนั้นอย่างชัดเจน[3] โดยมีจุดเด่นคือ การนำเอาแนวเพลงประเภทอาร์แอนด์บี (R&B)[4] เข้ามาแพร่หลายจนเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมในสังคมไทย การเกิดขึ้นของค่ายเพลงเบเกอรี่ มิวสิค ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดความหลากหลายในวงการเพลงสตริงในยุคแห่งทางเลือก (Alternative) หรือยุคอินดี้ ซึ่งจะเกิดขึ้นในเวลาต่อมา

---

[1] สัมภาษณ์ นรเทพ มาแสง, นักดนตรี, 5 กันยายน 2557.

[2] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

[3] แนวหน้า. "บอย โกสิยพงษ์" หนึ่งในผู้ทรงคุณค่าในวงการเพลง! [ออนไลน์]. 2557. แหล่งข้อมูล: http://www.naewna.com/entertain/columnist/10359 [10 ตุลาคม 2557]

[4] ยูทูเพลย์. บอย โกสิยพงษ์. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งข้อมูล:http://artist.you2play.com/about/209-บอย-โกสิยพงษ์ [10 ตุลาคม 2557]

ทั้งนี้ ศิลปินเพลงคนแรกของค่ายเบเกอรี่ มิวสิค คือ ป๊อด โมเดิร์นด็อก ประสบความสำเร็จอย่างสูง สามารถสร้างให้ป๊อด กลายเป็นไอดอลหรือศิลปินขวัญใจวัยรุ่น[5] ท่ามกลางตลาดการแข่งขันที่ศิลปินเพลงสตริงที่มีชื่อเสียงเกือบทั้งหมดต่างอยู่ในสังกัดค่ายเพลงใหญ่ หลังจากนั้นค่ายเพลงเบเกอรี่ฯ ยังคงผลิตงานเพลงที่ประสบความสำเร็จ สร้างให้เกิดศิลปินหน้าใหม่ที่มีชื่อเสียงในเวลาต่อมาอีกเป็นจำนวนมาก รวมถึงผลงานเพลงของบอย โกษิยพงษ์เอง ซึ่งออกผลงานเพลงซิงเกิ้ลแรกคือเพลงรักคุณเข้าแล้ว ก่อนจะออกอัลบั้มเต็มในชุด Rhythm and Boyd ประสบความสำเร็จด้วยกันหลายเพลง เช่น เพลงฤดูที่แตกต่าง เพลงเจ้าหญิง เป็นต้น และในอีก 2 ปีต่อมาได้ออกผลงานเพลงชุด SIMPLIFIED โดยมีความตั้งใจให้เป็นที่มาของการปลดปล่อยหรือการกลับคืนสู่ความเรียบง่ายทางดนตรี[6] ท่ามกลางอุตสาหกรรมดนตรีที่อาจเน้นไปที่ความอลังการของเสียงเพลงมากเกินไป ผลงานเพลงชุดนี้มีเพลงที่ประสบความสำเร็จเป็นที่รู้จักมาจนถึงปัจจุบัน เช่นเพลงห่างไกลเหลือเกิน เพลงอยากจะขอ เป็นต้น ต่อจากนั้น ยังมีศิลปินเพลงที่ประสบความสำเร็จจากค่ายเพลงนี้ เช่น โจอี้บอย มีผลงานเพลงชุดแรกในปี พ.ศ.2538 ศิลปินวงพอส มีผลงานเพลงชุดแรกในปี พ.ศ.2539 ตลอดจนวงดนตรีร็อคที่มีชื่อเสียงอย่างมากคือวงซิลลี่ฟูล (Silly Fools) ซึ่งเป็นวงดนตรีไอดอลหรือต้นแบบวงดนตรีร็อคแนวเฮฟวี่เมทัลที่มีชื่อเสียงในเวลาต่อมา เช่น แคลช บอดี้สแลม เป็นต้น นอกจากนั้นค่ายเพลงดังกล่าว ยังได้เปิดค่ายเพลงย่อยค่ายหนึ่ง ในปี พ.ศ.2541 คือ ค่ายเพลงโดโจ ซิตี้ เน้นผลิตเพลงสำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนต้น มีศิลปินที่ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงอย่างมากคือ วงไทรอัมพ์ส คิงดอม สามารถสร้างกระแสการแต่งตัวแบบญี่ปุ่นที่หวือหวา (เสื้อสายเดี่ยว เกาะอก กางเกงขาสั้น รองเท้าส้นตึก) จนเกิดการเลียนแบบของกลุ่มวัยรุ่นในขณะนั้นอย่างแพร่หลาย อย่างไรก็ตาม ในปี พ.ศ.2543 ค่ายเพลงดังกล่าวก็ประสบปัญหาทางเศรษฐกิจและถูกควบรวมกิจการกับบริษัท บีเอ็มจี เอ็นเตอร์เทนเมนท์ ก่อนที่บริษัท บีเอ็มจี เอ็นเตอร์เทนเมนท์จะควบรวมกิจการเข้ากับบริษัท โซนี่ มิวสิค เอ็นเตอร์เทนเมนท์ ไทยแลนด์ จนเกิดเป็นบริษัท โซนี่ บีเอ็มจี มิวสิค เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด โดยที่ค่ายเพลงเบเกอร์รี่ มิวสิค ได้กลายเป็นค่ายเพลงย่อยของบริษัทดังกล่าวต่อไป

นอกจากนั้น ยังมีศิลปินเพลงที่โด่งดังอย่างมากจากค่ายเพลงอื่นๆ ที่เกิดขึ้นใหม่ เช่น ทาทา ยัง ซึ่งเป็นศิลปินคนแรกของค่ายเพลงบีอีซีเทโร บริษัทเพลงที่เกิดขึ้นจากการร่วมหุ้นของช่อง 3 กับกลุ่มเทโรเอนเตอร์เทนเม้น ทาทา ยัง เป็นศิลปินเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงยิ่ง ต่อจากนั้นค่ายเพลงบีอีซีเทโร ได้ร่วมหุ้นกับกลุ่มโซนี่ มิวสิค ผลิตงานเพลงที่มีชื่อเสียงมาก เช่น ผลงานเพลงชุดโมทย์...ร้องนำ ของปราโมทย์ วิเลปะนะ มีผลงานเพลงดังมากคือเพลงคืนที่ดาวเต็มฟ้า ในขณะที่

---

[5] หนังดี. ชีวิน โกสิยพงษ์ [ออนไลน์]. 2551. แหล่งข้อมูล: http://www.nangdee.com/name/f/p7716.html [10 ตุลาคม 2557]

[6] ยูทูเพลย์. บอย โกสิยพงษ์.

ค่ายเพลงใหญ่ทั้งแกรมมี่ฯ และอาร์เอสฯ ก็ยังคงมีผลงานเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างต่อเนื่อง โดยในฝั่งอาร์เอสฯ มีศิลปินเพลงดัง เช่น ปาน ธนพร ดีทูบี เป็นต้น ในขณะที่แกรมมี่ฯ ประสบความสำเร็จในผลงานเพลงของศิลปินเพลง เช่น มอส ปฏิภาณ ปัฐวีกานต์ แคทลียา อิงลิช ปาล์มมี่ ตลอดจนผลงานเพลงที่สร้างความฮือฮาอย่างยิ่งของเบิร์ด ธงไชย แมคอินไตย์ ในชุดแฟนจ๋า ที่นำเอาศิลปินเพลงแนวลูกทุ่งหมอลำ เช่น จินตรา พูนลาภ เข้ามาร่วมร้องเพลงด้วย เป็นผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงอย่างมาก ในขณะที่ค่ายเพลงย่อยของแกรมมี่ฯ เช่น ค่ายเพลงมอร์ มิวสิค มีศิลปินดัง เช่น เสก โลโซ แบล็กเฮด เป็นต้น

ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 เป็นต้นมา วงการเพลงสตริงเติบโตอย่างคึกคัก มีศิลปินเพลงดังเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก และเห็นได้ชัดเจนว่าเพลงแนวสตริงได้กลายเป็นแนวเพลงของวัยรุ่นอย่างกว้างขวาง โดยมีค่ายเพลงใหญ่ไม่กี่ค่ายเป็นผู้มีอิทธิพลครอบงำวงการเพลง อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ก็ได้ก่อให้เกิดกระแสเพลงทางเลือกหรือเพลงอินดี้ขึ้น ทั้งนี้ แม้เพลงอินดี้จะมีมูลค่าทางการตลาดไม่สูงมากนัก[7] แต่ด้วยเทคโนโลยีที่ถูกลง จึงยังคงพบว่ามีผู้ผลิตเพลงอินดี้ในแนวต่างๆ เช่น แนวโปรเกรสสีฟร็อก ออกมาอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่เพลงสตริงที่ครองตลาดยังคงเป็นเพลงจากค่ายเพลงใหญ่

5.1.2 พัฒนาการของเพลงลูกทุ่งตั้งแต่ปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

การเข้ามาให้การสนับสนุนเพลงลูกทุ่งของรัฐ ด้วยการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยทั้ง 2 ครั้ง ตามที่ได้กล่าวถึงในบทก่อนหน้า ทำให้เพลงลูกทุ่งได้รับความสนใจมากขึ้นจากสังคม แม้ในเบื้องต้นการได้รับความสนใจดังกล่าวเป็นไปในลักษณะของการอนุรักษ์ของเก่ามากกว่าการผลิตเพลงลูกทุ่งขึ้นใหม่ แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าการเข้ามาให้การสนับสนุนเพลงลูกทุ่งของรัฐดังกล่าว เป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญต่อภาพลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย อีกทั้งยังสามารถกระตุ้นให้ค่ายเพลงต่างๆ หันมาให้ความสนใจผลิตเพลงลูกทุ่งกันมากขึ้น ทั้งนี้โดยมีนักการเมืองคนสำคัญบางคน เช่น กร ทัพรังสี ซึ่งชื่นชอบเพลงลูกทุ่งเป็นการส่วนตัวเป็นบุคคลสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ ยิ่งกว่านั้น การที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทรงยอมรับว่าฟังเพลงลูกทุ่ง และได้พระราชนิพนธ์เพลงลูกทุ่ง คือเพลงส้มตำ ก็เป็นการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับเพลงลูกทุ่งเป็นอย่างยิ่ง และเป็นการปูทางให้กับการกลับมายิ่งใหญ่อีกครั้งของเพลงลูกทุ่งในสื่อกระแสหลักของสังคมไทย เมื่อผนวกกับพลังในทางเศรษฐกิจที่ปรากฏให้เห็นว่าเพลงลูกทุ่งมีศักยภาพในการสร้างผลกำไรมหาศาลได้ในเวลาต่อมา ส่งผลให้มีผู้สนใจเข้ามาผลิตเพลงลูกทุ่ง

---

[7] นันทสิทธิ์ กิตติวรากูล, “การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างสรรค์ของศิลปินเพลงแนวดนตรีโปรเกรสสีฟร็อค,” (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), หน้า 277.

เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก ไม่เว้นแม้แต่ค่ายเพลงสตริงที่เริ่มหันมาให้ความสนใจผลิตเพลงลูกทุ่งอย่างเป็นล่ำเป็นสัน

การเสียชีวิตของพุ่มพวง ดวงจันทร์ นับเป็นข่าวใหญ่ของวงการเพลงและเป็นข่าวใหญ่ของประเทศ ในแง่หนึ่งการให้ความสนใจกับข่าวการเสียชีวิตของราชินีเพลงลูกทุ่งดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของศิลปินเพลงลูกทุ่งอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน อย่างไรก็ตาม การได้รับความสนใจดังกล่าวเกิดขึ้นเฉพาะกับพุ่มพวง ดวงจันทร์เป็นการเฉพาะ ไม่ได้หมายรวมถึงศิลปินลูกทุ่งคนอื่นหรือแม้แต่วงการเพลงลูกทุ่งในภาพรวม ด้วยเหตุนี้ เมื่อพุ่มพวง ดวงจันทร์เสียชีวิตลง บุคคลในวงการเพลงลูกทุ่งจึงเกิดความกังวลว่า เพลงลูกทุ่งจะถึงจุดจบหรือได้ตายลงไปพร้อมกับพุ่มพวง แต่ปรากฏว่าผ่านมาแค่เพียงประมาณ 1 เดือน ก็ได้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ขึ้นในวงการเพลงลูกทุ่ง นั่นคือการได้รับความนิยมอย่างล้นหลามของผลงานเพลงสมศรี 1992 ของยิ่งยง ยอดบัวงาม ที่ออกสู่ตลาดใช่วงเดือนกรกฎาคม พ.ศ.2535

ผลงานเพลงชุดสมศรี 1992 ของยิ่งยง ยอดบัวงามประสบความสำเร็จอย่างมาก สามารถขายเทปได้มากกว่า 5 ล้านตลับโดยไม่รวมแผ่นซีดีและวีซีดีโอคาราโอเกะ ทำให้ยิ่งยง ยอดบัวงามกลายเป็นนักร้องยอดนิยมมาจนถึงปัจจุบันและภมร อโณทัยผู้ลงทุนสร้างงานชุดนี้กลายเป็นเศรษฐีร้อยล้าน เป็นการสร้างความตื่นตัวให้กับวงการเพลงลูกทุ่งอย่างมากและสามารถกระตุ้นให้เพลงลูกทุ่งกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง กระทั่งค่ายเพลงต่างๆ เริ่มเห็นโอกาสในการทำเงินจากการผลิตเพลงลูกทุ่งจึงได้หันมาผลิตเพลงลูกทุ่งอย่างจริงจังตั้งแต่นั้น โดยในปี พ.ศ.2536 มีค่ายเพลงใหม่เกิดขึ้นคือค่ายเพลงโฟร์เอส มีศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียง เช่น ยุ้ย ญาติเยอะ กาญจนา มาศิริ เป็นต้น

ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ยิ่งปรากฏผลงานเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงมากขึ้น เช่น เพลงเลิกแล้วค่ะของอาภาพร นครสวรรค์ เพลงหมากัด ของเอกชัย ศรีวิชัย เพลงละครชีวิต ของไมค์ ภิรมย์พร เพลงสั่งนาง เพลงจดหมายผิดซอง ของมนสิทธิ์ คำสร้อย เพลงกระทงหลงทาง ของไชยา มิตรชัย ทั้งนี้ เพลงจดหมายผิดซองและเพลงกระทงหลงทาง ไม่เพียงสร้างชื่อเสียงให้กับมนต์สิทธิ์ คำสร้อยและไชยา มิตรชัยเท่านั้น แต่ทำให้ชื่อสลา คุณวุฒิเป็นที่รู้จักและเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่ทำให้สลา คุณวุฒิตัดสินใจเดินทางสู่การเป็นนักแต่งเพลงเต็มตัว[8] กระทั่งกลายเป็นนักแต่งเพลงแนวหน้า สร้างผลงานเพลงดังให้กับนักร้องจำนวนมาก เช่น ศิริพร อำไพพงษ์ ต่าย อรทัย ไมค์ ภิรมย์พร เป็นต้น ในช่วงปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมาถือได้ว่าเพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมได้อย่างแท้จริง มีเพลงลูกทุ่งผลิตใหม่และได้รับความสำเร็จอย่างต่อเนื่อง ทั้งการสร้างนักร้องหน้าใหม่และการทำให้นักร้องลูกทุ่งรุ่นเก่ากลับมามีชื่อเสียงมากอีกครั้งหนึ่ง เช่นสดใส รุ่งโพธิ์ทอง จากเพลงรักน้องพร เสรี รุ่งสว่าง จากเพลงเรียกพี่ได้ไหม หรือในกรณี

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

ศิริพร อำไพพงษ์ ที่เคยออกอัลบั้มมาแต่ไม่ประสบความสำเร็จก็มีชื่อเสียงมากจากเพลงปริญญาใจ เอกชัย ศรีวิชัย ประสบความสำเร็จอย่างมากจากเพลงหมากัด หลังจากนั้นธุรกิจ เพลงลูกทุ่งก็เฟื่องฟูขึ้น มีนักร้องหน้าใหม่เกิดขึ้นและประสบความสำเร็จอย่างมาก เช่น ต่าย อรทัย ไมค์ ภิรมย์พร ดาว มยุรี คัฑลียา มารศรี จิ้งหรีดขาว วงเทวัญ กุ้ง สุทธิราช วงเทวัญฝน ธนสุนทร ดวงตา คงทอง เป็นต้น

ในช่วงที่เพลงลูกทุ่งกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งหนึ่งนี้ วิทยา ศุภพรโอภาส ได้ทำรายการเพลงลูกทุ่ง 24 ชั่วโมงผ่านคลื่นในระบบ FM ซึ่งผลปรากฏว่ามีผู้ฟังเป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังมีรายการเพลงลูกทุ่งถ่ายทอดผ่านทางโทรทัศน์อีกเป็นจำนวนมาก ส่งผลให้กลุ่มทุนผู้ผลิตสินค้ารายต่างๆ มองเห็นลู่ทางในการใช้เพลงลูกทุ่งเป็นช่องทางในการโฆษณาสินค้า จึงเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวนมาก ทั้งในส่วนของการสนับสนุนการทำเทป และการสนับสนุนการแสดงสด ซึ่งผู้ผลิตสินค้าดังกล่าวจะจัดการแสดงสดขึ้นให้ผู้ชมได้ชมฟรี ทั้งการรับชมโดยตรงและการรับชมผ่านโทรทัศน์ ส่งผลให้พฤติกรรมการบริโภคเพลงในรูปการแสดงสดของผู้ฟังกลายเป็นการนิยมดูฟรี ทำให้วงดนตรีแสดงสดที่ทำการแสดงเก็บเงินจากผู้ชมไม่สามารถดำเนินการได้ต่อไป[9]

5.1.3 พัฒนาการของเพลงเพื่อชีวิตภายหลังปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

ตั้งแต่ พ.ศ.2535 เป็นต้นมา เพลงเพื่อชีวิตเกิดการเปลี่ยนแปลงไม่มากนัก โดยศิลปินเพลงเพื่อชีวิตหน้าใหม่เกิดขึ้นน้อย ผลงานเพลงเพื่อชีวิตที่ปรากฏเป็นผลงานเพลงของศิลปินรุ่นเก่าหรือศิลปินที่เกิดขึ้นก่อนปี พ.ศ.2535 ทั้งศิลปินเดี่ยวและวงดนตรี เช่น พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ พงษ์สิทธิ์ คำภีร์ วงโฮป วงคนด่านเกวียน วงกะท้อน วงคีตาญชลี วงซูซู วงอินโดจีน ตลอดจนศิลปินวงคาราบาวและคาราวานที่สมาชิกแยกกันไปผลิตผลงานเพลงเดี่ยว โดยยังมีการกลับมารวมตัวกันบ้างในบางโอกาส โดยศิลปินที่ถือว่ามีชื่อเสียงมากในยุคนี้คือพงษ์สิทธิ์ คำภีร์ โดยในช่วงปี พ.ศ.2535 ได้ออกผลงานเพลงชุดมาตามสัญญา ซึ่งมีเพลงที่เป็นที่รู้จักกันคือเพลงสุดใจ เพลงไถ่เธอคืนมา และเพลงมาตามสัญญา เป็นที่นิยมอย่างมาก ส่งผลให้ในช่วงปีดังกล่าว เป็นปีที่พงษ์สิทธิ์ได้รับความนิยมสูงสุด จนได้รับฉายาว่า "ตำนานเพลงเพื่อชีวิตรุ่นที่ 3" (ต่อจากคาราวานและคาราบาว) และมีอีกฉายาหนึ่งคือ "เจ้าพ่อเพลงรักเพื่อชีวิต"[10] แต่มีข้อสังเกตสำคัญคือ เพลงของพงษ์สิทธิ์ที่มีชื่อเสียงมักมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักมากกว่าเนื้อหาในลักษณะของเพลงเพื่อชีวิตทั่วไป อย่างไรก็ตาม รูปแบบทางดนตรีและผลงานเพลงอื่นๆ ของเขาก็ยังคงสามารถนับรวมเป็นเพลงเพื่อชีวิตได้ และพงษ์สิทธิ์ก็ยังคงถูกนับรวมเป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิต

---

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

[10] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. พงษ์สิทธิ์ คำภีร์ [ออนไลน์]. 2558. แหล่งข้อมูล: http://th.wikipedia.org/wiki/พงษ์สิทธิ์_คำภีร์ [10 มกราคม 2558]

สำหรับคาราบาว ซึ่งแม้มีการแยกตัวของสมาชิกวงออกไป แต่ก็ยังคงมีการผลิตเพลงออกมาอย่างต่อเนื่อง และถือเป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเพียงวงเดียวที่ยังคงมีผลงานที่มีเนื้อหาสาระทางการเมืองมาโดยตลอดตั้งแต่ผลงานเพลงชุดอเมริโกย ที่ออกสู่ตลาดในปี พ.ศ.2528 เป็นต้นมา และยังคงได้รับความนิยมไม่เสื่อมคลาย จนกลายเป็นวงดนตรีเพื่อชีวิตในตำนานที่ทั้งคนในวงการเพลงและผู้ฟังให้การเคารพและศรัทธา[11] โดยในปี พ.ศ.2545 หลังจากออกผลงานเพลงชุดที่ 23 ชื่อชุดนักสู้ผู้ยิ่งใหญ่ ยืนยงโอภากุล ได้เปิดธุรกิจเครื่องดื่มบำรุงกำลัง ยี่ห้อคาราบาวแดงและได้ใช้สโลแกนนักสู้ผู้ยิ่งใหญ่เป็นจุดขาย ซึ่งธุรกิจดังกล่าวประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง

ทั้งนี้ ในยุคที่กระแสเพลงอินดี้หรือเพลงใต้ดินเกิดขึ้นในวงการเพลงสตริง พบว่า ในกลุ่มเพลงเพื่อชีวิตก็ได้เกิดเพลงในลักษณะดังกล่าวขึ้นเช่นเดียวกัน และตัวอย่างที่โดดเด่นที่สุดคือการเกิดขึ้นของวงดนตรีมาลีฮวนน่า เป็นการรวมตัวกันของ คฑาวุธ ทองไทย ธงชัย รักษ์รงค์ สมพงษ์ ศิวิโรจน์ และเชิดชัย ศิริโภคา ในปี พ.ศ.2537 มีผลงานเพลงชุดแรกคือชุดบุปผาชน เป็นผลงานเพลงที่ลงทุนผลิตเองโดยใช้เงินของเชิดชัย ศิริโภคา ออกวางขายแบบใต้ดิน โดยฝากขายกับแผงเทปต่างๆ เช่น ร้านน้องท่าพระจันทร์ ปรากฏว่าผลงานเพลงชุดนี้ได้รับการตอบรับดีมาก มีเพลงดังติดตลาดเป็นที่รู้จักทั่วไปคือเพลงหัวใจพรือโฉ้ เพลงลมเพลมพัด และเพลงเรือรักกระดาษ โดยสามารถทำยอดการจำหน่ายเทปได้ถึง 20,000 ตลับ แม้อาจดูน้อยเมื่อเทียบกับยอดการจำหน่ายเทปทั่วไป แต่สำหรับเทปเพลงใต้ดิน ยอดการจำหน่ายดังกล่าวถือว่าสูงเป็นประวัติการเลยทีเดียว โดยต่อจากนั้น ในปี พ.ศ.2538 มาลีฮวนน่าได้เข้าร่วมงานกับค่ายเพลงไมล์สโตน ของมาโนช พุฒตาล และออกผลงานเพลงชุดที่ 2 ชื่อชุดคนเช็ดเงา ในปี พ.ศ.2539 ประสบความสำเร็จสูงยิ่ง มียอดการจำหน่ายเทปสูงถึง 1,000,000 ตลับ และได้เริ่มออกทัวร์คอนเสิร์ตทั่วประเทศ หลังจากนั้นวงมาลีฮวนน่าได้เปิดบริษัทผลิตเพลงเป็นของตนเอง ชื่อบริษัท ดรีม เรคคอร์ด ออกผลงานเพลงชุดเพื่อนเพ มีเพลงดังคือ เพลงพร้าว เพลงแสงจันทร์[12] และในช่วงปี พ.ศ.2545 ยังออกผลงานเพลงชุดเปลือย ก่อนที่จะมีการแยกวงเหลือเพียงคฑาวุธ ทองไทย ที่กลายเป็นศิลปินเดี่ยวในเวลาต่อมา

---

[11] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

[12] สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. มาลีฮวนน่า [ออนไลน์]. 2558. แหล่งข้อมูล: http://th.wikipedia.org/wiki/มาลีฮวนน่า [30 มกราคม 2558]

5.2 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

ในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงในหลายด้าน อันนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ดังรายละเอียดต่อไปนี้

5.2.1 กระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

การเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงในยุคนี้ คือการเกิดขึ้นของเทคโนโลดิจิตอล ที่เริ่มถูกนำเข้ามาใช้ควบคู่หรือแทนที่เทคโนโลยีในระบบอนาล็อก ทำให้การผลิตเพลงทำได้ง่ายขึ้นเป็นอย่างมาก ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการสื่อสารที่สื่ออินเตอร์เน็ตได้เข้ามาเป็นที่แพร่หลาย อันส่งผลทั้งต่อรูปแบบการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลง แม้ในช่วงของการศึกษา การเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพลงผ่านระบบอินเตอร์เน็ตยังไม่แพร่หลายมากนัก แต่ก็จะได้นำมากล่าวถึงให้เห็นแนวโน้มที่จะเกิดขึ้น

5.2.1.1 การเปลี่ยนแปลงในกระบวนการแสดงสดในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

การแสดงสดถือเป็นแหล่งรายได้หลักของศิลปินเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินเพลงลูกทุ่งและศิลปินเพลงเพื่อชีวิต ในขณะที่ศิลปินเพลงสตริงหากไม่สังกัดค่ายเพลงก็สามารถรับงานแสดงและรับผลตอบแทนโดยตรงจากผู้ว่าจ้าง แต่สำหรับศิลปินเพลงที่สังกัดค่ายเพลง การรับงานแสดงจะต้องดำเนินการผ่านค่ายเพลง ทั้งในส่วนของการรับงานแสดงและการจ่ายผลตอบแทน อย่างไรก็ตาม ศิลปินเพลงสตริงที่มีงานแสดงจำนวนมาก รายได้หลักก็คือการแสดงสด ไม่ใช่รายได้จากการจำหน่ายเทป/ซีดีเพลง ทั้งนี้ การแสดงสดของศิลปินเพลงในยุคนี้เกิดความเปลี่ยนแปลงมากที่สุดคือการแสดงสดของศิลปินเพลงลูกทุ่งเนื่องจากการล่มสลายของธุรกิจวงดนตรีที่ทำให้การแสดงสดของศิลปินเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่เป็นการรับงานเดี่ยวของนักร้อง ไม่ใช่การยกวงดนตรีไปแสดง รองลงมาคือการแสดงสดของศิลปินเพลงเพื่อชีวิตที่มีการเข้าไปแสดงดนตรีในผับเพื่อชีวิต ส่วนศิลปินเพลงสตริงไม่มีความเปลี่ยนแปลงมากนักคือมีการแสดงในรูปแบบของการจัดคอนเสิร์ต และการรับเชิญไปทำการแสดงของศิลปิน

การล่มสลายของธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง

การเปลี่ยนแปลงการแสดงสดที่เกิดขึ้นกับเพลงลูกทุ่งที่สำคัญที่สุดคือการล่มสลายของธุรกิจวงดนตรีลูกทุ่ง อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้บริโภคซึ่งไม่นิยมจ่ายเงินเพื่อเข้าไปชมการแสดงสดของวงดนตรีอีกต่อไป เนื่องจากสามารถหาชมการแสดงที่ไม่ต้องจ่ายเงินเข้าชมได้ อีกทั้งยังสามารถชมการแสดงของศิลปินเพลงผ่านจอโทรทัศน์ซึ่งมีรายการแสดงสดของศิลปินเพลงลูกทุ่งให้ชมหลายรายการ เช่น รายการเจ็ดสีคอนเสิร์ต รายการเวทีไทย เป็นต้น ทั้งนี้ การเกิดขึ้นของฟรีคอนเสิร์ตดังกล่าวเป็นผลมาจากการเข้ามาให้การสนับสนุนค่าใช้จ่ายในการแสดงของผู้ผลิตสินค้าต่างๆ เพื่อใช้เพลงลูกทุ่งเป็นสื่อในการทำการตลาดหรือโฆษณา ซึ่งสำหรับผู้ชมถือว่าเป็นผลดีเนื่องจากมีการแสดงดนตรีให้ชมโดยไม่ต้องจ่ายเงิน และดูเหมือนจะเป็นผลดีต่อศิลปินเพลงเนื่องจากไม่ต้องยุ่งยากกับการต้องเก็บค่าแสดงจากผู้ชมเองโดยตรง แต่การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลให้ศิลปินเพลงลูกทุ่งสูญเสียอิสระในการแสดงสด เนื่องจากการติดต่อของเจ้าภาพกลายเป็นช่องทางหลักช่องทางเดียวในการรับงานแสดง จากเดิมที่ศิลปินเพลงยังสามารถเปิดการแสดงได้เอง แม้การรับงานหาจะเคยเป็นที่ชื่นชอบของศิลปินเพลง แต่การพึ่งพางานหาเพียงช่องทางเดียวก็ทำให้การรับงานแสดงของศิลปินเพลงลูกทุ่งต้องขึ้นอยู่กับเจ้าภาพมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อค่ายเพลงเริ่มเข้ามาควบคุมการแสดงสดของศิลปินเพลงในสังกัด การติดต่องานแสดงจึงมีการดำเนินการผ่านระบบค่ายเพลงมากขึ้น

อนึ่ง หากพิจารณาในแง่ของการทำงาน การล่มสลายของวงดนตรีลูกทุ่ง ส่งผลให้การแสดงสดของศิลปินเพลงลูกทุ่งไม่ยุ่งยากเหมือนในยุคสมัยวงดนตรี เนื่องจากนักร้องเพียงคนเดียวสามารถเดินทางไปทำการแสดงได้ โดยที่เจ้าภาพจะเป็นผู้จัดหาอุปกรณ์ทุกอย่างในการแสดงให้ ซึ่งอาจรวมถึงนักดนตรี หรือนักร้องอาจนำแผ่นเสียงดนตรีไปเปิดได้เลยโดยไม่ต้องใช้นักดนตรีจริง แต่การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก็ได้ทำให้ความยิ่งใหญ่อลังการของการแสดงดนตรีลูกทุ่งหายไปจากวงการเพลง ซึ่งแน่นอนที่สุดก็ทำให้ความยิ่งใหญ่ของความเป็นเจ้าของหรือหัวหน้าวงของศิลปินเพลงลูกทุ่งหายไปด้วย ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่า ศิลปินจำนวนน้อยมากที่ยังสามารถทำวงดนตรีได้อยู่ในยุคนี้ ตัวอย่างเช่น เอกชัย ศรีวิชัย นกน้อย อุไรพร ส่วนศิลปินเพลงคนอื่นๆ แม้เคยยิ่งใหญ่ในอดีต แต่ในยุคนี้ก็มีฐานะเป็นศิลปินผู้หนึ่งที่รับจ้างทำการแสดงทั่วไป

การเปลี่ยนแปลงสถานที่สำหรับการแสดงดนตรีของเพลงเพื่อชีวิตมาสู่ผับเพื่อชีวิต

ผับเพื่อชีวิต เกิดขึ้นและกลายเป็นสถานที่แสดงสดของวงดนตรีเพื่อชีวิตในช่วงกลางทศวรรษ 2530 โดยในช่วงแรกที่เกิดขึ้น ผับดังกล่าวมีลักษณะเป็นร้านอาหารขนาดเล็ก ที่เน้นเล่นเพลงเพื่อชีวิตสำหรับกลุ่มผู้ฟังเฉพาะ คือ กลุ่มนักศึกษา แต่ในเวลาต่อมาได้เกิดการขยายตัวเป็นร้านอาหารกึ่งสถานบันเทิงขนาดใหญ่ที่สามารถรองรับผู้ฟังได้หลากหลายและเป็นจำนวนมาก

ผับเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นในช่วงแรกประมาณปี พ.ศ.2535 เช่น ดัลลัส สยามสแควร์ คันเคียว หว่องเฮาส์ ต้นฝน เป็นต้น โดยบางร้านเช่นร้านต้นฝนเป็นผับเพื่อชีวิตที่เป็นของศิลปินเพื่อชีวิตเอง คือ วงแม่น้ำ[13]

ผับเพื่อชีวิตเป็นธุรกิจที่เติบโตสูงมากในช่วงปี พ.ศ.2538 โดยผับที่ถือว่าใหญ่ที่สุดคือ ผับของกลุ่มธุรกิจสาดแสงเดือน ซึ่งเปิดกิจการในปี พ.ศ.2538 และในปี พ.ศ.2545 แม้จะผ่านวิกฤติเศรษฐกิจในปี พ.ศ.2540 จนทำให้ธุรกิจร้านอาหารซบเซาลง แต่ก็พบว่า กลุ่มธุรกิจสาดแสงเดือน ประกอบด้วยสาขาร้าน ถึง 9 สาขา และยังมีการซื้อเฟรนไชส์ไปเปิดสาขาในต่างจังหวัดอีก 2 แห่ง[14] การเกิดขึ้นของผับเพื่อชีวิต ทำให้สถานที่การแสดงของเพลงเพื่อชีวิตในยุคนี้เปลี่ยนมาอยู่ในสถานบันเทิงยามราตรี ในลักษณะเดียวกันกับที่เพลงสตริงคอมโบเคยเป็นในช่วงปลายทศวรรษ 2510 และต้นทศวรรษ 2520 อย่างไรก็ตาม ผับเพื่อชีวิตดูจะเป็นสถานที่สำหรับการดื่มกินอย่างเต็มที่ สังเกตได้จากการตั้งชื่อผับของร้านสาดแสงเดือน ที่ตั้งใจให้หมายถึง “การกินเหล้าที่ไม่มีขอบเขต” หรือ “เมาแบบเต็มที่”[15] ซึ่งการเปลี่ยนแปลงสถานที่สำหรับการแสดงของดนตรีเพื่อชีวิตดังกล่าว ส่งผลอย่างสำคัญต่อภาพลักษณ์และตำแหน่งแห่งที่ของเพลงเพื่อชีวิตในสังคมไทย ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

5.2.1.2 การเปลี่ยนแปลงในกระบวนบันทึกเสียงในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

เทคโนโลยีดิจิตอลที่พัฒนาขึ้นช่วยให้การทำงานในกระบวนการบันทึกเสียงง่ายขึ้นเป็นอย่างมาก เมื่อเทียบกับกระบวนการบันทึกเสียงในระบบอนาล็อคแม้จะมีการนำระบบคอมพิวเตอร์เข้ามาใช้แล้วก็ตาม เนื่องจากการบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกต้องอาศัยคนเป็นผู้กำกับทั้งหมด เช่น ต้องใช้มือปรับเสียงโดยการเลื่อนปุ่มต่างๆ และการบันทึกเสียงก็ต้องใช้เครื่องมือที่เป็นวัตถุทางกายภาพ (Physical) เช่น ม้วนเทปที่เป็นแถบแม่เหล็ก เป็นต้น แต่เมื่อมีการนำระบบดิจิตอลเข้ามาใช้ในการบันทึกเสียง ทำให้ขั้นตอนในการบันทึกเสียงง่ายขึ้นเป็นมาก กล่าวคือ การบันทึกเสียง การผสมเสียงและการปรับแต่งเสียงหรือการทำมาสเตอร์ริ่งสามารถใช้คอมพิวเตอร์เข้ามาช่วยได้ทั้งหมด การทำงานทุกขั้นตอนกระทำผ่านคอมพิวเตอร์เครื่องเดียวเท่านั้น ผู้ที่ต้องมาเข้าห้องบันทึกเสียงอาจจะมีแค่นักร้องเพียงคนเดียวเพราะการบันทึกเสียงระบบนี้สามารถใช้คอมพิวเตอร์สร้างเสียงดนตรีได้ทั้งหมด อีกทั้งการบันทึกเสียงของนักร้องก็ง่ายขึ้น บางเพลงใช้เวลาแค่ 30 นาที

---

[13] ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, “ผับเพื่อชีวิต: กระบวนการแปรรูปเพลงเพื่อชีวิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม”, ใน “สินค้า วัฒนธรรม พรมแดน: การเดินทางข้ามพื้นที่และกรอบจารีต,”วารสารไทยคดีศึกษา 9, 1 (ตุลาคม 2554-มีนาคม 2555): 149.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 150-151.

[15] เรื่องเดียวกัน, หน้า 151.

ก็เสร็จ เพราะสามารถใช้คอมพิวเตอร์แต่งเสียงที่ผิดเพี้ยนได้เกือบทั้งหมด[16] จนผู้ผลิตเพลงบางรายให้ข้อสังเกตว่าการนำเทคโนโลยีดังกล่าวมาใช้ ช่วยได้มากจนถึงขั้นไม่จำเป็นต้องหานักร้องเสียงดีมาทำเพลงอีกต่อไป ใครก็ตามที่พูดได้ก็สามารถบันทึกเสียงจำหน่ายได้[17] อย่างไรก็ตามระยะเวลาของการทำงานในส่วนนี้ก็อาจขึ้นอยู่กับความลงตัวและความพอใจของชิ้นงานซึ่งในบางครั้งก็อาจจะต้องมีการแก้ไขเสียงร้องหลายครั้งจนกว่าจะเป็นที่พอใจ[18]

เทคโนโลยีดิจิตอลพัฒนาขึ้นจนเป็นที่แพร่หลาย ส่งผลให้ต้นทุนในการสร้างห้องบันทึกเสียงที่ใช้ระบบดิจิตอลถูกลงกว่าห้องบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกอย่างมาก ในขณะที่ห้องบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกอาจต้องลงทุนในระดับหลายล้าน ขึ้นอยู่กับอุปกรณ์ต่างๆที่เลือกมาใช้[19] ทั้งนี้ หากต้องการคุณภาพของเสียงที่ดี ห้องบันทึกเสียงระบบดิจิตอลอาจยังมีข้อจำกัด โดยเสียงที่ได้แม้จะชัดใส แต่เป็นเสียงที่บางไม่หนักแน่นมีชีวิตชีวา ในขณะที่เสียงที่ได้จากการบันทึกด้วยระบบอนาล็อกแม้ไม่ชัดใส แต่หนักแน่นมีชีวิตชีวาเหมือนการบรรเลงเครื่องดนตรีและการขับร้องจริง ผู้ผลิตเพลงที่ต้องการให้ได้งานเพลงที่มีคุณภาพและมีเงินทุนเพียงพอจึงนิยมบันทึกเสียงในห้องบันทึกเสียงแบบอนาล็อกมากกว่า หรือใช้ทั้งสองระบบร่วมกัน

5.2.1.3 การเผยแพร่ผลงาน/การโปรโมทเพลงในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

การโปรโมทเพลงได้เข้ามาเป็นปัจจัยหลักของความสำเร็จของผลงานเพลงมาแล้วตั้งแต่ยุคก่อนหน้า โดยหากเปรียบเทียบต้นทุนการผลิตกับต้นการโปรโมท ค่าใช้จ่ายในการผลิตเพลงเป็นมาสเตอร์เทปที่มีคุณภาพ 1 อัลบั้มในยุคนี้จะอยู่ที่ประมาณ 3 แสนบาท ถึง 5 แสนบาท [20] ซึ่งแม้จะสูงสำหรับศิลปินอิสระบางราย แต่ก็ไม่ได้สูงมากจนเกินไป ในขณะที่ค่าโปรโมทเพลงอาจสูงถึงระดับมากกว่า 10 ล้านบาท ซึ่งจะเห็นว่าผู้ที่มีช่องทางการเผยแพร่หรือโปรโมทเพลงหรือมีสื่ออยู่ในมือทั้งสื่อวิทยุและสื่อโทรทัศน์ คือผู้มีอำนาจชี้ขาดต่อความสำเร็จของเพลง เช่น การที่ค่ายเพลงนิธิทัศน์ฯ ประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษ 2520 ก็เนื่องมาจากผู้ก่อตั้งค่ายเพลงดังกล่าวเป็นผู้มีอิทธิพลในวงการสื่อและมีสื่ออยู่ในมือเป็นจำนวนมาก หรือการที่อาร์เอสฯ สามารถครองตลาด

---

[16] สังเกตการทำงานของวิเชียร ชูรักษ์และการบันทึกเสียงร้องของนักร้องคนหนึ่งที่ห้องบันทึกเสียงดีเอ็มสตูดิโอ, วันที่ 16 มกราคม 2551 (เป็นการเก็บข้อมูลขณะผู้วิจัยยังคงทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท)

[17] สัมภาษณ์ ต๋อง ท่าชนะ, นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง, 13 มกราคม 2551. (เป็นข้อมูลการสัมภาษณ์ขณะผู้วิจัยยังคงทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทที่ดึงมาใช้ในงานนี้)

[18] สัมภาษณ์ ชินกร ไกรลาส, ศิลปินแห่งชาติ, 24 กรกฎาคม 2550. (เป็นข้อมูลการสัมภาษณ์ขณะผู้วิจัยยังคงทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทที่ดึงมาใช้ในงานนี้)

[19] สัมภาษณ์ พนม นพพร, นักร้อง เจ้าของค่ายเพลงนพพรซิลเวอร์โกลด์ อดีตนายกสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย, 18 ตุลาคม 2550. (เป็นข้อมูลการสัมภาษณ์ขณะผู้วิจัยยังคงทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทที่ดึงมาใช้ในงานนี้)

[20] สัมภาษณ์ นรเทพ มาแสง, นักดนตรี, 5 กันยายน 2557.

เพลงลูกทุ่งในต่างจังหวัดได้อย่างกว้างขวางเกือบตลอดทั้งทศวรรษ 2530 ก่อนที่แกรมมี่ฯ จะเข้ามาแย่งส่วนแบ่งตลาด ก็เนื่องจากอาร์เอสฯ มีสื่อเป็นพันธมิตร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ซี.เอส.สตูดิโอ เจ้าของรายการลูกทุ่งระฆังใจ ซึ่งเป็นรายการยอดฮิตในขณะนั้น

นอกจากนั้น ในบางช่วง ยังพบการรวมตัวกันเป็นพันธมิตรของค่ายเพลงต่างๆ เพื่อรวมพลังด้านการโปรโมทเพลง เช่น ประมาณปี พ.ศ.2536 ค่ายเพลงจำนวน 4 ค่าย ได้แก่ เอส.พี. ศุภมิตร ดีเดย์ เอ็นเทอร์เทนเม้นท์ นิธิทัศน์ โปรโมชั่น และอาร์เอส ฯ ได้ร่วมมือกันเป็นกลุ่ม “แพคโฟร์” ผนึกกำลังด้านการสื่อสารมวลชนเพื่อการโปรโมทศิลปินในกลุ่ม มีรายการวิทยุร่วมกันถึง 10 รายการ อีกทั้งยังมีการตีพิมพ์นิตยาสาร “ซูม แมกกาซีน” เพื่อนำเสนอเรื่องราวของศิลปินของทั้ง 4 ค่าย และมีการออกอัลบั้มผลงานเพลงซึ่งนำศิลปินจากทั้ง 4 ค่ายเข้ามาร่วมงานกันอีกด้วย[21]

ในขณะที่แกรมมี่ฯ ก็มีสื่อของตนเองเป็นจำนวนมากมีรายการโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียง เช่น รายการเสียงติดดาว มีคลื่นวิทยุที่มีชื่อเสียง เช่น "Green Wave" และ "Hot wave" ซึ่งดูแลโดยบริษัทลูกชื่อ เอ-ไทม์ มีเดีย จำกัด อีกทั้งยังขยายธุรกิจด้านสื่อออกไปหลากหลาย และได้นำบริษัทเข้าจดทะเบียนในตลาดหลักทรัพย์ในปี พ.ศ.2537 และยังได้เริ่มดำเนินธุรกิจภาพยนตร์ในปีนั้นอีกด้วย (บริษัทแกรมมี่ เอ็นเทอร์เทนเมนต์ จำกัด (มหาชน) เปลี่ยนชื่อเป็น บริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) ในปี พ.ศ.2544) ในปี พ.ศ.2545 ก็ได้มีการแยกบริษัท จีเอ็มเอ็ม มีเดีย จำกัด ออกจากกลุ่มบริษัทเพื่อจดทะเบียนในตลาดหลักทรัพย์ โดยมีการโอนขายบริษัทย่อยที่ประกอบธุรกิจสื่อวิทยุโทรทัศน์และสิ่งพิมพ์ จำนวน 8 บริษัท จากบริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) ให้แก่บริษัท จีเอ็มเอ็ม มีเดีย จำกัด (มหาชน)[22] ถือเป็นการขยายธุรกิจด้านสื่อครั้งสำคัญที่ส่งผลให้แกรมมี่ฯ กลายเป็นบริษัทที่ทรงอิทธิพลสูงยิ่งและขยับขึ้นมาเป็นบริษัทอันดับหนึ่งที่มีส่วนแบ่งทางการตลาดเพลงไทยสูงที่สุดในเวลาต่อมา

ทั้งนี้ ในช่วงต้นทศวรรษวรรษ 2540 ช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลงเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงจากการพัฒนาของเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่ออินเตอร์เน็ตที่เริ่มเป็นที่แพร่หลาย ได้ส่งผลกระทบต่อรูปแบบการเผยแพร่หรือการโปรโมทผลงานเพลงที่เคยกระทำแบบวงกว้างผ่านสื่อกระแสหลักเช่น สถานีโทรทัศน์ มาใช้ช่องทางสื่อรูปแบบใหม่มากขึ้น โดยค่ายเพลงเริ่มที่จะหันมาเน้นการเผยแพร่ผลงานเพลงผ่านระบบอินเตอร์เน็ตโดยการสร้างเวบไซต์เพื่อการประชาสัมพันธ์ศิลปินและผลงานเพลง อีกทั้งยังมีการนำนักร้องในสังกัดเข้าไปสนทนากับสมาชิก ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเพลงสตริงก่อนเพลงแนวอื่น เนื่องจากกลุ่มผู้ฟังเป็นกลุ่มที่เข้าถึงสื่อ

---

[21] คู่แข่ง (เมษายน 2536) อ้างถึงใน J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล (กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์, 2545), หน้า 96.

[22] จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่.ประวัติบริษัท [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://grammy-th.listedcompany.com/company_background.html [3 มีนาคม 2558]

ดังกล่าวมากที่สุด ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่า ในช่วงแรกที่สื่ออินเตอร์เข้ามาเป็นที่แพร่หลายก็ยังคงเป็นค่ายเพลงขนาดใหญ่ที่สามารถใช้สื่อดังกล่าวได้ ก่อนที่ประชาชนทั่วไปจะเข้าถึงสื่อดังกล่าวในเวลาต่อมา

นอกจากนั้น การเกิดขึ้นของวิทยุชุมชนภายหลังการบังคับใช้รัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ.2540 ก็เป็นการเปิดช่องทางใหม่ของการโปรโมทเพลงที่ส่งผลให้ผู้ผลิตเพลงรายย่อยมีช่องทางในการทำการตลาดมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ค่ายเพลงใหญ่เองก็ได้เข้าไปใช้สื่อดังกล่าวในการโปรโมทเพลงของตนเช่นเดียวกัน

5.2.1.4 การเปลี่ยนแปลงในกระบวนการจัดจำหน่ายผลงานเพลงในช่วงปี พ.ศ. 2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

กระบวนการหรือขั้นตอนในการจัดจำหน่ายผลงานเพลงในยุคนี้ อาจไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก แต่สิ่งที่สร้างความเป็นแปลงอย่างมากคือการพัฒนาของเทคโนโลยีสื่อบันทึกเสียงจากเทปเพลงมาเป็นแผ่นซีดี และเครื่องเล่นเอ็มพี 3 ซึ่งสามารถทำการลอกเลียนแบบได้ง่าย ก่อให้เกิดสินค้าลอกเลียนแบบขึ้นเต็มท้องตลาด จนส่งผลกระทบต่อรายได้จากการจำหน่ายเพลงอย่างมหาศาล โดยผลกระทบเกิดขึ้นในทุกแนวเพลง แต่หนักที่สุดในแนวเพลงสตริงซึ่งผู้ฟังมีความภักดีหรือผูกพันกับศิลปินเพลงน้อยกว่าเพลงลูกทุ่งหรือเพลงเพื่อชีวิต แม้ค่ายเพลงและผู้มีส่วนเกี่ยวข้องจะได้พยายามหาทางแก้ไขสินค้าลอกเลียนแบบ แต่ก็ไม่สามารถแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้

จากปัญหาสินค้าลอกเลียนแบบ ส่งผลให้ยอดจากการจำหน่ายเทป/ซีดีเพลงลดลงในยุคนี้ จึงได้เห็นการปรับตัวของค่ายเพลงใหญ่ โดยการขยายขอบเขตการจำหน่ายเพลงไปเป็นรูปแบบอื่นที่ไม่ใช่เทป/ซีดีเพลง เช่น การดาวน์โหลดเพลงผ่านโทรศัพท์มือถือ การจำหน่ายเพลงผ่านระบบอินเตอร์เน็ต รวมทั้งการหารายได้ที่ต่อเนื่องจากผลงานเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งรายได้จากการเก็บค่าลิขสิทธิ์ ที่ส่งผลให้ประเด็นเรื่องลิขสิทธิ์เพลงขยับขึ้นมาเป็นประเด็นสำคัญ และรายได้อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญมากที่ค่ายเพลงหันมาสนใจในยุคนี้ก็คือรายได้จากการแสดงสดของศิลปิน ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ค่ายเพลงเข้ามาควบคุมการแสดงสดทั้งหมดของศิลปินเพลงในสังกัด

นอกจากนั้น ส่วนในการแสดงสด ก็ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงสำคัญ ซึ่งอันที่จริงก็ได้เริ่มเปลี่ยนแปลงมาบ้างแล้วจากการแพร่หลายของสื่อโทรทัศน์ คือการเกิดวัฒนธรรมการดูฟรีของผู้ชมที่ส่งผลให้การแสดงของวงดนตรีดำรงอยู่ไม่ได้ หรือถ้าอยู่ได้ก็จำเป็นต้องอาศัยเจ้าภาพในการว่าจ้างหรือหาผู้สนับสนุน แต่ไม่สามารถเก็บเงินจากผู้ชมได้โดยตรง ยกเว้นจะเป็นการจัดคอนเสิร์ตซึ่งเกิดขึ้นได้ไม่บ่อยครั้งสำหรับศิลปินเพลงแต่ละคน ระบบการว่าจ้างวงดนตรีในยุคนี้ จึงเป็นการว่างจ้างโดยเจ้าภาพในลักษณะงานหาเท่านั้น ซึ่งการติดต่องานดังกล่าวได้แสดงให้เห็นตั้งแต่บทก่อนหน้าแล้วว่ามีกลุ่มอิทธิพลที่ควบคุมช่องทางการรับงานดังกล่าวอยู่ซึ่งในช่วงทศวรรษ 2520 กลุ่มดังกล่าวนี้ก็ได้เข้า

มาลงทุนทำวงดนตรีเสียเอง แต่ก็เป็นคนละกลุ่มกับนายทุนค่ายเพลง และเมื่อธุรกิจวงดนตรีล่มสลายก็ส่งผลกระทบต่อกลุ่มอิทธิพลดังกล่าวไปด้วย กลุ่มเหล่านี้จึงเสื่อมอำนาจในวงการเพลงลง ในขณะที่ค่ายเพลงเริ่มมีอิทธิพลมากขึ้น และในที่สุดก็ได้เข้ามาควบคุมการรับงานแสดงของศิลปินเพลงเสียเอง โดยการรับงานแสดงของศิลปินจะดำเนินการผ่านค่ายเพลง หรือหากศิลปินรับงานแสดงเองก็ต้องแจ้งให้ต้นสังกัดทราบทั้งเพื่อให้ไม่เกิดการรับงานซ้อนและเพื่อการแบ่งรายได้ซึ่งค่ายเพลงจะมีการหักส่วนแบ่งจากรายได้ไปส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับการตกลงกันแต่ต้น เช่น 50 เปอร์เซ็นต์ในกรณีที่นักร้องมีชื่อเสียงมากจากการสร้างของค่ายและมีการรับงานแสดงต่อคืนในอัตราสูง เช่น 1 แสนบาท ค่ายเพลงก็จะหักส่วนแบ่งไป 5 หมื่นบาท หรือ 20 เปอร์เซ็นต์ในกรณีที่นักร้องเพลงไม่โด่งดังมากนักและมีค่าแสดงไม่สูงมาก เช่น มีค่าตัว 3 หมื่นบาท ค่ายเพลงก็จะหักไป 6 พันบาท นักร้องก็จะได้รับค่าตัว 2.4 หมื่นบาท[23] เป็นต้น

5.2.2 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

ภายหลังจากปี พ.ศ.2535 ระบบค่ายเพลงขยายตัวขึ้นอย่างมาก แต่มีค่ายเพลงใหญ่ที่มีการดำเนินงานแบบครบวงจรตั้งแต่ขั้นตอนการผลิต เผยแพร่/โปรโมท และการจัดจำหน่าย เพียงไม่กี่รายเป็นจ้าวตลาด และเป็นผู้มีอิทธิพลอย่างสูงในวงการธุรกิจเพลงและในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลโดยรวม ในยุคนี้จึงเป็นยุคที่ค่ายเพลงใหญ่จำนวนน้อยรายมีอิทธิพลสูงในการควบคุมกระบวนการผลิตเพลงอย่างครบวงจร หรืออาจกล่าวได้ว่ากระบวนการผลิตเพลงในยุคนี้ได้เข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัวในทุกแนวเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2.1 การครอบงำวงการธุรกิจเพลงอย่างครบวงจรของค่ายเพลงใหญ่

การดำเนินธุรกิจแบบครบวงจรของค่ายเพลงใหญ่ โดยเฉพาะค่ายเพลงอาร์เอสฯ และแกรมมี่ฯ ซึ่งมีการลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงเป็นของตนเอง มีสื่อในมือเป็นจำนวนมาก และยังจัดตั้งบริษัทจัดจำหน่ายของตนเอง ส่งผลให้ค่ายเพลงใหญ่ดังกล่าวมีอำนาจสูงมากในวงการธุรกิจเพลง

ในด้านหนึ่งระบบธุรกิจในระบบค่ายเพลง เป็นการสร้างให้เกิดการพัฒนาทางด้านดนตรีเป็นอย่างมาก แต่ในอีกด้านหนึ่งค่ายเพลงก็เข้ามาควบคุมการทำงานของศิลปินเพลงอย่างรอบด้าน ทั้งนี้ แม้การทำงานของศิลปินในระบบค่ายเพลงใหญ่บางค่ายอาจยังคงมีอิสระอยู่บ้างเนื่องจากอาจมีการทำงานร่วมกันระหว่างผู้บริหารและศิลปินเพลง แต่การตัดสินใจขั้นสุดท้ายย่อมเป็นของผู้มีอำนาจหรือผู้บริหารในค่ายเพลง ดังคำกล่าวของนิติพงษ์ ห่อนาค ดังต่อไปนี้

---

[23] สัมภาษณ์ ณัฐพนธ์ วงศ์สนิท, นักร้อง, 10 ตุลาคม 2557.

> “สมมุตินายเอคือผู้ลงทุนทางธุรกิจ แต่นายเอก็ต้องมีหัวด้านศิลปะอยู่ด้วยเป็นครีเอทีฟ เขาจึงเป็นผู้ทำงานไปด้วยในตัว ส่วนคนทำงานเอง ลงไปในรายละเอียดแล้ว ก็ร่วมคุยกัน ร่วมทำงานตั้งแต่ต้น เพราะฉะนั้นโอกาสที่จะมีอะไรที่ต้องต่อรองอะไรกันมันก็ในเชิงการทำงาน ไม่ถึงกับมีความขัดแย้งอะไร... มันแล้วแต่ที่เหมือนกัน...บางแห่งก็มีลักษณะในการเผด็จการก็มี สั่งแล้วให้ทำแบบนี้ก็ต้องทำแบบนี้...ในองค์กรใหญ่บางองค์กรอาจมีการสั่งว่า อย่างนี้เอา อย่างนี้ไม่เอา ทำตามนี้เท่านั้น ก็ต้องทำกันไป เพราะว่ามันมีระบบ มีความเป็นอุตสาหกรรมสูง ก็ต้องมีการทำตามออร์เดอร์ ซึ่งเขาเป็นระบบ เป็นสายพาน”[24]

จากคำกล่าวข้างต้น จะเห็นว่า เมื่อการผลิตเพลงเข้าสู่ระบบค่ายเพลง แม้การทำงานจะเป็นการทำงานร่วมกันและอาจไม่ได้ก่อให้เกิดความขัดแย้งขึ้นในการทำงาน อย่างไรก็ตาม อำนาจในการตัดสินใจสุดท้ายย่อมอยู่กับฝ่ายผู้เป็นเจ้าของหรือตัวแทน โดยที่ศิลปินเพลงฐานะเป็นลูกจ้างที่ต้องรับฟัง ยกเว้นในกรณีที่ศิลปินเพลงได้กลายไปเป็นส่วนหนึ่งของฝ่ายทุน คือได้เข้าไปเป็นผู้บริหารที่อาจร่วมเป็นเจ้าของค่ายเพลงโดยการถือหุ้น ก็ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนสถานะไปอยู่ในฝั่งของเจ้าของหรือฝ่ายทุน อย่างไรก็ตาม การเข้าไปอยู่ในฝั่งทุนดังกล่าวก็ไม่ได้เป็นการให้อิสระแก่ศิลปินอย่างเต็มที่ แต่ต้องทำงานตอบสนองค่ายเพลงซึ่งต้องให้ความสำคัญกับการตลาดหรือยอดการจำหน่าย การทำงานเพลงในระบบดังกล่าวจึงต้องคำนึงถึงทั้งความเป็นศิลปะของงาน ควบคู่กับการตอบโจทย์ทางการตลาด หรือกล่าวคือศิลปินต้องยอมลดความเป็นศิลปินลงเพื่อเป็นนักธุรกิจมากขึ้น แม้ไม่ต้องการแต่ก็เป็นสิ่งที่ต้องทำ เพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ในตำแหน่งฐานะที่มีอำนาจภายใต้โครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยม ซึ่งพบว่า ศิลปินเพลงที่สามารถเข้าไปอยู่ในจุดดังกล่าวก็มีไม่มากนัก และพบว่ามีมากที่สุดในแนวเพลงสตริง เช่น นิติพงษ์ ห่อนาค อัสนี โชติกุล สุทธิพงษ์ วัฒนจัง เป็นต้น นิติพงษ์ ห่อนาค กล่าวถึงประเด็นต่างๆ ในการเข้าไปเป็นผู้บริหารของศิลปินเพลง ดังนี้

> “ต้องตั้งสมมุติฐานก่อนว่า โดยทั่วไปแล้ว ศิลปินไม่ได้มีความอยากที่จะเป็นอย่างอื่นนอกจากทำงานที่อยากทำ แต่ว่าเมื่อถึงจุดหนึ่งแล้ว เมื่อธุรกิจมีการแข่งขันและมันหอมหวานมากขึ้น มันก็จะมีศิลปินกลายพันธุ์ หมายความว่า จากที่ไม่เคยคิดถึงเรื่องธุรกิจเลย ก็จะคิดเรื่องธุรกิจไปด้วย มันเหมือนมีภูมิต้านทานมากขึ้นจากการได้เรียนรู้ ด้วยการเป็นศิลปินที่อาจเคยเข้าไปอยู่ในค่ายใหญ่ หรือไปนำเสนอ ในที่สุดเห็นตัวเลขแล้วก็บวกลบคูณหารเป็น ก็เริ่มเขียนบัญชีเป็น เริ่มกลายพันธุ์ คือมีทั้งสองอย่างในตัว ซึ่งถามว่ามีจำนวนมากไหม ก็ไม่ได้มากอะไร มีเพียงไม่กี่คนที่ประสบความสำเร็จเห็นภาพชัด ซึ่งภาพไม่ได้แตกต่างกันมากนักระหว่างแนวเพลง แต่เพลงสตริงโดยค่าเฉลี่ยแล้ว อาจจะมีการศึกษาสูงกว่า เขาจึงอาจมีความคิดความเข้าใจในเรื่องของธุรกิจมากขึ้น”[25]

---

[24] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

[25] ที่มาเดียวกัน.

ทั้งนี้ ผู้วิจัยไม่ได้แสดงการตำหนิศิลปินเพลงที่ขยับขึ้นมาเป็นเจ้าของค่ายเพลง ตรงกันข้ามผู้เขียนแสดงความชื่นชมต่อความสามารถในการแข่งขันเชิงธุรกิจ แต่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้เห็นว่า เมื่อเข้าสู่โครงสร้างทางการผลิตแบบทุนนิยม ก็เลี่ยงไม่พ้นที่จะก่อให้เกิดรูปแบบโครงสร้างทางอำนาจที่ฝ่ายทุนย่อมมีอำนาจเหนือฝ่ายแรงงาน โดยที่ศิลปินเพลงที่อยู่ในฝ่ายลูกจ้างย่อมมีอำนาจน้อยกว่าในการต่อรองอยู่เสมอ

นอกจากนั้น ค่ายเพลงยังได้ขยายอำนาจในการควบคุมการทำงานของศิลปินไปสู่กระบวนการแสดงสดมากขึ้น โดยเฉพาะในส่วนของการแสดงสดของศิลปินเพลงลูกทุ่ง จากเดิมที่ค่ายเพลงยังไม่ค่อยเข้าไปควบคุมการแสดงสดของศิลปินมากนักโดยที่ศิลปินสามารถรับงานได้อย่างอิสระ หรือสามารถรับการสนับสนุนจากทุนกลุ่มอื่นๆ ได้ แต่ในยุคนี้ หากไม่ใช่ศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงมาก่อนในระดับหนึ่ง ค่ายเพลงจะเป็นผู้ควบคุมการรับงานแสดงทั้งหมด ทั้งนี้ จากบทก่อนหน้า จะเห็นว่าการควบคุมการแสดงสดของศิลปินเพลงเกิดขึ้นในเพลงสตริงก่อน เนื่องจากศิลปินเพลงสตริงอยู่ในสังกัดของค่ายเพลงและเกือบทั้งหมดก็เป็นศิลปินที่ค่ายสร้างขึ้น แต่โดยที่การแสดงสดของศิลปินเพลงสตริงไม่ได้แพร่หลายเหมือนเช่นศิลปินเพลงลูกทุ่งหรือเพื่อชีวิต นอกจากงานแสดงรับจ้าง ก็อาจมีการจัดคอนเสิร์ต ซึ่งงานคอนเสิร์ตของศิลปินเพลงสตริงก็สามารถสร้างรายได้มหาศาลแก่ค่ายเพลงเช่นกัน เช่น ในกรณีของแกรมมี่ฯ ก็ได้มีการจัดตั้งธุรกิจจัดคอนเสิร์ต คือบริษัทเอ็กซ์ทรอกาไนเซอร์ จำกัด ขึ้นมาดูแลเรื่องของการแสดงคอนเสิร์ตของศิลปินเพลงโดยเฉพาะ แต่สำหรับเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต การแสดงสดถือเป็นแหล่งรายได้สำคัญของศิลปินเพลง ซึ่งพบว่าในยุคเริ่มต้นค่ายเพลงลูกทุ่งมักไม่เข้ามายุ่งเกี่ยวกับการแสดงสดของศิลปินเพลง แม้จะเป็นศิลปินเพลงในสังกัดก็ตาม แต่ในยุคหลัง พ.ศ.2535 เป็นต้นมา ที่ค่ายเพลงใหญ่ทั้งอาร์เอสฯ และแกรมมี่ฯ ต่างหันมาผลิตเพลงลูกทุ่ง ปรากฏว่าค่ายเพลงทั้งสองได้เข้ามาควบคุมการแสดงสดของศิลปินเพลงด้วย ทั้งในส่วนของการติดต่องานและการแบ่งปันรายได้ ซึ่งค่ายเพลงก็จะมีเครือข่ายงานแสดงจากสายสัมพันธ์กับเจ้าภาพหรือเจ้าของสินค้าต่างๆ ที่ทำให้ศิลปินที่ไม่เข้าสังกัดค่ายอาจไม่มีงานแสดง เนื่องจากเจ้าภาพติดต่องานผ่านระบบค่ายเพลงยกเว้นศิลปินดังกล่าวจะมีชื่อเสียงเป็นที่ต้องการของคนดู ก็อาจสามารถรับงานได้เอง แต่ในกรณีของศิลปินเพลงหน้าใหม่ที่ไม่มีค่ายสังกัด จะมีโอกาสน้อยมากในการได้งานแสดง การเข้ามาควบคุมการแสดงสดของศิลปินเพลงของค่ายเพลงจึงเป็นการสร้างเงื่อนไขให้เกิดความจำเป็นที่ศิลปินเพลงจำเป็นต้องเข้าไปสู่ในสังกัดของค่ายเพลง

ทั้งนี้ การเข้าสังกัดค่ายเพลง แม้จะทำให้ศิลปินเพลงโดยเฉพาะนักร้องต้องยอมรับเงื่อนไขของค่ายเพลง แต่หากค่ายเพลงสามารถปั้นให้มีชื่อเสียง รายได้ของศิลปินเพลงที่จะได้รับจากชื่อเสียงดังกล่าวก็ถือว่าคุ้มค่าอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม สำหรับศิลปินเพลงโดยเฉพาะศิลปินเพลงลูกทุ่งรุ่นเก่าที่มีชื่อเสียงมาก่อนและศิลปินเพลงเพื่อชีวิตบางกลุ่มที่อาจมีการเซ็นต์สัญญาสังกัดค่ายเพลงในส่วนของการทำเทป แต่ก็พบว่าศิลปินเพลงเหล่านั้นมีการต่อรองให้ตนยังคงมีอิสระในการแสดงสด

เช่น ในกรณีของศิริพร อำไพพงษ์ ที่เข้าสังกัดค่ายแกรมมี่ฯ ในส่วนของการทำเทป แต่ยังคงมีอิสระในการแสดงสด เป็นต้น โดยศิลปินที่สามารถต่อรองให้ตนเองยังมีอิสระดังกล่าวได้ เกือบทั้งหมดต้องเป็นศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงมาก่อนที่จะเข้าไปสังกัดค่ายเพลง

การเข้ามาครอบงำควบคุมอุตสาหกรรมเพลงอย่างเข้มข้นของทุนดังกล่าว ได้ก่อให้เกิดแรงต่อต้านจากกลุ่มศิลปินเพลงปรากฏให้เห็นเป็นการต่อสู้ต่อรองในรูปแบบต่างๆ เป็นจำนวนมาก และเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีจากระบบอนาล็อกเป็นระบบดิจิตอลที่ทำให้การผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่าย สามารถทำได้ง่าย สะดวก และมีต้นทุนน้อยลง ก็ทำให้เกิดศิลปินเพลงอิสระมากขึ้น การครอบงำของค่ายเพลงใหญ่ และความหลากหลายของศิลปินอิสระที่เกิดขึ้นในยุคนี้จะแสดงให้เห็นการต่อสู้รองในธุรกิจเพลงระหว่างด้านของผู้ครอบงำ และด้านของพลังต่อต้านในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้เป็นอย่างดี ซึ่งจะแสดงให้เห็นในส่วนต่อไป

5.2.3 การต่อสู้ต่อรองทางอำนาจในธุรกิจเพลงภายใต้ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ภายใต้การครอบงำควบคุมธุรกิจเพลงของค่ายเพลงในยุคนี้ จะเห็นได้ว่าค่ายเพลงคือผู้ที่มีอำนาจในการควบคุมว่าเพลงใดจะได้รับการผลิตและเผยแพร่ออกสู่สาธารณะ ในขณะที่รัฐแสดงบทบาทให้เห็นน้อยมากในการควบคุมวัฒนธรรมเพลง การผลิตเพลงหรือการนำเสนอแนวคิดในผลงานเพลงในยุคนี้ขึ้นอยู่กับอำนาจตัดสินใจของระบบค่ายเพลงเป็นสำคัญ ความขัดแย้งและการต่อสู้เพื่อการผลิตเพลงในแบบที่ศิลปินเพลงต้องการในยุคนี้จึงเป็นการต่อสู้กับฝ่ายทุนในระบบค่ายเพลง ไม่ใช่การต่อสู้กับอำนาจรัฐ โดยที่การผลิตเพลงของทุนมุ่งเพื่อการขายจึงมีการคำนึงถึงความต้องการของผู้ฟัง ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วว่า เพลงที่ผลิตออกมาขายได้ส่วนใหญ่คือเพลงรักหรือเพลงเพื่อความสนุกสนาน ไม่ใช่เพลงที่ให้แง่คิดหรือกระตุ้นการพัฒนาสติปัญญาของการยกระดับจิตวิญญาณ หรือก็คือเป็นเพลงที่ส่งผลต่อการยอมรับระบบที่เป็นอยู่ ไม่ใช่กระตุ้นให้เกิดการพัฒนาไปสู่สังคมที่ดีขึ้น ศิลปินเพลงที่ต้องการผลิตเพลงในแนวทางของตนเองหรือนำเสนอแนวคิดที่แตกต่างออกไปจากแนวเพลงที่ทุนเห็นเหมาะจึงไม่อาจเข้าไปอาศัยอำนาจของทุนในการนำเสนอผลงานของตน หรือหากเป็นศิลปินเพลงที่เข้าไปสังกัดค่ายเพลงแล้ว ก็ต้องมีการต่อสู้ต่อรองให้เพลงที่ตนต้องการนำเสนอสามารถผลิตออกมาได้ หรือไม่เช่นนั้นก็ต้องออกมาลงทุนผลิตเพลงของตนเอง ซึ่งไม่ว่าผลงานเพลงจะดีเพียงใด ก็อาจไม่ได้รับความนิยมเนื่องจากไม่อาจเผยแพร่ผลงานเพลงของตนออกไปได้ในวงกว้าง ทำให้ขาดโอกาสในการนำเสนอความคิดสู่สังคม ในส่วนนี้ จะได้แสดงให้เห็นการต่อสู้ต่อรองดังกล่าวตลอดจนแสดงให้เห็นว่า การเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีได้เข้ามาเป็นฐานอำนาจสำคัญต่อการเพิ่มขึ้นของศิลปินอิสระและประชาชนกลุ่มผู้ฟัง

5.2.3.1 การต่อสู้ต่อรองในกระบวนการผลิตเพลงในกรณีที่ศิลปินเข้าสังกัดค่ายเพลง

การเข้าสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มตัวของธุรกิจเพลงในยุคนี้ ทุนได้เข้ามาครอบงำวงการการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงอย่างครบวงจร โดยศิลปินที่ไม่สังกัดค่ายเพลงจะมีโอกาสน้อยมากที่จะมีชื่อเสียงประสบความสำเร็จ เนื่องจากค่ายเพลงเป็นผู้ควบคุมช่องทางการเผยแพร่ผลงานเพลง หรือแม้ไม่ถูกควบคุมโดยค่ายเพลง การใช้สื่อกระแสหลักก็มีต้นทุนที่สูงยิ่ง การลงทุนดังกล่าวเป็นความเสี่ยงถึงขั้นอาจหมดตัว หากยอดการจำหน่ายไม่เป็นไปตามเป้าหมาย เช่น ในกรณีของศิลปินเพลงลูกทุ่ง ทั้งสายัณห์ สัญญา และยอดรัก สลักใจ ซึ่งได้ลงทุนผลิตเพลงเอง และเสียค่าใช้จ่ายในส่วนของการโปรโมทในหลักสิบล้าน แต่ยอดการจำหน่ายไม่เป็นไปตามเป้าหมาย ทำให้สูญเสียเงินที่เก็บมาทั้งชีวิต[26] ศิลปินเพลงหน้าใหม่ที่ต้องการประสบความสำเร็จจึงจำเป็นต้องเข้าสังกัดค่ายเพลง และต้องการยอมรับเงื่อนไขของค่ายเพลง แม้ในบางกรณีหรือหลายกรณีจะมองเห็นถึงความไม่เท่าเทียมที่เกิดขึ้นในข้อสัญญา แต่ก็จำเป็นต้องยอมรับเงื่อนไขและปฏิบัติตลอดระยะเวลาของสัญญา

ทั้งนี้ อำนาจในการต่อรองของศิลปินภายในค่ายเพลงอาจเกิดขึ้นได้หากศิลปินมีฐานอำนาจหรือชื่อเสียงมากเพียงพอ ซึ่งพบได้ในกรณีของศิลปินเพลงสตริงเป็นส่วนใหญ่ เช่น กรณีของธงไชย แมคอินไตย์ ดังคำกล่าวของนิติพงษ์ ห่อนาค ต่อประเด็นการเข้าสังกัดค่ายเพลงของศิลปิน การต่อรองจะเกิดขึ้นได้แต่ศิลปินต้องมีฐานอำนาจเพียงพอ อีกทั้งศิลปินที่จะสามารถต่อสู้ต่อรองได้ต้องเป็นผู้รู้จักพัฒนาตัวเองและมีการเตรียมการหรือการวางแผนที่ดี หรือกล่าวคือศิลปินเพลงเองก็ต้องเข้าใจระบบดังกล่าวและเรียนรู้วางแผนเพื่อผลประโยชน์ของตนเองด้วย เพื่อให้สามารถต่อสู้จนกระทั่งดำรงอยู่ได้อย่างยิ่งใหญ่แม้ภายในระบบค่ายเพลง ดังนี้

> “ทุนนิยมอยู่ในทุกวงการ และในวงการศิลปะก็ไม่ยกเว้น ทั้งนี้ มันขึ้นอยู่กับว่ามีอำนาจต่อรองหรือเปล่า ถ้าคุณเป็นไมเคิล แจ็กสัน หรือเอลวิส เพรสลีย์ อันนั้น นายทุนกลัวคุณหงอเลย เพราะคุณมีประชาชนทั้งโลกเป็นอำนาจในการต่อรอง หรืออย่างคุณเป็นพี่แอ๊ด คาราบาว นายทุนที่ไหนจะกล้ากับแก ส่วนหนึ่งเพราะแกมีแผน หรืออย่างในกรณีของธงไชย แม็คอินไตย์ แม้อาจไม่มีการวางแผนอะไร แต่ว่าอำนาจที่เขาได้มาจากประชาชนนั้น มันเยอะมากเกินจนต้องยอม ไม่ว่าจะเป็นใครก็ต้องยอม พี่เบิร์ดจะเอาแบบนี้ สมมุติเจ้าของค่ายอยากได้แบบนี้ เขาอาจจะสั่งว่า ทำอย่างนี้เถอะ กับศิลปินตัวกลางๆ เล็กๆ ได้ แต่กับธงไชย แม็คอินไตย์นี่ ธงไชยบอก อยากได้อย่างนี้ ต้องยอม เพราะถ้าไม่เช่นนั้นธงไชยอาจบอก ฉันไปอยู่ที่อื่น อันนี้คืออำนาจต่อรอง”[27]

---

[26] สัมภาษณ์ สายัณห์ สัญญา, ศิลปินเพลงลูกทุ่ง, 14 ธันวาคม 2553.

[27] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

จากคำกล่าวของนิติพงษ์ ห่อนาค จะเห็นได้ว่า ในระบบค่ายเพลงขนาดใหญ่ หากศิลปินเพลงมีชื่อเสียงมากเพียงพอหรือหากมีการวางแผนที่ดี ก็สามารถต่อสู้ต่อรองกับค่ายเพลงได้ หรือในกรณีของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่มีความตั้งใจผลิตผลงานเพลงที่มีเนื้อหาสาระสะท้อนปัญหาของสังคมอย่างน้อย 1 เพลงต่ออัลบั้ม ก็สามารถทำได้เนื่องจากความมีชื่อเสียงของตัวเธอ แต่ศิลปินเพลงที่จะทำเช่นนั้นได้มีเพียงจำนวนน้อย ในขณะที่ศิลปินเพลงส่วนใหญ่ต้องยอมรับเงื่อนไขของค่ายเพลง ไม่เช่นนั้นก็ต้องออกไปเป็นศิลปินเพลงอิสระภายนอก

5.2.3.2 การต่อรองโดยการร่วมงานกับค่ายเพลงเป็นรายครั้งโดยไม่เข้าสังกัดค่ายเพลง

เนื่องจากค่ายเพลงมีปัจจัยการผลิต เผยแพร่ และจัดจำหน่ายผลงานเพลงอย่างครบถ้วน การมีโอกาสเข้าไปใช้เครื่องไม้เครื่องมือของค่ายเพลงจะเป็นโอกาสให้ศิลปินได้สร้างผลงานและได้รับการเผยแพร่ออกไปในวงกว้าง แต่การเข้าไปสังกัดค่ายเพลงก็จะส่งผลให้สูญเสียอิสระหลายด้านในการทำงาน ศิลปินเพลงที่พอจะมีชื่อเสียงอยู่แล้วในระดับหนึ่งจึงเลือกที่จะไม่ขอเข้าสังกัดค่ายเพลง แต่จะต่อรองกับค่ายเพลงเพื่อการผลิตเพลงเป็นรายครั้ง แม้ในหลายกรณีค่ายเพลงอาจต้องการให้เข้าไปอยู่ในสังกัด แต่ศิลปินเพลงไม่ตกลงเพราะเกรงกลัวการเสียเปรียบที่อาจเกิดขึ้น เช่น ยอดรัก สลักใจ ไม่เคยสังกัดค่ายเพลงเนื่องจากเกรงกลัวการเสียเปรียบ โดยได้แสดงความคิดเห็นไว้ดังนี้

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

ทั้งนี้ พบว่า คำกล่าวของยอดรักข้างต้น สอดคล้องกับงานศึกษาของวัฒนีย์ พานิชกุล ซึ่งพบว่าสัญญาว่าจ้างนักร้องจำนวนมากเป็นสัญญาที่ค่ายเพลงเป็นฝ่ายได้เปรียบ เพราะมีอำนาจในการต่อรองสูงกว่า[29] ศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงอยู่ในระดับหนึ่ง และสามารถดำรงอยู่ได้โดยการรับงานแสดงเอง จึงไม่ยอมเซ็นสัญญากับค่ายเพลงใด และไม่สนับสนุนการเข้าสังกัดค่ายเพลงหากมีทางเลือกอย่างอื่นที่ดีกว่า ตัวอย่างที่ชัดเจนอีกกรณีหนึ่ง คือในกรณีของชาย เมืองสิงห์ที่ไม่เคยสังกัดค่ายเพลง และไม่ยอมให้ลูกชายซึ่งเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงคือ นฤพนธ์ พานทอง เข้าสังกัดค่ายเพลงเช่นเดียวกัน[30]

---

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

[29] วัฒนี พานิชกุล, “ค่าเช่าทางเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมเพลง : กรณีศึกษาส่วนแบ่งระหว่างค่ายเพลงกับนักร้อง,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545), หน้า 94.

[30] สัมภาษณ์ ชาย เมืองสิงห์, ศิลปินแห่งชาติ, 20 พฤศจิกายน 2557.

ในส่วนของเพลงเพื่อชีวิตก็พบว่า ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ก็ไม่เข้าสังกัดค่ายเพลง การร่วมงานกับค่ายเพลงส่วนใหญ่จึงอยู่ในส่วนของการโปรโมทและการจัดจำหน่าย โดยที่ศิลปินเพลงเป็นผู้ผลิตเพลงของตนเอง แล้วจึงนำผลงานเพลงไปนำเสนอต่อผู้โปรโมทหรือผู้จัดจำหน่าย ทั้งนี้ สำหรับวงการเพลงเพื่อชีวิตพบว่า คาราบาว โดยเฉพาะยืนยง โอภากุล มีส่วนอย่างสำคัญยิ่งต่อการให้ความช่วยเหลือศิลปินเพลงเพื่อชีวิตด้วยกัน โดยการมีห้องบันทึกเป็นของเขาเอง ช่วยให้ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตสามารถมาใช้ห้องบันทึกเสียงดังกล่าวได้ และสมาชิกหรืออดีตสมาชิกแต่ละคนของวงคาราบาวก็ยังคงมีบทบาทในการให้ความช่วยเหลือศิลปินเพื่อชีวิตคนอื่น ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การรับเป็นโปรดิวเซอร์ให้ ซึ่งช่วยให้สามารถสร้างอำนาจการต่อรองกับบริษัทผู้โปรโมทหรือบริษัทจัดจำหน่ายได้มากขึ้น

ในกรณีของนักร้อง พบว่านักร้องที่สามารถต่อรองกับค่ายเพลงได้ ส่วนใหญ่จะต้องเป็นผู้มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 เนื่องจากศิลปินเพลงเหล่านั้นเติบโตมาพร้อมกันกับค่ายเพลง จนเกิดเป็นความผูกพันในระดับที่ศิลปินสามารถนำเพลงที่เคยทำกับค่ายและค่ายถือลิขสิทธิ์เพลงนั้นอยู่ไปทำการแสดงได้โดยไม่มีการเรียกเก็บค่าลิขสิทธิ์ เช่น ในกรณีของสุนารี ราชสีมา หรือศิรินทรา นิยากร แต่สำหรับนักร้องที่เติบโตขึ้นมากับระบบค่ายเพลงในช่วงตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ซึ่งประเด็นเรื่องลิขสิทธิ์เพลงมีความเข้มงวดมากขึ้น อีกทั้งระบบค่ายเพลงขนาดใหญ่ที่แม้สามารถสร้างความผูกพันให้เกิดขึ้นระหว่างผู้ร่วมงาน แต่ก็ไม่อาจสร้างความสัมพันธ์แบบใกล้ชิดเช่นคนในครอบครัวให้เกิดขึ้นได้ระหว่างศิลปินกับเจ้าของค่าย กล่าวคือ ระบบการทำงานขึ้นอยู่กับระบบมากกว่าขึ้นอยู่กับตัวคน การออกมาจากค่ายเพลงของศิลปินจึงเป็นข้อเสียเปรียบอย่างยิ่ง เนื่องจากนักร้องอาจไม่สามารถนำเพลงดังของตนไปร้องได้ หรือหากนำไปร้องก็ต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์ การออกมาจากระบบค่ายเพลงจึงอาจไม่ใช่การเพิ่มอำนาจหรืออิสระแก่นักร้อง แต่อาจหมายถึงจุดสิ้นสุดของการเป็นศิลปินเพลงก็เป็นได้

ในส่วนของนักแต่งเพลง พบว่า นักแต่งเพลงที่สังกัดค่ายเพลง เมื่อแต่งเพลงแล้วลิขสิทธิ์ก็จะตกเป็นของค่ายเพลง โดยที่ผู้แต่งอาจยังมีผลประโยชน์จากส่วนแบ่งในยอดขายตามที่ตกลงกัน แต่นักแต่งเพลงจำนวนมากก็ไม่ต้องการเข้าไปสังกัดค่ายเพลงด้วยเหตุผลสำคัญคือ ไม่ต้องการให้ผลงานเพลงของตนตกเป็นของค่ายเพลง และเพื่อให้ยังคงมีอิสระในการนำเสนอเนื้อหาสาระตามที่ตนต้องการ โดยนักแต่งเพลงที่ไม่สังกัดค่ายจะมีการขายเพลงให้กับค่ายเพลงหรือผู้ผลิตเพลง การต่อสู้ต่อรองในส่วนนี้จึงเป็นการต่อสู้ในประเด็นของการถือครองลิขสิทธิ์เพลง โดยนักแต่งเพลงพยายามที่จะไม่ขายขาดลิขสิทธิ์เพลงเพื่อให้ผลงานเพลงยังคงเป็นตนเอง ทั้งนี้ กระบวนการต่อรองดังกล่าวอาจไม่ง่ายสำหรับนักแต่งเพลงที่ไม่มีชื่อเสียง หรือแม้มีชื่อเสียงแล้วก็อาจต้องยอมรับเงื่อนไขของค่ายเพลงคือการซื้อขาดลิขสิทธิ์ หากมีความจำเป็น โดยเฉพาะความจำเป็นในเรื่องเงิน ดังคำกล่าวของสลา คุณวุฒิ ดังนี้

> “ถ้าไปดูกระดาษอย่างเดียว ณ วันนั้นมันเสียเปรียบอยู่แล้ว คือถ้าสังคมยึดกระดาษแผ่นนั้นเป็นหลัก ในวันที่ครูเพลงไม่มีเงินสักบาทแล้วเดินเข้าไปหานายทุนแล้วนายทุนเขียนกฎหมายเลย เขียนสัญญาแบบเอาเปรียบสุดๆ แน่นอนว่าครูเพลงก็เซ็นต์ เพราะมันจำเป็นน่ะ เงินไม่มีสักสลึง ลูกก็จะเข้าโรงพยาบาล แม่ก็ป่วย ข้าวจะกินก็ไม่มี วันนั้นน่ะไม่ต้องอ่านแล้วยื่นอะไรมาก็เซ็นต์”[31]

ในประเด็นดังกล่าว พบว่า สำหรับศิลปินเพลงที่มีอำนาจในการต่อรองสูงมากพอก็จะไม่ยอมขายขาดเพลงของตนให้กับค่ายหรือผู้ผลิตเพลงอื่นๆ เช่น กรณีของชลธี ธารทอง ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงที่ถือได้ว่ายิ่งใหญ่ที่สุดคนหนึ่งในวงการเพลงลูกทุ่ง อย่างไรก็ตาม แม้ชลธีจะได้พยายามที่จะบอกกล่าวแก่นักแต่งเพลงท่านอื่น ก็พบว่า ปัญหาทางเศรษฐกิจมักเป็นเงื่อนไขสำคัญที่ทำให้นักแต่งเพลงจำเป็นต้องยอมขายขาดผลงานเพลง ดังคำกล่าวต่อไปนี้

> “พอผมพูดเรื่องนี้นักแต่งรุ่นใหม่อาจค่อนขอดว่าถ้าไม่ทำตามกระแส ไม่เดินตามนายทุน ถึงเวลาเดือดร้อนไม่มีข้าวกิน ไม่มีเงินค่าเทอมลูก ไม่มีค่าผ่อนรถผ่อนบ้าน อาจารย์ช่วยได้หรือเปล่า อุดมคติกินได้ไหม เจอเข้าไม้นี้ผมก็พูดไม่ออก แต่นายทุนเขารู้ความจำเป็นเหล่านี้จึงพยายามบีบให้นักแต่งรุ่นใหม่ขายขาดลิขสิทธิ์ ค่ายเพลงซื้อขาดเพราะอะไร เพราะต่อไปการขายเพลงจะสู้ลิขสิทธิ์การจัดเก็บไม่ได้ ทั้งในคาราโอเกะ โรงแรม ร้านอาหาร บนเครื่องบินต่างประเทศ เปิดผ่านวิทยุ ทำเป็นหนังสือ ร้องรำตามสถานที่ต่างๆ ฯลฯ ทุกหย่อมหญ้าเก็บได้หมด เรื่องนี้จึงยอมไม่ได้ เป็นการทำนาบนหลังคน คิดดูซิว่าค่าแต่งเพลงแค่หมื่นสองหมื่นนายทุนเอาไปทำได้สิบล้านร้อยล้าน ห่างกันไม่เห็นฝุ่นเหมือนท้องฟ้ากับก้นเหวยังเบียดเบียนเรื่องลิขสิทธิ์อีกหรือ”[32]

อนึ่ง ในยุคที่ระบบค่ายเพลงขนาดใหญ่ มีการพัฒนาจนสามารถนำบริษัทเข้าตลาดหลักทรัพย์ พบว่า ค่ายเพลงใหญ่จะมีระบบการบริหารจัดการในเรื่องลิขสิทธิ์ที่ชัดเจน ทั้งในส่วนของนักแต่งเพลงที่อยู่ในสังกัด และการซื้อเพลงจากนักแต่งเพลงภายนอก ในการนี้ การมีระบบการจัดการของระบบค่ายเพลงก็อาจส่งผลให้นักแต่งเพลงที่มีความรู้ความเข้าใจ สามารถต่อรองผลประโยชน์ได้มากขึ้นกว่าในยุคที่ค่ายเพลงยังไม่มีระบบการบริหารจัดการที่ดี เพียงแต่การมีระบบการบริหารจัดการดังกล่าวก็เป็นเพียงการสร้างให้เกิดความโปร่งใสมากขึ้นในระบบการซื้อขายเพลง แต่ด้วยด้วยฐานะที่ต่ำกว่าของศิลปินเพลงในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิตศิลปินเพลงก็ยังคง

---

[31] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551. อ้างถึงในสาทร ศรีเกตุ “เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย,” หน้า 172.

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

เป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่เสมอๆ ซึ่งการต่อสู้ต่อรองก็ขึ้นอยู่กับอำนาจและความรู้ความสามารถของศิลปิน ดังคำกล่าวของสลา คุณวุฒิดังนี้

> “ค่ายใหญ่จะซื้อขาดแต่ให้สิทธิ์ ซื้อแต่มีส่วนแบ่งให้ คือต้องคุยกันอันนี้ค่ายใหญ่ แต่เขาก็ต้องมีความชัดเจนเพราะเขาก็ต้องแถลงต่อหุ้นส่วน เพราะฉะนั้นค่ายใหญ่มันไม่ค่อยมีปัญหา ถามว่าโอนสิทธิ์มั้ย โอนสิทธิ์แต่สิทธิ์เรายังได้รับการดูแล ยังได้รับผลประโยชน์จากค่าลิขสิทธิ์ของเราอยู่ ตรงนี้เลยไม่มีปัญหา ครูเพลงกับค่ายใหญ่ไม่ค่อยมีปัญหาหรอก แต่ปัญหาอยู่กับค่ายเล็กบางค่าย ค่ายเล็กมันมีหลายประเภท ประเภทหนึ่งคือไม่ซื้อขาด แบบดีเลย ขอใช้สิทธิ์แค่ 3 ปี เสร็จ 3 ปี คืน หรือ 5 ปีคืน แต่มีบางค่ายนี่ไม่ให้ค่าตอบแทน ไม่ให้ค่าแบ่งปันแต่ยึดเพลง อันนี้เป็นปัญหา ค่ายใหญ่จะไม่มีปัญหา และถ้านำหุ้นเข้าตลาดหลักทรัพย์เขาก็ต้องแถลงงบกำไรขาดทุนทุก 3 เดือนอะไรอย่างนี้ ตัวเลขทุกอย่างมันต้องมีที่ไปที่มาหมด มันก็เลยถูกดูแลโดยกติกาของสังคมอีกหลายแห่ง แต่ถามว่าได้ดั่งใจมั้ย มันก็คงยังไม่ได้ เพียงแต่ว่ามันเอาพออยู่ด้วยกันได้ ...เรื่องที่เป็นปัญหา ผมก็เคยโดนหรือครูเพลงหลายๆ ท่านก็เคยโดนมันเกิดกับค่ายย่อยบางค่าย บางค่ายนะ ไม่ใช่ทุกค่าย ค่ายย่อยนี่บางค่ายดีเลย แต่บางค่ายนี้ซื้อครั้งเดียวแล้วยึดขาดเลย ซึ่งในวันนั้นเราเดินไปหาเขาเราจำเป็นเราก็ต้องเซ็นต์ให้ ตรงนั้นเองที่เป็นปัญหาฟ้องร้องกัน แต่ผมโชคดีที่เดินเข้ามาในยุคที่มันเริ่มดีขึ้นมาบ้าง ก็เลยโดนน้อยหน่อย แต่ก็ไม่ใช่ไม่โดนนะ แต่ไม่เยอะเมื่อเทียบกับรุ่นผู้หลักผู้ใหญ่ อย่างครูชลธี ครูนพนรรค์ ครูหลายๆ คน ตอนนั้นท่านโดนกัน เพราะยุคสมัยนั้นมันเป็นอย่างนั้นอันนี้ต้องอาศัยศาล”[33]

ในประเด็นดังกล่าว นิติพงษ์ ห่อนาคมีความเห็นใกล้เคียงกันกับศิลปินเพลงลูกทุ่งข้างต้น ที่ว่า ระบบค่ายเพลงย่อมต้องพยายามที่จะสร้างข้อได้เปรียบให้กับฝ่ายตนเป็นเรื่องธรรมดาของธุรกิจ ซึ่งศิลปินเพลงจำเป็นต้องเข้าใจ และวางแผนเจรจาต่อรองหรือสร้างข้อได้เปรียบแก่ฝ่ายตนด้วย ไม่เช่นนั้นก็จะตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่เสมอในโลกของธุรกิจ ดังคำกล่าว ดังนี้

> “เรื่องลิขสิทธิ์ขึ้นอยู่กับการตกลงกันตั้งแต่แรก ตกลงกันอย่างไร คืออย่างไรก็ตามคนที่วางแผนกับคนที่ไม่วางแผน คนที่วางแผนมีอำนาจมากกว่าเสมอ มาคุยธุรกิจกัน 2 ฝ่าย ฝ่ายหนึ่งไม่ได้วางแผนอะไรมาเลย ฝ่ายหนึ่งมีการวางแผนมา...คนที่ไม่ได้วางแผนย่อมเสียเปรียบเสมอ และศิลปินส่วนใหญ่ก็ไม่ค่อยวางแผน ไม่รู้ด้วยซ้ำว่าต้องวางแผนอะไร รู้แต่ว่าตัวเองจะทำงานของฉัน แคบๆ อยู่แค่นี้ เพราะฉะนั้นมันเป็นเบี้ย เบี้ยย่อมไม่วางแผน คนที่วางแผนคือคนที่จะเล่นเบี้ย เป็นเรื่องธรรมชาติ นี่ไม่ได้พูดถึงว่าเอาเปรียบหรือไม่เอาเปรียบด้วยซ้ำ...ที่นี้วางแผน แน่นอนทุกคนก็ต้องวางแผนให้ตัวเองได้เปรียบ อันนี้ไม่ได้ด่าใคร มันเป็นธรรมชาติ

---

[33] สัมภาษณ์ สลา คุณวุฒิ, นักแต่งเพลง โปรดิวเซอร์สังกัดแกรมมี่ โกลด์, 7 กุมภาพันธ์ 2551. อ้างถึงในสาทร ศรีเกตุ “เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย,” หน้า 165-166.

เพราะฉะนั้นเรื่องลิขสิทธิ์ โลกนี้จะว่าอย่างไรก็แล้วแต่ เมืองไทยเราเคยมีแบบตายกันไปข้างหนึ่งเลย คือคนบางคนแต่งเพลงก็แล้วแต่เถ้าแก่จะให้ เขาให้พอไม่ให้มันตาย"[34]

จากคำกล่าวดังกล่าวของนิติพงษ์ แสดงให้เห็นว่า การต่อสู้และอยู่รอดของศิลปินเพลงไม่ว่าจะสังกัดค่ายหรือไม่สังกัดค่าย การทำความเข้าใจระบบที่เป็นอยู่และพยายามสร้างข้อได้เปรียบของตนเองให้เกิดขึ้นแม้ภายใต้เงื่อนไขที่จำกัดเป็นสิ่งจำเป็น แต่ศิลปินเพลงส่วนใหญ่มักไม่ให้ความสำคัญกับประเด็นต่างๆ เหล่านี้ จนตกเป็นเบี้ยล่างที่เป็นฝ่ายเสียเปรียบในโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เป็นอยู่ แม้เมื่อเข้าใจแล้ว ไม่ได้หมายความว่าจะสามารถต่อสู้กับระบบโครงสร้างดังกล่าวได้ แต่เพื่อให้สามารถเลือกได้ว่าตนเองจะยืนอยู่ตรงในตำแหน่งใดอย่างเข้าใจ และหากไม่พอใจในตำแหน่งที่เป็นอยู่ก็เดินออกไป กล่าวคือ หากพบว่าการอยู่ในระบบค่ายเพลงไม่เป็นผลดีอีกต่อไป ก็สามารถเดินออกไปจากระบบดังกล่าวได้อย่างสง่างาม ไม่ใช่เดินออกไปอย่างไม่มีอะไรเหลือ ซึ่งหากพิจารณาในกรณีของนิติพงษ์เอง ก็พบว่าขณะที่เขาอยู่ในระบบค่ายเพลงใหญ่เขาได้ขยับขึ้นเป็นผู้บริหารและเป็นนักแต่งเพลงผู้หนึ่งที่มีชื่อเสียงและมีกลุ่มแฟนเพลงให้การสนับสนุน ซึ่งตำแหน่งที่เขาได้รับถือว่าเป็นตำแหน่งที่สูง และเมื่อวันหนึ่งที่การอยู่ในระบบดังกล่าว ไม่ได้สร้างให้เกิดประโยชน์อย่างเต็มที่ทั้งต่อตัวเขาเองและต่อค่ายเพลง เขาก็ได้ลาออกมาตั้งบริษัทของตนเอง

5.2.3.3 การต่อสู้โดยการผลิตเพลงเองของศิลปิน

การลงทุนผลิตเพลงเองเป็นวิธีการที่ศิลปินเพลงสามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงได้อย่างอิสระเต็มที่ ทั้งในส่วนของการนำเสนอเนื้อหาสาระในบทเพลง อย่างไรก็ตาม เช่นเดียวกันกับทุกธุรกิจ เงินลงทุนเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญที่สุดสำหรับการผลิตเพลงเองของศิลปิน และพบว่าศิลปินเพลงส่วนใหญ่ก็ไม่มีเงินทุนพอที่จะผลิตเพลงเองได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคที่การผลิตเพลงยังคงเป็นระบบอนาล็อกซึ่งค่าใช้จ่ายในการผลิตเพลงยังคงสูง หรือแม้กระทั่งศิลปินเพลงจะสามารถผลิตเพลงเองเป็นแผ่นมาสเตอร์ได้ แต่เมื่อผลิตออกมาแล้วก็ยังคงจำเป็นต้องหาโปรโมเตอร์ และผู้จัดจำหน่าย ซึ่งในยุคที่ค่ายเพลงเติบโตขึ้นและมีศิลปินเพลงในสังกัด ค่ายเพลงส่วนใหญ่ก็มักจะทุ่มเทงบประมาณกับศิลปินในสังกัดตัวเองมากกว่าที่จะให้การสนับสนุนศิลปินเพลงอิสระ ในยุคที่ค่ายเพลงควบคุมสื่ออย่างครบวงจรดังกล่าว โอกาสที่ศิลปินเพลงอิสระจะสร้างผลงานเพลงให้เป็นที่ปรากฏมีชื่อเสียงจึงพบได้น้อยมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงแนวสตริงอันเป็นแนวเพลงที่เกิดขึ้นมาพร้อมกันกับระบบค่ายเพลงและเป็นแนวเพลงที่ถูกค่ายเพลงเข้ามาควบคุมมากที่สุด ผลงานเพลงของศิลปินเพลงอิสระอาจมีการผลิตเผยแพร่และจัดจำหน่าย แต่ก็เป็นที่รู้จักในวงแคบ มีกลุ่มแฟนเพลงขนาดเล็ก

[34] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

ที่ศิลปินเพลงอาจไม่สามารถอาศัยรายได้จากการจำหน่ายเพลงเพื่อดำรงชีวิตได้ เช่น ในกรณีของเพลงโปรเกรสสีฟร็อก ซึ่งศิลปินเพลงสร้างสรรค์ผลงานเพลงเนื่องจากความชอบในงานศิลปะมากกว่าที่จะขายเพื่อสร้างรายได้

กรณีที่น่าสนใจอย่างมากในการหันมาลงทุนผลิตเพลงเองของศิลปินเพื่อให้สามารถนำเสนอแนวเพลงที่ตนต้องการและสามารถสู้กับบริษัทยักษ์ใหญ่ได้ คือ กรณีการเปิดค่ายเพลง เบเกอรี่ มิวสิค ที่ผู้ก่อตั้งมีความตั้งใจเน้นการผลิตเพลงที่ขายความเป็นตัวตนของศิลปิน ซึ่งแตกต่างไปจากการผลิตเพลงของค่ายเพลงใหญ่ในขณะนั้น ที่เน้นการสร้างศิลปินที่ตอบโจทย์ทางการตลาด โดยแนวเพลงของเบเกอรี่มิวสิคส่วนใหญ่เป็นเพลงรักโรแมนติก ที่อบอุ่นและมองโลกอย่างเข้าใจ ซึ่งเป็นเพลงรักในมุมบวกและแฝงไว้ด้วยแง่คิดทางปรัชญา ค่ายเพลงเบเกอรี่มิวสิคเติบโตอย่างรวดเร็ว จนบริษัทสามารถขยายธุรกิจไปสู่งานด้านอื่นๆ เช่น การสร้างงานการ์ตูนอนิเมชั่นและคอมมิกส์ และการออกนิตยาสาร และยังตั้งบริษัท โดโจ ซิตี้ขึ้นมาเพื่อผลิตงานเพลงวัยรุ่นสดใสอีกบริษัทหนึ่งอีกด้วย อย่างไรก็ตาม แม้ค่ายเพลงเบเกอรี่ฯ จะประสบความสำเร็จแบบก้าวกระโดด แต่ในที่สุด ในปี พ.ศ. 2543 บริษัทก็ประสบปัญหาทางด้านเศรษฐกิจ จนต้องควบรวมกิจการกับบริษัทอื่นดังได้กล่าวแล้ว

สำหรับในวงการเพลงเพื่อชีวิต พบว่า การลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงเซ็นเตอร์เสตทของวงคาราบาวเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจที่สุด แม้ห้องบันทึกเสียงดังกล่าวได้สร้างขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 2520 แต่ก็ยังคงเป็นห้องบันทึกเสียงที่เป็นสถานที่สร้างงานเพลงของศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเป็นจำนวนมากในยุคต่อมา ซึ่งส่งผลให้แนวเพลงเพื่อชีวิตเป็นแนวเพลงที่มีพลัง โดยที่ศิลปินเพลงยังคงมีอำนาจค่อนข้างสูงภายใต้การผลิตเพลงในระบบทุนนิยม

ส่วนในกรณีของเพลงลูกทุ่ง พบว่า ศิลปินเพลงที่สามารถเปิดค่ายเพลงได้มีเพียงกรณีเดียวคือกรณีของพนม นพพร ที่สามารถเปิดค่ายเพลงนพพร ซิลเวอร์โกลด์ แต่ก็เนื่องจากพนม นพพรเป็นผู้ที่คร่ำหวอดอยู่ในวงการสื่อสารมวลชน ทั้งการสร้างภาพยนตร์และการผลิตรายการโทรทัศน์มาก่อน อย่างไรก็ตาม กรณีพนม นพพรก็เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของศิลปินเพลงลูกทุ่งที่สามารถขยับขึ้นมาเป็นนายทุนค่ายเพลง ซึ่งพบว่า อย่างน้อยที่สุด ผลงานเพลงที่ผลิตโดยค่ายเพลงดังกล่าวยังได้พยายามรักษาความเป็นลูกทุ่งทั้งในทางดนตรีและวิธีการร้อง

ทั้งนี้ แม้ต้องยอมรับว่า การเกิดขึ้นของค่ายเพลงที่ก่อตั้งโดยศิลปิน เมื่อค่ายเพลงเติบโตขึ้นก็พบว่าได้เข้าสู่ระบบทุนนิยมหรือกล่าวคือ ค่ายเพลงดังกล่าวก็ย่อมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยม แต่การเปิดค่ายเพลงหรือการลงทุนผลิตเพลงเองของศิลปินก็เป็นการสร้างพลังให้ศิลปินเพลงสามาถสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่ตนต้องการได้ ซึ่งพบว่า การมีอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองจากการลงทุนผลิตเพลงเองนี้ เป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ศิลปินเพลง เช่น คาราบาว ยังคงกล่าวถึงหรือวิพากษ์วิจารณ์การเมืองมาโดยตลอด หรือในกรณีของพนม นพพร ก็ทำให้เพลงที่ผลิตจากค่ายเพลงดังกล่าว ยังคงสามารถนำเสนอแนวเพลงที่เป็นเพลงลูกทุ่งแบบเดิมที่เรียกว่าลูกทุ่งแท้ได้อยู่นั่นเอง

อย่างน้อยที่สุด ก็สามารถทำให้เพลงลูกทุ่งในแบบเดิมยังมีที่ยืนในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล แม้จะเพียงแค่ในพื้นที่ที่ไม่กว้างขวางมากนักก็ตาม

ทั้งนี้ การแพร่หลายเข้ามาของเทคโนโลยีดิจิตอล ตลอดจนการพัฒนาของเทคโนโลยีการสื่อสารโดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบอินเตอร์เน็ต ทำให้ศิลปินเพลงสามารถผลิตและเผยแพร่ผลงานเพลงได้ในต้นทุนที่ถูกลงอย่างยิ่ง จนเกิดยุคที่เรียกว่ายุคอินดี้ ที่มีการผลิตเพลงออกจำหน่ายเองของศิลปินอิสระเป็นจำนวนมาก

5.2.3.4 การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีกับการเพิ่มขึ้นของอำนาจของศิลปินเพลงอิสระ

เทคโนโลยีดิจิตอล ส่งผลให้ต้นทุนในการผลิตเพลงถูกลงอย่างมาก การสร้างห้องบันทึกเสียงก็ถูกลง และยังใช้พื้นที่ไม่มากอีกด้วย โดยค่าใช้จ่ายในการสร้างห้องบันทึกเสียงรวมค่าตกแต่งสถานที่อุปกรณ์การบันทึกเสียงและอุปกรณ์ในการปรุงแต่งเสียงทั้งหมดแล้วอาจใช้เงินลงทุนเพียงแค่ 6 แสนบาทเท่านั้น ก็สามารถสร้างห้องบันทึกเสียงระบบดิจิตอลที่มีคุณภาพได้[35] ซึ่งด้วยเงินลงทุนจำนวนไม่มากนักดังกล่าวทำให้ศิลปินและผู้ผลิตเพลงอิสระสามารถลงทุนสร้างห้องบันทึกเสียงเป็นของตนเองได้ไม่ยากและนอกจากการสร้างห้องบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลจะใช้เงินลงทุนน้อยมากเมื่อเทียบกับห้องบันทึกเสียงในระบบอนาล็อกแล้ว อัตราค่าเช่าห้องบันทึกเสียงในระบบดิจิตอลก็ไม่สูงเช่นกัน โดยการผลิตเพลงอาจมีค่าใช้จ่ายทั้งหมดกระทั่งสำเร็จเป็นมาสเตอร์เทปเพียงแค่ 5 หมื่นบาท หรืออาจแค่ 3.5 หมื่นบาทหากเป็นคนใกล้ชิดหรือคุ้นเคยกัน[36] ทั้งนี้ ยังไม่รวมค่าเพลงกับค่าจ้างนักร้อง ยิ่งกว่านั้น หากศิลปินเพลงที่สามารถแต่งเพลงได้เองและร้องเพลงบันทึกเสียงเอง โดยใช้ห้องบันทึกเสียงของตนเองค่าใช้จ่ายในการผลิตเพลง 1 อัลบั้มอาจลดลงมาเหลือเพียงแค่ 2 หมื่นบาทเท่านั้น สำหรับเป็นค่าจ้างผู้ผสมเสียงที่มีฝีมือและมีความชำนาญในการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์[37]

ด้วยมูลค่าการลงทุนค่าเช่า และค่าจ้างผู้ผสมเสียง (ซึ่งอาจหมายรวมถึงการเป็นผู้ทำหน้าที่ในการสร้างเสียงดนตรีด้วยระบบคอมพิวเตอร์ การเรียบเรียงเสียงประสาน และผู้ผสมเสียงในคนเดียวกัน) ที่ถูกลงอย่างมากดังกล่าว ทำให้ศิลปินและผู้ผลิตเพลงอิสระที่มีต้นทุนไม่สูงมากสามารถสร้างสรรค์ผลงานเพลงนำเสนอต่อผู้ฟังได้ จะเห็นได้ว่าเทคโนโลยีดิจิตอลได้ลดต้นทุนและขั้นตอนการทำงานในการผลิตเพลงลงมาอย่างมาก ซึ่งส่งผลให้ศิลปินเพลงหรือผู้ผลิตเพลงอิสระ

---

[35] สัมภาษณ์ วิเชียร ชูรักษ์, นักเรียบเรียงเสียงประสาน เจ้าของห้องบันทึกเสียง, 16 มกราคม 2551. (เป็นข้อมูลการสัมภาษณ์ขณะผู้วิจัยยังคงทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทที่ดึงมาใช้ในงานนี้)

[36] ที่มาเดียวกัน.

[37] สัมภาษณ์ ชินกร ไกลลาส, ศิลปินแห่งชาติ,24 กรกฎาคม 2550. (เป็นข้อมูลการสัมภาษณ์ขณะผู้วิจัยยังคงทำวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทที่ดึงมาใช้ในงานนี้)

สามารถลงทุนผลิตเพลงได้เองไม่ยาก เทคโนโลยีดิจิตอลจึงได้ทำให้อำนาจในกระบวนการผลิตเพลงของศิลปินหรือผู้ผลิตเพลงอิสระเพิ่มสูงขึ้น จนเกิดเป็นกระแสการผลิตเพลงที่เรียกว่าเพลงอินดี้ อันเป็นการเกิดขึ้นของความหลากหลายของการผลิตเพลงอย่างน่าสนใจ

เพลงอินดี้ เกิดขึ้นในช่วงประมาณ พ.ศ.2537 ภายหลังจากการเกิดขึ้นของเทคโนโลยีดิจิตอลที่ทำให้ต้นทุนในการผลิตเพลงถูกลงเป็นอย่างมาก จนศิลปินเพลงสามารถผลิตเพลงได้เองและสามารถนำเสนองานเพลงที่ตนต้องการได้อย่างอิสระไม่ขึ้นกับค่ายเพลงใหญ่ โดยเฉพาะแนวเพลงหรือแนวดนตรีที่ค่ายเพลงขนาดใหญ่ไม่ให้ความสนใจ[38] ทั้งนี้ คำว่า “อินดี้” (Indie) มาจากคำว่า “Independent” ซึ่งมีความหมายว่า อิสระ เป็นตัวของตัวเอง ไม่ขึ้นกับใคร เมื่อนำมาใช้เรียกเพลง เพลงอินดี้ จึงหมายถึง “ดนตรีที่ผู้ผลิตคิดเองและทำเองอย่างมีอิสระ โดยแนวเพลงไม่ยึดติดกับกระแสและเป็นการนำเสนอแนวดนตรีมิติใหม่ๆ ให้กับกลุ่มผู้ฟังที่มีความสนใจ”จากความหมายดังกล่าว เพลงอินดี้ จึงเป็นคำเรียกวิธีการผลิตเพลง ไม่ใช่แนวทางดนตรี[39] และเป็นวิธีการผลิตเพลงที่ส่งผลให้ศิลปินเพลงมีอำนาจควบคุมกระบวนการผลิต ได้ผลิตผลงานเพลงในแนวทางดนตรีของตนเผยแพร่สู่สาธารณะ จนกระทั่งหลายกลุ่มสามารถเป็นเจ้าของค่ายเพลงขนาดเล็กได้ ตัวอย่างศิลปินเพลงอิสระแนวอินดี้ที่สามารถก่อตั้งค่ายเพลงของตัวเองได้ คือ รุ่งโรจน์ อุปถัมภ์โพธิวัฒน์ เจ้าของค่ายเพลง “สมอลรูม” โดยพบว่า รุ่งโรจน์เริ่มต้นเข้าสู่วงการเพลงในช่วงประมาณปี พ.ศ.2537 โดยการก่อตั้งวงดนตรี “Crub” ซึ่งตัวเขาเองเป็นมือเบส มีการออกผลงานเพลงชุดแรกชื่อชุด “View” โดยนำเสนอแนวเพลงประเภท brit-pop ซึ่งเป็นแนวเพลงที่เป็นที่นิยมในประเทศอังกฤษ ซึ่งเขาได้นำเข้ามาเป็นครั้งแรกในเมืองไทย แต่การผลิตผลงานเพลงชุดดังกล่าวยังคงเป็นการร่วมมือกับค่ายเพลงซึ่งรุ่งโรจน์มีโอกาสเข้าไปร่วมงานด้วย โดยการร่วมงานในครั้งดังกล่าวเกิดขึ้นจากการที่รุ่งโรจน์ได้นำบทเพลงที่ตนแต่งออกตระเวนหาค่ายเพลงที่มี sound engineer ที่สามารถช่วยให้แนวดนตรีของเพลงมีลักษณะเป็น brit-pop แบบอังกฤษ แต่เขาก็ต้องย้ายค่ายเพลงไปอีกหลายค่าย เนื่องจาก sound engineer ของแต่ละค่ายไม่สามารถผลิตเพลงที่เขาต้องการได้ เพราะค่ายเพลงมีระบบการจัดการที่มีการวางแนวให้กับศิลปินในลักษณะที่เป็นการจับให้ลง “กรอบ” ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการทำเพลงที่เฉพาะเจาะจง และแม้ในที่สุดจะเจอค่ายเพลงที่สามารถผลิตเพลงในแบบที่ต้องการได้ แต่เมื่อผลงานเพลงออกจำหน่าย ปรากฏว่าขาดทุน เนื่องจากต้นทุนการผลิตสูงเกินไป หลังจากนั้นรุ่งโรจน์จึงได้ร่วมกับหุ้นส่วนก่อตั้งค่ายเพลงอินดี้ที่ชื่อ Boop Record ออกผลงานเพลงให้กับวง “สี่เต่าเธอ” ในช่วงที่กระแสเพลงอินดี้เริ่มมาแรงในสังคมไทยผลงานเพลงดังกล่าวได้รับการตอบรับในระดับหนึ่ง

---

[38] OISHI_ONLINE. ประวัติและความเป็นมาของวงการเพลงอินดี้ไทย. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/ToMzInDyCluB/2007/12/12/entry-1 [30 มีนาคม 2558]

[39] อินดี้ไทย. เพลงอินดี้คืออะไร? [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://อินดี้ไทย.com [30 มีนาคม 2558]

อย่างไรก็ตาม ค่ายเพลงดังกล่าวยังต้องประสบภาวะขาดทุนอีกจำนวนสองครั้ง เนื่องจากต้นทุนการผลิตสูงเกินไป ซึ่งในขณะนั้นยังคงใช้ระบบอนาล็อกในการผลิตเพลงซึ่งมีค่าใช้จ่ายเฉพาะค่าเช่าห้องบันทึกเสียงสูงถึง 4 แสนบาทโดยยังไม่นับรวมค่าใช้จ่ายอื่นๆ[40]

กระทั่งปี พ.ศ.2539 ซึ่งเป็นช่วงปีแรกๆ ที่มีการนำระบบดิจิตอลเข้ามาใช้ในการผลิตเพลงอย่างจริงจัง ทำให้ต้นทุนการผลิตเพลงมีราคาถูกลง รุ่งโรจน์จึงได้เปิดค่ายเพลงใหม่ขึ้นอีกครั้ง คือค่ายเพลงสมอลรูม โดยมีการทำธุรกิจโฆษณาร่วมด้วย ผลงานเพลงชุดแรกของค่ายคือชุด Small Room 001 มีการผลิตเพลงด้วยอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ในระบบดิจิตอลที่รุ่งโรจน์เรียกรวมว่าเป็น “harddisk recording” ซึ่งเขาเปิดเผยว่าการใช้ระบบดังกล่าว สามารถลดงบประมาณลงทุนลงได้ถึง 45 เปอร์เซ็นต์ แต่ผลงานเพลงชุดดังกล่าวยังคงขาดทุน อีกทั้งกระแสเพลงอินดี้ก็เริ่มเสื่อมลง อย่างไรก็ตาม ประมาณปี พ.ศ.2544 กระแสเพลงอินดี้กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งหนึ่ง และรุ่งโรจน์ก็ได้กลับมาผลิตผลงานเพลงอีกครั้ง ในชุด Small Room 002 โดยในครั้งนี้เป็นการออกผลงานเพลงในช่วงเดียวกันกับการเกิดขึ้นของสถานีวิทยุ Fat Radio ของยุทธนา บุญอ้อม ซึ่งเป็นสถานีวิทยุอินดี้เช่นเดียวกัน และสถานีวิทยุดังกล่าวได้มีการจัดงาน Fat Festival ซึ่งเป็นงานที่มีการรวมกันของศิลปินเพลงอิสระ งาน Fat Festival ถือเป็นปรากฏการณ์สำคัญที่แสดงถึงการกลับมาอีกครั้งของกระแสอินดี้และในที่สุดผลงานเพลงชุดดังกล่าวก็ประสบความสำเร็จด้านยอดขาย[41] แสดงถึงพลังของเพลงอินดี้ที่สามารถต่อสู้จนประสบความสำเร็จในวงการเพลง

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ได้แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในวงการธุรกิจเพลงซึ่งกระทบต่อรูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในกระบวนผลิตเพลง ในส่วนต่อไป จะได้ศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

5.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมการเมือง การต่อสู้ทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปีพ.ศ.2545

ในช่วงภายหลังจาก พ.ศ.2535 เป็นต้นมา ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของแนวเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย โดยเพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมสูงสุดเหนือแนวเพลงอื่นและยังขยับขึ้นครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลัก ซึ่งการกลับมาได้รับความนิยมในครั้งนี้ เพลงลูกทุ่งได้รับการยอมรับมากขึ้นทั้งจากผู้ผลิตสินค้าต่างๆ ที่เข้ามาใช้เพลงลูกทุ่ง

---

[40] เรื่องเดียวกัน.

[41] เรื่องเดียวกัน.

เป็นสื่อในการโฆษณา เพลงลูกทุ่งสามารถเผยแพร่ผ่านคลื่นวิทยุระบบเอฟเอ็มและมีผู้ฟังเป็นจำนวนมาก ซึ่งการยอมรับเพลงลูกทุ่งในครั้งนี้ ไม่ว่าจะเกิดขึ้นด้วยความเต็มใจหรือการจำยอม ก็ได้แสดงให้เห็นถึงการเพิ่มขึ้นของพลังทางวัฒนธรรมของประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ

สำหรับเพลงเพื่อชีวิต ดังได้แสดงข้างต้น ตั้งแต่ที่เพลงเพื่อชีวิตเข้าสู่อุตสาหกรรมเพลงก็ได้ลดบทบาทการเป็นเพลงการเมืองลงไปอย่างมาก เพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ในยุคนี้จึงนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก มีเฉพาะเพลงของคาราบาวเท่านั้นที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับการเมืองอย่างชัดเจน แต่ก็เป็นการเสนอประเด็นทางการเมืองเป็นรายประเด็นหรือกรณีเฉพาะตามสถานการณ์ ซึ่งไม่ได้เป็นภัยคุกคามต่ออำนาจรัฐหรืออำนาจของผู้ปกครองอีกต่อไป

ในส่วนของเพลงสตริง พบว่า ฐานะตำแหน่งของแนวเพลงสตริงในกระแสหลักไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงจนกระทั่งส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงมากนัก อย่างไรก็ตาม การเกิดขึ้นของแนวเพลงสตริงกระแสรองที่เรียกว่ากระแสเพลงอินดี้ ก็เป็นการแสดงพลังของศิลปินและผู้ผลิตเพลงอิสระที่มีปัจจัยทางเทคโนโลยี และกระแสประชาธิปไตยในสังคมเป็นตัวขับเคลื่อนอย่างน่าสนใจ

สำหรับในส่วนของเนื้อหาสาระในบทเพลง ในยุคนี้ พบว่า ลักษณะของการต่อสู้ต่อรองทางวาทกรรมในบทเพลง ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้กับอำนาจรัฐลดลงไปอย่างเห็นได้ชัด นอกจากผลงานเพลงของคาราบาว ซึ่งมีเนื้อหาสาระทางการเมือง ก็ไม่พบเพลงของศิลปินเพลงคนใดมีการกล่าวถึงการเมืองอย่างเด่นชัดอีกเลย โดยเนื้อหาสาระที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่หากเป็นการพาดพิงถึงผู้มีอำนาจทางการเมืองหรืออำนาจรัฐ ก็เป็นการกล่าวถึงในลักษณะของการบ่น มากกว่าจะเป็นการเรียกร้องจริงจัง ส่วนเพลงสตริงก็ยังคงเน้นที่เพลงรักทั้งเพลงสตริงแนวหลักและเพลงสตริงแนวทางเลือก โดยอาจมีการสอดแทรกแนวคิดทางสังคมลงไปบ้างในเพลงสตริงประเภทเพลงร็อก เช่น เพลงของ เสือ ธนพล อินทฤทธ์ หรือเพลงแนวป๊อปของศิลปินกลุ่มวัยรุ่น เช่น บอยสเก๊า เป็นต้น แต่ก็เป็นการกล่าวถึงปัญหาของสังคม หรือปัญหาของกลุ่มวัยรุ่นในเชิงการระบายความรู้สึกและเรียกร้องโอกาสหรือความเข้าใจ ไม่ใช่การวิพากษ์วิจารณ์ หรือปะทะกับอำนาจทางการเมือง ทั้งนี้ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าการเกิดขึ้นของเพลงทางเลือกในแนวอินดี้ ก็ส่งผลอย่างสำคัญต่อการแสดงออกซึ่งตัวตนและพลังของคนรุ่นใหม่ ที่เกิดขึ้นพร้อมกันกับกระแสประชาธิปไตยตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 2530

5.3.1 การวิเคราะห์อำนาจเชิงวาทกรรมว่าด้วยฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

ฐานะตำแหน่งของแนวเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545 เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างน่าสนใจในหลายประเด็นซึ่งจะส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอำนาจการครองความเป็นจ้าวในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งจะได้ศึกษาดังต่อไปนี้

5.3.1.1 การเข้ามาแพร่หลายในสื่อกระแสหลัก การยึดครองพื้นที่ในเมืองและการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่ง

ดังได้กล่าวแล้ว เพลงลูกทุ่งกลับเข้ามาได้รับความนิยมอย่างมากอีกครั้ง ตั้งแต่ผลงานเพลงชุดสมศรี 1992 ของยิ่งยง ยอดบัวงาม แต่พบว่าในขณะนั้นเพลงลูกทุ่งยังคงได้รับความนิยมอยู่ในต่างจังหวัดมากกว่าในเมืองหลวง แม้กระทั่งขณะที่ค่ายเพลงใหญ่อย่างอาร์เอสฯ หรือจีเอ็มเอ็มแกรมมี่ หันมาผลิตเพลงลูกทุ่ง ฐานของเพลงลูกทุ่งก็ยังคงเป็นต่างจังหวัด โดยค่ายเพลงอาร์เอสฯ ที่เริ่มผลิตเพลงลูกทุ่งมาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2530 สามารถครองตลาดเพลงลูกทุ่งในต่างจังหวัดไว้ได้เกือบทั้งหมด[42] แต่ในเวลาต่อมาภายหลังจากผลงานเพลงของยิ่งยงชุดดังกล่าวทำให้เพลงลูกทุ่งได้รับความสนใจทั้งในส่วนของผู้ฟังที่ให้การต้อนรับผลงานเพลงดังกล่าวอย่างเกินความคาดหมาย และในส่วนของผู้ผลิตเพลงที่ได้ตระหนักถึงพลังในการสร้างผลกำไรจากเพลงลูกทุ่ง แต่ละค่ายเพลงจึงหันมาให้ความสนใจกับการผลิตเพลงลูกทุ่ง ถือเป็นการให้การยอมรับในพลังของเพลงลูกทุ่งและเปิดให้เพลงลูกทุ่งเข้ามาครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลักได้อย่างเต็มตัว โดยแกรมมี่ได้ผลิตผลงานเพลงในชุดหัวแก้วหัวแหวน เป็นการนำเพลงลูกทุ่งเก่ามาร้องใหม่โดยจักรพรรณ์ อาบครบุรี นักร้องเพลงสตริงเดิมซึ่งไม่ประสบความสำเร็จกับเพลงสตริง แต่กลับได้รับการต้อนรับอย่างล้นหลามกับเพลงลูกทุ่ง หลังจากนั้นแกรมมี่ก็ได้ผลิตศิลปินเพลงลูกทุ่งซึ่งประสบความสำเร็จเป็นจำนวนมาก เช่น ไมค์ ภิรมย์พร ต่าย อรทัย หรือแม้กระทั่งการผลิตผลงานเพลงให้กับศิลปินเพลงหมอลำเดิมที่ไม่ค่อยมีชื่อเสียงมากนักอย่างศิริพร อำไพพงษ์ ให้ขยับขึ้นมาเป็นนักร้องยอดนิยมได้ ในขณะที่ค่ายเพลงลูกทุ่งเดิม เช่น ชัวร์ออดิโอ ก็ประสบความสำเร็จในผลงานเพลงจดหมายผิดซอง ของมนต์สิทธิ์ คำสร้อย ค่ายอาร์เอสฯ ประสบความสำเร็จอย่างล้นหลามจากเพลงรักร้องพร ของสดใส รุ่งโพธิ์ทอง รวมถึงเพลงมีเมียแล้วก็เอา ของดาว มยุรี ค่ายโฟร์เอส ประสบความสำเร็จอย่างล้นหลามจากเพลงเรียกพี่ได้ไหม ของเสรี รุ่งสว่าง ค่ายบ็อกซิ่งซาวน์ ประสบความสำเร็จจากเพลงเลิกแล้วค่ะ ของอาภาพร นครสวรรค์ ค่ายมีเดียออฟมีเดียส์ ประสบความสำเร็จจากเพลงหมากัด ของเอกชัย ศรีวิชัย เป็นต้น

---

[42] J2K. นามแฝง. กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล (กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์, 2545), หน้า 139.

การได้รับการตอบรับอย่างล้นหลามของเพลงลูกทุ่งดังกล่าว ยิ่งก่อให้เกิดกระแสการแข่งขันที่รุนแรง โดยผลจากการโปรโมทเพลงลูกทุ่งผ่านสื่อต่างๆ เป็นการทำให้เพลงลูกทุ่งเข้ามาครอบครองพื้นที่จะในสื่อวิทยุและสื่อโทรทัศน์ และในที่สุด เพลงลูกทุ่งที่เคยครอบครองพื้นที่เฉพาะในต่างจังหวัดและสื่อเพียงบางช่อง ได้ขยับกลับเข้ามาครองพื้นที่ในเมืองหลวงตลอดจนในสื่อกระแสหลักอย่างเต็มที่ และในเวลาต่อมา พบว่า เพลงลูกทุ่งได้ขยายฐานผู้ฟังลงมาที่กลุ่มคนรุ่นใหม่มากขึ้น โดยการปรับเปลี่ยนลีลาของเพลงให้เกิดความแปลกใหม่ มีลูกเล่นที่หลากหลาย ทั้งนี้ โดยมีบริษัทอาร์เอสฯ เป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่การปรับโครงสร้างการบริหารภายในเพื่อแยกฝ่ายผลิตเพลงลูกทุ่งออกมาเป็นการเฉพาะและกลายเป็นบริษัทลูกอีกบริษัทหนึ่งคือ บริษัทอาร์สยาม เพื่อผลิตเพลงลูกทุ่งที่แปลกใหม่ โดยมีเรืองยศ พิมพ์ทอง เป็นผู้ดูแลการผลิต แยกส่วนออกมาจากการผลิตเพลงลูกทุ่งในรูปแบบเดิมซึ่งมีมนต์ เมืองเหนือเป็นผู้ดูแล[43] การแยกตัวออกมาดังกล่าวเป็นที่มาของการผลิตเพลงลูกทุ่งแนวใหม่ซึ่งตอบสนองกลุ่มผู้ฟังที่เป็นคนรุ่นใหม่ แม้อาจมีผู้ไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจนส่งผลให้เพลงลูกทุ่งเกิดความเปลี่ยนแปลงไปจากเพลงลูกทุ่งแบบเดิม แต่การกระทำดังกล่าวก็ถือเป็นการขยายตลาดของเพลงลูกทุ่งทั้งในส่วนของการขยายพื้นที่ทั้งในเมืองและต่างจังหวัด และการขยายฐานกลุ่มผู้ฟังออกไปอย่างกว้างขวางครอบคลุมประชาชนทุกเพศทุกวัย

ในทางการเมือง จะเห็นว่าในช่วงนี้ เป็นยุคที่กระแสประชาธิปไตยกำลังมาแรง การยอมรับในพลังทางวัฒนธรรมของประชาชนจึงสามารถเกิดขึ้นได้โดยง่าย ส่วนในด้านเศรษฐกิจ วิกฤติเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2540 ทำให้รัฐบาลส่งเสริมนโยบายใช้ของไทย มีผลต่อการกระตุ้นให้คนหันมาฟังเพลงไทยมากขึ้น ขณะเดียวกันเนื้อหาของเพลงในช่วงนั้นก็ตอบสนองอารมณ์ของผู้คนได้เป็นอย่างดี เช่น เพลงยาใจคนจน เพลงปริญญาใจ เพลงดอกหญ้าในป่าปูน เป็นต้น ล้วนมีเนื้อหาในเชิงปลอบใจและให้กำลังใจในการต่อสู้กับภาวะทาวเศรษฐกิจในช่วงนั้นทั้งสิ้น ในอีกด้านหนึ่ง ดังที่กล่าวแล้วว่า หลังจากการประสบความสำเร็จของภมร อโณทัย ที่ผลิตเพลงให้กับยิ่งยง ยอดบัวงาม จนร่ำรวยเป็นเศรษฐีร้อยล้าน ความสำเร็จของเพลงรักน้องพรของสดใส รุ่งโพธิ์ทอง ที่สร้างกำไรมหาศาลแก่ผู้ผลิต และแกรมมี่ ก็ได้กำไรมหาศาลจากผลงานเพลงของ ต่าย อรทัย ซึ่งสามารถขายได้มากกว่าล้านก็อปปี้ภายในเวลาแค่ปีเดียว ทำให้บริษัทเพลงต่างๆ หันมาผลิตเพลงลูกทุ่งกันเป็นจำนวนมาก นอกจากนั้นก็มีบริษัทผู้ผลิตสินค้าต่างๆ หันมาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นสื่อในการโฆษณาซึ่งเป็นช่องทางที่มีประสิทธิภาพและเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังเพลงจำนวนมาก โดยที่สินค้าที่ใช้เพลงลูกทุ่งเป็นสื่อโฆษณาแต่เดิมเป็นสินค้าระดับล่างเท่านั้น แต่ในยุคนี้ปรากฏว่ามีสินค้าจำนวนมากทั้งระบบโทรศัพท์มือถือ รถยนต์ และสินค้าอุปโภคบริโภคทั่วไปเข้ามาใช้เพลงลูกทุ่งเป็นสื่อในการโฆษณา ตลอดจนดารานักแสดงที่มีชื่อเสียงก็หันมาแสดงละครเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งหรือร้องเพลงลูกทุ่ง

---

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 140-141.

จะเห็นว่า การกลับมาเป็นที่นิยมอันดับ 1 และมีมูลค่าการตลาดสูงที่สุดเมื่อเทียบกับแนวเพลงอื่นๆ ของเพลงลูกทุ่งในครั้งนี้ มีตัวแสดงต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องจำนวนมาก ทั้งจากภาครัฐ กลุ่มทุนผู้ผลิตเพลง ผู้ผลิตสินค้าต่างๆ ที่ใช้เพลงเป็นสื่อโฆษณา กลุ่มผู้ฟังและตัวศิลปินเพลงเอง ตลอดจนสถานการณ์ทางเศรษฐกิจและการเมืองที่เอื้ออำนวย เหล่านี้ทั้งหมดส่งผลอย่างสำคัญยิ่งทำให้ฐานะตำแหน่งของเพลงลูกทุ่ง ได้ยกระดับขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งจนเป็นที่ยอมรับของคนส่วนใหญ่ในลักษณะที่สามารถบอกออกมาได้ว่าชอบฟังเพลงลูกทุ่งโดยไม่ต้องอับอายอีกต่อไป โดยเด็กรุ่นใหม่ก็สนใจเพลงลูกทุ่งมากขึ้น อีกทั้ง ยังมีรายการประกวดร้องเพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นจำนวนมาก และได้รับความนิยมอย่างสูง

5.3.1.2 การเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของเพลงเพื่อชีวิต

ในยุคก่อนหน้า การเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมเพลงอย่างเต็มตัวของเพลงเพื่อชีวิตเป็นการเปลี่ยนฐานะตำแหน่งของเพลงเพื่อชีวิตจากเพลงการเมืองที่มุ่งเสนออุดมการณ์ทางการเมืองตลอดจนการมุ่งปะทะอำนาจรัฐมาเป็นเพลงสมัยนิยม ที่มีเนื้อหากล่าวถึงปัญหาทั่วไปของคนในสังคมและมีกลุ่มผู้ฟังทั่วไป จนเมื่อถึงช่วงปี พ.ศ.2535-2536 พบว่าเพลงเพื่อชีวิตได้เปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์อีกครั้ง เมื่อได้เกิดสถานบันเทิงรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “ผับเพื่อชีวิต” อันเป็นสถานที่ที่เพลงเพื่อชีวิตเข้าไปทำการแสดงประจำหรือกระทั่งเป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเองที่เปิดผับในลักษณะดังกล่าวขึ้น โดยผับเพื่อชีวิตในช่วงเริ่มต้น พบว่า เป็นร้านสำหรับนั่งดื่มเหล้าฟังเพลงที่สร้างขึ้นอย่างเรียบง่าย บางร้านมีลักษณะเป็นเพียงห้องแถวเล็กๆ เอากระดาษมาแปะตกแต่งอย่างเรียบง่าย โดยลูกค้าส่วนใหญ่คือกลุ่มนักศึกษา โดยเฉพาะนักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง บรรยากาศของร้านมีความเป็นกันเอง[44] แต่ในเวลาต่อมาผับเพื่อชีวิตก็พัฒนาขึ้นเป็นร้านอาหารขนาดใหญ่

ทั้งนี้ เพลงเพื่อชีวิตที่นิยมเล่นในผับเพื่อชีวิตได้ถูกปรับเปลี่ยนให้กลายเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมในระบบตลาด ซึ่งมีความหมายหลากหลายและแตกต่างไปจากเพลงเพื่อชีวิตแบบดั้งเดิม เช่น เพลงของคาราวาน หรือแม่กระทั่งเพลงของคาราบาว[45] นอกจากนั้น การเกิดขึ้นของผับเพื่อชีวิตถือเป็นจุดสำคัญของการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของเพลงเพื่อชีวิตซึ่งมีประวัติศาสตร์ของตนเองเชื่อมโยงอยู่กับการต่อสู้เพื่อความยุติธรรมในสังคม และยึดโยงอยู่กับพื้นที่ทางประวัติศาสตร์เฉพาะ เช่น ถนนราชดำเนิน ซึ่งผับเพื่อชีวิตได้นำสิ่งดังกล่าวเหล่านั้นมาแปลงเป็นสินค้าเชิงวัฒนธรรมเพื่อสามารถขายได้ในตลาดอีกด้วย โดยพบว่า ร้านตะวันแดง สาดแสงเดือน สาขานวมินทร์ ได้ตกแต่งร้านโดยการจำลองถนนราชดำเนินและสถานที่ใกล้เคียงมาเป็นตัวแทน

---

[44] ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, “ผับเพื่อชีวิต: กระบวนการแปรรูปเพลงเพื่อชีวิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม,” หน้า 149.

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 149.

ของถนนสายประชาธิปไตย เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย กำแพงป้อมมหากาฬ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สมาคมนักข่าว โดมจำลอง มีป้ายผ้าเขียนข้อความว่า “ฉันรักธรรมศาสตร์เพราะธรรมศาสตร์สอนให้ฉันรักประชาชน” เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการจำลองสถูปอนุสรณ์สถาน 14 ตุลา ประกอบภาพถ่ายและโพสต์เตอร์ทั้งภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ 2535 ตลอดจนภาพของป๋วย อึ๊งภากรณ์ ปรีดี พนมยงค์ เป็นต้น ซึ่งการดำเนินการทั้งหมดดังกล่าว ถือเป็นการแปลงประวัติศาสตร์ให้กลายเป็นสินค้า โดยการทำให้ประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางการเมืองของนักศึกษาประชาชนกลายเป็นสินค้าที่มีความหมายทางวัฒนธรรม[46] ซึ่งหมายรวมถึงการทำให้ประวัติศาสตร์เพลงเพื่อชีวิตกลายเป็นสินค้าไปด้วยนั่นเอง และดูเหมือนว่าคนรุ่นใหม่ก็อาจไม่รู้จักเหตุการณ์หรือบุคคลตลอดจนประวัติศาสตร์เพลงเพื่อชีวิตด้วยซ้ำ เมื่อพบว่าลูกค้ารุ่นใหม่ของร้านไม่ได้สนใจภาพของป๋วย อึ๊งภากรณ์ หรือภาพของปรีดี พนมยงค์ ตลอดจนภาพของเหมา เจ๋อตุง หรือภาพของเช กูวารา ในขณะที่ภาพโพสต์เตอร์ภาพยนตร์บางระจันกลับสามารถสื่อความหมาย “เพื่อชีวิต” ได้มากกว่า[47] ซึ่งยิ่งแสดงให้เห็นว่า เพลงเพื่อชีวิตได้ถูกทำให้เกิดความหลากหลายครอบคลุมกลุ่มลูกค้าหรือผู้ฟังกว้างขวาง จากเดิมที่เคยจำกัดเฉพาะกลุ่มนักศึกษาปัญญาชนท่ามกลางบรรยากาศการชุมนุมประท้วง ขยายไปสู่กลุ่มชนชั้นกลางวัยทำงาน กลุ่มชนชั้นผู้ใช้แรงงาน ตลอดจนกลุ่มเพศทางเลือก[48]

โดยพบว่า การให้ความหมายของเพลงเพื่อชีวิตในผับเพื่อชีวิตมีความหมายที่กว้างขวางกว่าการให้ความหมายเพลงเพื่อชีวิตที่มีมาแต่เดิม โดยขยายนิยามจากการเป็นเพียงเพลงเพื่อการต่อสู้ทางการเมืองให้ครอบคลุมถึงเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและการให้กำลังใจด้วย ดังคำกล่าวของวีระ ขันธีวิทย์ หุ้นส่วนคนหนึ่งของกลุ่มธุรกิจสาดแสดงเดือน ดังนี้

> “เพลงเพื่อชีวิตในความหมายของร้านเพื่อชีวิต ผมก็คิดว่าเป็นศิลปะของการต่อสู้ ศิลปะของการดำรงชีวิต และก็เป็นศิลปะของการให้กำลังใจซึ่งกันและกันที่จะไม่ท้อถอย เพราะว่าเพลงเพื่อชีวิตมันมีมานานแล้ว ตั้งแต่สมัยลูกทุ่ง สมัยดึกดำบรรพ์ ตั้งแต่คำรณ สัมบุณณานนท์ เพียงแต่ว่ารูปแบบมันเปลี่ยนไป เนื้อหามันเปลี่ยนไปบ้างตามกาล ยุคสมัย อย่างคำรณ จากเพลงลูกทุ่งก็มาอย่างพี่หงา คาราวาน คนรุ่นหลังก็มาน้าแอ๊ด คาราบาว มีพงษ์สิทธิ์ คัมภีร์ หรือพงษ์เทพ กระโดนชำนาญ หรือหลายๆ เพลงที่คิดว่าไม่จำเป็นที่จะต้องสะท้อนถึงการต่อสู้ที่จะต้องจับปืนอะไร สะท้อนถึงการต่อสู้ทางชนชั้น ความทุกข์ยาก ความเหลื่อมล้ำต่ำสูง หรือสะท้อนถึงชีวิต ความด้อยโอกาส...แม้กระทั่งถึงความรัก ผมก็คิดว่าเป็นเพลงเพื่อชีวิต เพราะชีวิตคนเรามันปฏิเสธไม่ได้หรอก ความรัก ชนชั้น ความรักเครือญาติ ความรักหนุ่มสาว แต่จะมองความรักเหล่านี้ให้เป็นพลังในการต่อสู้ จะมองความรักเหล่านี้ให้เป็นงาน

---

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 152-156.

[47] เรื่องเดียวกัน, หน้า 157.

[48] เรื่องเดียวกัน, หน้า 161.

ศิลปะได้อย่างไร...มันกว้างครับ คุณอย่าไปตีความว่าเพลงเพื่อชีวิตต้องต่อสู้เพื่อชาวนา กรรมกร จักรวรรดินิยม ผมว่าไม่ใช่"[49]

การขยายขอบเขตของเพลงเพื่อชีวิตดังกล่าว มีผลทำให้ฐานะตำแหน่งของเพลงเพื่อชีวิตพร่าเลือน ถอยห่างจากต้นกำเนิดเดิมจนเลือนหายไปจากการรับรู้ของคนรุ่นใหม่ ในส่วนของเนื้อหา เพลงเพื่อชีวิตในยุคนี้ แม้อาจยังมีการนำเสนอเนื้อหาสาระเชิงสังคมการเมือง และมีความพยายามที่จะสร้างความแตกต่างจากเพลงกระแสหลัก เพื่อคงความเป็นเพื่อชีวิตขนานแท้ที่มียังคงมีนัยยะของการปฏิวัติสังคมและวัฒนธรรมเอาไว้[50] แต่เมื่อพิจารณาแล้ว เพลงเพื่อชีวิตในยุคนี้ก็มีฐานะไม่แตกต่างจากเพลงสมัยนิยมทั่วไปที่มุ่งแสวงหากำไร ในแบบเดียวกันกับดนตรีทุนนิยมที่จิตร ภูมิศักดิ์ เคยวิพากษ์วิจารณ์[51] ซึ่งเพลงแนวอื่นบางแนวอาจมีความแหลมคมในเนื้อหาสาระเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคมมากยิ่งกว่าด้วยซ้ำ เช่น เพลงร็อกวัยรุ่น หรือกระทั่งเพลงลูกทุ่งบางเพลง เป็นต้น

ทั้งนี้ กรณีของวงสิบล้อ ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2544 เป็นวงดนตรีป๊อปที่หันมานำเสนอผลงานเพลงตามแบบเพลงเพื่อชีวิต เป็นอีกกรณีหนึ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งต่อภาพลักษณ์ของเพลงเพื่อชีวิต เนื่องจากนักร้องนำของวง คือฮิวโก้ จุลจักร จักรพงษ์ ซึ่งเป็นหลานตาของพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ ถือเป็นคนในอีกชนชั้นหนึ่งที่แตกต่างไปจากศิลปินเพลงเพื่อชีวิตคนอื่นอย่างสิ้นเชิง[52] ส่งผลอย่างสำคัญต่อการทลายภาพลักษณ์เดิมของเพลงเพื่อชีวิตที่ยืนอยู่ในฝั่งตรงข้ามกับอำนาจรัฐและระบบการเมืองที่เป็นอยู่ เมื่อศิลปินเพลงเพื่อชีวิตกลับกลายเป็นผู้ที่มาจากจุดยอดสุดของระบบอำนาจในสังคมเสียเอง แม้ฮิวโก้ตลอดจนนักดนตรีในวงจะได้พยายามแต่งกายเหมือนกับศิลปินเพลงเพื่อชีวิต อีกทั้งยังมีศิลปินเพลงเพื่อชีวิตเข้ามาเป็นโปรดิวเซอร์ให้ตั้งแต่เขียว คาราบาว หรือ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร ในชุดที่ 1 และ เทียรี่ เมฆวัฒนา ในชุดที่ 2 แต่การเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวงการเพลงเพื่อชีวิตของศิลปินดังกล่าวก็สร้างให้เกิดการเปลี่ยนแปลงนิยามของเพลงเพื่อชีวิตอย่างน่าสนใจ ในขณะเดียวกันก็พบว่า วงสิบล้อก็สามารถขยายฐานผู้ฟังออกไปได้อย่างมากจากการหันมาผลิตเพลงในแนวเพื่อชีวิต เนื่องจากเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังจำนวนมากกว่ากลุ่มผู้ฟังเพลงป๊อปที่เคยมีมา ซึ่งส่งผลให้วงมีงานแสดงมากขึ้นตามไปด้วย[53]

นอกจากนั้น วีระศักดิ์ สุนทรศรี อดีตสมาชิกวงคาราวาน ยังได้เขียนถึงการเปลี่ยนแปลงฐานะตำแหน่งของเพลงเพื่อชีวิตในยุคนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่า ปรัชญาการทำงานของคน

---

[49] เรื่องเดียวกัน, หน้า 162.

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 163.

[51] อติภพ ภัทรเดชไพศาล, เสียงเพลง/วัฒนธรรม/อำนาจ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), หน้า 181.

[52] เรื่องเดียวกัน

[53] สัมภาษณ์ พลกฤษณ์ วิริยานุภาพ, นักแต่งเพลง นักดนตรี, 5 กันยายน 2557.

เพื่อชีวิตในยุคสมัยประมาณปี พ.ศ.2540 ไม่แตกต่างแต่อย่างใดกับคนทำเพลงป๊อปหรือคนทำเพลงลูกทุ่ง คือต้องแข่งขันกันเพื่อบรรลุความเป็นเลิศสู่จุดสูงสุดของยอดขาย ผู้ใดไม่คำนึงถึงข้อนี้ ก็มีโอกาสสูงที่จะล้มเหลวไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง โดยคนทำเพลงเพื่อชีวิตที่ประสบความสำเร็จด้านยอดขายจะหมายถึงการมีเพลงฮิตดังติดตลาด ผลที่ตามมาคือการมีงานแสดงหรือการถูกว่าจ้างไปทำการแสดงในสถานที่ต่างๆ ที่เรียกกันติดปากว่า “การทัวร์คอนเสิร์ต” ทั้งนี้ วีระศักดิ์มองว่า พงษ์สิทธิ์ คำภีร์ เป็นศิลปินเพลงเพื่อชีวิตระดับซุปเปอร์สตาร์คนสุดท้ายของยุคที่ประสบความสำเร็จมาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2530 โดยยังไม่มีคนเพลงเพื่อชีวิตคนใดที่สามารถเข้ามาแทนที่เขาได้ในฐานะศิลปินหนุ่ม และมีศิลปินเพลงเพื่อชีวิตรุ่นใหม่เกิดขึ้นน้อยมาก โดยส่วนหนึ่งมีความเป็นไปได้ว่าเพลงเพื่อชีวิตเป็นของเก่าหรือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ศิลปินเพื่อชีวิตของแท้นั้นเป็นรุ่นเดอะ เป็นตำนาน จนคนหนุ่มรุ่นใหม่ไม่กล้าเทียบรัศมี นอกจากนั้นยังพบว่า ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตรุ่นใหม่ที่พอมีบ้าง ยังมีการรวมเพลงเก่ามาทำใหม่ทั้งเพลงของคนอื่นและเพลงของตนเอง อีกทั้งยังไปขุดเอาเพลงเพื่อชีวิตรุ่นพ่อออกมาขายก็มีเยอะเหมือนกัน[54] จะเห็นได้ว่าลักษณะที่เกิดขึ้นกับเพลงเพื่อชีวิตตามมุมมองของวีระศักดิ์ เป็นปรากฏการณ์ที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วกับเพลงลูกกรุงในยุคทศวรรษ 2520 จนกระทั่งเพลงลูกกรุงยุติการสร้างสรรค์เพลงใหม่และหลบตัวเองออกไปจากกระแสวัฒนธรรมเพลงไทยสากลกลายเป็นเพลงครูหรือเพลงขึ้นหิ้งในที่สุด

5.3.1.3 เพลงอินดี้กับการแย่งชิงพื้นที่ของศิลปินอิสระในวงการเพลง

การเกิดขึ้นของเพลงอินดี้ สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการเข้ามาแย่งชิงพื้นที่ของกระแสเพลงทางเลือกในวงการเพลงในช่วงที่วงการเพลงส่วนใหญ่ถูกควบคุมโดยค่ายเพลงขนาดใหญ่ ซึ่งเมื่อเวลาผ่านไปพบว่า มีแต่แนวดนตรีสไตล์เดิมที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความเบื่อหน่าย ในขณะที่ศิลปินเพลงหน้าใหม่ ก็ไม่อาจนำเสนอแนวเพลงที่ต้องการได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ แม้การเกิดขึ้นของแนวเพลงหลากหลายอาจเกิดขึ้นได้ในระบบค่ายเพลง แต่ก็ขึ้นอยู่กับการพิจารณาของค่ายว่า แนวเพลงใหม่เป็นที่ต้องการของตลาดหรือไม่ เพลงแนวแปลกใหม่หลากหลายจึงอาจเกิดขึ้นได้ยากในยุคที่ต้นทุนการผลิตสูง และค่ายเพลงใหญ่เป็นผู้ควบคุมปัจจัยการผลิตอย่างครบวงจร

อย่างไรก็ตาม ในที่สุด เทคโนโลยีดิจิตอลก็ได้ทลายข้อจำกัดดังกล่าว โดยการทำให้ต้นทุนการผลิตเพลงถูกลงจนศิลปินเพลงหน้าใหม่สามารถผลิตผลงานเพลงของตนเองได้อย่างอิสระมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนำเสนอแนวเพลงที่มีดนตรีแปลกใหม่หลากหลายที่ค่ายเพลงไม่สนใจ

[54] วีระศักดิ์ สุนทรศรี, ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต’ (ปทุมธานี: นาคร, 2541), หน้า 158-159.

ผลิต สถานีวิทยุไม่สนใจเปิดเพราะเป็นศิลปินหน้าใหม่ไม่มีชื่อเสียง[55] การพัฒนาทางเทคโนโลยีดังกล่าวส่งผลให้ความพยายามจะแหวกแนว สร้างความแตกต่าง หรือต่อต้านแนวเพลงกระแสหลักของศิลปินเพลง ด้วยการนำเสนอแนวเพลง/ดนตรีที่แปลกใหม่หลากหลายเกิดขึ้นได้[56] เป็นการสร้างที่ยืนให้กับแนวเพลงแปลกใหม่ในกระแสการผลิตเพลงที่ควบคุมโดยระบบค่ายเพลงใหญ่

อนึ่ง เมื่อกระแสเพลงอินดี้เริ่มเป็นที่นิยม พบว่า ค่ายเพลงใหญ่เองก็ได้เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ดังกล่าวนี้ด้วยการผลิตเพลงในรูปแบบเดียวกันกับเพลงของศิลปินอิสระที่ได้รับความนิยม เพื่อตอบสนองกลุ่มผู้ฟังที่ต้องการฟังสิ่งเพลงแปลกใหม่โดยใช้คำเรียกเพลงในลักษณะดังกล่าวว่าเพลงอินดี้เช่นเดียวกัน แม้ผลงานเพลงดังกล่าวจะผลิตออกมาจากระบบค่ายเพลงขนาดใหญ่ และเป็นผลงานเพลงที่มีชื่อเสียงของค่าย อันเป็นการทำให้ความหมายเดิมของคำว่า “อินดี้” ที่หมายถึงการผลิตเพลงโดยอิสระของศิลปิน การเป็นนายของตัวเอง การหลีกเลี่ยงระเบียบแบบแผนของค่ายเพลงทั้งในเรื่องต้นทุนหรือการเข้ามาบังคับควบคุมการผลิตงานเพลง[57] เปลี่ยนแปลงไป

จะเห็นว่า การเกิดขึ้นของเพลงอินดี้ เป็นการเข้ามาแย่งชิงพื้นที่ภายในวงการเพลงอย่างน่าสนใจ ในแง่หนึ่งการเกิดขึ้นของเพลงอินดี้ เป็นการแสดงตัวตนของศิลปินเพลงที่ไม่ยอมตกอยู่ภายใต้การควบคุมของระบบค่ายเพลงขนาดใหญ่ โดยมีปัจจัยด้านเทคโนโลยีเป็นฐานสำคัญของการต่อสู้ ซึ่งส่งผลให้ศิลปินเพลงสามารถครอบครองอำนาจในกระบวนการผลิต กระทั่งนำมาซึ่งการครอบครองอำนาจในเชิงสังคมการเมืองโดยการแสดงตัวตนทางดนตรีต่อสาธารณะได้เป็นผลสำเร็จ แม้ในเวลาต่อมาค่ายเพลงขนาดใหญ่ก็ได้เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ดังกล่าวโดยการผลิตผลงานเพลงแนวเดียวกันกับเพลงของศิลปินเพลงอินดี้เสนอต่อผู้ฟังกลุ่มเดียวกัน จนถึงขั้นทำให้นิยามของเพลงอินดี้พล่าเลือนไปและพลังของศิลปินเพลงอินดี้ในวัฒนธรรมเพลงในฐานะนักต่อสู้ต่อรองเชิงธุรกิจและเชิงวัฒนธรรมเสื่อมลง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมองว่า การเกิดขึ้นของเพลงอินดี้ก็ได้ส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อการครองอำนาจนำของค่ายเพลงในกระบวนการผลิตเพลง ตลอดจนการสร้างที่อยู่ที่ยืนให้กับความแปลกใหม่ทางดนตรี ซึ่งในที่สุดค่ายเพลงเองก็ต้องยอมรับและหันมาผลิตเพลงในลักษณะเดียวกัน แม้การเข้ามาแข่งขันของค่ายเพลงจะทำให้พลังของศิลปินเพลงอินดี้ลดลง แต่การหันมาผลิตเพลงแปลกใหม่เพื่อสนองตอบความต้องการของกลุ่มผู้ฟังเฉพาะ ก็เป็นการยอมรับในความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการแสดงตนของพลังของประชาชน ที่สะท้อนถึงการเกิดขึ้นของความเป็นประชาธิปไตยในเชิงวัฒนธรรมของประชาชนนั่นเอง

---

[55] อินดี้ไทยแลนด์. ประวัติและความเป็นมาของวงการเพลงอินดี้ไทย [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://indythailand-jom.blogspot.com [15 มีนาคม 2558]

[56] อัครพล ศรีจันทร์. อินดี้คืออะไร [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา:http://akarapol414.blogspot.com/2012/06/indy.html [15 มีนาคม 2558]

[57] เรื่องเดียวกัน

ในส่วนต่อไปจะได้แสดงการวิเคราะห์เชิงวาทกรรมที่ปรากฏในเนื้อหาสาระของบทเพลง เพื่อให้เห็นการปะทะ หลอมรวมของอำนาจที่สะท้อนผ่านเนื้อหาของบทเพลง ในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

5.3.2 การวิเคราะห์วาทกรรมทางความคิดที่สะท้อนในเนื้อหาสาระของเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

ตั้งแต่ยุคก่อนหน้า ที่พบว่า การนำเสนอความคิดในเชิงการต่อสู้หรือวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองผ่านบทเพลงค่อยๆ เลือนหายไป ทั้งในเนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิต และเนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ในขณะที่เพลงสตริงไม่ได้เน้นเนื้อหาที่เกี่ยวกับการการเมือง เศรษฐกิจ สังคม มาตั้งแต่ต้น อย่างไรก็ตาม สำหรับเพลงเพื่อชีวิต ก็ยังคงพบเพลงวิพากษ์วิจารณ์ หรือกล่าวถึงการเมือง เศรษฐกิจ สังคม อย่างต่อเนื่องในผลงานเพลงของคาราบาว ในขณะที่ในเพลงลูกทุ่ง ตั้งแต่ในช่วงภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 มาแล้วที่เพลงวิพากษ์วิจารณ์หรือล้อเลียนการเมืองโดยตรงไม่ค่อยปรากฏให้เห็นอีก แต่สำหรับเพลงที่มีเนื้อหาในเชิงการบ่น การระบายความทุกข์ยากและการขอความเห็นใจก็ยังคงปรากฏให้เห็นอย่างต่อเนื่อง นอกจากนั้น ในเพลงสตริงจำนวนหนึ่ง ยังพบเนื้อหาที่สะท้อนปัญหาของสังคมอีกด้วย

5.3.2.1 เนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

เนื้อหาสาระในบทเพลงลูกทุ่ง ลดการวิพากษ์วิจารณ์การเมือง เศรษฐกิจ สังคม ลงไปอย่างมาก ตั้งแต่ในยุคก่อนหน้า อีกทั้งเพลงลูกทุ่งยังรับเอาวาทกรรมของรัฐ เช่น แนวคิดชาตินิยม การยกย่องทหาร มาใส่ไว้ในแนวเพลง จนอาจกล่าวได้ว่าเพลงลูกทุ่งได้กลายเป็นปากเสียงแทนรัฐ อันแสดงให้เห็นถึงการหลอมรวมของวาทกรรมเพลงลูกทุ่งเข้ากับวาทกรรมความคิดของรัฐ อีกทั้ง การเข้าสู่ระบบการผลิตแบบทุนนิยมที่ค่ายเพลงเข้ามาควบคุมการผลิตในวงการเพลงลูกทุ่ง ก็ยังทำให้การนำเสนอผลงานเพลงถูกควบคุมโดยทุนอีกชั้นหนึ่ง กระนั้นก็ตาม ก็ยังคงพบว่า พื้นที่ของเพลงลูกทุ่งก็ยังคงเป็นพื้นที่ที่มีการปรากฏตัวของวาทกรรมอื่นๆ ที่ไม่ตรงกับวาทกรรมของรัฐ เช่น การเสียดสีนักการเมืองพ่อค้านายทุนในลักษณะขำขัน การนำเสนอภาพความขัดแย้งระหว่างความเป็นเมืองและความเป็นชนบท การวิพากษ์วิจารณ์หรือการต่อว่าคนเมืองว่าเป็นคนไม่ดี คนต่างจังหวัดดีกว่า และการสะท้อนภาพความลำบากของคนชั้นล่าง ตลอดจนการปลอบใจให้ต่อสู้กับความยากลำบากของชีวิตโดยเฉพาะในช่วงประสบวิกฤติเศรษฐกิจปี พ.ศ.2540 แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอเนื้อหาในลักษณะใด สิ่งที่สะท้อนออกมาในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งได้แสดงให้เห็นการยอมรับสภาพที่เป็นอยู่ มากกว่าการเรียกร้องให้เกิดการต่อสู้

ตัวอย่างเพลงลูกทุ่งที่นำเสนอเนื้อหาสาระในเชิงการตัดพ้อและเสียดสีการเมืองและพ่อค้านายทุนตลอดจนนายจ้างในลักษณะขำขัน คือเพลงขึ้นเอ๊าขึ้นเอา ขับร้องโดยยุ้ย ญาติเยอะ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

ขึ้นเอ๊าขึ้นเอา ขึ้นเอ๊าขึ้นเอา ไอ้ของของเราซิไม่มีราคา เอาเปรียบมากจังเลยหนา ดูของเขาตึ๊นะขึ้นเอ๊าขึ้นเอา ต๊าย มันขึ้นเอ๊าขึ้นเอา

มะละกอพริกหอมไชเท้า ฟักแฟงน้ำเต้าใบกะเพราแตงกวา มะนาวมะกรูดขิงข่า ทั้งข้าวทั้งปลานั้นก็มาจากเรา ต้นทุนแค่ไม่กี่บาท พอลงตลาดขึ้นห้างห่างเขา ซื้อเราให้เรานิดเดียะ ซื้อเรากดเราไม่มีอะ แหมดูซิเนี่ยเขาเอาเปรียบเรา

...รัฐบาลชุดไหนชุดนั้น ก็คุยกันลั่นจะแก้ให้เรา ไม่เห็นเป็นปี่เป็นขลุ่ย ของขึ้นลุ้ยลุ้ย ดีแต่คุยแต่เมาส์ ไปมัวนั่งสัปหงก หรือมัวไปถกเถียงกันอยู่เล่า พวกเราเลือกเข้าไปเป็น อยากเห็นบ้านเมืองเรืองไกร แต่ที่ไหนได้ซ้ำร้ายถูกเผา...

ในช่วงที่เกิดวิกฤติเศรษฐกิจปี พ.ศ.2540 พบว่า มีเพลงลูกทุ่งที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับผลกระทบจากวิกฤติดังกล่าวเป็นจำนวนมาก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการสะท้อนภาพจากมุมมองของลูกจ้าง ที่ประสบความลำบากจากผลกระทบดังกล่าว เพลงแรกที่ยกมา เป็นเพลงที่กล่าวถึงการถูกเลิกจ้างงาน ส่งผลให้ถูกยึดรถที่กำลังผ่อน และการนำสมบัติติดตัว เช่น สร้อยทองหรือนาฬิกาไปจำนำ คือเพลงเศรษฐกิจหารสอง ขับร้องโดยก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี มีเนื้อร้อง ดังนี้

ไม่ได้อยากออกเลย น้องเอยน้องเอ๋ย เขาเชิญให้ออก เจ้านายเขาบอก เขาบอกว่าเศรษฐกิจไม่ดี โอ่ย โอ่ย โอย โอย โอ่ย โอ๊ย

...งานก็ต้องถูกงด น้ำตาท่วมรถที่ผ่อนมาหลายปี มองปิ๊คอัพถูกยึด รถเครื่องถูกยึด บ้ายบายเพื่อนซี้ วันหลังถ้ามีเวลา จะซื้อเอ็งคืนมากลับมาอีกที สร้อยทองกับนาฬิกา ต้องไปฝากอาเพราะเศรษฐกิจไม่ดี

...ทางการให้ประหยัดไว้ ดับฟืนดับไฟมืดหน่อยก็ยังดี ไม่ต้องเห็นความหม่นหมองเขาให้หารสองก็ต้องลองอย่างนี้ เคยติ๊บเด็กห้าร้อย เดี๋ยวนี้เหงาจ๋อยครึ่งร้อยยังไม่มี หมาแมวที่เคยเลี้ยงไว้ พากันหนีจากไปเพราะเศรษฐกิจไม่ดี

...ปีนี้ไม่ได้แต่งอย่างคิด เงินบาทเป็นพิษเครดิตไม่ดี ของขวัญจะซื้อให้น้อง เดี๋ยวนี้นมกล่องจะกินยังไม่มี อนาคตก็ยังไม่ชัวร์ เงินบาทลอยตัวสินสอดเลยลอยหนี คว้าหมอนเอามานอนกอด นอนฟังเพลงก๊อทแก้ปวดหัวดี

เพลงต่อมาก็เป็นการสะท้อนภาพของการถูกเลิกจ้างงาน และแสดงให้เห็นในเนื้อหาของเพลงอย่างชัดเจนว่าเพลงดังกล่าวแฝงไว้ซึ่งแนวคิดของการเป็นผู้ถูกกระทำ เช่น ประโยคที่ว่า *“คนอื่นเขาทำคนช้ำก็คือลูกแม่”* เพลงนี้คือเพลงขอโทษแม่ ขับร้องโดยสุนารี ราชสีมา มีเนื้อร้อง ดังนี้

สิบนิ้วพนมก้มลงกราบแม่ วันนี้ไม่แน่ลูกแม่จะตกงานไหม เห็นคนเป็นหมื่นไร้งาน ต้องพบวันเสียใจ โลกเคยสดใสวันนี้มืดมน

จดหมายระบายเขียนไปบอกแม่ ชีวิตย่ำแย่ลูกแม่อยู่อย่างสับสน ทุกเดือนเงินส่งน้อยไป ก็ช้ำใจเหลือทน เพราะยังขัดสนเรื่องเงินนะแม่

ไม่นึกเลยว่าต้องมารับกรรม คนอื่นเขาทำคนช้ำก็คือลูกแม่ เงินเดือนเหลือน้อย ยังดีกว่าถูกลอยแพ อ่านจดหมายแล้วแม่ แม่คงเข้าใจลูกดี

สิบนิ้วพนมก้มลงกราบแม่ เดือนนี้ลูกแย่ให้แม่ไม่พออิ่มหมี น้ำตาลูกเอ่อล้นตา เริ่มไหลมาทุกที ทุกหยดคืนนี้ คือคำขอโทษ

อีกสองเพลงที่ยกมา มีเนื้อหาลักษณะใกล้เคียงกันคือ เรียกร้องให้แรงงานที่ถูกเลิกจ้างเดินทางกลับต่างจังหวัด และหันกลับไปทำการเกษตร และใช้ชีวิตพอเพียงตามแนวทางของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงแรกคือ เพลงคำสอนของพ่อขับร้องโดยเสรี รุ่งสว่าง มีเนื้อร้องดังนี้

หอมฟางกลางทุ่ง ดอกผักบุ้งสวยอยู่กลางนา ดอกชบาสวยอยู่กลางดอน เจ้าทุยห่างไถเลิกใช้ไถควายดังก่อน หลั่งน้ำตาบอกอำลานาดอน ถูกเขาต้อนไปขึ้นเขียงเลี้ยงคน

โถทุยเพื่อนยาก สู้ลำบากช่วยคราดไถนา ก่อนเก่ามาก็หลายชั่วคน ข้าวเต็มนาปลาเต็มหนอง อิ่มท้องไม่ต้องหมองหม่น เหงื่อท่วมตัวไม่กลัวความจน สู้อดทนดิ้นรนหาทุกทาง

แล้วคนรุ่นใหม่ จึงทำไมไม่เอาอย่างยายตา ปล่อยทุ่งนาร้างข้าวทั่วบาง ช่างน่าสงสารหอบสังขารหางานรับจ้าง ฝันเพลินว่าคงเดินถูกทาง เขาเลิกจ้างต้องลอยคว้างไร้งาน

เลิกเป็นลูกจ้าง กลับมาสร้างฝันที่บ้านนา ให้ข้าวปลาสวยเข้มเต็มลาน ทุ่มแรงหว่านไถได้กินใช้พอเพียงทั่วย่าน อยู่อย่างไทยที่ใจบุญสุนทาน พ่อหลวงท่านให้ใจดีสู้เสือ

อีกเพลงหนึ่งคือ เพลงกลับบ้านนอกดีกว่า ขับร้องโดย ดวงตา คงทอง มีเนื้อร้องดังนี้

กลับบ้านนอกของเราเถิดหนา ทำไร่นาสวนผสมกันเถิด คงไม่อดตายเมื่อกลับไปถึงบ้านเกิด คืนถิ่นเราเถิด แม่พ่อยังรอรับ

เศรษฐกิจบ้านเมืองถดถอย เงินบาทลอยไม่รู้เมื่อไรจะกลับ ถูกปลดจากงานอย่าคิดสั้นเมื่อตกอับ ยังมีสินทรัพย์อยู่ในน้ำในนา

ในหลวงท่านทรงห่วงใย พระราชทานแนวคิดให้ มาเริ่มต้นใหม่เถิดหนา กินอยู่อย่างไทยเลี้ยงเป็ดไก่ทำสวนไร่นา อยู่ตามประสา แบบพอกินพอมี

กลับบ้านนอกของเราเถิดหนา มีน้าอาพร้อมหน้าทั้งน้องพี่ ยังเฝ้ารอคอยอย่างน้อยมีฉันคนนี้ พร้อมที่จะฝากผีฝากไข้อยู่ข้างเธอ

ตัวอย่างเพลงลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงมากเพลงหนึ่ง คือ เพลงดอกหญ้าในป่าปูน ขับร้องโดยต่าย อรทัย เพลงนี้ได้รับความนิยมอย่างสูงยิ่ง ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2545 เนื้อหาเป็นการสะท้อนให้เห็นมุมมองของคนต่างจังหวัดที่มองกรุงเทพฯ หรือเมืองใหญ่ในเชิงลบ และเปรียบเทียบคนต่างจังหวัดที่ยอมรับว่าเป็นผู้ต่ำต้อยแต่ก็สดใสไร้เดียงสา เหมือนกับดอกหญ้าในที่ต่ำชั้น แต่ก็บานได้ทุกเวลา เพลงนี้เป็นตัวอย่างที่ดีของการสะท้อนมุมมองของการมองเมืองและต่างจังหวัดในลักษณะที่เรียกว่าการสร้างศัตรูคู่ตรงข้าม (Binary opposition) ที่ไม่อาจลงรอยหรืออยู่ร่วมกันได้ อันเป็นแนวคิดที่ถูกนำเข้ามาในช่วงการล่าอาณานิคม และยังคงหลงเหลืออยู่จนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งพบว่าแนวคิดเช่นนี้ปรากฏเป็นจำนวนมากในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ซึ่งสะท้อนให้เห็นเป็นอย่างดีว่าการกีดกันคนต่างจังหวัดออกไปจากแนวทางการพัฒนาที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 อันส่งผลให้ความเป็นเมืองยิ่งเจริญมากขึ้น ในขณะที่ต่างจังหวัดก็ถูกทิ้งให้ล้าหลังมากขึ้นนั้น ไม่ทางใดก็ทางหนึ่งกระบวนการพัฒนาดังกล่าวอาจมีการสร้างภาพหรือสร้างวาทกรรมให้คนต่างจังหวัดหลงติดอยู่กับภาพความสวยงามตามธรรมชาติของตนและรังเกียจความเป็นเมืองที่ได้รับการพัฒนา โดยเฉพาะการพัฒนาในทางวัตถุแต่จิตใจคนต่ำช้าเห็นแก่ตัว ซึ่งการสร้างวาทกรรมดังกล่าวขึ้นมาครอบงำความคิดของคนต่างจังหวัด อาจเป็นการกีดกันคนต่างจังหวัดออกไปจากกระแสของการพัฒนาอย่างแยบยล โดยที่คนต่างจังหวัดเองก็ไม่รู้ตัว และหลงติดอยู่กับภาพสร้างดังกล่าวจนไม่ยอมรับความเป็นเมืองอันเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนา ซึ่งหากพิจารณาให้ดีความวุ่นวายของสังคมเมืองเองก็ไม่ได้เกิดจากคนเมือง แต่เป็นเพราะคนต่างจังหวัดที่ย้ายเข้าเมืองจนประชากรเมืองมีมากจนก่อเกิดเป็นความแออัดสับสน หรือกล่าวคืออันที่จริงเป็นคนต่างจังหวัดเองได้เข้ามาอยู่อาศัยในเมืองจนเกิดเป็นสังคมที่มีความวุ่นวาย (หากจะยอมรับตามมุมมองของคนต่างจังหวัดว่าสังคมเมืองวุ่นวายสับสน) การตำหนิหรือกล่าวโทษคนเมืองเมื่อพิจารณาถึงที่สุดแล้วก็คือการกล่าวโทษคนต่างจังหวัดด้วยกันเองโดยไม่รู้ตัวนั่นเอง ทั้งนี้ ประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยยอมรับว่ายังมีข้อโต้แย้ง เพียงแต่เป็นการตั้งข้อสังเกตจากการศึกษาเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่งจำนวนมาก ที่ดูเหมือนเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ แต่สุดท้ายก็กลับยอมรับในความต่ำต้อยของตนเองอยู่ร่ำไปจนย้อนกลับไปเป็นปัจจัยของการไม่พัฒนาและการไม่ตระหนักถึงอำนาจของตนเองภายใต้ระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย ผู้วิจัยไม่ได้มองว่าประชาชนในต่างจังหวัดต่ำต้อย จึงกล่าวว่ากระบวนการดังกล่าวอาจเป็นส่วนหนึ่งของวาทกรรมที่ผู้มีอำนาจสร้างขึ้นมาเพื่อครอบงำประชาชนในต่างจังหวัดไม่ให้เข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนา ไม่ใช่การเลือกของประชาชน กระทั่งทักษิณ ชินวัตรได้เข้ามาทลายวาทกรรมดังกล่าวลง และสร้างความเชื่อมั่นให้ประชาชนตระหนักในอำนาจของตนเองภายใต้ระบอบประชาธิปไตย ไม่ว่าจะเป็นเพื่อประโยชน์ของฝ่ายใด แต่ภาพของการตระหนักและเข้ามามีส่วนร่วมทางการเมืองของประชาชนก็เกิดขึ้นในยุคของนายกรัฐมนตรีคนดังกล่าว อย่างไรก็ตาม ประเด็นดังกล่าวอยู่นอกเหนือขอบเขตของการศึกษานี้ จึงไม่ขอวิเคราะห์ลงไปใน

รายละเอียด ทั้งนี้ หากลองพิจารณาเนื้อหาของเพลงดังกล่าวย่อมเห็นได้ถึงประเด็นต่างๆ ที่ผู้วิจัยกล่าวถึงข้างต้น เพลงดอกหญ้าในป่าปูน มีเนื้อร้อง ดังนี้

หัวใจติดดินสวมกางเกงยีนส์เก่าเก่า ใส่เสื้อตัวร้อยเก้าเก้า กอดกระเป๋าใบเดียวติดกาย กราบลาแม่พ่อหลังจากเรียนจบม.ปลาย ลาทุ่งดอกคูณไสว มาอาศัยชายคาป่าปูน

เอาแรงเป็นทุน สู้งานเงินเดือนต่ำต่ำ เก็บเงินเข้าเรียนภาคค่ำ ก่อความหวังบนทางเปื้อนฝุ่น สังคมเมืองใหญ่ ขาดแคลนน้ำใจเจือจุน ใช้ความอดทนเติมทุน ให้ยืนสู้ไหวทุกวัน

อยู่เมืองสวรรค์ แต่เป็นคนชั้นติดดิน เป็นผู้รับใช้จนชิน หูได้ยินแต่คำสั่งงาน แต่ยังยิ้มได้ เพราะใจเหมือนดอกหญ้าบาน ถึงอยู่ในที่ต่ำชั้น แต่ก็บานได้ทุกเวลา

หัวใจติดดินสวมกางเกงยีนส์เก่าเก่า ใส่เสื้อตัวร้อยเก้าเก้า แต่ใจสาวบ่ด้อยราคา หวังไว้วันหนึ่ง เรียนจบชั้นที่เฝ้ารอมา จะสวมมงกุฎดอกหญ้า ถ่ายรูปปริญญาหวนมาบ้านเรา

5.3.2.2 เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

ดังได้กล่าวแล้วข้างต้น เนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ในช่วงตั้งแต่ที่เพลงเพื่อชีวิตกลับมาเป็นที่นิยมในฐานะเพลงสมัยนิยมแนวหนึ่ง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก เนื่องจากสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ฟังได้ดีกว่า อันส่งผลให้เพลงเพื่อชีวิตถูกลดพลังในการนำเสนอแนวคิดทางสังคมการเมืองลงไป อย่างไรก็ตาม การนำเสนอแนวคิดทางการเมืองยังพบได้อย่างต่อเนื่อง ในผลงานเพลงของคาราบาว วงดนตรีเพื่อชีวิตที่ทรงพลังและมีอิสระในการผลิตผลงานเพลงของตน ทั้งนี้ ผลงานเพลงของคาราบาวเองก็มีทั้งเพลงที่สนับสนุนวาทกรรมของรัฐ เช่น วาทกรรมชาตินิยม และเพลงที่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์รัฐ ซึ่งจะยกมาเป็นตัวอย่างเฉพาะบางเพลง ดังนี้

เพลงที่นำเสนอแนวคิดชาตินิยม เช่น เพลงคนสร้างชาติ มีเนื้อร้อง ดังนี้

ชาติต้องการคนที่ซื่อสัตย์ ชาติต้องการคนเสียสละ หากประชาชนเกียจคร้านจะอดอยากยากจน ชาติต้องการคนที่ซื่อสัตย์ ชาติต้องการคนเสียสละ หากประชาชนโง่เขลาก็สิ้นชาติ

เกิดกันหนเดียว บนแผ่นดินเดียวร่วมฝันอยู่ร่วมเผ่าพันธุ์ เผ่าใครเผ่ามันเผ่าไทยหัวใจเรารวมเข้าด้วยกัน ทุกข์สุขเรามีร่วมฝ่าฟัน ความรักจริงใจอันผูกพัน เป็นชาติเดียว..

เพลงที่มีนำเสนอการวิพากษ์วิจารณ์นักการเมืองและพฤติกรรมของคนในสังคม เช่น เพลงหลวงพ่อคูณ มีเนื้อร้อง ดังนี้

เมตตามหามงคล แด่สาธุชนศิษย์หลวงพ่อคูณ หลั่งไหลกันมาทำบุญ พรหลวงพ่อคูณขอให้รวยให้รวย รับแจกวัตถุมงคล แล้วประพรมน้ำมนต์ สาธุชนพระช่วย เดินสายปลอดภัยไปได้สวย ค้าขายร่ำรวย ดังถูกหวยเบอร์ใหญ่ เพี้ยง หลวงพ่อคูณ ช่วยคุ้ม ช่วยคุ้ม อุ้มเอาไปแช่น้ำมนต์

ลูกศิษย์ลูกหามากมี ทั้งรัฐมนตรี ส.ส. ก็มากมาย ขอพรกันไม่ขาดสาย หลวงพ่อบอกไอ้นาย รุ่นกูให้-มึง ทั้งนักมวยนักเลงนักเล่น ดาราดวงเด่น ศรัทธาจนน่าทึ่ง หลวงพ่อคูณรุ่นกูให้มึง ก็แล้วแต่พวกมึงจะนึกถึงชั่วดี ชั่วดีอยู่ในกะโหลก มาเขกโป๊กโป๊ก จำไว้ให้ดี...

เข้ามาพวกรัฐมนตรี ส.ส.ตัวดี กูจะให้พร ไปนั่งอยู่ในสภาอย่าให้เขาด่า จงพึงสังวรแขวนพระเป็นอุทาหรณ์ ประชาชนเดือดร้อน เขาจึงเดินขบวน

อนิจจังวัฏสังขารา ลาภยศศรัทธาย่อมมีผันผวน การเมืองย่อมมีตีรวน อย่ารวมหัวตีตรวนแหกตาประชาชน หลวงพ่อท่านเบื่อจะตาย สร้างรุ่นสุดท้าย รุ่นแช่น้ำมนต์ ถ้าจะให้ขลังมีประสิทธิผล ต้องเตะตูดทีละคน ไล่เสนียดจัญไร

จะเห็นว่าเพลงหลวงพ่อคูณนอกจากวิพากษ์วิจารณ์พฤติกรรมการพึ่งพาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของประชาชนทั่วไปแล้ว ยังสื่อสารโดยตรงไปถึงนักการเมืองว่า *"ไปนั่งอยู่ในสภา อย่าให้เขาด่าจงพึงสังวร"* อีกด้วย นอกจากนั้น คาราบาวยังมีเพลงที่เกี่ยวข้องกับการเมืองโดยตรงเช่นเพลงกำนันผู้ใหญ่บ้านกล่าวถึงการกระจายอำนาจสู่ท้องถิ่น มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

...ผมเป็นผู้ใหญ่ พี่ชายผมเป็นกำนัน หน้าที่ให้บริการ รัฐบาลล่ะเขาจ้างผมมา เงินเดือนก็ไม่เท่าไหร่ เจ็บป่วยพอได้ค่ายา ผู้ใหญ่กำนันก็มีค่า เครื่องแบบติดตรากระทรวงมหาดไทย...

ผมเป็นผู้ใหญ่ พี่ชายผมเป็นกำนัน อยู่ดงอยู่แดนกันดาร ก้มหน้าทำงานทุ่มเทจิตใจความฝันความหวัง ความรักกระจายให้ทั่วถิ่นไทย อำนาจจะผูกขาดไว้ทำไม ประชาชนเป็นนายรับใช้มวลชน

พ.ศ. สองพันห้าร้อยสี่ ผู้ใหญ่ลีตีกลองเรียกคน สมัยนี้เรามีเครื่องยนต์ ปั่นไฟออกไมโครโฟน แต่ก่อนคุยกันบนศาลา ก็พัฒนาเป็นสภาตำบล ไว้ปกป้องสิทธิคนจน จากไอ้พวกฉ้อฉลปล้นทรัพยากร...

เพลงนี้ออกสู่ตลาดในปี พ.ศ.2538 ซึ่งในผลงานเพลงชุดนี้ ยังมีเพลงค้างคาวกินกล้วย ที่เสียดสีผู้ที่โกงกินบ้านเมืองว่า *"เหมือนดังนกมีหู เหมือนดังหนูมีปีก ไปมาก็ไร้ร่องรอย กินโกงไม่มีใบเสร็จ...ค้างคาวขโมยกินกล้วย เหมือนคนเฮงซวยชี้โกงชาวนา..."* และยังมีเพลงเดินขบวน ที่พยายามบอกกับรัฐบาลว่าชาวบ้านเดือดร้อนจึงเดินขบวนประท้วงเรียกร้องกับปัญหาที่เกิดขึ้นต่างๆ มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

เดินขบวนไม่ได้มากวนใจใครใคร เรามีสิทธิ์มีประชาธิปไตย เป็นคนไทยเหมือนกัน แต่มันยากจน...

การเมืองมันเป็นเรื่องปากท้อง เมื่อพ่อแม่พี่น้องอยู่กันตามยถา การเมืองมัวแต่เล่นแค่สภาฯ แล้วบ้านนอกคอกนาล่ะคุณจะว่าไง...

ไอ้ทีที่เดินไปหย่อนบัตรเลือกตั้ง เขาว่าความหวังเป็นของคนไทย พอเดินขบวนเขาว่าวุ่นวาย มันน่าแปลกใจจริงนักการเมือง...

ในปี พ.ศ.2540 ซึ่งเกิดวิกฤติเศรษฐกิจ และมีการรณรงค์ให้มีการบริโภคสินค้าไทย และการอนุรักษ์ความเป็นไทย คาราบาวก็ได้ออกผลงานเพลงชุดเส้นทางสายปลาแดก มีบทเพลงที่ร่วมอนุรักษ์ความเป็นไทย เช่น เพลงน้ำพริกแกงป่า มีเนื้อร้องบางส่วน ดังนี้

> อย่าได้ลืมเลือน น้ำพริกแกงถ้วยเก่า มันหล่อเลี้ยงเราเมื่อตีนเท่าฝาหอย ไปเจอะแซนวิชน้ำพริกน้ำแกงเลยกร่อย ได้ชิมเข้าหน่อยก็อย่าลืมอาหารบ้านเรา
>
> อยู่มาจนวันนี้พวกเรามีทุกอย่าง เก็บให้คนข้างหลังเอาไว้บ้างเป็นไร อยากจำร่ำจะร้องมันก็ต้องเป็นไทย สืบเนื่องกันเอาไว้เพื่อกันมิให้ลืมเลือน...
>
> เราเป็นไทย อย่าเผลอใจลืมชาติเผ่าพันธุ์ อย่าทำอย่างนั้นสักวันชาติคงอับเฉา เราก็มีของดีที่เป็นของเรา เราต้องเอา ของเราให้เขาได้ดู...

นอกจากนั้น ในช่วงปลาย พ.ศ.2540 ยังได้ออกผลงานเพลงชุดเช ยังไม่ตาย มีบทเพลงที่กล่าวถึงนักต่อสู้ เช่น เชกูวารา อองซานซูจี อัสนี พลจันทร์ โดยเนื้อหาสะท้อนความกล้าหาญในการต่อสู้กับอำนาจเผด็จการ ต่อมาในปี พ.ศ.2541 ออกผลงานเพลงชุดอเมริกันอันธพาล มีเพลงอเมริกันอันธพาล ซึ่งเนื้อหาเหน็บแนมประเทศสหรัฐอเมริกา ในกรณีการปล่อยเงินกู้ให้กับประเทศไทยของ IMF มีเนื้อร้อง ดังนี้

> ใครเอาเครื่องบินขนลูกระเบิด มาโถมทุ่มใส่หัวคนเอเชีย แล้วก็ยังมาหาว่าหน้าตัวเมียชอบแอบชอบซ่อนหลบอยู่ในรู ค้าขายอาวุธใครเขา ก็รู้ รู้ รู้ เที่ยวก่อสงคราม สร้างความร่ำรวยชอบสำคัญตนว่าเป็นตำรวจ แต่แสบเสียยิ่งกว่าพวกเก็บส่วย หยิบยื่นเงินกู้ เหมือนทำเป็นช่วยกลับนำความชวยมาสู่เอเชีย สมรู้ร่วมคิดกับพวก ชะเลีย เลีย เลีย นำภูมิภาคสู่ความหลงผิด
>
> อเมริกันอันธพาล อเมริกันอันธพาล หลากหลายวิธีโจมตีรุกราน การเมืองทหารยันเศรษฐกิจ อเมริกันอันธพาล อเมริกันอันธพาล เมืองไทยต้องปิดธนาคาร เงินบาทลอยตัวทำไงดีก็ตีให้จอดซิเจ๊า
>
> ใครคอยแทรกแซงทางเศรษฐกิจ ราคาค่าหุ้นถูกกว่าไข่ไก่ ข้าวของก็แพง ค่าน้ำค่าไฟขึ้นตามกันไปไม่มีวันลง อเมริกายังมาขี้โกง โกง โกง ว่าข้าวหอมมะลิของมะริกัน ชอบสำคัญตนว่าเป็นเจ้าโลก แอบส่งจรวดถล่มซูดาน บนโลกใบนี้คนร้อยพันล้าน แต่ยังขาดอาหาร ยังขาดปัจจัย นักบุญใจบาปขโมยเอาไป เจ้า IMF นั่นแหละตัวดี
>
> อเมริกันอันธพาล อเมริกันอันธพาล เมืองไทยต้องปิดธนาคาร ราคาหุ้นตกทำไงดี อเมริกันอันธพาล อเมริกันอันธพาล ทำเศรษฐกิจทั่วโลกแหลกลาญ ไม่มีใช้หนี้ทำไงดี ไม่มีก็เบี้ยวซิวะ

จะเห็นว่า เนื้อหาของเพลงอเมริกันอันธพาลค่อนข้างรุนแรงตรงไปตรงมา และเป็นการนำเสนอความคิดที่ไม่ค่อยปรากฏมากนักในขณะนั้น แสดงถึงความเข้าใจสถานการณ์ที่ค่อนข้างละเอียดของศิลปิน อีกทั้งยังมีความกล้าในการแสดงออกทางความคิดท่ามกลางสถานการณ์ที่สดใหม่ ซึ่งไม่สามารถทำได้หากศิลปินไม่มีพลังสูงมากพอทั้งในกระบวนการผลิตและในสังคม ในปีเดียวกัน

คาราบาวยังได้ออกผลงานเพลงชุดใหม่คือชุดพออยู่พอกิน เป็นเพลงที่นำความคิดมาจากพระบรมราโวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่ให้ประชาชนใช้ชีวิตแบบพออยู่พอกิน ไม่ฟุ้งเฟ้อในยุคที่ประเทศไทยประสบปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ ต่อมาในปี พ.ศ.2543 ออกผลงานเพลงชุดเชียมหล่อตือ กลับมาเสนอเพลงวิพากษ์วิจารณ์นักการเมือง โดยเพลงเชียมหล่อตือ มีเนื้อหากล่าววิพากษ์วิจารณ์นักการเมืองที่โกงกินบ้านเมือง แม้ในภาวะสถานการณ์ของประเทศกำลังย่ำแย่อย่างรุนแรง นอกจากนั้นยังมีเพลงสัญญาหน้าเลือกตั้ง ที่มีเนื้อหาบอกกับประชาชนไม่ให้ซื้อสิทธิ์ขายเสียง เนื้อหาเพลงเชียมหล่อตือมีความรุนแรงน่าสนใจ จึงได้ยกมาแสดงในที่นี้อีกเพลงหนึ่ง ดังนี้

> เมืองไทยวันนี้ มันอยู่ไอซียู ไอซียู ก็คือฉันเห็นเธอ เห็นจริงๆ ไม่ใช่คิดเพ้อเจ้อ เธอเป็นแค่ผู้รับเหมาเอาบ้านเมือง มาอ้างเรื่องประมูล หาเงินเป็นทุน เล่นการเมืองน้ำเน่า ประเทศชาติในกำมือของเขา จำเอาไว้เชียมหล่อตือ
>
> เชียมหล่อตือ คือสมญานาม ว่าเชียมหล่อตือ คือหมูสยาม เชียมหล่อตือ คือสมญานาม ว่าหมูสยาม ก็คือเชียมหล่อตือ
>
> เมืองไทยวันนี้ มีหนี้สินรุงรัง ไม่มีกะตังค์ ก็กู้มากู้มา นักการเมือง ใช้จ่ายเกินอัตรา ชาวประชาใช้หนี้ดูดีดี มันเป็นธุรกิจ การเมืองผิดๆ บ้านเมืองถึงป่นปี้ ผ่องถ่ายอำนาจ ให้ทายาทอีกที มีแต่พวกเชียมหล่อตือ...
>
> (พูด) เชียมตือแปลว่าหมูสยาม หมูสยามทำอะไรก็ไม่เป็น เป็นแต่กินลูกเดียว ฮะฮ่าฮ้าไอ้หยา ลูกหมูยั้วเยี้ยไปหมดเลยวุ้ย
>
> การเมืองเมืองไทย มีไหมอุดมการณ์ เป็นรัฐบาล ยังขายตัวและวิญญาณ นั่งบนเก้าอี้แต่ไม่มีผลงาน แหลกรานล้มเหลวทุกด้าน ความสามัคคีไม่มีในการเมือง รบกันแต่เรื่อง ฝ่ายนำฝ่ายค้าน ช้างชนกัน หญ้าแพรกก็แหลกลาญ รัฐบาลเชียมหล่อตือ

ในปี พ.ศ.2544 ในยุคที่รัฐบาลออกนโยบายกำหนดเวลาปิดสถานบริการกลางคืน คาราบาวก็ได้ออกผลงานเพลงชุดสาวเบียร์ช้าง นำเสนอความคิดเห็นแย้งกับนโยบายรัฐบาลโดยการสะท้อนภาพความเดือดร้อนของผู้ที่มีอาชีพทำงานและค้าขายในเวลากลางคืน เช่น เพลงปุรชัยเคอร์ฟิว มีเนื้อร้อง ดังนี้

> (พูด) คุณรู้มั้ยว่าอีกาน่ะมันออกหากินกลางวัน แต่นกเค้าแมวน่ะ มันออกหากินกลางคืน แบ่งเวลากันหากิน ไม่ต้องแย่งกัน วันนี้นกเค้าแมวอย่างเราเรา จะมาเล่าร้องบอกความทุกข์ บอกความลำเค็ญ ขอความเห็นใจกับคนหากินกลางคืน
>
> อาจารย์ใหญ่ถือไม้เรียวอันใหญ่ๆ คือกฎหมาย [เร็วเร็วไปนอน ได้เวลานอนแล้ว] นกเค้าแมวออกหากินตอนกลางคืน มันเดือดร้อน [เร็วเร็วไปนอน ได้เวลานอนแล้ว] อิสรภาพการทำกินถูกลิดรอน เสียงเพลงบทนี้ เป็นเพลงแค่คำวิงวอน หยุดก่อนดูก่อนดู ปุระชัยเคอร์ฟิว

มันดีกว่านอนกลางดิน ที่มาหากินกลางคืน ในยามผู้คนเขาตื่น ตัวเราสู้เขาไม่ไหว ก็เกิดมาแสนอาภัพ ร่ำเรียนกันน้อยเกินไป แต่งานหนักงานเบาเราสู้ไหว ด้วยหัวใจกองร้อยบริการ

ไปอยู่ตามภัตตาคาร ร้านเหล้าดิสโก้ผับบาร์ กลับบ้านตีสี่ตีห้า ตื่นมาเที่ยงวันพอดี ก็มีพื้นที่ลงตัว ดีชั่วทำกิน กันหลายปี เพิ่งจะพานพบในคราวนี้ เขาตีเส้นแบ่งเวลาให้หากิน

...ยังไม่ง่วงเลย ยังไม่อยากนอน ยังไม่ง่วงเลย ยังไม่อยากนอน ยังไม่ง่วงเลย ยังไม่อยากนอน

ปี พ.ศ.2545 คาราบาวออกผลงานเพลงชุดนักสู้ผู้ยิ่งใหญ่ ซึ่งเป็นช่วงเดียวกันกับการเปิดธุรกิจเครื่องดื่มชูกำลังโดยยืนยง โอภากุลและหุ้นส่วน โดยใช้ชื่อคาราบาว เป็นชื่อตราสินค้า อีกทั้งยังมีการใช้สแกนนักสู้ผู้ยิ่งใหญ่ ในการทำการตลาด[58] การเปิดธุรกิจดังกล่าวส่งผลให้ยืนยง โอภากุลถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าได้ผันตัวมาเป็นนายทุน โดนทิ้งอุดมการณ์ของศิลปินเพลงเพื่อชีวิต อย่างไรก็ตามการเปิดธุรกิจดังกล่าวเป็นการแสดงถึงชัยชนะแห่งการต่อสู้ของวงคาราบาวได้เป็นอย่างดี ตรงกับที่ได้นำเสนอในผลงานเพลงนักสู้ผู้ยิ่งใหญ่ และแสดงถึงความสามารถและความเฉลียวฉลาดของยืนยง โอภากุล ที่สามารถมองเห็นโอกาสในการสร้างธุรกิจ[59] ที่ศิลปินเพลงน้อยคนจะสามารถทำได้ยิ่งกว่านั้นคือ ยังคงสามารถรักษาไว้ซึ่งความเป็นศิลปิน ซึ่งจากการพิจารณาผลงานเพลงของคาราบาวตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา แม้ผลงานเพลงในบางชุดจะนำเสนอแนวคิดไปในทางเดียวกันหรือเป็นการสนับสนุนนโยบายของรัฐ แต่คาราบาวก็ยังคงนำเสนอเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การเมืองมาโดยตลอด ในขณะที่ศิลปินเพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่หันไปเสนอแนวเพลงที่สนองความต้องการของตลาด ซึ่งส่วนใหญ่คือเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.2.3 เนื้อหาเพลงสตริงในช่วงปี พ.ศ.2535 จนถึงปี พ.ศ.2545

แม้เนื้อหาของเพลงสตริงโดยส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับความรัก อย่างไรก็ตามในยุคนี้ พบว่า มีการนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวกับปัญหาของสังคมในบทเพลงแนวสตริงประเภทป๊อปร็อก ซึ่งอันที่จริงจุดกำเนิดของเพลงร็อกนั้น เป็นเพลงแนวต่อต้านขัดขืนระบบระเบียบของสังคมมาแต่เดิม โดยการนำมาผสมผสานกับดนตรีแนวป๊อป แม้เป็นการนำแนวดนตรีมาใช้มากกว่าจะนำคุณลักษณะของการเป็นเพลงต่อต้านมาใช้ ก็พบว่า เพลงประเภทป๊อปร็อกจำนวนหนึ่งยังคงไม่ละทิ้งวัฒนธรรมเดิม แต่ลดระดับจากการต่อต้านมาเป็นการเรียกร้องหรือการระบายอารมณ์รู้สึกผ่านบทเพลงที่มี

[58] ชัยยุทธ์ ลิมลาวัลย์. ประวัติวงคาราบาว: ครบรอบ 25 ปี คาราบาว พ.ศ.2549.

[59] สัมภาษณ์ กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร, ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต, 14 ตุลาคม 2557.

ความรุนแรงมากขึ้นกว่าแนวเพลงป๊อป ซึ่งเป็นแนวเพลงที่ฟังสบาย เนื้อหาและรูปแบบดนตรีไม่หนักมากจนเกินไป

ทั้งนี้ จะเห็นว่า แนวเพลงป๊อปร็อก หรือเพลงร็อกประเภทอื่นๆ แม้เข้ามาในเมืองไทยก่อนหน้า แต่เริ่มเป็นที่แพร่หลายในช่วงปลายทศวรรษ 2520 จนถึงต้นทศวรรษ 2530 และเงียบไปช่วงหนึ่ง จนมาได้รับความนิยมอย่างสูงอีกครั้งในช่วงปลายทศวรรษ 2530 อันเป็นช่วงที่เริ่มเกิดความหลากหลายในกระบวนการผลิตเพลงเนื่องจากการเกิดขึ้นของเทคโนโลยีดิจิตอล และการเปิดกว้างทางความคิดในสังคมภายใต้กระแสประชาธิปไตย ซึ่งพบว่า เพลงประเภทดังกล่าวถูกผลิตออกมาทั้งจากค่ายเพลงขนาดใหญ่และค่ายเพลงขนาดเล็ก ตลอดจนจากศิลปินเพลงอิสระในยุคอินดี้ ผู้วิจัยจะได้ยกตัวอย่างเนื้อเพลงที่สะท้อนปัญหาของสังคมขึ้นมาให้เห็นเป็นตัวอย่างจำนวนหนึ่ง โดยจะสังเกตได้ว่า เนื้อเพลงที่สะท้อนปัญหาของสังคมดังกล่าวเป็นการสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้น หรือเรียกร้องความสนใจโดยไม่ได้ไปไกลขึ้นขั้นเรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในทางการเมืองหรือสังคมแต่อย่างใด ซึ่งเป็นไปในลักษณะเดียวกันกับเนื้อหาประเภทดังกล่าวในเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงเพื่อชีวิตของคาราบาว เพียงแต่เพลงของคาราบาวมีความรุนแรงมากกว่าและกล่าวโทษหรือตำหนิหรือวิพากษ์วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมากกว่า

อย่างไรก็ตาม การปรากฏของเนื้อหาสาระดังกล่าวในแนวเพลงแต่ละแนว รวมถึงเพลงสตริง ก็เป็นการแสดงตัวตนทางวัฒนธรรม ตลอดจนการแสดงความมีปากมีเสียงของกลุ่มคนที่เนื้อหาของเพลงกล่าวถึง เช่น เพลงเด็กเสเพลขับร้องโดย ต๊ะ ณานิศ ใหญ่เสมอ วงบอยสเก๊า เพลงนี้มีเนื้อหาให้แง่คิดกับสังคมต่อพฤติกรรมของวัยรุ่น ถ่ายทอดความรู้สึกของชายหนุ่มที่ร้องขอโอกาสที่จะทำให้ทุกคนเห็นว่าตนเป็นคนดีของสังคมได้[60] มีเนื้อร้อง ดังนี้

> จับมือกันผ่านการเวลา ค้นหาแสงสว่าง ไม่เคยมีหวัง เดินอยู่บนทางที่มืดมนอย่างนี้ แต่เราผูกพัน เรามีความฝัน เคียงกันร่วมกันฟันฝ่า จะเลวร้ายจะหนักจะหนา พวกเราสู้เสมอ อาจจะไม่ดี ไม่มีใครต้องการ อยู่กับชีวิตโหดร้ายเหลือเกิน เป็นเด็กเสเพลที่ใครคงเมิน โอกาสไม่มีให้เรา แค่สักครั้ง ถ้ามีอีกสักครั้ง ถ้ามีโอกาสอยากย้อนเวลา อยากกลับไปจุดเดิม แค่เพียงสักครั้ง จะแต่งชีวิตเพิ่มเติม เป็นคนที่ดี ไม่ยอมเป็นเด็กเสเพล

เพลงเด็กเสเพลสะท้อนปัญหาของเด็กวัยรุ่นในยุคนั้น โดยเนื้อหาของเพลงนำเสนอปัญหาชีวิตของเด็กหนุ่มคนหนึ่งในสังคม ที่รู้สึกตัวว่าตนเองประพฤติตนไม่ถูกต้องและกำลังสร้างความเดือดร้อนแก่สังคม แต่เด็กหนุ่มคนดังกล่าวก็มีความตั้งใจที่จะกลับตัวเป็นคนดี ยังคงมีความฝันที่จะสร้างชีวิตที่ดีขึ้น และหากย้อนเวลากลับไปได้ เขาก็จะไม่ทำในสิ่งไม่ดี หรือหากสังคมให้โอกาสเขาก็จะ

---

[60] ธีระศักดิ์ วดีศิริศักดิ์, “การวิเคราะห์เพลงไทยสากลของบริษัท อาร์. เอส. โปรโมชั่น 1992 จำกัด ระหว่างปี พ.ศ.2537 ถึง พ.ศ.2539,” (ปริญญานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2540), หน้า 105.

กลับตัวเป็นคนดี ไม่ยอมเป็นเด็กเสเพล[61] จะเห็นได้ว่า เนื้อหาของเพลงสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม อีกทั้งยังเป็นการให้กำลังใจและให้คติสอนใจวัยรุ่นไทยในขณะนั้นอยู่ในที โดยที่เพลงสตริงที่เข้าถึงกลุ่มผู้ฟังวัยรุ่นเท่านั้นที่สามารถสื่อสารแนวคิดดังกล่าวสู่กลุ่มวัยรุ่นซึ่งเป็นกลุ่มผู้ฟังของแนวเพลงในแนวนี้ ทั้งนี้ แม้เพลงดังกล่าวจะผลิตออกมาจากค่ายเพลงใหญ่คืออาร์เอสฯ แต่ก็เป็นการสะท้อนให้เห็นความพยายามในการนำเสนอแนวคิดของศิลปินเพลง และสามารถทำได้แม้จะเพียงในระดับหนึ่ง กล่าวคือ ในระดับที่ไม่ถึงกับไปปะทะกับอำนาจของฝ่ายใด

อีกเพลงหนึ่งที่ยกมา เป็นเพลงที่กล่าวถึงปัญหาทางเศรษฐกิจของประชาชนทั่วไปที่มีรายได้ไม่เพียงกับรายจ่ายจนต้องกู้ยืมจนเป็นหนี้สินอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ คือเพลงชีวิตหนี้ ขับร้องโดยธนพล อินทฤทธิ์มีเนื้อร้องดังนี้

> แบกชีวิต พอเกิดก็เป็นหนี้ อยู่อย่างนี้ ทำอย่างไรก็ไม่พ้น ก็อยากจะมี เงินไม่พอต้องขอผ่อน หากเดือดร้อน ก็จะยอมสู้อดทน
>
> ทำยังไงได้ก็ไม่ได้เกิดมาบนกองทอง พ่อแม่พี่น้อง ทุกคนก็ประชาชนเดินดิน หากชีวิตไม่สิ้น ก็ดิ้นกันไป ชีวิตนี้ใช้หนี้อย่างเดียว
>
> เมื่อรายรับ มันไม่พอรับรายจ่าย ต้องกินต้องใช้ ทำอย่างไรก็กู้เขา ไม่ใช่เศรษฐีนามสกุลไม่เป็นข่าว แค่คนเดินเท้า คนอย่างเราก็ต้องทน

เนื้อหาของเพลงนี้ เป็นการสะท้อนปัญหาการเป็นหนี้ของคนในสังคม อันเป็นปัญหาของคนยากจนในสังคม ซึ่งเป็นชีวิตของคนส่วนใหญ่ในประเทศ โดยเพลงนี้ได้สะท้อนถึงความยากลำบากของชีวิตคนจน ที่มีรายได้ไม่พอรายจ่าย จึงต้องกู้หนี้ยืมสินมาเป็นค่าใช้จ่ายในชีวิตประจำวัน ไม่ใช่การกู้ยืมเพื่อความฟุ่งเฟ้อ แต่เพื่อประทังชีวิตให้อยู่รอด แม้ต้องลำบากเป็นหนี้ก็จำเป็นต้องยอมรับสภาพ[62] โดยเนื้อเพลงเป็นการระบายความทุกข์ ความจำยอม มากกว่าที่จะเรียกร้องให้เกิดการแก้ปัญหาแต่อย่างใด และเป็นที่น่าสนใจว่า เพลงชีวิตหนี้นี้ ได้ถูกวางคอนเซ็ปต์ให้เป็นเพลงคันทรีร็อก (Country Rock) ซึ่งเป็นแนวทางดนตรีที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้มากกว่าเพลงร็อกแนวอื่น[63] ซึ่งเข้ากันได้กับเนื้อหาของเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับคนเป็นจำนวนมากในสังคม จึงมีการทำเพลงดังกล่าวออกมาในลักษณะที่ออกมาทางลูกทุ่งเพื่อขยายฐานกลุ่มผู้ฟังนั่นเอง และไม่เป็นที่น่าแปลกใจเมื่อเพลงดังกล่าวได้รับความนิยมทั่วไปทั้งในเมืองและต่างจังหวัด

นอกจากเพลงที่ยกมาจำนวน 2 เพลงข้างต้น ยังพบว่าเพลงที่ผลิตโดยค่ายเพลงใหม่ในขณะนั้น คือค่ายเพลงเบเกอรี่มิวสิค มีการนำเสนอเนื้อหาสะท้อนภาพปัญหาของสังคม ในเชิงการ

---

[61] เรื่องเดียวกัน, หน้า 108.

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้า 196.

[63] สัมภาษณ์ จิตติพล บัวเนียม อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 200.

เสียดสีประชดประชัน เพื่อกระตุ้นความคิดของผู้ฟังให้เกิดการตระหนักถึงปัญหาที่เป็นอยู่[64] เพลงแรกที่ยกมาคือเพลงเมืองเทวดา ของศิลปินวงพอส สะท้อนปัญหาการใช้ชีวิตของคนกรุงเทพฯ อย่างประชดประชัน มีเนื้อร้อง ดังนี้

> เริ่มเกมส์ในเช้าวันใหม่ ตื่นก่อนไก่ทุกวันนะ เกมส์สุดมันส์ที่แสนจะโปรดปราน ผจญภัยเมืองเทวดา ยานวิเศษก็รออยู่แล้ว แต่ต้องรีบจับจองกันหน่อยนะ เมล์เล็กเมล์ใหญ่ รถไฟมอเตอร์ไซด์ แท็กซี่ เรือเมล์ ก็มี
>
> เบียด เบียดกันเข้าไป ชิด ชิด ชิดในกันหน่อยซิพี่นะ สตรีมีครรภ์ เด็กคนชราก็อย่าให้นั่ง แกล้งหลับน้ำลายไหลไว้อยู่เมืองแบบนี้ ก็ต้องเป็นแบบนี้ ไม่ใช่ว่าเห็นแก่ตัว เล่นเกมส์แบบนี้ก็ต้องทำแบบนี้ ตามแบบเมืองเทวดา
>
> เฮ้ เฮ เฮ เฮ ว่าไงคุณเทวดา เฮ้ เฮ เฮ เฮ ว่าไงเจ้าเทวดา เฮ้ เฮ เฮ เฮ้ ว่าไงเจ้าเทวดา เฮ้ เฮ เฮ เฮ้ ว่าไงคุณเทวดา

อีกเพลงหนึ่งคือเพลงหมา (หมาหางกุด) เสนอภาพพฤติกรรมการทำความความชั่วตามกันของคนในสังคม โดยไม่มีการพิจารณาของที่มาของการกระทำ จนกลายเป็นแบบแผนการกระทำปกติของสังคมที่ไม่มีการตั้งคำถาม จนส่งผลให้ *“เรื่องเลวร้ายก็กลายเป็นเรื่องดีคนดีดีถูกฝังให้จมดิน”* เนื้อร้องของเพลงดังกล่าว มีดังนี้

> ยังมีตำนานเป็นนิทานมากาลก่อน เพื่อนฉันเห่าหอนเป็นสุนัขหมาที่ดี มีมันยังมีเจ้าดำซ้ำยังน่ากลัว ตัวมันมากมีทั้งเล่ห์กลปนลวง เย้ เย่
>
> แล้วอยู่มาในวันคืนพระจันทร์ลางเลือน นายคอยย้ำเตือนให้ดูแลที่เล้าไก่ แต่ใครจะล่วงรู้ความคิดที่ชั่วเลว เมื่อความดีแหลกเหลวแปรตามในดวงตา
>
> เจ้าตัวแสบหวังกินไก่เผลอพลาดไปติดกับดักนายพราน โดนเข้าที่หาง เข้าตัวแสบร้องครวญครางโอ้ยยยย
>
> ก็แล้วจะทำยังไงมาเป็นหมาหางกุด พวกมนุษย์ก็เลิกเลี้ยงดูแล ก็คงจะไม่แคร์แต่หมู่หมาก็งงงวย ซวยเราซวยแปลกประหลาดที่ขาดหาง
>
> กลางความสับสนเล่ห์กลพลันบังเกิด โอ้มาเถิดเพื่อนมาจงฟังฉันก่อน หางนี้บั่นทอนความองอาจของเรา อย่ามัวโง่เขลามัวเป็นเต่าล้านปี
>
> หอนประกาศหมาได้ฟัง เชื่อตามมัน พากันไปตัดหางที่เคยดีงามทิ้งไปไม่ต้องการทำตัวเลวทรามตามอย่างเจ้าดำ
>
> เรื่องเลวร้ายก็กลายเป็นเรื่องดี สิ่งดีดีทิ้งไปไม่เข้าใจ บาปที่ใครก็คงดูกันได้ อยู่ใต้เงาจิตใจของเธอเอง เรื่องเลวร้ายก็กลายเป็นเรื่องดีคนดีดีถูกฝังให้จมดิน แม้ไม่มีใครยอมก็ทำตามกันไป ดูเป็นอะไรที่คืบคลานบนแผ่นดิน

---

[64] สัมภาษณ์ พลกฤษณ์ วิริยานุภาพ, ศิลปินวงพอส ผู้แต่งเพลงเมืองเทวดา และเพลงหมา (หมาหางกุด), 5 กันยายน 2557.

จากที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นการแสดงให้เห็นการปะทะ ตลอดจนการหลอมรวมทางวาทกรรมที่ปรากฏให้เห็นในเนื้อหาของบทเพลงแต่ละแนว โดยจะเห็นได้ว่า อิสระในการทำงานส่งผลอย่างสำคัญต่อการนำเสนอแนวคิดในบทเพลง จึงได้เห็นว่า บทเพลงของคาราบาวซึ่งศิลปินผลิตเพลงเอง สามารถนำเสนอเนื้อหาที่วิพากษ์วิจารณ์การเมืองค่อนข้างรุนแรงออกมาได้อย่างต่อเนื่อง เช่นเดียวกันกับเพลงที่ผลิตออกมาจากค่ายเพลงที่มีลักษณะของค่ายเพลงอินดี้ ก็เปิดโอกาสให้ศิลปินนำเสนอแนวคิดได้ค่อนข้างอิสระ หรือหากไม่เช่นนั้น ก็จะเห็นได้ว่า ปัจจัยอีก 2 ประการที่ส่งผลต่อเนื้อหาที่นำเสนอในบทเพลง ประการแรก คือ ความมีชื่อเสียงของศิลปินที่มีฐานผู้ฟังจำนวนมากพอที่จะสนับสนุนให้ศิลปินดำรงอยู่ และนำเสนอแนวเพลงตามแบบของตน ซึ่งพบว่า ยืนยง โอภากุล และวงคาราบาวในภาพรวมอยู่ในฐานะดังกล่าว และยิ่งเมื่อมีอำนาจในกระบวนการผลิตร่วมด้วย จึงยิ่งส่งผลให้คาราบาวอยู่ในตำแหน่งที่สูงทั้งในส่วนของอำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองและอำนาจในเชิงสังคมวิทยาการเมือง และอีกกระการหนึ่งคือความต้องการหรือพลังของผู้บริโภคที่ผู้ผลิตเพลงจำเป็นต้องตอบสนอง ตัวอย่างเช่น ในกรณีของการผลิตเพลงสะท้อนสังคมของเพลงสตริงก็เนื่องมาจากประเด็นดังกล่าวเป็นประเด็นปัญหาของประชาชนส่วนใหญ่ ค่ายเพลงจึงเปิดให้ศิลปินนำเสนอเนื้อหาเช่นนั้นออกมาได้ และตัวอย่างที่ชัดเจนมากที่สุดคือ การหันมาผลิตเพลงและมุ่งเสนอเรื่องราวของประชาชนระดับล่างของสังคมของค่ายเพลงขนาดใหญ่ที่ทำเพลงสตริงมาก่อน แม้การหันมาผลิตเพลงลูกทุ่งจะเป็นไปเพื่อมุ่งผลกำไรจากตลาดของประชาชนกลุ่มดังกล่าว ซึ่งได้กลายเป็นกลุ่มผู้ฟังที่มีกำลังซื้อแทนที่กลุ่มวัยรุ่นที่หันไปใช้เทคโนโลยีในการฟังเพลงโดยไม่จ่ายเงิน แต่ผลที่เกิดขึ้นตามมาคือ การได้เปิดพื้นที่ให้วัฒนธรรมตลอดจนเรื่องราวของชาวบ้านหรือประชาชนระดับล่างได้เข้ามาครองพื้นที่ของสื่อกระแสหลัก ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง สิ่งที่เกิดขึ้นได้สะท้อนการยอมรับวัฒนธรรมของประชาชน เป็นการเปิดพื้นที่ให้ประชาชนได้แสดงตัวตน อันสะท้อนถึงการเกิดขึ้นของประชาธิปไตยเชิงวัฒนธรรม แม้จะเป็นประชาธิปไตยเพียงในระดับหนึ่งภายใต้อำนาจนำของจ้าวทางวาทกรรมที่ยังคงครอบงำอยู่ก็ตาม

5.4 การวิเคราะห์การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545

จากการศึกษาในบทก่อนหน้า ได้แสดงให้เห็นว่า รัฐและทุนร่วมมือกันสร้างอำนาจนำได้อย่างครบวงจรในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งในส่วนของอำนาจในกระบวนการผลิตและอำนาจเชิงวาทกรรมความคิด จนสามารถสร้างกลุ่มทางประวัติศาสตร์ในความหมายของกรมชี่ หรือการสร้างรูปแบบความสัมพันธ์ของการเป็นตัวแทนนำเสนอความหมาย (Representational relations of

meanings) ที่ถูกทำให้หยุดนิ่งเชิงสัมพัทธ์ (Relative fixation) จนสร้างให้เกิด Nodal point ขึ้นตามแนวมุมมองของลาเคลากับมูฟนั่นเอง

มาถึงในยุคนี้ พัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในส่วนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมือง และในส่วนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมือง โดยมีปัจจัยทางด้านเทคโนโลยีและกระแสประชาธิปไตยทางการเมืองเป็นตัวขับเคลื่อนสำคัญ ก่อให้เกิดการสั่นคลอนของอำนาจ แต่ยังไม่ถึงกับเกิดการเปลี่ยนแปลงอำนาจนำในช่วงระยะเวลาภายในขอบเขตของการศึกษา

ในส่วนของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต พบว่า ในช่วงตั้งปีพ.ศ.2530 จนถึงปีพ.ศ.2540 ค่ายเพลงได้เข้ามาควบคุมกระบวนการผลิตเพลงภายใต้อุตสาหกรรมเพลงในระบบทุนนิยมแบบครบวงจร ด้วยฐานะดังกล่าวส่งผลให้ทุนมีพลังสูงยิ่งในการควบคุมวงการเพลงทั้งในส่วนของการควบคุมการทำงานของศิลปินและการควบคุมการนำเสนอแนวคิดในบทเพลง ซึ่งถูกผลิตขึ้นเพื่อการจำหน่ายเป็นหลัก จึงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าเพลงถูกลดคุณค่าความเป็นศิลปะมาเป็นเพียงสินค้าที่ขาดพลังในเชิงสร้างสรรค์ แต่เป็นการกล่อมให้คนยอมรับซึ่งระบบที่เป็นอยู่ในสังคม ตามแนวคิดของธีโอดอร์ อดอร์โน กับแม็กซ์ ฮอร์ไคม์เมอร์ ที่ว่าเพลงที่ผลิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เป็นเพลงที่ทำให้ประชาชนกลายเป็นผู้ฟังที่เฉื่อยชา ไม่คิดต่อต้านระบบ จากเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งจำนวนมากก็พบว่าแสดงถึงการยอมรับในความต่ำต้อยและไม่คิดจะต่อสู้กับระบบหรืออำนาจที่เป็นอยู่ โดยส่วนใหญ่ถ้าทนไม่ได้กับสภาพความลำบากก็จะเสนอให้กลับไปอยู่บ้านนอก ซึ่งถูกสร้างให้มีภาพลักษณ์แห่งความสวยงามบริสุทธิ์ อบอุ่นจริงใจ ทั้งหมดแสดงให้เห็นกระบวนการควบคุมของทุนที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิต และส่งผลกระทบไปถึงการครอบงำเชิงวาทกรรมในปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งฝ่ายทุนได้เข้ามาทำหน้าที่แทนรัฐอย่างได้ผล ยิ่งกว่านั้นศิลปินเพลงเองก็ได้รับเอาวาทกรรมของรัฐไปเป็นของตน และได้ทำหน้าที่แทนรัฐในการเผยแพร่ความคิดผ่านบทเพลง โดยที่รัฐไม่จำเป็นต้องสิ้นเปลืองงบประมาณในเข้าไปควบคุมพื้นที่ดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไปแล้วในบทก่อนหน้าว่า การถอยห่างออกไปของรัฐจากการควบคุมกระบวนการผลิตเพลง ไม่ได้แสดงถึงการลดลงของอำนาจรัฐ แต่เนื่องจากรัฐมีพันธมิตรที่เข้มแข็งคือฝ่ายทุนค่ายเพลงทำหน้าที่แทน ความเป็นพันธมิตรดังกล่าวแสดงตนชัดเจนยิ่ง เมื่อทุนเผชิญความขัดแย้งกับฝ่ายศิลปินบางกลุ่มที่ไม่ยืนอยู่ฝั่งเดียวกัน ก็จะพบว่าความใกล้ชิดระหว่างทุนกับรัฐเป็นข้อได้เปรียบที่ศิลปินเพลงมีโอกาสน้อยมากที่จะเป็นฝ่ายชนะ แม้ศิลปินจะได้พยายามรวมกลุ่มเป็นสมาคมต่างๆ แต่ก็มีความอ่อนแอมาก โดยสามารถที่จะกล่าวได้ว่า เมื่อเปรียบกับสมาคมต่างๆ ที่มีอยู่ สมาคมดนตรีเป็นหนึ่งในสมาคมที่อ่อนแอที่สุดของประเทศไทย[65] การขับเคลื่อนต่างๆ จึงไม่มีพลัง โดยสิ่งที่สมาคมสามารถทำได้

[65] สัมภาษณ์ นิติพงษ์ ห่อนาค, นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง, 27 ตุลาคม 2557.

และดูจะเป็นประโยชน์แก่สมาชิกมากที่สุดคือการให้ความช่วยเหลือในยามประสบความยากลำบากในชีวิต เช่นการช่วยเหลือค่ารักษาพยาบาล[66]

ภายใต้โครงสร้างทางการผลิตที่ทุนเป็นฝ่ายได้เปรียบ พบว่า เป็นการยากที่ศิลปินจะทำการต่อสู้หากเข้าไปสังกัดโครงสร้างดังกล่าว ยกเว้นต้องขึ้นไปเป็นผู้มีอำนาจของระบบเสียเองด้วยการขยับขึ้นไปเป็นผู้บริหารหรือเป็นหุ้นส่วน ซึ่งพบมากในกรณีของเพลงสตริง โดยศิลปินอาจมีสิทธิ์ในการควบคุมการทำงานของตนเองหรือมีสิทธิ์นำเสนอแนวคิดได้มากขึ้น ซึ่งค่ายเพลงก็ให้การรับฟังหรือกระทั่งมีการแตกบริษัทย่อย เพื่อให้ศิลปินที่มีความสามารถได้เป็นผู้บริหารและควบคุมการทำงานของตนเองได้อย่างเต็มที่มากขึ้น แต่ถึงอย่างไร การทำงานก็ต้องสอดคล้องกับนโยบายของค่ายเพลงอยู่ดี

การปะทะหรือต่อสู้กับอำนาจครอบงำของทุน จะสามารถทำได้อย่างเต็มที่มากขึ้น ในกรณีที่ศิลปินเพลงไม่เข้าไปอยู่ภายใต้โครงสร้างดังกล่าว ซึ่งพบว่าศิลปินอีกจำนวนมากโดยเฉพาะศิลปินเพลงลูกทุ่งและศิลปินเพลงเพื่อชีวิต เลือกที่จะไม่เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของค่ายเพลง เช่น วงคาราบาว เป็นกลุ่มศิลปินที่มีอิสระในการผลิตผลงานเพลง และสามารถนำเสนอความคิดวิพากษ์วิจารณ์การเมืองอันเป็นการปะทะกับฝ่ายอำนาจรัฐได้อย่างชัดเจน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคเพลงอินดี้ ซึ่งเทคโนโลยีการผลิตเพลงแบบดิจิตอล ได้ลดอำนาจควบคุมการผลิตเพลงลง โดยศิลปินเพลงอิสระสามารถผลิตเพลงได้เองด้วยต้นทุนที่ถูกลง ส่งผลให้เกิดศิลปินเพลงอิสระเป็นจำนวนมาก ที่เข้ามาท้าทายอำนาจครอบงำของค่ายเพลงในอุตสาหกรรมเพลง อีกทั้งยังมีการนำเสนอแนวทางหรือรูปแบบทางดนตรีแปลกใหม่ อันเป็นการเปิดพื้นที่ของการแสดงซึ่งตัวตนของทั้งศิลปินและของกลุ่มผู้ฟังอันหลากหลายในสังคม

เค้าลางของการสั่นคลอนของอำนาจนำของทุนในกระบวนการผลิตเพลง เริ่มแสดงให้เห็นในช่วงประมาณปี พ.ศ.2539 โดยมีสาเหตุมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีมาเป็นระบบดิจิตอล ส่งผลกระทบอย่างรุนแรงต่อการครองอำนาจนำของค่ายเพลงใหญ่ ซึ่งผลกระทบได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในแนวเพลงสตริงก่อน เนื่องจากทั้งศิลปินเพลงและกลุ่มผู้ฟังมีความไวหรือทันต่อเทคโนโลยีมากกว่าแนวเพลงอื่น เทคโนโลยีดิจิตอลส่งผลให้ต้นทุนการผลิตเพลงถูกลงมาอย่างมาก ศิลปินเพลงจำนวนมากจึงสามารถผลิตเพลงได้เอง จนเกิดเป็นกระแสที่เรียกว่าอินดี้ที่ค่ายเพลงไม่อาจควบคุมได้ เพียงแต่ค่ายเพลงก็ยังคงสามารถแข่งขันและเข้ามาผลิตเพลงในแนวเดียวกัน ส่วนในด้านผู้บริโภค เทคโนโลยีดิจิตอล ทำให้ผู้บริโภคเพลงสตริงซึ่งเข้าถึงเทคโนโลยีดังกล่าวสามารถโหลดเพลงหรือก็อปปี้เพลงมาฟังได้โดยไม่ต้องซื้อแผ่นซีดีอีกต่อไป ส่งผลให้ยอดการจำหน่ายแผ่นซีดีในแนวเพลงสตริงลดลงอย่างมาก และเป็นสาเหตุสำคัญให้ธุรกิจเพลงสตริงไม่อาจดำรงอยู่ได้หรือล่มสลายในยุคต่อมา

---

[66] สัมภาษณ์ นคร ถนอมทรัพย์, ศิลปินแห่งชาติ, 4 พฤศจิกายน 2557.

(ช่วงกลางทศวรรษ 2550 ที่ธุรกิจเพลงไม่สามารถดำรงอยู่ได้ด้วยตนเอง โดยบริษัทเพลงหันไปดำเนินธุรกิจด้านอื่น และธุรกิจเพลงกลายเป็นเพียงส่วนหนึ่งของธุรกิจทั้งหมด)

ในขณะที่กระแสประชาธิปไตยที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงหลังของทศวรรษ 2530 ก็ส่งผลให้เกิดการแสดงพลังทางการเมืองของประชาชนในหลายด้าน รวมถึงการนำเสนอความความแปลกใหม่ทางแนวเพลง และการนำเสนอความคิดในบทเพลง ซึ่งแม้เนื้อหาของเพลงโดยส่วนใหญ่จะคล้อยตามระบบอำนาจที่เป็นอยู่ แต่ในด้านความหลากหลายของการนำเสนอและความสามารถในการแสดงตนของแนวเพลงที่หลากหลายโดยเฉพาะเพลงในแนวอินดี้ รวมถึงการได้รับการยอมรับของเพลงลูกทุ่งในวงกว้าง ก็ได้แสดงถึงการเพิ่มขึ้นของอำนาจเชิงวัฒนธรรมของประชาชน ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงการพัฒนาประชาธิปไตยทางวัฒนธรรมของประชาชนได้เป็นอย่างดี อย่างน้อยที่สุดก็เป็นประชาธิปไตยในรูปแบบ กล่าวคือ การเข้าถึงหรือได้รับอำนาจในการแสดงตนต่อที่สาธารณะได้อย่างสง่างามโดยไม่ถูกกีดกันออกไปด้วยคำดูถูกเหยียดหยาม[67] ในขณะที่ในส่วนของเนื้อหา ความคิดของประชาชนอาจยังไม่สอดคล้องกับวัฒนธรรมแบบประชาธิปไตยมากนักก็ตาม ดังที่แสดงให้เห็นในเนื้อหาของบทเพลงส่วนใหญ่ในทุกแนว

ในส่วนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคมวิทยาการเมือง การกลับขึ้นมาเป็นที่นิยมอีกครั้งของเพลงลูกทุ่งกระทั่งก่อให้เกิดการยอมรับในแนวเพลงอย่างกว้างขวางอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ ทั้งจากพลังอันมหาศาลของมูลค่าทางการตลาดของเพลงลูกทุ่ง ทั้งจากแนวคิดประชาธิปไตยที่เปิดให้วัฒนธรรมของประชาชนสามารถแสดงตนได้อย่างเปิดเผย และจากวิกฤติเศรษฐกิจที่ก่อให้เกิดกระแสการใช้ของไทยอันทำให้คนกล้าที่จะหันมาฟังเพลงไทยลูกทุ่งมากขึ้น ตลอดจนการที่เพลงลูกทุ่งเองได้นำเสนอเนื้อหาสาระที่เป็นการแสดงความเห็นใจและปลอบประโลมผู้ประสบความลำบากจากวิกฤติในครั้งนั้น ยิ่งทำให้เพลงลูกทุ่งขยับเข้ามาครองพื้นที่ในสื่อทุกแขนงทั้งในเมืองและในชนบท อันเป็นการสะท้อนพลังของวัฒนธรรมประชาชน หรือกล่าวคือเป็นการสะท้อนประชาธิปไตยในเชิงวัฒนธรรมของประชาชนนั่นเอง ที่ทำให้วัฒนธรรมประชาชนสามารถแสดงตนและมีที่ยืนได้อย่างมีเกียรติในสังคม โดยที่อำนาจนำใดๆ ในสังคมไม่อาจปฏิเสธได้

ทั้งนี้ การได้รับเกียรติและการมีที่ยืนอย่างเปิดเผยในสังคมของวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งก็ไม่ได้หมายถึงความมีอำนาจโดยอิสระ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งหากพิจารณาจากการวิเคราะห์ปัจจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง การได้รับการยอมรับของเพลงลูกทุ่งก็เกิดจากปัจจัยภายนอกหรือกล่าวได้ว่าถูกกระทำมากกว่าที่จะเกิดจากการกระทำของประชาชนหรือกระทั่งศิลปินเพลงลูกทุ่งเอง อำนาจเชิงวัฒนธรรมของประชาชนจึงเป็นอำนาจเชิงรับ (Passive) ที่ผู้อื่นหยิบยื่นให้มากกว่าอำนาจในเชิงรุก (Active)

---

[67] Amartya Sen Social Exclusion: Concept, Application, an Scrutiny, (Social Development Paper No.1) (Manila: Asian Development Bank. 2000). p. 7.

(ทั้งนี้ ผู้วิจัยไม่ได้หมายความว่าการต่อสู้ของศิลปินและผู้ที่เกี่ยวข้องเพื่อให้เพลงลูกทุ่งได้รับการยอมรับไม่มีอยู่ แต่หมายความว่า ความพยายามดังกล่าวไม่ได้เป็นปัจจัยชี้ขาด และสำหรับประชาชนกลุ่มผู้ฟังก็มีเป็นส่วนน้อยที่มีบทบาทเข้ามามีส่วนร่วมในการต่อสู้ดังกล่าว) ด้วยเหตุนี้ การขยับขึ้นมามีที่ยืนอย่างสมเกียรติของเพลงลูกทุ่ง แม้อาจส่งผลให้ประชาชนมีอำนาจสูงขึ้นในเชิงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงการพัฒนาประชาธิปไตยในเชิงรูปแบบ แต่ในด้านเนื้อหาทางความคิด จากการศึกษาเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่ยังอยู่ภายใต้อำนาจทางวาทกรรมของฝ่ายอำนาจ อันแสดงให้เห็นว่ารัฐยังคงอยู่ในฐานะจ้าวทางวาทกรรมที่สามารถควบคุมเพลงลูกทุ่งให้อยู่ภายใต้อำนาจ ซึ่งเกิดขึ้นมาแล้วตั้งแต่ยุคที่รัฐประสบความสำเร็จในการหลอมรวมวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งของตน ที่เริ่มได้ผลตั้งแต่ช่วงภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และมาทำได้สำเร็จแท้จริงเมื่อครั้งการยกระดับเพลงลูกทุ่งเป็นวัฒนธรรมประจำชาติในการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งทั้ง 2 ครั้ง ซึ่งนี่เป็นการสะท้อนการเข้ามาครองอำนาจนำในกระแสวัฒนธรรมประชานิยมของฝ่ายอำนาจและสามารถดึงเอาหรืออ้างอิงเอาวัฒนธรรมประชานิยมไปสร้างประโยชน์แก่ฝ่ายตนตามคำอธิบายของสจ๊วต ฮอลล์ได้อย่างน่าสนใจ

สำหรับกรณีของแนวเพลงเพื่อชีวิต น่าสนใจว่าทั้งรัฐและทุนไม่ประสบความสำเร็จในการดึงเข้าไปเป็นพวก แต่พบว่า เพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ยกเว้นวงคาราบาว กลับถูกควบคุมโดยตลาดหรือความต้องการของผู้บริโภค ภายหลังจากที่เพลงเพื่อชีวิตถูกทำให้กลายเป็นสินค้าอย่างเต็มที่ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ซึ่งศิลปินเพลงเพื่อชีวิตมุ่งตอบสนองจนต้องลดความเข้มข้นของเนื้อหาสาระของบทเพลงลง จนเนื้อหาของเพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ก็กลายเป็นเพลงรักไม่ต่างจากเพลงสตริงและเพลงลูกทุ่ง นอกจากนั้นเพลงเพื่อชีวิตยังคงถูกควบคุมโดยผับเพื่อชีวิต กระทั่งส่งผลต่อภาพลักษณ์ของแนวเพลงอย่างสำคัญ ซึ่งพบว่า การแสดงดนตรีเพื่อชีวิตต้องเป็นไปตามคอนเซ็ปต์ของร้าน ซึ่งถูกกำหนดขึ้นจากความต้องการของลูกค้าอีกทีหนึ่ง ความต้องการของลูกค้าจึงปัจจัยสำคัญในการกำหนดรูปแบบ เนื้อหา และท่วงทำนองของการเล่นดนตรี โดยมีนายทุนเจ้าของร้านเป็นผู้แปลงความต้องการดังกล่าวออกมาเป็นแบบแผนการผลิตและแบบแผนการบริโภคโดยมีเป้าหมายหลักคือผลประโยชน์ทางธุรกิจ เพลงเพื่อชีวิตที่ทำการแสดงในผับเพื่อชีวิตจึงมีลักษณะเป็นมาตรฐานเดียวกัน และถูกลดระดับความเข้มข้นของความเป็น “เพื่อชีวิต”[68] จากเดิมที่เคยเป็นมา ดังคำกล่าวของ สมชาย ชาวป่า ศิลปินเพื่อชีวิตวงแม่น้ำ ดังนี้

> “เวลาออกเทป เราสามารถเสนองานของเราได้เต็มที่ 100 เปอร์เซ็นต์แต่เวลาเล่นในผับ เสนอได้ไม่เกิน 20 เปอร์เซ็นต์ ต้องสนองเขาตลอด ทางวงก็พยายามอนุรักษ์ของเก่าเอาไว้ ช่วงหัวค่ำก็ยังพอเสนองานได้เต็มที่ แต่ช่วงดึกต้องสองความต้องการของลูกค้ามากกว่า เพราะเขาต้องการความสนุก วงเราเล่น

[68] ชนิดา ชิตบัณฑิตย์, “ผับเพื่อชีวิต: กระบวนการแปรรูปเพลงเพื่อชีวิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม,” หน้า 162-163.

เพลงเพื่อชีวิตเป็นหลัก เน้นโชว์เครื่องมือ โชว์เครื่องดนตรี ช่วงแรกๆ เล่นเพลงเพื่อชีวิต 80 เปอร์เซ็นต์เลย ส่วนใหญ่เล่นเพลงของคาราวาน ลูกค้าบอกทำไมไม่เล่นเพลงเพื่อชีวิต เขารู้จักเพลงเพื่อชีวิตแต่เพลงของคาราบาว พงษ์สิทธิ์ คัมภีร์ เขาไม่เข้าใจ เราก็ต้องอธิบายให้เขาฟัง หลังจากลงจากเวทีก็ค่อยๆ เปลี่ยนความคิดเขา คิดว่าขึ้อยู่กับสื่อที่ไม่ค่อยโปรโมต”[69]

คำกล่าวของสมชาย ชาวป่าข้างต้น พบว่า มีความน่าสนใจอยู่ด้วยกัน 2 ประเด็นหลัก คือ ประเด็นแรก ผู้ฟังมีส่วนอย่างสำคัญต่อการแสดงดนตรีของศิลปินซึ่งศิลปินจำเป็นต้องให้การตอบสนอง แต่ในขณะเดียวกัน ประเด็นที่ 2 คือ ศิลปินเพลงยังคงมีบทบาทในการนำเสนอแนวความคิด ตลอดจนการสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับศิลปะหรืองานเพลงแก่ผู้ฟัง ซึ่งบทบาทดังกล่าวนี้ อาจถือได้ว่าเป็นหน้าที่สำคัญของศิลปินเพลง ซึ่งศิลปินจำนวนหนึ่ง เช่น ศิรินทรา นิยากร ชินกร ไกรลาส พลกฤษณ์ วิริยานุภาพ หรือแม้กระทั่งสลา คุณวุฒิ ก็ยังคงมีความพยายามทำหน้าที่ดังกล่าวโดยยังคงมีความเชื่อมั่นว่าไม่ว่าวัฒนธรรมเพลงจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร ศิลปินเพลงก็ยังคงมีและควรต้องมีบทบาทในการนำเสนอความคิดตลอดจนงานศิลปะที่มีคุณค่าแก่สังคม เพียงแต่ในกรณีของเพลงเพื่อชีวิตในภาพรวม แม้จะไม่ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของรัฐและทุน แต่ก็พบว่าบทบาทในการแสดงพลังในเชิงวาทกรรมที่สามารถปะทะกับอำนาจหลักในสังคมได้ลดลงไปอย่างมาก

ส่วนเพลงสตริงซึ่งเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีกลุ่มผู้ฟังเป็นกลุ่มวัยรุ่นหรือคนรุ่นใหม่ โดยมีค่ายเพลงใหญ่เป็นจ้าวทางการตลาดกำหนดแนวเพลงตลอดจนเนื้อหาสาระของบทเพลง หรืออาจกล่าวได้ว่าค่ายเพลงขนาดใหญ่เป็นผู้ควบคุมวาทกรรมในเนื้อหาของเพลงสตริงได้อย่างเบ็ดเสร็จที่สุดเมื่อเทียบกับแนวเพลงอื่นๆ แต่ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ที่เกิดเพลงอินดี้ขึ้น พื้นที่ทางวัฒนธรรมของเพลงสตริงเกิดความหลากหลายมากขึ้น และกลายเป็นพื้นที่ของการแสดงตัวตนของกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่ประกอบด้วยวัฒนธรรมทางดนตรีปลีกย่อยหลากหลาย อย่างไรก็ตาม เมื่อเห็นช่องทางการแสวงหากำไรจากแนวเพลงที่หลากหลายดังกล่าว ค่ายเพลงก็ได้เข้ามาทำการผลิตเพลงและแข่งขันในตลาด จนสามารถทำให้แนวเพลงบางแนวเป็นที่นิยมในวงกว้าง แต่สิ่งที่ตามมาประการหนึ่งคือส่งผลให้ในเวลาต่อมาค่ายเพลงขนาดใหญ่ได้ทำการจัดแบ่งกลุ่มเป้าหมายทางการตลาดที่ชัดเจนของแต่ละแนวเพลง ซึ่งการแบ่งกลุ่มเป้าหมายทางการตลาดของค่ายเพลง ทำให้กลุ่มผู้ฟังแยกออกเป็นกลุ่มย่อยซึ่งสามารถสร้างงานเพลงเพื่อตอบสนองความต้องการได้อย่างเฉพาะเจาะจง แต่ในแง่หนึ่งการแบ่งกลุ่มเป้าหมายทางการตลาดดังกล่าวนี้ ส่งผลกระทบอย่างสำคัญไปสู่การแบ่งกลุ่มกันเองของผู้ฟัง กระทั่งถึงขั้นกลายเป็นลักษณะของการแบ่งแยกไม่ยอมรับเพลงของอีกกลุ่มที่แตกต่างออกไป โดยลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นทั้งในวงการเพลงสตริง และแนวเพลงลูกทุ่ง จึงเกิดเป็นการย้อนกลับมาอีก

---

[69] สัมภาษณ์สมชาย ชาวป่า, อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน.

ครั้งของการแบ่งแยกกีดกันของกลุ่มผู้ฟังเพลง ทั้งในแนวเพลงสตริงด้วยกันเอง ทั้งในกลุ่มแฟนเพลงของเพลงลูกทุ่งด้วยกันเอง และยิ่งเป็นมากขึ้นระหว่างแนวเพลงลูกทุ่งกับแนวเพลงสตริง[70]

การเปลี่ยนความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งในเชิงเศรษฐกิจการเมืองและในเชิงสังคมวิทยาการเมืองที่ได้แสดงข้างต้น ส่งผลกระทบต่ออำนาจนำของจ้าวทางวาทกรรมอย่างน่าสนใจ กล่าวคือ ความหลากหลายในกระบวนผลิตเพลงส่งผลกระทบต่อความสั่นคลอนของอำนาจทุน ในขณะที่กระแสประชาธิปไตยผนวกกับปัจจัยด้านเทคโนโลยียังส่งผลให้เกิดแนวเพลงที่หลากหลายมากขึ้น ตลอดจนทำให้เพลงลูกทุ่งซึ่งเป็นเพลงที่มีกลุ่มผู้ฟังเป็นประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศได้รับการยอมรับให้มีที่ยืนหรือตำแหน่งแห่งในสังคมอย่างเปิดเผย เป็นการสะท้อนถึงการเกิดขึ้นของประชาธิปไตยเชิงวัฒนธรรมของประชาชน

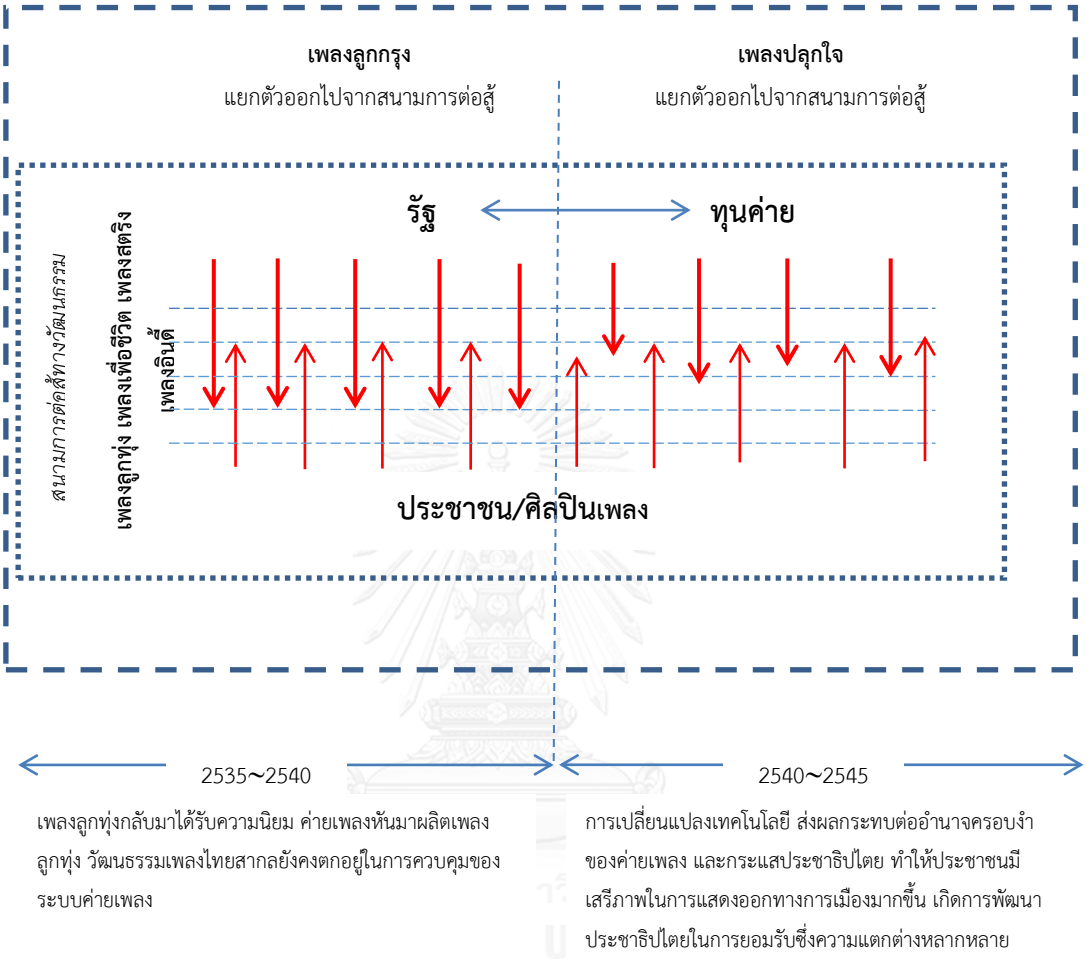
อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาของการศึกษา การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นก็ยังไม่มีพลังเพียงพอที่จะทำให้ฐานะจ้าวทางวาทกรรมของรัฐและทุนเสื่อมสลายลง ทั้งนี้เนื่องจากประชาธิปไตยที่เกิดขึ้นยังคงเป็นเพียงการได้รับโอกาสที่จะแสดงตัวตนในที่สาธารณะอย่างเปิดเผย ในขณะที่วาทกรรมความคิดที่ปรากฏในเนื้อหาของบทเพลงโดยส่วนใหญ่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งยังเป็นเนื้อหาที่แสดงถึงการยอมรับในสภาพที่เป็นอยู่ ไม่ใช่การมุ่งเปลี่ยนแปลงหรือสร้างสรรค์สังคมที่ดีขึ้น แต่ก็ได้ปรากฏเค้าลางของการล่มสลายของอำนาจการครองความเป็นจ้าวซึ่งได้เกิดขึ้นในเวลาต่อมา

ทั้งนี้ สามารถสรุปภาพการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545 ได้ดังแผนภาพที่ 5.1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[70]สัมภาษณ์ บุหงา ส่าหรี, นักจัดรายการวิทยุเพลงลูกทุ่ง, 11 ตุลาคม 2557.

<u>แผนภาพที่ 5.1</u> การครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงปี พ.ศ.2535 ถึงปี พ.ศ.2545



5.5 สรุปท้ายบท

ในช่วง พ.ศ.2535 เป็นต้นมาจนถึง พ.ศ.2545 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายด้านในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยี อันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ซึ่งแม้จะเป็นยุคที่ค่ายเพลงใหญ่จำนวนน้อยรายเข้ามาควบคุมวงการเพลงอย่างครบวงจร ครอบครองส่วนแบ่งทางการตลาดเพลงไว้เกือบทั้งหมด อย่างไรก็ตาม เทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไป ได้ส่งผลให้การผลิตเพลงของศิลปินเพลงอิสระเกิดขึ้น อีกทั้งยังสามารถเผยแพร่ผ่านช่องทางของสื่อรูปแบบใหม่ที่สามารถเข้าถึงผู้บริโภคได้อย่างเฉพาะเจาะจง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ได้เกิดความหลากหลายทางอำนาจมากขึ้นหรือเกิดความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้นในฝั่งของผู้ผลิตเพลงรายย่อย ในขณะเดียวกัน ทางด้านฝั่งผู้บริโภค ก็ถือได้ว่ามี

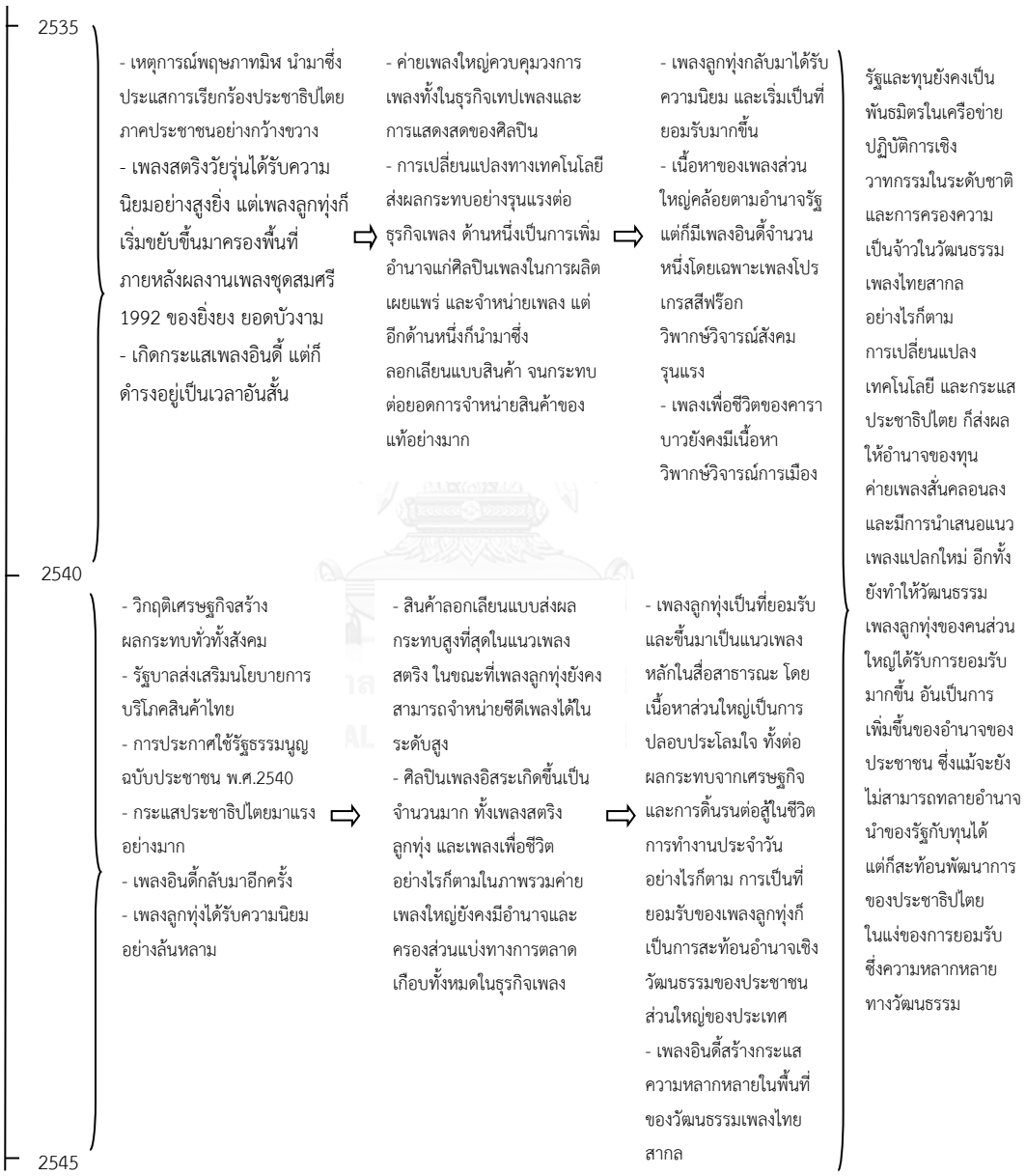
อำนาจในการเลือกบริโภคเพลงได้มากขึ้นผ่านช่องทางของสื่อที่หลากหลาย อย่างไรก็ตาม ผู้ที่มีทรัพยากรมากกว่าอย่างเช่นค่ายเพลงขนาดใหญ่ ก็ยังถือว่าเป็นผู้ได้เปรียบในวงการอุตสาหกรรมเพลง

ในส่วนของการเปลี่ยนแปลงทางวากรรมในวัฒนธรรมเพลง ภาพปรากฏของการเปลี่ยนแปลงที่ชัดที่สุดในยุคนี้คือ การกลับมาได้ความนิยมและได้รับการยอมรับของเพลงลูกทุ่ง ซึ่งแสดงถึงการเพิ่มขึ้นของอำนาจเชิงวัฒนธรรมของประชาชนที่เป็นผู้ฟังเพลงลูกทุ่ง แม้เมื่อพิจารณาเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่ง จะพบลักษณะการยอมรับในความต่ำต้อย และมีการคล้อยตามอำนาจในสังคม อย่างไรก็ตาม การแสดงตนอย่างมีเกียรติของวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง ตลอดจนการเกิดขึ้นของเพลงอินดี้ที่หลากหลายก็สะท้อนถึงการพัฒนาประชาธิปไตยในระดับหนึ่ง ที่แม้จะเป็นเพียงประชาธิปไตยเชิงรูปแบบ แต่ก็เป็นพัฒนาการสำคัญที่ทำให้ประชาชนได้รับรู้ถึงพลังทางการเมืองของตน ซึ่งจะได้แสดงออกมาอย่างไม่อาจปิดกั้นในช่วงเวลาต่อมา ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า แม้ในที่สุดฝ่ายอำนาจนิยมจะเข้ามาควบคุมอำนาจอีกครั้งจากการทำรัฐประหาร แต่ก็ไม่อาจควบคุมประชาชนได้เหมือนที่เคยเกิดขึ้นในยุคเผด็จการในอดีต อีกทั้งประชาธิปไตยก็ยังไม่ได้ถูกทำให้ชะงัก แต่กำลังอยู่ในกระบวนการต่อสู้ต่อรองที่ต้องดำเนินต่อไป อย่างน้อยการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในงานนี้ก็ได้สะท้อนให้ผู้วิจัยเห็นภาพดังกล่าว

ทั้งนี้ สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงปี พ.ศ. 2535 ถึงปี พ.ศ.2545 ได้ดังแผนภาพที่ 5.2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>แผนภาพที่ 5.2</u> สรุปความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง พัฒนาการเพลงไทยสากล ความสัมพันธ์ด้านเศรษฐกิจการเมืองและสังคมวิทยาการเมือง และการครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ในช่วงปี พ.ศ. 2535 ถึงปี พ.ศ.2545



บทที่ 6
บทสรุป ปัญหาและข้อเสนอแนะ

6.1 บทสรุป

วิทยานิพนธ์นี้ ศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าพื้นที่หรือปริมณฑลของวัฒนธรรมดังกล่าวเป็นพื้นที่ที่เกิดปฏิสัมพันธ์หรือความสัมพันธ์เชิงอำนาจเกิดขึ้น และเชื่อว่าการศึกษาความสัมพันธ์ทางอำนาจดังกล่าวจะสามารถสะท้อนความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางการเมืองของกลุ่มคนในสังคมที่มีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมที่ศึกษาได้ ซึ่งเป็นไปตามวิธีการมองหรือแนวทางการศึกษา (Approach) วัฒนธรรมล่าสุดที่เกิดขึ้นในวงการวิชาการ ทั้งนี้ การศึกษาวัฒนธรรมในแนวทางการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจล่าสุดที่เกิดขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษาของสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษโดยนักวิชาการคนสำคัญ เช่น สจ๊วต ฮอลล์ แม้เป็นการศึกษาที่เน้นวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจแต่ก็เป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจซึ่งเน้นไปในทางสังคมวิทยา กล่าวคือการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจของผู้คนในสังคมเสียเป็นส่วนมาก โดยไม่ได้เชื่อมโยงมาสู่การอธิบายอำนาจทางการเมืองในเชิงรัฐศาสตร์ที่หัวใจของการอธิบายมุ่งไปสู่การทำความเข้าใจอำนาจทางการเมืองการปกครอง ด้วยเหตุนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า การศึกษาวัฒนธรรมในแนวทางการศึกษาที่มุ่งวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เป็นอยู่แม้สามารถอธิบายปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจของผู้คนในสังคมได้ แต่ก็มุ่งเน้นเฉพาะอำนาจเชิงสังคมวิทยาการเมือง หรือความสัมพันธ์เชิงอำนาจของผู้คนในสังคมโดยไม่เชื่อมโยงมาสู่อำนาจในการจัดการทางการเมืองการปกครอง

ในการนี้ เพื่อให้การศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในเพลงไทยสากลมีความเชื่อมโยงมาสู่การอธิบายอำนาจทางการเมืองการปกครองมากขึ้น ผู้วิจัย พบว่า มีแนวทางการศึกษาปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจที่น่าสนใจอยู่อีกแนวทางหนึ่งที่ถูกนำเสนอโดยลาเคลากับมูฟ ซึ่งวิธีการอธิบายใกล้เคียงกันกับแนวทางของสำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งอังกฤษ เนื่องจากได้รับอิทธิพลทางความคิดจากนักวิชาการก่อนหน้ามาในทางที่ใกล้เคียงกัน คือต่างก็ได้รับอิทธิพลทางความคิดในเรื่องการครองความเป็นจ้าวมาจากอันโตนิโย กรัมชี่ทางหนึ่ง และได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากนักคิดในแนวหลังโครงสร้างนิยมมาอีกทางหนึ่ง[1] เพียงแต่ลาเคลากับมูฟไม่ได้เน้นศึกษาวัฒนธรรม โดยความน่าสนใจของแนวคิดของลาเคลากับมูฟ ได้แก่การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่กระจายอยู่ใน

[1] เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, “การศึกษาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบแนวทางรัฐและสังคม,” ใน ประมวลสาระชุดวิชาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบ, หน่วยที่ 6-10 (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2547), หน้า 139.

สังคม โดยการเผยให้เห็นการต่อสู้ต่อรองทั้งในเชิงการครอบงำและการต่อต้าน และเชื่อมโยงการอธิบายเข้ากับแนวคิดประชาธิปไตย โดยมองว่าการต่อสู้ต่อรองที่เกิดขึ้นอยู่ทุกขณะโดยไม่มีฝ่ายใดสามารถครองความเป็นจ้าวได้อย่างเบ็ดเสร็จถาวร หรือแม้ฝ่ายใดจะสามารถครองความเป็นจ้าวได้แต่ก็ไม่อาจที่จะครองอำนาจอยู่ได้นานเนื่องจากจะมีอำนาจอื่นๆ ขึ้นมาต่อต้าน เป็นการสะท้อนความหลากหลายและการกระจายตัวของอำนาจซึ่งลาเคลากับมูฟเชื่อว่า ลักษณะดังกล่าวสะท้อนความเป็นประชาธิปไตยแบบลึกซึ้ง (Radical democracy) ที่เปิดโอกาสให้ทุกกลุ่มในสังคมได้เข้ามามีส่วนในการต่อสู้ต่อรองในพื้นที่ของอำนาจทางการเมือง[2] ซึ่งการอธิบายของลาเคลากับมูฟดังกล่าวนั้นได้ข้ามพ้นคำอธิบายของความคิดที่เห็นว่ามีแก่น (Essence) อยู่ในการศึกษาวิเคราะห์เพียงแก่นเดียวโดยเฉพาะอย่างยิ่ง แก่นในเรื่องของชนชั้นของพวกมาร์กซิสต์ แต่ลาเคลากับมูฟเสนอว่า แก่นของการศึกษาในสังคมมีอยู่อย่างหลากหลาย ซึ่งแก่นในเรื่องของชนชั้นก็อาจเป็นหนึ่งในนั้น[3] ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า คำอธิบายดังกล่าวมีความน่าสนใจยิ่งสำหรับการวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ที่จะสามารถดึงเอาภาพความหลากหลายและการต่อสู้ต่อรองที่เกิดขึ้นในพื้นที่ดังกล่าวมาอธิบายอำนาจในทางการเมืองและประชาธิปไตย

อย่างไรก็ตาม ทั้งจากข้อมูลเชิงประจักษ์ที่เห็นได้ชัดเจนว่าทุนได้เข้ามามีอำนาจอย่างมากในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลซึ่งเพลงได้ถูกทำให้กลายเป็นสินค้าในระบบอุตสาหกรรมที่มีมูลค่าสูงในตลาด และจากการศึกษาวิเคราะห์ที่ผ่านมาของผู้วิจัยเอง[4] พบว่า ทุนนิยมได้เข้ามามีบทบาทอย่างสูงในการวงการเพลง และกลายเป็นผู้ที่มีอำนาจหลักผู้หนึ่งในการควบคุมวัฒนธรรมเพลงโดยมีฐานอำนาจสำคัญมาจากฐานทางเศรษฐกิจโดยเฉพาะฐานอำนาจที่เกิดจากการครอบครองควบคุมปัจจัยการผลิต เผยแพร่ ตลอดจนปัจจัยในการจัดจำหน่ายผลงานเพลง ซึ่งมีส่วนในการกำหนดว่าเพลงแบบใดที่สมควรจะได้รับการผลิตและเผยแพร่ออกไปสู่สาธารณะชน หรือก็คืออำนาจในการควบคุมวาทกรรมเพลง ซึ่งฐานที่มาของอำนาจดังกล่าวก็เป็นหัวใจสำคัญหนึ่งของคำอธิบายของนักคิดมาร์กซิสต์ ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่า แก่นการอธิบายแก่นหนึ่งที่ไม่อาจละทิ้งได้ในการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ก็คือแก่นการอธิบายโครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในกระบวนการผลิตซึ่งจะเปิดเผยให้ว่า ใครมีอำนาจอย่างไรตั้งแต่กระบวนการผลิต เผยแพร่และจัดจำหน่ายเพลง ซึ่งผู้ที่มีความได้เปรียบเชิงอำนาจดังกล่าวก็จะเป็นผู้มีอำนาจในการกำหนด

---

[2] Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: towards a Radical Democratic Politics (London: Verso, 2nd Edition, 2001), p.137.

[3] เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา, “การศึกษาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบแนวทางรัฐและสังคม,”หน้า 140.

[4] ดูเพิ่มเติมใน สาทร ศรีเกตุ, “เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551)

ควบคุมวาทกรรมที่ถูกนำเสนอในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในภาพรวม อันจะส่งผลต่อการครอบงำและการต่อสู้เชิงอำนาจที่จะนำไปสู่ความเป็นประชาธิปไตยแบบลึกซึ้งตามคำอธิบายของลาเคลากับมูฟนั่นเอง ซึ่งจะเห็นว่า การศึกษาดังกล่าวไม่ได้ผิดแผกไปจากข้อเสนอของลาเคลากับมูฟ เพราะผู้วิจัยไม่ได้บอกว่าแก่นทางเศรษฐกิจดังกล่าวเป็นเพียงแก่นเดียวที่ดำรงอยู่ เพียงแต่เป็นแก่นที่มีความสำคัญในความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

จากการที่อำนาจเชิงเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงมีความสำคัญต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยจำเป็นต้องย้อนกลับไปหาคำอธิบายของทฤษฎีมาร์กซิสต์ดั้งเดิมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ รวมถึงชุดคำอธิบายที่สามารถนำมาใช้ในการทำความเข้าใจความสัมพันธ์เชิงอำนาจในอุตสาหกรรมเพลงซึ่งพบว่า คำอธิบายของสำนักแฟรงค์เฟิร์ตเป็นตัวช่วยที่ดีทั้งในการทำความเข้าใจอำนาจในด้านการครอบงำควบคุมที่นายทุนกระทำต่อศิลปินในกระบวนการผลิตและต่อวาทกรรมเพลงในภาพรวมที่ส่งผลให้วัฒนธรรม ซึ่งในที่นี้ก็คือวัฒนธรรมเพลงไทยสากลที่ส่วนหนึ่งได้กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมเต็มตัว กลายเป็นเครื่องมือทางอำนาจของนายทุนในการแสวงหาผลกำไรและกล่อมให้ผู้คนกลายเป็นผู้เฉื่อยเนือยหรือไร้อำนาจทางการเมืองจากการเสพวัฒนธรรมที่ด้อยคุณภาพ ไม่ประเทืองปัญญา ซึ่งผู้ที่สร้างคำอธิบายในแนวทางนี้ก็คือธีโอดอร์ อดอร์โนกับแม็กซ์ ฮอร์ไคม์เมอร์ และในการทำความเข้าใจด้านของพลังการต่อสู้อันของวัฒนธรรมประชานิยมเองโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีที่ทำให้การบริโภควัฒนธรรมเกิดขึ้นได้อย่างทั่วถึง ซึ่งผู้ที่สร้างคำอธิบายในแนวทางนี้ก็คือวอลเตอร์ เบนจามิน ซึ่งผู้วิจัยต่อยอดการอธิบายของเบนจามินออกไปว่า การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีนอกจากจะทำให้ประชาชนเข้าถึงการบริโภควัฒนธรรมอย่างเท่าเทียมแล้ว ยังทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานเพลงได้อย่างหลากหลายอันจะเปิดโอกาสให้ผู้คนมีอำนาจในการแสดงตัวตนทางวัฒนธรรมอีกด้วย ซึ่งแน่นอนที่สุดนั่นก็คือสิ่งเดียวกันกับประชาธิปไตยแบบลึกซึ้งของลาเคลากับมูฟ ทั้งนี้ อิสระในการสร้างงานดังกล่าวอาจนำมาซึ่งข้อถกเถียงเรื่องการควบคุมคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยตระหนักถึงข้อถกเถียงดังกล่าวเป็นอย่างดี แต่ไม่ใช่ประเด็นของการศึกษาหลักในงานนี้

ในอีกด้านหนึ่ง จากการศึกษาข้อมูลและงานวิจัยที่ผ่านมา ผู้วิจัยยังพบอีกว่า รัฐเองก็มีอำนาจสำคัญในการกำหนดควบคุมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งอำนาจที่เป็นอิสระจากปัจจัยทางเศรษฐกิจ เช่น อำนาจทางกฎหมายในการสนับสนุนหรือสั่งห้ามการผลิตหรือเผยแพร่ผลงานเพลงบางประเภท หรืออำนาจในเชิงเศรษฐกิจการเมืองที่รัฐใช้งบประมาณในการผลิตและเผยแพร่ผลงานเพลงเสียเอง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า การเข้าถึงอำนาจรัฐก็เป็นฐานสำคัญยิ่งต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจในพื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ทั้งในส่วนของการครอบงำและในส่วนของการต่อสู้ต่อรองหรือกล่าวคือ อำนาจในด้านของการจำกัดและอำนาจในด้านของการสร้างให้เกิดประชาธิปไตยนั่นเอง เมื่อเป็นเช่นนี้ การย้อนกลับไปหาคำอธิบายของกรัมชี่ ก็เป็นสิ่งที่ต้องเกิดขึ้นในงานนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง

ในส่วนของคำอธิบายว่าการสร้างอำนาจนำให้เกิดขึ้นจะต้องอาศัยฐานอำนาจทั้งในส่วนของการแย่งชิงอำนาจรัฐในสังคมการเมืองและในส่วนของการแย่งชิงอำนาจนำทางความคิดหรือการสร้างความยินยอมพร้อมใจในสังคมประชา โดยคำอธิบายของกรัมชี่เป็นการมองรัฐอย่างยืดหยุ่น กล่าวคือไม่ได้มองว่ารัฐเป็นพื้นที่ปิดที่แข็งทื่อ แต่เป็นพื้นที่ที่เกิดจากการสร้างกลุ่มทางอำนาจ (Power bloc) ของฝ่ายต่างๆ ซึ่งสามารถหมุนเวียนเปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งมุมมองเช่นนี้ก็เป็นการเปิดโอกาสให้การศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลยิ่งมีความน่าสนใจ เนื่องจากทำให้ขอบเขตของการศึกษาการแย่งชิงพื้นที่เพื่อครองอำนาจนำในวัฒนธรรมขยายไปถึงการแย่งชิงพื้นที่ในสังคมการเมืองหรือการแย่งชิงอำนาจรัฐอีกด้วย ส่วนในอีกด้านหนึ่งการอธิบายการสร้างความยินยอมพร้อมใจในพื้นที่ของสังคมประชาก็เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับการอธิบายเชิงวาทกรรมได้อย่างน่าสนใจ ซึ่งการอธิบายเชิงวาทกรรมดังกล่าวจะเผยให้เห็นการสร้างความหมายให้กับสรรพสิ่งรวมถึงการสร้างความหมายให้กับแนวเพลงหนึ่งๆ ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกันกับการเก็บกดปิดทับ กีดกันความหมายอื่นๆ ออกไปจากพื้นที่ของอำนาจในสังคม ผ่านภาคปฏิบัติการของวาทกรรมซึ่งจะทรงพลังหากมีผู้ร่วมปฏิบัติสามารถรวมตัวกันเป็นเครือข่ายปฏิบัติการเชิงวาทกรรมในระดับชาติที่สามารถยึดตรึงอำนาจในการสร้างความหมายให้หยุดนิ่งอยู่ภายใต้วาทกรรมของฝ่ายตน ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกันกับการกีดกันทางสังคมอย่างเข้มข้น แต่อำนาจครอบงำจะเสื่อมลงหากเครือข่ายปฏิบัติการอ่อนพลังลง เปิดโอกาสให้วาทกรรมอื่นเข้ามาแย่งชิงอำนาจในการสร้างความหมาย หรือแสดงตัวตนได้มากขึ้น และลดการกีดกันทางสังคมอันเป็นอุปสรรคของการพัฒนาประชาธิปไตยลง

ทั้งหมดที่กล่าวมา เป็นมุมมองการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถเปิดให้เห็นรูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้อย่างละเอียด และสามารถสะท้อนพัฒนาการทางการเมืองไทยโดยเฉพาะประเด็นการพัฒนาประชาธิปไตยเชิงวัฒนธรรมได้อย่างน่าสนใจ ผู้วิจัยจึงหยิบยกแนวทางการศึกษาต่างๆ ข้างต้นมาศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในงานนี้ โดยมีคำถามหลักของการศึกษาดังต่อไปนี้

1. โครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงไทยสากลมีความเป็นมาอย่างไรตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงพ.ศ.2545
2. ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางวาทกรรม ทั้งเรื่องของฐานะตำแหน่งและการแย่งชิงพื้นที่ในสังคมระหว่างแต่ละแนวเพลง การแย่งชิงอำนาจนำของผู้เกี่ยวข้องภายในพื้นที่ของแนวเพลงเดียวกัน และการนำเสนอความคิดผ่านบทเพลง มีความเป็นมาอย่างไรตั้งแต่ยุคเริ่มต้นจนถึงพ.ศ.2545
3. ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งในทางเศรษฐกิจการเมืองและในทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ส่งผลกระทบอย่างไรต่อการสร้างอำนาจนำและการ

ต่อสู้ต่อรองเชิงอำนาจของผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งฝ่ายรัฐ ฝ่ายทุน ฝ่ายศิลปิน/ผู้สร้างสรรค์ ตลอดจนประชาชนกลุ่มผู้ฟัง ในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลจนถึงปีพ.ศ.2545 และส่งผลอย่างไรต่อพัฒนาการของการเมืองไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นการพัฒนาประชาธิปไตย

ทั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งช่วงของการศึกษาออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

1. ช่วงตั้งแต่การเกิดขึ้นของเพลงไทยสากล จนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516
2. ช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึงการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ปีพ.ศ. 2521
3. ช่วงหลังจากการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ปีพ.ศ. 2521 จนถึงปี พ.ศ. 2535
4. ช่วงที่เพลงลูกทุ่งขึ้นครองตลาดและเกิดความหลากหลายในวัฒนธรรมเพลงอย่างยิ่งหลังพ.ศ.2535 จนถึงปีพ.ศ. 2545

ผลการศึกษาพบว่า เพลงไทยสากลมีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน โดยมีที่มาจาก 2 ทาง คือ การพัฒนาด้านดนตรีซึ่งเกิดขึ้นโดยวงดนตรีของราชการ และการพัฒนาด้านรูปแบบการร้องซึ่งเกิดขึ้นในสื่อบันเทิง คือละครร้อง กระทั่งแนวทางการพัฒนาดังกล่าวมาบรรจบกันในสื่อภาพยนตร์ โดยในยุคแรกรัฐได้เข้ามาเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาเพลงไทยสากลในยุคหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ. 2475 ซึ่งมีการใช้เพลงไทยสากลเป็นสื่อสำคัญในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง โดยที่รัฐเป็นผู้ให้การสนับสนุนการตั้งวงดนตรีของทางการขึ้นจำนวนหลายวง มีการรับศิลปินเพลงไว้ในสังกัดและมีการจ่ายเงินเดือนประจำ ด้วยฐานะที่รัฐสามารถควบคุมกระบวนการผลิต ช่องทางการเผยแพร่ และเนื้อหาสาระในผลงานเพลง ส่งผลให้รัฐในยุคดังกล่าวสามารถสร้างความเป็นจ้าวทางวาทกรรมขึ้นได้ในปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากล

อย่างไรก็ตาม นอกจากเพลงไทยสากลที่สนับสนุนโดยรัฐ พบว่ามีเพลงของศิลปินเพลงอิสระที่มีเนื้อหาสาระและแสดงจุดยืนที่แตกต่างจากแนวเพลงของรัฐเกิดขึ้น คือเพลงชีวิต ซึ่งพัฒนาเป็นเพลงตลาดและเพลงลูกทุ่ง กลายเป็นอีกพื้นที่ทางวาทกรรมหนึ่งในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ซึ่งมีพลังได้เนื่องจากศิลปินเพลงเป็นผู้ควบคุมหรือมีอำนาจในกระบวนการผลิต และมีฐานผู้ฟังให้การสนับสนุน ซึ่งเพลงแนวดังกล่าวนี้เองถือเป็นเพลงประชานิยมแนวแรกที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ซึ่งส่งผลให้พื้นที่ของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลเป็นพื้นที่แสดงตนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจอย่างเข้มข้นน่าสนใจ และเพลงแนวดังกล่าวนี้เองก็มีส่วนทำให้อำนาจการครองความเป็นจ้าวของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม

พังทลายลง โดยมีสาเหตุอื่นๆ ร่วมด้วย เช่น การต่อสู้ต่อรองกันเองของกลุ่มอำนาจทางการเมืองภายในปริมณฑลของอำนาจรัฐหรือสังคมการเมือง และอิทธิพลของมหาอำนาจภายนอกประเทศ เป็นต้น ซึ่งส่งผลให้รัฐบาลไม่สามารถรักษาอำนาจนำไว้ได้ทั้งในทางเศรษฐกิจการเมืองและในทางสังคมการเมือง จนต้องสูญเสียอำนาจการครองความเป็นจ้าวให้กับกลุ่มอำนาจใหม่ คือกลุ่มของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ในที่สุด

จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้ขึ้นสู่อำนาจ และใช้อำนาจรัฐควบคุมวัฒนธรรมเพลงไทยสากลอย่างเด็ดขาด ส่งผลให้การต่อสู้ต่อรองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้ ไม่ปรากฏในปริมณฑลของสังคมการเมือง แต่เมื่อพิจารณาในสังคมประชา ก็พบว่ายังเกิดการต่อสู้ต่อรองทางอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล เพียงแต่การต่อสู้ต่อรองดังกล่าวไม่ได้มุ่งปะทะกับอำนาจรัฐ แต่เป็นการต่อสู้ต่อรองเพื่อการแย่งชิงพื้นที่หรือการครองอำนาจนำในบริบทของวัฒนธรรมอย่างไรก็ตาม อำนาจเผด็จการทหารที่สืบต่อมาในรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจรก็พังทลายลงในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งรัฐสูญเสียอำนาจในการครองความเป็นจ้าวทั้งในปริมณฑลของอำนาจรัฐ และปริมณฑลของวัฒนธรรม

พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ก่อให้เกิดแนวเพลงไทยสากลที่หลากหลายมากขึ้น โดยได้เกิดแนวเพลงใหม่ขึ้นอีก 1 แนวเพลง คือ เพลงเพื่อชีวิต เพิ่มเติมจากแนวเพลงเดิมที่มีอยู่ได้แก่ เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริงคอมโบ ตลอดจนเพลงปลุกใจของภาครัฐ แนวเพลงที่หลากหลายดังกล่าวในยุคนี้ มีความแตกต่างกันทั้งในส่วนของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต และความแตกต่างทางวาทกรรมทั้งในส่วนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจของฐานะตำแหน่งของแนวเพลงในสังคม และในส่วนของวาทกรรมความคิดที่นำเสนอในบทเพลง โดยในยุคนี้ เพลงเพื่อชีวิตที่เกิดขึ้นมาพร้อมกันกับขบวนการนักศึกษาเป็นบทเพลงที่มีพลังสูงในการต่อสู้ทางการเมือง เนื่องจากศิลปินเพลงเป็นผู้ที่มีอำนาจสูงในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต อีกทั้งบรรยากาศทางการเมืองที่เป็นประชาธิปไตยซึ่งรัฐไม่มีอำนาจมาก เช่นในยุคเผด็จการทหารส่งผลให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองได้อย่างกว้างขวาง อย่างไรก็ตามด้วยการขาดซึ่งฐานทรัพยากรทางเศรษฐกิจและความล้มเหลวในการดึงมวลชนมาเป็นพวก ทำให้เพลงเพื่อชีวิตต้องพ่ายแพ้ต่อฝ่ายอำนาจรัฐซึ่งกลับมามีอำนาจสูงและสามารถควบคุมกระบวนการผลิต และเผยแพร่ผลงานเพลงได้อย่างครบวงจรและเด็ดขาด ตลอดจนสามารถสร้างความยินยอมพร้อมใจด้วยวิธีการต่อสู้ทางความคิดผ่านทางเพลงปลุกใจ ในขณะที่เพลงลูกทุ่งแม้ในระยะแรก จะปรากฏเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองและสังคม แต่เนื่องจากการเข้ามาของระบบทุนนิยม ส่งผลให้การผลิตเพลงลูกทุ่งมุ่งสู่การจำหน่ายเพื่อสร้างผลกำไร เนื้อหาที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งจึงเป็นการตอบสนองความต้องการของตลาดในลักษณะของการพูดถึงเรื่องที่ผู้คนอยากฟังมากกว่าการชี้นำสังคมและเริ่มลดปริมาณการวิพากษ์วิจารณ์ลงไป ในที่สุดหลังจากความสับสนทางอำนาจที่ไม่มีฝ่ายใดมีอำนาจนำ

อย่างเบ็ดเสร็จในช่วงระยะเวลาเพียงช่วงสั้นๆ ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ฝ่ายรัฐก็สามารถดึงอำนาจกลับและสร้างความยินยอมพร้อมใจในการปกครองจากประชาชนจนมีฐานะเป็นจ้าวทางวาทกรรมได้อีกครั้งหนึ่ง

การเติบโตของธุรกิจเทปเพลงและการแก้ไขพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์พ.ศ. 2521 ส่งผลให้การผลิตเพลงเข้าสู่อุตสาหกรรมในระบบทุนนิยม ที่เริ่มเกิดขึ้นในวงการเพลงสตริง และแพร่สู่วงการเพลงลูกทุ่งและวงการเพลงเพื่อชีวิต ตามลำดับ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในกระบวนการผลิตที่ฝ่ายทุนเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าศิลปินเพลง ที่ส่วนใหญ่มีฐานะเป็นลูกจ้างของบริษัทและมีอำนาจอิสระน้อยลงในการทำงานและการต่อรองผลประโยชน์ ในขณะที่ในส่วนของตำแหน่งแห่งที่ของแนวเพลงพบว่า แนวเพลงสตริงที่เกิดขึ้นใหม่ครอบครองพื้นที่ในสื่อกระแสหลักในยุคนี้ โดยยึดโยงอยู่กับฐานผู้ฟังที่เป็นคนรุ่นใหม่ ในขณะที่เพลงเพื่อชีวิตเปลี่ยนฐานะจากเพลงต่อต้านอำนาจรัฐมาเป็นเพลงสมัยนิยมในระบบอุตสาหกรรมเพลงไม่แตกต่างจากเพลงแนวอื่น ส่วนเพลงลูกทุ่งซึ่งยึดโยงอยู่กับประชาชนต่างจังหวัดยังคงมีภาพลักษณ์ที่ต่ำต้อยในสังคมไทย อย่างไรก็ตาม การเข้ามาให้การสนับสนุนของรัฐในการยกระดับฐานะของเพลงลูกทุ่งให้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติได้สร้างความเปลี่ยนแปลงในภาพลักษณ์และสร้างให้เพลงลูกทุ่งเป็นที่สนใจของประชาชนจำนวนมากอีกครั้งหนึ่ง การกระทำดังกล่าวเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าในช่วงดังกล่าวนี้ เพลงลูกทุ่งได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งภายใต้วาทกรรมของรัฐ และเมื่อพิจารณาจากเนื้อหาสาระยิ่งเป็นที่ชัดเจนว่ารัฐสามารถดึงเพลงลูกทุ่งมาเป็นส่วนหนึ่งของตนได้สำเร็จ

ทั้งนี้ การเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมทุนนิยมของธุรกิจเพลง และการลดบทบาทของรัฐตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ดูเหมือนว่ารัฐจะมีอำนาจลดลงในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยที่ทุนเข้ามามีอำนาจมากขึ้น แต่เมื่อวิเคราะห์ลึกลงไป กลับทำให้เห็นว่า การไม่แสดงบทบาทชัดเจนของรัฐดังกล่าวเกิดขึ้นเนื่องมาจากรัฐสามารถครองความเป็นจ้าวทางวาทกรรมในปริมณฑลของวัฒนธรรมเพลงไทยสากลได้สำเร็จโดยมีพันธมิตรสำคัญ คือทุนค่ายเพลงเข้ามาทำหน้าที่ในส่วนของการควบคุมกระบวนการผลิตเพลงแทน โดยที่รัฐไม่จำเป็นต้องสิ้นเปลืองทรัพยากรในการผลิตเพลงเอง ในเมื่อเพลงที่ทุนผลิตโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งได้กลายเป็นแนวเพลงที่เป็นตัวแทนนำเสนอแนวคิดของรัฐอย่างแพร่หลาย ในขณะที่เพลงสตริงส่วนใหญ่มีเนื้อหากล่าวถึงความรักซึ่งไม่กระทบอำนาจรัฐอยู่แล้ว ส่วนเพลงเพื่อชีวิตแม้มีวงคาราบาวที่ดูจะมีพลังสูงที่จะไม่ยอมอยู่ภายใต้การครองอำนาจนำของรัฐ แต่ก็ไม่ถึงกับเป็นศัตรูที่เป็นภัยต่ออำนาจรัฐ โดยที่เพลงเพื่อชีวิตส่วนใหญ่ก็หันไปกล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับความรักซึ่งเป็นเนื้อหาที่สามารถขายได้ภายใต้การผลิตเพลงเพื่อมุ่งการจำหน่ายในระบบทุนนิยม ในยุคนี้จึงเป็นยุคที่รัฐสามารถแสวงหาความร่วมมือและครองอำนาจนำในฐานะจ้าวทางวาทกรรมที่สร้างให้เกิดการตรึงไว้ซึ่งอำนาจเชิงสัมพัทธ์ (Fixed relation) เกิดเป็น Nodal point ได้

แม้อำนาจดังกล่าวจะเกิดความสั่นคลอนบ้างในช่วงต้นทศวรรษ 2530 แต่ก็ไม่ถึงกับทำให้รัฐต้องสูญเสียฐานะนำลงไป

ในช่วง พ.ศ.2535 เป็นต้นมาจนถึง พ.ศ.2545 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายด้านในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยี อันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางอำนาจทางเศรษฐกิจการเมืองในโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการผลิต ซึ่งแม้จะเป็นยุคที่ค่ายเพลงใหญ่จำนวนน้อยรายเข้ามาควบคุมวงการเพลงอย่างครบวงจร ครอบครองส่วนแบ่งทางการตลาดเพลงไว้เกือบทั้งหมด แต่เทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไป ได้ส่งผลให้การผลิตเพลงของศิลปินเพลงอิสระเกิดขึ้นได้ง่าย อีกทั้งยังสามารถเผยแพร่ผ่านช่องทางของสื่อรูปแบบใหม่ที่สามารถเข้าถึงผู้บริโภคได้อย่างเฉพาะเจาะจง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ได้เกิดความหลากหลายทางอำนาจมากขึ้นหรือเกิดความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้นในฝั่งของผู้ผลิตเพลงรายย่อย ในขณะเดียวกัน ทางด้านฝั่งผู้บริโภค ก็ถือได้ว่ามีอำนาจในการเลือกบริโภคเพลงได้มากขึ้นผ่านช่องทางของสื่อที่หลากหลาย อย่างไรก็ตาม ผู้ที่มีทรัพยากรมากกว่าอย่างเช่นค่ายเพลงขนาดใหญ่ ก็ยังถือว่าเป็นผู้ได้เปรียบในวงการอุตสาหกรรมเพลง

ในส่วนของการเปลี่ยนแปลงทางวากรรม ภาพปรากฏของการเปลี่ยนแปลงที่ชัดที่สุดในยุคนี้คือการกลับมาได้ความนิยมและได้รับการยอมรับของเพลงลูกทุ่ง ซึ่งแสดงถึงการเพิ่มขึ้นของอำนาจเชิงวัฒนธรรมของประชาชนที่เป็นผู้ฟังเพลงลูกทุ่ง แต่เมื่อพิจารณาเนื้อหาสาระของเพลงลูกทุ่ง กลับพบลักษณะการยอมรับในความต่ำต้อย และมีการคล้อยตามอำนาจในสังคม

ด้วยเหตุนี้ แม้จะเกิดความสั่นคลอนเชิงอำนาจ แต่ผู้ที่มีฐานะเป็นจ้าวทางวาทกรรมในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลในยุคนี้ ก็ยังเป็นพันธมิตรร่วมระหว่างฝ่ายรัฐและฝ่ายทุน เพียงแต่อำนาจนำดังกล่าวไม่เข้มแข็งเหมือนในช่วงทศวรรษ 2530 เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆ ที่เกิดขึ้นดังที่ได้แสดงให้เห็น

ทั้งนี้ การแสดงตนอย่างมีเกียรติของวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่ง ตลอดจนการเกิดขึ้นของเพลงอินดี้ที่หลากหลายก็สะท้อนถึงการพัฒนาประชาธิปไตยในระดับหนึ่ง ที่แม้จะเป็นเพียงประชาธิปไตยเชิงรูปแบบ แต่ก็เป็นพัฒนาการสำคัญที่ทำให้ประชาชนได้รับรู้ถึงพลังทางการเมืองของตน ซึ่งจะได้แสดงออกมาอย่างไม่อาจปิดกั้นในช่วงเวลาต่อมา ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า แม้ในที่สุดฝ่ายอำนาจนิยมจะเข้ามาควบคุมอำนาจอีกครั้งจากการทำรัฐประหาร แต่ก็ไม่อาจควบคุมประชาชนได้เหมือนที่เคยเกิดขึ้นในยุคเผด็จการในอดีต อีกทั้งประชาธิปไตยก็ยังไม่ได้ถูกทำให้ชะงัก แต่กำลังอยู่ในกระบวนการต่อสู้ต่อรองที่ต้องดำเนินต่อไป

จะเห็นว่า การครองความเป็นจ้าวได้เป็นผลสำเร็จ จำเป็นต้องอาศัยฐานอำนาจทั้งในทางเศรษฐกิจการเมืองและอำนาจเชิงสังคมวิทยาการเมืองร่วมด้วย ซึ่งปรากฏว่า ทั้งศิลปินเพลงรวมถึงประชาชนกลุ่มผู้ฟัง ไม่เคยประสบความสำเร็จในการครองความเป็นจ้าวดังกล่าว ในขณะที่ฝ่ายรัฐและฝ่ายทุน ซึ่งได้รวมตัวเป็นพันธมิตรในเครือข่ายปฏิบัติการทางวาทกรรมในระดับชาติ มีอำนาจ

Chulalongkorn University

ทั้งสองด้านอยู่ในมือ สามารถครองความเป็นจ้าวได้สำเร็จในหลายช่วงเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้นมา ซึ่งจะเห็นว่า การเป็นพันธมิตรดังกล่าว ฝ่ายทุนค่ายเพลงไม่เคยแสดงการต่อต้านอำนาจรัฐปรากฏให้เห็น ตรงกันข้าม ทุนค่ายเพลงได้คล้อยตามวาทกรรมของรัฐ แม้ในบางช่วงที่อาจมีการออกนอกลู่นอกทางไปจากวาทกรรมที่รัฐต้องการ เช่น ในยุคที่ทุนค่ายเพลงมุ่งผลิตเพลงสตริงออกมาอย่างมากจนรัฐเกิดความกังวลว่า เพลงสตริงที่รับเอาวัฒนธรรมเพลงจากต่างชาติเข้ามาเป็นจำนวนมากจะบ่อนทำลายวัฒนธรรมอันดีของชาติไทย รัฐก็ได้ยื่นมือเข้ามาแสดงบทบาท แต่ก็บทบาทในเชิงบวก โดยการให้การสนับสนุนเพลงลูกทุ่ง และยกระดับฐานะเพลงลูกทุ่งขึ้นเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งรัฐประสบความสำเร็จอย่างดียิ่ง คือทำให้เพลงลูกทุ่งกลับมาเป็นที่สนใจทั้งของกลุ่มผู้ฟังที่เป็นคนไทยส่วนใหญ่ของประเทศ ซึ่งสุดท้ายฝ่ายทุนก็ได้รับประโยชน์จากการหันมาผลิตเพลงลูกทุ่งซึ่งสร้างกำไรได้อย่างมหาศาล

อย่างไรก็ตาม ภายใต้การครองความเป็นจ้าวของฝ่ายรัฐและทุนดังกล่าว ก็ปรากฏให้เห็นการต่อสู้ต่อรองมาทุกยุคสมัย และสามารถสั่นคลอนอำนาจความเป็นจ้าวอยู่เป็นระยะ ซึ่งพลังของการต่อสู้ต่อรองดังกล่าวปรากฏชัดเจนขึ้นอย่างมากตั้งแต่ช่วงปลายของทศวรรษ 2530 ที่ฝ่ายทุนเริ่มถูกสั่นคลอนอำนาจในกระบวนการผลิตอันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี ผนวกกับกระแสประชาธิปไตยที่เข้มข้น ส่งผลให้อำนาจของประชาชนสามารถแสดงตัวได้มากขึ้น อันสะท้อนถึงพัฒนาการของระบอบประชาธิปไตยดังได้กล่าวไปแล้วนั่นเอง

6.2 ปัญหา และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้ ศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมืองในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล ตั้งแต่การเกิดขึ้นของเพลงไทยสากลในสังคมไทยจนถึงปีพ.ศ. 2545 ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาที่ยาวนานพอสมควร จึงอาจทำให้ข้อมูลในบางส่วนไม่สามารถเจาะลึกลงไปในรายละเอียดมากนัก เช่น การศึกษาเปรียบเทียบในส่วนของการปะทะ หรือหลอมรวมทางวาทกรรมในเนื้อหาของบทเพลง ซึ่งเป็นประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจสำหรับการศึกษาต่อไปในอนาคต นอกจากนั้น จากการกำหนดขอบเขตของการศึกษาไว้เพียงแค่ปีดังกล่าว ทำให้ไม่อาจให้ภาพความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากลมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีความสลับซับซ้อนและมีความน่าสนใจมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการหวนกลับมาใช้เพลงเป็นเครื่องมือทางการเมืองอีกครั้ง ภายหลังการเกิดขึ้นของความขัดแย้งทางการเมือง ตลอดจนการล่มสลายของค่ายเพลงใหญ่ และการเปลี่ยนแปลงทางอำนาจของฝ่ายการเมือง ซึ่งจะส่งผลต่อการครองความเป็นจ้าวในพื้นทางวัฒนธรรม ที่จะสามารถสะท้อนภาพพัฒนาการทางการเมืองของไทยได้อย่างละเอียดลึกซึ้งยิ่งขึ้น

นอกจากนั้น ข้อจำกัดสำคัญประการสำคัญของงานวิจัยนี้ซึ่งเป็นที่ตระหนักของผู้วิจัยเป็นอย่างดี คือ งานวิจัยนี้ศึกษาพัฒนาเพลงไทยสากลในระยะเวลาค่อนข้างยาวนาน ด้วยระยะเวลาที่จำกัด ส่งผลให้การศึกษาเน้นหนักไปที่การวิเคราะห์โครงสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจในวัฒนธรรมเพลงไทยสากล (Structure) โดยไม่ได้เน้นการวิเคราะห์ในส่วนของตัวแสดง (Actor) ที่เข้ามามีบทบาทภายใต้โครงสร้างดังกล่าวอย่างลึกซึ้งเพียงพอ ทำให้งานขาดความสมบูรณ์ลงไปในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ข้อจำกัดดังกล่าวก็เป็นการเปิดทางให้ผู้วิจัยเองหรือผู้สนใจได้ศึกษาต่อไปในอนาคต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (2541). การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์: แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน. (2551). สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กีรติ พรหมสาขา ณ สกลนคร. 14 ตุลาคม 2557. ศิลปินเพลงเพื่อชีวิต. สัมภาษณ์.

กลุ่มศิลปวัฒนธรรมเพื่อชีวิต. (2544). เส้นทางเพลงเพื่อชีวิต จาก พ.ศ.2480 ถึงปัจจุบัน. เอกสารประกอบการเสวนาในงานรำลึก 25 ปี 14 ตุลา วันที่ 10 ถึง 14 ตุลาคม 2544.

กองดุริยางค์ทหารอากาศ. พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร). [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://www.rtafband.com/index.php?mode=history&id=16. [2 มิถุนายน 2557]

ขจร ฝ้ายเทศ. (2548). การสื่อสารทางการเมืองในเพลงไทยลูกทุ่ง พ.ศ.2507-2547. (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต), คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ข่าวสด. เยี่ยมไร่ดอกเหงื่อ ของน้าหมู พงษ์เทพ กระโดนชำนาญ, ใน สรกนก มานูญวงศ์. [ออนไลน์]. 2552. แหล่งที่มา: http://hilight.kapook.com/view/36831. [2 สิงหาคม 2557]

คาราวานออนซอน. ก่อนเคลื่อน มาเป็น คาราวาน (ท.เสน และสัญจร บังคลาเทศแบนด์). [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา: http://www.caravanonzon.com/index_th.php?name=knowledge&file=readknowledge&id=16&PHPSESSID=515894e304875addaeebad06a431308d. [2 สิงหาคม 2557]

คีตา พญาไท. วงดนตรีของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9480000139966. [2 มิถุนายน 2557]

แคน สาริกา. 8 กุมภาพันธ์ 2551. บรรณาธิการบริหารหน้าลูกทุ่ง หนังสือพิมพ์คมชัดลึก. สัมภาษณ์.

คมชัดลึกออนไลน์. 'ชลธี' เผยแค้นเขมรเตรียมแต่งเพลงปลุกรักชาติ. [ออนไลน์]. 2552. แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/detail/20091118/37599/ชลธีเผยแค้นเขมรเตรียมแต่งเพลงปลุกรักชาติ.html. [10 ตุลาคม 2557]

จตุรงค์ กอบแก้ว. (2543). เกรียงไกร เชษฐโชติศักดิ์: ผู้พลิกหายนะให้เป็นโอกาส เบื้องหลังความสำเร็จ อาร์เอส โปรโมชั่น (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย อินเตอร์เนชั่นแนล.

จรูญรัตน์ สุวรรณภูสิทธิ์. (2531). การศึกษาบทเพลงเพื่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับขบวนการนักศึกษา ช่วง 2516-2519. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จารุวรรณ แก้วมะโน. (2551). วาทกรรม “ชาวบ้าน” กับการจำกัดตนเองในการมีส่วนร่วมทางการเมือง. (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต), คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่. ประวัติบริษัท. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://grammy-th.listedcompany.com/company_background.html. [3 มีนาคม 2558]

เจทูเค (J2K). นามแฝง. (2545). กว่าจะเป็น...อาร์เอส: ย้อนยุค 20 ปี เพลงไทยสากล. กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=826705634065649&id=131078776961675. [28 กุมภาพันธ์ 2558]

ใจ อึ๊งภากรณ์ และคณะ. (2545). อะไรนะ ลัทธิมาร์คซ์, เล่ม 2. กรุงเทพฯ: กลุ่มประชาธิปไตยแรงงาน.

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

ชนิดา ชิตบัณฑิตย์. (2555). ผับเพื่อชีวิต: กระบวนการแปรรูปเพลงเพื่อชีวิตในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม. วารสารไทยคดีศึกษา, 9(1), 137-176.

ชัยยุทธ์ ลิมลาวัลย์. ประวัติวงคาราบาว: ครบรอบ 25 ปี คาราบาว พ.ศ.2549. [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: http://carabao.net/biography/index.html. [30 ตุลาคม 2557]

ชาย เมืองสิงห์. 20 พฤศจิกายน 2557. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

ชินกร ไกรลาส. 24 กรกฎาคม 2550. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

ชูเกียรติ ฉาไธสงและคม ทัพแสง. (2550). เพลงชีวิต ‘ศิลปินครูบ้านป่า’ สลาคุณวุฒิ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร.

ชลธี ธารทอง. (2547). ชลธีธารทอง เทวดาเพลง. กรุงเทพฯ: อินฟอร์มีเดีย บุ๊คส์.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2544). รัฐศาสตร์แนววิพากษ์ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2549). วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ฐิรวุฒิ เสนาคำ. (2549). เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป. ใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ (บก.), เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ณัฐพนธ์ วงศ์สนิท. 10 ตุลาคม 2557. นักร้อง. สัมภาษณ์.

ณัฐพล ใจจริง. (2552). การเมืองไทยสมัยจอมพลป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2491-2500). (วิทยานิพนธ์รัฐศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต), คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตุ๋ย ชมรมฯ. ผลพวงจาก เมด อิน ไทยแลนด์ [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://noknight.com/data_files/art_tui2.htm. [20 สิงหาคม 2557]

ต๋อง ท่าชนะ. 13 มกราคม 2551. นักแต่งเพลง ผู้ผลิตเพลง. สัมภาษณ์.

ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, เขียน, พรรณี ฉัตรพลรักษ์, ม.ร.ว. ประกายทอง สิริสุข และธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, แปล. (2548). การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์.

ธีรภาพ โลหิตกุล. (2544). ปฐมบทเพลงลูกทุ่งและเพลงเพื่อชีวิต พ.ศ.๒๔๘๐-๒๕๐๐. กรุงเทพฯ: โสมสาร.

ธีระศักดิ์ วดีศิริศักดิ์. (2540). การวิเคราะห์เพลงไทยสากลของบริษัท อาร์. เอส. โปรโมชั่น 1992 จำกัด ระหว่างปี พ.ศ.2537 ถึง พ.ศ.2539. (ปริญญานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต), วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นคร ถนอมทรัพย์. 4 พฤศจิกายน 2557. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2549). ความต่าง" ของ "วิธีคิด" ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม. ใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ (บก.), เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

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

นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย. เส้นทางความคิดของ สจ๊วต ฮอลล์ และวัฒนธรรมศึกษา ตอนที่ 1. เก็บความและเรียบเรียงจาก Janice Peck, "Itineray of a Thought: Stuart Hall, Cultural Study, and the Unresolved Problem of the Relation of Culture to 'Not Culture'. *Cultural Critique,* 48, 200-249.

นันทสิทธิ์ กิตติวรากูล. (2544). การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างสรรค์ของศิลปินเพลงแนวดนตรีโปรเกรสสีฟร็อค. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), สาขาสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิติพงษ์ ห่อนาค. 27 ตุลาคม 2557. นักแต่งเพลง ผู้บริหารค่ายเพลง. สัมภาษณ์.

แนวหน้า. “บอย โกสิยพงษ์” หนึ่งในผู้ทรงคุณค่าในวงการเพลง! [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.naewna.com/entertain/columnist/10359. [10 ตุลาคม 2557]

นรเทพ มาแสง. 5 กันยายน 2557. นักดนตรี. สัมภาษณ์.

บอน บรเพ็ด. “แฟนฉัน-รักครั้งแรก-อธิษฐานรัก” เพลง“ชาตรี”ที่อยู่เหนือกาลเวลา. [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://www.thaiday.com/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9540000069520. [2 สิงหาคม 2557]

บอน บรเพ็ด. “แกรนด์เอ็กซ์” วงไขใหญ่ ผู้สร้างตำนานล้านตลับ. [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9540000075394 [2 สิงหาคม 2557]

ปิศาจแดง. ประวัติย่อเพลงไทยสากล. [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=798638. [24 พฤษภาคม 2557]

ปิศาจแดง. ประวัติย่อเพลงไทยลูกทุ่ง ตอน 1. [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/greatsong/2012/02/20/entry-2. [24 พฤษภาคม 2557]

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และ คริส เบเคอร์. (2546). เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ (พิมพ์ครั้งที่ 3). เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม.

พนม นพพร. 18 ตุลาคม 2550. นักร้อง เจ้าของค่ายเพลงนพพรซิลเวอร์โกลด์ อดีตนายกสมาคมนักเพลงลูกทุ่งแห่งประเทศไทย. สัมภาษณ์.

พรรณี ปรัชญาบำรุง. (2542). ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากลหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึง พ.ศ.2500. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

พิมพพธู พินทุเสนีย์. 18 ตุลาคม 2557. อดีตผู้บริหารฝ่ายการตลาดบริษัทเพลง. สัมภาษณ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. ปฐมบทแผ่นเสียงเพลงพระราชนิพนธ์ชุดแรกของไทย [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://radio3.exteen.com/20111106/entry-1/page/3. [30 มิถุนายน 2557]

พลกฤษณ์ วิริยานุภาพ. 5 กันยายน 2557. นักแต่งเพลง นักดนตรี. สัมภาษณ์.

ไพรัตน์ ไพพรรณรัตน์. (2556). เพลงปลุกใจที่สะท้อนและส่งเสริมให้ประชาชนมีส่วนร่วมในทางการเมือง. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (การเมือง)), มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ภัทราวดี ภูชฎาภิรมย์. (2549). วัฒนธรรมความบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ.2491-2500. กรุงเทพฯ: มติชน.

ภาณุเดช อังกินันทน์. (2554). วงดนตรีลูกทุ่ง: การกำเนิด การเจริญรุ่งเรือง และการสิ้นสลาย. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต), สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

มานพ แย้มอุทัย (เฒ่าแก้ม). เสี้ยวหนึ่งของชีวิต ...กับวงเขาควาย: เพลงของคนอื่นถ่ายทอดอารมณ์แต่คาราบาวถ่ายทอดชีวิต. [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/NOP84/2008/09/21/entry-1. [7 กรกฎาคม 2557]

มานพ แย้มอุทัย. 29 พฤศจิกายน 2557. นักวิชาการ คอลัมภ์นิสต์ และครีเอทีพในธุรกิจเพลงและสื่อสารมวลชน. สัมภาษณ์.

ยิ่งลักษณ์ บุญเก็บ. (2552). การใช้เพลงปลุกใจในฐานะสื่อประชาสัมพันธ์ให้คนไทยสำนึกรักชาติของกองทัพบก พ.ศ.2475-2550. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), สาขาวิชาการประชาสัมพันธ์ ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยูทูเพลย์. บอย โกสิยพงษ์. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://artist.you2play.com/about/209-บอย-โกสิยพงษ์. [10 ตุลาคม 2557]

ลือชัย จิรวินิจนันท์. (2532). เพลงเพื่อชีวิต: การนำเสนออุดมการณ์ใหม่ (ศึกษาเฉพาะช่วง 14 ตุลาคม 2516 – 6 ตุลาคม 2519). (สารนิพนธ์รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต), คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เลิศชาย คชยุทธ. ครูเพลง กับ สื่อบันเทิง. [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://info.matichon.co.th/rich/rich.php?srctag=07090010157&srcday=&search=no. [30 มิถุนายน 2557]

วัฒน์ วรรลยางกูร. (2543). คีตกวีลูกทุ่ง ไพบูลย์ บุตรขัน (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

วัฒน์ วรรลยางกูร. (บก.). (2546). สายลมเปลี่ยนทิศ...แต่ดวงจิตมิได้เปลี่ยนเลย: ผลึกแห่งชีวิตและเสียงเพลงปฏิวัตไทย. กรุงเทพฯ: อาร์ต เอ็จ กราฟฟิค.

วัฒน์ วรรลยางกูร. 15 มกราคม 2551. นักเขียน นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์.

วัฒนี พานิชกุล. (2545). ค่าเช่าทางเศรษฐกิจในอุตสาหกรรมเพลง : กรณีศึกษาส่วนแบ่งระหว่างค่ายเพลงกับนักร้อง. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิเชียร ชูรักษ์. 16 มกราคม 2551. นักเรียบเรียงเสียงประสาน เจ้าของห้องบันทึกเสียง. สัมภาษณ์.

วินสตัน (Winston). ประวัติศาสตร์การบันทึกเสียงดนตรี (1). [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/print.php?id=7299. [30 มีนาคม 2558]

วีระศักดิ์ สุนทรศรี. (2541). ที่อยู่ ที่ยืน ‘เพื่อชีวิต.’ ปทุมธานี: นาคร.

ศมกมล ลิมปิชัย. (2532). กว่าจะเป็นธุรกิจเทปเพลง. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือชุดนิเทศศาสตร์บัณฑิตศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิรินทรา นิยากร. 9 มกราคม 2558. นักร้องเพลงลูกทุ่ง. สัมภาษณ์.

ศิริพรกรอบทอง. (2547). วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: พันธกิจ.

ศิวกานท์ ปทุมสูติ. 30 เมษายน 2553. นักเขียน นักแต่งเพลง. สัมภาษณ์.

สติลวอเตอร์ (STILLWATER). คาราวาน...คืนรัง. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/STILLWATER/2008/09/07/entry-1. [2 สิงหาคม 2557]

สาทร ศรีเกตุ. (2551). เศรษฐกิจการเมืองในกระบวนการผลิตเพลงลูกทุ่งไทย. (วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต), คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สาทร ศรีเกตุ. (2556). ภาพสะท้อนและพลังขัดแย้งของกระบวนการเป็นสากลของรัฐในเพลงลูกทุ่งไทยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึงยุคเผด็จการทหาร. วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 43(2), 105-123.

สายัณห์ สัญญา. 14 ธันวาคม 2553. ศิลปินเพลงลูกทุ่ง. สัมภาษณ์.

สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. โนพลอมแพลม. [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/พลอมแพลม. [30 ตุลาคม 2558]

สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. ไนท์สปอต โปรดักชั่น. [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/ไนท์สปอต โปรดักชั่น. [20 ธันวาคม 2557]

สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. ดิอิมพอสซิเบิ้ล. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/ดิอิมพอสซิเบิ้ล. [30 มีนาคม 2558]

สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. แผ่นเสียง. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/แผ่นเสียง. [30 มีนาคม 2558]

สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. พงษ์สิทธิ์ คำภีร์. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/พงษ์สิทธิ์_คำภีร์. [10 มกราคม 2558]

สารานุกรมเสรีวิกิพีเดีย. มาลีฮวนน่า. [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/มาลีฮวนน่า. [30 มกราคม 2558]

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

สุขุมาล จันทวี. (2536). การวิเคราะห์เพลงไทยสากลแนวใหม่ในช่วงปี พ.ศ.2524 ถึง พ.ศ.2534. (ปริญญานิพนธ์ศึกษาศาสตร์มหาบัณฑิต), วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุจิตต์ วงศ์เทศ. (2533). เพลงลูกทุ่ง: ภาพสะท้อนสังคมไทย. ใน เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย. (เอกสารสัมมนา สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ).

สุชาติ แสงทอง. (2549). ดนตรีการเมืองไทย พ.ศ.2481-2516. (วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต), สาขาวิชาไทศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุรพงษ์ ชัยนาม. (2524). อันโตนิโย กรัมชี่ กับทฤษฎีว่าด้วยการครองความเป็นใหญ่. ปาจารยสาร, 8(6).

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2532). กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2534). กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยภาค 2. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2537). กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่ง... สืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สมใจการพิมพ์.

สดใส รุ่งโพธิ์ทอง. 27 กุมภาพันธ์ 2551. ศิลปินเพลงลูกทุ่ง. สัมภาษณ์.

สมเกียรติ บุญศิริ. (2550). พลังลูกทุ่ง. ผู้จัดการรายเดือน, 25(291), 92-145.

หนังดี. ชีวิน โกสิยพงษ์. [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา: http://www.nangdee.com/name/f/p7716.html. [10 ตุลาคม 2557]

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2556). เสียงเพลงวัฒนธรรมอำนาจ. กรุงเทพฯ: มติชน.

อธิป จิตตฤกษ์. ประวัติศาสตร์ลิขสิทธิ์ (24): สงครามฟอร์แมต: ความโกลาหลของธุรกิจ ‘เครื่องจักรพูดได้’. [ออนไลน์]. 2557. แหล่งที่มา: http://www.prachatai.com/journal/2014/10/55833. [20 ธันวาคม 2558]

อัครพล ศรีจันทร์. อินดี้คืออะไร. [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา: http://akarapol414.blogspot.com/2012/06/indy.html. [15 มีนาคม 2558]

อินดี้ไทย. เพลงอินดี้คืออะไร? [ออนไลน์]. 2558. แหล่งที่มา: http://อินดี้ไทย.com. [30 มีนาคม 2558]

อินดี้ไทยแลนด์. ประวัติและความเป็นมาของวงการเพลงอินดี้ไทย. [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา: http://indythailand-jom.blogspot.com. [15 มีนาคม 2558]

โออิชิ ออนไลน์ (OISHI_ONLINE). ประวัติและความเป็นมาของวงการเพลงอินดี้ไทย. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://www.oknation.net/blog/ToMzInDyCluB/2007/12/12/entry-1. [30 มีนาคม 2558]

เอก ตั้งทรัพย์วัฒนา. (2547). การศึกษาการเมืองเปรียบเทียบแนวทางรัฐและสังคม ประมวลสาระชุดวิชาการเมืองการปกครองเปรียบเทียบ, หน่วยที่ 6-10 (pp. 101-168). นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

Barker C. (2008). *Cultural Studies: Theory and Practice* (3 ed.). London: Sage.

Eamsa-ard, L. (2006). *Thai Popular Music: The Representation of National Identities and Ideologies Within a Culture in Transition.* (Doctor of Philosophy Thesis), Faculty of Communications and Creative Industries Edith Cowan University.

Gerhard, J. (2012). *Thai Popular Music*. Bangkok: White Lotus.

Glassman, J. (2004). *Thailandat the Margins: Internationalization of the State and the Transformation of Labour*. New York: Oxford University Press.

Gramsci, A. (1980). *Selections from the prison notebook* (6 ed.). USA.: Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith.

Grimalda, G. Participation Versus Social Exclusion. *Journal of Business Ethics,* 21(2/3).

Haralambos and Holborn. (2004). *Sociology:Themes and Perspective*. n.p.: Hatper Collins Pubblishers.

John, G. (2987). *Capital and Power: Political Economy and Social Transformation*. New York: Croom Helm.

Laclau, E. and Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy: towards a Radical Democratic Politics* (2 ed.). London: Verso.

Ruth, L. (2005). *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour* (2 ed.). New York: Palgrave.

Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak : Every Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.

Sen, A. (2000). Social Exclusion: Concept, Application and Scrutiny *Social Development Paper No.*1. Manila: Asian Development Bank.

Young, I. M. (2000). *Inclusion and Democracy*. New York: Oxford.

Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ: นายสาทร ศรีเกตุ

วัน เดือน ปีเกิด: 10 ตุลาคม 2524

สถานที่เกิด: จังหวัดตรัง

ประวัติการศึกษา:

ศิลปศาสตรบัณฑิต (รัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์ การปกครอง) คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (จบปีการศึกษา 2547)

รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต (การปกครอง) คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (จบปีการศึกษา 2551)

ตำแหน่งงานปัจจุบัน:

อาจารย์ประจำ ภาควิชาสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นักวิจัย โครงการจัดทำยุทธศาสตร์การพัฒนาศักยภาพแรงงานด้านภาษาและวัฒนธรรมเพื่อรองรับประชาคมอาเซียน (ASEN Community: AC) ศูนย์เศรษฐศาสตร์เพื่อธุรกิจและเศรษฐศาสตร์การจัดการ คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University