

## บทที่ 1

### บทนำ

#### ดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 21<sup>1</sup> และการกลับมาของสนามการผลิตศิลปวัฒนธรรม

"ทุกวันนี้มีความพยายามอันซับซ้อน ความพยายามอันคลุมเครือ ความพยายามที่ฟื้นคืนขึ้นมา และความพยายามอันมุ่งมั่น ที่จะสร้างสถานะใหม่ของคนตรี-ไม่ใช่ดนตรีแบบใหม่ แต่เป็นหนทางใหม่ในการผลิตดนตรี- และความพยายามเหล่านี้ก็ล้วนคลอนสถานะของคนตรีที่เคยเป็นมาจนถึงทุกวันนี้อย่างถึงรากถึงโคน"

Jacques Attali

วัฒนธรรมดนตรีของมนุษย์มีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องในรอบหลายร้อยปีที่ผ่าน มาทั้งในแง่รูปแบบดนตรีและวิธีการผลิตดนตรี การเปลี่ยนแปลงทางการเศรษฐกิจ การเมือง สังคม ไปจนถึงการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีต่างๆ ล้วนส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีอย่างลึกซึ้ง ในยุโรป ช่วงสมัยใหม่ตอนต้น การปฏิรูปศาสนาในยุโรปทำให้เกิดการแทนที่เพลงพื้นบ้านด้วยบทเพลงทาง ศาสนา และการแพร่กระจายของสิ่งพิมพ์ก็ทำให้วัฒนธรรมดนตรีพื้นฐานของวัฒนธรรมการเขียน เข้าไปแทนที่วัฒนธรรมดนตรีแบบมุขปาฐะ (Burke 1978) ในศตวรรษที่ 19 ผลกระทบทางสังคม ของการปฏิวัติฝรั่งเศสและการขยายตัวของชนชั้นกลางก็ทำให้ผู้อุปถัมภ์หลักของวัฒนธรรมดนตรี คลาสสิกในยุโรปเปลี่ยนจากพวกเจ้าศักดินาไปเป็นสาธารณะชนทั่วไป (Attali 1985) ในศตวรรษ เดียวกัน ผลกระทบทางสังคมจากสงครามกลางเมืองและแนวคิดเรื่อง "วัฒนธรรม" (culture) ก็ทำ ให้ดนตรีคลาสสิกในอเมริกาได้รับการยกระดับจากศิลปวัฒนธรรมสามัญขึ้นเป็นศิลปวัฒนธรรม ชั้นสูง (Levine 1988) ตอนต้นศตวรรษที่ 20 เทคโนโลยีบันทึกเสียงที่มีราคาย่อมเยาลงก็ทำให้เกิด อุตสาหกรรมดนตรีขึ้น และทำให้ดนตรีกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมมวลชน (mass culture) อย่างเต็ม รูปแบบ

---

<sup>1</sup> เนื่องจากงานชิ้นนี้จะมีการเปรียบเทียบช่วงเวลาของไทยกับช่วงเวลาของโลกตะวันตก โดยตลอดและจะมีการพูดถึงช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์พื้นฐานของประวัติศาสตร์ตะวันตก จำนวน ผู้เขียนจะขอใช้ปีในงานเป็นคริสต์ศักราช

นัยทางสังคมวัฒนธรรมของการทำให้ดนตรีกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมมวลชนได้รับการถกเถียงมาในวงวิชาการตลอดศตวรรษที่ 20 ภายใต้ประเด็นทางวิชาการนามว่า “ดนตรีสมัยนิยม” (popular music) ประเด็นดนตรีสมัยนิยมมักจะได้รับ การพูดถึงในแง่ของการครอบงำศิลปวัฒนธรรมของทุนนิยมในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 20 (Horkheimer and Adorno 2000; Mcdonald 1957) อย่างไรก็ตามการพูดถึงประเด็นนี้ก็พลิกไปเป็นเรื่องของการศึกษาต่อต้านของบรรดาผู้บริโภครั้งแต่สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษาถือกำเนิด ในช่วงตอนปลายศตวรรษที่ 20 คู่ขัดแย้งระหว่างการครอบงำและการต่อต้านก็ได้กลายเป็นฐานในการถกเถียงในประเด็นดนตรีสมัยนิยมในหลากหลายสาขาวิชาซึ่งความขัดแย้งที่ได้รับการศึกษาก็มีตั้งแต่ความขัดแย้งระหว่างชนชั้น (เช่น Hebdige 1979) ระหว่างความขัดแย้งเพศสภาพ (เช่น McClary 1991) ไปจนถึงความขัดแย้งระหว่างชาติพันธุ์ (เช่น Monson 1994; Monson 1999; Mahon 2000; Wong 2004)

ในศตวรรษที่ 20 การวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมมักจะเป็นไปในภาพใหญ่อยู่เสมอ หน่วยของผู้กระทำการครอบงำและต่อต้านมักจะเป็นอุตสาหกรรมดนตรี ค่ายเพลง วัฒนธรรมย่อย ไปจนถึงชุมชน การกระทำในระดับปัจเจกเป็นสิ่งที่ไม่ได้รับความสำคัญเท่าใดนักโดยตัวมันเอง แต่จะถูกลดความในฐานะส่วนหนึ่งของโครงสร้างที่มีลักษณะครอบงำหรือต่อต้านที่ใหญ่กว่า การวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมในแนวทางแบบนี้สอดคล้องกับภาวะของดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 20 ซึ่งโดยส่วนใหญ่ได้รับการผลิตออกมาจากอุตสาหกรรมดนตรีขนาดใหญ่ อย่างไรก็ตามการมองแบบนี้ดูจะเริ่มสร้างความคลุมเครือในการมองปรากฏการณ์ทางดนตรีมากขึ้นเมื่อถึงศตวรรษที่ 21

เมื่อเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 อุตสาหกรรมดนตรีในภาพรวมประสบภาวะถดถอยอย่างใหญ่หลวง การละเมิดลิขสิทธิ์ (piracy) ซึ่งขยายตัวไปพร้อมๆ กับเครือข่ายอินเทอร์เน็ตส่งผลให้เงื่อนไขทางการผลิตดนตรีสมัยนิยมของอุตสาหกรรมเปลี่ยนไปจากศตวรรษที่ 20 รายได้ของอุตสาหกรรมดนตรีลดลงมากเนื่องจากยอดของสินค้าหลักของอุตสาหกรรมอย่างแผ่นซีดีตกต่ำลงอย่างมาก เมื่อรายได้ลดลงอุตสาหกรรมดนตรีก็ต้องปรับตัวทางธุรกิจ ในหลาย ๆ รูปแบบเพื่อความอยู่รอด<sup>1</sup> ผลส่วนหนึ่งของการปรับตัวคือการที่อุตสาหกรรมดนตรีไม่สามารถโอบอุ้มดนตรีสมัยนิยม

---

<sup>1</sup>ปรากฏการณ์ที่ผู้บริโภครดปริมาณการซื้อซีดีลงอย่างมหาศาลในรอบราว 10 กว่าปีที่ผ่านมา เป็นปรากฏการณ์ใหญ่ๆ ที่เกิดขึ้นกับอุตสาหกรรมดนตรีแทบจะทั่วโลกเมื่อไม่นานมานี้ ปัจจุบันพบงานวิชาการที่ศึกษาในประเด็นจริงจังทั้งในระดับจุลภาคและมหภาคค่อนข้างน้อย แต่ทางภาคธุรกิจตระหนักถึงปรากฏการณ์นี้ดีและทำการปรับตัวอย่างกว้างขวาง ในประเทศไทย มีการจัดงานสัมมนา “อุตสาหกรรมเพลง เจ๊งแล้วหรือ?: ระดมมันสมองสู่ยุคใหม่ของอุตสาหกรรม

หลาย ๆ ชนิดที่ไม่สามารถสร้างรายได้ในระดับที่น่าพอใจต่อไปอีก ในขณะที่อุตสาหกรรมดนตรีมีอำนาจทางเศรษฐกิจน้อยลง กลุ่มผู้ผลิตดนตรีรายย่อยก็ขยายตัวอย่างต่อเนื่อง ผู้ผลิตดนตรีเหล่านี้ใช้เงินไขทางเทคโนโลยีใหม่ๆ ตั้งแต่การบันทึกเสียงแบบดิจิทัลไปจนถึงบริการฝากข้อมูลต่างๆ ในอินเทอร์เน็ตเพื่อทำการเผยแพร่งานดนตรีของตนโดยไม่ต้องพึ่งช่องทางทางการเผยแพร่เพิ่มเติมที่ต้องผ่านอุตสาหกรรมดนตรีเช่นที่เคยเป็นในศตวรรษที่ 20

ถ้าการผลิตดนตรีสมัยนิยมแบบรวมศูนย์ภายใต้อุตสาหกรรมดนตรีคือบุคลิกลักษณะของวัฒนธรรมดนตรีในศตวรรษที่ 20 แล้ว บุคลิกลักษณะวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมของศตวรรษที่ 21 ก็กลับจะดูมีแนวโน้มที่จะเป็นการผลิตแบบที่มีศูนย์กลางน้อยลงเรื่อยๆ หรือพึ่งพาอุตสาหกรรมดนตรีน้อยลงเรื่อยๆ ในภาพรวม ลักษณะการผลิตดนตรีที่เริ่มขยายตัวในศตวรรษที่ 21 ดังที่กล่าว ส่งผลให้แรงจูงใจทางเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมดนตรีมีอิทธิพลน้อยลงเรื่อยๆ ในการกำหนดการผลิตงานดนตรีสมัยนิยมในภาพรวมโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับในตอนกลางศตวรรษที่ 20 เมื่อเงินไขทางการผลิตดนตรีสมัยนิยมอยู่ภายใต้แรงจูงใจทางเศรษฐกิจน้อยลงเรื่อยๆ สิ่งที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ แรงจูงใจทางศิลปะวัฒนธรรมก็เริ่มเป็นปัจจัยพื้นฐานในการผลิตงานดนตรีสมัยนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ

ภาวะการผลิตดนตรีสมัยนิยมแบบใหม่ที่เริ่มขยายตัวมากขึ้นในศตวรรษที่ 21 เป็นสิ่งที่ไม่สอดคล้องกับกรอบทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 20 ที่วางอยู่บนฐานของการมองดนตรีสมัยนิยมในฐานะวัฒนธรรมมวลชน ในศตวรรษที่ 21 ผู้ผลิตดนตรีกระจายตัวกันไปทั่ว เช่นเดียวกับผู้บริโภคดนตรี การที่วงดนตรีไร้สังกัดมหาศาลในสภาวะที่แนว

---

เพลงในประเทศไทย” ในวันที่ 30 มีนาคม 2011 ความเห็นของผู้คนจากอุตสาหกรรมดนตรีในงานทุกฝ่ายมีไปในการทำงานเดียวกันว่า การทำธุรกิจดนตรีในศตวรรษที่ 21 จะเป็นเหมือนเดิมไม่ได้อีกแล้ว และอุตสาหกรรมดนตรีต้องปรับตัวบางอย่างเพื่อความอยู่รอดของอุตสาหกรรม

การปรับตัวทำได้หลายแบบ ตั้งแต่การเปลี่ยนแหล่งรายได้ไปที่การแสดงสดเป็นหลักไปจนถึงการเน้นขายงานดนตรีบนอินเทอร์เน็ต อย่างไรก็ตามการปรับตัวก็ไม่ได้ทำให้อุตสาหกรรมกลับมารุ่งเรืองทางเศรษฐกิจได้แบบยุคก่อน และในบางกรณีการปรับตัวก็แทบจะไม่ได้ช่วยอะไร เช่นในกรณีของจีนที่มีวัฒนธรรมละเมียดลิขสิทธิ์เข้มแข็งจนอุตสาหกรรมดนตรีแทบจะเติบโตไม่ได้เมื่อเทียบกับอุตสาหกรรมอื่นๆ ในจีน ดู ข้อมูล กรณีของจีน ได้ที่

<http://www.economist.com/node/17627557> เข้าถึงเมื่อ 12 เมษายน 2011

ดนตรีจากทั่วโลกปรากฏตัวขึ้นตามเว็บไซต์อย่าง [www.myspace.com](http://www.myspace.com), [www.facebook.com](http://www.facebook.com) หรือ [www.youtube.com](http://www.youtube.com) เป็นหลักฐานที่สำคัญของปรากฏการณ์นี้ การมองว่าอุตสาหกรรมดนตรีที่มีลักษณะรวมศูนย์สูงและมีบทบาทในการครอบงำการบริโภคดนตรีไปจนถึงโครงความคิดของผู้คนแบบยุคต้นของอุตสาหกรรมดนตรีในศตวรรษที่ 20 เป็นสิ่งที่ไม่สอดคล้องกับสภาวะการผลิตดนตรีสมัยนิยมอันกระจายที่กระจายที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 21 และการมองผู้บริโภคงานดนตรีสมัยนิยมในฐานะของคนตัวเล็กน้อยที่มีศักยภาพในการสร้างความหมายใหม่ที่ต่างออกไปจากความหมายที่ถูกกำหนดโดยอุตสาหกรรมดนตรี ก็เป็นกรอบการมองที่ไม่สอดคล้องกับกับสภาวะการผลิตดนตรีสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 21 เช่นเดียวกัน

รูปแบบการผลิตดนตรีใหม่ที่ขยายตัวในศตวรรษที่ 21 มีลักษณะที่สำคัญคือมันอยู่บนฐานของตลาดดนตรีที่แตกต่างหลากหลายแบ่งแยกย่อย ระบบคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมที่ต่างๆ กันดำรงอยู่ร่วมสมัยกันบนพื้นที่ทางดนตรีที่ต่างกัน ตลาดที่แยกย่อยมากขึ้นหมายความว่าตลาดมีแนวโน้มจะแย่งผู้บริโภคกัน ในศตวรรษที่ 21 แม้ว่าตลาดดนตรีสมัยนิยมในฐานะของศิลปวัฒนธรรมมวลชนจะยังไม่หายไป แต่สภาพของการรวมศูนย์ของตลาดก็น้อยลงเรื่อยๆ กล่าวคือ นักร้องชื่อดังของศตวรรษที่ 21 อย่าง Lady Gaga ไม่ได้มียอดขายงานดนตรีที่สามารถเทียบเคียงได้เลยกับยอดขายผลงานของ Elvis Presley และ The Beatles ในช่วงรุ่งเรืองของพวกเขากลางศตวรรษที่ 20

ในศตวรรษที่ 21 งานดนตรีและ “ศิลปิน” ดนตรีสมัยนิยมขึ้นหนึ่งมีลักษณะที่เป็นสินค้า “มวลชน” น้อยลงเรื่อยๆ กลุ่มผู้บริโภคที่เป็นมวลชนมีความแตกต่างด้านรสนิยมทางดนตรีมากขึ้นเรื่อยๆ เนื่องจากหลายๆ ปัจจัยตั้งแต่การเกิดวัฒนธรรมย่อยทางดนตรีต่างๆ ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 และการเกิดขึ้นของตลาดดนตรีเฉพาะกลุ่มสารพัดแนวทาง ผลในทางปฏิบัติก็คือ ในศตวรรษที่ 21 การพูดถึงกลุ่มผู้คนที่ฟังดนตรี “ร็อก” นั้นก็เป็นสิ่งที่ไม่มีความชัดเจนแล้วในแง่ของตลาดของดนตรีสมัยนิยม เพราะ ตลาดในศตวรรษที่ 21 เป็นเรื่องของตลาดของดนตรีร็อกในแต่ละประเภทมากกว่า ตลาดของดนตรีฟังค์ร็อก เป็นคนละตลาดกับดนตรีอินดี้ร็อก ที่มีการคาบเกี่ยวกันน้อยมาก และทั้งสองตลาดก็แทบไม่มีการคาบเกี่ยวกับตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัล ซึ่งนี่ยังไม่ต้องพูดถึงตลาดย่อยๆ ของดนตรีเหล่านี้ที่อาจแทบไม่คาบเกี่ยวกันเช่นกัน เช่น ตลาดของดนตรีปีปฟังก์ กับ ตลาดของดนตรีคริสต์ฟังก์ หรือ ตลาดดนตรีเดธเมทัล กับ ตลาดดนตรีเฟาเวอร์เมทัล เป็นต้น

แนวโน้มที่ตลาดแยกย่อยมาอย่างต่อเนื่องในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 นี้ทำให้ตลาดที่เคยเป็นตลาดขนาดใหญ่ค่อยๆ แยกเป็นตลาดขนาดเล็กจำนวนมาก ภาวะนี้เมื่อมาบรรจบ

กับกับเงื่อนไขทางเทคโนโลยีที่เอื้อให้เกิดผู้ผลิตรายย่อยมากขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 ก็ยิ่งส่งผลให้ส่วนแบ่งของตลาดในตลาดที่แยกย่อยเป็นขนาดเล็กจำนวนมากก็ยังมีขนาดเล็กลงไปอีก สรุปคือ ทั้งการแยกตัวของตลาดและการเพิ่มขึ้นของผู้ผลิตอย่างต่อเนื่องทำให้ส่วนแบ่งของตลาดลดลงอย่างต่อเนื่องสำหรับผู้ผลิตแต่ละรายในภาพรวม ในเงื่อนไขแบบนี้ผลประกอบการของตลาดแต่ละตลาดจะลดลงอย่างต่อเนื่องและผู้ผลิตที่ผลิตภายใต้แรงจูงใจทางเศรษฐกิจจะค่อยๆ หายไปจากตลาด และผู้ผลิตที่จะหลงเหลืออยู่ในตลาดหากตลาดยังไม่สูญหายไปก็คือผู้ผลิตที่ผลิตดนตรีด้วยแรงจูงใจอื่นๆ ที่ไม่ใช่แรงจูงใจทางเศรษฐกิจ

ภายใต้เงื่อนไขทางการผลิตนี้ กรอบการวิเคราะห์ดนตรีจากศตวรรษที่ 20 ไม่สามารถวิเคราะห์การผลิตดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 21 ได้อย่างเหมาะสมนัก สิ่งที่กรอบการวิเคราะห์ดนตรีจากศตวรรษที่ 20 เน้นคือการเมืองวัฒนธรรมของวัฒนธรรมดนตรี แต่สิ่งที่กรอบการวิเคราะห์ดังกล่าวยกประเด็นขึ้นมาเรื่อยๆ น้อยมากก็คือ มิติทางเศรษฐกิจของวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 20 การผลิตเพื่อตอบสนองผลกำไรทางธุรกิจหรือตอบสนองระบบทุนนิยมเป็นรูปแบบการผลิตหลักของดนตรีสมัยนิยม ปัญหาจะอยู่ที่ว่าผลผลิตของการผลิตดังกล่าวจะมีส่วนในการครอบงำเชิงศิลปวัฒนธรรม หรือเปิดช่องให้มีการต่อต้านทางศิลปวัฒนธรรม แต่แนวโน้มการผลิตดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่และขยายตัวในศตวรรษที่ 21 นั้นต่างออกไปโดยพื้นฐาน เนื่องจากการผลิตดังกล่าวมีลักษณะที่จะปฏิเสธความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยมโดยพื้นฐาน

แน่นอนว่ากรอบการวิเคราะห์แบบเดิมก็ยังสามารถใช้ได้กับเงื่อนไขทางการผลิตแบบใหม่นี้ อย่างไรก็ตามก็ดีกรอบการวิเคราะห์แบบอื่นๆ ก็มีความจำเป็นต่อการเข้าใจเงื่อนไขทางการผลิตที่เกิดขึ้นใหม่นี้ และผู้เขียนก็ต้องการจะอุทิศแนวทางการวิเคราะห์ในแบบอื่นๆ ให้กับเงื่อนไขทางการผลิตใหม่ในงานชิ้นนี้เพื่อเป็นการชี้ให้เห็นเงื่อนไขทางการผลิตดนตรีแบบใหม่ที่ขยายตัวในศตวรรษที่ 21 ผู้เขียนพบว่ารูปแบบของการผลิตดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 21 ที่ได้กล่าวมานี้มีลักษณะคล้ายกับการผลิตศิลปวัฒนธรรมในยุโรปช่วงศตวรรษที่ 19 ที่ Pierre Bourdieu (1993) ชื่อนานนามว่า สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม (field of cultural production)

## Pierre Bourdieu กับ สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม

“สนามคือโลกทางสังคมที่แยกออกมาซึ่งมีกฎเกณฑ์ในการทำงานของมันที่ต่างไปจากเศรษฐกิจและการเมือง”

*Pierre Bourdieu*

ในฝรั่งเศสศตวรรษที่ 19 การผลิตศิลปวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่เนื่องจากหลายปัจจัย ประการแรก การผลิตศิลปวัฒนธรรมไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับความต้องการของอภิสิทธิ์ชนเช่นในอดีตอีกต่อไป ประการที่สอง มีการขยายตัวของ “สาธารณชน” (public) ซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์ใหม่ของศิลปวัฒนธรรม ประการที่สาม มีการขยายตัวของผู้ผลิตศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบที่หลากหลายซึ่งพร้อมจะผลิตงานทางศิลปวัฒนธรรมขึ้นมาโดยแทบจะไม่มีคำนึงถึงข้อจำกัดในการผลิตใดๆ นอกจากข้อจำกัดทางเทคนิคและการได้รับความยอมรับนับถือ ประการที่สี่สุดท้าย มีการขยายตัวของผู้คนและสถาบันต่างๆ ที่แก่งแย่งกันสร้างความชอบธรรมทางศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบที่แตกต่างกันไป (Bourdieu 1993: 112)

เมื่อสาธารณะชนเป็นผู้อุปถัมภ์ใหม่ การผลิตศิลปวัฒนธรรมก็เริ่มเข้ามาอยู่ใต้กลไกตลาด อย่างไรก็ตามการทำให้ศิลปวัฒนธรรมการเป็นสินค้าเต็มรูปดังนั้นก็ถูกต่อต้านจากบรรดาผู้อุทิศตนให้กับศิลปวัฒนธรรมหลากหลายแขนง และการสร้างคุณค่าทางศิลปะที่ไม่ขึ้นกับข้อเรียกร้องทางเศรษฐกิจและการเมืองก็เป็นการดิ้นรนที่สำคัญที่ศิลปินไม่ยอมให้การผลิตศิลปะตกอยู่ภายใต้กลไกตลาดโดยสิ้นเชิง (Marshall 2005) Bourdieu เสนอกรอบในการวิเคราะห์ภาวะของการดิ้นรนเพื่อความเป็นเอกเทศของหลักการผลิตงานทางศิลปวัฒนธรรมนี้ภายใต้ได้มโนทัศน์สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม

สำหรับ Bourdieu สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมเกิดขึ้นภายใต้ความพยายามที่จะแยกสนามของการผลิตเฉพาะ (field of restricted production) ที่เป็นการผลิตเพื่อผู้ผลิตด้วยกัน ออกจากสนามของการผลิตขนาดใหญ่ (field of large-scale cultural production) ที่เป็นการผลิตเพื่อ “สาธารณชนโดยทั่วไป” (Bourdieu 1993:38-39, 115) สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมคือพื้นที่ของความขัดแย้งระหว่างหลักแห่งความเป็นเอกเทศ (autonomous principle) หรือระบบคุณค่าเฉพาะของสนาม เช่น “ศิลปะเพื่อศิลปะ” กับหลักแห่งอิทธิพลภายนอก (heteronomous principle) หรือคุณค่าอื่นๆ จากนอกสนาม เช่น มูลค่าทางทางเศรษฐกิจของงานศิลปะหรือคุณค่าในทางการเมืองของงานศิลปะ (Bourdieu 1993: 38) ความเป็นเอกเทศของสนามการผลิตศิลปวัฒนธรรมจะสูงก็ต่อเมื่อการผลิตในสนามเกิดขึ้นภายใต้หลักแห่งความเป็น

เอกเทศที่สูง และหลักแห่งอิทธิพลภายนอกที่ต่ำ อย่างไรก็ตามสิ่งที่ต้องเน้นย้ำคือ สนามการผลิตศิลปวัฒนธรรมที่มีความเป็นเอกเทศสูงไม่จำเป็นต้องเป็นสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมที่ปราศจากอิทธิพลภายนอกโดยสิ้นเชิง หากแต่ประเด็นคือมันต้องเป็นสนามที่สามารถนำเอาอิทธิพลภายนอกมาแปรรูปให้สอดคล้องกับหลักแห่งความเป็นเอกเทศของมันต่างหาก (Bourdieu 1993: 115)

Bourdieu ชี้อีกว่าโดยพื้นฐานแล้ว นอกจากสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม จะเป็นพื้นที่ของความขัดแย้งระหว่างหลักแห่งความเป็นเอกเทศกับหลักแห่งอิทธิพลภายนอกแล้ว ตัวหลักแห่งความเป็นเอกเทศเองก็ไม่ได้มีความเป็นเนื้อเดียวกัน และสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมก็เป็นพื้นที่ที่หลักในการผลิตศิลปวัฒนธรรมในหลากหลายรูปแบบนี้มีการต่อสู้กันอย่างเข้มข้น ในแง่การต่อสู้ในการสร้างความชอบธรรมในการนิยามว่า ใครคือศิลปิน? อะไรคือศิลปวัฒนธรรมที่ดี? จึงเป็นประเด็นที่มีการต่อสู้กันอย่างหนักหน่วงในสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม นี่ทำให้พรมแดนของสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่ไม่อยู่นิ่งและมีลักษณะที่สัมพันธ์กับมุมมองของแต่ละฝ่าย (Bourdieu 1993: 42-43) Bourdieu กล่าวชัดเจนกว่าการต่อสู้ในการสร้างความชอบธรรมทางศิลปวัฒนธรรมและขีดเส้นพรมแดนทางศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายเป็นสิ่งที่นักวิชาการต้องให้ความสนใจ กล่าวคือนักวิชาการไม่ควรจะมีเส้นพรมแดนทางศิลปวัฒนธรรมอยู่ก่อนที่จะศึกษาศิลปวัฒนธรรม แต่นักวิชาการควรจะศึกษากระบวนการ การขีดเส้นพรมแดนของฝ่ายต่างๆ และพลวัตของเส้นพรมแดนต่างหาก (Bourdieu 1993: 43)

คำอธิบายเรื่องสนามของของการผลิตศิลปวัฒนธรรมของ Bourdieu โดยพื้นฐานแล้ว เป็นไปเพื่อการอธิบายพฤติกรรมที่กลับหัวกลับหางของการผลิตศิลปวัฒนธรรมหรือที่เขาตั้งชื่อบทความหนึ่งของเขาว่า “สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม; หรือ: โลกทางเศรษฐกิจกลับด้าน” (The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed) (Bourdieu 1993:29-71) Bourdieu ชี้ว่าในภาวะการผลิตศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกเทศที่สุดภาวะการผลิตจะมีลักษณะของเกมที่ “ผู้แพ้ชนะ” หรือวางอยู่บนการกลับหัวของหลักการในการประกอบกิจกรรมทางเศรษฐกิจตามปกติ” กล่าวคือ ในภาวะการผลิตศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกเทศที่สุด การผลิตศิลปวัฒนธรรมจะไม่ถูกกำหนดด้วยผลตอบแทนทางเศรษฐกิจ ผลตอบแทนทางการเมือง หรือกระทั่งสถาบันทางศิลปวัฒนธรรมที่เป็นทางการ แต่จะเป็นไปภายใต้คุณค่าทางศิลปะต่างๆ ที่นอกเหนือไปกว่านั้น (Bourdieu 1993: 39) คุณค่าดังกล่าวนี้ก็ได้รับการทำทลายอยู่อย่างต่อเนื่องทั้งจากคุณค่าชุดอื่นๆ ในสนามอย่างความชอบธรรมทางศิลปะในแบบที่ต่างออกไป และคุณค่าจากนอกสนาม

ในทางปฏิบัติแล้วหลักการของ “โลกทางเศรษฐกิจกลับด้าน” เป็นไปเพื่ออธิบายภาวะการผลิตศิลปะแบบ *avant-garde* ซึ่งเป็น “ศิลปะเพื่อศิลปะ” (art for art's sake) การผลิตศิลปะแบบ *avant-garde* เต็มไปด้วยการประสบความสำเร็จล้มเหลวทางเศรษฐกิจ (อย่างน้อยก็ในระยะสั้น) แต่ผู้ผลิตศิลปะชนิดนี้ก็ผลิตมันออกมามากมายอย่างต่อเนื่องแถมยังมองว่าความล้มเหลวทางเศรษฐกิจเป็นสัญญาณที่ดีของงานที่มีคุณค่าทางศิลปะอีก Bourdieu สร้างกรอบคิดนี้ขึ้นมาเพื่ออธิบายพฤติกรรมของศิลปินที่ผลิตงานศิลปะออกมาราวกับว่าเขาไม่มีความสนใจคุณค่าอื่น ๆ นอกจากคุณค่าทางศิลปะเลย สิ่งที่เขาเน้นเพิ่มเติมก็คือในฝรั่งเศสศตวรรษที่ 19 ศิลปะแบบ *avant-garde* เป็นสิ่งที่ถูกผลิตด้วยหลักการที่ต่างจาก “ศิลปะกระฎุมพี” (bourgeois art) ที่ถูกกำหนดด้วยหลักการทางเศรษฐกิจ และศิลปะเพื่อสังคม (social art) ที่ถูกกำหนดด้วยหลักการทางการเมือง หลักการที่แตกต่างในการผลิตศิลปะเหล่านี้ก็ซับซ้อนเกี่ยวกันสร้างความชอบธรรมในการผลิตศิลปะออกมา งานศิลป์แต่ละชิ้นและกระแสศิลปะย่อยๆ ก็ถูกผลิตด้วยของหลักการเหล่านี้แบบต่างๆ กันไป

Bourdieu อธิบายว่าภาวะเช่นนี้เกิดขึ้นได้ในเงื่อนไขทางเศรษฐกิจของศตวรรษที่ 19 ที่ศิลปะหลุดออกจากการควบคุมของโลกศักดินาและมาอยู่ในการอุปถัมภ์ของสาธารณชนแทน อย่างไรก็ตามสิ่งที่ Bourdieu ไม่ได้อธิบายชัดเจนก็คือการเกิดขึ้นของหลักแห่งความเป็นเอกเทศของสนามการผลิตศิลปวัฒนธรรม สิ่งนี้ Bourdieu ชี้ก็คือ เงื่อนไขเชิงโครงสร้างที่ทำให้หลักแห่งความเป็นเอกเทศเกิดขึ้นได้ แต่สิ่งที่ Bourdieu ไม่ได้ชี้ชัดในงานก็คือภาคปฏิบัติจริงของการเกิดขึ้นของหลักแห่งความเป็นเอกเทศ หลักแห่งความเป็นเอกเทศในงานของ Bourdieu เหมือนสิ่งที่ดำรงอยู่แล้ว ที่ผู้คนยึดถือสืบต่อกันมา และนี่เองที่เป็นจุดอ่อนของการวิเคราะห์สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมแบบ Bourdieu

### ข้ออ่อนของการวิเคราะห์สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมแบบ Bourdieu แนวทางการอธิบายการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของ Sewell

แม้ว่ากรอบการวิเคราะห์สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมแบบ Bourdieu จะมีประโยชน์มากในการวิเคราะห์การผลิตดนตรีสมัยนิยมแบบใหม่ที่กำลังขยายตัวในศตวรรษที่ 21 แต่แนวทางการวิเคราะห์ที่ Bourdieu (1993) แสดงให้เห็นในงานก็มีข้อด้อยที่สำคัญคือ การขาดการแสดงผลวัตถุภายในสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมให้เห็นชัดเจน จริงอยู่ที่ Bourdieu ชี้ให้เห็นเงื่อนไขในการเกิดของสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมในฝรั่งเศสซึ่งเกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจหลังปฏิวัติฝรั่งเศส อย่างไรก็ตามขั้นตอนในการเกิดของสนาม



ของการผลิตศิลปวัฒนธรรมกลับไม่มีความชัดเจน นอกจากนี้สนามก็มีลักษณะที่หยุดนิ่งมาก หลังจากที่มันได้ถือกำเนิดขึ้น และแม้ว่า Bourdieu จะไม่เคยปฏิเสธการเปลี่ยนแปลงของสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม แต่เขาก็แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของสนามน้อยมากโดยเฉพาะในประเด็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากปัจจัยภายนอก (Bourdieu 1993: 184-185)

ปัญหาการขาดมิติในการอธิบายในมิติการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของทฤษฎีของ Bourdieu เป็นสิ่งที่นักวิชาการจากหลายสาขาวิชาเห็นร่วมกันว่าเป็นปัญหามาก (Abu-Lughod 1989: 274; DeNora 1991; Sewell 1992: 15) กล่าวคือหากนำทฤษฎีของ Bourdieu มาใช้อย่างไม่ระมัดระวัง ภาพของงานศึกษาจะขาดพลวัตไปในทันที หรืออย่างน้อยที่สุดคำถามเกี่ยวกับต้นตอของโครงสร้างก็จะถูกละทิ้งไปในงาน หรือพูดอย่างสั้นที่สุดแล้ว งานของ Bourdieu มีจุดด้อยที่สำคัญในการขาดมิติการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ในงาน

งานศึกษาทางประวัติศาสตร์จำนวนมากให้ภาพของการเกิดขึ้นของ “หลักแห่งความเป็นเอกเทศ” ได้ดีกว่างานของ Bourdieu มาก เช่นงานของ Lawrence W. Levine (1988) ที่ศึกษาการเกิดขึ้นของแนวคิด “ศิลปวัฒนธรรม” ในสหรัฐอเมริกาในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 หรืองานของ Lee Marshall (2005) ที่พยายามเชื่อมโยงการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจในศตวรรษที่ 19 กับการเกิดขึ้นของตัวตนนักเขียนแบบโรแมนติกและกฎหมายลิขสิทธิ์ในอังกฤษ อย่างไรก็ตาม ศึกษาดังกล่าวเหล่านี้ก็ไม่มีชิ้นใดที่จะพยายามสรุปกรอบการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์อย่างชัดเจน

ในบรรดานักประวัติศาสตร์ บุคคลที่มีความชัดเจนที่สุดในการพยายามจะสร้างทฤษฎีเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ก็คือ William H. Sewell Jr.<sup>1</sup> Sewell ได้พัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ในงานหลายๆ ชิ้นของเขา เขาได้อธิบายว่าการเปลี่ยนแปลงของโครงสร้างหนึ่งๆ เกิดจากการถูกแทรกแซงของโครงสร้างหนึ่งๆ จากโครงสร้างอื่นๆ ผ่านตัวผู้กระทำ (Sewell 1992; Sewell 2005) เขาได้พยายามจะเข้าใจในทัศนเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ (historical event) ไม่ใช่แค่ในฐานะเหตุการณ์สำคัญที่โดดเด่นมากกว่าเหตุการณ์เล็กๆ ในประวัติศาสตร์เท่านั้น แต่ในฐานะของจุดเปลี่ยนแปลงโครงสร้างด้วย (Sewell 1996) นอกจากนี้เขายังพยายามปกป้องแนวทางการศึกษาแบบประวัติศาสตร์สังคมที่เน้นการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างอย่างเข้มข้น ท่ามกลางกระแสการศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมที่มี

---

<sup>1</sup> William H. Sewell Jr. นักประวัติศาสตร์เป็นบุตรของ William H. Sewell ซึ่งเป็นนักสังคมวิทยา เนื่องจากงานชิ้นนี้ไม่มีการกล่าวถึง Sewell ผู้พ่อ การพูดถึง Sewell เฉยๆ จึงหมายถึง Sewell ผู้ลูกตลอด

จุดเน้นไปที่ตัวผู้กระทำการซึ่งมันจะละเอียดปัจเจกเชิงโครงสร้าง (Sewell 2005) ในงานชิ้นหนึ่งเขาได้ชี้แจงชัดเจนว่าตรรกะในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะวัฒนธรรมมีสองตรรกะใหญ่ๆ ตรรกะแรก ตรรกะเชิงสัญศาสตร์ (semiotic logic) เป็นตรรกะที่ใช้อธิบายปฏิบัติการของมนุษย์ผ่านกระบวนการทัศน์และรหัสต่างๆ ที่ทำมนุษย์สามารถมีกิจกรรมต่างๆ ได้ และส่วนตรรกะที่สองคือ ตรรกะเชิงกลไก (mechanistic logic) เป็นตรรกะที่ใช้อธิบายเชิงสาเหตุและผลลัพธ์ กล่าวคือการทำปรากฏการณ์หนึ่งส่งผลให้เกิดอีกปรากฏการณ์หนึ่ง ปัญหาของงานประวัติศาสตร์เชิงศิลปะวัฒนธรรมส่วนใหญ่ก็คือการเน้นตรรกะเชิงสัญศาสตร์มากเกินไป แต่ไม่เน้นตรรกะเชิงกลไกเท่าที่ควรและภาพที่หายไปจากงานก็คือภาพของการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ สิ่งที่เขาเน้นก็คือการไม่ละเอียดตรรกะทั้งสองรูปแบบในการเขียนงานประวัติศาสตร์ศิลปะวัฒนธรรม ดังที่เขากล่าวว่า “นักประวัติศาสตร์ปฏิบัติการทางศิลปะวัฒนธรรม... ต้องทำงานผ่านของการต่อประสานคู่ระหว่างตรรกะเชิงสัญศาสตร์และตรรกะเชิงกลไก” (Sewell 1998: 150-151)

ในแง่นี้จะเห็นได้ว่า Sewell สามารถเติมการวิเคราะห์ในส่วนที่กรอบแบบ Bourdieu ขาดไปได้ กล่าวคือ กรอบของ Sewell สามารถเพิ่มมิติเรื่องการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างเข้าไปให้กับงานของ Bourdieu ได้ สิ่งที่คุณเขียนพยายามจะทำในงานชิ้นนี้ก็คือ การลงไปพิจารณาพัฒนาการของสนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรมที่ละขั้นตอนเพื่อที่จะชี้ให้เห็นว่า มีการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์และการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างหลายต่อหลายครั้งเกิดขึ้นก่อนที่สนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรมซึ่งมีการผลิตศิลปะวัฒนธรรมอย่างเป็นเอกเทศจะสามารถเกิดขึ้นได้ อย่างไรก็ตามสิ่งที่เขียนจะอธิบายไม่ใช่การเกิดขึ้นสนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 19 แต่เป็นสนามของการผลิตดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 21 ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

การอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์นี้เป็นการโต้แย้งกับคำอธิบายของ Bourdieu เรื่องจุดกำเนิดของสนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรม โดยผู้เขียนต้องการจะเสนอว่าสนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรมสามารถจะมีจุดกำเนิดในแบบอื่นๆ ได้นอกจากจากการล่มสลายของการอุปถัมภ์ศิลปะวัฒนธรรมของศักดินาและการเข้ามาอุปถัมภ์ศิลปะวัฒนธรรมของสาธารณชนเท่านั้น สภาวะการผลิตแบบสนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21 สามารถเกิดขึ้นได้จากการแตกแยกย่อยของตลาดทางศิลปะวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง และการเพิ่มพลังทางการผลิตของผู้ผลิตรายย่อยในระดับที่ทำให้ผลกำไรในตลาดลดลงเรื่อยๆ จนทำให้ผู้ผลิตที่ผลิตด้วยแรงจูงใจทางเศรษฐกิจค่อยๆ หายไปจากตลาดและผู้ผลิตในตลาดที่เหลืออยู่เป็นผู้ผลิต

ศิลปวัฒนธรรมด้วยแรงจูงใจทางศิลปวัฒนธรรมเป็นหลัก อย่างน้อยที่สุดภาวะดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในตลาดของดนตรีสมัยนิยมแขนงย่อยๆ จำนวนมากทั่วโลกในศตวรรษที่ 21

### ลักษณะอันเฉพาะของแวดวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทย

หากจะศึกษาพัฒนาการของสนามของการผลิตดนตรีสมัยนิยมในศตวรรษที่ 21 วัฒนธรรมดนตรีเมทัลในกรุงเทพฯ เป็นวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมที่เหมาะสมที่จะทำการศึกษามาก เนื่องจากมันมีประวัติยาวนานพอสมควรก่อนที่ในศตวรรษที่ 21 มันจะเข้าสู่ภาวะของสนามของการผลิตดนตรีเมทัลซึ่งการผลิตทั้งหมดเป็นไปภายใต้คุณค่าที่นอกเหนือคุณค่าทางเศรษฐกิจดังจะเห็นได้ว่ามันเป็นตลาดที่ผู้ผลิตโดยรวมขาดทุนทั้งหมดมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน และพวกเขาก็ไม่ได้ผลิตภายใต้แรงจูงใจอื่นใดนอกจากสิ่งที่ผู้คนกล่าวว่าเขาทำ “เพื่อเมทัล” หรือ “พัฒนางาน” นี่น่าจะเทียบเคียงได้กับการผลิต “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ของสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 19

นักดนตรีเฮฟวีเมทัลเกิดขึ้นในไทยพร้อมๆ กับที่มันเกิดขึ้นในโลกตะวันตกในทศวรรษที่ 1970 ดนตรีชนิดนี้เริ่มมีปรากฏในไทยพร้อมๆ กับทหารอเมริกันที่มาประจำฐานทัพในไทยเพื่อออกรบในสงครามเวียดนาม ในยุคนั้นดนตรีเฮฟวีเมทัลดำรงอยู่ในฐานะของดนตรีสดในคลับของทหารอเมริกัน มันเป็นคนตรีที่สร้างรายได้ให้กับทั้งสถานบริการและนักดนตรีส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีหรือคจากกรุงเทพฯ ซึ่งเปลี่ยนไปเล่นดนตรีเฮฟวีเมทัลเพื่อตอบสนองความต้องการของทหารอเมริกันหนุ่มๆ ภาวะการผลิตนี้ก็จบสิ้นไปเมื่อสงครามเวียดนามจบลงและนักดนตรีเฮฟวีเมทัลกลับมากลุมกรุงเทพฯ และพบว่าแทบจะไม่มีตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ เลย สภาพะชาดแคลนตลาดดังกล่าวก็ได้รับการต่อยอดจากกระแสความนิยมดนตรีดิสโก้ในกรุงเทพฯ ที่ทำให้สถานบริการจำนวนมากเลิกจ้างดนตรีไว้ประจำสถานบริการอีก

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 ตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ เกิดขึ้นอีกครั้งจากการร่วมมือกันของนักจัดรายการวิทยุและผู้ประกอบการเทปผี การที่มีเทปผีดนตรีเฮฟวีเมทัลในท้องตลาดทั่วไปทำให้ชาวกรุงเทพฯ สามารถเข้าถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลได้โดยง่าย นอกจากนี้นักจัดรายการวิทยุก็ยังนำเสนอดนตรีเหล่านี้ทางวิทยุ และจัดงานแสดงดนตรีที่ให้โอกาสวงดนตรีวัยรุ่นได้ขึ้นแสดงดนตรีเฮฟวีเมทัลอีกด้วย ซึ่งภาวะการผลิตนี้ก็จบสิ้นไปภายหลังจากการเกิดขึ้นของกฎหมายลิขสิทธิ์ที่มีบทลงโทษที่เข้มงวดซึ่งทำให้เกิดอุตสาหกรรมดนตรีตามมา และอุตสาหกรรมดนตรีก็สามารถแทนที่รสนิยมการฟังต่างประเทศในหมู่วัยรุ่นด้วยรสนิยมการฟังเพลงไทยได้ด้วยการโหม

โฆษณาทางศาลและการยึดพื้นที่สื่อต่างๆ ที่เคยสนับสนุนดนตรีต่างประเทศ และความนิยมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลในหมู่วัยรุ่นก็ได้หายไปพร้อมๆ กับรสนิยมดนตรีต่างประเทศอื่นๆ

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 เมื่ออุตสาหกรรมดนตรีในไทยขยายตัวขึ้นกระแสความนิยมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลในระดับนานาชาติที่แพร่กระจายมาจากสหรัฐอเมริกา ก็มาถึงประเทศไทยพอดี เงื่อนไขดังกล่าวทำให้รูปแบบการผลิตดนตรีเฮฟวี่เมทัลในแบบงานบันทึกเสียงโดยค่ายเพลงต่างๆ เกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 และพร้อมกันนั้นก็เริ่มมีสถานบริการที่ให้บริการดนตรีเฮฟวี่เมทัลแบบสดๆ โดยเฉพาะเกิดขึ้นมาด้วย สถานะการผลิตนี้ค่อยๆ หายไปในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 เมื่อกระแสความนิยมดนตรีอัลเทอร์เนทีฟได้เข้ามาแทนที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลในหมู่วัยรุ่นอย่างช้าๆ

ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 ดนตรีเฮฟวี่เมทัลรูปแบบใหม่ในกรุงเทพฯ ที่ถูกขนานนามว่า “เมทัลใต้ดิน” ที่มุ่งเน้นไปที่การผลิตเพื่อกลุ่มผู้ฟังดนตรี “เมทัล” โดยเฉพาะก็ได้ถือกำเนิดขึ้น ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ตลาดดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยก็เริ่มเข้าสู่ภาวะขาดทุนอย่างต่อเนื่องในภาพรวม ผลกำไรทางเศรษฐกิจเป็นสิ่งที่แทบจะไม่สามารถหาได้จากดนตรีชนิดนี้เลยเนื่องจากกลุ่มผู้ฟังดนตรีเมทัลในไทยมีขนาดค่อนข้างเล็กอันเกิดจากจุดหักเหของรสนิยมการฟังเพลงของชาวกรุงเทพฯ ในช่วงก่อนๆ อย่างไรก็ตามการเติบโตในตลาดขนาดเล็กที่เต็มไปด้วยการขาดทุนอย่างต่อเนื่องของผู้ผลิตรายย่อยก็ได้ทำให้เงื่อนไขทางการผลิตดนตรีเมทัลในกรุงเทพฯ มีลักษณะแบบสนามของการผลิตศิลปะวัฒนธรรมมากขึ้น หรือการผลิตดนตรีเฮฟวี่เมทัลในช่วงนี้เริ่มเป็นไปภายใต้แรงจูงใจที่นอกเหนือแรงจูงใจทางเศรษฐกิจอย่างชัดเจน ดนตรีเฮฟวี่เมทัลมีตลาดที่เฉพาะของมันที่มีระบบคุณค่าของมันต่างจากตลาดดนตรีสมัยนิยมของสาธารณชนโดยทั่วไป กล่าวในอีกแบบก็คือ สนามของการผลิตดนตรีเมทัลได้เกิดขึ้นแล้วในกรุงเทพฯ ช่วงทางทศวรรษที่ 1990 นี้เองและสนามก็ดำรงอยู่อย่างต่อเนื่องตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

หลังจากนั้นเมื่อสนามของการผลิตดนตรีเมทัลเกิดขึ้น สนามก็เริ่มพัฒนาไปภายใต้ตรรกของสนามที่ระบบคุณค่าทางศิลปะวัฒนธรรมต่างๆ ที่ขัดแย้งกันจะแก่งแย่งในการสร้างความชอบธรรมในสนาม ความขัดแย้งเริ่มเกิดขึ้นภายหลังการเข้ามาของรูปแบบดนตรีเมทัลชนิดใหม่ และความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีเมทัลในรูปแบบใหม่จากต่างประเทศในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ผลของความขัดแย้งนี้ก็ทำให้เกิดขั้วความขัดแย้งในสนามระหว่างผู้สนับสนุนดนตรีเมทัลรูปแบบเก่า กับผู้สนับสนุนดนตรีเมทัลรูปแบบใหม่ และทำให้ตลาดดนตรี “เมทัลใต้ดิน” แยกเป็นสองแนวทาง

ภาวะของความขัดแย้งถูกยกระดับขึ้นโดยอิทธิพลทั้งทางตรงและทางอ้อมของ “การปฏิบัติดิจิทัล” หรือขยายตัวของอินเทอร์เน็ตและเทคโนโลยีการสื่อสารในระดับในศตวรรษที่ 21 การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ทำให้ออดขายซีดีลดลงจนทำให้ระบบการผลิตดนตรีเมทัลกับค่ายเพลงค่อยๆ หดไป พร้อมกับนั้นต้นทุนการผลิตดนตรีก็ถูกลง ทำให้พลังทางการผลิตของนักดนตรีรายย่อยเพิ่มขึ้นอย่างมหาศาล และเกิดตลาดย่อยๆ ของดนตรีเมทัลในแขนงย่อยๆ อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน หรือจะกล่าวให้ตรงกว่านั้นก็คือ เกิดการแตกแยกย่อยของตลาดที่มีอยู่แล้วมากขึ้นไปกว่าช่วงที่แล้วที่แตกเป็นแค่สองตลาดซึ่งทำให้ตลาดแต่ละตลาดมีขนาดเล็กลงไปอีก เงื่อนไขทั้งหมดนี้ทำให้เกิดการผลิตดนตรี นอกจากจะทำให้เกิดชุดความชอบธรรมในการผลิตดนตรีเมทัลมากขึ้นและยังทำให้ความสัมพันธ์และความขัดแย้งกันระหว่างความชอบธรรมชุดต่างๆ มีความซับซ้อนขึ้นไปอีก ผลรวมของการปะทะกันของความหมายและคุณค่าเหล่านี้ก็คือ ภาพของสนามการผลิตดนตรีเมทัลในยุคปัจจุบันซึ่งมีลักษณะแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมอย่างเต็มรูปแบบนั่นเอง

กล่าวโดยสรุปงานชิ้นนี้ผู้เขียนต้องการแสดงให้เห็นพัฒนาการของสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมที่เกิดจากการหดตัวของตลาดอย่างต่อเนื่องร่วมกับการเพิ่มขึ้นของพลังการผลิตอย่างต่อเนื่อง ผู้เขียนจะพยายามชี้ว่าการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างต่างๆ (หรือจะเรียกว่าเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ก็ได้หากจะให้ภาษาของ Sewell) ส่งผลต่อภาวะการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลอย่างไรในรอบ 40 ปีอย่างใดจึงทำให้เงื่อนไขของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ มีลักษณะแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมเช่นทุกวันนี้ได้

ทั้งนี้ลักษณะเฉพาะของการผลิตในกรุงเทพฯ ที่ต่างจากประเทศอื่นๆ ก็คือ การที่ในภาพรวมตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ในปัจจุบันมีขนาดเล็กมากเมื่อเทียบกับประเทศอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย ญี่ปุ่น ไปจนถึงประเทศโลกที่หนึ่งจากตะวันตกต่างๆ กล่าวคือ กรุงเทพฯ มีตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลขนาดเล็กทำให้ผลกำไรทางเศรษฐกิจที่จะได้จากตลาดมีน้อยกว่าประเทศอื่นๆ อยู่แล้ว เมื่อเกิดการแตกตัวไปเป็นตลาดย่อยๆ พร้อมๆ กับมีการเพิ่มพลังการผลิตในหมู่ผู้ผลิตขึ้น ผลที่เกิดขึ้นก็คือ ผลกำไรทางเศรษฐกิจในตลาดที่น้อยลงอยู่แล้วก็จะลดลงน้อยลงไปอีก และยังทำให้ผู้ผลิตที่เข้ามาในตลาดเนื่องจากแรงจูงใจทางเศรษฐกิจถอนตัวออกไปจากตลาดเรื่อยๆ ดังนั้นในแง่นี้การผลิตดนตรีในตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ จึงมีแนวโน้มจะถูกผลิตขึ้นภายใต้แรงจูงใจทางศิลปวัฒนธรรมมากกว่าประเทศอื่นๆ

## งานศึกษาที่เกี่ยวข้อง

งานศึกษาชิ้นนี้จัดอยู่ในขอบข่ายของดนตรีสมัยนิยมศึกษา (popular music studies) ซึ่งเป็นอาณาบริเวณทางวิชาการที่มีความคาบเกี่ยวกับแนวทางการศึกษาเชิงวิชาการที่หลากหลาย ผู้เขียนแบ่งการทบทวนวรรณกรรมเป็นสามส่วน ส่วนแรกเป็นการทบทวนแนวทางการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในภาพรวม ส่วนที่สองจะทบทวนแนวทางการศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ผ่านๆ มาในอดีต และส่วนสุดท้ายจะพูดถึงงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยที่ผ่านๆ มา

### ดนตรีสมัยนิยมศึกษาในภาพรวม

การศึกษาดนตรีสมัยนิยมในแนวทางแบบปัจจุบันมีเริ่มมีความชัดเจนเป็นครั้งแรกในช่วงทศวรรษที่ 1970 ภายใต้แนวทางการศึกษาศิลปวัฒนธรรมใหม่ที่เกิดขึ้นในอังกฤษซึ่งก็คือ “วัฒนธรรมศึกษา” (Cultural Studies)<sup>1</sup> สำนักแรกของสาขาวิชานี้เป็นที่รู้จักกันในนามสำนักเบอร์มิงแฮม (Birmingham school) ตามที่มั่นทางวิชาการแห่งแรกของสาขาวิชานี้ซึ่งเป็นศูนย์ศึกษาศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในมหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮม วัฒนธรรมศึกษาเป็นสาขาวิชาแรกๆ ที่บุกเบิกการศึกษการเมืองของศิลปวัฒนธรรม (cultural politics) อย่างจริงจังผ่านการศึกษากาบริโภคศิลปวัฒนธรรมของวัยรุ่นชนชั้นแรงงานของอังกฤษในช่วงหลังสงครามโลก และสิ่งที่วัฒนธรรมศึกษามุ่งเน้นมาพร้อมกันนั้นด้วยก็คือ การศึกษากาบริโภคดนตรีสมัยนิยม (popular music) ของวัยรุ่นในฐานะของการเมืองรูปแบบหนึ่งของชนชั้นแรงงานในมิติทางด้านการสร้างความหมายใหม่ให้กับสินค้าทางศิลปวัฒนธรรมที่เกิดจากระบบทุนนิยม

แนวทางการศึกษาดนตรีสมัยนิยมแบบวัฒนธรรมศึกษาในช่วงแรกแยกออกได้ยากกับการศึกษาวัฒนธรรมย่อย (เช่น Hall and Jefferson 1993; Hebdige 1979) ซึ่งแนวทาง

---

<sup>1</sup>อันที่จริงผู้เขียนอยากแปล cultural studies ว่า ศิลปวัฒนธรรมศึกษา มากกว่าคำแปลทั่วไปที่ใช้กันว่า วัฒนธรรมศึกษา เนื่องจากว่าน่าจะเป็นคำแปลที่ตรงกว่าและชวนสับสนน้อยกว่าอย่างน้อยๆ ก็ในบริบทของงานเขียนทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ทั้งนี้เป็นเพราะ culture เป็นคำที่มีรากของความหมายที่แตกต่างกันในสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

วิเคราะห์ก็มักจะเป็นการตีความการบริโศคตัวบททางศิลปวัฒนธรรมในฐานะของการต่อต้าน<sup>1</sup> อย่างไรก็ตามการตอบคำถามการศึกษาแบบนี้ก็ถูกวิจารณ์อย่างกว้างขวางในฐานะกรอบที่ผูกติดกับทั้งชนชั้นและวัฒนธรรมของพ่อแม่ (parent culture) มากเกินไป กล่าวคือ การพูดถึงดนตรีสมัยนิยมของวัฒนธรรมศึกษาในช่วงแรกนั้นต้องพูดผ่านวัฒนธรรมย่อยเป็นหลัก และการพูดถึงวัฒนธรรมย่อยนั้นก็ต้องพูดในกรอบวิเคราะห์ที่โยงกับชนชั้นแรงงานเป็นหลัก ทั้งๆ ที่ดนตรีสมัยนิยมหรือกระทั่งวัฒนธรรมย่อยเองก็มีมิติอื่นๆ ให้ศึกษาอีกมาก (Gelder 2007)

ในทศวรรษที่ 1980 แนวทางการศึกษาศิลปวัฒนธรรมแบบวัฒนธรรมศึกษาของอังกฤษเข้ามาในสหรัฐอเมริกาอย่างช้าๆ และการเข้ามาของแนวทางการศึกษาแบบวัฒนธรรมศึกษาในสหรัฐอเมริกาก็ทำให้แนวทางการศึกษาลดมิติทางด้านชนชั้นลงไปมากตามบริบทสังคมที่ต่างกันของอังกฤษและอเมริกา อย่างไรก็ตามมิติของการเมืองศิลปวัฒนธรรมนั้นก็เป็นสิ่งที่ไม่ได้ลดลง การมองการบริโศคศิลปวัฒนธรรมในฐานะของผลิตความหมายเพื่อการต่อต้านระบบบางอย่างเป็นไปอย่างเข้มข้นขึ้นจนทุกๆ การบริโศคศิลปวัฒนธรรมแทบจะกลายเป็นการต่อต้านระบบไปได้หมด งานที่ถือเป็นจุดยอดของการตีความแบบนี้ก็คืองานอันทรงอิทธิพลของ John Fiske (Fiske 1989)

กระแสการศึกษากการต่อต้านความหมายของผู้ผลิตในกระบวนการบริโศคศิลปวัฒนธรรมในวัฒนธรรมศึกษาเติบโตมากในช่วงทศวรรษที่ 1980 และ 1990 จนมีคำวิจารณ์จากผู้เกี่ยวข้องที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็นฝั่งสังคมวิทยาหรือสื่อศึกษา คำวิจารณ์หลักๆ ก็คือแนวทางการศึกษาของวัฒนธรรมศึกษามีลักษณะ “ล่างขึ้นบน” (bottom up) เกินไป กล่าวคือ เน้นศึกษาแต่การบริโศคศิลปวัฒนธรรมในโลกทุนนิยม แต่ไม่สนใจการศึกษาในส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยมที่เป็นผู้ผลิตศิลปวัฒนธรรมเหล่านั้นออกมาซึ่งเป็นการศึกษาแบบ “บนลงล่าง” (top down) เลย (ดู Garnham 1995a; Garnham 1995b; Grossberg 1995; Carey 1995; Frank 2002)

ทิศทางกรการเน้นศึกษา “ผู้กระทำการ” (agent) ที่ต่อต้าน มากกว่าที่จะศึกษา “โครงสร้าง” (structure) ที่มีลักษณะครอบงำนั้นเป็นสิ่งที่เข้าใจได้ว่าเกิดจากที่วัฒนธรรมศึกษามีรากฐานในการปฏิเสธตีความการผลิตศิลปวัฒนธรรมในโลกทุนนิยมในฐานะของอุตสาหกรรม

---

<sup>1</sup>นักวิชาการที่ถูกจัดเป็นวัฒนธรรมศึกษาที่ใช้วิธีวิทยาที่ต่างออกไปจากการตีความตัวบททางวัฒนธรรมคือ Paul Willis ที่ใช้การทำงานชาติพันธุ์วรรณา อย่างไรก็ตามเขาก็ไม่ได้ศึกษาวัฒนธรรมดนตรี ดูความเห็นเกี่ยวกับเป็นข้อแย้งในแง่วิธีวิทยาของงาน Willis ได้ใน Lave, Duguid, Fernandez and Axel (1992: 257-282) และ Foley (1989)

วัฒนธรรม (culture industry) ที่มีลักษณะครอบงำมนุษย์ (Horkheimer and Adorno 2002 [1947]) อย่างไรก็ตามสิ่งที่งานศึกษาแบบวัฒนธรรมศึกษาในภาพรวมละเลยไปในช่วงทศวรรษที่ 1980 และ 1990 ด้วยก็คือ การวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง หรือการวิเคราะห์เชิงเศรษฐศาสตร์การเมือง ที่ต้องเน้นการศึกษาทางฝั่งผู้ผลิตศิลปวัฒนธรรม อันเป็นคนและแนวทางกับการวิเคราะห์การบริโภคในฐานะของการผลิตความหมายมาต่อด้านทางระบบทุนนิยมที่ผลิตความความมาครอบงำผู้คน

กระแสใหญ่ของการศึกษาศิลปวัฒนธรรมนี้ในอเมริกาก็ส่งผลต่อการศึกษาดนตรีสมัยนิยมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เนื่องจากตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมาวัฒนธรรมศึกษาที่ค่อยๆ ขยายตัวขึ้นไปเรื่อยๆ ก็ค่อยๆ เข้าไปยึดพื้นที่ทางวิชาการของดนตรีสมัยนิยมศึกษาที่แต่เดิมเป็นของสังคมวิทยา จนในราวๆ ทศวรรษที่ 1990 วัฒนธรรมศึกษาก็ได้เป็นสาขาวิชาใหญ่ที่ผลิตงานวิชาการแบบดนตรีสมัยนิยมศึกษามาเรียบร้อยแล้ว หรือจะให้ตรงกว่านั้นก็คือ งานวิชาการที่ศึกษาดนตรีสมัยนิยมส่วนใหญ่ไม่ว่าจะมาจากสาขาวิชาอะไรก็มักจะถูกจัดว่าเป็นงานในแนวทางแบบวัฒนธรรมศึกษาทั้งสิ้น

ในบรรดางานศึกษาดนตรีสมัยนิยมจำนวนมากที่ถูกผลิตมา งานส่วนใหญ่เป็นไปในแนวทางการศึกษาการต่อต้านทางศิลปวัฒนธรรมผ่านการบริโภคและสร้างความหมายตามแนวทางหลักของการศึกษาศิลปวัฒนธรรมแบบวัฒนธรรมศึกษาในช่วงทศวรรษที่ 1980 และ 1990 (ดู อธิป 2553b) อย่างไรก็ตามที่ศึกษาดนตรีสมัยนิยมในแง่มุมที่แตกต่างออกไปก็เริ่มปรากฏขึ้นในทศวรรษที่ 1990 เริ่มมีการศึกษาการต่อสู้กันทางความหมายในแบบอื่นๆ หรือมีการเพิ่มคู่ขัดแย้งใหม่ๆ นอกจากความขัดแย้งระหว่างระบบหรือกลุ่มอำนาจ (power-bloc) ที่เป็นนามธรรมกับผู้คนทั่วไป (the people) เข้ามา การศึกษาความขัดแย้งระหว่างเพศสภาพในวัฒนธรรมดนตรีปรากฏขึ้นในช่วงนี้ในสาขาวิชาดนตรีวิทยา (McClary 1991; McClary and Walser 1994; Walser 1993) ความขัดแย้งระหว่างชาติพันธุ์ในวัฒนธรรมดนตรีก็ปรากฏขึ้นในช่วงนี้ในสาขาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Monson 1994; Monson 1999; Wong 2004) และแนวทางการศึกษาการต่อสู้กันระหว่างความหมายและกิจกรรมทางดนตรีสมัยนิยมที่ถูกกำหนดมาจากทุนนิยมโลกและความหมายและกิจกรรมทางดนตรีสมัยนิยมที่ถูกกำหนดท้องถิ่น (ดู Slobin 1992; Erlmann 1993; Erlmann 1994; Erlmann 1996; Erlmann 1999; Stoke 2004)

ในบรรดางานศึกษางานศึกษาการต่อสู้กันทางความหมายที่กล่าวมา จุดที่งานทุกชิ้นมีส่วนร่วมคือภาพของการต่อสู้ระหว่างสองขั้วอำนาจ ไม่ว่าจะเป็น ชนชั้นแรงงาน/ชนชั้นกลาง กลุ่มอำนาจ/ประชาชน ดนตรีคนขาว/ดนตรีคนดำ ผู้ชาย/ผู้หญิง โลก/ท้องถิ่น ฯลฯ ผู้กระทำการที่มี



ความแตกต่างหลากหลาย คุณค่าที่แตกต่างหลากหลายที่ปะทะกันอยู่ภายในวัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ มักจะถูกลดทอนให้กลายเป็นกลายเป็นภาพของวัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ ที่มีระบบคุณค่าบางอย่างที่มีลักษณะต่อรองหรือต่อต้านกับระบบคุณค่าอีกชุด เท่านั้น

ภายใต้ของภาพความหมายซึ่งขัดแย้งกันอย่างหลากหลายที่ถูกลดทอนไปเป็นความขัดแย้งระหว่างสองชั่วอำนาจในงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมเหล่านี้ ก็มีงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมอีกจำนวนหนึ่งที่เริ่มศึกษาการต่อสู้กันทางความหมายของบรรดาผู้กระทำการภายในวัฒนธรรม งานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเต็นรำในอังกฤษของ Sarah Thornton (1995) ผ่านการทำงานชาติพันธุ์วรรณานันท์ก็จัดเป็นงานในแนวทางการศึกษาใหม่ที่โดดเด่น งานชิ้นนี้ได้้นำแนวคิดทุนทางศิลปวัฒนธรรม (cultural capital) ของ Pierre Bourdieu มาดัดแปลงเป็นทุนทางศิลปวัฒนธรรมย่อย (sub-cultural capital) Thornton พยายามจะชี้ว่าในวัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ การสถาปนาอำนาจเป็นประเด็นสำคัญ และเสนอว่าการสถาปนาอำนาจในวัฒนธรรมดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับการสะสมทุนทางศิลปวัฒนธรรมย่อย กล่าวคือ อำนาจในวัฒนธรรมย่อยจะขึ้นอยู่กับความรู้ที่คนๆ หนึ่งมีเกี่ยวกับวัฒนธรรมย่อยนั้นๆ

แนวทางการวิเคราะห์ของ Thornton มีอิทธิพลต่อกระแสวิชาการด้านดนตรีสมัยนิยมร่วมสมัยมาก ในช่วงหลังปี 2000 นักวิชาการที่ทำงานภาคสนามศึกษาดนตรีสมัยนิยมเหล่านี้ มักจะใช้คำว่า scene ที่น่าจะแปลเป็นคำไทยได้ว่า “แวดวง” ในการระบุวัตถุศึกษาของพวกเขา (Bennett and Patterson 2004) คำว่า แวดวง นั้น “ดั้งเดิมถูกใช้โดยนักหนังสือพิมพ์และในบริบททั่วไป” อย่างไรก็ตาม คำนี้ถูกใช้มากขึ้นโดยนักวิชาการเพื่อที่จะสื่อถึง “บริบทซึ่งโปรดิวเซอร์ นักดนตรี และแฟนเพลง แสดงรสนิยมทางดนตรีที่มีร่วมกันออกมา พร้อมกับที่สร้างความแตกต่างจากคนกลุ่มอื่นๆ ออกมารวมกัน” (Bennett and Patterson 2004: 1) มโนทัศน์นี้ถูกใช้ในงานวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมหลายชิ้น (เช่น Spring 2004; Dowd, Liddle and Jenna 2004; Lowe 2004; Urquia 2004; Baulch 2007; Kahn-Harris 2007; Matsue 2009)

การใช้นิทัศน์แวดวงเป็นพัฒนาการที่สำคัญในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมในการหันมาศึกษาผู้กระทำการทางวัฒนธรรมและการต่อสู้กันทางความหมายในวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม แนวทางนี้เป็นแนวทางที่คล้ายคลึงกับแนวทางการศึกษาแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมของ Bourdieu ซึ่งเป็นมโนทัศน์ที่ปรากฏน้อยมากในงานวิชาการทางด้านดนตรีสมัยนิยมศึกษา อย่างไรก็ตาม ข้อด้อยของการใช้นิทัศน์แวดวงในการศึกษานี้ก็คือ การไม่มีความ

ชัดเจนทฤษฎีในการพูดถึงธรรมชาติของการต่อสู้กันของความหมายต่างๆ ในวัฒนธรรมดนตรีเช่น  
ที่มโนทัศน์สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมแบบ Bourdieu พยายามจะเน้น

นอกจากนี้งานส่วนใหญ่ที่ศึกษาภาพได้มโนทัศน์แควดงก็ให้ภาพของความหมายใน  
วัฒนธรรมที่ค่อนข้างหยุดนิ่ง ไม่เน้นภาพของพลวัตของความหมาย การขาดแง่มุมการวิเคราะห์ทั้ง  
ในเชิงทฤษฎีและเชิงประวัติศาสตร์ กล่าวคือ งานเหล่านี้ในภาพรวมวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีสมัย  
นิยมโดยขาดทั้งมิติของการต่อสู้กันทางความหมายของเหล่าผู้ผลิตในวัฒนธรรมดนตรีและขาดมิติ  
การเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ที่ส่งผลต่อการต่อสู้กันของความหมายดังกล่าว ทั้งนี้  
รายละเอียดของข้อโต้แย้งเหล่านี้ต่างกันไปในงานแต่ละชิ้น ผู้เขียนจะยกตัวอย่างข้อโต้แย้งบางส่วนใน  
งานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ใช้มโนทัศน์แควดงในส่วนต่อไป

### พัฒนาการของงานศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลในโลก

แรกเริ่มเดิมทีการศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลเป็นสิ่งที่ได้รับการละเลยพอสมควรในวง  
วิชาการในช่วงทศวรรษที่ 1970 และ 1980 ทั้งๆ ที่มันเป็นรูปแบบดนตรีสมัยนิยมที่ได้รับความนิยม  
ไม่น้อยในอังกฤษช่วงทศวรรษที่ 1970 และได้รับความนิยมอย่างมหาศาลในประเทศสหรัฐอเมริกา  
และหลายๆ ท้องถิ่นในโลกในทศวรรษ 1980 เหตุผลเบื้องต้นของการละเลยศึกษาก็น่าจะเป็น  
เพราะ ดนตรีเฮฟวีเมทัลไม่ได้มีลักษณะเชื่อมโยงกับชนชั้นแรงงานอย่างชัดเจนทำให้การศึกษา  
ดนตรีเฮฟวีเมทัลในแนวทางของวัฒนธรรมย่อยแบบวัฒนธรรมศึกษาสำนักเบอร์มิงแฮมเป็นไปได้  
ยาก นอกจากนี้ดนตรีเฮฟวีเมทัลก็ยังมีมิติที่เชื่อมโยงกับการเมืองไม่ชัดเจนอีกด้วย (Brown 2003)

งานศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลเริ่มปรากฏมาในทศวรรษที่ 1990 งานศึกษาที่มีความ  
โดดเด่นงานแรกๆ คืองานของ Deena Weinstein (2000 [1991]) ซึ่งเป็นงานสังคมวิทยาที่เน้น  
ศึกษาภาพรวมของวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในสหรัฐอเมริกาในทศวรรษที่ 1980 งานชิ้นนี้มีจุดเด่นที่  
การให้ภาพของเงื่อนไขเชิงโครงสร้างต่างๆ ที่ส่งผลต่อดนตรีเฮฟวีเมทัลในสหรัฐอเมริกา พร้อมกับการ  
พยายามจะทำความเข้าใจความหมายที่ผู้คนในวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลให้ต่อวัฒนธรรม  
เฮฟวีเมทัล งานศึกษาที่เด่นชัดต่อมาคืองานจากสาขาดนตรีวิทยาของ Robert Walser (1995) ที่  
เน้นการวิเคราะห์ด้วยบทของดนตรีเฮฟวีเมทัลในฐานะของการเมืองแบบหนึ่ง งานทั้งสองชิ้นนี้  
จัดเป็นงานที่โดดเด่นทั้งในดนตรีสมัยนิยมศึกษาในภาพรวมและดนตรีเฮฟวีเมทัลศึกษาช่วงแรก  
อย่างไรก็ดีงานทั้งสองชิ้นก็ชี้ให้เห็นจุดอ่อนของกันและกัน กล่าวคืองานของ Weinstein ละเลยมิติ  
ด้านอำนาจโดยสิ้นเชิงในการวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัล ส่วนงานของ Walser ก็ละเลย

การวิเคราะห์ปัจจัยเชิงโครงสร้างต่างๆ ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัล และละเลยการวิเคราะห์การให้ความหมายกับดนตรีเฮฟวีเมทัลของผู้คนในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลโดยสิ้นเชิง<sup>1</sup>

แม้ว่าทศวรรษที่ 1990 จะมีงานที่ศึกษาอันโดดเด่นสองชิ้นนี้ปรากฏขึ้น แต่ภาพรวมของการศึกษายังมีน้อยมากๆ งานที่ปรากฏขึ้นมาก็มักจะเน้นพูดถึงวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในฐานะของพฤติกรรมเบี่ยงเบนและปัญหาสังคม<sup>2</sup> อย่างไรก็ตามในช่วงหลังทศวรรษที่ 2000 งานศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลก็เริ่มปรากฏขึ้นอย่างหลากหลาย งานศึกษาจำนวนมากที่ปรากฏขึ้นก็เริ่มเน้นพูดถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลในภาพที่เล็กลง หรือเริ่มพูดถึงมิติแบบ “ใต้ดิน” (underground) ของดนตรีเฮฟวีเมทัลหรือมิติของดนตรีเฮฟวีเมทัลในฐานะศิลปะวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มแทนที่จะพูดถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลในฐานะที่เป็นศิลปะวัฒนธรรมมวลชนในแบบงานศึกษาในยุคทศวรรษ 1990 และงานอีกจำนวนไม่น้อยก็เริ่มพูดถึงดนตรีเฮฟวีเมทัลจากห้องที่อื่นๆ ของโลกที่ไม่ใช่อังกฤษและอเมริกา

แม้ว่าในช่วงหลังทศวรรษที่ 2000 จะยังมีงานที่ศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลในอเมริกาโดยรวมในมิติการเมืองวัฒนธรรมเกี่ยวกับการสร้างความหมายเพื่อ “ต่อต้าน” ระบบบางอย่างแบบเดิมตามแนวทางการศึกษาของวัฒนธรรมศึกษากระแสหลักที่เป็นมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 (Rafalovich 2006; Halnon 2006) แต่งานศึกษาที่ให้ภาพของการต่อสู้กันทางความหมายภายในวัฒนธรรมก็เริ่มปรากฏขึ้นในช่วงนี้ เช่น งานของ Keith Kahn-Harris (2007) ที่วิเคราะห์ความขัดแย้งภายในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในโลกโดยภาพรวมผ่านมโนทัศน์ “ทุนทางทางศิลปวัฒนธรรมย่อยแบบทั่วไป” (mandane subcultural capital) กับ “ทุนทางทางศิลปวัฒนธรรมย่อยแบบก้าวข้าม” (transgressive subcultural capital) แนวทางการวิเคราะห์นี้เป็นการเอามโนทัศน์ทุนทางศิลปวัฒนธรรมย่อยของ Sarah Thornton (1995) มาพัฒนาต่ออีกทีและชี้ว่าวัฒนธรรมย่อยหนึ่งๆ ไม่จำเป็นต้องมีทุนทางศิลปวัฒนธรรมย่อยและการสะสมทุนแบบเดียวแบบที่ Thornton เสนอ ในกรณีนี้การสร้างมโนทัศน์ทุนทางศิลปวัฒนธรรมสองแบบดังกล่าวเป็นไปเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ความขัดแย้งของความหมายภายในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลโลกระหว่างฝ่ายสมาชิกวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ให้คุณค่ากับจารีตวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่สืบทอดมาจากอดีต กับฝ่ายสมาชิก

<sup>1</sup>ซึ่งเป็นเรื่องที่แปลก เพราะ Walser อ้างว่าทำงานภาคสนามมาอย่างเข้มข้น Deborah Wong วิจัยถึไว้ถึงขั้นว่าการทำงานภาคสนามของ Walser ละลายหายไปสิ้นในกระบวนการเขียนของเขา ดู Wong (1998)

<sup>2</sup>ดูงานเหล่านี้ได้บางส่วนในบรรณานุกรมของ Purcell (2003)

วัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ให้คุณค่ากับวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลที่มีพลวัตที่เปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ

แม้ว่า Kahn-Harris จะบุกเบิกการวิเคราะห์ความขัดแย้งของความหมายภายในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัล แต่งานของ Kahn-Harris ก็ดูจะไม่ตระหนักถึงความเฉพาเจาะจงของคำอธิบายของตัวเองเท่าใดนัก งานไม่สามารถตอบได้ว่า เพราะเหตุใดในหลายๆ พื้นที่และเวลาจึงไม่มีความขัดแย้งของความหมายดังกล่าว และก็ไม่สามารถตอบได้เช่นกันว่าในหลายๆ พื้นที่และเวลาความขัดแย้งก็ของความหมายไม่ได้เป็นไปในรูปแบบดังกล่าว กล่าวคือความพยายามสร้างอภิทฤษฎี (grand theory) มาอธิบายความขัดแย้งในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัล (และวัฒนธรรมดนตรีอื่นๆ) ของ Kahn-Harris ดูจะอธิบายวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในโลกตะวันตกในบางท้องถิ่นในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ได้เท่านั้น

ความไม่เพียงพอของคำอธิบายของ Kahn-Harris ได้รับการต่อยอดจากทั้งงานศึกษาเชิงวิชาการและเชิงสารคดีจากบริบทอื่นๆ ในโลก ที่ให้คำอธิบายที่แตกต่างออกไป งานเขียนจากการเดินทางไปในแวดวงเฮฟวีเมทัลในโลกมุสลิมในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ของ Mark LeVine (2008) ชี้ว่าความขัดแย้งทางความหมายในแบบที่ Kahn-Harris เสนอนั้นแทบไม่ปรากฏในภาวะที่รัฐนั้นกดทับดนตรีเฮฟวีเมทัล สภาวะดังกล่าวบีบให้ผู้คนในวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลมีความเป็นปึกแผ่นมากกว่าที่จะมีความขัดแย้งกันทางความหมายของของวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลระหว่างฝ่ายต่างๆ ในวัฒนธรรม

ภาพของวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลที่มีลักษณะปรองดองแบบเดียวกันก็ปรากฏในงานของ Jeremy Wallach (2003) ที่ศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 ในกรุงจากร์ตา ประเทศอินโดนีเซีย อย่างไรก็ตามความปรองดองดังกล่าวก็มีพลวัตของมัน งานศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในบาห์ลีช่วงกลางถึงปลายทศวรรษที่ 1990 ของ Emma Baulch (2007) นั้นชี้ว่าภายหลังจากที่จากรัฐนั้นระงับการออกใบอนุญาตการแสดงสดกับงานดนตรีเฮฟวีเมทัลในท้องถิ่นหลังเกิดจลาจลในคอนเสิร์ตเฮฟวีเมทัลใหญ่ครั้งหนึ่ง<sup>1</sup> ความปรองดองเป็นน้ำหนึ่งอันเดียวกันของวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในช่วงก่อนที่มีการจลาจลก็เป็นอันต้องจบสิ้น หลังจากเหตุจลาจลดนตรีเฮฟวีเมทัลเริ่มมีภาพในเชิงลบต่อรัฐ ในบาห์ลีก็ได้มีการก่อตั้งองค์กรเฮฟวีเมทัลมาเพื่อสร้างความชอบธรรมของดนตรีเฮฟวีเมทัลกับรัฐ เพื่อให้วงเฮฟวีเมทัลในองค์กรมีที่ทางในการแสดงสด ภายหลัง

<sup>1</sup>คอนเสิร์ตนั้นคือ คอนเสิร์ตของวง Metallica เฮฟวีเมทัลจากอเมริกาที่กรุงจากร์ตาในปี

การตั้งองค์กรนี้ก็เกิดความขัดแย้งระหว่างคนในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในองค์กรและนอกองค์กรขึ้น ทว่าในท้ายที่สุดภายใต้กระแสการลดการควบคุมสื่อปลายรัฐบาลชูฮาร์โตและปัจจัยเชิงโครงสร้างอื่นๆ องค์กรก็เริ่มเสื่อมอำนาจลงพร้อมๆ กับที่กลุ่มต่างๆ ในวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในบาหลีเริ่มสร้างที่ทางในการแสดงสดของตนเองได้มากขึ้น

ในสายตาของผู้เขียน งานของ Baulch เป็นงานที่ให้ภาพความเฉพะเจาะจงของวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่นหนึ่งๆ ได้ดี แม้ว่างานชิ้นนี้จะไม่ได้เน้นศึกษาเรื่องความขัดแย้งของ ความหมายของวัฒนธรรมดนตรีโดยตรง<sup>1</sup> แต่งานชิ้นนี้ก็อธิบายปัจจัยเชิงโครงสร้างที่ทำให้เกิด ความขัดแย้งทางความหมายของดนตรีเฮฟวีเมทัลและชี้ให้เห็นความขัดแย้งทางความหมายของ วัฒนธรรมดนตรีจากสายตาของผู้คนได้ดีมาก<sup>2</sup> Baulch ชี้ให้เห็นถึงทั้งความซับซ้อนของภาพของ ความเป็นบาหลีหรือภาพของท้องถิ่นในแบบที่ต่างๆ กันในนักดนตรีแต่ละกลุ่มในแต่ละช่วงเวลา ชี้ ให้ความความสัมพันธ์ของสำนึกการเป็นวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นกับรัฐในแบบที่ต่างๆ กันไปใน นักดนตรีแต่ละกลุ่มในแต่ละช่วงเวลา และความสัมพันธ์ของสำนึกความเป็นวัฒนธรรมดนตรี ท้องถิ่นกับวัฒนธรรมดนตรีที่มาจากนอกท้องถิ่นในแบบที่ต่างๆ กันในนักดนตรีแต่ละกลุ่มในแต่ละ ช่วงเวลา และชี้ว่าสุดท้ายเราไม่สามารถจะระบุได้ว่าความหมายชุดหนึ่งๆ มีลักษณะ ครอบงำ หรือ ต่อต้าน เพราะอำนาจต่างๆ มีลักษณะทับซ้อนกัน การเป็นมิตรหรือศัตรูกับศูนย์กลางอำนาจต่างๆ ก็มีความแตกต่างกันไปในคนแต่ละกลุ่มในแต่ละช่วงเวลา การอ้างอิงกับความเป็นบาหลีของนัก ดนตรีอาจเป็นการด้านความเป็นจากการ์ตา การอ้างอิงกับวัฒนธรรมดนตรีระดับโลกก็อาจเป็นไปได้ เพื่อแยกตัวเองออกจากความขัดแย้งต่างๆ ในบาหลี การอ้างอิงกับความเป็นอินโดนีเซียก็อาจเป็น การปฏิเสธความขัดแย้งกันระหว่างการ์ตาและบาหลีพร้อมๆ กับปฏิเสธการเป็นส่วนหนึ่งของ วัฒนธรรมในระดับโลก ในความเห็นของผู้เขียนประเด็นเรื่องความขัดแย้งทางความหมายเหล่านี้

<sup>1</sup> งานชิ้นนี้เน้นศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี 3 ชนิด (ฟังก์ เรกเก้ และเฮฟวีเมทัล) โดยเน้น พิจารณาอัตลักษณ์ทางดนตรีเหล่านี้ในฐานะที่มันสัมพันธ์กับอัตลักษณ์ความเป็นบาหลี

<sup>2</sup> อย่างไรก็ตามในส่วนสรุปของงานที่ปฏิเสธการวิเคราะห์มิติการเมืองโดยสิ้นเชิงนั้นก็เป็นที่ ผู้เขียนไม่เห็นด้วยเท่าใดนัก กล่าวคือ Baulch พูดยถึงสิ่งที่น่าจะนับได้ว่าเป็นการเมืองภายใน วัฒนธรรม แต่เมื่อ Baulch สรุปงานก็กลับปฏิเสธมิติการเมืองในงานทั้งหมด (Baulch 2007: 177-185)

เป็นแนวทางการศึกษาที่ใกล้เคียงกับแนวทางสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมมากเพียงแต่จุดเน้นต่างกัน

ความต่างที่สำคัญของแนวทางการศึกษาของ Baulch กับแนวทางการศึกษาแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมก็คือ Baulch ไม่ได้เน้นการพูดถึงการก่อตัวของความเป็นเอกเทศของสนามของของดนตรีเฮฟวีเมทัล ภาพของแวดวงเฮฟวีเมทัลในบาห์ลีที่ Baulch นำเสนอเป็นภาพที่อิทธิพลต่างๆ ทำงานพร้อมๆ กัน ไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลของการต่อสู้ทางการเมืองในระดับรัฐในช่วงปลายสมัยซุฮาร์โต อิทธิพลของนโยบายเศรษฐกิจของรัฐที่ทำให้บาห์ลีเป็นเมืองท่องเที่ยวไปจนถึงพลวัตของวัฒนธรรมดนตรีในบาห์ลีโดยรวม อิทธิพลเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในบาห์ลี

สิ่งที่งานของ Baulch ไม่มีความชัดเจนเท่าใดนักก็คือภาพของการถือกำเนิดขึ้นของสนามของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในบาห์ลี หรือการผลิตดนตรีที่มีลักษณะเป็นเอกเทศจากหลักการอื่นๆ ภาพของความเป็นเอกเทศในการผลิตดนตรีเมทัลในงานของ Baulch มีลักษณะราวกับเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ก่อนที่งานศึกษาจะเริ่มขึ้นแล้วแต่ถูกขัดขวางด้วยอุปสรรคนานัปการ กล่าวอีกแบบคืองานของ Baulch ไม่ได้ชี้ให้เห็นถึงต้นตอของการปฏิเสธอิทธิพลทางเศรษฐกิจของวัฒนธรรมดนตรีเมทัลในบาห์ลี แต่เริ่มจากข้อตั้งต้นที่ว่าวัฒนธรรมดนตรีเมทัลในบาห์ลีมีลักษณะที่ปฏิเสธเศรษฐกิจอยู่แล้ว ผู้เขียนไม่เห็นด้วยกับแนวทางนี้ ดังที่ผู้เขียนจะชี้ให้เห็นในงานว่าการปฏิเสธเศรษฐกิจของวัฒนธรรมดนตรีเมทัลในไทยเป็นไปอย่างค่อยเป็นค่อยไปในรอบ 40 ปีภายใต้การหดตัวของตลาดอย่างต่อเนื่องและการขยายตัวของพลังการผลิตอย่างต่อเนื่อง และระหว่างทางก็เต็มไปด้วยความขัดแย้งและข้อถกเถียงภายในวัฒนธรรมดนตรี

กล่าวโดยสรุป จุดแข็งของงานของ Baulch คือ การนำปัจจัยที่หลากหลายมาประกอบกันเป็นคำอธิบายที่เฉพาะเจาะจงของพลวัตของวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในบาห์ลี แต่นัยของพลวัตตรงนี้ในแง่ของการพยายามสร้างสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมของคนในสนามกลับไม่ได้รับการเน้นชัดเจนในงาน คำถามที่ Baulch น่าจะสามารถตอบได้จากข้อมูลในงานแต่กลับไม่ได้ถามล้วนเป็นคำถามที่เป็นแกนหลักของแนวทางการวิเคราะห์แบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมทั้งสิ้น นี่เป็นสิ่งที่น่าเสียดายเพราะหากทิศทางของคำถามในงานของ Baulch เป็นไปแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมแล้ว งานของ Baulch ก็มีศักยภาพมากในการที่จะพัฒนากรอบการศึกษาแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม

งานของผู้เขียนมีความคล้ายคลึงกับงานของ Baulch ในการหยิบยกปัจจัยต่างๆ มาเพื่ออธิบายพลวัตของวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในไทยแต่การตั้งคำถามของผู้เขียนจะเป็นไปในกรอบ

สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม กล่าวคือ ผู้เขียนจะให้ความสนใจกับการเกิดขึ้นของสนามของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลและพลวัตของสนามเป็นหลักในงาน ดังนั้นคำถามใหญ่ของผู้เขียนจึงจะไม่ใช่เรื่องของอิทธิพลของสิ่งต่างๆ ต่อการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีเมทัลที่แตกต่างกันแบบของ Baulch แต่เป็นเรื่องของการก่อกำเนิดของสนามของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลเนื่องจากปัจจัยภายนอกต่างๆ และพลวัตในมิติต่างๆ ของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลหลังจากที่เกิดสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมขึ้นที่เกิดจากทั้งการต่อสู้แย่งชิงความชอบธรรมของความหมายในการผลิตดนตรีภายในและปัจจัยภายนอก

### การศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทย

ในประเทศไทยการศึกษาดนตรีสมัยนิยมส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษานักวิชาการชาวไทยและนักศึกษาระดับปริญญาโทในมหาวิทยาลัยต่างๆ โดยทั่วไปงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยจะมีลักษณะแยกย่อยพอสมควร กล่าวคือกลุ่มงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมจะแยกไปตามแขนงดนตรีที่ถูกศึกษา ดนตรีสองชนิดที่มีการศึกษามากคือดนตรีเพื่อชีวิต (เช่น ลีอชัย 2532; สุทธาสินี 2533; สุกานดา 2550) ดนตรีลูกทุ่ง (เช่น บุญผา 2534; Ubonrat 1990) อย่างไรก็ตามก็ได้อื่นๆ ก็ได้รับการศึกษาเช่นกันเช่น ดนตรีร็อค (ลำเนา 2539) ดนตรีป๊อบแบบเกาหลี (Ubonrat and Hyujoon 2007) ดนตรีฮาร์ตคอร์ (พัทธ์ศรัณย์ 2552) เป็นต้น การศึกษาเหล่านี้ส่วนใหญ่ถ้าไม่เน้นมิติด้านการสื่อสารของดนตรีจะเน้นมิติทางด้านการเมืองของการบริโภคดนตรีเป็นหลัก จุดเน้นดังกล่าวก็จะสอดคล้องกับสาขาวิชาหลักที่ผลิตงานดนตรีสมัยนิยมศึกษาในไทยออกมา ซึ่งก็คือวารสารศาสตร์และนิเทศศาสตร์

อย่างไรก็ดีก็มีการวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมในแนวอื่นๆ ปราชญ์มาบ้างจากงานของสาขาอื่น มีการวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงในเชิงประวัติศาสตร์ (ฉกาจ 2537) มีการศึกษาส่วนแบ่งทางเศรษฐกิจจากทางเศรษฐศาสตร์ (วัฒน์ 2545) มีการศึกษาเชิงอัตลักษณ์จากสาขาวิชามานุษยวิทยา (นันทวัฒน์ 2547; Amporn 2006) เป็นต้น หรืออันที่จริงแล้วงานจากทางนิเทศศาสตร์ก็เคยมีการวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมในภาคการผลิตหรือวิเคราะห์ดนตรีสมัยนิยมแง่ของอุตสาหกรรมเช่นกัน (ศมกมล 2532)

แม้ว่างานศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยจะมีค่อนข้างหลากหลาย อย่างไรก็ตามก็ตีบางมิติของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมก็ยังไม่ปรากฏ ในภาพรวม งานที่พยายามจะวิเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ ในแง่พื้นที่ของการผลิตศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกเทศที่มีการต่อสู้ของการ

นิยมความหมายและคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมของผู้คนในวัฒนธรรมดนตรีนั้นๆ หรือในเชิงสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมไม่ปรากฏชัดเจนนัก การพูดถึงการเมืองของความหมายในดนตรีสมัยนิยมส่วนใหญ่เป็นการพูดถึงการเมืองด้านความหมายหรือด้านอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีในภาพรวมซึ่งเป็นเป็นแนวทางการพูดถึงการเมืองศิลปวัฒนธรรมแบบวัฒนธรรมศึกษากระแสหลักในโลกตะวันตก (เช่น ลำเนา 2539; ลือชัย 2532) ซึ่งโดยทั่วไปแนวทางนี้ก็จะไม่ให้ความสนใจสัมพันธ์ภาพระหว่างการเมืองศิลปวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างที่ส่งผลกระทบต่อมันเท่าไร กล่าวอีกแบบก็คือ การเมืองในงานศึกษาเหล่านี้ไม่มีพลวัต

งานศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลที่พบในโลกภาษาไทยมีสองชิ้นด้วยกันคือ งานของจิรวุฑฒย์ รัชชชาติ (2549) และชลวรรณ วงศ์อินทร์ (2548) และงานของจิรวุฑฒย์ก็อยู่ในกรอบการมองการเมืองแบบนี้ อย่างไรก็ตามก็ดีที่ชอบเขตในการวิเคราะห์ของงานชิ้นนี้ของจิรวุฑฒย์ก็ค่อนข้างแคบโดยจำกัดอยู่เพียงแค่ความเข้าใจอุดมการณ์ในวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลของนักฟังเพลงชาวไทยชาวไทย ทางด้านงานศึกษาดนตรีเฮฟวีเมทัลของชลวรรณไม่พบว่าเน้นพูดถึงการต่อสู้ของการนิยามความหมายและคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมแต่อย่างใด งานชิ้นนี้เน้นพูดถึงวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลโดยรวมๆ มากกว่าโดยเน้นไปที่แวดวง “เมทัลใต้ดิน” ของไทยช่วงกลางทศวรรษที่ 2000 (ชลวรรณ 2548) แม้ว่างานชิ้นนี้ของชลวรรณจะมีข้อดีในแง่ของความละเอียดของข้อมูล แต่สองประเด็นที่งานขาดไปมากๆ คือมิติประวัติศาสตร์และมิติด้านความขัดแย้งด้านความหมายภายในวัฒนธรรมดนตรีเมทัล กล่าวคืองานชิ้นนี้แทนที่จะให้ภาพของวัฒนธรรมดนตรีเมทัลในไทยที่มีพลวัตแต่กลับให้ภาพที่หยุดนิ่งมานานับ 10 ปี ภาพดังกล่าวไม่ใช่ภาพที่สอดคล้องกับความเป็นจริงที่วัฒนธรรมดนตรีเมทัลมีความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องแม้ในช่วงเวลาสั้นๆ นอกจากนี้งานชิ้นนี้ยังละเลยที่จะพูดถึงความขัดแย้งในวัฒนธรรมอันเป็นประเด็นใหญ่ภายในวัฒนธรรมมาตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 2000 เป็นต้นมาอีกด้วย กล่าวอีกแบบคือ งานชลวรรณให้ภาพ “วัฒนธรรมดนตรีเมทัล” ที่ค่อนข้างจะล้าสมัยพอควรทั้งในมาตรฐานการพูดถึง “วัฒนธรรม” ทั้งของมานุษยวิทยาวัฒนธรรมและวัฒนธรรมศึกษาในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เพราะ “วัฒนธรรม” ที่งานงานของชลวรรณนำเสนอขาดทั้งการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์และมิติด้านการ “ต่อรอง” และ “ต่อต้าน” อันเป็นหัวใจของการพูดถึง “วัฒนธรรม” ในสังคมศาสตร์ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา

อันที่จริงแล้วผู้เขียนพบว่าปัญหาของงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยจำนวนมากนอกจากจะเป็นการใช้กรอบการวิเคราะห์ศิลปวัฒนธรรมจากต่างประเทศที่ค่อนข้างล้าหลังแล้วงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยยังขาดการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบกับต่างประเทศอีกด้วย หากมี



การวิเคราะห์ในรูปแบบดังกล่าวแล้ว ภาพของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยก็อาจมีสำนึกถึงเงื่อนไขเชิงโครงสร้างที่เฉพาะเจาะจงขึ้น ซึ่งนั่นจะนำไปสู่การได้มาซึ่งกรอบการวิเคราะห์ที่เหมาะสมกับดนตรีสมัยนิยมในไทย ไปจนถึงความเข้าใจถึงนัยทางความรู้ของข้อสรุปของงานศึกษาดนตรีสมัยนิยมในไทยต่อองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีสมัยนิยมในโลกอีกด้วย

วัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลของไทยมีลักษณะเฉพาะมากพอสมควรหากเปรียบเทียบกับประเทศต่างๆ ในภูมิภาคอื่นๆ ในโลก ประเทศไทยมีอุตสาหกรรมงานดนตรีละเมิดลิขสิทธิ์ที่มีรากฐานมายาวนานเช่นเดียวกับประเทศโลกที่สามอื่นๆ ซึ่งต่างจากโลกตะวันตกที่สิ่งเหล่านี้มักจะไม่สามารถเติบโตได้ในระดับเดียวกัน และการที่อุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมในไทยเพิ่งจะเกิดขึ้นจากการปราบปรามสินค้าละเมิดลิขสิทธิ์ในทศวรรษที่ 1980 นั้นก็น่าจะเป็นที่เข้าใจในฐานะของการเกิดขึ้นของอุตสาหกรรมดนตรีสมัยนิยมของไทยในบริบทดนตรีโลกที่เฉพาะ ซึ่งมันส่งผลต่อการพัฒนาและไม่พัฒนาของดนตรีหลายๆ แขนง ดังที่ผู้เขียนจะชี้ให้เห็นในส่วนเนื้อหาของงานว่าบริบทของอุตสาหกรรมเทปผีในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 และบริบทของอุตสาหกรรมดนตรีในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 เป็นบริบทที่ต่างกันซึ่งส่งผลโดยตรงต่อเงื่อนไขการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ

ลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในประเทศไทยอีกประการก็คือการที่ตลาดของมันหดตัวลงอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอดในรอบ 20 ปีที่ผ่านมา ถ้าหากพิจารณาโดยเปรียบเทียบกับประเทศเพื่อนบ้านอย่าง มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ และอินโดนีเซียแล้ว ก็พบว่าตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยมีขนาดเล็กกว่ามากๆ ในระดับที่อาจมีขนาดเพียงแค่ 1 ใน 10 ของประเทศเหล่านั้น ดังจะเห็นได้ว่า ปริมาณผู้ชมการแสดงสดของวงเฮฟวีเมทัลต่างประเทศที่มีชื่อเสียงที่มาแสดงในกรุงเทพฯ นั้นมีน้อยกว่าจำนวนผู้ชมที่ไปเข้าร่วมการแสดงสดของวงดนตรีเดียวกันในเวลาไล่เลี่ยกันราวๆ 1 ใน 10 ที่เดียว

อย่างไรก็ดีสิ่งที่กรุงเทพฯ ไม่ขาดแคลนไปกว่าประเทศอื่นๆ กลับเป็นวงดนตรีเฮฟวีเมทัล แม้ว่าจะไม่มีการประเมินกันอย่างชัดเจนนัก แต่ปริมาณวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ก็ไม่น่าจะน้อยกว่าที่มีในนครหลวงของประเทศอื่นนัก อย่างน้อยที่สุดปริมาณของวงเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ก็น่าจะไม่น้อยเกินกว่าวงเมทัลในนครหลวงอย่างจาการ์ตาเกิน 2-3 เท่าเป็นแน่ อย่างไรก็ตามก็ดีในขณะที่ปริมาณวงดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ กับจาการ์ตามีปริมาณใกล้เคียงกัน แต่ตลาดในทั้งสองท้องถิ่นมีขนาดต่างกันอย่างมหาศาล

ภาวะของตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยเผชิญก็คือภาวะการผลิตล้มตลาดอย่างต่อเนื่องและยาวนานในระดับที่ผู้ผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ส่วนใหญ่ผลิตดนตรีจำต้องใส่

ใจผลกำไรทางเศรษฐกิจน้อยลงเรื่อยๆ ไปจนถึงผลิตดนตรีโดยไม่ใส่ใจผลกำไรทางเศรษฐกิจเลย ดังสำนวนที่กล่าวกันว่านักดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ทำงานดนตรีมาอย่าง “ไม่แคร์ตลาด” เลย อย่างไรก็ตามที่แรงจูงใจทางเศรษฐกิจจะแทบไม่มีเลย แต่การผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลก็ยังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง ดนตรีอยู่ภายใต้หลักการผลิตแบบอื่นที่น่าจะเทียบเคียงได้กับหลักแห่งความเป็นเอกเทศของ Bourdieu เงื่อนไขที่เฉพาะนี้ทำให้การผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยในภาพรวมมีลักษณะแบบสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรม

ด้วยเงื่อนไขที่เฉพาะดังนี้ งานชิ้นนี้ผู้เขียนจึงต้องการสืบสาวหาต้นกำเนิดและพัฒนาการของสนามของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ผู้เขียนต้องการจะเน้นย้ำว่า สนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมมีกำเนิดและพัฒนาการที่ต่างกันไปในแต่ละสนาม สนามของการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลที่เกิดขึ้นในกรณีของกรุงเทพฯ ในต้นศตวรรษที่ 21 มีเงื่อนไขของการเกิดขึ้นที่ต่างจากสนามของการผลิตวรรณกรรมของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 19 และที่สำคัญที่สุด สิ่งที่คุณเขียนพยายามจะชี้ในงานก็คือ ปัจจัยที่สำคัญในการก่อกำเนิดของสนามที่ไม่แพ้สิ่งที่ Bourdieu เรียกว่าหลักแห่งความเป็นเอกเทศ ก็คือ การหดตัวของตลาดอย่างต่อเนื่องพร้อมๆ กับการเพิ่มขึ้นของพลังการผลิตอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเงื่อนไขนี้ทำงานได้ดีในบริบทของกรุงเทพฯ ที่มีลักษณะค่อนข้างเฉพาะ

## วิธีวิจัย

งานชิ้นนี้ผสมผสานการวิจัยหลายๆ แบบ ผู้เขียนได้ข้อมูลทั้งหมดในงานจาก 5 แหล่งหลักๆ คือ การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ การวิจัยเอกสาร การวิเคราะห์สื่อต่างๆ และการวิเคราะห์ภาพถ่าย ซึ่งรายละเอียดมีดังนี้

### การสังเกตการณ์การแสดงดนตรี

พื้นที่หลักที่ผู้เขียน “ทำงานภาคสนาม” หรือทำการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม คือ งานแสดงดนตรีสดต่างๆ ในสนามของการผลิตดนตรีเมทัลใต้ดินหรือที่เรียกกันในสนามว่า “งานใต้ดิน” และงานแสดงดนตรีอื่นๆ ที่เกี่ยวเนื่อง (เช่นงานประกวดดนตรีที่มีวงเมทัลใต้ดินไปประกวด หรือ งานแสดงดนตรีชนิดอื่นที่มีวงเมทัลใต้ดินไปร่วมแสดง) ตั้งแต่เดือนกรกฎาคมปี 2007 จนถึงปัจจุบัน (พฤษภาคมปี 2011) อัตราการเข้าร่วม “งานใต้ดิน” ของผู้เขียนแตกต่างกันไปแต่ละช่วงเวลา ในช่วงปี 2007-2008 ผู้เขียนเข้าร่วมงานใต้ดินประมาณ 3 ครั้งในทุกๆ 2 เดือน ในปี

2009-2011 ผู้เขียนลดอัตราการเข้าร่วมลงมากเหลือเพียงแค่ 1 ครั้งต่อ 2-3 เดือน แต่ยังคงติดตามข่าวสารอย่างต่อเนื่องจากเหล่าผู้ให้ข้อมูลในสนาม (จะกล่าวในส่วนต่อไป) ซึ่งการลดลงของการเข้าร่วมก็เกิดจากบทบาทของผู้เขียนที่เปลี่ยนไปในสนามด้วย

การเข้าร่วมงานใต้ดินของผู้เขียนมี 3 บทบาทหลักๆ ในสนามที่ต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลา ในช่วงเริ่มการทำงานภาคสนามในช่วงตั้งแต่กลางปี 2007 ถึงปลายปี 2008 บทบาทหลักของผู้เขียนคือผู้ชมในงานใต้ดิน ตั้งแต่ปลายปี 2008 เป็นต้นมาผู้เขียนมีบทบาทของนักดนตรีและนักจัดงานใต้ดินที่ต้องขึ้นแสดงในงานและจัดงานเพิ่มขึ้นมาด้วย ซึ่งนั่นทำให้ผู้เขียนต้องนำเวลามาใช้กับการซ้อมดนตรีและจัดงานแสดงดนตรีมากขึ้น ทำให้ผู้เขียนมีเวลาเข้าร่วมชม “งานใต้ดิน” น้อยลง แต่นั่นก็ทำให้ผู้เขียนได้พบกับผู้คนในสนามเพิ่มขึ้น และได้ข้อมูลจากสนามในมิติที่ลึกซึ้ง อย่างไรก็ตามก็ความเข้มข้นในการบันทึกข้อมูลงานใต้ดินในรายละเอียดตั้งแต่ปี 2009 เป็นต้นมาก็ลดน้อยลงเช่นเดียวกับจำนวนงานใต้ดินที่ผู้เขียนไปร่วม

วงดนตรีที่ผู้เขียนได้เข้าร่วมแสดงด้วยได้แก่ วง Killing Fields ในตำแหน่งกีตาร์ (ช่วงกลางปี 2008-ปลายปี 2009), วง ??? ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อมาเป็นวง Red Riot และวง The Red Kong ตามลำดับในตำแหน่งร้องนำและกีตาร์ (ช่วงต้นปี 2009-ปัจจุบัน), Scarecrow ในตำแหน่งกีตาร์ (เป็นสมาชิกเฉพาะกิจช่วงกลางปี 2009), Bangkok Thrash Allstar ในตำแหน่งกีตาร์และร้องนำ (เป็นการรวมตัวเฉพาะกิจของ Killing Fields, Mascara และ Red Riot ในช่วงปลายปี 2010 เพื่อร่วมแสดงในงานเปิดตัวนิตยสาร *Into The Pit*)

งานแสดงดนตรีที่ผู้เขียนและคณะ (ในนาม Bangkok Thrash) ร่วมกันจัดมีมาแล้ว 4 ครั้งด้วยกัน คือ *Bangkok Thrash 2009: Thrash 'Til Drunk* (วันที่ 9 พฤษภาคม 2009), *Bangkok Thrash 2010: Hang Over* (วันที่ 3 กรกฎาคม 2010), *Bangkok Thrash Presents Opening The Threshold of Hell* (วันที่ 13 พฤษภาคม 2010) และ *Bangkok Thrash 2011: Too Fast To Drunk* (วันที่ 30 เมษายน 2011)

งานใต้ดินที่ผู้เขียนเข้าร่วมชม ตลอดช่วงเวลาของการทำงานภาคสนามมีดังนี้

ตารางที่ 1.1: “งานใต้ดิน” ที่ผู้เขียนเข้าชม

ลำดับ ที่	วันที่	งาน	สถานที่
1	1/7/2007	Dead Kids Shit Fucking Fest II	Rock Pub
2	8/7/2007	Metal Gathering	Rock Pub
3	1/8/2007	Spreading The Plaque Tour '07	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
4	8/8/2007	So Far East	Noriegas
5	31/8/2007	M.A.d.S Demo Concert	หน้าร้าน Buddy Beer
6	1/9/2007	Nakhon Unite Vol.3	ราชเทวีราม่า
7	19/9/2007	Old School Rocker Party	Lullabar
8	6/10/2007	Best of Me Best of Town # 2	Death Pool (สวนลุมไนท์ บาซาร์)
9	25/11/2007	Metal Farm Live# 4	Rock Pub
10	2/12/2007	Grindcore Smash Face	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
11	16/12/2007	Immortal Bar - Young Blood Night	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
12	16/12/2007	Screamo Night	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
13	3/2/2008	Screaming Loud Present Electric Mayhem No. 1	FM Pub
14	9/2/2008	Nakhon Unite Vol.4	ราชเทวีราม่า
15	27/4/2008	Screaming Loud Present Electric Mayhem Volume 2	FM Pub
16	4/5/2008	Today In The Day Black To School	FM Pub
17	14/6/2008	Darkside Presents Story of The Dark	Rock Pub
18	21/6/2008	Fete de la Musique 2008	ลานหน้า Central World
19	13/7/2008	Power Maniac	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)

20	16/8/2008	Spike N' Scream Loud May the Power of Kool Bands Compel You at The Cave	The Cave (ถนนข้าวสาร)
21	9/8/2008	Thailand Metal Fest 2008	Hollywood Award รัชดา
22	16/8/2008	Scream Loud Presents Hang Out At The Cave!	The Cave (ถนนข้าวสาร)
23	23/8/2008	Live Death Metal Rock	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
24	11/10/2008	Vomit Fest	FM Pub
25	31/10/2008	100 Rock Festival Audition รอบสุดท้าย	ลานหน้า Central World
26	31/10/2008	Halloween Metal Assault	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
27	2/11/2008	Beastattack 2008	Rock Pub
28	6/11/2008	The Rock Pub Presents The Haunted	Rock Pub
29	29/11/2008	Bangsaen Bike Week 2008	บางแสน
30	3/12/2008	www.rockonlinebySingha.com Present Rolbs AC-DC Meeting Party	Overtone (RCA)
31	13/12/2008	ARGHHHH WARGHHHH TARGHHHH 4	ลาน Indoor Stadium หัวหมาก
32	28/12/2008	Titan Thrash	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
33	31/12/2008	PUNK OI! PARTY	Lullabar
34	24/1/2009	One Voice Records and Scream Loud Present One Voice Asia Tour 2009 - Punishable Act	White Out (ราชเทวี)
35	4/4/2009	No Party At White Out	White Out (ราชเทวี)

36	3/5/2009	Metal Farm Life 5 - Devastation Concert	Hollywood Award รัชดา
37	19/5/2009	Immortal Bar 9 Years Anniversary	Immortal Bar (ถนนข้าวสาร)
38	13/6/2009	Sick Chainsaws Bleeding In June 2009	Rock Pub
39	20/6/2009	Secret Handshakes Tour 2009	White Out (ราชเทวี)
40	20/6/2009	Fete de la Musique 2009	ลานหน้า Central World
41	17/7/2009	Repoman Live in Bangkok	Common Ground (สามเสน)
42	8/8/2009	Dark to Light White Concert	ติตมันส์ (รัชดา)
43	24/10/2009	Rock On Line By Singha The Revolution Night	Overtone (RCA)
44	17/11/2009	Truth Corroded - Thrash and Conquer Bangkok 2009	Rock Pub
45	4/12/2009	Show Your Attitude Vol.1 - Krupskaya Live in Bangkok	Mezzanine (ซอยรางน้ำ)
46	2/1/2009	Blockshot Live in Bangkok	Common Ground (สามเสน)
47	5/1/2010	The Rock Pub Presents Krupskaya	Rock Pub
48	17/1/2010	Heavy Night - Nu Metal Revisited	Rock Pub
49	21/3/2010	Heavy Night: Somewhat Thrash at The Rock Pub	Rock Pub
50	27/3/2010	Night Breed Ceremony	Overtone (RCA)
51	3/6/2010	Destination Concert Vol.1	Rock Pub
52	18/7/2010	Indypop Instore Show	Metro Fashion Mall
53	24/7/2010	Young Guns - The Most Underground Metal Concert of The Years	Metro Fashion Mall

54	11/12/2010	ARGHHHH WARGHHHH TARGHHHH 4	ลาน Indoor Stadium ห้วยหมาก
----	------------	--------------------------------	--------------------------------

งานใต้ดินที่ผู้เขียนเข้าร่วมแสดง ตลอดช่วงเวลาของการทำงานภาคสนามมีดังนี้

ตารางที่ 1.2: “งานใต้ดิน” ที่ผู้เขียนร่วมแสดง

ลำดับ ที่	วันที่	งาน	สถานที่	วงที่เล่น
1	29/11/2008	Bangsaen Bike Week 2008	บางแสน	Killing Fields
2	13/12/2008	ARGHHHH WARGHHHH TARGHHHH 4	ลาน Indoor Stadium ห้วยหมาก	Killing Fields
3	28/12/2008	Titan Thrash	Immortal Bar (ถนน ข้าวสาร)	Killing Fields
4	9/5/2009	Bangkok Thrash 2009: Thrash 'Til Drunk	Rock Pub	???, Killing Fields, Scarecrow
5	3/7/2010	Bangkok Thrash 2010: Hangover	Rock Pub	Red Riot
6	18/9/2010	Immortal Bar Presents Purgatory & Red Riot	Immortal Bar (สามเหลี่ยมดินแดง)	Red Riot
7	13/11/2010	Bangkok Thrash Presents Opening The Threshold of Hell	Immortal Bar (สามเหลี่ยมดินแดง)	Red Riot
8	20/11/2010	The Grand Opening of Into The Pit	Immortal Bar (สามเหลี่ยมดินแดง)	Bangkok Thrash All Star
9	30/4/2011	Bangkok Thrash 2011: Too Fast To Drunk	Rock Pub	The Red Kong

งานที่ทางผู้เขียนและทาง Bangkok Thrash ร่วมกันจัดมีดังนี้

ตาราง 1.3: “งานใต้ดิน” ที่ผู้เขียนร่วมจัด

ลำดับ ที่	วันที่	งาน	สถานที่
1	9/5/2009	Bangkok Thrash 2009: Thrash ‘Til Drunk	Rock Pub
2	3/7/2010	Bangkok Thrash 2010: Hangover	Rock Pub
3	13/11/2010	Bangkok Thrash Presents Opening The Threshold of Hell	Immortal Bar (สามเหลี่ยมดินแดง)
4	30/4/2011	Bangkok Thrash 2011: Too Fast To Drunk	Rock Pub

#### การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

สิ่งที่คุณเขียนทำเป็นหลักในสนามนอกจากการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมแล้ว ก็คือการพูดคุยกับผู้คนซึ่งน่าจะจัดได้ว่าเป็นการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ การพูดคุยเหล่านี้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องนับครั้งไม่ถ้วนไม่ว่าจะเป็นบริเวณหน้างานใต้ดิน ในวงเหล้า หน้าห้องซ้อม ในเว็บไซต์เครือข่ายสังคม ในโปรแกรมส่งข้อความเฉียบพลัน (Instant messaging program) ไปจนถึงทางจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ ผู้เขียนพูดคุยกับคนในสนามในสารพัดเรื่องราวตั้งแต่วงดนตรีที่ชื่นชอบ ภูมิหลังการเล่นดนตรีของเขา วงดนตรีของเขา การซ้อมดนตรีและการบันทึกเสียงของเขา การหา “งานใต้ดิน” ขึ้นแสดง การขายและกระจายแผ่นซีดี ทรรศนะคติของพวกเขาต่อวงดนตรีต่างๆ ในสนาม งบประมาณการจัดงานใต้ดิน การติดต่อวงต่างประเทศ ไปจนถึงประเด็นเกี่ยวกับสนามในอดีตในความทรงจำของพวกเขา

ผู้เขียนได้พูดคุยกับสมาชิกของวงดนตรีเฮฟวีเมทัลหรือวง “เมทัลใต้ดิน” ในสารพัดแนวทางหลายสิบวงด้วยกันเช่น Killing Fields, Scarecrow, Red Riot, Purgatory, Evildays, Psychotrain, Mascara, วิบัติชน, Zanyzone, Skullcrusher, Black ‘Ciety, พล่าน, Carnivora,



Holy Carnage, Vector Height, Mystic Angels, 8<sup>th</sup> Floor, Eurasia, A Good Day for Killing, Damage Hell, Agression, Nerve, Silent Serenade, Orient Ende, Failure Trace, Past of The Pain, Illustrivia, Sinskid, Dei Tetra, Blazeliem, In Vein, Nosferatrux, Truculency From Trematode, Break The Kids, Outro, Breathless, Heretic Angels เป็นต้น การพูดคุยกับวงดนตรีของผู้เขียนรวมไปถึงการพูดคุยกับวงดนตรีต่างประเทศทั้งที่มาแสดงในไทยและไม่เคยมาด้วยเช่น Bannbodo, Hereafter, Militant Attack และ Lobotomy จากมาเลเซีย Xanadoo จากสิงคโปร์ Wartillery จากบรูไน Oracle จากอินโดนีเซีย Fastkill จากญี่ปุ่น และ Truth Corroded จากออสเตรเลีย นอกจากนี้ผู้เขียนก็ได้มีโอกาสพูดคุยกับวงดนตรีในแนวทางอื่นๆ ที่ผู้เขียนพบในสนาม เช่น Burned Alive, The Hew, The Alldirty, A-Zero, Abuse The Youth, Barbwired Bats, Sunday Boys, Ghost Story, LowFat, Strike Out, Blood Thirst Spider, Steel Toe Army, Bobby Daddy, Horror Hotel, Take It Back, Stage Clear, Error 99 เป็นต้น นอกจากนี้ผู้เขียนก็ได้คุยกับผู้จัดงานกลุ่มต่างๆ เช่น The Rock Pub, Immortal Bar, Nakorn Unite, Scream Loud, Indy Pop, MusicHelp TV, Metalfarm, Metal Gathering, Siames Brutalism, Into The Pit, Yos Fest, Deadkids เป็นต้น

ทางการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการผู้เขียนจะใช้เมื่อต้องการข้อมูลเชิงลึกของวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในอดีต รูปแบบการสัมภาษณ์แบบนี้จะต่างจากสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการในแง่ที่ว่าจะมีการนัดแนะอย่างแน่ชัด มีการเตรียมคำสัมภาษณ์ที่ชัดเจน (แต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความเหมาะสม) และมีช่วงเวลาสัมภาษณ์ที่นานระหว่างครึ่ง ช.ม. จนถึง 1 ช.ม. ครั้งบุคคลที่ผู้เขียนสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการมีดังนี้

- สัมภาษณ์แบ็ท (นักร้องนำและมือกีตาร์วง Zanyzone) ที่ร้าน Immortal Bar, สามเหลี่ยมดินแดง, กรุงเทพฯ, 18 กันยายน 2553
- สัมภาษณ์วรรณพ บูรณะสิทธิพร (เจ้าของรีคคัฟ) ที่ร้านขายเครื่องดนตรี Bank Music, Hollywood Street, ราชเทวี, กรุงเทพฯ, 17 กรกฎาคม 2553
- บุญเกิด แซ่หรือ (อดีตมือเบสวง Snow White และอดีตโปรดิวเซอร์ค่ายเพลง Real & Sure และ Darkside) ที่สถาบันดนตรี Licks, ประตูน้ำพลาซ่า, ประตูน้ำ, กรุงเทพฯ, 10 กันยายน 2553

- อนุสรณ์ สติวรรตน์ (อดีตบรรณาธิการนิตยสาร *Music Express*, *Crossroads* และ *Metal Mag*) ที่ร้านขายแผ่นเสียง Records Hunter, Century The Movie Plaza, พญาไท, กรุงเทพฯ, 30 กรกฎาคม 2553
- อธิพิชัย บัวแก้ว (อดีตมือกลองวง Heretic Angels และวงเมทัลอีกจำนวนหนึ่ง) ที่โรงเรียนสอนกลอง Drum Zone, ประตูน้ำพลาซ่า, ประตูน้ำ, กรุงเทพฯ, 19 สิงหาคม 2553

### การวิจัยเอกสาร

งานชิ้นนี้ใช้เอกสารเพื่อให้ภาพของวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในอดีตเป็นหลัก หนังสือประเภทสารคดีที่เล่าถึงชีวิตของผู้คนในค่ายจีไอเป็นแหล่งข้อมูลที่มีประโยชน์มาก (รงค์ 2552 [2516]) เช่นเดียวกับหนังสือชีวประวัตินักดนตรีเฮฟวีเมทัล (ชุมศักดิ์ 2548) ทางด้านนิตยสารที่ผู้เขียนใช้ส่วนใหญ่จะเป็นนิตยสารที่หายากซึ่งผู้เขียนให้อ่านให้ผู้คนในสนามทำการสแกนแล้วส่งมาให้ *บังเทิงคดี*, *Overdrive*, *Metal Mag* เป็นต้น สิ่งที่ผู้เขียนใช้ส่วนใหญ่จากนิตยสารจะเป็นบทสัมภาษณ์ของนักดนตรีและผู้มีบทบาทในวัฒนธรรมเฮฟวีเมทัลในอดีต สิ่งที่น่าเสียดายในงานชิ้นนี้คือผู้เขียนแทบจะไม่สามารถหาต้นฉบับของนิตยสาร *Quiet Storm* ได้เลย หอสมุดแห่งชาติไม่มีเก็บนิตยสารฉบับนี้ไว้ในคลังนิตยสาร และผู้คนส่วนใหญ่ในสนามที่ผู้เขียนสนิทสนมเพียงพอที่มีนิตยสารฉบับนี้ถ้าเขาไม่เก็บนิตยสารฉบับนี้ไว้ก็แล้ว นิตยสารฉบับนี้ของเขาก็มักจะถูกปลวกกินไปหมดแล้วดังนั้นผู้เขียนจึงไม่มีโอกาสใช้นิตยสารฉบับนี้เป็นข้อมูลในงาน

### การใช้สื่อต่างๆ

ผู้เขียนใช้สื่อต่างๆ เพื่อเสริมภาพของดนตรีเฮฟวีเมทัลในแต่ละยุคสมัย การบันทึกเสียงดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยเริ่มเมื่อช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ดังนั้นช่วงก่อนหน้านั้นผู้เขียนจะสามารถวิเคราะห์การแสดงดนตรีได้จากคำบอกเล่าเท่านั้น ตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมาทีมงานบันทึกเสียงถูกผลิตมามากมาย ซึ่งงานหลายๆ ชิ้นผู้เขียนก็มีสะสมเป็นทรัพย์สินส่วนบุคคลอยู่แล้ว ในหลายๆ ส่วนผู้เขียนก็สามารถหาได้จากอินเทอร์เน็ตที่มีผู้แปลงไฟล์จากเทปเป็น mp3 และฝากไว้ตามเว็บไซต์ที่ใช้ฝากไฟล์ต่างๆ ในอินเทอร์เน็ต งานดนตรีเหล่านี้สามารถค้นหาได้ไม่ยากนัก นอกจากตัวเนื้องานดนตรีแล้ว ปกเทปและปกซีดีเป็นแหล่งข้อมูลที่จะให้ข้อมูล

ต่างๆ มากมาย เช่น เนื้อร้องของบทเพลงต่างๆ รายชื่อสมาชิกวง ภาพสมาชิกวง ห้องบันทึกเสียง ไปจนถึงเกร็ดต่างๆ ของวงดนตรีที่ทางวงจะใส่มาในปกเทปและปกซีดีเหล่านี้

เว็บไซต์ [www.youtube.com](http://www.youtube.com) มีประโยชน์มากในแง่ของการค้นคว้าภาพเคลื่อนไหวเก่าๆ จำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นงานแสดงคอนเสิร์ตเก่าๆ ที่เคยถ่ายทอดสดทางโทรทัศน์ในอดีต คลิปบทสัมภาษณ์ของนักดนตรี เป็นต้น โดยทั่วไปความเก่าแก่ของคลิปเหล่านี้จะไม่เกินปลายทศวรรษที่ 1980 ดังนั้น ภาพของการแสดงดนตรีในยุคก่อนหน้านั้นจะได้จากคำบอกเล่าเท่านั้น ส่วนหลังจากนั้นผู้เขียนจะบรรยายมาจากคำบอกเล่าประกอบกับคลิปที่รวบรวมมาได้ ทั้งนี้ นอกจากนี้ผู้เขียนก็ได้รวบรวมการบันทึกภาพงานแสดงสดที่ไม่พบใน [www.youtube.com](http://www.youtube.com) ทั้งจากวิดีโอซีดีและจากกล้องวิดีโอส่วนบุคคลมาด้วยเท่าที่จะรวบรวมได้เพื่อนำมาเสริมการประมวลวิเคราะห์การแสดงดนตรีเมทัลในยุคก่อนๆ อย่างไรก็ตามก็ดึงข้อมูลจากใน [www.youtube.com](http://www.youtube.com) และข้อมูลที่ผู้เขียนรวบรวมมาทั้งหมดก็ต้องผ่านการตรวจสอบกับข้อมูลอื่นๆ เพื่อเป็นการยืนยันความถูกต้องของข้อมูลโดยเฉพาะในแง่ของช่วงเวลา

### การใช้ภาพถ่าย

ภาพถ่ายต่างๆ ก็เป็นแหล่งข้อมูลที่มีประโยชน์มากสำหรับการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเฮฟวีเมทัลในอดีตและปัจจุบัน ภาพเหล่านี้ที่ผู้เขียนใช้มีทั้งจากการหยิบยืมจากนักดนตรีบางคน และบ้างก็พบในเว็บไซต์เครือข่ายสังคม ภาพเก่าๆ เป็นแหล่งข้อมูลชั้นดีในแง่ของรูปลักษณะของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลในอดีตซึ่งเป็นที่มีการบันทึกไว้น้อยมาก แต่ภาพเก่าๆ เหล่านี้ก็ไม่ได้มีความเก่าแก่ไปกว่าภาพเคลื่อนไหวเท่าใดนัก กล่าวคือภาพที่เก่าแก่ที่สุดที่ระบุได้แน่ชัดน่าจะเป็นภาพราวๆ กลางทศวรรษที่ 1980 ภาพในทศวรรษที่ 1970 แทบจะไม่มีปรากฏเลย ดังนั้นจึงยากที่จะระบุรูปพรรณสัณฐานของนักดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงเวลาดังกล่าวนอกจากข้อมูลที่มีการบันทึกไว้อันมีจำกัดจำเขี่ย

รูปภาพต่างๆ ในสมัยปัจจุบันที่ผู้เขียนใช้เป็นข้อมูลส่วนใหญ่จะเป็นภาพของ “งานใต้ดิน” ที่ปรากฏทั่วไปตามเว็บไซต์เครือข่ายสังคม และเว็บไซต์ของกลุ่มต่างๆ ที่เป็นเจ้าของ “งานใต้ดิน” เหล่านี้ ภาพเหล่านี้ ทำให้ผู้เขียนได้ข้อมูลเกี่ยวกับจำนวนและลักษณะของผู้เข้าร่วมใน “งานใต้ดิน” แต่ละงาน รวมไปถึงกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในงาน ซึ่งสิ่งเหล่านี้โดยทั่วไปผู้เขียนก็จะนำมาตรวจสอบกับข้อมูลของผู้ที่ไปร่วม “งานใต้ดิน” เหล่านี้ อีกทั้ง

กล่าวโดยสรุปแล้ว การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม ผู้เขียนใช้เวลาช่วงประมาณ 1 ปี ครั้งแรกทำงานภาคสนามในฐานะของผู้ชม “งานใต้ดิน” ก่อนที่ช่วงเวลาต่อๆ มาผู้เขียนจะเปลี่ยนบทบาทหลักไปเป็นนักดนตรีในงานใต้ดิน และผู้จัดงานใต้ดิน ในช่วงที่ผู้เขียนใช้เวลาในสนาม ผู้เขียนก็ได้การสัมภาษณ์ผู้คนอย่างไม่เป็นทางการอย่างต่อเนื่อง และใช้การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการในกรณีที่ผู้เขียนต้องการข้อมูลเชิงลึกจากอดีตจากผู้คนที่ผู้เขียนไม่ได้พบในสนาม ใช้การวิจัยเอกสาร การวิเคราะห์สื่อต่างๆ และการวิเคราะห์ภาพถ่าย เพื่อให้ข้อมูลในอดีตมาเป็นหลัก

### โครงสร้างของงาน

งานชิ้นนี้ประกอบไปด้วยบท 7 บทด้วยกัน บทที่ 1 ว่าด้วยที่มาและความสำคัญของปัญหา ทฤษฎีที่ใช้ การทบทวนวรรณกรรม วิธีวิจัย และโครงสร้างของงาน บทที่ 7 เป็นบทสรุป ที่มีเนื้อหา คือการสรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยอื่นๆ ในอนาคต ส่วนบทที่ 2 จนถึงบทที่ 6 เป็นส่วนของเนื้อหาซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

บทที่ 2 ผู้เขียนเริ่มด้วยการพูดถึงภาวะการผลิตของดนตรีเฮฟวีเมทัลในไทยช่วงแรก ก่อนที่จะการผลิตดนตรีเมทัลในกรุงเทพฯ เนื้อหาบทนี้จะมีช่วงเวลาประมาณ 1 ทศวรรษโดยจะเริ่มตั้งแต่การเกิดขึ้นของตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ในตอนทศวรรษที่ 1970 ในทศวรรษนี้การผลิตถูกกำหนดด้วยตลาดของนักดนตรีในค่ายทหารอเมริกันที่มารบในสงครามเวียดนาม

บทที่ 3 กล่าวถึงช่วงทศวรรษที่ 1980 ไปจนถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ซึ่งเป็นช่วงที่เริ่มมีการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ แต่สภาวะการผลิตยังไม่เป็นสนามของการผลิตดนตรีเมทัล บทนี้แบ่งเป็นสองส่วน ส่วนแรกคือช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1980 ส่วนที่สองคือช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 ช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1980 ซึ่งเป็นช่วงที่นักจัดรายการวิทยุและอุตสาหกรรม “เทปผี” ร่วมกันสร้างตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลในกรุงเทพฯ ขึ้นมา ส่วนที่สองคือช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงกลางทศวรรษที่ 1990 ซึ่งตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลเกิดขึ้นจากกระแสความนิยมดนตรีเฮฟวีเมทัลในระดับโลกที่ได้รับการตอบสนองในกรุงเทพฯ โดยอุตสาหกรรมดนตรีและผู้ประกอบการผับดนตรีเฮฟวีเมทัล

บทที่ 4 กล่าวถึงการก่อตัวของสนามของการผลิตดนตรีเมทัลไปจนถึงเงื่อนไขทางการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลของสนามในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1990 ช่วงนี้ดนตรีเฮฟวีเมทัลรูปแบบใหม่ที่เรียกกันว่า “เมทัลใต้ดิน” เริ่มปรากฏขึ้นในกรุงเทพฯ และดนตรีรูปแบบนี้เริ่มทำให้ตลาดของดนตรีเฮฟวีเมทัลมีลักษณะเป็นตลาดเฉพาะกลุ่มขึ้นมากกว่าช่วงก่อน และทำให้ตลาดมี

ขนาดเล็กลง การผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลจึงเกิดภาวะที่มีผลกำไรที่เกิดจากการประกอบการน้อยมาก จนถึงขาดทุน แต่สิ่งที่ช่วงนี้ต่างจากช่วงก่อนก็คือ ผลกำไรที่น้อยและภาวะขาดทุนไม่ทำให้เกิดการระงับการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลในภาพรวม

บทที่ 5 กล่าวถึงการแตกเป็นสองตลาดของตลาดในดนตรีเฮฟวีเมทัลในช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ภายหลังจากที่ดนตรีเมทัลชนิดใหม่มีชื่อว่า “นูเมทัล” เริ่มได้รับความนิยมในสาธารณชนในวงกว้าง ในช่วงนี้เกิดข้อถกเถียงในสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมขึ้น ว่าดนตรีเมทัลใต้ดินสมควรจะเป็นดนตรีสำหรับกลุ่มผู้ฟังดนตรีเมทัลโดยเฉพาะ หรือเป็นดนตรีสำหรับสาธารณชนทั่วไป หากมองในกรอบแบบ Bourdieu แล้วภาวะนี้คือภาวะที่เกิดคำถามว่าดนตรีเมทัลควรจะถูกผลิตมาแบบสนามของการผลิตเฉพาะหรือสนามของการผลิตขนาดใหญ่ ความขัดแย้งของทั้งสองฝั่งถูกแสดงออกมาในการโต้เถียงกันว่าดนตรี “นูเมทัล” ซึ่งเป็นดนตรีเมทัลที่มีศักยภาพในการผลิตแบบสนามการผลิตขนาดใหญ่ นั้น สมควรจะถูกนับรวมว่าเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีเมทัลหรือไม่ และจุดนี้ก็เป็นจุดที่แสดงให้เห็นอีกลักษณะที่สำคัญของสนามของการผลิตศิลปวัฒนธรรมอีกประการคือ การซับซ้อนเกี่ยวกันของหลักการผลิตศิลปะในแบบต่างๆ ในการสร้างความชอบธรรมในการผลิตศิลปวัฒนธรรม

บทที่ 6 กล่าวถึงภาวะที่พลังการผลิตในหมู่ผู้ผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลรายย่อยเพิ่มขึ้นมากเนื่องจาก “การปฏิวัติดิจิทัล” ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2000 ภาวะนี้ทำให้ผู้ผลิตรายย่อยในกรุงเทพฯ มีศักยภาพในการผลิตดนตรีเฮฟวีเมทัลสูงกว่าช่วงก่อนมากๆ ปริมาณวงดนตรีและแนวทางดนตรีที่ปรากฏในสนามที่เพิ่มมากขึ้นทำให้ตลาดดนตรีเฮฟวีเมทัลมีลักษณะแตกแยกย่อยไปยิ่งกว่าช่วงก่อนหน้า การเพิ่มพลังการผลิตก็ไม่ได้มาควบคู่กับการขยายตลาดในภาพรวมผลลัพธ์ก็คือ ตลาดที่มีลักษณะแตกแยกย่อยแต่ละตลาดก็มีขนาดเล็กลงไปอีก ในภาวะนี้วงดนตรีก็ยังเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในระดับที่นักดนตรีต้องจ่ายเงินเพื่อที่จะได้ขึ้นแสดงดนตรี และภาวะที่พลังการผลิตมากกว่าพลังการบริโภคอย่างฉับพลันดังกล่าวก็น่าจะเป็นสิ่งที่ทำให้ภาวะการขาดทุนในการผลิตดนตรีเมทัลเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง และเป็นกลไกที่จะกันแรงจูงใจทางเศรษฐกิจในการผลิตดนตรีเมทัลออกไปจากสนาม ทำให้สนามของการผลิตดนตรีเมทัลดำเนินต่อไปได้ด้วยการผลิตดนตรีเมทัล “เพื่อดนตรีเมทัล” หรือ “เพื่อพัฒนาวงการ” ซึ่งคล้ายคลึงกับสิ่งที่ Bourdieu เรียกว่า “หลักแห่งความเป็นเอกเทศ” หรือเป็นไปภายใต้ตรรกะทางศิลปวัฒนธรรมของตัวเอง

องค์ประกอบของแต่ละบทในส่วนเนื้อหาจะประกอบไปด้วยการอภิปรายเกี่ยวกับนักดนตรีเฮฟวีเมทัลในแต่ละช่วงเวลา เจือปนของตลาดในแต่ละช่วงเวลา รูปแบบดนตรีเฮฟวีเมทัลที่ปรากฏในแต่ละช่วงเวลา และจะจบด้วยการพูดถึงเงื่อนไขการเปลี่ยนแปลงจากช่วงเวลาหนึ่งไปยัง

อีกช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งก็เป็นไปด้วยปัจจัยที่แตกต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลาตั้งแต่การจับขึ้นของ สงครามเวียดนาม การเกิดขึ้นของอุตสาหกรรมดนตรี การเปลี่ยนแนวทางดนตรีที่อุตสาหกรรม ดนตรีสนับสนุน การแพร่กระจายของดนตรีชนิดใหม่ในสนาม และ “การปฏิวัติดิจิทัล”



สำนักหอสมุด