ปริทัศน์หนังสือ
ร็อกศึกษา : สุนทรียะ – การเมือง – พื้นที่
Rock study: aesthetic – politics – area

ฉลองชัย ทัศนโกวิท[1] | **Chalongchai Thatsanakowit**

ชื่อหนังสือ ร็อกศึกษา:สุนทรียะ – การเมือง – พื้นที่
ผู้แต่ง วิริยะ สว่างโชติ
จำนวน 192 หน้า
ปีที่พิมพ์ 2562
ราคา 265 บาท
สำนักพิมพ์ คอมม่อนบุ๊คส (commonbooks)

หนังสือร็อกศึกษา:สุนทรียะ–การเมือง – พื้นที่ ของ วิริยะ สว่างโชติ เป็นนักวิชาการด้านวัฒนธรรมศึกษาและสังคมวิทยาประจักษ์ด้วยผลงานผ่านการนำเสนอในเรื่องของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับสมัยนิยม ดนตรีสมัยนิยม อุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม และนโยบายทางด้านวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นผู้ประสานงานให้กับโครงการ Inter-Asia School Bangkok และเป็นผู้ก่อตั้ง “นอนแผ่สถาน (non-place)” ซึ่งเป็นพื้นที่สำหรับจัดกิจกรรมด้านวัฒนธรรมในจังหวัดนนทบุรี นอกจากนี้ ยังได้ทำงานด้านวารสารทางวิชาการ รวมถึงเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งกลุ่ม Inter-Asia Popular Music Studies Group ร่วมกับนักวิชาการเอเชียที่สนใจศึกษาดนตรี/เพลงสมัยนิยม

[1] อาจารย์ประจำสาขาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี ติดต่อได้ที่ : pun8000@gmail.com

[1] Lecturer, Department of Western Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, Suratthani Rajabhat University, e-mail : pun8000@gmail.com

อนึ่ง แก่นแกนหลักของเนื้อหาสาระในหนังสือเล่มนี้ได้นำเสนอในรูปแบบการรวบรวมบทความ ประกอบด้วย 8 บท ผ่านกระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์เชิงเอกสาร ตำราผสานกับบทสัมภาษณ์ ตลอดจนชุดความรู้ที่ได้จากการลงพื้นที่จริงมาบูรณาการ

ทั้งนี้ ผู้เขียนได้เสนอบทความวิชาการที่ปรากฏในแวดวงวัฒนธรรมดนตรี “ร็อก” ผนวกกับการเชื่อมโยงและครอบคลุมผ่านแนวดนตรีร็อกในบริบทต่าง ๆ จากทั้งในพื้นที่แห่งความเป็นดินแดนตะวันตกสู่การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในภาคพื้นเอเชีย นอกจากนี้ ผู้เขียนยังได้เสนอมุมมองเชิงวิพากษ์ในแง่ของบทบาทหน้าที่และภาพลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากดนตรีร็อก อันได้ขับเคลื่อนและชี้ประเด็นในเรื่องของการต่อต้านเชิงอำนาจนำในฐานะของการเป็นวัฒนธรรมย่อย พร้อมกับการครอบงำเชิงอุดมการณ์กับภาพกระแสหลักของดนตรีร็อกผ่านมิติด้านสุนทรียะ การเมือง และพื้นที่ ซึ่งในแต่ละบทได้เสนอเนื้อหาดังนี้

บทที่ 1 ร็อกไม่เคยตาย...ใครบอกมึงวะ ในบทนี้ผู้เขียนได้กล่าวถึงการนิยามความหมายหรือ “ร็อกคืออะไร” สิ่งที่ถูกเรียกว่า ร็อก (Rock) ไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบของ “เพลงร็อก” “ดนตรีร็อก” หรือ “วัฒนธรรมร็อก” ที่ก่อตัวขึ้นจากร็อกแอนด์โรล (Rock 'n' Roll) ในห้วงทศวรรษ 1950 โดยได้เสนอมุมมองเชิงดนตรีกับสุนทรียะที่เกี่ยวกับร็อก ได้แก่ มุมมองเชิงปรัชญา สุนทรียะของนักวิจารณ์ อุตสาหกรรมดนตรีร็อกกับการสร้างสุนทรียะเชิงสังคมวิทยา และสุนทรียะในชีวิตประจำวันของวัฒนธรรมเยาวชนผ่านดนตรีเฮฟวี่เมทัลและพังก์ร็อก

ในมุมมองประการแรกที่มีการยกกรณี เอลวิส เพรสลีย์ (Elvis Presley) ด้วยแง่มุมของความเป็น “สัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม” (cultural symbol) โดย เกรียล มาร์คัส (Greil Marcus) ได้ให้ความหมายและวิเคราะห์ถึงการทำให้เอลวิสกลายเป็น “ฮีโร่” ของประชาชนชาวร็อกทั่วทุกมุมโลก ทั้งในช่วงที่เขายังมีชีวิตและช่วงที่เขาเสียชีวิตลง อันเป็นการแสดงถึงเรื่องราวทั้งดีและร้ายภายใต้ผลงานและวิถีชีวิตของเอลวิส หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งที่ว่า การเสียชีวิตของเขานั้นได้นำไปสู่ความเป็นอมตะบนเรื่องของสื่อ ซึ่งนำไปสู่พฤติกรรมทางสังคมในรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “ความหลงใหลทางวัฒนธรรม” (cultural obsession) โดยนักวิชาการด้านปรัชญานาม ริชาร์ด เมลต์เซอร์ (Richard Meltzer) ได้อธิบายถึงพฤติกรรมทางสังคมข้างต้นไว้ว่า เป็นความสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีร็อกกับ

แฟนที่โยงใยไปในเรื่องของตัวบทหรือคำร้อง ภาพลักษณ์หรือวิถีชีวิตของนักดนตรี ประสบการณ์ผนวกกับจินตนาการผ่านผลงานเพลง อย่างไรก็ดี จากมุมมองทั้งสองเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า ร็อกได้ก่อตัว และถูกขยายด้วยตัวของมันเอง จนนำไปสู่ความเป็นศูนย์กลางของทุกสิ่งอย่างในช่วงทศวรรษ 1960 กล่าวคือ เป็นปรากฏการณ์ในยุคหลังสมัยใหม่ โดย “ร็อก” ถูกนำไปผูกโยงกับเรื่องของการเมือง ยาเสพติด การเรียกร้องสิทธิมนุษยชน การต่อต้านสงคราม ฯลฯ ทำให้ร็อกเกิดความหมายใหม่ที่แสดงถึง “เสรีภาพ” (liberty) และ อิสรภาพ (freedom) ในสังคมแบบอเมริกาในฐานะผู้ถือครองความเป็นเจ้า (hegemony) และการแพร่กระจายวัฒนธรรม (cultural diffusion) ทางดนตรีสู่ประเทศต่าง ๆ

อีกด้านหนึ่ง ไซมอน ฟริธ (Simon Frith) นักวิชาการด้านสังคมวิทยา ได้มองร็อกในแง่ของอุดมการณ์และอุตสาหกรรมทางดนตรี ประเด็นสำคัญคือ ร็อกคือจิตสำนึกแบบมวลชนผ่านกระบวนการผลิตด้วยระบบอุตสาหกรรม เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ฟังโดยเฉพาะวัฒนธรรมเยาวชน นอกจากนี้ ร็อคยังถูกทำให้กลายเป็นเรื่องของขบถในด้านสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งร็อกในฐานะที่เป็นงานศิลปะ ซึ่งยากที่จะแยกออกจากการเป็นส่วนหนึ่งในระบบทุนนิยม ถึงแม้ว่าภาพลักษณ์ของร็อกได้เสนอภาพที่ต่อต้านสังคมและวัฒนธรรมก็ตาม ซึ่งดูเหมือนเป็นการย้อนแย้งในตัวของมันเอง ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้ฟริธผสานแนวคิดทั้งในเรื่อง คุณค่า อุดมการณ์ สุนทรียะ ชนชั้น/วัฒนธรรมย่อย และอุตสาหกรรม จนสามารถนิยามได้ว่า “ร็อกคือป็อป” หรือ “ป็อปคือร็อก” สู่ความเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมที่มีพลวัต อย่างไรก็ตาม ฟริธได้ชี้ให้เห็นว่าการศึกษาร็อกควรเข้าใจในมิติของการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านดนตรีและโครงสร้างทางสังคม

ประการสุดท้ายในมุมมองของ ดิค เฮบดิจ (Dick Hebdige) นักวิชาการด้านวัฒนธรรมศึกษา มีความสนใจในวัฒนธรรมเยาวชนของกลุ่ม “พังก์” (punk) ของอังกฤษที่เกิดจากความเบื่อร็อกกระแสหลัก ภาวะการว่างงาน วิกฤตเศรษฐกิจและสังคม ทำให้เกิดงานแบบ ผสม-ตัด-แปะ แบบไม่ได้ตั้งใจแต่ถูกขับออกมาจากสามัญสำนึกภายใน จึงเกิดเป็นลักษณะทางดนตรีที่บรรเลงแบบง่าย ๆ ผสานกับการเสนอแฟชั่นเสื้อผ้าที่ออกไปทางขัดแย้งและสกปรก ในขณะที่ เอียน แชมเบอร์ส (Chamber) ที่เสนอถึงวัฒนธรรมย่อยของกลุ่ม “เฮฟวี่เมทัล” (Heavy Metal) ผ่านการสร้างภาพลักษณ์ทางดนตรีร็อกที่หนักแน่นยิ่งขึ้น และขยายภาพที่สะท้อนต่อความเป็นชายภายใต้การรวมกลุ่มของชนชั้นแรงงาน

ทั้งนี้ โดยมุมมองจากนักวิชาการทั้งสองนั้น ได้แสดงถึงชุดความคิดในแง่ปรากฏการณ์เฉพาะกลุ่มหรือนัยเชิงสัญลักษณ์จากวิถีการดำเนินชีวิต มากกว่ารูปแบบการต่อต้านทางวัฒนธรรมแต่อย่างใด

บทที่ 2 ด็อกร็อก : บทสัมภาษณ์ ลอว์เรนซ์ กรอสเบิร์ก ในบทนี้กล่าวถึงร็อกในลักษณะบทสัมภาษณ์จาก ลอว์เรนซ์ กรอสเบิร์ก (Lawrence Grossberg) นักวิชาการด้านวัฒนธรรมศึกษาและการสื่อสาร เป็นหนึ่งในกลุ่มผู้นำด้านการศึกษาดนตรีร็อกและวัฒนธรรมวัยรุ่น รวมทั้งประสบการณ์ที่ได้เติบโตมาพร้อมกับเพลงร็อกแอนด์โรลในช่วงปี ค.ศ. 1950 โดยเชื่อมโยงและเพ่งมองร็อกผ่านฐานคิดจากความเป็นวัฒนธรรมสมัยนิยมและปฏิบัติการทางการเมือง ทั้งนี้ ชุดคำถามที่เกิดระหว่างการสัมภาษณ์มีด้วยกัน 6 ประเด็นหลัก ดังนี้

“คิดเห็นอย่างไรกับดนตรีร็อกแอนด์โรลที่อยู่นอกสังคมอเมริกัน” กรอสเบิร์กได้ตอบเป็นสองประเด็น ได้แก่ ต้องทำความเข้าใจถึงบริบทของชีวิตวัยรุ่นหรือกลุ่มแฟนเพลงในพื้นที่นั้น ๆ ประกอบกับประสบการณ์ในมิติเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ล้วนมีผลต่อความเข้าใจและพฤติกรรมการฟังในพื้นที่เหล่านั้น ในประเด็นต่อมาเขาให้ความเห็นว่า “ความเป็นจริงที่แต่งเติมขึ้น” กล่าวคือ ด้วยภาพลักษณ์แห่งความเป็นสังคมอเมริกันที่ถูกส่องไปยังวัยรุ่นในพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วโลกว่าเป็นดินแดนแห่งการพักผ่อน รักในแง่บริโภคนิยม เชิดชูความเป็นเสรีภาพทั้งทางสังคมและการเมือง ตลอดจนการสร้างภาพตัวแทนในเรื่องของการเปิดโอกาสให้กับวัยรุ่น โดยถูกทำให้เชื่อและสะท้อนต่อภาพของดนตรีร็อกแอนด์โรลในฐานะของความหลากหลายทางวัฒนธรรม รวมถึงความเป็นสากลโลก

“ดนตรีร็อกแอนด์โรลเกิดกระแสนิยมในเมืองไทยช่วงปี 1950 จากปรากฏการณ์เอลวิส เพรสลีย์ ในตอนนั้น รัฐบาลเผด็จการทหารของไทยที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลอเมริกากลับไม่พอใจในพฤติกรรมของวัยรุ่นกลุ่มนี้ คุณคิดเห็นอย่างไร” กรอสเบิร์ก กล่าวว่า เป็นเรื่องปกติที่การเมืองฝ่ายขวามักอ้างถึงดนตรีร็อกแอนด์โรลในแง่ลบเสมอ โดยวัยรุ่นจะถูกเหมารวมว่าเป็นพวกคอมมิวนิสต์ คลุ้มคลั่งในเรื่องดนตรีและเซ็กส์ หรือเป็นพวกหัวขบถ จึงอาจทำให้รัฐบาลอเมริกาสนับสนุนรัฐบาลเผด็จการทหารของฝ่ายไทยให้ทำการต่อต้านวัฒนธรรมร็อกแอนด์โรลของวัยรุ่น

ปริทัศน์หนังสือ

ร็อกศึกษา : สุนทรียะ – การเมือง – พื้นที่

"ในช่วงปี ค.ศ. 1970 ดนตรีร็อกเกิดปรากฏการณ์แบบร็อกสเตเดี้ยม คุณคิดว่าเป็นยุคตกต่ำของดนตรีร็อกหรือไม่" กรอสเบิร์กได้ให้คำตอบว่า ยากที่จะปฏิเสธว่าดนตรีเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับกลุ่มแฟนเพลง แต่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแบบร็อกสเตเดี้ยมหรือยุคอารีน่าร็อก (arena rock) ซึ่งแฟนเพลงจำนวนมากหลงใหลเพลงร็อกในแบบที่กรอสเบิร์กไม่ชอบ ในขณะที่ดนตรีเหล่านั้นส่งผลกระทบต่อพวกเขา เฉกเช่นเดียวกับที่ร็อกแอนด์โรลส่งผลกระทบต่อกรอสเบิร์ก อย่างไรก็ดี ไม่ว่าจะเป็นดนตรีร็อกในรูปแบบใดผ่านห้วงเวลาไหนก็ตามที่เกิดเป็นกระแส มักส่งผลกระทบต่อกลุ่มแฟนเพลงนั้น ๆ ผ่านแง่มุมในด้านการต่อต้านความน่าเบื่อ การต่อต้านที่ถูกควบคุมอันเกิดจากบริบททางสังคมและการเมือง

"คุณคิดเห็นอย่างไรกับวงรุ่นใหม่อย่างวง Rage Against the Machine" กรอสเบิร์กกล่าวถึงความชอบในดนตรีการเมืองของวงนี้ ด้วยการนำเสนอภาพลักษณ์ทางดนตรีที่แสดงถึงปฏิบัติการทางการเมือง ที่ปรากฏผ่านดนตรี ศิลปะ ภาพในปกซีดี เว็บไซต์ของวง มิวสิควีดีโอ รวมถึงเสื้อยืดของวงที่แสดงถึงสัญญะต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจและเหมาะสมสำหรับนำไปศึกษาหรือวิจัยในมิติอื่น ๆ

"คุณคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับกระแสใหม่ของดนตรีโพสต์ร็อก (post rock) และดนตรีแบบไซเคเดลิคทรานซ์ (psychedelictrance)" กรอสเบิร์กได้แยกระหว่าง "ความน่าสนใจ" กับ "ความเป็นนักวิชาการ" เขาสนใจในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างไซเคเดลิคกับทรานซ์ ในขณะที่ด้านวิชาการควรทำความเข้าใจต่อกระแสความนิยมและการรวมกลุ่ม โดยการเชื่อมต่อทางวัฒนธรรมกับเทคโนโลยี อีกทั้งศาสตร์และศิลป์ในด้านการออกแบบเสียง ตลอดจนแนวดนตรีที่เกี่ยวข้อง จึงจะสามารถเข้าใจและเข้าถึงดนตรีในแบบไซเคเดลิคทรานซ์ได้ดียิ่งขึ้น

"เป็นเรื่องยากหรือไม่ที่เป็นทั้งแฟนเพลงร็อก และเป็นนักวิชาการเพลงร็อกไปพร้อม ๆ กัน" กรอสเบิร์กกล่าวว่า มันเป็นเรื่องที่สนุกและท้าทาย โดยแต่ละครั้งที่เขาลงพื้นที่ศึกษาและเก็บข้อมูลในการแสดงคอนเสิร์ต ซึ่งจะต้องเตรียมสมุดจดบันทึกแบ่งเป็น 3 เล่ม ในเล่มแรกมีไว้สำหรับจดข้อมูลของงานวิจัย เล่มที่สองมีไว้เพื่อจดบันทึกประเด็นต่าง ๆ ที่นำไปเขียนให้กับหนังสือพิมพ์ และเล่มสุดท้ายมีไว้จดบันทึกเรื่องสั้น ๆ เก็บไว้สำหรับบทสนทนากับเพื่อนในแวดวงเดียวกัน

ในบทนี้สามารถสรุปได้ว่า จากชุดคำถามและชุดความรู้ที่ปรากฏในบทสัมภาษณ์ระหว่างกรอสเบิร์กกับผู้เขียนหนังสือเล่มนี้ เปรียบเป็นการเปิดมุมมองในการศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีเชิงวัฒนธรรมศึกษา ซึ่งสามารถหยิบนำวิธีการศึกษาในแง่มุมดังกล่าวไปบูรณาการต่อยอดหรือประยุกต์ใช้กับปรากฏการณ์ทางดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ ได้อีกด้วย

บทที่ 3 ซิกกี้กีตาร์อีซ้ายผู้มีเซ็กส์กับอินทรี...ใครเหรอ ในบทนี้กล่าวถึงปรากฏการณ์ดาวร็อกแนวแฟนตาซีนามว่า “เดวิด โบวี” (David Bowie) ศิลปินชาวอังกฤษผู้หลงใหลในดนตรีและงานด้านศิลปะ ตลอดจนผลงานเพลงที่โดดเด่นเหนือจินตนาการและภาพลักษณ์ของโบวีที่แสดงออกด้านการแต่งกายด้วยสรรพสีสันอันสะดุดตา (ประจักษ์ในช่วงปี ค.ศ.1967) คำถามสำคัญในบทนี้คือ “ร็อกสตาร์คืออะไร ใครคือร็อกสตาร์ ร็อกสตาร์เป็นอะไรได้บ้าง” การเป็น “โบวี” อาจตอบคำถามดังกล่าวได้ งานชิ้นหนึ่งที่ทำให้โบวีประสบความสำเร็จคือ การสร้างตัวละครขึ้นมานำเสนอภายใต้ชื่อ “ซิกกี้ สตาร์ดัสต์ (Ziggy Stardust)” ในปี ค.ศ. 1972 ซิกกี้เสนอภาพลักษณ์ผ่านผลงาน (ทั้งรูปแบบอัลบั้มและมิวสิควีดีโอ) และการแสดงคอนเสิร์ตด้วยการแต่งกายหลากสีสัน พร้อมกับความลึกลับและน่ากลัว แฝงด้วยความคลุมเครือหรือแปลกแยกแตกต่างไปจากความเป็นมนุษย์โดยทั่วไป นอกจากนี้ โบวียังได้ผลิตผลงานเพลงร่วมกับวงร็อกระดับโลกอย่างวงควีน (Queen) และอีกมากมาย ทั้งยังสร้างปรากฏการณ์ด้านการแสดงในแวดวงภาพยนตร์และสารคดีอีกด้วย

ประเด็นที่น่าสนใจในบทนี้ ได้แก่ การมองโบวีในฐานะสัญลักษณ์ในยุควัฒนธรรมต่อต้านด้าน “วัฒนธรรมเสื่อม” ผ่านการแสดงเป็นตัวเองในภาพยนตร์ Christiane F. ใน ปี ค.ศ. 1981 ที่สร้างจากเรื่องจริงของวัยรุ่นติดยาในเมืองเบอร์ลิน อันเสนอภาพตัวแทนที่ดีงามอีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจคือ “จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม” เป็นอำนาจแบบรวมศูนย์กลางของสื่อบันเทิงจากฝั่งตะวันตกที่ถูกส่งต่อไปยังประเทศโลกที่สาม ดังเช่น กรณีที่โบวีได้สร้างความนิยมในเมืองไทย

ในบทนี้สามารถสรุปได้ว่า ปรากฏการณ์ของ “เดวิด โบวี” ถือเป็นหนึ่งในแบบอย่างที่สามารถอธิบายถึง “ความเป็นดาวร็อก” ได้ในหลากหลายมิติ ทั้งในผลงานทางดนตรี การถ่ายทอดผลงานในแบบมิวสิควีดีโอ ความเป็นศิลปินร็อก ภาพลักษณ์ที่

แสดงออกผ่านแฟชั่นการแต่งกาย วัฒนธรรมแฟนเพลง ผลงานการแสดงทั้งภาพยนตร์และสารคดี รวมถึงบทบาทของโบวีในการรณรงค์ด้านสิทธิมนุษยชน อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์ดังกล่าวจะเกิดขึ้นไม่ได้เลย หากปราศจากแรงขับเคลื่อนที่สำคัญของอุตสาหกรรมดนตรีในระบบทุนนิยม ที่ได้กลืนกินและลุกลามอย่างกว้างขวางไปทั่วทั้งโลก ซึ่งร็อกอาจเป็นแม่แบบสำคัญอันนำไปสู่ความเป็น “ดาว” ในวัฒนธรรมดนตรีประเภทอื่น ๆ ก็เป็นได้

บทที่ 4 “อินดี้อินเอเชีย/อิงแลนด์”: เศรษฐกิจ = การเมือง = อัตลักษณ์ ในบทนี้ได้กล่าวถึง กิจกรรมทางวัฒนธรรมผ่านกลุ่มอินดี้จาก 3 สัญชาติ ได้แก่ อินโดนีเซีย เกาหลีใต้ และไทย หากถามว่าอะไรคือ “อินดี้” สามารถนิยามโดยสังเขปผ่านภาษาอังกฤษ “independent record label” ซึ่งหมายถึงค่ายเพลงอิสระที่สร้างสรรค์ผลงานดนตรีในรูปแบบ “indie rock” ที่มักหยิบสไตล์เพลงร็อกในยุค 60s มาประกอบสร้างขึ้นใหม่ อันก่อตัวและเติบโตผ่านการไหลเชื่อมไปพร้อมกับกระแสแห่งวัฒนธรรมเยาวชน โดยแต่ละพื้นที่มีลักษณะและบริบทของกิจกรรมทางวัฒนธรรมอินดี้ที่แตกต่างกันออกไป

เริ่มจากประเทศอินโดนีเซีย ในเมืองบันดุงแถบเกาะชวาตะวันตก ถือเป็นเมืองแห่งการช็อปปิ้งแฟชั่น และเป็นหนึ่งในเมืองที่เด่นชัดในด้านการผลิตทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะสถานที่ที่เรียกกันว่า “ดิสโตร (distro)” เป็นพื้นที่สำคัญสำหรับผู้คนในแวดวงดนตรี ศิลปะ และแฟชั่น รวมทั้งการสร้างเครือข่ายด้านกิจกรรมทางวัฒนธรรม ซึ่งกลุ่มอินดี้มีส่วนสำคัญและสัมพันธ์ต่อการขับเคลื่อนให้พื้นที่นี้ก่อตัวและเติบโตขึ้นได้หลังจากสิ้นสุดยุคเผด็จการซูฮาร์โต จึงทำให้ที่แห่งนี้เป็นเหมือนการปลูกสร้างวัฒนธรรมประชาธิปไตย ในขณะเดียวกัน อินดี้ในบันดุงได้นำเสนอผลงานในรูปแบบ “ขบวนการคิดเองทำเอง” จากการร่วมสร้างของกลุ่มวัยรุ่นชนชั้นกลางถึงระดับล่าง ที่นำเสนอมุมมองผนวกกับอุดมการณ์ทางการเมืองในแง่ของการผลิตวัฒนธรรมต่อต้าน ทั้งในรูปแบบสินค้าทางวัฒนธรรมและกิจกรรมทางวัฒนธรรม

นำไปอีกพื้นที่หนึ่ง นั่นคือประเทศเกาหลีใต้ ณ กรุงโซล ซึ่งการเป็น “อินดี้เกาหลี” ได้นั้นจะต้องแยกมันออกจากปรากฏการณ์แห่งอุตสาหกรรมบันเทิงที่ยิ่งใหญ่ของเกาหลีใต้ โดยเริ่มต้นที่ย่านฮงแด เมื่อก่อนย่านนี้เคยเป็นศูนย์รวมของคลับร้านสถานบันเทิงหลังจบสิ้นระบอบเผด็จการทางทหาร (ค.ศ.1970-80) ต่อมาเมื่อหมดยุคของคลับราว

ค.ศ. 1990 สถานที่ดังกล่าวจึงเป็นพื้นที่ในการรวมตัวของกลุ่มวัยรุ่น รวมทั้งการแสดงดนตรีสดในแนวอัลเทอร์เนทีฟร็อก นอกจากนี้ยังอาศัยพื้นที่ของคลับเก่า ที่มีค่าเช่าราคาไม่แพงนัก ในบริเวณห้องใต้ดินไว้ใช้สำหรับการแสดงดนตรีสดของศิลปินหน้าใหม่ที่หมุนเวียนเข้ามา จึงทำให้ย่านฮงแดกลับมามีสีสันอีกครั้งในยามค่ำคืน โดยจัดขึ้นในรูปแบบ “ไลฟ์เฮาส์” ภายในร้านค่อนข้างทรุดโทรม ตกแต่งด้วยสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมต่อต้าน ทั้งนี้ เมื่อย่านดังกล่าวเป็นที่นิยมมากขึ้น ทำให้นายทุนเข้ามาจัดการและพัฒนาที่ดิน ส่งผลให้ค่าเช่ามีราคาแพงขึ้นและถูกแทนที่ด้วยร้านกาแฟชื่อดัง ร้านค้าแบรนด์เนมต่าง ๆ พื้นที่แห่งนี้จึงกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวในระบบทุนนิยมโดยปริยาย ประเด็นที่น่าสนใจก็คือในช่วงปี ค.ศ. 2010 ได้มีการรวมตัวอีกครั้งจากกลุ่มผู้ได้รับผลกระทบจากการพัฒนาเมือง โดยได้จัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมในรูปแบบการแสดงดนตรีสด งานศิลปะการขายของต่าง ๆ ฯลฯ เพื่อที่จะแสดงถึงการต่อรองพื้นที่ของกลุ่มอินดี้เกาหลีใต้นั่นเอง

กลับมาสู่ประเทศไทย ภาพลักษณ์ของ “อินดี้ไทย” ได้ถูกแสดงออกโดยแบ่งเป็น 2 กระแส ได้แก่ กระแสที่ 1 คือ การก่อกำเนิดอินดี้ในประเทศไทยด้วยความนิยมจากแนวดนตรีทางฝั่งตะวันตก “อัลเทอร์เนทีฟ” ในช่วงปี ค.ศ. 1994 ถือเป็นปรากฏการณ์ของกลุ่มเยาวชนชนชั้นกลางที่สัมพันธ์กับประชาธิปไตยในลักษณะของการผลิตทางวัฒนธรรมด้านดนตรี ส่วนกระแสที่ 2 ปรากฏในช่วงกลางของทศวรรษ 2000 คือ เกิดจากผลกระทบและการเปลี่ยนผ่าน อันเนื่องมาจากการหยุดชะงักหรือไปไม่สุดทางของกระแสแรก ซึ่งถูกกลืนกินด้วยอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม ส่งผลให้กระแสใหม่ได้สร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมขึ้นเอง โดยไม่สนใจและไม่เกี่ยวข้องต่อระบบอุตสาหกรรมดนตรีแต่อย่างใด เกิดขึ้นจากการทดลอง รวมถึงการสร้างพื้นที่ใหม่ในสังคมเมือง ผ่านรูปแบบกิจกรรมทางวัฒนธรรมและกิจกรรมทางเศรษฐกิจ

ในภาพรวมของบทนี้ได้แสดงให้เห็นถึงปรากฏการณ์ของ “อินดี้” จากทั้ง 3 ประเทศ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจาก “การล่าอาณานิคมทางวัฒนธรรมและอุตสาหกรรมดนตรี” ของทางฝั่งอังกฤษและอเมริกาเป็นรากฐานสำคัญ โดยในแต่ละพื้นที่ข้างต้นนั้น ได้มีรูปแบบของการขับเคลื่อนอินดี้อันเกิดขึ้นด้วยบริบทที่แตกต่างกัน หากแต่ปรากฏลักษณะร่วมของกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกัน

ปริทัศน์หนังสือ
ร็อกศึกษา : สุนทรียะ – การเมือง – พื้นที่

ภายใต้เรื่องของความเป็นวัฒนธรรมเยาวชน อุดมการณ์ทางการเมือง การต่อต้านเชิงสัญลักษณ์ และการถูกแทรกแซงของระบบทุนนิยม ผ่านการปฏิสัมพันธ์ด้านวัฒนธรรมทางดนตรีและศิลปะในแบบฉบับของอินดี้นั่นเอง

บทที่ 5 "ร็อกเปลี่ยนโลก/โลกเปลี่ยนร็อก" ศิลปินร็อกกับโลกาภิวัฒน์ของเวิลด์มิวสิค ในบทนี้ได้นำเสนอถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีร็อกกับดนตรีแบบ "เวิลด์มิวสิค" (world music) ด้วยมุมมองที่เป็น "ดนตรีสมัยนิยมที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก" กล่าวคือ ช่วงแรกเริ่มมักเป็นดนตรีที่มาจากฝั่งแอฟริกา แต่ต่อมาได้มีการเติบโตและพัฒนาไปสู่มุมพื้นเมืองต่าง ๆ ในแต่ละทวีป มักแสดงออกด้วยการขับร้องผ่านภาษาถิ่น ผสานกับเครื่องดนตรีประจำพื้นถิ่น รวมถึงการเสนอต่อภาพลักษณ์ด้วยเสื้อผ้าของพื้นเมืองนั้น ๆ ยิ่งไปกว่านั้น เนื่องจากความซับซ้อนของโลกโลกาภิวัฒน์ทางวัฒนธรรมของดนตรีร็อกส่งผลให้ดนตรีดังกล่าวถูกนำไปสร้างเป็นสินค้า ซึ่งถูกกำกับด้วยนายทุนข้ามชาติ ระบบการสื่อสาร ความเป็นรัฐชาติ และกลุ่มที่เรียกตัวเองว่าองค์กรระหว่างประเทศ สมทบกับความเป็นโลกาภิวัฒน์ทางวัฒนธรรมที่ก่อเกิดเป็นโครงข่ายเชื่อมโยงในรูปแบบขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคม และการผสานวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยมีประเด็นที่น่าสนใจอยู่ที่เวิลด์มิวสิคถูกขับเคลื่อนจากนักดนตรีร็อก และมีบทบาทที่สัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวต่อปรากฏการณ์ของรูปแบบดนตรีดังกล่าว

สามารถสรุปได้ว่า ในช่วงปี ค.ศ. 1980 - 1990 ได้ปรากฏหลักฐานเป็นผลงานเพลงของนักดนตรีร็อกร่วมกับนักดนตรีชาวแอฟริกัน ผสมผสานแนวเพลงที่มาจากแอฟริกันและอเมริกาใต้มาประกอบสร้างเป็นผลงานเพลง ตัวอย่างเช่น Manfred Mann's Earth Band, Peter Gabriel, Talking Heads ฯลฯ โดยผลงานเหล่านี้ยังถูกผูกโยงกับกระแสของขบวนการเคลื่อนไหวใหม่ ที่มุ่งแสดงถึงการต่อต้านการเหยียดผิวและสิทธิของชนเผ่าหรือขบวนการชาติพันธุ์ใหม่ และขับเคลื่อนเรียกร้องในเรื่องอื่น ๆ อีกมากมาย เพราะฉะนั้น "เวิลด์มิวสิค" จึงกลายเป็นการทดลองดนตรีร็อกในรูปแบบใหม่ ๆ ผ่านการจัดระบบใหม่ของดนตรีโลก หากแต่ยังคงยึดเอาตะวันตกมาเป็นศูนย์กลางแห่งการสื่อสาร ซึ่งทรรศนะของผู้เขียนหนังสือเล่มนี้ได้ชี้ชัดว่า ไม่อาจแยกเวิลด์มิวสิคออกจากดนตรีร็อกได้ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า "เวิลด์มิวสิคที่เกิดขึ้นมานั้นมันก็คือดนตรีร็อกนั่นเอง" เพียงแค่เราควรทำความเข้าใจและเปิดใจว่า ร็อกไม่ได้มีรูปแบบและมาตรฐานเดียวที่ยึดจากฝั่งตะวันตก แต่มันคือดนตรีร็อกจากพื้นที่ต่าง ๆ ที่ได้ทำลายขอบเขตทางวัฒนธรรมอย่างแยบคาย

บทที่ 6 อ๋ายหยา! ลวดลายมังกรร็อก: การเมืองทางวัฒนธรรมของดนตรีร็อกในจีนและไต้หวัน ในบทนี้กล่าวถึง วงการดนตรีร็อกในดินแดนแห่งโลกตะวันออกอย่างประเทศจีน ซึ่งที่แห่งนี้ดนตรีร็อกมีให้ฟังกันเมื่อประมาณไม่กี่สิบปีที่ผ่านมา และใน ปี ค.ศ. 1985 ดนตรีร็อกในประเทศจีนได้พัฒนาขึ้นโดย ฉุย เจียน (Cui Jian) เป็นผู้ที่ชื่นชอบและบุกเบิกในการประพันธ์เพลงร็อกของจีน โดยในช่วงนั้นศิลปินวงอื่น ๆ มักจะนำบทเพลงจากฝั่งตะวันตกมาเล่น (Cover) แต่ฉุยกลับพัฒนาการทำงานเพลงที่แตกต่างจากกลุ่มนักดนตรีคนอื่น ๆ ในขณะเดียวกัน ฉุยก็เริ่มลงมือประพันธ์บทเพลงเป็นของตัวเอง ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นการบุกเบิกในหน้าประวัติศาสตร์ของดนตรีร็อกในประเทศจีน ต่อมาในวันที่ 4 พฤษภาคม ค.ศ. 1989 เกิดเหตุการณ์ความรุนแรงที่เกิดจากการกวาดล้างขบวนการประชาธิปไตยที่จัตุรัสเทียนอัน-เหมิน ซึ่งกลุ่มศิลปินร็อกก็มีส่วนเข้ามาข้องเกี่ยวทั้งทางด้านดนตรี กิจกรรมทางสังคม และการเคลื่อนไหวทางการเมือง ตลอดการชุมนุมนั้น ทั้ง ฉุย เจียน และศิลปินร็อกวงอื่น ๆ ก็ได้เปิดการแสดงดนตรีท่ามกลางผู้ชุมนุมร่วมแสนคน แต่กลุ่มศิลปินร็อกเหล่านั้นมีเจตนาเพียงแค่ต้องการแสดงออกถึงอิสรภาพทางความคิดในแง่ของดนตรีและเป็นสื่อกลางซึ่งช่วยในการปลุกเร้าให้แก่ผู้เข้าร่วมชุมนุมเท่านั้น ทั้งนี้ในปลายทศวรรษ 80 ได้มีสถานบันดนตรีบางแห่งก็เริ่มกล่าวถึงดนตรีร็อกมากขึ้น รวมทั้งมีเครื่องบันทึกเสียงที่ทันสมัยให้แก่นักศึกษา แต่ดูเหมือนว่าทางรัฐบาลก็ไม่ได้ให้การสนับสนุน อีกทั้งยังทำการขัดขวางอย่างอ้อม ๆ ส่งผลให้งานเพลงของพวกนักศึกษาไม่ได้รับความสนใจจากทางรัฐ ยิ่งไปกว่านั้นงานของพวกเขายังไม่มีโอกาสที่จะได้ออกสื่อวิทยุและโทรทัศน์ของท้องถิ่นอีกด้วย ทั้งการจัดงานแสดงสดในหอประชุมต่าง ๆ ของรัฐก็ไม่อนุญาตให้จัดแสดงดนตรี เนื่องจากเหตุผลที่ว่าเนื้อหาในบทเพลงของพวกเขามักจะปรากฏการต่อต้านต่อระบบอำนาจนิยมของประเทศจีน

ในประเทศไต้หวัน ดนตรีร็อกเข้ามาและเป็นที่นิยมในกลุ่มวัยรุ่น พร้อม ๆ กับความสัมพันธ์ระหว่างไต้หวันกับอเมริกาในช่วงสงครามเวียดนาม จุดที่น่าสนใจนับจากการสิ้นสุดอำนาจของ เจียง ไค เช็ก พรรคก๊กมินตั๋ง ในปี ค.ศ. 1975 ทำให้กระแสของดนตรีไฟล์กได้ลดความนิยมลง ส่งผลให้ดนตรีร็อกเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้น โดยผู้บุกเบิกนาม อู ไป่ (Wu Bai) สร้างชื่อและผลงานผ่านวง “ไท้เก๋อร็อก” (Taike rock) ในช่วงกลางทศวรรษ 1980 การที่วงของพวกเขาจะประกาศความยิ่งใหญ่ได้นั้น

ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย เนื่องจากการแสดงดนตรีในแต่ละครั้งจะต้องได้รับอนุญาตจากทางการก่อน อันเกิดจากผลพวงด้วยข้อกฎหมายห้ามชุมชุมของกฎอัยการศึก เจียง ไค เช็ก เมื่อกฎดังกล่าวถูกยกเลิก ก็ยิ่งทำให้การเมืองเปิดกว้างและเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น หมายรวมไปถึงภาพแห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอีกด้วย ทั้งนี้ ผลจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสนับสนุนให้ อู ไป่ มีชื่อเสียงในไต้หวันเป็นอย่างมากและถือเป็นจุดที่ทำให้วัฒนธรรมของดนตรีร็อกเติบโตยิ่งขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1990

ภาพรวมของบนนี้สามารถสรุปได้ว่า วัฒนธรรมดนตรี “ร็อก” ในจีนและไต้หวันมีความสอดคล้องกันในแง่ของเวลาที่เกิดการก่อตัวขึ้น โดยเติบโตผ่านการสื่อสารและอุตสาหกรรมที่เชื่อมโยงกัน ถึงแม้ว่าประเด็นทางการเมืองจะอยู่กันคนละเส้นทาง แต่สำหรับดนตรีร็อกนั้นก็ได้เจริญเติบโตในฐานะความเป็นอัตลักษณ์ของเยาวชน อย่างไรก็ดี แม้ว่าความต่างด้านบริบทของรัฐชาติทั้งสองประเทศ หากแต่ร็อกกลับทำหน้าที่ที่เหมือนกัน คือ การสร้างอุดมการณ์แห่งเสรีภาพและการปลดปล่อยในมิติของการต่อต้าน “ความเป็นจีน” ให้คลี่คลายทั้งอุดมการณ์และอัตลักษณ์ชาติผ่านท่วงทำนองของ “ความเป็นร็อก”

บทที่ 7 ศาสดาของข้าคือพังก์!!: บทสัมภาษณ์ The Rebel Riot ในบทนี้ได้กล่าวถึงขบวนการ “พังก์” แห่งเมืองย่างกุ้ง ประเทศเมียนมา จากวงพังก์ร็อกนาม The Rebel Riot ที่ได้สร้างผลงานดนตรีในช่วงปี ค.ศ. 2007 - 2014 ด้วยการเสนอมุมมองและปรากฏการณ์ทางสังคมผ่านแนวดนตรีที่พวกเขาหลงไหล ซึ่งสาระสำคัญในบทนี้ได้ถ่ายทอดในรูปแบบบทสัมภาษณ์ระหว่างผู้เขียน (วิริยะ สว่างโชติ) และสมาชิกในวง ได้แก่ จ่อจ่อ (Kyaw Kyaw), ซานี (Zarni) และ โอกกา (Oakar) ภายใต้ประเด็นคำถาม “พังก์ในความหมายของพวกเขานั้นคืออะไร รวมถึงสถานะของพังก์ในเมียนมา และความสัมพันธ์กับพังก์ในกระแสโลก” นอกจากนี้ ยังได้ตั้งคำถามในระดับ “แวดวง” (scene) ทั้งเรื่องของดนตรีในแบบเฮฟวี่เมทัล ช่วงที่อยู่ในระบบการปกครองของรัฐบาลทหารมาประกอบร่วมกับชุดคำถามหลัก โดยปรากฏเป็นบทสัมภาษณ์ที่สำคัญ ดังนี้

“พวกคุณคิดอย่างไรเกี่ยวกับซีนของดนตรีเมทัลในเมียนมา” คำตอบคือแตกต่างกันมาก ทั้งเฮฟวี่เมทัล เดธเมทัล แบล็คเมทัลนั้น ได้รับความนิยมและมีวงดนตรีเกิดขึ้นอย่างมากในเมียนมา ในขณะที่พังก์ยังเป็นกลุ่มเล็ก

“พวกคุณรู้จักพังก์ได้อย่างไร” คำตอบคือ รู้จักในช่วงปี ค.ศ. 2004-2005 จากผลงานของวง Sex Pistols หลักจากนั้นก็ได้รู้จักวงพังก์อื่น ๆ ในยูทูปและในสังคมออนไลน์ จึงทำให้เข้าใจทั้งมุมมองทางดนตรีและอุดมการณ์ของการเป็นพังก์

“อะไรคืออุดมการณ์พังก์ มีความแตกต่างกับอุดมการณ์ร็อกอย่างไร” คำตอบคือ แตกต่างกันมาก อุดมการณ์ร็อกหมายถึงพวกใส่เสื้อหนัง สะพายกีตาร์ ไม่สนใจเรื่องอื่น ๆ และชอบทำตัวเป็นคนดัง แต่ในอุดมการณ์พังก์ คือเรื่องของขบถ เราสู้กับระบบ สู้เพื่ออิสระและเสรีภาพ สู้เพื่อสิทธิ ซึ่งพังก์แสดงถึงเรื่องของการเมืองมากกว่าร็อก

“สิ่งที่พวกคุณกล่าวถึงความขัดแย้งระหว่างชาวพุทธและชาวมุสลิมในเมียนมาเป็นอย่างไร” คำตอบคือ พวกเขายังไม่เข้าใจความหมายของศาสนาพุทธ ซึ่งถูกนำมาปะปนกับอุดมการณ์เชื้อชาติและสันติ ในขณะที่ถูกแทรกแซงและเสนอภาพความรุนแรง ทั้งที่วิถีชาวพุทธ ควรกระทำด้วยความไม่เห็นแก่ตัว เอื้ออาทรและมอบความรัก หากแต่ไม่ได้รับการปฏิบัติหรือเป็นเพียงพุทธแต่ภายนอกไร้ซึ่งภายใน คนส่วนใหญ่เป็นแบบนี้ไม่ได้กล่าวแบบเหมารวม เป็นเพียงข้อคิดเห็นส่วนตัวเท่านั้น

“คิดอย่างไรกับ ออง ซาน ซู จี” คำตอบคือ ชื่นชอบในตัว ออง ซาน ซู จี แต่ไม่ไว้วางใจในพรรคการเมืองของเธอ มันคือเรื่องของวิธีทางการเมือง

จากบทสัมภาษณ์สามารถสรุปได้ว่า พวกเขาพยายามสร้างตัวตนของ “พังก์” ที่ไม่ยึดตามแนวดนตรีเมทัล การปฏิเสธชาวพุทธแบบชาตินิยม การปฏิเสธการเมืองแบบอุปถัมภ์ อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์ของวง The Rebel Riot ที่เสนอความเป็นพังก์ร็อกได้ผสานสร้างความเป็นตัวตนที่ชัดเจนและมั่งคง อันสะท้อนอุดมการณ์ต่อต้านการเมืองและสังคมในเมียนมา สลักไว้ทั้งดนตรีและภาพลักษณ์ จนเป็นที่รู้จักในสังคมสื่อระดับโลก ในทางตรงข้ามการสร้างตัวตนที่พยายามประกอบสร้างจากความ “จริงแท้” ให้เกิดเป็นอัตลักษณ์แห่งพังก์ตามความคิดของผู้เขียนหนังสือที่สอดคล้องกับความเห็นของเฮบดิจ (นักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับพังก์) ที่เห็นว่าพังก์ถูก “ปะปน” (bricolage)

ทั้งดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ผ่านการผสมผสานเข้ากับการดำเนินชีวิตในทุก ๆ วัน โดยคาดหวังว่าวงพังก์ข้างต้น “จะไม่ได้ถูกสร้างหรือสร้างตัวเองให้เป็นเช่นนั้น”

บทที่ 8 “ฉันแค่ 16 ปีเอง”: กัมพูชากับประวัติศาสตร์ดนตรีร็อกที่เพิ่งสร้าง
ในบทนี้ได้นำเสนอถึงประวัติศาสตร์กับการเคลื่อนไหวของดนตรีร็อกในประเทศกัมพูชา โดยเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในช่วงกลางทศวรรษ 1960 ที่วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้หลั่งไหลเข้าสู่ประเทศกัมพูชานับตั้งแต่อิทธิพลของดนตรีแบบฝรั่งเศส อันโยงใยมาสู่ดนตรีในแบบอังกฤษและอเมริกา ซึ่งถือว่ามีความนิยมเป็นอย่างมาก ณ ช่วงเวลานั้น ในขณะที่ดนตรี “ร็อก” ถูกนำเข้ามาผ่านกองกำลังของทหารอเมริกันที่ได้ตั้งฐานทัพบริเวณเวียดนามใต้ รวมทั้งการกระจายเสียงในสถานีวิทยุและบรรเลงเพลงร็อกตามแหล่งบันเทิงต่าง ๆ แม้ว่าจะไม่ได้เกิดขึ้นโดยตรงกับกัมพูชา แต่บทเพลงที่ถูกเปิดจากสถานีวิทยุแห่งเวียดนามใต้นั้น สามารถกระจายไปถึงกัมพูชา ส่งผลให้ดนตรีร็อกเริ่มเป็นที่นิยมทั้งในนักดนตรีและนักแต่งเพลงของกัมพูชา

ในบทนี้สามารถสรุปเป็นภาพรวมได้ว่า เป็นการทำความเข้าใจต่อปรากฏการณ์ดนตรีร็อกของประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน ผ่านวงดนตรีอย่าง Dengue Fever และ Cambodian Space Project ที่ได้นำเสนอ “ดนตรีร็อกแบบโหยหาอดีตจากยุค 60s” ยิ่งไปกว่านั้น ยังมีการแสดงสดบนเวทีใหญ่ในกรุงวอชิงตัน ดีซี สหรัฐอเมริกา รวมทั้งการเล่าถึง “ประวัติศาสตร์การเมืองร่วมสมัยผ่านดนตรีร็อกและนักดนตรีที่เสียชีวิตในยุคเขมรแดง” ในรูปแบบภาพยนตร์สารคดี เรื่อง Don’t Think I’ve Forgotten โดยเสนอประเด็น สังคมและการเมือง การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม ในช่วงสงครามเย็น นอกจากนี้ ผู้เขียนหนังสือยังชี้ให้เห็นถึงโลกแห่งดนตรีร็อก (ความเป็นตะวันตก) ในมิติของการแพร่กระจาย “วัฒนธรรมจักรวรรดินิยม” ซึ่งส่งผลต่อดนตรีร็อกและนักดนตรีร็อกในกัมพูชาที่ก่อรูปจาก “การเมืองของการสร้างชาติ” ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับ “ความเป็นสมัยใหม่” จึงควรทบทวนและย้อนคิดพิจารณาถึงมุมมองของ ลอว์เรนซ์ กรอสเบิร์ก ที่ว่า “ร็อกได้ปฏิวัติด้วยตัวของมันเอง มากกว่าการปฏิวัติต่อสังคม”

อย่างไรก็ตาม การศึกษาร็อกหรือการพยายามค้นหาชุดคำตอบที่ถูกต้องที่สุดนั้นดูจะเป็นเรื่องยากพอสมควร เนื่องด้วยมิติของดนตรีร็อกสามารถศึกษาได้หลากหลายมุมมองและถูกนำไปเชื่อมโยงด้วยแนวคิดทฤษฎีที่นำมาวิเคราะห์ ผนวกการสังเคราะห์กับบริบททางวัฒนธรรมและสังคมทางดนตรี (ทั้งหลักและย่อย) รวมถึงสถานการณ์ทางการเมือง

การก้าวข้ามขอบเขตของพรมแดนด้านวัฒนธรรม ตลอดจนอุตสาหกรรมดนตรีในระบบทุนนิยม ฯลฯ ซึ่งล้วนมีคุณูปการต่อการศึกษาร็อกอย่างมีความเข้าใจและเข้าถึงได้อย่างรอบด้าน

อภิปรายผลจากการอ่าน

หนังสือ ร็อกศึกษา: สุนทรียะ – การเมือง – พื้นที่ ที่เสนอมุมมองในการศึกษาดนตรีร็อกเชิงวัฒนธรรมศึกษาและสังคมวิทยา ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์จากแนวคิดผสานทฤษฎีของนักวิชาการต่าง ๆ ในฐานะที่เป็นวรรณกรรมระดับนานาชาติ โดยศึกษาทั้งในแง่ของวัฒนธรรม สังคม เศรษฐกิจและการเมือง อันเชื่อมโยงสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ของดนตรีร็อกในพื้นที่ต่าง ๆ ผนวกกับความรู้ที่รอบด้านของผู้เขียน (วิริยะ สว่างโชติ) ที่ได้สะท้อนและถ่ายทอดออกมาอย่างตกผลึก สามารถทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้ความเข้าใจในระดับต้นเกี่ยวกับการก่อตัวและวิวัฒนาการของดนตรีร็อกในเชิงวิชาการ อีกทั้งได้ขยายภาพให้เห็นถึงอิทธิพลของร็อกที่สอดประสานอยู่ในสังคมหรืออิทธิพลทางสังคมที่ปรากฏอยู่ในร็อก ซึ่งช่วยหนุนเสริมให้ผู้อ่านเข้าใจและเข้าถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมจากยุคหนึ่งไปสู่อีกยุคหนึ่งได้ อย่างไรก็ดี หนังสือเล่มนี้ถือเป็นฐานหลักที่สำคัญสำหรับการศึกษาร็อกในเมืองไทย รวมถึงเป็นแบบอย่างในการนำไปประยุกต์หรือต่อยอดทางวิชาการ ที่มุ่งศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ ได้อีกด้วย

การศึกษาเชิงวัฒนธรรมของดนตรีร็อกถือเป็นรากฐานที่สำคัญในการทำความเข้าใจและสามารถอธิบายต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวและวิวัฒนาการของดนตรีร็อกในบริบทสังคมต่าง ๆ ที่ต้องอาศัยปัจจัยทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรม แม้ว่าในบางสถานการณ์นั้นปรากฏการณ์ดังกล่าวอาจไม่ได้มีความสัมพันธ์กับดนตรีร็อกโดยตรงทั้งหมด หากแต่ดนตรีร็อกที่เกิดขึ้นมักถูกนำไปเกี่ยวโยงหรือนำไปขับเคลื่อนผ่านการสร้างความหมายใหม่ให้กับกลุ่มวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อกระตุกให้ตระหนักรู้หรือเรียกร้องในสิทธิบางประการต่อสังคม นอกจากนี้ การศึกษาดังกล่าว อาจเป็นการทำความเข้าใจถึงประวัติศาสตร์ที่สามารถสะท้อนภาพเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ผนวกกับแนวคิดเชิงอุดมการณ์ในแต่ละยุคได้อย่างชัดเจน เช่น การใช้บทเพลงร็อกเพื่อต่อสู้หรือต่อต้านกับอำนาจนำบางประการ ฯลฯ

ปริทัศน์หนังสือ

ร็อกศึกษา : สุนทรียะ – การเมือง – พื้นที่

วิวัฒนาการของดนตรีร็อกได้ก่อรูปขึ้นจากดนตรีร็อกแอนด์โรล (Rock 'n' Roll) ในช่วงทศวรรษ 1950 ส่งผลต่อโลกของดนตรีสมัยนิยมที่มีการแปรเปลี่ยนและวิวัฒน์ครั้งใหญ่ ซึ่งได้รับการพัฒนาเปลี่ยนผ่านและก่อเกิดเป็นแนวดนตรีรูปแบบใหม่หลายหลากมากมาย อาทิ ดนตรีไซเคเดลิก (Psychedelic), ดนตรีฟังก์ (Funk), ดนตรีดิสโก (Disco) และดนตรีพังก์ (Punk) ได้ดำเนินเดินทางอย่างต่อเนื่องจนถึงปลาย ค.ศ. 1970 เป็นช่วงที่ระบบเทคโนโลยีได้พัฒนาอย่างก้าวกระโดด ทำให้แนวดนตรีข้างต้นได้ต่อยอดและพัฒนาขึ้นไปสู่รูปแบบที่เป็น “ดนตรีเทคโน” (Electronic music) รวมทั้งมีการนำดนตรีร็อกมาผสมผสาน โดยมีลักษณะความหนักหน่วงที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวง

จากนั้นเมื่อการวิวัฒน์ทางดนตรีได้นำไปสู่ช่วงต้นแห่งยุค ค.ศ. 1980 ก็เกิดปรากฏการณ์กระแสนิยมในดนตรีฮาร์ดร็อก (Hard rock) และดนตรีเฮฟวี่เมทัล (Heavy metal) ถือเป็นยุครุ่งเรืองที่สุดของดนตรีร็อกแบบหนักหน่วงและความเป็นฮีโร่ของนักดนตรี ยิ่งไปกว่านั้น ยังส่งผลต่อการแตกแขนงของแนวดนตรีออกไปมากมาย บ้างก็แบ่งแยกแนวดนตรีผ่านเนื้อหาของบทเพลง แฟชั่นการแต่งกาย ลักษณะเฉพาะทางดนตรี เป็นต้น ต่อมาเมื่อเข้าสู่ต้น ค.ศ. 1990 ได้ก่อเกิดปรากฏการณ์แนวดนตรีแบบทางเลือกใหม่ ๆ อย่างดนตรีกรันจ์ (Grunge) และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เมื่อสิ้นสุดยุคของดนตรีกรันจ์ จึงเกิดการสร้างดนตรีที่ถูกผสมปนเปและถูกนิยามหรือทำให้เกิดเป็นแนวดนตรีใหม่ ๆ ซึ่งยากที่จะปฏิเสธว่าแนวดนตรีที่ได้ถูกพัฒนาเหล่านั้นมาจากฐานรากของดนตรี “ร็อก” เป็นฐานสำคัญและสัมพันธ์กัน

หากมองดนตรีร็อกภายใต้สภาพการเมืองไทยกับสังคมในปัจจุบันนั้น ยังปรากฏให้เห็นไม่มากนัก เนื่องจากดนตรีประเภทนี้ยังไม่สามารถทัดทานอำนาจของระบบอุตสาหกรรมดนตรีของไทยได้ แต่จะปรากฏในกลุ่มวัฒนธรรมย่อยหรือการเสนอผลงานผ่านระบบดนตรีแบบใต้ดินมากกว่า ที่เสนอเชิงวิพากษ์วิจารณ์ เสียดสีและด่าทอต่อสภาพของการเมืองไทยกับความวิปริตของสังคมในช่วงเวลาต่าง ๆ ผ่านเนื้อหาของบทเพลงภายใต้แนวทางของดนตรีร็อกที่เสนอเสียงที่ต่อต้านทางวัฒนธรรม ตัวอย่างวงดนตรี เช่น Dezember, Sepia และวงกล้วยไทย ฯลฯ ที่พยายามเรียกร้องต่อสิทธิบางประการโดยแฝงเร้นผ่านแนวดนตรีที่หนักหน่วงและตัวบทหรือคำร้องของผลงานเพลง

ในอีกด้านหนึ่งของ “การศึกษาร็อก” จำเป็นที่จะต้องอาศัยชุดความรู้ทางด้านดนตรีในแง่ของเสียงหรือลักษณะทางดนตรีทั้ง สูง ต่ำ หนัก เบา สั้น ยาว จากสีสันของเครื่องดนตรี โดยเจาะจงในด้านชุดเสียงเฉพาะจากกีตาร์ เบส กลองชุด หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ใช้ประกอบการรวมวงเพื่อสร้างเป็นผลงานเพลงชิ้นเอก รวมถึงพัฒนาการด้านดนตรีและวิธีการประพันธ์ทั้งดนตรีและคำร้อง ในรูปแบบ “ดนตรีร็อก” มาศึกษาอย่างคู่ขนานกับการศึกษาเชิงวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งอาจทำให้ชุดความรู้และการแสวงหาคำตอบต่อปรากฏการณ์เหล่านั้น เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ ๆ ตลอดจนชุดคำตอบที่ได้อาจสร้างความชัดเจนให้เห็นถึงภาพที่กว้างขึ้นและครอบคลุมมากยิ่งขึ้นก็เป็นได้

บทส่งท้าย

ไม่ว่าดนตรีในรูปแบบใดก็ตามที่เกิดอย่างหลากหลายบนโลกใบนี้ ล้วนเป็นเรื่องของสรรพเสียงที่ถูกนำมาประกอบสร้างผ่านการกรองกลั่นและเรียงร้อยจากจินตนาการผนวกประสบการณ์ผสานแรงบันดาลใจของนักประพันธ์ ที่ได้ถ่ายทอดและส่องสะท้อนถึงเรื่องราวทางวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี เศรษฐกิจและการเมือง ตลอดจนทัศนคติที่มีต่อวิถีชีวิตของความเป็นมนุษย์ในทุก ๆ มิติ ซึ่งถูกผูกโยงไว้ในแต่ละบริบทของสังคมที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งในอดีตและปัจจุบัน นำมาเป็นแรงขับสู่การสร้างสรรค์และสรรสร้างเชิงกระบวนการประสานเสียง จนหล่อหลอมก่อเกิดเป็นผลงานทางดนตรีที่ทรงคุณค่าทั้งด้านสุนทรียศาสตร์และสุนทรียภาพ

Reference

Viriya Sawangchot. (2019). *Rock study: aesthetic – politics – area.* Bangkok: commonbooks. (In Thai)

Received: October 8, 2019
Revised: November 22, 2019
Accepted: November 23, 2019