การศึกษาวัฒนธรรมกับดนตรี: บนหนทางที่ยอกย้อน

*วิริยะ สว่างโชติ**

จุดออกจะไม่ใช่เป็นการง่ายที่จะกล่าวว่า "แนวคิด" ของการศึกษาวัฒนธรรม (cultural studies) เป็นเช่นไร? บางทีอาจจะง่ายเสียกว่าหากจะกล่าวว่าสำนักการศึกษานี้มี "ประวัติศาสตร์" ความเป็นมาอย่างไร? ในช่วง 10 ปีที่ผ่านมาหลังจากหนังสือ British Cultural Studies ของ Graeme Turner ได้ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1990 หัวข้อการศึกษาวัฒนธรรมก็ดูจะได้รับความสนใจมากขึ้นเป็นลำดับ สังเกตได้จากการพิมพ์ซ้ำในปี ค.ศ. 1992 และในปี ค.ศ. 1996 ซึ่งเป็นการบรรณาธิการครั้งที่ 2 ของสำนักพิมพ์ Routledge นอกจากนี้ยังมีบทความและหนังสือจำนวนมากที่ทั้งถกเถียงและ/หรือกล่าวถึงหัวข้อนี้กัน[1] ทั้งจากคนในสกุลการศึกษานี้และคนนอกสกุลออกไป อย่างไรก็ดี เราต้องไม่ลืมตั้งข้อสังเกตเอาไว้เหมือนกันว่า "ความสนใจมากขึ้น" ที่ว่านี้ ไม่ได้จำกัดเฉพาะแวดวงทางวิชาการอย่างเดียว เพราะว่าอย่าง

---

*นักวิจัยอิสระ

1. ดูเพิ่มเติมในงานที่ออกมาในช่วงหลังจากนั้นอย่าง Gray ,Ann & McGuigan, Jim. (ed.) (1993) *Studying Culture: An Introductory Reader.*, McGuigan, J. (1992) *Cultural Populism.*, Harris,D. (1992) *From Class Struggle to the Politics of Pleasure.*, During, S.(ed) (1993) *Cultural Studies Reader.*และสำหรับงานยุคปัจจุบันดูใน Guy, D.(ed) (1997) *Doing Cultural Studies.* และ Bennett,T. (1998) *Culture: A Reformer's Science.*

น้อย 2 สำนักพิมพ์ใหญ่อย่าง Macmillan และ Arnold ก็จัดหมวดการพิมพ์ในหัวเรื่องการศึกษาวัฒนธรรมตามแบบสำนักพิมพ์ Routledge ออกมาเช่นกัน

ทีนี้ หากเราลองย้อนกลับไปก่อนที่การศึกษาวัฒนธรรมจะได้รับความสนใจ Stuart Hall อดีตผู้อำนวยการคนที่ 2 ของ Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) ที่ Birmingham University เคยกล่าวไว้ถึง "สมุดงานในการศึกษาวัฒนธรรม" (Working Papers in Cultural Studies) ซึ่งเป็นเอกสารที่ทางศูนย์พิมพ์เผยแพร่ออกมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1972 (Hall 1980/1996: 15) ว่า

> "ชื่อ 'สมุดงาน' เป็นชื่อที่ตั้งโดยความจงใจที่จะให้มันแสดงออกถึงกระบวนคิดของพวกเราที่ทะยอยออกมาเป็นชุด ๆ ซึ่งก็จะมีหลายมุมมอง สมุดงานนี้ไม่ได้เป็นวารสารทางวิชาการที่มักมีขอบเขตทางความรู้, ซึ่งก็ทำให้มันยากที่จะดำรงอยู่เช่นกัน พวกเราเองไม่ได้กังวลนักในเรื่องนี้ เราเพียงแต่คิดว่า ถ้าหากวันหนึ่งการศึกษาวัฒนธรรม 'ทะยานขึ้น' (took off) มันก็ควรที่จะแปรขบวนไปในหลาย ๆ วิธีการ ที่ดีกว่าเอาแต่เพียงผลิตซ้ำความคิดจากเบอร์มิงแฮมเช่นพวกเรา"

ย่อหน้าอ้างอิงจาก Hall ข้างบนเป็นการชี้ให้เห็นเบื้องต้นว่า การศึกษาวัฒนธรรมนั้นเริ่มต้นจากกระบวนคิดที่ค่อย ๆ ทะยอยออกมา โดยอาศัยรูปแบบของการเผยแพร่ความรู้ในลักษณะสมุดงานจากศูนย์ฯ ความรู้ที่ว่านี้จะต่อเนื่องกันหรือไม่ต่อเนื่องกันก็ดูออกจะคาดเดา อย่างไรก็ตาม ที่กล่าวมานี้ก็ไม่ได้หมายความว่า ผู้เขียนตั้งใจที่จะใช้เนื้อที่ในบทความชิ้นนี้กล่าวถึงประวัติศาสตร์ของ "ชุดความคิด" ของศูนย์การศึกษาทางวัฒนธรรมแต่อย่างใด ความสนใจของผู้เขียนอยู่ที่ว่าหลังจากที่แนวคิดนี้ "ทะยาน" ขึ้นแล้ว (อย่างน้อยงานของ Graeme Turner ก็บอกได้ถึงประเด็นนี้) ความคิดของการศึกษาวัฒนธรรมนั้น "ผลิตซ้ำ" ตัวมันเองหรือไม่? ถ้ามีเป็นอย่างไร? และถ้าไม่ก็จะเป็นเช่นไร? โดยในที่นี้ผู้เขียนให้ความสนใจกับกลุ่มความคิดของศูนย์ฯในยุคปี ค.ศ. 1970[2] ที่

---

2. งานของศูนย์ฯแม้จะมีออกมาเป็นชุด ๆ ดังที่กล่าวไว้ แต่ก็พอจะเรียกว่ามีกลุ่มความคิดหลัก สิ่งที่นักวิชาการและนักศึกษาวิจัยของศูนย์ฯเห็นร่วมกันในความหมายของ "วัฒนธรรม"

เหมือนเป็นยุคแสวงหาความเป็นตัวตนของศูนย์ฯ ปัจจุบันสถานะของศูนย์ฯได้ปรับสถานะเป็นภาควิชา และก็เปิดสอนในระดับปริญญาตรีและหลังปริญญาตรีมาตั้งแต่ต้นปี ค.ศ. 1990 เราจะเห็นว่าแม้สาขาทางวิชาการในปัจจุบันดูจะไม่เคร่งครัดกับเขตความรู้ของตนเอง และวิชาดูจะข้ามสาขาหรือแนวคิดกันมากขึ้น แต่ศูนย์การศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัยแห่งมหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮมกลับทำในสิ่งที่กลับกัน เราไม่ทราบเหมือนกันว่า Stuart Hall จะเรียกมันว่าเป็นการ "ทะยานขึ้น" หรือ "ดิ่งลง" ของการศึกษาวัฒนธรรม ซึ่งผู้เขียนก็หวังว่าบทความนี้ (พยายาม) น่าจะหาคำตอบให้กับมันได้บ้าง

สำหรับบทความนี้ผู้เขียนตั้งใจที่จะให้งานเขียนเป็นเช่น 'สมุดงานฯ' ดังที่ Hall เคยกล่าวไว้ โดยจะวิเคราะห์ถึงชุดความคิดในด้านวัฒนธรรมศึกษากับดนตรี ซึ่งในยุคหนึ่งงานวิเคราะห์ลักษณะนี้ถือว่าเป็นงานที่โดดเด่นที่สุดของศูนย์ฯที่เริ่มไว้ตั้งแต่ยุคปี ค.ศ 1970 อย่างไรก็ดีในปัจจุบันกลับเป็นเรื่องที่ตรงกันข้าม เพราะหากจะกล่าวถึงการศึกษาดนตรีในกรอบของวิธีการศึกษาวัฒนธรรม ประเด็นของการศึกษาดนตรีตามกรอบการศึกษาแบบนี้กลับนับว่ามีพัฒนาการช้าที่สุดและก็ยังมีการศึกษากันไม่มากนัก (Shepherd 1991: 171) และหากเปรียบเทียบกับประเด็นอื่น ๆ ในวิธีการศึกษาวัฒนธรรม อย่างเช่น งานวรรณกรรม, ภาพยนตร์, โทรทัศน์, ภาษา และนโยบายวัฒนธรรมแล้ว การศึกษาเรื่องดนตรีดูจะผลิตซ้ำความคิดเดิมมากกว่า[3]

นอกจากนี้ข้อถกเถียงถึงแนวทางที่ควรจะเป็นและ/หรือที่ควรจะแตกต่าง

ก็คือ มันเป็น "ปฏิบัติการที่สร้างความหมาย" (signifying practice) ในชีวิตประจำวัน ความหมายนี้ส่วนหนึ่งขยายต่อจาก Raymond Williams นักวิชาการด้านวัฒนธรรมคนสำคัญของอังกฤษที่เห็นว่าวัฒนธรรมคือแนวทางชีวิตที่ธรรมดา (culture is ordinary) ไม่ได้เป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้หรือเป็นระเบียบปฏิบัติชั้นสูง อย่างไรก็ดีการวิเคราะห์ภาคปฏิบัติ (practice) ของวัฒนธรรมในด้านของอุดมการณ์ครอบงำ/ต่อต้าน ถือเป็นงานสำคัญที่ออกจากงานของศูนย์ในช่วงปีทศวรรษ 70 ถึง 80 ดูเพิ่มเติมใน Hall,S. (ed.) (1976/1991) *Resistance through Ritual.*, (1980) *On Ideology.* และ Hebdige, D. *Subculture: The Meaning of Style.* (1979)

3. ดูงานแนวนี้ของ Lawrence Grossberg ที่ศึกษาสังคมอเมริกาไว้เช่น *We Gotta Get Out of This Place.* (1995: สำนักพิมพ์ Routledge) และงานของ Fornas Johan, Lindberg Ulf & Semhede Ove ที่ศึกษาสังคมสวีเดนใน *In Garageland.* (1995: สำนักพิมพ์ Routledge)

ไปจากการศึกษาดนตรีวิทยา (musicology) ก็ยังไม่ได้ถูกพูดถึงมากนักเช่นกัน ทั้งนี้แทบไม่ต้องเอ่ยว่าสาขาหรือภาควิชาที่จะรองรับการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี (cultural study of music) ควรจะเป็นสาขาหรือภาควิชาอะไร? ประเด็นสำคัญตรงนี้ก็คือ ดนตรีวิทยาเน้นการศึกษาที่ให้ความสนใจที่ความสามารถของนักดนตรีและบทประพันธ์ดนตรีเป็นสำคัญ และก็ไม่สนใจต่อดนตรีสมัยนิยม (pop music) (Middleton 1993: 103) ส่วนการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีนั้นให้ความสนใจต่อวัฒนธรรมสมัยนิยม (pop culture) กับการใช้ชีวิตประจำวันของผู้คน ดนตรีถูกวิเคราะห์ในแง่ของการสร้างอำนาจ (power) และเอกลักษณ์ (identity) ของกลุ่มผู้ฟัง มากกว่าที่จะวิเคราะห์ถึงนักดนตรีและตัวบทของงาน ดังนั้น จากสองแนวทางนี้จึงเกิดคำถามต่อ "ทำเล" (location) อันเหมาะสมที่ทั้งสองจะมาพบกันว่า ควรจะอยู่ที่ไหน? ในลักษณะใด? ในส่วนทฤษฎีหรือการปฏิบัติ? ซึ่งล้วนแล้วแต่ยังเป็นคำถามที่ท้าทายต่อการหาคำตอบ

สำหรับในบทความนี้ผู้เขียนจะขอ "ท้าทาย" คำถามดังกล่าวนี้ด้วยการกล่าวถึง "กระบวนการคิด" ที่ทะยอยออกมาจากนักวิชาการ 2 ท่านคือ Simon Frith และ John Shepherd โดยทั้งคู่จัดตนเองอยู่ในสกุลการศึกษาวัฒนธรรม และก็สนใจดนตรีสมัยนิยมเช่นเดียวกัน แต่จุดยืนในการวิเคราะห์ต่างกันเป็นอย่างมาก ซึ่งผู้เขียนจะกล่าวถึงในส่วนต่อไป แต่ก่อนที่จะกล่าวถึงในส่วนนั้น ผู้เขียนคิดว่าเราควรจะเข้าใจถึงความสนใจทางวิชาการในเรื่องที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมกันเสียก่อน เพราะว่าความสนใจในเรื่องนี้ไม่ได้เริ่มที่แนวคิดการศึกษาวัฒนธรรม

(1)

แนวความคิดในการศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีสมัยนิยมกับวัฒนธรรมนั้น เริ่มจากงานเขียนอันมีชื่อเสียงของ Theodor W. Adorno นักวิชาการสำนัก Critical Theory ที่มีพื้นฐานการศึกษาด้านดนตรีคลาสสิค ในบทความเรื่อง "On popular music" ที่เขาเขียนไว้เมื่อปี ค.ศ. 1941 นั้น Adorno (1941/1990) ได้วิจารณ์ดนตรีสมัยนิยมว่าคือรูปแบบของสินค้าทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกอันผิดพลาดของผู้คนที่นิยมมัน ดนตรีประเภทนี้

เป็นผลผลิตของวัฒนธรรมในระบบอุตสาหกรรมของระบบทุนนิยม ที่มีระบบการผลิตสินค้าแบบเป็นโหล ๆ (mass production) โดยระบบแบบนี้ไม่ใช่แต่เพียงผลิตแต่สินค้าเท่านั้น หากแต่มันยังผลิตการบริโภค (consumption production) ของสินค้าเหล่านี้ด้วย (ibid.: 301-302) และด้วยเหตุที่สินค้าในระบบทุนนิยมจำเป็นต้องถูกบริโภค การโหมโฆษณาถึงสรรพคุณอันเลิศเลอหรือการสร้างภาพลักษณ์ให้สินค้าจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่มาร่วมกัน (interchangeability) Adorno เห็นว่าดนตรีสมัยนิยมก็อยู่ในกระบวนการนี้เช่นกัน (ibid.: 307-309) และหากพิจารณามันในแง่ตัวบทดนตรี (musical artifact) แล้วดนตรีไม่ได้มีคุณค่าอันแท้จริง (authenticity) มาตั้งแต่ต้น อีกทั้งกระบวนการผลิตก็ได้ทำให้มันกลายเป็นสิ่งที่มีมาตรฐานเดียวกันหมด (standardization) ด้วยการจัดประเภท (genre) ขึ้นมา ดังนั้น ดนตรีสมัยนิยมจึงไม่ได้มีค่าอะไรมากกว่ารูปแบบของสินค้าที่บ่งบอกถึงอุดมการณ์ของระบบทุนนิยมที่มุ่งให้สังคมทุนนิยมยึดเหนี่ยว (ที่เรียกว่า social cement) กันไว้

งานเขียนชิ้นนี้ของ Adorno เป็นงานที่เรียกได้ว่าได้รับการยอมรับให้เป็น "หลักไมล์" (milestone) ของการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม อย่างไรก็ดี ข้อเขียนชิ้นหลังจากนี้ของ Adorno ในช่วงหลังจากที่เขาพัฒนาแนวคิด "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม" (culture industry) (Adorno and Horkheimer 1947/1996) ขึ้นมาใช้ เราจะเห็นว่ามุมมองของเขาต่อการวิจารณ์วัฒนธรรมสื่อได้เปลี่ยนไปเน้นที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ สื่อกระจายทางวิทยุ และงานโฆษณาที่มีลักษณะของการผูกขาดทางทุนการผลิตพร้อม ๆ กับมีลักษณะของการผูกขาดทางวัฒนธรรมพร้อม ๆ กันไป (ibid.: 121-122) ส่วนดนตรีนั้นเขากลับเห็นว่ายังมีด้านของการสร้างสรรค์ที่อยู่นอกระบบอุตสาหกรรมอยู่ อย่างเช่น แม้ว่าดนตรีคลาสสิคจะถูกนำไปเป็นสกอร์เพลงในภาพยนตร์ แต่ Adorno ก็เห็นว่ามันได้ช่วยเสริมการสะท้อนภาพความเป็นจริง (อันแสนจะผิวเผิน) ของภาพยนตร์ให้มีความสมบูรณ์ขึ้น (ibid.: 124) ซึ่งผิดกับดนตรีแจ๊ซที่นำมาใช้ประกอบภาพยนตร์เช่นกัน แต่ Adorno กลับเห็นว่าเป็นดนตรีเพื่อความบันเทิง โดยเฉพาะ มีการลดจังหวะ (syncopated rhythm) และเพิ่มบีท (beat) เพื่อให้ดนตรีประเภทนี้เหมาะกับการใช้ประกอบภาพยนตร์ตลก ซึ่งมันได้ทำให้

ดนตรีประเภทนี้ไม่ได้มีค่าอะไรที่มากไปกว่ามูลค่าสินค้าในตลาดอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดนตรีแจ๊ซในยุคสมัยเขายังแสดงให้เห็นถึงอัตวิสัยที่ไร้อำนาจของนักดนตรีที่เป็นผู้ประพันธ์มันด้วย (Adorno 1973: 112-113)

เราจะเห็นว่า แม้ดนตรีในแง่ของงานศิลปะในมุมมองของ Adorno จะเป็นทางออกต่อการปลดปล่อย (emancipation) ของปัจเจกชนได้ และก็มีพลังมากกว่าสื่อวัฒนธรรมอื่น ๆ ในสังคมทุนนิยม แต่ Adorno ก็ปฏิเสธดนตรีสมัยนิยม ที่เขาปฏิเสธก็เพราะมันอยู่ภายใต้การผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ประเด็นนี้ Bernard Gendron วิจารณ์ว่า Adorno ไม่ได้เห็นปรากฏการณ์ของการเกิดดนตรีร็อคแอนด์โรล (ซึ่งจัดเป็น sub-genre ของ pop music) ในอเมริกา (Gendron 1986: 18) ที่ดนตรีร็อคแอนด์โรลส์สามารถแสดงพลังปลดปล่อยให้กับวัยรุ่นได้พร้อม ๆ กับอยู่ภายใต้ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (ตอนที่ Adorno เขียนถึงอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เขาเขียนบนปริบทของสังคมอเมริกา แต่ก็เป็นช่วงที่ก่อนดนตรีร็อคแอนด์โรลจะถือกำเนิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1950 ซึ่งเขาได้เดินทางกลับไปอยู่เยอรมนีแล้ว) Gendron ยังเห็นว่าการอุปมาเอาระบบการผลิตแบบสายพานของอุตสาหกรรมมาใช้กับการมีมาตรฐานเดียวกันของการผลิตดนตรี ทำให้ Adorno เน้นแต่ด้านของการผลิตและเทคโนโลยีซึ่งอิงข้อสมมุติฐานของการเป็นอุตสาหกรรม (industrialization) ไม่ได้มองตัวบทของงานและด้านของผู้บริโภคให้หลากหลายมิติ (ibid.: 20-21) Gerndron เห็นว่าหากเราแยกแยะการผลิตและดนตรีเป็น functional artifact และ artifact text แล้ว (ibid.: 26) เราจะเห็นว่าดนตรีร็อคแอนด์โรลเกิดจากการผลิต (หรือแบบที่เรียกว่า artifact text) ภายใต้บริษัทเล็ก ๆ (ที่มีเทคโนโลยีการบันทึกเสียงแบบธรรมดา) ก่อนที่จะมีการนิยามประเภท (genre) ให้กับมันเสียด้วย หลังจากที่มันได้รับความนิยมร็อคแอนด์โรลก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของพวกวัยรุ่นเหลือขอ (underclass youth) ให้มีที่ทางของตนเองในสังคม ผลกระทบที่ไม่อาจปฏิเสธได้ก็คือร็อคแอนด์โรลไม่ได้เป็นแค่เพียงดนตรี หากยังเป็นวัฒนธรรมด้วย ซึ่งก็ไม่ได้แสดงออกถึงความแปลกแยกของผู้บริโภค แต่แสดงออกถึงผลกระทบทางสังคมและการเมืองในช่วงปี 1950 ต่อสังคมอเมริกาอย่างเด่นชัด ดังนั้น จากปรากฏการณ์ของดนตรีร็อคแอนด์

โรลนี้ Gendron จึงเห็นว่า แนวคิดในการศึกษาดนตรีสมัยนิยมของ Adorno ไม่สามารถใช้อธิบายเรื่องนี้ได้

นอกจากประเด็นที่ Gendron วิจารณ์แล้วงานของ Adorno ยังมีข้อที่จะวิจารณ์ได้อีก เช่น ทำไมดนตรีในวัฒนธรรมอื่นหรือในช่วงเวลาอื่น จึงสามารถได้รับความนิยมได้ หากมองจากแง่มุมนี้แล้วเราอาจกล่าวได้ว่าดนตรีไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับสังคมใดสังคมหนึ่ง อีกทั้งองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานของปัจเจกชน ก็น่าจะดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระจากปริบทของสังคมของตัวศิลปินเองได้ แต่ไม่ได้หมายถึงว่างานดนตรีเป็นผลจากอัจฉริยะส่วนบุคคลตามแนวการศึกษาดนตรีวิทยาแบบดั้งเดิม นอกจากประเด็นวัฒนธรรมแล้ว เทคโนโลยีก็เป็นประเด็นสำคัญเช่นกันสำหรับการศึกษาดนตรี โดยเฉพาะเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำแบบดิจิตอลซึ่งก้าวพ้นจากกระบวนการผลิตสินค้า มาสู่ขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน ที่ผลิตและขายเองได้ด้วยกระบวนการที่ไม่เป็นอุตสาหกรรมนั้น ก็ได้ทำให้แนวคิดที่ว่าดนตรีสมัยนิยมไม่ได้มีความจริงแท้มาตั้งแต่ต้นตามแนวคิดของ Adorno ไม่สามารถนำมาอธิบายได้เช่นกัน

อย่างไรก็ดี หากจะกล่าวว่างานของ Adorno ไม่อาจนำมาใช้อธิบายความสัมพันธ์ของดนตรีสมัยนิยมและวัฒนธรรมปัจจุบันได้ทั้งหมด ด้วยสาเหตุที่ว่างานของเขา "ล้าสมัย" (ในแง่เวลาและสถานที่หากนับจากปีที่งานตีพิมพ์) ก็ดูออกจะไม่ยุติธรรมเท่าไร ทั้งนี้เพราะงานของเขามุ่งที่จะให้และ/หรือใช้ดนตรีสมัยนิยมเป็นสิ่งวิจารณ์วัฒนธรรมสื่อของระบบทุนนิยมมากกว่า ดังนั้น ทั้งตัวบทและการผลิตตัวบทของดนตรีจึงถูกนำมากล่าวภายใต้กรอบของการ "วิจารณ์วัฒนธรรม" (cultural criticism) ที่เป็นใจความหลักในงานทางทฤษฎีของเขา ประเด็นนี้เป็นประเด็นสำคัญที่ Adorno เป็นผู้เริ่มศึกษากับวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม ซึ่งแนวคิดของสกุลอื่นที่ศึกษาดนตรีสมัยนิยมในรุ่นหลังกลับละเลย เพราะว่าไปเน้นด้านภาคปฏิบัติ (practice) ของวัฒนธรรมดนตรีกับการสร้างเอกลักษณ์ของผู้บริโภค ด้วยการปฏิเสธกรอบของการมองผู้บริโภคแบบมวลชน (mass consumption) ของ Adorno สำหรับกลุ่มที่ปฏิเสธและบุกเบิกแนวทางใหม่นี้ก็คือกลุ่มการศึกษาวัฒนธรรมนั่นเอง

(2)

นักวิชาการในสกุลวัฒนธรรมศึกษารุ่นบุกเบิกคนสำคัญที่สนใจดนตรีสมัยนิยมมี Dick Hebdige, Ian Chamber และ Simon Frith นักวิชาการในกลุ่มนี้สนใจวัฒนธรรมดนตรีจากด้านภาคปฏิบัติของผู้บริโภคหรือผู้ฟังเป็นหลัก สำหรับ Simon Frith นั้นเขาเป็นทั้งนักวิจารณ์ดนตรีและนักวิชาการวัฒนธรรมศึกษาคนสำคัญ และยังได้เคยกล่าวถึงประเด็นนี้ว่า "ภาคปฏิบัติทางวัฒนธรรม (cultural practice) อันแน่นอนจะเป็นสิ่งนำทางไปหาข้อกลั่นกรองเรื่องทฤษฎีทางวัฒนธรรม (cultural theory)" (Frith 1988: 461) การให้ความสำคัญต่อภาคปฏิบัติการที่สร้างความหมาย (signifying practice) เป็นข้อสำคัญลำดับต้น ๆ ของแนวคิดนี้ สำหรับในส่วนความสำคัญของทฤษฎีนั้น ก็ไม่ได้หมายความว่ามันเป็นเพียงผลของการปฏิบัติหรือไม่มีความสัมพันธ์กับภาคปฏิบัติเลย มันสามารถมีทั้งความสอดคล้องและขัดแย้งกันกับภาคปฏิบัติได้เช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามทฤษฎีทางวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมมักเริ่มด้วยข้อสมมุติฐานด้านคุณค่า (value), สุนทรียะ (aesthetic), ชนชั้น (class) หรือการค้า ที่ส่งผลต่อผู้บริโภค, ผู้ผลิต, ผู้สนับสนุน, ตลอดจนวัตถุทางวัฒนธรรมหรือศิลปะนั้น ๆ โดยละเลยถึงด้านที่แสดงถึงภาคปฏิบัติของการสร้างทฤษฎี (practice of theorizing) หรือที่ Simon Frith เห็นว่าภาคปฏิบัติของการสร้างทฤษฎีนี้เป็นเสมือน Low Theory ที่เหมาะกับการศึกษาวัฒนธรรมสมัยนิยม (pop culture) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เราไม่อาจตั้งข้อสมมุติฐานใด ๆ (ดังเช่นที่กล่าวมา) เอาไว้ก่อนการศึกษาได้เลย (Frith 1988: 461-462) เราจะเห็นว่า Low theory ตามที่ Frith กล่าวนี้ต่างไปจากสิ่งที่ Adorno แสดงเอาไว้ในการวิจารณ์วัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม

โดยงานวิเคราะห์ของพวกเขาเน้นลักษณะทางสังคมวิทยาของกลุ่มวัยรุ่นที่ถือว่าเป็นปริบท (matter of context) ที่มีผลต่อดนตรีสมัยนิยมเป็นสำคัญ ซึ่งมุมมองของการวิเคราะห์เช่นนี้ ในเวลาต่อมาก็ถูกคนในรุ่นหลังจากสำนักเดียวกันวิจารณ์ นั่นก็คือ John Shepherd นักวิชาการชาวคานาดาซึ่งมีพื้นฐานทางดนตรีวิทยา และด้วยพื้นฐานดังกล่าวนี้กรอบการวิเคราะห์ของ Shepherd จึงให้น้ำหนักกับตัวบทของดนตรี (matter of text) มากกว่าปริบท อย่างไรก็ดี

แม้ว่าจะมีมุมมองที่ต่างจากนักวิชาการรุ่นบุกเบิก แต่ Shepherd ก็ให้ความสนใจกับดนตรีสมัยนิยมเช่นเดียวกันกับ Frith และถ้าเป็นเช่นนี้แล้วความต่างและความเหมือนของทั้งคู่อธิบายอะไรเกี่ยวกับการศึกษาวัฒนธรรมได้บ้าง?

สมมุติว่ามีการจัดสัมมนาทางวิชาการด้านดนตรีวิทยาสักครั้งหนึ่ง แล้วมีการเชิญ Simon Frith ให้มากล่าวปาฐกถานำ หัวเรื่อง "ดนตรีกับสังคม" ดูน่าจะเหมาะกับเขา แน่นอน เราคาดได้ว่าเขาจะพูดถึงดนตรีสมัยนิยมที่นักดนตรีวิทยา (ยังคง) ไม่ให้ความสนใจ แต่ในฐานะองค์ปาฐก Frith คงต้อง (หาทาง) สร้างความสนใจในการกล่าวนำการสัมมนาของเขาให้ได้ และหาก Frith กล่าวนำด้วยการหยิบยกประเด็นของปัญหาที่เขาเขียนไว้ในบทความ "Music and Identity" (1996: 108) มากล่าวก็น่าจะเป็นที่สร้างความน่าสนใจได้ไม่น้อย

> "วิชาการของการศึกษาดนตรีสมัยนิยมนั้น มีข้อจำกัดจากการไปตั้งสมมุติฐานที่ว่า เสียงต้องเป็นสิ่งที่ 'สะท้อน' หรือ 'แสดงแทน' ความเป็นตัวตนของประชาชน ปัญหาเชิงการวิเคราะห์จึงเป็นการโยงตัวงาน (สกอร์, เพลง, บีท) กลับไปยังกลุ่มคนต่าง ๆ ที่เป็นผู้ผลิตและบริโภคมัน ประเด็นนี้คือการให้ความสำคัญกับลักษณะที่เทียบเคียงกัน (homology) ได้ ในความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างระหว่างสภาวะวิสัยเชิงวัตถุและรูปแบบต่าง ๆ ของดนตรี"

จากคำกล่าวนี้ผู้เขียนก็คิดว่า นักวิชาการทั้งดนตรีวิทยา (musicologist) นักชาติพันธุ์ดนตรี (Ethnomusicologist) นักวิชาการที่ศึกษาวัฒนธรรมกลุ่มย่อย (sub-culture) ตลอดจนนักวิจารณ์ดนตรี ล้วนแล้วแต่ "ถูกจัด" ให้อยู่บนข้อจำกัดของสมมุติฐานนี้ได้ทั้งนั้น Frith ยังน่าจะเสริมอีกว่า ยิ่งยุคโลกาภิวัตน์ที่การเมืองของเอกลักษณ์เป็นสาระทางวัฒนธรรมที่สำคัญ การหาความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างที่ขยายไปสู่โลกและท้องถิ่นยิ่งทำให้ขีดจำกัดจากข้อสมมุติฐานนี้ดูหนักข้อขึ้น ดนตรีสมัยนิยมที่แต่งโดยนักดนตรียุโรปอาจไปบันทึกเสียงที่จาไมกา โดยอาจมีโปรดิวเซอร์เป็นคนอเมริกา และก็อาจมีนักดนตรีเป็นชาวเอเชีย ผลงานทั้งหมดอาจนำไปรีมิกซ์ใหม่โดยคนอินเดียที่เกิดในอังกฤษ ดนตรีทั้งหมดนี้แสดงออกถึงอะไร? หรือเป็นผลงานของใคร? คำถามทั้งสองนี้ไม่อาจ

ตอบได้จากข้อสมมุติฐานเดิมดังที่ Frith ได้เอ่ยไว้แล้ว

ตามความคิดของ Frith แล้ว การศึกษาดนตรีสมัยนิยมควรจะหันไปศึกษาว่า ดนตรีนั้นสร้างกลุ่มคนขึ้นมาได้อย่างไร? อีกทั้งสร้างหรือก่อรูปประสบการณ์ชีวิตทั้งในส่วนที่เป็นทั้งอัตวิสัยและเอกลักษณ์ร่วมขึ้นมาได้เช่นไร? เรื่องของสุนทรียะเองก็ควรที่จะบอกได้ถึงคุณภาพของประสบการณ์ชีวิต ไม่ใช่เพียงคุณภาพของเพียงแค่ตัววัตถุหรือพยายามจะบอกถึงความเป็นจริงของโลก (Frith 1989: 144-145) การศึกษาดนตรีสมัยนิยมจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสังคมอย่างแยกไม่ออก โดยความเป็นสังคมในที่นี้ Frith เห็นว่าเรื่องของเอกลักษณ์ (identity) คือประเด็นสำคัญที่เราควรวิเคราะห์มันอย่างเคลื่อนไหว (mobile) ในส่วนของดนตรีนั้นก็เช่นเดียวกับเอกลักษณ์ ทั้งนี้เพราะดนตรีเป็นส่วนของสังคมด้วย ดนตรีจึงเป็นได้ทั้งส่วนของปัจเจกชนและส่วนรวม เป็นทั้งจริยธรรมและสุนทรียะ ดังนั้น หากเป็นในมิติของการจินตนาการ ดนตรีก็ไม่ได้หลุดพ้นไปจากพลังอันเป็นจริงของสังคม, กายภาพและวัตถุแต่อย่างใด (Frith 1996: 108-109) ดนตรีและเอกลักษณ์จึงมีความสัมพันธ์ในลักษณะของกระบวนการ (process) ในปัจจุบันเราจะเห็นว่า เอกลักษณ์อันผันแปรทั้งในด้าน เพศ, ชาติพันธุ์, เสียง, ท้องถิ่น ฯลฯ ล้วนแล้วแต่หาฟังได้จากเพลงในสไตล์ต่าง ๆ ของดนตรีสมัยนิยม

และในความเห็นของ Frith นั้น นักวิชาการด้านดนตรีวิทยานั้นมีการประเมินคุณค่าดนตรีสมัยนิยมแตกต่างไปจากดนตรีแบบซีเรียส ในมุมมองที่ว่าดนตรีแบบซีเรียสนั้นก้าวพ้นไปจากพลังของสังคม แต่ดนตรีสมัยนิยมนั้นกลับถูกกำหนดด้วยพลังสังคม ประเด็นหลังนี้ไม่ใช่สิ่งผิดในมุมมองจากดนตรีสมัยนิยม แต่จะเป็นสิ่งผิดในมุมมองของนักดนตรีวิทยาแบบดั้งเดิม ดังนั้น Frith จึงเห็นว่าดนตรีวิทยาควรจะหันมาสนใจสถานะของดนตรีในเชิงสังคมวิทยาด้วย และถ้าหากพิจารณากันในแง่นี้คุณค่าที่ต่างกันของดนตรีสมัยนิยมและดนตรีซีเรียสนั้น ไม่ได้อยู่ที่ความมีอิสระของศิลปินหรืออรรถประโยชน์ทางสังคมของดนตรี หากแต่อยู่ที่คำถามที่ Frith เห็นว่าสำคัญอยู่สองคำถาม คือ เราสร้างการประเมินคุณค่างานศิลปะขึ้นมาได้อย่างไร? และการประเมินคุณค่านี้โยงเอาประสบการณ์การฟังเพลงให้พลิกผันไปเช่นไรบ้าง? การศึกษาวัฒนธรรมดนตรี

(cultural study of music) ในกรอบที่เขาเสนอก็คือ เราควรจะซีเรียสกับหน้าที่ทางสังคมของดนตรี ไม่ใช่เพียงประเมินคุณค่าดนตรีที่ตัวบท (Frith 1989: 133-134)

นอกจากนี้ Frith ควรจะเสริมอีกว่า หน้าที่ทางสังคมของดนตรีสมัยนิยมที่เราควรจะศึกษานั้น ไม่ได้เป็นการกล่อมเกลาทางสังคมหรือในด้านที่ต่างกันออกไปก็คือไม่ได้ช่วยให้เกิดการหนีสังคม (escapism) (Frith 1988: 464) หน้าที่ทางสังคมของดนตรีในที่นี้ คือการที่มันพยายามจะเป็นอิสระต่อกระบวนการตลาด (pop process) ซึ่งในด้านหนึ่งนั้นกระบวนการนี้เป็นเงื่อนไขที่จำเป็นต่อการสร้างความนิยมให้กับมัน แต่ในอีกด้านหนึ่งนั้นมันก็กลับสร้างข้อจำกัดในการสร้างสรรค์งานของศิลปินได้เช่นกัน Frith เห็นว่าหากนักดนตรีหรือศิลปินมีอิสระมากขึ้นเท่าไร? คุณค่าของงานก็มีมากขึ้นตามไปด้วย แต่ที่กล่าวเช่นนี้ไม่ใช่เป็นการย้อนกลับไปยังข้อสมมุติฐานเดิมที่เขากล่าวว่าเป็นข้อจำกัดของการศึกษาตั้งแต่ต้น ทั้งนี้เพราะ pop value ในปัจจุบันนั้นอยู่นอกเหนือปริบทที่จะทำการคาดการณ์ได้เช่นกัน (inappropriate context) (Frith 1988: 465, 1989: 136) โดยเราจะเห็นว่า ภาพพจน์ของศิลปินหลายคนเด่นกว่าผลงานที่ทำหรืองานที่ทำนอกสไตล์ของตนเองกลับดีกว่างานในสไตล์ของตนเอง งานที่ชมผ่านมิวสิควิดีโอสร้างความตระการตาได้มากกว่าการแสดงคอนเสิร์ต คอนเสิร์ตดนตรีคลาสสิคมีการเอาเพลงสมัยนิยมไปเล่น ฯลฯ ดังนั้น หากยังติดกับข้อสมมุติฐานที่ว่าคุณค่าดนตรีที่ดีคือดนตรีที่แสดงออกถึง "ความแท้จริง" (authenticity) ของศิลปะ เราก็จะไม่พบสิ่งนี้ในดนตรีสมัยนิยม และก็รวมทั้งในดนตรีประเภทอื่นด้วยเช่นกัน Frith เห็นว่า the myth of authenticity นี้คืออุดมการณ์ของทุนนิยมการตลาด (Frith 1989: 137) มันไม่ได้เป็นกุญแจที่จะไขประตูที่จะนำทางไปหาความจริงแท้ดังที่ Adorno หวังไว้ในดนตรีอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ดนตรีสมัยนิยม

สำหรับในแง่ของความนิยม (the popular) นั้น เราจะเห็นอยู่เสมอ ๆ ว่า ไม่ได้เกิดจากความแท้จริงของผลงาน แต่ไปเกิดกับ "ปริบทอื่นอันคาดการณ์ไม่ได้" Frith เห็นว่าเราควรจะศึกษาเรื่องความนิยมที่เกิดกับเราว่าเป็นมาเช่นไรมากกว่า

> "...(แต่) ดนตรีสมัยนิยมได้รับความนิยมไม่ใช่เพราะมันสะท้อนอะไรบางอย่าง หรือเกี่ยวข้องอย่างแท้จริงกับรสนิยมหรือประสบการณ์ของประชาชนทั่วไปแต่อย่างใด แต่เพราะว่ามันสร้างความเข้าใจของเราให้มีต่อมันว่าสิ่งนี้ ว่านี่แหละคือความนิยม...สิ่งที่เราควรจะสอบทานจึงไม่ใช่ดนตรีที่แท้นั่นแท้อย่างไร แต่เป็นที่แท้นี้มีความคิดที่มาเช่นไร เราจะเห็นว่าดนตรีสมัยนิยมที่ประสบความสำเร็จนั้นมักจะนิยามมาตราฐานทางสุนทรียะของตนเองขึ้นมา" (Frith 1989: 149)

Frith เห็นอีกว่า ดนตรีสมัยนิยมในปัจจุบันนี้ง่ายที่จะทำให้ผู้ฟังนิยมมันได้ตามมาตรฐานของสุนทรียะที่สร้างขึ้น ทั้งนี้เพราะดนตรีสมัยนิยมมีความ "สากล" ในส่วนของดนตรีบนลักษณะฮาร์โมนี่ (harmony), เมโลดี้ (melody) และจังหวะกระแทก (beat) ที่มากขึ้น และก็ไม่ได้ทำให้ในส่วนเพลงซับซ้อนขึ้น นอกจากนี้ การร้องก็ได้กลายมาเป็นส่วนสำคัญของเพลงซึ่งทำให้ภาพลักษณ์ของนักดนตรีมีส่วนสำคัญอีกด้วย อีกทั้งการที่มีเครื่องเล่นดนตรีหรือสไตล์เพลงที่มีที่มาจากที่ต่าง ๆ ในระยะหลังนี้ก็ทำให้มาตรฐานของตะวันตกของดนตรีสมัยนิยมเปลี่ยนไป จนอาจจะเรียกได้ว่าประเภท (genre) ของมันไม่อาจเรียกว่าอยู่ภายใต้อุตสาหกรรมดนตรีที่เป็นการผลิตแบบมวลชน (mass production) ได้ (Frith 1989: 145-146) จากที่กล่าวมาในส่วนนี้ผู้เขียนเห็นว่า Frith ควรจะยกตัวอย่างศิลปินขึ้นมาสักคนหนึ่งเพื่อให้สิ่งที่เสนอตามกรอบการศึกษาดนตรีและสังคมที่เขาเสนอชัดเจนขึ้น และดนตรีที่น่าจะสอดรับกับการอธิบายของเขานั้นก็น่าจะเป็นดนตรีแบบ Jungle ของ Goldie

(3)

หาก Hip-hop เป็นดนตรีของคนผิวดำตามเมืองใหญ่ ๆ ในอเมริกา ดนตรีแบบ Jungle ก็มีที่มาจากกลุ่มคนและสถานที่ที่ไม่ต่างกัน หากแต่อยู่กันคนละฝั่งของมหาสมุทรแอตแลนติก ณ เกาะอังกฤษ ไม่มีใครรู้แน่ว่าดนตรีแบบ Jungle นี้มีกำเนิด ณ ช่วงเวลาไหน แต่ว่ากันว่าเมื่อตอนที่ Atari ออกโปรแกรมเสียงคอมพิวเตอร์รุ่น C-lab หรือ D 10 ที่เซตอัพกับคีย์บอร์ดได้ใน

ช่วงต้นทศวรรษที่ 90 พวกนักดนตรี โปรแกรมเมอร์ หรือนักคอมพิวเตอร์ ก็เริ่มรู้จักดนตรีแบบนี้กันแล้ว และจากนั้นดนตรีแบบนี้ก็เริ่มเดินทางสู่คลับใต้ดิน ด้วยลักษณะของเพลงที่ถูกเซตอัพขึ้นโดย ดี.เจ (D.J.) หรือนักดนตรีสมัครเล่นที่สนุกกับการใช้ซาวน์ดจากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ คลับ Paradise Club ในลอนดอนคือที่แห่งแรก ๆ ที่มีการเปิดดนตรีแบบนี้กัน หลังจากความนิยมที่เริ่มจากการแสดงนั้น ดี.เจ.หลายคนก็ทำงานบันทึกเสียงในแบบ อี.พี. (E.P. หรือ Extended Play) ซึ่งเป็นงานที่บันทึกเพลงเพียง 3-4 เพลงที่ทำภายใต้สังกัดอิสระ หรือไม่ก็โดยคลับที่พวกเขาเปิดเพลงอยู่ งานที่ทำเหล่านี้นอกจากจำหน่ายแล้วก็ถูกนำไปเปิดกระจายเสียงตามสถานีวิทยุอิสระอย่าง Kool F.M., Weeken Rush และ Eruption แต่ในช่วงนั้นดนตรีแบบ Rap และ Hip-hop กำลังได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ดนตรีแบบ Jungle จึงถูกมองว่าเป็นเพียงแค่อีกกระแสหนึ่งของดนตรีของคนผิวดำ (The Face no. 71/1994: 106-109)

แต่ด้วยลักษณะของเพลงที่เน้นจังหวะ "กระแทก" (beats) แบบถี่ยิบของกลองและเบส (drum 'n' bass) (ไม่ได้เน้นการร้องแบบเดียวที่ Rap และ Hip-hop ใช้) ก็ได้สร้างให้ Jungle กลายเป็นสไตล์ดนตรีที่มีลักษณะที่เด่นเฉพาะต่างออกไปจากกระแสดนตรีของคนผิวดำอื่น ๆ นอกจากนี้การที่มันไม่เน้นการร้อง (หรือร้องแบบไม่เน้นสไตล์) ยังได้ทำให้รูปแบบดนตรีของมันไม่จำกัดอยู่กับคนผิวดำ ในประเด็นนี้เราอาจจะมองได้ในอีกแง่หนึ่งว่า หากเทียบกับดนตรีแบบ Rap และ Hip-hop นั้นหากใครจะ "เล่น" หรือ "ร้อง" ในสไตล์นี้นั้นต้อง "ร้อง" หรือ "เล่น" ให้ได้เหมือน เช่น ต้องมีทักษะของการ rap หรือต้องมี (และ/หรือฝึก) ทักษะร้องเพลงแบบกอสเปล (Gospel) ถึงจะร้อง Hip-hop ได้ ซึ่งผิดกับ Jungle ทักษะด้านดนตรีทั้งการร้องและการเล่นนั้นไม่จำเป็นเลยหรือไม่ต้องมีเลยก็ได้ ด้วยเหตุนี้ผู้ที่ทำเพลง Jungle แรก ๆ จึงเป็นดี.เจ.ที่มีทักษะของเสียง (ทั้งจากเครื่องมือและเสียงของตนเอง) และเทคนิคในการใช้เสียง

สำหรับศิลปินแนวนี้ที่มีชื่อเสียงคือ ดี.เจ.ที่ชื่อ Goldie เขาเป็นคนอังกฤษ โดยมีแม่เป็นชาวอังกฤษและมีพ่อเป็นคนจาไมกา พ่อและแม่ของเขาแยกทางกันในขณะที่ Goldie ยังเด็ก และเขาก็ใช้เวลาหลายปีกับการถูกเลี้ยงดู

ในสถานที่รับเลี้ยงเด็กหลายแห่ง Goldie เริ่มมีชื่อเสียงในช่วงวัยรุ่นยุคที่ดนตรี Hip-hop กำลังได้รับความนิยมในต้นทศวรรษที่ 80 ไม่ใช่ในฐานะดี.เจ.หรือนักร้องหากแต่ในฐานะของ Graffiti artist โดยเขามีสตูดิโอทำงานอยู่ที่แฟลตใน Walsall ต่อมาในช่วงปี 1980 นี้เขาไปตามหาพ่อที่ในไมอามี่ อเมริกา และก็ใช้ชีวิตอยู่ที่นั่นพักหนึ่ง หลังจากนั้นเขาจึงย้ายกลับอังกฤษในฐานะของศิลปินและก็มีสตูดิโอทำงานอยู่ที่บ้านของตนเอง เราจะเห็นว่า Goldie ไม่ได้มีพื้นฐานด้านดนตรี ในขณะที่ฐานะของเขานั้นก็เป็นคนที่ทำงานศิลปะเป็นอาชีพ และหลังจากที่เขาได้ไปเที่ยวที่คลับ Rage at Heaven ในลอนดอน เขาได้เห็นการแสดงดนตรีสไตล์ techno house ของ Fabio และ Grooverider ทำให้ Goldie หันมาสนใจอยากจะทำดนตรีบ้าง และงานแรกที่เขาทำนั้นก็เป็นการร่วมผลิตงานกับ Reinforced crew (ซึ่งมี Mark และ Dego of 4 Hero) โดยงานเพลงที่ร่วมกันแล้วบันทึกเอาไว้เล่นและเปิดในคลับอย่างแทรคของเพลง "Terminator" และ "Angel" จัดว่าเป็นงาน Jungle music เพลงแรก ๆ เลยก็ว่าได้ ต่อมาในปี ค.ศ. 1994 Goldie ก็เซ็นสัญญากับ London Record และต่อมาก็มีอัลบั้ม Timeless ที่ออกจำหน่ายไปทั่วโลกในปี ค.ศ. 1996 ภายใต้สังกัดใหญ่อย่าง Warner Music (I-D no. 154/1996: 31-35)

เราจะเห็นว่างานดนตรีแบบ Jungle และศิลปิน Goldie เป็นตัวอย่างที่ดีในกรอบการวิเคราะห์ของ Frith ทั้งในแง่ของการสร้างเอกลักษณ์ใหม่ทางวัฒนธรรม การค้นหาสไตล์การเล่นโดยเทคโนโลยีใหม่ ๆ การอยู่บน Pop process ที่มาจากการเปลี่ยนจากคนทำงานศิลปะมาสู่สไตล์การเล่นดนตรีซึ่งเป็นการแสดงออกทางศิลปะเช่นกัน นอกจากนี้ ความนิยมใหม่ในดนตรีแบบนี้ที่มีไปทั่วโลกอย่างรวดเร็วก็ได้แสดงให้เห็นว่ามันได้สร้างสุนทรียะให้กับตัวมันเอง ทั้งนี้เพราะไม่เคยมีสุนทรียะในแบบนี้มาก่อน เราจะเห็นว่า หากมองตามนี้แล้วเราย้อนไปสู่การวิเคราะห์ของ Frith เราจะเห็นว่าเขาเริ่มที่ตัวปริบท (matter of context) เป็นสำคัญ ซึ่ง Shepherd วิจารณ์ว่า Frith ทำให้ประเด็นเรื่องของ "ดนตรี" อยู่นอกตัวบทของมัน และการวิเคราะห์ของเขาก็ไม่ได้ให้ความสำคัญต่อสัดส่วนของความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการผลิตตัวบทและวัฒนธรรมที่เท่า ๆ กัน การเน้นที่การสร้างความหมาย (signification) ได้ทำให้เรื่องของ

เอกลักษณ์ใหม่ทางวัฒนธรรม (new cultural identity) เป็นสิ่งที่บดบังความสำคัญของโครงสร้างดนตรีที่มีคุณค่า (value) และลักษณะเฉพาะทางโครงสร้างทางวัตถุของเสียงและดนตรี ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นได้ทั้งส่วนที่กำหนดการทำงานและเป็นผลผลิตของงาน (Shepherd 1993: 173-174)

นอกจากนี้ Shepherd ยังเห็นว่าแม้นัยยะสำคัญในส่วนของสังคมและวัฒนธรรมมีบทบาทในดนตรีสมัยนิยมในปัจจุบัน โดยเฉพาะดนตรีแบบ Afro-American แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่าโครงสร้างพื้นฐานของดนตรีได้เปลี่ยนไป (Shepherd 1987:56-57) Shepherd เห็นว่า "อำนาจ" (power)แบบโครงสร้างในกรอบของ Frith คือผลผลิตทางวัฒนธรรมในเอกลักษณ์ใหม่ที่เกิดขึ้น ซึ่งแม้ว่ามันจะเป็นภาพตัวแทนของการต่อต้านอุดมการณ์หลักได้ แต่กรอบการมองเช่นนี้ก็มีแนวโน้มที่จะสร้างภาพของชุมชนใหม่ ๆ ภายใต้กรอบการมองแบบเอกลักษณ์และวัฒนธรรมชาติ (national identity) อันเป็นประเพณีของการศึกษาวัฒนธรรมมาตั้งแต่ต้น (Shepherd 1993: 171)

ในที่นี้ หากเราสมมุติว่า Shepherd เป็นหนึ่งในกลุ่มคนที่ร่วมฟังปาฐกถาและเขาได้ลุกขึ้นโต้แย้ง Frith ด้วยการยกตัวอย่างเป็นส่วนหนึ่งของการโต้ เขาก็น่าจะยกตัวอย่างของ Sheila Chandra ศิลปินชาวอังกฤษที่มีเชื้อสายอินเดียและก็มีงานอัลบั้มออกมาในช่วงเดียวกับ Goldie แต่งานของเธอมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมในตัวบทที่ยากที่จะนิยามเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้กับมัน

(4)

Sheila Chandra เกิดและเติบโตในอังกฤษ (CD Booklet 1994) แต่เธอมีเชื้อสายอินเดีย เธอจึงมีสถานะเป็น "diaspora" สมัยเด็กยุค 70 เธอเคยเป็นนักแสดงในรายการทีวีชุด "Grange Hill" และก็มาเป็นนักร้องให้กับวงดนตรีสไตล์ New Wave อย่างวง Monsoon ในยุค 80 ผลงานที่ถือว่าโชว์ลีลาการร้องครั้งแรกของเธอให้เป็นที่ประจักษ์ได้แก่เพลง "Ever So Lonely" เพลงนี้แต่งโดย Steve Coe โดยเขาได้นำเอากลองเทบลา (tabla) และซีตาร์มาใช้ในเพลงด้วย งานของทั้งสองถือว่าเป็นการทดลองสไตล์เพลงสมัยนิยมแบบ

ใหม่ของอังกฤษในยุคปี 80 โดย Coe เองเคยกล่าวถึงงานชิ้นนี้เอาไว้ว่า "ปัจจุบันซาวน์ดของเพลงก็ยังฟังดูแปลกอยู่ดี แล้วคุณคิดดูเมื่อปี 81 นั้นมันเป็นยุคของดนตรีแบบ Post-punk และ Techno-pop เพลงแบบเอเชียหรืออินเดียยังอยู่ห่างไกลกับการรับรู้ของผู้คนมากเลย" เพลง "Ever So Lonely" นี้ขึ้นถึงอันดับ 10 ของ UK pop chart ในช่วงที่งานออกจำหน่าย ส่วนวง Monsoon นั้นก็แตกวงกันไปหลังจากมีงานอัลบั้ม "Third Eye" เพียงชุดเดียว (Music Express no. 127/1996: 97)

แต่ Sheila และ Coe ยังคงร่วมงานกันและทั้งสองก็ตั้งบริษัทตราแผ่นเสียง (record label) ของตนเองขึ้นมาชื่อว่า "Indi-pop" และก็ผลิตงานออกมาในนามของทั้งคู่ แม้ว่าพวกทั้งสองยังคงมีงานที่ต้องผลิตภายใต้ชื่อ Monsoon ให้กับ Phonogram อยู่อีกหนึ่งชุดก็ตาม Sheila กล่าวเอาไว้ "มันเหมือนเป็นการประกาศความเป็นอิสระจากสัญญากับ Phonogram ที่ Monsoon มีสัญญาอยู่ด้วย" โดยก่อนหน้านี้ Phonogram เองอยากให้ Monsoon ทำงานเพลงในแบบที่ตลาดนิยม ซึ่ง Coe และ Sheila ปฏิเสธมันและก็นำไปสู่การแตกวงในที่สุด (Music Express no. 127/1996: 97) อย่างไรก็ตาม งานภายใต้สังกัดอิสระของทั้งคู่อย่าง "Out On My Own" นั้นก็ไม่ประสบความสำเร็จ แต่ทั้งคู่ก็ยังคงร่วมกันทำงานในชุดที่สองออกมาในชื่อว่า "Quite" งานชุดนี้เปรียบเสมือนจุดเปลี่ยนสำคัญต่อการเขียนเพลงและการร้องเพลงของ Sheila เลยทีเดียว โดยเธอได้กล่าวถึงการเรียนรู้เรื่องสไตล์การร้องเพลงของตนเองไว้ว่า (CD Booklet 1994)

> "วิธีการร้องของฉันไม่ใช่การร้องแบบอินเดียแนวประเพณีหรือการร้องแบบเพลงสมัยนิยมทั่วไป ดนตรีอินเดียนั้นไม่มีอะไรที่ดูก้าวหน้าพอสำหรับฉัน คุณดู Bhrangra และ Hidi Film Music ก็ได้ ดังนั้นฉันจึงออกเดินทาง และก็เริ่มจะฟังดนตรีอินเดียอื่น ๆ ให้มากขึ้น ตอนนั้นฉันรู้แล้วว่าฉันต้องการอะไร ฉันไม่ได้ผ่านการเรียนรู้มาโดยตรง สิ่งที่ฉันทำคือซึมซับเอาเทคนิคการร้องในแบบเก่ามาใช้ในสไตล์ผสมผสานกับแนวอื่น"

นอกจากนี้การค้นหาวิถีทางแห่งเสียงของเธอ ก็เกิดจากความสนใจส่วนตัวมากกว่าที่จะเป็นการค้นคว้าเพื่อให้เกิดภูมิปัญญาอะไรขึ้นมา เธอพบว่าแม้ว่ามันจะไม่เป็นเรื่องง่าย แต่สิ่งหนึ่งที่เธอไม่ต้องกังวลเลยก็คือ เธอไม่รู้ว่าตัวเองมีกรอบจำกัดในเรื่องเชื้อชาติ, ประเพณี หรือภูมิหลังที่มาต่าง ๆ ที่จะมีผลต่อการค้นหาวิธีการร้องของเธอ ประสบการณ์ของเธอจากการฟังและร้องเพลงแบบโซล กอสเปล และความสนใจในเคลติคโฟล์ค ผสมกับการเรียนรู้ดนตรีอินเดีย อินโดนีเซีย บัลกาเรีย เกรกอเรียน และก็ดนตรีแบบอิสลาม ทำให้เธอฝึกฝนและสร้างสไตล์การร้องเฉพาะตัวขึ้นมา เธอได้สรุปถึงวิธีและเทคนิคการโน้ตดนตรีเหล่านี้เพื่อช่วยในการร้องเอาไว้ว่า

> "การค้นพบวิธีการผสมผสานความแตกต่างของโน้ตต่าง ๆ นี่คือกุญแจสำหรับฉันเลยจริง ๆ ฉันตั้งชื่อแปลก ๆ ให้กับมัน ซึ่งมันช่วยให้ฉันแยกแยะอะไรที่จะทำให้ดนตรีต่าง ๆ สามารถผสมเข้ากันได้ ดูเหมือนมันจะเป็นธรรมชาติอยู่แล้ว สำหรับการลื่นไหลผ่านจากสไตล์หนึ่งไปสู่อีกสไตล์หนึ่ง"

ในงานชุด The Zen Kiss (Real world record: 1994) ซึ่งเป็นงานที่ออกจำหน่ายทั่วโลกเป็นชุดแรกของเธอในปี ค.ศ. 1995 นั้น เป็นงานอัลบั้มที่ไม่มีดนตรีเล่นเลยซักชิ้นหนึ่ง เธอร้องด้วยสไตล์การร้องที่หลากหลายและก็ร้องทั้งที่เป็นภาษาพูดและก็ภาษาที่เป็นทำนองดนตรี และในเพลง "Speaking in Tongues III" การร้องในลักษณะเป็นทำนองดนตรี ก็ถูกวิจารณ์ว่าเป็นการใช้เครื่อง Sampling เข้าช่วยตัดต่อ ซึ่งเธอก็ได้ปฏิเสธและก็บอกว่าเพลงนี้คืองานแบบ Human Sample และทุกคนจะได้เห็นเธอร้องเพลงนี้บนเวทีการแสดง (CD booklet 1994)

ในที่นี้ Shepherd น่าจะอธิบายว่างานของ Chandra นั่นยังคงแสดงให้เห็นว่า "ดนตรีก็ยังเป็นดนตรีที่ความหมายของมันอยู่ที่สังคม" (Shepherd 1993: 77) แม้เราจะเห็นว่าเธอจะมีสถานะเป็น diaspora ในอังกฤษแต่งานดนตรีก็เป็นความพยายามค้นหาและผสมสไตล์การร้องใหม่ ๆ ที่มีหลากหลายวัฒนธรรม และงานของเธอก็จัดอยู่ในสไตล์แบบ world music ซึ่งความ

หมายของมันก็คือ "nonwestern pop music" แต่ความหมายของสไตล์ดนตรีใหม่นี้ Shepherd เห็นว่านั่นไม่ได้หมายความว่าเธอทำให้ดนตรีเปลี่ยนแปลงไป สิ่งที่เธอทำยังคงเป็นการผลิตซ้ำโครงสร้างดนตรี (แม้ในงานชุด Zen Kiss จะไม่มีดนตรีเล่นด้วยเลยก็ตาม) ด้วยกระบวนการความคิดที่ Shepherd เห็นว่าเป็นการแสดงออกที่ว่า ดนตรียังคงเป็นสื่อกลางให้กับความจริงของโลกได้ (Shepherd 1987: 57) ซึ่งดนตรีสมัยนิยมก็สามารถถูกประเมินในเรื่องนี้ได้เช่นเดียวกับดนตรีอื่น ๆ ดังนั้น ดนตรีสมัยนิยมไม่ได้ต่างไปจากดนตรีอื่น ๆ ด้วยการพิจารณาถึงสถานะทางสังคมวิทยาของมัน (Shepherd 1987: 65) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ดนตรีประเภทใดก็ตามล้วนแล้วแต่ใช้หลักการในการประเมินคุณค่าอย่างเดียวกันได้ ทั้งนี้รวมถึงเรื่องอำนาจด้วย (Shepherd 1993: 172)

และหากพิจารณาบนตัวบท (matter of text) แล้วคุณค่าทางดนตรี (musical meaning) ในงาน Chandra นั้น ควรที่จะถูกประเมินบนการสร้างมโนทัศน์ของกระบวนการทางวัฒนธรรม (conceptualization of cultural process) ให้กับดนตรี (Shepherd 1993: 77) การเรียนรู้สไตล์การร้องจากวัฒนธรรมต่าง ๆ ของ Chandra จึงเป็นเพียงกระบวนการทางวัฒนธรรมในตัวของมันเอง โดยการต้านการผลิตซ้ำดนตรีสมัยนิยมในรูปแบบและเนื้อหาเดิม ดังนั้น สิ่งที่ Chandra แสดงผ่านความคิดทางดนตรีในอีกประเภทหนึ่ง (style) จึงไม่ได้มีความหมายของการสร้างเอกลักษณ์ใหม่ใด ๆ เช่นที่ Frith กล่าวถึงโดยเปรียบเทียบกับการเกิดดนตรีประเภทใหม่ (new genre) จากดนตรี Jungle ของ Goldie

(5)

จากตัวอย่างที่ผู้เขียนลองสมมุติขึ้นโดยมองผ่านมุมมองการวิเคราะห์ที่ต่างกันของ Frith และ Shepherd นี้ เราจะเห็นว่าทั้งสองนั้นให้ความหมายของ "วัฒนธรรม" ในการศึกษาดนตรีสมัยนิยมที่ต่างกัน โดย Frith เห็นว่ามันเป็น "ภาคปฏิบัติ" (practice) (1988: 461) ในขณะที่ Shepherd เห็นว่าเป็น

"วิถีของการคิด"[4] (mode of thinking) (1993: 77,219) ในที่นี้ ภาคปฏิบัติของดนตรีสมัยนิยมในมุมมองของ Frith จึงเหมือนเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์ที่ผู้บริโภคใช้มันในการแสดงออกที่ต่อต้านอุดมการณ์ครอบงำ ส่วนวิถีของการคิดในมุมมองของ Shepherd นั้นแสดงออกถึงด้านที่ตัวนักดนตรีสมัยนิยมใช้มันวิพากษ์การผลิตซ้ำของอุดมการณ์ของสังคมทุนนิยม

ดังนั้น เราจะเห็นว่าแม้ทั้งคู่จะจัดตัวเองว่าเป็นนักวิชาการในสกุลการศึกษาวัฒนธรรมด้วยกัน แต่แนวคิดในเรื่องวัฒนธรรมก็ยังต่างกัน ในมุมมองของ Frith เองนั้น แม้เขาจะก็ไม่เห็นด้วยกับการศึกษาดนตรีที่เน้นเพียงด้านผู้บริโภค ดังเช่นงานศึกษาวัฒนธรรมกลุ่มย่อย (subculture) จากงานของ Hebdige หรือ Chamber โดยที่เขาให้น้ำหนักของผู้ผลิตงานอยู่มาก แต่ก็เป็นการวิเคราะห์ภาคปฏิบัติของดนตรีในรูปแบบของศิลปะประเภทหนึ่ง (ดู Frith 1987) ส่วน Shepherd นั้นผู้เขียนคิดว่าด้วยพื้นฐานทางดนตรีวิทยาเชิงวิพากษ์ทำให้งานของเขาย้อนไปหาวิธีการวิจารณ์วัฒนธรรมเช่นที่ Adorno ได้เป็นผู้ริเริ่มไว้กับการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยม แต่อย่างไรก็ดีดนตรีสมัยนิยมที่ Shepherd กล่าวถึงก็ต่างไปจากยุคที่ Adorno กล่าวไว้ เพราะว่า Shepherd เห็นว่าดนตรีสมัยนิยมไม่ได้ต่างไปจากดนตรีซีเรียส แต่ Adorno เห็นว่าต่างกันอย่างสิ้นเชิง ประเด็นที่น่าจะท้าทาย Shepherd อยู่ค่อนข้างมาก (กว่า Frith) ในส่วนนี้ก็คือ หากเขาใช้กรอบการวิจารณ์วัฒนธรรมบนตัวบทของงานมันก็จะทำให้เขากลายเป็น "คนนอก" ของการศึกษาวัฒนธรรมมากขึ้นเรื่อย ๆ[5] หากจะมีคนคิดเอาแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมที่ผลิตซ้ำความคิดของศูนย์ฯ

---

4. Shepherd อ้างถึงความหมายทางวัฒนธรรมนี้จาก Jones, B. (1974) "The politics of popular culture" in *Working Paper on Cultural Studies* no. 6: 25-29. ประเด็นตรงนี้อยู่ที่ว่า Shepherd เองได้พยายามจะชี้ให้เห็นว่านิยามของวัฒนธรรมจากศูนย์ฯไม่ได้มีแต่ความหมายในลักษณะ "ภาคปฏิบัติ" อย่างเดียว เพียงแต่ความหมายแบบนี้ถูกใช้เป็นหลักจากนักวิชาการและนักวิจัยของศูนย์ฯกลุ่มหนึ่ง ในที่นี้ก็คือ Simon Frith นั่นเอง

5. แนวคิดในสกุล Critical Theory (เช่น Adorno,T.W.) และ Cultural Studies (เช่น Hall, S.) นั้นต่างกันทั้งทฤษฎีและกรอบวิธีการศึกษา ซึ่งคงต้องใช้เนื้อที่ในการอธิบายค่อนข้างมาก ในที่นี้ผู้เขียนเห็นว่าด้วยความต่างของมันจึงทำให้ Shepherd ก้าวเท้ากลายเป็นคนนอกของสกุลใดสกุลหนึ่งได้

(หรือแบบของ Frith) ที่มหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮมมาใช้ประเมิน แน่นอนว่า Stuart Hall เองคงไม่อยากให้ใครคิดเช่นนั้นแน่!

บรรณานุกรม

Adorno, T.W. 1941/1990. "On Popular Music" in *On Record.* Simon Frith (ed.) London: Routledge.

_____.1973. *Aspects of Sociology.* London: Heinemann

Adorno, T.W.& Horkheimer, Max. 1944/1992. *Dialectic of Enlightenment.* London: Verso.

Chandra, Sheila. 1994. *Zen Kiss.* (CD & CD Booklet) Real Word Record.

Frith,S. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music" in *Music and Society.* Richard Leppert (ed.) New York: Cambridge University Press.

_____.1988. "Art Ideology and Pop Practice". in *Marxism and Interpretation of Culture.* Paul Walton (ed.) London: Macmillan.

_____.1996. "Music and Identity" in *Questions of Cultural Identity.* S. Hall (ed.) London: Sage.

Frith, S. & Horne, Howard. 1987. *Art into Pop.* London: Methuen.

Gendron, B. 1986. "Theodor Adorno Meets the Cadilacs". in *Studies in Entertainment.* Tania Modleski (ed.) Indiana: Indiana University Press.

Hall, S. 1976/1989. *Resistance Through Ritual.* London: Harper Collins

_____.1980. On Idelogy. London: Hutchinson.

_____.1980. Culture, *Media, Language.* London: Routledge.

Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style.* London: Methuen.

I-D Magazine no. 154/1996.

Longhurst, B. 1995. *Popular Music and Society.* Cambridge: Polity Press.

Middleton,R. 1990. *Studying Popular Music.* Milton Keynes: Open University Press.

Music Express no.127/1996.

Shepherd, J. 1987. "Towards a Sociology of Musical Styles" in *Lost In Music.* Avron Levin White. (ed.) London: Routledge & Kegan Paul.

_____.1991. *Music as Social Text..* London: Basic Blackwell.

_____.1993. "Value and Power in Music" in *Relocation of Cultural Studies.* Valda Blundell (ed.) London: Routledge.

The Face no. 71/1994.

Turner, G. 1996. *British Cultural Studies.* 2nd. ed. London: Routledge.