จาก ‘เฮฟวี่’ ถึง ‘เมทัล’: นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลไทยจาก ‘วัยรุ่นมืออาชีพ’ สู่ ‘ผู้ใหญ่มือสมัครเล่น’, 1970-2010[1]

อธิป จิตตฤกษ์

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มุ่งจะพิจารณาการเปลี่ยนแปลงของเงื่อนไขทางเศรษฐกิจในการผลิตดนตรีเฮฟวี่เมทัลในประเทศไทยซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลา ภายหลังจากดนตรีเฮฟวี่เมทัลเข้ามาในประเทศไทยเป็นครั้งแรกพร้อมกับทหารอเมริกันตอนต้นทศวรรษที่ 1970 มันก็ได้สร้างนักดนตรีเฮฟวี่เมทัล (หรือนักดนตรีอันเดอร์กราวด์) รุ่นแรกของไทยขึ้นมา นักดนตรีรุ่นแรกนี้เป็นนักดนตรีอาชีพที่หาเลี้ยงชีพด้วยการเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลในแบบที่เหมือนแผ่นเสียงที่สุดตามผับในบริเวณค่ายทหารในต่างจังหวัดเพื่อที่จะทำให้ทหารอเมริกันซึ่งเป็นลูกค้าพึงพอใจ ด้วยความนิยมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เพิ่มขึ้นและปัจจัยหลายๆ อย่างในทศวรรษที่ 1980 นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลหรือ “เฮฟวี่” ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมดนตรีของไทยที่เกิดขึ้นมาใหม่ (แม้จะเป็นแค่ที่ชายขอบก็ตาม) ช่วงกลางทศวรรษที่ 1990 อาชีพนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลแบบในยุคก่อนเริ่มสูญหายไปเนื่องจากความนิยมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทย (และในสหรัฐอเมริกา) เริ่มถดถอยลง อย่างไรก็ดีในช่วงเวลาเดียวกันนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในรูปแบบที่หนัก (ซึ่งมักเรียกรวมๆ ว่า อันเดอร์กราวด์เมทัล เอกซ์ตรีมเมทัล หรือ “เมทัล” เฉยๆ) กว่าก็ค่อยๆ ก่อตัวขึ้นมาและออกผลงานดนตรีของตัวเองกันออกมาและจัดงานแสดงดนตรีกันเอง ในตอนต้นทศวรรษที่ 2000 นักดนตรีพวกนี้ส่วนหนึ่งก็ได้เซ็นสัญญากับค่ายเพลงใหญ่ๆ ในไทย อย่างไรก็ดีภายใต้แรงกดดันทางเศรษฐกิจผลงานที่พวกเขาออกมาก็เป็นดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เบาลง หรือ กระทั่งดนตรีที่ไม่ใช่เฮฟวี่เมทัลด้วยซ้ำไป นอกจากนี้

ในช่วงเวลาเดียวกันก็ไม่มีผับแห่งใดที่จะจ้างนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลเล่นประจำ กล่าวคือการเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลไม่สามารถจะเป็นอาชีพได้ ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2000 นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลทวีจำนวนขึ้นอย่างมหาศาลแต่แทบจะไม่เหลือนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เป็นนักดนตรีอาชีพเลยในภาพรวม นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีมือสมัครเล่นซึ่งเป็นคนในวัยทำงานและนักศึกษาระดับอุดมศึกษาที่พยายามจะนำเสนอบทเพลงของตัวเองโดยไม่สังกัดค่ายเพลงใดๆ ผ่านทางช่องทางเก่าๆ อย่างการผลิต CD มาขายเอง และช่องทางใหม่ๆ ในการเผยแพร่อย่างเว็บไซต์เครือข่ายสังคมต่างๆ ในอินเตอร์เน็ต ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้เป็นไปได้เพราะการพัฒนาของสถาบันทางเศรษฐกิจศิลปวัฒนธรรมดนตรีใต้ดิน และพัฒนาการทางเทคโนโลยีต่างๆ ทำให้การผลิตและเผยแพร่ดนตรีโดยปัจเจกบุคคลที่ไม่ได้มีทุนทรัพย์มากเป็นไปได้ว่ายุคสมัยก่อนมาก

คำสำคัญ: เฮฟวี่เมทัล, ดนตรีร็อค, ดนตรีสมัยนิยม, ประวัติศาสตร์เทคโนโลยีดนตรี, การผลิตศิลปวัฒนธรรม, เศรษฐศาสตร์การเมืองของดนตรี, ไทย

Abtracts

This article seeks to find out the transformation of economic condition of heavy metal music making in Thailand. After the music first imported to Thailand since the beginning of the 1970's, it created the first generation of Thai heavy metal, or more precisely underground, musicians existing to entertain the American soldiers by playing the exact cover of foreign songs in pubs near the camps. Through different factors in 1980's, heavy metal musicians ,or just heavy, had become part of newly established Thai music industry, though at the margin. The career prospect ceased in mid 1990's when heavy metal losed popular appeal, both in Thailand and the USA where its popularity was imported. At the same time more and more heavy metal musicians in harder form, commonly called underground metal, extreme metal or just normally metal, started to released their self-produced albums or EPs and organize their own shows. In early 2000's, some of them are lucky enough to finally get the record contract which is the only way to make money with this kind of music, since there is no venue hiring extreme metal musicians. However, due to economic pressure of the recording industry all heavy metal bands contracted end up in playing softer form of heavy metal, or mostly not heavy metal at all. Finally late 2000's is characterized by virtually lack of professional heavy metal bands of any kind, with some exceptions, and the existing heavy metal musicians nowadays are producing their own works organizing their own show as a serious hobby with no monetary motivation. These current relatively musical activities are possible due to development of various underground musical institutions and various technological developments that decrease the cost of musical production and distribution to the extent that it is affordable by individual producers, or more precisely bands.

Keywords: Heavy Metal, Rock Music, Popular Music, History of Music & Technology, Cultural Production, Political Economy of Music, Thailand

บทนำ

ดนตรีเฮฟวี่เมทัลเป็นรูปแบบดนตรีที่ถือกำเนิดขึ้นในโลกภาษาอังกฤษตอนต้นทศวรรษที่ 1970[2] จากการเล่นดนตรีร็อคให้หนักหน่วงและรุนแรงขึ้น ต่อมาที่อังกฤษราวๆ ปลายทศวรรษที่ 1970 นักฟังเพลงเริ่มสำนึกว่ามันเป็นดนตรีชนิดใหม่ขึ้นมาที่ฉีกออกมาจากดนตรีร็อคอย่างชัดเจนที่สมควรที่จะมีวัฒนธรรมดนตรีเฉพาะของมันที่แตกต่างออกไป (Waksman, 2009: 185-195) ก่อนที่มันจะกระจายไปในที่ต่างๆ ทั่วโลกในเวลาต่อมา ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา ดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ผู้คนจดจำกันได้อย่างแม่นยำก็ดูจะเป็นดนตรีเฮฟวี่เมทัลของอเมริกาซึ่งเป็นดนตรีชนิดแรกๆ ที่แพร่กระจายอย่างกว้างขวางไปพร้อมๆ กับการขยายตัวสื่อซึ่งปฏิวัติวงการภาพเคลื่อนไหวอย่าง MTV (Weinstein, 2000: 14-15) ทศวรรษดังกล่าวดูจะเป็นทศวรรษที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลกระจายไปทั่วโลก

อย่างไรก็ดีสถานะของมันและพลวัตในแต่ละท้องถิ่นก็ต่างกันออกไป ดนตรีเฮฟวี่เมทัลในแต่ละท้องที่ก็ไม่ได้เป็นดนตรีกระแสหลักที่จะสร้างความกระอักกระอ่วนใจให้กับฝ่ายอนุรักษ์นิยมทางวัฒนธรรมอย่างในอเมริกาไปเสียทั้งหมด และก็ไม่ใช่เรื่องปรกติที่ทุกๆ ประเทศจะมีนครหลวงแห่งเฮฟวี่เมทัลอย่างลอสแองเจลิสให้ดนตรีเฮฟวี่เมทัลจะเดินทางออกไป "ล่าฝัน" ในการเป็นร็อคสตาร์ กล่าวคือถึงแม้ว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลจะยิ่งใหญ่เพียงใดในภาพฝันของนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลทั่วโลกซึ่งทุกสายตาจับจ้องไปที่อเมริกาพร้อมๆ กัน (ผ่านอิทธิพลของวัฒนธรรมสมัยนิยมของอเมริกาที่แพร่กระจ่ายไปทั่วโลก) แต่เงื่อนไขทางเศรษฐกิจในแต่ละท้องที่ก็ไม่ได้เอื้อให้ฝันดังกล่าวนั้นเป็นจริง และก็ไม่ได้ทำให้นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในพื้นที่อื่นๆ ได้สัมผัสความเปราะบางของความฝันดังกล่าวแบบที่นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในอเมริกาได้ประสบกับตัวเอง

เฮฟวี่เมทัลเป็นดนตรีที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยมาตั้งแต่ที่มันถือกำเนิดขึ้นมาในโลกเมื่อราวๆ 40 ปีที่แล้วในโลกภาษาอังกฤษ อย่างไรก็ดีเงื่อนไข

ในการดำรงอยู่และชีวิตทางสังคมของตัวมันและนักดนตรีที่เล่นมันในช่วงแรกไปจนถึงพลวัตของมันในช่วงต่อมาก็ต่างจากที่มันดำรงอยู่ในโลกภาษาอังกฤษอย่างลิบลับ หรือแม้กระทั่งในระดับของภูมิภาคอุษาคเนย์เอง พลวัตของดนตรีเฮฟวี่เมทัลและนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในประเทศไทยและในประเทศอื่นๆ ก็แตกต่างอย่างมหาศาล[3] อย่างไรก็ดีพลวัตตรงนี้ก็ไม่ได้เป็นพลวัตแบบปิดที่ขึ้นอยู่กับปัจจัยท้องถิ่นเท่านั้นเพราะมันก็มีปฏิสัมพันธ์กับกระแสการไหลบ่าของวัฒนธรรมและวัตถุสิ่งของต่างๆ ในระดับโลกตลอดเวลาเช่นกัน บทความชิ้นนี้มุ่งจะพิจารณาสถานะของนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยพร้อมกับอธิบายเงื่อนไขของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั่นเอง

นักดนตรีอันเดอร์กราวด์: กำเนิดนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลไทยในทศวรรษที่ 1970

ในประเทศไทยดนตรีที่เรียกในสหรัฐอเมริกาว่า Hard Rock และ Heavy Metal นั้นน่าจะเข้ามาครั้งแรกพร้อมๆ กับทหารอเมริกันในช่วงสงครามเวียดนาม ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าช่วงทศวรรษที่ 1970's นั้นเป็นช่วงที่ดนตรีฮาร์ดร็อคและเฮฟวี่เมทัลช่วงแรกกำลังก่อตัวขึ้นในประเทศอังกฤษและสหรัฐอเมริกา ช่วงเวลาดังกล่าวก็เป็นช่วงที่มีการตั้งค่ายทหารอเมริกันที่มารบในสงครามเวียดนามในไทยหรือที่เรียกกันติดปากว่า **"ค่ายจีไอ"**[4] ในราวปี 1970 พอดิบพอดี (ลำเนา 2539: 65, 68) การเกิดขึ้นของค่ายเหล่านี้ทำให้เกิดสถานบันเทิงเริงรมย์เพื่อให้ทหารอเมริกันมาพักผ่อนหย่อนใจในบริเวณด้านในและรอบนอกของค่ายทหารในที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นที่ฐานทัพอู่ตะเภาในอำเภอสัตหีบ จังหวัดในชลบุรี ฐานทัพโคราช จังหวัดนครราชสีมา, ฐานทัพตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ และฐานทัพในจังหวัดอื่นๆ เช่น อุดรธานี อุบลราชราชธานี, ลพบุรี พิษณุโลก และลำปาง เป็นต้น

นักดนตรีผู้หนึ่งซึ่งได้ไปเล่นในค่ายจีไอถึงเจ็ดปีได้บรรยายว่าคลับ

รอบๆ ค่ายจีไอ นั้นก็มีลักษณะที่หลากหลาย คลับอันเป็นที่นิยมของนายทหารยศสูงที่มีอายุนั้นก็จะเล่นดนตรีแบบเบาๆ ซึ่งสะท้อนรสนิยมของนายทหารเหล่านี้ ส่วนคลับอันเป็นที่นิยมของพลทหารหนุ่มๆ นั้นก็จะเล่นดนตรีร็อคที่โฉ่งฉ่างมากกว่า อย่างไรก็ดีปฏิภาณไหวพริบของนักดนตรีสำหรับผู้ชมในแต่ละวันก็สำคัญ ถ้าบางวันผู้ชมเป็นทหารแก่ก็ต้องเล่นเพลงป๊อปหรือแจ๊ซ ถ้าทหารเป็นคนดำก็ต้องเล่นเพลงโซล ส่วนถ้าเป็นทหารผิวขาวอายุน้อยก็เล่นดนตรีร็อคที่โฉ่งฉ่างได้[5] (ลำเนา 2539: 65-66) ดนตรีร็อคโฉ่งฉ่างดังกล่าวนั้นเป็นที่รู้จักในนาม **"เพลงอันเดอร์กราวด์"** ซึ่งในสมัยนั้นคำๆ นี้มีความหมายในไทยต่างจากที่อื่นๆ

ตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 ไปจนถึงราวๆ ต้นทศวรรษ 1980 ในประเทศไทยไม่มีการใช้คำว่า เฮฟวี่เมทัล เรียกดนตรีที่ทางฝั่งอังกฤษเรียกว่า เฮฟวี่เมทัล หรือดนตรีที่ฝั่งอเมริกาเรียกว่า ฮาร์ดร็อคและเฮฟวี่เมทัลสับกันไปมา แต่ไทยจะมีการใช้คำว่า **"อันเดอร์กราวด์"** แทน คำๆ นี้หมายถึงดนตรีหนักๆ โดยรวมๆ ที่กินความตั้งแต่ดนตรีไซคีเดลิคบางชนิด ดนตรีฮาร์ดร็อค และเฮฟวี่เมทัล แม้ว่าภายหลังนักฟังเพลงรุ่นหลังจากนั้นหลายคนจะมีความเห็นว่าเป็นการใช้คำว่า **"อันเดอร์กราวด์"** ที่ผิดไปจากความหมายสากลที่ใช้กันแบบนานาชาติ (อนุสรณ์, 2010; มาโนช พุฒตาล ใน วิฑูร, 2533) แต่คำๆ นี้ยังถูกใช้มาถึงปัจจุบันโดยนักดนตรีรุ่นใหญ่ๆ ที่โตมาในทศวรรษ 1970 เพื่อที่จะหมายความถึงดนตรีในรูปแบบดังกล่าว ในบทสัมภาษณ์ในปี 1990 ซึ่งเป็นยุคที่คำๆ นี้ไม่ได้มีความหมายอย่างเดิมแล้วสำหรับคนทั่วไป แหลม มอริสัน นักดนตรีรุ่นแรกๆ ในค่ายจีไอก็กล่าวถึงวงดนตรี VIP ของเขาว่าวง VIP **"เป็นวงอันเดอร์กราวด์วงแรกเลย"** (แหลม, 2533: 87)

ความหมายของคำว่า **"อันเดอร์กราวด์"** ในแบบนี้ดูจะแพร่หลายในสังคมไทยมากในยุคทศวรรษ 1970 ดังจะเห็นได้ว่า นักเขียนรางวัลซีไรต์รุ่นใหญ่ที่ผ่านยุคสมัยนั้นมาอย่างรงค์ วงษ์สวรรค์ ก็ยังคงใช้คำนี้ในความ

หมายเช่นนี้ในงานเขียนของเขาในช่วงบั้นปลาย (รงค์, 2548: 13-14) นักร้องเพลงลูกทุ่งในช่วงนั้นอย่างสรวง สันติ ที่เอาดนตรีแบบฮาร์ดร็อคและไซคีเดลิคไปใส่ในเพลงลูกทุ่งก็ได้ฉายาว่า "ลูกทุ่งอันเดอร์กราวด์" ทั้งๆ ที่เขาก็ไม่น่ามีสัมพันธภาพอื่นๆ กับพวกนักดนตรีที่เล่น "เพลงอันเดอร์กราวด์" ในสายร็อคเลย (ฉกาจ. 2537: 81)[6] หรือแม้แต่เจ้าของห้องซ้อมดนตรีท่านหนึ่งซึ่งเป็นนักดนตรีรุ่นใหญ่ก็เรียกเพลงของวงดนตรีที่ผู้เขียนเคยเป็นสมาชิกด้วยในระหว่างทำงานภาคสนามว่า "อันเดอร์กราวด์" อันเป็นคำที่ผู้เขียนไม่เคยได้ยินได้เห็นผู้อื่นใช้เรียกดนตรีของวงดนตรีวงนี้มาก่อน

ตรงนี้สิ่งที่ควรเน้นย้ำก็คือการที่ความหมายของคำว่า "อันเดอร์กราวด์" ในยุคแรกนี้เป็นเรื่องของรูปแบบดนตรีเป็นหลัก ใครเล่นดนตรีแบบฮาร์ดร็อคไปจนถึงเฮฟวี่เมทัลในไทยช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 ก็จะถูกเรียกว่าเล่น "เพลงอันเดอร์กราวด์" โดยไม่ต้องคำนึงถึงบริบทในการเล่นและที่ทางของดนตรี นี่ต่างจากความหมายของคำนี้ที่ใช้กันตอนต้นทศวรรษ 1990 ซึ่งหมายถึงที่ทางในสังคมและการจัดองค์กรทางเศรษกิจของวัฒนธรรมดนตรีมากกว่ารูปแบบดนตรี[7]

"เพลงอันเดอร์กราวด์" แทบทั้งหมดที่ถูกเล่นในผับแถวค่ายจีไอ เป็นเพลงของวงดนตรีจากอเมริกาและอังกฤษ การบรรเลงบทเพลงเหล่านี้ก็จะเป็นไปในแนวทางที่คล้ายคลึงกับงานดนตรีต้นฉบับที่เป็นแผ่นเสียงที่สุด (ลำเนา, 2539: 64; ชุมศักดิ์, 2548: 93-95) ซึ่งวัฒนธรรมเล่นดนตรีของวงดนตรีที่นำบทเพลงของวงดนตรีวงอื่นที่มีชื่อเสียงมาบรรเลงก็ถูกเรียกในภาษานักดนตรีและนักฟังเพลงชาวไทยมาจนถึงปัจจุบันว่า "เล่นคัพเวอร์" การเล่นให้เหมือนเพลงต้นฉบับในแผ่นเสียงที่สุดเป็นสิ่งที่นักดนตรีรุ่นค่ายจีไอให้คุณค่ามาก นักดนตรีที่มีทักษะในการเล่นเหมือนในระดับที่เล่นเอาสิ่งที่ไม่น่าจะตั้งใจให้เกิดในการบันทึกเสียงก็ถูกยกย่องในฐานะนักดนตรีที่มีความละเอียดอ่อนในการเล่นดนตรีให้เหมือนต้นฉบับ ดังนั้นหากจะกล่าวในแง่หนึ่งแล้วนักดนตรีชาวไทยเหล่านี้อาจเล่นเหมือนต้นฉบับในแผ่นเสียง

มากกว่าที่นักดนตรีต้นฉบับจะเล่นเองในการแสดงสดด้วยซ้ำ[8]

นักดนตรีรุ่นแรกๆ ที่เข้าไปบรรเลงบทเพลงร็อคให้ทหารอเมริกันฟังนั้นจำนวนมากเป็นนักดนตรีวัยรุ่นชาวกรุงเทพฯ ซึ่งยังเรียนหนังสืออยู่ทั้งสิ้น และหลังจากที่พวกเขาก้าวเข้าสู่อาชีพนักดนตรีแล้วพวกเขามักจะเรียนไม่จบ อย่างไรก็ดีพวกเขาก็ยึดอาชีพนี้ได้เนื่องจากค่าตอบแทนของการเล่นดนตรีสูงทีเดียว เอกมันต์ โพธิพันธุ์ทอง มือกลองวง VIP ซึ่งเป็นวงดนตรีซึ่งมีชื่อเสียงมากในค่ายจีไอแถบภาคอีสานเล่าให้ฟังว่า เขาได้ค่าตัวในการเล่นต่อคืนอยู่ที่ 250 บาท แต่เขาเก็บเข้ากองกลางเพื่อซื้อเครื่องดนตรีเสีย 230 บาทเพื่อเป็นทุนส่วนกลางไว้ซื้อเครื่องดนตรี และเก็บเข้าตัวเอง 20 บาทเท่านั้น แต่เงินปริมาณดังกล่าวก็สามารถนำไปซื้อข้าวเลี้ยงวง VIP และลูกวงรวม 11 คนได้ถึง 2 มื้อทีเดียว ส่วนดาราของวงอย่าง แหลม มอริสัน นั้นได้ค่าตัวสูงกว่าคนอื่นๆ ในวง โดยมีค่าตัวสูงถึง 370 บาท นอกจากนี้เขายังปฏิเสธที่จะออกเงินกองกลางอีกด้วย ดังนั้นเขาจึงได้เงินเยอะมากๆ (มาโนช 2010a; 2010b)[9]

แหลม มอริสัน มือกีต้าร์วง VIP เล่าถึงจุดเริ่มต้นของการเล่นดนตรีของเขาให้ฟังว่า เขาเริ่มเล่นดนตรีตั้งแต่อายุ 13-14 โดย **"**หัดเอง ซื้อกีต้าร์เองเลย ตอนนั้นกำลังเรียนมัธยมก็หัดเพลงพวก CLIFF RICHAD, BEATLES นี่แหละ ฟังเอาจากแผ่นแล้วค่อยๆ ดีดตามเลย**"** (ข้อความตามต้นฉบับ) เขาเริ่มอาชีพนักดนตรีตั้งแต่สมัยยังเรียนมัธยมศึกษาอยู่จากการเล่นดนตรีร็อคแอนด์โรลตามโรงหนังและวัดก่อนกับวง The Drifters และหลังจากนั้นไม่นานเขาก็เข้าร่วมวง VIP และก็ออกไปตระเวนเล่นตามค่ายจีไอในแถบภาคอีสาน ภายหลังการได้เข้าไปเล่นในค่ายจีไอการได้มาซึ่งแผ่นเสียงงานดนตรีต้นฉบับของเขานี้เพื่อที่จะมา **"**แกะ**"** ไปเล่นสดนั้นในหลายๆ ครั้งก็ได้มาจากทหารอเมริกัน (แหลม 2533: 87) และการเล่นดนตรีที่ทหารอเมริกันจัดหามาให้ในแบบดังกล่าวนี้เองที่เป็นการริเริ่มเล่นดนตรีฮาร์ดร็อคและเฮฟวี่เมทัลในประเทศไทย น่าสนใจว่า กิตติ กีต้าร์ปืน (ชื่อจริง

คือ กิตติ กาญจนสถิตย์) นักดนตรีรุ่นจีไอที่มีชื่อเสียงอีกคนก็ได้เล่าเรื่องราวของการเริ่มเล่นดนตรีจากดนตรียุคร็อค 1960's แผ่นเสียงจากทหารอเมริกันในทำนองเดียวกัน (ชุมศักดิ์ 2548: 138)[10] และสิ่งที่น่าสนใจกว่านั้นก็คือ กิตติก็เคยเล่นดนตรีอย่าง Elvis Presley และ The Beatles ก่อนที่จะมาเล่นเพลงอันเดอร์กราวด์เหมือนกัน

การที่ทั้งสองคนเล่าถึงประวัติการเล่นดนตรีอาชีพของตัวเองด้วยการเริ่มจากการเล่นดนตรีร็อคในทศวรรษที่ 1960 และการเปลี่ยนมาเล่นดนตรีอันเดอร์กราวด์ภายหลังจากที่พวกเขามาเล่นในค่ายจีไอ ดังนั้นในแง่นี้ค่ายจีไอก็ไม่ได้ดูจะเป็นสิ่งที่สร้างนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลอย่างฉับพลันทันใด กล่าวคือค่ายจีไอไม่ได้ทำให้คนที่ไม่เคยเล่นดนตรีลุกขึ้นมาตั้งวงเฮฟวี่เมทัลทันทีทันใดแบบที่วัยรุ่นอังกฤษลุกขึ้นมาตั้งวงพังค์ร็อคหลังจากได้ดูการแสดงวงของวง Sex Pistols (ดู อธิป, 2009; Laing, 1985; Mojo, 2006; Robb, 2006; Savage, 2002) แต่ค่ายจีไอดูจะเป็นเบ้าที่หลอมนักดนตรีร็อคอาชีพที่เล่นดนตรีอยู่ก่อนหน้านั้นให้เปลี่ยนไปเล่นดนตรีเพลงอันเดอร์กราวด์ตามความต้องการของทหารอเมริกันมากกว่า อย่างไรก็ดีสิ่งที่พึงตระหนักดังที่กล่าวมาคือนักดนตรีค่ายจีไอเหล่านี้มักจะมีทักษะการเล่นดนตรีที่หลากหลายเพื่อตอบสนองความต้องการของลูกค้าในคลับที่หลากหลาย ดนตรีที่พวกเขาเล่นไม่ใช่แค่เพลงอันเดอร์กราวด์อย่างเดียว เพลงอันเดอร์กราวด์เป็นเพลงที่หนักหน่วงที่สุดที่พวกเขาเล่นในขณะนั้นเท่านั้นเอง

ทั้งแหลม มอริสัน และกิตติ กีต้าร์ปืน กล่าวถึงการเริ่มต้นชีวิตนักดนตรีจากการแกะเพลงจากแผ่นเสียงทั้งคู่ ช่วงเวลาที่นักดนตรีอาชีพในไทยต้องแกะเพลงจากแผ่นเสียงน่าจะเป็นช่วงเวลาราวๆ กลางทศวรรษที่ 1960 ไปจนถึงต้นทศวรรษที่ 1970 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เทปคาสเซตต์ยังไม่แพร่หลายในประเทศไทย น่าสังเกตว่าการต้องพึ่งพาแผ่นเสียงของนักดนตรีร็อคชาวไทยเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าในยุคสมัยนั้นเทปคาสเซตต์

ลิขสิทธิ์หรือกระทั่งเทปผีก็ดูจะยังเป็นสิ่งที่ไม่มีแพร่หลายแม้แต่ในเมืองอย่างกรุงเทพซึ่งเป็นบ้านเกิดของบรรดานักดนตรีร็อคชาวไทยตามค่ายจีไอ การเป็นคนกรุงเทพฯ ของนักดนตรีเหล่านี้และการที่การเข้าถึงแผ่นเสียงของวงดนตรีต่างประเทศซึ่งเป็นสินค้านำเข้าที่มีราคาสูง[11]นั้นเป็นเงื่อนไขพื้นฐานหรือเป็น **"ทุนทางวัฒนธรรม"** ในการเริ่มเป็นนักดนตรีในค่ายจีไอ เงื่อนไขเหล่านี้ดูจะสะท้อนลักษณะทางประชากรพื้นฐานของนักดนตรีเหล่านี้ที่มีพื้นเพเป็นชนชั้นกลางในเมือง ดังนั้นรากฐานทางชนชั้นของนักดนตรีฮาร์ดร็อคและเฮฟวี่เมทัลในไทยรุ่นแรกจึงต่างจากประเทศต้นฉบับดนตรีเฮฟวี่เมทัลอย่างอังกฤษที่นักดนตรีในแนวทางนี้รุ่นแรกเป็นชนชั้นแรงงาน แต่ความเหมือนกันที่น่าสนใจก็คือ การที่ดนตรีในสไตล์นี้ไม่ได้เริ่มจากเมืองหลวงของประเทศดังที่นครลอนดอนไม่เคยเป็นพื้นที่ที่มีความสำคัญในการบ่มเพาะวัฒนธรรมดนตรีชนิดนี้ (ดู Weinstein, 2000: 117-120) เช่นเดียวกับที่กรุงเทพฯไม่ใช่แหล่งที่วัฒนธรรมดนตรีชนิดนี้เติบโตในช่วงแรก

ในกรุงเทพฯ ช่วงปลายทศวรรษ 1960 และต้นทศวรรษ 1970 **"เพลงอันเดอร์กราวด์"** ในแบบดนตรีสดนั้นดูจะเป็นสิ่งที่หาฟังยากมาก และเมื่อมีการแสดง **"เพลงอันเดอร์กราวด์"** แบบสดๆ วงดนตรีก็ไม่ได้รับการต้อนรับอย่างดีนัก มีการรายงานว่า วงที่เล่น **"เพลงอันเดอร์กราวด์"** อย่าง VIP นั้นเมื่อมาเล่นใน กทม. ราวต้นๆ ทศวรรษที่ 1970 ก็โดนโห่ไล่ (แหลม, 2533: 88; กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ, 2545a: 35-36) อย่างไรก็ดีมีรายงานว่าในช่วงปลายสงครามเวียดนามตอนกลางๆ ทศวรรษที่ 1970 นั้นดนตรีสดตามห้องโถงของโรงแรมและผับต่างๆ (ที่ตอนนั้นกระจุกตัวอยู่ย่านถนนเพชรบุรี) ในกรุงเทพฯ ก็มีการสอดแทรกบทเพลงฮาร์ดร็อค/เฮฟวี่เมทัลของวงต่างประเทศที่มีชื่อเสียงเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงดนตรีบ้างเช่นเดียวกัน เช่นที่ Red Blues, Savoy ถนนเพลินจิต หรือ The Den ใต้ถุนโรงแรมอินทรา (ชุมศักดิ์, 2548: 165) และในช่วงเวลาเดียวกันนั้นนักดนตรีฮาร์ดร็อค/เฮฟวี่เมทัลรุ่นแรกของไทยบาง

วงก็ได้มีโอกาสไปเล่นดนตรีหากินในต่างประเทศด้วย เช่น แหลม มอร์ริสัน และ กิตติ กีต้าร์ปืน เป็นต้น (ชุมศักดิ์, 2548: 185-206)

กล่าวโดยสรุปคือนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลไทยรุ่นแรกเกิดขึ้นช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 โดยพื้นเพพวกเขามักจะเป็นลูกหลานชนชั้นกลางในเมืองที่ผันตัวไปเป็นนักดนตรีอาชีพและออกเดินทางไปตระเวนประกอบอาชีพตามค่ายจีไอในจังหวัดต่างๆ เหล่าทหารอเมริกันตามค่ายเหล่านี้ก็เป็นพวกแรกๆ ที่นำดนตรีเฮฟวี่เมทัลเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยผ่านการนำแผ่นเสียงงานดนตรีฮาร์ดร็อคและเฮฟวี่เมทัลซึ่งเป็นดนตรีชนิดใหม่ (ในตอนนั้น) มาให้นักดนตรีในค่ายจีไอ "แกะ" แล้วเล่นให้พวกเขาฟังด้วยสุ้มเสียงที่เหมือนกับแผ่นเสียงมากที่สุด นอกจากการเล่นดนตรีออกมาให้ "เหมือน" แผ่นเสียงจะเป็นคุณค่าที่สำคัญที่นักดนตรีรุ่นนี้ยึดถือและเป็นทักษะที่จำเป็นจะต้องมีแล้ว ทักษะของนักดนตรียุคนี้ก็คือการเล่นดนตรีในสไตล์ที่หลากหลายไปจากดนตรีฮาร์ดร็อคและเฮฟวี่เมทัล เพื่อเป็นการตอบสนองกลุ่มลูกค้าที่หลากหลายอีกด้วย ซึ่งสำหรับนักดนตรีเหล่านี้ทักษะเหล่านี้ก็ไม่ใช่สิ่งที่ยากลำบากอะไร เนื่องจากพวกเขาส่วนใหญ่จะมีพื้นเพในการเล่นเพลงป๊อบและเพลงร็อคในทศวรรษที่ 1950 และ 1960 ก่อนที่จะมาเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลอยู่แล้ว

นักดนตรีเฮฟวี่รุ่นแรก: จากการล่มสลายของดนตรีสดในผับสู่งานดนตรีเฉพาะกิจในที่สาธารณะในช่วงต้นทศวรรษ 1980

ความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดนตรีสดในกรุงเทพฯ โดยรวมๆ เกิดในช่วงทศวรรษที่ 1970 ปัจจัยหลักที่ดูจะกระทบกระเทือนวัฒนธรรมการดูดนตรีสดในกรุงเทพฯ มากๆ ดูจะไม่ใช่การจบลงของสงครามเวียดนามและค่ายจีไอ หรือเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 [1976] อันเป็นจุดหักเหทางการเมืองและวัฒนธรรมที่สำคัญของไทย แต่สิ่งที่ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีสดกลับเป็นสิ่งที่เกิดหลังจากเหตุการณ์เหล่านั้นไม่นาน

อย่างการมาถึงของกระแสดนตรีดิสโก้ ดนตรีดิสโก้เข้ามาในไทยพร้อมๆ กับที่มันเป็นกระแสในระดับโลก ราวๆ ปี 1977-1979 กระแสดนตรีดิสโก้ทำให้บรรดาผับและสถานที่ที่มีดนตรีสดนั้นเปลี่ยนนโยบายทางดนตรีใหม่ คือ เปลี่ยนจากการเน้นนำเสนอดนตรีสดที่เป็นดนตรีร็อคมาเป็นการเปิดแผ่นเสียงเพลงดิสโก้ มีผู้รายงานว่ากระแสดนตรีดิสโก้ถึงขั้นทำลายวัฒนธรรมดนตรีสดในกรุงเทพฯ และอาชีพนักดนตรีเลยทีเดียว อย่างไรก็ดีก็มีผู้รายงานเช่นกันว่า กระแสดิสโก้นั้นไม่ถึงกับทำให้นักดนตรีร็อครุ่นก่อนต้องเลิกประกอบอาชีพนักดนตรีโดยสิ้นเชิง เพราะผับบางแห่งก็ยังมีดนตรีสดอยู่ เพียงแต่วงที่เล่นนั้นก็ต้องเปลี่ยนไปเล่นดนตรีดิสโก้

ไม่ว่าวัฒนธรรมดนตรีสดในผับจะหายไปจากกรุงเทพฯหรือไม่ในตอนปลายทศวรรษที่ 1970 สิ่งที่น่าจะเกิดขึ้นแน่ๆ ก็คือ การหายไปของดนตรีสด “เพลงอันเดอร์กราวด์” ในกรุงเทพฯอย่างแทบจะสิ้นเชิงเนื่องจากดนตรีชนิดนี้เป็นดนตรีชายขอบของดนตรีร็อคตั้งแต่ยุคก่อนแล้ว การจบลงของสงครามเวียดนามและค่ายจีไอทำให้นักดนตรีค่ายจีไอที่มีชื่อเสียงหลายคนเข้ามาเล่นดนตรีหาเลี้ยงชีพในกรุงเทพ อย่างไรก็ดีกระแสดนตรีดิสโก้ที่มีความนิยมอย่างสูงในช่วงนั้น ก็ทำให้นักดนตรีเฮฟวีเมทัลอาชีพที่ต้องหาเลี้ยงชีพในการเล่นดนตรีกลางคืนก็จำต้องปรับตัว นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่มีชื่อเสียงมากๆ อย่าง กิตติ กีต้าร์ปืน ได้เล่าถึงชีวิตที่ต้องหยุดเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลผันตัวเองไปเล่นดนตรีฟังค์ (ซึ่งในช่วงนั้นก็มีความคาบเกี่ยวกับดนตรีดิสโก้) ในกรุงเทพฯ ช่วงเวลาดังกล่าวเช่นเดียวกัน (ชุมศักดิ์, 2548: 170-171)

การที่ผับเลิกนำเสนอดนตรีร็อคในตอนปลายทศวรรษที่ 1970 ถึงต้นทศวรรษที่ 1980 ทำให้เกิดมีงานแสดงดนตรีอีกชนิดหนึ่งเกิดขึ้นคือ งานแสดงดนตรีในที่สาธารณะแบบเฉพาะกิจ ซึ่งที่โดดเด่นได้แก่งานแสดงดนตรีที่สวนลุมพินีซึ่งมีการจัดหลายต่อหลายครั้ง[12] ซึ่งงานในรูปแบบนี้ราคาบัตรอยู่ที่ราวๆ 10-15 บาท และมีวงดนตรีมาเล่นราวๆ 3-5 วง

(วิฑูร 2533: 83-84; กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ 2545b: 37) และวงดนตรีที่เล่นเฮฟวี่เมทัลก็จะแทรกอยู่ในบรรดาวงดนตรีอื่นๆ ทั้งหมด นอกจากนี้ก็มีรายงานว่ามีงานแสดงดนตรีตามหอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงเวลาเหล่านั้นเช่นเดียวกัน แต่สิ่งเหล่านี้ก็ไม่ได้ถูกบันทึกไว้มากนัก ที่ทราบแน่ชัดคืองานดนตรีเหล่านี้เป็นงานดนตรีที่นำเสนอบทเพลงร็อคจากต่างประเทศในแบบเหมือนต้นฉบับหรือ "เล่นคัพเวอร์" เช่นเดียวกับยุคสมัยจีไอเนื่องจากในสมัยนั้นยังไม่มีวัฒนธรรมการนำบทเพลงของตนเองมาเล่นสด

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 คำว่า "เฮฟวี่เมทัล" เริ่มเข้ามาในไทย (อนุสรณ์ 2010) และการเข้ามาดังกล่าวน่าจะมากับการเกิดขึ้นของสิ่งพิมพ์และรายการวิทยุ สิ่งพิมพ์เกี่ยวกับเฮฟวี่เมทัลในช่วงดังกล่าวยังไม่มีอิทธิพลและแพร่หลายมากมายนัก แต่ก็มีร่องรอยของการใช้คำว่า "Heavy Metal" เป็นชื่อนิตยสารที่ไม่ได้มีความเชื่อมโยงกันถึงสองฉบับ (อนุสรณ์, 2010) นอกจากนี้ในช่วงนี้นิตยสารที่เน้นเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ทรงอิทธิพลในภายหลังอย่าง Quiet Storm ฉบับแรกก็ได้ออกมาเช่นกัน อย่างไรก็ดีสิ่งที่มีอิทธิพลมากๆ ในช่วงนี้ก็คือรายการวิทยุ

ในตอนต้นทศวรรษที่ 1980 รายการวิทยุมีส่วนสำคัญมากๆ ในการเผยแพร่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลหรือฮาร์ดร็อคซึ่งมักจะถูกเรียกรวมๆ ในหมู่นักฟังเพลงชาวไทยช่วงนี้ว่า "เฮฟวี่" นี่เป็นสถานการณ์ที่ดูจะต่างจากดนตรีเฮฟวี่เมทัลในสหรัฐอเมริกาและอังกฤษที่วิทยุนั้นมีบทบาทในการแพร่กระจายดนตรีเฮฟวี่เมทัลน้อยมากตลอดทศวรรษที่ 1970 (Weinstein, 2000: 150-155)[13] แม้ว่าจะมีรายงานว่ามีนักจัดรายการวิทยุหลายคนที่เปิดเพลง "เฮฟวี่" ในรายการตน แต่ก็เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปในหมู่ผู้คนที่ผ่านยุคนั้นมากนักจัดรายการวิทยุที่มีบทบาทมหาศาลในการเผยแพร่เพลง "เฮฟวี่" และคำๆ นี้ก็คือ วิฑูร วทัญญู กับรายการ Top Teen Talent

ของเขาที่ออกอากาศในหลายสถานีและหลายเวลา การจัดรายการของวิฑูรมีเอกลักษณ์ให้ผู้คนจดจำได้ก็เนื่องจากบทเพลงที่เขาเปิดที่หนักหน่วงกว่ารายการวิทยุอื่น และสไตล์การจัดรายการที่มีเอกลักษณ์ของเขาซึ่งก็ได้แก่การใช้เสียงกระแทกกระทั้นในการดำเนินรายการและมีการตั้งฉายาให้กับวงดนตรีและนักดนตรี[14] (วิฑูร, 2533: 82-85)

บทบาทของวิฑูรนั้นนอกจากจัดรายการแล้วก็ยังมีการจัดงานแสดงดนตรีสดตามสวนลุมพินีเช่นเดียวกับนักจัดรายการวิทยุคนอื่นๆ นอกจากนี้รูปแบบงานแสดงดนตรีสด **"เฮฟวี่"** ที่สำคัญที่วิฑูรเป็นผู้จัดก็คือ การจัดแสดงดนตรีตามโรงหนังก่อนที่จะมามีฉายหนังรอบเช้าในตอนราวๆ ต้นทศวรรษที่ 1980 ดนตรีตามโรงหนังรอบเช้านี้เป็นดนตรีที่เล่นเช้ามากๆ ราวๆ ตี 5 หรือ 6 โมงเช้า และไปเลิกตอนราวๆ 9 โมงเช้า คนที่ตื่นไปดูงานจำนวนมากก็เป็นนักเรียนนักศึกษาซึ่งยอดคนดูในงานแต่ละครั้งก็มีจำนวนเป็นหลักหลายร้อยคนเลยทีเดียว เอกมันต์ โพธิพันธ์ทอง เล่าว่าเหตุที่งานดนตรีพวกนี้จัดเช้ามากก็ **"เพราะหนังเข้าสี่โมงเช้า สามโมงครึ่งเมื่อไรต้องเคลียร์ มึงมาเช่าโรงหนังกู สามโมงครึ่งมึงเอาเครื่องออกไปให้หมด"** ส่วนโรงหนังที่มีการจัดงานเหล่านี้ก็อย่างเช่น เอเธนต์ สยาม ลิโด้ โคลีเซี่ยม เป็นอาทิ (กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ 2545a: 36)

ดนตรีเฮฟวี่ที่เล่นกันตามโรงหนังเหล่านี้เป็นเพลงคัฟเวอร์เช่นเดียวกับในสมัยจีไอ และคุณค่าที่ยังคงอยู่มาตั้งแต่ในสมัยจีไอก็คือ คุณค่าของการเล่นให้เหมือนแผ่นเสียง ซึ่งในยุคนี้ไม่ได้เป็นเพียงกลยุทธ์ที่ใช้มัดใจจีไอแล้ว แต่เป็นคุณค่าโดยตัวมันเอง คุณค่าเหล่านี้มีความชัดเจนถึงขนาดมีการดวลฝีมือกันโดยการเล่นคัฟเวอร์เพลงเดียวกันในงานเดียวกันระหว่างวงดนตรีเพื่อเป็นการวัดฝีมือของวง ซึ่งโดยทั่วไปแล้วปัจจัยชี้ขาดก็คือ ความเหมือนของเสียงร้องและกีต้าร์โซโล่ (กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ, 2545b: 40)

นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ไปเล่นดนตรีตามโรงหนังเหล่านี้จำนวนมากเป็นวัยรุ่นที่หลงใหลในดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ตั้งวงดนตรีมาในช่วงนั้น อย่างไรก็ดีการเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็ไม่สามารถจะประกอบเป็นอาชีพได้อย่างในยุคสมัยของค่ายจีไอ นักดนตรีที่โตมาในสมัยนั้นเล่าว่านักดนตรีวัยรุ่นที่เล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลในสมัยนั้นไปเล่นดนตรีตามโรงหนังไม่ได้รับเงินเลย แต่จะได้ลูกอมจากสปอนเซอร์งานมาเป็นกล่องๆ เลย (บุญเกิด, 2010)[15] ไม่มีหลักฐานชัดเจนว่าวงดนตรีเฮฟวี่เมทัลในช่วงนี้มีประมาณเท่าใด แต่การขยายตัวของนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลและนักฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลยุคนี้น่าจะมีปัจจัยที่สำคัญมาจากความรุ่งเรืองของอุตสากรรมเทปผีเพลงต่างประเทศที่เฟื่องฟูมากๆ ในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1970[16]

รสนิยมการฟังเพลงต่างประเทศเป็นสิ่งที่แพร่หลายมากในกรุงเทพฯ ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 แม้ว่าดนตรีสากลของไทยจะมีปรากฏอยู่บ้างในยุคนั้น แต่ในภาพรวมวัยรุ่นนักฟังเพลงในกรุงเทพฯ จะมีการฟังเพลงที่หลากหลายมากๆ นี่เป็นภาพที่นักวิจารณ์ดนตรีระดับบรรณาธิการอย่าง อนุสรณ์ สถิรรัตน์ และ อนันต์ ลือประดิษฐ์ มีร่วมกัน (อนุสรณ์, 2010; อนันต์, 2545: 269-270) แม้ว่าความถนัดของอนุสรณ์จะเป็นดนตรีในสายร็อค และอนันต์จะเป็นดนตรีในสายแจ๊สก็ตาม สิ่งที่ทั้งสองมีความเห็นรวมกันกันอีกก็คือ การล่มสลายของอุตสาหกรรมเทปผีทำให้คนฟังเพลงหลากหลายน้อยลงมาก

แน่นอนว่าการการล่มสลายของอุตสาหกรรมเทปผีเป็นสิ่งที่แยกไม่ออกจากการขึ้นมามีอำนาจของธุรกิจเทปเพลงไทยภายใต้ พรบ. ลิขสิทธิ์ ปี 2521 (ศมกมล, 2532) การขยายตัวของธุรกิจเทปเพลงเกิดขึ้นพร้อมๆ การขยายพื้นที่ในการนำเสนอเพลงไทยไปในรายการวิทยุและสื่อต่างๆ และการปราบปรามเทปผีอันเป็นคู่แข่งทางธุรกิจ ผลผลิตสุดท้ายของการขยายตัวดังกล่าวของอุตสาหรรมเพลงไทยที่มีต่อนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลยุคต้น 1980 ที่เป็นวัยรุ่นซึ่งตระเวนแสดงสดตามงานแสดงดนตรีคัพเวอร์สาธารณะก็คือ

การล่มสลายของงานดนตรีคัพเวอร์สาธารณะ ดังจะเห็นได้ว่ากิจกรรมทางดนตรีแบบนี้ลดน้อยลงมากจนแทบจะเรียกได้ว่าหายไปโดยสิ้นเชิงในช่วงกลางทศวรรษที่ 1980 ซึ่งนี่น่าจะเกิดจากการที่รสนิยมการฟังดนตรีไทยมาขยายตัวขึ้นและทำให้ผู้มีรสนิยมการฟังเพลงต่างประเทศซึ่งเป็นตลาดหลักของงานแสดงดนตรีคัพเวอร์ในที่สาธารณะโดยรวมลดลงนั่นเอง

นักดนตรีเฮฟวี่ยุครุ่งเรืองจนถึงล่มสลาย: ยุคทองเล็กๆ ของนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลไทยปลายทศวรรษ 1980-กลางทศวรรษ 1990

การขยายตัวของธุรกิจดนตรีในไทยดูจะทำลายกิจกรรมทางดนตรีเฮฟวี่เมทัลในแบบเดิม และทำให้ใน กทม. ปราศจากดนตรีเฮฟวี่เมทัลในแบบดนตรีสดไปหลายปี (ตุ่ม, 2010) จนมาถึงปี 1987 จึงมีปรากฏการณ์ที่สำคัญ 2 ปรากฏการณ์ ที่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีเฮฟวี่เมทัลในกรุงเทพฯ กลับมาคึกคักอีกครั้ง ในปีนี้ The Olarn Project ได้ออกผลงานดนตรีชุดแรกนามว่า *กุมภาพันธ์ 2528* ภายใต้สังกัด ห้องอัดเสียงทอง[17] และ ผับดนตรีร็อคที่อยู่ยงคงกระพันมาจนถึงทุกวันนี้อย่าง The Rock Pub (ต่อจากนี้จะเรียกว่า ร็อคผับ) ก็ได้เปิดทำการ สองสิ่งนี้เองที่ดูจะเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญในการเริ่มยุครุ่งเรืองสั้นๆ ของดนตรีเฮฟวี่เมทัลในกรุงเทพฯ

ผลงานชุดแรกของ The Olarn Project แม้ว่าจะไม่ใช่งานดนตรีเฮฟวี่เมทัลภาคภาษาไทยชิ้นแรก[18] แต่มันทำให้เกิดการตื่นตัวในหมู่นักฟังเพลงมากๆ มีการกล่าวขวัญกันอย่างกว้างขวางว่าเนื้องานดนตรีของวงมีคุณภาพมาก นักดนตรีในวงมีทักษะทางดนตรีสูงมาก และบทเพลงทั้งหมดของวงดนตรีก็ประพันธ์โดยสมาชิกวงดนตรีเอง ซึ่งต่างจากระบบการทำงานเพลงร็อคของค่ายเพลงใหญ่ที่คนควบคุมทิศทางงานดนตรีทั้งหมดจะเป็นโปรดิวเซอร์และบทเพลงต่างๆ ก็ได้รับการประพันธ์โดยนักดนตรีอาชีพ หรือ แม้แต่การบันทึกเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ ของวงดนตรีก็มักจะทำโดย

นักดนตรีอาชีพเช่นกัน (บุญเกิด, 2010; Prit, 2004)

อย่างไรก็ดีความนิยมของ The Olarn Project นั้นนอกเหนือจาก "คุณภาพงาน" แล้ว สิ่งหนึ่งที่น่าจะนำมาพิจารณาร่วมก็คือ ความนิยมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลในระดับโลกที่แพร่กระจายมาจากอเมริกา ในอเมริกานั้นดนตรีเฮฟวี่เมทัลก้าวขึ้นสู่ความนิยมในระดับที่น่าจะเรียกได้ว่าเป็นดนตรีกระแสหลักที่พบได้แพร่หลาย (จนกลายเป็นเป้าโจมตีของหลายๆ ฝ่าย) ราวๆ กลางทศวรรษที่ 1980 (Weinstein, 2000: 237-275) ในช่วงเวลาดังกล่าว พื้นที่สื่อดนตรีต่างประเทศของไทยกำลังถูกกลืนกินโดยดนตรีไทยจากค่ายเพลงไทยที่กำลังขยายอาณาจักรธุรกิจ ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่ากระแสดนตรีเฮฟวี่เมทัลนั้นอาจเข้ามาไทยอย่างล่าช้าได้ และก็น่าจะเข้ามาในระดับที่น้อยกว่าเนื่องจากมันเป็นสิ่งที่สวนกระแสกับรสนิยมทางดนตรีในไทยที่ถูกประกอบสร้างโดยค่ายเพลงใหญ่พอสมควร ทว่ามันก็เพียงพอที่จะทำให้ยอดขายเทปอัลบั้มที่สองนาม หูเหล็ก ของ The Olarn Project ในปี 1989 พุ่งขึ้นถึงหลักสองแสนม้วนในที่สุด

กระแสดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยถูกโหมด้วยนิตยสาร Quiet Storm ในยุคของ อารี แทนคำ (หรือ เป็นที่รู้จักในนามปากกาว่า พายุหิน กูรู) บรรณาธิการคนที่ 5 ยุคนี้เป็นยุคทองของนิตยสาร Quiet Storm ที่นิตยสารได้รับความนิยมอ่านสูงมากๆ และทรงอิทธิพลทางความคิดมากๆ ในหมู่นักฟังเพลงเฮฟวี่เมทัล และยุคนี้เองที่คำว่า "เฮฟวี่เมทัล" กลายเป็นคำที่ติดปากนักฟังเพลงทั่วไป อย่างไรก็ดีสิ่งที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของสื่อด้านดนตรีเฮฟวี่เมทัลต่างๆ ที่อยู่บนดินอย่างเปิดเผย ก็คงจะหนีไม่พ้นเทปผีที่แม้จะถูกปราบปรามไปรอบหนึ่งแล้วแต่ก็ยังเล่นบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีที่นอกเหนือไปจากงานดนตรีที่ถูกต้องตามกฎหมายได้อยู่ แม้ว่าจะเป็นระดับที่น้อยลงก่อนที่ถูกปราบปรามก็ตาม ดังจะเห็นได้ว่านักฟังเพลงและนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลแทบทุกคนที่โตมาในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 และต้น 1990 ก็แทบจะตอบเป็นเสียงเดียวกันว่าเทปเพลงที่พวกเขาหา

ดนตรีเฮฟวี่เมทัลมาฟังล้วนเป็นเทปผีทั้งสิ้น ซึ่งส่วนหนึ่งก็น่าจะมาจากความหลากหลายของงานดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เทปผีนำเสนอนั่นเอง

เมื่อเทปผีดนตรีเฮฟวี่เมทัลได้รับความนิยมสิ่งที่มักตามมาก็คือ ความต้องการในการฟังดนตรีสด และการตั้งวงดนตรีในแนวเฮฟวี่เมทัลของวัยรุ่น ในช่วงนี้ผับที่นำเสนอดนตรีเฮฟวี่เมทัลสดอย่างร็อคผับจึงเป็นสิ่งที่ตอบสนองความต้องการของนักฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้สิ่งที่พึงพิจารณาด้วยก็คือร็อคผับตั้งมาในบริบทของสูญญากาศของดนตรีสดเฮฟวี่เมทัลในกรุงเทพฯ ที่เกิดจากการล่มสลายของวัฒนธรรมการจัดงานดนตรีคัพเวอร์ในโรงหนังและที่สาธารณะต่างๆ พอดี ดังนั้นสถานะของร็อคผับในช่วงแรกจึงมีความใกล้เคียงกับการเป็นสถานที่แห่งเดียวใน กทม. ที่จะหาชมดนตรีเฮฟวี่เมทัลสดๆ ได้เลยทีเดียว (ข้อยกเว้นที่สำคัญก็คือพวกงานคอนเสิร์ตวงต่างประเทศต่างๆ และคอนเสิร์ตของวงที่มีผลงานของตัวเองอย่าง The Olarn Project)

ช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ร็อคผับมีวงดนตรีเล่นคืนละ 3 วงและมีลูกค้าเบียดเสียดเนืองแน่นทุกวัน ลูกค้าส่วนใหญ่เป็นชาวไทยวัยทำงาน นอกจากนี้ก็พบชาวต่างชาติอยู่ในกลุ่มคนดูเช่นกัน มีกระทั่งการรายงานว่ามีคนดูบางส่วนถึงกับตีรถจากต่างจังหวัดเข้ามาดูวงดนตรีที่เขาชอบเล่นดนตรีที่ร็อคผับด้วยซ้ำ โดยทั่วไปกลุ่มคนดูที่มาดูดนตรีในร็อคผับช่วงนี้จะมีเป้าหมายที่จะมาดูวงดนตรีที่ชัดเจนหรือกล่าวคือวงดนตรีแต่ละวงก็มี **"ลูกค้าเป็นของแต่ละวง"** วงดนตรีในร็อคผับส่วนใหญ่จะเป็นดนตรีของวงดนตรีรุ่นใหญ่ที่หลายๆ วงตั้งมานานแล้ว หรือไม่ก็ต้องเป็นวงดนตรีรุ่นใหม่ที่ได้ทำการพิสูจน์ตนเองในระดับหนึ่งแล้ว วงดนตรีแต่ละวงนั้นแม้จะเป็น **"วงคัพเวอร์"** แต่การคัพเวอร์ของแต่ละวงก็เป็นการคัพเวอร์ของวงดนตรีต่างประเทศที่ต่างกัน เช่น วง Kaleidoscope ก็เน้นเล่นเพลงของ Van Halen และ David Lee Roth วง Snow White ก็เน้นเล่นเพลงของวง Loudness และ Racer X วง Young Blood ก็เน้น

เล่นเพลงของวง Guns N' Roses และ Skid Row เป็นต้น อย่างไรก็ดี ก็ไม่ได้หมายความว่าวงดนตรีวงหนึ่งจะเล่นแต่บทเพลงของวงดนตรีต่างประเทศวงใดวงหนึ่งแต่เพียงอย่างเดียว (บุญเกิด, 2010)

นักดนตรีที่เล่นดนตรีในร็อคผับในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 เล่าถึงเส้นทางการเล่นดนตรีของเขาว่า เขาออกจากงานประจำมาตั้งวงเล่นดนตรีตอนช่วงอายุ 25 ปี แล้วตอนแรกเขาก็เล่นอยู่ในผับดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เปิดในช่วงสั้นๆ ราวๆ ปีสองปีอย่าง Roxette ก่อนที่จะ "ถูกเชิญ" มาเล่นที่ Rock Pub ซึ่งนี่ทำให้เขาได้รับอภิสิทธิ์ในการเล่นดนตรีพร้อมกัน 2 ที่ ซึ่งเป็นอภิสิทธิ์ที่วงอื่นๆ ไม่ได้เนื่องจากทางร็อคผับมีนโยบายให้วงดนตรีเล่นเพียงแค่ที่เดียวเท่านั้น[19] หลังจาก Roxette ปิดไป ทางร็อคผับก็เปิด Rock Opera ในบริเวณใกล้เคียงกันเพื่อรองรับลูกค้าจำนวนมากของร้าน ซึ่งทางวงของเขาก็ได้มาเล่นที่ Rock Opera ต่อหลังจากที่ Roxette อย่างไรก็ดี แม้ว่าเขาจะเล่นดนตรีถึงสองที่ รายได้ของเขาก็ไม่เพียงพอที่จะเลี้ยงชีพอยู่ดี เพราะค่าจ้างในการเล่นดนตรีวันละ 1 ชั่วโมงครึ่งของเขาอยู่ที่ราว 300 บาทเท่านั้น รายได้ของเขาที่เป็นกอบเป็นกำดูจะเป็นรายได้ในบทบาทของนักดนตรีตามห้องอัดเสียงที่ได้ค่าอัดเสียงอย่างต่ำเพลงละ 1,000 บาท และการรับจ้างอัดอัลบั้มบางครั้งก็ได้เงินในหลักหลายหมื่นด้วยซ้ำ หรือที่รายได้ดีเช่นกันก็คือการไปเล่นโชว์ตามผับ 5 ดาวตามต่างจังหวัดที่จะได้คนละ 6,000 บาท (ค่าเดินทางและที่พักทางผู้จัดตามต่างจังหวัดจะจ่ายให้ต่างหาก) อย่างไรก็ดีงานเหล่านี้ก็ไม่ได้มีมากนัก (บุญเกิด, 2010)

จะเห็นได้ว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลในช่วงนี้แม้จะมีรายได้อยู่บ้าง แต่สถานที่ทำงานก็มีจำกัดมากๆ สิ่งที่พอจะทำให้นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลสามารถเลี้ยงชีพได้ก็คือการเล่นบทบาท "นักดนตรีในห้องอัด" ซึ่งดนตรีที่เล่นก็ไม่ใช่เฮฟวี่เมทัลอยู่ดี นอกจากนี้โอกาสอันน้อยนิดที่จะเป็นซุปเปอร์สตาร์ดนตรีร็อคก็ดูจะเปิดอยู่บ้าง นักดนตรีของวงดนตรีชื่อดังที่ได้ "ออกเทป" มาอาทิ The Olarn Project, Hi-Rock, หินเหล็กไฟ, Black Head, Silly Fools หลายๆ

คนเคยเป็นนักดนตรีที่เล่นในผับดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ใดที่หนึ่งในช่วงนี้มาทั้งสิ้น อย่างไรก็ดีการ "ออกเทป" เพลงเฮฟวี่เมทัลกับค่ายเพลงใหญ่ๆ ก็ไม่ใช่อาชีพที่จีรังยั่งยืน ดังที่วงดนตรีที่กล่าวมาเหล่านี้ก็ไม่ได้มีการ "ออกเทป" หรือรายได้จากการออกผลงานดนตรีเฮฟวี่เมทัลอีกต่อไป ไม่ว่าจะเป็นกรณีของวงที่หายไปจาก "วงการดนตรี" (กระแสหลัก) ไปเลย หรือวงที่ยังวนเวียนอยู่และก็ได้ออกผลงานดนตรีกับค่ายเพลงใหญ่อยู่ก็ไม่มีวงไหนที่เล่นดนตรีที่ยังเข้าข่ายเฮฟวี่เมทัลอยู่ กล่าวคือ หลังจากวงดนตรีเหล่านี้ออกผลงานกับทางค่ายใหญ่ไม่ช้าก็เร็วแต่ในที่สุดดนตรีของวงเหล่านี้ก็จะ "เบาลง" ไปเป็นดนตรีร็อคที่ฟังง่ายขึ้น หรืออีกเส้นทางที่เป็นไปได้ใน "วงการดนตรี" ของนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็คือการไปเป็น "คนเบื้องหลัง" ต่างๆ ในอุตสาหกรรมดนตรี

ดนตรีเฮฟวี่เมทัลดูจะมีช่วงเวลาที่ยิ่งใหญ่เล็กๆ ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้นทศวรรษที่ 1990 ช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1990 ดูจะเป็นช่วงที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลนั้นสูญเสียความนิยมไปอย่างมหาศาลจากหลายๆ ปัจจัย กลุ่มผู้คนที่เคยเนืองแน่นของร็อคผับก็เริ่มซาไปที่ละน้อย วงดนตรีตามค่ายเพลงที่เคยเล่นเฮฟวี่เมทัลก็เริ่มที่จะไม่มีผลงานออกมาและสูญหายไป ปัจจัยที่มีส่วนสำคัญในการที่ทำให้ดนตรีเฮฟวี่เมทัลเริ่มเสื่อมความนิยมในไทยก็คือ ความนิยมของดนตรี "อินดี้" ที่ขยายตัวขึ้นเรื่อยๆ ภายหลังการออกผลงานชุดแรกของวง Moderndog ในปี 1994 (ดู กมล และ พีรภัทร, 2550)[20] ซึ่งนี่ดูจะเป็นกระแส อัลเทอร์เนทีฟ/อินดี้ ซึ่งเป็นดนตรีที่ขยายตัวในระดับโลกหลังจากวงอัลเทอร์เนทีฟร็อคอย่าง Nirvana ออกอัลบั้ม Nevermind มาในปี 1991 และทำให้วงดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่อยู่กับค่ายใหญ่ๆ ในอเมริกาต้องเลือกระหว่างการสูญเสียอาชีพและการเปลี่ยนแนวดนตรีภายในเวลาไม่นานหลังจากนั้น และในที่สุดกระแสความเสื่อมของดนตรีเฮฟวี่เมทัลดังกล่าวก็มาถึงประเทศไทยในที่สุดตามการล่าช้าของการเข้ามาของกระแสดนตรี หรือถ้าหากจะกล่าว

อย่างอุปมาแล้ว ก็คงต้องกล่าวว่า เฮฟวี่เมทัลรุ่งเรืองในไทยช้ากว่าอเมริกาฉันใด เฮฟวี่เมทัลไทยก็ตายช้ากว่าอเมริกาฉันนั้นนั่นเอง

นักดนตรีเมทัลใต้ดินช่วงแรก: กำเนิดนักดนตรีใต้ดินช่วงต้น 1990

พอจะกล่าวได้ว่านักดนตรีเฮฟวี่เมทัลอาชีพในแบบเดิมแทบจะสูญพันธุ์ไปเลยในประเทศไทยตั้งแต่ครึ่งหลังทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา นักดนตรีที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่จะเป็นนักดนตรีที่โด่งดังมาในรุ่นก่อนหน้านั้นทั้งสิ้น ในภาพรวมแล้วการเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลเคลื่อนตัวจากการที่มันเป็นส่วนสำคัญของอาชีพที่ทำรายได้สูงให้นักดนตรีในค่ายจีไอในทศวรรษที่ 1970 มาสู่การเป็นอาชีพที่ทำรายได้น้อยในตอนทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้นทศวรรษ 1990 และมาจบตรงที่การเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลยากจะเป็นอาชีพได้ตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังทศวรรษ 1990

อย่างไรก็ดีการที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลไม่สามารถจะเป็นอาชีพได้ก็ไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีคนเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัล เพราะเอาจริงๆ ในโลกตะวันตกนักดนตรีที่เล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลบางชนิดก็สร้างงานดนตรีเฮฟวี่เมทัลมาเรื่อยๆ ทั้งๆ ที่การเล่นดนตรีก็ไม่ใช่อาชีพหลักของเขามาอย่างต่ำๆ ก็ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1980 ในช่วงเวลาดังกล่าวดนตรีเฮฟวี่เมทัลได้แตกแขนงไปสารพัด ขณะที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลบางชนิดสามารถไปรุ่งเรืองเฉิดฉายกับ MTV ได้ ดนตรีเฮฟวี่เมทัลบางชนิดก็แทบจะดำรงอยู่นอกสื่อกระแสหลักโดยสิ้นเชิง เนื่องจากรูปแบบดนตรีไปจนถึงภาพลักษณ์ที่ควบคู่มากับมันนั้นเป็นสิ่งที่ไม่สามารถไปกันได้กับสิ่งที่ปรากฏทั่วไปในสื่อกระแสหลัก ดนตรีที่ “หนักหน่วง” และ “รุนแรง” ไปมากกว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลกระแสหลัก (ซึ่งสำหรับคนทั่วไปที่ไม่ได้ฟังเฮฟวี่เมทัลมันก็ “หนักหน่วง” และ “รุนแรง” อยู่แล้ว) เหล่านี้ประกอบไปด้วยแนวดนตรีย่อยๆ หลายชนิดที่ลงท้ายด้วยคำว่า “เมทัล” ซึ่งก็เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ตามกาลเวลา อย่างไรก็ดี ชื่อที่ดนตรี

พวกนี้ได้รับการเรียกขานอย่างหลวมๆ ก็คือ Underground Metal หรือ เมทัลใต้ดิน ตามสถานะทางสังคมของมันที่อยู่นอกสื่อกระแสหลักนั่นเอง

ผู้เขียนคงไม่อาจเล่าเรื่องราวของดนตรีเมทัลใต้ดินและระบบเศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรมของมันในโลกตะวันตกในที่นี้ แต่จะขอมุ่งเน้นพัฒนาการของนักดนตรีเมทัลใต้ดินในประเทศไทยเป็นหลัก ในประเทศไทยเราจะพบแรงจูงใจในการเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลทั้งๆ ที่ไม่ได้มีรายได้มาอย่างต่ำๆ ก็ตั้งแต่พวกนักดนตรีเฮฟวี่รุ่นดนตรีในโรงหนังในตอนต้นทศวรรษที่ 1980 แล้ว อย่างไรก็ดี นักดนตรีเมทัลใต้ดินรุ่นแรกที่คนใน "แวดวงเมทัล" ทุกวันนี้นับก็คือ นักดนตรีไทยรุ่นแรกที่เล่นดนตรีเมทัลที่หนักกว่าดนตรีเมทัลในกระแสที่แต่งเพลงของตัวเองออกมา และออกผลงานเองหรือไม่ก็ออกกับค่ายเพลงเล็กๆ ในตอนต้นทศวรรษที่ 1990

นักดนตรีเหล่านี้ในภาพรวมเป็นคนที่อายุน้อยกว่านักดนตรีเฮฟวี่เมทัลอาชีพในช่วงนั้น รูปแบบดนตรีที่วงดนตรีเหล่านี้เล่นก็หนักหน่วงกว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เล่นตามผับในช่วงนั้น ไม่ว่าจะเป็นจังหวะดนตรีที่รวดเร็วและการเล่นโน้ตดนตรีเสียงต่ำติดๆ กันอย่างพร้อมเพรียงและการร้องเสียงที่โหดร้ายฟังไม่ได้ศัพท์ อิทธิชัย บัวแก้ว มือกลองวง Heretic Angels วงเมทัลใต้ดินไทยรุ่นบุกเบิก เล่าว่าวงของเขามีโอกาสไปเล่นดนตรีที่ร็อคผับครั้งหนึ่งตามคำเชิญของวง Snow White ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เล่นประจำที่ร็อคผับ วันนั้นวง Snow White ก็เล่นดนตรีของตัวเองไปราวๆ ครึ่งเวลา และในเวลาที่เหลือก็ยกเวทีให้กับวง Heretic Angels ที่สภาพวงกำลังพร้อมเต็มที่เพราะพึ่งบันทึกเสียงเดโม (demo) มาหมาดๆ ผลของการแสดงในคืนนั้นคือ คนดูอันเนืองแน่นของร็อคผับในยามที่วง Snow White เล่นเดินออกจากร้านไปครึ่งหนึ่ง (อิทธิชัย 2010; บุญเกิด 2010) นี่ดูจะเป็นการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างทางดนตรีเฮฟวี่เมทัลสองชนิดได้เป็นอย่างดี

อันที่จริงแล้วพื้นที่ของการแสดงดนตรีเฮฟวี่เมทัลในผับในช่วงปลาย

1980 และต้น 1990 เป็นพื้นที่ของผู้ใหญ่เท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นนักดนตรีที่แม้จะยังไม่แก่มากต้องมีอายุพอสมควร หรือคนที่มาดูดนตรีก็ต้องเป็นคนที่อายุเกิน 18 ปีเท่านั้น นอกจากนี้อัตราค่าบริการเครื่องดื่มในร็อคผับอย่างเบียร์ขวดละ 50 บาท ยังค่อนข้างสูงในในสายตาของผู้มีรายได้ไม่มากนัก (บุญเกิด 2010) ดังนั้นผับสมัยนั้นจึงเป็นพื้นที่ของคนที่ทำงานแล้วและมีรายได้พอสมควรเป็นหลัก อย่างไรก็ดีดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็เป็นดนตรีที่วัยรุ่นทั้งหลายพิสมัยเช่นกัน วัยรุ่นจำนวนมากก็มีความต้องการในการแสดงออกทางดนตรีเฮฟวี่เมทัลและชมดนตรีชนิดนี้ แต่ความต้องการตรงนี้ก็ไม่มีการตอบรับที่ชัดเจน

ในแง่นี้สิ่งที่ภายหลังเรียกกันว่า "งานใต้ดิน" จึงเกิดขึ้น งานใต้ดินนั้นเป็นสิ่งที่ไม่มีการนิยามกันไว้อย่างชัดเจน แต่หลักๆ แล้วมันจะเป็นงานแสดงดนตรีที่มีวงดนตรีที่เล่นดนตรี "หนักๆ" หลายๆ วงมาเล่นดนตรีกัน ซึ่งบทเพลงที่ทางวงนำมาบรรเลงก็อาจเป็นบทเพลง "คัฟเวอร์" หรือบทเพลงของทางวงดนตรีเอง สถานที่จัดงานใต้ดินมีหลากหลายตั้งแต่ผับเล็กๆ ที่จุคนได้ราวๆ 100 คนไปจนถึงลานกลางแจ้งที่จุคนได้ถึงพันคน เวลาจัดงานใต้ดินโดยทั่วไปมักจะเป็นยามบ่ายวันเสาร์/อาทิตย์ ซึ่งนี่ก็เอื้อให้วัยรุ่นที่อายุไม่ถึงที่จะเข้าผับได้สามารถเข้าไปชมดนตรีได้

ในความทรงจำของนักฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 สิ่งที่หลายๆ คนมีร่วมกันก็คือ การจัด "งานใต้ดิน" ครั้งแรกนามว่า Pain of Death ในวันที่ 23 มกราคม 1994 ที่มีวงดนตรีร็อคและเมทัลวัยรุ่นหลายวงเข้าร่วมแสดงในงานด้วย และคนดูในงานนี้ก็ล้นหลามราวๆ 1,000 คนเศษๆ เลยทีเดียว อย่างไรก็ดีจะเรียกว่างาน Pain of Death เป็น "งานใต้ดิน" งานแรกก็อาจไม่ถูกต้องนัก เพราะงานในระดับเล็กกว่านั้นอย่างงานมีทติ้งของรายการวิทยุ Power Play ก่อนหน้านั้นราวๆ 2-3 ปี ณ โรงแรมเล็กๆ ย่านธนบุรีก็มีการนำวงดนตรีวัยรุ่นมาเล่น "คัพเวอร์" เพลงเมทัลที่หนักกว่าดนตรีที่มีการเล่นกันตามผับสมัยนั้นเช่นกัน นอกจาก

นี้ด้านหลังเวทีก็มีการตัดโฟมเป็นคำว่า Long Live Speed Metal อีกด้วย

แม้ว่าจุดเริ่มต้นของ “งานใต้ดิน” จะคลุมเครือแต่ “งานใต้ดิน” ในตอนกลางทศวรรษที่ 1990 ดูจะมีลักษณะร่วมกันคือ การที่ผู้จัดไม่ใช่ตัวนักดนตรีเอง แต่เป็นฝ่ายอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องอย่างอ้อมๆ เช่น ค่ายเพลงเล็กๆ ที่สนับสนุนดนตรีเมทัลใต้ดิน เป็นต้น “งานใต้ดิน” ความเปลี่ยนแปลงเริ่มเกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 ที่นักดนตรีใต้ดินเริ่มผันตัวเองมาเป็นผู้จัดงานมากขึ้น และนักดนตรีเองก็มีบทบาทในการจัดงานตั้งแต่ช่วงนั้นเป็นต้นมา อย่างไรก็ดีผู้จัดบางส่วนที่ไม่ใช่นักดนตรีก็ยังดำรงอยู่เช่นกัน ซึ่งพวกเขามักจะเป็นคนที่คร่ำหวอดกับแวดวงเมทัลใต้ดินพอสมควร

ตั้งแต่การเกิดขึ้นของงานใต้ดินขึ้นมา พื้นที่ใหม่ในการนำเสนอดนตรีเมทัลใต้ดินของนักดนตรีเมทัลใต้ดินก็เปิดขึ้น นักดนตรีเมทัลใต้ดินแบบใหม่ที่ไม่ใช่นักดนตรีอาชีพโดยสิ้นเชิง แต่เป็นนักดนตรีสมัครเล่นที่มีความภาคภูมิในการการนำเสนอบทเพลงตัวเอง อย่างไรก็ดีในตลอดทศวรรษที่ 1990 วงดนตรีเมทัลใต้ดินก็ต้องพึ่งพาค่ายเพลงเล็กๆ ในการออกเงินค่าบันทึกเสียงและเผยแพร่งานดนตรี เหตุผลน่าจะเกิดจากการที่ห้องบันทึกเสียงในช่วงทศวรรษที่ 1980 จนถึงต้นทศวรรษที่ 1990 มีจำนวนน้อยมากและค่าบันทึกเสียงก็เป็นจำนวนเงินมหาศาล (ศมกมล, 2532: 151) และสภาวะดังกล่าวก็ยังดำรงอยู่ต่อเนื่องมาตลอดจนถึงช่วงต้นทศวรรษ 2000 ก่อนที่เทคโนโลยีบันทึกเสียงแบบดิจิตอลเริ่มแพร่หลายและทำให้ต้นทุนการบันทึกเสียงถูกลงมาก นอกจากต้นทุนการบันทึกเสียงแล้วต้นทุนการผลิตม้วนเทปต่างๆ นั้นก็เป็นสิ่งที่ทางวงดนตรีแบกรับไม่ไหว ดังนั้นการพึ่งพาค่ายเพลงเล็กๆ ที่ให้อิสระในการทำงานดนตรีจึงเป็นทางเลือกที่ดีที่สุด (อย่างไรก็ดีข้อยกเว้นของวงดนตรีเมทัลใต้ดินที่แบกรับค่าใช้จ่ายต่างๆ ด้วยตัวเองก็มีบ้างเช่นกัน)

การทำงานกับค่ายเพลงเหล่านี้ไม่ใช่การทำงานแบบค่ายเพลงใหญ่ที่

จะให้ผลตอบแทนอย่างเป็นกอบเป็นกำ ค่ายเพลงเล็กๆ เหล่านี้ทำหน้าที่เป็นเหมือนผู้ลงทุนในการกระจายงานมากกว่านายจ้างที่มีภาระที่จะต้องเลี้ยงดูศิลปินไปเรื่อยๆ ตามช่วงเวลาในสัญญา ดังนั้นผลตอบแทนที่นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลใต้ดินได้จากค่ายเพลงเล็กๆ เหล่านี้จึงน้อยมากๆ จนถึงไม่ได้เลย ซึ่งนี่ทำให้การเล่นดนตรีเมทัลใต้ดินไม่สามารถเป็นอาชีพได้ อย่างไรก็ดีสำหรับค่ายเพลงเล็กๆ เองผลตอบแทนสุดท้ายของการขายงานเมทัลใต้ดินส่วนใหญ่ก็จะไม่คุ้มทุนซึ่งก็ทำให้ค่ายเพลงเหล่านี้ขาดทุนต้องทยอยปิดตัวลงไปในที่สุด หรือในกรณีของค่ายเพลงต่างประเทศที่มีสาขาในไทยที่มีความสนใจในการผลิตงานเมทัลใต้ดินอยู่บ้างแต่จากที่มีการบันทึกไว้ก็ไม่มีวงดนตรีเมทัลใต้ดินวงไหนจะมีผลงานดนตรีออกมาสู่ท้องตลาดผ่านค่ายเพลงเหล่านี้อย่างต่อเนื่อง ส่วนใหญ่จะออกงานมาเพียงชิ้นเดียวเท่านั้นแล้วค่ายเพลงต่างประเทศเหล่านี้ก็จะเลิกออกงานเมทัลใต้ดินอีก หรือถ้าเป็นกรณีของค่ายเพลงเล็กๆ ที่เป็นค่ายลูกของค่ายเพลงเหล่านี้ที่ตั้งขึ้นมาเพื่อออกงานเมทัลใต้ดินโดยเฉพาะก็มักจะถูกยุบในที่สุด[21]

หนทางการไปทำงานกับค่ายเพลงใหญ่ๆ ของของนักดนตรีเมทัลใต้ดินในทศวรรษที่ 1990 ดูจะมีอยู่บ้างแต่ชะตากรรมของพวกเขาเหล่านี้ก็ไม่ได้ต่างจากพวกนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในผับในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990 เท่าใดนัก กล่าวคือค่ายเพลงใหญ่ก็ไม่ได้ให้อิสระในการทำงานเพลงกับพวกเขา และสุดท้ายพวกเขาก็จำต้องออกจากค่ายเพลงเหล่านั้นในที่สุดไม่ว่าจะเต็มใจหรือไม่ สุดท้ายการเซ็นสัญญาวงเมทัลใต้ดินของค่ายเพลงใหญ่ๆ ก็ดูจะเป็นการตอบรับกระแสดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงหนึ่งๆ ในอเมริกาเท่านั้น ดังที่ภายหลังจากกระแสดนตรีเมทัลลูกผสมอย่างนูเมทัล (nu-metal) ปะทุขึ้นและสามารถสร้างรายได้ให้กับค่ายเพลงใหญ่ๆ ในอเมริกาให้อย่างมหาศาลในช่วงต้นปี 2000 ค่ายเพลงใหญ่ในไทยก็เริ่มเซ็นสัญญาวงดนตรีเมทัลใต้ดินที่เล่นดนตรีในแบบนูเมทัลเข้าไปในสังกัด อย่างไรก็ดีเมื่อค่ายใหญ่เริ่มเห็นว่าวงดนตรีเหล่านี้ไม่สามารถจะสร้างราย

ได้เท่าที่คาดหวังไว้ ค่ายใหญ่ก็ไม่ต่อสัญญากับวงดนตรีเหล่านี้ สำหรับวงที่พอมีศักยภาพในการสร้างรายได้ในท้ายที่สุดก็ต้องปรับตัวและปรับดนตรีให้สอดคล้องกับเป้าหมายในการขายของค่ายเพลงใหญ่ซึ่งสุดท้ายแล้วดนตรีที่พวกเขาเหล่านี้เล่นก็จะกลายเป็นดนตรีที่ไม่ได้ต่างจากดนตรีร็อคกระแสหลักเท่าใดนัก[22] กล่าวคือถึงที่สุดแล้ววงดนตรีเฮฟวี่เมทัลใต้ดินที่โชคดีจำนวนน้อยนิดก็ไม่สามารถสร้างรายได้เลี้ยงชีพเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลไปได้อย่างตลอดรอดฝั่งอยู่ดีนั่นเอง

นักดนตรีเมทัลใต้ดินยุคปัจจุบันกับเศรษฐกิจศิลปวัฒนธรรมดนตรีเมทัลยุคอินเตอร์เน็ตในช่วง 2000

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า “งานใต้ดิน” เป็นสถาบันสำคัญที่ทำให้นักดนตรีเมทัลใต้ดินมีที่ทางในการนำเสนองานดนตรีของตัวเอง งานเหล่านี้ดูจะปรากฏอยู่เรื่อยๆ ในกรุงเทพฯ ราวๆ ปีละ 2-3 ครั้ง ตั้งแต่ปี 1994[23] และก็เพิ่มปริมาณขึ้นมาอย่างช้าๆ ในแต่ละปี จนมาถึงราวๆ กลางๆ ทศวรรษที่ 2000 ปริมาณงานก็เพิ่มขึ้นอย่างมหาศาล ในระดับที่ว่ามีงานใต้ดินจัดกันทุกสัปดาห์ หรือกระทั่งเกิดสัปดาห์ละครั้งเลยทีเดียว การขยายตัวของ “งานใต้ดิน” ในช่วงนี้ดูจะสอดคล้องกับการขยายตัวของวงดนตรีเมทัลใต้ดินที่ทวีปริมาณขึ้นอย่างมหาศาล ประสบการณ์อย่างหนึ่งที่ผู้ติดตามข่าวสารของ “งานใต้ดิน” ในช่วงตั้งแต่กลางทศวรรษที่ 2000 เป็นต้นมามีร่วมกันก็คือ ความรู้สึกว่า “เจอวงใหม่อีกแล้ว” หลังจากการกวาดสายตาไปบนโปสเตอร์งานเหล่านี้

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้งานใต้ดินดูจะขยายตัวพื้นฐานก็คือ การเพิ่มจำนวนของวงดนตรีเมทัลในไทยที่รู้จักกันในนามวงดนตรีวัยรุ่นในแนวทางเมทัลคอร์ (Metalcore)[24] การขยายตัวของวงดนตรีชนิดนี้ในไทยดูจะคู่ขนานไปกับความนิยมของดนตรีชนิดนี้ในสหรัฐอเมริกาอย่างใกล้ชิด ปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้ดนตรีชนิดนี้แพร่กระจายมาถึงประเทศไทยอย่างรวดเร็ว ดู

จะเป็นการขยายตัวของการเข้าถึงอินเตอร์เน็ตในประเทศไทยที่ทำให้วัยรุ่นสามารถ “ดาวน์โหลด” บทเพลงของวงดนตรีใหม่ๆ ในแนวทางนี้ผ่านทางอินเตอร์เน็ตได้โดยตรง ไม่จำเป็นต้องรอให้มีผู้นำงานดนตรีเหล่านี้มาเผยแพร่ดังเช่นในยุคก่อนซึ่งมักจะทำให้กระแสดนตรีของไทยนั้นช้ากว่าอเมริการาวๆ 3-5 ปี

แม้ว่านักดนตรีเฮฟวี่เมทัลหรือที่เป็นที่เรียกกันอย่างแพร่หลายว่า “เมทัล” จำนวนมากในยุคนี้จะเล่นเมทัลคอร์ตามสมัยนิยม แต่ในภาพรวมนักดนตรีในยุคนี้ก็มีการเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลหลายหลายแขนงมากๆ ตามแขนงของดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่มีการแพร่กระจายพัฒนาการมาตลอด 30 ปี สิ่งที่นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในยุคนี้มีร่วมกันก็คือ ความพยายามจะผลิตผลงานดนตรีของวงดนตรีออกมา และด้วยปริมาณวงดนตรีและแนวทางดนตรีที่มากยุคนี้จึงเป็นยุคที่มีการผลิตดนตรีเฮฟวี่เมทัลขึ้นมามากที่สุดและหลากหลายที่สุด ปัจจัยที่มีส่วนในการเอื้อให้วงดนตรีเกิดขึ้นมากนี้มีหลายปัจจัยด้วยกัน แต่ที่สำคัญที่สุดก็น่าจะเป็นปัจจัยทางด้านพื้นที่ในการเผยแพร่ผลงานดนตรีที่เกิดขึ้นอย่างมหาศาล

อินเตอร์เน็ตมีส่วนสำคัญมากๆ ในการเปิดพื้นที่ที่วงดนตรีจะเผยแพร่งานของตนเองได้ เว็บไซต์เครือข่ายสังคมอย่าง Myspace หรือ www.myspace.com มีระบบที่ทำให้วงดนตรีแต่ละวงสามารถสร้างเว็บไซต์ส่วนตัวที่สามารถนำเสนอวงดนตรีและงานดนตรีได้อย่างง่ายๆ เมื่อราวๆ ปี 2007 ที่ผู้เขียนเริ่มลงสนามเก็บข้อมูลเป็นครั้งแรก ผู้เขียนก็พบว่าวงดนตรีร็อค (ไม่ใช่แค่เมทัล) แทบทุกวงก็มีเว็บไซต์ของตัวเองผ่าน Myspace เรียบร้อยแล้ว ซึ่งวงที่มีเว็บไซต์บางวงก็ยังไม่เคยได้แสดงสดด้วยซ้ำ หรือยิ่งกว่านั้นบางวงดนตรีที่ผู้เขียนเคยพบก็มี Myspace ของวงทั้งๆ ที่ยังไม่ได้เริ่มซ้อมดนตรีกันด้วยซ้ำ สิ่งเหล่านี้ดูจะแสดงให้เห็นถึงการที่เว็บไซต์เป็นองค์ประกอบที่จำเป็นของวงดนตรีในยุคนี้เป็นอย่างดี

นอกจากเว็บไซต์เครือข่ายสังคมจะมีบทบาทที่สำคัญในการเผยแพร่งานดนตรีของวงดนตรีแล้วเว็บไซต์เหล่านี้ยังเป็นพื้นที่สำคัญในการกระจายข่าวสารของ “งานใต้ดิน” อีกด้วย “งานใต้ดิน” จำนวนมากทำการกระจายข่าวสารเพียงแค่ในเว็บไซต์เหล่านี้และตามกระดานข่าว หรือ “เว็บบอร์ด” ต่างๆ บนอินเตอร์เน็ตเท่านั้น กล่าวคือ โปสเตอร์ “งานใต้ดิน” จำนวนมากไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ออกมาด้วยซ้ำ และด้วยความเร็วของการไหลเวียนของข่าวสารของสื่อเหล่านี้ก็ทำให้งานจำนวนมากใช้เวลาในการกระจายข่าวงานสั้นมากๆ ในระดับไม่ถึงเดือนด้วยซ้ำสำหรับงานบางงาน การลดลงของต้นทุนการกระจายข่าวงานและความรวดเร็วของการกระจายข่าวทำให้ผู้จัดงานจำนวนมากสามารถจัดงานได้อย่างย่อมเยาว์ขึ้นและใช้เวลาในการกระจายข่าวสั้นลงซึ่งในภาพรวมทำให้มีการจัด “งานใต้ดิน” มากขึ้นและบ่อยขึ้น การขยายตัวของงานเหล่านี้ก็เป็นไปอย่างสอดคล้องกับการขยายตัวของวงดนตรี และอันที่จริงแล้วในหลายๆ ครั้งผู้จัดงานก็เป็นกลุ่มวงดนตรีที่จัด “งานใต้ดิน” เพื่อที่จะสร้างพื้นที่ในการเล่นดนตรีให้กับตัวเองนั่นเอง

การขยายตัวของบทบาทของอินเตอร์เน็ตในวัฒนธรรมดนตรีเมทัลช่วงราวๆ ทศวรรษ 2000 นั้นสวนทางของบทบาทของสื่อชนิดเก่าต่างๆ ไปจนถึงสถาบันทางเศรษฐกิจเดิมๆ ถ้าไม่นับวิทยุแทบจะไม่มีบทบาทในการนำเสนอดนตรีเฮฟวี่เมทัลมาตั้งแต่ราวๆ กลางๆ ทศวรรษที่ 1990 เทปไม่ว่าจะเป็นเทปผีหรือเทปลิขสิทธิ์ก็เริ่มจะหมดบทบาทในการเป็นภาชนะบรรจุดนตรีไปช่วงราวๆ กลางทศวรรษที่ 2000 และสื่อที่จับต้องได้อย่าง CD ก็ได้รับความนิยมในช่วงสั้นๆ ก่อนที่อินเตอร์เน็ตจะขยายตัวและทำให้ยอดขายของสื่อที่จับต้องได้ลดลง[25] และการที่ยอดขายของสื่อที่จับต้องได้ลดลงก็ทำให้ร้านขายเทปและซีดีขนาดเล็กใหญ่จำนวนมากปิดตัวตามไป ทางด้านสื่อสิ่งพิมพ์ที่เป็นสื่อที่มีบทบาทมาตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1980 นั้น แม้จะมีสื่อหลายเล่มที่เคยเป็นแหล่งความรู้และสนับสนุนดนตรีเฮฟวี่

เมทัลไม่ว่าจะเป็น *Quiet Storm*, บันเทิงคดี, *Music Express, Starpics, Crossroad, Metal Mag* แต่แนวโน้มโดยรวมสิ่งพิมพ์จะมียอดการพิมพ์และยอดการจำหน่ายน้อยลงทั้งสิ้น

สื่อที่หลงเหลือมาจากยุคก่อนและยังดูจะไม่หมดบทบาทไปง่ายๆ คือแผ่นซีดี ฐานะของภาชนะบรรจุดนตรีชนิดนี้ยังถูกผลิตซ้ำอย่างแพร่หลายทั้งๆ ที่เงื่อนไขการเผยแพร่งานดนตรีในอินเตอร์เน็ตก็พร้อมสรรพ อย่างไรก็ดีการออกซีดีในยุคนี้ก็ไม่ใช่สิ่งที่จะผู้อยู่กับสายสัมพันธ์กับนายทุนรายเล็กของค่ายเพลงเล็กๆ อย่างสมัยก่อนอีกแล้ว เพราะในยุคนี้การผลิตแผ่นซีดีโดยวงดนตรีเองเพื่อขายเองมีปรากฏอย่างแพร่หลายมาก เงื่อนไขที่ทำให้นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในช่วงนี้สามารถจะพึ่งพาตัวเองในการผลิตงานได้ไม่ใช่ลักษณะทางชนชั้นของนักดนตรีที่เปลี่ยนไป นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลในไทยมีลักษณะเป็นชนชั้นกลางมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 และหลังจากนั้น 40 ปีลักษณะทางชนชั้นก็ไม่ได้เปลี่ยนไปเท่าใดนัก สิ่งที่เปลี่ยนไปอย่างชัดเจนก็คือ เทคโนโลยีที่ทำให้การผลิตงานดนตรีมีลักษณะย่อมเยาว์ลงกว่าในช่วงก่อนมากๆ

นับตั้งแต่มีบริษัทเครื่องดนตรีใหญ่ๆ ย้ายฐานการผลิตกีต้าร์ไฟฟ้าและอุปกรณ์ทางดนตรีต่างๆ มายังประเทศแถบอเมริกาใต้และเอเชียในทศวรรษที่ 1980 เครื่องดนตรีก็มีราคาที่ลดลงมาก ซึ่งนั่นทำให้ต้นทุนการเป็นนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ต้องซื้อเครื่องดนตรีเป็นของตัวเองนั้นต่ำลงตามมา อย่างไรก็ดีสิ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกขั้นหนึ่งก็คือการขยายตัวของเทคโนโลยีดิจิตอลชนิดต่างๆ ภายหลังปี 2000

การนำเข้าเทคโนโลยีบันทึกเสียงแบบดิจิตอลโดยผู้ประกอบการรายย่อยทำให้เกิดห้องบันทึกเสียงราคาถูกลงอย่างมหาศาล และอาจทำให้ต้นทุนในห้องอัดขั้นต่ำสุดลดลงมากกว่าในยุคก่อนเทคโนโลยีเหล่านี้เป็น 10 เท่า ค่าบันทึกเสียง 1 คิวหรือ 6 ช.ม. ในยุคก่อนหน้านี้ในห้องอัด

ใหญ่ๆ โดยทั่วไปไม่ต่ำกว่า 10,000 บาท แต่ค่าบันทึกเสียงขั้นต่ำสุดในห้องอัดเล็กๆ ในยุคหลังอยู่ที่ราวๆ 2,000-2,500 บาทเท่านั้น เท่านั้นยังไม่พอ เทคโนโลยีชนิดเดียวกันนั้นก็สามารถจะใช้กับคอมพิวเตอร์ตามบ้านเรือนทั่วไปได้ วงดนตรีจำนวนไม่น้อยก็จึงทำการบันทึกเสียงร้อง เสียงกีต้าร์ และเสียงเบส ที่คอมพิวเตอร์ที่บ้านเอง และพึ่งพาห้องอัดเสียงเพียงแค่การบันทึกเสียงกลองเท่านั้น ซึ่งนี่ก็ทำให้กระบวนการบันทึกเสียงดนตรีย่อมเยาว์ลงไปอีก[26]

การผลิตแผ่นซีดีจำนวนน้อยๆ ก็เป็นสิ่งที่ผู้ประกอบการผลิตซีดีรายย่อยๆ เสนอให้ ในยุคสมัยของเทปนั้นการผลิตเทปไม่กี่พันม้วนกับบริษัทผลิตเทปขนาดใหญ่ซึ่งมีอยู่ไม่กี่เจ้านั้นเป็นการผลิตจำนวนน้อยมากๆ[27] อย่างไรก็ดีการผลิตแผ่นซีดีจำนวน 100 แผ่นนั้นเป็นเรื่องปรกติสำหรับผู้ประกอบการรายย่อยตามย่านที่มีการค้าขายอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ และการผลิต 500 แผ่นนั้นก็เป็นเรื่องปรกติสำหรับโรงงานผลิต การผลิตจำนวนน้อยๆ เหล่านี้ดูจะสอดคล้องกับความเป็นไปได้ในการขายและกระจายแผ่นซีดีเหล่านี้โดยวงดนตรีเอง ซึ่งก็สอดรับกับการพึ่งพาตัวเองของนักดนตรี

การกระจายแผ่นซีดีของวงดนตรีเมทัลใต้ดินในไทยนั้นทำได้หลายวิธี การทำแผนซีดีไปขายตาม “งานใต้ดิน” เป็นวิธีการกระจายแผ่นแบบพื้นฐาน และการนำไปฝากขายที่ร้านขายแผ่นซีดีเพลงเมทัลโดยเฉพาะซึ่งปัจจุบันเหลืออยู่ไม่กี่ร้านก็เป็นสิ่งที่นิยมทำกัน นอกจากนี้การลงที่อยู่ของวงดนตรีในเว็บไซต์ Myspace ของวงให้สามารถสั่งแผ่นซีดีได้ก็เป็นเรื่องปรกติ เหนือไปกว่าการขายแผ่นซีดี การกระจายแผ่นซีดีอีกรูปแบบที่นิยมกันก็คือการ “เทรด” หรือแลกเปลี่ยนแผ่นซีดี กิจกรรมดังกล่าวเป็นสิ่งที่สืบทอดมาจากวัฒนธรรมการแลกเปลี่ยนม้วนเทปในยุคเริ่มแรกของดนตรีเมทัลใต้ดินในโลกตะวันตก[28] มักเป็นที่นิยมทำกับวงดนตรีและค่ายเพลงเมทัลในต่างประเทศ กระบวนการเทรดก็ไม่ได้ซับซ้อนอะไรนอกจากการตกลงกันให้ได้ว่าจะทำการแลกแผ่นซีดีกันกี่แผ่น และก็ทำการส่งแผ่นซีดี

ไปให้อีกฝ่ายก็เป็นการจบกระบวนการ กระบวนการนี้ทำได้ง่ายดายและรวดเร็วมากภายหลังที่อินเตอร์เน็ตและจดหมายอิเล็กทรอนิกเล่นบทบาทแทนที่การสื่อสารแบบเก่าที่ใช้ในการแลกเทปอย่างจดหมาย

แม้ว่าต้นทุนการผลิตจะถูกเพียงใดผลสุดท้ายของการผลิตซีดีก็มักจะไม่ได้สร้างกำไรให้กับนักดนตรีเฮฟวี่เมทัล วงดนตรีที่ผลิตซีดีออกมาแล้วไม่ขาดทุนค่าทำแผ่นซีดีและได้กำไรเล็กน้อยหากคิดเฉพาะจากต้นทุนการผลิตซีดี ก็จัดเป็นวงดนตรีที่ขายผลงานได้มากแล้ว การถอนทุนค่าบันทึกเสียงจากการขายเป็นสิ่งที่แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยสำหรับวงดนตรีเฮฟวี่เมทัลใดก็ตามในประเทศไทยยุคปัจจุบัน

การขายซีดีไม่ใช่หนทางในการไปสู่รายได้ของวงดนตรีเฮฟวี่เมทัลยุคปัจจุบันแน่ๆ อย่างไรก็ดีการเล่นดนตรีสดก็ไม่ใช่หนทางการนำไปสู่รายได้เช่นกัน นักดนตรีเฮฟวี่เมทัลใต้ดินยุคปัจจุบันส่วนใหญ่มองว่าเป็นเรื่องปรกติในการที่จะไม่ได้ค่าตัว หรือกระทั่งค่ารถในการไปเล่น “งานใต้ดิน” แต่ละครั้ง โดยทั่วไปคนจัดก็มักจะเป็นเพื่อนกับวงดนตรีที่มาเล่นอยู่ก่อนแล้วและการติดต่อวงดนตรีมาเล่นก็เป็นการติดต่อผ่านความสัมพันธ์ส่วนบุคคลไม่ใช่การติดต่อบนฐานของความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจ อันที่จริงวงดนตรีที่ได้รับการเชิญมาเล่นใน “งานใต้ดิน” ครั้งหนึ่งๆ จะรู้สึกเป็นเกียรติ์ด้วยซ้ำที่ได้คำเชิญมาเล่น อย่างไรก็ดีการที่นักดนตรีไม่ได้ค่าตัวในการเล่นนั้นก็ดูจะไม่ได้เป็นการเอาเปรียบทางเศรษฐกิจเท่าไรเนื่องจากทางผู้จัดนั้นก็มักจะขาดทุนอยู่บ่อยครั้งในการจัด “งานใต้ดิน”[29]

สรุปคือการเป็นนักดนตรีเฮฟวี่เมทัลและการเล่นบทบาทต่างๆ ในวัฒนธรรมเฮฟวี่เมทัลในไทยยุคปัจจุบันนอกจากจะไม่สามารถเป็นงานที่จะใช้หาเลี้ยงชีพแล้วมันยังเป็นกิจกรรมที่จะนำมาสู่การเสียเงินกับเสียเงิน อย่างไรก็ดีสิ่งเหล่านี้ก็ไม่ได้ทำให้ผู้คนหยุดเล่นดนตรีเฮฟวี่เมทัลและถอยห่างจากดนตรีเฮฟวี่เมทัล นักดนตรีใต้ดินก็ยังปรากฏขึ้นอย่างต่อเนื่อง

และสิ่งที่น่าสนใจกว่านั้นก็คือสภาวะของการที่ไม่สามารถมีรายได้อย่างเป็นกอบเป็นกำจากการเล่นดนตรีเมทัลนั้นไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นในประเทศโลกที่สามที่มีกลุ่มผู้ฟังดนตรีเฮฟวี่เมทัลไม่มากอย่างไทยเท่านั้น แม้แต่สมาชิกวงดนตรีเมทัลใต้ดินที่มีชื่อเสียงในระดับโลกจากประเทศโลกที่หนึ่งก็ล้วนแต่ไม่ได้ประกอบอาชีพเป็น "นักดนตรีเมทัล" และมีงานประจำเลี้ยงชีพกันทั้งสิ้น ซึ่งวงดนตรีเหล่านี้ก็ยินดีที่จะมาทำการแสดงสดในประเทศอื่นๆ แบบที่ไม่ต้องการค่าตัวใดๆ ทั้งสิ้น วงเหล่านี้ "ขอเพียงวงดนตรีไม่ต้องเสียเงิน" เท่านั้นในการข้ามน้ำข้ามทะเลมาแสดงสด วงดนตรีเฮฟวี่เมทัลในโลกที่ดูจะทำการคิดค่าตัวในการเล่นดนตรีดูจะเป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงมากๆ ในอดีตและปัจจุบันซึ่งมีจำนวนอยู่ในหลักร้อยเท่านั้น[30] เป็นจำนวนน้อยนิดมากๆ จากจำนวนวงดนตรีเฮฟวี่เมทัลในโลกที่ยังเล่นดนตรีอยู่ในปัจจุบันกว่า 40,000 วงที่ไม่คิดค่าตัวในการแสดงสด[31]

บทสรุป

ในปี 1977 Jacques Attali ได้จบการเขียนประวัติศาสตร์ดนตรีขึ้นมาใหม่ภายใต้แนวทางแบบวัตถุนิยมประวัติศาสตร์ของเขาด้วยการทำนายว่า พัฒนาการต่อไปของการผลิตดนตรีที่ไกลไปกว่ารูปแบบการผลิตดนตรีแบบทุนนิยมก็คือ การที่ผู้คนจะสร้างสรรค์บทเพลงขึ้นมาอย่างอิสระและจะทำการแลกเปลี่ยนกันฟังอย่างอิสระ (Attali, 1985) ณ สิ้นทศวรรษแรกหลังสหัสวรรษ วัฒนธรรมดนตรีโดยรวมก็ดูจะมุ่งไปยังสิ่งที่ Attali ทำนายไว้อยู่บ้าง หลังจากอุตสาหกรรมดนตรีแบบดั้งเดิมเริ่มเสื่อมอำนาจลงพร้อมๆ กับผู้คนที่แตกต่างหลากหลายลุกขึ้นมาผลิตงานดนตรีแบบบันทึกเสียงและสิ่งเกี่ยวข้องต่างๆ โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพานายทุนอย่างอุตสาหกรรมดนตรีเช่นในอดีต

อาจกล่าวได้ว่าทุนนิยมมีบทบาทในการกำหนดทิศทางของวัฒนธรรมดนตรีน้อยลงมากในภาพรวม ความหลากหลายทางดนตรีเกิดขึ้นอย่าง

มหาศาลในยุคปัจจุบันอย่างไรก็ดีความแตกต่างหลากหลายทางดนตรีที่เกิดขึ้นก็ดูจะไม่ใช่สิ่งที่ทุนนิยมตอนปลายปรารถนา เนื่องจากว่ามันเป็นความหลากหลายที่ไม่ได้สร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับทุนนิยม เช่นเดียวกับดนตรีต้านทุนนิยม และดนตรีนอกโลกตะวันตก ที่เป็นความหลากหลายที่ถูกทุนนิยมแปรรูปมาเพื่อสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจในอดีตมาแล้ว (Jameson, 1991; Erlmann, 1996) นี่เป็นความหลากหลายที่อยู่นอกทุนนิยมอย่างจงใจหรืออีกนัยหนึ่งก็คือนี่เป็นกลยุทธ์ในการต้านทุนนิยมที่มาร์กซิสต์อิตาเลียนสำนัก Autonomism เรียกว่า การปฏิเสธการทำงาน (refusal of work) กับทุนนิยม (Tronti, 1980) กลยุทธ์นี้ยืนอยู่บนหลักการที่ว่าทุนนิยมต้องการแรงงานไปหล่อเลี้ยงเพื่อการขูดรีด ดังนั้นการปฏิเสธการทำงานกับทุนนิยมจึงเหมือนการตัดท่อเลี้ยงของทุนนิยม อย่างไรก็ดีรูปแบบของการผลิตดนตรีในรูปแบบใหม่นี่ก็ไม่ใช่หนทางหลุดพ้นจากทุนนิยม เพราะ โครงสร้างพื้นฐานของวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่ก็ยังต้องพึ่งพาสินค้าจากโลกของทุนนิยมไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรี คอมพิวเตอร์ ไปจนถึงบริการอินเตอร์เน็ต อาจมองได้ว่านี่คือ ความเปลี่ยนแปลงภายในทุนนิยมเองที่ส่งผลกระทบให้ผู้คนมีอิสระภาพมากขึ้นในการผลิตงานดนตรีออกมา[32]

นี่เป็นปรากฏการณ์แปลกใหม่ที่เกิดขึ้นในวงกว้างในศตวรรษที่ 21 ที่ไม่ได้เกิดขึ้นแค่ในการผลิตศิลปวัฒนธรรมในแง่ดนตรีเท่านั้น การผลิตเหล่านี้รวมไปถึงการผลิตหนังสั้น คลิปต่างๆ และรูปแบบศิลปวัฒนธรรมแบบใหม่ๆ ที่ผสานภาพและเสียงเข้าด้วยกันด้วย ซึ่งนี่ยังไม่รวมการผลิตซอฟต์แวร์คอมพิวเตอร์ที่การผลิตนอกความสัมพันธ์แบบทุนนิยมนั้นเป็นสิ่งที่มีแพร่หลายมาก่อนการผลิตในความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยมด้วยด้วยซ้ำ (Vaidhyanathan 2001) การผลิตศิลปวัฒนธรรมอย่างหลากหลายโดยผู้คนที่หลากหลายนอกการสัมพันธ์ทางการผลิตแบบทุนนิยมเหล่านี้ เป็นสิ่งที่ต่างออกไปจากการต่อต้านทุนนิยมโดยการบริโภคและตีความสินค้าทางศิลปวัฒนธรรมในแบบที่ต่างออกไปจากที่ทุนนิยมตั้งใจ

ให้เป็นตามแนวทางของวัฒนธรรมศึกษา (Fiske 1989; Frank 2002) และปรากฏการณ์ใหม่แบบนี้ท้าทายคู่ตรงข้ามการตีความศิลปวัฒนธรรมในโลกทุนนิยมในแบบดั้งเดิมที่แกว่งไปมาระหว่างการพูดถึงการครอบงำของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มากับการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างกับการต่อต้านระบบที่มากับการวิเคราะห์เชิงผู้กระทำการด้วยซ้ำ (ดู Garnham, 1995a, Garnham, 1995b, Grossberg, 1995; Carey, 1995)

ปรากฏการณ์นี้ต้องการการตีความแบบใหม่ ตัวตนของนักดนตรีเมทัลร่วมสมัยไม่สมควรจะถูกมองแต่เพียงว่าเป็นเพียงผู้ผลิตหรือบริโภคในระบบทุนนิยม แต่สมควรจะได้รับการวิเคราะห์ในแนวทางที่ให้บทบาทในการหลอมรวมตัวตนระหว่างมนุษย์และเทคโนโลยีเข้าด้วยกันเป็นตัวตนแบบใหม่ (เช่น Miller & Slater 2000; Miller 2005) เพราะ แนวทางเหล่านี้ก็มีพื้นที่ให้กับการอธิบายเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีในฐานะของสิ่งที่กระทำกับมนุษย์ไปพร้อมๆ กับที่สร้างศักยภาพของมนุษย์ไปพร้อมๆ กัน และกุญแจของความเข้าใจสภาวะของเศรษฐกิจศิลปวัฒนธรรมของมนุษย์ในศตวรรษที่ 21 ก็คือ การถอยห่างมาจากกระแสการเน้นบทบาทของผู้กระทำการที่มีมาอย่างเข้มข้นในทศวรรษที่ 1980 และ 1990 และหันมาเน้นบทบาทของปัจจัยเชิงโครงสร้างที่มีผลต่อการวางขอบเขตการกระทำการของผู้กระทำการนั่นเอง

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กมล สุโกศล แคลปป์ และ พีรภัทร โพธิสารัตนะ. 2550. *Bakery & I*. กรุงเทพฯ: a book.

กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ. 2545a. Flash Back เจาะเวลาหาอดีตดนตรีร็อคเมืองไทย. *Overdrive*, (48). หน้า 28-36.

กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ. 2545a. Flash Back เจาะเวลาหาอดีตดนตรีร็อคเมืองไทย. *Overdrive*, (49). หน้า 37-40.

ฉกาจ ราชบุรี. 2537. *ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535*. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะศิลปะศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์.

ชุมศักดิ์ นราวัตน์วงศ์. 2548. *บุปผาในคีตกาลร็อค กิตติ กีต้าร์ปืน*. กรุงเทพฯ: พิมพ์บูรพา.

รงค์ วงษ์สวรรค์. 2548. คำนิยม: กิตติ กาญจนสถิต THE PRICE OF ETERNITY. ใน *บุปผาในคีตกาลร็อค กิตติ กีต้าร์ปืน*. กรุงเทพฯ: พิมพ์บูรพา.

ริน เฮเรติค. 2540. เรื่องราวคอนเสิร์ต เดธ เมทัลในเมืองไทย และรายงานคอนเสิร์ต **"**เปิดฝาโลง**"**. *บันเทิงคดี*, 9 (85), หน้า 28-33.

ลำเนา เอี่ยมสะอาด. 2539. *การวิเคราะห์เพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค*. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะนิเทศศาสตร์ ภาควิชาการสื่อสารมวลชน.

วิฑูร วทัญญู. 2533. บทสัมภาษณ์ วิฑูร วทัญญู. *บันเทิงคดี*, 1 (6), หน้า 82-85.

ศมกมล ลิมปิชัย. 2532. *บทบาทของระบบธุรกิจเทปเพลงไทยต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลง*. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะนิเทศศาสตร์ ภาควิชาการสื่อสารมวลชน.

แหลม มอร์ริสัน. 2533. บทสัมภาษณ์ แหลม มอร์ริสัน. *บันเทิงคดี*, 1 (6), หน้า 86-89

อธิป จิตตฤกษ์. 2550. ความต่อเนื่องและการตัดขาด: ว่าด้วยความแตกต่างของ **"**พังค์**"** รุ่นแรกสุดในนิวยอร์ค และลอนดอน. *รัฐศาสตร์ธรรมศาสตร์ 60 ปี / รัฐศาสตร์สาร 30 ปี (เล่ม 4)*, หน้า 257-316

อนันต์ ลือประดิษฐ์. 2545. *Jazz: อิสระภาพทางดนตรีของมนุษยชาติ*. กรุงเทพฯ: เนชั่น.

ภาษาอังกฤษ

Appadurai, Arjun. 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, 2 (2), pp. 1-24.

Attali, Jacques. 1985 [1977]. *Noise: The Political Economy of Music*. Brian Massumi Trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Carey, James W. 1995. Abolishing the Old Spirit World.*Critical Studies in Mass Communication*, 12 (1), pp. 82-89.

Dyer-Witheford, Nick. 2005. Cyber-Negri: General Intellect and Immaterial Labor. In Timothy S. Murphy and Abdul-Karim Mustapha (eds.), *The Philosophy*

of Antonio Negri: Resistance in Practice, pp. 136-162. London: Pluto Press.

Erlmann, Veit. 1996. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990's, *Public Culture*, 8 (3), pp. 467-487

Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.

Frank, Thomas. 2002. *New Consensus for Old: Cultural Studies from Left to Right*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Garnham, Nicholas. 1995a. Political Economy and Cultural Studies: Reconciliation or Divorce?. *Critical Studies in Mass Communication*, 12 (1), pp 62-71.

Garnham, Nicholas. 1995b. Reply to Grossberg and Carey. *Critical Studies in Mass Communication*, 12 (1), pp. 95-100.

Lawrence Grossberg. 1995. Cultural Studies vs. Political Economy: Is Anybody Else Bored with this Debate?. *Critical Studies in Mass Communication*, 12 (1), pp. 72-81

Miller, Daniel and Slater, Don. 2000. *The Internet: An Ethnographic Approach*. Oxford: Berg.

Daniel Miller. 2005. "Materiality: An Introduction" in Daniel Miller (eds.), *Materiality*, pp., 1-50. Durham: Duke University Press.

Gantz, John and Rochester, Jack B. 2005. *Pirates of the Digital Millennium: How the Intellectual Property Wars Damage Our Personal Freedoms, Our Jobs and the World Economy*. New York: Pearson Education.

Hobsbawm, Eric J. 1995. *The Age of Extreme*. London: Abacus.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on The Edge*. New York: Berg.

Laing, Dave. 1985. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.

McNeil, Legs and McCain, Gillian. 1997.*Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. London: Abacus.

Mojo. 2006. *Punk: The Whole Story*. New York: DK.

Mudrian, Albert. 2004. *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal & Grindcore*. Los Angeles: Feral House.

Mudrian, Albert (ed.). 2009. *Precious Metal: Decibel Presents The Stories Behind*

25 Extreme Metal Masterpieces. Massachusetts: Da Capo Press.

Prit Patarasuk. 2004. *Rewat Buddhinan's Influence on Thai Popular Music (1983-1996)*. MA Theses, Chulalongkorn University, Southeast Asian Studies Program.

Robb, John. 2006. *Punk Rock: An Oral History*. Oliver Craske ed. London: Ebury Press.

Savage, Jon. 2002. *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, And Beyond*. New York: St. Martin's Griffin.

Siwat Auampradit. 2007. The Effect of Music Piracy on CDs Purchases. MA Thesis, Thammasat University, Faculty of Economics

Vaidhyanathan, Siva. 2001. *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. New York: New York University Press.

Waksman, Steve. 2001 [1999]. *Instrument of Desire: The Electric Guitar and The Shaping of Musical Experience*. Massachusetts: Harvard University Press.

Waksman, Steve. 2009. *This Ain't The Summer of Love: Conflict And Crossover in Heavy Metal and Punk*. California: University of California Press.

Tronti, Mario. 1980 [1965]. The Strategy of Refusal. In Sylvere Lotringer and Christian Marazzi (eds), *Italy: Autonomia. Post-Political Politics*, pp. 28-35. York: Semiotext(e).

Weinstein, Deena. 2000 [1991]. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Revised Edition. Cambridge: Da Capo Press.

Wong, Deborah. 1990. Thai Cassettes and Their Covers: Two Case Histories. *Asian Music*, 21 (1), pp. 78-104.

รายการวิทยุ

มาโนช พุฒตาล. 2010a. รายการคนกรุงเก่าเล่าเรื่อง: "เอกมันต์เล่า ตอนที่1". ออกอากาศครั้งแรกวันที่ 1 กุมภาพันธ์ ฟังย้อนหลังทาง http://radio.mcot.net/listRadioClip.php?page=3&order=id&rID=220 ในวันที่ 28 ส.ค. 2010

มาโนช พุฒตาล. 2010b. รายการคนกรุงเก่าเล่าเรื่อง: "เอกมันต์เล่า ตอนที่2". ออกอากาศครั้งแรกวันที่ 2 กุมภาพันธ์ ฟังย้อนหลังทาง http://radio.mcot.net/listRadioClip.php?page=3&order=id&rID=220 ในวันที่ 28 ส.ค. 2010

สัมภาษณ์

ตุ่ม ร็อคผับ (เจ้าของร็อคผับ). 2010. วันที่ 17 ก.ค. ที่ร้านขายเครื่องดนตรี Bank Music, Hollywood Street, ราชเทวี, กรุงเทพฯ

บุญเกิด แซ่หรือ (อดีตมือเบสวง Snow White และอดีตโปรดิวเซอร์ค่ายเพลง Real & Sure และ Darkside). 2010. วันที่ 10 ก.ย. ที่สถาบันดนตรี Licks, ประตูน้ำพลาซ่า, ประตูน้ำ, กรุงเทพฯ

อนุสรณ์ สถิรรัตน์ (อดีตบรรณาธิการนิตยสาร *Music Express, Crossroads* และ *Metal Mag*). 2010. วันที่ 30 ก.ค. ที่ร้านขายแผ่นเสียง Records Hunter, Century The Movie Plaza, พญาไท, กรุงเทพฯ

อิทธิชัย บัวแก้ว (อดีตมือกลองวง Heretic Angels และวงเมทัลอีกจำนวนหนึ่ง). 2010. วันที่ 19 ส.ค. ที่โรงเรียนสอนกลอง Drum Zone, ประตูน้ำพลาซ่า, ประตูน้ำ, กรุงเทพฯ

เชิงอรรถท้ายบท

1 บทความชิ้นนี้เรียบเรียงจากส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปี 2553 ข้อมูลในบทความชิ้นนี้ในช่วงตั้งแต่อดีตถึงต้นทศวรรษที่ 2000 ได้จากการใช้เอกสารต่างๆ และการสัมภาษณ์เป็นหลัก ส่วนข้อมูลตั้งแต่ปีกลางทศวรรษที่ 2000 เป็นต้นมาถึงปัจจุบันได้จากการทำงานภาคสนามและการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการในสนาม ซึ่งเริ่มตั้งแต่ปี 2007 จนถึงปัจจุบัน

2 แม้ว่าทุกๆ ฝ่ายในโลกภาษาอังกฤษจะเห็นร่วมกันว่ารากฐานของของดนตรีเฮฟวี่เมทัลนั้นจะเป็นดนตรีร็อคในทศวรรษที่ 1960 แน่ๆ แต่แต่ละฝ่าย ไม่ว่าจะเป็นนักวิจารณ์ นักดนตรี หรือกระทั่งนักวิชาการ ที่ต่างจุดยืนและต่างรุ่นกันก็กลับมีความเห็นเกี่ยวกับจุดเริ่มต้นของดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่แตกต่างกันออกไป บางฝ่ายก็มีความเห็นว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลนั้นถือกำเนิดตั้งแต่ช่วงครึ่งหลังทศวรรษที่ 1960 แล้วในผลงานบันทึกเสียงดนตรีของวงดนตรีอเมริกันอย่าง Iron Buttery, Steppenwolf และ Blue Cheer ซึ่งวงเหล่านี้เป็นวงดนตรีร็อคที่มีดนตรีฟังดูโฉ่งฉ่างกว่าวงรุ่นเดียวกัน บางฝ่ายก็มีความเห็นว่าวงดนตรีวงแรกที่สมควรจะถูกจัดว่าเป็นวงเฮฟวี่เมทัลน่าจะเป็นวงดนตรีอังกฤษอย่าง Led Zeppelin ที่ผสานเสียงร้องแหลมสูงเข้ากับดนตรีบลูส์ร็อคที่หนักว่าที่เคยมีมาก่อน อย่างไรก็ดีบางฝ่ายก็เห็นว่าวงดนตรีอังกฤษอย่าง Black Sabbath ที่เริ่มเล่นดนตรีที่มืดหม่น เนิบช้า และหนักหน่วงต่างหากที่สมควรจะถูกจัดว่าเป็นวงดนตรีเฮฟวี่เมทัลวงแรก (ดู Weinstein, 2000: 14-15) ผู้เขียนใช้มาตรฐานแบบกลางๆ ด้วยการนับช่วงเวลาที่ทุกฝ่ายเห็นร่วมกันว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลเกิดขึ้นแล้ว ในการเริ่มนับจุดกำเนิดของดนตรีเฮฟวี่เมทัลซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวคือช่วงต้นทศวรรษ 1970

3 ตัวอย่างเช่น ดนตรีเฮฟวี่เมทัลก้มพูชาก็มีการเริ่มช้ากว่าประเทศอื่นเป็นสิบปีเนื่องจากต้องผ่านช่วงสูญญากาศของวัฒนธรรมดนตรีในช่วงเขมรแดงสังหารนักดนตรีในประเทศไปกว่าร้อยละ 90 ดนตรีเฮฟวี่เมทัลในมาเลเซียก็ถูกรัฐจับตามาโดยตลอดทศวรรษที่ 1990 ในฐานะที่เป็นดนตรีที่ท้าทายศาลนาอิสลามและก็เริ่มมีการปราบปรามดนตรีเฮฟวี่เมทัลในระดับที่มีการยกตำรวจไประงับงานแสดงดนตรีเฮฟวี่เมทัลหลายๆ งานและจับกุมผู้เข้าชมทีเดียวในช่วงกลางๆ ทศวรรษที่ 2000

4 ชื่อย่อในภาษาอังกฤษคือ GI ชื่อเต็มๆ คือ Government Issue สื่อความถึงการเป็น

ทหารที่รัฐเกณฑ์มาและจ่ายเงินให้สารพัดเพื่อบำรุงขวัญกำลังใจในการรบ อ่านเรื่องราวย่อๆ ของทหารจีไอในไทยได้ที่ ชุมศักดิ์ 2548: 43-52

5 ความสามารถในการเล่นดนตรีหลากหลายเป็นเครื่องหมายการค้าของนักดนตรีชาวไทยที่ต่างจากพวกนักดนตรีอเมริกันที่จะเล่นได้สไตล์เดียว และนี่เป็นสาเหตุให้นักดนตรีไทยเป็นที่ต้องการในค่ายจีไอ ทุกวันนี้ในแวดวงนักดนตรีอาชีพที่เล่นกลางคืนในไทยก็ยังให้คุณค่ากับความสามารถเล่นดนตรีได้อย่างหลากหลายแนวทางอยู่

6 น่าสนใจว่า สรวง สันติ อาจเป็นคนแรกๆ ในไทยที่ทำการเผากลองและทุบกีต้าร์ทิ้งในการแสดงสดด้วย (ฉกาจ, 2537: 81) เนื่องจากไม่มีหลักฐานใดๆ ว่ามีนักดนตรีร็อคร่วมสมัยกับเขาหรือกระทั่งสมัยหลังจากเขามีพฤติกรรมดังกล่าว

7 จริงๆ ในช่วงหลังก็มีคำว่า "อันเดอร์กราวด์เมทัล" เช่นกัน แต่มันก็ดูจะหมายถึงรูปแบบดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่หนักหน่วงกว่า "เพลงอันเดอร์กราวด์" จากทศวรรษที่ 1970 มาก (โปรดอ่านต่อไป)

8 นักเขียนอย่าง Pico Iyer ก็เล่าประสบการณ์ของเขาว่า เขาได้เจอปรากฏการณ์คล้ายๆ กันในการเล่นดนตรีสมัยนิยมอเมริกันโดยนักดนตรีท้องถิ่นในฟิลิปปินส์เช่นกัน ดู Appadurai, 1990: 3

9 กิตติไม่ได้รายงานถึงรายได้ของวงดนตรียุคนั้นชัดเจน แต่รายงานถึงการเก็บเงินเข้ากองกลางเพื่อซื้อเครื่องดนตรีเช่นกัน ซึ่งในโอกาสหนึ่งกิตติรายงานการเก็บเงินดังกล่าวทำให้นักดนตรีแต่ละคน "เหลือเก็บกันคนละไม่เกิน 100 บาทต่อวัน" (ชุมศักดิ์ 2548: 89) และในอีกโอกาสกิตติก็บอกว่าเงินที่เหลือเก็บเข้าตัวอยู่ที่ 50 บาทต่อวัน เนื่องจากต้องผ่อนค่าเครื่องเสียงระดับมาตรฐานยี่ห้อ Vinson ที่วงต้องการตอนนั้นอยู่ที่มีราคาสูงถึง 45,000 บาท ซึ่งกิตติก็เปรียบเทียบว่าถ้าเป็นค่าเงินในปัจจุบันน่าจะเป็นหลักแสนที่เดียวเพราะในสมัยตั้งก๋วยเตี๋ยวราคาเพียงชามละบาทสองบาท (กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ 2545a: 35)

10 อันที่จริงไม่ใช่เพียงแค่แผ่นเสียงเท่านั้นที่ทหารจีไอนำมาให้นักดนตรีเหล่านี้ กิตติ กีต้าร์ปืน เล่าว่าทหารเหล่านี้นำพวกเครื่องเสียง เครื่องดนตรี รวมถึงพวกของเล็กๆ น้อยๆ อย่างบุหรี่ มาให้นักดนตรีด้วยจำนวนมหาศาล ซึ่งหากคิดเป็นเงินในสมัยปัจจุบันก็น่าจะเป็นเงินร่วมแสนบาทที่เดียว สิ่งเหล่านี้ดูจะแสดงให้เห็นการทุ่มทุนของทหารจีไอกับมิตรสหายนักดนตรีชาวไทยเหล่านี้ได้เป็นอย่างดี ดู ชุมศักดิ์ 2548: 122, 138

11 อย่างไรก็ดีนี่ก็ไม่ได้หมายความว่านักดนตรีในยุคนี้จะร่ำรวย โดยเฉพาะภายหลังจากที่ประกอบอาชีพนักดนตรีใหม่ แม้ว่าช่วงต้นของชีวิตก่อนอาชีพนักดนตรีของคนเหล่านี้พวกเขาจะเข้าถึงแผ่นเสียงเพลงต่างประเทศ แต่หลังจากประกอบอาชีพนักดนตรี การซื้อแผ่นเสียงเหล่านี้ก็ไม่ใช่สิ่งที่จะมีงบประมาณซื้อได้ง่ายๆ การเข้าถึงแผ่นเสียงก่อนที่ทหารจีไอจะจัดหามาให้ในแบบประหยัดที่สุดก็คือการไปฟังเพลงตามตู้เพลงแล้วจำเอา (ชุมศักดิ์, 2548: 120; กองบรรณาธิการนิตยสาร Overdrive และคนอื่นๆ, 2545a: 28) นี่อาจเป็นสิ่งที่เข้าใจได้ยากในยุคปัจจุบันแต่ก็ไม่ใช่สิ่งที่เป็นไปไม่ได้เสียทีเดียว เพราะอย่างน้อยๆ ก็มีการบันทึกไว้ว่ามือกีต้าร์ในแนวทางคันทรีมิวสิคผู้ยิ่งใหญ่

อย่าง Chet Atkins นั้น "แกะ" เพลงที่มีความซับซ้อนจากวิทยุด้วยซ้ำในช่วงที่เขาหัดเล่นกีต้าร์ (Waksman, 2001: 91-94)

12 จริงแล้วๆ การจัดแสดงดนตรีร็อคในส่วนลุมพินีมีมาอย่างต่ำตั้งแต่ประมาณปี 1967 แล้ว โดยเป็นการประกวดดนตรีประเภทซาโดว์ (ลำเนา 2539: 64) ข้อมูลระหว่างปลายปี 1960 จนถึงปลายปี 1970 นั้นคลุมเครือมากและไม่มีการบันทึกไว้ชัดเจน

13 อย่างไรก็ดีวิทยุในอเมริกาก็มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีฮาร์ดร็อคมากๆ การที่วิทยุอเมริกาปฏิเสธดนตรีเฮฟวี่เมทัลมาตลอดทศวรรษที่ 1970 ดูจะเป็นการปฏิเสธคำว่า "เฮฟวี่เมทัล" มากกว่า เพราะคำๆ นี้มีนัยยะทางลบมากๆ ในอเมริกา ดังที่นักวิจารณ์อเมริกาโจมตีว่าสิ่งที่ Black Sabbath เล่นมีเสียงเหมือนโลหะตีกันมากกว่าดนตรี ดู Weinstein 2000: 18-19

14 ฉายาเหล่านี้ก็ของวงดนตรี เช่น Black Sabbath – ผู้หนักแน่นดุจภูผาถล่มทลาย, Scorpions - แมงป่องผยองเดช, Rainbow – สายรุ้งสกาวสดใส, Kansas – ผู้คึกคะนอง, Led Zeppelin – เรือเหาะว่องเวหา, UFO – จานผีสะท้านโลกา, KISS – จุมพิตอสูรกาย, White Witch – พ่อมดขาวผู้เลอโฉม, Status Quo – นักหวดกีตาร์ตัวฉกาจ, Mountain – จอมภูผา, Queen – ราชา ในนามของราชินี, Deep Purple - ผู้ว่องไวดุจสายฟ้าแลบ, Uriah Heep - ผู้ฮึกเหิม, Jethro Tull – นักขลุ่ยผู้เก่งฉกาจ

และฉายาของนักดนตรีก็เช่น Neil Young – ผู้ยิ่งใหญ่, Ian Gillan นักร้องวง Deep Purple – นักร้องเสียงดินระเบิด, Michael Schenker มือกีต้าร์วง UFO – มือกีต้าร์กรีดและเขย่าหัวใจ, , David Bowie – จอมดัดจริต, David Coverdale – นักร้องหน้าหมู

15 อย่างไรก็ดีวิทยุในอเมริกาก็มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีฮาร์ดร็อคมากๆ การที่วิทยุอเมริกาปฏิเสธดนตรีเฮฟวี่เมทัลมาตลอดทศวรรษที่ 1970 ดูจะเป็นการปฏิเสธคำว่า "เฮฟวี่เมทัล" มากกว่า เพราะคำๆ นี้มีนัยยะทางลบมากๆ ในอเมริกา ดังที่นักวิจารณ์อเมริกาโจมตีว่าสิ่งที่ Black Sabbath เล่นมีเสียงเหมือนโลหะตีกันมากกว่าดนตรี ดู Weinstein 2000: 18-19

16 เทปคาสเซตต์นั้นเป็นสิ่งที่แพร่หลายในโลกตะวันตกตั้งแต่ราวทศวรรษที่ 1960 (Hobsbawm, 1995: 265) อย่างไรก็ดีมันก็แพร่หลายในฐานะของวัตถุผู้บริโภคทำการผลิตซ้ำงานดนตรีจากแผ่นเสียงมากกว่าที่จะเป็นภาชนะที่อุตสาหกรรมดนตรีนั้นนำมาเป็นภาชนะบรรจุดนตรีขาย หลังจากเทปคาสเซ็ตแพร่หลายในโลกตะวันตก เทปศาสเซตต์ใช้เวลาช่วงหนึ่งที่จะแพร่หลายในประเทศกำลังพัฒนา มันเริ่มปรากฏอย่างแพร่หลายในไทยราวๆ ปี 1975 เช่นเดียวกับประเทศกำลังพัฒนาอื่นๆ เช่นอียิปต์ และอินโดนีเซีย (Wong, 1990: 78) อย่างไรก็ดีบทบาทของเทปในประเทศกำลังพัฒนานั้นก็แตกต่างจากโลกตะวันตก เพราะมันเป็นภาชนะหลักที่ธุรกิจดนตรีนำมาบรรจุดนตรีขายเป็นเวลาหลายปีทีเดียวก่อนที่แผ่นซีดีจะเป็นภาชนะที่มาแทนที่ อย่างไรก็ดีเทปส่วนใหญ่ที่จำหน่ายแพร่หลายก็มักจะเป็นเทปที่ผลิตโดยไม่ได้รับอนุญาตจากเจ้าของลิขสิทธิ์หรือเทปผีนั่นเองเนื่องจากยุคสมัยดังกล่าวประเทศกำลังพัฒนาส่วนใหญ่จะไม่

มีกฎหมายลิขสิทธิ์ทั้งในระดับท้องถิ่นและในระดับประหว่างประเทศที่ครอบคลุมและมีโทษรุนแรงไปจนถึงไม่มีการบังคับใช้กฎหมายลิขสิทธิ์อย่างเด็ดขาด

17 ภายหลังงานชิ้นนี้ได้รับการออกจัดจำหน่ายใหม่โดย Milestone Records ติดตามข้อมูลเบื้องต้นของวงได้ที่ http://www.theolarnproject.com

18 วงดนตรีนามว่า เนื้อกับหนัง มักจะเป็นวงที่ได้รับเครดิตว่าผลิตเพลงเฮฟวี่เมทัลภาคภาษาไทยออกมาเป็นวงแรก เนื้อกับหนังออกอัลบั้มแรกในราวปี 1983 และอัลบั้มดังกล่าวก็ได้รับการขนานนามว่าเป็น "เทปเพลงร็อคแนวเฮฟวี่เมทัลชุดแรกในประเทศไทย" ในภายหลัง (ลำเนา, 2539: 149) อย่างไรก็ดีแม้เนื้อกับหนังอาจมีบทบาทในการเป็นผู้บุกเบิกการประพันธ์ดนตรีในแนวเฮฟวี่เมทัลเองโดยวง ซึ่งเป็นรูปแบบการเล่นดนตรีที่ต่างจากวงที่เล่นเพลง "อันเดอร์กราวนด์" รุ่นก่อนๆ ที่มีชื่อเสียงจากการเล่น "คัฟเวอร์" เพลงของวงดนตรีจากตะวันตกที่มีชื่อเสียง อย่างไรก็ดีการบุกเบิกของเนื้อกับหนัง นั้นก็ไม่ได้มีผู้ติดตามเท่าไรนักอย่างน้อยๆ ก็ในสมัยที่เนื้อกับหนังมีชื่อเสียง ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงไม่ได้ให้น้ำหนักกับการพูดถึงวงเนื้อกับหนังเท่าใดนัก

19 ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1990เริ่มมีผับดนตรีร็อคเกิดขึ้นหลายแห่งในกรุงเทพ สถานที่เด่นๆ ที่คนจดจำได้ก็คือ Metal Zone และ Roxette ซึ่งผับเหล่านี้ก็มักจะมีระยะการเปิดทำการไม่นานนัก (ในกรณีของ Metal Zone หลังจากการปิดไปแล้วก็มีการย้ายสถานที่แล้วเปิดใหม่อีกเป็นเวลาเกือบสิบปีทีเดียวก่อนที่จะปิดไปอย่างถาวรอีกครั้ง) นโยบายให้นักดนตรีเล่นเพียงแค่ที่เดียวของทางผับนั้นไม่ทราบแน่ชัดถึงที่มาที่ไป อย่างไรก็ดีสิ่งเหล่านี้ก็ไม่ใช่สิ่งที่แปลกประหลาดสำหรับช่วงที่ดนตรีบางชนิดรุ่งเรือง ในนิวยอร์คช่วงที่ดนตรีร็อคนอกกระแสรุ่งเรืองตอนกลางทศวรรษที่ 1970 ทางร้าน CBGB และ Max's Kansas City ก็มีนโยบาย ว่าวงดนตรีสามารถเลือกเล่นได้แค่เพียงที่ใดที่หนึ่งเช่นกัน ดู McNeil and McCain, 1997

20 สิ่งที่ดูจะเป็นภาพสะท้อนโดยบังเอิญของปรากฏการณ์ดังกล่าวก็คือ การที่วง Moderndog นั้นได้เล่นเป็นวงเปิดในเวทีเล็กของงาน เทศกาลบันเทิงคดี' 37 เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน 1994 ในขณะที่วงดนตรีเฮฟวี่เมทัลอย่าง Growing Pain ได้เล่นเวทีหลัก แต่พอมาถึงงาน Indie DN'A Rock Concert เมื่อวันที่ 2 เมษายน 1995 วง Growing Pain กลับกลายเป็นวงเปิดที่เล่นก่อน Moderndog อย่างไรก็ดีนี่ก็คงจะเป็นเรื่องบังเอิญทั้งนั้น เพราะการที่วงเหล่านี้ได้เล่นเป็นวงหลักก็น่าจะเกิดจากการที่ต้นสังกัดของวงเป็นผู้จัดงานนั่นเอง

21 เทปเพลงงานเมทัลใต้ดินที่ออกในช่วงต้นถึงกลางทศวรรษที่ 1990 นี้ก็มีอาทิ โลกมืด (1993) ของ ดอนผีบิน ภายใต้สังกัด Roxx Records, ห้ามออกอากาศ EP (1993) ของ เฮฟวี่มด ภายใต้สังกัด Perfect Records, Exterminate the Respiration Demo (1993) ของ Heretics Angels ภายใต้สังกัด Roxx Records, เส้นทางสายมรณะ (1994) ของ ดอนผีบิน ภายใต้สังกัด Roxx Records, สัตว์สังคม (1994) ของ Metal Project ภายใต้สังกัด BMG, วิปลาส (1994) ภายใต้สังกัด Pyramid Records,

Growing Pain (1994) ของ Growing Pain ภายใต้สังกัด Milestones Records, ลัทธิซาตาน EP (1994) ของ Dezember ภายใต้สังกัด จุติภูตเร็คคอร์ด และ อัลบั้มรวมเพลงนาม Hot Like Hell (1994) ภายใต้สังกัด Eminor (ซึ่งเป็นสังกัดย่อยของ EMI Thailand) ที่รวมเพลงของวง Medusa, More Funning และวง Macaroni ไว้ด้วยกัน หลังจากนั้นวงดนตรีเหล่านี้หลายๆ วงก็มีผลงานออกมาต่อในราวๆ ปี 1995-1996 เช่น อุบาทว์-อุบัติ (1995) ของ ดอนผีบิน ภายใต้สังกัด DPB Music, วินาศกรรม (1995) ของ Dezember ภายใต้สังกัด จุติภูตเร็คคอร์ด, วิกฤติ...ศรัทธา (1995) ของ วิปลาส ที่ B&M เป็นผู้จัดจำหน่ายแต่ลิขสิทธิ์งานเป็นของทางวง ไปจนถึง ฌาปนกิจ (1996) ของ Macaroni ภายใต้สังกัด Perfect Records ส่วนปี 1997 ก็เป็นปีที่น่าสนใจเพราะ วงเมทัลใต้ดินยุคบุกเบิกสองวงอย่าง ดอนผีบิน และ Dezember ได้ออกงานกับสังกัดใหญ่คือ Warner Music Thailand และ Sony Music Thailand คือ งาน สองฝากฝั่ง และ บาป ตามลำดับ แม้ว่านั่นจะเป็นงานชุดเดียวที่ทั้งสองวงได้ออกกับสังกัดดังกล่าวก็ตามที

22 การเปลี่ยนแปลงแนวทางที่ว่านี้เป็นสิ่งที่ผู้คนในแวดวงเมทัลใต้ดินโดยทั่วไปรับไม่ได้ โดยสิ้นเชิงและวงดนตรีที่เข้าไปอยู่ใน **"**วงการดนตรี**"** เหล่านั้นก็จะถูกประนามสาปพัดจากแวดวงเมทัลใต้ดินทั้งทางตรงและทางอ้อม

23 ในทศวรรษที่ 1990 หลังจากงาน Pain of Death (23-01-1994) [ต่อจากนี้ผู้เขียนจะใช้ใส่วงเล็บหลังชื่องานเพื่อที่จะบอก วัน-เดือน-ปี ของการจัดงานแสดงดนตรีแต่ละครั้ง] ซึ่งเป็นงานใต้ดินครั้งแล้วงานใต้ดินในไทยก็มีมาอย่างต่อเนื่อง เท่าที่รวบรวมมาได้จากโปสเตอร์งานต่างๆ ก็ได้แก่ Heretic Angels: Savagery In June Live (26-06-1994), Hot Live Hell (29-10-1994), Pain of Death (29-08-1995), Meating Death [สะกดตามต้นฉบับ] (ในปี 1995 ไม่พบวันที่จัด), Death Metal Party (25-05-1996), Metal Session (06-07-1996), Home Sweet Hell (04-08-1996), Meating Death II [สะกดตามต้นฉบับ] (05-04-1997), ดอนผีบิน: Return to The Nature Concert [จริงๆ งานนี้ไม่ใช่งานใต้ดินซะทีเดียว เพราะได้รับการสนับสนุนจากค่าย Warner Music แต่นี่ก็เป็นคอนเสิร์ตครั้งแรกของวงใต้ดินยุคบุกเบิกอย่างดอนผีบิน] (10-05-1997), Monsters of Rock (31-05-1997), คอนเสิร์ตเปิดฝาโลง (23-08-1997), Demonic Concert (02-05-1998), Party Death Live (25-04-1998), Dark Oracle Live (ในปี 1998 ไม่พบวันที่จัด) ส่วนปี 1999 พบหลักฐานบอกเล่าว่ามีงานจัดขึ้นภายใต้ชื่อกลุ่ม Revolver แต่ไม่สามารถระบุได้ถึงรายละเอียดของงาน เนื่องจากไม่พบทั้งโปสเตอร์และรายงานในสิ่งพิมพ์

24 ปัจจุบันในชุมชนนักฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลก็ยังไม่เป็นฉันทามติว่าควรจะนับดนตรีลูกผสมระหว่างดนตรีเมทัลกับดนตรีชนิดอื่นอย่าง นูเมทัล (Nu-Metal) และ เมทัลคอร์ (Metalcore) ว่าเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีเมทัลและแวดวงดนตรีเมทัลหรือไม่ ประเด็นของความขัดแย้งของการแบ่งและการรวมเหล่านี้มีรากฐานที่ซับซ้อนและนำไปสู่ความขัดแย้งที่ซับซ้อนในแวดวงเมทัลไทยที่ผู้เขียนไม่อยากกล่าวไว้ในที่นี้ ในที่นี้ผู้เขียนขอรวมดนตรีพวกนี้ไว้ใต้ร่มเงาของดนตรีเมทัลก่อนตามนิยามที่กว้างที่สุดของดนตรี

เมทัล

25 ในไทยสัญญาณที่สำคัญของการที่ธุรกิจดนตรีรู้สึกว่าถูกคุกคามโดย "การละเมิดลิขสิทธิ์" คือการที่ค่ายเพลงใหญ่ลดราคาแผ่นซีดีลงจาก 290 บาท หรือ 155 บาท ในปี 2001 (กมล และ พีรภัทร, 2550: 219) อย่างไรก็ดีประเด็นนี้เป็นประเด็นที่ซับซ้อน

งานวิจัยหลายๆ ชิ้นก็ชี้ว่าไม่อาจสรุปได้แบบนั้นง่ายๆ ค่ายเพลงใหญ่อาจโทษการลดลงโดยไม่ทราบสาเหตุของยอดขาย CD ลงไปกับการละเมิดลิขสิทธิ์ที่เพิ่มขึ้นก็ได้ ในทางตรงข้ามการดาวน์โหลดเพลงแบบละเมิดลิขสิทธิ์ก็อาจมีส่วนในการกระตุ้นยอดขายด้วยซ้ำ เป็นต้น (Siwat, 2007) อย่างไรก็ดีการขยายตัวของกระแสการต่อต้านการละเมิดลิขสิทธิ์ในระดับโลกดูจะเป็นประเด็นที่เกิดจากความรู้สึกว่าถูกคุกคามทางธุรกิจของอุตสาหกรรมต่างในอเมริกาๆ ที่ยืนอยู่บนการเป็นเจ้าของทรัพย์สินทางปัญญาแต่เพียงผู้เดียว และการขยายตัวของมาตรฐานกฎหมายลิขสิทธิ์ในแบบอเมริกันไปในแต่ละประเทศก็เป็นสิ่งที่ถูกบังคับใช้ผ่านข้อตกลงทางการค้าระหว่างประเทศ ดูประเด็นเหล่านี้ได้ใน Gantz and Rochester, 2005; Vaidhyanathan, 2001)

26 กระบวนผลิตงานบันทึกเสียงดนตรีเมทัลก็ประกอบไปด้วย 3 กระบวนการเช่นเดียวกับดนตรีร็อคทั่วไป ก็คือกระบวนการบันทึกเสียง (recording) กระบวนการมิกซ์เสียง (mixing) และกระบวนการมาสเตอร์ (mastering) เสียงในระดับสุดท้าย ทุกๆ กระบวนการมีค่าใช้จ่ายต่างหากทั้งสิ้นหากทำในห้องบันทึกเสียง อย่างไรก็ดีสิ่งเหล่านี้ก็สามารถทำได้ในคอมพิวเตอร์ส่วนตัวทั่วไปหากผู้ทำมีทักษะพอ

27 เมื่อครั้งที่ค่ายเพลงอินดี้ชื่อดังอย่าง เบเกอรี่มิวสิค ตัดสินใจทำเทปชิงเกิลเพลง "ก่อน" ของวง Moderndog ออกจำหน่ายในแบบจำนวนจำกัดสำหรับนักสะสมเพียงแค่ 2,000 ม้วน ทางค่ายเพลงก็ได้ไปคุยกับทางบริษัททำเทปเพลงอย่างออนป้าและก็ได้สร้างความประหลาดใจให้กับบริษัทออนป้าเป็นอย่างมากในจำนวนการผลิตเทปที่น้อยมากๆ (กมล และ พีรภัทร 2550: 113) อย่างไรก็ดีปริมาณที่น้อยนี้ก็ต้องเข้าใจบนฐานของยอดขายของเบเกอรี่มิวสิคช่วงแรกที่งานดนตรีแต่ละชิ้นมียอดขายในหลักแสนเป็นปรกติ ชุดแรกของโมเดิร์นด็อกมียอดหลายแสนชุดด้วยกัน ถึงขนาดที่ยอดขายชุดที่สองจำนวน 2 แสนชุดของโมเดิร์นด็อกนั้นเป็นตัวเลขที่ทำให้ผิดหวังอย่างมาก (กมล และ พีรภัทร, 2550: 154)

28 การแลกเปลี่ยนม้วนเทปแบบข้ามท้องถิ่นและข้ามชาติปรากฏขึ้นในสหรัฐอเมริกาและอังกฤษอย่างต่ำๆ ก็ตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 1980 โดยบรรดาวงดนตรีเมทัลใต้ดินและนักฟังเพลงเมทัลใต้ดินที่อยู่ต่างพื้นที่กันจะทำการแลกทำการบันทึกเสียงงานดนตรีเมทัลใต้ดินที่ตนเองได้ผลิตขึ้นโดยการส่งจดหมายและของทางไปรษณีย์หากันและกัน ดูหลักฐานบางส่วนของกิจกรรมดังกล่าวได้ใน Mudrian, 2004; Mudrian, 2009; Kahn-Harris, 2007

29 มีการรายงานมาอย่างน้อยๆ ก็ตั้งแต่ปี 1997 ว่านักดนตรีเฮฟวี่เมทัลใต้ดินไม่มีการคิดค่าตัวในการเล่นดนตรี และผู้จัดงานส่วนใหญ่ก็ขาดทุนกับการจัดงานเหล่านี้

ดู ริน, 2540: 29-30

30 ค่าตัวของวงดนตรีเหล่านี้โดยทั่วๆ ไปก็มีช่วงที่กว้างตั้งแต่ 10,000 เหรียญสหรัฐไปจนถึง 200,000 เหรียญสหรัฐ ซึ่งความแตกต่างตรงนี้ก็สะท้อนชื่อเสียงของวงดนตรีเหล่านั้น

31 ประเมินจากฐานข้อมูลวงดนตรีใน http://metal-archives.com/stats.php (เข้าถึงในวันที่ 13 กันยายน 2010) ซึ่งเป็นฐานข้อมูลกลางที่ได้รับการยอมรับในแวดวงเฮฟวี่เมทัลนานาชาติ ฐานข้อมูลดังกล่าวจะยอมรับวงดนตรีที่เคยมีการออกผลงานมาแล้วเท่านั้นในฐานข้อมูล

ทั้งนี้การประเมินดังกล่าวน่าจะเป็นการประเมินขั้นต่ำ เพราะเท่าที่ผู้เขียนทราบ วงดนตรีเมทัลไม่น้อยในไทยที่เคยออกผลงานมาแล้วก็ไม่ได้มีชื่ออยู่ในฐานข้อมูลดังกล่าว กล่าวคือ ฐานข้อมูลดังกล่าวรวมวงเมทัลจากประเทศไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันทั้งสิ้นเพียง 89 วงเท่านั้น ทั้งๆ ที่จริงๆ แล้วลำพังแค่ในปัจจุบันก็น่าจะมีวงดนตรีที่น่าจะสามารถอยู่ในฐานข้อมูลทางเว็บไซต์ไม่น่าจะต่ำกว่า 100 วงเข้าไปแล้ว ดังจะเห็นได้ง่ายๆ จากงานดนตรีสดที่จัดขึ้นถี่ยิบซึ่งมีวงไม่ซ้ำหน้าขึ้นเล่นตลอด และผู้เขียนก็คิดว่าความคลาดเคลื่อนของข้อมูลในประเทศอื่นๆ ก็น่าจะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

32 แต่อีกด้านของเหรียญของการถอยห่างจากทุนนิยมผ่านเทคโนโลยีสมัยใหม่เหล่านี้ก็คือ การแบ่งงานกันทำในระดับโลก หากมองในกรอบนี้แล้ว ในขณะที่มุมหนึ่งของโลกคนสามารถสู้กับทุนนิยมด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ คนอีกมุมหนึ่งของโลกถูกขูดรีดผ่านการใช้แรงงานในแบบดั้งเดิมในการสร้างเงื่อนไขที่ทำให้การใช้เทคโนโลยีเหล่านี้เป็นไปได้อยู่ ดู Dyer-Witheford, 2005