บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

เนื่องจากงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์อุดมการณ์ในเพลงสากลแนวเฮฟวี่เมทัลของวัยรุ่น" เป็นงานวิจัยที่ต้องการศึกษาถึงการถอดอุดมการณ์ต่อต้านเรื่องเพศและอุดมการณ์ต่อต้านศาสนาและศีลธรรมที่อยู่ในเพลงสากลแนวเฮฟวี่เมทัลและกระบวนการในการถอดรหัสในกลุ่มวัยรุ่นที่รับฟังเพลงสากลแนวร็อค โดยที่กระบวนการถอดรหัสดังกล่าวมุ่งศึกษาในอุดมการณ์ต่อต้านทั้งสองรูปแบบที่ปรากฏอยู่ในเพลงสากลแนวร็อคโดยเฉพาะแนวเฮฟวี่เมทัลเป็นหลัก โดยศึกษาทั้งการแสดงออกที่แสดงถึงอุดมการณ์อย่างชัดเจนยกตัวอย่างเช่น เนื้อร้องของวง Slipkonot ในชุด Iowa ที่ว่า People = Shit[1] ที่แสดงถึงอุดมการณ์ต่อต้านศาสนาและศีลธรรมที่มีลักษณะของการลดคุณค่าความเป็นมนุษย์ (Opposition Ideology) และอุดมการณ์ที่ถูกซ่อนอยู่ในการกระทำอื่น ๆ ที่แฝงความหมายโดยนัย เช่น รูปแพะในหน้าปกของวง Venom ชุดที่ใช้ชื่อว่า "Black Metal" ที่หมายความถึงซาตานหรือสัตว์ร้ายซึ่งเป็นศัตรูของชาวคริสเตียนตามความหมายของการต่อต้านศาสนาคริสต์[2] ดังนั้น ทฤษฎีและแนวคิดที่ผู้วิจัยนำมาเป็นกรอบความคิดในการศึกษาครั้งนี้จึงเป็นทฤษฎีและแนวคิดที่เกิดจากกระบวนทัศน์ (Paradigm) ในการสื่อสารมวลชนตามแนวทางวัฒนธรรมศึกษา ดังมีรายละเอียดของทฤษฎีและแนวคิดที่นำมาใช้ต่อไปนี้

1. แนวคิดเรื่องลักษณะของเพลงร็อคและเฮฟวี่เมทัล
2. แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ในเพลงร็อค
3. แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมย่อยและวัฒนธรรมวัยรุ่น
4. ทฤษฎีการเข้ารหัสและถอดรหัส
5. ทฤษฎีจิตวิเคราะห์

---

[1] เนื้อเพลงศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

[2] ภาพหน้าปกศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

แนวคิดเรื่องลักษณะของเพลงร็อคและเฮฟวี่เมทัล

ดนตรีร็อคและดนตรีเฮฟวี่เมทัลเป็นแนวเพลงที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่คริสตศักราช 1949-1954 ภายหลังสงครามโลกโดยเกิดขึ้นจากการผสมผสานดนตรีริทึมแอนด์บลูส์ (Rhythm and Blues) ที่นิยมเล่นในหมู่คนผิวดำซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีประเภทแซกโซโฟนและกีตาร์ไฟฟ้าเข้าไป ดนตรีแนวนี้ได้รับความนิยมจากนักดนตรีและนักร้องที่เป็นคนผิวขาวเป็นจำนวนมาก รวมถึงมีการร้องเพลงในลักษณะที่ใช้เสียงที่ผิดจากการร้องปกติ เช่น การร้องแบบเสียงห้าวหยาบ ใส่อารมณ์รุนแรง และมีจังหวะยืดหยุ่น หลังจากนั้นในคริสตศักราช 1955 จึงเกิดดนตรีแบบร็อคแอนด์โรล์ หรือที่เรียกสั้น ๆ ว่า "ร็อค" ตั้งแต่นั้นมา (ลำเนา เอี่ยมสอาด, 2539, น. 32-34) หลังจากช่วงเริ่มแรกของดนตรีร็อคมาจนถึงปัจจุบันดนตรีร็อคได้มีการพัฒนาไปตามรูปแบบที่แตกต่างกันมากขึ้น ดนตรีร็อคที่แตกแขนงออกไปนั้นมีการพยายามรวบรวมจัดเป็นหมวดหมู่จากนักดนตรี นักวิจารณ์และนักวิชาการด้านดนตรีหลายท่าน สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ได้เลือกใช้นิยามของดนตรีร็อคแนวเฮฟวี่เมทัลจากการแบ่งประเภทของ Bennett (2001, pp. 42-57) ที่แสดงวิวัฒนาการของดนตรีร็อคแบบเฮฟวี่เมทัลซึ่งเป็นแนวที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาอย่างเฉพาะเจาะจงลงไปในเพลงร็อค โดยแสดงถึงพัฒนาการจากดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่เกิดขึ้นในช่วยปลายของยุค 60 และช่วงต้นของยุค 70 เข้าสู่แนวดนตรีแบบซอฟท์เมทัลที่ได้รับความนิยมในช่วงกลางยุค 80 และมาจนถึงแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลที่ได้รับความนิยมในต้นยุค 90 และได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

ลักษณะของเพลงร็อค

ดนตรีร็อคโดยทั่วไปมีลักษณะที่แตกต่างกับดนตรีสมัยนิยมประเภทอื่น ๆ ก่อนที่จะทำการศึกษาดนตรีร็อคแนวเฮฟวี่เมทัลนั้น การศึกษาเกี่ยวกับดนตรีร็อคในฐานะที่เป็นรากฐานและเป็นหลักของการจำแนกประเภทของดนตรีร็อคแขนงย่อยอื่น ๆ จึงเป็นเรื่องที่จำเป็นอย่างยิ่งในการศึกษาถึงการจำกัดความให้ชัดเจน ลำเนา เอี่ยมสอาด (2539, น. 55-57) ได้แบ่งเกณฑ์ข้อแตกต่างระหว่างดนตรีร็อคและดนตรีสมัยนิยมในประเทศตะวันตกประเภทอื่น ๆ ไว้ดังนี้ คือ

1. ดนตรีร็อคมีจังหวะ (Beat) ที่หนักหน่วง ทำให้มีการวิจารณ์กันว่าดนตรีนั้นจะมีเสียงกลองใหญ่ (Bass Drum) นำเสียงที่เป็นทำนอง (Melody)

2. มีการใช้บันไดเสียงที่เรียกว่า โหมด (Mode)[3] ซึ่งเลิกใช้มาตั้งแต่หลังยุคเรเนอซอง (ค.ศ. 1600) แต่ในปี 1970 เป็นต้นมา เพลงร็อคและเพลงสมัยนิยมจำนวนมากได้กลับมาใช้บันไดเสียงเป็นโหมดมากกว่าบันไดเสียงที่เป็นเมเจอร์หรือไมเนอร์

3. โครงสร้าง (Form) ของดนตรีร็อคแตกต่างจากโครงสร้างมาตรฐานของดนตรีสมัยนิยมในทศวรรษก่อน ๆ เพลงสมัยนิยมส่วนมากจะมีโครงสร้างแบบสมมาตรกัน (Symmetrical) คือ การแบ่งเป็นท่อน ๆ มีลักษณะเป็น A A B A[4] โดยแต่ละท่อนจะมี 8 ห้องตามทฤษฎีทางดนตรี โครงสร้างของดนตรีร็อคในแต่ละห้องจะมีลักษณะที่ไม่สมมาตรกัน และมักจะยืดหยุ่นไปตามความสั้น-ยาวของเนื้อร้องมากกว่าที่จะถูกกำหนดจากโครงสร้างของบทเพลง

4. ลักษณะที่สำคัญของดนตรีร็อค คือ เสียงดนตรีที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว ในทศวรรษก่อนวงเต้นรำ (Dance Band) ประกอบด้วยเสียงของ แซกโซโฟน และทรัมเป็ต แต่ในยุคใหม่จะถูกแทนด้วยเสียงของกีตาร์ไฟฟ้าและออร์แกนไฟฟ้าหรือเปียโนไฟฟ้า โดยผ่านเครื่องขยายเสียงซึ่งปรับเสียงให้ดังอยู่เสมอ ส่วนนักร้องมักจะเป็นผู้ชายซึ่งปกติจะใช้เสียงที่มีระดับสูงกว่านักร้องเพลงป็อปยุคก่อน

5. มีการดำเนินของทางคอร์ด (Chord Progressions)[5] ที่แตกต่างออกไป เพลงป็อปแบบเดิมมักจะใช้ทางเดินคอร์ด V ไปคอร์ด I แต่เพลงร็อคจะใช้คอร์ดแบบที่เรียงกันมากกว่า (เช่น I-II-I-VII-I) นอกจากนั้นมักมีการดำเนินคอร์ดที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์อย่างอื่นอีกด้วย และการใช้คอร์ดที่สร้างขึ้นจากโหมดนั้นทำให้คอร์ดที่ได้มามีเสียงแปลกออกไปจากเพลงป็อปหรือเพลงแจ๊สโดยทั่วไป

---

[3] โหมด (Mode) คือ บันไดเสียงประเภทหนึ่งที่ทำให้ดนตรีในภาคพื้นยุโรปมีความโดดเด่นขึ้นโดยเฉพาะช่วงเวลาประมาณ ค.ศ. 400 ถึง ค.ศ. 1500 นับได้ 1,100 ปี และมีอิทธิพลอย่างสูงต่อนักประพันธ์เพลงในเวลาต่อมา (นพพร ด่านสกุล, 2541)

[4] โครงสร้าง (Form) ของดนตรีที่มีลักษณะเป็น A A B A เพลงที่มีช่วงทำนองเพลงแบบหนึ่ง (A) เล่นซ้ำกันสองครั้งโดยคำร้องซ้ำกันหรือไม่ซ้ำก็ได้ (แต่ส่วนมากจะไม่ซ้ำ) และมีช่วงทำนองอีกช่วงหนึ่ง (B) ที่มีทำนองและเนื้อหาต่างจากช่วงทำนองแรก และจบด้วยด้วยช่วงทำนองแรก (A) อีกครั้งโดยคำร้องซ้ำกันหรือไม่ซ้ำกันก็ได้

[5] ทางคอร์ด (Chord Progressions) คือ การดำเนินของแนวทำนอง โดยเป็นการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตในบันไดเสียงที่ศิลปินเลือกใช้ การเลือกใช้ตัวโน้ตที่แตกต่างกันในจังหวะที่ต่างกันออกไปทำให้เกิดทางคอร์ตที่แตกต่างกันออกไป ส่งผลให้เพลงแต่ละเพลงมีทำนองเพลงเฉพาะตัวแตกต่างกันออกไป

6. ลักษณะเด่น ๆ ของวงดนตรีร็อคอีกอย่างหนึ่ง คือเป็นวงดนตรีขนาดเล็ก โดยมากนักดนตรีจะเป็นชาย การปรากฏตัวบนเวทีการแสดงสดจะทำกันเป็นทีมแทนที่จะเป็นดารายอดนิยมที่เด่นเฉพาะตัว (Individual Idol) ดังเช่นยุคก่อน การแต่งกายก็แตกต่างกันคือจากชุดดินเนอร์แจ็คเก็ตในทศวรรษที่ 1930 กลายเป็นแจ็คเก็ตหนังในทศวรรษที่ 1950 จากนั้นสไตล์การแต่งกายก็เปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ทุกวันนี้การแต่งกายของนักดนตรีร็อคมีลักษณะเฉพาะบุคคลสูงมาก คือมีตั้งแต่ชุดฝ่ายสกปรกไปจนถึงชุดที่ออกแบบให้ประหลาดด้วยผ้าแพรที่ประดับประดาให้แวววาวเป็นมันระยับ

7. ดนตรีร็อคคงอยู่ได้ด้วยการอัดแผ่นเสียงหรือเทป การแสดงสดสำหรับศิลปินบางคนหรือบางคณะอาจมีข้อจำกัด ดังนั้น ดาราเพลงร็อคบางคนจะไม่เคยแสดงบนเวทีเลย

8. เพลงร็อคมีลักษณะคล้ายกับเพลงพื้นบ้านอยู่อย่างหนึ่ง คือนิยมใช้วิธีเลียนแบบกันหรือเล่นด้วยการจำมากกว่าที่จะเขียนออกมาเป็นตัวโน้ต

9. ในตัวตนของดนตรีร็อคเองก็มีความหลากหลาย เพราะตลอดเวลาที่ร็อคได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงไปนั้นจะรับเอาอิทธิพลของดนตรีประเภทอื่น ๆ เข้าไปอยู่ตลอดเวลา มีหลายคนคิดว่าดนตรีร็อคก็เหมือนดนตรีป๊อป ฉะนั้นดนตรีร็อคจึงสูญเสียคำจำกัดความที่เฉพาะตัวของตนเองไป

การจำแนกดนตรีร็อคจากดนตรีสมัยนิยมอื่น ๆ ผู้วิจัยจะนำเกณฑ์ของ ลำเนา เอี่ยมสอาด (2539) มาใช้เพื่อจำแนกความแตกต่างระหว่างดนตรีร็อคร่วมกับดนตรีสมัยนิยมในระดับพื้นฐานเท่านั้น แต่ในการแยกดนตรีร็อคในปัจจุบันไม่สามารถนำเกณฑ์การจำแนกดังกล่าวมาใช้เป็นหลักในการแยกแยะแนวเพลงได้ เนื่องจากดนตรีร็อคโดยเฉพาะแนวที่ได้รับความนิยมในปัจจุบันเป็นแนวดนตรีร็อคชนิดย่อยที่พัฒนาขึ้นต่อเนื่องตั้งแต่กลางยุค 80 และต้นยุค 90 เป็นต้นมา ซึ่งหมายถึงมีการพัฒนาแนวเฮฟวี่เมทัลแบบซอฟท์เมทัล (Soft Metal) และ แบบเอ็กซ์ตรีมเมทัล (Extreme Metal) เพิ่มขึ้นมา ดังนั้น การจำแนกข้อแตกต่างของเพลงร็อคโดยเฉพาะแนวเฮฟวี่เมทัลจึงต้องใช้แนวคิดเกี่ยวกับดนตรีเฮฟวี่เมทัลเพิ่มเติมจากเกณฑ์ที่ถูกรวบรวมไว้ในงานของ Bennett (2001) จากหนังสือ Cultures of Popular Music เป็นแนวทางในการแยกแยะดนตรีร็อคในยุคปัจจุบัน

<u>ลักษณะดนตรีเฮฟวี่เมทัล</u> (Heavy Metal Music) (Andy Bennett, 2001, pp. 42-57)

ดนตรีเฮฟวี่เมทัลจัดได้ว่าเป็นแนวดนตรีที่เป็นแนวที่แยกย่อยลงไปอีกจากดนตรีร็อคและเป็นแนวดนตรีที่ไม่ได้รับความนิยมมากนักในสมัยก่อน ดังนั้น ในช่วงเวลาก่อนปี 1990 ดนตรีเฮฟวี่เมทัล (Heavy Metal Music) และกลุ่มผู้ฟังเพลงแนวนี้จึงไม่ค่อยได้รับการสนใจจากนักวิจัยในลักษณะที่เป็นวัฒนธรรมย่อยของคนกลุ่มหนึ่งเท่าใดนัก ดนตรีเฮฟวี่เมทัลมักเป็นที่สนใจจาก

นักวิชาการในลักษณะของความที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) ที่ถูกศึกษาเฉพาะเจาะจงในลักษณะที่เป็นแฟชั่นหรือเป็นความคลั่งไคล้เท่านั้น แต่ถึงอย่างไรดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็ยังมีการพัฒนาต่อมาเรื่อย ๆ แม้ว่าจะไม่ได้เปิดออกอากาศผ่านทางสื่อโทรทัศน์และวิทยุกระจายเสียง (Kotorba, 1994) หรือจะถูกรังเกียจจากนักวิจารณ์ก็ตาม (Shuker, 1994, pp. 147-148)

ดนตรีเฮฟวี่เมทัลมีพัฒนาการมาจากบลูส์ร็อค (Blues Rock) และไซคีเดลิค (Psychedelic Rock) (Stuark Borthwick and Ron Moy, 2004, p. 138) ดนตรีแนวเฮฟวี่เมทัลเป็นที่ชื่นชอบของวัยรุ่นและผู้ที่อยู่ในยุคก่อนศตวรรษที่ 20 ที่มีสถานภาพทางสังคมและเศรษฐกิจตกต่ำ (Straw, 1983) มีครอบครัวที่ไม่มีหลักแหล่ง (Arnett, 1991, 1996) และประสบกับภาวะความเสี่ยงแบบยุคหลังอุตสาหกรรม (Postindustrial risk) หรือมีลักษณะเบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานสังคม (Anomie) (Locher, 1991) ยิ่งไปกว่านั้น ดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็มีส่วนประกอบสำคัญที่ก่อให้เกิดการรวมกลุ่มของกลุ่มวัยรุ่นที่ไร้อำนาจและห่างเหินจากสังคม ถ้อยคำที่ทำลายล้างของดนตรีเฮฟวี่เมทัลมักสนใจในประเด็นของความตาย การทำให้พิการ การทำร้ายร่างกาย (Gross, 1990; Harris, 1994) และความเกลียดชังผู้หญิง (Walser, 1993; Sloat, 1998) ซึ่งเนื้อหาดังกล่าวเป็นที่มาของการถูกกล่าวหาที่นำไปสู่ประเด็นของการถกเถียงกันเกี่ยวกับผลของเนื้อหาต่อกลุ่มผู้ฟังวัยรุ่น โดยเฉพาะที่สหรัฐอเมริกาที่ดนตรีเฮฟวี่เมทัลถูกกล่าวหาว่าเป็นแนวทางของการฆ่าตัวตายในวัยรุ่น (Weinstien, 1991; Shuker, 1994)

<u>รากฐานของดนตรีเฮฟวี่เมทัล</u> (Andy Bennett, 2001, pp. 42-57)

รากฐานของดนตรีเฮฟี่เมทัลเกิดขึ้นในช่วงของการเสื่อมถอยในความนิยมในดนตรีแบบไซคีเดลิค (Psychedelic Music) ดนตรีร็อคเกิดขึ้นในช่วงท้ายของยุค 60 Straw (1983) ได้บันทึกไว้ว่า เมื่อดนตรีไซคีเดลิคเริ่มถดถอย ดนตรีร็อคก็ได้พัฒนาในสามทิศทางด้วยกัน คือ แนวดนตรีคันทรีร็อค (Country Rock) ซึ่งได้แก่ วง Eagles แนวโปรเกรสสีฟร็อค (Progressive Rock) ที่บุกเบิกโดยกลุ่มวงดนตรีจากฝั่งสหราชอาณาจักร ได้แก่ วง Genesis, วง Yes และ Emerson, Lake and Palmer และแนวเฮฟวี่เมทัล (Heavy Metal) ดนตรีเฮฟวี่เมทัลได้แสดงการกลับมาของสุนทรียะที่มีลักษณะที่เป็นเรื่องราวในโลกแห่งความเป็นจริงมากขึ้นในดนตรีร็อค แอนด์ โรล (Rock 'n' Roll) ซึ่งในขณะเดียวกันก็ยังคงคล้ายกับดนตรีไซคีเดลิคที่เน้นเสียงที่ตกแต่งจากเทคโนโลยีใหม่ ๆ และนักดนตรีมีทักษะที่ยอดเยี่ยม ขณะที่ Chamber (1985, p. 123) ได้กล่าวถึงดนตรีเฮฟวี่เมทัลว่าเป็นลูกหลานที่ผิดเพี้ยน (Mutant Offspring) ที่นำดนตรีไซคีเดลิคร็อคที่มีพื้นฐานจากกีตาร์เป็นตัวสร้างความสุนทรียะเป็นหลักเปลี่ยนแปลงไปสู่การเล่นที่ใช้เสียงดังและเข้าสู่กิจกรรมทางการเมืองโดยตรง

ต้นกำเนิดของดนตรีเฮฟวี่เมทัลมีการกล่าวถึงในหลายที่มา Gross (1990, p. 120) ได้กล่าวถึงการเกิดขึ้นของดนตรีเฮฟวี่เมทัลว่ามาจากวง Steppenwolf ในปี 1967 จากเพลง "Born to be Wild"[6] โดยเมื่อเสียงร้องที่เป็นแนวทางเดียวกับดนตรีเฮฟวี่เมทัลปัจจุบันและยังมีคำว่า "Heavy Metal Thunder" ปรากฏอยู่ในเนื้อเพลงท่อนคำร้องท่อนที่สองด้วย

ในขณะที่ Breen (1991) ได้โต้แย้งว่าการออกอัลบั้มแรกของวง Led Zeppelin จากประเทศอังกฤษในปี 1998 เป็นรากฐานของเฮฟวี่เมทัล เช่นเดียวกับที่ Robert Walser (1993) ได้พูดถึงการเกิดของเพลงเฮฟวี่เมทัลว่าเกิดที่เมืองเบอร์มิงแฮมในประเทศอังกฤษซึ่งเกิดจากกลุ่มชนชั้นแรงงานในเมืองอุตสาหกรรมอย่างเมืองเบอร์มิงแฮม นั่นก็คือ Ozzy Osbourne, วง Black Sabbath และวง Judas Priest ในปลายยุคปี60 และต้นยุคปี 70

การศึกษากลุ่มผู้ฟังเพลงแนวเฮฟวี่เมทัลมุ่งไปในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างความชื่นชอบในดนตรีเฮฟวี่เมทัล ความเป็นชาตินิยม เพศ และลักษณะทางสังคม-เศรษฐกิจ โดยทั่วไปกลุ่มผู้ฟังส่วนมากมีลักษณะเป็นคนขาว เพศชาย และชนชั้นแรงงาน (Shuker, 1994, p. 150) ถึงแม้ว่าในขณะที่กลุ่มผู้ฟังเพลงร็อคทั่วโลกเป็นชนชั้นแรงงานแต่ในกรณีของทวีปอเมริกาเหนือก็มีลักษณะที่แตกต่างออกไป นั่นคือดนตรีเมทัลได้เข้าถึงกลุ่มชนชั้นกลางมากขึ้นและมีกลุ่มคนบริเวณชานเมืองเพิ่มเข้ามาด้วย แต่ถึงอย่างไรก็ตามดนตรีเฮฟวี่เมทัลก็ยังคงมีความสัมพันธ์กับระดับการศึกษาที่ต่ำและสถานภาพทางสังคมและเศรษฐกิจรวมไปถึงโอกาสในชีวิตด้วย

เมื่อมาถึงยุค 80 มิติทางชนชั้นและเพศในกลุ่มผู้ฟังก็เริ่มเปลี่ยนไปในลักษณะที่กว้างมากขึ้นในลักษณะของการกลายเป็นมวลชน (Popularization) ซึ่งเกิดขึ้นช่วงปลายยุค 80 โดยการมาถึงของวงซอฟท์เมทัล (Soft Metal) อย่างวง Bon Jovi ที่ผสมผสานดนตรีที่มีกีตาร์เป็นพื้นฐานกับคีย์บอร์ดและเครื่องสายแบบป็อปประแสหลักซึ่งทำให้ดนตรีแนวเฮฟวี่เมทัลเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น (Walser, 1993) ดนตรีซอฟท์เมทัลนี้ไม่เพียงแต่จะทำให้กลุ่มผู้ฟังเพลงแนวนี้เปลี่ยนเท่านั้น แต่ยังทำให้เกิดแฟชั่นแนวใหม่ที่นิยมแต่งแจ็คเก็ตหนังหรือกางเกงขายาวที่มีหลาย ๆ สี รวมถึงสไตล์การทำผมที่มีลักษณะฟูและใช้มูส (Mousse) ในการตกแต่งผมด้วย การทำผมเช่นนี้แตกต่างจากกลุ่มแฟนเฮฟวี่เมทัลยุค 70 ที่ไว้ผมยาวตรง นอกจากนั้นเนื้อหาของซอฟท์เมทัลก็ดึงดูดผู้ฟังเป็นวงกว้างและสร้างกลุ่มผู้ฟังที่เป็นผู้หญิงขึ้นมา ทิศทางการเปลี่ยนแปลงนี้มาจากผลงานของ วง Bon Jovi ในปี 1986 ที่ใช้ชื่ออัลบั้มว่า Slippery When Wet[7] นั่นเอง

---

[6] เนื้อเพลงศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

[7] ภาพหน้าปกศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

Walser (1993) ได้กล่าวถึงเนื้อหาที่เปลี่ยนแปลงไปจากแนวเฮฟวี่เมทัลแบบเดิมที่กล่าวถึงความทุกข์ระทม ความตายและความลึกลับที่กำลังคืบคลานเข้ามา วง Bon Jovi เริ่มปลูกฝังแนวคิดด้านบวกในการมองเห็นความหวัง มีการเขียนเพลงเกี่ยวกับรักโรแมนติก และความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล นอกจากนั้นยังได้ทำดนตรี ภาพและท่วงทำนองให้ดึงดูดกลุ่มเพศหญิงซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มผู้ฟังกลุ่มใหม่ด้วย

หลังจากกลางยุค 80 ดนตรีแบบซอฟท์เมทัลก็เริ่มลดความสำคัญลงไป และดนตรีแบบเอ็กซ์ตรีมเมทัล (Extreme Metal) ก็เริ่มได้รับความนิยม ดนตรีเอ็กซ์ตรีมเมทัลได้กลับมาให้ความสนใจในดนตรีที่มีพื้นฐานมาจากเสียงกีตาร์มากขึ้นและลดอิทธิพลของเพลงบลูส์ลงไป รวมถึงให้ความสลับซับซ้อนในจังหวะของเพลงอีกด้วย (Denski and Sholle, 1992, p. 43) สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งของดนตรีแบบเอ็กซ์ตรีมเมทัลคือการลดความพยายามในการตกแต่งบนเวทีการแสดงสดโดยการใช้อุปกรณ์บนเวที ไฟบนเวทีและเทคนิคพิเศษซึ่งแม้แต่วงเฮฟวี่เมทัลยุค 70 ที่เรียกว่าวงสเตเดียมร็อค (Stadium Rock) ก็ยังใช้การตกแต่งเวทีแบบนี้ ภาพลักษณ์และการแสดงสดมีพื้นฐานมาจากดนตรีกรันจ์ (Grunge) ที่มีรากฐานอยู่ที่เมืองซีเอ็ตเติลในอเมริกา วงที่เป็นที่รู้จักกันดีคือ วง Nirvana และวง Pearl Jam วงเหล่านี้ปฏิเสธลักษณะดึงดูดใจแบบดนตรีเฮฟวี่เมทัลยุค 80 และความสุภาพเรียบร้อยแบบกลับกลอกในแบบของแนวเพลงเทคโนป๊อป อย่างไรก็ตามแนวเพลงแบบเอ็กซ์ตรีมเมทัลได้มีรากฐานมาตั้งแต่ต้นยุค 80 แล้ว จากกลุ่มวงดนตรีอย่าง เช่น วง Metallica ซึ่งวงนี้แสดงความจงเกลียดจงชังวงแนวซอฟท์เมทัลยุค 80 อย่างเปิดเผย (Denski and Sholle, 1992, p. 43; Crocker, 1993) ในยุค 80 วง Metallica ยังมีสถานภาพเป็นวงใต้ดิน (Underground) และขณะที่วงได้ออกอัลบั้ม And Justice for All ในปี 1989 ผลงานชุดนี้ก็ขายได้หนึ่งล้านก็อปปี้ แม้จะได้ออกอากาศตามสถานีวิทยุเพียงเล็กน้อยก็ตาม

ทิศทางของดนตรีแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลเป็นไปในลักษณะของการกระจายอำนาจ (Decentralization) การผลิตและการแสดงผลงานของวงดนตรีโดยผ่านคนกลุ่มเล็ก ๆ ในท้องถิ่น ซึ่งจะส่งผลให้เกิดการเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างเข้มแข็งจากความนิยมที่มีพื้นฐานจากท้องถิ่นซึ่งแตกต่างจากดนตรีแบบซอฟท์เมทัลโดยสิ้นเชิง ลักษณะของความเป็นท้องถิ่นนี้เองที่ทำให้เกิดการบุกเบิกดนตรีแบบใหม่ขึ้นมามากมาย ยกตัวอย่างเช่น เมืองซานฟรานซิสโก ย่านเบย์แอเรียเป็นแหล่งกำเนิดและพัฒนาดนตรีแทรช (Trash Metal) อันได้แก่ วง Exodus และวง Metallica ในปลายยุค 80 และต้นยุค 90 ขณะที่ดนตรีแนวเดธเมทัล (Death Metal) ได้รับความนิยมในกรุงสต็อกโฮล์มประเทศสวีเดน วงที่มีแหล่งกำเนิดที่นั่นคือวง Dismember และวง Entombed ขณะเดียวกับที่เมืองเท็มป้า รัฐฟลอริด้าก็มีวง Obituary และวง Deicide ที่เติบโตขึ้นและพัฒนา

แนวทางแบบเดธเมทัลเช่นเดียวกัน หลังจากนั้นในช่วงกลางยุค 90 แนวดนตรีแบบแบล็คเมทัล (Black Metal) ก็ได้รับความนิยมในประเทศนอร์เวย์ วงเหล่านั้นได้แก่ วง Burzum และวง Emperor

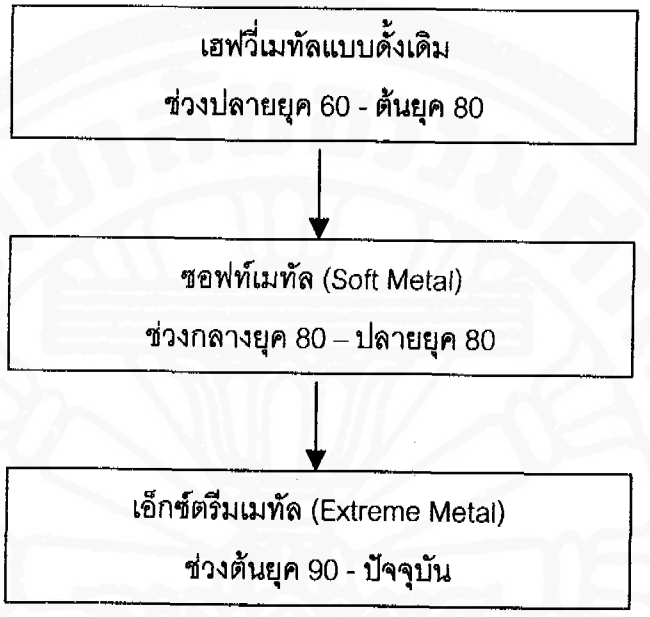
ในความเป็นท้องถิ่นนี้เองที่ทำให้เกิดการสร้างความสัมพันธ์กันระหว่างวงดนตรีและผู้ฟัง เนื่องจากความใกล้ชิดกันของเวทีที่ลดมิติของความห่างเหินของผู้แสดงดนตรีและผู้ฟังซึ่งจะมีผลให้เกิดความสัมพันธ์กันเป็นชุมชนและเกิดความสามัคคี โดยแสดงให้เห็นได้จากการกระโจนลงมาจากเวที (Stagediving) ที่สมาชิกของผู้ชมปีนขึ้นไปบนเวทีแล้วกระโจนลงมาสู่ฝูงชนด้านล่าง แม้ว่าโดยผิวเผินแล้วจะถูกมองว่าเป็นลักษณะส่วนบุคคลที่บ้าบิ่นหรือชอบแสดงออกแต่การกระโจนลงจากเวทีก็แสดงให้เห็นถึงการยอมรับระหว่างกลุ่มผู้ฟังด้วยกันและความเท่าเทียมกันระหว่างผู้กระโจนจากเวทีและฝูงชน

แม้ว่าปัจจุบันเพลงเฮฟวี่เมทัลประเภทเอ็กซ์ตรีมเมทัลจะได้รับความนิยมมากกว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลแบบอื่น ๆ แต่ก็ใช่ว่าดนตรีเฮฟวี่เมทัลแขนงอื่น ๆ จะหายไปจากความนิยมของกลุ่มผู้ฟังดั้งเดิม ขณะเดียวกันวงดนตรีเฮฟวี่เมทัลแบบอื่น ๆ ก็มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ยกตัวอย่างเช่น วง Black Sabbath ก็ยังคงมีการผลิตผลงานที่เคยทำออกมาในและได้รับความนิยมในฐานะของผู้บุกเบิกดนตรีแนวเฮฟวี่เมทัลขึ้นมาหรือวง Bon Jovi ก็ยังคงทำอัลบั้มเพลงอย่างสม่ำเสมอล่าสุดซึ่งผลงานล่าสุดก็คืออัลบั้มชุด "Have a Nice Day"[8] ในปี 2005 และนอกจากนั้นยังมีวงดนตรียุคใหม่ที่พยายามทำดนตรีในลักษณะที่เป็นแนวที่ตนเองชื่นชอบในสมัยเด็กโดยมองข้ามการทำวงตามกระแสความนิยมในปัจจุบันยกตัวอย่างเช่น วง The Darkness ที่มีแนวทางในการทำดนตรีแบบเดียวกับวง Queen และวง Thin Lizzy ที่เป็นวงแกลมร็อค (Glam Rock) และสเตเดียมร็อค (Stadium Rock) ที่เป็นการจัดหมวดหมู่ของดนตรีเฮฟวี่เมทัลอีกรูปแบบหนึ่งในอดีต การพัฒนาของแนวดนตรีเฮฟวี่เมทัลโดยสรุปอย่างสั้นจะมีลักษณะดังนี้

---

[8] ภาพหน้าปกศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

แผนภาพที่ 2.1
การเปลี่ยนแปลงความนิยมในเพลงเฮฟวี่เมทัลแขนงต่าง ๆ



<u>ดนตรีเอ็กซ์ตรีมเมทัล เยาวชน และ สังคมหลังอุตสาหกรรม</u> (Andy Bennett, 2001, pp. 42-57)

เนื้อหาของดนตรีแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลเป็นการสู้รบกับปัญหาสังคมยุคปัจจุบันโดยเฉพาะสิ่งที่ขัดแย้งกับวัยรุ่น ลักษณะเนื้อหาแบบนี้ถูกละเลยไปในดนตรีเฮฟวี่เมทัลยุคก่อน ๆ Harrell (1994, p. 92) ได้ชี้แจงว่าดนตรีสมัยก่อนเกี่ยวข้องกับการยกย่องเรื่อง เซ็กซ์ ยาและร็อคแอนด์โรลมากกว่า ในขณะที่ดนตรีเอ็กซ์ตรีมเมทัลไม่ได้มีคำร้องแบบเดียวกับเฮฟวี่เมทัลแบบเดิม ขณะที่ Esstein et al. (1990) ได้กล่าวถึงแนวคิดที่แฟนเพลงที่เลือกฟังเพลงสมัยนิยมหรือเพลงร็อคจะยึดติดกับหน้าที่ของเพลงในลักษณะที่เกี่ยวกับชีวิตของเขาโดยจะใช้เป็นวิธีการในการให้คำจำกัดความต่อประสบการณ์ของพวกเขาเป็นหลัก จากลักษณะดังกล่าวจึงเป็นไปได้ว่าจะเห็นเพลงของศิลปินแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลมีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำลายล้าง ความเสื่อมโทรมและโรคร้าย ความฝันที่แตกสลาย ความเสื่อมโทรมในอำนาจ การสับสนและการแยกตัว (Harrell, 1994, p. 93) ซึ่งมีความสำคัญในการเปลี่ยนแปลงระดับปัญหาที่เกิดขึ้นในการเติบโตของวัยรุ่นจำนวนมากในสังคมปัจจุบัน คล้ายคลึงกันกับที่ Berger ได้สัมภาษณ์นักดนตรีแนวเดธเมทัล (Death Metal) และแฟนเพลงที่เน้นความสำคัญกับกลุ่มคนที่มารวมกันและฟังดนตรีเฮฟวี่เมทัลและใช้ดนตรีเหล่านี้เผชิญกับความยากลำบากในชีวิต (Berger, 1999, p. 275)

การดึงดูดของดนตรีเอ็กซ์ตรีมเมทัลช่วงยุค 90 สอดคล้องกับการเพิ่มขึ้นของการเฝ้าระวังของนักสังคมวิทยาในเรื่องของการหลุดออกจากสังคม, วัฒนธรรมที่ถูกสร้างจากยุคหลังอุตสาหกรรมที่กำลังนำไปสู่การสร้างสิ่งที่เรียกว่าสังคมความเสี่ยง (Risk Society) ขณะที่ Beck (1992) ได้อธิบายว่าสังคมความเสี่ยงมีความหมายแฝงไปถึงประสบการณ์ชีวิตของวัยรุ่นโดยเฉพาะการเพิ่มขึ้นของสภาวะการว่างงานของวัยรุ่นซึ่งเป็นผลมาจากความล้มเหลวของมิติระหว่างการทำงานและเวลาว่าง และถูกแทนที่โดยช่วงเวลาที่ไม่สามารถกำหนดให้ชัดเจนลงไปได้ของการว่างงานซึ่งไม่มีโครงสร้างหรือรูปแบบที่ชัดเจนตายตัว (Furlong and Cartmel, 1997) การยอมรับความเสี่ยงและความไม่แน่นอนในชีวิตประจำวันทำให้เกิดความขัดแย้งในการสร้างท่าทีที่ไม่เป็นการเมืองและทำให้เกิดการห่างเหินกันในวัยรุ่นจำนวนมาก Harrell (1994) ชี้แจงว่าการดึงดูดของเอ็กซ์ตรีมเมทัลในวัยรุ่นมีความสำคัญเหมือนเป็นแหล่งของพลังอำนาจ ตัวอย่างเช่น ดนตรีเดธเมทัล (Death Metal) ที่สร้างมาจากเอ็กซ์ตรีมเมทัล (Extreme Metal) Harrell (1994) ได้กล่าวว่าสิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ เดธเมทัลได้สร้างอำนาจให้แก่ผู้ฟังผ่านการบ่อนทำลายอำนาจ ดนตรีเฮฟวี่เมทัลมีลักษณะที่เฉพาะกลุ่มและมีอุดมการณ์ในการต่อต้านค่านิยมที่ล้อมรอบสังคมที่มีลักษณะทางจิตใจแบบ "พวกเรา (us)" ปะทะกับ "พวกเขา (them)" แสดงการยกกลุ่มผู้ฟังเมทัลในตำแหน่งของความเลิศล้ำทางศีลธรรม การผสมผสานเหล่านี้ทำให้กลุ่มแฟนวัยรุ่นมีความเห็นว่าดนตรีแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลมีความซื่อสัตย์มากกว่าที่จะเผชิญหน้ากับโลกในเรื่องของสภาพแวดล้อม, สังคมและเรื่องอื่น สำหรับประเด็นทั้งหมดนั้นดนตรีแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลจะช่วยแบ่งปันความกังวลใจของแฟนเพลงเกี่ยวกับปัญหาต่าง ๆ และสร้างความน่าเชื่อถือมากกว่ารูปแบบทางการตลาดของวงการดนตรี

ในประเด็นของเอ็กซ์ตรีมเมทัล เยาวชนและสังคมยุคหลังอุตสาหกรรมนี้เป็นแนวทางที่ผู้วิจัยจะใช้ในการศึกษากลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ เนื่องจากกลุ่มวัยรุ่นที่ได้ทำการคัดเลือกมาเป็นกลุ่มวัยรุ่นที่เป็นกลุ่มผู้ฟังดนตรีสมัยใหม่นั่นคือแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลตามที่ได้กล่าวมาแล้วนี่เอง หัวข้อนี้จะใช้เป็นกรอบในการศึกษาการเลือกฟังเพลงร็อคของวัยรุ่นว่ามีลักษณะของการเลือกฟังแบบใดและมีลักษณะที่สอดคล้องกับบริบทของความเป็นคนไทยหรือไม่อย่างไร เพื่อให้การศึกษาอุดมการณ์ในวัยรุ่นเป็นไปในทางที่ชัดเจนมากขึ้น

แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ในเพลงร็อค

อุดมการณ์ในเพลงร็อคเป็นสิ่งที่ถูกผลิตและผลิตซ้ำอยู่ในผลงานเพลงของศิลปินร็อคอยู่เสมอ อุดมการณ์ในเพลงร็อคในฐานะที่เป็นสื่อตัวหนึ่งจะมีหน้าที่ในการสอดแทรกอุดมการณ์ออกไปสู่ผู้ที่ฟังเพลงร็อค การศึกษาเกี่ยวกับอุดมการณ์ในเพลงร็อคจะช่วยให้ผู้วิจัยทราบถึงความเป็นมาของอุดมการณ์ที่มีอยู่ในเพลงร็อคและเข้าใจเกี่ยวกับอุดมการณ์ที่ได้รับการผลิตซ้ำอยู่ในเพลงสากลแนวร็อคได้ดียิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ในเพลงร็อคในการคัดเลือกวงดนตรีที่นำมาใช้ศึกษาอุดมการณ์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานของวงดนตรีและใช้แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ในเพลงร็อคในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างให้มีลักษณะที่มีการเลือกฟังวงดนตรีที่มีอุดมการณ์ที่แตกต่างกันออกไป เพื่อศึกษาการถอดรหัสอุดมการณ์ในเพลงว่ามีความแตกต่างกันออกไปหรือไม่อย่างไร

อัลธูแซร์ (2529 อ้างถึงใน ลำเนา เอี่ยมสอาด, 2539, น. 12-15) ได้กล่าวถึงอุดมการณ์เอาไว้ว่า อุดมการณ์เป็นภาพตัวแทนความคิด (Representation) ซึ่งไม่ได้เกิดจากความรู้สึกนึกคิดตามลำพัง หากแต่ก่อตัวมาจากโครงสร้างของสังคมที่เต็มไปด้วยมายาคติ (Myth) ดังนั้น คนที่ตกอยู่ในอุดมการณ์ก็คือคนที่ไม่รับรู้ความสัมพันธ์อันแท้จริงระหว่างตัวเขากับโลกที่เป็นอยู่ แต่กลับไปรับรู้เอาความสัมพันธ์ระหว่างตัวเขากับโลกที่เป็นอยู่แบบจินตนาการ

ในขณะที่ กาญจนา แก้วเทพ (2533 อ้างถึงใน ลำเนา เอี่ยมสอาด, 2539, น. 12) ได้สรุปว่า อุดมการณ์เป็นผลผลิตที่สร้างขึ้นมาจากภาวะทางจิตสำนึก ผลผลิตชุดนี้ได้แก่ ชุดของความคิด (Set of ideas) ความรู้สึก (Feedings) และความพร้อมที่จะลงมือกระทำ (Actions)

อุดมการณ์จากนิยามของ กาญจนา แก้วเทพ และ อัลธูแซร์ ทำให้มองเห็นภาพของอุดมการณ์ได้ว่าเป็นผลผลิตทางความคิด ความรู้สึกและความพร้อมที่จะลงมือกระทำ เพลงร็อคจัดได้ว่าเป็นสื่อชนิดหนึ่งที่ผู้ส่งสาร (ศิลปิน) พยายามที่จะส่งความคิด ความรู้สึก หรือการกระตุ้นให้ทำบางสิ่งบางอย่างลงไปในเพลง เพราะฉะนั้นในบทเพลงโดยเฉพาะเพลงร็อคที่เกิดขึ้นจากความต้องการของวัยรุ่นที่สะท้อนความเป็นตัวตนของตัวเอง หรือการสะท้อนสภาพชีวิตที่ไม่ได้รับความเป็นธรรมจากสังคมอาจก่อให้เกิดการสอดแทรกความคิด ความรู้สึกและความต้องการกระทำของศิลปินลงไปในเพลงเช่นกัน

จากแนวคิดเรื่องอุดมการณ์ของอัลธูแซร์ (Althusser) ทำให้สามารถจำแนกอุดมการณ์ในเพลงตามเกณฑ์ได้ 3 ประเภท คือ (ลำเนา เอี่ยมสอาด, 2539, น. 13)

ก. <u>อุดมการณ์หลัก</u> (Dominant Ideology) คืออุดมการณ์ที่มีอำนาจในการครอบงำความคิดของผู้คนในสังคมมากกว่าอุดมการณ์อื่น ๆ อุดมการณ์หลักนี้กลุ่มผู้มีอำนาจในสังคม เป็นผู้ที่สร้างขึ้นมาเพื่อสร้างความชอบธรรมให้แก่กลุ่มตน ในทางการเมืองกลุ่มที่มีอำนาจคือ ผู้ที่สามารถกุมอำนาจรัฐได้นั่นเอง การที่ผู้กุมอำนาจรัฐจะสามารถรักษาอำนาจไว้ได้ต้องใช้กลไกอยู่

สองอย่างคือ กลไกของรัฐที่กดขี่ปราบปรามและกลไกทางอุดมการณ์ของรัฐ กลไกของรัฐที่กดขี่ปราบปรามตามทฤษฎีของลัทธิมาร์กซ์เป็นกลไกที่ใช้ความรุนแรงประกอบไปด้วย รัฐบาล ฝ่ายบริหาร กองทัพ ตำรวจ ค่ายกักกัน คุก ฯลฯ

ส่วนกลไกทางอุดมการณ์ของรัฐมีลักษณะแตกต่างกับกลไกที่กดขี่ปราบปรามอย่างตรงกันข้าม คือจะไม่ใช้ความรุนแรง แต่จะเป็นการครอบงำทางความคิดเป็นด้านหลัก สถาบันที่เป็นกลไกทางอุดมการณ์รัฐได้แก่ ศาสนา โรงเรียน ครอบครัว กฎหมาย ระบบการเมือง พรรคการเมือง สหภาพแรงงาน การสื่อสารมวลชน (เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ ฯลฯ) และสถาบันทางวัฒนธรรม (เช่น วรรณกรรม ศิลปะ กีฬา ดนตรี ฯลฯ)

สังคมที่อุดมการณ์หลักเป็นอุดมการณ์อนุรักษ์นั้นจุดมุ่งหมายของอุดมการณ์ก็คือมุ่งรักษาสถานภาพเดิมของความสัมพันธ์ทางสังคม ไม่ว่าเป็น เรื่องความรัก เรื่องครอบครัว สถานะหญิงชาย ตลอดจนช่องว่างระหว่างชนชั้นต่าง ๆ ในสังคม ในเพลงสากลแนวร็อคอุดมการณ์ประเภทนี้มักมีอยู่มากในเพลงที่เป็นเพลงช้าและเป็นเพลงที่มีความต้องการในการติดอันดับในชาร์ตเพลง และมักเกี่ยวกับเพลงรักทั่วไป ที่เนื้อหาไม่แตกต่างจากเพลงป๊อปปูลาร์มิวสิคทั่วไป

ข. <u>อุดมการณ์แบบเสนอทางเลือกแบบใหม่ให้กับระบบ</u> (Alternative Ideology) อุดมการณ์แบบนี้อาจจะไม่เห็นด้วยกับอุดมการณ์หลักแต่มิได้คัดค้านระบบอย่างรุนแรง คือแทนที่จะโจมตีอุดมการณ์หลักโดยตรงแต่กลับเลี่ยงไปพูดถึงข้อเสนอใหม่ที่ตนคิดว่าดีกว่า อุดมการณ์แบบนี้มีอยู่มากในวงร็อคยุคใหม่ที่ต่อรองกับความเป็นตัวเองแบบวัยรุ่นและวงร็อคประเภทนี้มักต้องการรับความนิยมในคนจำนวนมากด้วย ได้แก่ วงซอฟท์เมทัล เช่น วง Bon Jovi ที่มีเนื้อหาที่มองหาความเป็นตัวของตัวเองมากกว่าต่อต้านระบบสังคมและวัฒนธรรม เป็นต้น

ค. <u>อุดมการณ์ที่มีเป้าหมายเพื่อต่อต้านอุดมการณ์หลักและมุ่งนำเสนอเนื้อหาอุดมการณ์ใหม่</u> (Oppositional Ideology) อุดมการณ์ประเภทนี้ไม่เห็นด้วยกับระบบเดิมที่มีอยู่ในสังคม และเห็นว่าเป้าหมายของอุดมการณ์หลักก็เพื่อประโยชน์ของชนชั้นที่มีอำนาจในสังคมซึ่งเป็นคนกลุ่มน้อยส่วนผู้ที่เสียเปรียบคือคนส่วนใหญ่ ดังนั้น จึงมุ่งที่จะโจมตีและทำลายอุดมการณ์หลักและเสนออุดมการณ์ใหม่มาแทนที่ เพลงหรือวงที่มีลักษณะที่มีอุดมการณ์ต่อต้านอุดมการณ์หลักมักจะเป็นวงที่มีลักษณะที่ไม่อิงกับยอดขายตามการขายเทปและไม่ได้รับความนิยมมากในแบบเดียวกับเพลงป๊อปทั่วไป อุดมการณ์ต่อต้านแบบนี้มักอยู่ในแนวของเพลงร็อคในยุคเริ่มแรก เช่น ผลงานของ บ๊อบ ไดแลน (Bob Dylan) ในปี 1960 ที่มีเพลงแบบเองโกลอเมริกัน[9] ที่มีเนื้อหา

---

[9] เพลงแบบเองโกลอเมริกัน คือ เพลงที่มีทำนองจากเพลงเก่าของอเมริกา มีองค์ประกอบเชื่อมโยงระหว่างเพลงคันทรี่ เพลงคนผิวดำ และเพลงร็อคแอนด์โรล มีการร้องเพลงแบบคริกโครมโผงผางพร้อมกับดีดกีตาร์ และเป่าฮาร์โมนีกาด้วยสำเนียงที่บาดหู

ต่อต้านสังคมอเมริกัน (ลำเนา เอี่ยมสอาด, 2539, น. 41) และเพลงแร็พที่เกิดจากคนผิวดำในอเมริกาที่มีความขัดแย้งในด้านเชื้อชาติและชนชั้นที่เสียเปรียบในสังคมอเมริกัน นอกจากนั้นดนตรีแบล็คเมทัลในนอร์เวย์ก็เป็นตัวอย่างหนึ่งของการต่อต้านศาสนาคริสต์ในลักษณะของลัทธิชาตินิยมรูปแบบหนึ่งที่แสดงออกมาทั้งเนื้อหา ดนตรีและการแสดงออกของศิลปิน

<u>อุดมการณ์เพลงร็อคในยุคแรก</u> (Andy Bennett, 2001, pp. 42-57)

อุดมการณ์เพลงร็อคในยุคเริ่มแรกให้ความสำคัญกับการเมืองมากกว่าเรื่องอื่น ๆ ในสังคม ความสัมพันธ์ของเพลงกับการเมืองที่ถือว่าเป็นสถาบันหลักทางสังคมที่มีความสลับซับซ้อนและมีลักษณะที่ไม่แน่นอนตามหลักฐานที่ปรากฏในทางประวัติศาสตร์ มีทั้งการเข้าแทรกแซงทางการเมืองโดยตรงไปจนถึงการตัดการให้ความสำคัญทางการเมืองไปเลย แม้ความสัมพันธ์ระหว่างเพลงและการเมืองจะไม่ค่อยชัดเจนนัก แต่แนวคิดทางการเมืองในประเด็นที่เกี่ยวกับความเป็นวัฒนธรรมก็มีการขยายตัวเพิ่มมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ความยากจน การเหยียดผิวซึ่งทำให้เพลงร็อคและวัฒนธรรมมีความสอดคล้องกันมากขึ้นไปด้วย

ความเป็นการเมืองในเพลงร็อคกลายเป็นประเด็นขัดแย้งกันอย่างเข้มข้นตลอดหลายสิบปีที่ผ่านมา การเข้ามาควบคุมดูแลทางการเมืองของเพลงร็อคมีให้เห็นอย่างชัดเจน เพลงร็อคและเพลงป๊อปได้ถูกตำหนิจากผู้สนับสนุนวัฒนธรรมพื้นบ้าน (Folk culture) โดยที่คนกลุ่มนี้กล่าวหาเพลงร็อคและป๊อปว่าไม่มีความน่าเชื่อถือและไม่มีแก่นสาร โดยเฉพาะมีการล้มเหลวในการสู้รบกับผลประโยชน์เชิงโครงสร้างโดยเฉพาะการสู้รบระหว่างชนชั้นทางสังคม (David Rowe, 1995, pp. 50-51)

ความยากลำบากในการผสมผสานการเมืองกับเพลงร็อคได้ถูกแสดงให้เห็นจากบทเรียนของศิลปินร็อคที่ใช้ชื่อว่า Red Wedge ในช่วงทศวรรษที่ 80 ที่พยายามจะขับเคลื่อนวัยรุ่นในสหราชอาณาจักรให้เลือกพรรคแรงงาน (Labour Party) และต่อต้านการรณรงค์ทางการเมืองแบบปีกขวาของนางมากาเร็ต แทตเชอร์ (Margaret Thatcher) การทัวร์คอนเสิร์ตมีผู้เข้าร่วมเป็นอย่างมากและการรณรงค์ทางการเมืองของพรรคแรงงานก็มีการปรับปรุงให้ดีขึ้น แต่ในท้ายที่สุดรัฐบาลของนางแทตเชอร์ก็ยังคงมีอำนาจอยู่ และหน้าที่ของเพลงร็อคในกระบวนการเลือกตั้งก็ถูกมองว่าล้มเหลว ทำให้ถูกมองว่าศักยภาพทางการเมืองของเพลงร็อคมีจำกัด แต่อย่างไรก็ตามแนวคิดของเพลงร็อคและความสัมพันธ์ของเพลงร็อคต่อการเมืองก็ไม่ได้หมดไป (David Rowe, 1995, p. 51)

การเข้ากันระหว่างเพลงและการเมืองไม่สามารถสร้างได้ง่าย การเข้ากันของการเมืองที่มีลักษณะแบบ "ดี" และ "เลว" กับศิลปะนั้นสอดคล้องกันอย่างมากกับการตัดสินใจของมนุษย์ซึ่ง

ความสอดคล้องนี้จะฝังตัวอยู่ลึก ๆ ในโครงสร้างทางสังคม, โครงสร้างทางวัฒนธรรมและโครงสร้างทางอุดมการณ์โดยที่เพลงไม่ได้สร้างขึ้นมาเอง

สำหรับ Rosselson (1979, p. 46) ดนตรีไม่มีประสิทธิผลทางการเมืองในทิศทางที่กำหนดไว้และเพลงร็อคก็ไม่สามารถท้าทายการเมืองในระบบทุนนิยมได้เพราะต้องพึ่งพาเทคโนโลยีที่มีราคาแพงและการเข้าร่วมในธุรกิจเพลงของเพลงร็อคนั่นเอง John Downing (1976, p. 132) ชี้ถึงการไม่มีพลังทางการเมืองของเพลงร็อคและวินิจฉัยว่าจะมีผลร้ายมากกว่าผลดีหากทำให้เกิดขั้วทางสังคมเข้าสู่การเป็นอัตลักษณ์ของคนกลุ่มต่าง ๆ มากกว่าที่จะเป็นแนวทางการกระทำ (Courses of Action) การแสดงออกที่หลากหลายนี้จะสร้างความเป็นอัตลักษณ์ทางสังคมที่จอมปลอมขึ้นมา นั่นก็หมายความว่าเพลงร็อคไม่สามารถสร้างสิ่งใดไปมากกว่าความรู้สึกสามัคคีที่หลอกลวงซึ่งมีจุดประสงค์หรือทิศทางที่ไม่ปกติ ดังนั้น จึงเหมือนเป็นการแพร่กระจายของกิจกรรมทางการเมืองที่มีลักษณะเป็นเอกภาพในแบบที่ผิดในผู้ทำหน้าที่ต่าง ๆ ในเพลงร็อคและกลุ่มผู้ฟัง ในขณะที่ Dave Laing (1969, pp. 175-176) วิพากษ์ว่าความไร้เดียงสาทางการเมืองของผู้ชมเพลงร็อคกลายเป็นเสียงที่ทำให้โลกยุ่งเหยิง

ลักษณะที่เป็นการเลิกล้มศักยภาพทางการเมืองของเพลงร็อคตรงกันข้ามกับคุณประโยชน์ของเพลงร็อคซึ่งถูกมองว่าเป็นเพลงสมัยนิยมที่เป็นส่วนหนึ่งของการผลิตรูปแบบของทางเลือกและเป็นส่วนที่ดำรงอยู่เพื่อการดิ้นรนทางการเมืองและทางอุดมการณ์ โดยเฉพาะจากกลุ่มวัฒนธรรมย่อยในสหราชอาณาจักร ขณะที่ Fredric Jameson (1979, p. 140) ค่อนข้างมีความคิดที่แตกต่าง โดยเขาโต้แย้งว่าแนวคิดแบบหัวก้าวหน้าทางการเมือง (Progressivism) ที่มีพลังอำนาจจะถูกพบได้ในชายขอบทางวัฒนธรรมที่รูปแบบทางการค้ายังไม่เข้าครอบครองพื้นที่เหล่านั้น ได้แก่ วรรณกรรมของคนผิวดำและเพลงบลูส์ (Blues) เพลงร็อคของ กลุ่มชนชั้นล่าง (working-class) วรรณกรรมสตรี, วรรณกรรมเพศที่สาม, วรรณกรรมของประเทศโลกที่สาม เป็นต้น ข้อโต้แย้งที่กล่าวมาทำให้มองเพลงร็อคเป็นสถานที่ของการต่อสู้ดิ้นรนทางการเมือง การเกิดขึ้นของเพลงร็อคกลายเป็นการบรรจบกันของการแสดงออกทางสัญลักษณ์และการบุกเบิกทางการเมืองอย่างเป็นรูปเป็นร่าง โดยมีความหวังมากขึ้นที่จะ "ก่อกบฏในรูปแบบ" หรือมีการก่อตัวของชุมชนทางสังคมวัฒนธรรมที่มีความขัดแย้งกับการเมืองและแตกกิ่งก้านสาขาทางการเมืองได้ตามที่ต้องการ

ถึงกระนั้นก็เป็นการไม่ยุติธรรมและไม่สอดคล้องกับความคาดหวังที่จะให้เพลงร็อคมีผลกระทบทางการเมืองอย่างมากมายมหาศาลหรือมีความคล้ายคลึงกับการเมืองแบบก้าวหน้า (Progressivism) ซึ่งเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับแนวคิดแบบเข็มฉีดยา (hypodermic syringe model) ซึ่งมีลักษณะที่เป็นจักรวรรดินิยมแบบอนุรักษ์นิยม แนวคิดนี้กล่าวถึงการฉีดความเป็นการเมืองเข้าไปในเพลงร็อคซึ่งอาจจะเป็นรูปแบบการรับรู้ในศิลปินเพลงร็อคและผู้ฟังเพลงร็อคซึ่งมีลักษณะที่ซ่อน

อยู่ในการวิพากษ์วิจารณ์ผ่านเนื้อหาของเพลง การพาดพิงเช่นนี้ดูจะไม่สมเหตุสมผลเพราะเนื้อหาที่ถูกบรรจุลงในคำร้องเกี่ยวกับความเป็นการเมืองเริ่มลดลงไปเนื่องด้วยเหตุผลจากการเข้ามาเกี่ยวพันกับระบบธุรกิจ และถึงแม้ว่าเนื้อหาของเพลงร็อคจะถูกมองว่าเป็นแนวคิดหัวก้าวหน้าทางการเมือง (progressivism) แต่ผู้ฟังอาจจะ "ไม่ได้ยิน" ตามที่ผู้ส่งสาร (ศิลปิน) ตั้งใจก็ได้ ยิ่งไปกว่านั้นตัวผู้ฟังเองก็อาจจะไม่มีความคิดที่จะต่อต้าน "ความเป็นการเมือง" ที่อยู่ในเนื้อหาเพลงร็อคอีกด้วย แม้ว่าเนื้อเพลงที่มีลักษณะหัวก้าวหน้าทางการเมืองจะถูกอ่านและทำความเข้าใจเช่นนั้น แต่เพลงร็อคก็ยังคงถูกขัดขวางโดยลักษณะที่ว่าตัวมันเองเป็นสินค้าในท้องตลาดและศิลปินบางคนหรือบางกลุ่มก็ยังทำการขัดขวางไม่ให้มีเนื้อหาลักษณะที่มีความก้าวร้าวทางการเมืองเช่นนี้ในงานของตนเองอีกด้วย

<u>เพลงร็อคกับแนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม</u> (Andy Bennett, 2001, pp. 42-57)

ระยะเริ่มแรกอุตสาหกรรมเพลงป๊อปปูลาร์มิวสิคได้กดขี่ทางชาติพันธุ์ชาวอเมริกันผิวดำ (Black American) ซึ่งถือว่าเป็นผู้ให้กำเนิดเพลงป๊อปปูลาร์มิวสิค เนื่องจากชาวอเมริกันผิวดำได้สร้างเพลงแร็กไทม์ (Ragtime) ไปจนถึงการสร้างเพลงสวิง (Swing) และเพลงร็อคแอนด์โรล (Rock 'n' Roll) แต่กลับไม่ได้รับการยอมรับในวงกว้าง ผลงานเหล่านี้กลับถูกยอมรับในนามของคนขาวซึ่งเป็นเพียงแค่ศิลปินเท่านั้น เพลงที่มาจากชาติอื่นถูกเปลี่ยนให้เป็นผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมโดยประเทศมหาอำนาจทางวัฒนธรรมแล้วจึงส่งไปสู่ประเทศโลกที่สามในลักษณะที่เป็นทางเดียวกับสินค้าอื่น ๆ ตามแบบของลัทธิจักรวรรดินิยมพร้อมกับแฝงคุณลักษณะในการยกย่องโลกตะวันตกไปด้วย เพื่อทำให้วัฒนธรรมโลกกลายเป็นวัฒนธรรมเดียวกันหมด ดังนั้น ในช่วงปี 1960 ถึงปี 1970 เพลงร็อค แอนด์ โรลจึงได้เข้าไปสู่ประเทศในโลกที่ 3 และมีผู้ฟังเป็นจำนวนมาก

เพลงป๊อปปูลาร์มิวสิคกลายเป็นกุญแจสำคัญของการทำให้เป็นอเมริกัน (Americanization) และทำให้เป็นโลกาภิวัตน์ (Globalization) เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ตัวการ์ตูน โดนัลด์ ดั๊กค์ (Donald Duck) ของ Dorfman และ Mattelart ในปี 1975 ซึ่งได้เปิดเผยให้เห็นจุดประสงค์แอบแฝงในการเข้าร่วมในวัฒนธรรมอเมริกันหรือของโลกซึ่งเป็นการต่อต้านการกำหนดทิศทางของตนเองทางวัฒนธรรม ต่อต้านความเป็นอิสระทางอุดมการณ์ ต่อต้านความเป็นอธิปไตยในเสียงเพลง และต่อต้านความเพียงพอทางเศรษฐกิจ (David Rowe, 1995, p. 52)

การแพร่ขยายของเทคโนโลยีในเพลงลักษณะที่เป็นการผลิตซ้ำ ทำให้เกิดการแพร่ขยายของการไหลแบบทางเดียวของดนตรี (The one-way flow of music) จากประเทศตะวันตกสู่ประเทศอื่น ๆ การเกิดเทปเพลง (Cassette Tape) ในช่วงทศวรรษที่ 70 ทำให้เกิดการขยายตัว

อย่างรวดเร็วของกระบวนการผลิตและบริโภค แล้วยังก่อให้เกิดรูปแบบของอุตสาหกรรมดนตรีอีกรูปแบบหนึ่งขึ้นนั่นคือการผลิตเพลงภายในประเทศซึ่งมีลักษณะของเพลงท้องถิ่นภายใต้การควบคุมของท้องถิ่น สำหรับกลุ่มผู้ฟังท้องถิ่น (local music under local control for local audience) ยกตัวอย่างเช่น ในประเทศอินโดนีเซียได้เกิดการผลิตเพลงภายในประเทศ ทำให้เกิดการแพร่กระจายผลงานเพลงที่ผลิตในประเทศและได้สร้างรูปแบบเพลงสมัยนิยมภายในประเทศอินโดนีเซียขึ้นเป็นครั้งแรกและก่อให้เกิดการขยายตัวของการควบคุมผลิตภัณฑ์ทางดนตรีในมวลชนขนาดเล็กในประเทศซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ได้ถูกผสมปนเปไปกับลัทธิจักรวรรดินิยมทางสื่อและวัฒนธรรม กรณีของการเกิดแนวดนตรีแบบเอ็กซ์ตรีมเมทัลก็เช่นเดียวกัน ลักษณะของความเป็นท้องถิ่นได้ก่อให้เกิดการพัฒนาในแนวเพลงเฮฟวี่เมทัลแขนงต่าง ๆ อย่างเข้มแข็ง ได้แก่ แทรชเมทัล (Trash Metal) ในซานฟรานซิสโกย่านเบย์แอเรีย เดธเมทัล (Death Metal) ในกรุงสต๊อกโฮล์ม ประเทศสวีเดนและเมืองเท็มป้า รัฐฟลอริด้าในประเทศอเมริกา และแบล็คเมทัล (Black Metal) ซึ่งก็ได้เกิดขึ้นที่นอร์เวย์เช่นเดียวกัน (Bennett, 2001, p. 47)

Stuart Hall และ Martin Jacques (1986, p. 10) กล่าวถึงประโยชน์ของการรณรงค์ในงาน Band Aid, Live Aid และ Sport Aid ว่าเป็นการต่อต้านความเห็นแก่ตัวและลัทธิปัจเจกบุคคล ในขณะที่ Stan Rijven และ Will Straw ได้แสดงความเห็นว่าโครงการ Live Aid project เป็นความคิดที่ผิด, ไร้เดียงสา การอุปถัมภ์ ความเป็นจักรวรรดินิยมและเป็นการสร้างโอกาส Greil Marcus วิพากษ์สารแบบ Them-and-us ของเพลง "We are the world" ซึ่งเบนความสนใจของชาวอเมริกันจากความยากจนภายในประเทศและสร้างโอกาสที่ดีที่เครื่องดื่มเป๊ปซี่ (Pepsi) จะได้ทำการรณรงค์ทางการค้าในสินค้าของตนเข้าสู่แอฟริกาผ่านการเข้าร่วมกับเจ้าของผลงานเพลงที่มีสัญญากับเป๊ปซี่ อย่างไมเคิล แจ็คสัน (Michael Jackson) และ ลีโอเนล ริชี่ (Lionel Richie) John Street (1986, p. 79) สรุปว่า Band Aid เป็นเพียงการลงทุนในเวลาเพียงเล็กน้อยและสร้างโอกาสในส่วนของผู้ผลิตและผู้บริโภค บางทีผลกระทบทางการเมืองที่สำคัญที่สุดจากการรณรงค์เพื่อลดความเห็นแก่ตัวอย่างโครงการ Live Aid ไม่ใช่การระดมทุนเพื่อบรรเทาความทุกข์ทรมาน แต่กลับเป็นการระดมการมีจิตสำนึกของผู้มีส่วนร่วมในโครงการซึ่งถือเป็นจุดประสงค์สูงสุด การรณรงค์นี้ถือเป็นการกลับมาของจิตสำนึกความเป็นสาธารณะซึ่งหายไปในโลกของการแข่งขันกันอย่างก้าวร้าวรุนแรงและความเป็นปัจเจกในระบบทุนนิยมที่พัฒนาไปมากขึ้น การรณรงค์เช่นนี้จึงถือเป็นจุดประสงค์ของเพลงร็อคในงานการกุศลนั่นเอง แต่ถึงอย่างไรก็ตามการมองการรณรงค์โดยการใช้เพลงร็อคตามแนวคิดแบบจักรวรรดินิยม (Imperialism) ก็ยังมีข้อจำกัดเนื่องจากเป็นการมองข้ามพลังของท้องถิ่น (Locality) ในการปกป้องวัฒนธรรมของตนเอง

<u>เพลงร็อคกับอุตสาหกรรมดนตรี: อุดมการณ์ทางธุรกิจของศิลปินค่ายหลักปะทะอุดมการณ์ต่อต้านทางธุรกิจของศิลปินค่ายอิสระ</u>

สำหรับการเมืองในเพลงร็อคกับการสร้างความอิสระและอุดมการณ์นั้น ความสัมพันธ์ระหว่างค่ายเพลงร็อคกระแสหลัก[10] (Major rock enterprises) และค่ายเพลงร็อคจากค่ายอิสระ[11] (Independent rock enterprises) กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของอุตสาหกรรมเพลงป๊อปปูลาร์มิวสิค การปฏิบัติงานภายในองค์กรที่ไม่เป็นบริษัท (ค่ายเพลงอิสระ) ไม่มีการกำหนดทิศทางที่แน่นอนในการปฏิบัติงานทางเศรษฐกิจและมีแนวคิดในเรื่องความอิสระทางธุรกิจว่ายังคงมีพลังและมีความโน้มเอียงไปในการทำเพลงให้เป็นเหมือนกับการแสดงออกทางวัฒนธรรมมากกว่าการทำเพื่อการค้า ชุดความคิดอิสระนี้สามารถถอดความเรื่องอุดมการณ์ต่อต้านความเป็นทุนนิยมซึ่งมีทั้งแบบชัดเจนและซ่อนเอาไว้ได้ ยกตัวอย่างเช่น เพลงพังค์ (Punk) ที่อยู่ในสหราชอาณาจักรปลายทศวรรษที่ 70 และต้นทศวรรษที่ 80 ที่มีการผสมผสานระหว่างแนวคิดการสร้างเนื้อหาที่มีลักษณะที่จริงจังเกี่ยวกับเรื่องการเมืองและแนวคิดทางการเมืองซึ่งได้รวมกันกลายเป็นความบันเทิงโดยไม่ได้มีความหมายและหน้าที่ทางการเมืองโดยตรง เพลงร็อคโดยเฉพาะที่มาจากค่ายอิสระ (Indie Rock) มีความแตกต่างกับเพลงอื่น ๆ เพราะปฏิเสธที่จะอยู่ภายใต้ความสนุกสนานและความบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

อีกแนวคิดหนึ่งเชื่อว่าการเมืองและเพลงควรแยกออกจากกัน เพลงควรวางตัวเองในตำแหน่งที่เหมาะสมจากการแบ่งแยกทางการเมือง ดนตรีถูกมองว่าเป็นพลังที่มีเอกภาพในการที่จะเชื่อมกลุ่มทางสังคมที่แยกออกจากกันโดยวิธีการลิ้มรสชาติของเพลงและมีส่วนร่วมกับการแสดงออกทางดนตรี สิ่งเหล่านี้จะมีหน้าที่ในการชักจูงกลุ่มคนให้มารวมกันผ่านเพลง แนวคิด

---

[10] เพลงร็อคจากค่าย หมายถึง ผลงานหรือผลิตภัณฑ์เพลงร็อคที่มาจากบริษัทที่มีการผลิต กระจายสินค้า และมีการบริโภคจากกลุ่มผู้ฟังจำนวนมากโดยใช้ช่องทางในการโฆษณาหลายช่องทางโดยเฉพาะสื่อมวลชน เช่น โทรทัศน์ วิทยุ หรือแม้แต่อินเตอร์เน็ต โดยบริษัทเพลงจะเป็นต้นทุนในการผลิต กระจายสินค้า และทำการโฆษณาให้ศิลปินทั้งหมด

[11] เพลงร็อคจากค่ายอิสระ หมายถึง ผลงานหรือผลิตภัณฑ์เพลงร็อคที่มาจากบริษัทที่มีพลังการผลิต กระจายสินค้า และมีการบริโภคจากกลุ่มผู้ฟังในจำนวนน้อย หรืออาจมาจากการผลิตโดยตัวศิลปินเองในลักษณะที่เป็นเจ้าของทุนการผลิตผลงานทั้งหมดโดยไม่ใช้ทุนบริษัทเพลงใด ๆ เลยก็ได้ นอกจากนั้นยังมีการโฆษณาผ่านสื่อต่าง ๆ น้อยมากและมักไม่ผ่านทางสื่อมวลชนที่มีราคาโฆษณาสูงโดยเฉพาะโทรทัศน์

เช่นนี้บ่อยครั้งก็เกิดการไม่ยอมรับในกลุ่มศิลปินในค่ายอิสระซึ่งมีมุมมองที่แตกต่างกันออกไป โดยกลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่มีความคาดหวังดังที่ได้กล่าวมา แต่อีกกลุ่มหนึ่งกลับมองว่าเป็นโอกาสเฉพาะตัวหรือผลประโยชน์ส่วนตัวในทางธุรกิจมากกว่าโดยพวกเขาได้แสดงการต่อรองทางอุดมการณ์ในประเด็นของความพยายามที่จะตั้งตนอยู่ได้ด้วยตัวเองภายใต้กรอบที่มีความซับซ้อน ในขณะที่กลุ่มแรกมักถูกลดบทบาทในมิติทางการเมืองในผลงานของเขา

อีกแนวคิดหนึ่งเห็นว่าเพลงร็อคจากค่ายอิสระ (Independent Rock) ควรเป็นอิสระจากความเป็นชนชั้นสูงและความคลุมเครือ ทัศนคตินี้ถูกสร้างขึ้นโดยมีพื้นฐานที่ตอบสนองต่อความรู้สึกที่ตึงเครียดระหว่าง "Mass Pop" ซึ่งมีลักษณะที่มีความเป็นประชาธิปไตยในการนำไปใช้แต่ขาดคุณภาพและความน่าสนใจ กับ "Small-scale Rock" ที่มีลักษณะของการยั่วยุ มีความคิดที่เป็นหัวก้าวหน้าทางการเมือง แต่ก็ยังถูกจำกัดในการกระจายผลงานและดึงดูดมวลชน ดังนั้นกลุ่มศิลปินกลุ่มนี้จึงจำเป็นต้องเอาชนะเจตนาที่ครอบคลุมเรื่องเหล่านี้โดยการไม่ยอมแพ้ที่จะสร้างความแตกต่างในลักษณะที่มีภูมิปัญญาและความน่าสนใจ

แนวคิดของความบันเทิงและการดึงดูดของเสียงเพลงถูกเชื่อมโยงกับแนวคิดทางการเมืองของมวลชน (Popular Politic) ยกตัวอย่างเช่น องค์กรร็อคต่อต้านการเหยียดผิว (Rock against Racism organization) ซึ่งถูกนำไปใช้โดยนักดนตรีกลุ่มหนึ่งซึ่งได้กลายเป็นแนวทางให้ปฏิบัติตามอย่างกว้างขวาง

ดนตรีร็อคยังสามารถปลุกเร้ากลุ่มผู้ฟังให้มีลักษณะที่แบ่งแยกกันด้วยการแยกออกจากกันระหว่างผู้ฟังเพลงร็อคกับผู้ฟังเพลงป็อปซึ่งถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของระบบชนชั้นทางสุนทรียะและการเมืองใน "เพลง" ที่เกี่ยวกับการวิพากษ์ ความขัดแย้ง และการรับรู้ตนเองเหนือการถูกกระทำ (passive) และการมีตัวตน อย่างไรก็ตาม แนวคิดนี้เป็นการเรียกร้องของอุดมการณ์เพลงร็อคที่ป้องกันความเชื่อว่าดนตรีคลาสสิกเป็นของชนชั้นสูงและเพลงป็อปปูลาร์อยู่ใกล้ชิดกับตัวตนของเรามากกว่าซึ่งเพลงคลาสสิกนี้เปรียบได้กับเพลงของระบบขุนนางยุโรปและชนชั้นนายทุน ความใกล้ชิดกับ "ตัวตน" ของเพลงป็อปปูลาร์มิวสิคนี้เพิ่มมากขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะเพลงร็อค แอนด์ โรล (Rock 'n' roll) ที่มีลักษณะของความสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างเพลงร็อคกับความเพลิดเพลินก็ถูกมองว่าในลักษณะที่ขัดแย้งด้วยเหตุผลที่ว่ามีความคิดเป็นเหตุเป็นผลจนเกินไปและเพลงร็อคก็ไม่สามารถเข้าถึงการเมืองอย่างมีสติปัญญาได้

อีกประเด็นหนึ่งเป็นเรื่องของการศึกษาปรากฏการณ์ของร่างกายและหน้าที่ของการเต้น สิ่งนี้แสดงถึงความกดดันเฉพาะตัวภายในเพลงร็อคจากค่ายอิสระ (Indie Rock) ซึ่งถูกกำหนดให้เป็นสิ่งที่ต่อต้านต่อร็อคกระแสหลักและการจัดอันดับเพลงสมัยนิยมของสื่อมวลชน การเต้นเป็นสิ่งที่ถูกกระตุ้นทางร่างกาย เพลงที่ถูกกำหนดว่าไม่สามารถเต้นได้อย่างเพลงร็อคแบบ Indie Rock

เป็นการปลุกเร้าร่างกายในแบบที่เป็นการฝ่าฝืนปทัสถานของการเต้นและการดึงดูดทางเพศ การขยับร่างกายขึ้นลงเป็นเหมือนตำแหน่งที่ชัดเจนของความต้องการในการแย่งชิงพื้นที่ทางลัทธิบริโภคนิยม (Hedonistic Consumerist Hegemony) ของลัทธิทุนนิยมยุคหลัง

Jim Curtis (1987, p. 307, quoted in Andy Bennett, 2001, pp. 42-57) กล่าวว่า ดนตรีพังค์ (Punk) ซึ่งมีต้นกำเนิดจากเพลงร็อคก็เป็นสิ่งที่อยู่ตรงข้ามกับ เพลงดิสโก้ (Disco Music) โดยในขณะที่เพลงดิสโก้มีลักษณะที่โอ้อวดและเป็นกามารมณ์ แต่เพลงพังค์จำนวนมากปฏิเสธกามารมณ์หรือความรู้สึกบางอย่างไป ถ้าดิสโก้มีรากฐานจากเพลงคนดำ เพลงพังค์ก็ปฏิเสธเพลงคนดำ (นั่นเป็นเหตุผลหลักที่ว่า ทำไมคุณถึงไม่สามารถเต้นในเพลงพังค์ได้) ถ้าเพลงดิสโก้มีความสุขกับความสำเร็จเชิงพาณิชย์ เพลงพังค์ก็ไม่ได้สนใจเรื่องเหล่านั้นเลย

อีกแนวคิดหนึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเข้าคู่กันระหว่างความฉับพลันทันทีและการพินิจพิจารณาซึ่งคล้ายคลึงกับการผสมผสานระหว่างความจริงจังและความสนุกสนาน รวมถึงการกระตุ้นสติปัญญาและการเต้นซึ่งถูกแสดงในวาทกรรมเพลงร็อคซึ่งกลายเป็นคุณสมบัติและการปฏิบัติซึ่งไม่ปะติดต่อกันและเป็นการผสมผสานที่ยากลำบาก อัลธูแซร์ (Althusser, 2529, น. 14) ได้ให้นิยามความเข้ากันเช่นนี้ว่า "Teeth Gritting Harmony" ซึ่งเกิดมาจากแนวโน้มที่แสดงความบันเทิงและการเมืองซึ่งเป็นเหมือนกับความสัมพันธ์ของความบันเทิงซึ่งมีลักษณะพุ่งผ่านความซับซ้อนและการตอบสนองทางความคิด

ในเรื่องการเมืองถูกยอมรับในขอบเขตของเพลงร็อคจากค่ายอิสระว่าอยู่ในระดับเล็ก (Micro) ในระดับของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล เพลงเหล่านี้มีความแตกต่างจากเพลงป๊อปในทิศทางของชาร์ตเพลง การตอบสนองต่อการเมืองของเพลงพังค์เปิดเผยการเป็นศัตรูต่อการปฏิบัติในทางการเมืองโดยเน้นความเป็นจริงทางสังคมและความแปลกแยกทางสังคมไปด้วย

ดนตรีพังค์สะท้อนความโดดเด่นเฉพาะตัวในการสะท้อนภาพการผสานระหว่างการเมืองส่วนบุคคล (Personal Politic) ในรูปแบบที่นำมาใช้ประโยชน์ได้ ในขณะเดียวกันเพลงพังค์ก็แสดงความโดดเด่นในการแสดงจิตสำนึกทางการเมืองอันรุนแรงผ่านวาทกรรมเพลงร็อค

อุดมการณ์ทางธุรกิจและการเมืองในเพลงร็อคจากค่ายอิสระในยุคปัจจุบัน

แนวคิดระหว่างค่ายหลักและค่ายอิสระที่มีแนวทางที่ขัดแย้งกันในระยะเริ่มแรกได้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในภายหลังโดยแสดงความเห็นว่าไม่ต้องการมีแนวคิดที่จะให้เกิดการปฏิวัติทางการเมืองอีกต่อไปแล้ว และให้ความเห็นว่า "ความอิสระ (Independent)" ไม่จำเป็นต้องแสดงถึง "การกระทำหรือการคิดที่แตกต่างไปจากการยอมรับของคนทั่วไป (Deviance)" แนวคิดความเป็น

ชายขอบและความอิสระถูกมองเป็นการก่อตัวขึ้นใหม่ของชุดของ "ประวัติศาสตร์ทางธรรมชาติ (natural histories) ของการเกี่ยวข้องในอุตสาหกรรมดนตรีร็อค" ผลงานของค่ายเพลงอิสระได้แสดงความต้องการที่จะหนีจากการถูกอธิบายว่าเป็น "พื้นที่ของชนกลุ่มน้อยที่มีลักษณะของความอิสระ (Independent ghetto)" การเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้ก่อให้เกิดการออกจากเครือข่ายของค่ายอิสระแล้วเข้าสู่ค่ายหลักอย่างสมบูรณ์ แต่ก็ค่อนข้างจะมีความต้องการที่จะย้ายสู่การบริโภคที่มีขนาดใหญ่กว่าในการเผยแพร่และการบริโภคของธุรกิจ

ความสนใจใน "ศักยภาพในการอยู่ในอันดับเพลงยอดนิยม" เป็นลักษณะชัดเจนที่เป็นการโจมตีการต่อต้านความเป็นพาณิชย์ในอุดมการณ์เพลงร็อคจากค่ายอิสระซึ่งถูกใช้ในการแยกแยะความอิสระในทางธุรกิจในเพลงร็อคในช่วงเวลาที่ผ่านมา ภายหลังก็เกิดการเคลื่อนย้ายตำแหน่งในการสนับสนุนทางการเมืองแบบเดิมและการผลิตเพลงร็อคแบบชายขอบเข้าสู่การสนับสนุนทางการเมืองแบบใหม่นั่นก็คือการเมืองส่วนบุคคล (Personal Politics) นั่นเอง และเกิดปณิธานที่จะเป็นเพลงยอดนิยมจากการจัดอันดับของสื่อมวลชน (The Mainstream Charts) ขึ้นมาซึ่งสิ่งเหล่านี้กลายเป็นความต้องการที่สำคัญในการเข้าสู่การผลิตที่มีขนาดใหญ่กว่าเดิมซึ่งมาจากการบูรณาการที่เด่นชัดของแนวคิด Mass Entertainment ซึ่งการพัฒนานี้เกิดขึ้นผ่านการค้นหาขอบเขตของคู่ความสัมพันธ์แบบ-ร็อค/ป๊อป, ชายขอบ/ศูนย์กลาง, คนกลุ่มน้อย/มวลชน และอื่น ๆ นั่นเอง

การเชื่อมโยงระหว่าง "กลุ่มอิสระขนาดเล็ก (Small Independent)" และ "ความเป็นมวลชนสุดขั้ว (Ultra-Popular)" ในเพลงถูกมองว่าเป็นการบีบบังคับให้เข้ากันมากกว่า เพราะการเชื่อมโยงเช่นนี้แสดงด้านที่การเมืองและความบันเทิงที่สมานกันได้อย่างมีศักยภาพมากในวาทกรรมร็อค โดยปกติแล้วอุดมการณ์ร็อคถูกปลูกฝังเข้าไปด้วยเนื้อหาการเมืองซึ่งขัดแย้งอย่างมากกับความบันเทิงในการบริโภคแบบเพลงสมัยนิยมที่มีลักษณะของการไม่รู้จักในตนเอง ตรงกันข้ามผู้ฟังเพลงร็อคจะตีความดนตรีในเรื่องอุดมการณ์ร็อคที่ถูกผลิตและกระจายออกไปโดยสื่อสิ่งพิมพ์มากกว่ารับรู้ในเนื้อหาของเพลงโดยตรง

การบีบบังคับโดยทันทีและการยอมรับอย่างไม่ได้พิจารณาซึ่งเป็นคุณลักษณะในเพลงป๊อปมีลักษณะในการผ่านการดึงดูดโดยตรงของเพลงป๊อปทำให้นึกถึงคำกล่าวของ Frith (1981, p.35, quoted in Andy Bennett, 2001, p. 45) ที่ว่า "เพลงป๊อปไม่ได้ยินดีกับความชัดเจน แต่ยินดีกับความคลุมเครือ" ขณะที่มรดกของเพลงร็อคในยุค 60 ที่เป็นภูมิปัญญาในการรับรู้ตนเองและมีลักษณะของความเป็นปฏิปักษ์ในเพลงพังค์ยุคหลังได้กลับมาอยู่ในตำแหน่งเดียวกับเพลงป๊อบและสอดคล้องกับรูปแบบพื้นฐานของเพลงป๊อป เช่น เพลงที่มีความยาว 3 นาที แต่ในเวลาเดียวกันก็ใช้องค์ประกอบของอุดมการณ์ร็อคเหล่านี้ซึ่งมีลักษณะที่เน้นการต่อต้านทุนนิยมทางวัฒนธรรมในลักษณะที่สอดคล้องกับการแทรกแซงทางการเมืองซึ่งที่ยอมรับกันมากขึ้น เช่น Rock against Racism

เช่นเดียวกับส่วนหนึ่งของการปฏิเสธของการเมืองแบบเดิมในเรื่องของความ "เข้าใจ กับ ไม่เข้าใจ (sense vs nonsense)" ซึ่งถูกแทนที่โดยเพลงที่รู้จักกันในชื่อ นิวเวฟ "New Wave" แบบอเมริกัน ในหัวข้อที่ว่า "การหยุดการทำความเข้าใจ (Stop making sense)" นี่คือการเปลี่ยนแปลงของการต่อต้านเชิงอุดมการณ์ระหว่างการเมืองที่รู้สึกได้ด้วยตนเองของเพลงร็อคอิสระ (Indie Rock) และการไม่รับรู้ ซึ่งก็คือการบ่อนทำลายทางการเมืองแบบเพลงป๊อป เพราะว่ามันเป็นสิ่งที่ "ไม่ต้องทำความเข้าใจ (Nonsense)" การสะท้อนกลับของเพลงป๊อปหลังสมัยใหม่ (Postmodern Pop) ที่เชื่อว่าเป็นมากกว่าการท้าทายการจัดระเบียบสังคมนั้นเป็นมากกว่าข่าวสารที่มีลักษณะเป็นสามัญสำนึกแบบเดิม

ปัญหาในการดำรงอยู่ของความอิสระในค่ายเพลงอิสระ ก็คือการปรองดองกันทางอุดมการณ์ด้วยการใช้เวลาร่วมกันของหมู่มวลชน (Mass leisure) แบบเพลงป๊อป ขณะเดียวกันความเป็นพันธมิตรใหม่นี้แสดงให้การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองขนาดเล็ก (Micro-Politics) ซึ่งเป็นสภาพที่ยากลำบากอย่างชัดเจนที่บุคคลในค่ายอิสระได้รับโดยทำให้มีลักษณะเช่นเดียวกันกับผู้ทำงานด้านวัฒนธรรมซึ่งได้ถูกปลุกเร้าในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงจากอุดมการณ์นิยมเป็นอัตถประโยชน์นิยม (Pragmatism) ซึ่งเป็นการยากสำหรับผู้ผลิตเพลงร็อคในขายขอบของระบบอุตสาหกรรมและประสบกับความยากลำบากที่จะคงสภาพความสมดุลภายในของอุดมการณ์ร็อคซึ่งถูกเก็บเอาไว้ในความกดดันอย่างยาวนาน นั่นคือการเมืองที่เกี่ยวกับความขัดแย้งแบบดั้งเดิมกับสิ่งที่ไม่ได้เป็นมาแต่เดิม นั่นคือความสนุกสนานที่ไม่ได้รับรู้ได้ด้วยตนเอง (Unself Conscious Entertainment) การเมืองที่ถูกสร้างขึ้นในขอบเขตของความอิสระในเพลงร็อคนั้นเป็นเหมือนสิ่งที่แตกต่างและขัดแย้งกันเสมอมา สิ่งนี้เป็นปรากฏการณ์ที่แสดงถึงความยุ่งเหยิงและแสดงธรรมชาติที่ขัดแย้งของกระบวนการผลิตและการบริโภคในอุตสาหกรรมเพลง

เมื่อมาถึงจุดนี้ การเมืองกับเพลงร็อคเหมือนจะแยกออกจากกันโดยพื้นฐานจากขนาดของธุรกิจเพลงและการใช้ประโยชน์สาธารณะของเพลง เช่น เวทีที่ใช้แสดงดนตรี อุปกรณ์ที่ใช้แสดงดนตรีและความรู้สึกถึง "การเมืองในแต่ละบุคคล" อย่างไรก็ตามความเป็นศัตรูทางการเมืองนั้นก็เป็นที่ยอมรับกันได้มากขึ้นในค่ายเพลงหลัก (Major) ซึ่งถูกแสดงออกในการเซ็นสัญญากับศิลปิน (The label's licensing) และการร่วมมือกันในการจำหน่ายจ่ายแจกร่วมกับบริษัทบันทึกเสียงที่มีขนาดใหญ่กว่าและการร้องเพลงของศิลปินอิสระที่เป็นสิ่งที่ประสบผลสำเร็จมากที่สุดโดยบริษัทบันทึกเสียงที่มีเครือข่ายหลายประเทศ ความเกี่ยวข้องนี้ ยกตัวอย่างจาก การเป็นพันธมิตรระหว่างค่ายใหญ่กับค่ายอิสระซึ่งถูกแสดงออกมาโดยเจ้าของผลงานอิสระที่คิดว่าค่ายหลักและค่ายอิสระกลายเป็นสิ่งที่อยู่ร่วมกันได้อย่างอิสระโดยที่ค่ายทั้งสองแบบจะทำการสร้างทางเลือกที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเป็นปฏิปักษ์กันขึ้นมาได้

มีหลักฐานบางอย่างที่บ่งบอกถึงความเป็นปฏิปักษ์ต่อค่ายหลัก (ในนิยามของการไม่ชอบในปัจเจกบุคคลที่ทำงานภายในค่ายหลัก) แต่ก็ยังคงยอมรับความน่าสนใจของทั้งค่ายหลักและค่ายอิสระที่จะสามารถเข้ากันได้อย่างเหมาะสม แนวคิดนี้ต่อต้านกันอย่างชัดเจนจากกลุ่มนักดนตรีผู้ซึ่งประกาศว่า "ศิลปินค่ายอิสระเกลียดศิลปินค่ายหลัก" และเชื่อว่า "ค่ายหลักพยายามที่จะโค่นล้มค่ายอิสระ" และไม่เห็นด้วยใน "การประสบความสำเร็จเมื่อร่วมกันทำงาน (Synergistic)" การจัดการในการปฏิบัติงานของค่ายอิสระถูกมองในลักษณะที่เหมือน "สถานรับเลี้ยงเด็กอ่อน (Nurseries)" ของค่ายหลัก การประสานงานร่วมกันเช่นนี้ถูกเรียกอย่างหลากหลายเหมือนกับเป็นความอบอุ่นและสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ หรืออาจเป็นเหมือนกับ การเป็นอันตรายและสามารถต่อต้านได้เช่นเดียวกัน ผู้เป็นเจ้าของผลงานจากค่ายอิสระได้ชี้ให้เห็นถึงการใช้สถานภาพความเป็นศิลปินในค่ายอิสระในการผลิต "อัลบั้มตัวอย่าง (Sampler)" ที่เป็นเหมือนกับการแสดงความสามารถเพื่อแสดงคุณสมบัติบางอย่างที่อาจจะทำให้ศิลปินคนนั้นหรือกลุ่มนั้นเป็นที่สนใจของบริษัทบันทึกเสียงค่ายหลักซึ่งพวกเขาเชื่อว่าตนเองจะอยู่ในตำแหน่งที่จะมีโอกาสเซ็นสัญญากับค่ายหลักได้

หน้าที่ดังกล่าวของค่ายอิสระคล้ายกับ "วิธีการที่จะทำให้บุคคลประสบความสำเร็จตามที่ประสงค์ (stepping stone)" สำหรับค่ายหลักมีแนวโน้มจะถูกมองจากผู้ทำงานค่ายอิสระว่ามีลักษณะแบบอัตถประโยชน์นิยม (Pragmatist) ซึ่งวิจารณ์ค่ายหลักโดยตั้งอยู่บนพื้นฐานตามแนวทางแบบอนุรักษ์นิยมมากกว่าเรื่องของลักษณะในการควบคุมทางเศรษฐกิจและการเมือง เช่นเรื่องที่เกี่ยวกับคนก่อตั้งบริษัทอิสระ และ/หรือ ศิลปินอิสระจะถูกมองว่าเป็นความจำเป็นที่เป็นผลมาจากความผิดพลาดของพวกเขาที่ได้รับจากสัญญาการบันทึกเสียงของค่ายหลัก การเกี่ยวข้องในผลงานเพลงร็อคในค่ายอิสระจะถูกมองเหมือนกับเป็นวิธีหนึ่งของการสร้างกลุ่มผู้ฟังและเป็นวิธีการสร้างความน่าสนใจจากผู้ดูแลการไหลทางวัฒนธรรม (Cultural Gatekeepers) เช่น วิทยุและสิ่งพิมพ์ทางดนตรี ในลักษณะนี้การแสดงออกของเพลงร็อคก็จะถูกมองจากบุคคลในค่ายหลักมากขึ้นและจะมีตำแหน่งที่จะใช้ต่อรองมากขึ้นที่จะสอดแทรกเงื่อนไข "การควบคุมตัวศิลปิน" ในสัญญาของพวกเขาเอง จากทัศนะเช่นนี้ระบบ "รับเลี้ยงเด็ก (Nurseries) ไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้เท่านั้น แต่ยังเป็นความปรารถนาของศิลปินเองด้วยซึ่งก็คือผลกระทบอย่างหนึ่งในตลาดสินค้าทางดนตรีนั่นเอง ทัศนคตินี้ตรงกันข้ามอย่างชัดเจนกับแนวคิดที่มองศิลปินร็อคเป็นนักเคลื่อนไหวอย่างอิสระในทางการเมือง

โครงสร้างทางอุตสาหกรรมและการปฏิบัติงานของค่ายหลักและค่ายอิสระเองก็ต่างมีอิสระและมีพลังเหมือนกัน แต่การผลิตแนวคิดทางการเมืองและวัฒนธรรมก็ถูกต่อต้านมากขึ้น แม้ในส่วนของค่ายอิสระก็ตระหนักถึงเรื่องเช่นนี้เช่นกัน เช่นเดียวกับที่ Stratton (1983, p. 305, quoted in Andy Bennett, 2001, p. 45) ได้โต้แย้งว่า ดนตรีซึ่งหมายถึง เพลงสมัยนิยมนั้นเป็นสิ่งที่

ถูกพบในลักษณะที่เป็นประสบการณ์การสร้างมโนทัศน์ทางดนตรีซึ่งกลายเป็น "อุดมคติ" ที่แยกจากการเมืองและการต่อต้านซึ่งเป็นการวิเคราะห์ในลักษณะวิพากษ์ถึงการสนับสนุนและความคลุมเครือในเรื่องของการต่อต้านการเมืองกับความบันเทิงอย่างพร้อมกันไปด้วย

การขับไล่ความเป็นการเมืองออกจากเพลงร็อคเกิดขึ้นผ่านการแสดงออกทางวัฒนธรรมที่ลดความเป็นการเมือง แม้จะตระหนักว่าในช่วงนี้จะมีการผสมกลมกลืนของดนตรีและการเมืองก็ตาม การแยกการเมืองออกจากความเป็นปรัชญาแม้ว่าการยอมรับในตัวอย่างเช่น เรื่องสงครามเวียดนาม หรือสงครามต่อต้านนิวเคลียร์ซึ่งกิจกรรมทางการเมืองเหล่านี้มีองค์ประกอบที่สำคัญของวาทกรรมร็อคอย่างชัดเจน แต่สิ่งนี้ก็ถูกยกเลิกไปโดยการแนะนำว่า การกำหนดทิศทางของการให้คุณค่าได้ถูกสรุปว่าไม่ได้มีเพียงความเป็นการเมืองไปทั้งหมด ขณะที่การเมืองถูกแสดงให้เห็นภาพในนิยามของการแยกออกเป็นส่วน ๆ มากกว่าการทำให้เป็นเอกภาพ ทัศนคติเช่นนี้ทำให้การบันเทิงทางเสียงดนตรีเป็นสิ่งที่ "สนุก ผ่อนคลาย หลบหนีจากบางสิ่ง" แต่ถ้าการเมืองจะถูกยอมรับในตัวผู้ฟังได้ทั้งหมดนั่นก็ขึ้นอยู่กับระดับจริยธรรมส่วนบุคคลและการรับรู้ทางเมืองที่มีอยู่ในแต่ละบุคคล เช่นเดียวกับการแสดงออกทางปรัชญาซึ่งมีลักษณะที่ไม่เป็นการเมืองในตัวของมันเอง

ความเป็นการเมืองในดนตรีร็อคในค่ายอิสระได้ประกอบด้วยเนื้อหาที่เร่าร้อนซึ่งเต็มไปด้วยการกระตุ้นอารมณ์เป็นอันดับแรกซึ่งถูกมองเป็นกระแสนิยมและมีลักษณะของการล้อเลียนเกือบทั้งหมด ในเวลาต่อมาการเมืองได้ถูกจำกัดให้เป็นเพียงมุมมองส่วนบุคคลที่มักถูกแสดงในความหมายที่ส่วนใหญ่ที่ไม่เป็นไปในทางเมือง ในส่วนของสุนทรียะนั้นขณะที่การเมืองอาจถูกวางหรือกำหนดลงไปในเนื้อหาทางการเมือง แต่ผู้ฟังก็อาจจะปฏิเสธที่จะรับมันโดยสิ้นเชิง ดังนั้น ไม่เพียงแต่การเมืองในเพลงร็อคจะตั้งอยู่ในโครงสร้าง 2 ด้าน คือ คำประกาศทางการเมืองกับความบันเทิง แต่ก็ยังจะถูกจำกัดโดยเนื้อหาของเพลงมากกว่ารูปแบบดนตรีด้วย

พื้นฐานของร็อคในมิติทางการเมืองไม่ได้จำกัดว่าต้องปรากฏอยู่ในคำร้อง อย่างไรก็ตาม "การปฏิวัติ" ในเพลงร็อคอาจมีอยู่ได้ แต่ก็จะอยู่ในลักษณะที่แสดงอยู่ในเครื่องดนตรีและโครงสร้างดนตรี เช่น การเล่นกีตาร์ที่มีลักษณะการเล่นอย่างรอบคอบและเตรียมตัวมาก่อน แต่มีการเล่นแบบแย่ ๆ เหมือนคนที่เล่นไม่เก่ง ปัจจุบันเนื้อร้องที่ "ดี" และดนตรีถูกมองว่าถูกผลิตขึ้นมาภายใต้สภาวะซึ่งมีความอิสระจากการจำกัดทางอุดมการณ์เรื่องคำประกาศ (Manifesto) และ คำแถลงการณ์ (Statements) ทางการเมืองโดยที่เนื้อหาที่ดีไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับการบ่อนทำลายทางวัฒนธรรมเท่านั้น การเปิดโอกาสเช่นนี้ ถูกทำให้สอดคล้องกันกับการฟังเพลงตามระบบอัตวิสัยของผู้ฟัง

การกำหนดทิศทางของเพลงเช่นนี้ได้สะท้อนการตอบสนองที่เกิดขึ้น โดย Stratton (1983, p. 296, quoted in Andy Bennett, 2001, p. 46) ที่ได้ทำการวิเคราะห์ทัศนคติต่อเพลงในระบบอุตสาหกรรมเพลงร็อคกระแสหลัก (The Mainstream Rock Industry) ซึ่งมีคำกล่าวที่ว่า

Stratton ชี้ให้เห็นถึงการแยกทิศทางของดนตรีที่ไม่สามารถบรรยายในการต่อต้านการปฏิบัติการทางเศรษฐกิจในธุรกิจเพลงป๊อปปูลาร์มิวสิคได้ ช่องว่างที่ปรากฏระหว่างขอบเขตทางการเมืองซึ่งถูกบรรยายออกมาเหมือนกับ คำประกาศหรือแถลงการณ์ทางการเมืองหรือขอบเขตของ "เพลงที่ดี (Good Music)" และความบันเทิงถูกแยกแยะออกจากการเมืองและไม่สามารถกำหนดเช่นนั้นได้อีกแล้ว การมีลักษณะที่เป็นอัตวิสัยและคลุมเครือที่สุดจากผู้ที่สร้างดนตรีเหล่านี้ โครงสร้างที่แตกต่างกันอย่างมากของการเมืองและความบันเทิงในอดีตที่คล้ายกับถูกปิดลงก็ได้เปิดเผยขึ้นอีกครั้งในปัจจุบัน ดังนั้น จึงเกี่ยวพันกับการค้นหาผลกระทบความสัมพันธ์ของการเมืองและความบันเทิง เครือข่ายของค่ายอิสระซึ่งก่อตั้งรูปแบบเฉพาะต่อการต่อต้านแบบเพลงพังค์ได้เผชิญหน้ากับการขยายตัวของเพลงร็อคที่มีอุดมการณ์ต่อต้านและยังคงอยู่ภายใต้ความกดดันที่จะถูกลดความเป็นการเมืองโดยที่พยายามอย่างสุดความสามารถที่จะต่อต้านการผลิตของผู้ผลิตวัฒนธรรมบางคนหรือทั้งหมดเพื่อพื้นที่ในตลาดของสินค้าทางเสียงเพลง

<u>แนวทางของอุดมการณ์ทางการเมืองและธุรกิจในเพลงร็อคสมัยปัจจุบัน</u>

อุดมการณ์ทางการเมืองในอุตสาหกรรมดนตรีนั้นได้ดำรงอยู่อย่างยาวนานและไม่ได้ปรากฏอยู่เพียงแค่เนื้อหาของเพลงร็อคเท่านั้น แต่ยังแฝงอุดมการณ์อยู่ในรูปแบบต่าง ๆ ของเพลง ร็อคด้วย การรับภาระในเรื่องของการเมืองของกลุ่มศิลปินร็อคบางกลุ่มเป็นสิ่งที่ถูกแสดงออกจากศิลปินกลุ่มนี้อย่างเห็นได้ชัดและกลายเป็นเรื่องที่ปกติมากขึ้นในปัจจุบัน แต่ในการแสดงออกทางการเมืองเหล่านั้นถูกจำกัดให้มีอยู่เพียงอากัปกิริยาของศิลปินเท่านั้น เช่น วงดนตรีร็อคบางวงจะมีภาพลักษณะที่เป็นบุคคลหรือกลุ่มที่ไร้ระเบียบแบบแผนอย่างชัดเจน สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการต่อต้านบรรทัดฐานของสังคมที่กำหนดระเบียบแบบแผนเอาไว้ พวกเขารู้สึกว่าการได้ทำบางสิ่งบางอย่างเกี่ยวกับเรื่องของการเมือง ทำให้เรื่องของการแสดงออกทางการเมืองในเพลงร็อคไม่ได้เป็นเพียงแค่แนวคิดที่คร่ำครึหรือเป็นเพียงแค่สโลแกนเท่านั้น

การแสดงออกเกี่ยวกับอุดมการณ์ทางการเมืองซึ่งมักจะต่อต้านการเมืองแนวทางหลักของสังคม จัดเป็นปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่สำคัญ การแสดงออกเหล่านี้ในปัจจุบันมักจะถูกแสดงออกในลักษณะของการรับรู้ทางการเมืองแบบปัจเจกบุคคลเท่านั้น เช่นเดียวกับที่นักดนตรีหรือศิลปินกำลังตกอยู่ในสภาวะกลืนไม่เข้าคายไม่ออก เนื่องจากการเป็นผู้ผลิตทางวัฒนธรรมของคนกลุ่มนี้ โดยขณะที่คนกลุ่มนี้ไม่ได้ถูกชักจูงจากผลประโยชน์ทางพาณิชย์โดยตรง แต่ก็ต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับระบบพาณิชย์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ งานของศิลปินมีลักษณะเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมเนื่องมาจากลักษณะที่ตรงไปตรงมาของศิลปินจึงมักจะขัดแย้งกับความเป็นมาตรฐานในความเป็น

สินค้าและความเป็นมืออาชีพในระบบอุตสาหกรรมดนตรี ความกดดันระหว่างความคิดสร้างสรรค์กับความเป็นอาชีพมักจะถูกแสดงออกมาในเพลงร็อคค่ายอิสระมากกว่าค่ายหลักที่ได้รับอิทธิพลจากระบบพาณิชย์มากกว่านั่นเอง

เพลงร็อคและเพลงป๊อปเข้าสู่การแสดงออกของดนตรีและระบบการผลิตที่เป็นระบบมากขึ้นต่างจากในอดีต เพลงป๊อปที่มักจะถูกกล่าวเสมอว่ามีความแตกต่างจากเพลงร็อคในอดีตที่ผ่านมา ปัจจุบันได้ถูกตั้งข้อสังเกตว่าเป็นความคิดล้าสมัยไปแล้วหรือไม่ เนื่องจากการพัฒนาในสิ่งต่าง ๆ ในระบบอุตสาหกรรมดนตรี ยกตัวอย่างเช่น การเกิดเพลงป๊อปในยุคหลังการเมือง (Post-Political Pop) การเกิดเพลงเวิร์ลมิวสิค (World Music) การปรับตัวของบริษัทเพลง รวมถึงการเกิดขึ้นของการผลิตเพลงในระบบดิจิตอล (Digital) ซึ่งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในระบบการผลิตและการบริโภคในอุตสาหกรรมดนตรี นอกจากนี้การเกิดขึ้นของเพลงแร็ป (Rap Music) ก็ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างไม่หยุดยั้งของวงการดนตรีและความสัมพันธ์ของค่ายที่ผลิตเพลงขึ้นมาอีกด้วย วัฒนธรรมของเพลงร็อคและเพลงป๊อปกำลังปรับเปลี่ยนรูปแบบของพวกมันไป แต่ก็ยังคงรักษาอุดมการณ์และความเป็นสุนทรียะเอาไว้ซึ่งสภาพของการผลิตและการบริโภคของเพลงร็อคในมุมมองของการเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมยังคงต้องถูกตั้งคำถามต่อไป

แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ในเพลงร็อคเป็นแนวคิดที่สำคัญในการใช้เป็นแนวทางในการวิจัยเกี่ยวกับอุดมการณ์ต่อต้านอุดมการณ์หลักของสังคมที่ปรากฏอยู่ในเพลงร็อค แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ในเพลงร็อคจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย จากความเชื่อที่ว่าเพลงร็อคเป็นบทเพลงที่มีพลังในการขับเคลื่อนทางการเมือง แนวคิดนี้คล้ายกับการทำหน้าที่สะท้อนความยากลำบากของชนชั้นล่างในเพลงเพื่อชีวิตในยุคแรกจากเรื่อง "วิวัฒนาการจากเพลงเฉพาะกลุ่มมาสู่เพลงสมัยนิยมของเพลงเพื่อชีวิต (2516-2531)" ของ สุทธาสินี เกียรติไพบูลย์ (2532, น บทคัดย่อ) แนวคิดนี้ได้ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยจนถึงปัจจุบันที่เกิดแนวคิดที่ว่าความเป็นการเมืองถูกแยกออกจากเพลงร็อคอย่างชัดเจนเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นกับเพลงเพื่อชีวิต

แม้ว่าการแสดงออกทางเมืองจะถูกแยกออกจากในปัจจุบันแต่จากแนวคิดทางอุดมการณ์ในเพลงร็อคทำให้ผู้วิจัยทราบได้ว่า เพลงร็อคในปัจจุบันยังคงทำหน้าที่ของผู้ผลิตวัฒนธรรมอยู่ ศิลปินหรือผู้แต่งเพลงบางกลุ่มก็ยังคงสอดแทรกความคิดเห็นเกี่ยวกับการต่อต้านแนวจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมเข้าไป เช่น ร็อคต่อต้านการเหยียดผิว (Rock against Racism) เพลงร็อคในปัจจุบันมีลักษณะที่มีการประนีประนอมมากกว่าในอดีตไปสู่เนื้อหาที่ถือว่าเป็นอุดมการณ์แบบทางเลือกเพิ่มมากขึ้น อาจมาจากการเปลี่ยนแปลงของดนตรีร็อคในแบบของค่ายอิสระ (Indie Rock) ได้เข้าสู่ความต้องการที่จะได้รับการยอมรับจากสังคมมากขึ้น อุดมการณ์ต่อต้านจึงมีแนวโน้มที่จะลดลงโดยเฉพาะในส่วนของเนื้อหาที่แสดงอุดมการณ์ต่อต้านได้ชัดเจนกว่าส่วนอื่น ๆ ของเพลง เช่น

การแต่งกายหรือ ดนตรี นอกจากนี้การประพันธ์เพลงย่อมต้องอาศัยความสอดคล้องกับวัฒนธรรมของแต่ละท้องที่ด้วย เห็นได้จากงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์เพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค" ของ ลำเนา เอี่ยมสอาด (2539, น. บทคัดย่อ) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงร็อคในแบบไทยมีลักษณะของเนื้อหาที่เป็นอุดมการณ์ทางเลือกมากกว่าอุดมการณ์ต่อต้านซึ่งแตกต่างจากต่างประเทศที่เป็นต้นกำเนิดเพลงร็อค

สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนจากการศึกษาแนวคิดอุดมการณ์ในเพลงร็อคก็คือ แนวคิดเกี่ยวกับการบริโภคเพลงแบบเพลงป๊อบได้เข้ามาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการรับฟังเพลงร็อค จากการรับฟังแบบพินิจพิจารณาในเนื้อหาให้กลายเป็นการบันเทิงแบบกระแสนิยมซึ่งมีลักษณะที่แฝงอุดมการณ์กระแสหลักหรือล้อเลียนสังคมโดยไม่ได้ทำความเข้าใจในเนื้อหาซึ่งทำให้มีลักษณะเป็นอุดมการณ์ต่อรอง แม้อุดมการณ์ต่อต้านจะปรากฏอยู่บ้างในเพลงสากลแนวร็อค แต่มักจะปรากฏอยู่ในบางวงดนตรีและบางเพลงเท่านั้นนอกจากนี้ยังแสดงออกมาอย่างไม่เป็นเอกภาพอีกด้วย เช่น การแต่งกายล้อเลียน หรือดนตรีที่รุนแรง แต่ก็ไม่ได้ใส่เนื้อหาที่มีลักษณะต่อต้านลงไปด้วย นอกจากนี้ผู้ฟังก็มีแนวโน้มจะฟังเพลงโดยแยกเพลงร็อคออกไปจากเรื่องของสังคมจะเลือกฟังเพลงที่มีลักษณะนี้บ้างก็ขึ้นอยู่กับจริยธรรมและสำนึกทางการเมืองส่วนบุคคลเท่านั้น เพลงในปัจจุบันถูกมองในหน้าที่ของ "ความสนุก การผ่อนคลายและการหลีกหนีจากความเป็นจริงทางสังคม" เท่านั้น ไม่ได้มีหน้าที่ในการแสดงออกในการเมืองหรือสังคม

ข้อสังเกตจากแนวคิดอุดมการณ์เพลงร็อคอีกอย่างหนึ่งก็คือ ความสัมพันธ์ระหว่างค่ายเพลงหลัก (Major) และค่ายเพลงอิสระ (Independence) ซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดทั้งแนวคิดของผู้อยู่ในค่ายอิสระและแนวคิดในการเลือกผลิตเพลงที่มีแสดงออกทางการเมืองหรือวัฒนธรรมในแบบใดบ้าง ในขณะที่แนวคิดว่าค่ายอิสระเป็นเหมือนสถานรับเลี้ยงเด็กอ่อน (Nursery) ก่อนที่เข้าไปค่ายหลักกลายเป็นค่านิยมของศิลปินค่ายอิสระยุคปัจจุบัน แตกต่างกับแนวคิดที่ศิลปินร็อคในอดีตมักเกลียดชังค่ายหลัก นอกจากนี้การผลิตเพลงของศิลปินค่ายอิสระก็ทำเพลงออกมาเพื่อให้ค่ายหลักรู้จักและเพื่อให้มีอำนาจต่อรองในการเซ็นสัญญาเท่านั้น นอกจากนี้ศิลปินเหล่านั้นก็ต้องปรับเปลี่ยนเนื้อหาหรือความรุนแรงในการต่อต้านสังคมออกไปบ้างซึ่งก็ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์กับระบบตลาดนั่นเอง แต่อย่างไรก็ตามศิลปินในค่ายหลักก็ไม่ได้หยุดยั้งที่จะแสดงความเห็นหรือผลงานในแง่ของผลิตผลทางวัฒนธรรมเพียงแต่ไม่ได้แสดงออกมาโดยตรง แต่ใช้การตีความจากสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อแสดงอุดมการณ์ที่ซ้อนอยู่ในเพลงมากกว่า

นอกจากอุดมการณ์เพลงร็อคจะทำการศึกษาในแง่มุมของอุดมการณ์ทางการเมืองและธุรกิจ ดนตรีร็อคโดยเฉพาะดนตรีเฮฟวี่มีทัลที่จัดเป็นแขนงหนึ่งของเพลงร็อคนั้นก็มีการศึกษาในเรื่องของอุดมการณ์ทางเพศรวมถึงอุดมการณ์ต่อต้านศาสนาและศีลธรรมเช่นเดียวกัน โดยอุดมการณ์ทั้งสองแบบนี้เป็นอุดมการณ์ที่ศึกษาในมุมมองของสังคมและวัฒนธรรมมากกว่าอุดมการณ์ใน

เพลงร็อคทั่วไปที่ได้กล่าวมาที่ให้ความสนใจจำกัดในอุดมการณ์ทางการเมืองและธุรกิจมากกว่าอุดมการณ์แบบอื่น ๆ

ดนตรีเฮฟวี่เมทัล และ อุดมการณ์ต่อต้านเรื่องเพศ (Andy Bennett, 2001, p. 42-57)

อุดมการณ์ต่อต้านเรื่องเพศเริ่มแรกได้กล่าวถึงการสอดแทรกแนวคิดเรื่องธรรมชาติของความเป็นชายซึ่งเป็นลักษณะที่เด่นชัดในกลุ่มผู้ฟังดนตรีเฮฟวี่เมทัลระหว่างยุค 70 และต้นยุค 80 ตลอดจนส่วนประกอบของวงดนตรีที่เป็นชายเกือบทั้งหมดได้รับความสนใจในการศึกษาด้านสังคมวิทยาในแนวทางด้านความเป็นเพศในบทเพลงเฮฟวี่เมทัล (Whiteley, 2000, p. 14) Frith และ McRobbie (1978, p. 374) ได้นิยามดนตรีแบบ ค็อคร็อค (Cock Rock) ว่าเป็นดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นในภาพของความภูมิใจในความเป็นชายที่แสดงความตรงไปตรงมา หยาบคายและก้าวร้าว นักดนตรีแนวค็อคร็อคเป็นคนก้าวร้าว มีอำนาจครอบงำและคุยโตโอ้อวด พวกเขาจะพยายามทำให้ผู้ชมจดจำถึงความห้าวหาญและอำนาจของพวกเขา ท่าทีของพวกเขาในการแสดงคอนเสิร์ตได้แก่ การแสดงร่างกายของผู้ชาย การใส่เสื้อเชิร์ตและกางเกงรัดรูปที่แสดงให้เห็นขนหน้าอกและอวัยวะสืบพันธุ์ การแสดงดนตรีเฮฟวี่เมทัลกลายเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงความเป็นเพศชายและสร้างกรอบของผู้ชายระหว่างดนตรีและกลุ่มผู้ฟังที่มักจะเป็นผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ การกระทำบนเวทีโดยการใช้ไมโครโฟนและกีตาร์ของนักดนตรีจะกลายเป็นสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศชายซึ่งถือว่าเป็นรูปแบบหนึ่งที่โดดเด่นและใช้ถ้อยคำที่เชื่อมั่นในตนเองและอวดดี

Sloat (1998) ได้กล่าวถึงคุณลักษณะของผู้หญิงและความเป็นเพศหญิงในเนื้อเพลงเฮฟวี่เมทัลเอาไว้ว่า เนื้อหาส่วนมากในการอ้างอิงต่อผู้หญิงเกี่ยวข้องกับการบ่อนทำลายทางเพศผ่านการใช้คำเช่น "โสเภณี" (Whore) และ "หญิงสำส่อน" (Bitch) หรืออธิบายผู้หญิงให้เป็นความต้องการหรือความอยากในลักษณะที่ผู้ชายมีอำนาจเหนือกว่า Sloat ยังกล่าวอีกว่าประเพณีนิยมในการเขียนเนื้อเพลงเฮฟวี่เมทัลส่วนใหญ่มีรากฐานมาจากธรรมชาติที่ผู้ชายเป็นใหญ่ในสังคมทุนนิยมปัจจุบันและส่งผ่านช่องทางของวัยรุ่นที่เป็นผู้ชายที่ด้อยสถานะทางสังคม ร่างกายและเศรษฐกิจ หลังจากนั้น Walser ก็ได้ทำการศึกษาภาพตัวแทนของเพศหญิงในดนตรีเฮฟวี่เมทัลโดยทำการศึกษาภาพปกและวีดีโอที่ใช้ในการส่งเสริมการขายผลงานเพลงของศิลปินเฮฟวี่เมทัล งานของ Walser ได้แสดงให้เห็นว่าภาพของผู้หญิงในเทปและวีดีโอกลายเป็น "การคุกคาม" ของพลังและอำนาจในระบบที่ผู้ชายเป็นใหญ่

ขณะเดียวกัน Walser ก็ได้ชี้ให้เห็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นอีกอย่างหนึ่งในผลการศึกษาของเขาซึ่งเกี่ยวข้องกับการคุกคามผู้หญิง นั่นคือ การกันผู้หญิงออกไป (Female Exscription) ซึ่ง

เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพและการรวบรวมภาพที่ไม่มีผู้หญิงปรากฏอยู่ ในระดับที่เป็นพื้นฐานที่สุดของการกระทำเช่นนี้คือการแสดงออกในภาพวีดีโอที่มีแต่ผู้ชายทั้งหมดซึ่งแสดงต่อผู้ฟังที่เป็นผู้ชายทั้งหมดซึ่งถือเป็นการให้คุณค่าของการสร้างกรอบความเป็นผู้ชายผ่านการสร้างสภาพที่ผูกติดกับสังคมที่มีแต่ผู้ชายขณะที่มีการขจัดการคุกคามของเพศหญิง Walser (1993, p. 115) ได้อ้างถึงตัวอย่างของวีดีโอที่ใช้ในการโปรโมตเพลงของวง Judas Priest ในปี 1991 ที่ชื่อว่า "Heading Out to the Highway" ซึ่งเน้นถึงกิจกรรมแข่งรถอันเป็นกิจกรรมของเพศชาย ภาพเหล่านั้นแสดงถึงแก่นของเพลงที่กล่าวถึงความอิสระและการผจญภัย นอกจากนั้นยังเห็นการกันผู้หญิงออกไป (Female Exscription) จากผลงานของวงดนตรีฝั่งสหราชอาณาจักรอย่างวง Black Sabbath[12] และวง Iron Maiden[13] ที่มีหน้าปกอัลบั้ม ใจความสำคัญของเนื้อเพลงและภาพวีดีโอที่แสดงถึงความเหนือมนุษย์และสัตว์ประหลาด รวมไปถึงการผุดขึ้นมาของนักรบที่มีร่างกายแบบผู้ชายที่เป็นเหล็ก (Walser, 1993, p. 116)

เนื่องด้วยความนิยมที่เพิ่มขึ้นของซอฟท์เมทัล (Soft Metal) ระหว่างกลางยุค 80 การภูมิใจในความเป็นชาย (Machismo) การเกลียดชังผู้หญิง (Misogyny) และการกันผู้หญิงออกไป (Female Exscription) ได้รวมกันอยู่ในดนตรีเฮฟวี่เมทัลที่ขยายเข้าสู่ดนตรีแบบทีนนี่บ็อบ (Teenybop Style) ซึ่งเป็นดนตรีที่มีลักษณะของความคลั่งไคล้ Frith และ McRobbie (1997) ได้ให้นิยามไว้ว่าเป็นภาพที่ตรงกันข้ามกับค็อคร็อค (Cock Rock) โดยค็อคร็อคจะมีแนวคิดแบบเพศชาย มีลักษณะที่ปกติ, ลักษณะของความเป็นสัตว์และฉาบฉวย แต่ทีนนี่บ็อบ (Teenybop) จะแสดงความคิดของเพศหญิงที่มีลักษณะจริงจัง การแพร่กระจาย และการปกปิดอารมณ์ทั้งหมดเอาไว้ (Frith and McRobbie, 1978, p. 375)

นอกจากนี้ดนตรีเฮฟวี่เมทัลช่วงกลางของปี 80 ได้ผลิตภาพของความเป็นเพศขึ้นมาอีกอย่างหนึ่งนั่นคือ รูปแบบของความไม่ชัดเจนทางเพศ (Androgyny) ขณะที่ Kaplan (1987) ได้กล่าวถึงความไม่ชัดเจนทางเพศว่าเกี่ยวข้องกับการปฏิบัติในการแยกแยะที่หลากหลายทางซึ่งเป็นผลมาจากความไม่ชัดเจนระหว่างเส้นแบ่งของความเป็นเพศ (Kaplan, 1987, p. 90) หนึ่งในตัวอย่างความสับสนในมิติทางเพศนี้ ได้แก่ David Bowie ในผลงาน Ziggy Stardust Phase ของเขาในช่วงต้นของยุค 70 ขณะที่ Hebdige (1979, p. 61) ชี้ให้เห็นว่า "Bowie เป็นตัวกระตุ้นต่อการตั้งคำถามในการแยกแยะเพศอย่างเปิดเผยซึ่งได้ถูกเก็บกด เพิกเฉย หรือพึ่งจะชี้ทางให้แก่เพลงร็อคและวัฒนธรรมวัยรุ่น" ภาพของ Bowie กลายเป็นความไม่ชัดเจนทางเพศที่ได้รับความนิยม

---

[12] ภาพหน้าปกศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

[13] ภาพหน้าปกศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

อย่างสมบูรณ์แบบซึ่งเป็นเสมือนภาพความหวังในการเชื่อมระหว่างเพศชายและเพศหญิง (Zanetta and Edward, 1986, p. 116) Walser (1993) ได้แยกแยะความแตกต่างระหว่างความไม่ชัดเจนทางเพศของ David Bowie กับกลุ่มวงแกลมเมทัล (Glam Metal) ในยุค 80 อย่างวง Motley Crue และวง Poison ในลักษณะของความแตกต่างในความจริงจังซึ่งสอดคล้องกับ Denski และ Scolle (1992) ที่แสดงภาพของความไม่ชัดเจนทางเพศของวงแบบแกลมเมทัล ว่ากลุ่มวงดนตรีแกลมเมทัลมีลักษณะที่แสดงอำนาจเหนือผู้หญิงซึ่งสอดคล้องกับการที่ผู้ชายเป็นใหญ่โดยใช้การแสดงตัวเป็นหญิงเพื่อสร้างการดึงดูดทางเพศต่อเพศหญิง

ในช่วงของการได้รับความนิยมของดนตรีแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลในยุค 90 การแต่งกายของศิลปินก็เริ่มหลีกเลี่ยงการประดับตกแต่งแบบแกลมและซอฟท์เมทัล โดยมีการเปลี่ยนแปลงไปแต่งกายด้วยยีนส์สีดำและเสื้อยืดที่มีลักษณะของการแต่งกายในชีวิตประจำวันมากขึ้นซึ่งหมายถึงการกลับคืนสู่ความเป็นเพศชายอีกครั้ง การแสดงคอนเสิร์ตก็เริ่มกลายเป็นพิธีกรรมที่อยู่ในกรอบของความเป็นชายระหว่างวงดนตรีและผู้ฟังอีกครั้ง เนื้อหาของดนตรีแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลไม่ได้เน้นไปที่ความเป็นชายเหมือนเช่นเดิมและยกย่องความเป็นชายอีกแล้วแต่เน้นไปที่ความโดดเดี่ยว สิ้นหวัง และความกลัวแทนซึ่ง Harrell (1994, p. 91) ได้เรียกว่า "การแสดงออกอย่างไม่เป็นทางการของการแยกตัวและความโดดเดี่ยวทางอารมณ์ของแนวคิดแบบอุตสาหกรรม" (Unofficial express of industrialism's emotional isolation and violence)

ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดเรื่องดนตรีเฮฟวี่เมทัลกับอุดมการณ์เรื่องเพศไปใช้ในการวิเคราะห์เพื่อศึกษาเรื่องของอุดมการณ์ต่อต้านในเพลงเฮฟวี่เมทัลในประเด็นของอุดมการณ์ต่อต้านเรื่องเพศโดยจะใช้ศึกษาผลงานของวงดนตรีที่ได้คัดเลือกมาเพื่อศึกษา เพื่อที่จะได้ทราบถึงอุดมการณ์ต่อต้านเกี่ยวกับเพศที่จะปรากฏอยู่ในผลงานของศิลปินร็อคที่ได้คัดเลือกเอาไว้ เพื่อนำไปสู่กรอบในการตั้งคำถามกับกลุ่มวัยรุ่นที่ฟังเพลงร็อค เพื่อให้ได้การถอดรหัสอุดมการณ์ในเพลงร็อคอันเป็นวัตถุประสงค์ในการวิจัยต่อไป

<u>เฮฟวี่เมทัล และอุดมการณ์ต่อต้านศีลธรรมและศาสนา</u> (Andy Bennett, 2001, pp. 42-57)

นอกจากเพลงเฮฟวี่เมทัลจะเป็นที่สนใจในประเด็นของความเป็นเพศ (Gender) แล้ว เพลงเฮฟวี่เมทัลยังเป็นหัวข้อหลักของการตื่นตระหนกทางศีลธรรม (Moral Panic) ที่เป็นที่ถกเถียงกันตลอดระยะเวลา30 ปีที่ผ่านมา เนื่องจากการถูกกล่าวหาว่าคุกคามความผาสุกทางศีลธรรมและร่างกายของผู้ฟังที่เป็นวัยรุ่น การรณรงค์ต่อต้านที่ยาวนานที่สุดต่อดนตรีเฮฟวี่เมทัลเกิดขึ้นระหว่างช่วงกลางยุค 80 เมื่อเพลงเฮฟวี่เมทัลเริ่มเป็นหัวข้อในการเซ็นเซอร์และการจัดการทางกฎหมาย

จาก PMRC (Parents Music Resource Center) ซึ่งก่อตั้งขึ้นเมื่อเดือนพฤษภาคมปี 1985 โดยภรรยาของผู้บริหารราชการและสมาชิกของรัฐสภา โดยได้ทำการรณรงค์ให้เซ็นเซอร์เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเซ็กซ์ ยาเสพติดและความรุนแรงจากเพลงที่ออกอากาศตามสถานีวิทยุ โดยกลุ่มศิลปินที่ถูกเซ็นเซอร์นั้นมีความแตกต่างกันออกไป เช่น Prince, Sheena Eston และวง Judas Priest (Martin and Segrave, 1993, p. 292)

ในกรณีของเฮฟวี่เมทัลนั้นเป็นที่วิตกกังวลโดย PRMC และผู้รักษาศีลธรรมอื่น ๆ เช่น นักบวชและจิตแพทย์ (Weinstein, 1994, p. 81) ในการอ้างถึงการยกย่องซาตานและมนตร์ดำที่แสดงออกมาบ่อยครั้งในเนื้อเพลงเฮฟวี่เมทัลและรูปปั้นบูชาที่ถูกใช้ในปกอัลบั้ม วีดีโอและสิ่งที่ใช้ในการโปรโมตอัลบั้ม (Richardson, 1991, p. 210; Hinds, 1992, p. 156; Walser, 1993, pp. 141-144) ขณะที่ Carlson et al. (1989) ได้โต้แย้งว่ารูปปั้นบูชาได้ถูกใส่ความหมายและถูกใช้ในกลุ่มผู้ฟังเฮฟวี่เมทัลวัยรุ่นในลักษณะที่เป็นยุทธวิธีที่จะทำให้ตกใจเนื่องจากขัดกับวัฒนธรรมของพ่อแม่เท่านั้น ซึ่งการโต้แย้งของ Carlson ก็มีผลเพียงเล็กน้อยที่จะยับยั้งความเชื่อของกลุ่มคนที่เชื่อว่าภาพลักษณ์เกี่ยวกับซาตานที่ถูกแสดงในดนตรีเฮฟวี่เมทัลเป็นสาเหตุพื้นฐานของพฤติกรรมต่อต้านสังคมของวัยรุ่น

ในระหว่างยุค 80 การจัดการทางกฎหมายที่เป็นการต่อต้านศิลปินและบริษัทแผ่นเสียงในการแสดงออกของ PMRC และ The Parent-Teacher Association ในปี 1985 ได้ทำการกล่าวหาเฮฟวี่เมทัลต่อรัฐสภาสหรัฐในการทดสอบการใส่เนื้อหาของเฮฟวี่เมทัลที่ก่อให้เกิดอันตรายต่อผู้ฟังวัยรุ่น (Weinstein, 1994, p. 81) ในปีเดียวกันนั้นก็เกิดกรณีของการต่อต้านศิลปิน เฮฟวี่เมทัลจากสหราชอาณาจักรอย่าง Ozzy Osbourne ในอเมริกา โดยกล่าวหาว่าเพลง "Suicide Solution" เป็นผลให้เกิดการฆ่าตัวตายในแฟนเพลงอายุ 19 ปี และเกี่ยวพันไปถึงการฆ่าตัวตายของวัยรุ่นคนอื่น ๆ ด้วย การต่อต้านของ PMRC และ The Parent-Teacher Association ก่อให้เกิดการรวมกลุ่มกันเพื่อเผาแผ่นเสียงและการเดินขบวนประท้วงโดยกลุ่มคริสเตียน (Gaines, 1991, p. 206; Walser, 1993, p. 147) แต่ในภายหลังข้อกล่าวหานี้ก็ถูกถอนออกไปเนื่องจากเป็นการละเมิดรัฐธรรมนูญในการคุ้มครองเสรีภาพทางการพูด (Richardson, 1991, p. 211) อย่างไรก็ตาม Walser ก็ได้บันทึกไว้ว่าการฆ่าตัวตายครั้งต่อ ๆ มามักถูก PMRC ใช้ประเด็นดังกล่าวนี้เหมือนกับเป็นตัวอย่างของ "ผลกระทบของวิญญาณร้ายในเฮฟวี่เมทัล" (Walser, 1993, p. 147)

หลังจากกรณีดังกล่าว 5 ปี ก็เกิดเหตุการณ์คล้ายคลึงกันนี้โดยที่วง Judas Priest ถูกกล่าวหาว่าอัลบั้ม "Stained Glass" ในปี 1973 ได้ชักจูงให้เกิดการฆ่าตัวตายของวัยรุ่นในรัฐเนวาด้าและเป็นต้นเหตุของการพยายามฆ่าตัวตายของเพื่อนผู้เสียชีวิตด้วย (Walser, 1993, p. 145; Black, 1998) การเรียกร้องนั้นกล่าวถึงข้อความที่กระตุ้นในแผ่นเสียงที่เกิดจากการเล่นแผ่นเสียง

ย้อนหลังของเพลง "Stairway to Heaven" ของวง Led Zeppelin ที่มีเนื้อหาบางท่อนว่า "I worship you, my Satan" ในทางกฎหมายแล้วการเล่นแผ่นเสียงย้อนหลังถือเป็นสิ่งที่แปลกประหลาดสุดท้ายก็ถูกปกป้องจากศาลเนื่องจากเป็นการล่วงละเมิดเสรีภาพในการพูดตามรัฐธรรมนูญ แต่การฟ้องร้องก็เป็นที่ยอมรับในคดีอาญาในเรื่องของการปลูกฝังข้อความที่กระตุ้นอารมณ์อย่างตั้งใจเท่านั้น (Richardson, 1991, p. 212) ในกรณีสุดท้ายที่ทำให้การกล่าวหาในประเด็นของการฆ่าตัวตายนี้ถูกถอดถอนไปนั้นเนื่องมาจากการขาดหลักฐานในการฟ้องร้องวง Judas Priest โดย Walser (1993, p. 80) กล่าวถึงการที่ประธานตุลาการไม่เชื่อว่าวงดนตรีจะมีความตั้งใจที่จะชักจูงให้เกิดอาชญากรรมตามที่ถูกฟ้อง โดย Jerry Carr Whitehead ประธานตุลาการรู้สึกว่าอัลบั้ม "Stained Glass" อาจจะมีข้อความที่ชักจูงแต่ไม่เชื่อว่าจะมีความตั้งใจในการแทรกซึมเข้าสู่ผู้ฟัง ยิ่งไปกว่านั้นคำวินิจฉัยของตุลาการ Whitehead ก็ได้กล่าวถึงการไม่พบหลักฐานที่เป็นผลกระทบใด การกระทำนี้ถือว่าได้มองข้ามประเด็นการวิจัยวิทยาศาสตร์ที่เชื่อว่ามีผลต่อการคุกคามวัยรุ่นโดยปลูกฝังข้อความที่กระตุ้นอารมณ์นั้น ๆ เข้าไป

อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นหัวข้อที่พูดถึงกันในพื้นที่สาธารณะน้อยมาก แต่นับว่าเป็นที่วิตกกังวลในเรื่องของศีลธรรมจากเพลงเฮฟวี่เมทัลในกลุ่มแฟนเพลงวัยรุ่นนั้นเกิดขึ้นในประเทศนอร์เวย์ระหว่างช่วงต้นยุค 90 ประเด็นนี้คือการเกิดของดนตรีแบล็คเมทัลที่เป็นการรวมกันของแนวคิดของลัทธิที่ไม่ใช่ศาสนาคริสต์ ความเป็นไวกิ้งและการต่อต้านคริสเตียนกลายเป็นวาทกรรมของการเป็นชาติที่เป็นชาตินิยมอย่างเปิดเผย กรณีนี้ทำให้เกิดความหลงใหลท่ามกลางกลุ่มแฟนเพลงแบล็คเมทัลด้วยรูปเคารพในสมัยก่อนคริสตกาลและสัญลักษณ์แบบไวกิ้งซึ่งมีผลไปสู่การประกอบตัวเข้าด้วยกันของลัทธินีโอฟาสซิส (Neo-Facism) กรณีของแบล็คเมทัลในนอร์เวย์ดำเนินมาถึงช่วงครึ่งแรกของ ยุค 90 ที่มีการเผาโบสถ์ โดยกลุ่มแฟนเพลงแบล็คเมทัลในนอร์เวย์เป็นผู้โจมตี ภายหลังบุคคลเหล่านั้นได้ถูกตัดสินให้จำคุก ขณะที่แฟนเพลงกลุ่มนั้นเชื่อว่าการเผาโบสถ์ถือเป็นอีกทางหนึ่งที่จะแผ่ขยายความกลัวและเป็นการชำระล้างอิทธิพลของคริสเตียนในนอร์เวย์ ในส่วนของผู้วางเพลิงคนอื่น ๆ ก็มีเหตุผลที่แตกต่างออกไปในลักษณะของมนตร์ดำโดยเชื่อว่าการเผาโบสถ์ที่เก่าแก่จะทำให้อำนาจส่งผ่านมาถึงเขา (Vestel, 1999, pp. 10-12) เมทัล ซาเว็จ (Metal Savage) คอลัมน์นิสต์นิตยสารดนตรีของเมืองไทยได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการเผาโบสถ์ของวงแบล็กเมทัลในนอร์เวย์เอาไว้ดังนี้

> การเผาโบสถ์ คนไทยมองอาจจะดูว่ารุนแรง แต่ที่นอร์เวย์ มีประวัติศาสตร์ลึกซึ้งเท่าที่รู้มานิด ๆ คล้ายกับว่าพวกคริสเตียนมาทำกับบรรพบุรุษของเขาก่อน เช่น มาเผา มาฆ่าพวกไวกิ้งก่อนอะไรอย่างนี้แล้วก็บังคับให้นับถือคริสเตียน เหมือนกับว่าเขามีความเกลียดชังกันอยู่ แล้วคนนอร์เวย์ทั้งหลายนับถือคริสต์น้อยมาก เรื่อง

อย่างนี้เลยเกิดขึ้นได้ซึ่งผมว่าไม่น่าจะเกิดเรื่องอย่างนี้ที่อื่นในโลกได้ด้วย นอกจากที่นี่ที่เดียว แต่เดี๋ยวนี้ก็เพลา ๆ แล้ว เพราะว่าต้องแลกด้วยการสูญเสียอิสรภาพ ไปเผาได้ไม่กี่ทีก็ติดคุก (Metal Savage, Metal Magazine issue 23, 2006, p. 15)

การกระทำดังกล่าวเป็นการกระทำเช่นเดียวกับการเป็นชาตินิยมในดนตรีแบล็คเมทัลในนอร์เวย์ซึ่งเป็นไปในตัวของมันเองซึ่งพฤติกรรมของกลุ่มแฟนเพลงแนวแบล็คเมทัลเช่นนี้ก็กลายเป็นอคติทางความคิดเช่นเดียวกับการวิตกในศีลธรรมที่มีการวิตกกังวลกันในดนตรี เฮฟวี่เมทัลเช่นเดียวกับที่สหรัฐอเมริกาในยุค 80 นั่นเอง

ผู้วิจัยจะนำประเด็นของแนวคิดของเพลงเฮฟวี่เมทัลที่เกี่ยวข้องกับการฆ่าตัวตายของวัยรุ่นและการนับถือซาตานไปใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ผลงานเพลงของวงดนตรีที่ได้ทำการคัดเลือกมาทั้งสองวง เพื่อศึกษาถึงอุดมการณ์ต่อต้านศาสนาและศีลธรรมในเพลงสากลแนวร็อค เมื่อได้ลักษณะของอุดมการณ์ที่ปรากฏในผลงานเพลงแล้วจะได้นำไปสู่การถามคำถามแก่ผู้ให้ข้อมูลสำคัญหรือผู้ทำการสนทนากลุ่มเพื่อจะได้ทราบถึงการถอดรหัสอุดมการณ์ของวัยรุ่นในประเด็นของอุดมการณ์ต่อต้านศาสนาและศีลธรรมซึ่งจะนำไปสู่การตอบจุดประสงค์ของงานวิจัยได้ด้วย

แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมย่อยและวัฒนธรรมวัยรุ่น

ดนตรีร็อคเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้ในชีวิตประจำวันในประวัติศาสตร์ของการเกิดดนตรีร็อคนั้นเกิดจากชนชั้นแรงงานซึ่งจัดเป็นคนกลุ่มหนึ่งในสังคม การที่คนกลุ่มนี้ได้ทำการผลิตดนตรีออกมาส่งผลให้เพลงเป็นวัฒนธรรมที่ลักษณะเฉพาะตัวที่ถือว่าเป็นวัฒนธรรมย่อยรูปแบบหนึ่งซึ่งส่งผลให้ผู้รับฟังเพลงร็อคนั้นมีการแสดงออกที่แตกต่างกันไปจากบุคคลอื่น ๆ ในสังคม ยกตัวอย่างเช่น การใช้เวลาว่างที่แตกต่างกับบุคคลอื่นในสังคม การมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว ในการแต่งกาย เช่น การแต่งกายด้วยเสื้อยืดสีดำ หรือแม้แต่การแสดงออกในการชมคอนเสิร์ตก็มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น การกระโจนลงจากเวที (Stagediving) ก็เป็นลักษณะของกิริยาที่ทำกันในดนตรีร็อคบางรูปแบบเท่านั้น ดังนั้น การศึกษาดนตรีร็อคในลักษณะที่มองว่าดนตรีร็อคเป็นวัฒนธรรมย่อยรูปแบบหนึ่งจำเป็นใช้แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมย่อยเป็นแนวทางในการศึกษาและใช้ในการแยกองค์ประกอบของวงดนตรีและเพลงร็อคในลักษณะที่เป็นวัฒนธรรมย่อยเพื่อศึกษาอุดมการณ์ในเพลงได้อย่างละเอียดและชัดเจนยิ่งขึ้นด้วย

ในการศึกษาเรื่อง "วัฒนธรรมย่อย" (Subculture) นั้น จำเป็นที่จะต้องกลับไปให้คำนิยาม "วัฒนธรรม" ที่มีอยู่หลายแบบให้มีข้อตกลงพื้นฐานร่วมกันประการหนึ่ง คือในสังคมหนึ่ง ๆ นั้นมิได้ประกอบไปด้วย "วัฒนธรรมเพียงวัฒนธรรมเดียว" (Culture - C ตัวใหญ่) ตามแบบของ

นักวิชาการด้านวัฒนธรรมที่มีแนวคิดแบบชนชั้นสูง (Elitist) ที่มองว่าวัฒนธรรมคือสิ่งที่เจริญงอกงาม (Civilization) เท่านั้น หากทว่าประกอบด้วยวัฒนธรรมที่มากกว่าหนึ่งวัฒนธรรมขึ้นไป (cultures-มี c ตัวเล็กหลายตัว) กลุ่มที่สนใจศึกษาวัฒนธรรมย่อยโดยส่วนใหญ่มักจะให้คำนิยามของวัฒนธรรมตามแบบมานุษยวิทยา (Anthropology) มากกว่าด้านสุนทรียะ (Aesthetic) กล่าวคือ พิจารณาว่าวัฒนธรรมเป็นวิถีการดำเนินชีวิต (Way of life) มากกว่าเป็นสิ่งที่ดีงามที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมา (เน้น "ชีวิตวัฒนธรรม" มากกว่า "ศิลปวัฒนธรรม") ในขณะที่วัฒนธรรมหลายวัฒนธรรมอยู่ร่วมในสังคมหนึ่ง กลุ่มที่ศึกษาวัฒนธรรมย่อยมักจะให้ความสนใจกับ "ความขัดแย้ง" (Conflict) ระหว่างวัฒนธรรมมากกว่าที่จะสนใจ "เอกภาพ" ระหว่างวัฒนธรรมย่อยเหล่านั้น เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นมิติที่แสดงให้เห็นผลประโยชน์และโครงสร้างอำนาจ (power structure) ที่แตกต่างกันของคนแต่ละกลุ่ม นักวิชาการบางกลุ่มเช่น นักวิชาการด้านวัฒนธรรมสำนักเบอร์มิงแฮม (Birmingham Cultural School) ถึงกับเห็นว่าแม้แต่การสร้างแนวคิดเรื่อง "วัฒนธรรมย่อย" (Subculture) ขึ้นมานั้นก็เป็นการต่อสู้ทางวัฒนธรรม" รูปแบบหนึ่ง สำหรับนักวิชาการบางกลุ่มได้ให้คำนิยามของคำว่า "วัฒนธรรม" ว่าเป็นกระบวนการสร้างความหมายและสัญญะต่าง ๆ ของสังคม (Social construction of meaning) ดังนั้น การวิเคราะห์ "วัฒนธรรมย่อย" จึงหมายถึง กระบวนการผลิต การกระจาย และการบริโภคสัญญะที่มีความหมายต่าง ๆ รวมทั้งทำหน้าที่ของกระบวนการทั้งหมดนั้น ในขณะที่สังคมประกอบด้วยวัฒนธรรมย่อยหลาย ๆ วัฒนธรรมร่วมกันอยู่ ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมย่อยและวัฒนธรรมหลัก (Dominant Culture) หรือ ความสัมพันธ์ในระหว่างวัฒนธรรมย่อยด้วยกันเองอาจจะมีได้หลายรูปแบบ บางรูปแบบอาจเป็นการปะทะกันอย่างเปิดเผย (เช่น กรณีการสอนพุทธศาสนาหรือบังคับให้มีการนำเอาพระพุทธรูปไปตั้งในโรงเรียนของคนมุสลิม ในกรณีของดนตรีร็อคอาจเป็นลักษณะของการต่อต้านของผู้ใหญ่ในการห้ามบุตรหลานฟังเพลงร็อค เป็นต้น) บางรูปแบบอาจจะเป็นการอยู่ร่วมกันเฉย ๆ (Co-exist) บางรูปแบบวัฒนธรรมย่อยอาจจะพยายามต่อรองเพื่อให้ได้มี "พื้นที่สาธารณะ" ให้ตนเองได้แสดงออก (เช่น การต่อสู้ให้มีการถ่ายทอดกีฬาสำหรับคนพิการ หรือการที่วัยรุ่นฟังเพลงร็อคในวันที่ไม่ได้ไปโรงเรียนเป็นลักษณะของการต่อสู้ในการใช้เวลาว่าง) บางรูปแบบอาจจะเป็นการเข้าไปแทรกซึมจากภายในสถาบันหลักของสังคม ความหลากหลายของรูปแบบดังกล่าวเป็นสิ่งที่นักวิชาการจำเป็นต้องคำนึงถึง

วัฒนธรรมย่อยมิใช่เพียงวัฒนธรรมที่ล่องลอยอย่างไม่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น ๆ แต่ทว่าวัฒนธรรมย่อยนั้นดำรงอยู่ในโครงสร้างของลำดับชั้นของอำนาจที่แตกต่างกัน (Hierarchical Power Structure) ระหว่างวัฒนธรรมย่อยกับวัฒนธรรมหลัก ดังนั้น คำว่า "ย่อย" จึงหมายถึง "ย่อย/เล็ก/น้อยในแง่อำนาจด้วย" การมีวัฒนธรรมย่อยจึงหมายถึง การใช้อำนาจครอบงำ การเอาเปรียบ (Dominantion, Exploitation, Manipulation) ที่วัฒนธรรมหลักกระทำต่อวัฒนธรรม

ย่อย แต่ในอีกด้านหนึ่งก็หมายถึง การตอบโต้ การต่อรอง และการมีปฏิกิริยาของวัฒนธรรมย่อยที่มีต่อวัฒนธรรมหลักเพื่อการดำรงอยู่และการสืบทอดของวัฒนธรรมย่อยด้วย

วัฒนธรรมย่อยเป็นส่วนเสี้ยวหนึ่งของวัฒนธรรมทางชนชั้น (Class Culture) กล่าวคือ ในแต่ละชนชั้น อาจจะมีวัฒนธรรมย่อยซอยลงไปอีก (Subclass Culture) เช่น ในหมู่ชนชั้นคนงาน อาจจะมีลูกหลานที่มีวัฒนธรรมย่อยเป็น "วัฒนธรรมวัยรุ่นของชนชั้นคนงาน" ในขณะที่ชนชั้นกลางก็มีลูกหลานที่มีวัฒนธรรมย่อยเป็น "วัฒนธรรมวัยรุ่นของชนชั้นกลาง" การวิเคราะห์วัฒนธรรมย่อยจึงต้องคำนึงถึงลักษณะทางชนชั้น

ในส่วนของเพลงร็อคก็มีกลุ่มผู้ฟังเพลงร็อคแยกย่อยลงไปอีกเช่นกัน อาจแบ่งเป็นกลุ่มต่าง ๆ ตามคุณลักษณะที่แยกย่อยออกไป เช่น เพลงร็อคแบบญี่ปุ่น (J-Rock) เพลงร็อคแบบไทย (Thai Rock) เพลงร็อคแบบต่อต้านศาสนาหรือเซิดซูซาตาน (Black Metal) เพลงร็อคที่เซิดซูพระเจ้าและศาสนาคริสต์ (Christian Metal) เป็นต้น เพลงร็อคมีการแบ่งแยกตามความต้องการของศิลปินและกลุ่มผู้ฟังอย่างหลากหลายเช่นเดียวกับวัฒนธรรมย่อยอื่น ๆ ด้วย เช่นเดียวกับการแบ่งแยกตามทรรศนะคติแบบคนไทยว่า คนชนบทต้องฟังเพลงลูกทุ่ง คนจนต้องฟังเพลงเพื่อชีวิต คนชั้นกลางต้องฟังเพลงป๊อป และคนชั้นสูงต้องฟังเพลงคลาสสิกหรือแจ๊ส เป็นต้น

สำหรับการวิจัยเพลงสากลแนวร็อค ผู้วิจัยได้แนวทางในการถามคำถามของ A. Jakubowicz (1994 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544, น. 527) มาใช้เป็นตัวอย่างคำถามในการวิเคราะห์วัฒนธรรมเพลงร็อคซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมย่อย ดังนี้

- ขอบเขตของความหมายที่ให้นิยาม "วัฒนธรรมย่อย" นั้น มีอะไรบ้าง เช่น ความหมายของ "เพลงร็อค" หมายความว่าอะไรได้บ้าง

- อุดมการณ์ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างความหมายของเพลงร็อคนั้นคืออะไร ใครเป็นผู้มีอำนาจในการสร้างอุดมการณ์เหล่านั้น

- กระบวนการสร้าง "กลุ่มผู้ฟังเพลงร็อค" ให้ดูเป็น "คนอื่น" (other/them) ที่ไม่ใช่ "พวกเรา" (self-us) เป็นอย่างไร

- การครอบงำ "อัตลักษณ์" (Identity) นั้น มีกระบวนการดำเนินการอย่างไร เช่น "วัยรุ่นผู้ฟังเพลงร็อค" มีอัตลักษณ์ว่า "วัยรุ่นที่ก้าวร้าวและชอบความรุนแรง" เป็นต้น

โอกาสในการเปลี่ยนแปลงความหมายและอุดมการณ์ในเพลงร็อคและกลุ่มผู้ฟังเพลงร็อคนั้นมีหรือไม่ อย่างไร

สื่อมวลชนเป็นตัวการหนึ่งที่ทำให้เกิดกระบวนการทำลายวัฒนธรรมย่อยอย่างช้า ๆ คือ การดูดกลืนทางวัฒนธรรม (Assimilation) อันได้แก่ การที่วัฒนธรรมย่อยถูกดูดกลืนเข้าไปกับวัฒนธรรมหลัก สื่อมวลชนได้ทำการหล่อหลอมทางวัฒนธรรม โดยการสร้างความเป็นเอกภาพของชาติ

ดังนั้น ในด้านหนึ่งก็เท่ากับสื่อต้องทำลายวัฒนธรรมของกลุ่มย่อยไปโดยปริยาย กรณีของเพลงประเภทต่าง ๆ ก็เช่นเดียวกัน สื่อมวลชนได้ทำการหล่อหลอมเพลงบางแนวบางประเภทขึ้นมา เพื่อเป็นหลักในการฟังเพลงของประชาชนทั่วไป (แม้ว่าจะแบ่งประเภทออกไปเป็นเพลงร็อค แดนซ์ แจ๊ส ฯลฯ แต่ก็ทำเพื่อเหตุผลทางการตลาดเท่านั้น และยังยึดติดกับคนกลุ่มใหญ่ที่เป็นกลุ่มที่เป็นกลุ่มเป้าหมายเป็นหลักจึงเกิดแนวเพลง ป๊อปร็อค ป๊อปแดนซ์ และป๊อปแจ๊สขึ้นมาซึ่งการเกิดกระบวนการนี้ถือเป็นการทำลายความหลากหลายในวัฒนธรรมดนตรี) กรณีนี้เองที่ทำให้เพลงที่เสนอในสื่อปัจจุบันนี้มีลักษณะที่เป็นไปในทางเดียวกันและสอดคล้องกับอุดมการณ์หลักทางสังคม

อย่างไรก็ตามบทบาทของสื่อมวลชนในส่วนที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมย่อยก็มีอยู่ 2 ด้านเสมอ ในด้านหนึ่ง สื่อก็อาจจะมีบทบาทในการทำลายวัฒนธรรมย่อยเพื่อสถาปนาหรือเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมหลักดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่ในอีกด้านหนึ่งสื่อก็อาจจะมีบทบาทช่วยส่งเสริมความเป็นปึกแผ่นของวัฒนธรรมย่อย ๆ รูปธรรมที่เห็นได้ชัดเจนคือการมีสื่อของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยเป็นของตนเอง เช่น การมีนิตยสารดนตรีที่เจาะจงไปในเพลงร็อค เช่น Heavy Metal Magazine, Quiet Storm (ปัจจุบันเลิกตีพิมพ์แล้ว) หรือ Starpics Music Edition (ปัจจุบันเลิกตีพิมพ์แล้ว) เป็นต้น การมีสื่อเฉพาะดังกล่าวช่วยธำรงรักษาและสืบทอดวัฒนธรรมย่อยสร้างสำนึกและอัตลักษณ์ย่อยให้สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางวงล้อมของวัฒนธรรมหลักและวัฒนธรรมย่อยอื่น ๆ

ในสำนักเบอร์มิงแฮมมีนักวิชาการที่ศึกษา "วัฒนธรรมวัยรุ่น" อยู่หลายท่าน สำหรับ Hebdige (1979, quoted in Andy Bennett, 2001, pp. 42-57) สนใจที่จะวิเคราะห์มิติของวัฒนธรรมที่เรียกว่า "ตัวบท" (Text) ซึ่งอาจจะเป็นเสื้อผ้า การแต่งกาย การใช้สิ่งของ ฯลฯ และทำการวิเคราะห์ความหมายที่แฝงเร้นอยู่ในตัวบทเหล่านี้ตามวิธีการของโครงสร้างนิยมและนอกเหนือจากการวิเคราะห์ "ตัวบท" แล้ว Hebdige ยังได้เชื่อมโยงระหว่าง "ตัวบท" ดังกล่าวกับเงื่อนไขความเป็นจริงของโครงสร้างสังคมไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ทางการผลิต (ฐานะทางชนชั้นของวัยรุ่น) การแบ่งช่วงเวลาทำงาน /เวลาว่างในการใช้ชีวิตประจำวัน เป็นต้น

ข้อค้นพบในการศึกษาของ Hebdige ในกรณีของภาพตัวแทน (Representative) กรณีของวัยรุ่นที่ฟังเพลงร็อคสอดคล้องกับอุดมการณ์ของเพลงร็อคที่เปลี่ยนแปลงไปจากการมีเนื้อหาทางการเมืองไปสู่การมีเนื้อหาที่สนุกสนาน โดย Hebdige พบว่าภาพตัวแทนของวัยรุ่นที่ถูกนำเสนอในสื่อมวลชน คือ

1. ภาพของวัยรุ่นที่ชอบสร้างความเดือดร้อน (Trouble Makers) เป็นภาพของวัยรุ่นที่อยู่ในช่วงทศวรรษ 1960 ซึ่งวัยรุ่นเข้าไปเกี่ยวข้องกับการปฏิวัติโดยมีเป้าหมายที่จะเป็นกบฏและตั้งคำถามกับความหมายของชีวิตขณะนั้น โดยรูปแบบที่วัยรุ่นใช้คือ การแสดงดนตรี การเล่น

คอนเสิร์ตประท้วงสงคราม และการปฏิวัติดนตรีรูปแบบใหม่ ๆ ผลจากการวิเคราะห์เนื้อหาในสื่อมวลชนโดยเฉพาะหนังสือพิมพ์จะสร้างภาพของวัยรุ่นเหล่านี้ว่าเป็นพวกที่ชอบเล่นดนตรีแล้วตีกัน ชอบมั่วสุมกันข้างถนน แต่งตัวแบบบ้า ๆ บอ ๆ ทำร้ายตำรวจ ทำร้ายข้างปาสิ่งของสาธารณะ ภาพของวัยรุ่นที่สร้างความเดือดร้อนนี้ (ในกรณีของไทยก็คือ กลุ่มวัยรุ่นที่ตีกันในงานคอนเสิร์ต) ถูกสร้างอย่างต่อเนื่องเรื่อยมา โดยเฉพาะในประเภทรายการข่าว

2. ภาพของวัยรุ่นผู้รักความสนุกสนาน ร่าเริง (Fun Lover) ซึ่งเป็นภาพที่เกิดต่อมาในช่วงระยะเวลาหลัง ภาพแบบวัยรุ่นที่รักความสนุกสนานนี้มักถูกสร้างอยู่ในภาพยนตร์ประเภท Musical Movie หรือในโฆษณาโทรทัศน์ วัยรุ่นในแบบที่สองนี้จะเริ่มไม่ยุ่งเกี่ยวกับการเมือง สนใจแต่เรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ แบบหวานแหวว เป็นวัยรุ่นที่ไม่มีอันตรายและไม่มีชนชั้น (ในกรณีของไทยได้แก่ การมั่วสุมกันเสพยาเสพติดและมีเพศสัมพันธ์ในกลุ่มวัยรุ่น)

วัยรุ่นจะแปรเปลี่ยนไปตามระยะเวลาสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องอุดมการณ์เพลงร็อคในช่วงปี 1960 วัยรุ่นได้เข้าไปเกี่ยวข้องทางสังคมและการเมือง (David Rowe, 1995, p. 52) ดังนั้น ภาพของวัยรุ่นจึงถูกวาดให้เป็นผู้สร้างความปั่นป่วนให้แก่สังคม เช่นเดียวกับการสร้างภาพให้พวกที่แต่งตัวแบบพังค์ว่าเป็นพวกอันธพาลซึ่งเป็นการที่สังคมได้ตอบโต้กระแสของวัยรุ่นโดยการสร้างความหมายและด้านมาตรการต่าง ๆ ที่เป็นจริง เช่น การลงโทษ การใช้สถาบันการศึกษา เป็นต้น เมื่อถึงช่วง 1980 ภาพของวัยรุ่นหัวรุนแรงแบบปี 1960 ก็เริ่มเลือนหายไป และวัยรุ่นในช่วงนี้ก็เริ่มหันมาสนใจการแต่งตัว การแสวงหาความสนุกสนานบันเทิง การสร้างภาพของวัยรุ่นในสื่อมวลชนก็เริ่มเปลี่ยนไปในขณะที่อุดมการณ์ในเพลงร็อคก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไปจากการต่อต้านสังคมกลายเป็นการบันเทิงโดยไม่ขัดแย้งกับสังคม-การเมือง อันเป็นแนวทางของเพลงสมัยนิยมนั่นเอง

Hebdige (1979) ได้พบว่าแม้แต่วัยรุ่นกลุ่มเดียวกันก็ยังมีความแตกต่างทางชนชั้นดำรงอยู่ซึ่งในการศึกษาเรื่อง "วัฒนธรรมย่อยของกลุ่มวัยรุ่น" นั้น Hebdige เห็นว่าลักษณะที่สำคัญที่สุดของวัฒนธรรมย่อยดังกล่าวก็คือเรื่อง "สไตล์" โดยให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้าง (ใครเป็นผู้สร้าง) ความหมายของสไตล์ดังกล่าว ตัวอย่างเช่น สำหรับวัฒนธรรมย่อยของวัยรุ่นช่วง 1970 เป็นพวกเพลงร็อคนั้น วัฒนธรรมดังกล่าวนั้นเกิดมาจากการสร้างของระบบการค้าธุรกิจที่นำเสนอรูปแบบเวลาว่างของวัยรุ่น (Commercial of youth leisure) ดังนั้น สไตล์ของร็อคในช่วง 1970 จึงเป็นการสร้าง "มาจากข้างบน" ในช่วงทศวรรษที่ 1980 เกิดกระแสต่อต้านจากกลุ่มวัยรุ่นที่ต้องการสร้างวัฒนธรรมของตนเอง "มาจากข้างล่าง" ในรูปแบบของพังค์ (Punk) ความแตกต่างระหว่างที่มาของกระบวนการสร้างสไตล์นั้นจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากท่าทีที่สังคมมีต่อวัฒนธรรมวัยรุ่น หากเป็นกระแสที่สร้างมาจาก "ข้างบน" สังคม เช่น สื่อมวลชนก็จะส่งเสริม แต่หากเป็น

กระแสที่สร้างมาจาก "ข้างล่าง" ท่าทีของสื่อมวลชนจะกล่าวหาโจมตี และหลังจากนั้น การใช้กำลัง/ความรุนแรงจากสถาบันสังคมก็จะตามมา

Hebdige (1976, p. b) ใช้วิธีการแบบสัญญะวิทยาเชิงสังคมในการวิเคราะห์สไตล์ของวัยรุ่นที่สร้างมาจากกลุ่มวัยรุ่นเองเพื่อการศึกษาการให้ความหมายและกระบวนการสร้าง เขาพบว่ากระบวนการสร้างนั้นใช้วิธีการที่เรียกว่า "Cut" n "mix" ซึ่งเป็นวิธีการแบบยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modernizing) กล่าวคือ นำเอาสัญญะที่มีอยู่เดิมในสังคม เลือกตัดออกมา แล้วมาปะติดปะต่อให้มีความหมายใหม่โดยนำสัญญะต่าง ๆ ที่เคยมีในวัฒนธรรมในอดีต ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า ดนตรี เครื่องใช้ เครื่องประดับ วิถีชีวิต โดยเลือกเฉือนและตัดออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย แล้วนำมาปะติดปะต่อใหม่ให้เกิดความหมายในการ "Cut" n "Mix" นี้มีลักษณะท้าทายความหมายของสัญญะที่ซ้อนเร้นอยู่ ตัวอย่างเช่น การสวมเครื่องแต่งกายลายธงชาติสหรัฐอเมริกา ของ Axl Rose นักร้องนำวง Guns n' Roses[14] ทำให้ความหมายของชาติในลักษณะที่เป็นสิ่งควรเคารพถูกท้าทายในลักษณะที่นำมาใช้ในพื้นที่ที่ไม่เหมาะสม

อีกวิธีการหนึ่งที่สื่อนำมาใช้กับเพลงร็อคก็คือ การสร้างให้เป็น "แพะรับบาป" โดยการเชื่อมโยงระหว่างปัญหาต่าง ๆ ของสังคมเข้ากับการกล่าวหาว่าการฟังเพลงและภาพแขวนเด็กที่เป็นหน้าปกอัลบั้ม Youthanasia ของวง Megadeth ว่าเป็นต้นเหตุของการฆาตกรรมหมู่โดยการแขวนคอโดยนายศักดิ์ ปากรอ ปี พ.ศ. 2540[15]

กระบวนการแบ่งแยกกลุ่มวัยรุ่นที่ฟังเพลงร็อคออกจากกลุ่มอื่นถือเป็นกระบวนการแบ่งแยก (Binary Opposition) ที่เกิดขึ้นจากการสร้างความรู้สึก "ถือเขา" (Them) และ "ถือเรา" (Us) อันได้แก่ การแยกตนเอง (Self) ออกจาก "คนอื่น" (Other) ขั้นตอนหลังจากการแยกตัวก็คือการกำหนดคุณสมบัติทั้งหลายที่ดีกว่า เหนือกว่า มีคุณค่ากว่าให้สังกัดอยู่ "ข้างพวกเรา" ส่วนความต่ำต้อยทั้งหลายก็ให้สังกัดอยู่ "ข้างพวกเขา" กรณีนี้การที่คนในสังคมมองกลุ่มวัยรุ่นที่ฟังเพลงร็อคเป็นพวกก่อความรุนแรง หรือพวกรักสนุกไร้สาระ นั่นเอง

นอกจากกระบวนการแบ่งแยก (Binary Opposition) แล้ว สื่อมวลชนก็ทำหน้าที่ในกระบวนการดูดกลืน (Assimilation) เช่นกัน โดยได้ทำการดูดกลืนทางวัฒนธรรมด้วยการผนวกเอา "คนในกลุ่มวัฒนธรรมย่อย" ที่ทำตัว/ มีค่านิยมตามที่วัฒนธรรมหลักต้องการเข้ามาเป็น "พวกเรา" หรือให้การยอมรับโดยส่วนใหญ่ กรณีนี้คือ การเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของวงพังค์ที่สวมชุดหนัง

---

[14] ดูรูปภาพจากภาคผนวกท้ายเล่ม

[15] ศึกษาภาพและข่าวได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

ทำผมทรงโมฮ๊อค เจาะและสักตามร่างกาย ให้เหลือเพียงใส่ชุดหนังและไว้ผมยาวอันเป็นลักษณะที่คนในวัฒนธรรมกระแสหลักยอมรับได้เท่านั้น

นอกจากนี้ในงานวิจัยของ P. Willis (1990, quoted in Andy Bennett, 2001, pp. 42-57) ได้ค้นพบว่า การบริโภควัฒนธรรมเป็นเวทีที่วัยรุ่นจะใช้ในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมของเขาเอง โดยปริมณฑลของการบริโภคเท่านั้นที่วัยรุ่นยังมีเสรีภาพในการที่จะต่อสู้และแปรเปลี่ยนวัฒนธรรมที่ถูกผู้ใหญ่กำหนดมาหรือควบคุมลงมาโดยเฉพาะในช่วงเวลาว่าง (Leisure Time) ของวัยรุ่น โดยวัฒนธรรมสื่อมวลชนเป็นทรัพยากรเชิงสัญญะที่วัยรุ่นใช้อย่างมากและวิธีในการใช้นั้นวัยรุ่นยังเรียนรู้ที่จะ "เล่น" กับรหัส เรียนรู้ที่จะ "ดัดแปลง" สุนทรียะต่าง ๆ ของรหัสซึ่งทำให้วัยรุ่นเป็นกลุ่มคนที่ใช่สื่ออย่าง active ที่เฉลียวฉลาดและซับซ้อนมากกว่าคนทุกกลุ่มในสังคม โดยเฉพาะกลุ่มที่ฟังเพลงร็อคมีการใช้วิทยุ-เพลงเป็นหัวใจของวัฒนธรรมวัยรุ่น Willis พบว่ารสนิยมการฟังเพลงของวัยรุ่นมีความแตกต่างกันและวัยรุ่นโดยทั่วไปมีความรู้ดีมากเกี่ยวกับ "อัตลักษณ์" อย่างชัดเจน โดยวัยรุ่นได้สร้างรหัสเฉพาะในเรื่องวัฒนธรรมการแต่งกายของตนเองขึ้นมาซึ่งทั้งเพลง-วิทยุและการแต่งกายนั้น วัยรุ่นได้หยิบยืมจากผลิตภัณฑ์ในวัฒนธรรมหลัก/วัฒนธรรมการค้า/อุตสาหกรรมการสร้างวัฒนธรรมมาสร้างอัตลักษณ์ให้แก่วัฒนธรรมย่อยของวัยรุ่นเอง คำว่า "สไตล์" (Style) ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของวัฒนธรรมย่อยทั้งหมดนี้ Cohen ได้แบ่งลักษณะสำคัญ ๆ 3 ประการด้วยกัน คือ

1. ภาพลักษณ์ (Image) เช่น การปรากฏตัว การทำงาน การย้อมร่างกาย การแต่งตัว การใช้เครื่องประดับ ฯลฯ

2. อากัปกิริยา (Demeanor) เช่น การแสดงสีหน้า การเดิน

3. การใช้ภาษาเฉพาะ (Argot) เช่น มีถ้อยคำเฉพาะ มีวิธีพูดแบบเฉพาะ

เมื่อนำการศึกษาวัฒนธรรมวัยรุ่นตามแนวคิดของ Hebdige, P. Willis, A. Jakubowicz และ Cohen มาเป็นกรอบความคิดในการศึกษาถึงวิธีการแยกรูปแบบการแสดงตัวตนของวัยรุ่นและวิธีการสร้างสรรค์รูปแบบของตนเองจากการ "Cut" n "mix" ซึ่งเมื่อนำมาใช้ในการวิจัยจะสามารถนำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการศึกษาแนวเพลงร็อคในรูปแบบที่ถูกเลือกใช้อย่างแตกต่างกันในกลุ่มวัยรุ่นแต่ละคน นอกจากนี้องค์ประกอบเรื่องสไตล์ (Style) ของ Cohen ก็สามารถใช้เป็นองค์ประกอบในการวิเคราะห์เพลงร็อคได้อย่างชัดเจนมากขึ้นโดยผู้วิจัยจะใช้เป็นแนวทางในการศึกษาอุดมการณ์ที่ปรากฏอยู่ในผลงานเพลงร็อคที่ได้ทำการคัดเลือกซึ่งจะช่วยในการแยกแยะอุดมการณ์ที่ปรากฏอยู่ปะปนกันออกมาเป็นอุดมการณ์แบบต่าง ๆ ตามที่ผู้วิจัยต้องการศึกษาด้วย

ทฤษฎีการเข้ารหัสและถอดรหัส

ทฤษฎีการเข้ารหัสและถอดรหัส (Encoding and Decoding) เป็นทฤษฎีสำคัญที่ผู้วิจัยใช้เป็นแนวทางที่ศึกษากลุ่มวัยรุ่นที่ฟังเพลงสากลแนวร็อคร่วมกับเกณฑ์การวิเคราะห์จากแนวคิดเรื่องอุดมการณ์ ถึงแม้ว่าทฤษฎีการเข้ารหัสและถอดรหัสจะถูกนำมาใช้ในการอธิบายในบริบทของสื่อโทรทัศน์เป็นหลัก แต่ในการศึกษาสื่อดนตรีก็น่าจะนำมาประยุกต์ใช้กันได้ เนื่องจากว่าสื่อดนตรีสามารถถูกบรรจุลงไปในสื่อต่าง ๆ ได้ เช่น การออกอากาศทางโทรทัศน์ในงานคอนเสิร์ต (เช่น งานถ่ายทอดสดงานคอนเสิร์ตมหกรรมดนตรี) การออกอากาศตามสถานีวิทยุ หรือสามารถบันทึกลงในวีดีโอได้ ดังนั้น ทฤษฎีการเข้ารหัสและถอดรหัสจึงสามารถนำมาใช้ได้โดยจะใช้ในการศึกษาผู้ส่งสารและผู้รับสารที่มีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดในบริบททางวัฒนธรรม เนื่องจากเพลงสากลแนวร็อคเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในบริบทของประเทศในโลกตะวันตก ดังนั้นการถอดรหัสของวัยรุ่นไทยจึงที่ไม่ได้อยู่ในบริบทเดียวกันกับการเข้ารหัสของศิลปินร็อคในโลกตะวันตก ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่การถอดรหัสจะแตกต่างกัน การถอดรหัสนั้นจึงน่าสนใจที่จะทำการศึกษาอุดมการณ์เพราะถ้าหากวัยรุ่นถอดรหัสออกมาอย่างไม่เหมาะสมอาจก่อให้เกิดผลร้ายโดยเพลงที่มีอุดมการณ์แบบต่อต้าน (Oppositional Ideology) ยกตัวอย่างเช่น ประโยคหนึ่งในเพลง Disasterpiece ของวง Slipknot ที่มีใจความว่า "I wanna slit your throat and fuck the wound" (Metal Mag Special Issue, 2547, น. 66) ซึ่งเป็นประโยคที่ แฮร์ริสและไรลีย์ ฆาตกรที่สังหารเทอร์รี่ เรย์ เทย์เลอร์ในวันที่ 11 กรกฎาคม ปี 2544 ฟังและร้องท่อนเนื้อร้องนี้ทั้งก่อนและหลังการฆาตกรรม ตัวอย่างดังกล่าวถึงแม้ไม่สามารถอ้างอิงได้ว่าเป็นเหตุผลในการก่อคดีฆาตกรรม แต่ก็แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างระหว่างเพลงร็อคและการรับรู้ในวัยรุ่นที่เป็นฆาตกร การถอดรหัสในวัยรุ่นไทยจึงมีความสำคัญมากสำหรับการวิจัยครั้งนี้ ทั้งนี้เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ของการรับรู้ถึงความรุนแรงในเพลงสากลแนวร็อคที่อาจเป็นอันตรายต่อสังคมไทยได้ในทางใดทางหนึ่ง

Stuart Hall นักคิดในสำนัก Birmingham (quoted in Andy Bennett, 2001, p. 47) สนใจค้นคว้าเรื่องกลยุทธ์ของการใส่รหัสและการถอดรหัส (Encoding and Decoding) ที่อยู่ที่ผลงานของสื่อมวลชนซึ่งเขาถือว่าเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมที่สำคัญในสังคมสมัยใหม่และเป็นส่วนเสี้ยวสำคัญของการถ่ายทอดอุดมการณ์ทางสังคม เขาได้พัฒนาการอธิบายโดยเฉพาะเรื่องกลยุทธ์ต่าง ๆ ในการถอดรหัส (Strategy of Decoding) ของผู้รับสารให้ละเอียดลึกซึ้งยิ่งขึ้น โดยที่ Hall ปฏิเสธระบบการถ่ายทอดข่าวสารแบบ Transmission Model โดย Hall เห็นว่าเรื่องของการสื่อสารนั้นเป็นเรื่องของการสร้าง การถ่ายทอด และการรับวัฒนธรรมมากกว่า (Theory of cultural production and reception)

Hall ปฏิเสธแนวคิดที่ว่าผู้รับสารเป็น Passive หากผลการวิจัยพบว่าผู้ส่งสารสามารถจะโน้มน้าวผู้รับสารให้เห็นคล้อยตามตนเองได้ นั่นก็เนื่องมาจากบรรดากลยุทธ์ต่าง ๆ ในการใส่รหัส (Encoding) การเลือกใช้สื่อ การสร้างบริบทในการรับสาร เทคโนโลยีต่าง ๆ ฯลฯ ที่ฝ่ายผู้ส่งสารต้องเลือกนำมาใช้อย่างเต็มที่

ทัศนะใหม่ต่อ "ผู้รับสาร"

1. การเปรียบเทียบรหัสของผู้ส่งสาร Hall มีจุดยืนว่าระบบรหัส (Code System) ของผู้ส่งสารและรับสาร ไม่จำเป็นต้องมีรหัสเล่มเดียวกันหรือชุดเดียวกันเสมอไป (กรณีส่วนใหญ่แล้วมักจะแตกต่างกัน) มีเหตุผลมากมายที่จะทำให้รหัสคู่มือในการส่งความหมายและถอดรหัสระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารไม่ตรงกัน ไม่สอดคล้องกัน จนถึงขั้นขัดแย้งกัน เช่น ภูมิหลัง ประสบการณ์ ระดับการศึกษา อาชีพ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ จุดยืนทางการเมือง เพศ ชนชั้น อุดมการณ์ ฯลฯ สำหรับการถอดรหัสเพลงสากลแนวร็อคจึงมีความเป็นไปได้มากที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารจะมีรหัสคนละชุดเนื่องจากความไม่สอดคล้องกันทางเชื้อชาติที่มีบริบททางสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรมแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

คำอธิบายดังกล่าวอาจคล้ายแนวทางของ Uses and Gratifications Approach อย่างไรก็ตาม S. Hall ให้ความแตกต่างในเรื่องหน่วยของการวิเคราะห์ (Unit of Analysis) ในขณะที่แนวทางเรื่อง "การใช้สื่อ" นั้นจะใช้หน่วยของการวิเคราะห์แบบปัจเจกบุคคลที่มีความต้องการเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน แต่ Hall กลับใช้หน่วยการวิเคราะห์ที่เป็นกลุ่มคนที่ถูกจัดระบบจากโครงสร้างเศรษฐกิจสังคมและการเมืองให้มารวมกลุ่มกันตามประเด็นต่าง ๆ

2. ผู้รับสารไม่ใช่กลุ่มคนที่มีลักษณะเดียวกันหมด (Homogenous Group) นอกเหนือจากความแตกต่างระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารแล้ว แม้แต่ในระหว่างกลุ่มผู้รับสารเองก็ยังมีความแตกต่างกัน ในส่วนที่เกี่ยวกับการถอดรหัสนั้น Hall มีทัศนะว่าการจับกลุ่มของผู้รับสารจะสัมพันธ์กับรูปแบบและความหมายของสาร (forms and meaning) แนวคิดเรื่องการจับตัวรวมกันเป็นกลุ่มของผู้รับสารนั้นมิได้มีลักษณะที่หยุดนิ่ง (static) หากแต่เป็นการจับกลุ่มอย่างมีพลวัตร (dynamic) และแปรเปลี่ยนอย่างสัมพันธ์ไปกับรูปแบบและความหมายของสาร กลุ่มผู้ฟังเพลงร็อคก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน แฟนเพลงร็อคโดยเฉพาะแนวเอ็กซ์ตรีมเมทัลที่เป็นรูปแบบของเพลงเฮฟวี่เมทัลที่นิยมในปัจจุบันจะรวมตัวกันเพื่อใช้ดนตรีนี้เพื่อเผชิญกับความยากลำบากในชีวิต (Berger, 1999, p. 275)

3. แนวคิดที่ให้ความสำคัญกับการตีความนั้น Hall มีทัศนคติที่ให้ความสำคัญกับปัจจัยด้านอัตวิสัยของผู้รับสารในการตีความเช่นเดียวกับกลุ่ม Selective Perception แตกต่างกัน

ตรงที่ กลุ่ม Selective Perception จะให้เหตุผลว่าการที่ผู้รับรู้ได้ตีความเนื้อหาที่แตกต่างกันนั้น เนื่องจากภูมิหลังและปัจจัยด้านจิตวิทยาของผู้รับสารแต่ละราย (หน่วยการวิเคราะห์เป็นระดับปัจเจก) แต่ Hall ตั้งคำถามว่าในกรณีที่ผู้รับสารตีความเบี่ยงเบน (distort) ออกไปจากความต้องการของผู้ส่งนั้น เพราะเหตุใดการเบี่ยงเบนดังกล่าวจึงมีลักษณะที่เป็นแบบเดียวกันอย่างมีระบบ (Systematically distorted communication) กล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือ เหตุใดจึงมีความเข้าใจผิดเหมือนกันหมดในกลุ่มผู้รับสารบางกลุ่มซึ่ง Hall ได้ให้คำอธิบายว่ากลุ่ม Selective Perception นั้นคิดว่ากระบวนการถอดรหัสจากตัวสารออกมาเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ (natural) แต่ Hall คิดว่ากระบวนการนี้เป็นเรื่องที่ถูกสร้างขึ้น (being constructed) จากระบบการสื่อสารในสังคมนั้น ๆ ดังนั้น ความหมายที่ถูกตีความอย่างผิด ๆ จึงมิใช่ความหมายที่ไร้ทิศทางสะเปะสะปะไปคนละทิศละทาง หากทว่าเป็นการตีความหมายอย่างเบี่ยงเบนที่เป็น choices อยู่ชุดหนึ่ง ไม่ได้ตีความเป็น (ก) แบบที่ผู้ส่งสารต้องการ แต่ก็ตีความเป็น (ข) (ค) (ง) เท่านั้น ที่เรียกว่าเป็นกลุ่มของความหมายที่หลากหลายชุดหนึ่ง (Polysemic)

ทัศนะใหม่ต่อผู้รับสารของ Stuart Hall ทำให้เห็นว่าการถอดรหัสของผู้รับสารไม่ได้เป็นไปอย่างไร้ทิศทางและไม่จำเป็นต้องเป็นไปตามที่ผู้ส่งสารต้องการเสมอไป การวิจัยเกี่ยวกับการถอดรหัสอุดมการณ์ที่ต่อต้านในเพลงสากลแนวร็อคของวัยรุ่นจึงเป็นไปได้ที่ว่าวัยรุ่นอาจจะถอดรหัสอีกแบบหนึ่งโดยแตกต่างจากความต้องการของศิลปิน นอกจากนี้ยังมีความน่าสนใจในการถอดรหัสของวัยรุ่นที่ฟังเพลงร็อคที่อยู่ในแนวย่อยต่าง ๆ ของเพลงร็อคจะมีการถอดรหัสอุดมการณ์เหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

ทัศนะใหม่ต่อผู้ส่งสาร

1. Hall ได้ให้ทัศนะใหม่แก่ผู้ส่งสารว่าผู้ส่งสารมิใช่ ผู้ทำหน้าที่ส่งผ่านข่าวสารเท่านั้น (Transmitter) หากทว่าเป็น "ผู้ที่ได้เข้ารหัส" (Encode) ข่าวสารที่ส่งไปให้ด้วย การเปลี่ยนแปลงทัศนะดังกล่าว มีนัยยะต่อไปว่า ดังนั้น เมื่อเวลาที่ผู้ส่งสารได้ "ส่งสาร" ถึงผู้รับนั้น เขาได้ทำงาน 2 อย่างไปพร้อม ๆ กัน อย่างแรกที่เขาส่งไปคือ "ข่าวสาร" และอีกอย่างหนึ่งคือ "การติดตั้งรหัสถอดความหมายจากสาร" ให้แก่ผู้รับด้วย และถึงแม้ว่าจะมีช่องว่างด้านความเข้าใจระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารอยู่เสมอกล่าวคือผู้รับสารอาจจะไม่สามารถถอดรหัสความหมายออกได้ถูกต้องตามที่ผู้ส่งสารต้องการ แต่ Hall ก็เห็นว่าสำหรับเรื่อง "ความหมายหลัก ๆ หรือใจความสำคัญ" แล้วผู้รับสารจะสามารถถอดรหัสตามที่ผู้ส่งสารได้ใส่รหัสเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นการใช้สื่อภาษา สื่อภาพ สื่อเสียง หรือสื่ออื่น ๆ ก็ตาม (ถ้าไม่เป็นไปตามหลักการนี้ มนุษย์เราคงจะสื่อสารกันไม่ได้เป็นแน่) Hall ให้

คำอธิบายว่า เป็นเพราะเวลาที่ผู้ชมนั่งดูภาพหน้าจอจากโทรทัศน์นั้น เขาไม่ได้ตีความจากภาพหน้าจอเท่านั้น แต่ในกระบวนการรับสาร ผู้ชมได้เรียนรู้ (หรือได้รับการติดตั้ง) รหัสที่มีอยู่ไปด้วย สำหรับเพลงร็อคก็เช่นเดียว ยกตัวอย่างเช่นเพลงแบล็คเมทัล (Black Metal) ที่ถึงแม้ว่าจะมีการร้องเป็นภาษาอังกฤษและการกรีดร้องที่ยากต่อการจับใจความ แต่การใส่รหัสการต่อต้านศาสนา เช่น กางเขนหัวกลับ การแต่งหน้าเป็นศพหรือปีศาจที่ละเลงด้วยเลือด (Corpse Paint) ก็จะทำให้ผู้ที่เห็นภาพรับรู้ได้ถึงความหมายที่แสดงการต่อต้านศาสนาและศีลธรรมของคนทั่วไป

2. เมื่อเวลาที่เราได้รับข่าวสารเกี่ยวกับโลกภายนอกที่ถูกย่อมาอยู่ในรหัสของการใช้ภาษา (เช่น คำกริยา สรรพนาม ฯลฯ) เราจะจำได้เลยว่าข่าวสารนั้นเป็นรหัสของอะไร ยกตัวอย่าง เมื่อเราพบโลโก้ของวงดนตรีแนวแบล็คเมทัลที่ใช้สีขาวกับสีดำปนกันพร้อมกับใช้ลวดลายรูปแบบหนึ่ง ถึงแม้เราจะอ่านตัวอักษรในตัวโลโก้ไม่ออก (เป็นเรื่องปกติที่โลโก้ของวงดนตรีประเภทนี้ส่วนใหญ่จะไม่สามารถอ่านออกได้) เราก็จะสามารถรับรู้ได้ทันทีเลยว่าวงดนตรีวงนี้จะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อต้านศาสนาคริสต์เป็นหลักและจะแสดงการต่อต้านศาสนาและศีลธรรมผ่านองค์ประกอบอื่น ๆ อีกหลายรูปแบบด้วย

รหัสบางตัวที่ถูกติดตั้งมาให้นั้นจะถูกนำเสนอราวกับเป็นธรรมชาติ (Natural) โดยไม่ต้องเรียนรู้เลย เช่นหลักการที่ว่า "คนเราเกิดมาก็ต้องรู้จักพึ่งพาอาศัยกัน ต้องรู้จักให้อโหสิแก่กัน" โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รหัสที่มาในรูปแบบของ Visual communication เช่น ถ้าเราเห็นหน้าตาของ "บรรดาผู้ร้ายกลับใจ" ที่มีสีหน้าเศร้าสลดเวลาเล่าเรื่องของตนเมื่อกระทำผิด เรา (คนดู) ก็แทบที่จะตีความได้โดยอัตโนมัติ (ธรรมชาติ) เลยว่าเขาต้องรู้สึกเสียใจในการกระทำของตนเองและรู้สึกสำนึกผิดแล้ว แต่อันที่จริงแล้วบรรดาความหมายที่ถูกฝังอยู่ในภาพเหล่านั้นล้วนแล้วแต่ต้องมีรหัสในการใส่และถอดทั้งสิ้น ในกรณีของเพลงร็อคอธิบายได้จากการสวมเครื่องประดับที่เป็นแผงกระสุนปืนเราจะสามารถตีความได้โดยอัตโนมัติว่าการกระทำดังกล่าวจะต้องขัดแย้งกับสังคมแน่นอน โดยเฉพาะในเรื่องของการต่อต้านกฎหมายเพราะการพกอาวุธสงครามย่อมผิดกฎหมาย

3. นอกเหนือจากการติดตั้งรหัสมาในข่าวสารแล้ว กลไกอีกตัวหนึ่งที่ทำให้ผู้รับสารสามารถถอดความหมายได้ตามความต้องการของผู้ส่งที่ Hall ได้นำเอาทัศนะของ U.Eco มาใช้ก็คือ เรื่อง "เงื่อนไขของการรับรู้" (condition of perception) Eco ได้ตั้งข้อสังเกตว่าบรรดาสัญญะที่เป็นเหมือนภาพเหมือน (Icon Sign) นั้น จะทำให้ผู้รับสารสามารถมองเห็นตัว object ได้เหมือนกับโลกแห่งความจริง ดังนั้น บรรดาภาพจริงและเสียงจริงในโทรทัศน์ซึ่งล้วนแต่เป็น Icon Sign ทั้งนั้นจึงสามารถโน้มนำการรับรู้ของผู้รับสารได้มาก อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ไม่ควรจะถูกลืมเลือนก็คือ ผู้รับสารจะมองเห็นภาพได้เหมือนของจริงก็ต่อเมื่อถูกกำหนดจุดยืนที่จะมองดู ถูกตั้งมุมมองให้มีทิศทางเฉพาะอันหนึ่ง (ในกรณีของโทรทัศน์ คนดูต้องมองเห็นภาพตามการกำหนดของมุมกล้อง

อย่างไม่มีทางหลีกเลี่ยง) จุดยืนของการมองดู มุมมองและทิศทางของการมองเห็นนี้ คือกลไกที่เรียกว่า "เงื่อนไขของการรับรู้" นั่นเอง

การเข้ารหัสในผลงานเพลงของศิลปินก็มีอยู่เช่นเดียวกับการเข้ารหัสจากสื่อโทรทัศน์ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ นอกจากผลงานที่เป็นสื่อวีดีโอ วีซีดีหรือดีวีดีจะมีภาพการเล่นคอนเสิร์ตบนเวทีแล้ว ก็จะมีภาพการสัมภาษณ์ศิลปิน การใช้ชีวิตจริงของศิลปินและภาพจากการแสดงละคร (มิวสิควีดีโอของศิลปิน) ยกตัวอย่างเช่น ภาพคอนเสิร์ตของวง Guns 'n' Roses[16] ที่ไม่ว่าจะเป็นภาพจากคอนเสิร์ต ภาพจากมิวสิควีดีโอ ภาพการสัมภาษณ์หรือภาพจากการใช้ชีวิตปกติของศิลปิน ศิลปินในวงนี้จะอยู่กับเหล้าและบุหรี่ตลอดเวลา การกระทำในรูปแบบต่าง ๆ เช่นนี้จึงเหมือนเป็นการเข้ารหัสว่า ไม่ว่านักดนตรีจะทำอะไรก็ตามจะอยู่กับยาเสพติดและกลายเป็นภาพที่แสดงถึงความตรงไปตรงมาของศิลปินไปด้วย อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจก็คือตำแหน่งของนักดนตรีและกลุ่มแฟนเพลงในขณะที่แสดงดนตรี ขณะที่วงดนตรีแบบสเตเดียมร็อค (Stadium Rock) ใช้เวทีคอนเสิร์ตที่ตั้งขึ้นในสนามกีฬาจะทำให้คนดูห่างเหิน ทำให้เกิดความตื่นเต้นจากภาพของความยิ่งใหญ่อลังการจากแสงสีที่ประดับประดาบนเวที ในขณะที่วงแบบเอ็กซ์ตรีมเมทัล (Extreme Metal) ที่มีรากฐานของการพัฒนาดนตรีแนวนี้มาจากความเป็นท้องถิ่น เวทีที่เล่นจึงเป็นสถานที่ขนาดเล็กโดยมีตำแหน่งที่อยู่ใกล้กันระหว่างนักดนตรีและผู้ชมดนตรีแสดงถึงความใกล้ชิดระหว่างนักดนตรีและแฟนเพลง นอกจากนี้การที่ผู้ชมสามารถอยู่ใกล้กับเวทีจนทำให้ผู้ชมสามารถกระโจนลงจากเวที (Stagediving) สู่ฝูงชนด้านล่างได้เป็นการแสดงถึงความเท่าเทียมกันในหมู่แฟนเพลง (Laing, 1985) ลักษณะของการจัดวางเวทีในลักษณะต่างกันนี้ก็จัดได้ว่าเป็นการสร้าง "เงื่อนไขของการรับรู้" ด้วย

แนวคิดเรื่อง "สารของสื่อมวลชน"

1. ในขณะที่ "ข่าวสาร" เป็น "ความเป็นจริงประเภทหนึ่ง" ดังนั้น "ข่าวสารที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติจึงไม่มี จะมีก็แต่ข่าวสารที่ถูกสร้างขึ้นมาเท่านั้น" และทั้งในกระบวนการสร้างข่าวสาร (จากฝ่ายผู้ส่ง) และในกระบวนการรับข่าวสารล้วนแล้วแต่ดำเนินไปอย่าง active และมีการตีความสอดแทรกอยู่ตลอดเวลา การสื่อสารระหว่างผู้ชมดนตรีและศิลปินร็อคก็มีลักษณะที่มีถูกสร้างขึ้นและมีการตีความอยู่ตลอดเวลาจากกลุ่มผู้ฟังเช่นเดียวกับกระบวนการรับรู้ข่าวสารแบบอื่น

---

[16] ภาพคอนเสิร์ตศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

2. แบบจำลองของข่าวสารจากโทรทัศน์จะมีธรรมชาติที่ขัดแย้งในตัวเอง ในด้านหนึ่งเนื่องจากผู้รับสารของโทรทัศน์มีปริมาณมากมายและมีคุณภาพหลากหลาย (มีลักษณะ Mass) จากด้านนี้น่าจะทำให้มีการตีความหมายข่าวสารจากโทรทัศน์ที่ผิดแผกแตกต่างออกไประหว่างผู้รับสารกลุ่มต่าง ๆ แต่ในอีกด้านหนึ่ง เรามักจะพบเสมอว่า ผู้รับสารจากโทรทัศน์มักจะมีวิธีตีความคล้ายกัน เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังคือ การนำเสนอรหัสอย่างดูเป็นธรรมชาติของโทรทัศน์หรือการกำหนดจุดยืนและมุมมองให้แก่ผู้รับสาร เป็นต้น

แม้ว่าผู้รับสารจากรายการโทรทัศน์จะมีวิธีการตีความหลากหลายก็ตาม แต่ก็เป็นความหลากหลายที่อยู่ในกรอบ ดังที่ Hall เรียกว่าเป็น Polysemic Values การตีความหลากหลายเช่นนี้มิใช่ลักษณะเดียวกับ Pluralistic ทั้งนี้เพราะในความหลากหลายนั้นจะมีแบบการตีความอยู่แบบหนึ่งที่มีลักษณะเด่นกว่าอันอื่น ๆ (Dominant Meaning) กระบวนการตีความเหล่านี้เกิดขึ้นได้ในภาพมิวสิควิดีโอและการฟังเพลงเช่นเดียวกัน

3. จากแนวคิดเรื่องการตีความแบบหลากหลายแต่อยู่ในกรอบและถึงจะหลากหลายอย่างไร ก็มีความหมายอยู่อันหนึ่งที่เด่นกว่าอันอื่น ๆ ทำให้ Hall นำมาสู่ข้อสรุปที่ว่าจากคุณสมบัติดังกล่าว ทำให้เนื้อหาสารในสื่อมวลชนสามารถทำหน้าที่ต่าง ๆ ทางด้านอุดมการณ์ตามความต้องการของผู้มีอำนาจในสื่อได้ เช่น ช่วยกลบเกลื่อนความขัดแย้งที่มีอยู่ในสังคม ช่วยรักษาทุกสิ่งทุกอย่างให้เป็นอย่างเดิม (Status quo) ช่วยทำให้คนอดทนอยู่กับปัญหาได้

สารในเพลงสากลแนวร็อคก็มีการถ่ายทอดอุดมการณ์และความเป็นจริงในอีกรูปแบบหนึ่งเช่นกัน เพลงสากลแนวร็อคทำหน้าที่ต่อสังคมตามอำนาจของศิลปินซึ่งเป็นผู้ส่งสาร สารของวงดนตรีร็อคที่แสดงอุดมการณ์บางอย่างได้ทำหน้าที่ได้การวิพากษ์ระบบต่าง ๆ ในสังคม เช่น ระบบทุนนิยม (การติดบาร์โค้ดไว้ที่เสื้อของสมาชิกวง Slipknot เพื่อแสดงว่าตนเป็นสินค้าในระบบทุนนิยม) (Metal Mag Special Issue, 2004, p. 32) หรือระบบการเมือง (การวิพากษ์เรื่องของการโจมตีอีรักในชื่ออัลบั้มที่มีเพลงชื่อเดียวกันว่า American Idoit ของ วง Green Day ในปี 2547) หรืออุดมการณ์แบบต่อรองและเสนอทางเลือก (เนื้อหาเพลง It's my life ในอัลบั้ม Crash ของศิลปิน Bon Jovi ในปี 2543)[17] เป็นต้น สารเหล่านี้ทำหน้าที่ตรงข้ามกันกับสารที่ออกมาจากสื่อมวลชนอื่น ๆ อย่างชัดเจน

---

[17] เนื้อเพลงศึกษาได้จากภาคผนวกท้ายเล่ม

การวิเคราะห์ตัวสื่อ

ในเรื่องการใส่และการถอดรหัสนั้น นอกจากจะวิเคราะห์ได้จากตัวเนื้อหาสารแล้ว แม้แต่ในเรื่องธรรมชาติของตัวสื่อ (Media) รวมทั้งรูปแบบการนำเสนอก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของการเข้า-ถอดรหัสด้วย

หากการนำเสนอเนื้อหาสารปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์ในรูปแบบของตัวอักษร (Literary) โอกาสที่ผู้รับสารจะมองไม่เห็นคุณลักษณะ (Attribute) ของ object ที่บรรยายนี้จะมีอยู่มาก เช่น สำหรับผู้ที่ไม่เคยมีประสบการณ์ตรงกับหิมะเลย เมื่ออ่านบทบรรยายเกี่ยวกับหิมะ อาจจะนึกภาพไม่ออกขณะที่สื่อโทรทัศน์นั้นเป็น icon sign (เป็นภาพ) ซึ่งเมื่อนำเสนอแล้ว ผู้รับสารจะต้องมองเห็นคุณลักษณะบางอย่างของ object นั้นทันที เช่นเดียวกับการที่สื่อมิวสิควิดีโอเสนอรูปเคารพที่มีลำตัวเป็นคนแต่มีหัวเป็นแพะ ผู้ชมจะรับรู้ทันทีว่าเป็นสิ่งที่ชั่วร้าย โดยไม่รู้ถึงที่มาจากบริบทของศาสนาคริสต์เลย

ผลต่อเนื่องจากการที่สื่อโทรทัศน์นั้นเป็นแบบตาม icon sign ทำให้การใช้รหัสนั้นดูเป็นธรรมชาติ (Naturalized Code) ซึ่งทำให้สื่อโทรทัศน์มีลักษณะเป็นสื่อโปร่งใส (Transparency) เพราะมีอะไรก็เอามาเสนอให้เห็นกันกระจ่างตา ความโปร่งใสจึงทำให้ดูคล้ายกับว่าสื่อเป็นเพียงตัวนำเอา "สิ่งที่เกิดขึ้น" มานำเสนอ ทั้งที่อันที่จริงภาพที่เห็นในจอโทรทัศน์นั้นมิใช่" ภาพที่เกิดขึ้นจริง ๆ เท่านั้น "หากแต่เป็น" ภาพจริงที่ถูกสร้างขึ้นมา "โดยผ่านมุมกล้องบ้าง ระยะห่างบ้าง แสงสีบ้าง

นอกเหนือจากผลพลอยได้เรื่อง "ความโปร่งใส" แล้ว ก็ยังมีผลพลอยได้ต่อเนื่องตามมาอีกมากมายจากการเป็นรหัสของสื่อภาพและเสียง เช่น โทรทัศน์ เช่น การได้ความลึก (depth) เพราะกล้องสามารถถ่ายซูมเข้าไปดูข้างใน การได้ความคุ้นเคย (habituation) เช่น การเห็นภาพใบหน้าของคนอ่านข่าวสัก 2-3 ครั้ง ผู้ชมก็จะเริ่ม "คุ้นตา" และให้ลักษณะการรับรู้สารที่เกือบจะเป็นเอกฉันท์ซึ่งจะเห็นได้ชัดจากการเปรียบเทียบกับสื่ออักษร เช่น เมื่อนวนิยายพรรณนารูปร่างหน้าตาของพระเอกนั้น ผู้รับสารแต่ละคนอาจจะวาดภาพพระเอกออกไปแตกต่างกัน แต่เมื่อละครโทรทัศน์เสนอตัวพระเอกเพียงในฉากแรก ผู้รับสารทุกคนก็จะมีภาพของพระเอกที่เป็นเอกฉันท์แบบเดียวกันหมด

เมื่อเปรียบเทียบกระบวนการผลิตระหว่างสื่อสิ่งพิมพ์กับสื่อโทรทัศน์แล้วจะพบว่ากระบวนการและขั้นตอนในการผลิตของสื่อโทรทัศน์นั้น มีความละเอียดมากกว่า มีหลายขั้นตอนกว่าและมีความซับซ้อนมากกว่า ดังนั้น "ภาพแห่งความเป็นจริง" ที่ปรากฏในสื่อโทรทัศน์หรือสื่อที่บันทึกภาพได้ เช่น ภาพบันทึกมิวสิควิดีโอหรือภาพคอนเสิร์ต นั้นจึงได้ผ่านกลยุทธ์ของกระบวนการใส่รหัสต่าง ๆ มากมายในการผลิต เช่น การคัดเลือก (Selection) ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ถ่ายทำ ตัวละคร เครื่องแต่งกาย แสง สี ฯลฯ การตัดต่อ (Editing) การจัดวางกรอบ (Framing) การเชื่อมโยง

(Linking) การบันทึกภาพ (Recording) เป็นต้น เพราะฉะนั้นในขณะที่ภาพที่ปรากฏในจอโทรทัศน์ดูโปร่งใสเหมือนอย่างยิ่ง แต่ความเป็นจริงแล้ว ภาพในโทรทัศน์หรือสื่อที่เสนอภาพและเสียงอื่น ๆ ได้ผ่านการปรุงแต่งมาอย่างหนักหน่วงที่สุด

กลยุทธ์ในการจัดแสงสีบนเวทีคอนเสิร์ตก็เป็นตัวอย่างที่มีความคล้ายคลึงกับการจัดแสงสีในรายการโทรทัศน์เช่นเดียวกัน การจัดคอนเสิร์ตเกือบทุกคอนเสิร์ตจะใช้การจัดไฟเพื่อใส่รหัสเช่นเดียวกัน เช่น การหรี่ไฟหรือเพิ่มไฟตามจังหวะอารมณ์เพลง การเน้นตัวศิลปินบางคนในบางจังหวะเพื่อชี้นำให้เห็นว่าในขณะนั้นศิลปินคนนั้นควรที่จะเด่นสุด เช่น ศิลปินที่เป็นนักร้องจะมีการจัดแสงที่โดดเด่นกว่าสมาชิกในวงเสมอซึ่งหมายถึง การใส่รหัสว่าบุคคลนี้สำคัญที่สุด แต่อาจให้ความสำคัญกับสมาชิกคนอื่นในบางจังหวะ เช่น ท่อนที่ไม่มีเนื้อร้อง แสงอาจจะส่องไปที่มือกีตาร์เด่นกว่านักร้องก็ได้ และถ้าหากมีการบันทึกภาพคอนเสิร์ตในรูปแบบของวีดีโอแล้ว การใช้กลยุทธ์ของกระบวนการใส่รหัสทางโทรทัศน์ได้เช่นเดียวกันด้วย

<u>การวิเคราะห์ขั้นตอนการสื่อสาร</u>

Hall ได้แยกแยะขั้นตอนการสื่อสารออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ

1. ขั้นตอนการผลิต (Production)

เป็นขั้นตอนของการสร้างข่าวสารที่ผู้ส่งสารต้องดำเนินการปฏิบัติการด้านภาษา (Discursive practice) ซึ่งต้องอาศัยองค์ประกอบหลายประการ เช่น การรู้จักจัดกรอบของความหมายความคิด (Framing meaning and Ideas) ต้องมีความรู้ในเรื่องที่ต้องใช้งาน (Knowledge-in-use) มีทักษะทางเทคนิค (Technical skill) มีอุดมการณ์ทางวิชาชีพมีความรู้เกี่ยวกับสถาบันต่าง ๆ มีความเข้าใจค่านิยมและความเชื่อต่าง ๆ ของสังคม มีภาพของผู้รับสารอยู่ในใจเป็นต้น

เมื่อวิเคราะห์กระบวนการสร้างข่าวสารจะพบว่ามีกฎและระเบียบข้อตกลงต่าง ๆ มากมายเข้ามาเกี่ยวข้อง (Law and Convention) ทั้งนี้เพื่อโน้มนำผู้รับสารให้ตีความหมายไปในทางเดียวของผู้ส่ง (ไม่ว่าจะรู้ตัวหรือไม่และไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) ดังนั้น ผู้ส่งสารทุกคนจึงมีหลักการทำงานว่า ถ้าไม่ต้องการจะให้ผู้อ่านมองข้ามข้อความนี้ ก็ต้องขีดเส้นใต้หรือใช้ตัวเน้น ถ้าต้องการจะให้ผู้อ่านจบความคิดเดิมและเริ่มความคิดใหม่ ก็ต้องจบข้อความเดิมแล้วขึ้นย่อหน้าใหม่ ในกรณีของภาพยนตร์หรือโทรทัศน์ หากผู้ส่งสารต้องการเตือนให้ผู้ชมระวังตัวว่าเหตุการณ์สำคัญกำลังจะเกิดขึ้นก็ต้องใช้ดนตรีประกอบช่วย หากต้องการให้ผู้ชมสังเกตปฏิกิริยาความรู้สึกของตัวละครก็ต้องถ่าย Close-up ไปที่ใบหน้าของตัวละครตัวนั้น เป็นต้น

2. การเผยแพร่ (Circulation)

ซึ่งหมายถึง ช่องทางของการเผยแพร่ข่าวสารประเภทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวแปร 2 ตัว คือ ปริมาณความถี่ของการเผยแพร่ ข่าวสารที่ได้รับการเผยแพร่แบบ "มาบ่อย มาได้รวดเร็ว มาได้อย่างรุนแรง" ย่อมมีโอกาสเข้าถึงผู้รับสารได้มากกว่าและอีกตัวแปรหนึ่ง คือ ธรรมชาติของสื่อที่ถูกใช้เป็นช่องทาง เช่น เป็นสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อวิทยุ สื่อTV ฯลฯ ที่มีข้อเด่น ข้อด้อยต่างกัน

3. ขั้นการใช้/การบริโภค (Use/Consumption)

Hall ให้ความสนใจกับขั้นตอนนี้อย่างมาก เนื่องจากเขามีแนวคิดว่า "ข่าวสารนั้นมิได้สำคัญเพียงแต่ว่าได้ผลิตขึ้นมาอย่างไรเท่านั้น (how it is produced) แต่ยังสำคัญต่อไปอีกว่าข่าวสารนั้นถูกรับรู้อย่างไร (how it is received)

Hall เสนอว่าในขั้นตอนนี้จะเป็นช่วงเวลาหนึ่งเช่นกัน ที่ความหมายจะถูกผลิตขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง กล่าวคือ สิ่งที่ผู้รับสารกระทำไม่เพียงแต่จะ "อ่านความหมาย" ที่อยู่ในสารของผู้ส่งสารเท่านั้น หากแต่ผู้รับสารจะนำเอา "ตัวเอง" (ผู้รับสาร) เข้าไปสร้างความหมายในสารด้วย Hall เห็นว่าความหมายในข่าวสารเมื่ออยู่ในช่วงเวลาผลิตก็เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับสาร และในขั้นตอนของการบริโภคก็เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับสารเช่นกัน ซึ่งหมายความว่าช่วงเวลาแห่งการถอดรหัส (Decoding) ก็เป็นช่วงเวลาที่มีอิสระในตัวเองและไม่จำเป็นต้องไปขึ้นต่อช่วงเวลาแห่งการเข้ารหัส (Encoding) เสมอไป

Hall ได้ค้นคว้าเพิ่มเติมกระบวนการในช่วงเวลาของการถอดรหัสว่า ในการอ่านความหมายของสารนั้นผู้รับสารจะมีจุดยืนได้ 3 แบบ (หรือใช้รหัสได้ 3 รหัส) อันจะทำให้อ่านความหมายได้ 3-แบบตามมาเช่นกัน คือ

1) จุดยืนแบบที่ผู้ส่งสารต้องการ (Dominant-hegemonic position) จุดยืนแบบนี้ผู้รับสารจะยืนอยู่ที่เดียวกับผู้ส่งสารและจะใช้รหัสของผู้ส่งสารเช่นกัน ดังนั้น ความหมายที่ผู้รับสารถ่านได้จึงเป็นอย่างที่ผู้ส่งสารต้องการเท่านั้นที่เรียกว่า preferred reading

2) จุดยืนที่ผู้รับสารจะต่อรองความหมายเสียใหม่ (Negotiated position) จุดยืนแบบนี้ แม้ว่าผู้รับสารจะอ่านความหมายหลัก ๆ ตามที่ผู้ส่งสารต้องการ แต่ทว่าภายในขอบเขตความหมายดังกล่าว ผู้รับสารจะยังคงต่อรองรายละเอียดปลีกย่อย ตัวอย่างเช่น "การยอมรับว่าเห็นด้วยกับผู้ส่งสารที่กล่าวมา แต่ก็จะมีเงื่อนไขว่า จะเป็นจริงก็ต่อเมื่อ" หรือ "อาจจะมีข้อยกเว้นเหมือนกัน" หรือ "ที่พูดนั้นอาจจะจริงในที่อื่น ๆ แต่ในที่นี้อาจจะไม่เป็นจริง" การตีความหมายแบบต่อรองแบบนี้เป็นการพบกันครึ่งทาง หรือเป็นสูตรผสมระหว่าง preferred reading กับ oppositional reading

3) จุดยืนที่ผู้รับสารจะตีความคัดค้านต่อต้านความหมายที่ผู้ส่งสารใส่รหัสมา (Oppositional position) ตัวอย่างเช่น การนำเอาบรรดาผู้ร้ายกลับใจมาออกรายการโทรทัศน์นั้น บรรดากลุ่มผู้รับสารที่ทำงานอยู่กับผู้กระทำผิดหรืออาชญากรในสังคม เช่น ผู้คุมนักโทษ ตำรวจ ฯลฯ อาจจะเห็นว่า "สันดานผู้ร้ายถึงอย่างไรก็ยังคงเป็นคนร้าย เรื่องกลับใจเป็นเรื่องที่เป็นจริงไม่ได้อย่างคงทนถาวร เป็นการกลับใจเพียงชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น"

Hall กล่าวว่าในการส่งข่าวสารแต่ละครั้ง จะเกิดจุดยืนการตีความทั้ง 3 แบบอยู่ตลอดเวลา-เพียงแต่ว่าสัดส่วนของแต่ละอันจะมีมากน้อยอย่างไรนั้น ขึ้นอยู่กับความสามารถในการใส่รหัสของผู้ส่งสาร แต่ถึงอย่างไรในทุกเวทีของข่าวสารก็จะมีสงครามแห่งวาทกรรม (struggle of discourse) เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ยกตัวอย่างเช่น เมื่อเกิดเหตุการณ์เผาโบสถ์ที่ประเทศนอร์เวย์ ฝ่ายชาวคริสต์และฝ่ายต่อต้านศาสนาคริสต์ก็จะตีความหมายเหตุการณ์เดียวกันไปคนละชุด

การตีความหมายที่แตกต่างกันของผู้รับสารนั้น เดอ เซาซูร์ ได้เริ่มนำร่องความคิดดังกล่าวเอาไว้แล้วในเรื่อง "ความหมายโดยนัย" (Connotative meaning) ซึ่ง Hall ได้นำทัศนะดังกล่าวมาสานต่อว่า แม้เราจะพบการ "อ่านสาร" จากจุดยืนทั้ง 3 แบบ แต่ทว่าในกรณีทั่วไปและส่วนใหญ่แล้ว สัดส่วนของการอ่านแบบ preferred reading ก็ยังคงมีสัดส่วนมากกว่าอีกสองแบบ Hall อธิบาย แม้ว่าความหมายโดยนัยของผู้รับสารอาจจะแตกต่างกันไปบ้าง แต่ความหมาย หลัก ๆ จะยังคงเป็นความหมายที่ผู้ส่งต้องการนั่นเอง สิ่งที่แตกต่างในความหมายโดยนัยของผู้รับสารแต่ละคนจึงเป็นรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้น ยกตัวอย่างเช่น การยืนอยู่บนเวทีคอนเสิร์ตของสมาชิกนักดนตรีร็อคนั้น หากนักดนตรีหรือนักร้องคนใดยืนอยู่ตรงกลางเวทีและหรืออยู่ใกล้ผู้ชมมากที่สุด โดยที่ผู้คุมเวทีอาจควบคุมการใส่รหัสอย่างระมัดระวังและมีความสามารถจะควบคุมกระบวนการใส่รหัสให้สมาชิกคนนั้นโดดเด่นที่สุดตลอดทั้งกระบวนการ ผลที่เกิดก็คือผู้ชมคอนเสิร์ตส่วนใหญ่ที่เข้าชมน่าจะ "เห็นคล้อย" ตามในสมาชิกที่เป็นจุดเด่นคนนั้นและให้ความสนใจสมาชิกคนนั้นในลักษณะที่เชื่อว่าเป็นผู้นำของวงและมีความสำคัญในการแสดงคอนเสิร์ตมากที่สุด แม้ว่าจะมีผู้ที่ตีความหมายแตกต่างออกไป แต่ผู้ที่ตีความแบบที่เห็นสอดคล้องก็จะมีมากที่สุด

Hall ให้คำอธิบายเหตุผลเบื้องหลังปรากฏการณ์ดังกล่าวว่า เพราะเหตุใดสัดส่วนของ preferred reading จึงมีมากกว่าการอ่านความหมายอีก 2 แบบ โดยเฉพาะในกรณีการส่งข่าวสารของสื่อมวลชนซึ่งมีกลไกอยู่ 3 ประการ คือ

1) Institution position อันได้แก่ ฐานะตำแหน่งของผู้ส่งสารซึ่งในกรณีของสื่อมวลชนนั้นเป็นสถาบันที่มีความชอบธรรมอย่างสูงในการนำเสนอข่าวสารเป็นสถาบันที่ถูกกฎหมาย เป็นสถาบันที่ได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เผยแพร่ข่าวสาร ถ่ายทอดค่านิยม การเผยแพร่ข่าวทำอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมา ฯลฯ ตำแหน่งของสถาบันผู้ส่งสารดังกล่าวเป็นที่รู้จักกันในเรื่อง

ความน่าเชื่อถือของแหล่งข่าว (Credibility) ศักยภาพในการให้สถานภาพแก่บุคคลเหตุการณ์และอื่น ๆ (Status Conferral) เป็นต้น

2) Structure of Access โครงสร้างในการเข้าถึงนั้น มิได้หมายความถึงเพียงเรื่องขีดความสามารถในการเข้าถึงผู้รับสารเท่านั้น แต่ยังหมายถึง การเข้าถึงแหล่งข้อมูลที่จะนำเอาข่าวสารมาเผยแพร่อีกด้วย ตัวอย่างง่าย ๆ ก็คือ หากไม่มีสถานภาพเป็นนักข่าวก็คงไม่มีสิทธิจะไปตั้งคำถามกับรัฐมนตรีได้ ถ้าไม่ใช่คอลัมนิสต์หรือนักข่าวของนิตยสารเพลงก็คงไม่สามารถจะไปสัมภาษณ์ศิลปินเพลงร็อคได้ เป็นต้น

3) กลไกในการควบคุมการผลิต กระบวนการสร้างสารของสื่อของโทรทัศน์ มิใช่สิ่งที่เป็นไปตามธรรมชาติ แต่ทุกอย่างจะถูก "สร้าง" ขึ้น เริ่มตั้งแต่การสร้างฉาก การแต่งหน้าผู้มาออกรายการ บทสนทนาที่ปรากฏก็ต้องเป็นไปตามสคริปต์ที่เขียน (และสามารถควบคุมได้ หากแขกรับเชิญพูดนอกบท ก็สามารถตัดทิ้งได้ตอนตัดต่อ) ฯลฯ ทั้งหมดนี้เป็นการกำหนดทิศทางของการอ่านความหมายของผู้รับสารทั้งสิ้น

4. ขั้นตอนการผลิตซ้ำขึ้นใหม่ (Reproduction)

ขั้นตอนของการผลิตซ้ำนั้น หากพิจารณาในแง่ของ "ระบบความหมาย" อาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือ การผลิตซ้ำใหม่แต่ยังคงความหมายเดิม ยกตัวอย่างเช่น การนำเอาละครโทรทัศน์เรื่องเก่ามาผลิตใหม่ แต่ยังคงเค้าโครงเรื่องแบบเดิมเอาไว้ การผลิตซ้ำขึ้นใหม่ประเภทแรกนี้ไม่สู้จะมีปัญหามากนัก

อีกประเภทหนึ่ง คือ การผลิตซ้ำขึ้นใหม่ แต่เพื่อต้องการจะเสนอความหมายใหม่ที่ขัดแย้งกับความหมายเก่าที่มีอยู่ หรือที่ขัดกับสามัญสำนึกที่ผู้รับสารมีอยู่ หรือคัดค้านกับความรู้ที่ยอมรับกันโดยปริยาย ยกตัวอย่างเช่น หากสังคมมีความเข้าใจว่าพวกรักร่วมเพศเป็นพวกที่มีจิตใจวิปริต หากสื่อมวลชนต้องการจะผลิตซ้ำภาพของพวกเกย์เสียใหม่ว่าเป็นบุคคลที่มีจิตใจปกติธรรมดา เพียงแต่มีรสนิยมทางเพศที่แปลกออกไป การผลิตซ้ำแบบสร้างความหมายนี้จะต้องจัดระบบความหมายให้ถูกอ่านจากจุดยืนแบบ Preferred reading อย่างเข้มงวดมากกว่ากรณีแรก

เมื่อนำวิธีการศึกษาการเข้ารหัสและถอดรหัสตามแนวคิดของ Stuart Hall มาเป็นกรอบแนวความคิดในการศึกษาถึงวิธีการที่จะเข้าใจถึงการใส่อุดมการณ์ต่อด้านและการถอดรหัสนั้นของกลุ่มวัยรุ่นที่รับฟังเพลงสากลแนวร็อค โดยที่มีความเชื่อที่ว่าความหมายที่ผู้ส่งสารส่งผ่านผลงานเพลงของเขาผ่านสื่ออาจไม่ใช่ความหมายเดียวกับผู้รับสารที่จะถอดความหมายออกมาก็ได้ โดยเฉพาะผู้รับสารกับผู้ส่งสารมีความแตกต่างกันในเรื่องของภาษาและวัฒนธรรม การตีความของผู้ฟังเพลงสากลแนวร็อคแบบไทยก็อาจจะถอดความหมายออกมาได้ไม่ตรงตามที่ต้องการ ยกตัวอย่างเช่น งานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์เพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค" ของ ลำเนา เอี่ยมสอาด (2539) ที่ได้สรุป

ผลงานวิจัยเอาไว้ว่า เนื้อหาของเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อคมีลักษณะที่มีความประนีประนอมมากกว่าเพลงร็อคแบบตะวันตก เนื่องจากคนไทยมีวัฒนธรรมที่แตกต่างกับอเมริกาและยุโรป เนื้อหาจึงมีลักษณะที่แฝงอุดมการณ์ที่เป็นทางเลือกมากกว่าอุดมการณ์ที่มีลักษณะที่เป็นอุดมการณ์ต่อต้านอุดมการณ์หลัก นอกจากนั้นสิ่งที่ควรศึกษาอีกอย่างคือ การกำหนดรหัสของเพลงในฐานะสื่อชนิดหนึ่ง การศึกษาภาพที่ออกมาจากภาพการแสดงคอนเสิร์ตหรือหน้าปกอัลบั้มก็เป็นแนวทางในการใส่รหัสบางอย่างเข้าไปซึ่งอาจจะต้องความพยายามที่จะทำให้ผู้ฟังรู้สึกตามที่ศิลปินและสื่อต้องการ โดยเฉพาะดนตรีในปัจจุบันไม่ได้สื่อสารกันเพียงแค่เสียงเท่านั้น แต่เพลงสามารถมาในรูปแบบของมิวสิควีดีโอซึ่งเป็นไปในลักษณะทั้งภาพและเสียง คอนเสิร์ตอาจจะมาจากการไปดูศิลปินเล่นในสถานที่จริงหรือจากภาพที่บันทึกลงวีซีดีหรือวีดีโอก็ตาม การศึกษาเกี่ยวกับการเข้ารหัสและถอดรหัสจะทำให้ทราบได้ว่าผู้ฟังได้รับรู้ความหมายที่ผู้ส่งสารส่งมาหรือไม่ และเพลงในฐานะสื่อแบบหนึ่งมีกระบวนการในการสอดแทรกรหัสในการถอดความหมายให้แก่ผู้ฟังเพลงสากลแนวร็อคอย่างไร

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นแนวคิดที่ถูกสร้างและพัฒนาขึ้นเพื่อเป็นวิธีการที่ใช้ในการบำบัดรักษาผู้ป่วยทางด้านจิตวิทยาโดยซิกมุนต์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ซึ่งเป็นชาวยิวที่อาศัยอยู่ในประเทศออสเตรีย ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นทฤษฎีที่ถูกใช้ในการบำบัดรักษาการเจ็บป่วยทางจิตใจอันเกิดมาจากการเก็บกดของจิตไร้สำนึก ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นทฤษฎีที่มีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวางและมีการพัฒนาต่อมาอีกมากมาย ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์มีต้นกำเนิดมาจากบริบทของสังคมแบบวิคตอเรียน (Victorian) ที่เต็มไปด้วยการแสดงอำนาจและกฎระเบียบในการควบคุมบุคคลต่าง ๆ ไม่ว่าผู้ชาย ผู้หญิงหรือเด็ก ให้ปฏิบัติตามข้อบังคับของสถาบันทางสังคม (กาญจนา แก้วเทพ, 2542, น. 69-70) การควบคุมดังกล่าวทำให้ความต้องการถูกฝังในจิตไร้สำนึกของแต่ละบุคคลจนเกิดการเก็บกดเอาไว้มากจนเกินไป ความเก็บกดนี้ก่อให้เกิดอาการเจ็บป่วยทางจิตใจซึ่งฟรอยด์เชื่อว่าจิตไร้สำนึกจะมีความสัมพันธ์กับช่วงวัยเด็กของผู้ป่วยทางจิตใจ ฟรอยด์เชื่อว่าจิตไร้สำนึกจะมีความสัมพันธ์กับช่วงวัยเด็กของผู้ป่วยที่ต้องเก็บกดความต้องการบางอย่างไว้ในจิตไร้สำนึกจากเหตุการณ์บางอย่างที่จำฝังใจในวัยเยาว์ซึ่งจะส่งผลมาถึงช่วงเวลาที่พวกเขาเหล่านั้นเติบโตเป็นผู้ใหญ่ เนื่องจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์มีลักษณะที่ขัดแย้งกับลักษณะสังคมแบบวิคตอเรียน ทำให้บรรดานายแพทย์และจิตแพทย์ส่วนใหญ่ในยุคนั้นไม่ยอมรับ เพราะทฤษฎีจิตวิเคราะห์มีแนวคิดที่ขัดแย้งและท้าทายต่อระบบศีลธรรมของสังคมยุโรปในสมัยนั้นมาก

ในภายหลังจึงมีนักวิชาการด้านต่าง ๆ นำทฤษฎีจิตวิเคราะห์มาศึกษาและพัฒนาไปอย่างมากมาย จนถึงปัจจุบัน (ยศ สันตสมบัติ, 2538, น. 48)

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นทฤษฎีที่สามารถนำมาใช้ในการวิจัยเพื่อศึกษาเพลงสากลแนวเฮฟวี่เมทัลในลักษณะของการแสดงออกในรูปแบบของการระบายแรงขับภายในจิตไร้สำนึกซึ่งเป็นการต่อต้านการควบคุมทางสังคมผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ของเพลงร็อคโดยมีความเชื่อพื้นฐานอยู่ในจิตไรสำนึกของศิลปินที่มีความต้องการเก็บกดอยู่ภายใน ศิลปินเหล่านั้นจะแสดงความต้องการที่ถูกเก็บกดออกมาผ่านผลงานเพลงของตนเอง ทฤษฎีจิตวิเคราะห์จะช่วยเป็นแนวทางการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) เพื่อให้เข้าใจลักษณะของการแสดงแรงขับรูปแบบต่าง ๆ ออกมา การแสดงแรงขับนั้นจะสอดคล้องกันกับการต่อต้านเรื่องเพศและการต่อต้านศาสนาและศีลธรรมที่จะถูกกำหนดจากสังคมผ่านการผลิตซ้ำเชิงอุดมการณ์จากสถาบันต่าง ๆ ทางสังคม

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นทฤษฎีที่ถูกใช้ในการวิจัยเพื่อศึกษาถึงการแสดงออกในรูปแบบของการต่อต้านผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ในเพลงร็อค โดยมีพื้นฐานอยู่ที่จิตไร้สำนึกของศิลปินที่มีความต้องการแฝงอยู่ภายใน ดังนั้น เมื่อศิลปินเหล่านั้นได้แสดงผลงานของตนเองออกมา การแสดงแรงขับต่าง ๆ ที่ถูกกดดันเอาไว้ในจิตไร้สำนึกย่อมต้องถูกแสดงออกมาด้วย การแสดงออกในรูปแบบต่าง ๆ จะแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านทั้งการต่อต้านเรื่องเพศรวมถึงการต่อต้านศาสนาและศีลธรรมด้วย

<u>เพศธรรมและความก้าวร้าว</u> (Sexuality & Aggression)

เนื้อหาหลักของแนวคิดนี้เริ่มจากทัศนคติที่ว่า มนุษย์ที่เกิดมามีแต่ id ซึ่งภายในนั้นประกอบด้วยสัญชาตญาณทางเพศ (Sexual instinct) เพื่อธำรงรักษาเผ่าพันธุ์ของมนุษย์ และสัญชาตญาณแห่งความตาย (Death instinct) อันจะแปลงรูปมาเป็นพลังแห่งความก้าวร้าว (Aggressive) พลังทางเพศอันมีคุณสมบัติสร้างสรรค์ (constructive) และพลังแห่งความก้าวร้าวที่มีคุณสมบัติทำลายล้าง (destructive) จะเป็นองค์ประกอบร่วมในทุกกิจกรรมของมนุษย์ เช่น เวลาเรากินข้าวเพื่อประทังชีวิต (constructive) แต่การขบเคี้ยวของฟันก็เป็นกระบวนการทำลายไปในตัว (destructive) เช่น ทำให้ฟันสึกหรอ เป็นต้น

Freud ตั้งชื่อสัญชาตญาณทางเพศว่า libido (พลังแห่งชีวิตเพศ) อันมีความหมายกว้างขวางกว่าคำว่า "การร่วมเพศ" เพราะหมายถึง ความพึงพอใจที่จะได้รับจากการสัมผัส (sensation) ในบริเวณต่าง ๆ (zones) ของร่างกายในช่วงพัฒนาการระยะต่าง ๆ ของชีวิต ด้วยความหมายอันกว้างขวางของคำว่า "เพศ" นี้เอง ทำให้ Freud ประกาศว่า แม้แต่ในเด็กทารกก็มี

ความพึงพอใจทางเพศจากการได้ใช้สัมผัสบริเวณช่วงปาก (Oral) หรือทวารหนัก (Anal) ซึ่งทำให้สังคมนั้นยอมรับไม่ได้กับความคิดที่ดูหยาบคายเช่นนั้น

หากความพึงพอใจทางเพศได้รับการตอบสนองไปตามขั้นตอน พัฒนาการของชีวิตจิตเพศ (Psycho-Sexual) ของมนุษย์ก็จะไม่มีปัญหา แต่หากการพัฒนาขั้นใดถูกปิดกั้น (block) ไม่ให้ตอบสนอง ความต้องการในขั้นตอนนั้นก็จะเกิดภาวะชะงักงัน (Fixation) และการก่อรูปกลายมาเป็นบุคลิกภาพของบุคคลนั้น

นอกจากข้อค้นพบเรื่องเพศธรรมแล้ว Freud ยังเสนอว่าข้อค้นพบเรื่องเพศธรรมนั้นมีลักษณะเป็น "สากล" (แม้ว่าชั้นหลังจะมีผู้พิสูจน์ว่าข้อเสนอนี้ไม่เป็นจริง) ตัวอย่างเช่น ปรากฏการณ์ทางจิตเพศที่เรียกว่า "Oedipus Complex" อันได้แก่ กลุ่มอาการปมทางจิตที่เด็กผู้ชายจะรู้สึกเป็นศัตรูต่อพ่อและรักแม่ของตนเอง ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้แฝงอยู่ในโครงเรื่องของนิทานพื้นบ้านและวรรณกรรมชั้นเอกของโลกมากมาย เช่น Oedipus พระยากงพระยาพาน ฯลฯ

นอกจากจะถูกคัดค้านแนวคิดเกี่ยวกับเรื่อง "เพศธรรม" แล้ว ข้อเสนอเรื่องสัญชาตญาณแห่งความก้าวร้าวและความตาย (Death/aggressive instinct) ของ Freud ก็ยังเป็นข้อข้องใจของนักวิชาการและคนทั่วไป Freud กล่าวว่า ธรรมชาติของมนุษย์ไม่เพียงแต่ต้องการความช่วยเหลือจากมนุษย์รอบข้างเท่านั้น หากแต่ยังต้องการระบายความก้าวร้าวต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกันเองอีกด้วย เขาสรุปว่า "มนุษย์เราต่างเป็นหมาป่าของกันและกัน" อย่างไรก็ตาม หากมนุษย์ปล่อยให้ความก้าวร้าวระบายออกมาอย่างเต็มที่ คงจะเป็นอันตรายต่อความอยู่รอดของเผ่าพันธุ์มนุษย์ ดังนั้นธรรมชาติมนุษย์จึงได้สร้างกลไกยับยั้งที่เรียกว่า "ความรู้สึกผิด" (Guilt feeling) ซึ่งก็คือการหันเหทิศทางของความก้าวร้าวจากผู้อื่นเข้าสู่ตัวเองนั่นเอง

อารยธรรมของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของศิลปะการแสดงมาจนกระทั่งถึงสื่อมวลชนในยุคปัจจุบันล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับเรื่องสัญชาตญาณทั้งหลายที่ได้กล่าวมา ตัวอย่างเช่น วัฒนธรรมของมนุษย์จะจัดที่ทางให้มนุษย์ได้มีลู่ทางระบายสัญชาตญาณต่าง ๆ ออกมา ตัวอย่างเช่น การวิเคราะห์เรื่อง "ตลกและอารมณ์ขัน" (Joke & Humor) อันเป็นอารมณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อเราได้หัวเราะเยาะความโง่เง่าหรือเคราะห์ร้ายของคนอื่นอย่างรู้สึก "สะใจ" (รูปแบบหนึ่งของความก้าวร้าว) เป็นต้น และหากเราวิเคราะห์เนื้อหาของผลงานสื่อมวลชน เราก็จะเห็นว่าเนื้อหาทั้งหลายล้วนอิงแอบอยู่กับเรื่องเพศและความก้าวร้าวอันเป็นเสาหลัก 2 เสาของสัญชาตญาณมนุษย์ทั้งสิ้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2542, น. 69-71)

การแสดงออกของศิลปินโดยเฉพาะวงที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์ต่อต้านเรื่องเพศและวงที่เป็นตัวแทนของอุดมการณ์ต่อต้านศาสนานั้นก็ย่อมที่จะแสดงสัญชาตญาณทั้งสองแบบออกมาเช่นเดียวกับบุคคลอื่น ๆ แต่ช่องทางของการระบายแรงขับออกมานั้น อาจเป็นช่องทางที่

เปิดโอกาสให้แสดงสิ่งที่สังคมไม่ยอมรับได้มากกว่า เนื่องจากเพลงร็อคนั้นเป็นช่องที่เปิดโอกาสให้ศิลปินและผู้ฟังได้แสดงความก้าวร้าวและความต้องการทางเพศออกมาได้ดีกว่าพื้นที่อื่น ดังนั้น การใช้ทฤษฎีจิตวิเคราะห์มาใช้ในการศึกษาจึงเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นเพราะทฤษฎีจิตวิเคราะห์จะสามารถช่วยในการอธิบายการแสดงออกในการต่อต้านเรื่องเพศและการต่อต้านศาสนาและศีลธรรมได้ชัดเจนมากขึ้น

Id/ego/superego

เพลงร็อคโดยทั่วไปมีลักษณะของการแสดงความก้าวร้าวทั้งการแสดงออกเรื่องเพศและการแสดงออกเกี่ยวกับศาสนาหรือศีลธรรม ลักษณะของการแสดงการต่อต้านอย่างรุนแรงนี้เองที่แสดงให้เห็นว่าเพลงร็อคเป็นช่องทางที่แสดงแรงขับในจิตไร้สำนึกได้มากกว่าพื้นที่อื่น ๆ ดังนั้น การศึกษาในเรื่องของ Id ซึ่งเป็นเรื่องของการแสดงสัญชาตญาณทางเพศและสัญชาตแห่งความตายนั้นจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นในการวิเคราะห์รูปแบบของการต่อต้านผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ในเพลงร็อค

แนวคิด id/ego/superego นี้ เป็นสมมติฐานหรือแบบจำลอง (Model) ที่ Freud ได้สร้างขึ้นมาเพื่อใช้อธิบายกระบวนการทำงานทางจิตของมนุษย์

เริ่มจากข้อเสนอที่ว่า มนุษย์เราเกิดมาพร้อมกับ id อันประกอบไปด้วย แรงขับดันของสัญชาตญาณต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้ว อย่างไรก็ตาม มนุษย์เราก็ไม่สามารถจะแสดงออกซึ่งความปรารถนาทุกอย่างได้ (เพราะเป็นอันตรายอย่างยิ่งต่อความอยู่รอดของเผ่าพันธุ์มนุษย์) ดังนั้น อารยธรรมของมนุษย์จึงค่อย ๆ กล่อมเกลาความปรารถนาของมนุษย์ให้อยู่ในกรอบมากขึ้น ดังที่เราได้เห็นตัวอย่างการ "อบ รม บ่ม เพาะ" เด็ก ๆ ส่วนหนึ่งของ id ซึ่งเคยทำงานตามหลัก "เอาแต่ใจตัวเองต้องการ" (Pleasure Principle) จึงต้องแปรรูปมาเป็น "ego" ซึ่งทำงานตาม "หลักการแห่งความเป็นจริง" (Reality: Principle) เมื่อเด็กเล็ก ๆ ต้องการกินนมอย่างทันทีทุกครั้งที่หิว แต่เมื่อรู้ความมากขึ้น เด็ก ๆ ก็จะเริ่มมองดูความเป็นจริงที่ว่า ถ้าไม่มีอยู่ถึงจะร้องไห้หิวนมไปก็อาจจะไม่มีประโยชน์ พร้อมกันนั้น สังคมก็ได้สร้างตัวแทนของพ่อแม่ในรูปแบบของมาตรฐานของสังคมที่เรียกว่า "Superego" ที่ทำงานตาม "หลักแห่งศีลธรรม" (Moral Principle) ขึ้นมาอยู่ในระบบจิตของมนุษย์

กระบวนการทำงานทางจิตของเราจึงเป็นการประคองตัวของ ego ที่จะต้องพยายามประสานงานระหว่างความต้องการ 2 อย่างที่ขัดแย้งกันคือ แรงขับดันจาก id และ superego ที่เรียกร้องไม่สมจริง (Unrealistic) ด้วยกันทั้งคู่ หากเราวิเคราะห์ดูโครงเรื่องของละคร เพลง นวนิยาย ภาพยนตร์ ฯลฯ เราก็จะพบว่า ตัวเอกของเรื่องล้วนแต่ต้องต่อสู้ระหว่างความปรารถนาของตนกับความรู้สึกผิดชอบชั่วดีทั้งหลายเป็นส่วนใหญ่ Freud จึงสร้างภาพอุปมาอุปมัยว่า ego

เปรียบเสมือนคนขี่ม้าที่ต้องบังคับม้า 2 ตัวที่หันหน้าวิ่งไปคนละทิศให้วิ่งไปในทางเดียวกัน ในขณะที่ทั้ง id และ superego พยายามควบคุม ego นั้น ego จะมีความเป็นตัวของตัวเองมากน้อยเพียงใดหรือจะยอมตกอยู่ภายใต้การครอบงำของฝ่ายใด จึงขึ้นอยู่กับระดับความเข้มแข็งของ ego เองที่เรียกว่า "ego strength" ในการนี้ Ego จะสร้างกลไกที่ทำหน้าที่เป็นกันตัวเองที่เรียกว่า "Ego Defensive Mechanism" ที่พยายามทำงานตามหลักความสมจริง (Realistic) และมีเหตุผล (Rational) (กาญจนา แก้วเทพ, 2542, น. 71-72)

การศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ ของเพลงร็อคนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเข้าใจในกระบวนการทำงานของ Id Ego และ Superego เพราะว่าการแสดงถึงการต่อต้านไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของการแสดงการต่อต้านเรื่องเพศและการต่อต้านศาสนาและศีลธรรมล้วนเกิดจาก Id ทั้งสิ้น และการแสดงออกในเรื่องของความต้องการที่ชัดเจนเช่นนี้ถูกแสดงออกผ่าน Ego ในขณะที่ Superego ไม่ได้ทำการเหนี่ยวรั้ง Id เอาไว้ได้ในระดับที่สังคมยอมรับ การแสดงออกของศิลปินที่มีพื้นที่แสดงออกผ่านเพลงร็อคจึงมีผลทำให้เพลงร็อคที่มาจากศิลปินบางกลุ่มมีลักษณะของการต่อต้าน ดังนั้น Id จึงเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้การวิเคราะห์องค์ประกอบในเพลงร็อคมีความชัดเจนและมีแบบแผนมากยิ่งขึ้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในส่วนของงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้จัดศึกษางานวิจัยที่จะนำมาเป็นแนวทางในการศึกษา คือ

งานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์เพลงสมัยนิยมแนวร็อค" ของ ลำเนา เอี่ยมสอาด (2539, น. บทคัดย่อ) เป็นการศึกษา 1. รูปแบบของเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค 2. เนื้อหาที่มีอยู่ในเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อค 3. อุดมการณ์ที่ถูกนำมาเสนอในบทเพลง โดยงานวิจัยได้ทำการศึกษาเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อคที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาไทยและนำมาทำเป็นเทปคาสเซ็ตจำหน่ายและได้รับความนิยมสูงพอสมควร การวิจัยนี้ได้วิเคราะห์เนื้อหาและความหมายของเนื้อหาในเชิงอุดมการณ์โดยอาศัยแนวคิด 2 ด้าน คือแนวคิดด้านนิเทศศาสตร์ อันได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์สื่อมวลชนและแนวคิดของสำนักโครงสร้างนิยมและสัญญะวิทยา โดยผู้วิจัยได้คิดหาข้อมูลจากแหล่งข้อมูล 3 ประเภท คือ 1. ข้อมูลจากเอกสาร 2. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคล 3. ข้อมูลจากการฟังเทปเพลงร็อคที่คัดมาแล้ว 50 ชุด

จากงานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์เพลงสมัยนิยมแนวร็อค" ของ ลำเนา เอี่ยมสอาด ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงรูปแบบของเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อคในปี 2539 ช่วยให้งานวิจัยชิ้นต่อ ๆ ไปมี

หลักเกณฑ์ในการแยกแนวเพลงร็อคยุคต่อ ๆ มาได้ละเอียดยิ่งขึ้น นอกจากนั้น ลำเนา เอี่ยมสอาด ยังได้แยกเนื้อหาของเพลงไทยสมัยนิยมแนวร็อคและศึกษาถึงอุดมการณ์ที่แฝงอยู่ในเนื้อหาและดนตรีร็อค การแบ่งเนื้อหาและอุดมการณ์จะช่วยให้ผู้วิจัยนำไปเป็นองค์ประกอบในการวิเคราะห์เพลงเฮฟวี่เมทัลได้เพื่อที่จะได้ทราบว่ามีอุดมการณ์แบบใดปรากฏอยู่ในเพลงเฮฟวี่เมทัลที่นำมาศึกษาบ้าง เพื่อที่ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการศึกษาการถอดรหัสในกลุ่มผู้ฟังเพลงสากลแนวเฮฟวี่เมทัลที่เป็นกลุ่มวัยรุ่นได้

งานวิจัยเรื่อง "การวิวัฒนาการจากเพลงเฉพาะกลุ่มมาสู่เพลงสมัยนิยมของเพลงเพื่อชีวิต" ของ สุทธาสินี เกียรติไพบูลย์ (2532, น. บทคัดย่อ) ที่มีจุดมุ่งหมายที่จะทำการศึกษาประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงของบทเพลงเพื่อชีวิต จากการเป็นบทเพลงเฉพาะกลุ่มของนิสิตนักศึกษา ปัญญาชนหัวก้าวหน้า มาสู่การเป็นบทเพลงสมัยนิยมของคนจำนวนมากที่เรียกว่า "มวลชน" ทั้งนี้ โดยมีสมมติฐาน 2 ข้อ คือ หนึ่ง "การปรับเปลี่ยนทางด้านเนื้อหา รูปแบบ ภาพพจน์ และกลุ่มผู้ฟัง ของบทเพลงเพื่อชีวิต มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงสู่การเป็นบทเพลงสมัยนิยม" สอง "ปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม มีส่วนสัมพันธ์การที่ทำให้บทเพลงเพื่อชีวิต ปรับเปลี่ยนสู่การเป็นบทเพลงสมัยนิยม"

จากงานวิจัยของ สุทธาสินี เกียรติไพบูลย์ ผู้วิจัยได้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของเพลงเพื่อชีวิตที่มีลักษณะที่แฝงไว้ด้วยอุดมการณ์ต่อต้านอุดมการณ์หลักของสังคมจากเนื้อหาพลงที่แสดงถึงสภาพชีวิตที่ยากลำบาก โดยทราบถึงการเกิดขึ้นของเพลงเพื่อชีวิตและการเปลี่ยนแปลงไปในทางเนื้อหา รูปแบบ ภาพพจน์ของบทเพลง ภาพพจน์ของกลุ่มศิลปิน และกลุ่มผู้ฟัง การปรับเปลี่ยนเหล่านี้ทำให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของอุดมการณ์ที่มีการประนีประนอมจากอุดมการณ์ต่อต้านเข้าสู่อุดมการณ์ทางเลือกหรืออุดมการณ์หลัก (กรณีเดียวกับเนื้อหาที่ต่อต้านสังคมและการเมืองน้อยลงของวงคาราบาว) ให้เหมาะกับระบบอุตสาหกรรมเพลง เทคโนโลยีในการผลิตผลงานเพลงที่ทันสมัยมากยิ่งขึ้นและกลุ่มผู้ฟังที่มีมากขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับแนวคิดอุดมการณ์ในเพลงร็อคที่ศึกษาจากบริบทของอเมริกาและยุโรปแล้ว จะเห็นว่าปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในเพลงเพื่อชีวิตไม่ต่างจากเพลงร็อคในต่างประเทศมากนัก ปัจจัยเหล่านั้นได้แก่ ปัจจัยทางการเมือง ปัจจัยเศรษฐกิจ และปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม ปรับเปลี่ยนรูปแบบของเพลงเพื่อชีวิตนี้เองที่ผู้วิจัยจะใช้ในการศึกษาการเปลี่ยนแปลงในกลุ่มผู้ฟังเพลงเพื่อชีวิตที่จัดว่าเป็นกลุ่มคนชั้นแรงงานเป็นหลักมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรซึ่งจะทำให้เข้าใจในกลุ่มผู้ฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลที่เป็นคนไทยมากยิ่งขึ้นเนื่องจากในอดีตกลุ่มผู้ฟังเพลงเฮฟวี่เมทัลในต่างประเทศหรือในประเทศไทยเองก็มีพื้นฐานผู้ฟังจากชนชั้นแรงงานเช่นเดียวกัน พื้นฐานที่คล้ายคลึงกันนี้เองที่ผู้วิจัยจะนำมาใช้ในการศึกษาบริบทของลักษณะทางประชากรของผู้รับสาร เพื่อให้การถอดรหัสในตัวผู้รับสารมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

งานวิจัยเรื่อง "การวิเคราะห์ภาพยนตร์ของจางอี้โหมวในเชิงบริบททางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และแนวคิดแบบอุดมคติเพื่อการยกระดับคุณภาพชีวิต" ของ ธนิต ธนะกุลมาส (2547) เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่มุ่งศึกษาการนำเสนอเนื้อหาเชิงวัฒนธรรมจีนในภาพยนตร์ของผู้กำกับจางอี้โหมว รวมทั้งลักษณะการแสดงออกของวัฒนธรรมเหล่านั้น โดยวิเคราะห์ร่วมกับบริบททางประวัติศาสตร์ของจีนในยุคสมัยต่าง ๆ ที่ใช้เป็นฉากในการนำเสนอ เพื่อวิเคราะห์แนวคิดของผู้กำกับที่มีเป้าหมายเพื่อการยกระดับคุณภาพชีวิตให้กับผู้ชมภาพยนตร์

จากการศึกษางานของ ธนิต ธนะกุลมาส ผู้วิจัยได้ทราบถึงการใส่สัญญะเกี่ยวกับการต่อต้านหรือการแทนความหมายเรื่องต่าง ๆ การใส่อุดมการณ์แบบต่าง ๆ ลงไปในฉากของภาพยนตร์ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยในการศึกษาการใส่และถอดอุดมการณ์ในภาพ ตัวอย่างที่จางอี้โหมวใช้ผลงานของเขาได้แก่ การเปิดผ้าคลุมหน้าของจิ่วเออร์ในวันแต่งงานในเรื่อง Red Sorghum แสดงถึงการต่อต้านประเพณีคลุมถุงชน หรือการที่เยี่ยนเอ๋อร์บ้วนนำลายลงบนเสื้อผ้าของหลงเหลียน ในเรื่อง Raise The Red Lantern แสดงถึงการขบถต่อชนชั้นที่สูงกว่า แต่ไม่อาจต่อการซึ่งหน้าได้ ตัวอย่างของสัญญะในภาพยนตร์ของจางอี้โหมวนี้ ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการถอดรหัสอุดมการณ์ในการแต่งกาย การแสดงบนเวที โลโก้ของวงดนตรีแนวร็อคในต่างประเทศได้ เพราะอุดมการณ์ที่ปรากฏอยู่ไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะเนื้อเพลงเท่านั้น แต่ยังสอดแทรกอยู่กับการแต่งกาย การพูด ลักษณะการร้องเพลง การแสดงกิริยาอาการและการเล่นดนตรีด้วย ดังนั้น สิ่งที่สอดแทรกอยู่ในองค์ประกอบของเพลงเฮฟวี่เมทัล จำเป็นต้องศึกษาการอ่านอุดมการณ์ออกมาในเชิงบริบททางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและแนวคิดแบบอุดมคติเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการเข้ารหัสและถอดรหัสอุดมการณ์ได้ดีขึ้น

งานวิจัยเรื่อง "การถ่ายทอดวัฒนธรรมอเมริกันของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด" ของ ฉัตรชัย จันทร์ศรี (2544) เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการนำเสนอเนื้อหาเชิงวัฒนธรรมอเมริกัน และลักษณะการแสดงออกทางวัฒนธรรมอเมริกันของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด โดยอาศัยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) เพื่อหาความหมายเชิงวัฒนธรรมอเมริกันจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด โดยเน้นประเด็นเกี่ยวกับแก่นความคิดของภาพยนตร์ ลักษณะวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของตัวละคร และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับค่านิยม และอุดมการณ์ จากนั้นจึงนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

จากงานวิจัยของ ฉัตรชัย จันทร์ศรี เรื่องการถ่ายทอดวัฒนธรรมอเมริกันของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงการสอดแทรกค่านิยมและอุดมการณ์ลงไปในภาพยนตร์ของฮอลลีวู้ด ซึ่งสามารถนำไปใช้เปรียบเทียบกับการสอดแทรกเนื้อหาทางอุดมการณ์ได้ เนื่องจากงานวิจัยได้ชี้ให้เห็นถึงอุดมการณ์ที่เป็นที่ยอมรับกันในสังคมอเมริกันและในโลกปัจจุบัน ได้แก่ อุดมการณ์

ปัจเจกชนนิยม และอุดมการณ์ทุนนิยม เป็นต้น นอกจากนั้นยังสอดแทรกค่านิยมต่าง ๆ เช่น ค่านิยมเกี่ยวกับการใช้ชีวิตหรูหราสะดวกสบาย และค่านิยมเกี่ยวกับการแสวงหาผลประโยชน์ เป็นต้น งานวิจัยชิ้นนี้ได้แสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์ที่เป็นที่ยอมรับกันในสังคมปัจจุบัน โดยที่สังคมไทยก็ได้รับอิทธิพลจากอุดมการณ์และค่านิยมเหล่านี้เช่นเดียวกันและยังกลายเป็นผู้สืบทอดวัฒนธรรมอเมริกาเหล่านี้ไปด้วย ผู้วิจัยจึงสามารถเปรียบเทียบกับอุดมการณ์ที่ปรากฏในเพลงสากลแนวเฮฟวี่เมทัลที่ส่วนใหญ่มาจากบริบทของอเมริกาหรือประเทศโลกตะวันตกกับอุดมการณ์หลักที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเพื่อให้เห็นตัวอย่างที่เหมือนหรือแตกต่างกันได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น นำไปสู่การเข้าใจบริบทของการเข้ารหัสในเพลงเฮฟวี่เมทัลเพื่อนำไปใช้ในการศึกษาการเข้ารหัสและถอดรหัสอุดมการณ์ได้