

# บทที่ 1

## บทนำ

### 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่อง

เมื่อกล่าวถึงปัตตานี คนส่วนใหญ่มักนึกถึงประวัติศาสตร์ความรุนแรง รายาแงงนิง เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ศิลปะการแสดงที่มีกลิ่นอายวัฒนธรรมมลายู เช่น วายังกูลิต มะโย่ง ร่องแง็ง ซีละ ตลอดจนดนตรีรักษาโรคในวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างตือรี หรือแม้แต่ความเป็นดินแดนแห่งศาสนาอิสลามที่เคร่งครัดและขัรมขลังที่พยายามกอบกู้อัตลักษณ์ของตนเอง

อย่างไรก็ดี หากใครได้มีโอกาสไปเดินตามแผงขายซีดีในตลาดนัด หรือตลาดเปิดท้ายหลายๆ แห่งในเขตพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ จะพบว่า ท่ามกลางความหลากหลายของแผ่นซีดีทั้งแนวสอนธรรมะ เพลงศาสนา หรือหนังตะลุงมลายู มีเพลงประเภทหนึ่งที่คนปัตตานีเรียกว่า “ดิเกร์ร มิวสิค” วางปนอยู่ด้วย ในบางพื้นที่ ซีดีประเภทนี้มักจะกินเนื้อที่บนแผงเท่าๆ หรือมากกว่าซีดีที่เกี่ยวข้องกับหลักธรรมด้วยซ้ำไป ซีดีเพลงเหล่านี้ได้รับการผลิตขึ้นในจังหวัดชายแดนภาคใต้นั่นเอง

หลายแผงจะเปิดมิวสิควิดีโอเพลงเหล่านี้ดังลั่นตลาด เรียกผู้ที่มาเดินจับจ่ายให้เข้ามาคลุ่มรุมแผง บ้างก็ยืนดูมิวสิค พลาทหัวเราะหัวใคร่ แยมยิ้ม บ้างหันมาวิพากษ์วิจารณ์กันเป็นที่คึกคัก หลายคนเดินกลับไปมือเปล่า ขณะที่อีกไม่น้อย ใส่ถุงกลับบ้านไปคนละแผ่นสองแผ่น โดยศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากคือ “บาร์ดิง” ซึ่งเป็นศิลปินที่ออกผลงานเพลงแนวนี้มาร่วม 20 ปี เพลงเหล่านี้ดำรงอยู่ท่ามกลางกลิ่นควันปืนและระเบิดแสงเครื่อง เกิดขึ้นพร้อมๆ กับกระแสความสนใจในอัตลักษณ์ทางการเมือง วัฒนธรรม และศาสนาของจังหวัดชายแดนภาคใต้

การปะทุขึ้นของเหตุการณ์ความรุนแรงใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่ต้นปี พ.ศ.2547 เป็นขบวนการสำคัญที่ก่อให้เกิดการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ การเมือง สังคม วัฒนธรรม อัตลักษณ์ วรรณกรรม ขนานใหญ่ตามมา ขณะเดียวกันก็มีการตีพิมพ์ซ้ำงานศึกษาเก่าๆ โดยเฉพาะผลงานเรียบเรียงของนักเขียน/นักวิชาการในท้องถิ่นชายแดนอีกจำนวนหนึ่ง จนกระทั่งมีผู้เรียกกระแสการผลิตสร้างองค์

ความรู้ดังกล่าวนี้เป็น “อุตสาหกรรมการวิชาการ”<sup>1</sup> อย่างไรก็ดี อุตสาหกรรมที่ว่านี้ก็มีคุณูปการในแง่ที่ได้แสดงออกว่าทุกฝ่ายพยายามตอบคำถามร่วมกันประการหนึ่ง คือ “สังคมไทยจะอยู่ร่วมหรือจัดการกับความแตกต่างหลากหลายได้อย่างไร?” อันจะก่อให้เกิดบทเรียนรู้ และสร้างรากฐานความเข้าใจให้แก่สังคมได้

กระนั้นก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า ขณะที่พยายามตอบคำถาม “สังคมไทยจะอยู่ร่วมหรือจัดการกับความแตกต่างหลากหลายได้อย่างไร?” งานศึกษาและงานเขียนจำนวนหนึ่งกลับไม่ยอมรับความแตกต่างนั้นเสียเองโดยไม่รู้ตัว อัตลักษณ์กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของงานเขียนกลุ่มนี้ตรึงมลายูมุสลิมในพื้นที่ให้สถิตแน่นอยู่กับ “ความเป็นผู้ก่อการร้าย” หรือไม่ก็ “ความเป็นชาวบ้านผู้บริสุทธิ์” สลับกันไปสลับกันมาตามฐานคติของผู้เขียนหรือผู้ศึกษา หากมีการกล่าวถึงความเป็นมลายูมุสลิมปัตตานีในฐานะอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ก็มักเป็นอัตลักษณ์ที่แข็งทื่อตายตัวราวกับมลายูมุสลิมปัตตานีดำรงตนอยู่ในป่าลึกแสนไกลที่ไม่อาจมีกระแสหรือปัจจัยใดๆ เข้าไปกระทบกระเทือนให้เปลี่ยนรูปเลื่อนไหลได้ นักวิชาการบางท่านตั้งข้อสังเกตในประเด็นดังกล่าวว่า ไม่ว่าจะป็นงานวิชาการที่สร้างชาวบ้านมุสลิมให้บริสุทธิ์ หรือสร้างให้เป็นผู้ก่อการร้าย ก็ล้วนแล้วแต่เป็น “เทคโนโลยีแห่งอำนาจ” ที่มีผลให้เกิดการกักขัง “ตัวตนด้านอื่น” ของผู้ที่ถูกศึกษาได้ไม่ต่างกัน การสร้างภาพ “ชาวบ้าน (มุสลิม) ผู้มีวัฒนธรรมอันบริสุทธิ์” เป็นการให้คุณค่ากับความแตกต่างมากจนเกินพอดี จนละเลยบางมิติที่ควรวิพากษ์วิจารณ์ หรือต้องการความเข้าใจอย่างรอบด้าน เช่น ความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างหญิง-ชายในวัฒนธรรมของมลายูมุสลิม หรือการเปลี่ยนแปลงในสังคมของมลายูเองหลังจากที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบตลาดการค้าพาณิชย์ และกระแสอิสลามโลก

“ดังนั้น หากมีการเรียกร้องให้เคารพในคุณค่าของตัวมนุษย์ที่อยู่ต่างวัฒนธรรมอย่างความเท่าเทียมกันแล้ว ควรระลึกอยู่ด้วยว่าความไม่เท่าเทียมก็คือส่วนหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมหนึ่งๆ เหมือนกัน อันตรายของการเขียน “ชาวบ้าน (มุสลิม) ผู้มีวัฒนธรรมอันบริสุทธิ์” ให้มีตัวตนชัดเจนเกินจริงหรือปราศจากเงื่อนไขก็คือการสร้างกรงขังตัวตนในด้านอื่นๆ ของเขาและเธอ

---

<sup>1</sup> ทวีศักดิ์ เผือกสม และจิรวัดน์ แสงทอง, “คำนำเสนอ เกอราจาอันและความเข้าใจต่อความเป็นมลายูในสังคมไทย,” ใน เอ.ซี.มิลเนอร์, เกอราจาอัน วัฒนธรรมการเมืองมลายูในยุคก่อนรุ่งอรุณของระบอบอาณานิคม, แปลโดย ชนิตา พรหมพยัคฆ์ เผือกสม, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2551), หน้า 10-11.

เหล่านั้นมิให้เผยออกมาได้ ซึ่งเป็นเทคโนโลยีแห่งอำนาจไม่ต่างไปจาก  
กระบวนการตีตราเกี่ยวกับ “ผู้ก่อการร้าย” ของรัฐแม้แต่น้อย<sup>2</sup>

เป็นไปได้ว่ารากเหง้าของผลการศึกษาที่เป็นปัญหานี้นอกจากจะเป็นเรื่องของวิธีวิทยาในการศึกษา  
วิเคราะห์แล้ว การปราศจากหลักฐานที่หลากหลายก็เป็นปัญหาอีกประการหนึ่ง ดังเช่น เมื่อจะศึกษา 3  
จังหวัดชายแดนภาคใต้ในมิติประวัติศาสตร์ระยะไกล หลักฐานที่ใช้ศึกษาอ้างอิงก็ถูกใช้อยู่เพียงไม่กี่ชิ้น  
ในทางคติชนวิทยา ก็หมกมุ่นอยู่กับศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงองค์ประกอบต่างๆ ไป  
มากแล้ว ขณะที่การศึกษานิทานท้องถิ่นก็ผลิตซ้ำการถอดภาพสังคม วัฒนธรรม คติความเชื่อที่หลุดลอยไป  
จากบริบทโดยสิ้นเชิง เช่นเดียวกับการศึกษาแง่มุมของอัตลักษณ์จำนวนไม่น้อยที่เข้าใจสับสนระหว่าง  
“เอกลักษณ์” กับ “อัตลักษณ์” ผลจากการศึกษาที่ได้จึงเป็นภาพที่แข็งทื่อตายตัว

เหตุการณ์ความรุนแรง การต่อต้าน ชัดขึ้น ที่เกิดขึ้นเป็นระยะๆ ในเส้นทางประวัติศาสตร์ของ  
จังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 5 สมัยจอมพล แปลก พิบูลสงคราม  
กระทั่งเมื่อปลายทศวรรษ 2510 และเกิดขึ้นอีกครั้งเมื่อปลายทศวรรษ 2540 ทำให้ประเด็นเรื่อง “สงคราม  
และความขัดแย้ง” โดดเด่นขึ้นมาจนบดบังอำพรางปรากฏการณ์ด้านอื่นๆ ของประชาชนมลายูมุสลิมทั่วไป  
ไปอย่างน่าประหลาดใจ การศึกษาจำนวนไม่น้อยเน้นย้ำเฉพาะตัวละครที่เป็นผู้นำทางการเมือง ผู้นำทาง  
สังคมและวัฒนธรรม ชาวบ้านร้านถิ่นเปรียบเสมือนตัวละครประกอบที่ปราศจากบทบาทใดๆ ทั้งๆ ที่พวก  
เขาเหล่านี้เป็นตัวละครสำคัญผู้ที่ต้องเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลงต่างๆ นานาของจังหวัดชายแดนภาคใต้  
โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษที่ 2510 เป็นต้นมา เมื่อรัฐบาลไทยสามารถกำราบการต่อต้านชัดเจนได้ในช่วง  
ระยะเวลาหนึ่งตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นที่น่าสนใจอย่างยิ่งว่าประชาชน  
คนธรรมดาในจังหวัดชายแดนภาคใต้ตอบรับกับปรากฏการณ์ดังกล่าวอย่างไร

หลักฐานที่น่าสนใจที่จะตอบคำถามดังกล่าวนี้อาจปรากฏอยู่ไม่มากนักในเอกสารประเภทที่เป็น  
ลายลักษณ์อักษร อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากหลักฐานอื่นๆ เช่นศิลปะการแสดง บทเพลง ดนตรี  
วรรณกรรม จะพบปฏิกริยาของประชาชนคนธรรมดาที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก หากกล่าวเฉพาะเพลงดิเก้  
ฮูลู เพลงดิเก้บานอ และเพลงดิเก้สมัยใหม่ ซึ่งการวิจัยนี้จะใช้เป็นข้อมูลหลัก ก็จะพบว่า เกิดกระบวนการ  
ปรับเปลี่ยนตัวเองอย่างสำคัญเพื่อตอบสนองการพัฒนาของบริบทสังคมไทยและความเป็นไทย  
ขณะเดียวกัน บริบททางสังคมและวัฒนธรรมของรัฐมาเลเซียตอนเหนือก็ยังส่งอิทธิพลให้เพลงดิเก้ดังกล่าว

---

<sup>2</sup> ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ, “ปาเยาะห์เนาะยาดินาญ” (มันยากที่จะเป็นนาย) ความเป็นชาติพันธุ์ ความหมาย และ  
การต่อรองของมลายูในชีวิตประจำวัน, วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล (มานุษยวิทยา),  
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2551, หน้า 41.

ดำรงอยู่ในชุมชนมุสลิมได้โดยที่ผู้สร้างและผู้เสพซึ่งเป็นกลุ่มคนกลุ่มใหญ่ไม่รู้สึกรู้สึญเสียความเป็นมลายูมุสลิม นอกจากนั้น ในท่ามกลางหม่อมมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยตนเอง กลุ่มคนผู้สร้างและผู้เสพ เพลงดิเกร์ก็ถูกแยกออกจากมลายูมุสลิมอื่นๆ โดยเฉพาะหลังเกิดการปะทะกันของวาทกรรมมุสลิมที่แท้ ในช่วงที่เกิดกระแสอิสลามาวัดันต์ตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา สิ่งนี้ดูเหมือนจะโต้แย้ง การศึกษาที่สร้างภาพแบบฉบับมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้กลายเป็นมุสลิมที่เหมือนๆ กันหมดราว กับเหมือนผืนผ้าผืนเดียวกันเกิดจากการถักทออย่างสม่ำเสมอ

การศึกษาวิจัยเรื่อง “พัฒนาการของเพลง “ดิเกร์บานอ” และ “เพลงดิเกร์สมัยใหม่” กับการ อารมณ์อัตลักษณ์ของคนมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือ” นี้ จะเป็นการศึกษา ข้อมูลจากเพลงแบบดั้งเดิมและเพลงสมัยนิยมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ซึ่งยังไม่มีผู้ศึกษาในเชิงพัฒนาการ มาก่อน โดยเฉพาะเพลงดิเกร์สมัยใหม่หรือที่ผู้ริเริ่มสร้างสรรค์เพลงประเภทนี้เรียกว่า Modern dikir music ซึ่งก่อกำเนิดเป็นประเภทหนึ่งของเพลงที่ผู้สร้างและผู้เสพในปัตตานีเป็นผู้คิดค้นขึ้น โดยการ พิจารณาและวิเคราะห์ตัวบท และบริบทของศิลปะการแสดงและขับร้องเพลงประเภทนี้ภายใต้ฐานคติที่ว่า เพลงเป็นกิจกรรมทางศิลปะอย่างหนึ่งที่ได้รับการพิสูจน์ว่าเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการทำให้เกิดการผสมผสาน ผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่างๆ เพื่อสนองตอบต่อการเปลี่ยนแปลงด้วยการแสดงบทบาท และหน้าที่ใหม่ๆ ทำให้ผู้สร้าง ผู้เสพ และตัวศิลปะนั้นเองสามารถดำรงอยู่ได้ในท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง ของสังคม<sup>3</sup> โดยการศึกษาจะมุ่งเปิดเผยให้เห็นถึงความพยายามอ้างไว้ซึ่งอัตลักษณ์ความเป็นมลายูมุสลิม ปัตตานีซึ่งมีความเลื่อนไหลเปลี่ยนแปลง และไม่ได้เป็นผืนผ้าผืนเดียวกันอย่างที่ปรากฏเป็นภาพแบบฉบับใน ปัจจุบัน ทั้งนี้ จะพิจารณาความเลื่อนไหลเปลี่ยนแปลงของกระบวนการสร้างและเสพเพลงอันจะส่อง สะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของมาเลเซียตอนเหนือ และบริบทของ สังคมไทยสมัยใหม่ตั้งแต่พุทธทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา

## 1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1.2.1 เพื่อศึกษาพัฒนาการของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่
- 1.2.2 เพื่อศึกษาภาพสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของความเป็นมลายูมุสลิมที่ปรากฏในเพลงดิเกร์สมัยใหม่
- 1.2.3 เพื่อศึกษาการอ้างรักษาอัตลักษณ์ของคนมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือที่ปรากฏในวงจรของเพลงดิเกร์สมัยใหม่

---

<sup>3</sup> Craig A. Lockard, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*, (Honolulu: University of Hawaii Press, 1998), p. 56.

### 1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.3.1 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับพัฒนาการของเพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่
- 1.3.2 ได้ผลการศึกษาวิเคราะห์การดำรงรักษาอัตลักษณ์ของคนมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทย และมาเลเซียตอนเหนือที่ปรากฏในวงจรของเพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่
- 1.3.3 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของความเป็นมลายูมุสลิมที่ปรากฏในเพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่

### 1.4 คำถามหลักในการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการศึกษาเนื้อหา วงจรการผลิต การแต่ง การขับร้อง และบริบทของการเกิดและแพร่กระจายของเพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่ในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยให้ความสำคัญต่อ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นหน่วยทางวัฒนธรรมชายแดนที่ได้รับอิทธิพลทั้งจากบริบทความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย และมาเลเซียตอนเหนือ โดยเฉพาะจากรัฐกลั่นต้น ทั้งนี้การวิจัยจะได้วิเคราะห์เนื้อหาของบทเพลง เอกสาร งานวิจัย การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องในกระบวนการผลิตและเผยแพร่เพลงดีเก๋ทุกประเภทในช่วงทศวรรษ 2520-ปัจจุบัน ทั้งในประเทศไทยและประเทศมาเลเซียประกอบกัน โดยมีคำถามหลัก 3 ข้อคือ

- 1.4.1 เพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่มีพัฒนาการอย่างไร และสัมพันธ์กันหรือไม่ เพียงใด
- 1.4.2 เพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่มีบทบาทในการดำรงรักษาอัตลักษณ์ของคนมุสลิมในบริบทของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของไทยและมาเลเซียตอนเหนืออย่างไร
- 1.4.3 อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของความเป็นมลายูมุสลิมใดบ้างที่สะท้อนอยู่ในเพลงดีเก๋บานอและเพลงดีเก๋สมัยใหม่

### 1.5 ขอบเขตการวิจัย

การศึกษารั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

#### 1.5.1 ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษารั้งนี้เป็นกลุ่มคนที่มีความเกี่ยวข้องกับแวดวงของเพลงดีเก๋บานอ และเพลงดีเก๋สมัยใหม่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งในแง่กระบวนการผลิต การจัดจำหน่าย การแสดง การเสพ และการเผยแพร่ผลงานในรูปแบบต่างๆ อันประกอบด้วย

1.5.1.1 **กลุ่มผู้ผลิต** คนกลุ่มนี้มีบทบาททำให้เพลงดิเกร์บานอ และเพลงดิเกร์สมัยใหม่ได้ปรากฏแก่สายตาสาธารณชน โดยเฉพาะการเผยแพร่ในสื่อสมัยใหม่ เช่น เทป และวีซีดี โดยจะมีบทบาทตั้งแต่เริ่มต้น จนถึงตอนสุดท้าย ได้แก่ ครูเพลงดิเกร์บานอ นักแต่งเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ลูกวง นักร้องเจ้าของสตูดิโอ

1.5.1.2 **กลุ่มผู้เผยแพร่และจัดจำหน่าย** ผู้เกี่ยวข้องกลุ่มนี้มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่เพลงดิเกร์ให้รู้จักกว้างขวางในหมู่สาธารณชน และสามารถเข้าถึงตลาดผู้ฟังไปตามหมู่บ้านร้านถิ่นต่างๆ ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่ทำให้การเผยแพร่เพลงดิเกร์นั้นมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น แตกต่างจากการจัดจำหน่ายสินค้าวัฒนธรรมกระแสหลัก กลุ่มผู้จำหน่ายจะมี 3 ระดับ คือ ผู้เผยแพร่ ผู้ค้าส่ง และผู้ค้าปลีก

1.5.1.3 **กลุ่มผู้ฟังและผู้ไม่ฟัง** ประชากรและกลุ่มตัวอย่างกลุ่มนี้ กระจายกระจายอยู่ในชุมชนสามจังหวัดชายแดนใต้ บ้างก็เปิดเผยตัวเอง บ้างก็ไม่เปิดเผย นิยมเข้าร่วมในการแสดงดิเกร์บานอตามงานต่างๆ และซื้อแผ่นวีซีดีเพลงดิเกร์สมัยใหม่จากตลาดนัดซึ่งตั้งอยู่ในเขตพื้นที่การศึกษา

## 1.5.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

การศึกษาครั้งนี้จะเฉพาะในเขตพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และรัฐตอนเหนือของประเทศมาเลเซีย อันประกอบด้วยพื้นที่จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส และรัฐกลันตัน ด้วยเงื่อนไขที่ว่า ในพื้นที่เหล่านี้ มีความแพร่หลายของวัฒนธรรมดิเกร์ ทั้งดิเกร์บานอ และเพลงดิเกร์สมัยใหม่ อย่างสูง

## 1.5.3 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยวางขอบเขตด้านเนื้อหาในการศึกษาและวิเคราะห์ไว้ดังต่อไปนี้

1.5.3.1 กำเนิด พัฒนาการ และลักษณะทั่วไปของเพลงดิเกร์บานอ และเพลงดิเกร์สมัยใหม่

1.5.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่

1.5.3.3 บริบทของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของไทยและมาเลเซียตอนเหนือในยุคเริ่มต้นกำเนิดเพลงดิเกร์สมัยใหม่

1.5.3.4 กระบวนการธำรงรักษาอัตลักษณ์ของคนมลายูมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือที่ปรากฏในวงจรของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ได้แก่ การสอดแทรกเนื้อหาด้านวิถีชีวิต วัฒนธรรม ลงไปในเนื้อหาของบทเพลง การเรียกขานประเภทของเพลง การจัดกิจกรรมการแสดง เป็นต้น

1.5.3.5 ภาพสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของความเป็นมลายูมุสลิมที่ปรากฏในเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่

#### 1.5.3.6 การสังเคราะห์และหาข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

### 1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

**เพลงดิเกร์บานอ** หมายถึง ศิลปะการขับร้องชนิดหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในเขตสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีการแบ่งกลุ่มผู้ขับร้องออกเป็น 2 ฝ่าย ร้องตอบโต้กันคล้ายกับการร้องลำตัดของภาคกลาง เนื้อหาที่ขับร้องมักจะเป็นเรื่องราวหรือแนวคิดทางศาสนา และวิถีชีวิตประจำวันของคนในท้องถิ่น ส่วนใหญ่รู้จักกันในนามของดิเกร์ฮูลู

**เพลงดิเกร์สมัยใหม่** หมายถึง เพลงขับร้องที่ใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่กลุ่มผู้ผลิตในจังหวัดชายแดนภาคใต้เชื่อว่าพัฒนามาจากดิเกร์บานอ มีลักษณะคล้ายกับเพลงลูกทุ่งของไทย และเพลงดังดุดของมาเลเซีย มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นชายแดนภาคใต้

**อัตลักษณ์** หมายถึง ลักษณะที่บ่งบอกถึงตัวตน ความเป็นสิ่งหนึ่งๆ สังคมหนึ่งๆ หรือคนหนึ่งๆ เกิดขึ้นจากความรู้สึกรู้สึกนึกคิดต่อตนเองของคนหรือหน่วยทางสังคมนั้นๆ ว่า "ฉันคือใคร" ผ่านการแสดงออกทางภาษานิยาม หรือการแสดงพฤติกรรมต่างๆ เช่น การแต่งกาย การกิน การดำรงชีวิต ซึ่งจะเกิดขึ้นจากการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวเรากับคนอื่น โดยผ่านการมองตัวเองและคนอื่นมองเราในขณะนั้น

**การธำรงอัตลักษณ์** หมายถึง กระบวนการทางวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงความปรารถนาที่จะให้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดำรงอยู่ อาจจะเป็นกระบวนการทางจิตใจ/อุดมการณ์อันเป็นนามธรรม และพฤติกรรมต่างๆ ที่เป็นรูปธรรม

**มลายูมุสลิม** หมายถึง กลุ่มคนไทยเชื้อสายมลายูที่นับถือศาสนาอิสลาม ส่วนใหญ่อยู่ในเขตพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และเป็นกลุ่มผู้บริโภครสำคัญของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่

**มาเลเซียตอนเหนือ** หมายถึง รัฐกลันตัน ซึ่งเป็นรัฐที่ปกครองและมีความเคร่งครัดทางศาสนา อิทธิพลของวิถีการปกครอง และวิถีชีวิตในกลันตันได้ส่งอิทธิพลมาสู่ลักษณะของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่ด้วย

## บทที่ 2

### วรรณกรรมและแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการทบทวนเอกสาร งานวิจัย และนำเสนอแนวคิดทฤษฎีที่จะใช้วิเคราะห์ตัวบทเพลงดิเกร์ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาพัฒนาการของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่กับการดำรงอัตลักษณ์ของคนมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือ โดยจะแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ

2.1 เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่

2.2 การศึกษาการดำรงรักษาอัตลักษณ์

2.2.1 แนวคิดเรื่องเพลงในวัฒนธรรมประชานิยม

2.2.2 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์

2.2.3 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

**2.1 เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาและภาพสะท้อนสังคมของเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่**

ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงภาพรวมของการศึกษาเพลงดิเกร์บานอและเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ที่ได้มีผู้ศึกษาผ่านมาแล้ว โดยจะแบ่งเป็น 2 ประเด็น ดังต่อไปนี้

2.1.1 เพลงดิเกร์บานอ

การศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางดนตรีของภาคใต้ที่เน้นการวิเคราะห์ในเชิงอัตลักษณ์และการดำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้นยังมีไม่มากนัก โดยเฉพาะการวิเคราะห์ดนตรีของชาวมลายูท้องถิ่นในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ อย่างไรก็ดี สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ ได้เคยกล่าวถึงเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ไว้ว่า ดนตรีและเพลงพื้นเมืองใต้ แสดงออกทางอารมณ์ศิลปะแบบคนใต้ ที่เน้นการสะท้อนภาพจริงมากกว่าภาพฝัน การสื่อสารเนื้อหาและอารมณ์จึงเน้นที่ถ้อยคำวาจา และการแสดงออกทางร่างกายมากกว่ามุ่งใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อน ดนตรีนี้นับมีบทบาทในการช่วยเสริมถ้อยคำ และทำทางการแสดงออกทางร่างกายเพื่อ

บ่งบอกถึงความร่าเริงและครื้นเครง ด้วยลักษณะเช่นนี้เอง เครื่องดนตรีของภาคใต้ส่วนใหญ่จึงเป็นเครื่องดี ให้จังหวะประกอบคำขับร้องและท่าทางการเต้นรำมากกว่าจะใช้เป็นทำนองเพื่อสื่ออารมณ์ เครื่องดีดสี และเครื่องเป่าแทบจะไม่มีเลย ถ้าหากจะมีปี่ และซอ ก็เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับจากวัฒนธรรมดนตรีของวัฒนธรรมอื่น

ส่วนสว่าง เลิศฤทธิ์<sup>1</sup> แม้ไม่ได้ศึกษาดิเกร์บานอโดยตรง แต่ก็ได้กล่าวถึงกลองบานอ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสำคัญของดิเกร์บานอ ไว้ในบทความเรื่อง “กรือไต่ะ-บานอ ดนตรีแห่งชาติพันธุ์” กลองบานอเกิดขึ้นครั้งแรกในประเทศไทยที่บ้านแม่ตง อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส โดยเจ๊ะตือเงาะ หัวหน้าคณะบานอในหมู่บ้านยืนยันว่า บานอเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกที่บ้านแม่ตง โดยมีผู้ดัดแปลงจากกลองให้สัญญาณประจำหมู่บ้าน มาจนกลายเป็นกลองที่ใช้เล่นเพื่อความสนุกสนาน โดยเฉพาะเน้นการประชันขันแข่งกันเพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างหมู่บ้าน และระหว่างคณะบุคคล

พรพันธุ์ เขมคุณาศัย<sup>2</sup> ได้ศึกษาเกี่ยวกับกลองบานอ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการแสดงดิเกร์บานอ โดยกล่าวว่า บานอเป็นกลองชนิดหนึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้หลุมพอ ชิงหน้ากลองด้วยหนังควาย ใช้มือหรือไม้บรรเลงให้เป็นจังหวะ จากการสืบค้นประวัติของบานอ พอสรุปได้ว่า เกิดขึ้นก่อนในประเทศมาเลเซียเมื่อหลายร้อยปีมาแล้ว เมื่อเจ้าเมืองหรือเจ้านายมีการเฉลิมฉลองในโอกาสสำคัญๆ ต่างๆ ก็จะจัดให้มีการตีกลองบานอขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงดัง ส่งสัญญาณไปยังประชาชนว่าเจ้านายจะมีวาระพิเศษ

บานอ นั้นยังมีเรื่องเล่าถึงกำเนิดเกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของชาวบ้านด้วย โดยมีคำบอกเล่าสืบต่อกันมาว่า เมื่อชาวบ้านล้มวัวล้มควายแล้วนำเนื้อไปเป็นอาหาร เหลือหนังเอาไว้ไม่ได้ใช้ประโยชน์ จึงนำไปฝังแดดจนแห้ง ชาวบ้านคนหนึ่งบังเอิญนำไปตากไว้บนตอไม้ที่มีรูกลวง เมื่อออกไปดูว่าหนังแห้งหรือยัง ก็ลองเอามือเคาะ ปรากฏว่าเกิดเสียงดัง ต่อมาจึงทำให้ชาวบ้านรู้จักกลองและประดิษฐ์กลองบานอขึ้นมาใช้ในการละเล่นต่างๆ

พรพันธุ์ ระบุว่า จากการพิจารณาถึงดนตรีและการละเล่นซึ่งใช้กลองบานอ จะพบว่ามีย่อยรายการประสมประสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดีย วัฒนธรรมชวา และวัฒนธรรมไทย เป็นต้นว่า เพลงที่ใช้บรรเลงบางเพลงถอดมาจากทำเดินของตัวละครเอกหรือตัวละครสำคัญจากเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระราม หนุมาน เป็นต้น บางเพลงมาจากจังหวะการเดินของม้านิลมังกรในเรื่องพระอภัยมณี โดยเพลงหลายๆ ในการบรรเลงจะมีทั้งหมด 9 เพลง แต่พรพันธุ์ กล่าวถึงเพียง 7 เพลง คือ

<sup>1</sup> สว่าง เลิศฤทธิ์, (2538) “กรือไต่ะ-บานอ ดนตรีแห่งชาติพันธุ์” ใน **ทักษิณคดี**. (กันยายน): 97-102.

<sup>2</sup> พรพันธุ์ เขมคุณาศัย, (2542) “บานอ: สื่อสะท้อนภูมิปัญญาของชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลามจังหวัดชายแดนภาคใต้.” ใน **ปาริชาติ**, 11: 2 (ตุลาคม 2541-มีนาคม 2542): 30-36.

เพลงจะดื้อปี ซึ่งใช้ในการบรรเลงสำหรับงานพิธีต่างๆ เช่น งานเข้าสู่นัด งานแต่งงาน โดยจะมีการบรรเลงสลับกับการร้องเพลง

เพลงตุ๊กตาแล เป็นเพลงที่นำมาจากจังหวะของเพลงหนึ่งตะลุง

เพลงฮูลูบาแล เป็นเพลงที่มีจังหวะทำนองแสดงลักษณะท่าเดินของหนุมาน

เพลงเปาะดอโก เป็นเพลงที่นำมาจากจังหวัดเพลงหนึ่งตะลุงตอนที่ออกรูปเปาะดอโก ซึ่งเป็นบ่าวของพระราชา ตัวตลกที่มีนิสัยซื่อ เชื้อชา ชอบสอดเวลาคนอื่นพูด

เพลงฮาลอ เป็นเพลงที่คัดลอกมาจากการเล่นตอรี ซึ่งเป็นดนตรีในพิธีกรรมสร้างขวัญกำลังใจและรักษาโรคของชาวมุสลิมในอดีต

เพลงยาโหมะ ที่ใช้บรรเลงต้อนรับเวลาขบวนขันหมากถึงบ้านเจ้าสาว เพลงกูดอปีรัง เพลงที่พัฒนามาจากจังหวะการเดินของม้า ซึ่งพรพันธุ์สันนิษฐานว่าเป็นม้านิมังกรตัวละครในพระอภัยมณี

อย่างไรก็ดี พรพันธุ์ สันนิษฐานว่า การละเล่นดิเกร์บานอนั้น ชาวบ้านในจังหวัดชายแดนภาคใต้ น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากรัฐกลันตันประเทศมาเลเซีย

ด้านการสืบทอดดิเกร์บานอน จะมีการสืบทอดกันในครอบครัวเครือญาติเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากมีความเชื่อว่า หากถ่ายทอดให้กับบุคคลนอกเชื้อสายจะทำให้ความรู้เสื่อม

พรพันธุ์ยังวิเคราะห์ถึงภูมิปัญญาท้องถิ่นชาวมุสลิมชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในการแสดงดิเกร์บานอนว่ามีหลายลักษณะด้วยกัน ที่เด่นๆ คือ ดิเกร์บานอน ทำให้เกิดการสมาคมของชาวบ้าน โดยชุมชนท้องถิ่นได้พัฒนาระบบสังคมตนเองอย่างเป็นรูปธรรม โดยเฉพาะกระบวนการสร้างความสัมพันธ์ซึ่งสะท้อนภาพความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของสังคมชนบทที่ยังไม่แตกสลายได้อย่างชัดเจน ดังจะพบว่า ทุกครั้งที่มีการละเล่นหรือการแข่งขัน ชาวบ้านส่วนใหญ่จะพร้อมใจกันไปให้กำลังใจแก่คณะบานอนของตน พฤติกรรมนั้นพรพันธุ์เห็นว่าสะท้อนถึงการคำนึงถึงศักดิ์ศรีในความเป็นกลุ่มชน ทั้งยังบ่งบอกถึงคุณธรรมจริยธรรมของชาวบ้านหลายประการ เช่น ความสามัคคี ความรักพวกพ้อง และหมู่คณะ ความมีน้ำใจเอื้ออาทรต่อกัน นอกจากนี้ บ้านของหัวหน้าคณะยังเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านใช้พบปะสมาคมกัน เรื่องราวที่เกิดขึ้นในหมู่บ้านหรือข่าวสารจากภายนอกก็ได้รับการถ่ายทอดเล่าสู่กันฟัง ขณะเดียวกันปัญหาต่างๆ ภายในหมู่บ้านก็จะได้รับการช่วยเหลือคลี่คลายโดยกระบวนการกลุ่มได้ในระดับหนึ่ง

พรพันธุ์ ยังวิเคราะห์ถึงบทบาทในการปลูกฝังจริยธรรม ด้วย โดยระบุว่า จุดเด่นประการหนึ่งของดนตรีและการละเล่นบานอนอยู่ที่การปลูกฝังจริยธรรม โดยเฉพาะผู้ที่สมัครเป็นสมาชิกของคณะบานอน จะต้องผ่านการฝึกฝนอย่างหนักและมีจริยธรรมเป็นคุณสมบัติประจำตัว ซึ่งได้แก่ ความเชื่อ สามัคคี ความเข้มแข็งอดทน และความพร้อมเพรียงเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน โดยเฉพาะความเชื่อจะเป็นระบบการควบคุม

ด้านจริยธรรมที่เข้มแข็งมาก มีความเชื่อว่า ผู้บรรเลงบานอเป็นอาชีพทุกคนมีเจ้าประจำอยู่ เมื่อว่างจากภารกิจประจำวันเขาผู้นั้นต้องบรรเลงบานอ ถ้าวันไหนหยุดเล่นจะรู้สึกอ่อนเพลีย เหนื่อยหน่าย โดยเฉพาะ โต๊ะยาวอ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะ ถ้าวันไหนหยุดเล่นจะเจ็บป่วยทันที สมาชิกจึงต้องพร้อมเพรียงและฝึกฝนอยู่เสมอ

ในการศึกษาเรื่อง “วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี”<sup>3</sup> ของสุธี เทพสุริวงศ์ (2546) โดยการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงดิเกร์ และบทบาทที่ดิเกร์มีต่อชุมชน พบว่า คณะแสดงดิเกร์ฮูลูในจังหวัดปัตตานีมักจะมีงานอื่นเป็นงานหลักอยู่แล้ว โดยแต่ละคนในคณะดิเกร์จะมีอาชีพแตกต่างกันไป เช่น ทำนา เลี้ยงสัตว์ ทำสวน รับจ้าง หาปลา การแสดงดิเกร์เป็นเพียงความสนใจส่วนตัวและเป็นกิจกรรมที่ก่อให้เกิดการรวมตัวกันชั่วคราวเท่านั้น เพราะรายได้จากการแสดงมีไม่มากนัก

ส่วนทางด้านบทบาทของดิเกร์ต่อชุมชน สุธี พบว่า ดิเกร์มีบทบาทหลายด้านด้วยกัน เช่น ด้านการพัฒนาเศรษฐกิจ การแสดงดิเกร์สร้างรายได้จุนเจือครอบครัวของผู้แสดง สามารถสร้างรายได้แก่พ่อค้าแม่ค้าในท้องถิ่นที่ดิเกร์ไปเปิดการแสดงด้วย

ในด้านบทบาททางสังคม ดิเกร์ได้รับการยอมรับในการใช้เป็นสื่อสำหรับรณรงค์ต่างๆ ของหน่วยงานราชการ เช่นต่อต้านยาเสพติด ต่อต้านโรคเอดส์ การใช้สิทธิเลือกตั้งระดับต่างๆ หรือการรณรงค์ขอความร่วมมือจากชาวบ้านในการพัฒนาสาธารณูปโภคพื้นฐาน ส่วนบทบาทด้านการดำรงรักษาประเพณีและวัฒนธรรม สุธี เห็นว่าดิเกร์มีบทบาทในการนำหลักธรรมด้านศาสนาเข้ามาสอดแทรกสั่งสอนผู้ชมให้เกิดความตระหนักในคุณธรรม และศีลธรรม การแสดงดิเกร์ฮูลูเป็นการช่วยรักษามรดกวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น ช่วยสนับสนุนการดำรงวิถีชีวิตตามสภาพธรรมชาติ และชวนสานความสัมพันธ์ทางด้านสังคมและวัฒนธรรมของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้

### 2.1.2 เพลงดิเกร์สมัยใหม่

งานเขียนและงานศึกษาเกี่ยวกับโมเดิร์นดิเกร์สมัยใหม่ในจังหวัดชายแดนใต้ในปัจจุบันมีอยู่เพียง 3 เรื่องเท่านั้น คือ รายงานพิเศษเรื่อง “สาวกบารูดิง ฟังเพลงใต้คว้นปิ่น” (2547) ของถนอม ชุนเพ็ชร ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์เนชั่นสุดสัปดาห์ บทความเรื่อง “Modern Dikir Music เพลงดิเกร์สมัยใหม่กับอีกตัวตนของคนปัตตานี” โดยพิเชฐ แสงทอง ตีพิมพ์ในวารสารศิลปวัฒนธรรม ฉบับเดือนเมษายน พ.ศ.2554 และล่าสุดบทความเรื่อง “โมเดิร์น ดิเกร์ มิวสิค: อุตสาหกรรมดนตรี และพัฒนาการของสื่อบันเทิงในปัตตานี” ของ

---

<sup>3</sup> สุธี เทพสุริวงศ์ (2546) *วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี*. ปัตตานี: สถาบันกัลยาณิวัฒนามหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

บัญชา ราชมณี นำเสนอในการประชุมวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ปาตานีสมาัยใหม่ ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

“สาวกบาร์ดิง ฟังเพลงใต้คว้นปิ่น” เป็นรายงานพิเศษเชิงข่าว ที่แนะนำเพลงโมเดิร์นดิเกอร์สมัยใหม่ แก่สังคมไทยเป็นครั้งแรก ถนอมเน้นจุดสำคัญไปที่ “บาร์ดิง” ศิลปินเพลงวัยเกือบ 60 ปีที่มีชื่อเสียงโด่งดัง มาอย่างยาวนานกว่าทศวรรษ โดยกล่าวถึงประวัติส่วนตัวทั้งก่อนและหลังเข้าสู่วงการเพลง และกระแสความนิยมของเพลงประเภทนี้ในจังหวัดชายแดนใต้ว่าเป็นสื่อบันเทิงที่กล่อมเกล่าผู้ฟังให้หลุดพ้นจากความหวาดกลัวสถานการณ์ความรุนแรงที่ปะทุขึ้นเมื่อต้นปี 2547 อีกครั้งหนึ่ง

บทความชิ้นนี้ได้กล่าวถึงศิลปินกลุ่มหนึ่งที่เป็นที่เป็นเสมือนซูเปอร์สตาร์ของคนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งหมายถึงกลุ่มศิลปินนักร้องที่ร้องเพลงดิเกอร์มิวสิก หรือโมเดิร์นดิเกอร์ จากบทความได้สัมภาษณ์เด็กหนุ่มชื่อ มูฮัมหมัด ดือราแม เขาได้กล่าวว่า คนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้นิยมฟังเพลงเช่นนี้ ด้วยว่าเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเข้าถึงชีวิต เรื่องใกล้ตัวของชาวบ้าน มุขตลกที่เป็นที่รู้จักในพื้นที่หรือแม้แต่วัฒนธรรมท้องถิ่นก็เป็นเรื่องราวที่สอดแทรกลงไป เนื้อเพลง และใช้ภาษายาวีในการขับร้อง ซึ่งอาจจะไม่เป็นที่เข้าใจของผู้คนในแถบอื่น มูฮัมหมัดเล่าว่า แม่ในพื้นที่แถบนี้จะมีเพลงมาเลเซียหรืออาหรับเข้ามาบ้าง แต่ก็ไม่ใช่ที่นิยมของชาวบ้านเท่ากับเพลงดิเกอร์มิวสิก นักร้องอย่างบาร์ดิงเปรียบเสมือนฮีโร่ เหมือนซูเปอร์สตาร์ของคนสามจังหวัดที่ไม่มีใครไม่รู้จัก แม้สถานการณ์จะตึงเครียดอย่างไร แต่พวกเขาก็ยังมีวิธีผ่อนคลาย

นอกจากนี้ ผู้เขียนได้กล่าวถึงคำรณ จรรโลงศิลป์ เจ้าของบริษัทชาวดัสตาร์ ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการผลักดันเพลงดิเกอร์มิวสิกขึ้นสู่ความนิยม โดยใช้เวลานานถึง 30 ปี เขาผู้นี้เป็นชาวพุทธที่เข้าใจในภาษายาวี แรกเริ่มแพร่เพลงเหล่านี้ด้วยการไปนั่งฟังเพลงในเวทีที่มีการแสดงเพลงดิเกอร์ฮูลู แล้วนำไปก๊อปปี้ขาย ต่อมาได้ชักชวนกลุ่มนักแสดงดิเกอร์ฮูลูมาร้องเพลงดิเกอร์มิวสิก จนเป็นที่โด่งดังไปทั่ว อย่างเพลง ดียันตุงฮาตี ซึ่งเป็นอีกหนึ่งเพลงที่โด่งดัง ล้วนเริ่มต้นจากเพลงดิเกอร์มิวสิก คำรณกล่าวว่า ทำนองเพลงส่วนใหญ่นั้น ชื่อลิขสิทธิ์มาจากเพลงลูกทุ่งของไทย บางเพลงมาจากเพลงประกอบภาพยนตร์อินเดีย ล้วนได้รับความนิยมจากผู้ฟังในสามจังหวัดอย่างมาก

แม้เนื้อเพลงและทำนองเพลงบางส่วนจะแหวกแนวออกไป แต่คำรณก็ได้กล่าวว่ายังคงรูปแบบของดิเกอร์ฮูลูดั้งเดิม เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่อาจจะถูกกลบด้วยกระแสเพลงสมัยใหม่ที่เป็นที่นิยมในประเทศไทย

ผู้เขียนได้กล่าวถึงในตอนท้ายว่า แม้นักเขียนบางคนจะจากไปแล้ว แต่เพลงพวกก็ยังได้รับความนิยม นักร้องอีกหลายคนที่ยังมีชีวิตอยู่ ก็ยังคงใช้ชีวิตอยู่กับการร้องเพลง เช่นบาร์ดิง และกิ ซึ่งปัจจุบันได้

ขยับขึ้นมาเป็นดีเจทำรายการเพลงดิเกร์มิวสิค หรือมะยะหา ล้วนยังเป็นที่บุคคลที่ชาวบ้านในเขตสามจังหวัดอาแซนรับ และไม่เพียงแต่มีนักร้องชายเท่านั้น หากแต่นักร้องหญิงอีกหลายคนก็เปิดตัวเองด้วยการก้าวมาเป็นศิลปินเพลงดิเกร์มิวสิคด้วยเช่นกัน

ถนอมจบบทความด้วยการกล่าวถึงความภาคภูมิใจของคุณคำรณที่สามารถผลักดันเพลงดิเกร์มิวสิคจากเดิมที่เพลงดิเกร์ฮูลูเมื่อสามสิบปีก่อน ไม่เคยอยู่ในสายตาชาวบ้าน หากวันนี้ได้กลับมาเป็นอย่างดีอีกครั้งท่ามกลางไฟวิกฤติของพื้นที่

ส่วนบทความเรื่อง “Modern Dikir Music เพลงดิเกร์สมัยใหม่กับอีกตัวตนของคนปัตตานี” โดย พิเชฐ แสงทอง ให้ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับการเติบโตของเพลงโมเดิร์นดิเกร์มิวสิคในฐานะอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชนหัวเมืองที่พยายามเชื่อมโยงตัวเองเข้ากับโลกของความเป็นไทยสมัยใหม่ พร้อมๆ กับพยายามธำรงไว้ซึ่งตัวตนความเป็นมลายูของกลุ่มชนผู้ฟัง เพลงดิเกร์สมัยใหม่ใช้การตลาดแบบ “เครือข่ายญาติมิตร” ในตลาดนัด สถานีวิทยุ และรถโดยสารประจำทางเพื่อแนะนำตัวเอง กระทั่งสามารถสร้างเครือข่ายผู้ฟังได้จำนวนหนึ่ง เป็นกลุ่มผู้ฟังที่มีความยึดหยุ่นตัวเองมากกว่าผู้คนที่ได้อีกกลุ่มหนึ่งที่ได้อีกชื่อว่าเป็นผู้เคร่งครัดในศาสนา ด้วยเหตุนี้ เพลงดิเกร์สมัยใหม่จึงสะท้อนถึงตัวตนของความเป็นคนปัตตานีที่ไม่ได้เป็นคนขาดความยึดหยุ่นทางศาสนาหรือความเชื่อไปทั้งหมดดังที่สื่ออื่นๆ พยายามสร้างภาพเอาไว้

บทความเรื่อง “โมเดิร์น ดิเกร์ มิวสิค: อุตสาหกรรมดนตรี และพัฒนาการของสื่อบันเทิงในปัตตานี” ของปัญญา ราชมณี มุ่งศึกษาเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ในฐานะปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของ “ปัตตานี” โดยวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงของศิลปะการแสดงแบบจารีตในปัตตานี มาจนถึงเพลงดิเกร์สมัยใหม่

ปัญญา ตั้งสมมติฐานว่า โมเดิร์น ดิเกร์มีความสัมพันธ์กับดนตรีและศิลปะการแสดงแนวจารีตของปัตตานี 3 ชนิด คือ ร้องเง้ง มะโย่ง และลิเกฮูลู โดยพยายามพิสูจน์อย่างง่ายๆ ถึงลักษณะที่ทั้งร้องเง้ง มะโย่ง ลิเกฮูลู และดิเกร์ มิวสิค มีร่วมกัน 2 ประการ คือ

1) เนื้อหาที่สะท้อนเรื่องราวในชีวิตประจำวันของคนปัตตานี ทั้งในเรื่องความศรัทธาและคำสอนทางศาสนา ความรัก การงาน การประกอบอาชีพ เป็นต้น

2) บทร้องของเพลงและศิลปะการแสดงแนวจารีตทั้งหมดนั้นใช้ฉันทลักษณ์แบบ “ปันทุน” ซึ่งปรากฏอยู่มากในเพลงกล่อมเด็กมลายู

ข้อวิเคราะห์นี้นำไปสู่ข้อสรุปของผู้ศึกษาว่า “ดิเกร์มิวสิค ได้สืบทอดรูปแบบมาจากศิลปะการแสดงแบบจารีตของปัตตานีและก็เป็นจารีตที่มีร่วมกันในโลกภาษามลายูอีกด้วย” โดย “จารีตที่มีร่วมกันในโลกภาษามลายู” ที่ปัญญาเข้าใจนั่นคือ ฉันทลักษณ์ปันทุนนั่นเอง

งานศึกษาชิ้นนี้ยังพยายามพิสูจน์ด้วยว่า การเกิดและเติบโตขึ้นของดิเก้ร มิวสิค นั้นเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมความบันเทิงในปาดานีในช่วงทศวรรษที่ 2530 ที่ศิลปะความบันเทิงแนวจารีตเริ่มเสื่อมความนิยม พร้อมๆ กับการเข้ามาของสื่อกลางอิเล็กทรอนิกส์อย่างเช่น วิทยุ โทรทัศน์ และภาพยนตร์ โดยนายทุนนอกรวงเพลงได้ใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เข้ามาเบียดขับศิลปะการแสดงแบบจารีตเป็นเครื่องมือในการประดิษฐ์สร้างวัฒนธรรมเพลงดิเก้ร มิวสิค และผลิตเพลงออกมาในรูปแบบกึ่งอุตสาหกรรม

เนื้อหาที่สำคัญมากส่วนหนึ่งของบทความศึกษาของบัญชา ก็คือส่วนที่กล่าวถึงภาพสะท้อนของวิถีชีวิตของชาวปาดานีที่ปรากฏอยู่ในเพลงดิเก้รสมัยใหม่ ซึ่งพบถึงน้ำเสียงที่เป็นปฏิกิริยาต่อการพัฒนา การยืนยันอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแบบจารีต เช่น กล่าวถึงอาหารการกิน อย่างน้ำบูดู ตลอดจนการวิพากษ์วิจารณ์สังคมทุนนิยมที่เหิดทุนคนรวย ภาพการอพยพแรงงานไปหาเงินในประเทศมาเลเซีย การวิพากษ์วิจารณ์ผู้แทนราษฎรที่เป็นตัวแทนของการเมืองแบบสมัยใหม่ที่เข้ามาถึงหมู่บ้าน

งานศึกษาของบัญชานั้น มีจุดอ่อนตรงกระบวนวิธีการศึกษาที่หละหลวม ทำให้ข้อสรุปบางอย่างเป็นการสร้างภาพเหมารวม บางเรื่องก็เป็นประเด็นทั่วไปที่ไม่สามารถอธิบายถึงอัตลักษณ์ทางสังคมวัฒนธรรมของคนชายแดนใต้ได้อย่างชัดเจนมากพอ อย่างไรก็ตาม บัญชา ก็ถือเป็นนักวิชาการคนแรกๆ ที่ศึกษาเรื่องนี้อย่างเป็นระบบและพยายามแสดงให้เห็นถึง “อำนาจในเชิงวาทกรรมของวัฒนธรรมป๊อป” แม้การวิเคราะห์ของเขาจะดำเนินไปไม่ถึงก็ตาม

## 2.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

การศึกษาวเคราะห์เพลงโมเดิร์นดิเก้รครั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้กรอบแนวความคิดหลักๆ 2 กรอบด้วยกัน คือ แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมประชานิยม และแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ โดย 2 กรอบแนวคิดนี้มีความเชื่อมโยงกันบนฐานคิดที่ว่า การพิจารณาว่า เพลง ภาพยนตร์ วรรณกรรม ศิลปะการแสดง และกิจกรรมในชีวิตประจำวันอื่นๆ เป็นวัฒนธรรมประชานิยม หรือวัฒนธรรมสมัยนิยม (pop culture) ที่แสดงออกถึงอำนาจและการสร้างตัวตนหรืออัตลักษณ์ให้แก่ปัจเจกบุคคลและสังคมผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมประชานิยม นั้นได้

### 2.2.1. เพลงในวัฒนธรรมประชานิยม

นักวิชาการไทยทั้งด้านมานุษยวิทยา ตลอดจนนักวัฒนธรรมศึกษา ยังแปลคำภาษาอังกฤษว่า Pop Culture หรือ Popular Culture แตกต่างกันไปอยู่ตามความเข้าใจและกรอบวิธีคิด/มุมมองของแต่ละคน ส่วนหนึ่งกล่าวให้มีความสำคัญกับ “ผู้แสดงวัฒนธรรมนั้นๆ” จึงใช้คำว่า “ประชานิยม” อีกส่วนหนึ่งให้

ความสำคัญกับความเป็น “เครื่องหมายของยุคสมัย” ของวัฒนธรรมที่ผู้คนส่วนหนึ่งสร้างสรรค์ขึ้นมาจึงเรียกว่า “วัฒนธรรมสมัยนิยม”<sup>4</sup> อย่างไรก็ตาม ในความเห็นของผู้เขียน คำว่า “สมัยนิยม” ของพัฒนา มีนัยของการมองเป็น “ภาพเหมารวม” (stereotype) ที่ชวนให้เข้าใจว่า pop culture คือวัฒนธรรมที่โดดเด่นของยุคสมัยเท่านั้น ไม่เปิดพื้นที่ให้กับวัฒนธรรมย่อยอื่นๆ ดังนั้น ในการวิจัยครั้งนี้ จึงจะใช้คำไทยในขอบเขตและความหมายของ pop culture และ popular culture ว่า วัฒนธรรมประชานิยม

จอห์น สโตเรย์ ระบุไว้ว่า วัฒนธรรมประชานิยมนั้นเป็นผลผลิตของปัญญาชนหรือนักวิชาการอย่างแท้จริง เพราะในความเป็นจริงนั้นวัฒนธรรมประชานิยมสามารถพบได้ตั้งแต่ยุคต้นประวัติศาสตร์แล้ว แต่ “แนวความคิดต่างๆ” เกี่ยวกับเรื่องนี้เพิ่งปรากฏตัวขึ้นเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 นี่เองภายใต้คำอธิบายทางวิชาการของนักวิชาการสายวัฒนธรรมพื้นบ้าน<sup>5</sup> สโตเรย์ อาศัยแนวคิดของเรย์มอนด์ วิลเลียม ในการสร้างคำจำกัดความคำว่าวัฒนธรรมประชานิยม ซึ่งเป็นคำจำกัดความที่มีความเชื่อมโยงกับชนชั้นทางสังคม วิลเลียม (1993) ชี้ว่า

“มันเป็นที่เปิดเผยอย่างชัดเจนว่านั่นคือประวัติศาสตร์อันจำเพาะของประโยชน์ใหม่ของ ‘ชนชั้น’ ที่ไม่ได้ชี้ถึง ‘จุดเริ่มต้น’ ของการแบ่งแยกทางสังคมในประเทศอังกฤษ แต่มันชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความเปลี่ยนแปลงในลักษณะของการแบ่งแยก การจัดบันทึก ความชัดเจน และการเปลี่ยนแปลงทัศนคติเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ เหล่านั้น”<sup>6</sup>

เรย์มอนด์ วิลเลียม ยังเสนอเกณฑ์ในการพิจารณาว่า “อะไรคือวัฒนธรรมประชานิยม” 4 ข้อด้วยกัน คือ 1. เป็นสิ่งที่ชื่นชอบ ชื่นชม หรือยอมรับโดยคนจำนวนมาก 2. เป็นสิ่งที่มักถูกมองว่าชั้นต่ำและไม่มีคุณค่าหรือรสนิยมทางศิลปะ 3. เป็นสิ่งที่ออกแบบหรือสร้างขึ้นเพื่อให้คนจำนวนมากชื่นชอบ สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ทางการค้าและบริโภคนิยม 4. เป็นสิ่งที่สร้างโดยประชาชนเพื่อประชาชน<sup>7</sup>

<sup>4</sup> พัฒนา กิตติอาสา, คนพันธุ์ป๊อป ตัวตนคนไทยในวัฒนธรรมสมัยนิยม. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2546.

<sup>5</sup> John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p.xii.

<sup>6</sup> Raymond William, *Cultural and Society*, London: Hogarth Press. (พิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1958) อ้างถึงใน John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Pp.xi-xii.

<sup>7</sup> อ้างถึงใน พัฒนา กิตติอาสา, คนพันธุ์ป๊อปฯ, หน้า 40.

เมื่อพิจารณาจากนิยาม “วัฒนธรรมประชานิยม” ข้างต้น จะพบว่าเพลงดิเกร์สมัยใหม่ของชายแดนภาคใต้มีลักษณะวัฒนธรรมประชานิยมที่เด่นชัดเป็นอย่างยิ่ง เพลงประเภทนี้ได้รับความนิยมจากประชาชนในพื้นที่เป็นจำนวนมาก พวกเขาเป็นประชาชนที่มีวิถีชีวิตทั้งทางสังคมและศาสนาที่แตกต่างไปจาก “ภาพคนปัตตานี (ที่ถูกเหมารวม)” ที่มักถูกมอง (อย่างเหมารวม) ว่าเคร่งครัด และไม่มีความยืดหยุ่นในเชิงวัฒนธรรม ผู้ฟังของนักร้องเพลงโมเดิร์นดิเกร์เป็น “ความเป็นความอื่นของความเป็นไทย” เพราะพวกเขาถูกเหมารวมว่าเป็น “แขกหัวแข็ง” ขณะเดียวกัน ก็เป็น “ความเป็นอื่นของความเป็นปัตตานี” ด้วย เนื่องจากเพลง และบทบาทการแสดงของพวกเขาเกี่ยวกับเพลงเหล่านี้ไม่ได้ไปในวิถีทางเดียวกับกระแสอิสลามานุวัตน์ (Islamization) ซึ่งมีอิทธิพลเหนือความคิดความเชื่อของมุสลิมไทย โดยเฉพาะในภาคใต้ในช่วงกว่าทศวรรษมานี้ แพนเพลงของโมเดิร์นดิเกร์จึงเป็น “มวลชนที่ไม่ปรากฏตัว” (disguised mass / Invisible Mass) ที่สร้างวัฒนธรรมเพลงประเภทนี้ขึ้นมาเอง เพื่อบริโภคนั่นเองภายใต้อุตสาหกรรมดนตรีแบบท้องถิ่น ดังที่จอร์จ เลวิส กล่าวว่าวัฒนธรรมป๊อปสมัยใหม่ เกิดขึ้นมาจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “สื่อสารมวลชน” ที่เป็นทั้งผู้ผลิตและแพร่กระจาย<sup>8</sup>

George Lewis กล่าวว่า สำหรับผู้คนทั้งหลายนั้น สิ่งสำคัญหลักใหญ่ของชุมชนมาจากวัฒนธรรมป๊อป เช่น โทรศัพท์ที่พวกเขาดู เพลงที่พวกเขาฟัง เสื้อผ้าที่ซื้อ อาหารที่กิน และเกมที่เล่น<sup>9</sup>

วัฒนธรรมมุขปาฐะอย่างคานิวาล นิทาน ที่เคยเป็นตัวสื่อของวัฒนธรรมป๊อปในยุโรปยุคต้น ราวทศวรรษ 1700 เปลี่ยนแปลงเมื่อมีการเติบโตและแพร่กระจายของสื่อการพิมพ์<sup>10</sup>

ความแพร่หลายดังกล่าวนี้ทำให้ความหมายของวัฒนธรรมป๊อปนั้น มีมากกว่าที่เรารับรู้กันอย่างผิวเผิน แต่มันเป็นเครื่องสะท้อน “จักรวาลวิทยาทางสังคม” (social cosmology) ของผู้คน วัฒนธรรมประชานิยมสะท้อนโลกทัศน์ ความสัมพันธ์ทางชนชั้น และเพศสภาพ มโนทัศน์เรื่องความดีและความชั่ว และปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมอื่นๆ โลกแห่งจินตนาการของผู้คน แบบแผนและบทบาทต่างๆ ตลอดจนวัฏจักรแห่งชีวิตทั้งหมด ล้วนสะท้อนอยู่อย่างลึกซึ้งในวัฒนธรรมป๊อป<sup>11</sup>

วัฒนธรรมป๊อปนั้นเป็นเสมือนวาทกรรมที่สามารถมีอำนาจกดบังคับ (potent force) ชักจูง โน้มน้าว สร้างคุณค่า และการตระหนักรู้ในระดับจิตสำนึกอีกด้วย<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid, p.3.

<sup>9</sup> Craig A.Lockard. *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Chaingmai: Silkworm, 1998, p.3.

<sup>10</sup> Ibid, p.3.

<sup>11</sup> Ibid, p.5.

<sup>12</sup> Ibid, p.5.

ผู้คนสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับการเมืองแง่มุมต่างๆ ได้จากวัฒนธรรมประชานิยม โลกของวัฒนธรรมประชานิยมนั้นสื่อไปถึงความคิดและภาพเกี่ยวกับการเมืองที่ผู้คนแสวงหาประโยชน์จากความพยายามของพวกเขาเพื่อสร้างความเข้าใจบางอย่างเกี่ยวกับ “ตัวตนทางการเมือง” และธรรมชาติ<sup>13</sup>

สื่อบางชนิดตามธรรมชาติของมันแล้วมีความเป็นสากลมากกว่า เช่นดนตรีที่ไม่ถูกจำกัดด้วยเงื่อนไขทางด้านภาษาเหมือนสื่อชนิดอื่น จึงมีส่วนอย่างสำคัญในการสร้างกลุ่มผู้รับสารวัยรุ่นและวัฒนธรรมวัยรุ่นขึ้นทั่วโลก โดยปกติ ดนตรีแนวป๊อปแบบตะวันตกมีความถนัดที่จะใช้การผสมผสานรูปแบบดนตรีและวัฒนธรรมจากหลายๆ แหล่งมารวมกันอยู่แล้ว ในระยะ 2-3 ทศวรรษที่ผ่านมายังสนใจนำรูปแบบดนตรีจากทั่วโลกมาหลอมให้กลายเป็นดนตรีของชาวโลก ตัวอย่างเช่นดนตรีและการเต้นจังหวะ “แร็ป” (rap) “ฮิปฮอป” (hiphop) ได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลกในเวลาอันรวดเร็ว ทั้งนี้โดยอาศัยเทคโนโลยีการกระจายเสียงได้แก่วิทยุ FM เทคโนโลยีดาวเทียม เคเบิลทีวี (อาทิ MTV) และอินเทอร์เน็ตเป็นสื่อกลางที่สำคัญ ต่อเมื่อเสียงเพลงเหล่านี้กลายเป็นเสียงเพลงสำหรับชาวโลกไปแล้ว จากนั้นบริษัทสื่อข้ามชาติก็จะจับบรรจุลงหีบห่อแล้วส่งไปจำหน่ายทั่วโลก

อุตสาหกรรมดนตรีของโลกทุกวันนี้ ร้อยละ 80 อยู่ในมือของบริษัทสื่อยักษ์ใหญ่ในประเทศตะวันตกเพียงไม่กี่บริษัท (และ Sony ของญี่ปุ่น) คาดว่ามูลค่าธุรกิจจะเติบโตมากกว่า 130% ในอีก 10 ปีข้างหน้า แอฟริกาและลาตินอเมริกาจะเติบโตขึ้น 3 เท่าตัว เอเชียจะเพิ่มขึ้น 4 เท่าตัว ขณะที่ยุโรปและอเมริกาเองการเติบโตกลับมีแนวโน้มลดลง บริษัทดนตรียักษ์ใหญ่อย่างเช่น Sony, Warner-EMI และ BMG ของ Bertelmann จึงฉวยประโยชน์จากตลาดวัยรุ่นที่คลั่งไคล้เสียงเพลง พวกมันไปเปิดบริษัทดนตรีขึ้นมากมายในภูมิภาคดังกล่าวข้างต้น BMG ตั้งบริษัทดนตรีชื่อ Fun House ในญี่ปุ่น Elite Music ในไต้หวัน Music Impact ในฮ่องกง แต่เพื่อให้เป็นที่ต้อนรับของวัยรุ่นในตลาดท้องถิ่นให้มากที่สุด บริษัท Warner Music International ซึ่งมีนักร้องในสังกัดถึงกว่า 1000 คน ยังพยายามหาทางเซ็นสัญญากับดารานักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดังในประเทศ เช่นเดียวกับ MTV ซึ่งก็พยายามปรับแนวดนตรีโดยคำนึงถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นสำคัญ อินเดียเป็นตลาดขนาดใหญ่ทางด้านสื่อแต่สังคมพหุวัฒนธรรม MTV จึงร่วมมือกับสถานีโทรทัศน์ท้องถิ่นผลิตรายการจับเฉพาะผู้ชมเป็นกลุ่มๆ ส่วนตลาดในประเทศจีน เพลงที่ออกอากาศทาง MTV เป็นเพลงที่ผลิตขึ้นในจีน ไต้หวันและฮ่องกงมากกว่า 70% และยังจ้างผู้ดำเนินรายการชาวจีนมาเพิ่มความรู้สึกใกล้ชิดกับผู้ชมขึ้น ด้วยเหตุนี้ ในโลกปัจจุบัน แนวโน้มสำคัญที่จะกลายมาเป็นปรากฏการณ์ใหญ่ครอบงำการสื่อสารโลกก็คือวัฒนธรรมสื่อลูกผสม ที่อาจแสดงออกผ่านรายการโทรทัศน์ลูกผสม ข่าวลูกผสม หรือแม้แต่ดนตรี เพลง ละคร ภาพยนตร์ลูกผสม

---

<sup>13</sup> Ibid, p.5.

ต้นตอของสารที่แพร่กระจายไปทั่วโลกในขณะนี้ มีแหล่งที่มาจากประเทศตะวันตกเกือบทั้งหมด แม้เจ้าของสื่อจะพยายามใช้กลยุทธ์หลากหลายแบบเพื่อให้สื่อมีความเป็นท้องถิ่นมากขึ้น สามารถเข้าได้ดีกับผู้รับสารที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมแตกต่างกันทั่วโลก แต่ความหมายและนัยสำคัญต่างๆ ที่มีผลต่อผู้รับสารยังคงแฝงเร้นมากับสื่ออยู่นั่นเอง มิได้สูญหายไปเพราะการแปลถ่ายทอดจากภาษาหนึ่งไปสู่อีกภาษาหนึ่ง หรือจากการใช้คนท้องถิ่นมาเป็นผู้ดำเนินรายการแต่อย่างใด วิธีการดำเนินชีวิตต่างๆ ค่านิยมทางสังคม ความสัมพันธ์ในครอบครัว ฯลฯ ที่สอดคล้องมากับเนื้อหา สิ่งเหล่านี้สามารถสื่อความหมายให้แก่ผู้รับได้โดยไม่ต้องผ่านภาษาหรือคำพูดเสียด้วยซ้ำ จึงยังเป็นที่วันแกรงกันอยู่เช่นเดิมว่าสื่อจากประเทศตะวันตกซึ่งเป็นตัวแทนสะท้อนค่านิยมในสังคมสมัยใหม่ของผู้มีอันจะกิน เช่น ความสุขอยู่กับการบริโภคจับจ่ายซื้อของ การเคารพบูชาสิทธิส่วนบุคคลเหนือสิ่งอื่นใด ฯลฯ นัยที่แฝงมากับสื่อเหล่านี้จะค่อยๆ กัดกร่อนทำลายวิถีชีวิตแบบพออยู่พอกินและวัฒนธรรมอันเก่าแก่ของชนชาติอื่นไปในที่สุดหรือไม่

แต่อีกด้านหนึ่งก็มีผู้พยายามชี้ชวนให้มองดูจากแง่มุมอื่นๆ แม้ภาพในจอโทรทัศน์จะเต็มไปด้วยเนื้อหาที่เป็นสินค้านำเข้าจากตะวันตก แต่รายการที่ทำเรตติ้งสูงที่สุดนั้นมักเป็นรายการท้องถิ่นที่ผลิตในประเทศนั้นๆ เอง รายการจากตะวันตกได้รับความนิยมในหมู่คนจำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่เป็นพวกที่มีการศึกษาและมีชีวิตความเป็นอยู่ในระดับชนชั้นกลางขึ้นไป โดยอ้างอิงข้อมูลจากงานวิจัยว่า ชาวเอเชียที่ดูรายการของ CNN, Discovery และ MTV เป็นคนในกลุ่มดังกล่าวเกือบทั้งหมด อีกทั้งเคเบิลทีวีแลโทรทัศน์ผ่านดาวเทียมในประเทศโลกที่สามที่ยากจนก็ยังไม่แพร่หลายกว้างขวางมากนัก บางประเทศก็ดัดกันไม่ให้รายการจากต่างชาติออกอากาศในช่วงหัวค่ำที่เรียกว่า “ไพรม์ไทม์” เสียด้วยซ้ำ ผลสะท้อนของสื่อจากตะวันตกจึงมีไม่มากอย่างที่คิด แต่ข้อวิพากษ์ที่ได้กลับก็ให้เหตุผลแย้งไปอีกว่า ในเมื่อกลุ่มคนที่เปิดรับสื่อจากตะวันตก ถึงแม้จะเป็นคนกลุ่มน้อยแต่ก็เป็นคนกลุ่มที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมือง ประเด็นที่เป็นปัญหาย้อนกลับไปอีกคือ การสื่อสารระหว่างประเทศที่เป็นอยู่ในขณะนี้กำลังสร้างชนชั้นสูงกลุ่มหนึ่งที่ฝักใฝ่ความทันสมัยแบบตะวันตก ชื่นชมกระแสจากโลกาภิวัตน์ ศรัทธาในความยอดเยี่ยมของระบบตลาดและประชาธิปไตยเสรีขึ้นมาในประเทศต่างๆ ใช่มั้ยหรือไม่

ผลของการสื่อสารข้ามวัฒนธรรมจึงยังคงเป็นเรื่องซับซ้อนสำหรับวงการวิชาการที่จะต้องโต้แย้งกันต่อไป แต่เนื่องจากการศึกษาผลกระทบของสื่อต่อพฤติกรรม ค่านิยม และวิถีชีวิตของผู้คนที่เปลี่ยนแปลงไป ไม่สามารถใช้วิธีการเชิงประจักษ์ (empirical studies) มาพิสูจน์ให้เห็นได้ นักวิชาการในประเทศทางซีกโลกใต้ที่ต้องการจะชี้ว่า โทรทัศน์จากประเทศตะวันตกส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมพื้นบ้านของพวกเขาจึงต้องหาทางพิสูจน์ทัศนะและมุมมองให้ได้รับการยอมรับมากขึ้น

มีผู้เสนอทศนะว่าแทนที่จะให้มีวัฒนธรรมโลกที่เป็นหนึ่งเดียว ประเทศชาติสามารถนำวัฒนธรรมตะวันตกไปแปรเปลี่ยนให้เป็นวัฒนธรรมร่วมที่มีความหลากหลายก็ได้ (heterogeneous disjunctures) โรเบิร์ตสัน เรียกกระบวนการที่สื่อโลกกับวัฒนธรรมท้องถิ่นส่งปฏิสัมพันธ์ต่อกันว่า “glocalization” (global+local) เขามองว่าการเกิดขึ้นของวัฒนธรรมใหม่อันหลากหลายซึ่งมีลักษณะแบบลูกพันธุ์ผสม (hibrid) เป็นวัฒนธรรมที่ไม่มีเส้นแบ่งที่ชัดเจนระหว่างพรมแดน เชื้อชาติ และชนชั้นอีกต่อไป เพราะเป็นวัฒนธรรมที่ดูดซึมจากสื่อตะวันตกแล้วนำไปประยุกต์ให้เข้ากับประเพณีของแต่ละท้องถิ่น Zee TV ในอินเดียมักได้รับการยกตัวอย่างว่าเป็นวัฒนธรรมลูกพันธุ์ผสมที่ดีพันธุ์หนึ่ง

### 2.2.2 แนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ (Identity)

มโนทัศน์อัตลักษณ์ จะถูกกล่าวควบคู่ไปกับเรื่องของอำนาจ การนิยามความหมายหรือการสร้างภาพตัวแทนความจริง (representation) เมื่ออัตลักษณ์ไปสัมพันธ์กับแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว จะมีความหมายที่แตกต่างจากความหมายที่เข้าใจกันโดยสามัญสำนึกมาก<sup>14</sup>

อัตลักษณ์ แตกต่างจากบุคลิกภาพในประเด็นที่สำคัญหลายประการ เราอาจมีบุคลิกภาพร่วมกับบุคคลอื่น แต่การมีอัตลักษณ์ร่วมมีนัยของการเกี่ยวพันกับการตื่นตัว (active) บางอย่างในตัวของเรา เช่น เราเลือกที่จะแสดงตัวตนกับกลุ่มหรืออัตลักษณ์ที่เฉพาะ ซึ่งบางครั้งเราอาจมีตัวเลือกมากกว่าคนอื่น และอัตลักษณ์ต้องการความตระหนัก (awareness) บางอย่างที่เกี่ยวข้องกับส่วนที่เป็นของเรา บุคลิกภาพอธิบายลักษณะต่างที่บุคคลทั้งปวงจะมี เช่น การเข้าสังคมเก่งหรืออาจเป็นคุณลักษณะภายใน แต่อัตลักษณ์ต้องการพื้นฐานบางอย่าง อาจถูกจัดประเภทด้วยการมีลักษณะบุคลิกภาพ แต่เราต้องแสดงตนเอง (นั่นคือการยอมรับอย่างตั้งใจ) กับอัตลักษณ์ความสำคัญของการแสดงตัวตน (marking oneself) คือการมีอัตลักษณ์เหมือนกับกลุ่มหนึ่งและมีความแตกต่างกับอีกกลุ่มอื่น หากลองคิดถึงสถานการณ์ที่เราพบกับใครสักคนในครั้งแรก และเรากำลังพยายามค้นหาว่าเขาคือใคร ด้วยการตั้งคำถามว่าเขามาจากไหนและเขาทำอะไรในสถานการณ์ต่างๆ สิ่งเหล่านี้เป็นการกำลังพยายามค้นหาสิ่งเกี่ยวกับตัวของบุคคลนี้และสิ่งที่ทำให้เขาเหมือนกับเราด้วย (สิ่งที่เรามีร่วมกับเขา) และสิ่งที่ทำให้เขาแตกต่างจากเรา หรือการพิจารณาถึงสถานการณ์การเดินทางไกล สถานที่ที่คุณจะไป คุณได้ยินเสียงคนกลุ่มหนึ่งกำลังสนทนาแล้วพูดภาษาเดียวกับคุณ คุณจะรับรู้ด้วยความรู้สึกรู้จัก (recognition) และความเป็นเจ้าของร่วมกับกลุ่มนั้น การที่คุณมีบางอย่างร่วมกันนี้ ได้นำเสนอช่วงของการระลึกรู้และการมีบางอย่างร่วมกับผู้อื่นผู้มีอัตลักษณ์

<sup>14</sup> อภิญา เฟื่องฟูสกุล. (2546) *อัตลักษณ์ : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, หน้า 1.

ร่วมกับคุณ อัตลักษณ์ถูกแสดงออกให้เห็นด้วยการคล้ายกัน นั่นคือมันเกี่ยวกับบุคคลที่เหมือนเราและความแตกต่างของบุคคลที่ไม่เหมือนกับเรา<sup>15</sup>

ไววุฒิ วุฒิอรธสาร<sup>16</sup> กล่าวถึงแนวโน้มของการศึกษาอัตลักษณ์ โดยอ้างอิงถึงข้อเขียนของ Chris Barker (2000) ว่า มีการศึกษาอัตลักษณ์อย่างมากในช่วงหลัง ปี ค.ศ.1990 อัตลักษณ์ (Identity) เป็นแนวคิดหนึ่งที่มีการให้ความหมายไว้หลากหลาย และเป็นแนวคิดที่ถูกนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางสาขาสังคมศาสตร์อย่างแพร่หลาย การศึกษาเรื่องเกี่ยวกับอัตลักษณ์แต่เดิมเป็นการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะที่บ่งบอกความเป็นปัจเจกบุคคลที่มีความสัมพันธ์กับผู้อื่น ต่อมาอิทธิพลจากกระแสยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ทำให้อัตลักษณ์เป็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องถึง “อำนาจ” ด้วย

อัตลักษณ์ เป็นหัวข้อหนึ่งที่ได้รับ ความสนใจศึกษาในแวดวงวิชาการในปัจจุบัน โดยเฉพาะนักวิชาการยุคหลังสมัยใหม่ อัตลักษณ์เป็นการอธิบายถึง “กระบวนการกลายเป็นตัวตน” ของบุคคลที่ถูกประกอบสร้างจากสังคมภายหลัง อัตลักษณ์ไม่ได้เกิดขึ้นมาพร้อมกับคนคนนั้น แต่เป็นการได้รับการให้ความหมายจากการเข้าไปปฏิสัมพันธ์หรือสื่อสารกับบุคคลอื่นๆ ดังนั้นการศึกษอัตลักษณ์จึงมุ่งตอบคำถามที่ว่า “เราคือใครและเราต่างจากคนอื่นอย่างไร” ด้วยเหตุนี้ อัตลักษณ์จึงเป็นปฏิสัมพันธ์ที่เราารู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกัน และคนอื่นก็ต้องรู้สึกเช่นเดียวกับเราด้วย

การศึกษาเรื่องอัตลักษณ์มักให้ความสนใจในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ คนวัยรุ่น คนวัยชรา คนต่างเชื้อชาติ และคนชนชายขอบ ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยในสังคม บุคคลเหล่านี้มักถูกอำนาจของชนกลุ่มใหญ่กำหนดความหมายให้กับพวกเขา แต่พวกเขาก็ต่อสู้ต่อความหมายที่ถูกกำหนดด้วยการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองขึ้น

หากสืบค้นไปถึงรากเหง้าและความเป็นมา กล่าวได้ว่าอัตลักษณ์เป็นมโนทัศน์สำคัญของโลกร่วมสมัยที่มีผลพวงมาจากลัทธิล่าอาณานิคม การอพยพย้ายถิ่น โลกาภิวัตน์ และการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา<sup>17</sup> ในสังคมไทย สาเหตุหนึ่งของการเกิดขึ้นของวรรณกรรมแสดงอัตลักษณ์พื้นถิ่นเป็นผลจากความล้มเหลวของการพัฒนาแผนใหม่ที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในชนบทระหว่างทศวรรษ 2500-2520 แม้ว่าในช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 คำว่าอัตลักษณ์จะยังไม่

---

<sup>15</sup> พิธิษฐ์ คุณวโรตม์. 2546. “อัตลักษณ์และกระบวนการต่อสู้เพื่อชีวิตของผู้ติดเชื้อ HIV”. อัตลักษณ์ ชาติพันธุ์ และความเป็นชายขอบ. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, หน้า 306-307.

<sup>16</sup> ไววุฒิ วุฒิอรธสาร. (2555) “การสื่อสารกับการสร้างอัตลักษณ์ของคนหนุ่มสาวไทย.” ใน วิทยาลัยราชสุตา 8: 11 (มกราคม-ธันวาคม): 4-19.

<sup>17</sup> Weedon, Chris, **Identity and Culture of Difference and Belonging**. (New York: Open University Press, 2004), pp.1-2.

เป็นที่แพร่หลายเท่ากับคำว่าเอกลักษณ์ ที่หมายถึงลักษณะโดดเด่นเฉพาะที่แตกต่างจากสิ่งอื่นๆ แต่แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนซึ่งแพร่หลายเป็นอย่างมากในช่วงเวลานั้นก็มีมโนทัศน์หลักอยู่ที่การรื้อฟื้น หรือทำให้อัตลักษณ์ท้องถิ่นเป็นที่ประจักษ์เพื่อนำเสนอเป็นทางเลือกใหม่ของการวางนโยบายพัฒนา<sup>18</sup>

ปัญหาเรื่องอัตลักษณ์กลายเป็นคำถามสำคัญในโลกยุคหลังสมัยใหม่ เป็นผลมาจากการที่ยุคต้นสมัยใหม่เกิดการอพยพเคลื่อนย้าย ตลอดจนผลของลัทธิล่าอาณานิคม เช่น การค้าทาส การตั้งถิ่นฐานนอกตะวันตกของคนผิวขาว และภาวะสงคราม สถานการณ์เหล่านี้ก่อให้เกิดการปะทะกันทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ขณะที่วัฒนธรรมของคนผิวขาวพยายามที่จะครอบงำ และสร้างความเป็นอื่นให้แก่ตนเองเพื่อยกระดับตัวเองให้อยู่ในฐานะผู้เหนือกว่า จึงอาจกล่าวได้ว่าลัทธิล่าอาณานิคมเป็นแรงผลักดันสำคัญที่ก่อให้เกิดการตระหนักถึงปัญหาอัตลักษณ์<sup>19</sup> และกลายเป็นมโนทัศน์หลักของทฤษฎีหลังอาณานิคมในเวลาต่อมา

โดยพื้นฐานแล้ว อัตลักษณ์เป็นความแตกต่างของคนหนึ่งกับคนอื่นๆ เป็นสิ่งที่ทำให้รู้จักตำแหน่งแห่งที่ของตนเองซึ่งเป็นแก่นสำคัญของความเป็นตัวตน ด้วยเหตุนี้เมื่อก้าวถึงอัตลักษณ์จึงไม่อาจพิจารณาโดยไม่ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์<sup>20</sup> หรือแยกอัตลักษณ์ออกจากบริบทอื่นๆ เพราะอัตลักษณ์เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับสังคมและพื้นที่ทางวัฒนธรรม ก่อตัวขึ้นผ่านการปฏิสังสรรค์ของบุคคลต่อสังคมและบุคคลอื่นๆ จึงเป็นความรู้สึกนึกคิดที่บุคคลให้นิยามตนเอง ภายหลังการปะทะสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่น โดยผ่านการมองตนเอง และการที่คนอื่นมองเรา ในขณะเดียวกันสำนึกในอัตลักษณ์ก็จะกลายเป็นสิ่งกำหนดการแสดงออกและความรู้สึกนึกคิดของคนเราด้วยเช่นกัน<sup>21</sup> บุคคลหรือท้องถิ่นหนึ่งๆ จึงสามารถมีอัตลักษณ์ที่เลื่อนไหลทับซ้อน ริชาร์ด เจนกินส์ กล่าวว่าอัตลักษณ์มิใช่สิ่งที่มีอยู่แล้วในตัวของมันเองหรือกำเนิดขึ้นมาพร้อมกับคนหรือสิ่งของ แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นและมีลักษณะความเป็นพลวัตอยู่ตลอดเวลา ซึ่งสอดคล้องกับการให้ความหมายของปีเตอร์ เบอร์เจอร์ และโทมัส ลัคแมน ที่ว่าอัตลักษณ์ถูกสร้างขึ้นโดย

---

<sup>18</sup> ดูรายละเอียดใน ยุคติ มุกดาวิจิตร, *อ่านวัฒนธรรมชุมชน: วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน*, กรุงเทพฯ: ฟาเดียวกัน, 2548.

<sup>19</sup> Weedon, Chris, *Identity and Culture of Narratives Difference and Belonging*, p.3.

<sup>20</sup> Weeks, J. "The Value of Difference," in J.Rutherford (ed.) *Identity, Community, Culture, Difference*, (London: Lawrence and Wishart, 1990) อ้างถึงใน Weedon, Chris, *Identity and Culture of Narratives Difference and Belonging*, p.1.

<sup>21</sup> Poole, Ross. *Nation and Identity*. (London: Routledge, 1999), p.61.

กระบวนการทางสังคม ครั้นเมื่อตกผลึกแล้วอาจจะมี ความคงที่ ปรับเปลี่ยน หรือแม้กระทั่งเปลี่ยนรูปแบบไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ทางสังคมเป็นหลัก<sup>22</sup>

ความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์นั้น สุรเดช โชติอุดมพันธ์ ระบุว่า เป็นผลกระทบของแนวคิดเรื่องวาทกรรม (discourse) และการนำเสนอภาพแทน (representation) สองแนวคิดนี้ทำให้จากเดิมที่เคยมองว่าอัตลักษณ์เป็นสิ่งตายตัว ไม่แปรเปลี่ยน เป็นสิ่งที่ดำเนินไปอย่างมั่นคงควบคู่กันไปกับการดำรงชีวิต มาสู่แนวคิดที่ว่าอัตลักษณ์ขึ้นอยู่กับบริบทเวลาและสถานที่ เป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนไปตามสภาพการณ์รอบข้างและแง่มุมที่หลากหลาย เช่น ชนชั้น ฐานะทางสังคม เพศสถานะ เพศสรีระ อายุ และอุดมการณ์ทางการเมือง<sup>23</sup> สิ่งเหล่านี้เชื่อมโยงกับวาทกรรมของความหลากหลายทางวัฒนธรรม ยังผลให้เกิดการเปิดกว้างทางแนวคิดมากยิ่งขึ้น กระบวนการสร้างและนำเสนออัตลักษณ์จึงค่อยๆ เคลื่อนมาเป็นศูนย์กลางของการศึกษาอัตลักษณ์อย่างชัดเจนมากขึ้น เพราะพื้นฐานความคิดที่ว่าอัตลักษณ์คือความสัมพันธ์ ดังนั้นอัตลักษณ์จึงเป็นผลของการสรรหา “ความแตกต่าง” (difference) ระหว่าง “ความเป็นตัวตน” และ “ความเป็นอื่น”<sup>24</sup>

### 2.2.3 แนวคิดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม มีความหมายครอบคลุมถึงความรู้สึกร่วมกันของกลุ่มคนที่มีต่อวิถีของกลุ่มชนที่ตนเองยอมรับ

อาจกล่าวได้ว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ยังเป็นวิถีชีวิตร่วมกันของกลุ่มชนในสิ่งแวดล้อมหนึ่งๆ อีกด้วย เนื่องจากสิ่งแวดล้อมแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น วัฒนธรรมจึงมีความหลากหลาย อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจึงมีลักษณะเป็นทุนทางสังคมชนิดหนึ่งซึ่งช่วยให้การดำรงชีวิตดำเนินไปอย่างสมดุล

ในประเด็นของการศึกษาวัฒนธรรมในสังคมทุนนิยมนั้น อภิญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ได้ชี้ให้เห็นว่า ประเด็นสำคัญประการหนึ่งของการศึกษาเรื่องวัฒนธรรมในระบบโลกาภิวัตน์คือจะต้องไม่มองระบบโลกาภิวัตน์ในแง่ของการแยกเป็นขั้วตรงข้ามหรือ หรือการต่อสู้กับโลกาภิวัตน์จะต้องปฏิเสธโลกาภิวัตน์เสมอไป หากแต่เราต้องมองให้เห็นด้วยว่า พลวัตรของระบบโลกาภิวัตน์นั้นสามารถผลิตพลังด้านตรงข้ามตัว

---

<sup>22</sup> ประสิทธิ์ ลิขิตธา, “การสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง”. วาทกรรมอัตลักษณ์. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2547), น.33.

<sup>23</sup> สุรเดช โชติอุดมพันธ์, “วาทกรรม ภาพแทน และอัตลักษณ์,” เอกสารประกอบการบรรยายเรื่อง วาทกรรม ภาพแทน และอัตลักษณ์ ในงาน วรรณคดีศึกษาในบริบทสังคมและวัฒนธรรม 2 คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 24 พฤศจิกายน 2548, หน้า 3.

<sup>24</sup> เรื่องเดียวกัน, หน้า 3.

มันออกมาด้วย ซึ่งนั่นก็คือการศึกษาวัฒนธรรมในแง่ของความหลากหลาย สุริยา สมุทรคุปต์ และพัฒนา กิติอาษา<sup>25</sup> เสนอแนวทางการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ โดยการกล่าวถึงวัฒนธรรมมวลชนโลกที่สัจวัต ฮอลล์ นักสังคมวิทยาชาวอังกฤษเสนอว่าวัฒนธรรมในโลกยุคโลกาภิวัตน์จะถูกควบคุมโดยเครื่องมือสมัยใหม่ที่ทำหน้าที่ในการผลิต “วัฒนธรรม” ถูกกำหนดโดยภาพลักษณ์ที่ส่งผ่านข้ามพรมแดนภาษาได้อย่างรวดเร็วและง่ายดาย ตัวอย่าง เช่น ศิลปะ บันเทิง กีฬา เครือข่ายโทรทัศน์ ภาพยนตร์ การโฆษณาที่มุ่งตลาดในวงกว้าง สื่อสารมวลชน ซึ่งทั้งหมดนี้อยู่ภายใต้การควบคุมของเครือข่ายโทรทัศน์ที่รับส่งด้วยสัญญาณดาวเทียมที่มีเครือข่ายทั่วโลก

วัฒนธรรมมวลชนโลกมีลักษณะ 2 ประการ คือ ประการแรกทุกอย่างยังคงมีศูนย์กลางที่ประเทศตะวันตกเหมือนกับโลกยุคที่ผ่านมา และทุกอย่างจะใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาสากลในการสื่อสาร จะแตกต่างกับทศวรรษก่อนๆ ในแง่ที่ว่าสหรัฐอเมริกากลายเป็นประเทศศูนย์กลางของโลกาภิวัตน์อย่างเต็มตัว ประการที่สอง วัฒนธรรมมวลชนโลกจะมีลักษณะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่สร้างขึ้นมาจากตัวแทนวัฒนธรรมอันหลากหลาย เป็นวัฒนธรรมที่เต็มไปด้วยการปรับเปลี่ยน ผสมผสาน คัดเลือก ตอรอง และซึมซับระหว่างใหม่ เก่า ระหว่างท้องถิ่นกับสากล แต่ทั้งหมดนี้จะเป็นกระบวนการที่ไม่มีจุดจบ ทุกอย่างจะดำเนินต่อไป และสำคัญไม่ใช่เป็นกระบวนการรื้อถอน หรือทำลายล้างแบบเบ็ดเสร็จ<sup>26</sup>

กาญจนา แก้วเทพ ได้เสนอว่า ในการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้นสามารถนำไปสู่คำตอบได้ว่า เราเป็นใคร และมีความแตกต่างจากคนอื่นหรือกลุ่มอื่นอย่างไร กาญจนาได้เสนอให้วิเคราะห์ตัวแปรที่จะแสดงถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรม ว่า ควรพิจารณาถึงองค์ประกอบต่างๆ คือ โลกทัศน์ และแบบแผนของบรรทัดฐาน โดยโลกทัศน์เป็นชุดของความเชื่อเกี่ยวกับธรรมชาติของชีวิต และการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และสิ่งอื่นรายรอบ ส่วนแบบแผนของบรรทัดฐาน เป็นแบบแผนที่วางแนวทางในการปฏิบัติของกลุ่มคนในกลุ่มที่จะต้องตอบคำถามว่า ต้องทำอะไรถึงจะเป็นคนดี ต้องไม่ทำอะไรจึงจะได้รับการยอมรับจากสังคม โดยการยอมรับ ปฏิบัติตาม และแสดงออกตามแบบแผนเหล่านี้ ผู้ศึกษาจะต้องเข้าใจอิทธิพลอย่างน้อย 4 ประการคือ อิทธิพลทางวัฒนธรรม อิทธิพลทางสังคมวิทยา อิทธิพลทางจิตวิทยา และอิทธิพลทางสภาพแวดล้อม

ฟ้าขาว ศักราช ระบุไว้ว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เป็นการแสดงออกและความสำนึกของบุคคล กลุ่มคน และชุมชนทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะของตน โดยการแสดงออกเฉพาะตนนั้นเป็นการ

---

<sup>25</sup> สุริยา สมุทรคุปต์ และพัฒนา กิติอาษา. (2542). *มานุษยวิทยาโลกาภิวัตน์*. กรุงเทพฯ: หอไทยศึกษานิตน์ สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

<sup>26</sup> เย็นจิตร ถิ่นขาม, “วัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลง : ความหลากหลายบนความหลากหลาย” สืบค้นจาก [http://apinan.orgfree.com/resource\\_re11.html](http://apinan.orgfree.com/resource_re11.html)

แสดงออกร่วมกันของชุมชน มีการสืบทอด มีความมั่นคงเป็นรากฐานอันสำคัญของชุมชน อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอาจจะมีการปรับเปลี่ยนจากอิทธิพลต่างๆ แต่ก็ยังคงรักษาแกนหลักที่สามารถบ่งบอกได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนนั้นๆ นั้นเอง<sup>27</sup>

ในการศึกษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยจะได้ใช้แนวการศึกษาที่เรียกว่า วัฒนธรรมศึกษา หรือ Cultural Studies โดยมีจุดเริ่มต้นมาจากนักทฤษฎีมาร์กซิสต์สายวรรณคดี คือ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) ซึ่งถือเป็นผู้ที่มีความสำคัญในการวางรากฐานแนวคิดให้กับวัฒนธรรมศึกษา โดยแนวทฤษฎีที่สำคัญของ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ มี 3 ประเด็น ดังนี้

(1) *วัฒนธรรมและความสัมพันธ์ทางสังคม* ฐานคิดของประเด็นนี้มองว่าวัฒนธรรมไม่ได้เป็นผลผลิตของสังคมที่ปราศจากความขัดแย้ง วัฒนธรรมเกิดขึ้น ดำรงอยู่ และเปลี่ยนแปลงไปภายใต้ความขัดแย้งของสังคมทั้งสิ้น และมีได้เป็นเพียงภาพสะท้อนของโครงสร้างสังคมที่สมาน แต่เป็นการแสดงออกซึ่งความขัดแย้งของสังคม เราจึงสามารถมองเห็นกระบวนการต่อสู้เพื่อแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนต่างๆ ได้อย่างสลับซับซ้อน ดังนั้นการศึกษาวรรณกรรมจึงมีแนวโน้มของการศึกษาอย่างวิพากษ์วิจารณ์ต่อวัฒนธรรมหลัก ที่พยายามครอบงำทางวัฒนธรรมอยู่ และพร้อมกันนั้นได้เห็นแนวโน้มของทางเลือก ซึ่งเป็นความหวังใหม่ของสังคมในทางวัฒนธรรมอีกด้วย

(2) *สังคมและวัฒนธรรม* ในประเด็นนี้ มีข้อเสนอจากวิลเลียมส์ว่าเราควรมองวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นวิถีชีวิตโดยรวม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมในความหมายกว้างที่ครอบคลุมเอากิจกรรมทางสังคมด้านต่างๆ ไว้ทั้งหมด ถึงแม้ว่าเศรษฐกิจจะมีบทบาทที่สำคัญต่อการดำรงอยู่ของสังคม แต่สังคมก็เป็นผลมาจากการปฏิสัมพันธ์กันอย่างซับซ้อนของกิจกรรมต่างๆ ดังนั้นวัฒนธรรมซึ่งเป็นโครงสร้างส่วนบนจะต้องได้รับการพิจารณาว่ามีบทบาทต่อการดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของสังคมโดยรวมเช่นเดียวกัน ไม่ใช่เป็นเพียงผลสะท้อนจากกิจกรรมทางเศรษฐกิจหรือโครงสร้างส่วนล่างเท่านั้น

แนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวมานี้ล้วนแต่มีความหมายต่อการวิเคราะห์เพลงดิเกร์สมัยใหม่ในฐานะวัฒนธรรมประชานิยมในท้องถิ่น ซึ่งเกิด-เติบโต และแพร่กระจายอยู่ในบริบทความเป็นสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือทั้งสิ้น ซึ่งจะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ จากงานลงภาคสนามได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้นต่อไป

---

<sup>27</sup> ฟาขาว ศักราษ. (2553). การปรับเปลี่ยนและการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน. กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

## บทที่ 3

### ความเปลี่ยนแปลงของเพลงและดนตรี

#### ในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือ

ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของไทยและมาเลเซีย เน้นรัฐตอนเหนือ คือ รัฐกลันตันในช่วงพุทธศตวรรษที่ 2530 ซึ่งมีอิทธิพลต่อการก่อรูปของความเป็นดิเกร์สมัยใหม่ในประเทศไทย เพื่อจะได้พิจารณาให้เห็นถึงอิทธิพลของความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่หล่อหลอมให้เพลงดิเกร์สมัยใหม่มีพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลง

#### 3.1 สังคมและวัฒนธรรมไทยทศวรรษ 2530

ความเป็นสมัยใหม่หรือความทันสมัยในสังคมไทยนั้น กล่าวได้ว่าเริ่มต้นขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยนักวิชาการต่างยอมรับตรงกันว่าความสมัยใหม่สัมพันธ์กับระดับของการพัฒนาแผนใหม่ตามแบบของประเทศตะวันตก โดยในช่วงหลังสงครามโลก สหรัฐอเมริกาได้ขยายบทบาททางการเมืองและการทหารของตัวเองเข้ามาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้เพื่อป้องกันการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ โดยสหรัฐอเมริกาพยายามเชิดชูวาทกรรมว่าด้วยการพัฒนา กระทั่งทำให้เกิดการแบ่งแยกประเภทของประเทศออกเป็นสามชั่วใหญ่ คือ ประเทศที่พัฒนาแล้ว ประเทศกำลังพัฒนา และประเทศด้อยพัฒนา ซึ่งประเทศไทย รวมทั้งประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อื่นๆ ด้วยสังกัดอยู่ในกลุ่มหลัง วาทกรรมนั้นกระตุ้นให้ประเทศต่างๆ สำนึกถึงความไม่พัฒนาและความจำเป็นที่จะต้องพัฒนาของตัวเองเพื่อให้กลายเป็นประเทศที่กำลังพัฒนาและเข้าสู่ประเทศที่พัฒนาแล้วอย่างเต็มตัว วาทกรรมนี้ก่อให้เกิดมโนทัศน์ที่มองวัฒนธรรมพื้นเมืองว่าล้าหลัง วิถีคิดดั้งเดิมถูกมองข้าม สังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นำพาตัวเองมุ่งสู่การพัฒนาให้ทันสมัยโดยมีประเทศพัฒนาแล้วอย่างในสังคมตะวันตกเป็นต้นแบบที่จะต้องไปให้ถึง

กรณีประเทศไทยนั้น เหตุการณ์หลังการยึดอำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ.2501 คือการนำประเทศไทยก็เข้าสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว การพัฒนาของ

ไทยในห้วงเวลานั้นถูกควบคุมโดยวิธีคิดแบบทุนนิยมเสรีตามคำแนะนำของธนาคารโลก ซึ่งมีการลงทุนจากในและนอกประเทศ ทั้งยังให้สิทธิในการถือครองที่ดินเพื่อการอุตสาหกรรมแก่นักลงทุนต่างชาติตามประกาศของคณะปฏิวัติฉบับที่ 47 และ 49 ทั้งนี้ ยังส่งเสริมการผลิตแบบทุนนิยม โดยหน้าที่ของรัฐจะเป็นไปในรูปแบบที่เป็นฐานรากของการพัฒนาอันได้แก่การคมนาคม การขนส่ง และการพลังงาน การพัฒนาในจุดนี้จึงเป็นที่มาของคำขวัญ “น้ำไหล ไฟสว่าง ทางดี มีงานทำ บำรุงความสะอาด” แสดงให้เห็นว่ารัฐบาลชุดนี้มีการพัฒนาระบบสาธารณูปโภคโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อขยายตัวทางอุตสาหกรรม

ยุคพัฒนาเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วนี้ ประกอบกับที่รัฐบาลเน้นนโยบายอุตสาหกรรม ทั้งภาคเกษตรกรรมและไม่แก้ไขปัญหาพื้นฐานจึงเกิดปัญหาอื่นๆ ตามมา เช่น การปฏิรูปที่ดิน จึงทำให้มีการย้ายถิ่นฐานจากชนบทเข้าสู่ตัวเมืองกรุงเทพฯ ที่ได้กลายเป็นศูนย์กลางของประเทศในทุกๆ ด้าน จนเกิดชุมชนแออัด เกิดชนชั้นนายทุนและชนชั้นแรงงานชั้นต่ำ อีกทั้งชาวบ้านบางส่วนเมื่อว่างจากงานภาคเกษตรกรรมก็เข้ากรุงเทพฯ เพื่อหางานทำ โดยเป็นแรงงานในเศรษฐกิจนอกระบบ การอพยพของชาวบ้านนี้แสดงให้เห็นว่ากรุงเทพฯ เป็นดินแดนที่พวกเขาคาดหวังว่าจะมีชีวิตที่ดีขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเลียนแบบการบริโภคแบบตะวันตก ทั้งเครื่องอำนวยความสะดวกที่ไม่จำเป็น ส่งผลให้วิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วยิ่งขึ้น

การช่วยเหลือของสหรัฐอเมริกาในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ทำให้ไทยมีนโยบายการทำให้เป็นสมัยใหม่ของไทยสอดคล้องกับสหรัฐอเมริกาในหลายๆ ด้าน ทั้งเศรษฐกิจ การเมือง และการบริหารประเทศ ที่สำคัญคือ การต่อต้านของคอมมิวนิสต์ วาทกรรมการต่อต้านคอมมิวนิสต์ปรากฏอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่เริ่มปรากฏการรัฐประหารโดยทหาร และมันยังถูกใช้เป็นเหตุผลชอบธรรมในการยึดอำนาจและรัฐประหารโดยกลุ่มทหารอีกด้วย ในห้วงเวลาเช่นนี้ ภาพลักษณ์ของคอมมิวนิสต์ถูกขับเน้นให้กลายเป็นภัยร้ายที่บั่นทอนความสงบเรียบร้อย พร้อมกับ กับสถาปนาความชอบธรรมและความจำเป็นที่รัฐต้องมีกองทัพที่แข็งแกร่ง แข็งแกร่ง วาทกรรมต่อต้านคอมมิวนิสต์ส่งผลให้คอมมิวนิสต์เป็นตัวบ่อนทำลายชนบประเพณีและสถาบันอันมีค่าของชาติ ต่อย้าเข้าไปในความคิดของประชาชน

ทั้งนี้ จุดมุ่งหมายสำคัญคือเพื่อพัฒนาระบบทุนนิยมเสรีและความมั่นคงของรัฐ แต่ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในชนบทที่สหรัฐอเมริกาได้เข้าไปตั้งฐานทัพคือ เกิดการขยายตัวของธุรกิจการบริการเพื่อตอบสนองความต้องการของทหารสหรัฐอเมริกาขณะนั้น ส่งผลให้เกิดปัญหาต่างๆ ตามมา รวมทั้งในทศวรรษ 2510 ก็มีหญิงสาวจากชนบทค้าบริการทางเพศให้กับทหารอเมริกันอีกด้วย แม้หลังการสิ้นไปของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก็มีจอมพลถนอม กิตติขจร รับช่วงปกครองประเทศในรูปแบบอำนาจนิยม และยังคงความสัมพันธ์กับสหรัฐอเมริกา รวมทั้งยังพัฒนาโครงสร้างทางเศรษฐกิจ การเจริญเติบโตทางการค้า สถาบันข้าราชการ ชนชั้น

นายทุน ชนชั้นกลาง และชนชั้นแรงงานอีกด้วย ซึ่งทั้งหมดนี้ ล้วนเป็นการเริ่มต้นของวาทกรรมการพัฒนาที่เกิดขึ้นในประเทศไทยสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ต่อเนื่องมาจนถึงจอมพลถนอม กิตติขจร

นโยบายหลักของรัฐบาลในห้วงเวลานี้คือการสร้างประเทศให้ทันสมัย ดังนั้น ในคำกล่าวสุนทรพจน์หรือคำปราศรัยแก่ประชาชนในพื้นที่ต่างๆ ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์นั้น จึงเป็นไปในรูปแบบของการพัฒนาเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเสรี ให้ประชาชนเห็นคุณค่าของการทำงานเพื่อเงิน โดยยอมรับคำว่า “ล่าหลัง” ที่ประเทศมหาอำนาจอย่างสหรัฐอเมริกาจัดไว้ให้เพื่อสร้างความชอบธรรมให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพัฒนาประเทศ นโยบายการพัฒนาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านสาธารณูปโภคอย่างชัดเจน มีการใช้ทรัพยากร การสร้างกำลังคนและความมั่นคงทางเศรษฐกิจ แต่การพัฒนาดังกล่าวไม่ได้ทำให้ประเทศไทย “พัฒนา” อย่างแท้จริง แต่เป็นการ “สร้างประเทศให้ทันสมัย” ที่กระทำอยู่ในกรอบโครงสร้างสังคมเดิมของไทย และมีนายทุนอนุรักษ์นิยมมากกว่าสมัยใหม่ เป็นแนวคิดในระบอบเผด็จการที่ผู้นำอย่างจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์มีอำนาจตัดสินใจเด็ดขาด การสร้างประเทศเช่นนี้จึงไม่กระทบกระเทือนต่อระดับบริหารแต่จะเกิดการเปลี่ยนแปลงในหมู่ประชาชน

ดังนั้น จึงเห็นได้ชัดว่าแม้จะมีการขยายตัวทางเศรษฐกิจทั้งในและนอกประเทศ แต่การบริหารแบบสฤษดิ์ก็เป็นที่ไปในรูปแบบที่เอื้อประโยชน์แก่ตนเองและพวกพ้อง กลไกต่างๆ เป็นเพียงเครื่องมือแสวงหาผลประโยชน์ ระบบอุปถัมภ์ยังคงดำเนินต่อไป กลุ่มนายทุนก็ได้รับความช่วยเหลือจากผู้มีอำนาจซึ่งหมายถึงกลุ่มนักการเมือง ซึ่งเหล่านี้ล้วนเป็นการสร้างความเหลื่อมล้ำทางสังคมอย่างชัดเจน แต่ผลกระทบกลับไปที่ประชาชนที่มีการเปลี่ยนแปลงในวิถีการผลิต การดำรงชีวิต และเกิดการสูญเสียทรัพยากรที่บรรพบุรุษให้มา อีกทั้ง สิ่งที่เกิดผลสะท้อนอย่างมากคือด้านวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของประชาชนระดับล่าง

การที่ประเทศไทยถูกจัดให้อยู่ในประเทศด้อยพัฒนาจึงมีการพัฒนาประเทศลอกเลียนแบบตะวันตก องค์ความรู้ต่างๆ สร้างและผูกขาดโดยชาติตะวันตกเพื่อที่การเปลี่ยนแปลงจะสมบูรณ์แบบในทุกๆ ด้าน จึงส่งผลให้ประเทศมหาอำนาจมีอิทธิพลเหนือประเทศยากจนอย่างไทยได้อย่างเป็นระบบและมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นการแสดงว่าวาทกรรมการพัฒนาเป็นการแสดงอำนาจที่เหนือกว่าของประเทศมหาอำนาจ ทั้งนี้ ประเทศไทยได้มีการพัฒนาอย่างเต็มที่รูปแบบหลังผ่านการปฏิรูปประเทศครั้งที่ 2 โดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นเนื่องจากในช่วงของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม ที่สหรัฐอเมริกาได้ใช้ประเทศไทยเป็นจุดยุทธศาสตร์เสริมกำลังด้านการเมืองและการทหารเพื่อป้องกันการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ สหรัฐอเมริกาได้ช่วยเหลือไทยในหลายๆ ด้าน รวมถึงผูกขาดด้านการค้าและการลงทุนของเอกชนและต่างชาติ เรียกได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับอเมริกาที่อยู่ในจุดสูงสุด แต่ความสัมพันธ์ดังกล่าวรวมถึงแนวคิดทางเศรษฐกิจ

ของสหรัฐไม่เป็นที่สนับสนุนของบรรดานักการเมืองที่ได้รับประโยชน์ในระบบอุปถัมภ์ จึงทำให้ตัวเลขการลงทุนของนักลงทุนไทยและต่างชาติเติบโตต่ำ ส่งผลให้เกิดความไม่พอใจปรากฏขึ้นอย่างชัดเจน

### 3.2 พัฒนาการของวัฒนธรรมความบันเทิงสมัยใหม่ไทย

งานศึกษาศิลปะเพลงประชานิยมของไทยบ่งชี้ว่าธุรกิจบันเทิงนั้นมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางการสังคมและการเมืองอย่างแยกไม่ออก โดยเฉพาะหากกล่าวถึงพัฒนาการของเพลงประเภทต่างๆ ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยใหม่ของไทย เช่น เพลงไทยสากล เพลงสตริง เพลงเพื่อชีวิต ตลอดจนเพลงลูกทุ่ง การศึกษาที่น่าสนใจของศิริพร กรอบทอง เรื่อง “วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย”<sup>1</sup> ระบุว่าเพลงที่สะท้อนชีวิตและอัตลักษณ์ของผู้คนในสังคมทั่วไปได้รับความนิยมชัดเจนขึ้นตั้งแต่ประมาณปี 2500 เป็นต้นมา เพลงตลาดหรือเพลงชีวิตได้รับความนิยมจากประชาชนมากขึ้น หลายเพลงมีการพัฒนาเป็นลักษณะสัมพันธ์กับท้องถิ่นพื้นบ้านอย่างชัดเจน ทั้งนี้เป็นเพราะศิลปินนักแต่งเพลงหรือนักร้องใส่ความเป็นท้องถิ่นของตนลงไปในเนื้อเพลง ตลอดจนการขับร้องมีลักษณะโดดเด่นแตกต่างไปจากเพลงไทยสากลแนวอื่นๆ จึงถูกเรียกขานใหม่ว่า “เพลงลูกทุ่ง” (พ.ศ. 2507)

การขยายตัวทางเศรษฐกิจทุนนิยมหลังสงครามและการดำเนินการอย่างจริงจังของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ส่งผลกระทบต่อประชาชนเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะผู้ที่ประกอบอาชีพการเกษตรในชนบทมีรายได้เฉลี่ยอยู่ในขั้นต่ำมาก ในขณะที่กลุ่มนายทุนและรัฐบาลได้รับผลประโยชน์จากนโยบายเหล่านี้ และไม่ได้ฟื้นฟูภาคเกษตรกรรม ชาวไร่ชาวนาในชนบทจึงต่างมุ่งหน้าสู่กรุงเทพฯ เพื่อหารายได้ การอพยพของชนบทสู่เมืองได้พึ่งพาโรงงานอุตสาหกรรมในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑลจนมีอัตราประชากรเพิ่มขึ้นในช่วง พ.ศ. 2503 ร้อยละ 6 ต่อปี อีกทั้งยังเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมโดยการรับจากภายนอกมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงด้านวิถีชีวิตของชาวชนบทส่งผลให้เกิดพัฒนาการต่อเพลงลูกทุ่งด้วย เนื่องจากคนบทส่วนหนึ่งได้หันมาเป็นนักร้อง นักแต่งเพลงไทยสากล แนวที่เรียกว่าเพลงตลาด จะเห็นได้ชัดว่านักร้องที่มีผลงานแพร่หลายในช่วงก่อนปีและหลังปี พ.ศ.2500 ส่วนหนึ่งมีพื้นฐานจากชนบทที่ประกอบอาชีพทำนา รับจ้าง หรือกรรมกรบางส่วนเกิดจากการเป็นนักแสดง หรืองานศิลปะในด้านอื่นๆ มาก่อน มีเพียงบางส่วนเท่านั้นที่มีอาชีพราชการซึ่งพ้นเพโดยส่วนใหญ่แล้วเกิดจากครอบครัวที่มีฐานะยากจน แต่ด้วยใจรักและประกอบกับเห็นว่าเป็นหนทางที่จะหารายได้ บางคนมีพื้นฐานดนตรีพื้นบ้าน ศิลปะการแสดง และการขับร้องจึงเป็นโอกาสดีที่จะเข้าสู่วงการเพลงในช่วงที่มีการขยายตัวเปิดรับสมาชิกใหม่ของวงดนตรีหลายวง เช่น วงดนตรีจุฬารัตน์ ของมงคล อมาตย

<sup>1</sup> ศิริพร กรอบทอง, 2547. วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: พันธกิจ.

กุล วงดนตรีแมมโบ้ของเจือ รังแรงจิต วงดนตรีบางกอกซ่าซ่าซ่าของชุดิมา สุวรรณรัตน์สมพงษ์ วงษ์รักไทย และวงดนตรีอื่นๆ อีกหลายวงต่างสรรหานักร้องอยู่เป็นประจำ และยังมีการจัดประกวดร้องเพลงตามสถานีวิทยุต่างๆ นอกจากนี้ก็ยังมี การประกาศทางหนังสือพิมพ์ว่าประสงค์จะเป็นนักร้อง

การเกิดใหม่ของนักร้อง นักแต่งเพลงเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงค่านิยมและความน่าสนใจของบทเพลงตลาด ที่สำคัญคือความสามารถเกี่ยวกับการร้อง การเล่นเพลงและศิลปะการแสดงพื้นบ้าน รวมถึงความเป็นท้องถิ่นที่มีตัวตนนักร้อง มีผลต่อพัฒนาการของเพลงตลาดในลักษณะที่สัมพันธ์กับท้องถิ่นพื้นบ้านอย่างชัดเจน

ศิริพร กรอบทอง ระบุว่าเพลงตลาดหรือเพลงชีวิตที่มีลักษณะสัมพันธ์กับท้องถิ่นพื้นบ้านริเริ่มโดยไพบุลย์ บุตรขัน ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงที่สร้างเพลงผลงานเพลงให้กับนักร้องมาหลายคน โดยเฉพาะนักร้องในวงดนตรีจุฬารัตน์เกือบทุกคน ทั้งนี้ นักร้องแต่ละคนก็จะมีลักษณะแนวการขับร้องที่แตกต่างกันไป กล่าวคือนักร้องในช่วง 2500 เกือบทุกคนได้ร้องเพลงที่ไพบุลย์ บุตรขันเป็นผู้แต่ง เช่น คำรณ สัมบุญณานนท์ สุรพล สมบัติเจริญ ชัยชนะ บุญนะโชติ เพลงที่แต่งขึ้นมาล้วนมีลักษณะสัมพันธ์กับพื้นบ้านอย่างหลากหลาย เช่น เพลงฝนตกบ้านน้อง ฟาร์ร้องบ้านพี่ ผิวพม่านัยน์ตาแขก ปทุมธานี เพลงหนุ่มเหนื่อแอ่วนาง เพลงหนุ่มสุพรรณ ผีนแพ้อ ทั้งท่วงทำนองเพลงที่ประยุกต์มาจากการแหล่ ซึ่งเป็นการเทศมหาชาติคำหลวง เริ่มจากเพลงดอกดิน ถวิลฟ้า ตามด้วยเพลงบางกอกกรุงเก่า 1-3 ที่ร้องโดยชัยชนะ บุญนะโชติ เข้าวงการเพลงผ่านการประกวดร้องเพลง เขาได้รับการป้อนเพลงจากครูเพลงหลายคนและโด่งดังหลายเพลง เช่น สาวสวนแตง ทินเอกรำลึก เพลงล่องใต้ ผลงานการแต่งของพยงค์ มุกดา นอกจากนี้ก็มีของพิพัฒน์ บริบูรณ์ เป็นต้น ชัยชนะเป็นนักร้องที่มีความสามารถในการออกลีลาเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองที่ได้รับความนิยมของคนไทย เช่น เพลงฉ่อย เพลงเรือ หรือเล่นเพลงทำนองแอ่วเคล้าซอ ลำตัด

การแต่งเพลงของไพบุลย์ บุตรขันมักจะหยิบยกเรื่องราวบ้านเมืองและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมสะท้อนสภาพความเป็นอยู่ของประชาชน เช่น ช่วงที่มีปัญหาเรื่องเขาพระวิหารระหว่างไทยกัมพูชา เขาได้แต่งเพลงเขาพระวิหารแห่งความหลัง ร้องโดยคำรณ สัมบุญณานนท์ เหตุการณ์กรณีพิพาทไทยกัมพูชาส่งผลให้เกิดเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์เกิดขึ้นอีกหลายเพลง เช่น ของเขาไม่เอาของเราไม่ให้ ที่แต่งโดยพยงค์ มุกดา เพลงเขาพระวิหารที่รัก โดยชาย เมืองสิงห์ เพลงเขาพระวิหาร สุรพล สมบัติเจริญ เป็นต้น

นักร้องเพลงตลาดนั้นแต่ละคนจะมีลักษณะการขับร้องที่แตกต่างกัน บ่อยครั้งที่ต้องร้องเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อเพลงเช่น เพลง คนเหมือนกัน ที่มีเนื้อร้องว่า “เห็นใจกันบ้างซิเพื่อนทั้งหลาย (เวลาร้อง เห็นใจกันบ้างซิเพื่อนทั้งหลาย) เราเกิดเป็นชายอย่าหมิ่นเชิงชายด้วยกัน หรือเห็นว่าผมเป็นคนสุพรรณ ....” ซึ่งเพลงนี้นักร้องต้องออกสำเนียงถิ่นสุพรรณ แม้นักร้องจะไม่ใช้คนสุพรรณ อีกหลายเพลงที่คำรณร้องเพลงที่แต่งโดยไพบุลย์นั้นต้องใช้สำเนียงสุพรรณจนเป็นที่โด่งดัง

ด้วยความที่ไพบูลย์ บุตรขันแต่งเพลงที่มีลักษณะสัมพันธ์กับพื้นบ้านจนเป็นที่โด่งดัง จึงมีนักแต่งเพลงคนอื่น ๆ ได้เลียนแบบเดียวกันด้วย ซึ่งนักร้องนักแต่งเพลงหลายคนได้เข้ามาสู่วงการเพลงโดยเริ่มจากการเป็นนักร้องลิเก หรือเพลงฉ่อย เมื่อมีพื้นฐานในด้านนี้จึงทำให้การแต่งเพลงต่างๆ มีลักษณะสัมพันธ์กับพื้นบ้านไปด้วย เช่น ปอง ปรีดา ชาย เมืองสิงห์ พร ภิรมย์

บทเพลงของปอง ปรีดา นักแต่งเพลงจากขอนแก่นก็ได้แต่งเพลงสอดคล้องกับพื้นถิ่นของตน ดังเช่นเพลง “กลั้ออีสาน” ปี 2501 มีเนื้อร้องตอนหนึ่งว่า

“ข้อยอยู่อีสาน ข้อยบ่เคยเกียจคร้านดอกหนา ธรรมชาติไม่นำพา ข้อยจึงหันเข้ามาเมืองหลวง ข้อยนี้หวังซีได้ทำงานข้อยจึงจากบ้าน เหมือนคนอีสานทั้งปวง ข้อยเที่ยวเดินเลาะเลียบบ่ลงเข้าเมืองหลวง ข้อยคอยแต่หวังรถจะชนหนา โอ้วาเมืองหลวง ตามร้านรวมงามทั้งปวงตั้งเขวว่า ไผได้ไปแล้วไม่อย่ากลากลับบ้าน ข้อยนั้นหนามีแต่ปานาเขา ข้อยได้ยินแต่เขาเว้าว่า พวกเฮาชาวอีสานนั้นประชาช่างเกียจคร้านเต็มประดา ทิ้งถิ่นไรไถนา หอบกันหันมาเมืองหลวง อย่าเว้าอีกเลย พวกข้อยบ่เคยคิดจะอยู่เมืองหลวง พวกข้อยอีสานทั้งปวง พวกข้อยยังเป็นหว่งบ้านนาป่าเขา ที่พวกข้อยเข้ามาหางานอย่าว่าพวกข้อย ชมซานเกียจคร้านสันหลังยาว พอถึงเวลานาข้าว พวกหมู่เฮาชาวอีสานกลับบ้านนา กลับบ้านอีสาน นั้นสุขสำราญขึ้นบานอุรา ถึงทำไรไถนาสุขตามประสา บ้านนาป่าเขา แม้นผู้ใดบ่เห็นใจเฮาช่างพวกเขา เฮาอย่าไปเว้าไปจา ไผบ่เห็นใจบ่ว่า อยู่สุขอุราตามประสาบ้านนาเฮา”

เพลงกลั้ออีสานจึงถือได้ว่าเป็นเพลงที่สะท้อนชีวิตของชาวอีสานในช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจเป็นอย่างมาก

พร ภิรมย์ ก็มีความสามารถในการแต่งเพลงเองและบทเพลงของเขามีท่วงทำนองและสาระเนื้อหาที่โดดเด่นไปจากคนอื่น โดยจะใช้ทำนองเพลงไทยเดิมและเพลงแหล่เป็นหลัก ด้วยความที่เคยร้องลิเกและหัดดนตรีคณะจ๊ว เพลงที่ได้รับความนิยมของเขาเช่น เพลงชมดง เพลงดาวลูกไก่ เพลงวังแม่ลูกอ่อน เป็นต้น ซึ่งเป็นบางส่วนนี้ได้นำเรื่องเล่า นิทาน ชาดก วรรณคดีไทยมาแต่งเป็นเนื้อร้อง จนทำให้เพลงของเขามีความโดดเด่นไปจากเพลงของคนอื่นๆ

ด้านชาย เมืองสิงห์ ที่สามารถร้องเพลงและแต่งเพลงเองได้ เพลงที่โด่งดังของชาย เมืองสิงห์ หลายเพลงมาจากการดัดแปลงเพลงพื้นบ้าน เช่นเพลง มาลัยดอกกรัก แปลงจากเพลงพวงมาลัย ที่เป็นเพลงเกี่ยวพาราสีมักร้องในการรำวงชาวเทศกาลสงกรานต์ และอีกหลายเพลงที่มีการดัดแปลงผสมผสานระหว่างเพลงไทย

เดิมกับเพลงแหล่ เพลงลิเกผสมลำตัด เพลงแหล่พันทาง เพลงจีนผสมไทยเดิม เช่น เพลงแก่นแก้ว เพลงน้ำนึ่ง ไหลลึก เพลงกิ่งทองใบหยก เพลงมนต์เมืองสิงห์ เพลงขมกลืน เพลงแม่ขันทางอน เพลงอกหนู่มกุ่มรัก

นอกจากนี้เขายังได้นำทำนองเพลงสากลมาประยุกต์ด้วย คือเพลงลูกสาวโครหนอ เป็นเพลงจังหวะ ออฟบิท เป็นเพลงสากลแนวร็อก ซึ่งเป็นที่นิยมของวัยรุ่นไทยสมัย 2498 มีการแต่งตัวเลียนแบบ บางคน กระทำตัวไม่เหมาะสม ยกพวกตีกัน เต้นกันสุดเหวี่ยงในที่สาธารณะ เพลงร็อกจึงถูกมองและวิจารณ์ในแง่ลบ กระทั่งรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์สั่งห้ามสถานีวิทยุกระจายเสียง โทรทัศน์เปิดเพลงร็อก รวมทั้งเพลงสากลจังหวะ ใหม่ๆ ทั้งนี้ เพลง “ลูกสาวโครหนอ” จึงถูกสั่งห้ามไปด้วย

จะเห็นได้ว่า การสร้างสรรค์เพลงของศิลปินเพลงชาวชนบทนั้น ไม่ได้ละทิ้งวัฒนธรรมพื้นบ้านอันเป็น รากเหง้าเดิมของตน แต่ได้มีการประยุกต์และหยิบยกลักษณะเพลงพื้นบ้านมารวมกับเพลงไทยสากล และใช้ ดนตรีประยุกต์ เนื้อร้องส่วนใหญ่จึงสอดแทรกความเป็นท้องถิ่น การใช้ภาษาท้องถิ่น ที่เกี่ยวข้องกับชนบทในแง่มุม ต่างๆ การพัฒนาการมีลักษณะสัมพันธ์กับท้องถิ่นพื้นบ้านดังกล่าวนี้จึงเป็นที่เรียกกันว่า “เพลงลูกทุ่ง”

เอนก นาวิกมูล ระบุว่า ความเชื่อมโยงระหว่างเพลงพื้นบ้านและเพลงลูกทุ่งนั้นเห็นได้ชัดที่เนื้อหาและ จังหวะ ส่วนดนตรี เพลงลูกทุ่งจะนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาใช้ นักร้องเพลงลูกทุ่งนิยมเอามาดัดแปลงปรับ ให้เป็นลีลาของเพลงลูกทุ่ง เช่นตัดเนื้อให้สั้นลง (เพลงพื้นบ้านเนื้อยาวร้องกันได้เป็นคืนๆ) สอดใส่เครื่องดนตรี สมัยใหม่เข้าไป (เพลงพื้นบ้านภาคกลางมักมีแต่การปรบมือรับเป็นจังหวะ หรืออย่างเก่งก็เพิ่มกรับ ฉิ่ง เข้าไป ใน 46 เพลง มีเพียง 3 เพลงเท่านั้นที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ) หรือไม่ก็เปลี่ยนวิธีการเอื้อน หรือการร้องไปบ้าง เล็กน้อย ส่วนใหญ่เพื่อความกระชับ แม้แต่การร้องเพลงแก้กันระหว่างหญิงชายในเพลงลูกทุ่ง ก็น่าเชื่อว่ามี รากเหง้าหรือเลียนแบบมาจากเพลงพื้นบ้านประเภทโต้ตอบอย่างเพลงฉ่อยหรือเพลงเรือ<sup>2</sup>

นักร้องและนักแต่งเพลงมีจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ และได้นำเสนอออกมาตามความถนัดของตนเอง ความแตกต่างหลากหลายนี้ล้วนได้รับความสนใจจากผู้ชม ในปี 2507 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้เชิญวงดนตรีจุฬารัตน์ของมงคล อมาตยกุลไปแสดงออกโทรทัศน์ โดยจำนง รัสสิกุล ฝ่ายจัดรายการของ สถานีได้ใช้ชื่อรายการว่า “เพลงลูกทุ่ง” มีประกอบ ไชยพิพัฒน์เป็นผู้จัดรายการ ก่อนหน้านั้นจำนงค์ รัสสิกุล ได้จัดให้มีรายการรูปแบบเดียวกันมาแล้วครั้งหนึ่งโดยมีอาจินต์ ปัญจพรวงศ์เป็นผู้จัดควบคุม โดยใช้ชื่อรายการ ว่า “เพลงชาวบ้าน” และได้เชิญนักร้อง 3 คนคือ พร ภิรมย์ ผ่องศรี วรนุช และทูล ทองใจ ด้วยความที่ไม่เคย ออกโทรทัศน์รายการวันนั้นจึงถูกประชาชนวิพากษ์วิจารณ์ จึงเลิกจัด จนกระทั่งมาจัดใหม่อีกครั้งโดยใช้ชื่อ

---

<sup>2</sup> เอนก นาวิกมูล และคณะ, 2532. **ดวลเพลงกลางทุ่ง จากเพลงพื้นบ้านถึงเพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ: กิจวัฒนธรรม, หน้า 5-6.

รายการว่า “เพลงลูกทุ่ง” อันเป็นคำบ่งชี้ประเภทของเพลงคำใหม่ที่จำนง รังสิกุล เจ้าของรายการบัญญัติขึ้น<sup>3</sup> แรกๆ รายการก็ไม่ได้รับนิยมเท่าไรนักแต่ผู้จัดทำก็นำเสนอเพลงลูกทุ่งอย่างอดทน จนนานวันรายการดังกล่าวก็กลายเป็นที่ยอมรับและกล่าวขวัญในหมู่ประชาชนมากขึ้น จนเพลงไทยแนวเพลงตลาด เพลงชีวิตรวมถึงเพลงที่มีลักษณะสัมพันธ์กับพื้นบ้านได้รับการขนานชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง” ตามชื่อรายการ

เมื่อมีเพลงลูกทุ่งจึงมีการเรียกเพลงผู้ดีว่าว่า “เพลงลูกกรุง” ที่มีนักร้องอย่างสุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร ธาณินทร์ อินทรเทพ เป็นต้น แต่เพลงลูกกรุงนั้นได้รับการสนับสนุนส่งเสริมมาโดยตลอด ดังเช่นในปี 2507 ก็มีการจัดประกวดมอรางวัลแผ่นเสียงทองคำ ที่แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ก.เพลงที่ได้รับความนิยมจากการจัดอันดับของสถานีวิทยุกองพลที่ 1 รักษาพระองค์ ตั้งแต่พ.ศ. 2498-2506 ข.เป็นผลงานเพลงที่นักร้อง นักแต่งเพลง นักดนตรีส่งเข้าประกวด แต่เมื่อผลออกมาไม่มีนักร้องลูกทุ่งได้รับรางวัลเลย ต่อมา สถานี ท.ท.ท. โดยธาดา เต็มบุญเกียรติ ได้จัดอันดับขึ้นมาบ้างและได้แบ่งประเภทชัดเจนระหว่างเพลง ลูกกรุงแลเพลงลูกทุ่ง เมื่อผลออกมาในปี 2509 จึงมีนักร้องลูกทุ่งที่ได้รับรางวัลคือ สมยศ ทัศนพันธ์ ในเพลงซอ ทัพยรวทอง หลังจากนั้นการจัดประกวดอื่นๆ จึงได้มีการแบ่งระหว่างเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุงอย่างชัดเจน เช่นเดียวกับปี 2509<sup>4</sup>

ช่องทางสำคัญที่ทำให้เพลงกระแสนิยมอย่างเช่น เพลงไทยสากล เพลงลูกกรุง ตลอดจนเพลงลูกทุ่ง แพร่กระจายเข้าสู่ความนิยมของประชาชนอย่างรวดเร็วคือ การพัฒนาการพร้อมๆ กับสื่อวิทยุและโทรทัศน์ ซึ่งพัฒนาขึ้นโดยรัฐ โดยกิจการวิทยุกระจายเสียงเริ่มขึ้นครั้งแรกเมื่อพ.ศ. 2470 โดยกรมพระกำแพงเพชรอัครโยธินทรงสั่งซื้อจากต่างประเทศในนามของรัฐบาลไทย โดยส่งกำลัง 200 วัตต์และมีการพัฒนาเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ มีสถานีคลื่นยาวครั้งแรกชื่อว่า “สถานีวิทยุกรุงเทพ” เริ่มปฏิบัติการเมื่อ พ.ศ. 2472 ในวันครบรอบวันราชาภิเษก ในรัชกาลที่ 7

เดิมทีนั้นกรมไปรษณีย์โทรเลขมีหน้าที่รับผิดชอบเกี่ยวกับกิจการวิทยุทั้งหมด แต่ต่อมาในปี พ.ศ. 2481 ก็ได้โอนมาอยู่กับกรมการโฆษณาและสถานีวิทยุกรุงเทพ ได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย มีเครื่องส่งถึง 20 กิโลวัตต์ แต่ทั้งนี้ก็ยังไม่สามารถไปยังจังหวัดที่อยู่ห่างไกลออกไปได้ทั่วประเทศมีสถานีเพียง 47 สถานี และส่วนใหญ่เป็นสถานีของทหารเหล่าต่างๆ ภายหลังสงครามมีสถานีวิทยุเพียง 3 สถานีที่เป็นของข้าราชการเท่านั้น การเผยแพร่เพลงในก่อนปี 2500 จึงอยู่ในวงที่แคบมาก กระทั่งปี 2497

---

<sup>3</sup> เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2550. เพลงลูกทุ่ง. กรุงเทพฯ, หน้า 15 และ เอนก นาวิกมูล และคณะ, เรื่องเดียวกัน, หน้า 12-13.

<sup>4</sup> ศิริพร กรอบทอง, เรื่องเดียวกัน.

บริษัท ท.ท.ท. ภาคเอฟเอ็มด้วยคลื่นความถี่ 95 เมกกะไซเคิล สามารถไปยังจังหวัดไกลๆ อย่างเชียงใหม่ได้ วิทยุจึงเป็นที่นิยมสนใจของผู้ฟังในภาคชนบทอย่างรวดเร็ว

ด้านรายการเพลงนั้นไม่ได้ระบุชัดเจนว่าเริ่มต้นจัดขึ้นเมื่อใด ในยุคแรกเริ่มนิยมเอาเพลงต่างประเทศ มาเปิดเสียส่วนใหญ่ จนมีผู้ฟังบางส่วนเขียนจดหมายให้เปิดเพลงไทยสากล และให้มีเพลงที่หลากหลายไม่ เพียงแต่กลุ่มเพลงของสุนทราภรณ์เท่านั้น ต่อมาในปี พ.ศ.2497 ก็มีการจัดอันดับเพลงตามความนิยม เลียนแบบสหรัฐอเมริกา การจัดอันดับนี้ส่งผลต่อยอดซื้อแผ่นเสียงอีกด้วย การจัดอันดับเพลงทางสถานีวิทยุมีการแพร่หลายมากขึ้นพร้อมการเกิดใหม่ของสถานีวิทยุอีกหลายสถานีในประเทศ ถึงกระนั้น การจัดรายการใน ภาคพื้นถิ่นยังคงเปิดเพลงสากล จึงได้รับการตำหนิจากรัฐบาลให้เปิดเพลงพื้นเมือง และพูดภาษาพื้นเมืองนั้น เพื่อความเข้าใจของผู้ฟัง

เพลงลูกทุ่งนั้นได้รับความนิยมขึ้นเป็นลำดับ ในปี 2508 สถานีวิทยุ ท.ท.ท. มีการกระจายเสียงถึง 17 ชั่วโมง ภาคต่างๆ เปิด 6 โมงเช้า ปิด 5 ทุ่ม มีเพลงลูกทุ่งเป็นรายการยอดนิยมที่ได้มีการเปิดแผ่นกระจายเสียง อยู่ด้วย นักร้องเพลงลูกทุ่งต่างก็ได้รับความนิยม มีแฟนเพลงเขียนจดหมาย โทรศัพท์เพื่อขอเพลงโดยตรง หรือ กระทั่งดักพบนักร้อง ยิ่งเพลงไหนมีความนิยมผู้จัดรายการก็จะนำมาเปิดบ่อยครั้ง นักร้องหลายคนก็คือนักจัด วิทยุไปด้วย ใช้สื่อวิทยุเผยแพร่ผลงานของตนและประชาสัมพันธ์การเดินทางไปด้วย เมื่อไปเดินสายต่างจังหวัด มักจะใช้บริการบันทึกเสียงให้ผู้อื่นเปิดออกอากาศให้แทนเป็นประจำ

วิทยุเป็นสื่อที่มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ผลงานเพลงลูกทุ่ง เพราะสามารถแพร่กระจายออกไปได้ อย่างกว้างขวาง ชาวบ้านที่อยู่ในชนบทไม่มีโทรทัศน์หรือไฟฟ้าใช้ก็ฟังวิทยุทรานซิสเตอร์ฟังไปตามเพลง ในปี พ.ศ. 2511-2512 สำนักงานสถิติแห่งชาติได้ทำการสำรวจวิทยุและโทรทัศน์ทั่วประเทศ พบว่า รายการเพลง ลูกทุ่งเป็นรายการที่ได้รับความนิยมสูงสุดจากประชาชนทั่วภูมิภาค ส่วนทางด้านสื่อโทรทัศน์นั้น ก็เป็นอีกสื่อที่ ช่วยเผยแพร่เพลงลูกทุ่ง แม้ว่าจะมีการใช้ที่ไม่ค่อยแพร่หลายและมีรายการเพลงน้อยกว่าวิทยุก็ตาม ในช่วงแรก ที่มีการจัดรายการเชิญนักร้องเพลงลูกทุ่งออกอากาศมักจะมีการเขียนจดหมายมาตำหนิรายการอยู่เป็นประจำ ทั้งนี้ เพราะผู้ชมส่วนใหญ่เป็นคนเมือง ความนิยมจึงอยู่ในกลุ่มเพลงไทยสากล นิยมละคร หรือลิเกที่มักจะมี ผู้ชมเนืองแน่นทุกครั้ง ส่วนความชอบในแนวเพลงลูกทุ่งยังไม่มาก จึงส่งผลให้มีการตำหนิรายการดังกล่าวจน ต้องหยุดไป และเมื่อนำมาจัดใหม่อีกครั้ง ก็ได้รับผลตอบรับเช่นเดิม หลายครั้งมีผู้เขียนจดหมายว่าการจัด รายการเพลงลูกทุ่งออกอากาศเป็นการไม่สุภาพ ไม่มีความเรียบร้อย และแข็งทื่อ บางครั้งถึงขั้นบอกว่าเป็น เพลงที่หยาบคาย แสดงน้ำเสียงที่ดูถูกเพลงลูกทุ่ง ถึงกระนั้นก็ยังมีการจัดรายการต่อไป กระทั่งโทรทัศน์เริ่ม แพร่หลายไปสู่ภูมิภาคต่างๆ มากขึ้น จึงมีผู้นิยมรายการเพลงลูกทุ่ง และจากการสำรวจในปี 2511-2512 พบว่า รายการเพลงลูกทุ่งเป็นรายการที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมค่อนข้างมาก

การเดินสาย วิทย์ และโทรทัศน์ที่เผยแพร่เพลงลูกทุ่งไปยังท้องถิ่นต่างๆ ส่งผลให้เพลงลูกทุ่งมีอิทธิพลต่อคนหนุ่มสาวในชนบท หลายต่อหลายคนตื่นรนเพื่อที่จะเป็นนักร้องลูกทุ่ง ตามสถานีวิทย์จึงมักมีหนุ่มสาวไปยื่นร้องเพลงเพื่อให้เป็นที่เข้าตาของนักจัดรายการหรือหัวหน้าวงดนตรี เมื่อมีการจัดประกวดนักร้องเข้าวงดนตรีใดๆ ก็ตาม โดยเฉพาะวงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญ ที่มักมีการจัดประกวดต่อเนื่องก็มักจะมีหนุ่มสาวเข้าไปสมัครกันมากมาย

ปรากฏการณ์ที่หนุ่มสาวในชนบทตื่นรนและเข้าไปสู่วงการเพลงกระแสนิยมอย่างเพลงลูกทุ่ง ทำให้วัฒนธรรมและวิถีชีวิตแบบคนท้องถิ่นได้เข้าไปปรากฏอยู่ในเพลงยอดนิยมด้วย ทั้งนี้ กระแสความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้เริ่มขึ้นตั้งแต่สมัย จอมพล ป.พิบูลสงคราม การศึกษาเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมไทยมีความตื่นตัว นักวิชาการรุ่นใหม่ที่ได้ศึกษาในต่างประเทศในช่วงหลัง 2500 ได้รับชนบและทฤษฎีความคิดเกี่ยวกับสังคม การเมือง เมื่อกลับมาก็มีการออกสู่ชนบทเพื่อพัฒนาประเทศและทำความรู้จักกับสังคมมากขึ้น ได้มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมและสถาปนาเป็นกระทรวงวัฒนธรรมในปี 2495 ต่อมาในยุคของจอมพลสฤษดิ์ที่เน้นในด้านการพัฒนาเศรษฐกิจก็ได้ล้มหน่วยงานดังกล่าวลง จนกระทั่งหลังการเคลื่อนไหวทางการเมือง พ.ศ. 2516-2519 ก็ทำให้ประชาชนกลับมาสนใจการศึกษาเกี่ยวกับสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนในท้องถิ่นมากขึ้น ในยุคของรัฐบาลพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ จึงได้มีการจัดตั้งสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติในปี 2522 และเริ่มดำเนินการอย่างจริงจังในปี 2524 มีการตื่นตัวและให้ความสนใจวัฒนธรรมท้องถิ่นมากขึ้น กระแสความสนใจดังกล่าวมีผลต่อสถานภาพของเพลงลูกทุ่ง เห็นได้จากการที่สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติดำเนินการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ในปี 2532 มีการสนับสนุนให้มีการคัดเลือกเพลงลูกทุ่ง ประกาศยกย่องและบันทึกเทปเพื่อช่วยเหลือศิลปิน จัดให้เพลงลูกทุ่งเป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ขณะเดียวกันนักร้อง นักแต่งเพลงก็ยังได้รับคัดเลือกให้ได้รับรางวัลศิลปินแห่งชาติด้วย ซึ่งคนแรกที่ได้รับรางวัลนี้คือผ่องศรี วรนุช ต่อมาเป็นชาย เมืองสิงห์ และคนอื่นๆ อีกหลายคน

การสนับสนุนจากภาครัฐโดยการจัดงาน จัดอันดับเพลง และคัดเลือกเพลง รวมไปถึงให้ศิลปินได้รับรางวัลต่างๆ ที่ส่งเสริมโดยรัฐส่งผลให้เพลงลูกทุ่งมีความคึกคักมากขึ้น บริษัทเพลงอย่างแกรมมี่ก็หันมาสนใจจากเดิมที่ทำแต่เพลงสตริงก็มีหันมาทำเพลงลูกทุ่งในปี 2533 หรือบริษัทยักษ์ใหญ่อีกแห่งคือ บริษัท อาร์เอส โปรโมชัน ก็หันมาทำเพลงลูกทุ่ง พร้อมๆ กับการเกิดขึ้นของประเภทเพลงชนิดใหม่คือ “เพลงลูกทุ่งเพื่อชีวิต” ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน มีการนำเพลงเก่ามาร้องใหม่ บางครั้งก็ใช้นักร้องคนใหม่ แต่เพลงที่ใช้นักร้องคนเดิมเป็นที่สนใจในกลุ่มผู้บริโภคที่ชื่นชอบศิลปินนั้นๆ มาตั้งแต่อดีต การฟังเพลงที่เขาร้องทำให้หวนรำลึกถึงสภาพแวดล้อมในสมัยนั้นด้วยเช่นเดียวกัน

### 3.3 สังคมและวัฒนธรรมในมาเลเซียทศวรรษ 2530

สำหรับประเทศมาเลเซีย ศาสนาอิสลามได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในทางสังคมและการเมืองมาตั้งแต่ช่วงหลังทศวรรษ 2513 แพทริก จอร์รี่ ย้ำว่า ทศวรรษดังกล่าวนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากการรวมตัวเป็นสหพันธรัฐมาเลเซียในปี พ.ศ.2500 นั่นเอง ดังปรากฏในการให้คำจำกัดความตามกฎหมายของการเป็นพลเมืองมาเลเซียในบทบัญญัติของรัฐธรรมนูญมาเลเซียที่นิยามองค์ประกอบของอัตลักษณ์ความเป็นชาวมลายูที่ว่า “เป็นบุคคลที่นับถือศาสนาอิสลาม” นับตั้งแต่ได้รับเอกราชในห้วงเวลาดังกล่าว ความเป็นคนมลายูจึงสัมพันธ์กับความเป็นมุสลิมนั่นเอง<sup>5</sup>

ในช่วงทศวรรษ 2520 เมื่อ ดร.มหาธีร์ โมฮัมหมัด ได้ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในปี พ.ศ.2524 เขาก็ได้ประกาศนโยบายการนำการเปลี่ยนแปลงโดย “ให้อิสลามเป็นหัวใจแห่งวิถีชีวิตทางเศรษฐกิจและด้านอื่นๆ” มีการจัดสัมมนาอย่างเป็นทางการในเรื่อง “แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาในศาสนาอิสลาม”<sup>6</sup> และ 3 ปีหลังจากนั้นก็แถลงใช้นโยบายการเปลี่ยนแปลงไปสู่อิสลาม เน้นการเผยแพร่และถ่ายทอด “ค่านิยมแบบอิสลาม” รัฐส่งเสริมให้สื่อมวลชนดำเนินรอยตามนโยบายดังกล่าว ยังผลให้รายการวิทยุและโทรทัศน์มีรายการที่เกี่ยวกับศาสนาเพิ่มมากขึ้น<sup>7</sup>

ท่าทีดังกล่าวนี้ถูกตั้งคำถามจากชาวมลายูศาสนาอื่นๆ พอสมควร ยังผลให้มหาธีร์ต้องดำเนินนโยบายทางการเมืองอย่างรอบคอบเพื่อให้คนเห็นเขาเป็นผู้ส่งเสริมข้อเสนอของอิสลาม และขณะเดียวกันก็ระงับความกลัวของคนชาติพันธุ์อื่นๆ ต่อการใช้อำนาจทางศาสนา (อิสลาม) กับคนที่ไม่ใช่มุสลิม

ควรกล่าวไว้ด้วยว่า หลังการสนับสนุนการเมืองแบบอิสลามหรืออิสลามานุวัตรอย่างชัดเจนเมื่อได้ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ดร.มหาธีร์ ยังได้ดึงตัวนายอันวาร์ อิบราฮิม อดีตผู้นำขบวนการยุวชนมุสลิมแห่งมาเลเซีย หรือ ABIM เข้าร่วมรัฐบาลด้วย ซึ่งเป็นที่รับรู้กันว่า ขบวนการ ABIM นี้เคยมีบทบาทในการใช้อุดมการณ์ศาสนาอิสลามเคลื่อนไหวในช่วงหลังเหตุการณ์จลาจลทางชาติพันธุ์เมื่อ พ.ศ.2512 โดยขบวนการซึ่ง

---

<sup>5</sup> แพทริก จอร์รี่, 2551. “จาก ‘มลายูปัตตานี’ สู่ ‘มุสลิม’: ภาพหลอนแห่งอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในภาคใต้ของไทย, ใน ปริญา นวลเปียน (บรรณาธิการ), *นอกนิยามความเป็นไทย*, (สงขลา: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และศูนย์ทะเลสาบศึกษา), หน้า 32-33.

<sup>6</sup> Virginia Matheson Hooker, 2004, “Malay and Islam in Contemporary Malaysia”, in Timothy P.Barnard. ed. *Contesting Malayness: Malay Identity Across Boundaries* (Singapore: Singapore University Press), p.157.

<sup>7</sup> บาร์บารา วัดสัน อันดาญา และลีโอนาร์ด วาย.อันดาญา, 2549, *ประวัติศาสตร์มาเลเซีย*, พรรณี ฉัตรพลรักษ์ แปล (สงขลา: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์), หน้า 548.

อันวาร์เป็นผู้ก่อตั้งและผู้นำคนแรกมีเป้าหมายชัดเจนในการส่งเสริมจริยธรรมอิสลามและฟื้นฟูการนำอิสลามมาปฏิบัติในวิถีชีวิตของมุสลิม นอกจากนั้น อันวาร์ยังสนับสนุนความเป็นชาตินิยมมลายูโดยการเป็นผู้นำนักศึกษาประท้วงต่อต้านการใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาราชการ และเสนอให้ใช้ภาษามาลေးเซียแทน นอกจากนั้นเขายังเข้าร่วมต่อสู้กับชาวมาเลย์ยากไร้และถูกเอารัดเอาเปรียบในรัฐตอนเหนือของมาเลเซียด้วย

การดึงผู้นำขบวนการเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของรัฐบาลนายมหาธีร์จึงสะท้อนให้เห็นความตั้งใจที่จะเปลี่ยนแปลงมาเลเซียเป็นสังคมมุสลิมที่ใช้ศาสนาเป็นเครื่องมือในการเยียวยาสังคมหลังเกิดวิกฤตอัตลักษณ์และวิกฤตสังคม/เศรษฐกิจขนาดใหญ่ในห้วงเวลานั้น ศาสนาอิสลามกลายเป็นความหวังในการแก้ปัญหาการคอร์รัปชัน ความเกียจคร้าน การบุขาวัตถุ การใช้ยาเสพติด พฤติกรรมสำส่อนและการผิดเพศต่อผู้มีสายเลือดใกล้ชิด รวมทั้งการละเมิดสิทธิเด็ก ซึ่งจะพบในกลุ่มชาวมลายูมากกว่าชนเชื้อชาติอื่นๆ<sup>8</sup>

จะเห็นได้ว่าวาทกรรมเกี่ยวกับศาสนาอิสลามในประเทศมาเลเซียถูกชี้นำโดยนักการเมืองมากกว่านักการศาสนา ความเป็นจริงนี้ชี้ให้เห็นถึงความเป็นศาสนาการเมืองของอิสลามในมาเลเซียที่มีเอกลักษณ์ กล่าวคือเป็นศาสนาในแบบที่เวอจีเนีย ฮุกเกอร์ เรียกว่า “ศาสนาแบบพลเมือง” (Civic Religion) ที่เน้นทางโลกย์มากกว่าทางธรรม กล่าวคือ ผู้นำมาเลเซียเรียกร้องให้มีการประยุกต์หลักศาสนาอิสลามเพื่อเป็นเครื่องมือในการแก้ไขปัญหาสังคม หลักการศาสนาจึงเปรียบเสมือนหลักศีลธรรมสำหรับการดำเนินชีวิตทางโลกย์ ไม่ได้เป็นหลักญาณวิทยาทางศาสนาที่มีความหมายถึงโลกหน้า แต่ให้เน้นสิ่งที่อิสลามสามารถก่อให้เกิดผลในห้วงกาลและเทศะของปัจจุบัน<sup>9</sup>

ลักษณะเด่นเช่นนี้อาจจะมีรากเหง้ามาจากวิถีในการเติบโตของชีวิตและการศึกษาของมหาธีร์และอันวาร์ ที่ได้รับการศึกษาในระบบการศึกษาแบบตะวันตก คือ มหาธีร์จบการวิทยาลัยด้านการแพทย์ที่สิงคโปร์ ส่วนอันวาร์นั้นก็ได้เรียนปอเนาะ หากแต่จบจากวิทยาลัยรัฐคือวิทยาลัยกัวลาลัมเปอร์ จบปริญญาจากมหาวิทยาลัยมาลายา (UM) จึงเป็นดังที่แพทริก จอร์รี่ กล่าวไว้ว่า แทนที่แนวทางแห่งอิสลามานุวัตรของมาเลเซียจะถูกกำหนดจากนักวิชาการศาสนาอิสลาม การณ์กลับกลายเป็นว่า ถูกกำหนดจากนักการเมืองที่เป็นผลผลิตของระบบการศึกษาตะวันตก<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Virginia Matheson Hooker, 2004, “Malay and Islam in Contemporary Malaysia”, in Timothy P. Barnard. ed. **Contesting Malayness: Malay Identity Across Boundaries** (Singapore: Singapore University Press), p.158.

<sup>9</sup> Ibid, p.159.

<sup>10</sup> แพทริก จอร์รี่, เรื่องเดียวกัน, หน้า 35.

อาจกล่าวได้ว่า การประยุกต์ให้ศาสนาอิสลามมีความสำคัญในฐานะเครื่องมือทางโลกย์ หรือเป็นศาสนาพลเรือนของมหาธีร์นั้นได้ยกระดับจนศาสนาอิสลามกลายเป็น “อุดมการณ์ทางเลือก” ให้มาเลเซียใช้ตอบโต้ลัทธิจักรวรรดินิยม และลัทธิอาณานิคมสมัยใหม่ของตะวันตกแทนที่จะใช้ทฤษฎีและภาษาของนักลัทธิมาร์กซ์ที่เป็นอุดมการณ์ในการเคลื่อนไหวต่อต้านลัทธิอาณานิคมของบรรดาอดีตประเทศอาณานิคมในโลกที่สามทั้งหลาย ซึ่งมหาธีร์และอันวาร์ก็แสดงความเป็นปฏิกิริยากับแนวคิดดังกล่าวนี้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอันวาร์นั้น บทความจำนวนหนึ่งในหนังสือ **The Asian Renaissance (1996)** ของเขาตอบโต้และแสดงจุดยืนในเรื่องนี้อย่างชัดเจน เขาเห็นว่ามาร์กซิสต์และสังคมนิยมเป็นหนทางสุดขั้ว ขณะที่ศาสนาอิสลามเป็น “ทางสายกลาง” ที่จะตอบสนองวิถีทางโลกย์ตอบโต้กับการครอบงำของอาณานิคมได้เป็นอย่างดี แม้กระทั่งในด้านเศรษฐกิจ อิสลามก็เป็นทางออกได้ บนหลักความเชื่อที่ว่า นโยบายทางเศรษฐกิจ “ต้องทำให้เกิดความสมดุลระหว่างพลังของระบบตลาดและการแทรกแซงอย่างละมุนละไม” อันวาร์ได้หยิบยกเอาหลักการทางศาสนาอิสลามที่สนับสนุนแนวคิดทางเศรษฐกิจดังกล่าวขึ้นมาอธิบาย เขาเห็นว่า “บางทีคงไม่มีศาสนาอื่นใดที่มีความเชื่อมั่นในระบบตลาดมากไปกว่าศาสนาอิสลาม” <sup>11</sup>

การที่มีทางเลือกในการตอบโต้จักรวรรดินิยมและอาณานิคมตะวันตกที่แตกต่างไปจากผู้นำประเทศเพื่อนบ้านบางส่วนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และเอเชียนีเองทำให้ในช่วงทศวรรษ 2530 มหาธีร์จึงส่งเสียงในฐานะผู้นำของโลกที่สามที่ตอบโต้กับตะวันตกอย่างแข็งกร้าว และเรียกร้องให้ประเทศมุสลิมร่วมกันฟื้นฟูค่านิยมแบบอิสลามขึ้นมา

จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่ากระบวนการทางการเมือง และสังคมเหล่านี้อาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนการเพื่อเข้าสู่สภาวะสมัยใหม่ของมาเลเซีย (**Malaysian modernization**) ภายหลังจากที่ได้รับเอกราชและเกิดวิกฤตอัตลักษณ์ทางสังคมการเมืองกระทั่งเกิดเหตุจลาจลทางชาติพันธุ์จนเป็นผลให้สูญเสียชีวิตและทรัพย์สินผู้คนไปอย่างมากมาย วิกฤตอัตลักษณ์ดังกล่าวนำมาสู่การเกิดใหม่ของผู้นำรุ่นใหม่ และมโนทัศน์ทางสังคมการเมืองแบบใหม่ที่พยายามประสานความเป็นโลกย์สากลเข้ากับความเป็นท้องถิ่น เพื่อแสวงหาที่อยู่ที่ยืนในสังคมโลกสมัยใหม่

ในทางทฤษฎี มาตรการเข้าสู่สภาวะสมัยใหม่นั้นมีอยู่อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะในแง่ของการกลายเป็นสังคมทุนนิยมและอุตสาหกรรมนิยม ดังแนวคิดของแอนโทนี กิดเดนส์ ที่เห็นว่าสภาวะสมัยใหม่หมายถึง “โลกแห่งอุตสาหกรรม” โดยอุตสาหกรรมนิยมนั้นไม่ใช่เพียงแค่มิติทางสถาบันเท่านั้น คำว่า

---

<sup>11</sup> อันวาร์ อิบราฮิม, **ปุนภพแห่งเอเชีย** The Asian Renaissance, หะสัน หมัดหมาน แปล, (กรุงเทพฯ: คบไฟ), หน้า 102-103.

“อุตสาหกรรมนิยม” ของกิตเดนส์สื่อถึงความสัมพันธ์ทางสังคมที่มีความหมายครอบคลุมไปถึงอำนาจของวัตถุ และเครื่องจักรในกระบวนการผลิตอีกด้วย<sup>12</sup>

ความเป็นสมัยใหม่ในทางเศรษฐกิจและสังคมของมาเลเซียนั้นอาจพิจารณาได้จากนโยบายทางในยุคสมัยของ ดร.มหาธีร์ ในช่วงทศวรรษ 2520 คือนโยบาย Look East, Vision 2020 และนโยบาย Multimedia Super Corridor นโยบายเหล่านี้มีความมุ่งหมายในการดึงดูดลงทุน และการลงทุนเพื่อการพัฒนา มาเลเซียให้เป็นประเทศที่ใช้เทคโนโลยีขั้นสูง เป็นประเทศอุตสาหกรรม และเป็นชาติที่มั่งคั่ง<sup>13</sup> ในนามของ “มาเลเซียใหม่” อย่างไรก็ตาม สิ่งที่มาเลเซียต้องแลกมาก็คือความวิตกกังวล เนื่องจากความเป็นสมัยใหม่ดังกล่าวนี้มี 2 ด้านๆ คือทั้งด้านบวกและด้านลบ ด้านบวกนั้น ความเป็นสมัยใหม่จะทำให้มาเลเซียมีพัฒนาการทางด้านเศรษฐกิจอย่างสูงได้ ส่วนด้านลบนั้นมีความปรวิติกถึงการล่องละเมิด (ทางวัฒนธรรม) การครอบงำของกระบวนการกลายเป็นตะวันตก หรืออาการหวาดกลัวการปนเปื้อนพิษของวัฒนธรรมตะวันตก<sup>14</sup>

อย่างไรก็ดี สภาวะของมาเลเซียที่อยู่กลางความตื่นเต้นและหวาดวิตกของความเป็นสมัยใหม่ดังกล่าวนี้เองที่ก่อให้เกิดสภาวะที่ง่ายต่อการแพร่กระจายของอุดมการณ์ความเป็นมาเลเซียแบบ “อนุรักษนิยมใหม่” ที่ยอมรับความจำเป็นทางเศรษฐกิจในรูปแบบทุนนิยมในฐานะ “ความเป็นสมัยใหม่ที่ดี” และปฏิเสธผลกระทบทางวัฒนธรรมของสภาวะความเป็นสมัยใหม่ดังกล่าวในฐานะ “ความเป็นสมัยใหม่ที่เลวร้าย” ซึ่งเป็นการมองเหมือนกับว่าสองสภาวะนี้แยกขาดออกจากกัน ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงแล้วมันเป็นเสมือนสองด้านของเหรียญเดียวกัน การปิดป้ายให้ความเป็นสมัยใหม่ที่อาจจะส่งผลให้เกิด “การครอบงำของการกลายเป็นตะวันตก” (colonizing Westernization) และ “การปนเปื้อนของความเป็นตะวันตก” (Westoxification) ชี้ให้เห็นถึงผลของปฏิกิริยาจากสิ่งที่กิตเดนส์เรียกว่า “ผลสะท้อนกลับของสภาวะความเป็นสมัยใหม่” (The reflexivity of modernity) ซึ่งมันจะเป็นความรู้สึกงุนงงสับสนต่อความคิดเรื่องยุคสมัยของความรู้ ถึงแม้ว่ามันจะมีผลของความคิดนั้นๆ อยู่อย่างมากมายก็ตาม<sup>15</sup> ภาวะเช่นนี้รบกวนไม่เพียงแต่ต่อนักปรัชญาในสังคมหนึ่งใดเท่านั้น หากยังคุกรุ่นอยู่ในสมาชิกของสังคมในฐานะปัจเจกบุคคลของยุคสมัยใหม่ด้วยเช่นเดียวกัน

---

<sup>12</sup> Anthony Giddens, Ibid, p.15.

<sup>13</sup> Gaik Cheng Khoo, 2004, Gender, Modernity and the Nation in Malaysian Literature and Film (1980s and 1990s), A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor Philosophy, The University of British Columbia, p.158.

<sup>14</sup> Stevens, Gender and Modernity in Malaysia, 80-81 อ้างถึงใน Gaik Cheng Khoo, 2004, Gender, Modernity and the Nation in Malaysian Literature and Film (1980s and 1990s), p.159.

<sup>15</sup> Modernity and Self-Identity, p.21 อ้างถึงใน Gaik Cheng Khoo, 2004, p.159.

**Giag Cheng Khoo** นักวิชาการด้านมาเลเซียศึกษากลับเห็นว่า การกลายเป็นตะวันตกหรือภาวะสมัยใหม่เป็นวิถีทางที่จะฟื้นฟู “adat” หรือขนบธรรมเนียมแบบมาเลเซียสำหรับนักเขียนหรือนักสร้างภาพยนตร์มาเลเซีย สอดคล้องกับ **Stiven** ที่เห็นว่า ธรรมเนียมประเพณีของมาเลเซียเป็นตัวกลางที่ทำให้หน้าที่เชื่อมประสานระหว่าง “ความเป็นตะวันตก” และ “ความเป็นมาเลเซียที่เคร่งศาสนา” ในฐานะที่ธรรมเนียมประเพณีนั้นเป็นสิ่งที่ได้จัดเตรียมความรู้และสร้างจิตวิญญาณให้กับกลไก (ของสังคมอุตสาหกรรม) สำหรับการจัดระเบียบความสัมพันธ์ที่เหมาะสมของวัฒนธรรม (**Giag Cheng Khoo, 161**) กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือขนบธรรมเนียมซึ่งหมายรวมถึงศาสนาอิสลามด้วยนั้น จะทำให้มาเลเซียกลายเป็นประเทศอุตสาหกรรมที่เติบโตไปบนเส้นทางของ “ทุนนิยมที่มีหัวใจ” ขนบธรรมเนียมและศาสนาจะเข้ามาช่วยหนุนรั้งไม่ให้ทุนนิยมขาดไร้ซึ่งจิตวิญญาณที่เอื้อต่อความเป็นมนุษย์ที่ดี

กระแสการฟื้นฟูอิสลามในมาเลเซีย จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นผลสะท้อนกลับของสภาวะสมัยใหม่ดังกล่าวนี้เอง ภาวะความเป็นสมัยใหม่ที่น่ามาซึ่งความมั่งคั่ง หวาดวิตก และไม่แน่ใจในองค์ความรู้โดยเฉพาะความหวาดวิตกในเรื่องอาณานิคมทางวัฒนธรรมแบบตะวันตกและการปนเปื้อนของความเป็นตะวันตก ถูกทดแทนด้วยการไขว่คว้าศาสนาที่อิสลามที่เคร่งครัดมากขึ้น โดยเฉพาะในรัฐมาเลเซียตอนเหนือที่ติดกับพรมแดนประเทศไทย เช่น รัฐกลันตันและตรังกานู ดังเราจะพบว่าในช่วงเวลาเดียวกับที่มหาธีร์และอันวาร์พยายามพัฒนาพรรคอัมโน (UMNO) ให้มีภาพลักษณ์เป็นพรรคการเมืองอิสลามตามแนวทางการเดินสายกลางระหว่างทางโลกย์และทางธรรมนั้น พรรคการเมืองเล็กๆ (ที่เป็นคู่แข่งสำคัญของพรรค UMNO) อย่างพรรคอิสลามแห่งมาเลเซีย (Parti Islam se Malaysia) หรือ (PAS) ก็เสริมสร้างพรรคตามรูปแบบของนักการศาสนาอิสลามแนวจารีต (Traditionalist form of Islam) มากขึ้น โดยพรรคการเมืองนี้มีฐานเสียงสำคัญอยู่ในรัฐกลันตันที่มีความใกล้ชิดทางภาษาวัฒนธรรมและเครือญาติกับชาวมลายูปัตตานีซึ่งมีพื้นที่ติดต่อกันอยู่<sup>16</sup>

**Stivens** เสนอไว้อย่างน่าสนใจว่า กระแสการฟื้นฟูอิสลาม การกลับไปสู่การรื้อฟื้นขนบธรรมเนียมในสังคมเมือง ตลอดจนประเพณีการมีภรรยาหลายคน ในมาเลเซียล้วนแล้วแต่เป็นปรากฏการณ์สะท้อนกลับของภาวะความเป็นสมัยใหม่มากกว่าจะเป็นสิ่งที่หมายถึง “ภาวะสมัยใหม่แบบทางเลือก” ที่ไม่ใช่ตะวันตก หรือเป็นภาวะแบบสังคมหลังสมัยใหม่ จึงจะไม่แปลกใจกับปฏิกิริยาแบบสมัยใหม่อยู่ในทุกๆ ที่ในมาเลเซียเหมือนที่เกิดขึ้นในสังคมตะวันตก ปฏิกิริยาต่อต้านสมัยใหม่เหล่านั้นไม่ได้ปรากฏอยู่นอกภาวะความเป็นสมัยใหม่ แต่ควรได้รับการพิจารณาในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตแบบสมัยใหม่ เราควรต้องถามตัวเองว่ากลุ่มฟื้นฟูอิสลามในมาเลเซียสามารถเปรียบเทียบกับนักสอนศาสนาและกลุ่มเชิดชูชีวิต/ต่อต้านการทำแท้งในประเทศ

---

<sup>16</sup> แพทริก จอรี, เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

ตะวันตก การมีอยู่ของกลุ่มเหล่านี้ก็มีเหตุผลมาจากแนวคิดแบบอนุรักษนิยมแบบใหม่เช่นเดียวกันทั้งใน มาเลเซียและตะวันตก<sup>17</sup> ด้วยเหตุนี้เอง ความนิยมในพรรคปาส (PAS) ในรัฐกลันตันจึงเป็นกระบวนการของ ความเป็นมาเลเซียที่ได้พัฒนาตัวเองเข้าสู่ความเป็นสังคมสมัยใหม่ในช่วงทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา

พรรคปาสเป็นพรรครัฐบาลที่ปกครองกลันตันมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2502 เว้นวรรคแค่ช่วงเวลาสั้นๆ ราว 9 ปีเท่านั้น การที่กระบวนการอิสลามานุวัตรได้แผ่ขยายไปทั่วสังคมมาอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน ส่งผลต่างๆ ต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมลายู เช่น หนึ่งตระกูลซึ่งเคยเป็นเครื่องหมายของวัฒนธรรมมาลายูในโลกมาลายู ตั้งแต่อดีต แทบจะไม่มีหลงเหลืออยู่ในรัฐกลันตันอีกต่อไป เนื่องจากผู้นำทางศาสนาเห็นว่าขัดแย้งกับหลักการ ศาสนาอิสลาม การจัดแสดงในแต่ละครั้งจะต้องได้รับอนุญาตอย่างเป็นทางการจากรัฐบาลเท่านั้น สำหรับการ แสดงที่ได้รับอนุญาตนั้นก็ต้องมีการลบล้างสัญลักษณ์ของแนวคิดเชิงศาสนาฮินดู-พุทธออกไปก่อน

รัฐกลันตันเป็นสังคมหลายเชื้อชาติหลากหลายวัฒนธรรม สามารถแบ่งเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มชาวมลายู กลุ่มเชื้อชาติจีน และกลุ่มเชื้อชาติไทย โดยกลุ่มเชื้อชาติมาเลย์ (ญุมิบุตร) ส่วนใหญ่เป็นคนมีนิสัยไม่ กระตือรือร้นชอบชีวิตแบบสุขสบาย อาศัยอยู่ในชนบท ฐานะค่อนข้างยากจน ไม่ชอบการค้าขาย นิยมการรับ ราชการ เคารพศาสนาและประเพณีดั้งเดิม

ส่วนกลุ่มเชื้อชาติจีน เป็นกลุ่มชาตินิยม รวมตัวกันอย่างเหนียวแน่น ขยันขันแข็ง ประกอบอาชีพค้าขาย เป็นผู้นำทางเศรษฐกิจ (เป็น economic driving force ของมาเลเซีย) และมีอำนาจต่อรองทางการค้าสูง

กลุ่มสุดท้ายคือกลุ่มเชื้อชาติไทย อาศัยอยู่บริเวณที่ราบทั่วไป บนฝั่งแม่น้ำกลันตัน และบริเวณใกล้ชายแดนด้านจังหวัดนราธิวาส อาชีพทำนา ทำสวน และรับจ้าง ฐานะความเป็นอยู่ค่อนข้างยากจนกว่าชนเชื้อชาติอื่น มีความเคารพเลื่อมใสในพุทธศาสนา อย่างแรงกล้า ยึดมั่นในภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรม อย่างจริงจังและยังคงรักษาเอกลักษณ์ ของความเป็นไทยไว้อย่าง เหนียวแน่น ภาษาราชการคือภาษามลายู รองลงมาได้แก่ ภาษาอังกฤษ สำหรับภาษาไทย และ ภาษาจีน มีผู้นิยม ใช้กันอย่างแพร่หลาย

รัฐกลันตันเป็นรัฐอนุรักษนิยมที่เคร่งครัดในศาสนาอิสลามมากที่สุด ในบรรดารัฐต่างๆ ของมาเลเซีย โดยรัฐบาลของรัฐกลันตันได้ประกาศให้โกตาบารูซึ่งเป็นเมืองหลวงของรัฐกลันตันเป็น **Islamic City** ดังนั้นนโยบายรัฐจึงมุ่งเน้นที่จะชี้แนะให้วิถีชีวิตของประชากรดำเนินไปตามวิถีอิสลามอย่างเคร่งครัด และให้ความสำคัญและสิทธิประโยชน์ แก่ชาวมลายู มุสลิม ซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่มากกว่าร้อยละ 90 ของประชากร

---

<sup>17</sup> Khoo Giak Cheng, *Reclaiming Adat; Contemporary Malaysian Film and Literature*. Singapore: UBC Press.

ทั้งหมดในรัฐกลันตัน ซึ่งส่งผลกระทบ อย่างกว้างขวางต่อวิถีชีวิตและการประกอบการธุรกิจของชาวมาเลเซียเชื้อชาติอื่นในรัฐกลันตัน

ในด้านเศรษฐกิจ ข้อมูลของสถานกงสุลใหญ่ฯ ระบุว่า รัฐกลันตันจัดอยู่ในกลุ่มรัฐที่ยากจนที่สุดในบรรดารัฐต่างๆ ของมาเลเซีย รายได้ประชาชาติต่อหัว (GDP per capita) ของรัฐกลันตันในปี 2548 เท่ากับ 7,500 ริงกิต (อัตราเฉลี่ยของประเทศเท่ากับ 18,486 ริงกิต รัฐสลังงอร์ เท่ากับ 25,000 ริงกิต และกรุงกัวลาลัมเปอร์ เท่ากับ 30,000-35,000 ริงกิต) และรายได้ครัวเรือนต่อเดือนเท่ากับ 1,314 ริงกิต (อัตราเฉลี่ยของประเทศเท่ากับ 2,500 ริงกิต)

รัฐกลันตันเป็นรัฐที่ประกอบการเกษตรเป็นส่วนใหญ่มาแต่เดิม ทางภาคเหนือมีการปลูกข้าวและทำสวนยางเป็นส่วนใหญ่ ทางภาคใต้มีการปลูกยางพาราและน้ำมันปาล์ม พืชเศรษฐกิจที่ปลูกทั่วไปในกลันตัน ได้แก่ ยาสูบ น้ำมันปาล์ม ยางพารา มีการทำปศุสัตว์ อาทิ การเลี้ยงโค กระบือ แกะ และมีการทำประมงทั่วไปตลอดแนวชายฝั่งที่ยาว 78.4 กิโลเมตร ประชากรในวัยทำงานของรัฐกลันตันมี 492,000 คน อัตราว่างงานร้อยละ 4.5 (เฉลี่ยของประเทศร้อยละ 3.5)

ในการลงทุนสาขาการลงทุนที่มีศักยภาพในรัฐกลันตัน ได้แก่ อุตสาหกรรมไม้ ยางพารา น้ำมันปาล์ม ปศุสัตว์ การเกษตร ประมง ท่องเที่ยว อาหาร และแร่ธาตุ

โดยที่รัฐกลันตันมีชายแดนติดต่อกับจังหวัดนราธิวาสของไทย ดังนั้น ประชาชนของทั้งประเทศจึงมีการติดต่อค้าขายกันบริเวณชายแดนทั้งในและนอกระบบ ด้านพรมแดนระหว่างรัฐ กลันตันกับประเทศไทย มี 3 ด้าน คือ Rantau Panjang-อ.สุไหงโก-ลก / Pengkalan Kubor-อ.ตากใบ และ Tanah Merah-บ้านบูกิตบุหงา อ.แว้ง ในปีงบประมาณ 2548 การค้าขายแดนไทย-มาเลเซียใน 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้ มีมูลค่ารวมทั้งสิ้น 263,947.12 ล้านบาท (ขยายตัวจากปีงบประมาณ 2547 คิดเป็นร้อยละ 16.96) โดยไทยส่งสินค้าออกไปยังมาเลเซียมีมูลค่า 182,644.21 ล้านบาท (ขยายตัวจากปีงบประมาณ 2547 คิดเป็นร้อยละ 23.38) ทั้งนี้ประเทศไทยได้เปรียบดุลการค้าขายแดนไทย-มาเลเซีย ใน 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้จำนวน 101,381.29 ล้านบาท สูงกว่าปีงบประมาณ 2547 ร้อยละ 8.08 สินค้าสำคัญที่มีมูลค่าการส่งออกมากที่สุด คือ แผ่นยางรมควัน รองลงมา คือ ผักและผลไม้

อย่างไรก็ดี เหตุการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่วันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2547 ได้ส่งผลกระทบต่อมูลค่าการค้าขายแดนไทย-มาเลเซีย ในจังหวัดนราธิวาส โดยเฉพาะการส่งออกสินค้าได้ขยายตัวน้อยลง (ร้อยละ 0.75 ระหว่างปี 2547-2548 โดยสินค้าที่ได้รับผลกระทบอย่างมากได้แก่ ผักสด ท่อเหล็กและอุปกรณ์สำหรับการก่อสร้าง หนังกบกระป๋องที่พอกสมบูรณ์แล้ว เครื่องปั้มน้ำ) ขณะที่การขยายตัว

มูลค่าการนำเข้าสูงขึ้นกว่า (ร้อยละ 29.93 ระหว่างปี 2547-2548 โดยมีสินค้าที่มีมูลค่าส่งออกเพิ่มขึ้นได้แก่ ก๊าซปิโตรเลียมเหลว ผลไม้สด เศษยาง)<sup>18</sup>

### 3.4 พัฒนาการของวัฒนธรรมความบันเทิงสมัยใหม่ของมาเลเซีย

ในกรณีของคนตรีมาเลเซีย แม้ดนตรีจะมีกลืนอายุที่เต็มไปด้วยอิทธิพลของต่างประเทศ ตั้งแต่ อินเดีย เปอร์เซีย ตะวันออกกลาง ตะวันตก แต่ดนตรีในมาเลเซียก็ควรได้รับการพิจารณาในฐานะที่มันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมาเลย์<sup>19</sup> ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2513 กระแสนิยมของมาเลเซียยังอยู่ในระยะเริ่มต้นพัฒนา หรือการแสวงหาตัวเอง ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างสอดคล้องกับสภาพสังคมในขณะนั้นที่กำลังค้นหาจิตวิญญาณและการปรับตัวของสังคมอยู่ ภายหลังจากเกิดสถานการณ์วุ่นวายและความขัดแย้ง จลาจลระหว่างชาวมาเลย์กับชาวจีนในช่วงปี พ.ศ.2512-2513 ในช่วงเวลาแห่งความวุ่นวายนี้ อาชีพนักดนตรีแบบสมัยใหม่ในกัวลาลัมเปอร์ดูเหมือนจะไม่ได้มีการยอมรับอย่างกว้างขวางมากพอ มีศิลปินเพลงเพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่ประสบความสำเร็จในฐานะนักดนตรีอาชีพ ทั้งๆ ที่ในช่วงนี้มีพัฒนาการด้านเทคโนโลยีการบันทึกเสียงและเครื่องดนตรีหลายๆ ลักษณะ รวมถึงมีสถาบันฝึกอบรมด้านการดนตรี แต่ก็มีนักดนตรีเพียงน้อยนิดเท่านั้นที่เป็นผู้เชี่ยวชาญอย่างแท้จริง

การขยายตัวของโทรทัศน์ทำให้มีรายการโทรทัศน์เกี่ยวกับดนตรีหลายรายการ รวมทั้งการประกวดนักร้องและนักดนตรีประจำปีอีกด้วย แต่เนื่องจากกิจกรรมเหล่านี้ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐ ทำให้รัฐมีความพยายามจะควบคุมในดนตรีเป็นไปในแนวทางที่รัฐต้องการ การมีวิทยุในครอบครองของชาวบ้านและการอัตราการฟังรายการวิทยุที่เพิ่มสูงขึ้นมากในทศวรรษนี้ (โดยเฉพาะในสิงคโปร์จะอัตราสูงขึ้นอย่างรวดเร็ว) มีผลอย่างสำคัญต่อความแพร่หลายของเพลง อย่างไรก็ตาม อุปสรรคที่ไม่เอื้อต่อพัฒนาการด้านดนตรีก็คือความแพร่หลายของสื่อแบบใหม่นี้กลายเป็นแรงจูงใจให้เกิดเทปผี/เทปปลอมกันอย่างมาก จนกลายเป็นปัญหาต่อการเจริญเติบโตของนักดนตรีและบริษัทแผ่นเสียงที่ถูกต้องตามกฎหมาย ในช่วงทศวรรษ 2523 มีการขายเทปคาสเซตปลอมสูงขึ้น 5-8 เท่าเมื่อเทียบกับก่อนหน้านี้ ขณะเดียวกัน ในอีกแนวทางหนึ่งช่วงปลายทศวรรษ

<sup>18</sup> สถานกงสุลใหญ่เมืองโกตาบารู, 2555

<sup>19</sup> Craig A. Lockard, 2001, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*. Chiang Mai: Silkworm Book, p.213.

2513 บริษัทเทปักษ์ใหญ่ของโลก เช่น EMI และ Polygram ได้เข้ามามีอิทธิพลสูงมากในมาเลเซียและสิงคโปร์ โดยนำนักร้องและดนตรีแนวประชานิยมจากตะวันตกเข้ามาเผยแพร่<sup>20</sup>

มีแนวดนตรีหลากหลายแนวเกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 2513 มีวงดนตรีที่ใช้กีตาร์ คีย์บอร์ด และเครื่องเป่าแบบวงแจ๊ซ ป๊อป และร็อกแบบตะวันตก การเต้นรำแบบตะวันตกเช่น อะโกโก้ และดิสโก้ ก็กลายเป็นที่รู้จักและยอมรับกันมากขึ้นในมาเลเซีย การเต้นรำเหล่านี้ก่อให้เกิดไนต์คลับที่เข้ามาแทนที่คลับเต้นรำที่เรียกว่า Joget Club อันเป็นแหล่งบันเทิงดั้งเดิมแบบมาเลเซีย ขณะเดียวกัน ช่วงปลายทศวรรษ 2513 ก็ได้เกิดสถานบันเทิงที่มีการแสดงดนตรีสดเกิดขึ้นอย่างมากมายเช่นเดียวกัน

ช่วงนี้ดนตรีของอินโดนีเซียได้รับความนิยมอย่างสูงในมาเลเซีย ในปี พ.ศ.2517 แผ่นเสียงของอินโดนีเซียทำยอดขายสูงสุดมากกว่าของมาเลเซียเอง โดยเฉพาะเพลงและดนตรีแนวดังดุตที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในอินโดนีเซีย โดยเป็นเพลงที่มีเนื้อหาส่งเสริมจริยธรรมอิสลาม โดยมีนักร้องคนสำคัญคือโรมา ไอรามา (Rhoma Irama) เพลงดังดุตในระยะนี้นอกจากจะเป็นที่นิยมมากในชุมชนเมืองของมาเลเซียแล้วยังเป็นที่นิยมอย่างสูงในชุมชนเขตชนบทแถบรัฐชายฝั่งตะวันตกของมาเลเซียอีกด้วย ช่วงปลายทศวรรษที่ 2513 มีการปรับดนตรีแนวดังดุตให้เข้ากับดนตรีพื้นถิ่นมาเลเซีย โดย เอ็ม.ชาร์ฟฟ์ (M. Shariff) ก่อเกิดเป็น “ดังดุตท้องถิ่น” แบบมาเลเซีย จนกระทั่งได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นในทศวรรษ 2523 กระแสนี้ประยุกต์ดังกล่าวนี้ นำมาสู่การถือกำเนิดของนักร้องนักดนตรีใหม่ๆ ที่ประสบความสำเร็จหลายคน อย่างไรก็ตาม ถ้าหากเปรียบเทียบในวงกว้าง เพลงแนวดังกล่าวก็ไม่ได้ได้รับความนิยมและได้รับการยอมรับในฐานะแนวดนตรีที่สำคัญอย่างแพร่หลายทั่วประเทศเมื่อเทียบกับสถานภาพของเพลงดังดุตในอินโดนีเซีย ตรงกันข้าม กลับมีเพลงป๊อปยอดนิยมที่มีกลิ่นอายแบบตะวันตกซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและความผิหวางซึ่งส่วนใหญ่เขียนโดยอะห์เหม็ดนาวับ (Ahmed Nawab)

การขึ้นสู่อำนาจของ ดร.มหาธีร์ในปี พ.ศ.2523 จนกระทั่ง 15 ปีหลังจากนั้น เกิดการปรับเปลี่ยนในทางสังคมและการเมืองมากมายดังที่กล่าวแล้ว ปฏิบัติการของนายกรัฐมนตรีผู้นี้ส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีประชานิยมในมาเลเซียเช่นเดียวกัน เป็นที่รับรู้กันว่า ดร.มหาธีร์ มีนโยบายต่อต้านประเทศตะวันตก และในช่วงกลางทศวรรษ 2523 เขาใช้นโยบายแข็งกร้าวต่อฝ่ายค้านและผู้เห็นต่าง

ดร.มหาธีร์ ตกอยู่ในสถานการณ์วิกฤติอย่างหนักหน่วง ทั้งปัญหาการฉ้อราษฎร์บังหลวง ความขัดแย้งรุนแรงระหว่างตำรวจและทหาร ในปี พ.ศ.2530 ผู้ที่ไม่เห็นด้วยและวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลร่วม 100 คนถูกจับกุมคุมขัง ส่วนมากเป็นนักการเมืองและปัญญาชน มีความตึงเครียดระหว่างเชื้อชาติขึ้นอีกครั้ง เกิดภาวะ

<sup>20</sup> Craig A. Lockard, Ibid, p.235.

เศรษฐกิจถดถอย ซึ่งเริ่มต้นมาตั้งแต่ พ.ศ.2528 สืบเนื่องให้เกิดการว่างงาน การกระชับอำนาจของศูนย์กลาง มากเกินไป และปัญหาใหญ่คือความแตกแยกกันเองภายในพรรคอัมโน กระทั่งทำให้ ดร.มหาธีร์ ตัดสินใจยุบสภาและตั้งพรรคการเมืองใหม่คือ อัมโน บารู (Umno Baru) เพื่อสร้างความมั่นคงในทางการเมืองและกีดกันผู้ที่คิดต่อต้าน เขาทำสำเร็จ เพราะในช่วงกลางทศวรรษ 2533 มหาธีร์ก็สามารถกุมอำนาจทางการเมืองอย่างเข้มแข็งและได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นเนื่องจากความเติบโตทางเศรษฐกิจของประเทศโดยภาพรวม

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า มาเลเซียสมัย ดร.มหาธีร์ นั้น ใช้นโยบายสร้างชาติสำคัญนโยบายหนึ่ง คือ “การสร้างวัฒนธรรมแห่งชาติ” เพื่อสร้างความสามัคคีและแสวงหาตัวตนหรืออัตลักษณ์แห่งชาติของมาเลเซียในสังคมสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม อย่างไรก็ดี กล่าวกันว่า นโยบายดังกล่าวไม่ประสบความสำเร็จในเวลาอันรวดเร็วเท่าที่ต้องการ เช่น การส่งเสริมการใช้ภาษามาเลย์ในระบบการศึกษาและชีวิตประจำวัน ประเพณีท้องถิ่นบางอย่างหายไป และเกิดวัฒนธรรมประชานิยมที่เข้ามาพร้อมกับการพัฒนาเศรษฐกิจสมัยใหม่มากขึ้น ช่วงปลายทศวรรษ 2523 มีสถิติว่า โทรทัศน์ เครื่องเสียง และเครื่องเล่นวีดิโอเทปได้แพร่กระจายทั่วไปในครอบครัวชนบทมาเลเซีย<sup>21</sup>

ในห้วงเวลานี้ วัฒนธรรมประชานิยมจากตะวันตกแพร่กระจายเข้ามาในรูปแบบของภาพยนตร์ รายการโทรทัศน์ นิตยสาร เทปคาสเซต และแผ่นบันทึกเสียง สิ่งเหล่านี้เป็นคู่แข่งที่น่ากลัวของอุตสาหกรรมภาพยนตร์และการบันทึกเสียงของมาเลเซีย ในทศวรรษที่ 2523 นักร้องดังๆ เช่น Sudirman และวงดนตรี ร็อค เช่น วงเคมบารา (Kembara) ได้รับความนิยมในระดับสูง นักร้องเหล่านี้ได้พยายามประยุกต์รูปแบบดนตรีหรือกลืนอายแบบท้องถิ่นและตะวันตกเข้าด้วยกัน พร้อมๆ กันนั้นก็มีการกล่าวถึงเนื้อหาในเชิงวิพากษ์วิจารณ์และสะท้อนสังคมในบทเพลงด้วย เช่น หนังสือการ์ตูนที่หยิบยกเอาประเด็นความแตกแยกในพรรคอัมโน และนโยบายส่งเสริมอิสลามขึ้นมาเสนอ นักเขียนการ์ตูนอย่าง Lat ซึ่งเป็นนักดนตรีอาชีพด้วย ได้รับความนิยมจากผู้ชมหลายเชื้อชาติ ผลงานของเขาพูดถึงอาหาร กีฬาเบตมินตัน ภาษาอังกฤษแบบมาเลเซีย (Malglish) การกลับสู่บ้านเกิด การกลับสู่ชนบทช่วงสุดสัปดาห์ ความทรงจำต่อชีวิตที่เรียบง่ายในหมู่บ้าน และความสัมพันธ์ในครอบครัว เพื่อนฝูง ชุมชน ซึ่งเป็นแนวคิดร่วม หรือประสบการณ์ร่วมของผู้คนทุกเชื้อชาติในมาเลเซีย อาจกล่าวได้ว่านี่คือแนวคิดแบบพหุนิยมที่ได้สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนในวัฒนธรรมป๊อปของมาเลเซียอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

ในห้วงเวลาเดียวกันดนตรีป๊อปของมาเลเซียในช่วงทศวรรษ 2523 ก็มีความน่าสนใจมากขึ้น โดยเฉพาะด้านแนวคิดใหม่ๆ มีบทเพลงวิพากษ์วิจารณ์สังคมเกิดขึ้นมากกว่าห้วงเวลาก่อนหน้านี้เห็นได้ชัด ทั้งนี้ปัจจัยที่ส่งเสริมปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมบนเทมดังกล่าว คือสถานการณ์ทางการเมืองในช่วงปลาย

<sup>21</sup> Craig A. Lockard, 2001, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*, p. 240.

ทศวรรษ 2513 และต้นทศวรรษ 2523 แม้ประชาธิปไตยแบบครึ่งใบที่นายกรัฐมนตรี ดร.มหาธีร์ กุมอานาจ เบ็ดเสร็จจะไม่ก่อให้เกิดสังคมที่เปิดกว้างอย่างแท้จริง แต่รัฐบาลก็ผ่อนคลายนโยบายกึ่งเผด็จการทางการเมืองและการควบคุมสื่อลดลงในช่วงเวลานี้ หนังสือพิมพ์โดยเฉพาะข่าวบันเทิงก็มีอิสระมากขึ้นในการวิพากษ์วิจารณ์ การเกิดขึ้นของสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ซึ่งเป็นสถานีเอกชนภายใต้การกำกับดูแลของรัฐ ซึ่งแพร่ภาพรายการที่เน้นความเป็นตะวันตกอยู่ด้วยทำให้มีการแพร่หลายของดนตรีประชาานิยมแบบอเมริกันมากยิ่งขึ้น

ในช่วงกลางทศวรรษ 2523 มีบริษัทเทปที่คนมาเลเซียเป็นเจ้าของทั้งสิ้น 20 บริษัท ทั้งหมดนี้ผลิตเพลงสูงถึง 800 เพลงต่อปี บรรยากาศที่คึกคักทางการตลาดเช่นนี้ได้ก่อให้เกิดการแข่งขันกันทางความคิดสร้างสรรค์ต่อศิลปะเพลงและดนตรีด้วย อย่างไรก็ตาม บริษัทท้องถิ่นเหล่านี้ก็ยังไม่สามารถต่อสู้กับบริษัทยักษ์ใหญ่ เช่น EMI, Polygram และ WEA จากตะวันตกได้อยู่ดี ด้วยเหตุนี้ ในช่วงนี้ เมื่อกล่าวถึงนักร้องที่มีชื่อเสียงมากมาย จึงยังคงเป็นนักร้องจากตะวันตก เช่น เอลวิส เพรสลีย์ ไมเคิล แจ็กสัน มาดอนน่า นักร้องท้องถิ่นจะก่อให้เกิดขึ้นมาองกระแสเพลงตะวันตกได้ก็ต้องเลียนแบบนักร้องเหล่านี้ กวัลลัมเปอร์ในหัวเวลานี้ได้กลายเป็นศูนย์กลางของดนตรีป๊อบจากอเมริกาและอังกฤษ<sup>22</sup> พร้อมๆ กับที่มีเพลงจากประเทศจีน อินเดีย และอินโดนีเซีย ยังคงเข้ามามีส่วนแบ่งการตลาดอยู่ ขณะที่เพลงจากท้องถิ่น หรือเพลงประยุกต์ตะวันตกกับมาเลย์ หรือเพลงที่เคยได้รับอิทธิพลจากอินโดนีเซียก็ค่อยๆ ถอยร่นออกไปได้รับความนิยมในชุมชนท้องถิ่นหรือตามรัฐรอบนอกแทน

อิทธิพลของดนตรีและนักร้องจากประเทศตะวันตกนั้นกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ส่งเสริมกระแสเพลงแนวใหม่ในมาเลเซีย สิ่งที่ลืมไม่ได้ก็คือยังมีอิทธิพลจากนักร้องและดนตรีดังุดของอินโดนีเซียต่อวงการเพลงป๊อบของมาเลเซียอีกด้วย อีกทั้งยังรวมถึงนักร้องจากจีน ฟิลิปปินส์ และญี่ปุ่น อย่างเช่น มายูมิ, มาโมเอะ และคิ ทาโร่ ทั้งหมดนี้มียอดขายหน่วยเทปเพิ่มสูงถึง 400% ระหว่างปี พ.ศ.2526-2529 ความนิยมต่อนักร้องจากประเทศเอเซียดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นถึงนโยบาย Look East ของรัฐบาล ดร.มหาธีร์ ที่ยังผลให้เกิดกระแสความนิยมญี่ปุ่น เช่น การมีนักเรียนสนใจเรียนภาษาญี่ปุ่นเพิ่มมากขึ้น มีร้านขายเพลงอินเดียสำหรับตลาดผู้ฟังอินเดียโดยเฉพาะอีกด้วย

เนื่องจากรัฐบาลบังคับให้นักเรียนเรียนและใช้ภาษามาเลย์ ตั้งแต่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และระดับมหาวิทยาลัย ทำให้คนเชื้อชาติอื่นๆ เช่น จีน อินเดีย ในมาเลเซียใช้ภาษามาเลย์อย่างแพร่หลายและคล่องขึ้น นี่จึงเป็นการเปิดโอกาสให้เพลงป๊อบที่ใช้ภาษามาเลย์เข้าถึงตลาดผู้ฟังได้อย่างกว้างขวางขึ้น พวกเขา

---

<sup>22</sup> Craig A. Lockard, 2001, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*, p.242.

สามารถเข้าใจภาษา คนที่ไม่ใช่เชื้อชาติมาเลย์ก็สามารถร้องเพลง เขียนเพลง และเป็นนักร้องเพลงมาเลย์ได้มากขึ้นในช่วงทศวรรษ 2523 เป็นต้นมานี้เอง

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา มาเลเซียสามารถสร้างความสามัคคีในชาติและความมั่นคงทางสังคมและการเมืองได้อย่างเข้มแข็งมากขึ้น จากเดิมที่มีความแตกแยกในสังคมอย่างซับซ้อน ในขณะที่ค่อยๆ เปลี่ยนสังคมจากระบบเศรษฐกิจที่มีรากฐานจากสินค้าการเกษตร ไปสู่ประเทศอุตสาหกรรมแบบใหม่ แต่ความขัดแย้งเกี่ยวกับการจัดลำดับความสำคัญของประเด็นปัญหาของชาติก็ยังคงดำรงอยู่เสมอ

กล่าวสำหรับดนตรี บทบาทในช่วงเวลานี้อาจเรียกว่าเป็นศิลปะที่มีบทบาทต่อการสะท้อนวิพากษ์วิจารณ์ และประท้วงความเปลี่ยนแปลงของสังคม ตลอดจนนำเสนอแนวคิดทางด้านศาสนาได้อย่างน่าสนใจ อย่างไรก็ตาม สำหรับมาเลเซีย น่าสนใจว่ามีดนตรีที่สะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมและการเมืองสะท้อนปัญหาชนบท ปัญหาวิถีชีวิต อัตลักษณ์ของชาติ ความยากจน ปัญหาสังคม ปัญหาสิ่งแวดล้อมอย่างกว้างขวาง แต่ไม่เคยมีดนตรีที่ทำลายต่ออำนาจรัฐและนโยบายรัฐ นักดนตรียอดนิยม เช่น P.Ramlee, Kembara, Sudirman, The Blue Gang, Kit Lee, dR, Sam Rasputin, Dick Lee, Hang Mokhtar แม้มีนักดนตรีเหล่านี้จะมีกลุ่มผู้ฟังเป็นจำนวนมากและบางครั้งได้รับการยอมรับจากผู้ฟังหลากหลายเชื้อชาติ แต่ก็ยังไม่อาจสร้างพลังทางการเมือง อย่างเช่นที่โรมา ไอรามา เคยทำได้ในอินโดนีเซีย

สำหรับมาเลเซีย (และรวมถึงสิงคโปร์) แสดงให้เห็นว่าดนตรีที่มีความเป็นการเมืองสูงไม่สามารถเกิดขึ้นได้ในสองประเทศนี้ ถึงแม้ว่าจะมีนักดนตรีที่สะท้อน หรือแสดงความคิดต่อสังคม มีความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีประชาชนนิยม กับการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเมื่อกว่า 40 ปีที่ผ่านมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปี พ.ศ.2514-2523 แต่กลุ่มดนตรีสะท้อนสังคมเป็นเพียงกลุ่มดนตรีประเภทหนึ่งในเพลงกระแสนิยมที่หลากหลายในมาเลเซีย ขณะที่เพลงที่เป็นที่นิยมในยุคหลังกลับเป็นเพลงสะท้อนอารมณ์ความรักความผิหวา<sup>23</sup>

ในช่วงทศวรรษ 2533 เป็นต้นมา ศิลปะดนตรีในมาเลเซียขยายตัวอย่างหลากหลายมากขึ้น เกิดกระแสเพลงแร็ปขึ้น พร้อมๆ กับที่นักร้องดังๆ นำเข้าศิลปะดนตรีแบบตะวันตกเข้ามาใช้อย่างเต็มรูปแบบ อย่างเช่นเพลงของ พี.รามลี ชุด Legenda ที่มีลักษณะผสมผสาน สดใหม่ และใช้เทคโนโลยีอย่างเต็มรูปแบบ โดยไม่มีจิตวิญญาณดนตรีแบบท้องถิ่นเหลืออยู่เลย เพลงของเขาจะมีรูปแบบหนักแน่นแบบดนตรีตะวันตก ไม่มีรสแบบมาเลเซียหลงเหลืออยู่ แนวโน้มเช่นนี้เกิดขึ้นอย่างสำคัญในช่วงทศวรรษ 2533 ด้วยเหตุนี้ หากจะหาดนตรีที่พอจะมีกลิ่นอายของความเป็นมาเลเซียหลงเหลืออยู่บ้าง ผู้ชมอาจจำเป็นต้องเดินทางไปนอกกรุง

---

<sup>23</sup> Craig A. Lockard, 2001, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Southeast Asia*, p.260-261.

กัวลาลัมเปอร์ หรือไม่ก็ต้องเข้าร่วมงานเทศกาลสำคัญๆ ที่จัดขึ้นเป็นกรณีพิเศษ เพื่อให้ดนตรีและบทเพลงแบบท้องถิ่นได้เข้ามาแสดง<sup>24</sup>

### 3.5 เพลงดิเกร์: เพลงประชาานิยมในสังคมก้นตัน

ชาวกลันตันเรียกดิเกร์ว่า ดิเกร์บาร์ต (Dikir Barat) ซึ่งมีความหมายว่า ดิเกร์จากทิศตะวันตก ศิลปะการแสดงและขับร้องนี้ สำหรับชาวกลันตันแล้ว เป็นปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นตัวตนทางวัฒนธรรมของกลันตัน คาโรลีน เบรนนาน (Carolyn Brenan) ชี้ว่า ดิเกร์บาร์ต “เป็นทั้งวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมประชาานิยมของกลันตันปัจจุบัน” (Carolyn Brenan 2001, 306) เพราะคณะดิเกร์บาร์ตในกลันตันนั้นมีอยู่เป็นจำนวนมาก คาโรลีน บอกว่าในการไปเยือนเมืองโกตาบารูเมื่อปี พ.ศ.2542 (1999) เธอได้รับชมการแสดงดิเกร์แทบทุกคืน

ดิเกร์ในกลันตันเป็นศิลปะการแสดงและขับร้องที่นิยมทำกันในช่วงหน้าแล้ง เพราะในหลายพื้นที่ เช่น ในเมืองใหญ่ๆ อย่างโกตาบารูนั้น จะขับร้องกันในที่ว่างโล่ง ปัจจุบันมีคณะดิเกร์มากมายหลายคณะอยู่ในหมู่บ้านและในเมืองสำคัญของรัฐกลันตันอันเป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่าดิเกร์เป็นที่นิยมมากในรัฐมาเลเซียรัฐนี้

ความนิยมต่อดิเกร์ในกลันตันยังเห็นได้จากการเติบโตของอุตสาหกรรมเพลง ที่เพลงดิเกร์ได้รับการบันทึกลงเทปและแผ่นซีดี ซึ่งเป็นช่องทางหนึ่งที่ทำให้ศิลปินเพลงดิเกร์จากท้องถิ่นได้กลายเป็นที่รู้จัก เทปเหล่านี้มักจะวางขายตามตลาดกลางคืนในเมืองโกตาบารู และตัวเมืองสำคัญอื่นๆ

เช่นเดียวกับอินโดนีเซียและไทย ดิเกร์ได้รับการสันนิษฐานว่ามีรากเหง้ามาจากการขับร้องเพื่อสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาอิสลามที่เรียกว่า “ซิกิร” หรือ Zikir การที่มีข้อสันนิษฐานว่ากำเนิดมาจากกิจกรรมทางศาสนาช่วยให้เราสามารถมีคำอธิบายถึงท่วงทำนองของการขับร้องที่ดูเหมือนการให้เกียรติอย่างสูงด้วยการทอดเสียง ประสาน และรัวเสียงได้เป็นอย่างดี โดยที่บางครั้งก็ลดเสียงลงมาต่ำ สลับกันไป

รูปแบบของดิเกร์บาร์ตในมาเลเซีย จะประกอบด้วยนักร้อง 2 คน ฝ่ายหนึ่งเรียกว่า โต๊ะ จัวรา (tok Joura) และอีกฝ่ายเรียก ตุกัง การุต (tukang karut) หรือผู้เล่าเรื่อง โดยมีลูกคู่ หรือนักร้องประสาน และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีอีกจำนวนหนึ่ง คือ ฆ้องหรือโหม่ง กลองเล็ก กลองใหญ่ (กลองรือบานาหรือกลองรำมะนา) ฆ้องใหญ่ (แขวน) การให้จังหวะอื่นๆ ก็คือการปรบมือโดยลูกคู่ สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งของดิเกร์บาร์ตก็คือรูปแบบการขับร้องเพลงต่างๆ กล่าวคือ จะมีการเปิดการแสดงด้วยเพลงที่ขับร้องโดยโต๊ะ จัวรา ช่วงที่สำคัญคือตอนที่ตุกัง การุต ขับร้อง ซึ่งเนื้อหาจะเป็นสิ่งที่น่าสนใจมากในการดิเกร์บาร์ต เพราะจะเป็นการ

---

<sup>24</sup> S.M. Zakir, สัมภาษณ์

“เล่าเรื่อง” ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของประชาชนทั่วไปด้วยจังหวะและทำนองที่ซ้ำๆ กันอย่างสม่ำเสมอ อย่างเช่น เพลงของ **Stapo** ตอนหนึ่งว่า

Apa bulih buat kita due takdok temue/ hati rasa berat  
terlepas demo dalam genggaman/ sedih hati tokleh nok ghoyak/ air  
mata tubik berlina.

(เราจะทำอย่างไรถ้าเราไม่มีความหมายต่อใครอื่น? มันยากนักที่จะเดินต่อไปได้  
ความเศร้าที่ฉันได้พบผ่านนั้นยากเกินจะอธิบาย แล้วน้ำตาฉันก็หลั่งไหลออกมา)  
(Stapo, Takdir Ilahi [พระประสงค์ของพระเจ้า])

เพลงดิเกร์บางเพลงก็กล่าวถึงวิถีชีวิตในหมู่บ้านและผลกระทบที่หมู่บ้านต้องพบบกจากความ  
เปลี่ยนแปลงของสังคมสมัยใหม่ บ้างก็สะท้อนเกี่ยวกับจริยธรรมในการประกอบอาชีพการงาน คำสอนเพื่อการ  
เป็นคนดี ตลอดจนการหาคู่ครองของคนหนุ่มสาว อย่างเช่น ผลงานของ **Ramli** ตอนหนึ่งว่า

Kalu kita nok pilih kasih jangan tengok atas rupo/wei demo hitam  
demo putih hok penting budi bahasa  
(ถ้าเธอจะเลือกคนรัก อย่าเพียงแค่มองภายนอก ไม่ว่าเธอจะผิวดีหรือผิวดำ สิ่งสำคัญ  
ก็คือคุณธรรม) (Ramli, Dikir Karut [Nonsense Dikir])

หรือผลงานของ **Ramli** เช่นกัน ที่กล่าวถึงการเลือกคู่ครองของผู้ชายที่สอนให้ให้ความสำคัญกับ  
คุณสมบัติความเป็นแม่บ้านแม่เรือน และ “ความเป็นแม่”

Sekurang-kurang nok pilih biar pandai nanak/ mung jangan ikut  
pilih kadang-kadang tok pandai beranak  
(เมื่อเธอต้องเลือกคู่ชีวิต อย่างน้อยที่สุดก็ต้องหาคนที่ทำกับข้าวเก่ง ถ้าเธอเลือกผิด  
เธอก็อาจจะได้ผู้หญิงที่ไม่อยากมีลูก) (Ramli, Dikir Karut [Nonsense Dikir])

รูปแบบของการแสดงดิเกร์บาร์ตในกลันตันที่สำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่แตกต่างจากของไทยก็คือมักจะมี  
วัฒนธรรมของการแข่งขันระหว่างคณะดิเกร์ 2 คณะ โดยต่างฝ่ายก็ต้องแสดงออกถึงทักษะในการเล่าเรื่องซึ่ง  
เป็นคุณสมบัติเฉพาะตัวของนักร้องนำ และทักษะในการเข้าเหย้าหรือหยอกล้อทีมตรงกันข้าม อันจะก่อให้เกิด  
การหยอกล้อตอบโต้สลับกันไปสลับกันมา

จะเห็นได้ว่า ดิเกร์บาร์ตของกลันตันนั้น ไม่เพียงแต่สะท้อนถึงคุณค่าที่สังคมเก่ายึดถือแล้ว ลักษณะของดิเกร์ยังเป็นการถ่ายทอดข่าวสาร ตลอดจนการส่งผ่านคุณค่าแบบสังคมสมัยใหม่ ในสังคมอีกด้วย ในปี พ.ศ.2539 (1996) หนังสือพิมพ์นิวสเตรทไทม์ ได้ตีพิมพ์ข่าวที่ระบุว่า รัฐบาลแห่งรัฐกลันตัน “สนับสนุนดิเกร์บาร์ตในฐานะเครื่องมือในการเผยแพร่ข่าวสาร” โดยมีการจัดประกวดดิเกร์บาร์ตชิงเงินรางวัลด้วย<sup>25</sup> เพื่อให้คณะดิเกร์ได้รับรางวัลและเผยแพร่ความรู้เรื่องโรคเอดส์และการฉ้อราษฎร์บังหลวง สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าในมโนทัศน์ของรัฐบาลแห่งรัฐกลันตัน ดิเกร์บาร์ตหาใช่เป็นเพียงศิลปะการแสดงที่มุ่งแต่สร้างความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเป็นช่องทางในการเผยแพร่สารความรู้โดยส่วนราชการ

นอกจากนั้น พร้อมๆ กับความพยายามที่จะปกครองรัฐด้วยความเป็นอิสลามที่เคร่งครัด รัฐบาลแห่งรัฐกลันตันยังคาดหวังให้ดิเกร์บาร์ตเป็นศิลปะที่อำนวยความสะดวกแก่ราชการด้วยการเผยแพร่ความคิดเกี่ยวกับศาสนาอิสลามอีกด้วย ดังรายงานในหนังสือพิมพ์นิวสเตรทไทม์ ฉบับหนึ่งว่า

“ศิลปินต่างๆ ในท้องถิ่น จะได้รับอนุญาตให้แสดงคอนเสิร์ตในรัฐกลันตันได้ トラバโตที่เขาปฏิบัติตามเงื่อนไขต่างๆ ของรัฐ นายอับดุลลาห์ ยาโกบ ประธานคณะกรรมการวัฒนธรรม กิจกรรมเยาวชน การกีฬา และการท่องเที่ยว กล่าวว่า เงื่อนไขของรัฐนั้นหมายรวมถึงเรื่องเกี่ยวกับผู้ชมดิเกร์เพศหญิง-เพศชายที่จะต้องแยกกันได้ นอกจากนี้ เพลงดิเกร์ก็ควรมีลักษณะเป็น Dakwah เนื้อหาควรจะเป็นการจรรโลงศีลธรรมของสังคม”<sup>26</sup>

ดังเช่นในบทเพลงหนึ่งที่ขับร้องในปี พ.ศ.2542 (1999) ภายหลังจากการประกาศของรัฐบาล มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความคิดทางศาสนาอย่างตรงไปตรงมา

Asal susul dari Adam dan Hawa/  
Dari tanah tuhan mencipta/  
Disitulah titik bermula/  
Ke tanah jua kembali ia/  
Manusia perlu  
berwaspada/  
Setiap saat ada kuasa menjaga/  
Yang kita buat dia tulis  
belaka/  
Yakinlah kamu walau sesiapa

---

<sup>25</sup> News Straits Time 1997,p.5.

<sup>26</sup> News Straits Time 1996,p.4.

(มนุษย์นี้เริ่มมาจากอดัมและอีฟ จากการสร้างของพระเจ้า นั่นคือที่ที่เริ่มต้น  
เติบโตขึ้นมา มนุษย์ควรตระหนัก พระเจ้าเฝ้ามองเราอยู่ตลอดเวลา สิ่งที่เราทำจะถูกจด  
บันทึก จงมั่นใจ) (Dunia Pijaman [โลกเป็นเพียงหนี้สิน])

พร้อมๆ กับการประกาศแนวทางและสนับสนุนคณะดิเกร์บาร์ตที่ปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ของรัฐ ทางการ  
ก็ยังประกาศข้อกำหนดข้อปฏิบัติของคณะดิเกร์ที่ประกาศใช้อย่างเป็นการถาวรในกลันตันอีกด้วย หนังสือพิมพ์  
นิวสเตรไทม์ ระบุว่า ราชการโดยดาโต๊ะ นิค อับดุล อาซิซ นิค มัต นายกรัฐมนตรี ได้ประกาศการควบคุมใน  
รายละเอียดตั้งแต่การแต่งกายของคณะดิเกร์ และการใช้ลูกคูกี้ไม่ให้ปนกันระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย<sup>27</sup> เบื้องหลัง  
การควบคุมดังกล่าว คือการที่มีคณะดิเกร์บางส่วนแสดงและขับร้องเพลงดิเกร์พื้นที่ไม่เหมาะสม มีความขัดแย้ง  
กับหลักการในศาสนาอิสลาม<sup>28</sup>

สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามของราชการที่จะควบคุมดิเกร์บาร์ตให้เป็นศิลปะการแสดง  
และขับร้องที่อยู่ในกรอบของหลักการศาสนาอิสลาม บนพื้นฐานของความเชื่อว่ารากเหง้าของดิเกร์นั้นมีความ  
เกี่ยวข้องกับศาสนา ความพยายามดังกล่าวนี้นำไปสู่การก่อตั้ง “สมาคมดิเกร์บาร์ต แห่งรัฐกลันตัน” เมื่อวันที่  
9 กรกฎาคม 1998 โดยพรรค PAS โดยสมาคมแห่งนี้จะเป็นผู้วางระเบียบปฏิบัติให้แก่คณะดิเกร์ในกลันตัน  
อย่างครอบคลุม โดยคณะดิเกร์ทั้งหมดจะต้องขึ้นอยู่กับสมาคม ดิเกร์ที่อยู่นอกเหนือการบังคับของสมาคมถือว่า  
ผิดระเบียบ นอกจากนั้นยังบัญญัติให้ นักขับร้องผู้หญิง ศิลปินตลก และลักษณะอื่นๆ ที่สื่อแสดงถึงการใช้ดิเกร์  
บาร์ตเพื่อความบันเทิงเป็นสิ่งต้องห้ามด้วย<sup>29</sup>

ความพยายามต่างๆ ดังที่กล่าวมาทำให้เห็นได้ว่า รัฐกลันตันพยายามที่จะใช้ดิเกร์บาร์ตเป็นเครื่องมือ  
ในการกล่อมเกลาคิดของผู้คนให้สอดคล้องกับวิถีคิดแบบอิสลาม อันเป็นถือเป็นการพยายามสร้างอัต  
ลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง รัฐบาลพยายามที่จะบอกว่า “ไม่ได้ต่อต้าน (ดิเกร์บาร์ต) เพราะว่ามันคือ  
ประเพณีและเป็นสิทธิของประชาชน แต่ลักษณะบางอย่างทางวัฒนธรรมก็เป็นสิ่งไม่ดีสำหรับประชาชน”<sup>30</sup>

แม้ว่าจะถูกห้ามปรามหรือควบคุมอย่างเข้มงวดเช่นไร แต่การณปรากฏว่าดิเกร์บาร์ตในกลันตันยังเป็น  
ศิลปะการแสดงที่มีชีวิตชีวาเป็นอย่างยิ่ง ตลาดนัดในโกตาบารูยังกระหึ่มไปด้วยเพลงดิเกร์ เจ้าของร้านเทปและ

---

<sup>27</sup> News Straits Times, 1998: 2

<sup>28</sup> Ibid, 1

<sup>29</sup> Ibid, 4

<sup>30</sup> Ibid, 16

ซีดียังคงมั่นใจว่าเสียงเพลงที่เขาเปิดจะเรียกลูกค้าได้อยู่เหมือนตอนที่รัฐไม่ได้เข้ามาควบคุมดิเกร์บาร์ตัวอย่าง  
ใกล้ชิดอย่างเช่นปัจจุบัน

## บทที่ 4

### จากเพลงดิเกิร์บานอสู่เพลงดิเกอร์สมัยใหม่

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงรายละเอียดของ “ดิเกอร์” ซึ่งมีการเรียกแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น ในอินโดนีเซีย เรียก “ดิเกอร์” ในมาเลเซีย เรียก “ดิเกอร์บาร์ต” และในไทยเรียกว่า “ดิเกอร์ฮูลู-ดิเกอร์บาร์ต และดิเกิร์บานอ” โดยในกรณีของอินโดนีเซียนั้นจะยกตัวอย่างกำเนิดและความแพร่หลายของดิเกอร์ในชุมชน มัณฑลิ่ง นอกจากนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับกำเนิดของเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ ความเชื่อมโยง หรือความ “ไม่เชื่อมโยง” ระหว่างดิเกอร์ดั้งเดิม กับเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น

#### 4.1 ดิเกอร์ฮูลู ดิเกิร์บานอ และดิเกอร์บาร์ต รากเหง้าของเพลงดิเกอร์สมัยใหม่?

ดิเกอร์ฮูลู เป็นศิลปะการแสดงชนิดหนึ่งของประชาชนพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่มี พัฒนาการมาจากพิธีกรรม ซึ่งรากศัพท์เดิมของคำว่าดิเกอร์มาจากภาษาอาหรับ คือคำว่า ซิกิร หมายถึง การรำลึกและการสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาอิสลาม แต่เดิม ก่อนที่ดิเกอร์จะมาเป็นศิลปะการแสดงอย่างทุกวันนี้ ก่อนที่จะมีการรับนับถือศาสนาอิสลาม ในราวๆ ปี พ.ศ. 2000 ซึ่งเป็นช่วงที่ชาวปัตตานีและผู้คนในแถบ มลายูยังนับถือศาสนาพุทธและฮินดู มีความเชื่อเรื่องภูตผีปีศาจ และเทพยดา ดิเกอร์เป็นการแสดงประกอบ พิธีกรรมในการรักษาโรค เช่นเดียวกับมะโย่ง จะมีดนตรีประกอบและมีทซ์ขานในการไล่ภูตผีปีศาจตาม ความเชื่อดั้งเดิม ที่ผสมผสานระหว่างฮินดู-ชวา ชวา-มลายู จนกระทั่งเมื่อศาสนาอิสลามได้เข้ามาเผยแพร่ ในแผ่นดินมลายู การขับร้องแบบเดิมได้เปลี่ยนมาเป็นการสรรเสริญพระเจ้าในศาสนาอิสลามและ คาถาอาคมเข้ามาใช้ในการประกอบพิธีกรรม โดยบทขับร้องนี้จะร้องแบบป็นตน ซึ่งเป็นรูปแบบการ ประพันธ์ร้อยกรองของมาเลเซีย โดยในพิธีโต๊ะบอมหรือหมอผู้ขับร้อง พร้อมสี่ขอประกอบ และผู้เล่นดนตรี จะประกอบด้วยดนตรีใหญ่ 2 ชิ้น ได้แก่ กลองบานอ หรือกลองร่ามะนาขนาดใหญ่ 1 ใบ และซอหรือบับหนึ่ง คัน

ต่อมาในช่วงปี 2043–2328 ศาสนาอิสลามได้เผยแพร่กว้างขวางมากขึ้น ผู้คนเข้ารับนับถือศาสนา อิสลามเพิ่มขึ้น การประกอบพิธีกรรมดังเช่นในช่วงแรกก็ได้แปรเปลี่ยน กลายเป็นศิลปะชนิดหนึ่ง ที่ให้ความ

บันเทิงสนุกสนานแก่คนดู ซึ่งไม่ทราบแน่ชัดว่าใครเป็นผู้ริเริ่มนำพิธีกรรมนี้มาเป็นการละเล่น บ้างมีผู้กล่าวว่า ชาวรามันริเริ่มก่อน ชาวปัตตานีซึ่งจะเรียกชาวรามันว่า *คนฮูลู* ก็เรียกดิเกร์ชนิดนี้ว่าดิเกร์ฮูลู หมายถึงคนที่อยู่ทางตอนใต้ของปัตตานี บริเวณพื้นที่เหนือลำน้ำต้นกำเนิดของแม่น้ำปัตตานี ส่วนคนในมาเลเซียเรียกศิลปะชนิดนี้ว่า *ดิเกร์บาร์ต* ซึ่งหมายถึง ดิเกร์ตะวันตก โดยการเล่นดิเกร์จะประกอบเป็นกลุ่มคณะ ซึ่งมีทั้งผู้ขับร้อง ลูกคู่ และคนเล่นดนตรี ลูกคู่้นั้นนอกจากจะเป็นผู้ขับตามแล้ว ยังเป็นผู้แสดงท่าทางประกอบการร้องอีกด้วย ในบางคณะก็จะมีนักร้องหญิงรวมอยู่ด้วย ซึ่งการขับร้องจะเป็นการร้องโต้ตอบกัน หรือหากมีการแข่งขันก็จะประชันกันสองเวที โดยมีการโต้ตอบกันระหว่างหัวหน้าคณะและลูกคู่รับ บทขับร้องยังคงรูปแบบของป็นตน โดยใช้ภาษามลายูและภาษายาวี หากมีการเล่นในหมู่ชาวบ้านด้วยกันจะมีการร้องในลักษณะตลกโปกฮา สัปดน ไม่ถือเอาความสาระมากนัก

การแสดงดิเกร์ฮูลู มักนิยมใช้แสดงในงานแต่งงาน การเข้าสู่หนัด (การขลิบอวัยวะเพศชายในศาสนาอิสลาม) เป็นต้น การศึกษาที่มีรายละเอียดอย่างดีเยี่ยมเรื่อง “เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู: กำเนิด พัฒนาการ และบทบาทในการขับขาน”<sup>1</sup> ของภิญโญ เวชโซ บรรยายว่าในช่วงปี พ.ศ. 2383 ปัตตานีอยู่ภายใต้การปกครองของไทย ชาวปัตตานีถูกกวาดต้อนไปอยู่ในกรุงเทพฯและได้นำดิเกร์ฮูลูไปเล่นด้วย และมีการละเล่นดิเกร์ปายะหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าดิเกร์เรียก จะแตกต่างกับดิเกร์ฮูลูตรงที่ว่าดิเกร์ปายะนั้นจะเล่นอย่างเรียบง่าย สุภาพ เนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และบางคนใช้แสดงในงานมงคล โดยผลัดกันว่ากลอนป็นตนและมีเพียงกลองรำมะนาขนาดใหญ่ตีประกอบ

ต่อมาการละเล่นดิเกร์ก็ได้พัฒนามาเป็นการแสดงเพลงพื้นบ้านอย่างเต็มตัว ในปี 2470-2480 มีการก่อตั้งคณะ เช่น คณะ “มะ กาญญูเกะ” ชาวรามัน คณะ “อาแว กือจิ” ชาวระแงะ ซึ่งเป็นคณะแรกที่มีการแสดงประชันกันจนถึงสว่าง เนื้อร้องจะเป็นในลักษณะเสียดสีสังคมและเน้นตลกโปกฮา เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วยรำมะนา 2-4 ใบ กลองมลายู ฆ้องแขวนยาหยั่ง และซอหรือบาปที่ใช้ในดิเกร์อาวัลก็มีบทบาทในดิเกร์ช่วงหลังอีกด้วย

การแสดงดิเกร์ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จนเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางขึ้นในช่วงปี 2481-2485 ซึ่งคณะดิเกร์ที่เกิดขึ้นนับได้ว่าเป็นต้นแบบของรุ่นหลัง ทั้งทางด้านท่วงทำนองเพลงร้อง “ฆาโรตานิง” หรือกลอนสดปัตตานี ถือเป็นกลอนสดต้นแบบและเอกลักษณ์เฉพาะของปัตตานี และชาวมาเลเซียได้นำต้นแบบในจนเกิดเป็น “ฆาโระกลา” ขึ้น

ดิเกร์ฮูลูได้ซบเซาลงในช่วงปี 2485-2495 ซึ่งเป็นช่วงการปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม และเริ่มฟื้นตัวอีกครั้งเมื่อปี 2495-2515 มีบทบาทเป็นสื่อชาวบ้านให้กับรัฐบาลในการต่อต้านลัทธิ

---

<sup>1</sup> ภิญโญ เวชโซ, 2551, “เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู: กำเนิด พัฒนาการ และบทบาทในการขับขาน”, วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา. 3 (2) (กรกฎาคม-ธันวาคม), หน้า 167-185.

คอมมิวนิสต์ บทขับร้องมีการโต้ตอบรุนแรงเพื่อหวังเอาชนะ ใช้คำถาอาคมดึงดูดผู้ชม และมีหลายคณะเกิดขึ้น และเกิดท่วงทำนองกลอนสด “แกยี่” และเพลง “วาวบูละ” หรือ วาววงเดือน ดัดแปลงเป็นเพลงลา และได้พัฒนาจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน

## 4.2 วัฒนธรรม “ดิเกร์” ในอินโดนีเซีย และมาเลเซีย

ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงรายละเอียดของศิลปะการแสดง/ขับร้องแบบหนึ่งในวัฒนธรรมอินโดนีเซีย ซึ่งหลายฝ่ายสันนิษฐานว่าเป็นรากเหง้าของเพลงดิเกร์สมัยใหม่ นั่นก็คือ ดิเกร์บานอ หรือดิเกร์บารัต โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินและนักธุรกิจผู้สร้างสรรค์เพลงชนิดนี้ที่พยายามให้คำอธิบายว่า เพลงดิเกร์สมัยใหม่เป็นพัฒนาการหรือการปรับเปลี่ยนตัวเองของดิเกร์บานอ/บารัตเพื่อให้สามารถดำรงตนอยู่ในสังคมสมัยใหม่ การพิจารณาดิเกร์ในวัฒนธรรมอินโดนีเซียก็เพื่อสำรวจให้เห็นเส้นทางหรือความเชื่อมโยงระหว่างวัฒนธรรมดิเกร์ในภูมิภาค กับเพลงดิเกร์สมัยใหม่ของจังหวัดชายแดนภาคใต้ ดังที่การอ้างอิงของศิลปินและนักธุรกิจเพลงดิเกร์บานอนั้นมีความถูกต้องเหมาะสมหรือไม่ เพียงใด และมันมีความหมายต่อรูปการณ์ของกำเนิดเพลงนี้อย่างไร ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงดิเกร์บานอ/บารัตในรายละเอียดเป็นเบื้องต้น

ในวัฒนธรรมอินโดนีเซีย ดิเกร์เป็นศิลปวัฒนธรรมอิสลามที่นักวิชาการเชื่อว่าได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับ การร้องดิเกร์มักจะใช้เสียงสูงและใช้กลองในการตีประกอบการแสดง ส่วนการแสดงดิเกร์มักจะเป็นในช่วงในค่ำคืนในพิธีการแต่งงาน เพลงที่ถูกใช้ร้องมักจะเป็นเพลงภาษาอาหรับ จะเป็นเนื้อเพลงที่ได้เล่าประวัติการเกิดและการใช้ชีวิตของท่านนบี Muhammad จะมีการร้องโดยสองทีมสลับเปลี่ยนกัน

อย่างไรก็ดี ในระยะหลังที่ดนตรีตะวันตก และอินเดียเข้ามามีอิทธิพลต่อรสนิยมการฟังของคนอินโดนีเซียและมาเลเซีย เพลงประเภทป๊อป ร็อค ก็เริ่มแพร่หลายกระทั่งเบียดขับให้เพลงดิเกร์ถูกทอดทิ้งและไม่เป็นที่สนใจของสังคมจนกระทั่งเกือบสูญหายไปจากวงการดนตรี ความสนใจของผู้คนที่มติดิเกร์ก็ค่อยจางหายไปที่สุดในที่สุด

ในการกล่าวถึงเพลงดิเกร์ของอินโดนีเซียยุคปัจจุบันนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเพลงดิเกร์ที่ยังดำรงอยู่ในชุมชนเล็กๆ แห่งหนึ่งในจังหวัดสุมาตราตอนเหนือ ของอินโดนีเซีย นั่นก็คือชุมชนมันดัยลิง เพื่อเป็นตัวอย่างให้เห็นถึงการปรับปรนและเปลี่ยนแปลงของเพลงดิเกร์ในสังคมอิสลามสมัยใหม่ โดยเนื้อหาจากบทความเรื่อง Dikir: Satu Seni Budaya Islam Mandailing yang Terpinggir ของ M.Husnan Lubis ตีพิมพ์ในวารสาร ASWARA (June 2009) ประเทศมาเลเซีย

ประชาชนในชุมชนมันดัยลิงส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม และดำรงชีวิตอยู่ในวิถีวัฒนธรรมมันดัยลิงที่กลมกลืนกับศาสนาอิสลาม ชาวมันดัยลิงเป็นผู้นับถือศาสนาอิสลามมาช้านานตั้งแต่อดีต

จนถึงปัจจุบัน กล่าวกันว่าในสมัยก่อนชุมชนแห่งนี้เป็นชุมชนที่ได้มีไปด้วยคนดี นักปราชญ์ และนักวิชาการมุสลิมมากมาย

ปัจจุบันยังไม่พบหลักฐานที่แน่ชัดเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของดิเกร์ แต่ก็มีแนวสันนิษฐานจากผู้รู้ในท้องถิ่น ซึ่งเป็นแหล่งที่พอเชื่อถือและถูกเชื่อถือๆ กันมา คือผู้อาวุโสในชุมชน พวกเขาเชื่อว่าดิเกร์ถือกำเนิดพร้อมๆ กับที่ศาสนาอิสลามได้เผยแผ่เข้าสู่บริเวณนี้

คำว่า “dikir” อันที่จริงแล้วเป็นคำที่มาจากภาษาอาหรับ คือคำว่า dzikir (ซิกิร) ในพจนานุกรม (กอมุสมัรบาวิ) พบว่า คำว่า dzikir มีความหมายว่า “รำลึกถึงและสรรเสริญ พระผู้เป็นเจ้า” แต่เมื่อนานๆ ไป คำนี้ก็ถูกเรียกตามความถนัดของคนในชุมชนว่า dikir สาเหตุเพราะคนในชุมชนจะเพี้ยนและไม่ถนัดพูดคำว่า dzikir เลยได้เรียกตามความถนัดของตนเป็นเหตุทำให้ศิลปะอันนี้จึงถูกเรียกว่า dikir เพราะมีจุดประสงค์ในการร้องเพื่อกล่าวสวดดีท่านนปีมุฮัมมัด

ในขณะที่เดียวกันศิลปะดิเกร์ยังมีชื่อเรียกอย่างอื่นอีก คือ syarrofal anam ซึ่งมีความหมายว่า ผู้ถูกสร้างที่ประเสริฐยิ่ง เพราะเนื้อเพลงส่วนใหญ่จะเป็นบทสรรเสริญให้แก่ท่านนปีมุฮัมมัด จึงเรียกนามศิลปะการขับร้องนี้ว่า syarrofal anam

กล่าวได้ว่าในสังคมอินโดนีเซีย ศิลปะหรือวัฒนธรรมดิเกร์ เกิดขึ้นจากการผลักดันของสังคมมุสลิมในสมัยแรกของการเผยแผ่ศาสนาอิสลามในชุมชนนี้ ซึ่งในขณะนั้นยังไม่มีศิลปะดนตรีอื่นเลยไม่ว่าจะเป็นศิลปะที่ไม่ใช่อิสลามและศิลปวัฒนธรรมอื่นใด นอกจากศิลปะดิเกร์เท่านั้น ดิเกร์จึงเป็นรูปแบบดนตรีรูปแบบแรกที่ชาวอินโดนีเซียในชุมชนนี้คุ้นเคย

มีการบอกเล่าสู่กันฟังว่า ในสมัยก่อนเมื่อมีการจัดพิธีสมรส (นีกาห์) ซึ่งเป็นพิธีการของความสนุกสนานครึกครื้นของครอบครัวมุสลิม จะไม่มีการแสดงอะไรทั้งสิ้น เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศพิธีการดังกล่าวให้ขรึมขลังศักดิ์ ทำให้พิธีการแต่งงานแต่เดิมนั้นเงียบเหงาเป็นอย่างมาก ต่อมาผู้นำชุมชนและผู้นำศาสนาในมณฑลยาลิงจึงริเริ่มให้มีการขับร้องเพลงดิเกร์ขึ้นในงานแต่งงาน เพื่อสร้างบรรยากาศให้มีความสนุกสนานครื้นเครงด้วย

ดิเกร์จะเล่นกัน 6 คนจะประกอบด้วย 2 ทีม จะมีทีมละ 3 คน กฎกติกาดังกล่าวนี้ได้รับการสืบทอดมาในสังคมมณฑลยาลิงจนถึงปัจจุบัน และด้วยการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมทำให้ศิลปะดิเกร์ถูกถ่ายทอดตามประเพณีของชุมชนที่หลากหลาย คือชุมชน agkola jao และมณฑลยาลิง mandouling julu ต่างก็มีศิลปะและวิถีเป็นของตนเอง ความแตกต่างในการตีกลองก็เป็นตัวอย่างอย่างชัดเจนว่าต่างชุมชนไม่ยอมเข้ากันอย่างสิ้นเชิง เพราะเหตุความแตกต่างตรงนี้หากชุมชนใดจะจัดพิธีการก็ต้องเชิญทั้งสองฝ่ายมาแสดง การกำหนดแบบนี้ก็เพื่อสังคมจะได้รับการแสดงที่หลากหลาย

แม้จะถือกำเนิดมาจากบทสรรเสริญพระเจ้า แต่สุดท้ายแล้ว เมื่อกลายเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพลงดิเกร์ก็กลายเป็นเครื่องมือสำหรับความบันเทิงในท้องถิ่น เพลงดิเกร์ได้ถูกประยุกต์ใช้ในงานมงคล และงานสำคัญๆ ของชุมชนอย่างต่อเนื่อง ขณะที่บทบาทของการกล่าวสรรเสริญพระเจ้าได้เคลื่อนไปอยู่ที่เพลงอาชีสแทน

#### 4.2.1 ศิลปะการแสดงดิเกร์

การแสดงดิเกร์โดยปกติแล้วจะแสดงในช่วงกลางคืนในงานมงคลสมรส การแสดงจะจัดให้ทั้งคืนโดยการร้องเพลงนั้นจะใช้เสียงร้องสูงและประกอบด้วยการตีกลอง กล่าวกันว่าทั้งเสียงร้อง เสียงฉิ่ง เสียงกลอง รำมะนา มีคุณสมบัติเร้าใจผู้ชมเป็นอย่างมาก

สำหรับกลองรำมะนา หรือ รือบานา ซึ่งจะมีลักษณะกลมที่ทำมาจากไม้และหนังแพะหรือหนังวัว ส่วนกลองดิเกร์จะมีขนาดใหญ่กว่ารือบานา และเสียงก็มีความแตกต่างกันมาก ถ้าเทียบกับรือบานา เพื่อเป็นเกียรติในการแสดงจะต้องเริ่มด้วยการกล่าวพระนามของพระเจ้าและอ่านชเราะห์อัลฟาติฮะห์ให้แก่ท่านนบีมุฮัมมัด

การแสดงดิเกร์จะมีการเล่นเป็นทีม 2 ทีม แต่ละทีมจะมีสมาชิกรวมกัน 3 คน การแสดงดิเกร์จะเล่นแบบคำกลอนร้องตอบโต้กัน ถ้าทีมหนึ่งขับร้องอีกฝ่ายหนึ่งก็จะพักจนถึงช่วงเวลาที่ได้ตกลงกัน จากนั้นอีกฝ่ายที่พัkp่อนก็จะขึ้นมาตอบโต้การแสดงจะเป็นอย่างนี้ทั้งคืน

#### 4.2.2 ขั้นตอนในการแสดงดิเกร์

เริ่มแรกของดิเกร์ คือ การอ่านซอลาวัต คือ การกล่าวสดุดีกับท่านนบีมุฮัมมัด (ซล) โดยได้กล่าวทั้ง 3 ครั้งด้วยกัน การร้องเพลงนั้นจะมีการร้องนำโดยหัวหน้าทีมและลูกทีมจะร้องตามอย่างพร้อมกัน . หลังจากได้มีการอ่าน ซอลาวัตเสร็จแล้วนั้นจะตามด้วยการร้องเพลงและมีเครื่องดนตรีกลองเป็นเสียงประกอบที่มีความหลากหลาย

หลังจากการกล่าวสดุดีให้ท่านนบีเสร็จแล้วจะตามด้วยการอ่านดิเกร์ ส่วนเนื้อเพลงนั้นจะมาจากหนังสือชื่อ majmuatul mawalidu syarrfal anam bazanji natsar wa bazarnji nazam” หนังสือเล่มนี้เขียนโดย syekhja far al-Barzanji bin Husin bin Abdul-Karim หลังจากนั้นจะตามด้วยการอ่านราเวฮ์ (Raweh)

ราเวฮ์ มีความหมายว่าการพัkp่อน คือเนื่องจากนักแสดงได้แสดงทั้งคืนทำให้ร่างกายรู้สึกเหน็ดเหนื่อย จำเป็นต้องมีการพัkp่อนบ้าง โดยระหว่างการพัkp่อน จะมีสมาชิกในวง 1 คนทำหน้าที่ร้องราเวฮ์ก่อนจะสลับกับคนอื่นไปเรื่อยๆ ช่วงเวลานี้ยังถือเป็นช่วงเวลาที่นักแสดงดิเกร์รอคอยอาหารจากเจ้าภาพงานด้วย

การอ่านราเวส จะไม่มีเสียงกลองประกอบ เพียงมีแค่ตัวแทนหนึ่งคนเป็นผู้อ่าน คำอ่านราเวสคืออาเยห์อัลกุรอานซูเราะห์อัลฟตีฮ์ อาเยห์ที่ 1 – 3 ต่อจากนั้นอ่านซูเราะห์อัลเตาบะห์อาเยห์ที่ 128-129 เมื่อได้อ่านซูเราะห์ทั้งสองจบไปแล้ว ต่อจากนั้นก็จะมีการอ่านบทปาลาแกม (Palakam)

ยังไม่พบความหมายที่แท้จริงของคำว่า Palakam หรือปาลาแกม จากที่ได้มีการสอบถามนักร้องดิเกร์ พวกเขาเองก็ยังไม่ทราบคำตอบที่แน่ชัดเกี่ยวกับความหมายของคำว่าปาลาแกม รูปแบบของปาลาแกมนั้นจะเป็นแนวบทกลอนซึ่งเป็นภาษามลายูอินโดนีเซียที่ได้ทำเป็นบทเพลงไพเราะบางครั้งในการขับร้องจะใช้ภาษามันดัยลิง โดยการร้องปาลาแกมนั้นจะในรูปแบบโต้ตอบกันระหว่างสองฝ่ายและจะไม่มีการตีกลองด้วยเช่นกัน

เนื้อเพลงปาลาแกมโดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นบทกวีที่เป็นบทเรียนรู้ การศึกษา การชักชวน โดยมีเป้าหมายเพื่อให้ผู้คนเกิดจิตสำนึกที่ดีงาม

เพราะเหตุดังกล่าวเนื้อร้องของปาลาแกมมักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความทุกข์ของคนตายในกูโบร์เกี่ยวกับความตาย ประวัติการต่อสู้ของท่านศาสดามุฮัมมัดรวมทั้งเหล่าสาวกของท่านและประวัติบุคคลสำคัญในสมัยก่อน<sup>2</sup> หลังการร้องปาลาแกมเสร็จแล้วต่อจากนั้นเป็นการอ่านดุอาห์

การปิดท้ายของการร้องดิเกร์คือโดยการอ่านดุอาห์ (การขอพรต่อพระผู้เป็นเจ้า) โดยจะมีตัวแทน 1 คนออกมาอ่านดุอาห์ โดยปกติแล้วมักจะเลือกคนที่มีความเสี่ยงไพเราะที่สุดในกลุ่มของนักร้องวงนั้นๆ ส่วนบทดุอาห์ที่ใช้ในการปิดท้ายรายการก็จะเป็นบทดุอาห์ที่ได้มาจากตำราที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นเช่นกัน.

การเลือกผู้ที่มีความเสี่ยงไพเราะเพื่อการอ่านบทดุอาห์ก็เป็นเพราะเพื่อปลุกสำนึกจิตใจผู้คนได้ไม่น้อย และยังทำให้ผู้คนต้องลืมน้ำตาอย่างไม่รู้สีกตัวเลยทีเดียว ยิ่งกว่านั้นถ้าหากได้อ่านดุอาห์ดังกล่าวในช่วงก่อนเวลาละหมาดซุบฮิก็จะเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสมเป็นอย่างมาก

---

<sup>2</sup> ตัวอย่างเนื้อเพลงปาลาแกมบางตอนที่มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับการเสียชีวิตของ ฮัยยัตินา ฮุซัยน์ ณ เมืองการบาลา มีว่า Yaaaaaa...maulaiiiiiiiiiiii...Yaaaaaaa... Amirul Huseeeeeeeeeiiiiin Syahiiiiiiiiid... di padang Kurbalaaaaa, Syahiiiiiiiiid. Maulaiiiiiiiiiiii... di padang Kurbalaaaaaaaaaaaa...Maulaiiiiiiiiiiii... Amirul Huseiiiiiiiiin...Syahiiiiiiiiid... di padang Kurbalaaaaaaaaaaaa...Maulaiiiiiiiiiiii... di bunuh munafiiiiiiiiiq seorang dirinya. Maulaiiiiiiii.....di bunuh munafiq seorang dirinya. Maulaiiiiiiii..., manangiiiiiiis Putri Saribanuuuuuuuuun Ummi Kalsuuuuuuuuuuuum.....wa ummi...Maulaiiii, ummi Salamaaaaaaaaaah.....Maulaiiiiiiii...,menangiiiiiiis Putri saribanuuuuuuuuuuun...Ummi kalsuuuuuuuuuuuum.....wa...ummiiiiiiii...Malaiiiiiiiiiiii, ummiiiiiiiiiiii Salamaaaaaaaaaaaaaaaaaah...Maulaiiiiiiiiiiiiiiiii...,memikirkan nasiiniiiiiiib... untung suratan bagian Maulaiiiiiiii... memikirkan nasiiniiiiiiiiiiib untung suratan bagian Sidik, ya Allahu ya....ya rasulullah.

ในช่วงแรกๆของการเกิดศิลปะดิเกร์เป็นที่ชื่นชอบของสังคมมุสลิมมันดัยถึงเป็นอย่างมาก ศิลปะดิเกร์ในสมัยนั้นเป็นบรรทัดฐานอันสำคัญในสังคมสมัยนั้น คือว่ากันว่าครอบครัวใดที่ได้เป็นเจ้าของในการจัดการแสดงดิเกร์ที่บ้านของตน ก็จะถูกยกย่องอย่างสูงสำหรับคนในสังคมตอนนั้น ศิลปะดิเกร์ถูกยอมรับโดยสังคมว่าเป็นศิลปะอันสูงส่งและเป็นเกียรติอย่างมากสำหรับชาวมันดัยถึงมานานร่วมร้อยปี

อันเนื่องมาจากกาลเวลาผ่านมายาวนานการเปลี่ยนแปลงของสังคมเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในหลายๆด้าน และด้วยมีอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาแทรกแซง ทำให้วัฒนธรรมอันดั้งเดิมรวมทั้งดิเกร์ของสังคมเริ่มถูกทำลายลงไปพร้อมๆ กัน ความสนใจของสังคมที่เคยมีก็เจือจางลงอย่างสิ้นเชิง

เนื่องจากความเจริญของศิลปะอินโดนีเซียที่ถูกทำลายโดยอิทธิพลของวัฒนธรรมจากภายนอก โดยเฉพาะตะวันตก อินเดียและอื่นๆ ยิ่งนานศิลปะดิเกร์ถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ล้าหลัง ไม่ทันสมัยและจะไม่มีบทบาทและอิทธิใดๆทั้งสิ้นกับคนในสังคมอีกต่อไป

ข้อบกพร่องอื่นๆ ที่ทำให้ศิลปะดิเกร์ไม่เป็นที่สนใจของสังคมคือการแสดงดิเกร์ถูกมองว่าใช้เวลาเนิ่นนานเกินไปต้องนั่งดูทั้งคืนจนเช้า มันเป็นการแสดงที่ดูน่าเบื่อมากทำให้ผู้ชมบางคนไม่สามารถรอจนจบการแสดงเพราะง่วงนอนอย่างมาก ทำให้ไม่เป็นที่สนใจของผู้คนในที่สุดและด้วยเพราะเกิดวัฒนธรรมใหม่ๆที่สังคมคิดว่าทันสมัยกว่าและให้ความบันเทิงดีกว่า เลยทำให้เปลี่ยนไปชอบสิ่งใหม่ๆที่ตนชอบ ส่วนศิลปะดิเกร์ในปัจจุบันจะเป็นที่นิยมของผู้เฒ่าคนแก่ที่รู้ศาสนาเท่านั้น แต่ด้วยเหตุผลใดก็ตามเท่าที่นักวิชาการจำนวนหนึ่งได้ทำการวิจัยมาพบว่าศิลปะดิเกร์ยังเป็นที่ชื่นชอบของเยาวชนอีกมากมาย และถูกมองว่าเป็นงานเสริมอันสำคัญชิ้นหนึ่งนอกจากงานหลักที่พวกเขาทำอยู่เป็นประจำ และปัจจุบันสังคมเริ่มตั้งคำถามว่าทำไมศิลปะดิเกร์ต้องเกิดขึ้นที่มันดัยถึง หรือเป็นเพราะว่ามันเป็นงานเสริมอันสำคัญนอกจากงานหลักของพวกเขาคือเป็นชาวนาชาวไร่

ในสมัยก่อนถ้าหากว่าผู้ใดที่เชิญนักแสดงดิเกร์มาแสดงที่บ้านผู้นั้นต้องจ่ายค่าแรงทันทีหลังการแสดงเสร็จสิ้น เพราะฉะนั้นสังคมมองว่าผู้นั้นเป็นคนที่มีเกียรติเป็นอย่างมาก

ถ้าหากเรามาเทียบในปัจจุบันกับความสนใจของสังคมที่มีต่อดนตรีร็อก ดนตรีตะวันตก อินเดีย มลายูและอื่นกับดิเกร์ มันเป็นเรื่องที่เทียบไม่ได้อย่างสิ้นเชิง จากการที่ผู้ไม่ค่อยให้ความสำคัญกับศิลปะดิเกร์ในปัจจุบันนั้น เป็นหลักฐานอย่างชัดเจนถึงความไม่เจริญของวัฒนธรรมและความล้าหลังของเยาวชนมุสลิมอย่างเห็นได้ชัด ด้วยการที่อิทธิพลของดนตรีป๊อปตะวันตก อินเดียและอื่นทำให้พฤติกรรมของคนในสังคม โดยเฉพาะเยาวชนเป็นไปในทางเสื่อมเสียอย่างน่าตกใจ จนกระทั่งเป็นเหตุทำให้เยาวชนเหล่านั้นกระทำในสิ่งที่ขัดกับกฎอิสลามอย่างหนักไม่แพ้ เช่นเสพสิ่งเสพติด ดื่มเหล้า เมายา และเข้าไปพัวพันกับสิ่งชั่วร้ายต่างนานา

ถ้าหากเราดูในสังคมที่ทุกครั้งที่มีการแสดงดนตรีหรืออะไรก็ตาม ผู้เข้าร่วมมักจะมีการฉลองสิ่งมีค่ามาต่าง ๆ แบบไม่เกรงใจใครทั้งสิ้น เรื่องเหล่านี้กำลังจะกลายเป็นเรื่องธรรมดาในสังคมอินโดนีเซีย โดยเฉพาะในหมู่เยาวชน

ดิเกร์ยังเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ที่มีผู้คนจำนวนหนึ่งคาดหวังว่าจะเป็นเครื่องมือในการสร้างพฤติกรรมและค่านิยมที่ดีให้แก่ผู้คนในสังคม M.Husnan Lubis มั่นใจว่าดิเกร์จะสามารถปกป้องเยาวชนและสังคมให้ห่างไกลจากสิ่งชั่วร้ายได้ ดิเกร์ถูกคาดหวังว่าจะเป็นเครื่องมือของท้องถิ่นในต่อสู้กับการครอบงำของวัฒนธรรมตะวันตกที่เป็นตัวร้ายทำให้ผู้คนสูญเสียพฤติกรรมและวิถีประเพณีปฏิบัติอันดีงามภายใต้ศรัทธาแบบอิสลาม

#### 4.3 เพลงดิเกร์สมัยใหม่ อุตสาหกรรมบันเทิงของคนท้องถิ่น

“เพลงดิเกร์สมัยใหม่” ถูกกล่าวขวัญถึงในหมู่ชาวบ้านในจังหวัดชายแดนภาคใต้มาร่วม 3 ทศวรรษ จึงเป็นที่น่าสนใจว่าเพลงเหล่านี้ใครเป็นคนผลิต? ใครแต่ง? ใครจัดจำหน่าย? และมันแพร่กระจายเข้าไปสู่ความนิยมของผู้คนอย่างไร ผู้ฟังเพลงกลุ่มนี้เป็นคนประเภทหรือกลุ่มใด ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

ปรีศนาว่าด้วยกำเนิดเพลงดิเกร์สมัยใหม่คลี่คลายในวันหนึ่ง เมื่อผู้วิจัยกับคณะเดินทางไปยังห้องอัดเสียงของธานินทร์ ไตรปัญญา ซึ่งตั้งอยู่ริมถนนมะรุต ใจกลางเมืองปัตตานี โดยมีคำรน จรรโลงศิลป์ หรือ “แบเล้ง” เจ้าของชาวดสตาร์ ผู้จัดจำหน่าย และ “โอกี” ตัวจักรสำคัญของเพลงแนวนี้พร้อมจะให้ข้อมูล

คำรน เรียกเพลงเหล่านี้ว่า “Modern Dikir Music” หรือ “เพลงดิเกร์” เขายืนยันว่าเป็นเพลงประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นมาจากการแสดงพื้นบ้าน ด้วยท่วงทำนองเพลงที่ผสมผสานระหว่างเพลงลูกทุ่งไทยและดนตรีแบบดิเกร์บานอ (ดิเกร์ตอบโต้สดๆ เอกลักษณ์ของบานอ ปัตตานี) เมื่อมีเนื้อหาที่พรรณนาถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และสังคมพื้นบ้านในแถบ 3 จังหวัดภาคใต้ จึงน่าจะเรียกได้ว่าเป็น “เพลงปัตตานี” อย่างแท้จริง

##### 4.3.1 เพลงดิเกร์สมัยใหม่ในฐานะ “ประเภทของเพลง”

การเรียกขานเพลงเหล่านี้ว่าเพลงดิเกร์สมัยใหม่นั้นสัมพันธ์กับความพยายามที่จะทำให้เพลงกลุ่มนี้มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเพลงดั้งเดิมของท้องถิ่นอีกด้วย ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดิเกร์และเพลงดิเกร์จำนวนหนึ่งได้ร่วมกันระดมความคิดเพื่อสรรค์สร้างชื่อและคำอธิบายถึงเพลงกลุ่มนี้ บ้างก็เสนอให้เรียกว่า “เพลงดังดุต” ตามวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งชนิดหนึ่งของอินโดนีเซีย คำรน ได้กล่าวว่า

“ก่อนได้ซื้อก็คุยกันหลายรอบว่าจะใช้อะไรดี จนมาลงเอยที่โมเดิร์น ดิเกร์ร มีว  
ลิต เพราะเราอยากให้เห็นร่องรอยของเพลงที่มีสีสันหรือกลิ่นอายแบบดิเกร์รอยู่ด้วย  
หลายส่วนก็เอาเอกลักษณ์ของเพลงลูกทุ่งแบบไทยเข้ามาผสมทำให้กลายเป็นเพลงแบบ  
ของเรา”

มันเริ่มขึ้นจากได้อย่างไร? เจ้าของชาวดัสดาร์วัย 53 ปีย้อนให้ฟังว่า มาจากความสนใจในดิเกร์  
บานอของตัวเองเมื่อราว 30 ปีก่อน หรือประมาณต้นทศวรรษ 2530 ซึ่งเพลงดิเกร์บานอได้รับความนิยมใน  
ท้องถิ่นชายแดนเป็นอย่างมาก ควบคู่กับความโด่งดังของนักร้องลูกทุ่งไทย เช่น สายัณห์ สัญญา พุ่มพวง  
ดวงจันทร์ ยอดรัก สลักใจ และกลุ่มศิลปินเพลงยอดฮิตชาวใต้ ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในภาคใต้  
ตอนกลาง เช่น ฉัตรทอง มงคลทอง สุตรรัก อักษรทอง คม เมืองนคร โรม ศรีธรรมราช และสาธิตา กิ่งทอง

ความนิยมในดิเกร์บานอช่วงนั้นเห็นได้จากปรากฏการณ์ที่ทุกงานมงคลในชุมชนชายแดนใต้จะต้อง  
มีคณะดิเกร์บานอไปแสดง งานมงคลในหมู่บ้านมุสลิมมักจะรับดิเกร์บานอไปเล่นเสมอ ชาวบ้าน  
สมัยก่อน ชอบใครวงไหนถ้าที่บ้านมีเครื่องบันทึกเทปก็ถือไปอัดเสียงเก็บไว้ฟังที่บ้าน แต่ในชุมชนหนึ่งๆ ผู้ที่  
จะมีเครื่องบันทึกเทปดังกล่าวเพียงไม่กี่รายเท่านั้น ช่องว่างนี้เองที่ทำให้คำรน ลูกชายของพ่อค้าในสุโขทัย  
โก-ลกมองเห็นช่องทางธุรกิจ จึงตัดสินใจซื้อเครื่องบันทึกเทป เดินสายไปอัดเสียงดิเกร์บานอตามเวทีต่างๆ  
แล้วนำมาทำสำเนาลงเทปคาสเซ็ทวางจำหน่าย คำรน เล่าถึงประสบการณ์ว่า ตน

“ผมก็หิ้วเทปไปอัดบ้าง ตอนนั้นเครื่องเทปยังเป็นเครื่องใหญ่ คุณภาพก็ถือว่าสูง  
พอสมควร อาศัยที่เปิดร้านขายแผ่นอยู่แล้วก็เลยปั๊มขายถูกๆ เป็นที่นิยมกันมาก ตอน  
หลังคิดว่าน่าจะเอาเครื่องอัดเสียงในวงดิเกร์วงต่างๆ มาอัดเสียง เขียนเพลง ทำดนตรีกันใหม่ให้  
เข้ายุคสมัย ก็เลยทำ ได้ชูเต็ง ยามู มาเป็นนักร้องคนแรก”

อย่างไรก็ตาม นักร้องเบอร์หนึ่งอย่าง ชูเต็ง ยามู ก็ล้มเหลวในแง่ของยอดขาย ชื่อเสียงในฐานะ  
นักร้องนำดิเกร์บานอเก่าช่วยเขาและชาวดัสดาร์ได้ไม่มากนัก ตรงกันข้าม ความที่เคยโด่งดังในฐานะดิเกร์  
บานอนั้นเองที่ทำให้ชูเต็งในบทบาทนักร้องเพลงดิเกร์สมัยใหม่ถูกปฏิเสธ เพราะคนฟังยอมรับบทบาทของ  
เขาที่หันมาร้องเพลงแนวใหม่ไม่ได้ ชาวบ้านที่คุ้นเคยกับเพลงดิเกร์บานอ/ฮูลูฮาวาติดกกับการเปลี่ยนแปลง  
นี้มากพอสมควร เพราะเพลงดิเกร์สมัยใหม่ขาดความสามารถในเชิงเพลงพิธีกรรมที่เพลงดิเกร์บานอเคยมี  
ด้วยเหตุนี้ ทันทีที่ข่าวแพร่กระจายออกไปว่าชูเต็ง ยามู ออกเทปเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ทำนองเพลงแบบเพลง  
ดังดุดของอินโดนีเซียหรือเพลงลูกทุ่งไทยจึงมีเสียงวิพากษ์วิจารณ์ว่าเพลงแบบนี้จะทำให้ดิเกร์บานอ  
เสียหาย

บาทเพลงครั้งนั้น “โอ๊ก” หรือ “อริสมัน” หนุ่มมุสลิมวัย 40 ปีลาฯ ผู้ร่วมสร้างสรรค์เพลงดิเกร์สมัยใหม่ เล่าว่าหลังจากนั้นชาวดัศตารก็หยุดสร้างนักร้องไปพักหนึ่ง แต่คำรนและโอ๊กก็ไม่ได้ท้อแท้แต่อย่างใด ปรากฏการณ์ความนิยมในเพลงลูกทุ่งไทยในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และการที่วิทยุเข้าถึงชาวชุมชนชายแดนได้อย่างกว้างขวางตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมาเป็นสัญญาณที่ทำให้คนกลุ่มนี้เชื่อมั่นว่าการจะสถาปนาที่อยู่ที่ยืนให้แก่เพลงดิเกร์สมัยใหม่ได้นั้นสามารถทำได้ เพียงแต่พวกเขายังหาที่ว่างตรงนั้นไม่พบเท่านั้นเอง

“โอ๊ก” คำรน และทีมงานขบคิดกันตลอดว่าจะทำอย่างไรให้เพลงดิเกร์สามารถพัฒนาได้ จึงเห็นว่าการปรับประยุกต์เพื่อให้เข้ากับเพลงลูกทุ่งไทยน่าจะเป็นทางออกที่ดี เพราะในเขตพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้สมัยนั้น นักร้องลูกทุ่งก็เป็นที่ยอมรับกันมากเช่นเดียวกับพื้นที่อื่นๆ ของไทย ไม่ว่าจะเป็น พุ่มพวง ดวงจันทร์ สายัณห์ สัญญา ยอดรัก สลักใจ ศรเพชร ศรสุพรรณ ขั้นตอนแรกที่ทำที่ที่สุดคือ การปรับเอาทำนองเพลงลูกทุ่งยอดนิยมของไทยมาใส่เนื้อภาษามลายูถิ่น เพื่อให้ผู้ฟังคุ้นหูกับทำนอง และคุ้นเคยกับเนื้อหาที่บอกเล่าหรือสะท้อนถึงวิถีชีวิตอันปกติสามัญประจำวัน โดยปรับให้เข้ากับเพลงดิเกร์

ภายใต้แนวคิดเช่นนี้ ชาวนัศตารผู้ดนตรีขึ้นมามีอีก 1 คน คือ นาเซ บวงบู ผลก็คือ เป็นการประสานประสมที่ลงตัวเป็นอย่างยิ่ง ทำให้เขาโด่งดัง เป็นศิลปินเบอร์ 2 ของชาวดัศตาร สามารถทำยอดขายหน่วยเทปได้หลายหมื่นม้วนในเขตพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งนี้ด้วย 2 เหตุผล คือชื่อเสียงในฐานะดิเกร์บานอที่โด่งดังอยู่แล้วของนักร้อง และท่วงทำนองเพลงที่เปลี่ยนแปลงไปอิงกับเพลงลูกทุ่งของไทย ตลอดจนกลิ่นอายบางอย่างที่ยังเป็นพื้นบ้าน และจังหวะละม้ายกับเพลงดังดุดของอินโดนีเซียที่แพร่หลายเข้าสู่ชายแดนภาคใต้ผ่านมาทางรัฐกลั่นตันเสียเป็นส่วนใหญ่

การประชาสัมพันธ์เป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ “โอ๊ก” และคำรนใช้เพื่อขยายวงความนิยมในแนวเพลงลูกทุ่งแบบปัตตานี ทั้งนี้มี 2 ช่องทางด้วยกัน คือ รถสองแถว และสถานีวิทยุ

ในกรณีรถสองแถวก็ไม่ได้จ้างเปิด แต่อาศัยที่คนขับรถสองแถวเป็นญาติมิตรกัน คนขับส่วนใหญ่ชื่นชอบเพลงแนวนี้อยู่แล้ว ก็เปิดวนไปวนมา จนติดหูชาวบ้าน ขณะที่การเผยแพร่ทางสถานีวิทยุ ก็มี “โอ๊ก” ทำหน้าที่ดีเจคนสำคัญ ช่วงเวลาดันตศวรรษ 2530 นี้เองที่ Modern Dikir Music หรือ “เพลงดิเกร์สมัยใหม่” ในฐานะประเภทหนึ่งของเพลงในสังคมไทยจึงถือกำเนิดขึ้น

#### 4.3.2 สายใยของ “สมัยใหม่” กับ “พื้นบ้านพื้นเมือง”

จุดเด่นของเพลงดิเกร์สมัยใหม่ที่ทำให้ได้รับการตอบรับจากชาวบ้านทั่วไปในท้องถิ่นชายแดนใต้เป็นเพราะมีเนื้อหาที่สะท้อนวิถีชีวิต อาชีพ และวิถีคิดของชาวบ้านในชนบท หรือในเขตนอกเมืองของ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ หลายเพลงเป็นมุขตลกที่ชาวบ้านคุ้นชินกันอยู่แล้ว ขณะที่จำนวนหนึ่งเป็นมุขสัปดน

ที่คุ้นเคย เมื่อศิลปินหยิบมุกขึ้นมาใส่เนื้อหา สร้างเรื่องราวให้เป็นเหมือนเรื่องสั้นหรือละครเรื่องหนึ่งจึงกลายเป็นที่นิยม

ละครสั้นในแผ่นซีดีเพลงนั้นได้รับความนิยมอย่างเด่นชัดตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา พร้อมๆ กับพัฒนาการของวีซีดี เน้นสร้างเรื่องราวตามเนื้อเพลงให้เป็นเหมือน “ละครสั้น” ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จนต่อมาได้มีการผลิตละครสั้นแยกออกมาจากเพลงโดยเฉพาะ แต่ก็ยังเชื่อมโยงกับเพลงในอัลบั้มโดยให้แก่นเรื่องในละครอิงเค้าโครงเรื่องราวจากเพลงเด่นในอัลบั้ม นักร้องที่โดดเด่นในด้านละครสั้นเป็นอย่างมาก คือ เปาะเต๊ะ กุแบอ๊วก บารูติง, มะละโละ๊ะ และอุเซ็ง บือแต เป็นต้น จุดเด่นของละครเหล่านี้ก็คือ นักร้องเป็นทั้งผู้อำนวยการสร้าง คิบท และแสดงเอง ละครของเขาทั้งสองบางเรื่องเผยแพร่ในเวปไซต์ยูทูบ ละครบางเรื่องของอุเซ็ง และเปาะเต๊ะมีผู้เข้าไปรับชมมากกว่า 150,000 วิว

อย่างไรก็ดี กลิ่นอายดนตรีก็เป็นอีกสิ่งที่ขาดไม่ได้ การคงไว้ซึ่งท่วงทำนอง หรือชาวดังบางอย่างทำให้ผู้ฟังหวนรำลึกถึงดิเกิร์ร์บานอซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่กำลังเกิดและพัฒนาสืบเนื่องมาในพื้นที่หลายยุคหลายสมัย ขณะที่การปรับประยุกต์ท่วงทำนองแบบเพลงลูกทุ่งของไทยเข้าไปก็ทำให้ผู้ฟังรู้สึกเหมือนสามารถเชื่อมตัวเองเข้ากับโลกภายนอกได้อย่างแนบเนียน

โมเดิร์น ดิเกิร์ร์ มิวสิค จึงเปรียบเสมือนการเชื่อมตัวเองของคนปัตตานีบางส่วนเข้ากับโลกกว้าง เช่น ความเป็นไทย ความเป็นมาเลย์ ความเป็นอินโดนีเซีย และความเป็นอินเดีย พร้อมๆ กับที่มึความรู้สึกว่าสามารถรักษาตัวตนหรืออัตลักษณ์ดั้งเดิมเอาไว้ได้

หลังนาเซ บางปู ศิลปินเพลงเบอร์ 2 โด่งดังด้วยยอดขาย นักร้องจากดิเกิร์ร์บานอก็ก็นำตัวเองมาร้องเพลงดิเกิร์ร์มิวสิคกันมากขึ้น ไม่มีใครปฏิเสธเมื่อถูก “แบเล็งแห่งชาวดังสตาร์” ชักชวนเพื่อเข้าร่วมทีมเป็นศิลปินสังกัดชาวนังสตาร์ รายได้ที่ดี ทำให้อัตราค่าเพลงสูงขึ้นไปด้วย 1 ชุดจำนวน 12 เพลงราคาอาจสูงถึง 50,000 บาท

คำรน-จากชาวไทยเชื้อสายจีนแห่งสุโหง-โกลก ที่มีชื่อเล่นว่า “หลิน” คลุกคลีโม้กับเพื่อนพ้องน้องพี่ชาวมุสลิมจนได้ชื่อว่า “แบเล็ง” ได้รับความนิยมเชื่อถือทั้งจากนักร้องและผู้ฟังพร้อมๆ กับ “โอ๊ก” ผู้จัดการศิลปิน พิธีกร ดีเจ และนักแต่งเพลงคนดัง

ราวปลายทศวรรษ 2520 ถึงต้น 2530 “โอ๊ก” ต้องรับผิดชอบนักร้องในสังกัดถึง 83 ชีวิต ทั้งผู้หญิงผู้ชาย ทั้งหมดมาจากดิเกิร์ร์บานอ มีอาชีพหลักๆ เป็นชาวสวนผลไม้ ชาวสวนยาง หรือแม้กระทั่งนักรถการโรง ในจำนวนนั้นมีชื่อเสียงอยู่หลายคน เช่น “ฟารีตะ” มาชีเตาะ บุติ กี บลุตาร์ ปา พงนิบ บาบอ บารูติง มะโระ๊ะ ปาแตยารอ อุเซ็ง เปาะเตะ มะเย็ง M.มัสวี รวมถึง “โอ๊ก” หรือ “อริสมัน” เอง

กระแสเพลงแนวนี้ที่มาแรงในช่วงทศวรรษ 2530 ทำให้คำรนต้องเปิดสาขาร้านจำหน่ายเทป “ชาวดังสตาร์” ทั้งที่ยะลา และนราธิวาส กระแสดังกล่าวนี้นี้ กล่าวได้ว่ามีความเกี่ยวเนื่องกับภาพรวมของ

พัฒนาการด้านการสื่อสารด้านวิทยุและโทรทัศน์ของประเทศไทยที่ระหว่าง พ.ศ.2525-2535 ที่เกิดการขยายตัวของสถานีวิทยุในระบบเอฟเอ็มอย่างก้าวกระโดด จาก 51 สถานีเป็น 247 สถานีในจังหวัดต่างๆ ทั่วประเทศ (ยกเว้นกรุงเทพฯ) หรือขยายประมาณ 5 เท่า ส่วนสถานีวิทยุในระบบเอเอ็มในห้วงเวลานี้ ขยายตัวน้อยลงเนื่องจากคลื่นความถี่ได้ถูกจัดสรรไปเกือบหมด จึงเพิ่มขึ้นเพียงแค่ 12 สถานี (จาก 142 สถานีเป็น 154 สถานี) จำนวนสถานีวิทยุทั้งหมด 264 แห่งในปี พ.ศ. 2525 ได้เพิ่มขึ้นเป็น 488 แห่งในช่วงเวลาเพียง 10 ปีให้หลัง โดยจำนวน 224 แห่งที่เพิ่มขึ้นนั้นเป็นระบบเอฟเอ็มถึง 201 สถานีหรือ 90%<sup>3</sup> หลังความผันผวนทางการเมืองและเศรษฐกิจของสังคมไทยในช่วง พ.ศ. 2518-2526 เศรษฐกิจก็เริ่มขยายตัวมากขึ้น วิทยุมีส่วนแบ่งรายได้จากการโฆษณาจาก 1,000 ล้านบาทในปี พ.ศ. 2528 เป็น 3,000 ล้านบาทในปี พ.ศ.2537

การขยายตัวของจำนวนครัวเรือนโดยเฉพาะในชนบทที่มีเครื่องรับวิทยุ พร้อมๆ กับการขยายตัวของสถานีวิทยุ ซึ่งใน พ.ศ.2528 มีสถิติว่าจำนวนสถานีระบบเอฟเอ็มเพิ่มสูงขึ้นในต่างจังหวัดราว 200 สถานี เมื่อผนวกกับแนวโน้มรายได้ค่าโฆษณาของวิทยุทั่วประเทศที่เพิ่มสูงขึ้น ได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดการขยายตัวของธุรกิจเพลงและเทปเพลงด้วย กล่าวคือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2522 มาแล้วที่เพลงลูกทุ่งและเพลงไทยสากลทำให้รายการเพลงเป็นรายการที่นำรายได้หลักมาสู่สถานีวิทยุ โดยบริษัทผู้ผลิตเทปมีการซื้อคิวเพลง ดังที่รู้จักกันในคำขวัญว่า “คิวละพัน วันละเพลง” เพื่อประชาสัมพันธ์เทปเพลงของบริษัท<sup>4</sup> เมื่อวิทยุขยายตัวเข้าสู่ระบบทุนนิยมที่ต้องพึ่งพิงรายได้จากการโฆษณาประชาสัมพันธ์มากขึ้น การแข่งขันด้านธุรกิจเพลงจึงสูงตามไปด้วย ผนวกกับการพัฒนาของเทคโนโลยีการผลิตเพลงในเทปคาสเซตที่สะดวก รวดเร็วและต้นทุนน้อยกว่าแผ่นเสียงในทศวรรษ 2530 (และเทคโนโลยีแผ่นซีดีในทศวรรษ 2540) ทำให้จำนวนศิลปินน้องร้องและจำนวนอัลบั้มเพลงก็ออกมาจำหน่ายสูงตามขึ้นเป็นเงาตามตัว การแข่งขันจึงยิ่งสูงขึ้นไปอีก

เพลงดิเกิร์สมัยใหม่เกิดขึ้นในบริบทของการเติบโตของสื่อวิทยุและการขยายตัวของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบอิเล็กทรอนิกส์ดังกล่าว กลุ่มผู้ผลิตเพลงดิเกิร์สมัยใหม่ ได้พยายามที่จะนำพาเพลงประเภทนี้เข้าไปร่วมกับกระแสธารของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกระแสใหญ่ของสังคมไทย ทั้งการอัดเสียง การเชื่อมประสานกับนักแต่งเพลงอาชีพ แต่สุดท้ายแล้ว ด้วยข้อจำกัดที่เพลงกลุ่มนี้จะต้องเชื่อมตัวเองเข้ากับวัฒนธรรมพื้นบ้านทำให้การขยายพรมแดนของเพลงดิเกิร์สมัยใหม่ออกไปได้ไม่ไกลจากท้องถิ่นที่มันถือ

---

<sup>3</sup> อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2542, **ระบบวิทยุและโทรทัศน์ไทย: โครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองและผลกระทบต่อสิทธิเสรีภาพ**, กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า 94.

<sup>4</sup> ยกจริง ปลดปล่อย, 2536, **คิวเพลง**, วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า 160.

กำเนิดมากนัก อย่างไรก็ตาม การเติบโตของวิทยุในห้วงเวลาทศวรรษตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 ก็ส่งผลอย่างสำคัญต่อการขยายตัวของชื่อเสียงศิลปินเพลงดิเกร์สมัยใหม่ที่เคยมีชื่อเสียงมากับการร้องแข่งขันเพลงดิเกร์มานานมาก่อน วิทยุยังช่วยให้คนรุ่นใหม่จำนวนมากของทศวรรษที่ 2530 แวะพักจากภารกิจงานประจำในไร่นาหันมาร้องเพลงดิเกร์สมัยใหม่ด้วยจำนวนมาก ผลพวงจากการนี้คือการเกิดขึ้นของค่ายศิลปินชื่อว่า “บลูสตาร์” สังกัดของชาวนัสตาร์ บริหารงานโดย “โอ๊ก” หรือ “อริสมัน” มุ่งรับงานแสดงสดในเขตพื้นที่ 3 จังหวัด เพื่อให้ผลงานเข้าถึงผู้ฟังที่ห่างไกลมากขึ้น

อย่างไรก็ดี งานแสดงก็สร้างความสำเร็จให้นักร่อนน้อยกว่ายอดขายแผ่น เพราะผู้ขายที่เป็นพ่อค้าในตลาดนัดดูจะเข้าถึงผู้ฟังได้อย่างหลากหลายมากกว่า

“เราไม่จัดจำหน่ายเหมือนบริษัทใหญ่ๆ แต่ใช้หน้าร้านชาวดิเกร์ และพ่อค้าตลาดนัดนี้แหละ เขามาซื้อทีละสิบแผ่นยี่สิบแผ่น” คำรณ เล่า ก่อนย้อนให้ฟังว่าช่วงเฟื่องฟูเมื่อราว 20 ปีก่อน เขาเคยทดลองส่งไปขายในเขตนครศรีธรรมราชแต่เสียงตอบรับน้อย จึงหันกลับมาให้ความสำคัญกับช่องทางเดิมๆ

เช่นเดียวกัน ครั้งหนึ่งคำรณเคยพานักร้องขึ้นไปอัดแผ่นที่โรตารี ให้บริษัทที่กรุงเทพฯ จัดจำหน่าย เคยแม้กระทั่งให้ครูเพลงอย่างประจวบ วงศ์วิชา แต่งเพลงให้ แต่ยอดก็ไม่เดิน ทั้งนี้อาจด้วยภาษาในเพลงที่ใช้ภาษามาเลย์ถิ่นเป็นหลักและภาษาไทยเป็นรอง ทำให้ไม่สามารถสื่อสารกับคนในท้องถิ่นอื่นๆ ได้อย่างลึกซึ้งเพียงพอ

น่าสนใจว่าความพยายามดังกล่าวนี้ คือความทะเยอทะยานที่จะยกระดับเพลงท้องถิ่นให้มีที่อยู่ที่ยืนอยู่ในวัฒนธรรมเพลงของสังคมไทย กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือความพยายามสร้างโอกาสทางการตลาดให้แก่เพลงท้องถิ่น และพัฒนาระบบเสียงระบบดนตรีเพื่อให้เพลงได้มีความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีคุณภาพเทียบเท่ากับเพลงลูกทุ่งจากภาคกลาง อย่างไรก็ตาม การกระทำดังกล่าวกลับกลายเป็นขั้นตอนที่ยุ่งยากและเพิ่มทุนภาระต้นทุนให้กับผู้ผลิตเป็นอย่างมาก ทำให้ต้องเพิ่มราคาขายเทปเพลงซึ่งเท่ากับเป็นการผลักภาระให้แก่ผู้ฟัง ผลก็คือ ยอดการขายเทปในตลาดชายแดนใต้ลดลง ขณะที่ตลาดนอกพื้นที่ชายแดนก็ไม่ได้มากเท่าที่คาดหวัง เพราะติดอุปสรรคเรื่องภาษาที่เพลงดิเกร์สมัยใหม่ไม่สามารถสื่อสารกับผู้ฟังทั่วไปได้ “เพลงที่เราพัฒนาขึ้นมาเอง ใช้ภาษาของเราเอง ก็ต้องยอมรับว่ามันมีข้อจำกัดด้านการเผยแพร่” คำรณ จึงตัดสินใจหันหลังกลับมาโฟกัสการตลาดใหม่ โดยเน้นการขายเฉพาะในท้องที่ชายแดนภาคใต้ และมาเลเซียตอนเหนือเท่านั้น การข้ามเขตพรมแดนรัฐชาติช่วยให้ยอดจำหน่ายเพิ่มสูงขึ้น แต่ก็ไม่ได้ทำให้คำรณทะเยอทะยานอยากเป็นบริษัทข้ามพรมแดนรัฐ เขาไม่เคยฝันจะขายได้เป็นแสนเป็นล้านแผ่น เพียงให้คนในท้องถิ่นได้มีโอกาสนำเสนอความเป็นตัวของตัวเอง สะท้อนวิถีคิด ความคิดความอ่านที่เป็นของตัวเองจริงๆ ก็ถือว่าประสบความสำเร็จ

## บทที่ 5

### อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและค่านิยมชุมชนชายแดนใต้ ในความเปลี่ยนแปลง

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้วิเคราะห์เนื้อหาของบทเพลงเพื่อพิจารณาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของความเป็นมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเพลงดิเกร์สมัยใหม่ที่นำมาศึกษา ดังที่มีผู้เกี่ยวข้องกับเพลงดิเกร์จำนวนหนึ่งมีความเห็นว่า เพลงดิเกร์มีวลี ไม่เพียงแต่เป็นความบันเทิงของคนในท้องถิ่นเท่านั้น แต่มันยังเป็นศิลปะที่สะท้อนถึง “ความเป็นมลายู” (Malayu-ness) อีกด้วย หากจะหาสิ่งใดที่เป็นเครื่องหมายสื่อแสดงถึงความเป็นมลายูร่วมสมัยในประเทศไทย เพลงดิเกร์มีวลีอาจจะเป็นเครื่องหมายหนึ่งที่จะพึงแสดงออกได้ ด้วยเหตุนี้เพลงดิเกร์สมัยใหม่จึงได้รับการขนานนามจากนักจัดรายการวิทยุที่จัดรายการเพลงประเภทนี้ว่าเป็น “เพลงมลายู” ขณะที่ในหมู่นักร้อง นักดนตรี และผู้ฟังจำนวนหนึ่งจัดประเภทให้เป็น “เพลงพื้นเมืองมลายู”

เพลงดิเกร์สมัยใหม่ สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นพื้นเมืองมลายูในมโนทัศน์ของผู้ฟังอย่างไรบ้าง จากการจำแนกแนวเนื้อหาหรือคำร้องของเพลงดิเกร์สมัยใหม่ทั้งหมด 70 เพลง ของศิลปินเพลงที่มีชื่อเสียงในชุมชนชายแดนภาคใต้จำนวน 15 คน ผู้วิจัยพบว่าเพลงเหล่านี้ให้ความสนใจร่วมกันในประเด็นหลักๆ อยู่ 5 ประเด็นด้วยกัน คือ

- 1) วิถีชีวิตและวัฒนธรรมประเพณี
- 2) ความเชื่อและค่านิยมในสังคมสมัยใหม่
- 3) สถานะทางเพศ
- 4) การปฏิสัมพันธ์กับรัฐ
- 5) คติธรรมคำสอน

ประเด็นเนื้อหาทั้งหมดเหล่านี้เปรียบเสมือนข้อมูลชั้นต้นที่สื่อสารถึงอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นชายแดนใต้ในมุมมองของบทเพลงที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงประเด็นต่างๆ ใน

รายละเอียดวิถีชีวิตและวัฒนธรรมประเพณี รวมถึงความเชื่อและค่านิยมในสังคมสมัยใหม่ในบทนี้ และกล่าวถึงเพศและความรัก การปฏิสัมพันธ์กับรัฐ และคตินิยมคำสอนในบทที่ 6 ต่อไป

## 5.1 วัฒนธรรม ประเพณี และวิถีชีวิต

ความเชื่อที่ว่าเพลงดีเกอร์คือเพลงพื้นเมืองมลายู และเป็น “เพลงมลายู” ทำให้จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องวิเคราะห์เนื้อหาและรูปแบบของเพลงว่ามีลักษณะที่สะท้อนถึงความเป็นมลายูในจินตนาการของผู้ฟัง และนักร้องที่ปรากฏออกมาผ่านเนื้อหาและอารมณ์ของเพลงอย่างไร

ในมุมมองของปาอิชะห์ อาแว นักจัดรายการวิทยุคลื่น FM 98.5 Greater Multimedia ที่เปิดเพลงดีเกอร์สมัยใหม่ทุกวันเห็นว่าเพลงดีเกอร์สมัยใหม่สะท้อนเอกลักษณ์ความเป็นมลายูมุสลิมได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของภาษาที่ใช้ในเนื้อเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเพลง และนักร้องนักแสดง “สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องหมายที่จะทำให้คนภายนอกรู้ว่าในสถานการณ์ที่รุนแรงของจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็มีสิ่งดีๆ อยู่ เพลงมีเอกลักษณ์หลายๆ อย่าง ทหารที่เข้ามาอยู่ในพื้นที่เขาก็ชอบแนวนี้”<sup>1</sup>

### 5.1.1 ภาพสะท้อนวัฒนธรรมประเพณี

เอกลักษณ์ดังที่ปาอิชะห์อ้างถึงน่าจะหมายถึงภาพของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมประเพณีซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงดีเกอร์สมัยใหม่ ดังเช่นเพลง **นี่เกาะ (แต่งงาน)** ของ “มะโร๊ะ” ที่นำเสนอเนื้อหาประเพณีการแต่งงานโดยใช้จังหวะสนุกสนานเพื่อสื่อความหมายถึงความสมหวังความสุขและจังหวะชีวิตที่ดีของคู่แต่งงาน เพลงนี้นิยมใช้เปิดกันในงานแต่งงานในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้ทั่วไป ดังเนื้อเพลงตอนหนึ่งว่า

ขบวนขันหมากได้เดินเข้ามา วันนี้มีงานแต่งงาน  
มีทั้งพานใบพลูวางซ้อน กะละแม และข้าวเหนียว 3 สี  
ตามประเพณีหมู่บ้าน เหมือนสมัยเก่าก่อน  
ต่างอุ้มกันมา แล้วเดินตามกันมา  
...การแต่งงาน ตามประเพณีคนมลายู  
มีการร่ายเรียง แลกเปลี่ยน เพื่อการเริ่มครอบครัวใหม่  
...มีการล้มแกะ แล้วพอกก็เรียกโต๊ะครุมา  
คำพรทานนั้นประเสริฐ ให้มีหลานกันเร็วไว  
ลาเฮาลา วาลา กุวาซอล (บทขอพร)

---

<sup>1</sup> ปาอิชะห์ อาแว, สัมภาษณ์

## จงขอพรกันเถิด เพื่อความประสบความสำเร็จ

เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงการยกขบวนขึ้นหมาก และการแต่งงานแบบคนมลายู ตามประเพณีดั้งเดิม ซึ่งในขบวนขึ้นหมากอาจจะมีหลายสิ่งหลายอย่าง แต่ในเพลงนี้ได้กล่าวไว้เพียง 3 อย่างคือ พานใบพลูที่ซ้อนกันสวยงาม กะละแม และข้าวเหนียว 3 สี (คือสีเหลือง สีแดง และสีขาว) โดยทั้ง 3 อย่างนี้ ตามความเชื่อของคนมลายูนั้นเป็นสิ่งมงคล โดยใบพลูนั้นเป็นการแก้เคล็ดไม่ให้ภัย สิ่งไม่ดีเข้ามาในครอบครัว กะละแม เพื่อเสริมกำลังใจ เสริมมงคลให้กับการเริ่มต้นใหม่ ส่วนข้าวเหนียว 3 สี ก็จะมี ความหมายเช่นเดียวกับกะละแม คล้ายกับการเซ่นบรรพบุรุษ หากไม่ทำก็มีความเชื่อผีบรรพบุรุษจะไม่ปกป้องคุ้มครองคู่บ่าวสาว

ในสังคมชายแดนภาคใต้ปัจจุบัน กะละแมจะไม่ค่อยมีในขบวนขึ้นหมาก อาจจะได้ด้วยการขบวนการทำที่หลายขั้นตอน แม้จะหาซื้อได้ง่ายตามตลาด แต่ก็ไม่ค่อยมีใครนิยมใส่เหมือนอดีต แต่จะมีขนมใหม่ๆ เข้าไปแทน เช่นเดียวกันกับข้าวเหนียว 3 สี ก็จะขาดสีแดงไป เพราะความเชื่อเก่าๆ นั้น เริ่มหมดไปจากสังคมร่วมสมัย ด้วยเหตุนี้เพลงนี้เกาะซึ่งยังคงเสนอภาพของอาหารในพิธีการแต่งงานที่เคยมีแบบดั้งเดิมจึงมีฐานะเป็นพื้นที่บันทึกความเปลี่ยนแปลงของประเพณีได้ด้วย

การแต่งงานในความหมายที่กล่าวไว้ในเพลงนี้ ได้กล่าวว่า ตามประเพณีมลายู คือการเชื่อมร้อยและเปลี่ยนเครือญาติและการสร้างครอบครัวขึ้นมาใหม่ ในงานจะมีการฆ่าแกะ และที่ขาดไม่ได้ในพิธีแต่งงานตามทัศนะชาวมลายูมุสลิมคือ การเชิญโต๊ะครูมาเป็นสักขีพยานในการแต่งงาน และมักจะเชื่อว่าคำให้พรของโต๊ะครูนั้นมีความเชื่อมโยงไปถึงสิ่งประเสริฐ

เนื้อเพลงไม่เพียงแต่กล่าวถึงพิธีแต่งงานเท่านั้น แต่ได้กล่าวถึงช่วงชีวิตหลังแต่งงานว่า คนเป็นภรรยาต้องอดทน และสามีต้องขยัน มีความเปรียบว่าสามีภรรยาเหมือนลั่นกับฟัน กระทบกระทั่งบ้างเป็นธรรมดา การหย่าร้างนั้นเป็นเรื่องง่าย เพียงแค่สามีแปลงคำพูดว่าจะหย่ากับภรรยาแค่ 3 ครั้ง ก็หย่าขาดกันได้แล้ว และการจะมีคนใหม่อีกนั้น อาจจะเป็นเรื่องที่ลำบากมากกว่าที่เป็นอยู่ ดังตอนหนึ่งว่า

จงขอพรกันเถิด เพื่อความประสบความสำเร็จ  
เมียก็ต้องมีความอดทน สามีก็ต้องขยันทำงาน  
อย่าให้มีความแตกแยก เกิดขึ้นในครอบครัว  
มีกระทบกระทั่งกันเล็กน้อยก็อย่าไปถือสา  
การทะเลาะเบาะแว้ง มันเห็นได้ชัดแล้วว่าไม่เกิดผล  
การหย่าร้างนั้นทำไม่ยาก แค่คำพูดเพียงไม่กี่คำ

ได้คนอื่นก็ยังลำบาก มีคนเดิมนั้นจะดีกว่า  
...ถ้าทะเลาะตอนเช้า ตอนเย็นเราต้องดีกัน  
ลั่นกับฟัน มันย่อมมีกระทบกัน  
...การทะเลาะเบาะแว้งเป็นสิ่งปกติ  
ถ้าเมียไม่ให้โอกาส ผัวก็คงไม่อาจกลับเนื้อกลับตัว

เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการแต่งงานอีกเพลงหนึ่งที่โด่งดังมากก็คือ เพลง **ฮารีปือกาเว็น** หรือ **วันแต่งงาน** ของศิลปิน “มะเย็ง ซ็อบเปอร์” เพลงเล่าผ่านมุมมองของผู้ชายที่มองว่าวันแต่งงานนั้นเป็นวันพิเศษที่เป็นการเปลี่ยนสถานภาพ (Initiation Rite) หรือพิธีกรรมเปลี่ยนผ่าน (Rite of Passage) ของผู้ชายจากคนธรรมดาเป็น “ราชาหนึ่งวัน” ที่ถูกห้อมล้อมด้วยผู้คน que เข้ามาร่วมงานมากมาย การนิเคาะ หรือการแต่งงานในท้องถิ่นภาคใต้และชายแดนใต้ นั้นเรียกกัน in หมู่ชาวบ้านทั่วไปว่า “ประเพณีการกินเหนียว” การกล่าวถึงชื่อนี้จึงอาจจะเป็นการพาผู้ฟังหวนย้อนกลับไปสู่บรรยากาศของวิถีแบบพื้นบ้าน ขณะที่ภาพผู้ถือขันหมากที่แห่มาด้วย “ขบวนรถ” นั้นก็สื่อสารถึงวิถีชีวิตแบบชาวบ้านสมัยใหม่ que การคมนาคมสะดวกขึ้นแล้ว ชาวบ้านในท้องถิ่นมีเครื่องมือเครื่องใช้ที่ทันสมัยแบบสังคมสมัยใหม่หรือสังคมเมือง ดังเพลงตอนหนึ่งว่า

หญิงชายมากันมาก  
สุขใจวันแต่งงาน  
เป็นราชาหนึ่งวันต่อหน้าคนเป็นพัน  
เชิญแขกเหรื่อ มากินเหนียว  
ขบวนรถขันหมากหลายคัน  
ถือหม้องามๆ  
ฉันรู้สึกตื่นเต้น  
คนเยอะเหลือเกิน  
ฉันไม่เคยรู้สึกแบบนี้มาก่อน  
แห่ออกจนแห้งเหนียวไปแล้ว

เพลงนี้ในแง่ของภาพวิถีวัฒนธรรม จึงสะท้อนถึงวัฒนธรรมหมู่บ้านที่มีการผสมผสาน กล่าวคือการแต่งงานในชุมชนชายแดนใต้ในอดีตนั้นจะจัดกันอย่างเรียบง่าย ภายหลังพิธีการหมั้นไม่เกินสองสัปดาห์ โดยฝ่ายเจ้าสาวจะยกขันหมากไปยังบ้านเจ้าสาว ขบวนขันหมากจะเป็นเพียงขบวนเล็กๆ ที่ประกอบด้วย

เจ้าบ่าว เพื่อนเจ้าบ่าว และญาติผู้ใหญ่ประมาณ 5-6 คนเท่านั้น โดยมีโต๊ะอิหม่ามเป็นผู้ทำพิธี ผู้รู้ศาสนา ท่านหนึ่งให้ข้อมูลว่า จุดใหญ่ใจความของการสมรสในทัศนะของศาสนาอิสลามคือการที่ชายหญิงได้ผูกจิตสัมพันธ์เพื่ออยู่ร่วมกันฉันท์สามีภรรยาโดยถูกต้องตามหลักศาสนา ภายใต้สาระสำคัญดังกล่าว ทำให้แต่เดิม การแต่งงานจะจัดกันอย่างเรียบง่าย “กินเลี้ยงกันในวงแคบๆ อาจเป็นเพราะการเดินทางไม่สะดวกสบาย ไม่มีร้านรวงคอยบริการเหมือนเช่นทุกวันนี้ คู่บ่าวสาวเพียงแค่ทำพิธีกันหน้าโต๊ะอิหม่ามก็เพียงพอแล้ว”<sup>2</sup> แต่ในเพลงนี้ ผู้ฟังจะสัมผัสได้ว่าการเคลื่อนขบวนขันหมากอันเป็นประเพณีท้องถิ่นดั้งเดิมถูกทำให้รวดเร็วขึ้นด้วยรถยนต์ซึ่งเป็นยานยนต์สมัยใหม่ ภาพของหมู่บ้านในเพลงนี้จึงเป็นหมู่บ้านที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วแตกต่างไปจากหมู่บ้านในโมทัศน์แบบโรแมนติกที่มองว่าหมู่บ้านสัมพันธ์กับความเรียบง่ายและเชื่องช้า

ขณะเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงนี้ก็ส่งผลต่อวิถีชีวิตของปัจเจกบุคคลด้วย “เจ้าบ่าว” ถูกพิธีกรรมการแต่งงานกล่อมเกลารับรู้สีกว่าตัวตนของเขาท่ามกลางแขกหรือในพิธีกรรมนั้นได้ “กลายเป็นราชา” ไปชั่วคราว สถานะดังกล่าวนี้มาพร้อมกับความรับผิดชอบดูแลแขกหรืออย่างทั่วถึง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เป็นสถานะที่ได้มาพร้อมมีเพื่อนพ้องญาติมิตร (จำนวนมาก) เป็นองค์ประกอบ ปัจเจกบุคคลจึงต้องสวมบทบาทดำรงตนในสถานะนั้นด้วยการแสดงออกถึงความรับผิดชอบดูแลอาหารการกินเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทความเป็นราชาที่ตนได้สวมอยู่ด้วย เนื้อหาจึงกล่าวบรรยายถึงความตื่นเต้นที่ผสมผสานกับเหน็ดเหนื่อยกันจนเหงื่อซึมและแห้งผาก

นอกจากนั้น การเปรียบเทียบตนกลายเป็น “ราชา” ในงานแต่งของชาวมลายูนั้นมีความเชื่อมโยงกับการจัดพิธีกรรมนิกะห์ที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ปัจจุบันนั้น ในพิธีสำคัญของการแต่งงานสิ่งที่จะขาดเสียไม่ได้ก็คือ “บัลลังก์” ที่จะได้รับการประดับประดาสวยงามเพื่อให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวขึ้นนั่งเพื่อให้ญาติๆ ทั้งสองฝ่ายได้แสดงความยินดีอย่างสมเกียรติ โดยการให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวขึ้นนั่งบัลลังก์นี้เป็นธรรมเนียมของการแต่งงานในประเทศอาหรับที่กลายเป็นความนิยมที่เข้ามาแพร่หลายในจังหวัดชายแดนภาคใต้ช่วงประมาณ 2-3 ทศวรรษที่ผ่านมา

ความน่าสนใจของเนื้อหาเพลงนี้อยู่ในอีกตอนหนึ่งคือการกล่าวถึงการเปลี่ยนสถานภาพอีกครั้งของปัจเจกบุคคล จากราชาชั่วคราว เมื่อผ่านพิธีกรรมเปลี่ยนผ่านแล้ว (ได้แก่การเข้าพิธีกรรมต่อหน้าโต๊ะอิหม่าม และการเข้าเรือนหอ ในคำคืนพิธีกรรมแล้ว) ราชาชั่วคราวซึ่งเป็นสมาชิกจากอีกครอบครัวหนึ่งก็กลายเป็นสมาชิกของอีกครอบครัวหนึ่ง

เราสองคนเป็นสามีภรรยา

คืนนี้ เป็นคืนแรก

---

<sup>2</sup> อาหวัง ยีสามะแอ, สัมภาษณ์

ที่เราจะร่วมเตียงกัน  
ฉันทื่นเต้นเกินจะบรรยาย  
ตื่นเต้นจนตัวสั่น  
หยอกที่เท้า  
เธอเดิน  
ตื่นแปดโมง  
อาบน้ำชำระร่างกาย  
ล้อมรอบโต๊ะกินข้าว  
พร้อมกับภรรยาและพ่อตาแม่ยาย

ความน่าสนใจของเนื้อหาเพลงนี้อีกประการหนึ่งที่แฝงฝังอยู่ก็คือ ค่านิยมเรื่องการรักษาความบริสุทธิ์ก่อนแต่งงาน บทเพลงแสดงให้เห็นว่า เจ้าบ่าวและเจ้าสาวนั้นไม่เคยมีความสัมพันธ์กันมาก่อน การเข้าเรือนหอจึงเป็นประสบการณ์การเปลี่ยนผ่านที่สร้างความตื่นเต้นให้แก่คนทั้งคู่ จึงอาจกล่าวได้ว่า แม้ว่าเพลงนี้จะสะท้อนให้เห็นถึงเปลี่ยนแปลงของรูปแบบประเพณีบางอย่าง แต่ค่านิยมที่ไม่ให้ผู้หญิงกับผู้ชายแตะต้องกันก่อนแต่งงานก็ยังคงเป็นค่านิยมที่สืบทอดอยู่ในสำนึกของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ค่านิยมเช่นนี้ปรากฏอยู่พร้อมๆ กับการเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่น และความเปลี่ยนแปลงด้านประเพณีการแต่งกายที่ผู้คนในท้องถิ่นหันมาให้ความสำคัญกับความสวยงามมากขึ้น ดังเช่น การเกิดขึ้นของปรากฏการณ์ “แฟชั่นมุสลิม” หรือ “ธุรกิจเวดดิ้งสตูดิโอ” ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาราว 10 ปีที่ผ่านมา ที่ส่งผลให้พิธีกรรมการแต่งงานในชายแดนใต้มีกระบวนการขั้นตอนที่ซับซ้อนหลากหลาย และเน้นความอลังการมากขึ้น โดยเฉพาะเรื่องความสวยงามที่ทุกๆ ฝ่ายทั้งญาติ แขกหรือ เจ้าบ่าวและเจ้าสาวจะมุ่งมั่นมากเป็นพิเศษ เพลง “ปูโละ” หรือ “กินเหนียว” ของ “มะริ๊ะ” สะท้อนมุมมองต่อความเปลี่ยนแปลงนี้ไว้อย่างน่าสนใจ เพลงนี้กล่าวผ่านมุมมองและเสียงเล่าของตัวละครผู้หญิงที่ออกมาบ่นเรื่องที่ตนเองได้รับบัตรเชิญไปงาน “กินเหนียว” เยอะมาก ทั้งกินเหนียวในพิธีเข้าสู่สู่นัด และกินเหนียวแต่งงาน ทำให้ต้องประสบปัญหาเรื่องเงินทองที่จะใส่ซองช่วยงาน ดังตอนหนึ่งว่า

วันนี้กินเหนียว พรุ่งนี้กินเหนียว มะรินก็กินเหนียวอีก  
การ์ดเชิญ บนบ้านเหมือนขยะ  
คราวนี้ ต้องลำบากแน่เพราะเรามันจน  
ค่าชียาก็ไม่พอ ต้องขายยางทั้งที่ยังเปียกๆ

มีทั้งกินเหนียวเข้าสู่นัต และกินเหนียวงานแต่งงาน

แขกมามากมาย เจ้าของงานรู้สึกเหนียวล้ำ

ควายตั้งเดียวไม่พอ เชือดวัวเพิ่มอีกตัว

คนครัวไม่ได้หยุด คนเสิร์ฟไม่ไหวจะเต็ม

พูดถึงกินเหนียว ผู้หญิงชอบมาก

ไม่ทันจะได้กลับบ้าน ต้องออกไปทุกวัน

เงินไม่พอ ยอมที่จะไปยืมมาอีก

ถ้าไม่ได้ไปกินเหนียว ถึงกับทะเลาะกับสามี

วันนี้กินเหนียวการกุศล พรุ่งนี้กินเหนียวหมู่บ้าน

คนชวนเขาเหมารถสองแถว

ปูโละ หรือกินเหนียว เรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมของคนมลายูมุสลิม โดยส่วนใหญ่จะจัดขึ้น ตอนงานแต่งงาน บางบ้านจัดในงานเข้าสู่นัต (ขริบอวัยวะเทศชาย) และบ่อยครั้งก็จัดก่อนที่จะส่งลูกไปเรียนเมืองนอก อีกนัยหนึ่งของการกินเหนียว อาจกล่าวได้ว่าเป็นประเพณีที่จัดขึ้นในงานมงคลของชีวิตปัจเจกบุคคลและครอบครัว

การกินเหนียวในอดีตนั้นจัดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์เพื่อป่าวประกาศหรือประชาสัมพันธ์ให้คนในหมู่บ้านรับรู้ เวลาไปกินเหนียวน้อยคนที่จะยื่นซองเงินช่วยเหลือ เพราะโดยส่วนใหญ่คนที่ไปกินเหนียวจะเอาหม้อที่ใส่ข้าวสาร หรือน้ำตาลไป และเจ้าบ้านก็จะให้ข้าวเหนียวตอบแทนกลายเป็นของชำร่วย เมื่อเวลาผ่านไป วัฒนธรรมการยื่นซองเงินช่วยเหลือก็เข้ามา พร้อมกับการเชิญแขกต่างถิ่นที่ไม่รู้จัก หรือรู้จักกันห่างๆ โดยให้ญาติที่อยู่ในหมู่บ้านอื่นๆ เป็นคนเชิญ โดยให้มากันเป็นสายๆ เหมือนการจัดตั้งของหัวหน้า เครือข่าย หรือหัวคะแนนในทางการเมือง ความเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้ประเพณีการกินเหนียวเกิดขึ้นในงานการกุศลหลากหลายงานมากขึ้น รวมไปถึงการเรียกรับเงินซ่อมแซมหรือสร้างมัสยิดประจำหมู่บ้าน ที่น่าสนใจก็คือ งานกินเหนียวในปัจจุบันนั้นเหมือนห่วงโซ่ที่เชื่อมโยงคนเข้าอยู่ในวงญาติทางประเพณีเดียวกัน กล่าวคือ เมื่อไปงานคนนี้ครั้งนี้ เขาก็จะต้องไปงานของคนที่เขาชวนไปอีกในครั้งหน้า กลายเป็นวงจรที่เวียนต่อๆ กันไม่สิ้นสุด ยิ่งในช่วงที่เป็น “ฤดู” ของงานแต่ง การ์ดเชิญจากทั่วสารทิศก็จะเข้ามาไม่ขาดสาย

เพลงปูโละ แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ช่วง ในช่วงแรกพูดถึงการได้รับเชิญไปงานกินเหนียวที่ได้รับไม่เว้นวัน จนการ์ดเชิญเต็มบ้านแทบจะเป็นขยะ คนจนได้การ์ดเชิญก็ยังเครียด ขี้แยไม่ทันแห้งก็ต้องเก็บไปขาย ตัวเจ้าของงานเองก็ล้าเพราะเชิญคนเยอะ

ในช่วงแรกนี้เรียกว่าเนื้อหาคงออกในเชิง “บนเกมประชด” เพราะงานเลี้ยงกินเหนียวนั้น ถ้าได้รับเชิญก็หมายถึง “เงิน” ที่ต้องใส่ซอง เมื่อได้รับไม่ว่าวันจันทร์วันอังคารในบ้านคงเหมือน “ขยะ” คำนี้อาจจะตีความได้ 2 ประเด็น ในประเด็นหนึ่งเพราะความเยอะของการ์ดเชิญจนดูเหมือนขยะในบ้าน อีกประเด็นหนึ่งอาจจะพูดได้ว่า การเปรียบเทียบกับคำว่าขยะในที่นี้หมายถึงสิ่งที่เจ้าบ้านไม่ต้องการ เพราะการได้รับการ์ดเชิญที่เพิ่มขึ้นคนที่ทำมาหากินอย่างชาวบ้านที่ประกอบอาชีพกรีดยางก็ต้องสั่นคลอนกับค่าใช้จ่ายที่เพิ่มขึ้นด้วย การเปรียบเทียบให้เห็นถึงสถานะของความสั่นคลอนนั้นก็คือ “ขี้ยังเปื่อย” เพราะปกติ การทำขี้ยังจะรอให้ขี้ยังแห้งเป็นก้อน ขี้ยังเปื่อยคือการเก็บก่อนเวลาจนยังไม่ทันจับตัวให้แข็งเหมือนปกติ

ทางด้านเจ้าของงาน ที่เชิญคนมาจากทุกทั่วสารทิศก็ต้องรับผิดชอบต่อการจัดการด้านต่างๆ จนเหนื่อยล้าไม่ได้หย่อนกายลงพักผ่อน เช่นเดียวกับคนเสิร์ฟและคนทำอาหาร “ฆ่าควายแล้วหนึ่งตัวต้องฆ่าวัวเพิ่ม” นั้น ก็เป็นการกล่าวประชดในแง่ของการอดของเจ้าของงาน ทั้งนี้ เมื่อเปรียบกับสภาพความเป็นจริง การเชิญคนมากินเหนียวเยอะ หรือการลั้มสัตว์ใหญ่มากถึง 2 ตัวนั้น เพื่อที่ภายหลังจะได้เป็นที่ “พูดถึง” ความใหญ่โตของงานนั้นๆ ประหนึ่งคล้ายเป็นการ “อวดรวย” ด้วยเช่นเดียวกัน กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ อารมณ์ของเพลงนี้กำลังวิพากษ์วิจารณ์ค่านิยมอวดรวย รักษาหน้า และรักศักดิ์ศรีของคนในชายแดนใต้ซึ่งเป็นค่านิยมที่พ่วงติดมากับประเพณีท้องถิ่น ค่านิยมเช่นนี้ส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของรายละเอียดต่างๆ ในประเพณีหรือพิธีกรรมด้วย ดังเช่น การจัดงานจะต้องเชิญแขกเหรื่อมากก็ต้องมีการจัดเลี้ยงต่อเนื่องและยิ่งใหญ่กว่าปกติ อาจจะมีมหรสพ มีดนตรี คอนเสิร์ตต่างๆ ดังที่ผู้ฟังเพลงคนหนึ่งกล่าวว่า ประเพณีท้องถิ่นมักจะเปลี่ยนแปลงไปภายหลังมีองค์ประกอบอื่นๆ เข้ามาด้วย ดังเช่นงานแต่งงานที่เน้นความสนุกสนาน เพลงดิเก้สมัยใหม่ก็ได้รับจ้างมาแสดงคอนเสิร์ต เพลงที่ชาวบ้านผู้ร่วมงานชอบฟังก็จะเป็นเพลงที่มีเนื้อหาสองแง่สามง่าม และสนุกสนานมากกว่า “การรับคอนเสิร์ตเพลงดิเก้สมัยใหม่ในงานแต่งงานก็เพื่อแสดงให้เห็นฐานะของตัวเอง เพื่อเอาใจชาวบ้าน เพราะคนที่นี่ผูกติดกับเพื่อนบ้านผูกติดกับความชอบและไม่ชอบของเพื่อนบ้านมากกว่า”<sup>3</sup> การจัดงานประเพณีการกุศลบ้านไหนมีคอนเสิร์ตเสริมเข้าไป แสดงให้เห็นว่าเป็นงานใหญ่ที่ หรือไม่เจ้าภาพก็คงเป็นบุคคลสำคัญของชุมชนหรือหมู่บ้าน<sup>4</sup>

ในมุมมองของคนท้องถิ่นดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ความเปลี่ยนแปลงของประเพณีท้องถิ่นเหตุหนึ่งจึงมาจากค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงไปของผู้คนด้วย ดังจะเห็นความเปลี่ยนแปลงเรื่องค่านิยมความสวยงามของผู้หญิงที่เพลงนี้สะท้อนผ่านเนื้อหาในตอนที่สองที่กล่าวถึงคนที่ชอบไปงานกินเหนียวว่าส่วนใหญ่จะ

<sup>3</sup> นูรฮิดายะห์ ดันหยงศิริกุล, สัมภาษณ์

<sup>4</sup> มะแอ และ, สัมภาษณ์

เป็นผู้หญิง ชื่นชอบถึงขนาดไม่มีเงินจะใส่ของช่วยงานก็ยังกล้าหิบบิ๊ยมคนอื่นเพื่อที่จะได้ไปงาน ไปกันเต็มคันรถ คนขับชอบให้สาว ๆ อยู่ข้างหน้าจนเต็ม แม้จะขับรถลำบากแต่เหมือนว่าได้กำไร

ประเด็นในช่วงที่ 2 เนื้อหาออกมาชัดเจนในเชิงของการ “ต่อว่าและเสียดสี” ผู้หญิง เพราะโดยปกติแล้วผู้หญิงมักจะชอบไปงานกินเหนียว บางคนถึงขั้นตัดชุดใหม่ทุกครั้งเพื่อไปงานแต่ง เรียกได้ว่าแต่งชุดแข่งกับเจ้าสาว ซึ่งคนประเภทนี้จะมีผู้เปรียบเปรยว่า “ฮาตูปูโละ” หมายถึง “ผิงงานแต่ง” มีงานแต่งที่ไหนก็จะดีใจ แม้เงินไม่มีก็ไม่ใช่อุปสรรค สามารถหิบบิ๊ยมเพื่อนได้ ขอให้ได้ไปงานแต่ง

อาจกล่าวได้ว่าประเพณีการแต่งงานสำหรับผู้หญิงมุสลิมจึงเป็น “พื้นที่พิเศษ” แบบหนึ่งที่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงมุสลิมสามารถแสดงตัวตนความเป็นมุสลิมะห์ชายแดนใต้ที่ทันสมัยได้อย่างเต็มที่ เพลงกล่าวถึงการ “แข่งกันสวย” ของผู้หญิง ที่ทุกคนจะต้องออกแบบเครื่องแต่งการกันเป็นพิเศษ สำหรับสังคมมุสลิม การแสดงตัวตนในฐานะ “ผู้หญิงสวย” และ “ผู้หญิงมีเสน่ห์” ในเชิงรูปลักษณ์นั้นอาจจะมีโอกาสไม่มากนัก ประเพณีการแต่งงานจึงถือเป็นโอกาสที่จะแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของความเป็นผู้หญิงได้อย่างเต็มที่ โดยที่จะไม่รู้สีกว่ากำลังกระทำผิดหลักศาสนาแต่อย่างใด

นอกจากนั้น ค่านิยมของการไปเข้าร่วมประเพณีการกินเหนียวซึ่งเพลงได้เสียดสีเอาไว้ว่าผู้หญิงมักจะให้ความสำคัญเป็นพิเศษ ยังนำไปสู่การสร้างพื้นที่พิเศษที่ผู้หญิงใช้อ้างอิงเพื่อไม่ต้องปฏิบัติตามข้อห้ามเรื่องการไม่ควรพบปะหรือถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย การเดินทางเพื่อเข้าร่วมประเพณีทำให้ผู้ชายและผู้หญิงสามารถพบเจอกันได้โดยไม่รู้สึกผิดต่อค่านิยมทางสังคมแต่อย่างใด

เพลงที่เกี่ยวข้องกับประเพณีกินเหนียว หรือการแต่งงานอีกเพลงหนึ่งที่น่าสนใจก็คือ เพลง **มาโชะนาญ** ของเปาะเต๊ะ ญะบือแก ที่กล่าวถึงคนนอกศาสนาที่เข้ารับนับถือศาสนาอิสลามเพราะความรัก เพลงนี้ถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์ผ่านมุมมองของผู้ชายที่ต้องเข้าศาสนาอิสลาม จะต้องปรับตัวใหม่โดยเฉพาะการขลิบปลายอวัยวะเพศชาย

สำหรับชายนอกศาสนา การแต่งงานคือการเปลี่ยนสถานภาพและเปลี่ยนแปลงความคิดและความเชื่อ เพลงจึงบอกเล่าถึงความกังวลหลายอย่างเพราะเขาจะต้องก้าวเข้าสู่โลกใหม่ที่ไม่เคยชิน ทั้งเรื่องของการละหมาด หรือการเข้ากับคนในบ้าน แต่เพราะความรักจึงยอมเข้าเพื่อที่จะได้แต่งงานกัน เพลงนี้ดนตรีที่ใช้ประกอบเพลงยังคงเป็นเครื่องดนตรีบานอฟสมกับการร้องแบบดิเกร์ฮูลูให้จังหวะสนุกสนาน และออกในแนวตลกเช่นเพลงอื่นๆ ของเปาะเต๊ะ ดังคำร้องตอนหนึ่งว่า

น้องที่รักของพี่

น้องคนมลายู พี่คนไทยพุทธ

ใจพี่ ปรารถนาจะแต่งงานกับน้อง

แต่พี่กังวล ตอนขริบ เข้าสู่  
ตอนขริบ ไม่ค่อยเท่าไร  
แต่พี่กลัวตอนแกะผ้าพันแผลออกนี่สิ  
น้องเป็นคนมลายู(มุสลิม) พี่กังวลใจ  
อีกอย่างพี่รู้สึกเสียตายหมู่ ที่เลี้ยงไว้สามคอก  
แต่ไม่ต้องเป็นห่วงเพื่อนของพี่เป็นเจ้าแก  
เราให้กับ เซ็ง ป้อแต เผื่อจะเชือดกินเหนียว  
เป็นคนมลายู รู้สึกกังวลหลายอย่าง  
พี่ไม่อยากทะเลาะกับพ่อตาแม่ยาย  
คนอื่นไปมัสยิด พี่นอนอยู่บ้านเฉยๆ  
แต่พ่อเป็นคนมลายู ทำแบบนั้นไม่ได้แล้ว

ในศาสนาอิสลาม การแต่งงานจะต้องเกิดขึ้นระหว่างคนในศาสนาเดียวกันเท่านั้น ด้วยสาเหตุหลายประการ ทั้งการปฏิบัติศาสนากิจทางศาสนา ความเป็นอยู่ รวมถึงป้องกันการเกิดปัญหาในภายหลัง ดังนั้นเมื่อไปรักกับคนศาสนาอื่นก็จะต้องมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ารับศาสนาอิสลามถึงจะแต่งงานกันได้ หลายต่อหลายคนเข้ารับโดยที่ไม่ได้เต็มใจหรือมีความพร้อมสำหรับการเรียนรู้ศาสนาใหม่ จึงสร้างปัญหาในภายหลังอีกมากมาย หลายคนเข้าใจว่าการกล่าวปฏิญาณตนพร้อมกับการขริบอวัยวะเพศสำหรับเพศชายก็เข้ารับศาสนาอิสลามแล้ว แต่ในทางปฏิบัติกลับไม่สามารถทำอะไรได้ เช่น คนอื่นไปมัสยิดเรานอนอยู่บ้านเฉยๆ ก็สื่อถึงการที่ไม่รู้ว่าจะต้องไปมัสยิดและละหมาดอย่างไร

ไม่เพียงแต่ในเรื่องของการปรับตัวการปรับเปลี่ยนในเรื่องของศาสนาเท่านั้น ในที่นี้ พูดถึงคนมลายูกับคนไทยพุทธ ซึ่งเป็นเรื่องปกติที่จะมีความแตกต่างในเรื่องของวัฒนธรรมการใช้ภาษา แต่เมื่อไปอยู่ในสังคมมลายู ที่มีคนมลายูพูดภาษามลายูเป็นส่วนใหญ่ บางคนไม่สามารถพูดไทยได้เลย ยิ่งการไปอยู่ในครอบครัวที่พ่อแม่ของอีกฝ่ายไม่สามารถพูดภาษาไทยได้ จึงเป็นเรื่องลำบากเพิ่มขึ้นอีก

เพลงนี้ได้หยิบยกเรื่องที่หลายคนมองว่าเป็นเรื่องง่ายและมักเกิดขึ้นบ่อย แต่สิ่งที่หลายคนไม่ได้คำนึงถึงคือ การปรับตัวในภายหลัง ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องกระทำก่อนสิ่งอื่นๆ ดังนั้น จึงมักจะเห็นปัญหาในเรื่องเช่นนี้เกิดขึ้นกันมากในสังคม

#### 5.1.2 ภาพสะท้อนวิถีชีวิต

ภาพที่เพลงดิเกร์สมัยใหม่สะท้อนที่นาโดดเด่นอีกประการหนึ่งในหัวข้อนี้ก็คือ ภาพของวิถีชีวิตของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความเปลี่ยนแปลง และผสมผสานระหว่างวิถีแบบดั้งเดิมและวิถีแบบ

สมัยใหม่ ผู้ฟังคนหนึ่งกล่าวว่า เพลงเหล่านี้จะปรับเนื้อหาให้ทันสมัยสถานการณ์ในชุมชนอยู่เสมอๆ เพื่อสร้างแรงดึงดูดใจให้กับผู้ฟัง<sup>5</sup> ดังเช่น เพลง กียอบูเกะ (ทำงานบนหุบเขา) ที่บอกเล่าถึงสภาพการทำงานของคนบ้านในหุบเขา แม้ว่าจะใช้ทำนองเพลงที่สนุกสนาน แต่ก็เพื่อความสนุกสนาน และตลกโปกฮา แต่ทว่าก็ซ่อนเอาไว้ด้วยภาพชีวิตอันขมขื่น การสวดแทรกความยากแค้นของคนในท้องถิ่น ที่ทำงานด้วยความเหนื่อยยากลำบาก ทำงานหาเงินได้บาทแต่ก็ต้องกินสองบาท ทุกวันต้องกินแต่ปลาแห้ง เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วก็เพียงพอ ข้าบางครั้งก็ยังป่วย คล้ายๆ เคราะห์ข้ากรรมชัต บางคนโชคดี ก่อนตายก็ยังได้ร่ำรวย แต่ตนนั้นเหมือนถูกสาป คล้ายๆ ว่ามีกันแต่ชี้ไม่ได้ จนต้องติดหนี้สิน หากเจ้าหนี้ไม่เข้าใจก็จะถูกตามทวงอยู่เข้าเย็น ดังตัวอย่างเนื้อหาตอนหนึ่งว่า

ตื่นเช้าก็ขึ้นเขา  
พักขวานแล้วไปทำงาน  
ระหว่างทางเจอหมอมাত্রจโรค  
ตรวจไปตรวจมา มีไข้มาลาเรีย  
ถ้าเกิดเป็นคนไข้โชคดี  
ก่อนตายเขาก็มีโอกาสรวย  
ไม่เหมือนตัวเราตอนที่ป่วยอยู่นี้  
ทำงานที่ได้บาทแต่ต้องกินสอง(คน)  
ถึงจะไม่ค่อยกิน แต่ทำงานก็ยังไม่ได้เช่นกัน  
เหมือนร่างกายที่โดนสาป  
เหมือนมีกันแต่ชี้ไม่ได้

ความเปรียบในเพลงนี้ เช่น “มีกันแต่ชี้ไม่ได้” ให้ภาพขำๆ ที่ขื่นขมไม่น้อย โดยการเปรียบจากภาพใกล้ตัว และเป็นอวยวะเบี่ยงล่ง ซึ่งเรียกเสียงหัวเราะจากคนฟังได้ง่าย แต่ในอีกแง่หนึ่งนั้น เนื้อเพลงนี้ได้เข้าถึงความเป็นอยู่ของผู้คนในพื้นที่ ทำงานกรียดยาง ปลุกผัก ร่างกายปวดเมื่อย แต่ก็ยังคงต้องทำงานเช่นเดิม ด้วยว่าเป็นวิถีชีวิต เป็นงานหลักที่จะต้องทำ หรือแม้แต่การกินข้าวกับปลาแห้ง การไม่มีอาหารชนิดนี้ในสำหรับ เหมือนอาหารไม่ครบ เพลงนี้จึงคล้ายกับการนำเอาวิถีชีวิตของผู้คนมาใส่ทำนองให้เกิดความสนุกสนาน และเหมือนเป็นเพลงตลกในเชิงปลอบใจ พร้อมๆ กับสะท้อนภาพวิถีชีวิตที่แร้นแค้นของพวกเขาไปด้วย น้ำเสียงของเพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่แล้วมักจะยอมรับถึงชะตากรรมความยากจน ยอมรับในความต่ำ

---

<sup>5</sup> รุสลัน ยูโซะ, สัมภาษณ์

ด้อยด้อยวาสนาของตัวเอง พวกเขาระหนักถึงอัตลักษณ์ใน “ความเป็นบ้านนอกคอกนา” ของตนเอง  
พร้อมๆ กับที่อีกด้านหนึ่งก็ส่งเสียงเรียกร้องต่อสังคมทุนนิยมว่าอย่าละทิ้งท้องถิ่น ดังเพลงตอนหนึ่งว่า

เรามันคนบ้านนอก ทำงานประสานคนบ้านนอก

กรียดยาง เก็บขี้ยาง ปลุกผัก ทำสวน

รู้สึกเหนื่อยหน่าย ร่างกายก็รับไม่ไหว

ตกกลางคืนก็ร้าวรวดปวดกาย

ไม่สบาย เป็นหวัด

ร่างกายไม่ทันเข้าที่เข้าทาง

บางครั้งเวลาอาบน้ำ ก็ไม่ถูสบู่

อาหารการกินนั้นไม่ต้องพูดถึง

เมนูปลาแห้งนั้นไม่เคยทิ้งเลย

จะเห็นว่าเพลงนี้แม้จะกล่าวถึงความลำบากยากจน แต่ก็ไม่ได้มีน้ำเสียงตัดพ้อหรือปลดปลงใน  
ชะตากรรม ทำนองเพลงจังหวะที่คึกคัก ได้ช่วยลดทอนน้ำเสียงของการพรวดพราดครวญออกไปได้ไม่น้อย  
จังหวะเช่นนี้เองที่ทำให้เพลงดีเกร์สมัยใหม่จำนวนหนึ่ง แม้จะพยายามกล่าวถึงความยากจนเชิงุญใจแต่ก็ไม่ได้  
สะท้อนความพ่ายแพ้หรือท้อแท้ไม่ยอมรับ ดูเหมือนทั้งผู้ฟังและผู้แต่งและผู้ร้องเพลง จะพร้อมใจกันยอมรับ  
ตรงกันว่า หากนั่นคือความทุกข์ยากลำบาก สิ่งที่จะต้องปรับตัวเพื่อให้พ้นจากความทุกข์ยากลำบากนั้นหาใช่  
ใครอื่น แต่คือตัวของพวกเขาเอง ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า นี่คือน้ำเสียงของการยอมรับอัตลักษณ์ความเป็น “คน  
บ้านนอก” ของพวกเขา

คำถามที่น่าสนใจก็คือ อัตลักษณ์ความเป็นคนบ้านนอกที่เพลงนี้ตระหนักนั้นมีลักษณะอย่างไร ถ้าม  
อีกนัยหนึ่งก็คือ เพลงดีเกร์มีวิสัยทัศน์เข้าใจว่าความเป็นบ้านนอกที่ติดตัวกลายเป็นอัตลักษณ์ของพวกเขาอยู่นั้นมี  
ลักษณะอย่างไร คำถามนี้อาจจะตอบได้จากเพลงที่มีเนื้อร้องและทำนองคึกคัก เนื้อร้องเรียบง่าย ฟังสนุก  
อย่างเพลง “กียอออแรกาปง” หรือ “การงานของชนบท” ที่แต่งและขับร้องโดย “เปาะเต๊ะ” ดังเนื้อเพลง  
ตอนต้นว่า

หลังจากเราปลูกข้าวโพด เราก็มารัปรายข้าวเปลือก

โปรยเม็ดมะเขือ แล้วก็ฝังพันธุ์หัวมัน

อาหารการกินของคนชนบท

ไม่ต้องไปซื้ออะไรมากมาย

ลวกมะเขืออ่อน ทำแกงบอน  
...เราอยู่ในหมู่บ้าน ก้อย่าเที่ยววิจารณ์กัน  
ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ผลัดกันไป  
ตื่นตอนเช้าๆ  
มีข้าวค้างคืน เราก็อุ่นกินกัน  
เตรียมอุ่นแกงบอน...  
แล้วเราก็อ่างปลาแห้ง  
ลูกเมื่อก็้อมวงพร้อมหน้า  
กระต๊ากก็เก็บให้แมว  
ข้าวเหลือก็เอาให้เป็ด  
เปลือกกล้วยเราก็โยนให้แกะ  
โฮ...ถ้าเป็นคนขยัน ยังมีกินง่าย  
เวลาเลี้ยงพะ เรา้ก็ไปตัดปลีกล้วย เอามาทำผักลวก

พิจารณาจากคำร้อง เพลงกียอออแรกาปงเป็นเพลงง่ายๆ ที่กล่าวถึงวิถีชีวิตของคนท้องถิ่นหรือคนในชนบท ที่ดำรงชีวิตอย่างสามัญ พึ่งพาธรรมชาติ และเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ไม่มีความหมายซับซ้อนอีกทั้งไม่ได้ให้ความหมายเชิงเสียดสีใดๆ

เพลงนี้แต่งขึ้นให้สอดคล้องกับเหตุการณ์ในช่วงที่มีโครงการเศรษฐกิจพอเพียง หรือในปี พ.ศ. 2543-2545 ซึ่งนับว่าเป็นเพลงใหม่ที่พยายามออกมาเพื่อให้ทันต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น จากเนื้อหาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่านี่คือเพลงที่พยายามบันทึกภาพวิถีชีวิตของชาวนาชนชั้นที่สนใจอย่างยิ่ง เพลงพูดถึงวิถีชีวิตที่เรียบง่าย ทั้งในด้านการอาชีพ การทำมาหากิน วิถีความสัมพันธ์ และวัฒนธรรมประเพณี อย่างไรก็ตาม เราจะพบว่า ภาพต่างๆ เหล่านี้เพลงสื่อสารออกมาในฐานะภาพอดีตที่มีความคาบเกี่ยวอยู่กับปัจจุบันซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปแล้วในบางด้านเช่นกัน โดยในตอนต่อหลังจากนั้น เพลงได้เชื่อมโยงปัจจุบันของชุมชนเข้ากับอดีต โดยบอกว่า การที่ชุมชนเป็นอยู่ทุกวันนี้ก็เพราะบทบาทและความขยันขันแข็งของ “คนเก่าคนแก่” หรือบรรพบุรุษนั่นเอง รายละเอียดนี้ปรากฏในเนื้อเพลงตอนสุดท้ายที่ว่า

คนเก่าคนแก่แต่ก่อน ทำงานกันเช้าเย็น  
เลี้ยงวัว เลี้ยงควาย ขึ้นเขาถางป่า  
ปลูกลองกอง ปลูกลูภู ปลูกกลางสาต ปลูกทุเรียน

ได้แบ่งให้ลูกหลาน ได้เก็บคนละนิดละหน่อย

โอ....พอดกมาถึงเรา

เราก็วิ่งตามยุคสมัยใหม่

ขายที่มาซื้อรถ ซื้อมอเตอร์ไซด์

ไม่เหลือเลยซักอย่าง เห็นอยู่แต่ร่องรอยของก้อนเส้า

จากเนื้อเพลง ผู้ฟังจะถูกเรียกร้องให้เชื่อมโยงปัจจุบันของผู้ฟังไปยังคุณสมบัติของคนรุ่นเก่าก่อนว่าเป็นชนชั้นมหาอำนาจ บุกเบิกทางไรถางนาจนทำให้คนรุ่นหลังมีตัวมีตนที่อยู่ที่ยืนอย่างทุกวันนี้ เนื้อหาและน้ำเสียงเช่นนี้อาจตีความหมายได้ 2 ประการ ประการแรกก็คือ เป็นการบอกว่าภาพชนบทอันสวยงามในตอนแรกและตอนกลางที่จริงแล้วเป็นเพียงชนบทในจินตนาการที่ไม่มีวันย้อนคืนมาอีกได้แล้ว เพลงนี้จึงเป็นการโหยหาอดีตที่ผู้แต่งและผู้ฟังต่างก็จินตนาการถึงชุมชนหรือบ้านที่ปัจจุบันไม่ได้มีอยู่จริงแล้ว มันกลายเป็นเพียง “ร่องรอย” และ “ก้อนเส้า” ที่ไม่มีหม้อตั้งอยู่อีกต่อไป เพราะสุดท้ายเพลงก็จบลงด้วยการเปรียบเทียบกับคนปัจจุบันที่ยังพุ่มเฟิย หรือชื่อของเก็นจำเป็น ได้เงินแล้วไปซื้อมอเตอร์ไซด์ กล่าวได้ว่ามอเตอร์ไซด์ถูกวางเป็นสัญลักษณ์ของเทคโนโลยีสมัยใหม่ เป็นตัวแทนของความพุ่มเฟิยและความเปลี่ยนแปลงของการสื่อสารคมนาคมที่เกิดขึ้นในพื้นที่ชนบท ซึ่งก็ได้รับการตอบรับจากคนชนบทรุ่นใหม่ ๆ ที่วิ่งไล่ความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้อย่างฉับไว ภาพดังกล่าวนี้ชี้ถึงความเป็นสมัยใหม่ที่ตัดขาดจากภาพอันเรียบง่ายบริสุทธิ์ในเนื้อเพลงตอนต้นอย่างสิ้นเชิง

อารมณ์เพลงที่เรียกร้องให้คิดถึงวิถีของอดีต และคุณค่าของบรรพบุรุษนั้นยังหมายรวมถึงการเรียกร้องให้มองสิ่งเหล่านี้เป็นรากเหง้าของชีวิตในปัจจุบัน ดังเช่น การให้ความสำคัญกับ “ข้าวและนา” ว่าเปรียบเป็นที่มาของคนเรา เพลง **บิ๊บนานา** หรือ **ทุ่งนา** ที่มีเนื้อหาเรียกร้องไม่ให้คนรุ่นใหม่ไม่ลืมทุ่งนา เพราะคนนั้นเติบโตได้เพราะข้าว แม้ชีวิตจะร่ำรวยแค่ไหนก็หนีไม่พ้นข้าว หากขาดข้าว ลมหายใจก็ไม่ยืดยาว ชีวิตอยู่นานได้ก็เพราะการกิน ก่อนจะมาเป็นข้าวสาร มันเคยเป็นข้าวเปลือก และที่สุดมันก็ได้กลายเป็นข้าวอย่าได้หลงลืมสิ่งเหล่านี้ หากชีวิตร่ำรวยแล้ว ก็อย่าได้ลืมรากเหง้า อย่าลืมทุ่งนา ให้หวนกลับไปมองวัยเด็กที่เคยวิ่งเล่นในทุ่งนา เมื่อโตไปอย่าได้ดูถูกทุ่งนา และอย่าลืมรากเหง้าเดิมของตน

เพลงนี้เหมือนเป็นเพลงเตือนสติคนรุ่นใหม่ที่เราเรียกว่าแทบจะลืมรากเหง้าดั้งเดิมของตัวเอง เมื่อร่ำรวยแล้วหลงตัวเองและดูถูกทุ่งนา เนื้อเพลงได้เปรียบเทียบว่า ข้าวนั้น ก่อนที่มันจะเป็นข้าว มันเคยเป็นข้าวสาร และก่อนข้าวสาร มันคือข้าวเปลือก เช่นเดียวกับคน ที่ก่อนจะรวยนั้น ก็ต้องเติบโตจากข้าว ข้าวเสมือนสิ่งที่ต่อลมหายใจ หากไม่มีข้าวกิน อายุก็ไม่ยืนยาว รากเหง้าดั้งเดิมของคนเราล้วนมาจากทุ่งนา พอไถนา แม่ดำนานา แล้วเราก็คือลูกหลานที่ไม่ควรดูถูกที่มาของตัวเอง

เพลงเหล่านี้จะเสนอว่า รากเหง้านี้เป็นองค์ประกอบหนึ่งของอัตลักษณ์ของคนเรา การหลงลืมรากเหง้าจึงทำให้คนเราสูญเสียอัตลักษณ์ที่เหมาะสม เช่นเดียวกับท้องถิ่นที่ลืมรากเหง้าของตัวเองก็จะสูญเสียอัตลักษณ์ไปด้วย และนั่นเองที่จะทำให้ท้องถิ่นเปลี่ยนแปลงไป เพลง**ซีละบุญอ** หรือ **พลาตที่เกิดทุน** เสนอว่าความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเริ่มต้นจากระบบครอบครัวที่ไม่มีศักยภาพในการหล่อหลอมคนรุ่นหลังให้อยู่ในธรรมนงครองธรรมได้ ผลเสียจึงส่งผลกระทบยาวทั้งต่อครอบครัวนั้นๆ เองและสังคมโดยรวมด้วย

เพลง**ซีละบุญอ** สะท้อนภาพของพ่อแม่สมัยใหม่ที่ตามใจลูกมากเกินไป ลูกเติบโตมากลายเป็นคนสร้างปัญหา เอาแต่ใจ และไม่เคยมุ่งพอใจในสิ่งที่ตนมี ฟุ่มเฟือย ชีวีตรัสสมบัติจากพ่อแม่จนหมดสิ้น เมื่อเกิดเหตุการณ์เช่นนั้นแล้ว พ่อแม่ก็เพิ่งจะตระหนักว่าตนนั้นเลี้ยงลูกผิด และเกิดทุนลูกมากเกินไป ไม่เคยว่ากล่าวตักเตือนลูก จนกระทั่งกลายเป็นเด็กหลงทาง ที่ไม่รู้ศาสนา ไม่รู้ภาษา หากเมื่อตายไปแล้ว พ่อแม่ก็จะถูกสอบสวนในวันสิ้นโลกว่าเลี้ยงลูกตัวเองอย่างไรจนเสียคน ดังตอนหนึ่งว่า

ลูกชุดสมบัติหมดสิ้นแล้ว  
ได้เข้าจะเอน้อง พ่อแม่ปวดหัวจริงๆ  
เราเองที่พลาต ไปเกิดทุนเขา  
โว พลาตแล้ว ดันเหตุที่พ่อแม่ เกิดทุนมากเกินไป  
ไม่ว่าจะทำอะไรก็ตาม แม้เป็นสิ่งที่ผิดก็ไม่ว่ากล่าวตักเตือน  
หลงทางเสียจนไม่รู้จัก อาเลฮ บอตอ  
หัวคำใส่ชุดนอน เหยียดแข้งขาบนกาโน พรุ่งนี้ก็ซื้อใหม่  
ลูกนั้นก็เกินกว่าครู โว เราพลาตแล้วที่เกิดทุน  
หลงทาง ตายในสภาพที่หลงทาง ความรับผิดชอบ  
พอกับแม่ ในวันอาคีร์แต่ทุกคนจะถูกสอบสวนทุกๆ เรื่อง  
ตอบไม่ได้แม้เพียงเรื่องเดียว  
ไม่ขยันที่จะกล่าวถึงพระเจ้าของเธอ  
หากตายโดยไม่มีศรัทธา (ต่อพระเจ้า) ประตูนรกรอคอย

เพลงนี้มีน้ำเสียงเหมือนการวิพากษ์วิจารณ์ แต่ก็ซ่อนเอาไว้ซึ่งภาพของชีวิตและค่านิยมของผู้คนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ไว้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือ คนชายแดนใต้ส่วนใหญ่แล้วนับถือศาสนาอิสลาม ในเพลงจึงมีการเปรียบและให้แง่คิดตามหลักศาสนา เช่น คนที่ไม่เรียนหนังสือ ไม่รู้ภาษา เปรียบว่าไม่รู้จักอาลีฟ บา ตา ซึ่งเป็นพยัญชนะ 3 ตัวแรกของภาษาอาหรับ หากเปรียบกับสำนวนไทยแล้ว คือสำนวน ก-ข ไม่กระดิก นั่นเอง

การกล่าวถึงช่วงเวลาก็เช่นเดียวกัน ในวิถีวัฒนธรรมชุมชนชายแดนใต้จะนับช่วงจากเวลาละหมาดช่วงเช้าตรู่ คือซุบฮี เที่ยงคือ ซุรี เย็นคือ อัศรี หัวคำคือ มัฆริบ และกลางคืนคือ อีซา หากพูดกันในหมู่ชาวมลายูด้วยกัน ก็จะเกิดความเข้าใจในการแบ่งเวลาเช่นนี้ เช่น หากบ้านไหนจะเชิญทานข้าวเย็น ก็จะบอกว่า ลือปะห์ อาซะ หมายถึง หลังละหมาดอัศรี ไม่จำเป็นต้องบอกเวลาว่า สี่โมงเย็น เป็นต้น ดังนั้น ในเพลงที่บอกว่า จอระ ก็หมายถึงว่า ช่วงหัวคำหรือ มัฆริบนั่นเอง ซึ่งเป็นเวลาที่ผู้คนยังไม่นิยมใส่ชุดนอน แต่จะเตรียมกินข้าวมือเย็นหรือไม่ก็ไปเรียนกุรอ่านตามบ้านโต๊ะครู

ผู้คนไม่ว่าในพื้นที่ไหนๆ ก็ให้ความเคารพครู และในพื้นที่ 3 จังหวัดก็เช่นเดียวกัน การที่เพลงนี้กล่าวว่า เทิดทูนลูกเกินกว่าครูนั้น เท่ากับการสอนลูกให้หลงทาง ให้ลูกอยู่เหนือคนอื่น เหนือพ่อแม่ และลูกก็จะไม่เชื่อฟังใครเลย จึงคล้ายกับว่าหายนะได้เข้ามาเยือนครอบครัว ซึ่งตามความเชื่อในศาสนา คือ พ่อแม่จะต้องถูกสอบสวนโดยพระเจ้า คืออัลลอฮ์ ในวันสิ้นโลกที่ใกล้เข้ามาเรื่อยๆ เหลือเพียงแต่ทางเดียวเท่านั้น คือ ขอภัยโทษจากอัลลอฮ์ เพื่อความผิดนั้นจะเบาบางลง หรือได้รับการให้อภัยจากพระเจ้า

พร้อมๆ กับการสอนหรือกล่าวตักเตือนพ่อแม่ เพลงนี้ก็สะท้อนถึงภาพของวิถีชีวิตชาวชายแดนใต้สมัยใหม่ที่ลูกคนรุ่นใหม่ (ซึ่งในเพลงนี้แทนด้วยตัวละคร “ลูก”) ล่วงละเมิด โดยเฉพาะวิถีศาสนา และค่านิยมการเคารพและเชื่อฟังผู้อาวุโสกว่าด้วย

## 5.2 ค่านิยมในสังคมที่เปลี่ยนแปลง

ในมุมมองของเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ ประเพณีและวิถีชีวิตของชุมชนชายแดนใต้ นั้นมักจะถูกสั่นคลอนโดยการเข้ามาของค่านิยมสมัยใหม่ กระทั่งก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของประเพณีและวิถีบางอย่าง ดังเป็นที่น่าสังเกตว่า แม้เพลงจำนวนหนึ่งจะยอมรับว่าความเปลี่ยนแปลงของท้องถิ่น ทั้งในแง่กายภาพและนามธรรมเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ และพวกเขาพร้อมจะยอมรับผลของมัน แต่การเปลี่ยนแปลงของชุมชน กระทั่งกลายเป็นชุมชนสมัยใหม่ที่กระตุ้นให้คนมีวิถีคิดแบบสมัยใหม่ก็ก่อให้เกิดช่องว่างในชุมชนไปพร้อมๆ กันด้วย ความเป็นสมัยใหม่ที่กระทบต่อชุมชนชายแดนใต้จึงส่งผลทั้งด้านลบและด้านบวก อารมณ์ของเพลงดิเกอร์สมัยใหม่จำนวนหนึ่งจะหวนหาอาลัยความเป็นชุมชนดั้งเดิม พร้อมกับส่งเสียงเรียกร้องให้ประเพณีและวิถีชีวิตดั้งเดิมได้รับการเคารพและฟื้นฟู ในเพลงเหล่านี้สัญญาณของความเป็นสมัยใหม่จะถูกกล่าวถึงทั้งในเชิงเปรียบเทียบเปรียบเทียบ และการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมา เช่น โทรศัพท์มือถือ รถยนต์กระบะ รถโซลาร์ รถมอเตอร์ไซด์ หรือแม้กระทั่งลูกชิ้น ซึ่งเป็นอาหารที่ผลิตจากภายนอก และถูกนำมาขายในชุมชน

ดังเช่นเพลง เพลง นิสันนาวารา ของเปาะเต๊ะ กูแบอิกแก ที่อยู่ในอัลบั้ม “บอมโบ” ซึ่งเพลงนี้ก็ใช้ดนตรีแบบเดียวกับเพลงบอมโบ ไม่ได้หมายความว่า เป็นเพลงในยุคเก่า แต่เป็นเพลงใหม่ใช้ดนตรีเก่า ประกอบเพลง คำร้องตอนหนึ่งว่า

ขายและจำนำ จนแฟนโกรธ ขอแยะทาง  
เพราะเอาเงินไปลงทุน ซื้อนิสนนาวารา สิบรอนส์เหลือง  
ซื้อในราคาสูง เอาไปขายไม่ได้ราคา  
คิดไปคิดมา ไม่ได้กำไรเลย

ขายและจำนำ จนแฟนโกรธ ขอแยะทาง  
เพราะเอาเงินไปลงทุน ซื้อนิสนนาวารา สิบรอนส์เหลือง  
โฮ...โฮ...โฮ...โฮ....

เพลงนิสนนาวารากำลังวิพากษ์วิจารณ์ว่าค่านิยมด้านวัตถุได้เข้ามามีส่วนในชีวิตของชาวบ้านมากขึ้น ความอยากมีอยากได้เพื่ออวดร่ำอวดรวยกัน แต่มีสิ่งที่ตามมาคือปัญหาครอบครัว เพลงนี้นับว่าได้หยิบพื้นฐานของคนในสามจังหวัด กล่าวคือไม่ได้มีฐานะร่ำรวย แม้จะมีที่ดินมาก แต่ที่ดินจำนวนไม่น้อยก็ราคาต่ำ มีหน้าซำชาวบ้านส่วนหนึ่งก็ไม่ได้ทำอะไรกับที่ดินเหล่านั้น ดังนั้น เมื่อวัฒนธรรมบริโภคกระตุ้นให้เกิดความอยากมีอยากได้ ชาวบ้านก็มักจะเอาสิ่งของที่มียู่งานไปจำนำ จำนำ หรือไม่ก็ขายไปเลย

ความนิยมในเรื่องการจำนองหรือจำนำ ได้รุกเข้าพื้นที่ของชาวบ้านก็เนื่องจากระบบทุนนิยม และการแลกเปลี่ยน พร้อมความเชื่อต่อๆ กันมาว่าสามารถเอาของกลับไปคืนมาได้ ดังนั้น จะพบว่าชาวบ้านมักจะเชื่อและคิดอย่างง่ายๆ เมื่อต้องการเงินก็มองว่าการจำนำหรือจำนองเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยได้ อย่างกรณีที่เพลงนี้กล่าวว่า หากมีรถรุ่นใหม่ออกมา เราก็เอาที่ดินไปจำนอง กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ในมุมมองเพลงนี้ ชาวชุมชนชายแดนภาคใต้ถูกกระตุ้นให้เดินตามความทันสมัยอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน ดังเพลงที่บอกว่ารถ 6 เกียร์ออกเมื่อไหร่ก็จะจำนองที่ดินซื้อเมื่อนั้น ดังคำร้องว่า

เป็นเพราะเรา ไม่มีวาสนา ทำการค้าก็ขาดทุน  
ทุนไม่ได้คืน เมียและพ่อตาแม่ยายก็เกลียด  
เพื่อนที่อิจฉา ก็พูดไปทั่วสะใจปาก  
ตั้งแต่รถรุ่นใหม่ นิสันนาวารา  
นี่ถ้ารถหกเกียร์ออกมา

## ไม่มีเงิน ก็เอาที่ดินไปจำนอง

น่าสังเกตว่าเพลงได้กล่าวถึงว่า การซื้อรถยนต์รุ่นใหม่ของชาวบ้านนั้นแท้จริงแล้วพวกเขาไม่ได้ซื้อเพื่อที่จะขับโก้เท่านั้น แต่ยังมีความตั้งใจที่จะซื้อเพื่อประกอบอาชีพ เพลงจึงใช้คำว่า “ลงทุนซื้อรถ” เนื้อเพลงไม่ได้กล่าวต่อว่าซื้อรถแล้วจะนำไปลงทุนอะไร แต่น่าเชื่อว่าจะเป็นอาชีพเกี่ยวกับการค้าขายและขนส่งอย่างใดก็ได้ ความพยายามดังกล่าวก็ล้มเหลว เพลงบอกว่าขาดทุนมาก จะกลับตัวกลับใจขายคืนก็ไม่ได้แล้ว เพราะรถนิสสันนั้นเป็นรถที่ไม่ได้รับความนิยมจากตลาดทั่วไป ทำให้ขายต่อไม่ได้ราคาดี ในแง่การพยายามเดินตามความเป็นสมัยใหม่ของชาวบ้านจึงสูญเสียทั้งเงินทั้งทอง ที่ดินที่นาสูญเสียไปหมดเพราะนำไปจำนองและที่รายได้ในอนาคตที่คาดหวังว่าจะงอกเงยจากธุรกิจหรืออาชีพใหม่ที่ซื้อรถยนต์เป็นเครื่องมือก็ทำไม่ได้

ที่น่าสนใจก็คือในเพลงดีเกรส่วนใหญ่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความผิดพลาด ผิดหวัง หรือสิ่งที่ก่อให้เกิดปัญหาก็คือการผูกเรื่องราวเข้ากับปัญหาครอบครัว เพลงนี้ก็เช่นเดียวกันได้นำปัญหาครอบครัวมาสร้างสีสันเนื้อเพลงชวนดูตลก โดยเฉพาะเรื่องของคนที่สามีถูกรรยาเป็นผู้กระทำก่อน ซึ่งอาจจะการเปรียบถึงความเป็นคนไม่มีความสามารถของผู้ชาย โดยเฉพาะในเรื่องของการเลี้ยงดูภรรยา อย่างไรก็ตามการนำเอาปัญหาครอบครัวมาสร้างสีสันนี้ เป็นการเลียนแบบนิทาน “เปาะเน เมาะเน” ที่ฝ่ายชายมักจะเป็นฝ่ายที่เพลี่ยงพล้ำและทำเรื่องให้ภรรยาต้องด่าทอต่อว่าอยู่เป็นประจำ และไม่ได้หมายความว่า การนำเอาปัญหาครอบครัวนี้มาสร้างเป็นเรื่องตลกเพื่อล้อเลียนผู้อื่นแต่อย่างใด

เป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ การที่เพลงในชุดบอมโบนีใช้ดนตรีเก่าประกอบเข้ากับเนื้อเพลงที่มีเนื้อหาสมัยใหม่เพื่อเป็นการนำอดีตมารวมเข้ากับปัจจุบันเพื่อโน้มน้าเข้ากับกระแสของการโยกย้ายถิ่นซึ่งเกิดขึ้นในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงหลังที่กระทรวงวัฒนธรรมพยายามกระตุ้นให้มีการฟื้นฟูวัฒนธรรม โดยเฉพาะงานศิลปะเก่าแก่ของภาคใต้ได้อย่างดีเกรสุลุ แต่เพลงดีเกรสมัยใหม่คนนอกไม่รับรู้การมีอยู่ของเพลงประเภทนี้ ก็ยังคงอยู่ที่เดิม ไม่มีการฟื้นฟูหรือได้รับความสนใจแต่อย่างใด ดังนั้น อาจจะเป็นไปได้ว่า การนำเพลงที่มีเนื้อหาคำร้องมาใส่ท่วงทำนองแบบเก่า เพื่อเป็นการประกาศตัวการมีอยู่ของเพลงชนิดนี้พร้อมๆ กับการแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมเพลงของชุมชนจากเพลงดั้งเดิมสู่การปรับเปลี่ยนสู่ความเป็นสมัยใหม่ด้วย

อารมณ์เพลงที่คล้ายคลึงกับเพลงนิสสันเนอวาราก็เพลงหนึ่งก็คือ เพลง **ยูลูกขึ้น** หรือ ขายลูกขึ้น เพลงนี้กล่าวถึงตัวละครชาวบ้านคนหนึ่งตัดสินใจขายวัว แพะ และแกะ ซึ่งเป็นสัตว์เลี้ยงเศรษฐกิจของชุมชนดั้งเดิมเพื่อซื้อรถยนต์ไฮลักซ์มาต่อเติมให้กลายเป็นรถพ่วงเพื่อทำอาชีพค้าขายลูกขึ้น ดังตอนหนึ่งว่า

โซ.....เล.....

ขายวู้ ขายแพะ ขายแกะ  
ซื้อมอ'ไซค์ มาพ่วงโซ่แล้วเอามาขายลูกขึ้น  
โชคดีแล้วเรคราวนี้ หนี้เก่าคงจะหมดคงได้จ่ายเพราะงานนี้

ขายวู้ ขายแพะ ขายแกะ

โซ่.....เล่.....

ขายลูกขึ้น ตามหมู่บ้าน  
ย่างไหม้ๆ ด้วยถ่านกะลา  
กลิ่นหอมอบอวล ยวนเข้าจมูก  
เด็กๆ น้ำลายสอ ต่างวิ่งเข้ามามุง

มาซื้อลูกขึ้น ไม้ละบาท  
น้ำจิ้มเหลือing อาแปะผสมกับซอสมะเขือ

จะแกหรือหนุ่มสาว มาช่วยกันซื้อ

สองไม้บาท แล้วแต่โชค

ได้กำไร ก็ดีใจ

ผมจะได้เอาเป็นทุนให้ลูกเรียน

จากเนื้อเพลงดังกล่าว จะเห็นได้ว่า การตัดสินใจขายสัตว์เลี้ยงซึ่งเป็นสัตว์เศรษฐกิจแบบระบบเศรษฐกิจแบบหมู่บ้านเกิดขึ้นพร้อมกับความคาดหวังที่จะนำพาตัวเองเข้าไปสู่ระบบสังคมแบบใหม่โดยเฉพาะที่เพลงได้เปิดเผยอย่างตรงไปตรงมาด้วยน้ำเสียงของความมีความหวังว่า กิจการขายลูกขึ้นคงจะทำกำไรให้แก่มากพอที่จะส่งลูกเข้าโรงเรียนได้ การส่งลูกเรียนในโรงเรียนที่ต้องใช้ทุนนี้น่าจะเป็นการสื่อให้เห็นว่าโรงเรียนนั้นเป็นโรงเรียนสามัญ ซึ่งสำหรับคนชายแดนใต้แล้วต้องคนมีทุนรอนมากพอเท่านั้นที่จะส่งบุตรหลานเข้าเรียนได้ ด้วยเหตุนี้ การส่งลูกเข้าโรงเรียนสามัญจึงเป็นการเตรียมความพร้อมเพื่อการเข้าสู่สังคมสมัยใหม่ที่แตกต่างกันไปจากบรรยากาศการเรียนการสอนศาสนาที่เป็นที่นิยมในจังหวัดชายแดนใต้ เพลงนี้แสดงให้เห็นว่า การเข้าสู่ความเท่าทันยุคสมัยของพวกเขาจะต้องด้วยวิธีการแบบสมัยใหม่ด้วยเท่านั้น จึงจะทำให้ชีวิตแบบสมัยใหม่ดำเนินไปได้ตลอดรอดฝั่ง การขายแพะ แกะ และวู้ในเพลงนี้จึงไม่ถูกเพลงวิพากษ์วิจารณ์ว่าหลงลืมรากเหง้าแต่อย่างใด (เมื่อเทียบกับเพลงนิสสันเนอวานา) อารมณ์เพลงแสดงให้เห็นว่านี่คือความพยายามและความขยันขันแข็ง และเป็นคำพรจากพระเจ้าด้วย ดังท่อนหลังของเพลงที่กล่าวว่า

ซีโซเล่า สามล้อ  
กลางคืนร้องเพลง  
กลางวันเราก็ม้าขาย  
ถ้าหากเกร แล้วอยู่เฉยๆ  
ต่อไปลูกเราก็จะลำบาก

มาเถิดมาเร็ว เรามาทำงาน  
อยู่บนโลกนี้อย่าให้เสียเวลา

นี่คือความพยายาม ที่ผมหามา  
พระเจ้าทรงมี พระองค์ทรงให้โชค

ซีโซเล่า สามล้อ  
กลางคืนร้องเพลง  
กลางวันเราก็ม้าขาย  
ถ้าหากเกร แล้วอยู่เฉยๆ  
ต่อไปลูกเราก็จะลำบาก

มาเถิดมาเร็ว เรามาทำงาน  
อยู่บนโลกนี้อย่าให้เสียเวลา

จะเห็นได้ว่า เพลงนั้นมีน้ำเสียงยกย่องความขยันการงาน ให้ความสำคัญกับศักยภาพในการทำงานของคน โดยนัยนี้ เพลง**ยวาลูกขึ้น**จึงเป็นการส่งเสริมเสียงเพื่อเรียกร้องให้ผู้คนในชุมชนชายแดนได้ปรับเปลี่ยนลักษณะนิสัยให้ขยันขันแข็ง การที่ชุมชนได้ชายแดนก้าวสู่ความเป็นชุมชนสมัยใหม่ที่มีลักษณะชนชั้นกลางมากขึ้นทั้งโดยวิถีชีวิตและวิถีคิด ทำให้วิถีอันเรียบง่ายเชื่องช้า ที่เคยเป็นวิถีดั้งเดิมในการผลิตและการทำงานของผู้คนถูกมองว่าเป็น “นิสัยเกียจคร้าน” ที่จะต้องเร่งปรับปรุง การใช้เวลาอย่างมีค่าจึงถูกเพลงดิเก้ร์สมัยใหม่เรียกร้องมากเป็นพิเศษ ทั้งเรียกร้องโดยตรงและเรียกร้องในเชิงเปรียบเทียบ เช่น เพลง**ดาอัน กา ตม** หรือใบกระท่อม ของมะเย็ง ซอปเปอร์ ศิลปินเพลงดิเก้ร์สมัยใหม่รุ่นแรกๆ ที่ร้องเพลงมาต่อเนื่องตั้งแต่ยุคทศวรรษ 2530 ถึงปัจจุบัน

เพลงนี้บอกเล่าว่าในจังหวัดชายแดนภาคใต้ นั้น ไบกะท่อมสามารถนำไปปรับปรุงดัดแปลงเข้ากับ  
ตัวยาอื่นๆ ก่อให้เกิดยาเสพติดชนิดใหม่ ซึ่งส่งผลเสียต่อร่างกายให้ไม่สามารถทำงานอะไรได้ เพลงตอนหนึ่ง  
รำพึงรำพันว่าพฤติกรรมกาเสพติดไบกะท่อมนั้นถือเป็นความโง่เขลา

ดูเหมือนจะหมดหนทางเสียแล้ว  
สิ่งที่เห็นอยู่ทุกวันนี้ ทั้งหนุ่มทั้งแก่ต่างมีนเมา  
เมื่อก่อนนิยมรีเจนซี แต่เดี๋ยวนี้กลับมีไบกะท่อม  
โง่จริงๆ ช่างโง่จริงๆ ช่างโง่เหลือเกิน  
ช่างพยายามสรรสร้าง  
ใส่เชื้อแป้งข้าวหมาก ยาแก้ไอ น้ำลิโพ และโค้ก  
เอามาต้มรวมกัน เพื่อจะให้ดื่มแล้วเมา  
ให้เคลิบเคลิ้มสุขใจ

น้ำไบกะท่อมผสมสารเคมีอื่นๆ เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในชื่อว่า 4x100 เป็นสิ่งเสพติดยอดนิยม  
ของกลุ่มวัยรุ่นใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยการนำสารต่างๆ อย่างยาแก้ไอ น้ำโค้ก เชื้อข้าวหมาก และ  
น้ำลิโพ ต้มพร้อมไบกะท่อมซึ่งมีฤทธิ์กระตุ้นให้คนรู้สึกตาสว่าง แต่ยาแก้ไอนั้นทำให้ง่วง เชื้อข้าวหมากกับ  
โค้กหรือลิโพเมื่อนำมารวมกันก็จะทำให้เมา ดังนั้น เมื่อสารทั้งหมดรวมกันแล้วจะเหมือนคนครึ่งหลับครึ่งตื่น  
อยู่ในภาวะเคลิบเคลิ้ม วัยรุ่นหรือแม้กระทั่งหนุ่มหรือแก่จะนิยมกันเป็นจำนวนมากในช่วงราว 2 ทศวรรษที่  
ผ่านมา

เพลงไบกะท่อม นับว่าเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอีกเพลงหนึ่งของมะเยิง ซอปเปอร์ที่พูดถึงผล  
พวงจากความเป็นสมัยใหม่ที่มีต่อชุมชนจังหวัดชายแดนใต้ เนื้อหาของเพลงในส่วนแรกนั้นเป็นแสดง  
ความรู้สึกหมดหวังต่อกลุ่มคนที่ติดไบกะท่อม มีทั้งหนุ่มทั้งแก่ที่เปลี่ยนจากที่เคยนิยมกินเหล้ากินเบียร์  
(เนื่องจากบรันตียี่ห้อรีเจนซีเป็นที่นิยมกว่าอย่างอื่นในภาคใต้ตอนล่าง มันจึงเป็นชื่อเรียกแทนเหล้าทั้งหมด)  
มาดื่มน้ำกะท่อมผสมสารต่างๆ ทั้งโค้ก แป้งเชื้อข้าวหมาก ยาแก้ไอ เครื่องดื่มลิโพ เพื่อจะทำให้เมาและ  
รู้สึกสบายทั้งวัน

การที่เพลงพูดถึงส่วนผสมเหล่านี้ แสดงถึงน้ำเสียงในเชิงประชดประชันว่าคนที่ติดยานั้นเหมือนกับ  
มีความคิดสร้างสรรค์ แต่กลับสร้างสรรค์ไปในทางอูธรี่ ที่จริงจะทำให้ตัวเองโง่เขลา เสียผลประโยชน์ อย่าง  
ตอนที่ว่า “บอดอซูโงะบอดอซูโงะบอดอ ฮายฮ. บอดอซูโงะบอดอซูโงะบอดอ” (โง่จริงๆ ช่างโง่จริงๆ โง่  
เหลือเกิน) แล้วคิดว่ามันเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความสุข รับกับท่อนแรกที่ว่า มันช่างหนักหนาเหลือเกินกับ

ปรากฏการณ์ดังกล่าวในชุมชนชายแดนภาคใต้ แต่หลายคนก็เลือกที่จะทำ ข้าปัจจุบันมีการพัฒนาส่วนผสมมากมาย เพื่อให้เกิดโทษที่แรงขึ้นอย่างสารฟลูออเรนซีในหลอดนีออน เป็นต้น

ร่างกายแสนทรมาณ เจ็บปวดจนเหลือประมาณ  
สักวันหนึ่งหากไม่ได้กิน วันทั้งวันอารมณ์เสีย  
ปวดเมื่อยตามตัวและข้อ เจ็บไปทั้งเรือนกาย  
กระทั่งกินดื่มไม่ได้ ดูช่างหนักหนาเหลือเกิน  
ทั้งสิ้นทั้งระแวงกระทั่งป่วย  
ช่างง่ายดายดายเหลือเกิน  
มันกลับเป็นของมีราคา ทั้งที่เมื่อก่อนมันเป็นของฟรี  
เอาแต่ละครั้งเป็นกระสอบ จนตันโกธรัน  
เหลือแต่กึ่งก้าน ยิ่งเดี๋ยวนี้แทบไม่เหลือให้เห็น  
หมดแม้กระทั่งในป่า จะเอามาทำยา也不行  
ขออย่าได้ล้มลงเลย ผู้ที่ยังไม่เคยแตะต้อง  
ตัวอย่างก็มีให้เห็นเกลื่อนกลาด ที่เขาผ่านสิ่งนี้มา  
ร่างกายก็อ่อนแอ ชื่อเสียงที่เคยมีก็ตกต่ำ  
คนต่างดูถูกดูแคลนและเหยียบซ้ำ พระเจ้าก็ทรงห้ามไว้  
ข้ายังผิดกฎหมาย และตัวเราก็คาดทุนโดยไร้ประโยชน์

ในส่วนที่ 2 พูดถึงโทษของน้ำกระท่อมหากไม่ได้กินแล้วจะรู้สึกปวดเมื่อยไปทั้งตัว อารมณ์เสีย หรืออาการหลอน และรู้สึกทรมานจนกินไม่ได้นอนไม่หลับ แต่ถึงกระนั้น คนก็ยังนิยม จากเดิมที่ใบกระท่อมหาได้ง่ายตามบ้านไต่บ้าน หรือไร่บ้าน แต่ต่อมาใบกระท่อมมีราคาสูงขึ้น ตามราวป่าก็ถูกเก็บหมดสิ้น จนไม่เหลือไว้สำหรับใช้ทำเป็นยา

นอกจากจะให้ฟังเพื่อความบันเทิงแล้ว เพลงนี้ยังมีจุดประสงค์เพื่อเตือนคนฟังให้เข้าใจถึงโทษของสิ่งเสพติดที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาที่ผิดธรรมชาติของธรรมชาติ แม้จะเป็นการสร้างสรรค์ แต่ก็ส่งผลในทางเป็นโทษ ไม่มีคุณค่าต่อใคร อย่างที่กล่าวไว้ในตอนสุดท้ายของเพลงที่ได้เตือนผู้ที่ยังไม่ได้ล้มลองให้อยู่ห่างจากใบกระท่อม มันไม่ได้ทำให้ร่างกายเจ็บปวดเท่านั้น แต่หลายคนถึงกับหมดอนาคต คนที่เคยมีการศึกษาดี แต่ต้องมาสูญเสียอนาคตเพราะใบกระท่อมมากมาย จากที่คนเคยยกย่องก็ถูกเหยียดหยามไม่เหลือดี กล่าวได้ว่าใบกระท่อมในมโนทัศน์ของเพลงนี้เป็นยาเสพติดที่ทำให้คนไม่เป็นคน แม้ว่าในภูมิปัญญาชาวบ้านดั้งเดิมใบกระท่อมจะมีฐานะเป็นยาสมุนไพร วรรณคดีที่น่าสนใจอย่างยิ่งก็คือวรรณคดีว่าเสฟไปก็ “อุแนกราญอแอซา

เลาะ รูมี้ก็รอตะเตาะแปะเตาะฮ” (ซำยังผิดกฎหมาย และตัวเราก็อวดทุนโดยไร้ประโยชน์) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงนี้ให้ค่ากับการทำนุบำรุงร่างกายเพื่อเพิ่มศักยภาพในการผลิตทางเศรษฐกิจ ผู้ที่ติดยาเสพติดนอกจากจะสะท้อนความเป็นคนโง่แล้ว ยังเป็นผู้ที่ไม่มีคุณค่าในเชิงเศรษฐกิจอีกด้วย

ร่างกาย เวลา และความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นส่วนหนึ่งของการผลิตเพื่อเพิ่มกำลังทางเศรษฐกิจ แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของวิถีคิดและค่านิยมเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชุมชนชายแดนใต้ที่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ ร่างกายของคนได้รับการคาดหวังว่าจะมีศักยภาพการผลิต ขณะเดียวกัน เพลงก็เรียกร้องให้ใช้เวลาอย่างคุ้มค่าเพื่อการผลิต ส่วนความคิดสร้างสรรค์นั้นก็ควรถูกใช้เพื่อเป็นประโยชน์แก่การเพิ่มมูลค่าการผลิต มากกว่าความคิดสร้างสรรค์ที่จะทำให้คนเคลิบเคลิ้มหรือมอมเมา (ซึ่งเป็นการใช้ร่างกายและเวลาที่ไม่คุ้มค่า)

ภายใต้วิถีคิดเช่นนี้ ชาวบ้านที่เป็นมิชชันนารี จึงควรถูกประณาม เพลง **จูรี่ก็อระ** ของเปาะเต๊ะ กูแบฮ์แก เป็นตัวอย่างหนึ่งของท่าทีเช่นนี้ ที่นำท่อนองเพลง กินต๊อบ ของเท่ง สามช่ามาใส่เนื้อร้องใหม่ ซึ่งเนื้อร้องของเพลงออแรจูรี่ก็อระ เป็นเรื่องราวของปัญหาที่เกิดขึ้นกับคนที่ประกอบอาชีพกรีดยางในหลายๆ พื้นที่ ซึ่งปัญหาดังกล่าวคือคนขโมยขี้ยาง เนื่องจากว่า การกรีดยางโดยการเก็บขี้ยางนั้น เจ้าของไม่ได้เฝ้าตลอดเวลา บางครั้งจะเก็บอาทิตย์ละครั้ง หรือไม่อาทิตย์ละ 2-3 ครั้ง เมื่อกรีดยางเสร็จก็ปล่อยให้หน้ายางแห้งในถ้วยรอง เมื่อเกิดการขโมยขี้ยางขึ้น ชาวบ้านต่างหาทางแก้ไข หลายต่อหลายครั้งที่จับได้ต้องใช้ศาลเตี้ย เช่น การบังคับให้คนขโมยกินขี้ยาง เป็นต้น ถึงกระนั้น เชื่อว่ากลุ่มคนขโมยเหล่านี้จะเช็ดกับการลงโทษโดยใช้ศาลเตี้ย เนื่องจากอีกปัญหาความรุนแรงที่เกิดขึ้นในสามจังหวัด คนประกอบอาชีพกรีดยางหลายคนไม่กล้าที่จะเฝ้าทุกๆ วัน เมื่อกรีดยางเสร็จจึงมักจะกลับไปทันทีหรือไม่ก็ไม่ได้กรีดยางแต่เช้ามืดเช่นปกติ จึงเป็นเหตุให้ปัญหาการขโมยขี้ยางไม่หมดสิ้นไป ดังเนื้อเพลงตอนหนึ่งว่า

จะไปเราก็อไป เราพากันไปด้วยกัน  
คลำทางในที่มืด เราไปขโมยขี้ยาง  
อยู่เฉยๆ เราอย่านั่งซื้อป้อ  
ไม่มีสักบาทกินใบกระท่อมไม่ได้  
เรามาด้วยกันเอากระสอบไปขโมยขี้ยาง ขี้ยางๆ  
เจ้าของสวนปวดหัว กรีดยางไม่เคยได้  
บอก ขรบ. (ชุดรักษาหมู่บ้าน) ก็จับตัวไม่ได้  
ผู้ใหญ่ต่างบอกเราเฝ้ายามในยามมืด  
เราดูให้ชัด ใครกันขโมยขี้ยาง จับๆจับๆจับๆจับๆ

มาช่วยกันไหม ช่วยกันปากะอีชะ  
มาช่วยกันไหม มาช่วยกันจับ  
จับคนขโมยขี้อย่าง เจอแล้วเราก็ต้องเตะๆ

เนื้อหาเพลงกล่าวถึงสาเหตุของขี้อย่างหายไปนั้น เนื่องจากปัญหายาเสพติดที่เพิ่มมากขึ้นนั่นเอง โดยเฉพาะกระท่อม ที่เป็นยาเสพติดขึ้นชื่อในสามจังหวัด เป็นเหตุให้วัยรุ่นขึ้นเกียจท่ามาหากินมั่วแต่สำมะเลเทเมา และหาเงินทางลัดโดยการขโมยของชาวบ้าน รวมไปถึงขโมยขี้อย่าง แม้จะแฉ่งแแก่เจ้าหน้าที่รัฐอย่าง ชรบ. หรือชุดรักษาความปลอดภัยหมู่บ้านก็ไม่ได้ผล บอกผู้ใหญ่ก็เช่นเดียวกัน สุดท้ายจึงต้องใช้ศาลเตี้ยตัดสินเมื่อจับตัวได้

แม้จะเป็นเพลงจังหวะสนุกและเนื้อร้องที่ดูสนุกสนานล้อเลียนตลกโปกฮา แต่หากฟังอย่างพิจารณาจะพบว่าเพลงนี้ไม่เพียงแต่พูดถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเพียงลอยๆ ให้คนฟังรับรู้ว่ากำลังเกิดอะไรขึ้นในขณะนี้เท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นวิธีคิดเกี่ยวกับการผลิตแบบใหม่ในชุมชนที่เรียกร้องให้ทุกคนใช้ทรัพยากรของตนเอง ทั้งแรงงานร่างกาย ความคิด และสติปัญญาเพื่อผลประโยชน์ของตัวเองให้มากที่สุด อารมณ์โกรธที่แสดงออกผ่านเพลง (กระทั่งเสนอให้ลงโทษคนเหล่านี้โดยศาลเตี้ย) แสดงให้เห็นว่าในชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไปแล้วยังมีคนอีกจำนวนมากที่ยังไม่เปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต กระทั่งกระทำตัวเป็นขวากหนามบั่นทอนความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจของบุคคลอื่นๆ ที่เขาได้ลงกำลังเงินและกำลังแรงลงไปอย่างเต็มที่ตามวิธีการผลิตแบบสมัยใหม่ไปแล้ว

เป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือเพลงนี้มีท่อนที่เป็นภาษาไทยในตอนกลางและท้ายด้วย ซึ่งอาจวิเคราะห์ได้เป็น 2 นัยคือ การยอมรับของคนฟังซึ่งทั้งหมดเป็นคนมลายูท้องถิ่น ไม่ได้พูดภาษามลายูกลางและไม่ได้พูดภาษาไทย หรืออีกประการหนึ่งคือต้องการ “สื่อ” ในลักษณะประชดประชันให้กับกลุ่มคนที่ปฏิบัติหน้าที่ที่ “พูดไทย” ว่าวันๆ ไม่ต้องไปทำหน้าที่อื่นแล้ว เอาแต่จับคนขโมยขี้อย่างนั้นแหละ ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้ว ปรากฏการณ์ดังกล่าวแทบจะไม่มีให้เห็นเลยสักครั้ง พูดง่ายๆ คือ เจ้าหน้าที่ตำรวจไม่เคยยุ่งเกี่ยวกับปัญหาขี้อย่างหายของชาวบ้านเลย เจ้าหน้าที่รัฐที่รับฟังปัญหานี้คือกลุ่มชาวบ้านด้วยกันไม่ว่าจะเป็นชุดรักษาความปลอดภัยหมู่บ้าน และผู้ใหญ่บ้าน ซึ่งก็รับรู้ปัญหาเป็นปกติ

สิ่งของในหมู่บ้านสมัยนี้แทบจะหมด  
ช่างหนักหนาเหลือเกินบรรดาวัยรุ่นต่างก็เสพยา  
เดินในที่มืดจนคนอื่นเขาขโมยขี้อย่าง  
โหย... เดียวนี้กริดยาก็ไม่ได้อะไรแล้ว  
พวกมันหัวขโมยมากจิงเลย

ในสังคมที่มีวิถีคิดทางเศรษฐกิจแบบสมัยใหม่นี้เองที่ช่องว่างระหว่างประชาชนด้วยกันจะยิ่งกว้างมากขึ้นเมื่อความเป็นสมัยใหม่ที่ชาวบ้านใช้เทียบวัดกันที่ฐานะทางเศรษฐกิจกลายเป็นคุณสมบัติหลักที่จะจัดแบ่งประเภทของคน ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงที่สะท้อนถึงสถานะความกดดัน ความท้อแท้ ความน้อยอกน้อยใจเรื่องฐานะทางเศรษฐกิจจะมีมากพอๆ กับเพลงที่สะท้อนถึงความรักและความผิดหวังหลายๆ เพลง ความรักและความผิดหวังขึ้นอยู่กับฐานะทางเศรษฐกิจของตัวละครในบทเพลงด้วย “ซูไฮลา” นักร้องหญิงเพลงดิเกร์สมัยใหม่ยอดนิยมของทศวรรษ 2540 ร้องเพลง **ญาแฉง จูวิ ฆือลี** สะท้อนความรู้สึกว่าเป็น “ผู้หญิงด้อยค่า” ที่จะทำให้คนรักเสียหน้า เพราะฐานะเธอยากจน บทเพลงกล่าวถึงตัวละครที่เป็นหญิงหม้าย ซึ่งสำหรับสังคมมุสลิมนั้นเป็นผู้หญิงที่ด้อยค่าอยู่แล้ว ซ้ำร้ายยังมีฐานะยากจนอีก เพลงบอกกล่าวว่า แม้ผู้ชายจะชอบพอเธอมากเพียงใด แต่เธอก็รู้สึกว่าจะไม่เหมาะสมกับเขาอยู่ดี

ค่านิยมวัตถุและเงิน ทำให้คนรวยในชุมชนชายแดนใต้ไต่ระดับขึ้นมากลายเป็นที่นับหน้าถือตาแทบจะเท่าเทียมกับผู้รู้ทางศาสนาซึ่งเป็นผู้มีบารมีในวิถีสังคมแบบดั้งเดิม เพลง **คูวิ** หรือ **เงิน** ของ **สะรี อาตะ** ซึ่งรวมอยู่ในชุด บอมอโม ของเปาะเต๊ะ กูแบอ์แก จึงไม่ลังเลที่จะเปรียบเปรยว่าเงินมีอำนาจและความยิ่งใหญ่

เงินนั้นดูช่างมีอำนาจและยิ่งใหญ่เหลือเกิน มันสามารถซื้อคนได้ การเลือกคบเพื่อนในปัจจุบันมักจะไม่ได้ดูที่นิสัยใจคอเสียแล้ว แต่มักจะดูที่เงิน มีเงินมาก มีเพื่อนมาก พอเงินหมด ชีวิตก็โดดเดี่ยว สิ่งที่ใหญ่เคยพร่ำบอกมาแต่อดีต ก็เป็นเพียงความว่างเปล่า เพราะคนปัจจุบันเห็นเงินคือพระเจ้า บุษบาเงิน และเมื่อน้ำใจคน

มีเงิน ก็มีเพื่อน

ไม่มีเงิน เพื่อนก็ห่างหายส่วนมากมักจะเป็นอย่างนี้

เขาว่เงินนั้น ยิ่งใหญ่

นิสัยใจคอเป็นสิ่งที่ไม่มีค่า

เพราะเขาบุซาเงิน

ถ้าเทียบในโลกสมัยนี้ เงินคือพระเจ้า

ถ้ามีเงิน ก็มีตำแหน่งสูง เพื่อนรักตามใจทุกอย่าง

ทำดีสิบครั้ง ไม่เท่ามีเงิน

ที่กล่าวมานี้เป็นเนื้อหาโดยรวมของเพลง “คูวิ” ซึ่งได้หยิบยกเอาประเด็นเรื่องค่าของคนและเงินมาพูด จะว่าไปแล้วค่านิยมการบุซาเงินมักมีให้เห็นกันมากในสังคมปัจจุบัน และไม่ว่าสังคมไหนๆ ก็มีคนที่เห็นเงินสำคัญกว่าอยู่ทุกที่ การนำเรื่องราวเช่นนี้มาทำเป็นเพลง ไม่ใช่เพียงเพื่อการต่อว่าหรือเสียดสีใคร แต่

เพลงนี้ถ้าจะเปรียบเทียบให้ง่ายก็คือ เหมือนนิทานอีสป หรือข้อคิดท้ายนิทานมาใส่ทำนองเพื่อเป็นการเตือนใจคนฟัง ให้แง่คิดแก่คนฟังว่าสังคมปัจจุบันมีความแตกต่างจากอดีต ที่คนมักจะเชื่อคำสอนของผู้ใหญ่ ให้ความเคารพผู้ใหญ่เป็นที่ตั้ง แต่เมื่อออกสังคมใหญ่ ความคิดก็เปลี่ยนแปลงไป การแก่งแย่งชิงดีชิงเด่นเพื่อปากท้องและฐานะหน้าตานั้นสำคัญกว่า ดังนั้น เพลงเช่นนี้จึงถูกแต่งขึ้นมาเพื่อเป็นการเตือนใจคนฟังท่ามกลางสังคมที่แก่งแย่งชิงดีชิงเด่น โดยไม่วายที่จะเปรียบเทียบกับสมัยอดีต (ซึ่งไม่รู้ระยะเวลา) ว่าคนถูกสอนให้คบหากันที่นิสัยใจคอ ทว่าในสังคมสมัยใหม่ การคบเพื่อนต้องมีเงินมาเป็นเงื่อนไขสำคัญ ที่สุดแล้วในท้องถิ่นชนบท เงินจึงสามารถเอาชนะทุกอย่างได้แม้กระทั่งความดี (ที่เพลงเชื่อว่ามีอยู่ในชนบท) ดังนั้น เพลงตอนหนึ่งว่า

คนเฒ่าคนแก่สมัยก่อน  
แนะนำให้เลือกเพื่อนที่นิสัยใจคอ  
แต่เดี๋ยวนี้  
เลือกเพื่อนที่ฐานะ  
ทำดีสิบครั้ง ไม่เท่ามีเงิน

ด้วยเนื้อหาที่คล้ายคลึงกัน เพลง **ก๊อนา บูะเตาะก๊อนะ** หรือ **รู้จักแต่ทำเงิน** ของ **มะโร๊ฟ** สื่อให้เห็นว่า ค่านิยมมองคุณค่าที่เงินในท้องถิ่นชายแดนใต้ไม่เพียงแต่จะทำให้คนต้องขยันขันแข็งจนผิดวิสัยของความเป็นท้องถิ่นเท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อความสัมพันธ์ของคนภายในชุมชนด้วย เพลงนี้ยังตอกย้ำชัดเจนว่าเงินได้กลายเป็นบรรทัดฐานของความสัมพันธ์ที่ผู้คนใช้พิจารณาระดับของความเป็นมิตร ตัวละครในเพลง **ก๊อนา บูะเตาะก๊อนะ** บ่นอย่างน้อยใจว่า คนที่เคยรู้จักกลับทำตัวเหมือนไม่เคยรู้จัก “หักแล้วทำเป็นไม่ได้ ยิน รังเกียจเราขนาดแทบจะถ่มน้ำลายใส่” สอดคล้องกับเพลง **ติริกือชิ (ชีวิตเหงา)** ที่บอกเล่าถึงชีวิตของคนรวยที่ต้องกลับมายากจน เมื่อความยากจนเข้ามาทอ้งก็หัว หัวใจก็รู้สึกท้อทรมาน แม้ว่าพยายามทำตัวเหมือนเดิมไม่ให้เพื่อนหรือคนอื่น ๆ เห็นว่าตัวนั้นยากจนแล้ว แต่เพื่อน ๆ ที่เคยมากมายนั้น ต่างก็หลบเลี่ยงกายจากไป เมื่อจนแล้วก็เหมือนตัวคนเดียว เหมือนว่าความหวานหอมจากตัวแล้วก็เหลือแต่ความจืดชืด เมื่อไม่มีใครก็ต้องอยู่กับความเหงาเพราะขาดเพื่อนมาแวะเวียนเหมือนเมื่อก่อน หมดศรัทธาในตัวเพื่อนมนุษย์ที่เห็นว่าเป็นคนเฉพาะเมื่อร่ำรวยเท่านั้น

เพลงนี้สะท้อนถึงค่านิยมความร่ำรวยที่อีกนัยหนึ่งก็เป็นการเตือนให้การใช้จ่ายเงินตราอย่างประหยัด เมื่อครั้งที่ยังมีเงิน ใช้ชีวิตหรูหรา เพื่อน ๆ ต่างก็มาเกื้อหนุน ชื่นชม และเมื่อครั้งหมดตัวก็ไม่มีใครเห็น และต่างต้องการหลบเลี่ยงจากไป เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว คนที่เคยรวยก็รู้สึกโดดเดี่ยว ต่อให้พยายามทำตัว

เหมือนเดิม แต่กลับมาถึงบ้านไม่มีใคร จนเมื่อนานๆ เข้า ก็ปิดไม่มิด ต้องอดอยากหิวโหย และหัวใจก็ว่าวุ่น  
สับสนกับความขาดแคลนของตน

เนื้อเพลงนี้มีการเปรียบเทียบความร่ำรวยนั้นเหมือนรสหวาน และเปรียบเทียบความจนเหมือนกับรสจืด  
เมื่อครั้งที่ร่ำรวยต่างมีคนมาตอมราวฝูงมดตอมน้ำตาล แต่เมื่อยากจนก็เหลือเพียงตัวคนเดียวที่อดอยากหิว  
โหยราวกับไม่มีเหลือแล้วในสายตาของเพื่อน หากจะเปรียบกับสำนวนที่ว่า เพื่อนกินหาง่าย เพื่อตายหายาก  
นั้น ก็ยอมได้ เมื่อเกิดเหตุการณ์เช่นนี้แล้ว ความศรัทธาที่เคยมีว่าเพื่อนไม่ทิ้งกันนั้น ก็พลอยหมดสิ้นลงไป  
ด้วย

เช่นเดียวกันเพลง **ออแฮมกายอ** หรือ **คนรวย** ที่กล่าวถึงคนร่ำรวยที่มีแต่คนห้อมล้อม แตกต่างกับ  
คนจนที่จะเป็นที่ถูกเหยียดหยามจากผู้คน ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาของโลก คนจนเชื่อว่าไม่อย่างมีเงิน มีสมบัติ  
แต่พระเจ้าได้กำหนดไว้แล้ว หากพระเจ้าไม่ประสงค์ที่จะให้มัน ก็คงจะไม่ได้ แม้ว่าคนที่อยู่ปลายนานนั้นจะ  
ประเสริฐ แต่คนเขาก็ก็นับเหมือนคนโง่

คนรวยๆ บนโลกนี้ ดูแล้วเขาช่างสบายใจ  
เพื่อนฝูงต่างก็ห้อมล้อม ต่างก็ชื่นชม เยินยอ  
แต่คนจนท่ายสรวนเขาต่างถูก เปรียบดังอยู่ใต้ฟ้าเท้า  
นี่แหละหนอ ระบบของโลก ต่างก็เป็นไปในทางเช่นนี้  
  
แต่คนจนท่ายสรวนเขาต่างถูก เปรียบดังอยู่ใต้ฟ้าเท้า  
นี่แหละหนอ ชะตาของโลก มันก็เป็นเช่นนี้

จากเนื้อหาข้างต้น จะพบว่าน้ำเสียงของเพลงนั้นให้ภาพความต่ำต้อยของคนจน คนที่ไม่มีอะไรจะ  
ไปสู่กับคนรวย และกลายเป็นที่ถูกเหยียดหยามของผู้อื่นโดยทั่วไป เป็นภาพของความเหลื่อมล้ำที่เกิดขึ้นในสังคม ไม่ว่า  
จะเป็นที่ใด แต่ตามความเชื่อในศาสนาอิสลาม เรื่องที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจากความประสงค์ของพระเจ้าทั้งสิ้น  
แต่ในขณะเดียวกัน อารมณ์ของเพลงกลับสื่อถึงการไม่ยอมรับหรือน้อมรับสิ่งที่เกิดขึ้น ดังคำร้องที่ว่า

พวกท่านลองเก็บไปคิด ลองเก็บไปไตร่ตรอง  
ใครบ้างที่ไม่อยากได้ ไม่อยากมีสมบัติพัสถาน  
แต่ด้วยความประสงค์ (ของพระเจ้า) จะไปว่าอะไรได้  
ภาษีก็ไม่ได้คืน เหมือนเช็ดมือไปเปล่าๆ ก็เรานั้นคนโง่  
โอ้...เขาก็ช่างถูกเรา คิดแล้วก็เศร้าใจ  
เห็นใครอื่นเขา เราสู้สิกระอาใจ

ประโยคที่ว่า “ภาวี่ก็ไม่ได้ เหมือนเซ็ดมือไปเปล่าๆ ก็เรามั่นคนง่” หรือ “เมื่อได้มองคนอื่นเขา แล้วรู้สึกระอาใจ” เป็นน้ำเสียงที่ทื่อท้อและร้องเรียกความเป็นธรรม การจ่ายภาวี่ถูกนำไปเปรียบเปรยให้มี ความหมายเป็นการใช้จ่ายเพื่อสาธารณะ แต่การณ์กลับเป็นว่าเขาไม่ได้รับผลตอบแทนอะไรกลับมาเลย “โอ้ ...เขาก็ช่างดูถูกเรา คิดแล้วก็เศร้าใจเห็นใครอื่นเขา เรารู้สึกระอาใจ”

ในตอนท้ายของเพลงนั้น ก็ได้แทรกเนื้อหาที่สนับสนุนความเชื่อดังกล่าว กล่าวโดยสรุปได้ความว่า ความรายนั้นทำให้ลุ่มหลง และหากใช้ไม่เป็น ใช้ในทางที่ผิด ผลตอบแทนนั้นคืออนрк ความรายนั้นเป็นเพียง คุณค่าที่เห็นกันในโลกลี้เท่านั้น เมื่อรวยแล้วหลงลืมความตาย

ถึงมีมันก็แค่นั้น เราจะหลงถ้าเราหลงมัน  
ทั้งที่แท้จริงแล้ว สมบัติที่มี จะต้องจ่ายกันแทบไม่หวาดไม่ไหว  
ทั้งยังทรมาณในนรก ถ้าเราไปซื้อสวรรค์(ความสุขบนโลก)  
จะที่ไหนๆ คุณค่าที่อยู่บนโลกนี้  
ก็จึ่งนึกถึงความตายบ้าง เราจะได้อยู่บนโลกนี้ได้นานแค่นั้นกัน  
ก็จึ่งนึกถึงความตายบ้าง เราจะได้อยู่บนโลกนี้ได้นานแค่นั้นกัน  
นี่แหละหนอ ระบบของโลก ต่างก็เป็นไปในทางเช่นนี้

อย่างไรก็ตาม ในตอนสุดท้าย เพลงก็ย้อนกลับมาแสดงความภาคภูมิใจใน “ความเป็นคนบ้านนอก คอกนา” สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจในเพลงนี้ก็คือ การสถาปนาคู่คุณสมบัติในกับความเป็นคนบ้านนอกคอกนาใน สังคมชายแดนภาคใต้สมัยใหม่ว่า “คนบ้านนอก=ความยากจน” และ “คนบ้านนอก=ความหลุดพ้น” ดัง ตอนจบของเพลงที่ว่า

ความจริงก็คือ คนปลายนาอันประเสริฐ  
ถึงมั่งมีก็แค่นั้น เราจะหลง ถ้าเราหลงมัน  
ทั้งที่แท้จริงแล้ว สมบัติที่มี จะต้องจ่ายกันแทบไม่หวาดไม่ไหว  
ทั้งยังจะต้องทรมาณในนรก ถ้าเราไปซื้อหาความสุขบนโลก

น้ำเสียงเช่นนี้ดูเหมือนจะเป็นน้ำเสียงปลอบประโลมจิตใจตัวเองมากกว่าน้ำเสียงแห่งความ ภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ความเป็นคนบ้านนอกคอกนา ทำนองเดียวกัน น้ำเสียงนี้ก็เป็นความพ่ายแพ้ของวิถี ชีวิตแบบดั้งเดิมอย่างไม่อาจดิ้นรนต่อสู้กันได้อีก สำหรับชุมชนชายแดนใต้ในเพลงดิเกร์สมัยใหม่ วิถีชีวิตแบบ ดั้งเดิมจึงถูกสะท้อนออกมาให้กลายเป็นสิ่งที่ล้าหลังและน่าอับอาย วากรรมความเป็นสมัยใหม่กล่อมเกลา ให้คนท้องถิ่นรู้สึกมีปมด้อยเมื่อต้องมีชีวิตอยู่บนวิถีแบบดั้งเดิม กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ท่าทีของเพลง

ต่อสัญญาต่างๆ ที่สื่อความหมายถึงความเป็นชุมชนดั้งเดิมมักจะถูกล้อเลียนเสียดสีด้วยอารมณ์ขัน ดังเช่น วิธีการหากินหาอยู่อย่างเรียบง่ายใน เพลง**บูโจ๊ะปากู** หรือ **ผักกูด** ความเชื่อในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติใน เพลง **บอมโม่** (หมอมโม่) หรือวัฒนธรรมการสื่อสารแบบมุขปาฐะ อย่างในเพลง **จารีตึกแก** (จับตึกแก) และ เพลง **บาตูปูเกี๋นอริ** (แร่ภูเขาที่ควนโนรี)

เพลง**บูโจ๊ะปากู** หรือ **ผักกูด** สื่อน้ำเสียงชาวบ้านที่รำพึงรำพันถึงชะตากรรมของตัวเอง เป็นเพลงที่มีเนื้อหาของความรู้สึกอาภัพในวาสนาของตนเอง ตั้งแต่เรื่องอาหารการกิน ลูก หรือการงานอาชีพ โดยภาพดังกล่าวจะเห็นได้ในวิถีชีวิตของผู้คนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ช่วงที่มีวัฒนธรรมเมืองเข้ามา และเงินเริ่มมีความสำคัญสำหรับชีวิตมากขึ้น ในอดีต วัฒนธรรมการกินล้วนจะอยู่กันอย่างง่าย ลูกมากหรือน้อยไม่ใช่ปัญหาสำคัญ แต่วันเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป ความรู้สึกนึกคิดก็เริ่มจะเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

เนื้อหาเพลงนี้เริ่มต้นด้วยเรื่องอาหาร โดยหลักๆ จะมีแต่ผักลวก ผักกูด หรือปลาที่จับได้ตามท้องร่อง น้ำพริก ปลาแห้ง แสดงให้เห็นถึงภาพของความยากจน ไม่สามารถซื้อของดีๆ กิน ต้องกินผักที่เก็บมาจากป่าเขา อย่างผักกูด ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นผักไม่มีราคาค่างวดอะไรเลย เป็นผักที่ขึ้นตามเชิงเขา ไม่มีใครเป็นเจ้าของ ไม่ต้องซื้อกิน การที่จะต้องมาเก็บผักกูดกินนั้นเหมือนกับการตอกย้ำว่าตัวเองยากจน ในสถานะของบริโภคนิยมเริ่มเข้ามาเป็นส่วนสำคัญของวิถีชีวิตชาวบ้าน จากเดิมที่เคยเป็นอาหารหลักของผู้คนในพื้นที่อาหารดังกล่าวก็ได้กลายกลายเป็นอาหารของคนจน และได้ขับเคลื่อนความยากจนมากขึ้นด้วยข้าวเก่า หรือข้าวแดง ตามความเชื่อที่บอกต่อๆ กันมาว่าข้าวเก่าหรือข้าวแดงนั้นเป็นอาหารของคนคุก ดังคำร้องตอนต้นที่ว่า

ย่าผักกูด ต้มถั่วฝักยาว  
ย่างปลาหมอบ ตำนน้ำพริกกะปิ  
ลวกยอดฟักทองเอามาทำผัก  
หุงข้าวก็ข้าวสารแดง (ข้าวเก่า)  
โอโฮ...กินกับปลาแห้งหลังเขี้ยว  
อยากจะกินของดีๆ เราก็ไม่มีสตังค์

เนื้อเพลงพูดถึงการมีลูกมาก เป็นสาเหตุสำคัญที่สร้างความยากจน โดยส่วนใหญ่แล้ว ชาวมุสลิมจะมีลูกมาก เพราะตามความเชื่อคือ การมีลูกมากจะเป็นเรื่องดีแก่พ่อแม่ เป็นกำไรชีวิต หรือเรียกได้ว่าเป็นครอบครัวมีบุญ แต่ต่อมาความเชื่อดังกล่าวได้ถูกลบด้วยอีกความเชื่อหนึ่งคือ ลูกมากยากจน ซึ่งขยายกว้างอย่างรวดเร็ว กอปรกับสภาพความเป็นอยู่ของชาวบ้านที่มีอาชีพทำไร่ทำนาที่หลายคนมองว่าเป็นอาชีพของคนจน ดังนั้น การมีลูกมากไม่ใช่เรื่องที่ดี เพราะต่อให้ทำงานหนักแค่ไหนงานก็ไม่มีทางที่จะก้าวหน้าได้ เพราะมีลูกเป็นตัวถ่วง

หากพิจารณาจากภาพยนตร์เพลงผู้สร้างจะมุ่งเน้นอารมณ์ขัน โดยสร้างความตลกขบขันจากการเปรียบเทียบแบบพื้นบ้าน และสร้างภาพความวุ่นวาย ปัญหาจากการที่ครอบครัวหนึ่งดำรงอยู่ในวิถีแบบดั้งเดิม ได้แก่การมีลูกมาก การเก็บผักริมรั้วกิน กล้วยหนึ่งหวีที่พ่อแม่ไม่ทันกิน หรือการเปรียบเทียบจริงอย่างมีผ้าแค่ผืนเดียว หรือแม้แต่การสร้างภาพครอบครัวที่ดูวุ่นวาย ลูกๆ มัวแต่จะขอเงินไม่รู้จักเวลา แต่สิ่งเหล่านั้นกลับแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วของวัฒนธรรมบริโภคนิยมและวัตถุนิยมในกลุ่มชาวบ้าน ความยากจนกลายเป็นเรื่องที่น่าเจ็บปวด และเรื่องของการมีลูกมากกลับกลายเป็นสิ่งที่สร้างภาระ แม้กระทั่งการทำงานที่ทำเป็นปกติก็กลับกลายเป็นว่าไม่พอเลี้ยงชีพ เพราะวิถีแบบสังคมสมัยใหม่แบบบริโภคนิยมได้ไปกระตุ้นให้คนท้องถิ่นรู้สึกมีสิ่งที่จะต้องซื้อหาหรือรับมาเป็นภาระเพิ่มมากขึ้น

เมียคลอดลูกหัวปีท้ายปี มีลูกตกเกินไป  
หากมีกล้วยหนึ่งหวี ตัวเราก็ไม่ทันปอก  
ยังมีลูกที่ต้องมานั่งร้องไห้ (เพราะอยากกิน)  
โอโฮ...คนนั้นจะฉี คนนี้จะถ่าย  
ทำงานก็ได้ไม่เท่าไร  
อยู่เฉยๆ เงินก็ร่อยหรอ  
หลังละหมาดอีซาก็ยังกินข้าวไม่ได้  
รำคาญลูกนั่งร้องระงม  
โอโฮ...เข้าๆ ก็มีแต่ขอตั้งค์  
มีบางคนคอยมาบอกว่า ได้กำไร  
มีลูกมาก ขอความช่วยเหลือง่าย  
แต่ตัวเรารับผิดชอบแทบไม่ไหว  
มีผ้าติดตุตผืนเดียว  
โอโฮ...กินข้าวก็ไม่ทันจะนั่ง

ในด้านค่านิยมความเชื่อสิ่งเหนือธรรมชาติซึ่งเคยเป็นวิถีหนึ่งของชีวิตชนบทในสังคมไทย และสังคมชายแดนใต้ ที่ถูกนำมาล้อเลียน อาจเห็นได้จากเพลง**บอมโม** เนื้อหาของเพลงนี้กล่าวถึงคนบ้าหอย เหมารถไปหาหมอผี หมอดู เพื่อขอเลขเด็ดเพื่อหวังจะได้ร่ำรวย แต่ก็เจอแต่ผี จึงวิ่งหนีกันจ้าละหวั่น จะหนีไปयरังเจอทหารตั้งด่าน หนีไปทางสวนชาวบ้านก็ตกบ่อขี้ มารอบนี้เจอแต่ความสูญเปล่า เลขก็ไม่ได้ แถมถูกผีหลอก วันต่อไปก็ต้องอยู่อย่างอดๆ อยากๆ เป็นหนี้เป็นสิน สร้างความร้าวฉานในครอบครัว เพราะเชื่อ

เรื่องมมาย โลกมากของตัวเอง เดือนคนที่จะเชื่อเรื่องเหล่านี้ให้รู้จักคิด ระวังเพราะจะหมดตัวโดยไม่รู้ตัว

หลายคนมักจะคิดว่าสังคมลายุมุสลิมเป็นสังคมที่เคร่งครัด ไม่ยุ่งกับเรื่องมมาย เรื่องพอมดหมอผี แต่เมื่อเข้าไปมองอย่างใกล้ชิดจะพบว่าผู้คนในสังคมนี้ยังคงมีความเชื่อในเรื่องเหนือธรรมชาติ ตั้งแต่เรื่องของการรักษาโรค เรื่องการจับขโมย ตามหาคน เสน่ห์ในการทำมาค้าขาย รวมไปถึงเรื่องของอำนาจผี หรือแม้กระทั่งเรื่องของการเล่นหวย ใบหวยก็ยังเป็นที่นิยม แต่เมื่อเรื่องเหล่านี้ผูกโยงเข้ากับศาสนา อำนาจของพระเจ้า เพราะฉะนั้น หลายคนจึงเชื่อว่าการกระทำเช่นนี้ไม่ได้มีความผิดตามหลักศาสนา โดยข้อกล่าวอ้างว่า เพราะพอมอใช้บทสวดจากคัมภีร์ ใช้ภาษาอาหรับ ดังนั้น ความเชื่อในเรื่องอำนาจของพอมดหมอผีจึงไม่ได้หายไปจากสังคมลายุมุสลิม

เพลงบอมโบก็่เป็นอีกหนึ่งความเชื่อเรื่องของพอมดหมอผี หมอดู ในสังคมลายุมุสลิม แต่การสร้างภาพตัวเดินเรื่องนั้นยังคงเน้นความตลกโปกฮาของคนที่ยึดติดกับความเชื่องมมาย เหมือนกับเพลงอีกหลายเพลงของเปาะเต๊ะ ดังนั้น เนื้อเพลงจึงแสดงให้เห็นถึงความซุกมุ่นวุ่นวาย ความมึนงงสับสน และความโลภแบบลืมน้ำลืมน้ำผึ้ง ซึ่งเป็นภาพอารมณ์ขันในรูปแบบกึ่งสมเพชกึ่งเหยียด เช่น ลักษณะท่าทางของบุคคลที่ตั้งใจมาขอหวย ตัวยังมีความมึนงง แต่คาดหวังอยากจะได้รางวัล ส่วนนี้จะเห็นได้ว่าเป็นการคาดหวังของคนที่ไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ รวมไปถึงความหวาดกลัวที่ขาดเหตุผลอย่างเช่น กลัวทหารที่สังกัดตั้งด่าน หรือการวิ่งไปตักบ่ออุจจาระ และการลงทุนเหมารถเพื่อไปหาหมอดู กลับบ้านทะเลาะกับภรรยา หรือแม้กระทั่งซื้อข้าวยาวยังต้องติดหนี้ เหล่านี้ล้วนเป็นการสร้างความตลกเชิงสมเพชขณะเดียวกัน ทหาร ยังเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนได้ว่า ชาวบ้านในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้หวาดกลัวและหวั่นเกรงกับระบบราชการ หรือความเป็นเจ้าคนนายคน แม้ว่าความผิดดังกล่าวจะไม่ใช่ว่าเรื่องของคุณความมั่นคงหรือคดียกฟ้องให้เกิดความเดือนร้อนแก่ใคร

อย่างไรก็ตาม เพลงดิเกร์ก็ยังคงความเป็นแบบฉบับเดิมไว้คือ เมื่อพูดเรื่องมมาย เรื่องกระทำผิด ก็จะมีข้อคิดข้อเตือนใจไว้ตอนท้ายเพลงเกือบทุกเพลง เพลงนี้ก็เช่นเดียวกัน ส่วนแรกของเพลงเน้นในเรื่องตลกโปกฮา และนำไปสู่ปัญหาเรื่องราวที่เกิดขึ้น ในตอนท้ายจะมีท่อนที่เป็นคติเตือนใจ จากตัวอย่างท่อนที่ยกมา

คนที่ชอบแทงหวย อย่าเล่นเยอะเกิน  
อย่าคาดหวังเพราะเป็นสิ่งที่มองไม่เห็น  
เงินหมด! แถมครอบครัวยังแตกแยก

ข้างต้นได้กล่าวอ้างไว้ว่าเพลงนี้เป็นเพลงที่อยู่ก้ำกึ่งระหว่างความเก่าและความเป็นสมัยใหม่ และได้อธิบายเรื่องเก่าไว้แล้วในตอนต้น ดังนั้น ในตอนท้ายพูดถึงเรื่องความเป็นสมัยใหม่จากเนื้อเพลงดังกล่าว ซึ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือ 3 จุด 1 หวย 2 รถวีโก้

หวย นับว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่ในสังคมชายแดนใต้ เป็นการพนันที่มีความสัมพันธ์กับความคิดในเรื่องเหนือธรรมชาติ เช่น เชื่อว่าผีให้โชคให้ลาภได้ จนเรื่องหวยเป็นเรื่องที่แพร่หลายและเป็นที่นิยมในวงกว้าง ไม่เว้นในชนชาวไทยมุสลิมที่มีความเชื่อว่าเรื่องดังกล่าวเป็นบาปตามหลักศาสนาอิสลาม

รถวีโก้ ในที่นี้เป็นสัญลักษณ์ของความร่ำรวยและความทันสมัย สัญลักษณ์ของการยึดติดในวัตถุ และเห็นให้คุณค่ากับสิ่งของนอกกาย และที่วีโก้เป็นอีกสัญลักษณ์หนึ่งความความเป็นสมัยนั้น หากเราไล่มาตั้งอดีตนั้น สัญลักษณ์ความร่ำรวยเริ่มต้นจากการนับพื้นที่ที่ดิน พุงนา ต่อมากลายเป็นจักรยาน พัฒนากลายเป็นมอเตอร์ไซค์ รถยนต์ วีโก้เป็นหนึ่งในรุ่นรถยนต์ที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในสังคมชายแดนใต้ ปัจจุบัน สถานะของรถยนต์ยี่ห้อนี้จึงเป็นความพยายามที่จะก้าวให้ทันความเป็นสมัยใหม่ที่เพลงดิเกร์สมัยใหม่พยายามสื่อสารออกมา ด้วยน้ำเสียงที่คล้ายคลึงกับเพลงนิสสันเนอวารา ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

อย่างไรก็ดี เพลงดิเกร์สมัยใหม่ก็ไม่ลืมที่จะวิพากษ์วิจารณ์ความเป็นสมัยใหม่ที่รุกกล้าเข้ามาในหมู่บ้านเช่นเดียวกัน การวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าวนี้ออกมาในรูปของการสื่อภาพความล้มเหลวในการสร้างความเท่าเทียมกันทั้งทางด้านสุขภาพ และด้านเศรษฐกิจ (ดังปรากฏในบางเพลงที่กล่าวมาแล้ว) วิถีชีวิตแบบสมัยใหม่ก่อให้เกิดปัญหาโรคเอดส์ขึ้นในชนบท เช่นเดียวกับปัญหาความยากจน แต่สถาบันของสังคมสมัยใหม่ ทั้งสถาบันการแพทย์ สถาบันทางเศรษฐกิจกลับไม่สามารถรับมือกับผลกระทบนั้นได้ ชนบทจึงต้องแสวงหาหนทางเยียวยาตนเองตามวิถีทางแบบดั้งเดิม เพลงดิเกร์สองเพลงด้วยกันที่สื่อสารให้เห็นถึงความเป็นของการที่ชาวบ้านใช้ภูมิปัญญาและวิถีแบบสังคมดั้งเดิมเยียวยาปัญหาของสังคมสมัยใหม่คือเพลง**จารีตุ๊กแก** และเพลง**บาตูบูเกะนอริ** ของเปาะเต๊ะ กูแบอ์แก

เพลงออแรจารีตุ๊กแก เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมที่ชายแดนใต้เกิดกระแสความเชื่อที่ว่า ตุ๊กแกมีสรรพคุณเป็นยารักษาโรคหลายชนิดทั้งมะเร็ง ยาบำรุงกำลัง กระทั่งโรคเอดส์ซึ่งเป็นโรคที่ไม่มียาตัวใดสามารถรักษาให้หายได้ เมื่อเกิดข่าวลือดังกล่าวต่างก็เชื่อโดยไม่คิดหน้าคิดหลัง และพยายามดิ้นรนหาจนกระทั่งตุ๊กแกแทบจะไม่เหลือให้เห็น

เนื้อหาเพลงนั้นมากจากความนิยมในการกินตุ๊กแกและนำไปเป็นยารักษาโรค จนมีคนตระเวนจับตุ๊กแก โดยที่เชื่อว่าเป็นสัตว์ที่ได้ราคา อาจจะมีเงินแสนเข้ากระเป๋า จึงเที่ยวขอขอนหาทุกที่ทุกมุมที่คนบอก ทั้งห้องน้ำ บ้านช่อง ร่องท่อ บ่อเก่า เข้าใต้ถุน มุดซุดดิน แต่สุดท้ายแล้วก็ไม่มีใครซื้อจึงต้องปล่อยไป ในวันที่ตุ๊กแกหาง่ายก็จับไปขาย ในตอนท้ายของเพลง เป็นส่วนที่เตือนสติซึ่งมักจะมีในเพลงดิเกร์มิวสิกให้รู้จักคิดก่อนเชื่อ คิดก่อนจะทำการสิ่งใดลงไป และไม่มงายเชื่อไปเสียทุกอย่าง

เนื้อหาเพลงทั้งเพลงเน้นความตลกเสียส่วนใหญ่ เช่น วังจับตุ๊กแกจนผ้าหลุด หาดู๊กแกแต่ไม่ไปเชียว โดนรังผึ้ง หาแม่กระทั่งในห้องน้ำบ้านคนอื่น มุดใต้ถุนบ้าน มุดบ่อน้ำเก่า หรือแม่กระทั่งการจับแย้ไปขาย แทนเมื่อตุ๊กแกเริ่มหายาก ซึ่งเนื้อความเหล่านี้ อาจจะดูเหมือนข้อความธรรมดา แต่ก็ทำให้มโนภาพคนที่ มะจุมมะงาหราเออเออและเชื่อไปกับทุกคำพูด การสร้างตัวตลกเช่นนี้คล้ายกับการสร้างภาพของตัวตลกในวรรณคดี ละคร หรือเรื่องเล่าต่างๆ ที่ขาดการไตร่ตรองนึกคิด และเชื่อโดยขาดสำนึก อย่างเรื่องเล่าของภาคใต้ ต้นแบบเรื่องเล่าตลกนั้นจะเป็นเรื่องเปาะเน เมาะเน ผู้เฒ่าสามีภรรยาที่มักจะก่อเรื่องตลกเป็นประจำ ซึ่งล้วนเป็นตลกร้ายและเกินจริง เป็นเรื่องเล่าที่สร้างตัวละครให้ดูเป็นคนที่ขาดวิจารณญาณ ขาดความคิดตรึงตรองตามแบบฉบับเรื่องเล่าตลกมากมาย ซึ่งถือเป็นเรื่องมุขปาฐะอีกเรื่องหนึ่งของภาคใต้ แต่ขณะเดียวกัน การเน้นเนื้อความให้ตลกเช่นนี้ บางทีอาจจะเป็นส่วนที่ทำให้เพลงละมุนลง จากเนื้อหาที่ดูคล้ายเป็นการเสียดสีที่ค่อนข้างแรง ดังนั้น ความตลกจึงเป็นการกลบเนื้อหาส่วนนี้ได้อย่างแนบเนียน

น่าสนใจว่าทำไมเพลงทำนองความเชื่อเช่นนี้มักจะให้ภาพของคนที่คุณเหมือนจะไม่ค่อยสมประกอบ หรือเรียกได้แทบจะไม่เต็มผู้เต็มคน ซึ่งชวนให้คิดว่า หรือเรื่องราวเช่นนี้คนที่มีความคิดไม่สมประกอบเท่านั้นที่จะเชื่อ โดยในเนื้อเพลงของเปาะเต๊ะ ได้เสริมรับกับคำตอบในส่วนตัวของเนื้อเพลงว่า ควรฟังอย่าง พินิจพิจารณา เพราะโรคเอดส์ไม่มียาตัวไหนรักษาได้ ทางที่ดีควรห่างแต่ไม่ไปยุ่งเกี่ยวกับสิ่งที่ก่อให้เกิดโรค เพราะนั่นคือยารักษาที่ดีที่สุด

ส่วนเพลงเพลง **บาตูปูเกี๊ยนอริ** ของ **มะโรวีฟ** เป็นเพลงที่เกิดขึ้นในช่วงหลังปี 2549-2550 หรือช่วงที่มีเหตุการณ์ชาวบ้านตำบลควนโนรี อ.โคกโพธิ์ จังหวัดปัตตานี ได้ค้นพบหินแร่แมงกานีสในหุบเขาป่ายาง โดยมีเรื่องเล่าสาเหตุของการค้นพบนี้ว่า ชาวบ้านคนหนึ่งฝันว่ามีคนเอาหินดังกล่าวมามอบให้ เป็นหินเหล็กไหลที่มีคุณค่าและมีคุณประโยชน์หลายอย่าง ดังนั้น ชายคนดังกล่าวจึงได้ไปขุดค้นในบริเวณที่เห็น ขณะฝันและพบหินที่มีสีดำ จึงนำมาแจกชาวบ้าน ในช่วงแรกนั้นไม่มีใครสนใจ จนกระทั่งมีคนนำหินมาขัด และเห็นสีแวววาวของมัน จนในที่สุดชาวบ้านต่างก็แห่ขึ้นเขาป่ายางไปขุดหินแร่อีกแล้ว และนำมาขายต่อเพื่อนำมาใช้เป็นหัวแหวน หลายคนได้หินเม็ดงามไปและนำไปขายต่อในราคาหลักหมื่น แต่หินส่วนใหญ่จะเป็นสีดำหรือที่ชาวบ้านเรียกเหล็กไหล จะมีบางก้อนเท่านั้นที่เป็นสีส้มหรือสีแดง ความเชื่อนี้แพร่สะพัดไปอย่างรวดเร็ว กระทั่งชุมชนควนโนรีกลายเป็นที่รู้จักกันไปทั่ว ควนโนรีกลายเป็นความหวังของผู้คนจำนวนหนึ่งที่ปรารถนาจะหลุดพ้นจากปัญหาทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นในช่วงที่เหตุการณ์ความรุนแรงในชายแดนภาคใต้กำลังเริ่มต้นขึ้น

นับว่าการขุดหินครั้งนี้เป็นการแสวงโชคของชาวบ้าน และด้วยความที่มันขายได้ราคาชาวบ้านต่างก็แห่ขึ้นไปมากขึ้น มีทั้งผู้หญิงผู้ชาย เด็กเล็ก มีการตั้งตลาดนัดขายของในสวนยาง จนเจ้าของสวนไม่สามารถเข้าไปกรีดยางได้ บางคนทุ่มเทเวลาไปขุดจนไม่ได้ทำงานทำการอย่างอื่น ต่อมา ป่ายางบริเวณนั้นก็ได้รับ

ความเสียหายไปพอสมควร ประกอบกับเกิดอุบัติเหตุหินก้อนใหญ่หมึมาร่วงลงมาทับเด็กชายวัย 10 ขวบ จนเสียชีวิต และอีกไม่กี่วันต่อมาก็มีเด็กถูกหินทับจนบาดเจ็บสาหัส เจ้าของสวนจึงประกาศปิดพื้นที่ดังกล่าว เพื่อฟื้นสวนขึ้นมาใหม่ ประกอบกับที่หินเริ่มขายไม่ออกเพราะต่างคนต่างมีเป็นของตัวเองเสียมากมาย ดังนั้น จึงไม่มีใครไปขุดหินอีกตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

เนื้อเพลงกล่าวถึงเรื่องราวที่ชาวบ้านแห่ไปขุดหินจนไม่เป็นอันทำมาหากิน กลางวันไปขุด ตกกลางคืนมานั่งขัดหินจนเป็นสีแฉวาวว เพื่อมาทำหัวแหวน คนที่หาไม่เป็นก็จะไปซื้อจากชาวบ้าน หลายคนต่างมีแหวนใส่ทั้งคนรวยหรือคนจน คนขี่หรือคนหล่อ เพราะต่างก็ขึ้นไปขุดมาเอง

เพลงนี้เรียกได้ว่าเป็นเพลงที่เกิดขึ้นเท่าทันเหตุการณ์ น้ำเสียงหนึ่งเหมือนเป็นเนื้อร้องปกติเล่าถึงสีสันสวยงามและความนิยมเรื่องการนำหินมาทำหัวแหวนซึ่งเป็นเรื่องปกติของชาวบ้านในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ชายหนุ่มจะสวมแหวนเงินที่หัวแหวนเป็นหินสีต่างๆ ทั้งเขียว แดง ดำ ราคาแตกต่างกันไป เดิมแหวนเช่นนี้จะมีใส่เฉพาะคนที่มีฐานะ หรือคนที่ได้รับมรดกตกทอด เพราะหินบางชนิดมีราคาแพงมาก หลายคนใส่เพื่อแสดงถึงฐานะของตน เมื่อสามารถหาหินได้เช่นนี้ ใครๆ จึงต่างมีแหวนเป็นของตัวเอง โดยหัวแหวนเป็นหินที่ตัวเองหามา

ส่วนอีกน้ำเสียงค่อนข้างออกไปในเชิงกระทบกระเทียบเล็กน้อยถึงเหตุการณ์ดังกล่าวที่ดูเหมือนว่าชาวบ้านจะหน้ามืดรีบเข้าไปตะครุบหรือแสดงให้เห็นความตะกละตะกลามอยากได้จลิมการงาน ลืมหลับ ลืมนอน รวากับว่าพຸ່ງน้ำมันจะหายไป

จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า เพลงดิเกร์สมัยใหม่นั้น แม้ส่วนหนึ่งจะมุ่งเน้นความบันเทิงเรีงอารมณ์สำหรับผู้อ่าน แต่ด้วยเหตุนี้มุ่งเน้นความบันเทิงที่ควรจะเข้าถึงผู้ฟังอย่างน่าประทับใจในเอง ศิลปินเพลงจึงจำเป็นต้องหยิบเอาวิถีชีวิต ประเพณี ความเชื่อและค่านิยมต่างๆ ที่เกิดขึ้นและไหลเวียนอยู่ในชุมชนชายแดนใต้นั้นเองมานำเสนอ การนำเสนอภาพปรากฏการณ์เหล่านี้จะว่าไปแล้วก็คือการนำเสนออัตลักษณ์ของชุมชนชายแดนภาคใต้ผ่านมุมมองของบทเพลงดิเกร์สมัยใหม่นั้นเอง ผู้วิจัยพบว่า แม้บทเพลงจะบันทึกเอาไว้ซึ่งภาพของวิถีชีวิต ประเพณี และคุณค่าแบบดั้งเดิม แต่บทเพลงก็ไม่ได้ปิดบังความเป็นจริงที่ว่าสิ่งต่างๆ ที่กล่าวถึงนั้นได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว บางอย่างก็ยังคงอยู่ในขั้นตอนของการเปลี่ยนผ่าน แม้แต่องค์ประกอบบางอย่างในประเพณีการแต่งงาน จากที่เคยเรียบง่ายซึ่งควรจะต้องคล้องกับอัตลักษณ์ท้องถิ่นชายแดนใต้ที่เพลงยอมรับความเป็น “บ้านนอกคอกนา” แต่งานแต่งงานสมัยนี้ก็หันไปเน้นความหรูหรา แสดงออกถึงหน้าตาของเจ้าบ่าวเจ้าสาวมากขึ้น การสื่อสารภาพและรายละเอียดที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ นัยหนึ่งก็คือการโหยหาอดีต อีกนัยหนึ่งก็คือการยอมรับความเปลี่ยนแปลงนั้น และพยายามชะลอความเปลี่ยนแปลงนั้นไม่ให้เลวร้ายเกินไปด้วยการแทรกใส่การวิพากษ์วิจารณ์ การเสียดสี การทำให้ช้าลง การ

เยาะเย้ย และการสั่งสอนลงไปอย่างตั้งใจ ด้วยเหตุนี้ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏออกมาในบทเพลงกลุ่มนี้จึงเป็นอัตลักษณ์ที่กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ ระหว่างการกลายเป็นสังคมสมัยใหม่และการหันหลังกลับไปพิจารณาความเป็นชุมชนดั้งเดิม

## บทที่ 7

### บทสรุป

วารสารรุสมิแล มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี รายงานข่าวว่าเมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2555 ชาวเสรำมาได้เียนวงการเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ของจังหวัดชายแดนภาคใต้ เมื่อ “แบเล้ง” หรือคำรน จรรโลงศิลป์ ผู้ก่อตั้งร้านชวน์สตาร์ และวงดนตรีบลูสตาร์ นักธุรกิจดนตรีเพลงพื้นบ้านชายแดนภาคใต้ เสียชีวิตกะทันหัน ด้วยโรคประจำตัว เขาจากไปอย่างเงียบเชียบ ชนิดที่แฟนเพลงที่ใกล้ชิดบางส่วนก็ยังไม่รู้ ด้วยข้อจำกัดทางศาสนา นักร้องจำนวนมากเพียงแค่รับรู้ข่าวการตายของเขา

คำถามเกิดขึ้นก็คือ เมื่อสิ้นคำรน แห่งชวน์สตาร์ วงการเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ของจังหวัดชายแดนภาคใต้จะดำเนินไปอย่างไร ใครจะเป็นผู้กุมทิศทาง แม้ว่าในช่วงหลายปีที่ผ่านมา บทบาทหลักของคำรนจะจืดจางลงบ้าง เพราะในช่วงทศวรรษที่ 2540 เป็นต้นมา ได้เกิดนักธุรกิจเจ้าใหม่ๆ ขึ้นมาผลิตและจัดจำหน่าย เพลงดิเกอร์สมัยใหม่อีก 2-3 เจ้า พร้อมๆ กับเกิดห้องอัดเสียงแห่งใหม่ขึ้นจังหวัดละ 1 แห่งเป็นอย่างน้อย

“ชาวดีสตาร์” ซึ่งตั้งอยู่ใจกลางเมืองปัตตานี ไม่เพียงแต่เป็นที่วางจำหน่ายผลผลิตของศิลปินเหล่านี้เท่านั้น แต่เดิมเมื่อเริ่มก่อตั้งที่นี่เป็นห้องอัดเสียง หลังจากที่เพลงดีเกอร์มีวสีเป็นทีโด่งดังและรู้จักอย่างกว้างขวางในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ห้องอัดเสียงก็ได้แผ่ขยายไปในเขตใกล้เคียง จนปัจจุบันห้องอัดเสียงในพื้นที่ชายแดนภาคใต้มีเกิดใหม่ทั้งสิ้น 4 แห่ง ชวน์สตาร์ปลดระวางตัวเองลงเป็นเพียงร้านและศูนย์จัดจำหน่าย ชื่อเพลงศิลปินมาดำเนินการผลิตและเผยแพร่

เมื่อสิ้นคำรน ร้านชาวดีสตาร์ก็เหมือนขาดเสาหลัก การทำงานและการผลักดันผลงานเพลง รวมถึงศิลปินก็อ่อนแอตามไปด้วย อย่างไรก็ตาม จุฑามาศ จินลอย ภรรยาของคำรนก็ได้เข้ามารับหน้าที่จาก บทบาทแม่บ้านมาเป็นผู้จัดการร้านอย่างเต็มตัว ที่นอกจากจะดูแลรายรับรายจ่ายภายในร้าน ให้คำปรึกษาศิลปิน และช่วยเหลือศิลปินอย่างเต็มที่เท่าที่เธอจะสามารถทำได้

ปัญหาหลักที่เกิดขึ้นกับจุฑามาศคือ การใช้ภาษา ด้วยลูกค้าส่วนใหญ่พูดภาษามลายู เมื่อครั้งที่เสียคำรนยังอยู่ การสื่อสารนั้นเป็นไปอย่างราบรื่น เพราะเธอสามารถพูดภาษามลายูได้อย่างไหลลื่นไม่ต่างกับคน

มลายูจริงๆ แตกต่างกับจุฬามาศที่ไม่สันทัดในภาษามลายู รวมถึงฟังภาษามลายูไม่ค่อยออก ดังนั้น จึงไม่สามารถเข้าถึงผู้บริโภคได้อย่างเต็มที่

โอ๊ก หรืออริสมัน ในฐานะที่เคยเป็นมือขวาของคำรนได้ก้าวเข้ามาช่วยที่การประสานงานนี้ เขามีหน้าที่หลักในการดูแลศิลปิน สร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงเจาะตลาดผู้บริโภค ส่วนจุฬามาศจะควบคุมงานอีกด้าน นั่นคือ การหาเงินสนับสนุนให้กับศิลปินที่ต้องหาทุนรองสำหรับสร้างสรรค์ผลงานใหม่

ขณะคำรนยังมีชีวิตอยู่ หน้าที่คำรนคือเป็นผู้ดูแลและตัดสินใจด้านการเงินในการสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงให้กับศิลปินทุกคน เมื่อสิ้นคำรน ชวรินทร์สตาร์อาจต้องลดบาทบาทตัวเองลงมาเป็นตัวแทนจัดจำหน่ายผลงานเท่านั้น แต่ปัญหาใหญ่ก็ต้องมาตกอยู่ที่ศิลปิน พวกเขาจะสร้างสรรค์ผลงานเพลงอย่างไรหากไม่มีงบประมาณเพียงพอ เพราะเงินถือเป็นปัจจัยหลักสำหรับศิลปินทุกคนเพื่อผลงานที่ออกมานั้น จะเป็นผลงานที่มีคุณภาพได้หรือไม่เพียงใด

ศิลปินอีกหลายคนยังพร้อมจะยืนหยัดและต่อสู้เพื่อสิ่งที่ตัวเองรักด้วยลำแข้งของตนต่อไป อย่างเช่น มะเย้ง ซ็อบเปอร์ ที่ยืนยันจะผลิตผลงานต่อไป มะเย้งกล่าวว่า เดิมชวรินทร์สตาร์จะมีทุนกองกลางให้ แต่เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไป ศิลปินก็ต้องพึ่งฝ่ายอุปสรรคด้านงบประมาณกันเอง “เราต้องทำ เมื่อรักในสิ่งที่ทำ”

ในทางตรงกันข้ามศิลปินจำนวนหนึ่งก็วางมือไปแล้วเช่นกัน เช่น นาแซ บางปู ที่ประกาศวางมือไปแล้ว พร้อมๆ กับความอาลัยของแฟนเพลงกลุ่มหนึ่ง ในมุมมองของนาแซ การสร้างสรรค์เพลงดีเกอร์สมัยใหม่ในช่วงแรกๆ อาจจะถือเป็นความไฝฝืนเรื่องการทำงานอาชีพ แต่สำหรับศิลปินปัจจุบันนั้นเป็นเรื่องของความรักและความหลงใหลในศิลปะดนตรีและการสื่อสารเพื่อบอกกล่าวเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรมบางอย่างแก่ผู้คนเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ เพลงดีเกอร์สมัยใหม่สำหรับศิลปินและผู้เกี่ยวข้องกลุ่มนี้จึงกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของสามจังหวัดชายแดนภาคได้อย่างมั่นคงไปแล้ว เมื่อมันกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรม จึงมีความชอบธรรมที่จะเกิดแนวคิดเพื่อการอนุรักษ์กันขึ้นมา การอนุรักษ์ ไม่จำเป็นต้องทำอัลบั้มออกขาย ไม่จำเป็นต้องปั้นศิลปินใหม่ๆ ให้กับร้านหรือศูนย์จัดจำหน่าย แต่การจัดงานการกุศลหรือเปิดพื้นที่ให้กับศิลปินที่มีอยู่ ให้พี่น้องในพื้นที่รับรู้ ศิลปะนี้ยังมีอยู่ เพียงเท่านั้น ก็อาจจะเพียงพอแล้ว<sup>1</sup> ซึ่งก็เป็นเรื่องที่น่ายินดีที่ทางราชการได้เข้ามาให้ทุนสนับสนุน ส่งเสริมให้เกิดการก่อตั้งชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดชายแดนภาคใต้ขึ้นเมื่อเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2556 โดยนักร้องเพลงดีเกอร์สมัยใหม่และเพลงดีเกอร์บานอทั้งหมดได้เข้ามาร่วมกันทำกิจกรรม ร่วมรับงาน ผ่านชมรมแห่งนี้ด้วย ขณะเดียวกัน ราชการหน่วยงานสำคัญๆ ก็เริ่มเห็นความสำคัญ รู้จักและทำความเข้าใจกับเพลงดีเกอร์สมัยใหม่ พร้อมทั้งมีโครงการสนับสนุนให้ศิลปินนำเสนองานเข้าไปเพื่อรับการดำเนินการด้วย

---

<sup>1</sup> โอ๊ก อริสมัน, สัมภาษณ์.

นักร้องหญิงรุ่นใหม่ล่าสุดอย่าง สุณิศา ดังดุต กำลังดำเนินการตามโครงการสนับสนุนนี้อยู่ โดยความร่วมมือกับ หอจดเสียงมะห์ ดาวอิลล์ แม้สุณิศา จะต้องร้องเพลงจำนวนหนึ่งเป็นภาษาไทย แต่เพลงในอัลบั้มอีกจำนวนหนึ่งก็จะสื่อสารภาษามลายูเพื่อการทำความร่วมมือกันเกี่ยวกับปัญหาชายแดนภาคใต้ จากความบันเทิง เพลงดิเกร์สมัยใหม่จึงจำเป็นจะต้องค่อยๆ เปลี่ยนปรับหน้าที่ตัวเองเพื่อให้สอดคล้องกับการสนับสนุน และเสียงวิพากษ์วิจารณ์ด้วยเนื่องจากมีความจำเป็นที่จะต้องอยู่รอดให้ได้ในสถานการณ์ที่กระแสกำลังทรงตัว และอาจจะพุดลงไปไม่วันใดก็วันหนึ่ง จึงอาจกล่าวได้ว่า ความเป็นไปของเพลงดิเกร์สมัยใหม่ในห้วงเวลาปัจจุบันนั้น กำลังอยู่ในช่วงของการเปลี่ยนผ่านที่สำคัญ

ในประเด็นอัตลักษณ์นั้น จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวมา จะพบว่าในระยะแรกๆ เพลงดิเกร์สมัยใหม่ แม้ส่วนหนึ่งจะมุ่งเน้นความบันเทิงเร้าอารมณ์สำหรับผู้ฟัง แต่ด้วยเหตุที่มุ่งเน้นความบันเทิงที่ควรจะต้องเข้าถึงผู้ฟังอย่างน่าประทับใจเอง ศิลปินเพลงจึงจำเป็นต้องหยิบเอาวิถีชีวิต ประเพณี ความเชื่อและค่านิยมต่างๆ ที่เกิดขึ้นและไหลเวียนอยู่ในชุมชนชายแดนใต้ขึ้นมาเสนอ การนำเสนอภาพปรากฏการณ์เหล่านี้จะว่าไปแล้วก็คือการนำเสนออัตลักษณ์ของชุมชนชายแดนภาคใต้ผ่านมุมมองของบทเพลงดิเกร์สมัยใหม่ ผู้วิจัยพบว่า แม้บทเพลงจะบันทึกเอาไว้ซึ่งภาพของวิถีชีวิต ประเพณี และคุณค่าแบบดั้งเดิม แต่บทเพลงก็ไม่ได้ปิดบังความเป็นจริงที่ว่าสิ่งต่างๆ ที่กล่าวถึงนั้นได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว บางอย่างก็ยังอยู่ในขั้นตอนของการเปลี่ยนผ่าน แม้แต่องค์ประกอบบางอย่างในประเพณีการแต่งงาน จากที่เคยเรียบง่ายซึ่งควรจะสอดคล้องกับอัตลักษณ์ท้องถิ่นชายแดนใต้ที่เพลงยอมรับความเป็น “บ้านนอกคอกนา” แต่งานแต่งงานสมัยนี้ก็หันไปเน้นความหรูหรา แสดงออกถึงหน้าตาของเจ้าบ่าวเจ้าสาวมากขึ้น การสื่อสารภาพและรายละเอียดที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ นัยหนึ่งก็คือการโหยหาอดีต อีกนัยหนึ่งก็คือการยอมรับความเปลี่ยนแปลงนั้น มีความพยายามชะลอหรือสร้างแรงเสียดทานให้กับความเปลี่ยนแปลงนั้นไม่ให้เลวร้ายเกินไปด้วยการแทรกใส่การวิพากษ์วิจารณ์ การเสียดสี การทำให้ช้าขึ้น การเยาะเย้ย และการสั่งสอนลงไปยังตั้งใจ

ด้วยเหตุนี้ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏออกมาในบทเพลงกลุ่มนี้จึงเป็นอัตลักษณ์ที่กำลังอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ ระหว่างการกลายเป็นสังคมสมัยใหม่แบบสังคมชนชั้นกลางใหม่ที่เกิดขึ้นในชนบทไทยทั่วประเทศและการหันหลังกลับไปพิจารณาความเป็นชุมชนดั้งเดิม

ในประเด็นที่เพลงสื่อถึงสถานะทางเพศและคุณธรรมคำสั่งสอน พบว่า เพลงดิเกร์สมัยใหม่มุ่งสื่อสารสะท้อนเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องสถานะทางเพศและทางคุณธรรมที่มีจุดมุ่งหมายเดียวกันนั้นก็คือการควบคุมทางสังคมและความประพฤติ อัตลักษณ์ที่บทเพลงกลุ่มนี้ต้องการสร้างก็คือ อัตลักษณ์ความเป็นผู้ชายที่เหนือกว่าผู้หญิงทั้งทางด้านสังคมนอกบ้านและในบ้าน พิจารณาจากเพลงผู้ชาย เกือบทั้งหมดคือความพยายามสถาปนาแบบแผนของความเป็นหญิงที่ต่ำกว่าความเป็นชาย ผู้หญิงตามแบบแผนคือผู้หญิงที่ต้องปรนนิบัติ เอา

ใจ และเตรียมพร้อมตัวเองเพื่อสามียู่เสมอ ตามบทบัญญัติทางศาสนา อย่างไรก็ตาม เพลงจำนวนหนึ่งของนักร้องหญิงกลับเปิดเผยให้เห็นว่า ผู้ชายทำหน้าที่ของตัวเองบกพร่อง เช่น ไม่รับผิดชอบต่อครอบครัว ขี้เกียจการทำงาน ทำให้ไม่สามารถเลี้ยงดูครอบครัวได้ตามบทบาทที่ศาสนาและวัฒนธรรมกำหนด ผู้หญิงจึงต้องแบกรับภาระเพิ่มขึ้นอีกเท่าตัว เพลงเปรียบเทียบผู้ชายเป็นทากดูดเลือดที่จ้องแต่จะเกาะกินผู้หญิง

สำหรับผู้หญิง เพลงดิเกอร์สมัยใหม่จึงเป็นพื้นที่พิเศษที่ใช้สำหรับปลดปล่อยภาวะความกดดันในชีวิต เนื้อหาเพลงที่แรง ตรงไปตรงมา และเฝ้าหยอกกับอารมณ์สนุกสนานปนกับการวิพากษ์คือท่าทีของปะทะคะคานกับอำนาจปิตาธิปไตย ทำให้เพลงของผู้หญิงได้รับความนิยมมากแม้ว่าจะนักร้องจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่ากระทำตัวผิดหลักศาสนา เช่น แต่งตัวและเดินร่ายยั่ววนทางเพศ บทเพลงก็ก้าวล้ำความเป็นเพลงดิเกอร์ไปไกล กระทั่งกลายเป็นเพลงเต้นรำหรือเพลงแดนซ์ที่นิยมกันในคลับบาร์ต่างๆ

การที่เพลงดิเกอร์สมัยใหม่ได้กลายเป็นพื้นที่พิเศษของผู้หญิง ยังเห็นได้จากการ “ถอดผ้าคลุม” เพื่อสลัดตัวเองเป็นลูกค้านต์คลับของผู้หญิงมลายูอีกด้วย การสำรวจข้อมูลของผู้วิจัยพบว่ามีแหล่งบันเทิงที่มีนักร้องเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ เพลงแดนซ์และเพลงดังดุดแบบอินโดนีเซีย ตลอดจนเพลงท่วงทำนองอินเดีย เปิดทำการอยู่ประมาณ 6 แห่งในเขตสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ลูกค้านต์คลับนอกจากจะเป็นนักท่องราตรีผู้ชายมลายูแล้ว ยังมีผู้หญิงมลายูวัยกลางคนถึงสูงอายุในอัตราส่วนที่สูงด้วย ไนต์คลับกับเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ได้กลายเป็นพื้นที่ “รูปธรรม” และ “นามธรรม” ที่ปลดปล่อยผู้หญิงออกจากกรอบของอำนาจแบบปิตาธิปไตยที่ไหลเวียนอยู่ในสังคม

กระแสการวิพากษ์วิจารณ์เพลงดิเกอร์สมัยใหม่ว่า เป็นบันเทิงที่เหลวไหลที่ทำให้ผู้คนห่างไกลศาสนา ยังผลให้ผู้เกี่ยวข้องกับการบวนการสร้างสรรค์เพลง โดยเฉพาะนักร้องและนักแต่งเพลงจำนวนหนึ่งพยายามแสดงให้เห็นว่าเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ยังเป็น “ความบันเทิงที่สร้างสรรค์และจรรโลงสังคม” ได้ด้วย โดยการผสมผสานเพลงที่มีเนื้อหาสะท้อนคุณธรรมคำสอนลงไป คำสอนที่ถ่ายทอดก็มักจะเป็นความรู้เกี่ยวกับอิสลามพื้นฐาน หลักการทั่วไปเรื่องการสรรเสริญพระเจ้า ตลอดจนหลักปรัชญาชีวิตทั่วไป ที่อาจเห็นได้จากคำสอนในศาสนาอื่นๆ เช่น การเติมกำลังใจให้ชีวิต การต่อสู้ชีวิต การก้าวพ้นอุปสรรคในชีวิต การเอาชนะกิเลสตัณหา เป็นต้น

เพลงดิเกอร์บานอและเพลงดิเกอร์สมัยใหม่มีความหมายต่ออัตลักษณ์ผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ อย่างไร งานวิจัยได้ค้นพบคำตอบว่า ผู้คนในจังหวัดชายแดนใต้กลุ่มหนึ่ง ประกอบด้วย นักร้อง ผู้ผลิต ผู้ฟัง ใช้เพลงดิเกอร์สมัยใหม่ “แบ่งแยก” และ “เชื่อมโยง” ตัวเองกับความเป็นไทยและความเป็นมาเลย์ โดยการสร้างสรรค์ “ประเภทของเพลง” ขึ้นมาเองเป็น “ดิเกอร์บานอ” และ “เพลงดิเกอร์สมัยใหม่” (Modern Dikir Music) ในระยะแรกๆ จนถึงระยะที่กระแสความนิยมเพลงนี้เฟื่องฟูตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 ถึงกลาง

ทศวรรษ 2540 จนเมื่อกระแสชาลงเพลงดิเกร์สมัยใหม่ก็สร้าง “คำเรียกขานใหม่” จากนั้นร้องและผู้ผลิตด้วยอีกชื่อว่าเป็น “เพลงพื้นบ้านมลายู” (Malayu Folk Songs) เพื่อสร้างความชอบธรรมให้เกิดการสนับสนุนโดยทางราชการและเอกชนในฐานะที่เพลงนี้พัฒนาการและมีความเชื่อมโยงกับเพลงดิเกร์บานอหรือดิเกร์ฮูลู

“ดิเกร์บานอ” เป็นคำเรียกขานศิลปะการแสดงและขับร้องดนตรีแบบเก่าคล้ายดิเกร์ฮูลู แต่ศิลปินกลุ่มนี้กลับสร้างคำเรียกขานว่าดิเกร์บานอ ไม่เรียกว่า “ดิเกร์บาร์ด” ตามแบบอย่างของรัฐมาเลเซียตอนเหนือ ไม่เรียกว่า “ดิเกร์ฮูลู” ตามแบบอย่างของจังหวัดชายแดนใต้แต่ดั้งเดิม การกระทำเช่นนี้เป็นความพยายามขับอัตลักษณ์ของตัวเองให้เด่นชัด โดยเชื่อมโยงตัวเองเข้ากับอาหรับซึ่งเป็นแหล่งที่มาของกลองบานอและศาสนาอิสลามที่มีภาพลักษณ์เคร่งครัดเพื่อแสดงตัวเองว่าไม่ได้เป็นศิลปะการแสดงและขับร้องที่ “นอกศาสนา” ดังที่มีการวิพากษ์วิจารณ์

ขณะเดียวกันศิลปินและผู้เกี่ยวข้องก็สร้างคำว่า “เพลงดิเกร์สมัยใหม่” ขึ้นมาเพื่อ “ทั้งตัดขาดและเชื่อมโยงตัวเองกับความเป็นไทย อินโดนีเซีย มาเลเซีย และอินเดีย ในกรณีของการเชื่อมโยงนั้นเห็นได้จากการหยิบยืมเอา “ทำนองเพลง” และ “เนื้อเพลง” ของเพลงฮิตในประเทศไทย อินโดนีเซีย และมาเลเซีย มาปรับแปลเป็นภาษามลายูถิ่น ส่วนลีลา จังหวะ และท่วงทำนองเพลงดิเกร์สมัยใหม่ก็ยังไม่ได้แตกต่างไปจากเพลงดังดุตของอินโดนีเซีย เพลงลูกทุ่งของไทย เพลงอนาซิดของมาเลเซีย และเพลงอินเดียอย่างมีนัยสำคัญแต่อย่างใด ตรงกันข้าม เพลงเหล่านี้กลับไม่ปิดอำพรางที่จะแสดงให้เห็นว่าได้หยิบฉวยเอาท่วงทำนอง และดนตรีของอินโดนีเซีย ไทย มาเลเซีย และอินเดีย เข้ามาใช้ โดยเฉพาะทำนองและเนื้อหาเพลงไทยนั้นมักจะได้รับการหยิบฉวยเอามาใช้ฉับพลันทันทีที่เพลงไทยเพลงนั้นโด่งดังขึ้นมา สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงสายใยของอัตลักษณ์ที่ความเป็นไทยได้แทรกซ่านเข้าไปสู่ความเป็นมลายู จังหวะทำนองไทยในเพลงมลายู จึงอาจมีฐานะเป็นจังหวะแห่งความเป็นไทยที่มีความหลากหลายด้วย ขณะที่การแปลเนื้อหาเพลงไทยไปใช้ก็สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นการแปลในฐานะกระบวนการส่งผ่านความรู้ อุดมคติ อุดมการณ์จากสังคมที่มีประสบการณ์ในโลกสมัยใหม่สู่สังคมที่มีประสบการณ์น้อยกว่า อย่างไรก็ตาม ความเป็นไทยดังกล่าวก็ไม่ใช่อะไรหนึ่งเดียว หากแต่ถูกเพลงผสมผสานกับความเป็นอินโดนีเซีย มาเลเซีย และอินเดีย อีกด้วย

## บทที่ 6

### เพศ และคุณธรรมกับการสร้างอัตลักษณ์ทางสังคม

ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นเนื้อหาในเพลงดิเกิร์สมัยใหม่ที่เกี่ยวข้องถึงเพศ คุณธรรม และความเป็นไทย โดยจะวิเคราะห์ถึงอัตลักษณ์ไปพร้อมๆ กับการบรรยายเนื้อหาในบทเพลง ตลอดจนบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

#### 6.1 สถานะทางเพศ

การนำเสนอเรื่องสถานะทางเพศในเพลงดิเกิร์สมัยใหม่มักจะเป็นประเด็นที่สอดแทรกอยู่ในเพลงซึ่งเป็นประเด็นอื่นๆ ได้แก่ เพลงเกี่ยวกับความรัก ปัญหาครอบครัว การแต่งงาน เป็นต้น จากการศึกษาพบว่า ประเด็นสถานะทางเพศระหว่างนักร้องหญิงและนักร้องชายนั้นดูผิวเผินไม่แตกต่างกันมากนัก กล่าวคือ มีความเชื่อมั่นในวาทกรรมปิตาธิปไตย ที่มองว่าเพศชายเป็นผู้นำ เป็นเพศที่มีเกียรติ มีศักดิ์ศรี ขณะที่เพศหญิงเป็นผู้ตาม ไร้อำนาจ ยังเป็นเพศที่จะต้องปรับปรุงตัวเองอยู่เสมอ เพลงจำนวนหนึ่ง จึงมุ่งเรียกร้องและนำเสนอความเป็นผู้หญิงจากมุมมองของปิตาธิปไตยที่วนเวียนอยู่กับเรื่องของความเป็นแม่และเมียที่เพียบพร้อมสมบูรณ์ ความเป็นผู้หญิงมีค่าที่วัดกันที่พรหมจรรย์และการเชื่อฟังพ่อ (และแม่) เพลงที่มีน้ำเสียงเช่นนี้มีนักร้องและแต่งโดยผู้ชาย แต่มีเพลงอีกจำนวนหนึ่งที่ทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์อำนาจของผู้ชาย ซึ่งในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในรายละเอียด 2 ประเด็นหลักด้วยกัน คือ เพลงผู้ชาย กับการสร้าง “แบบ” ของผู้หญิง และ เพลงผู้หญิง กับการสร้างส้นคลอนอำนาจผู้ชาย

##### 6.1.1 เพลงผู้ชาย กับการสร้าง “แบบ” ผู้หญิง

เพลงที่เด่นในกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งเป็นเพลงของนักร้องๆ เช่น บารูดิง, มะโร๊ะ, เปาะเต๊ะ และนักร้องรุ่นใหม่ อย่างเช่น เอ็มมีสวี และอัสมัน เป็นต้น ในที่นี้จะวิเคราะห์เพลงฮาบิส ซาแต หรือ กะทีไรหัว เพลง เพลง อีบุติ งามูแบ หรือ แย้ทั้งรู ของนักร้องดิเกิร์สมัยใหม่ยอดนิยมอย่าง “บารูดิง” และเพลงกิตอออแรยาแต ของนักร้อง เปาะเต๊ะ กูแบอีแก

เนื้อหาเพลงนี้เนื้อหาเป็นการพูดกับผู้หญิงที่ทำตัวไม่เหมาะสม ไปเที่ยวกับผู้ชาย โดยไม่ได้สนใจความรู้สึกของพ่อกับแม่ และเปรียบเทียบผู้หญิงเช่นนี้ว่าเป็นคนที่ไร้ความหมายไปแล้ว ดังเนื้อเพลงว่า

น้องน่ารักจริงๆ สดส่วนก็พอได้ แต่เสียดายแทน  
เพราะว่าน้องเอาแต่ใจ พ่อแม่ระทมปวดใจ ตามหาลูกทั่วตำบล  
น้องเหมือนกะทิไร้หัว เกลือไร้ความเค็ม  
เที่ยวควงกันนั้นพอได้ แต่ขอให้รักนวล  
อย่าเที่ยวเถลไถล หากคิดร้างเหินรูดยากนักหนา  
น้องรู้สึกสุขใจ กว้างใหญ่โลกใบนี้  
หากน้องคิดร้างเหิน มั่นแห่งแล้งตอนเดือนห้า

น้องน่ารักจริงๆ สดส่วนก็พอได้ แต่เสียดายแทน  
เพราะว่าน้องเอาแต่ใจ พ่อแม่ระทมปวดใจ ตามหาลูกทั่วตำบล  
น้องเหมือนกะทิไร้หัว เกลือไร้ความเค็ม

ในสังคมมลายู 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นสังคมของชาวมุสลิมเสียส่วนใหญ่ ความเคร่งครัดในการจัดระเบียบความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงกับผู้ชายจึงมีอยู่สูง ทั้งนี้ก็เป็นไปตามหลักศาสนา การที่ผู้หญิงออกเที่ยวกับผู้ชายมักจะถูกมองเป็นเรื่องที่ไม่ดี ไม่เหมาะสม ไม่สมควรกระทำ ผู้หญิงก็就会被ตราว่าเป็นหญิงไม่ดี หากสัมพันธ์ใกล้ชิดกับผู้ชายที่ไม่ใช่สามีหรือญาติสนิท ผู้หญิงลักษณะนี้มักจะถูกมองว่าสร้างความอับอายขายหน้าให้แก่ครอบครัว พ่อแม่ และญาติพี่น้อง

เพลงนี้จึงได้เอาเรื่องราวเหล่านี้มาใส่ทำนองและพูดในเชิงประชดประชันและเสียดสีผู้หญิง โดยเพลงเริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงผู้หญิงสวย รูปร่างดี แต่นิสัยแย่ที่ปล่อยให้พ่อแม่ต้องทุกข์ และเปรียบเทียบผู้หญิงแบบนี้ว่าเหมือนกะทิไร้หัว หรือเกลือที่ไร้ความเค็ม

กะทิไร้หัว เกลือไร้ความเค็ม (ในภาษามลายูจะคล้องจองกัน ฮาปิฮซาแต ซาแมฮาปิฮมาเซ็ง) ซึ่งการเปรียบเทียบกับสำนวนนี้จะเปรียบเทียบกับคนที่ไร้ประโยชน์ ไร้สมรรถภาพ หรือทำอะไรไม่ได้แล้วเท่านั้น แต่เมื่อถูกนำมาเปรียบเทียบกับผู้หญิง จึงให้ความหมายได้ว่า ผู้หญิงที่ถูกเปรียบเช่นนี้เหมือนผู้หญิงที่ไร้ค่า ไม่มีใครต้องการนั่นเอง เหมือนมะพร้าวที่ถูกคั้นน้ำกะทิออกไปหมดแล้ว หากจะเอามาใช้อีกก็คงไม่เหลือความมันเหมือนมะพร้าวที่ยังไม่ได้คั้น เกลือกก็เช่นเดียวกัน ในความเป็นจริงแล้ว เกลือจะมีความเค็มโดยปกติ แต่การเปรียบว่าเกลือไร้ความเค็มก็หมายถึงสิ่งที่ไร้ประโยชน์ไปแล้วนั่นเอง

ในตอนหนึ่งทีกล่าวว่า จะติดร่างแห ไม่ได้เป็นสำนวน แต่หมายถึงการเปรียบเทียบว่า การไปเที่ยวของผู้หญิงควรทำตัวให้เหมาะสมและรักษานวลสงวนตัว แต่หากไม่รักษานวลสงวนตัวก็เหมือนกับปลาที่ติดแหไปแล้ว แม้จะพยายามดิ้นอย่างไรก็ยังคงติดอยู่กับตัวเองไปตลอดชีวิต การกระทำได้กล่าวก็จะติดอยู่ในความทรงจำและการนิทาของชาวบ้าน สร้างความอับอายให้กับพ่อแม่ไปอีกนานเท่านาน

คล้ายคลึงกับเพลง **อู๋ตึงาลูแบ** หรือ **แย้ทิ้งรู** ของนักร้องคนเดียวกันทีกล่าวตักเตือนผู้หญิงให้รักษานวลสงวนตัว เพลงนี้กล่าวถึงพิษภัยของผู้ชายทีมักจะรักไม่จริง แต่น้ำเสียงก็เหมือนกับยอมรับว่าสิ่งนั้นเป็นธรรมชาติของเพศชาย พร้อมกันนั้นกลับเรียกร้องเอาทีผู้หญิงยุคใหม่ให้ระวังตัวเอง รักษาตัวให้บริสุทธิ์ เรียนรู้ทีจะเท่าทันผู้ชาย

เพลงอู๋ตึงาลูแบเป็นเพลงทีใช้คำเชิงเปรียบเทียบทีหลากหลาย ตั้งแต่ชื่อเพลง **อู๋ตึงาลูแบ** หมายถึง **แย้ทิ้งรู** ในทีนี้เป็นการเปรียบเทียบผู้หญิงทีเสียตัวไปแล้ว ก็เหลือแต่ความว่างเปล่า อีกนัยหนึ่งก็การเปรียบเทียบอาการหลงเตลิดเพราะสัญชาตญาณทางเพศจนถึงกับทั้งบ้านทั้งช่อง ไม่เชื่อฟังพ่อแม่ ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบทีค่อนข้างแรง แต่ให้ความหมายลึกมากทีเดียว ตอนหนึ่งว่า

เราไล่ตามเธอไม่ทันในโลกนี้  
สิ่งที่ฉันทวงนั้นคือหญิงสาว  
ไฟทีกินเจียบๆ มันจะลามนาน  
รดน้ำก็ไม่ว่า แถมยังลามไหม้รุนแรงกว่าเดิม  
ทีบารูตึงบออย่าได้น้อยใจ  
ไม่ใช่จะว่าทุกคนเป็นแบบนี้ แต่ก็เคยเกิดขึ้นในลักษณะนี้  
ในวันรายอ น้องอาบน้ำแต่เช้า  
จะไปทีสนุกสนานตามทีนัดไว้กับผู้ชาย  
เจอกันสองต่อสองยืนกันจนเหงือกแห้ง  
ไม่รู้สึกรักถึงอันตราย ผู้ชายเจาะไขแดงแล้วหนี  
ระวังเถิด ระวังดูแลตัวเองให้ดี  
ถ้าไม่ไหว ก็แต่งงานเสีย หลังจากเสร็จพิธี นิกะฮ์ หน้าโต๊ะอีหม่าม  
ทั้งสองคนจะกอดกันถึงเช้า ครวญครางเหมือนไม่สบายก็ได้

การเปรียบเทียบความต้องการทางเพศของผู้หญิงนั้นเหมือนกับไฟทีลามเจียบๆ แต่ใช้น้ำรดกลับยังกระพือแรง ซึ่งโดยปกติผู้หญิงมักจะไม่ค่อยแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางหรือแสดงไม่ได้เพราะคิดว่าเป็นเรื่องทีน่าอับอาย ดังนั้น จึงมักจะเก็บอารมณ์ไว้เจียบๆ และยาวนาน ลักษณะจิตวิทยาทางเพศทีเข้าใจว่าผู้หญิงเป็น

แบบนี้เองที่กลายเป็นปมหรือจุดอ่อนที่ผู้ชายใช้พิจารณาที่จะวางใจหรือไม่วางใจผู้หญิง เพลงนี้เริ่มต้นวรรคแรกว่า ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วทำให้ผู้หญิงเปลี่ยนไปตามโลกด้วย

น้องเป็นผู้หญิงไม่ต้องเปิดเผยความสวย  
เปรียบกับช่อดอกไม้ เป็นอาหารของแมลง  
จะรอดไปถึงไหน ผู้หญิงผู้ชายอยู่ด้วยกัน  
ถ้ากรรมดี เดียวก็ชนพอง ถึงหน้าตาจะสวย หุ่นดี ก็เปล่าประโยชน์  
ถ้าโดนผู้ชายทับ ที่เคยเต่งตึง ก็จะหย่อนยาน  
นิสัยของผู้ชาย น้องอย่าเชื่อใจ ก่อนจะได้น้อง หวานเหมือนน้ำตาล  
รักน้อง จะแต่งงานคนเดียวไม่มีสองหรือสาม  
รอให้เดือนหน้าเราจะแต่งงานกัน แต่พอได้เสียใจไขว่ดวงน้องแล้ว  
ที่เคยหวานก็จะจืดเหมือนขนมปังขวง ระวังเกิด ระวังพี่จะเตือน  
ตั้งใจฟังให้ดี เพื่อจะได้ปลอดภัย ถ้าถึงขั้นนี้แล้ว  
ร้องให้เพียงลำพัง เปรียบดั่งแหย่ที่ทิ้งรู

จากเนื้อเพลงดังกล่าว จะเห็นการเปรียบเทียบเปรียบเปรยเพื่อนำให้ผู้ฟังสัมผัสถึงรูปธรรมและได้รับความหมายที่กว้างขวางมากขึ้น นอกจากนั้นเพลงนี้ก็ยังมีการใช้คำที่ตรงและแรงอีกด้วยทั้งนี้เพื่อสื่อว่าทัศนะแบบนี้ถอดแบบออกมาจากทัศนะทั่วไปที่มีอยู่ในวิถีชีวิตประจำวัน ดังที่ปรากฏว่านักแต่งเพลงดิเกิร์สมัยใหม่มักจะหยิบยกเอาสถานการณ์และคำพูดที่ชาวบ้าน/คนฟังคุ้นชินมาใส่ในเพลงด้วยเพื่อให้สร้างความรู้สึกมีส่วนร่วมให้แก่คนฟัง เช่น ประโยคที่มีความหมายตรงไปตรงมาที่ค่อนข้างจะหยาบเมื่อคิดว่าเป็นภาษาเพลงที่ควรจะมีศิลปะอย่าง “เมื่อถูกชายทับ ที่เต่งตึงน้องก็จะหย่อนยาน” “หลังเสร็จพิธีแต่งงานจะนอนกอดให้ครบวงจรเหมือนเป็นไข่ไปถึงเช้า” “ไขว่ดวง” ประโยคเหล่านี้ใช้ภาษาอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งอาจจะถูกมองว่าออกไปในแนวของลามกอนาจาร อย่างไรก็ดี โดยนัยยะที่สำคัญ เพลงกำลังหยิบยกเอาภาษาที่ชาวบ้านใช้ทั่วไปมาเสนอแนะในเรื่องความสัมพันธ์หญิงชายได้เดินไปตามหลักกรรมนองคลองธรรม การที่จะแสดงสัญชาตญาณทางเพศใดๆ ออกมา ถ้าหากว่าผ่านพิธีกรรมที่ชุมชนให้การยอมรับแล้ว ก็ย่อมที่จะทำได้โดยไม่ผิดหลักการ เพลงนี้จึงเท่ากับเรียกร้องให้ผู้คนปฏิบัติตามจารีตของสังคมที่ได้ยึดถือปฏิบัติมา การผ่านพิธีกรรมจึงเป็นใบอนุญาตให้คนสามารถทำอะไรก็ได้ ดังเนื้อร้องตอนที่ว่า “หลังจากเสร็จพิธีนี้กะหน้าโต๊ะอีหม่ามทั้งสองคนจะกอดกันถึงเช้า ครวญครางเหมือนไม่สบายก็ได้ (ใครจะไปว่าอะไรได้)”

มีการวิพากษ์วิจารณ์ว่า เพลงดิเกิร์สมัยใหม่นั้นมักจะพูดเรื่องเพศด้วยภาษาที่ไม่ค่อยมีศิลปะ การมองเช่นนั้นเป็นสาเหตุมาจากความเชื่อว่า “เรื่องเพศ” เป็นเรื่องที่น่าอับอาย ไม่ควรออกมาพูดตรงๆ การที่เพลงดิ

เก๋สมัยใหม่ นำความเข้าใจ/ไม่เข้าใจเรื่องเพศมาเรียบเรียงเป็นเนื้อร้องจึงอาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่คนบางส่วนต่อต้าน และมองว่าเพลงเช่นนี้เป็นลักษณะของเพลงใต้ดิน สร้างความเสื่อมเสียให้กับศาสนา มากกว่าจะคิดว่าเพลงเช่นนี้จะให้ข้อคิดแก่คนฟังที่นอกเหนือจากการเรียนในตำราหรือเรียนศาสนา

หากฟังเพลงนี้โดยไม่ได้คิดถึงเรื่องดังกล่าวจะพบว่าให้แง่คิดหรือสื่อถึงพฤติกรรมที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์ระหว่างเพศของวัยรุ่นในปัจจุบัน โดยเฉพาะพฤติกรรมในช่วงเทศกาลต่างๆ อย่างวันรายอหรือวันอีด มักจะพบเด็กสาวๆ ที่ไปเที่ยวกับชายหนุ่มมากมาย แต่ปรากฏการณ์เหล่านี้มักจะไม่ได้รับการยกระดับให้กลายเป็นปัญหาสาธารณะของสังคมเลย เพราะคนส่วนหนึ่งมองว่าการยกขึ้นมาเป็นประเด็นสาธารณะรังแต่จะทำให้เสื่อมเสียต่อกลุ่มชน

เพลงดิเก๋สมัยใหม่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและความสัมพันธ์ระหว่างหญิงชาย จึงเปรียบเสมือนการพรรณนาและสร้างแบบแผนของความเป็นหญิงความเป็นชาย เพลง **กิตอออแรยาแต** ของ เปาะเต๊ะ กูแบอีแก สะท้อนเสียงบ่นของผู้ชายถึงปัญหาผู้หญิง นำเสนอมุมมองและเสียงเล่าของผู้ชายในการตัดสินใจเลิกร้างกับภรรยา โดยเริ่มต้นออกตัวให้กับผู้ชายว่ารู้สึกเห็นใจผู้หญิงที่ต้องรับภาระความเป็นแม่แต่เพียงลำพัง และเรียกร้องว่าความเป็นแม่ก็ไม่ควรทำให้ความเป็นเมียเสียหายไปด้วย ผู้ชายอาจทำผิดทำไม่ถูกใจผู้หญิงบ้าง แต่ก็เพียงเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ที่ผู้หญิงไม่ควรเอามาถือสาเป็นเรื่องใหญ่ หลังจากนั้นจึงกล่าวถึงความเป็นผู้หญิง โดยเฉพาะในฐานะภรรยาว่าควรให้เกียรติสามี เพราะสามีทำงานแต่เช้าเย็น เพื่อความสุขของครอบครัว แต่เมื่อกลับมาถึงบ้านก็ต้องเจอกับภรรยาที่ไม่ให้เกียรติ ขอบคิดเล็กคิดน้อยทำให้สามีไม่สบายใจ ลักษณะหรือคำพูดของการต่อว่าผู้หญิงในเพลงนี้ไม่รุนแรงนัก แต่เป็นการต่อว่าในลักษณะของความเชื่อต่อๆ กันมาว่า “ผู้หญิงต้องเคารพและให้เกียรติสามี กับสิ่งเล็กๆ ที่สามีทำ” และการกระทำดังกล่าวถือว่าเป็นเรื่องแย่ เป็นนิสัยแย่ของผู้หญิง สิ่งหนึ่งที่เป็นความเชื่อคือ การที่ผู้หญิงนอนหันหลังให้สามีนั้น ถือว่าเป็นการไม่ให้เกียรติ และเป็นบาปต่อสามีด้วยเช่นเดียวกัน ดังคำร้องตอนหนึ่งว่า

เรานั้นเป็นผู้ชาย จะให้ถูกใจหญิงทั้งหมด เป็นไปไม่ได้  
ทำงานเช้าเย็น เธอก็ยังทำหน้าบึ้งใส่ฉัน  
หัวใจใคร จะทนได้ เพียงน้อยนิด เธอก็ยังเอามาใส่ใจ  
ถึงจะเหนื่อยสักแค่ไหน ฉันก็ทนได้ ขอให้เราอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

(ปลาร้าอยู่ในไห ปลาตุกเอามาย่าง  
เมื่อรักนอนกอดกัน เมื่อเกลียดขอแยกทาง)  
ฉันรักเสมอ แต่เธอไม่เหมือนฉัน ผิดนิดหน่อย เธอทำเมิน  
นึกถึงความหลัง ตอนเรารักกันแรกๆ นิสัยเธอแย่ ทำให้ใจฉันเจ็บปวด

คิดไปคิดมา ในหัวใจฉันยังรักเธอ  
ลูกยังเล็ก ฉันเห็นใจเธอที่ต้องเลี้ยงดูเพียงลำพัง  
แต่ว่าฉันเจ็บใจ เธอฟังคนอื่นมากกว่าฉัน กับสามีตัวเอง เธอยังนอนหันหลังให้  
คิดไปคิดมา ถึงฉันรอก็ไม่มีประโยชน์ อยู่ไปก็มีแต่จะทะเลาะกัน  
นิสัยของเธอ ยากจะแก้ไข ครอบครัวเราจะแตกแยก  
วันไหนที่เธอไม่ดี เธอก็ล้าจะยุยงน้ำลายต่อหน้าฉัน  
เมื่อฉันนึกถึง ฉันก็จะทิ้งเธอไปไม่ได้ เพราะฉันหวังว่าเราจะอยู่ด้วยกันจนตาย  
แต่ว่าไม่มีประโยชน์ รอไปก็มีแต่จะเจ็บปวด  
ผู้หญิงอะไรกัน ถึงกล้าไม่ให้เกียรติสามี

สิ่งที่น่าสนใจในเพลงนี้ คือท่อนสร้อยที่ต้องร้องรับทุกตอนเพลงร้องว่า “ปลา رأىอยู่ในไห ปลาตุกเอามาย่าง เมื่อรักนอนกอดกัน เมื่อเกลียดขอแยกทาง” โดยสำนวน “ปลา رأىอยู่ในไห ปลาตุกเอามาย่าง” นั้นเป็นสำนวนท้องถิ่นที่มีความหมายว่า เรื่องไม่ดีของสามีทั้งที่ภรรยาเห็นว่าไม่จริงจริง ๆ หรือไม่ดีเพราะความโกรธความน้อยเนื้อต่ำใจ อย่างไรเสีย ภรรยาก็ต้องเก็บไว้ภายในไม่ต้องเผยออกมา อย่าได้ไปบอกเล่ากับใครให้สามีเสียหาย เสียเกียรติหรือเสียศักดิ์ศรี ส่วนเรื่องอะไรดี ๆ เป็นสิ่งที่เราควรจะแสดงให้ผู้อื่นได้เห็น ซึ่งถ้าพูดถึงเพลงนี้แล้ว เหมือนเป็นการบอกกับผู้หญิงโดยตรง สำนวนปลา رأىอยู่ในไห ปลาตุกเอามาย่าง ถ้าเทียบกับสำนวนไทย ก็คงมีความหมายอย่างเดียวกับ “น้ำซุ่นไว้ใน น้ำใสไว้นอก” คำว่า “ปลาร้า” ในสำนวนนี้ที่นี้ไม่ได้มีลักษณะเหมือนปลาร้าของทางภาคอีสาน แต่คนพื้นถิ่นจะเรียกว่า “อีแกบุดู” ปลาที่หมักเกลือ และบางถิ่นจะเรียกว่า “อีแกมาแซ” ปลาเปรี้ยวที่เอาร้าข้าวมาหมักปลาพร้อมเกลือ แต่โดยปกติปลาร้าก็มักกลิ่นไม่ค่อยพึงประสงค์ เมื่อเทียบกับปลาสดในที่นี้หมายถึงปลาดุก ดังนั้นควรจะเก็บปลาร้าไว้ในไห ส่วนปลาสดเอามาย่าง คือการเก็บเรื่องราวแย่ ๆ ไว้ข้างใน สิ่งดี ๆ ควรจะให้เห็น

ด้วยวัฒนธรรมและความเชื่อเรื่องชายเป็นใหญ่หรือระบบปิตาธิปไตย ผู้หญิงจึงได้รับการอบรมสั่งสอนต่อ ๆ กันมาว่าควรให้เกียรติผู้ชาย และผู้ชายก็ถูกปลูกฝังความเชื่อว่าผู้หญิงที่ดีคือให้เกียรติผู้ชาย ภรรยาที่ดีคือภรรยาที่ไม่ทำให้สามีทุกข์ใจ ไม่นำปัญหาในบ้าน เรื่องลูก ๆ หรือเรื่องปัญหาอื่น ๆ มาบอกสามี ความเชื่อเหล่านี้ถูกสอนและเชื่อต่อ ๆ กันมา เพลงนี้เก็บซับเอาคตินิยมดังกล่าวซึ่งเป็นค่านิยมที่แพร่หลายอยู่ในสังคมมานำเสนอโดยนัยแล้ว จึงเป็นการนำเสนอภาพของผู้หญิงตามแบบแผนที่สังคมปิตาธิปไตยให้การยอมรับและพึงพอใจอย่างไม่รู้ตัว

เพลงแตงเจาบุญยอ ของมะแอ จือเข้้นักร้องที่มีชื่อเสียงมากในช่วงต้นทศวรรษ 2540 ดูจะได้สะท้อนถึงภาพนี้ได้อย่างชัดเจน เพลงนี้บอกว่าเพราะยุคสมัยมันเปลี่ยนไป หญิงสาวกับชายหนุ่มจึงแสดงออกถึง

ความสัมพันธ์กันได้อย่างเปิดเผย ไม่ต้องปิดบังซ่อนเร้นกันอีกต่อไป เสียงร่ำพิงร่ำพันเช่นนี้ มีนัยไปถึงการวิพากษ์ความเสื่อมถอยของหลักธรรมนองคลองธรรมซึ่งเคยควบคุมผู้คนเอาไว้ด้วย โดยเฉพาะหลักศาสนาอิสลาม

ปัจจุบันมีหลายสิ่งที่เป็นความสุข  
มีสถานที่ท่องเที่ยวมากมายหลากหลาย  
หญิงชายไปเที่ยวกันหาความสุข  
เที่ยวในป่า ไปน้ำตก บ้างก็ไปทะเล  
นั่นคือความเปลี่ยนแปลง...  
โลกปัจจุบัน มีหลายสิ่งที่เป็นความสุข  
ชายหญิงยุคใหม่เดินจงมือกัน...

สำหรับสังคมมุสลิม การแต่งงานหรือสัมพันธ์ระหว่างหญิงชายที่ยังไม่แต่งงานนั้นถือเป็นการกระทำที่ต้องห้าม แต่ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้ภาพเหล่านี้กลับปรากฏให้เห็นมากขึ้น พร้อมๆ กับการเกิดขึ้นของคตินิยมเรื่องวันหยุดและการพักผ่อนหย่อนใจซึ่งเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นในสังคมสมัยใหม่ เพลงกล่าวถึงการท่องเที่ยว “ในป่า ไปน้ำตก บ้างก็ไปทะเล” กิจกรรมเหล่านี้เปิดโอกาสให้หนุ่มสาวใกล้ชิดกันจนกระทั่งเกินเส้นที่ศาสนาได้บัญญัติเอาไว้

บทเพลงยังให้ทางออกจากปัญหาเรื่องการใกล้ชิดและคบหากันจนเกินเส้นที่ศาสนากำหนดด้วยว่า ทางออกคือการให้แต่งงานกัน เพลงฮูติงาลูแบบบอกไว้ว่า “ถ้าไม่ไหว ก็แต่งงานเสีย” อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมการแต่งงานที่เกิดจากการบังคับก็ก่อให้เกิดปัญหาในครอบครัวด้วย เพราะไม่ได้เรียนรู้นิสัยใจคอ หรือทำความเข้าใจกันมากพอ ดังเช่นเพลง **ซูวามีอิสตรี** ของ **เดห์ กัวงปีแซ** นักร้องหญิงยอดนิยมชาวจังหวัดนราธิวาส เนื้อหาตอนหนึ่งมีว่า

ยากเหลือเกินที่จะวัดใจคน  
ยากที่จะให้ตรงกับที่ใจเราต้องการ  
เคยคิดว่าสองเราต่างเข้าใจความรู้สึกกันและกัน  
แต่ทั้งหมดกลับเป็นเพียงความว่างเปล่า  
  
เราสองก็อยู่ด้วยกันมานาน หรือเรานี้มีความแตกต่าง  
ทั้งหมดช่างว่างเปล่าไม่ต่างกันเลย  
เหมือนว่าเราทั้งสองหมดหนทางแก้

ถ้าเรายังอยู่อย่างนี้ต่อไป เราสองคงจะสิ้นไร้ความรู้สึก

หากเราจะสุขสบายถึงกายภาคหน้า

เราหันมาเปลี่ยนแปลงความคิดกันใหม่

พิจารณาจากเนื้อหาและทำนอง เพลงนี้อาจเรียกว่าเป็นแนวเพลงรักและเศร้า มุมมองเพลงกล่าวถึงความรักในครอบครัวระหว่างสามีภรรยาที่ไม่หันหน้าคุยกันในเรื่องของปัญหา สร้างความร้าวฉานภายใน เพราะไม่ได้รู้จักใจกันมาตั้งแต่ต้น เป็นเรื่องยากที่จะให้คู่รักตรงใจไปเสียทุกอย่าง ทางที่ดีคือหันหน้ามาพูดคุยกันเพื่อสร้างสุขในครอบครัว

เพลงชวามีสตรี ใช้ภาษาค่อนข้างธรรมดา อีกทั้งไม่ได้มีการเปรียบเทียบหรือใช้คำในเชิงด่า เป็นเพียงการตัดพ้อและเรียกร้องผู้ชายด้วยประโยคง่ายๆ แต่บางส่วนยังสะท้อนให้เห็นเรื่องของการแต่งงานแบบคลุมถุงชนในพื้นที่สามจังหวัด การแต่งงานมักจะเป็นในรูปแบบของการถูกคลุมถุงชนเสียโดยมาก ฝ่ายหญิงกับฝ่ายชายอาจจะไม่ได้รู้จักกันมาก่อนหรือไม่เคยเห็นหน้ากัน การแต่งงานก็เกิดขึ้นได้เพียงแต่ฝ่ายชายไปหาตามคำบอกเล่าหรือการโฆษณาถูกผู้หญิงผ่านใครสักคน ก่อนจะนัดไปตัวผู้หญิงที่บ้านฝ่ายหญิง โดยที่ฝ่ายหญิงและฝ่ายชายเลือกคู่ครองจากความรู้ศาสนา การศึกษา หน้าตา ฐานะการเงิน และวงศ์ตระกูล ทั้งนี้ไม่มีโอกาสที่จะเรียนรู้กันอย่างยาวนาน ดังนั้น ชีวิตคู่จำนวนไม่น้อยจึงประสบปัญหาเรื่องการปรับตัวให้เข้ากัน บ่อยครั้งที่ทำให้เกิดปัญหาตามมาคือการหย่าร้างและลูกกำพร้าพ่อหรือแม่อันเป็นการก่อปัญหาในระยะยาวได้เช่นเดียวกัน

เพลงนี้ไม่ได้กล่าวถึงการคลุมถุงชน หรือการแต่งงานที่ไม่รู้จักตัวกันมาก่อนอย่างตรงไปตรงมา แต่วลีที่ว่า “ไม่อาจเลือกได้ตามใจ” นั้นก็เป็นความพยายามของเพลงในการสื่อให้เห็นว่า ตัวละครหญิงในเพลงกล่าวถึงการครองคู่ที่มีรากฐานมาจากวัฒนธรรม “แต่งงานจิบ” หรือ “แต่งงานรัก” ในชุมชนชายแดนภาคใต้ เพลงตัดพ้อถึงปัญหาที่ฝ่ายชายไม่ยอมเปิดใจเพื่อสร้างความสุขหรือปรึกษาหารือกันในครอบครัว

ปัญหาเหล่านี้เกิดขึ้นเสมอและเรียกได้ว่าเป็นปัญหาสากล ไม่ว่าคนที่รู้จักกันมาก่อนแต่งงานก็ยังคงเกิดอย่างที่ว่ากันว่า “สามีภรรยาเหมือนลิ้นกับฟัน” ย่อมมีกระทบกระทั่งเป็นเรื่องปกติ หากคิดว่าต่างคนต่างใหญ่ ก็จะหาทางแก้ปัญหามาไม่เจอ

มีเพลงจำนวนหนึ่งที่ร้องโดยนักร้องหญิงวิพากษ์วิจารณ์ผู้ชายว่าแต่งงานตอนแรกๆ ก็ทำตัวดี หาเลี้ยงครอบครัว แต่นานไปก็ไม่ได้ทำหน้าที่ บางเพลงที่ร้องโดยนักร้องชายจะมีการวิจารณ์ผู้หญิงว่าเป็นภรรยาที่ไม่ดี สามีสอนก็ไม่เปิดใจรับฟัง ทั้งนี้เพราะเรียนศาสนามาน้อยเกินไป เพลงบิณบอเราะห์ เป็นเพลงของมะร็อฟ คำว่าบิณ แปลว่า เมีย ส่วนคำว่า บอเราะห์ มีทั้งความหมายที่ดีและไม่ดี ความหมายที่ดีนั้น หมายถึง ใจกว้าง แต่ความหมายที่ไม่ดี หมายถึง ฟุ่มเฟือย ใช้เงินเงินตัว บอเราะห์ในที่นี้หมายถึงความมลายอย่างหลัง บิณบอเราะห์ หมายถึง เมียฟุ่มเฟือย มีเนื้อหาโดยสรุปว่า ในช่วงเวลาที่มีเงินนั้น ครอบครัวอยู่กันอย่างสุขสบาย ใช้จ่ายไม่คิด

หน้าคิดหลัง แต่ในช่วงที่ฐานะการเงินไม่ค่อยดี ปัญหาจะเกิดขึ้นทันที ทั้งเมียและลูกก็จะไว้วาย จนผู้เป็นสามี คิดมาก อยากจะหลีกหนีออกจากสังคม

สังคมมุสลิมในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ถือเป็นสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ การแต่งงานเกิดจากการที่ผู้ชายเข้าไปสู่ขอ ไม่ได้เกิดจากการเรียนรู้กันและกัน การแต่งงานโดยที่บ่าวสาวไม่รู้จักกัน และแต่งงานเพราะเกิดจากอำนาจเงิน กับความคิดที่ว่า การแต่งงานคือสิ่งที่ประสบความสำเร็จในชีวิตของผู้หญิง เมื่อแต่งงานแล้ว ผู้ชายเป็นผู้หาเลี้ยงครอบครัว โดยที่ภรรยาอยู่กับบ้าน เลี้ยงลูก ทำอาหารที่สามีชอบเพื่อให้สามีพึงพอใจ และที่สำคัญคือต้องเชื่อฟังสามี แต่หลายต่อหลายครอบครัวที่ผู้ชายไม่ได้ทำหน้าที่ไม่เต็มที่ ส่งผลให้ผู้หญิงหมดความนับถือหรือศรัทธา หรือบางกรณีในช่วงแรกสามีสามารถทำให้ภรรยาเห็นว่าเขามีความสามารถในการหาเงินให้ภรรยาใช้จ่ายตามความต้องการ แต่วันหนึ่ง เขากลับไม่สามารถทำเช่นเดิมได้ ก็เกิดปัญหาครอบครัวเช่นเดียวกัน และหลายคนมักจะพูดว่าปัญหาทั้งหมดเป็นเพราะผู้หญิงไม่เชื่อฟังผู้ชาย ผู้หญิง ผู้ชายไร้การศึกษา แต่ไม่มีใครพูดว่า ปัญหานั้นเกิดจากการที่ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงไม่มีโอกาสเรียนรู้กันและกันก่อนแต่งงาน และส่วนใหญ่การแต่งงานนั้นผู้หญิงจะเป็นตัวกลางในการจัดการทั้งหมด โดยที่ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงไม่มีโอกาสได้เรียนรู้กันและกัน นอกจาก ฐานะ การศึกษา รูปร่างหน้าตา และศาสนาเท่านั้น แต่ไม่มีโอกาสได้เรียนรู้จิตใจหรือลักษณะนิสัยใจของกันและกัน

เพลงนี้ได้หยิบยกถึงปัญหาภายในครอบครัวที่สามีไม่อาจหาเงินได้อย่างที่ภรรยาคาดหวัง ส่งผลให้ครอบครัวมีปัญหา ผู้ชายก็วิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นความผิดของภรรยาที่ตึงเกินไป เมื่อเป็นเพลงที่ผ่านมุมมองหรือสายตาของผู้ชาย ดังนั้น ภาพที่เห็นจึงเป็นภาพผู้หญิงที่เป็นต้นเหตุและสร้างปัญหา เริ่มตั้งแต่ชื่อเพลงที่ว่า “เมียฟุ่มเฟือย”

เวลามีเงินเรารู้สึกสบายใจ  
ซื้อของก็ทีละมากๆ ใช้จ่ายนั้นฟุ่มเฟือย  
แต่เวลาเราไม่มีเงินใจเราเหมือนเมฆคลุม  
ลูกๆ ต่างร้องโยเย ส่วนเมียคอยแต่จะขอหย่า  
  
กลางค้ำกลางคิ่นแทบจะไม่ได้นอน  
รำคาญเสียงแม่ยายเอาแต่ตำหนาก  
กับเมียก็ซี้เกียจยุ่ง ซี้เกียจฟังเสียงบ่น  
อยู่ไม่ได้แล้วบอกตามตรง ผู้หญิงนี้ปากช่างไม่มีหุรูด  
กับข้าวก็ไม่ทำ มีแต่ปลาแห้งนอนกลิ้งในจาน  
ถ้าพูดถ้าบอกก็เห็นว่าเราเป็นคนไม่ดี

เนื้อเพลงในช่วงแรกที่ยกมาข้างต้น พูดถึงความแตกต่างของสองช่วงเวลา คือตอนมีเงินนั้นรู้สึกสบายใจ ภรรยาอยากซื้ออะไรก็ซื้ออย่างฟุ่มเฟือย แต่พอไม่มีเงินแล้วรู้สึกเศร้าใจเพราะลูกๆ ต่างร้องไห้ระงม ส่วนเมีย

นั้นคอยแต่จะขอหย่า ซึ่งทำให้เห็นปัญหาตั้งแต่ต้นว่า การแต่งงานเริ่มมาจากความไม่พร้อม เมื่อเงินหมดเพราะผู้ชายไม่มีความสามารถ ภรรยาซึ่งต้องรับผิดชอบกิจกรรมต่างๆ ในบ้านก็ต้องพบกับปัญหา หน้าที่จึงบกพร่องดูไปก็ดูเหมือนจะเป็นความผิดพลาดหรือการละเลยหน้าที่ของภรรยา เช่น ข้าวปลาอาหารก็ไม่น่ากิน “มีแต่ปลาแห้งนอนกลิ้งในงาน” หรืออีกตอนหนึ่งที่กล่าวเปรียบเปรยผู้หญิงเป็นสัตว์ที่ยังไม่ได้รับการกล่อมเกล่า

ชี้เกียจหา (เมียใหม่) ให่วนวายใจ

ไม่ยากแต่งงานถึง 2-3 คน

ถึงจะรำคาญก็ต้องหลับหูหลับตาทน

ไม่ยากพบปะเพื่อน อย่านั่งอยู่คนเดียว

เวลาารู้สึกว่าวนวายใจอยากจะทำอะไรเข้าป่า

ไม่ได้รำไม่ได้เรียนก็เป็นเสียอย่างนี้ จะสอนอะไรก็ได้

เนื้อหาของเพลงที่ยกมา แสดงให้เห็นถึงการเปรียบเทียบผู้หญิงให้เป็นคนๆ ที่ “ยังต้องได้รับการอบรมกล่อมเกล่า” (จะสอนอะไรก็ได้) มีการกระทบกระทั่งและดูถูกฝ่ายหญิงว่า “มุโละลือแหมะ” คือ “ปากไม่มีหุรูด” ซึ่งคำนี้เป็นคำที่ด่าฝ่ายหญิงว่าจู้จี้ขี้บ่น ชอบพูดจาด่าว่า และเรื่องมาก และอีกหนึ่งในตอนท้ายของเพลงที่ว่า “เวลาารู้สึกว่าวนวายใจอยากจะทำอะไรเข้าป่า ถ้าไม่เรียนก็เป็นเสียอย่างนี้ จะสอนอะไรก็ได้” ก็บ่งบอกชัดเจนว่า เป็นการสะท้อนทัศนะที่เห็นผู้หญิงยังเป็นเพศที่ต้องได้รับการปรับปรุง ผู้หญิงในมโนทัศน์นี้เหมือนกับลิงที่ผู้ชายเอาออกมาจากป่าเพื่อเลี้ยงดู แต่เมื่อยังไม่สามารถกล่อมเกล่าให้กลายเป็น “คน” ได้ดีพอ ก็เปรียบเปรยว่าจะส่งกลับเข้าไปอยู่ในป่าเสีย

มโนทัศน์ดังกล่าวเกิดจากพื้นฐานการมองผู้หญิงว่าเป็นเพศที่รู้หรือฉลาดไม่เท่าผู้ชาย เป็นเพศที่ถือดีอย่างไร้เหตุผล เมื่อได้รับการศึกษาจะสอนอะไรก็มีแต่จะเถียงกลับมาด้วยความไม่รู้ ในความหมายของผู้ชายนั้นสิ่งที่เขาคาดหวังจากผู้หญิงที่ไปศึกษาเล่าเรียนในทางศาสนาก็คือมีความรู้เพิ่มขึ้นในเรื่องของบทบาทชายหญิงตามบทบัญญัติ เช่น ไม่โต้เถียงเวลาสามีพูด ต้องดูแลสามี และเตรียมตัวให้พร้อมเพื่อสามีเสมอๆ ผู้หญิงที่ได้รับการศึกษาในมโนทัศน์ของผู้ชายนั้นคือผู้หญิงที่ต้องเชื่อฟังสามี ไม่ว่าสามีจะสอนอะไร ต้องปรนนิบัติสามี ต้องดูแลบ้านให้ดี ต้องไม่สร้างความวุ่นวายใจให้แก่สามี เป็นต้น

ความคาดหวังทั้งหมดนี้ ทำให้เมื่อผู้หญิงไม่ปฏิบัติตามแบบแผน (แม้ว่าปัญหานั้นจะเริ่มต้นมาจากการที่เพศชายไม่สามารถทำตามบทบาทที่คาดหวังของตนได้สมบูรณ์) เพลงก็สะท้อนว่าความผิดนั้นกลายเป็นของผู้หญิงไปเสีย ภาพลักษณ์ของผู้หญิงในมุมมองเพลงคือใช้เงินเก่ง จู้จี้ขี้บ่น และไม่เชื่อฟังสามี เป็นสาเหตุของปัญหาที่เกิดขึ้น และเป็นที่มาของชื่อเพลงอีกด้วย ในมุมมองเพลง ผู้หญิงที่มีลักษณะเช่นนี้เป็นภรรยาที่ไม่ดี เนื้อร้องจึงเผยน้ำเสียงของผู้ชายที่อยากจะหาภรรยาใหม่ หรืออยากจะหลีกหนีหน้าไม่ยากพบเจอใคร เพราะการที่มีภรรยาไม่ดี จะทำให้ผู้ชายถูกดูหมิ่นเสียศักดิ์ศรีความเป็นชายไปด้วยเพราะเท่ากับว่าผู้ชายไม่สามารถกดบังคับให้ผู้หญิงอยู่ภายใต้อำนาจหรือเป็นผู้หญิงตามแบบแผนได้ แนวความคิดเช่นนี้ ปรากฏชัดเจนในเพลงอา

เลาะหูกือปิ้ง ของมะโระ ที่หยิบยกเอาภาพผู้ชายมลายูกลัวเมียมาเสียสื โดยเปรียบเทียบว่าเหมือนเต่าอยู่ใน  
กระดอง ดังเพลงตอนหนึ่งว่า

กลัวเมียนี้อือเป็นเรื่องเคราะห์ร้าย  
แค่เมียมองด้วยหางตาก็ก็นถึงหัว  
ก้มหน้าจุมตึงโคงแทบจะเอาไปไถนาได้  
เมียนลาดจนสามเียง  
คนกลัวเมียนั้นอือเป็นเคราะห์อย่างหนึ่ง  
เวลาเมียไปกินเหนียว  
สามเียงบ้านกินข้าวเย็นซิด  
พอเมียกลับมาสามเียงก็กลัวหัวหด  
สามเียงตกใจเมื่อได้ยินเมียโอ  
หน้าแห่งรับก้มหน้าจุม  
หวาดกลัวเกรงว่าเมียจะทุบ  
กลัวเมียจนเหมือนเต่าหลบอยู่ในกระดอง  
อึดอัดลำบากแต่ก็ยังพยายามมุด

ถ้าพูดถึงภาพรวมของผู้ชายมลายูมุสลิม จะพบว่าน้อยนักที่จะยอมเชื่อฟังผู้เป็นภรรยา ด้วยความเชื่อ  
ตามหลักศาสนาที่ผู้เป็นภรรยาจะต้องเป็นผู้ที่เชื่อฟังสามี ดังนั้น ผู้ชายจะคิดว่าตนเป็นเพศที่มีอำนาจเหนือกว่า  
ผู้หญิง ผู้หญิงจะต้องเป็นฝ่ายที่รองรับอำนาจที่ผู้ชายคิดว่าตนมี เมื่อความเชื่อดังกล่าวถูกผลิตซ้ำสู่รุ่นต่อรุ่น  
ผ่านช่วงวัย วัฒนธรรม และกาลเวลา ผู้ชายจึงคิดว่าตัวเองจะแพ้ไม่ได้ และอยู่ใต้ความคิดของผู้หญิงไม่ได้ จะ  
กลายเป็นความเสียศักดิ์ศรี

เพลงนี้บรรยายภาพผู้ชายที่ตรงกันข้ามกับภาพที่เห็นอยู่ในสังคมทั่วๆ ไปเป็นเรื่องที่มีเนื้อหาตรงกัน  
ข้ามกับภาพลักษณ์ของผู้ชายที่ถูกผลิตซ้ำในสังคม น้ำเสียงของเพลงก็เห็นได้ชัดว่าเป็นน้ำเสียงของการแสดง  
ความรู้สึกที่สมเพศต่อลักษณะของผู้ชายที่อ่อนแอและไร้ศักดิ์ศรี โดยสื่อออกมาเป็นอารมณ์ขันของเนื้อเพลง  
การสร้างภาพเกินจริง เช่น สามเียงกลัวเสียงโอของภรรยา ยอมกินข้าวเย็นกันหม้อกับปลาแห้ง ไม่กล้าทอดภรรยา  
ในวันฝนตก ก้มหน้าจุมเมื่อได้ยินเสียงขานเรียกของภรรยา ภาพเปรียบเทียบความกลัวเช่นนี้ว่าเหมือนกับเต่า  
หลบอยู่ในกระดอง คำว่า “เต่าในกระดอง” เป็นการสำนวนมลายูพื้นถิ่นหมายถึง ชี้อลาด อ่อนแอ แสดงให้เห็น  
ถึงความไร้ศักดิ์ศรี ยอมและหวาดกลัวแม้แต่กับคนที่ควรต้องเขาต้องเชื่อฟังเรา

ไฉนหนวไฉนไฉน  
แต่ก็เพื่อการทำงานเท่านั้น  
ฤดูหนาวเมื่อก่อน  
จะเข้าใกล้ไม่ได้ เมียหันมาไล่  
ใจซี้ซลาดแล้วอยากแต่งงาน  
เป็นเต้าซี้ซลาดคอยแต่จะหลบขึ้นบก  
ไม่กล้าเหยียบกับเรื่องของเมีย  
เหมือนชีวิตที่ตายไปแล้วครึ่งหนึ่ง  
เมียมองด้วยหางตาก็หัวสั้น

จากคำร้องข้างต้น จะเห็นได้ว่าการเสียดสีที่ถือว่ารุนแรงในเพลงนี้คือ “ไฉนหนวเพื่อโซ้วไฉนเพื่อการทำงาน” ซึ่งคำนี้ถือเป็นการเหยียดศักดิ์ศรีความเป็นชายมลายูมุสลิมที่ค่อนข้างรุนแรง กล่าวคือ วัฒนธรรมการไฉนหนวนั้นไม่ได้เป็นข้อบังคับสำหรับชายมุสลิม แต่ส่วนใหญ่แล้วผู้ที่ไฉนหนวมักจะเป็นผู้รู้ทางศาสนา ผู้ที่เคร่งครัดในศาสนา หรือบางคนไฉนหนวด้วยจุดประสงค์เพื่อให้ผู้อื่นรู้สึกเกรงขาม เคารพจึงอาจจะเป็นสัญลักษณ์ของความรู้และศักดิ์ศรีของผู้ชาย การเสียดสีผู้ชายไฉนหนวจึงอาจจะตีความได้ 2 นัยยะ คือ มีนัยยะประชดประชันกลุ่มคนที่เคร่งครัดและมีความรู้ในทางศาสนาแต่ไม่มีอำนาจในการปกครองผู้เป็นภรรยา และอีกประการหนึ่งคือมีนัยว่าทำตัวให้คนอื่นเกรงกลัว แต่แท้จริงนั้นกลัวภรรยา ซึ่งผู้ชายที่มีลักษณะแบบนี้เพลงเปรียบเทียบกับ “เหมือนชีวิตที่ตายไปแล้วครึ่งหนึ่ง”

ด้วยวัฒนธรรมความเชื่อที่ถูกผลิตซ้ำดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นนั้น จึงเชื่อว่าการกลัวเมียถือเป็นเรื่องเคราะห์ร้าย เป็นเรื่องของความเสียดศักดิ์ศรี และความน่าสมเพช อย่างไรก็ตาม ด้วยน้ำเสียงที่ร้องออกมานั้นได้สอดแทรกความตลกขบขันไว้ด้วย ดังนั้น ความรุนแรงของเนื้อเพลงจึงดูเจือจางไปมากพอสมควร

ในมุมมองผู้ร้องหญิง ระบบความคิดชายเป็นใหญ่ที่แข็งแกร่งเช่นนี้กลายเป็นหล่มลึกที่ทำให้ผู้หญิงต้องทุกข์ทรมาน เพลง **อีแกปยู** หรือ **ปลาหมอ** ของ **โรฮายา** สะท้อนอารมณ์และความรู้สึกของผู้ถูกระทำอย่างหดหู่แสนเศร้า รายละเอียดเพลงพูดถึงการกระทำของสามีหลังจากภรรยาทำอาหารที่ไม่ถูกใจ โดยการตบตี ทำลายข้าว จนถึงขั้นทิ้งภรรยา ซึ่งเนื้อเพลงเป็นการต่อว่าเชิงตัดพ้อสามีที่กระทำเกินเหตุ ไม่เคยเห็นใจภรรยาที่อยู่ด้วยกันมาตั้งหลายปี แค่เพียง 2 อาทิตย์แรกก็แสดงความขมออกมาให้เห็น

ใครบ้างไม่อาย หัวใจ เกินจะทน  
ซื้อปลาหมอ ฉันทำแกง แต่เธอจะกินต้ม

ทำไมเธอ ไม่บอกก่อน ทำหน้าบึ้งไม่พอใจ  
    เข้าในครัว ทูบถาดบูดู จาน ชาม แก้ว เธอก็โยนทิ้ง  
ใครบ้างไม่อาย เธอไม่เคยเห็นใจเมียเลย อยู่กันมาก็ปีแล้ว  
    ถ้าเป็นแบบนี้ มันคงเป็นโชคของฉันไม่ดีเอง  
ล้มลุกคลุกคลานจนกันระบม น้ำมูกน้ำตาไม่แห้งแห้ง...  
    หัวใจ เกินจะทน ความผิดแค้นเดียว  
เธอเตะ ถีบ ได้ลงคอ ทำไมทำถึงเพียงนี้  
กับเมีย ไม่เคยรัก ไม่เคยเห็นใจ ไม่ทันชมไปถึงสองอาทิตย์  
    เจ็บนี้เหมือนถูกเขี่ยน ใครบ้างไม่อาย

เพลงนี้ไม่ได้พูดถึงปลาหม่ออย่างชื่อเพลง แต่ปลาหมอในที่นี้เป็น “สัญลักษณ์” เพื่อสื่อให้เห็นถึงปัญหาครอบครัวที่เกิดจาก “ปมเล็กๆ” โดยอิงเทียบกับนิทานตลกพื้นบ้านเรื่อง Singang ko Gulai (แกงหรือต้ม) ที่เล่าเรื่องราวครอบครัวยากจนครอบครัวหนึ่งที่สามีออกไปหาปลาจนได้ปลาหมอได้มาไม่กี่ตัว ก็ให้ภรรยาทำกับข้าว ภรรยาถามว่า อยากกินแกงหรือต้ม สามีบอกว่า อะไรก็ได้ กินได้ทั้งนั้น ภรรยาก็ทำแกงให้กิน แต่ฝ่ายสามีเมื่อเห็นว่าภรรยาทำแกงแล้วก็โกรธ แล้วพูดว่า “ฉันบอกให้ทำต้ม ทำต้ม แต่เธอมาทำแกง ไม่รู้หรือยังไงว่าฉันเป็นริดสีดวง” แล้ววิ่งไล่ตบตีภรรยา โดยที่ภรรยาไม่ได้หันมาเถียงคำพูดสามีสักคำ แม้เรื่องนี้จะเป็นเรื่องแต่ง แต่นั่นก็ทำให้เห็นความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคมมาอยู่

เพลงนี้กล่าวถึงปัญหาที่เกิดจากเรื่องเล็กๆ ความผิดพลาดของการสื่อสาร ผู้ชายถูกวางบทบาทให้เป็นผู้แสวงหา ทั้งเงิน อำนาจ และสิ่งของเข้ามาสู่ครอบครัว ขณะที่ผู้หญิงมีบทบาทเป็นผู้ใช้สิ่งของเหล่านั้น บทบาทนี้สนับสนุนให้ผู้ชายมีอำนาจตัดสินใจต่างๆ เหนือเพศหญิงด้วย ในตอนสุดท้าย เพลงได้ให้ภาพผู้ชายหยิบสิ่งของต่างๆ ออกจากบ้าน อันเป็นการเปรียบเทียบถึงการ “ทวงคืน” สิ่งของที่ได้มาโดยอำนาจของผู้ชาย หากจะเลิกร้างกัน ผู้หญิงบนฐานความคิดเช่นนี้ก็ย่อมต้องกลับบ้านมือเปล่า

การตั้งคำถามว่า “ใครบ้างไม่อาย” คือประโยคหนึ่งที่เกิดจากการที่ผู้แต่งเพลงสวมบทบาทเป็นผู้ฟังเพื่อยืนยันให้เห็นว่าการกระทำดังกล่าวสร้างความอับอายแก่ผู้หญิง เพราะเรื่องเกิดจากความบกพร่องในการปฏิบัติหน้าที่ของฝ่ายหญิงมากกว่า หรือแม้แต่ประโยคของคำว่า “เป็นความโชคร้าย” เป็นเพียงการตัดพ้อที่ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงการเรียกร้องความเป็นธรรมแก่ตัวเองแต่อย่างใด

อย่างที่ได้กล่าวและเห็นตัวอย่างจากในเพลงอื่นๆ เราจะเห็นตัวอย่างอำนาจเหนือผู้หญิง มีการแบ่งพื้นที่และเวลาระหว่างเพศ ไม่ว่าการกินที่จะให้ผู้ชายกินก่อน ผู้หญิงกินหลัง พื้นที่ของผู้ชายจะต้องสะอาด ดูดี ในขณะที่พื้นที่ผู้หญิงจะนั่นยังงี้ก็ได้ การแบ่งพื้นที่เช่นนี้ส่งผลให้ผู้หญิงถูกผลักให้อยู่หลังมานานมาตลอด

เด็กผู้หญิงที่เติบโตจึงได้รับการถ่ายทอดความคิดเช่นนี้ หลายต่อหลายครั้งที่ผู้หญิงลุกขึ้นสู้เพื่อปกป้องตัวเอง แต่ผลก็คือพื้นที่ของผู้หญิงในสังคมยิ่งเล็กลงไปอีก เพราะเธอจะถูกพิพากษาว่าเป็นผู้หญิงที่ไม่พึงปรารถนา ไม่เข้ากับกฎเกณฑ์ของสังคม

วาทกรรมความเป็นผู้หญิงที่ดีของสังคมปิตาธิปไตยนี้ แทรกซึมอยู่อย่างลึกซึ้งแม้ในสำนึกของผู้หญิงเอง ในเพลง **ญาแฉ่ง จูวิ ฆือลี** ของ **ซูไฮลา** แม้เพลงนี้จะมีทำนองคึกคักคล้ายคลึงกับเพลงดังดุดของอินโดนีเซีย แต่ก็เป็นความสนุกที่ซุกซ่อนเอาไว้ด้วยทศนะทางเพศที่ผู้หญิงสวมมุมมองแบบปิตาธิปไตยมองตนอย่างไรค่าเมื่ออยู่ในสถานภาพเป็นหญิงหม้าย เพลงนี้จึงให้ภาพผู้หญิงหม้ายที่ดูร่าเริงและหวานเสน่ห์ให้กับผู้ชาย จนผู้ชายนั่งไม่ติดต้องเบียดกระช้ำเข้าไปหา เพลงญาแฉ่ง จูวิ ฆือลี เสนอทั้งโดยอ้อมและโดยตรงว่า คุณค่าของหญิงหม้ายคือเสน่ห์หาความเป็นหญิง และฐานะทางเศรษฐกิจ **ซูไฮลา** ร้องและเต้นเพลงนี้อย่างยั่ววนทางเพศ พร้อมๆ กับที่เพลงนี้ร้องออกมาตอนหนึ่งใจความว่า “ผู้ชายอย่าเพิ่งหลงเสน่ห์ หรือเข้าใกล้ผู้หญิงหม้ายอย่างฉันทเลย เพราะฉันเป็นหญิงหม้ายที่ไร้คุณค่า ฐานะก็ยากจนไม่เหมาะสมแต่อย่างใด” การปฏิเสธโดยเนื้อหาขณะที่ทำนองเพลงสนุกสนานและคึกคักนั้นสื่อหมายถึงการแสดงความเป็นสตรีเพศตามแบบฉบับปิตาธิปไตยที่จะต้องมียางอาย กล่าวคือ ผู้หญิงถูกสอนว่าแม้จะพึงพอใจ แต่ก็อย่าแสดงความพึงพอใจนั้นออกมาอย่างโจ่งแจ้ง แต่ควรจะกระทำสิ่งตรงกันข้าม เพลงนี้น้ำเสียงคล้ายคลึงกับเพลงสนุกๆ จำนวนหนึ่งของนักร้องลูกทุ่งไทย พุ่มพวง ดวงจันทร์ ที่สื่อความหมายว่า ผู้หญิงต้องแสดงตนอย่างเหนียมอายไว้ก่อนที่จะแสดงความชอบหรือความสุขใจของตัวเองออกมา โดยนัยยะดังกล่าว การเหนียมอายจึงมีฐานะเป็นอีกคุณลักษณะหนึ่งที่เพลงซึ่งมีชื่อเสียงเพลงนี้ของ **ซูไฮลา** เสนอเพื่อยกระดับคุณค่าของความเป็นหญิงหม้ายในสังคมชุมชนชายแดนใต้

ปกติแล้ว หญิงหม้ายเป็นผู้หญิงที่มีสถานะต่ำมากในสังคมชายแดนภาคใต้ เพลง **ดาร์อูบเย** หรือ **หม้ายสาว** ไม่ปิดบังอำพรางทศนะของผู้ชายต่อผู้หญิงที่เป็นหม้ายแต่อย่างใด เนื้อเพลงได้กล่าวว่า หญิงที่เป็นหม้ายมักไม่สงวนเนื้อสงวนตัว ไปเที่ยวกับผู้ชายโดยไม่รู้สึกอาย ปล่อยให้ตัวเองไปโน่นไปนี่กับคนที่ไม่ใช่สามี ทำตัวเกินงาม หากคิดจะแต่งงานก็ต้องรอให้ฝ่ายชายไปสุขอเป็นเรื่องเป็นราว

สังคมมลายูมักจะมองหญิงหม้ายในแง่ลบ ด้วยภาพที่เห็นหญิงหม้ายจำนวนหนึ่ง จะแตกต่างจากหญิงทั่วไปคือ แต่งหน้าจัด ทาปากแดง แต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีฉูดฉาด ค่อนข้างรัดรูป และกริยามารยาทค่อนข้างเปิดเผยไม่อายต่อเสียงคารมหรือเสียงหยอกเย้าของผู้ชาย ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ผิดหลักศาสนา ภาพเหล่านี้มักจะเป็นที่ดูถูกของผู้ชายหรือกลุ่มผู้หญิงด้วยกัน และมักมีคำกล่าวคนที่มีลักษณะหรือพฤติกรรมลักษณะดังกล่าวว่า “หญิงหม้าย”

น้ำเสียงของเพลงนี้จึงค่อนข้างไปในน้ำเสียงที่ดูถูก และเห็นได้ชัดถึงความเป็นสังคมปิตาธิปไตย จากเนื้อหาเพลงที่ว่าฝ่ายหญิงต้องเป็นฝ่ายที่ถูกเลือก (ฝ่ายหญิงต้องคอยให้ฝ่ายชายมาเลือกเอา หากฝ่ายชายพอใจก็ตกลง)

และการกระทำของผู้หญิงที่ชอบไปเที่ยวกับชายนั่น เป็นการกระทำที่เกินเหตุ เป็นการหลงระเห็จที่ดูไม่งาม จะไปว่าผู้ชายฝ่ายเดียวไม่ได้

เพลงนี้จึงเป็นอีกเพลงที่ได้กล่าวเสียดสีหญิงหม้ายหรือหญิงสาวที่ทำตัวเหมือนหญิงหม้ายนั้น (อธิบายไว้ข้างต้น) ที่กล่าวด้วยน้ำเสียงของผู้ชาย ซึ่งหากฟังเป็นภาษามลายูจะรู้สึกถึงน้ำหนักของคำคำว่าค่อนข้างรุนแรง และเป็นภาษาที่สังคมใช้อยู่โดยทั่วไป

เธอไม่รู้สึกลาย ไม่รู้สึกระดาก  
เพราะมันชำรุดมาแล้ว น้องเลยมาเร่ให้พี่  
เป็นได้ถึงขนาดนี้ หญิงสาวถ้าเกิดเป็นหม้าย

จะมาว่าผู้ชาย ผู้หญิงก็ทำตัวเกินไป  
เที่ยวตามมารร้าย อารมณ์ระเห็จ  
ถึงเราจะเป็นหม้าย ก็อย่าทำตัวให้มันเกินเหตุ  
ใครๆ เห็นมันจะดูไม่งาม

ไม่ใช่จะอิจฉา ไม่ใช่เป็นการด่า  
ถ้าคิดอยากมีผัว ก็ไม่ต้องไปมีแฟน  
ฝ่ายหญิงต้องคอย ให้ฝ่ายชายมาเลือกเอา  
ถ้าเกิดพอใจ ก็ตอบตกลง

จากที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์มา จะเห็นได้ว่า เพลงที่วิพากษ์วิจารณ์ผู้หญิง และสะท้อนการสร้าง “แบบ” ของผู้หญิงที่พึงปรารถยานั้นมักจะเป็นเพลงที่ผู้ชายแต่งและผู้ชายร้อง อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาเพลงที่ผู้หญิงแต่งและผู้หญิงร้อง แม้การศึกษาพบว่าบางส่วน ผู้หญิงได้สมมติบทบาทความเป็นผู้หญิงผู้ชายของสังคม ปิตาธิปไตยเข้าไปสู่สำนักของตัวเองโดยไม่รู้ตัว ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นอำนาจของวาทกรรมที่มีพลังและความลึกซึ้งที่สามารถกล่อมเกล้าให้ฝ่ายที่ถูกกดขี่ยอมรับเอาวาทกรรมกดขี่นั้นเข้าไปควบคุมและกดขี่ตัวเองอย่างไม่รู้ตัว

#### 6.1.2 เพลงผู้หญิง กับสันคลอนอำนาจผู้ชาย

อย่างไรก็ตาม เพลงผู้หญิงอีกจำนวนมากก็มีลักษณะโดดเด่นทั้งด้านเนื้อร้องและจังหวะทำนองที่ทำให้สามารถพิจารณาได้ว่า เพลงดิเกิร์สมัยใหม่สำหรับผู้หญิงนั้นคือพื้นที่พิเศษชนิดหนึ่งที่ผู้หญิงมุสลิมใช้วิพากษ์วิจารณ์หรือสร้างความกระทบกระเทือนให้กับอำนาจเพศชาย ตัวอย่างเช่น วิธีคิดเรื่องการมีภรรยา 4

คนในศาสนาอิสลาม ผู้หญิงจะได้ผลกระทบจากความคิดนี้มากที่สุด เพลง **ลอนิงออแรญาแด** ของ **รามูนา** นักร้องสาว หนึ่งในกลุ่มนักร้องดังดูที่สวยและเซ็กซี่ เพลงของรามูนาโดยส่วนใหญ่จะมีน้ำเสียงของการเสียดสี ประชดประชันผู้ชาย เพลงลอนิงออแรญาแดก็เป็นอีกเพลงที่มีน้ำเสียงเช่นนั้น เนื้อหาเพลงพูดถึงผู้ชายที่มักจะไม่เคยพอ ต้องการมีเมียเพิ่ม ภรรยาก็นั่งฟังอย่างเงียบๆ รอดูท่าที เพราะผู้ชายมักจะพูดจาซี้ๆ ถ้าได้เมียใหม่จริงๆ คงต้องกินข้าวคลุกน้ำบูดู เด็กใหม่ๆ เดียวนี้ทำอะไรไม่เป็นสักอย่าง หากสามีพูดมากจะได้เจอดี

สิ่งที่ผู้ชายเดี๋ยวนี้เป็นกันมาก  
มีเมียอยู่แล้วแต่ไม่รู้จักพอ  
อยากได้สักสองคน เขาบอกว่ายังไม่เป็นไร  
เมียหลวงนั่งเงียบๆ รอดูท่าทีจริงๆ  
มีเมียสองหรือสามตามศาสนานั้นไม่ได้ห้าม  
ฉันก็ไม่ว่าแต่ขอให้มาถูกทาง  
อย่างนี้แหละคนเราพอได้เมียใหม่เด็กๆ  
เมียหลวงเลิกสนใจก็ต้องกินข้าวกับน้ำบูดู  
ถ้าทำได้แค่นี้ พี่ก็อย่าพยายาม  
ฉันไม่รับรองในสิ่งที่ฉันห้าม  
ถ้าเธอยังตื้อดื้ออีกระวังไว้นะกลับบ้านเย็นนี้  
กลับมาเย็นนี้ฉันจะถีบให้ตกระเบียง

ในศาสนาอิสลามไม่ได้ห้ามเรื่องของการมีภรรยามากกว่าหนึ่งคนและเปิดช่องทางให้ผู้ชายแต่งงานได้ถึง 4 คน โดยที่ฝ่ายชายสามารถดูแลได้อย่างยุติธรรมและเท่าเทียมกัน แต่หลายคนไม่ได้คิดในส่วนของคุณที่ความเท่าเทียมกัน ดังนั้น การแต่งงานใหม่จึงหมายถึงพื้นที่ของภรรยาใหม่และกรอบของภรรยาเก่า

เพลงนี้พูดในลักษณะของการ “เตือน” ฝ่ายชาย ในความเป็นจริงนั้น โดยมากแล้วผู้ชายมักจะนำเรื่องเช่นนี้มาพูดเล่นให้ได้ยินกันบ่อยครั้ง และเป็นเรื่องสนุกเฮฮากันในหมู่ผู้ชายด้วยกัน บุคลิกของผู้ชายในเพลงนี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะของภรรยาเป็นใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการ “ถีบตกระเบียง” หรือ “เมียหลวงไม่สนใจ” แม้ว่าภาพดังกล่าวจะมีลักษณะล้อให้ตลก แต่ก็ยังสะท้อนถึงความปรารถนาที่จะมีอำนาจของผู้หญิงในครอบครัวอีกด้วย การวิพากษ์วิจารณ์เพศชายในเพลงนี้จึงตรงไปตรงมา ศาสนาบัญญัติให้ผู้ชายมุสลิมสามารถมีภรรยาได้ 4 คน แต่ผู้ชายก็ต้องมีศักยภาพเพียงพอที่จะเลี้ยงดูอย่างเท่าเทียม รามูนา แสดงให้เห็นว่า มีผู้ชายที่

ไร้ศักยภาพอยู่ในชุมชนที่เป็นบริบทของเพลงที่มีแต่ความอยากและความปรารถนา แต่ไร้ซึ่งศักยภาพ อยากจะมีภรรยาใหม่ แต่กลับไม่สามารถดูแลอย่างเท่าเทียมได้ “เลิกสนใจเมียหลวง...ต้องกินข้าวกับน้ำบูดู” ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงแล้ว เมียหลวงไม่ได้ต่อต้านการมีเมียน้อยเลย หาก “มาให้ลูกทาง” ปัญหานี้มักจะเกิดเมื่อผู้ชายบกพร่องในความเป็นชายมุสลิมของตนเองมากกว่า

ผู้ชายที่บกพร่องในความเป็นชายยังถูกสั่งสอนจากเพลง **ญาฆอญาฆอละห์มาซอ** ของศิลปินหญิงที่มีชื่อเสียงโด่งดังมาตั้งแต่ทศวรรษ 2530 อีกคนหนึ่งคือ **มูนิเราะห์** เพลงนี้เรียกร้องผู้ชายในฐานะหัวหน้าครอบครัวว่าควรจรรู้จักใช้เวลาให้เป็นประโยชน์ ชนบทมีงานให้ทำมากมาย ความเป็นชายที่สมบูรณ์นั้นเพลงนี้เสนอว่ามีความสัมพันธ์กับความเป็นคนที่เพียบพร้อมอีกด้วย เพลงเสนอให้คนชนบท (ซึ่งโดยนัยหมายถึงผู้ชาย) รู้จักทำมาหากินดีกว่านั่งอยู่ในร้านน้ำชาจนเที่ยง สิ่งแวดล้อมในชนบทนั้นทำให้หากินได้ง่าย ถากถางหญ้าหน้าบ้านปลูกพริกปลูกผัก กินไม่หมดก็ขาย ตื่นเช้าก็ออกไปหาปลาตามท้องทุ่งนำมาเป็นอาหารไม่ใช่เรื่องยาก หากมีความขยันลูกเต้าก็จะสุขสบาย ดังเนื้อเพลงว่า

รักษาเวลา เอะรักษาเวลา แต่จะละวันของเรา  
คนเราส่วนใหญ่มักจะแก่ชราอยู่ในร้านน้ำชา  
ออกไปกินโกปือจนตะวันเที่ยง  
จนไม่ทันได้ทำงานมัวแต่เฝ้ากระดานหมากรุก  
เราอยู่ในชนบทการงานของเราก็ไม่ใช่เรื่องยาก  
ถากถางหญ้าหน้าบ้านปลูกพริกปลูกมะเขือ  
ได้บาทสองบาทมันก็เป็นรายได้แล้ว  
ดีกว่าอยู่เฉยๆ เราก็ได้เงินให้ลูกกินขนม  
ถ้าขยันทำงานลูกๆ ก็จะได้มีกิน  
เข้าๆ ก็ออกไปถากถางพลางหาปลา  
ได้เงินใช้จ่ายแค่เรานั้นขยัน  
ไม่เสียแรงที่เรานั้นได้เกิดเป็นคน  
เสียเวลาเปล่าๆ

เพลงนี้เป็นอีกเพลงหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านในพื้นที่ เป็นเพลงที่เน้นไปในกลุ่มผู้ชาย เพราะความคิดและแบบอย่างที่ถูกถ่ายทอดต่อๆ กันมานั้น ผู้ชายคือคนที่จะต้องรับผิดชอบค่าใช้จ่ายในครอบครัวทั้งหมด หากฐานะทางบ้านยากจนหรือลูกไม่มีกิน ผู้ชายก็ต้องแบกหน้ารับสายตาและคำพูดของ

ชาวบ้าน ในเนื้อร้องส่วนแรกนั้นสะท้อนกลับให้เห็นถึงวิถีชีวิตส่วนหนึ่งของผู้ชายมลายูคือ เข้าร้านน้ำชา ในทุกๆ หมู่บ้านจะมีร้านน้ำชาที่เปิดขายทั้งข้าว ทั้งน้ำชา กาแฟ โกปี หรือโรตีสี และอาหารพื้นถิ่นอีกหลากหลาย ผู้ชายมักจะนั่งกินกันเต็มร้าน พูดคุยแลกเปลี่ยนข่าวสารเรื่องการเมือง ปัญหาชุมชน ปัญหาสังคม ตลอดจนเรื่องราวภายในครัวเรือน บ้างก็มีกิจกรรมการเล่นหมากรุก ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากทั้งหนุ่มแก่ มักจะต่อคิวอยู่ที่กระดานหมากรุกทุกวันไม่รู้เบื่อ ข่าวสารต่างๆ มักจะกระจายจากร้านน้ำชาไปสู่สังคมวงกว้าง นั่นหมายความว่า เรื่องเล่ามักจะเริ่มต้นจากผู้ชาย และด้วยความที่ผู้ชายจะชอบนั่งอยู่ที่ร้านน้ำชา เล่นหมากรุก ฟังเรื่องเล่า จนเป็นเหตุให้ผู้ชายหลายคนไม่ทำมาหากิน ฝ่าฝืนแต่กระดานหมากรุก หลายคนปล่อยหน้าที่การงานในบ้านนอกบ้านเป็นเรื่องของผู้หญิงทั้งหมด เพลงนี้จึงเหมือนกับเรียกร้องให้ผู้ชายออกจากร้านน้ำ กลับมาดูแลครอบครัว แทนที่จะคุณกเลี่ยนงกเท่านั้น

ในส่วนที่ 2 ของเนื้อเพลงพูดถึงเรื่องการดำรงชีวิตแบบง่ายๆ ตามประสาชาวบ้าน เช่นการปลูกพริก ปลูกผัก หาปลาตามท้องทุ่ง ดีกว่านั่งอมมือรอทำให้ลูกร้องกระจองอแง อย่างน้อยๆ ก็ได้ซื้อขนมมณเฑียรให้ลูกกิน เพลงจึงเตือนไม่ให้คนเรา โดยเฉพาะผู้ชายซึ่งเปรียบเสมือนเสาหลักของบ้านต้องไม่อมมือรอทำ เพราะในครอบครัวนั้นยังมีลูกๆ ให้ต้องดูแล หากไม่มีงานประจำวันก็สามารถทำงานง่ายๆ เพื่อให้มีกินมีใช้ได้ ดีกว่าไม่ทำอะไรเลย ไม่อย่างนั้นแล้วก็เสียแรงที่เกิดเป็นคน

กล่าวโดยสรุปได้ว่า เพลงของนักร้องหญิงเป็นพื้นที่ของผู้หญิงในการแสดงถึงความคิดเห็นของตนเอง โดยเฉพาะต่อเพศชายที่ในสังคมประจำวันอาจจะไม่สามารถเรียกร้องหรือวิพากษ์วิจารณ์เท่าไรนักในสังคมที่เป็นจริง เพลงได้ทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้สึกของผู้หญิงที่เคยถูกกดทับอยู่ในชุมชนและครอบครัว เสียงของผู้หญิงในเพลงเหล่านี้ แม้ว่าบางส่วนจะยังคงซุกซ่อนเอาไว้ด้วยความเป็นแนวร่วมที่เห็นด้วยกับวิถีและวิธีคิดแบบผู้ชายเป็นใหญ่ แต่บ่อยครั้งที่บทเพลงก็เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้พูดได้แสดงตัวตนและความปรารถนาของตัวเอง ไม่ว่าจะเป็นความอยากงาม อยากสวย อยากประสบความสำเร็จ อยากมีแฟน อยากร่ำรวย และโดยเฉพาะความอยากที่จะโต้ตอบถกเถียง หรือวิพากษ์วิจารณ์ผู้ชาย

ด้วยความเป็นพื้นที่พิเศษดังกล่าว เพลงดิเกร์สมัยใหม่ของผู้หญิงจึงมีพัฒนาการรวดเร็วกว่าของผู้ชาย ดังที่ผู้วิจัยพบว่า ปัจจุบันเพลงของนักร้องผู้หญิงจำนวนหนึ่งมีท่วงทำนองเป็นเพลงแดนซ์แบบตะวันตกและเพลงดังุดตามวัฒนธรรมอินโดนีเซียและญี่ปุ่น นักร้องหญิงจำนวนหนึ่งนอกจากจะไม่คลุมศีรษะตามแบบฉบับของความเป็นมุสลิมะห์ที่เคร่งครัดแล้ว ยังกล้าที่จะสื่อสารความเป็นตัวตนทางเพศออกมาอย่างไม่ปิดบังอำพรางด้วย อย่างเช่น เพลง ปาจะ ของมูนิเราะห์ และเพลง ปาจะกือตา ของ รามูนา เป็นต้น

เพลงทั้งสองเปรียบเทียบกับผู้ชายเป็น “หากดูตลก” ที่ผู้หญิงจะต้องระวังตัว ปาจะ หมายถึง หากดูตลก เลือด ในที่นี้ได้นำเพลง 2 เพลงมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกัน โดยทั้ง 2 เพลงนี้เป็นของนักร้องหญิงคือ มูนิเราะห์

กับ รามูนา เนื้อเพลงที่พูดเรื่องปาจะ ในความหมายเชิงสัญลักษณ์โดยทากในที่นี้ไม่ได้หมายถึงทากในฐานะสัตว์ แต่เป็นการเปรียบเปรยทากเป็นผู้ชาย อันชวนให้นิยัประหวัดไปถึงอวัยวะเพศชายอีกด้วย เพลงทั้งสองจึงมีลักษณะสองแง่สองง่าม แม้ว่าชื่อเพลงจะมีความแตกต่างกัน แต่ความหมายในเชิงเปรียบเทียบนั้นไม่ได้มีความแตกต่างกันมากนัก เพลง **ปาจะ** ของ **มูนิเราะห์** เตือนให้ผู้หญิง “ระวังจะมีทากเกาะ ในกางเกงใน เสื้อชั้นใน ทากก็เกาะ สาว แม่ม่าย มีสามี ทากก็เกาะ ทากมันคล้ายปลิง มือเท้าเกาะแน่นเหมือนติดกาบ” ไม่มีหูไม่มีตา มีแต่ปาก (ที่จะคอยเกาะและดูดเลือด) มันจะกัดไม่ปล่อย พอหิวแล้วมันจะดันอ้อมแล้วมันจะกัมน้ำนิ่ง ยิ่งสาว ๆ มันยิ่งชอบกัด กัดบ่อย ๆ ท้องก็จะป่อง

มูนิเราะห์ ไม่ลังเลที่จะทำให้ผู้ฟังเพลงของเธอเห็นว่าทากที่เพลงกล่าวถึง คือ ผู้ชาย ที่พูดในลักษณะสองแง่สองง่าม และเปรียบผู้ชายเหมือน “ทากภูเขา” ที่ต่างจากพวก “ทากหมู่บ้าน” ในที่นี้หมายถึงผู้ชาย นักเลงที่ชอบบอดแบ่งและมาจีบสาว ๆ การเปรียบว่าตอนหิวทากจะดัน ตอนอ้อมกัมน้ำเฉย คือการกระทำของผู้ชายที่เลือก “กินฟรี” แล้วหายไป ไม่สนใจผู้หญิงอีกต่อไป บางตัวจะกัดซ้ำ ถ้ากัดบ่อย ๆ ก็จะต้องป่อง หากคิดในเชิงบวก เพลงของมูนิเราะห์นั้นดูเหมือนจะเป็นเพลงที่สะกิดผู้หญิงให้ระมัดระวังตัวจากผู้ชายเหล่านี้ เพราะจะส่งผลเสียแก่ผู้หญิงเอง

ส่วนเพลงของรามูนานั้น พูดถึงปาจะกือดา หรือทากเมือง เปรียบเทียบกับทางอื่นก็จะมีลักษณะที่ต่างกันในที่นี้ค่อนข้างชัดเจนว่าเปรียบเทียบทากเป็นอวัยวะเพศของชายอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะบอกถึงลักษณะ ขนาด เป็นต้น

เพลงของรามูนาจะแตกต่างจากของมูนิเราะห์ในเรื่องของน้ำเสียง อย่างที่กล่าวไว้แล้วคือเพลงของมูนิเราะห์จะมีน้ำเสียงของการเตือนผู้หญิงด้วยกันบ้าง แต่เพลงของรามูนาไม่ได้มีน้ำเสียงในลักษณะนั้น ทั้งนี้ หากฟังในภาษามลายูท้องถิ่นแล้ว จะพบว่าการใช้คำในเนื้อเพลงปาจะของมูนิเราะห์กลับดูตลกมากกว่าของรามูนา ซึ่งเพลงทั้งสองนี้คนส่วนใหญ่จะมองว่าเป็นเพลงระดับชาวบ้านอย่างแท้จริง เพลงในลักษณะสองแง่สองง่าม เช่นนี้มักจะไม่ค่อยเปิดทางวิทยุ ซึ่งเมื่อเทียบกันแล้วเหมือนเพลงที่ตลก หรือละครตลก โดยส่วนใหญ่จะจัดตามงานคอนเสิร์ตหรือในผับดังๆ น้ำเสียงและเนื้อหาของเพลงเช่นนี้เองที่ส่งผลให้เพลงดีเกรมิวสิกไม่เป็นที่ยอมรับของกลุ่มคนบางกลุ่ม รวมถึงการเจาะตลาดในกลุ่มผู้หญิงน้อยมาก และยังส่งผลให้สถานีวิทยุเช่นเซอร์อีกด้วย ถึงกระนั้น เพลงที่มีเนื้อหาตลกก็ยังเป็นที่นิยมอยู่มากในกลุ่มคนฟังที่เป็นผู้ชาย

อีกนัยหนึ่ง การเปรียบเปรยผู้ชายเป็นทากนั้น ยังมีนัยของการวิพากษ์วิจารณ์ผู้ชายว่าเกาะกินผู้หญิงอีกด้วย นัยความหมายเช่นนี้ แม้ว่าจะถูกกลบเกลื่อนด้วยท่วงทำนองเพลงสนุกสนานและน้ำเสียงที่ดูทะลึ่งๆ เพื่อสื่อความหมายทากเป็นอวัยวะเพศชาย แต่ก็เป็นความหมายที่มีความสอดคล้องกับปรากฏการณ์ของผู้ชายในชุมชนชายแดนภาคใต้ไม่น้อย กล่าวคือ แม้ว่าสังคมแถบนี้ถูกครอบงำด้วยวาทกรรมความเป็นชายที่ทั้ง

แสดงออกทางคตินิยมทางสังคมและศาสนา แต่สถานการณ์จริงๆ นั้นผู้ชายจำนวนหนึ่งก็ถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่า ขี้เกียจ ไม่เลี้ยงดูครอบครัว ดังที่ปรากฏในเพลง **ญาขออนญาขอละหมาขอ** ของมูนิเราะห์ ที่เรียกร้องให้ผู้ชายทำมาหากิน อย่าปล่อยให้ภรรยาและลูกต้องประสบชะตากรรมอดอยากเพียงลำพัง ให้รู้จักใช้เวลาให้เป็นประโยชน์ ใช้ทรัพยากรในท้องถิ่นให้คุ้มค่า ไม่ใช่จมปลักอยู่กับร้านน้ำชาและการเลี้ยงนก ซึ่งสภาพความเป็นจริงก็มีผู้ชายลักษณะตามเพลงดังกล่าวอยู่น้อย ผู้ชายในชายแดนใต้ประเพณีนี้จึงถูกเปรียบเป็น “ลูกชายคนโตของภรรยา” ที่ภรรยาต้องหาเลี้ยงดูด้วย นัยยะหนึ่งของการเปรียบผู้ชายเป็นทาสจึงถือเป็นการวิจารณ์ที่ค่อนข้างรุนแรงถ้าหากมองอย่างสอดคล้องกับสภาวะของสังคมชายแดนใต้ปัจจุบัน

## 6.2 คุณธรรมและการสั่งสอน

บทเพลงที่ตีเกร์สมัยใหม่จำนวนหนึ่งพยายามมีบทบาทในการสั่งสอนหลักคุณธรรมต่างๆ ไป และคุณธรรมตามหลักศาสนาอิสลามด้วย การสอนนี้มีให้เห็นทั้งการสอนโดยตรง และการสอนโดยอ้อม อันแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นชุมชนมุสลิมที่ให้ความสำคัญกับศาสนา แม้หากพิจารณาในเชิงคุณธรรมแล้วจะผิดหลักศาสนา โดยกระบวนการของเพลงทั้งนักร้อง ดนตรี หรือมิวสิควิดีโอ เพราะเป็นการแสดงความบันเทิง มีหน้าซ้ำบางเพลงยังใช้ภาษาที่ตรงไปตรงมา แต่นักร้องเพลงตีเกร์สมัยใหม่ก็ยังคงพยายามยืนยันตัวเองในฐานะเป็นคนมลายูมุสลิมที่ให้ความสำคัญกับศาสนาและเรียกร้องให้ผู้ฟังเพลงมีวิถีปฏิบัติที่ถูกต้องตามหลักการของศาสนา นอกจากนั้นก็ยังมีวิพากษ์ผู้ที่ปฏิบัติตัวตามหลักศาสนาแต่ไม่ได้กระทำจากความตั้งใจจริงอีกด้วย ดังเช่นเพลง **มาละห์สมาแย** หรือ **ขี้เกียจละหมาด**

เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงคนมุสลิมที่ไม่ละหมาด ไม่อ่านอัลกุรอานที่เป็นคัมภีร์ของศาสนา และไม่สนใจใยดีที่จะไปละหมาดเมื่อได้ยินเสียงอาซาน บ่นว่าปวดหัวบ้าง เจ็บเท้าบ้าง แต่สิ่งที่เป็นความสุขส่วนตัวนั้นกลับสละการงานได้ หรือมีเวลาแม้กระทั่งไปนั่งไม้ที่ร้านกาแฟ ดังตอนหนึ่งว่า

ที่มัสยิดคนกำลังอาซาน เรามานั่งเหม่อ บนชั้นบันได

คนอื่นเขาไปละหมาด เรากลับอยู่เฉย ซ้อมผ้าเชิรบาน (ผ้าโพกหัว) กลับไปแขวนไว้ที่หน้าต่าง

เฮ...อยู่ตัวคนเดียว...คิดแล้วก็ไร้ประโยชน์ เมื่อเราเกิดมาเป็นคน

ตัวก็แก่แล้ว แต่กลับขี้เกียจละหมาด

จะฝึกอ่านฟาติฮะห์ (บทหนึ่งในคัมภีร์อัลกุรอาน) แต่ลืมนิมนต์

ตากก็ไม่สว่าง พุดจาก็ลั่นพันกัน ถ้าเกิดลั่นแข่งขึ้นมา คิดว่าคงจะไม่รอด

ถ้าเป็นที่ที่เราพอใจ ก็รู้สึกอยากจะไปอีก

ยอมทิ้งการทำงาน เพื่อความสุขของตัว แต่ถ้าที่ที่ได้ยินเขาอ่าน (กูรอ่าน) เรากลับไม่อยากจะไป  
บอกว่าปวดหัว บางทีก็เจ็บเท้า ที่จริงก็อยู่เฉยๆ เทียวไม่อยู่แถวร้านโกปี (ร้านน้ำชา)

เนื้อหาของเพลงเป็นการเสียดสีคนไม่ละหมาะ และเฉยชาต่อเสียงอาชานที่เรียกร้อง เชิญชวนให้คน  
มุสลิมไปละหมาด โดยการหาข้ออ้างให้ตัวเองต่างๆ นานา บ้างปวดหัว บ้างเจ็บเท้า เมื่อถึงเวลานั่งอยู่เชิง  
บันได เป็นการสื่อถึงคนที่หมดความหมาย คนที่ไร้ประโยชน์ ไม่มีความสามารถและไม่สามารถทำอะไรได้อีก  
ดังนั้น คนไม่ละหมาดจึงถูกเปรียบเป็นคนที่อยู่เชิงบันได ในส่วนที่เนื้อเพลงกล่าวว่า อยู่ตัวคนเดียว เป็นนัยที่  
กล่าวว่า คนกลุ่มนี้ต้องการคนที่คอยชักจูงให้ตัวเองกระทำ แต่ไม่ลงมือกระทำเอง

ผ้าเชิรบานเป็นอีกสัญลักษณ์หนึ่งที่แทนความหมายของคนปฏิบัติตนอยู่ในศาสนา อยู่กับพระเจ้า แต่  
การแขวนผ้าเชิรบานอยู่ที่หน้าต่างจึงเป็นการแสดงให้คนอื่นเห็นว่าตนก็คนศาสนาอิสลาม มีความเป็นอิสลาม  
และละหมาดเช่นเดียวกัน แต่การแขวนไว้ที่หน้าต่างคือการแสดงออกที่ตลกแกมเสียดสีคนที่พยายามแสดง  
ความเป็นคนเคร่งศาสนา

การอ่านกูรอ่านก็เช่นเดียวกัน เมื่อไม่ได้อ่านนานๆ ลืมนจะแข็งหรือลืมนพันกัน แต่ในเนื้อเพลงนี้กล่าวว่า  
แม้แต่จะอ่านฟาตีฮะห์ก็ยังอ่านไม่ได้ ฟาตีฮะห์เป็นบทอ่านพื้นฐานที่สุด คนที่อ่านไม่เป็นจึงเป็นกลุ่มคนที่น่า  
สมเพชที่สุดก็ว่าได้ และไม่ยอมฟังคนอ่านอัลกูรอ่าน หรือฟังเรื่องบรรยายศาสนา โดยอ้างว่าไม่มีเวลาหรือ  
เจ็บป่วย แต่เรื่องสนุกสนานและแหล่งบันเทิง หรือแม้แต่การไปนั่งพูดคุยเรื่องไม่เป็นเรื่องที่ร้านน้ำชากลับเป็น  
สิ่งที่ยอมกระทำ ยอมทิ้งการทำงานเพื่อความสุขเล็กน้อยบนโลก

เพลงนี้จึงเป็นการเสียดสีพวกที่ไม่ละหมาด แลกกับความสุขบนโลกใบนี้ โดยเนื้อเพลงใช้สัญลักษณ์ของ  
ชีวิต ของใช้ สถานที่ และการกระทำต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มคนฟังเพื่อให้เห็นความหมายในเชิงเปรียบเทียบ  
เช่น มัสยิดกับร้านน้ำชา การอ่านอัลกูรอ่านกับการนั่งเฉยๆ เป็นต้น บรรยายธรรม หรือเบอซาเราะฮ์อูมาอ เป็น  
เพลงที่กล่าวถึงเด็กเยาวชนรุ่นใหม่ที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากปัญหาเสพติดที่ระบาด จนปัญหาที่เคยมี  
นั้นกลับห่างหายไป ไม่สนใจเรื่องของการเรียนหรือการเข้ามัสยิด แต่กลับไปติดอยู่ในหอพักหรือร้านน้ำชา เมื่อ  
กลายเป็นเช่นนี้ ความสนใจที่จะใฝ่เรียนเริ่มลดน้อยลงไปด้วย และกล่าวถึงคนในปัจจุบันที่ไม่ใส่ใจการบรรยาย  
ศาสนาที่สอนกันในมัสยิด นั่งฟังแค่เดี่ยวเดียวก็เดินออกไป

เพลงนี้เป็นอีกหนึ่งเพลงที่มีเนื้อหาในแง่ของการเสียดสีผู้มีปัญญา ผู้มีการศึกษา แต่กลับทำเรื่องเสื่อม  
โดยไม่ได้สนใจว่าตัวเองเป็นผู้มีปัญญา เป็นผู้ที่อยู่ในศาสนา

ต้ม ที่กล่าวถึงในเนื้อเพลงนั้น หมายถึงการต้มใบกระท่อม ซึ่งเป็นยาเสพติดชนิดอันตรายในสามจังหวัด  
ชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน เป็นที่นิยมของกลุ่มวัยรุ่นทั้งนักเรียนนักศึกษา และการติ่มน้ำกระท่อมทำให้

ความคิด สติปัญญาของเยาวชนเหล่านี้เริ่มเสื่อมลงไป การศึกษาในศาสนาอิสลามคือการทำบุญอีกรูปแบบหนึ่ง โดยเฉพาะการท่องจำอัลกุรอาน เมื่อท่องจำผิดเพี้ยน จะกลายเป็นความบาป

ปัจจุบัน นักเรียนหรือนักศึกษาหลายคนได้ใช้พื้นที่ในหอพักเป็นแหล่งดื่มใบกระท่อม และมักจะมั่วสุมเสพยากันในห้อง บางคนจะเข้าไปนั่งตามร้านน้ำชาซึ่งบางร้านมีน้ำกระท่อมขายด้วย เพลงนี้จึงได้นำเอาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเหล่านี้มากล่าวเสียดสีกลุ่มนักเรียนนักศึกษาที่หลงผิด กระทำการซึ่งถือได้ว่าเป็นการทำร้ายตัวเอง เพราะทำให้เกิดปัญหาทางสมอง รวมถึงสุขภาพ เนื้อเพลงไม่ได้กล่าวในเชิงสัญลักษณ์ หรือใช้คำให้ต้องตีความอะไร กลับเลือกใช้คำที่ตรงไปตรงมา ให้ความหมายที่ตรงไปตรงมา คล้ายเป็นการเสียดสีอย่างตรงเพื่อให้เข้าถึงคนฟังอย่างแท้จริง โดยที่ไม่ต้องตีความมากนัก

นอกจากนี้ยังมีการกล่าวเสียดสีถึงคนที่ไปฟังบรรยายศาสนาแต่ไม่ตั้งใจอีกด้วย ซึ่งในพื้นที่สามจังหวัดจะมีการจัดบรรยายธรรมเกี่ยวกับศาสนาในมัสยิด หรือตามสถาบันปอเนาะให้กับคนในชุมชน ส่วนใหญ่แล้วคนไปฟังมักจะเป็นผู้ใหญ่ หลายคนจึงมักเรียกการเข้าฟังบรรยายอย่างนี้ว่าเป็นการศึกษาของผู้ใหญ่ แต่ในปัจจุบันคนที่ไปฟังบางส่วนไปเพื่อเจอเพื่อนๆ บางคนจึงนั่งกันก้นไม่ทันร้อน และบางคนเข้าไปฟังเพื่อให้คนอื่นเห็นว่าเป็นผู้รู้ ทั้งที่ความจริงแล้ว การกระทำเช่นนี้เพื่อแสดงความศรัทธาเพียงเพื่อเอาหน้าอย่างเดียวเท่านั้น ไม่ใช่ศรัทธาต่อพระเจ้าอย่างแท้จริง เช่นเดียวกับการท่องจำโดยที่ไม่ได้มีศรัทธาเป็นการกระทำที่เสียเปล่า สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นมากในหมู่เยาวชนรุ่นหลัง และมักจะกลายเป็นที่เยาะเย้ยเสียดสีของคนรุ่นเก่า จากเหตุการณ์ต่างๆ ที่เพลงนี้ได้นำมาใช้เป็นการใช้ศิลปะเพื่อเสียดสีคนบางกลุ่มเหล่านี้

บางเพลงพร้อมๆ กับการสั่งสอนก็ยังยกอุทาหรณ์ที่เกิดขึ้นจากการไม่ยึดมั่นในคุณธรรมขึ้นมาแสดงให้เห็นด้วย อย่างเช่น เพลง **อาเนาะซีนา** หรือ **ลูกผิดประเวณี** ที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในเพลงที่เป็นเด็กซึ่งเกิดจากการผิดประเวณีของพ่อแม่ กลายเป็นเด็กที่เป็นปัญหาของสังคม

รายละเอียดของเพลงกล่าวถึงเด็กผู้ชายคนหนึ่งถามหาพ่อจากแม่ของตน เพราะไม่รู้ว่าพ่อเป็นใคร แต่กลับได้ชื่อแม่มาแทนที่จะได้ชื่อพ่อเป็นนามสกุล (ในภาษาอาหรับ หรือ มลายู จะใช้ชื่อพ่อแทนนามสกุล เพื่อบ่งบอกว่าเด็กคนนี้เป็นลูกใคร เจ๊ะบุงอ เป็นชื่อผู้หญิง ไม่ใช่ชื่อของผู้ชาย จึงหมายความว่า เด็กชายผู้นี้ไม่มีพ่อ) เมื่อไปโรงเรียนแล้วถูกخانซื้อจึงเป็นที่รู้กันว่าเป็นเด็กที่เกิดมาจากความไม่บริสุทธิ์ของแม่ ดังนั้น เด็กจึงถูกล้อเลียนถูกเหยียด และบ่อยครั้งที่ถูกรังเกียจไปเลย ดังเนื้อเพลงว่า

แม่จ๋า ผมขอถามอะไรได้ไหม พ่อของหนู เขาอยู่ที่ไหน

ผมไปโรงเรียน แล้วคุณครูเรียกชื่อ

เจ๊ะอับดุลเลาะ เบญเจ๊ะบุงอ บางที ในแต่ละวัน

ผมไม่อยากจะยิน พอมีคนรู้ ไม่เหลือแล้วความบริสุทธิ์

รู้ว่าผมนี้เป็นลูกที่เกิดจากการผิดประเวณี

ในเวลาเรียนคุณครูได้บอกว่า เรื่องนี้เป็นเรื่องใหญ่ (บาปใหญ่)

คนที่ทำผิดประเวณี ต้องถูกล่ามด้วยโซ่ที่เผาไฟ

เนื้อหาของเพลงจึงเป็นเสมือนการร้องหาความถูกต้องจากแม่ที่ได้สร้างตราบาปให้เขาที่ไม่ได้มีความผิดอะไร เพียงแต่เขาเกิดจากความผิด จากการกระทำของผู้เป็นแม่ เสียงเฮ หรือท่อนสร้อยจริงคล้ายกับเป็นเสียงร่ำไห้ของเด็กชาย เพื่อแสดงให้เห็นว่าตัวเขานั้นทุกข์เพียงใดต่อสิ่งที่เกิดขึ้น ทุกข์ต่อการถูกดูถูกหรือล้อเลียน

จะสังเกตเห็นได้ว่า เพลงนี้เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกของเด็กที่ออกมารำพึงรำพัน และทวงถามจากผู้เป็นแม่เท่านั้น เพลงไม่ได้กล่าวถึงพ่อ ไม่ได้ทวงขอคำตอบจากผู้เป็นพ่อ เป็นอีกนัยที่สื่อให้เห็นว่า ไม่ว่าในสังคมไหนๆ ผู้ชายไม่เคยถูกทวงถามการกระทำที่ผิดพลาด ไม่เคยถูกมองด้วยสายตาที่เหยียดหยามเหมือนผู้หญิง แต่ผู้หญิงกลับต้องเป็นฝ่ายรับทุกสิ่งทุกอย่างเองไปตลอดชีวิต กระทั่งมีลูก และลูกก็จะกลายเป็นผู้รับกรรมไปในที่สุด

ตามความเชื่อของมุสลิม คนที่ทำผิดประเวณีจะต้องถูกล่ามด้วยโซ่ที่เผาไฟ คือสิ่งที่ต้องรับกรรมในไฟนรก แต่เพลงไม่ได้กล่าวว่าจะต้องถูกโบย 100 ครั้ง ตามกฎหมายของศาสนา นั้นหมายความว่า แม้จะเห็นคนกระทำผิดดังกล่าว แต่กรณีการโบยกลับไม่ถูกใช้สำหรับคนที่กระทำผิดก่อนที่จะเขาจะตายไป และเช่นเดียวกันเด็กที่เกิดจากความผิดพลาดเช่นนี้ เขาจะไม่ได้รับมรดกจากทั้งผู้เป็นแม่ หรือพ่อ หรือผู้ที่เลี้ยงดูเขาเปรียบเสมือนเป็นบุคคลหนึ่งที่ถูกลืมนำไปจากบัญชีครอบครัวกระทั่งกลายมาเป็นเด็กที่มีปัญหา

นอกจากสอนหลักธรรมแล้ว หลักการในชีวิตประจำวันก็เป็นแนวเนื้อหาหนึ่งที่เพลงดิเกร์สมัยใหม่ได้สื่อสารออกมา ดังเช่น เพลงทำนองเชื่องช้าเหมาะแก่การฟังเพื่อซึมซับความหมายอย่างเพลง **มุโละเนาะกาตอ** ของ **มะโร๊ฟ** ที่กล่าวแนะนำเรื่องการพูดจาของคนเราจะต้องคิดให้รอบคอบเสียก่อน อย่าใช้คำพูดทำร้ายคนอื่น เพราะมันจะย้อนกลับมาทำร้ายเรา ปากจึงเป็นเครื่องมือสำคัญที่จะสร้างมิตรหรือศัตรู

เนื่องจากมีความพยายามที่จะนำตัวเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการสั่งสอนศีลธรรม หรือตอกย้ำวาทกรรมของศาสนา เพลงดิเกร์สมัยใหม่จำนวนหนึ่งจึงมีฐานความอยู่บนหลักการทั่วไปของศาสนาอิสลาม เช่น มองว่าการประพฤติผิดตามหลักศาสนาเป็นเงื่อนไขที่จะก่อให้เกิดวิบัติภัยแก่มนุษยชาติได้ เพลง **ดูนียออาเค** ของ **มะเย็ง ซอป/เปอร์** บอกว่าเหตุที่มุสลิมออกนอกกลุ่มออกทางนั้นเป็นเพราะปล่อยจิตใจให้พ่ายแพ้กิเลส “อยู่ไป

วันๆ ไม่คิดอะไร คิดแต่จะหาความสุข มีชีวิตเหลวแหลก กินเหล้าเคล้านารี สัมผัสของศาสนา” เพราะมนุษย์เป็นเช่นนี้พระเจ้าจึงลงโทษ ทำให้เกิดเหตุการณ์สึนามิกวาดเอาผู้คนตายไปในปรโลกจำนวนมาก

หลักฐานในคัมภีร์และตำราบอกไว้แล้ว

ทุกคนได้เห็นแล้ว คงอีกไม่นานหรอก

เหตุการณ์แปลกๆ ที่เกิดขึ้น

สิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นก็ได้เกิดแล้ว

คลื่นยักษ์สึนามิ ทำลายราบคาบ

อยู่ๆ ดึกสูงก็ถล่มราบลงมา

เหมือนเรากำลังอยู่ในห้วงแห่งสงคราม

ในมนต์สัจของเพลงๆ นี้ ภัยธรรมชาติถือเป็นโทษที่พระเจ้ามอบให้แก่มนุษย์ผู้ไม่หันหลังให้ศาสนา ภัยธรรมชาติเปรียบเสมือนสงครามที่ก่อให้เกิดความวุ่นวาย ความสับสน เกิดความสูญเสีย ทั้งชีวิตและทรัพย์สิน สอดคล้องกับความคิดของชาวบ้านทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เห็นว่าความตายของมนุษย์ที่เกิดจากภัยธรรมชาตินั้นเป็นบทลงโทษจากพระเจ้า อย่างเช่น กรณีเกิดเหตุแผ่นดินไหวมีคนตายและบาดเจ็บจำนวนมากบ่อยครั้งในประเทศอินโดนีเซียนั้น ในมุมมองของชาวบ้านจำนวนหนึ่งเชื่อว่าเป็นเพราะคนอินโดนีเซียย่อหย่อนในกิจปฏิบัติและความศรัทธาในศาสนาอิสลาม<sup>1</sup> ทางออกจากหายนะเหล่านี้คือการหันกลับมาทำความดี และเรียนรู้ศาสนาอย่างเคร่งครัด ดังเช่นเพลง ฮาริมามาตี หรือ วันตาย มีเนื้อหาที่เป็นการเชิญชวนให้คนทำดี โดยสิ่งที่เนื้อหาของเพลงได้กล่าวเชิญชวนคือ ให้เพื่อนมนุษย์ร่วมกันทำดี ก่อนที่จะตาย

ฟังเถิดเพื่อนรัก เเท่าที่ฉันบอกได้ และไม่ใช่เป็นการเปิดกิตาบ (หนังสือ) สั่งสอน

เมื่อพูดถึงเพลงต้องห้าม เลือกละเอเฉพาะในสิ่งที่เป็นสาระเถิด ว่าสิ่งใดคือสิ่งที่มนุษย์ต้องทำ

ฟังเถิดเพื่อนรัก เเท่าที่ฉันบอกได้ และไม่ใช่เป็นการเปิดกิตาบ (หนังสือ) สั่งสอน

เมื่อพูดถึงเพลงอบายมุข เลือกละเอเฉพาะในสิ่งที่เป็นสาระเถิด ว่าสิ่งใดคือสิ่งที่มนุษย์ต้องทำ

อย่างน้อยๆ ก็กล่าวมูจะ<sup>2</sup> วันละครั้งก็ย้งดี เมื่อถึงวันเวลาที่ต้องตาย นั้นมิใช่สิ่งของที่ซื้อขายกันได้

มิเช่นนั้น คนรวยก็ยอมไม่ตาย ความมีชีวิตกับความตายนั้เป็นของคู่ตรงข้ามกัน

---

<sup>1</sup> สุไซฟี อุมาร และอับดุลซัย มอลอ, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556.

<sup>2</sup> ประโยคคำกล่าวภาษาอาหรับที่มีความหมายว่า “ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลลอฮ์”

เพลงเริ่มต้นเชิญชวนด้วยการใช้คำว่า “เพื่อนรัก” ซึ่งเป็นการสื่อสารให้เห็นว่าผู้ร้องกับผู้ฟังมีความเป็นกันเอง และใกล้ชิดกัน คำนี้ช่วยลดทอนที่การสอนที่เคร่งเครียดจริงจังแบบผู้รู้ทางศาสนาให้กลายเป็นการพูดคุยแนะนำสำหรับคนใกล้ชิดมากกว่า นอกจากนี้ก็ร้องยังออกตัวว่าตัวเองไม่ได้ต้องการสอน หรือไม่ได้เปิดตำรา ดังนั้น การเชิญชวนโดยใช้เพลงจึงไม่อาจแสดงความเป็นผู้รู้ได้มากกว่าการเชิญชวนในลักษณะของเพื่อน อย่างไรก็ตาม ท่าที่นี้ช่วยลดระดับความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างผู้สอนกับผู้ถูกสอนลงมาได้ค่อนข้างน่าสนใจ

สิ่งที่เนื้อหาเพลงได้กล่าวเชิญชวนนั้น เป็นการเรียกร้องให้ทำความดี ทำสิ่งที่ เป็นประโยชน์แก่ตน ก่อนที่จะตายไป เลือกแต่สิ่งที่มีสาระ เพื่อให้ชีวิตรับแต่สิ่งดีๆ ก่อนที่จะตาย คนมุสลิม หรือการสอนศาสนา มักจะสอนให้นึกถึงความตาย เพราะโดยความเชื่อตามหลักศาสนาแล้ว ชีวิตเมื่อตายไปก็ต้องไปเจอกับอีกโลกหนึ่ง ดังนั้น การทำความดีในโลกนี้ก็เพื่อชีวิตที่ดีในโลกหน้า

ลักษณะของความถ่อมตัวของผู้เชิญชวนจะเชิญชวนให้ทำความดีอย่างง่ายๆ เช่น การรำลึกถึงพระเจ้า วันละครั้ง นอกจากนี้ ในเนื้อเพลงมีการเปรียบว่ามนุษย์ทุกคนไม่ได้เกิดมาเป็นผู้รู้ และไม่ได้มีเสื้อผ้าติดตัว และคนทุกคนย่อมโง่เขลาเหมือนกันทั้งนั้น

เนื้อเพลงยังกล่าวถึงค่านิยมของคนในพื้นที่ นั่นคือ การศึกษาในสถาบันปอเนาะ ในอดีต คนมุสลิม นิยมส่งลูกเข้าเรียนในสถาบันปอเนาะเสียส่วนใหญ่ แต่ไม่ได้พูดถึงรายละเอียดของปอเนาะ นอกจากกล่าวถึงคนที่ศึกษา ว่าในปอเนาะก็มีคนที่เก่งและไม่เก่ง แต่ทั้งหมดไม่ได้แปลว่า ผลบุญของคนเก่งจะมากกว่า

เนื้อเพลงยังกล่าวเพิ่มเติมอีกว่า ชีวิตไม่ใช่เรื่องที่ต้องขายกันได้ ไม่เช่นนั้นแล้ว คนที่มีฐานะร่ำรวยก็ย่อมไม่ตาย เนื้อหาโดยรวมของเนื้อเพลงมีน้ำเสียงของการถ่อมตัว ลักษณะของการบอกถึงความดี การเปรียบ จะไม่ยกเรื่องราวความดีใหญ่โต ซึ่งอาจจะสะท้อนให้เห็นด้วยว่า กลุ่มคนฟัง ไม่ใช่กลุ่มคนที่อยู่ในระดับการศึกษาสูง แต่เป็นชาวบ้านที่ทำงานทั่วไป อย่างกริดยาง ทำสวน ทำงานรับจ้าง เป็นต้น

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในวรรคหนึ่งเพลงได้ออกตัวว่า “ไม่ใช่เพลงสนุกสนานหรือเลวไหล” ท่าทีแบบนี้คือการตอบโต้การวิพากษ์วิจารณ์ของสังคมผู้เคร่งครัดศาสนาในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เห็นว่าเพลงพวกนี้ส่งเสริมให้คนมัวเมาความบันเทิง ห่างเหินจากศาสนา และเอาแต่ค่าประณามผู้อื่น (เช่น เด็กวัยรุ่น ผู้หญิง แม่หม้าย เป็นต้น) จนรายการวิทยุไม่สามารถเปิดออกอากาศได้ วรรคที่ว่า “ซ็อบูลาฮูมะชะฮิยะ ปีเลฮูอาเมะละฮูซาระ อาปอมะนอซียอก็อนอบูวะ” (เมื่อพูดถึงเพลงเลวไหลไร้สาระ เลือกละเอาเฉพาะในสิ่งที่ เป็นสาระเถิด ว่าสิ่งใดคือสิ่งที่มนุษย์ต้องทำ) จึงเป็นความพยายามที่จะเรียกร้องให้สังคมผู้เคร่งศาสนา มองให้เห็นถึงด้านดีของเพลงดิเกอร์สมัยใหม่ พร้อมๆ กันนั้นก็ เป็นความพยายามที่จะปรับตัวของเพลงเพื่อให้เจือจางข้อกล่าวหาจากกลุ่มคนที่เคยต่อต้านด้วยว่า เพลงเหล่านี้ก็ยังมีสาระจรรโลงใจ จรรโลงสังคมอยู่บ้าง

เพลงของบาร์ดิงนั้น แม้จะถูกริชาณว่ามักจะมีเนื้อหาส่อเสียดและด่าว่าผู้หญิง แต่เนื้อหาลักษณะนี้ก็จะพบเพียง 2-3 เพลงใน 1 อัลบั้ม เพลงของบาร์ดิงยังมีความโดดเด่นในแง่ของการบันทึกสถานการณ์ เช่น เหตุการณ์น้ำท่วมชายแดนภาคใต้เมื่อปลายปี พ.ศ.2553 บาร์ดิงก็นำมาบันทึกในบทเพลงชุดใหม่ที่ออกวางแผงเมื่อปี พ.ศ. 2554 นอกจากนั้น บาร์ดิงยังมีความพยายามที่จะเขียนเพลงในเชิงแนะนำ ให้กำลังใจ และการส่งสอนความรู้ทั่วไปทางศาสนาอีกด้วย ดังเช่น เพลง **ยาแงฮูโน** หรือ **อย่าถอย** ที่ให้กำลังใจคนที่ล้มเหลวในชีวิตว่าเป็นเรื่องธรรมดาที่คนจะแพ้พ่าย トラバิดที่ฝนตกแล้วเปียก トラบนั้นความล้มเหลวก็เป็นสิ่งที่มนุษย์หลีกเลี่ยงไม่ได้ โลกนี้มีหลายฤดู เปรียบเสมือนชีวิตคนเราที่ต้องมีหลายรสชาติ หากโลกมีแต่ฤดูหนาวคนคงจะอยู่ไม่ได้เป็นแน่ ทั้งหมดทั้งสิ้นนี้ล้วนแล้วแต่เป็นพระประสงค์ของพระเจ้า “ยากดีมีจน มาจากพระองค์ ล้มลำบากยังไฉฉฉฉฉฉ”

จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า เพลงดิเกร์สมัยใหม่มุ่งสื่อสารเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องสถานะทางเพศและทางคุณธรรมที่มีจุดมุ่งหมายเดียวกันนั่นก็คือการควบคุมทางสังคมและความประพฤติ อัตลักษณ์ที่บทเพลงกลุ่มนี้ต้องการสร้างก็คือ อัตลักษณ์ความเป็นผู้ชายที่เหนือกว่าผู้หญิงทั้งทางด้านสังคมนอกบ้านและในบ้าน พิจารณาจากเพลงผู้ชาย เกือบทั้งหมดคือความพยายามสถาปนาแบบแผนของความเป็นหญิงที่ต่ำกว่าความเป็นชาย ผู้หญิงตามแบบแผนคือผู้หญิงที่ต้องปรนนิบัติ เอาใจ และเตรียมพร้อมตัวเองเพื่อสามีอยู่เสมอ ตามบทบัญญัติทางศาสนา อย่างไรก็ดี เพลงจำนวนหนึ่งของนักร้องหญิงกลับเปิดเผยให้เห็นว่า ผู้ชายทำหน้าที่ของตัวเองบกพร่อง เช่น ไม่รับผิดชอบต่อครอบครัว ขี้เกียจการงาน ทำให้ไม่สามารถเลี้ยงดูครอบครัวได้ตามบทบาทที่ศาสนาและวัฒนธรรมกำหนด ผู้หญิงจึงต้องแบกรับภาระเพิ่มขึ้นอีกเท่าตัว เพลงเปรียบเทียบกับผู้ชายเป็นหากดูเลือดที่จ้องแต่จะเกาะกินผู้หญิง

สำหรับผู้หญิง เพลงดิเกร์สมัยใหม่จึงเป็นพื้นที่พิเศษที่ใช้สำหรับปลดปล่อยภาวะความกดดันในชีวิต เนื้อหาเพลงที่แรง ตรงไปตรงมา ปะทะคะคานกับอำนาจปิตาธิปไตย ทำให้เพลงของผู้หญิงได้รับความนิยมมาก แม้ว่าจะมีนักร้องจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่ากระทำตัวผิดหลักศาสนา เช่น แต่งตัวและเดินร่ายยาวบนทางเพศ บทเพลงก็ก้าวล้ำความเป็นเพลงดิเกร์ไปไกลกระทั่งกลายเป็นเพลงเต้นรำหรือเพลงแดนซ์ที่นิยมกันในผับบาร์ต่างๆ

กระแสการวิพากษ์วิจารณ์เพลงดิเกร์สมัยใหม่ว่า เป็นบันเทิงที่เหลวไหลที่ทำให้ผู้คนห่างไกลศาสนา ทำให้ผู้เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์เพลง โดยเฉพาะนักร้องและนักแต่งเพลงจำนวนหนึ่งพยายามแสดงให้เห็นว่า เพลงดิเกร์สมัยใหม่ยังเป็น “ความบันเทิงที่สร้างสรรค์และจรรโลงสังคม” ได้ด้วย โดยการผสมผสานเพลงที่มีเนื้อหาสะท้อนคุณธรรมคำสอนลงไป คำสอนที่ถ่ายทอดก็มักจะเป็นความรู้เกี่ยวกับอิสลามพื้นฐาน

หลักการทั่วไปเรื่องการสรรเสริญพระเจ้า ตลอดจนหลักปรัชญาชีวิตต่างๆ ไปที่อาจเห็นได้จากคำสอนในศาสนา  
อื่นๆ เช่น การเติมกำลังใจให้ชีวิต การต่อสู้ชีวิต การก้าวพ้นอุปสรรคในชีวิต การเอาชนะกิเลสตัณหา เป็นต้น