บทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษาและการสื่อสารที่เชื่อมโยงกับสังคม และวัฒนธรรม จังหวัดชายแดนภาคใต้

Dikir Hulu lyric: Language Value and Communication Related to Society and Culture of Southern Border Provinces

โดย

ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม
กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง บทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษาและการสื่อสารที่เชื่อมโยงกับสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ๑) ศึกษาคุณค่าทางภาษาของบทดิเกร์ฮูลูในด้านเนื้อหา และกลวิธีการประพันธ์ ๒) ศึกษาลักษณะทางการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู ๓) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยศึกษาบทดิเกร์ฮูลูของคณะดิเกร์ฮูลูที่เป็นตัวแทนของดิเกร์ฮูลูรุ่นเก่า รุ่นกลาง และรุ่นใหม่ จำนวน ๕ คณะ เป็นสำคัญ ประกอบด้วย คณะของ เปาะเดร์ กาเยาะมาตี , แอ กูแบรายอ , มะยะหา , เปาะเต๊ะ กูแบอีแก และ ยูโซะ บ่อทอง

ผลการศึกษาพบว่า บทดิเกร์ฮูลูมีคุณค่าทางภาษาโดยอาศัยกลวิธีการประพันธ์ประกอบด้วย ๑) ลักษณะของมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ ๒) ลักษณะของอมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ ๓) กลวิธีการซ้ำคำซ้ำความ ๔) กลวิธีการปนคำศัพท์ ๕) กลวิธีการใช้โวหารภาพพจน์ ๖) กลวิธีการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร และ ๗) กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน ในด้านลักษณะการสื่อสารพบว่าบทดิเกร์ฮูลูมีบริบทการสื่อสาร ๓ รูปแบบ ได้แก่ การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้าน, การสื่อสารแบบผสมผสาน และการสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้พบว่า บทดิเกร์ฮูลูมีบทบาทสำคัญประกอบด้วย ๑) บทบาททางภาษา ได้แก่ การอนุรักษ์ สืบสาน และสอนภาษาในสังคมทวิพหุภาษา ๒) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต ในด้าน บุคคลและครอบครัว, ความรักและการแต่งงาน และ ความรวยความจน ๓) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ในด้านความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย และ การรู้เท่าทันยุคสมัย ๔) บทบาทในการเป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อชุมชนในด้าน การเผยแพร่ข่าวสารและการรณรงค์ และ การส่งเสริมความสามัคคีและความสมานฉันท์ ๕) บทบาทในการสั่งสอนและให้คติเตือนใจตามหลักการของศาสนาอิสลาม ประกอบด้วยความคิดเรื่อง การสั่งสมเสบียงบุญ, ชีวิตคือบททดสอบของพระเจ้า และ ชีวิตดำเนินไปตามบัญชาพระเจ้า

ผลการศึกษาที่น่าสนใจซึ่งน่าจะนำไปใช้ในการกำหนดนโยบายในการขับเคลื่อนสังคมสมานฉันท์ คือการพัฒนาสื่อดิเกร์ฮูลูเพื่อสอนภาษาแบบทวิภาษาในสังคมทวิหพุภาษา เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจอันดีต่อกันระหว่างผู้ที่ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นหลักในการสื่อสารกับผู้ใช้ภาษาไทยเป็นหลักในการสื่อสาร

Abstract

The objective research of “Dikir Hulu lyric: Language value and communication related to society and culture of southern border provinces” are, firstly, studying contents and the writting technique of the lyric. Secondly, studying the communication characteristics and finally is study languages communitive relation with socialize and cultural of 3 board provinces, southern part of THAILAND. Sample space for the research is consist with the past, middle and new generation such as *Pao De KaYoaMaTee*, *Eae KooBaeRaYor*, *Ma YaHa*, *PaoTea KuBaeEKae* and *YuSoe BorTong* groups.

The results shown that Dikir Hulu lyric content are construct by verbal and nonverbal forms, repeating, mixing words, figure of speech, running the plot story by create personage character and comedy technique. In the communication process, Dikir Hulu lyric are in the originally village, improvise the originally with modern style, and modern format. On the languages communitive relation with socialize and cultural of 3 board provinces, we found that Dirk Hulu plays important role on i) language section is conservation and language teaching in multilingualism social; ii) life criticism in person, family, romance, married, and finance status; iii) social criticize on time change and generation challenge; iv) folk media for the community in the role of broadcasting, campaign, and promote harmony, reconciliation; v) teaching and reminding of Islamic spirit, that is the accumulation of merit, life is the test of god, and life is wishful of god.

The implementation of this result is able to generate policy for driving the cooperative community by applied Dikir Hulu media for multi-language learning in multi-language society. Expectation is to develop and realized between the native-Malay and native-Thai speakers for the communication.

กิตติกรรมประกาศ

ขอรำลึกในคุณูปการอันยิ่งใหญ่ของศิลปินดิเกร์ฮูลูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ที่ได้สั่งสมภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าไว้ให้ลูกหลานได้สืบสานและเรียนรู้ อันเป็นที่มาของรายงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณศิลปินดิเกร์ฮูลูทุกท่านที่ให้โอกาสผู้วิจัยได้สัมภาษณ์และศึกษาข้อมูล ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ภิญโญ เวชโช ผู้บุกเบิกการศึกษาดิเกร์ฮูลู ซึ่งกรุณาให้คำแนะนำอันมีค่ายิ่ง ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์สุภา วัชรสุขุม และอาจารย์จิราภรณ์ ก่อเกียรติยากุล ผู้จุดประกายความใคร่รู้และให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ในเรื่องภาษามลายูถิ่น และขอขอบคุณนางสาวอาอีซะห์ หะยีอาแซ และคณะ ที่คอยช่วยเหลือให้งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อ (ภาษาไทย)	1
บทคัดย่อ (ภาษาอังกฤษ)	2
กิตติกรรมประกาศ	3
บทที่ ๑ บทนำ	
หลักการและความเป็นมา	7
วัตถุประสงค์	10
คำถามวิจัย	10
กรอบแนวคิด	11
นิยามศัพท์	11
ขอบเขตวิจัย	11
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	11
บทที่ ๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	
๑) วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเกี่ยวกับความรู้ ความเข้าใจที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นเมือง	13
๒) วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้	22
๓) วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและทฤษฎีทางนิเทศศาสตร์(สื่อพื้นบ้าน) ภาษา วรรณศิลป์ และคติชนวิทยา	30
บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย	43
บทที่ ๔ บทดิเกร์ฮูลู : ท่วงทำนองของศิลปินพื้นบ้านและท่วงทำนองของผู้คนชายแดนใต้	45
๑) เปาะเดร์ กาเยาะมาตี	46
๒) แอ กูแบรายอ	54
๓) มะ ยะหา	59
๔) เปาะเต๊ะ กูแบอีแก	64
๕) ยูโซะ บ่อทอง	73

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๕ บทดิเกร์ฮูลู : พลวัตและสายใยวัฒนธรรมชายแดนใต้ 80

คุณค่าทางภาษา

๑) ลักษณะของมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ 90

๒) ลักษณะของอมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ 94

๓) กลวิธีการซ้ำคำซ้ำความ 97

๔) กลวิธีการปนคำศัพท์ 101

๕) กลวิธีการใช้โวหารภาพพจน์ 102

๖) กลวิธีการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร 106

๗) กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน 108

ลักษณะทางการสื่อสาร

๑) การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้าน 111

๒) การสื่อสารแบบผสมผสาน 112

๓) การสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ 112

ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและลักษณะการสื่อสาร กับสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ 113

๑) บทบาททางภาษา 113

๒) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต 113

๓) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม 116

๔) บทบาทในการเป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อชุมชน 118

๕) บทบาทในการสั่งสอนและให้คติเตือนใจตามหลักการของศาสนาอิสลาม 122

บทที่ ๖ สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 126

บรรณานุกรม 131

ประวัติผู้วิจัย 134

สารบัญภาพ

ภาพที่ ๑ นายการ์เดร์ ละเอ๊าะ 51

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๒ นายการ์เดร์ ละเล๊าะ และผู้วิจัย 51

ภาพที่ ๓ นายการ์เดร์ ละเล๊าะ กับเครื่องดนตรีรำมะนาใหญ่และรำมะนาเล็ก 52

ภาพที่ ๔ บริเวณบ้านนายกาเดร์ ละเล๊าะ (บ้านกาเยาะมาตี) 52

ภาพที่ ๕ นายการ์เดร์ ละเล๊าะและคณะกับเปาะเต๊ะ กูแบอีแก 53

ภาพที่ ๖ นายกาเดร์ ละเล๊าะร่วมแสดงกับเปาะเต๊ะ กูแบอีแก 53

ภาพที่ ๗ ดิเกร์ฮูลูคณะบาตูอาปา กาเยาะมาตี 54

ภาพที่ ๘ การแสดงในหมู่บ้านของดิเกร์ฮูลูคณะบาตูอาปา กาเยาะมาตี 54

ภาพที่ ๙ นายสะมะแอ หะมะ 57

ภาพที่ ๑๐ นายสะมะแอ หะมะ ทำหน้าที่เป็นลูกคู่ (ออแกยาวับ) 57
ให้คณะ มะ ยะหา

ภาพที่ ๑๑ นายสะมะแอ หะมะ กับการทำหน้าที่เป็นคนขับกลอนสด 58
(ออแกกาโระ)

ภาพที่ ๑๒ นายหะมะ แสดงบนเวที 60

ภาพที่ ๑๓ นายหะมะกับลูกคู่ 61

ภาพที่ ๑๔ นายหะมะ กับการแสดงในมิวสิควิดีโอ 61

ภาพที่ ๑๕ คณะดิเกร์ฮูลูของนายหะมะ แบลือแบ 62

ภาพที่ ๑๖ นายหะมะ แบลือแบและคณะผู้วิจัย 62

ภาพที่ ๑๗ นายมะดารี สาและ 66

ภาพที่ ๑๘ การแสดงของนายมะดารี สาและ แบบอนุรักษ์ 66

ภาพที่ ๑๙ นักร้องชายประจำคณะเปาะเต๊ะ กูแบอีแก ในการแสดงแบบใหม่ 67

ภาพที่ ๒๐ นายมะดารี สาและ กับผลงานวีดิทัศน์มิวสิควีดีโอ 67

ภาพที่ ๒๑ ผลงานส่วนหนึ่งของนายมะดารี สาและ หรือ เปาะเต๊ะ กูแบอีแก 68

ภาพที่ ๒๒ นักร้องชายและนักร้องหญิงของคณะเปาะเต๊ะกูแบอีแก 68
ในการแสดงแบบใหม่

ภาพที่ ๒๓ นักร้อง(ออแกลาฆู)คณะเปาะเต๊ะกูแบอีแกและผู้วิจัย 69

ภาพที่ ๒๔ นายยูโซะ อุมาร์ กับการแสดงในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม 74

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ ๒๕ คณะลูกคู่และนักดนตรีของนายยูโซะ อุมาร์ กับการแสดงกึ่งสาธิต	74
ภาพที่ ๒๖ ภาพบรรยากาศการแสดงของนายยูโซะ อุมาร์ และคณะ	75
ภาพที่ ๒๗ นายยูโซะ อุมาร์ ขับร้องเพลงดิเกร์ฮูลู	75
ภาพที่ ๒๘ นักร้องนำประจำวงของนายยูโซะ อุมาร์ ซึ่งสร้างสีสันความตลกขบขัน	76
ภาพที่ ๒๙ ลูกคู่ (ออแกยาวับ) ของนายยูโซะ อุมาร์	76
ภาพที่ ๓๐ นายยูโซะ อุมาร์ และนักร้องประจำวงผู้ทำหน้าที่เป็นออแกกาโระด้วย	77

บทที่ ๑

บทนำ

๑. หลักการและความเป็นมา

การละเล่นพื้นเมืองในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เรียกว่า ดิเกร์ฮูลู หรือ ลิเกฮูลู เป็นศิลปะการแสดงแบบขับร้องเพลงและว่ากลอนโต้ตอบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ตอนล่าง ซึ่งได้รับความนิยมมายาวนานจนถึงปัจจุบัน สืบเนื่องจากมีการอนุรักษ์และสืบสานกันมาอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันดิเกร์ฮูลูได้รับการพัฒนาเพื่อรับใช้ยุคสมัยมากขึ้น โดยได้พัฒนาจากการแสดงเฉพาะในงานบุญ งานประเพณี มาเป็นการละเล่นเพื่อรณรงค์และประชาสัมพันธ์เนื่องในโอกาสต่างๆ เช่น การแสดงดิเกร์ฮูลูเพื่อต้านภัยยาเสพติด, ดิเกร์ฮูลูต้านภัยเอดส์ ดิเกร์ฮูลูเพื่ออนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นต้น

นอกจากนี้ ผู้ผลิตสินค้าและบริการยังได้ให้ความสนใจในการใช้ดิเกร์ฮูลูเป็นเครื่องมือโฆษณาและประชาสัมพันธ์สินค้าและบริการผ่านสื่อต่าง ๆ สาเหตุที่ดิเกร์ฮูลูสามารถสามารถยืนหยัดอยู่ในสังคมท้องถิ่นได้ยาวนานน่าจะพ้องกับทัศนะของเอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๔ : ๑๗๑) ที่ว่า “ศิลปะการแสดงใดมีความยืดหยุ่นในการปรับตัวสูง และศิลปะการแสดงใดตอบสนองความต้องการของคนสมัยใหม่ได้ในแง่ ‘เติมให้’ ในสิ่งที่ขาดในชีวิตประจำวัน ศิลปะการแสดงนั้นก็จะยังมีชีวิตชีวาอยู่” เช่นเดียวกับคำกล่าวของพรศักดิ์ พรหมแก้ว (๒๕๔๐ : ๗๖ – ๗๘) ว่า เหตุที่การละเล่นหรือการแสดงพื้นบ้านชนิดใดได้รับการสืบทอดกันมานาน ย่อมแสดงว่าการละเล่นหรือการแสดงพื้นบ้านชนิดนั้นมีความสัมพันธ์กับสภาพท้องถิ่นและมีบทบาทหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างในสังคมนั้น โดยบทบาทหน้าที่อาจปรับเปลี่ยนไปบ้างตามสภาวะการเปลี่ยนแปลงของสังคม เช่น การทำหน้าที่เป็นเครื่องนันทนาการชาวบ้าน เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน เป็นเครื่องควบคุมและรักษาปทัสถานทางสังคม เป็นสื่อสานเสริมความสัมพันธ์ทางสังคม และเป็นเครื่องบันทึกภาพทางสังคม ฉะนั้นจึงกล่าวได้ว่าเหตุที่ดิเกร์ฮูลูซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านชนิดหนึ่งในจังหวัดชายแดนภาคใต้สามารถยืนหยัดอยู่ในสังคมได้ สืบเนื่องจากได้ทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของคนในสังคมปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

คุณค่าทางภาษาของดิเกร์ฮูลูสะท้อนได้ในหลายลักษณะ ซึ่งพอจะจำแนกได้ ๒ ประการหลัก คือ คุณค่าในตัวเองและคุณค่าจากการถ่ายทอด ประการแรก คุณค่าในตัวเองคือคุณค่าจากลักษณะการใช้ภาษา อันประกอบไปด้วยบทกลอนปันตน บทกลอนกาโระ และบทเพลงทั่วไป ซึ่งเป็นลีลากลอนในวัฒนธรรมมลายู การศึกษาคุณค่าทางภาษาของบทดิเกร์ฮูลูจะทำให้ทราบถึงภูมิปัญญาการใช้ภาษาของกลุ่มชน ลักษณะจำเพาะและข้อโดดเด่น อันสะท้อนถึงบุคลิกลักษณะของกลุ่มชนได้ ประการที่สอง

คุณค่าจากการถ่ายทอด หรือการสื่อสารเป็นคุณค่าที่เชื่อมโยงมาจากคุณค่าทางภาษาในฐานะที่ภาษาเป็นเครื่องมือในการบันทึกและถ่ายทอดความเป็นไปของผู้คนและสังคม

บทดิเกร์ฮูลูถือเป็นศิลปะการสื่อสารแขนงวรรณกรรม ซึ่งชี้ชวนให้เห็นภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ภาษาให้เกิดความงาม จนสามารถสื่อสารได้บรรลุตามวัตถุประสงค์ นอกจากนี้ยังโน้มนำให้รำลึกในความลึกซึ้ง แยบคายของกลุ่มชนผู้ทำหน้าที่สื่อภาษา จึงไม่อาจละเลยการศึกษาบทดิเกร์ฮูลูในด้านคุณค่าทางวรรณศิลป์ไปได้ การศึกษาด้านวรรณศิลป์ได้แก่การศึกษาความหมายและรูปแบบของวรรณกรรมซึ่งสอดประสานกลมกลืนจนนำไปสู่การรับรู้ความอย่างมีรส หรือมีสุนทรียภาพ หมายถึงนอกจากความงามอันเกิดจากชั้นเชิงการประพันธ์แล้วความงามจาก “ความ” หรือ ความหมาย ย่อมมีความสัมพันธ์เท่าเทียมกัน และความหมายหรือเนื้อหาดังกล่าวย่อมสะท้อนความเคลื่อนไหวในชีวิตของกลุ่มชน ดังที่ ดวงมน จิตร์จำนงค์ (๒๕๓๖ : ๕) ได้กล่าวไว้ว่า

> เนื้อหาของศิลปะย่อมหนีไม่พ้นชีวิตจิตใจของมนุษย์ ซึ่งรวมทั้งทัศนะที่มนุษย์มีต่อสรรพสิ่งอันอยู่แวดล้อมรอบชีวิตและตัวตนของเขา ที่เขาได้สัมผัสรับรู้ ไม่ว่าจะเป็นความเป็นไปในชีวิต ความเคลื่อนไหวของสังคม เรื่องราวของบุคคลอื่นทั้งในอดีตที่ตกทอดมายังเขา หรือในสมัยเดียวกัน ที่เขานิยมชมชื่นหรือเยาะเหยียดหยัน ความแปรปรวนของปรากฏการณ์ธรรมชาติในสากลจักรวาลตลอดจนโลกของความใฝ่ฝันที่เขาสอดร้อยขึ้นด้วยจินตนาการ

การศึกษาเกี่ยวกับวรรณกรรม อาจแบ่งแนวการวิจัยวรรณกรรมออกได้เป็นสามข้อใหญ่ คือ การวิจัยวรรณกรรมโบราณ วรรณกรรมท้องถิ่น และวรรณกรรมร่วมสมัย ซึ่งในด้านการวิจัยวรรณกรรมท้องถิ่นนั้น เหมาะที่จะศึกษาในเชิงสังคมควบคู่ไปกับแนวการวิเคราะห์องค์ประกอบ เนื่องจากวรรณกรรมท้องถิ่นส่วนมากได้สะท้อนให้เห็นความคิด ความเชื่อ ตลอดจนค่านิยมของคนในท้องถิ่น (กุสุมา รักษมณี, ๒๕๓๓ : ๓๓ – ๓๕)

บทดิเกร์ฮูลูถือได้ว่าเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งในทางคติชนวิทยาเรียกว่า “เครื่องสื่อสารชาวบ้าน (folk media)” นักวิชาการสาขานี้นิยมศึกษาบทบาทหน้าที่ของวรรณกรรมที่มีต่อสังคม ตลอดจนโลกทัศน์ของกลุ่มชนที่สะท้อนมาจากวรรณกรรมแต่ละเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นบทบาททางการสื่อสาร บทบาทในการปลูกฝังคุณธรรม หรือปกปักปทัสถานของสังคม นอกจากนี้สารัตถะที่ได้จากการศึกษาวรรณกรรมท้องถิ่นมักปรากฏความคิด ความเชื่อ ของกลุ่มชนให้เห็นอยู่เสมอ เช่น การวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์สารัตถะเพลงกล่อมเด็กภาคใต้” ของสุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๒๔ : ๑๙๙) ที่พบว่า

เพลงกล่อมเด็กภาคใต้มีสารัตถะที่เกี่ยวกับสถาบันสังคมได้แก่ “การอนุรักษ์วัฒนธรรม คือการเคารพต่อขนบประเพณี การจรรโลงศาสนา การปกป้องสิทธิอันพึงมีพึงได้โดยชอบธรรม ปัญหาเกี่ยวกับฐานะในสังคม ปัญหาเกี่ยวกับการปกครอง และปัญหาอื่นๆ ในสังคม”

กล่าวได้ว่านักวิชาการวรรณกรรมและนักวิชาการคติชนวิทยา ต่างมองเห็นคุณค่าทางภาษาเชิงสังคมของวรรณกรรมท้องถิ่น บทดิเกร์ฮูลูที่แพร่กระจายอยู่ในสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงมีคุณค่าในการฉายภาพลักษณ์ของสังคมชายแดนใต้ที่สืบสายวัฒนธรรมของตนมายาวนาน

ในแง่คุณค่าทางภาษา ยังไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดได้ศึกษาคุณค่าทางภาษาของดิเกร์ฮูลูในเชิงลึก อันได้แก่เนื้อหาและลักษณะคำประพันธ์หรือคุณค่าทางวรรณศิลป์ คงปรากฏแต่การศึกษาดิเกร์ฮูลูในด้านประวัติศาสตร์ ศักยภาพ บทบาทและพัฒนาการของคณะดิเกร์ฮูลู ซึ่งเน้นที่บทบาทของศิลปินเป็นหลัก การศึกษาคุณค่าทางภาษาในบทดิเกร์ฮูลูจึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจยิ่ง เพราะในตัวบทดังกล่าวจะแฝงไว้ด้วยคำตอบที่จะอธิบายวิถีชีวิตและสังคมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ในหลายแง่มุม

ในแง่การสื่อสาร บทดิเกร์ฮูลูถือเป็นตัวสารในสื่อพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ซึ่งปัจจุบันนักวิชาการสาขานิเทศศาสตร์ให้ความสนใจศึกษาสื่อพื้นบ้านในฐานะเครื่องมือทางการสื่อสารที่มีความใกล้ชิดกับชุมชนฐานราก ฉะนั้นการศึกษาลักษณะการใช้บทดิเกร์ฮูลูเพื่อการสื่อสารจะทำให้เห็นภาพวัฒนธรรมทางการสื่อสาร โอกาสและช่องทางในการสื่อสาร และกระบวนการพัฒนาการสื่อสารเพื่อรับใช้สังคมของดิเกร์ฮูลูได้ชัดเจนขึ้น

จังหวัดชายแดนภาคใต้ตอนล่างอันประกอบไปด้วยจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เป็นพื้นที่ที่มีเสน่ห์ในการศึกษาวิจัยหลายประการ เนื่องจากอุดมไปด้วยกลุ่มชนและวัฒนธรรมอันหลากหลายที่ไม่อาจพินิจพิเคราะห์ด้วยมุมมองเพียงด้านเดียว ด้วยมีโครงสร้างทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ที่ทับซ้อนกันอยู่อย่างเป็นพหุลักษณ์ โดยเฉพาะเอกลักษณ์ทางด้านศาสนาและชาติพันธุ์ของกลุ่มชนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นอีกประการหนึ่งที่ได้รับการกล่าวถึงอยู่ไม่น้อย เนื่องจากประชากรส่วนใหญ่ในภูมิภาคนี้แม้นับถือศาสนาอิสลาม แต่ก็มีความแตกต่างจากชาวไทยอิสลามในท้องที่อื่น เพราะสืบเชื้อสายมาจากชาวมลายูผู้เคยสถาปนาเมืองเป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ครอบครองคาบสมุทรมลายูมาช้านาน จนถือได้ว่าวัฒนธรรมมลายูได้แทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตของกลุ่มชนในภูมิภาคนี้อย่างแนบแน่น ดังบทดิเกร์ฮูลูที่ถ่ายทอดเป็นภาษามลายู และมีบทประพันธ์ส่วนใหญ่เป็นบทประพันธ์พื้นเมืองมลายู ได้แก่บทปาตงหรือปันตน ซึ่งพบว่าแพร่กระจายอยู่ในบทประพันธ์ของเพลงพื้นเมืองอื่นๆ ด้วย เช่นเพลงกล่อมเด็กพื้นบ้าน และเพลงรองแง็ง เป็นต้น

ด้วยปัจจัยของการใช้ภาษาและการสื่อสารขึ้นอยู่กับบริบทของสังคม การเก็บรวบรวมบทดิเกร์

ฮูลู รวมทั้งข้อมูลทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการของดิเกร์ฮูลูจากหลักฐานลายลักษณ์และจากผู้รู้ ค้นหาข้อแตกต่างของบทดิเกร์ฮูลูในอดีตกับปัจจุบัน เพื่อวิเคราะห์คุณค่าทางภาษาและลักษณะการสื่อสารที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของจังหวัดชายแดนภาคใต้ จะทำให้มองเห็นภาพพัฒนาการทางสังคมของจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งในบริบทภายในและบริบทภายนอกได้เป็นอย่างดี ทั้งผลการศึกษาที่ได้จะเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะพื้นบ้าน เป็นพื้นฐานสำคัญในการทำความเข้าใจชีวิตและจิตใจของผู้คนในวัฒนธรรมชายแดนภาคใต้ได้ และสนองตอบนโยบายของรัฐที่สำคัญสองประการ คือ ประการแรกสนองตอบต่อนโยบายการส่งเสริมให้ผู้คนในสังคมยอมรับและเข้าใจในความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม เพื่อการดำรงอยู่ร่วมกันในสังคมได้อย่างสันติสุข ประการที่สองสนองตอบต่อนโยบายการส่งเสริมความร่วมมือด้านวัฒนธรรมของกลุ่มประเทศในด้านองค์ความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมและอาเซียนศึกษา และ ศิลปะการแสดง เนื่องจากการแสดงดิเกร์ฮูลูได้แพร่กระจายอยู่ในประเทศสิงคโปร์และมาเลเซียด้วยเช่นกัน

ด้วยสาเหตุดังกล่าวแล้ว การศึกษาดิเกร์ฮูลูโดยพิจารณาคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารเชื่อมโยงกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมจงหวัดชายแดนภาคใต้ โดยอาศัยกรอบแนวคิดและทฤษฎีจากศาสตร์หลายแขนงแบบบูรณาการ เป็นต้นว่าศาสตร์ทางคติชนวิทยา วรรณศิลป์ และนิเทศศาสตร์ จะทำให้เห็นความสำคัญของ ดิเกร์ฮูลู และทิศทางการพัฒนาดิเกร์ฮูลูต่อเนื่องไป

๒. วัตถุประสงค์

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาเรื่องคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู และความสัมพันธ์ระหว่างบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ดังนี้

(๑) เพื่อศึกษาคุณค่าทางภาษาของบทดิเกร์ฮูลูในด้านเนื้อหา และกลวิธีการประพันธ์

(๒) เพื่อศึกษาลักษณะทางการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู

(๓) เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

๓. คำถามวิจัย

(๑) บทดิเกร์ฮูลูมีคุณค่าทางภาษาในด้านเนื้อหาและกลวิธีการประพันธ์อย่างไร

(๒) บทดิเกร์ฮูลูมีลักษณะทางการสื่อสารอย่างไร

(๓) คุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูมีความสัมพันธ์กับมิติทางสังคมในจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างไร

๔. กรอบแนวคิด

การวิจัยครั้งนี้ ใช้แนวคิดและทฤษฎีทางวรรณศิลป์ ภาษาศาสตร์สังคม คติชนวิทยา และนิเทศศาสตร์ เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ตัวบทดิเกร์ฮูลู และลักษณะการสื่อสารของดิเกร์ฮูลูในฐานะสื่อพื้นบ้าน ด้วยความเข้าใจว่าสื่อพื้นบ้านเป็นภาพสะท้อนของสังคมในแต่ละสมัย และมีความจำเป็นต้องปรับตัวให้เข้ากับบริบทของสังคมแต่ละยุค และบทเพลงหรือเนื้อหาของสื่อพื้นบ้านดังกล่าวจะสามารถสะท้อนภูมิปัญญาของศิลปินได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นภูมิปัญญาด้านการใช้ภาษา และภูมิปัญญาจากการอ่านสังคมของตัวศิลปินเอง

๕. นิยามศัพท์

(๑) บทดิเกร์ฮูลู หมายถึง คำประพันธ์อันประกอบด้วย

- บทปาตงหรือปันตนซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์เฉพาะในสังคมมลายู
- บทกาโระซึ่งเป็นบทกลอนโต้ตอบในลักษณะการกล่าวด้น
- บทเพลงทั่วไปหรือลาฆูซึ่งเป็นคำประพันธ์ที่มีทำนองร้องแบบต่างๆ ทั้งทำนองเพลงพื้นเมืองมลายู ทำนองอินเดีย และทำนองเพลงไทยสากล

(๒) คุณค่าทางภาษา หมายถึง คุณค่าของภาษาในแง่วรรณศิลป์อันประกอบไปด้วยเนื้อหาและกลวิธีการประพันธ์ ซึ่งมีความสอดคล้องกันจนเกิดความงามและคุณค่า

(๓) การสื่อสาร หมายถึง ลักษณะการสื่อสารที่พิจารณาจากองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสาร ได้แก่ ผู้ส่งสาร สาร ช่องทางการสื่อสาร และผู้รับสาร

(๔) มิติทางสังคมและวัฒนธรรม หมายถึง บริบทของสังคมในด้านต่างๆ ได้แก่ ด้านสาธารณสุข ด้านครอบครัว การศึกษา นันทนาการ และวัฒนธรรม โดยเน้นการแสดงออกทางวัฒนธรรมเป็นสำคัญ

(๕) จังหวัดชายแดนภาคใต้ หมายถึง พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ประกอบด้วย จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส

๖. ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาบทดิเกร์ฮูลูทั้งแบบมุขปาฐะและลายลักษณ์ของคณะศิลปินจำนวน ๕ คณะ ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส)ซึ่งสามารถเป็นตัวแทนของยุคการแสดงดิเกร์ฮูลู ๓ ยุค คือยุคต้น ยุคกลาง และยุคปัจจุบัน

๗. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

(๑) ได้องค์ความรู้ด้านคุณค่าทางภาษาและการสื่อสาร ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อนักแสดง ชุมชน และหน่วยงานด้านวัฒนธรรมในการอนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

(๒) กลุ่มนักแสดงดิเกร์ฮูลูได้ใช้ผลการศึกษาในการพัฒนาบทดิเกร์ฮูลู และพัฒนาเครือข่าย

(๓) หน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมได้ใช้ผลการศึกษาในการพัฒนากลุ่มศิลปินพื้นบ้าน

(๔) ได้เผยแพร่ข้อมูลผลการวิจัยในวารสารวิชาการและการประชุมสัมมนาทางวิชาการ

บทที่ ๒

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาบทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษาและการสื่อสารที่เชื่อมโยงกับสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นการศึกษาเพลงพื้นเมืองในจังหวัดชายแดนภาคใต้ซึ่งมีที่มาร่วมกับลิเกในเมืองไทย โดยเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในพื้นที่ดังกล่าว ด้วยวิธีการศึกษาที่อาศัยกรอบแนวคิดในทางวรรณศิลป์ ภาษา คติชนวิทยา และนิเทศศาสตร์(สื่อพื้นบ้าน) วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจึงอยู่ในขอบข่ายของการศึกษาเกี่ยวกับเพลงพื้นเมืองรวมถึงลิเก และการแสดงที่เกี่ยวข้อง และการศึกษาเกี่ยวกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ รวมทั้งวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้ศึกษา

๑. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเกี่ยวกับความรู้ ความเข้าใจที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นเมือง

๑.๑ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นเมืองทั่วไป

เพลงพื้นบ้านพื้นเมืองดำรงอยู่ในวัฒนธรรมมุขปาฐะ เกิดขึ้นเพื่อความรื่นเริงบันเทิงใจ รวมทั้งเป็นส่วนประกอบของประเพณีและพิธีกรรมท้องถิ่น ดังที่ สนิท บุญฤทธิ์ (๒๕๓๒) ศึกษาเรื่อง “เพลงเรือแหลมโพธิ์” พบว่าเพลงเรือแหลมโพธิ์มีศูนย์กลางการเล่นอยู่ที่บริเวณแหลมโพธิ์ ซึ่งเป็นแหลมเล็กๆ ยื่นลงไปในทะเลสาบสงขลา พื้นที่ประมาณ ๕ ไร่ อยู่ทางตอนเหนือของหมู่ที่ ๓ บ้านแหลมโพธิ์ ตำบลคูเต่า อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา เป็นเพลงที่ฝีพายเรือยาวร้องเล่นในเรือร่วมกับประเพณีชักพระ เพื่อชักลากเรือบุษบกพระไปสู่จุดหมายในวันแรม ๑ ค่ำ เดือน ๑๑ เพลงเรือแหลมโพธิ์เป็นเพลงเรือเช่นเดียวกันกับเพลงเรือที่มีเล่นในภาคกลางของประเทศไทยลักษณะเป็นประเพณีราษฎร์ แต่ความน่าสนใจศึกษาเฉพาะกรณีเพลงเรือแหลมโพธิ์อยู่ที่เพลงเรือแหลมโพธิ์เป็นเพลงเรือที่มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง นอกจากเพลงเรือแหลมโพธิ์เป็นเพียงเพลงที่เล่นกันในเรือ ว่าโต้ตอบกันระหว่างหนุ่มสาวแล้ว ยังมีคุณค่าในด้านภาษาถิ่นและท่วงทำนองการประพันธ์อีกด้วย

เพลงเรือภาคใต้ยังพบเห็นอยู่ที่อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช มีลักษณะเป็นเพลงพื้นเมืองที่มีเนื้อหาแบบปฏิพากย์เช่นเดียวกัน เพลงเรือปากพนังเป็นการละเล่นประกอบประเพณีการแข่งเรือ และประเพณีลากพระทางน้ำ เน้นการโต้ตอบระหว่างหนุ่มสาวขณะที่ทั้งสองฝ่ายลงเรือล่องไปตามลำน้ำ เรือแต่ละลำมักเป็นหญิงล้วนหรือชายล้วน เมื่อมาเจอกันก็ขับร้องเพลง แบบการทักทาย การ

ชม และการเกี้ยวพาราสี นอกจากนี้การละเล่นเพลงเรือในเชิงปฏิพากษ์ของท้องถิ่นภาคใต้ยังพบเห็นในเพลงนา เช่นเพลงนานครศรีธรรมราช เป็นเพลงที่นิยมเล่นโต้ตอบระหว่างชายหนุ่มหญิงสาวในท้องนา งานวัด งานรื่นเริงและงานมงคลต่างๆ การร้องเพลงนามีแม่เพลง และลูกคู่เรียกว่าท้ายไฟ เนื้อหาประกอบด้วยการไหว้ครูหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การชมโฉม และการขอผูกรัก (วิมล ดำศรี, ๒๕๓๙ : ๓๐-๓๒)

นอกจากความรื่นเริงบันเทิงใจ เพลงพื้นบ้านพื้นเมืองยังได้ทำหน้าที่เป็นภาพสะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้าน ปฏิสัมพันธ์ของผู้คนในท้องถิ่น ตลอดจนโลกทัศน์ของชุมชนที่สะท้อนผ่านบทเพลง สถาพร ศรีสัจจัง (๒๕๒๙) จึงได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “สารัตถะจากเพลงตันหยง” โดยศึกษาเพลงตันหยงหรือเพลงหล้อแหง็ง ที่นิยมเล่นในบริเวณจังหวัดตรัง ด้วยการศึกษาถึงประวัติความเป็นมาในการแสดง ขนบนิยม ความเชื่อ องค์ประกอบในการแสดง เพื่อช่วยให้เข้าใจเนื้อเพลงและเรื่องราวที่เกี่ยวกับเนื้อเพลงยิ่งขึ้น จากการศึกษาพบว่าการแสดงดังกล่าวเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของสองศาสนิก คือผู้นับถือพุทธศาสนา และอิสลาม โดยมีการผสมผสานระหว่างการใช้คำภาษามลายูและคำในภาษาถิ่นใต้ ลักษณะบทเพลงเป็นเพลงปฏิพากย์ ในเชิงเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหนุ่มหญิงสาว และถ่ายทอดความคิดความเชื่อในวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น การทำยาเสน่ห์เป็นต้น การศึกษาดังกล่าวทำให้เห็นวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นจังหวัดตรังและโลกทัศน์ของผู้คนท้องถิ่นดังกล่าวอย่างลึกซึ้งขึ้น ที่สำคัญเป็นต้นแบบของการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมที่ปรากฏมาช้านานแล้ว

นอกจากรองแง็งตันหยงที่แพร่กระจายอยู่ในจังหวัดตรังแล้ว รองแง็งตันหยงยังแพร่กระจายอยู่ในพื้นที่ฝั่งอันดามันหลายจังหวัด ไม่ว่าจะเป็น กระบี่ พังงา หรือ ภูเก็ต กลิ่น คงเหมือนเพชร และคณะ(๒๕๔๔) ได้ศึกษาเรื่อง “รองแง็งฝั่งอันดามัน เนื้อหา รูปแบบ และการสืบสานทางวัฒนธรรม” โดยเน้นการศึกษารองแง็งตันหยงของชาวเกาะลันตา จังวัดกระบี่ พบว่ารองแง็งตันหยงของเกาะลันตามีบทบาทในความบันเทิง และมีบทบาทในการเสนอสารัตถะเพื่อสร้างปทัสถานของสังคม เพลงรองแง็งตันหยงของชาวเกาะลันตามีลักษณะผสมผสานระหว่างรองแง็งฝั่งตะวันออกกับรองแง็งฝั่งตะวันตกในภาคใต้ของประเทศไทย โดยมีเนื้อเพลงสองชนิดเรียกกันว่าขับแขกและขับไทย การขับแขกคือการใช้บทปันตุนของชาวใต้ฝั่งตะวันออกในการแสดง ส่วนขับไทยคือการใช้ภาษาไทยถิ่นใต้ในการถ่ายทอดบทเพลง หรืออาจมีการผสมผสานระหว่างภาษามลายูของชาวอูรักลาโว้ยกับภาษาไทยถิ่นใต้ แต่เนื่องจากบทปันตุนเข้าใจได้ยากสำหรับชาวเกาะลันตาในปัจจุบัน เพลงรองแง็งแบบใหม่ซึ่งใช้ภาษาไทยและภาษาชาวเลอูรักลาโว้ยเป็นหลักจึงเข้ามาแทนที่ ถือเป็นนวัตกรรมใหม่ของท้องถิ่นที่เกิดการละเล่นที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของชาวเล วัฒนธรรมของชนมลายู กับวัฒนธรรมของชาวไทยถิ่นใต้ในจังหวัดกระบี่ เพลงที่ปรับเปลี่ยนใหม่ได้ใช้ฉันทลักษณ์แบบเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ แทนฉันทลักษณ์ของปันตุนดั้งเดิม

และใช้คำว่า “บุหงาตันหยง” เป็นคำขึ้นต้น จึงเรียกกันว่ารองแง็งตันหยง โดยมีกลุ่มศิลปินรองแง็งตันหยงแยกเป็นสองสาย ได้แก่ สายชาวเล และสายชาวไทยมุสลิม เพลงตันหยงแบบใหม่สามารถสนองตอบชุมชนเกาะลันตาได้ดีเนื่องจากสามารถสอดใส่วิถีชีวิตของชุมชนไปได้ และสามารถสื่อสารความหมายกันได้ง่ายกว่าบทปันตุนที่รับมาจากภายนอก ซึ่งเข้าใจได้ยากด้วยลักษณะคำประพันธ์และความหมายที่มีความลึกซึ้ง ทั้งนานวันก็ขาดพ่อเพลงที่สามารถร้องบทปันตุนได้ รองแง็งตันหยงได้แพร่กระจายอย่างรวดเร็วสาเหตุหนึ่งเป็นเพราะผู้ชมมีส่วนร่วมได้ ทั้งได้มีการละเล่นแบบปฏิพากย์เน้นการโต้ตอบสร้างความสนุกสนาน ซึ่งผู้เล่นสามารถเตรียมบทหรือกล่าวด้นได้โดยสะดวก

๑.๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงดิเกร์หรือลิเก และดิเกร์ฮูลู

ลิเก เป็นการแสดงที่แพร่หลายในประเทศไทย และมีประวัติความเป็นมาสัมพันธ์กับการสวดดิเกร์ของกลุ่มคนที่นับถือศาสนาอิสลาม เป็นเช่นบทบันทึกประวัติศาสตร์การเข้ามาของศาสนาอิสลามและชาวต่างชาติที่นับถือศาสนาอิสลามด้วย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗ : ๒๔๐ – ๒๔๒) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของลิเกไว้ว่า “ลิเก” เป็นละครพูดสลับรำด้นกลอนสดแนวตลกซึ่งพระยาเพชรปาณีเป็นผู้ริเริ่มขึ้น เดิมแต่งกายด้วยเครื่องแบบข้าราชการพลเรือนในยุครัชกาลที่ ๕ ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน เนื้อเรื่องนำมาจากละครนอก ละครพันทาง ต่อมานักแสดงเป็นผู้ชายแสดงทั้งโรง เพลงที่ใช้มีเพลงทำนองหลักเรียกว่า รานิเกลิง หรือราชนิเกลิง แทนเพลงร่ายละคร ใช้เพลงสองชั้นง่ายๆ เช่น เพลงนาคราชเป็นเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ก็ใช้แต่ที่จำเป็น เช่น เพลงโอด เชิด เสมอ ลิเกพระยาเพชรปาณีแสดงเอาใจคนดู ๓ ประการ คือ แต่งตัวให้สวย แสดงให้ขบขัน และแสดงให้เร็วทันใจ ลิเกมีวิวัฒนาการมาจากการแสดงหลายทางเป็นต้นว่าจากการสวดคฤหัสถ์ และจากการสวดมุสลิม เรียกว่ายิเกหรือสวดแขก ได้รับอิทธิพลมาจากชาวชาวมลายูที่อพยพมาจากปักษ์ใต้ในช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เดิมยิเกเป็นสวดสรรเสริญพระอัลลาห์เป็นภาษามลายูประกอบกลองรำมะนาและแสดงในกรุงเทพตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ ๓ ต่อมาลูกหลานในยุครัชกาลที่ ๕ ได้ขับร้องเป็นภาษาไทย การสวดแขกในยุคนี้ขึ้นต้นสวดทางศาสนาแล้วจบเป็นสวดทางโลกด้วยการด้นกลอนสดปะทะคารมกันให้เกิดความสนุกสนานเรียกว่าปันตุนคล้ายลำตัดในปัจจุบันแต่ยังคงเรียกว่ายิเก คนไทยจึงเรียกตามสะดวกปากว่า ยี่เก

ในการสวดคฤหัสถ์ได้มีการสวดออกภาษาต่างๆ โดยออกภาษาแขกเป็นชุดแรกด้วยเห็นว่าการออกภาษาแขกเป็นการร้องสรรเสริญพระอัลเลาะห์ ซึ่งเป็นการแสดงที่อยู่ในฐานะที่ศักดิ์สิทธิ์ และคงรำมะนาไว้ด้วยเป็นเครื่องดนตรีหลัก ชุดถัดไปจึงเป็นปี่พาทย์เสภา ต้นทางลิเกอีกแหล่งหนึ่งน่าจะมา

จากการเล่นเพลงพื้นบ้าน ลักษณะการเล่นเพลงพื้นบ้านมีลำดับขั้นเป็น ไหว้ครู เกริ่น ประ(จับเรื่อง) แล้วลา ในการจับเรื่องก็จะแสดงเป็นโครงเรื่องมาตรฐาน เช่น ชิงชู้ ชิงชาย หรือลักหาพาหนี แต่ไม่มีตัวละครผู้แสดงเป็นตัวของตัวเอง ที่สำคัญคือการด้นกลอนสดต่อว่าต่อขานกันเพื่อความเผ็ดร้อนและตลกโปกฮาถึงใจคนดู ชุดแต่งกายเป็นแบบพื้นบ้านคือสวมเสื้อนุ่งโจงกระเบนทั้งหญิงชาย เมื่อยี่เกรำมะนามาผสมผสานกับเพลงพื้นบ้าน การแสดงชุดออกภาษาของปี่พาทย์เสภาจึงกลายเป็นยี่เกขึ้น ต่อมายี่เกเป็นชุดนำยังคงลักษณะเดิม คือร้องสรรเสริญพระเจ้าและขยายเป็นสรรเสริญเจ้าภาพและคนดู แต่ชุดถัดไปลดจำนวนลงเหลือชุดเดียวและแสดงเป็นเรื่องยาวอย่างละครนอก

ลิเกกลายเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายไปทั่วกรุงอย่างรวดเร็วด้วยหัดง่าย ค่าจ้างถูก สนุกถึงใจ โดยแข่งขันกับละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และละครร้อง ครั้นปลายรัชกาลที่ ๕ ประมาณ พ.ศ. ๒๔๕๐ ลิเกก็แสดงเป็นละครมากขึ้น คือร้องรำอย่างละครไม่ร้องด้นอย่างลิเก กระทั่งพัฒนาเป็นละครพูดปนร้อง ด้นกลอนสดปนรำ แต่งเครื่องเลียนแบบราชสำนัก เรียกกันต่อมาว่าลิเกทรงเครื่อง โดยเพิ่มเติมเครื่องแต่งกายให้หรูหราขึ้นไปจากเมื่อเริ่มต้นคือปักขนนกบนชฎา ขยายดวงตราอย่างเครื่องอิสริยาภรณ์นพรัตน์ราชวราภรณ์ให้ใหญ่จนเต็มหน้าอก พร้อมประดับโบว์ขนาดใหญ่จนเต็มหน้าอกและบนหัวไหล่ทั้งสองข้าง ทำให้ลิเกโดยทั่วไปดูใกล้เคียงกับละครนอกและละครพันทาง และเมื่อละครนอกกับละครพันทางเสื่อมลง ลิเกจึงรับมรดกของละครทั้งสองประเภทนี้ไปในเวลาต่อมา

สุวรรณี อุดมผล (ม.ป.ป : ๑๗๙ – ๒๐๑) กล่าวถึงประวัติของลิเกในทิศทางเดียวกันว่า ลิเกเป็นการแสดงของไทยที่มีข้อสันนิษฐานหลายประการ บ้างก็ว่ามีที่มาจากชาวต่างชาติ ทั้งนี้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวไว้ในระเบียบตำนานละครว่า ลิเก มาจาก ดิเก เป็นภาษามลายู แปลว่าขับร้อง ลิเกที่รู้จักกันได้แก่ลิเกบันตน นิยมแสดงเรื่องสิบสองภาษา ได้แก่ ชุดแขกแดง ชุดลาว ชุดญวณ ชุดพม่า ชุดฝรั่ง ชุดเขมร ชุดตะลุง และชุดมอญ

ตัวอย่างบทลิเกสิบสองภาษา

โยซาโยละซ่า มาตจุเล้เหล	เลโยซา (รับ) ซะ
จะกล่าวถึงเจ้าแขกเทศ	ชอบแต่งเพศเป็นชาวลังกา (รับ) ซะ
เจริญสุขทุกเวลา	เงินทองบ่าวค้ามีมากมาย (รับ) ซะ
เมียอาบังกำลังรุ่น	เจ้าสมตระกูลงามเฉิดฉาย
ชื่อ “ยาหยี” ที่แยบคาย	จะผันผายไปตามสามี (รับ) ซะ

ลิเกลำตัดมีต้นเค้าจากละกูเยา ไม่ได้เล่นเป็นเรื่อง แต่เป็นการร้องแก้กันระหว่างผู้เล่นสองวง ถ้อยคำมุ่งไปในทางโปกฮา บางครั้งหยาบคาย เป็นต้นเค้าของลำตัดในสมัยต่อมา ลิเกลูกบทหรือลูกหมด พัฒนามาจากการใช้รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบอย่างเดียวมาเป็นการใช้วงดนตรีปี่พาทย์เพิ่มขึ้น

ลิเกทรงเครื่อง ได้ปรับแบบแผนการแสดงมาทางละครรำมากขึ้น โดยมีพระยาเพชรปาณีเจ้าของวิก ลิเกที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นผู้ริเริ่มขึ้น เครื่องแต่งกายของลิเกของทรงเครื่องเลียนแบบเครื่องแต่งกายของเจ้านายและขุนนาง เป็นการแต่งกายที่ค่อนข้างหรูหราและแพรวพราว เข้าใจว่าเหตุที่เรียกลิเกทรงเครื่องเพราะต้องการแยกมาจากลิเกบันตน และลิเกลูกบทที่มีมาแต่เดิม บทลิเกที่ใช้ในตอนแรกๆ นำมาจากที่ต่าง ๆ อย่างหลากหลาย โดยนำมาจากบทเสภาบ้าง บทละครในบ้างและละครนอกบ้าง เช่น เสภาขุนช้างขุนแผน คาวี ไกรทอง และอิเหนา เป็นต้น

นอกจากประวัติและพัฒนาการของลิเกในเมืองไทยแล้ว ยังมีผู้สนใจศึกษาการดำรงอยู่ของลิเกในสังคมร่วมสมัยในมุมมองทางมานุษยวิทยา เช่นการศึกษาวิจัยเรื่อง “แต่งองค์ทรงเครื่อง : ‘ลิเก’ ในวัฒนธรรมประชาไทย” ของสุริยา สมุทคุปต์และคณะ (๒๕๔๑) งานวิจัยชิ้นนี้ได้ศึกษาถึงความสำคัญและพัฒนาการของลิเกไทยและลิเกโคราชซึ่งมีความเชื่อมโยงกับสภาพเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ตลอดจนเน้นการศึกษากิจกรรมพื้นฐานทางกายซึ่งปรากกฏอยู่ในบริบทการแสดงของลิเกโคราชสมัยใหม่ การวิจัยครั้งนี้เกิดขึ้นด้วยความเชื่อว่า ลิเกเป็นศิลปะหรือสื่อบันเทิงควบคู่กับการทำหน้าที่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรม มีความหมายทางวัฒนธรรมที่สลับซับซ้อน และมีมิติในการสื่อความหมายที่ซ่อนอยู่ กรอบมโนทัศน์ที่ใช้ศึกษาประกอบด้วยกรอบมโนทัศน์เรื่องวัฒนธรรมประชา ละครสังคม และการเมืองเรื่อง “ร่างกาย” ตามแนวคิดในทางมานุษยวิทยา จากการศึกษาพบว่า ลิเกเป็นสื่อบันเทิงของสามัญชน เกิดขึ้นพร้อมกับความเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัยของสยามประเทศในช่วงเวลาของการเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตก กำเนิดของลิเกได้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมอิสลามที่มีต่อสยาม เริ่มแรกใช้การร้อง รำ เจรจา ประกอบรำมะนา และพัฒนามาเป็นการใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง วิกลิเกที่มีชื่อเสียงและได้รับการกล่าวขวัญถึงเป็นวิกแรกได้แก่วิกของพระยาเพชรปาณี และที่นี่เองที่เป็นบ่อเกิดของคำว่า “ยี่เก” ซึ่งเลือนเสียงมาจาก “ดิเกร์ หรือ ลิเก”

นอกจากการแสดงดิเกร์สายที่เรียกว่าละกูเยาจะเป็นต้นทางของลิเกลำตัดในภาคกลางแล้ว ชาวใต้ก็ได้พัฒนาการแสดงดังกล่าวในรูปการแสดงโต้ตอบเช่นกัน เรียกว่าดิเกร์ฮูลู หรือลิเกฮูลู ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ (๒๕๔๘) กล่าวถึงลิเกฮูลูไว้ว่า การแสดงลิเกฮูลู คล้ายกับ “ลำตัด” ทางภาคกลางของไทย ลิเกฮูลูจะเรียกว่าลำตัดมลายูก็ได้ เพราะเป็นต้นกำเนิดของลำตัดไทย เป็นการแสดงประเภทศิลปะการ

ร้องประกอบดนตรีของคนพื้นเมืองในแถบชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ตลอดจนในเขตประเทศมาเลเซียตอนเหนือ เช่น กลันตัน ไทรบุรี ปาหัง ตรังกานู นิยมกัน เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาอิสลาม คือพ่อค้าชาวเปอร์เซียได้เดินทางเรือเข้ามาค้าขายแล้ว และนำศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ด้วย ทำให้ดินแดนหมู่เกาะทะเลใต้และปลายแหลมมลายู หรืออินโดนีเซีย มาเลเซีย ปัจจุบันเป็นประเทศที่นับถือศาสนาอิสลาม ในพิธีทางศาสนาอิสลามจะมีการสวดสรรเสริญพระเจ้า ในสมัยพระยาเมืองปกครอง ๗ หัวเมืองมลายู มีการสวดในงานสำคัญ เช่น งานเมาลิดหรือวันกำเนิดพระนาบี บทสวดนี้ชาวเปอร์เซียเรียกว่า “ดีเกร์เมาลิด” (มาจากคำซีเกร์ Zikir ในภาษาอาหรับ) เรียกกันว่า “ละไป” หรือ “ซีเกร์มัรฮาบา” เป็นการร้องเพลงประกอบการตีกลองรำมะนา ชาวมลายูนำเอาทำนองมาดัดแปลงพร้อมแต่งเนื้อคำร้องเป็นภาษาพื้นเมืองขึ้นร้องเล่นก่อน ต่อมาพัฒนานำมาขับร้องในที่สาธารณะ มีการแยกเป็น ๒ ฝ่าย พร้อมแต่งกายให้สวยงามและร้องโต้ตอบแก้กันไป มีเครื่องดนตรีตีประโคมในที่สุดจึงได้กลายมาเป็น “ดีเกฮูลู” คำว่า “ฮูลู” แปลว่า ทางเหนือน้ำ (ฝ่ายใต้น้ำเรียกฮิเล) คือ ท้องที่เหนือน้ำ (ต้นน้ำ) ในที่นี้หมายถึงต้นกำเนิดของแม่น้ำปัตตานี คือแถบอำเภอเบตง อำเภอบันนังสตา จังหวัดยะลา และอำเภอมายอ จังหวดปัตตานี บอกให้รู้ว่าแหล่งกำเนิดของลิเกฮูลูพื้นบ้านมาจากท้องที่ดังกล่าวนั่นเอง ในประเทศมาเลเซียแถบรัฐกลันตันเรียกการแสดงชนิดนี้ว่า “ดีเกบารัต” (ลิเกตะวันตก)

ลิเกฮูลูโดยมากเป็นผู้ชาย นิยมแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายพื้นเมืองธรรมดา ต่อมามีการประกวดประชันกัน แต่ละคณะจึงคิดค้นขุดเครื่องแบบขึ้น เช่น ลูกคู่แต่งชุดขาวคาดผ้าลิลินังใส่หมวกหนีบ ส่วนคนขับร้องกลอนแต่ละฝ่ายใช้ ๑-๒ คน แต่งกายงามเป็นพิเศษ เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองรำมะนา ๒-๔ ใบ และฆ้อง ๑ วง เป็นหลัก นอกจากนั้นอาจมีกลองรำมะนาเล็ก และมีลูกแซ็ก (๑-๒ คู่) เขย่าประกอบจังหวะ บางคณะอาจเพิ่มขลุ่ยและเครื่องดนตรีสมัยใหม่อย่างอื่นเข้าไปด้วย เพื่อให้มีบรรยากาศแปลกใหม่และต่างจากฝ่ายตรงข้าม เดิมลูกคู่มี ๗ - ๑๐ คน ใช้วิธีปรบมือ ปัจจุบันเปลี่ยนมาเป็นใช้แผ่นโลหะตีแทน เพื่อให้เสียงดังหนักแน่น

ลักษณะการแสดงลิเกฮูลูคณะหนึ่งมีลูกคู่ราว ๑๐ คน ผู้ขับร้อง ๑ - ๒ คน เวลาเล่นลูกคู่และผู้ร้องขับกลอนจะหันหน้าไปทางผู้ชม ถ้าเป็นการประชันวงจะนั่งเรียงแถวแบ่งเวทีคนละครึ่ง และนั่งหันหน้าไปทางผู้ชมหน้าเวที นักดนตรีจะนั่งอยู่แถวหลัง ส่วนลูกคู่อยู่ด้านหน้า การแสดงจะผลัดกันลุกยืนร้องกลอนโต้ตอบกันคนละรอบ ผลัดกันรุกผลัดกันรับ เวลาร้องกลอนดนตรีจะหยุด ทำนองเดียวกับการเล่นลำตัด จังหวะดนตรีมีทั้งช้าและเร็ว โดยปกติมี ๓ จังหวะ คือ สโลว์ แมมโบร์สโลว์ และ จังหวะแบบอินเดีย

จะเห็นได้ว่าดิเกร์ฮูลูเป็นการละเล่นที่สะท้อนประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ของชนชาติต่างๆ กับชนชาวใต้ในประเทศไทย เนื่องจากชนชาติต่างๆ เมื่อเข้ามาก็ได้นำเอาคติความเชื่อ ดนตรีและการละเล่นเข้ามาเผยแพร่ด้วย สุจริต บัวพิมพ์ (๒๕๓๘) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สรุปได้ว่า ชุมชนในกลุ่มของภาคใต้ของไทยมีหลายเผ่าพันธุ์และมีหลายกลุ่ม โดยได้ติดต่อค้าขายมีความสัมพันธ์กับอินเดีย จีน ชวา -มลายู ตลอดจนติดต่อกับคนไทยในภาคกลาง ดนตรีพื้นบ้านในชนบทที่ความเจริญยังเข้าไปไม่ถึงจึงเป็นลักษณะเรียบง่าย ดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมน่าจะมาจากกลุ่มเงาะซาไก โดยเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี โดยใช้ไม้ไผ่ลำขนาดต่างๆ กัน ตัดออกเป็นท่อนสั้นบ้างยาวใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและเต้นรำ

ในระยะต่อมาหลังจากมีการติดต่อการค้าขายกับอินเดียและจีน การถ่ายโยงวัฒนธรรมจึงมีการปรับเปลี่ยน เช่น ทับที่ใช้ประกอบการเล่นโนรา มีร่องรอยอิทธิพลของอินเดียอย่างชัดเจน และการมีอาณาเขตติดต่อกับชวา - มลายู ภาษาและวัฒนธรรมทางดนตรีจึงถ่ายโยงถึงกันด้วย ในช่วงสมัยกรุงธนบุรี เมืองนครศรีธรรมราช มีความสัมพันธ์กับภาคกลางอย่างแนบแน่นและเป็นศูนย์กลางความเจริญทางศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงและดนตรี จนมีชื่อว่า “เมืองละคร” ในสมัยนั้น พระเจ้าตากสินมหาราชโปรดให้นำละครจากเมืองนครศรีธรรมราชไปฝึกละครให้นักแสดง จึงเป็นการถ่ายโยงวัฒนธรรมด้านดนตรีกลับไปสู่เมืองนครศรีธรรมราชด้วย เช่น ปี่นอก ซออู้ และซอด้วง ลักษณะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีความสำคัญเช่นเดียวกับดนตรีพื้นบ้านทั่วไป สรุปได้ว่า ดนตรีพื้นบ้าน คือ เสียงดนตรีที่ถ่ายทอดกันมาโดยการจดจำและโดยวาจา เรียนรู้ผ่านการฟังมากกว่าการอ่าน เป็นสิ่งที่ส่งทอดมาจากปากต่อปาก ไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

ดนตรีพื้นบ้านเป็นสมบัติของกลุ่มชนชาวบ้าน ผู้คนในสังคมพื้นบ้านมีส่วนร่วมในการสร้างบทเพลง ชาวบ้านร่วมกันขับร้อง ร่วมกันเล่นดนตรี หรืออย่างน้อยเคยฟังและรู้จักเนื้อเพลง รู้จักทำนองมาแต่อดีต ไม่สามารถระบุได้ว่าใครเป็นผู้ให้กำเนิดโดยแน่ชัด

ดนตรีพื้นบ้านไม่มีเนื้อร้องและทำนองที่ตายตัว เนื้อร้อง หรือบทเพลงอาจขยายออกไปได้เรื่อยๆ หรือถูกตัดทอนให้สั้นลงก็ได้ ตามใจคนร้อง ผู้เล่นดนตรีก็อาจพลิกแพลงท่วงทำนองให้แปลกออกไปได้หลายทางโดยไม่มีตัวโน้ตกำกับ

ดนตรีพื้นบ้านมีความเรียบง่ายทั้งในแง่ของการแสดงออก การขับร้องท่วงทำนองและการใช้ถ้อยคำ เช่น ไม่ต้องใช้อุปกรณ์มาก ใช้สำนวนภาษาง่ายๆ ซ้ำคำ ซ้ำวรรค มีทำนองหลัก ทำนองเดียวร้องหรือเล่นดนตรีซ้ำไปซ้ำมาหลายเที่ยวได้เป็นต้น

ผู้เล่นดนตรีหรือผู้ขับร้องบทเพลงในสังคมพื้นบ้านอาจจะเป็นเพียงผู้สมัครเล่น สามารถร้อง

หรือเล่นได้ในยามว่างและในโอกาสพิเศษ เช่น ในเทศกาลต่างๆ ที่มีผู้คนมาพบปะชุมนุมกันประกอบกิจกรรมต่างๆ มิยึดถือเป็นอาชีพ และอีกประเภทหนึ่ง คือ ผู้ที่มีความสามารถสูง จนได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินซึ่งสามารถร้องหรือเล่นดนตรีเป็นอาชีพได้

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีความสำคัญต่อสังคมของชาวใต้ สรุปได้ดังนี้

- ใช้บรรเลงเพื่อความรื่นเริงคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน ซึ่งจะบรรเลงควบคู่กันไปกับการละเล่นการแสดงเสมอ เพราะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้นจะไม่นิยมบรรเลงล้วนๆ เพื่อฟังโดยตรงแต่จะนิยมบรรเลงประกอบการแสดง

- ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมเพื่อบวงสรวงหรือติดต่อกับสิ่งลี้ลับ เพราะในอดีตสังคมส่วนใหญ่ติดอยู่กับความเชื่อเรื่องผี วิญญาณ เช่น มะตือรี ของชาวไทยมุสลิม ตะครึม ของชาวไทยพุทธที่ใช้เพื่อบรรเลงในงานศพ โดยมีความเชื่อว่าเป็นการนำวิญญาณสู่สุคติ การบรรเลงกาหลอในงานศพ บรรเลงส่วนหนึ่งเป็นการบรรเลงเพื่ออ้อนวอนเทพเจ้า ดนตรีชนิดนี้จึงมุ่งให้เห็นความศักดิ์สิทธิ์ มีอานุภาพให้เกิดความขลัง ยำเกรง

- ใช้บรรเลงเพื่อการสื่อสารบอกข่าว เช่น การประโคมปืด และประโคมโพนเป็นสัญญาณบอกข่าวว่าที่วัดมีการทำเรือพระ (ในเทศกาลชักพระ) จะได้เตรียมข้าวของไว้ทำบุญและไปช่วยตกแต่งเรือพระ หรือการได้ยินเสียงบรรเลงกาหลอ ก้องไปตามสายลมก็บอกให้รู้ว่ามีงานศพ ชาวบ้านก็จะไปช่วยทำบุญงานศพกันที่วัดนั้นๆ โดยจะสืบถามว่าเป็นใคร ก็จะไปเคารพศพโดยไม่ต้องมีบัตรเชิญเหมือนปัจจุบันนี้

- ใช้บรรเลงเพื่อเสริมสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ เช่น การบรรเลงกรือโต๊ะ หรือบานอ โดยชาวบ้านจะช่วยกันสร้างดนตรีชนิดนี้ขึ้นมาประจำหมู่บ้านของตนและใช้ตีแข่งขันกับหมู่บ้าน อื่นๆ เพื่อเป็นการสนุกสนานและแสดงพลังความสามัคคี เพราะขณะที่จะมีการประกวดจะต้องช่วยกันทำและแบกหามเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปพร้อมกับขบวนเชียร์ให้กำลังใจหากชนะก็เป็นชัยชนะของหมู่บ้าน ถ้าแพ้ก็ถือว่าเป็นการปราชัยของคนทั้งหมู่บ้าน ซึ่งถือเป็นเรื่องธรรมดาของการแข่งขันในโอกาสต่อไปก็จะต้องช่วยกันทำใหม่ให้ดีกว่าเก่า

การบรรเลงดนตรีและการละเล่นของกลุ่มชนได้มีบทบาทสำคัญต่อสังคมในด้านต่างๆ เช่นที่ ภิญโญ เวชโช (๒๕๕๑) ศึกษาเรื่อง “เพลงพื้นบ้าน ดิเกร์ฮูลู กำเนิด พัฒนาการ บทบาทในการขับขาน” พบว่าเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูมีบทบาทในการขับขานต่อสังคม ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ในด้านให้ความบันเทิง การให้การศึกษา การควบคุมสังคม การระบายความคับข้องใจ การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม และบทบาทในฐานะที่เป็นสื่อสารมวลชนของชาวบ้าน

การศึกษาดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงกำเนิด และพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู ศึกษาองค์ประกอบวิธีการแสดง และบทบาทในการขับขานที่มีต่อสังคมใน ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามและใช้เอกสารประกอบในการวิเคราะห์ข้อมูล ผลของการศึกษาพบว่าเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูกำเนิดมาจากการละเล่นเชิงพิธีกรรมประกอบดนตรีเพื่อรักษาผู้ป่วยที่เชื่อว่าเกิดจากการกระทำของภูตผีวิญญาณ เทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ชาวมุสลิมเรียกว่าดิเกร์อาวัล ดิเกร์อาวา หรือ ดิเกร์ออ ซึ่งเกิดขึ้นจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมของผู้คนในอาณาจักรปัตตานีเมื่ออดีตที่ผสมผสานทับซ้อนกันมา คือ ความเชื่อดั้งเดิม ฮินดู-ชวา ชวา-มลายู และศาสนาอิสลาม ต่อมาได้ปรับเปลี่ยนการละเล่นที่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เป็นการละเล่นที่มีวัตถุประสงค์เพื่อความสนุกสนาน ตั้งเป็นวงหรือคณะขึ้น เรียกการละเล่นที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ว่าดิเกร์ฮูลู นิยมเล่นและแสดงในงานมงคลต่างๆ เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ การเมืองการปกครอง กลุ่มศิลปินผู้แสดง และปรากฏการณ์การแสดง จากข้อมูลที่ค้นพบสามารถแบ่งเป็นยุคและช่วงระยะเวลา คือ ยุคเริ่มต้น , ยุคแยกสาย-ผสมผสาน , ยุคอพยพวัฒนธรรม , ยุคการปกครองระบบ ๗ หัวเมือง และยุคเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูเพื่อการแสดง เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูเมื่อได้พัฒนาเป็นการแสดงตั้งเป็นวงหรือคณะขึ้น คณะหนึ่งๆ มีองค์ประกอบในการแสดง ขั้นตอนและวิธีการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้และการแต่งกายมีเอกลักษณ์เฉพาะและถือเป็นธรรมเนียมนิยมในการแสดงมี ๒ รูปแบบ คือ การแสดงแบบคู่ซึ่งเป็นการแสดงแบบดั้งเดิม และการแสดงแบบเดี่ยวที่พัฒนาปรับปรุงขึ้นใหม่เพื่อให้สอดรับกับกลุ่มผู้ชม

เห็นได้ว่าศิลปินมีความจำเป็นที่จะต้องปรับตัวภายใต้บริบทสังคมที่เลื่อนไหล เพื่อครองใจผู้ชมให้ได้มากที่สุด ทั้งนี้ศิลปินก็ต้องมีพลังความสามารถในการสร้างสรรค์และสืบสานการแสดงได้เป็นอย่างดี ในแง่นี้นับเป็นเรื่องที่ยากลำบากต่อการดำรงชีวิตภายใต้ระบบเศรษฐกิจในยุคปัจจุบัน รวมทั้งภายใต้สถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ในแง่นี้ สุธี เทพสุริวงค์ (๒๕๔๖) ได้ศึกษาเรื่อง “วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีชีวิตในด้านต่างๆ ของผู้แสดงลิเกฮูลู ศึกษาพลังความสามารถของลิเกฮูลูที่มีต่อชุมชนและสังคม เพื่อวิเคราะห์อนาคตของลิเกฮูลู โดยการศึกษาจากเอกสารและข้อมูลภาคสนาม ผลการศึกษาพบว่า วิถีชีวิตของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานีได้แก่

- ด้านเศรษฐกิจ หัวหน้าคณะลิเกฮูลูส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทางการเกษตรเป็นอาชีพหลัก มีรายได้จากการประกอบอาชีพหลักระหว่าง ๒๐,๐๐๐ – ๓๐๐,๐๐๐ บาทต่อปี และมีรายได้จากการแสดงลิเกฮูลูระหว่าง ๓๐,๐๐๐ – ๗๐,๐๐๐ บาทต่อปี มีรายจ่ายส่วนใหญ่เป็นค่าอาหารการกิน ค่า

เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ค่าซ่อมแซมที่อยู่อาศัย และค่ารักษาพยาบาลตามลำดับ ระหว่าง ๒๐,๐๐๐-๑๑,๐๐๐ บาทต่อปี มีเครื่องอำนวยความสะดวก เช่น โทรทัศน์ พัดลม ตู้เย็น รถจักรยานยนต์ เกือบทุกครอบครัว คณะลูกคู่ลิเกฮูลูส่วนใหญ่ประกอบอาชีพรับจ้างเป็นอาชีพหลักมีรายได้ระหว่าง ๑๐,๐๐๐ – ๖๘,๐๐๐ บาท ต่อปี มีรายได้จากการแสดงลิเกฮูลูระหว่าง ๕,๐๐๐ – ๑๘๐,๐๐๐ บาทต่อปี มีรายจ่ายส่วนใหญ่เป็นค่าอาหารการกิน ค่าเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ค่ารักษาพยาบาล และค่าซ่อมแซมที่อยู่อาศัย ตามลำดับอยู่ระหว่าง ๑๐,๐๐๐ – ๕๐,๐๐๐ บาทต่อปี มีเครื่องอำนวยความสะดวก เช่น โทรทัศน์ พัดลม ตู้เย็น รถจักรยานยนต์ เพียงบางครอบครัว และลิเกฮูลูยังมีรายได้เสริมจากการประกอบกิจกรรมทางเศรษฐกิจอื่นๆ อีก

- ด้านสังคม สมาชิกในครอบครัวให้การยอมรับและสนับสนุนในการแสดงลิเกฮูลู ครอบครัวไม่มีการทะเลาะเบาะแว้งกัน และชุมชนก็ให้การยอมรับและสนับสนุนในการแสดงลิเกฮูลูบางคนขึ้นเป็นโต๊ะครู โต๊ะอิหม่ามประจำมัสยิด

- ด้านการเมือง ลิเกฮูลูส่วนใหญ่ไม่สนใจตำแหน่งทางการเมืองในทุกระดับแต่ได้ให้ความร่วมมือกับชุมชนโดยร่วมเป็นคณะกรรมการเลือกตั้ง ร่วมใช้สิทธิเลือกตั้ง ร่วมเป็นคณะกรรมการมัสยิด คณะกรรมการโรงเรียน

- ด้านวัฒนธรรม ความเชื่อ ลิเกฮูลูใช้หลักธรรมคำสอนทางศาสนาในการสั่งสอน เตือนสติ ผู้ชมการแสดงพลังหรือศักยภาพของลิเกฮูลูที่มีต่อชุมชน ได้แก่ พลังหรือศักยภาพในการสร้างความสุข ความบันเทิงให้แก่ชุมชน การเสริมสร้างความรู้และสติปัญญาสู่ประชาชน การส่งเสริมคุณธรรม และการรักษาและควบคุมพฤติกรรมทางสังคมได้ ก่อนมีเหตุการณ์ความไม่สงบในพื้นที่ ลิเกฮูลูกำลังได้รับความนิยมและการยอมรับจากสังคมทั้งภายในและภายนอกพื้นที่เป็นอย่างมาก หลังจากมีเหตุการณ์แล้วลิเกฮูลูได้รับงานแสดงน้อยลง ซึ่งหากเป็นอย่างนี้ต่อไปอาจจะทำให้ลิเกฮูลูหลายคนเปลี่ยนอาชีพและละทิ้งการแสดงลิเกฮูลูทำให้ลิเกฮูลูมี โอกาสที่จะเสื่อมสูญไปจากท้องถิ่นนี้ได้

๒. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๔๗) กล่าวถึงโครงสร้างทางสังคมว่า ประกอบด้วยโครงสร้างทางกายภาพที่ประกอบด้วย รูปแบบ องค์ประกอบ บทบาท หน้าที่ และความเข้มแข็งที่เป็นรูปธรรม ผนวกด้วยโครงสร้างส่วนที่เป็นบุคลิกภาพที่แสดงผ่านพฤติกรรมและวิธีคิดของผู้คนในชุมชนหรือสังคมนั้นๆ เป็นหลัก โครงสร้างทางสังคมจึงมีการเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่งจากตัวแปรคือ กาละ ภาวะ

เทศะ และกลุ่มชนผู้เป็นเจ้าของ สามารถจำแนกได้เป็น ๓ ระดับ คือ โครงสร้างระดับรากเหง้า โครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบหลัก และโครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบย่อย โครงสร้างระดับรากเหง้ามีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการดำรงอยู่ของสังคม รากเหง้า มีผู้คนในสังคมเป็นศูนย์กลางแสดงให้เห็นพลังอำนาจและการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่ “เป็นมา เป็นอยู่ และเป็นไป”มากกว่าปัจจัยภายนอก โครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบหลักเป็นโครงสร้างที่เป็นแม่บทเป็นแก่นแกน เปรียบกับต้นไม้ก็คือ ราก แขนง ลำต้น กิ่ง ดอก ผล ในทางสังคม หมายถึง องค์ประกอบที่เป็นเสมือนรูปร่างหน้าตา มันสมอง และพลังของสังคมอันปรากฏอยู่ในบุคลิกภาพของผู้คนที่บ่งชี้พลังของสังคม เป็นวิถีคิดของชาวบ้าน ภูมิปัญญา โลกทรรศน์ พิธีกรรม ความเชื่อ วิสัยทัศน์ รวมทั้งทรัพยากรธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อ ความศรัทธา โครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบย่อย เป็นเบ้าหลอมถึงความเป็นโครงสร้างที่เป็นจุลภาคของสังคม ถ้าเปรียบกับต้นไม้ก็คือ รากฝอย ใบ เกสร กลีบดอก เมล็ด เป็นต้น โครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบย่อยของสังคม เช่น ครอบครัว หมู่บ้าน องค์การ วัด ลำคลอง ชาวนา ชาวสวนยาง ฯลฯ โครงสร้างที่เป็นจุลภาคของสังคมไม่ได้ด้อยความสำคัญกว่ามหัพภาค เพราะเป็นตัวแสดงถึงความหลากหลาย หรือเอกลักษณ์ของสังคมใหญ่และเอกลักษณ์ของสังคมย่อย ที่เรียกว่า วัฒนธรรมพื้นบ้าน อันเป็นตัวที่มีบทบาทและพลังที่สำคัญของสังคม อาจเป็นไปได้ทั้งตัวเหนี่ยวรั้งหรือตัวผลักดันในการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงพลวัตของสังคม เช่น การใช้แกะเป็นวัฒนธรรมการเกี่ยวข้าวของชาวนาภาคใต้ เป็นต้น

โครงสร้างทางสังคมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีโครงสร้างรากเหง้า คือ โครงสร้างที่แสดงถึงความเป็นไทย โครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบหลัก คือ โครงสร้างที่เป็นสังคมไทยทักษิณ และโครงสร้างที่เป็นองค์ประกอบย่อย คือ โครงสร้างที่เป็นภาคใต้ตอนล่าง โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมของสามจังหวัดชายแดนใต้ จำแนกเป็นประเภทใหญ่ๆ ประกอบด้วย ทรัพยากรธรรมชาติ (ดิน น้ำ ป่า ฯลฯ) ทรัพยากรบุคคล (ปริมาณ คุณภาพ ศักยภาพ) องค์การหรือสถาบันในชุมชน (หน่วยงานรัฐ สถาบันศาสนา องค์กรเอกชน) และทรัพยากรทางภูมิปัญญา (วิถีคิด ศิลปกรรม มรดกทางวัฒนธรรม ฯลฯ) เป็นต้น

เมื่อศึกษาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้จะพบว่าภาคใต้ได้พัฒนามาจากอาณาจักรโบราณที่เรียกว่าลังกาสุกะซึ่งเป็นเมืองในวัฒนธรรมฮินดู พราหมณ์ ก่อนที่จะพัฒนามาสู่เมืองในวัฒนธรรมอิสลามที่รู้จักกันนาม “ปตานี”

“ปตานี” เป็นนามเดิมของพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เป็นส่วนแยกย่อยจากนครรัฐมลายูอิสลาม เรียกว่านครรัฐปตานี และถ้านับย้อนไปอีกพบว่าเป็นดินแดนแห่งราชอาณาจักร

ฮินดู –พุทธ หรือฮินดู - ชวา มีชื่อว่าราชอาณาจักรลังกาสุกะ ดินแดนแห่งนี้เป็นที่อยู่ของผู้คนเชื้อสายมลายูที่เคยนับถือลัทธิภูตผีและวิญญาณมาก่อนที่พราหมณ์ ฮินดู พุทธ จะเข้ามาในภายหลัง การเปลี่ยนแปลงตามกระแส อิสลามและฮินดูพุทธ (รัตติยา สาและ, ๒๕๔๗ : ๒๓๕ – ๒๗๖)

รัตติยา สาและกล่าวไว้ในบทความชื่อ “ปตานี ดารุสสะลาม(มลายู – อิสลาม – ปตานี) สู่ความเป็น ‘จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส’” (๒๕๔๘) ว่ายุคสมัยของรัฐปตานี แบ่งได้เป็น ๓ ยุคด้วยกัน

- สมัยพุทธศตวรรษที่ ๗ – พ.ศ. ๒๐๔๓

ปตานีสมัยวัฒนธรรม ฮินดู พุทธ หรือลังกาสุกะ ปรากฏชื่อ หลังหยาชูว (Lang – ya-shiu) ในคริสตวรรษที่ ๒ และในบันทึกนักเดินทางชาวจีน ตั้งแต่คริสตวรรษที ๘ ชี้ว่าลังกาสุกะมีท่าเรือที่เหมาะสมสำหับเทียบท่าและหลบลมมรสุม มีอำนาจควบคุมเส้นทางการค้าจากตะวันออกไปยังตะวันตกผ่านทางคอคอดกระ และมีอำนาจควบคุมควบคุมคาบสมุทรจนถึงอ่าวเบงกอลในคริสตวรรษที่ ๑๓ ปรากฏชื่อ ปตานี แทนลังกาสุกะ หลักฐานทางโบราณคดีที่เมืองโบราณยะรังยืนยันว่าลังกาสุกะเป็นราชอาณาจักรมลายูฮินดูแห่งแรกของคาบสมุทร ศูนย์กลางอยู่ที่ปตานี มีปากอ่าวเหมาะแก่การเป็นเมืองท่า ทำให้ได้ปฏิสัมพันธ์กับชนชาติต่างๆ โดยเฉพาะจากชวา อินเดีย ส่งผลให้มีมรดกทางวัฒนธรรมสืบต่อมาเป็นผ้าจินดาจากอินเดีย ปาเต๊ะแบบชวา รวมทั้งกริชตระกูลต่างๆ มีการสืบต่อวัฒนธรรม การสวมมงกุฎสำหรับกษัตริย์ปัตตานี โดยหนุ่มสาวมลายูเมื่อเข้าสู่พิธีแต่งงานจะมีฐานะเป็นเจ้า ๑ วัน ด้วยการนั่งบัลลังก์และสวมใส่มงกุฎในพิธีแต่งงานนั่นเอง สำหรับวัฒนธรรมการฝังศพมีหลักหินบนหลุมฝังศพ นอกจากนี้ยังมีการใช้วิชาไสยศาสตร์แบบอินเดียและชวา มีมหรสพประเภทหนังชวา มีอาหารคาวหวาน เช่น สะเต๊ะ และ รอเฌาะ (เต้าคั่ว) แบบชวา มีแกงการี แกงเปรี้ยว (แกงสมรม) แบบอินเดีย มี โรตีนานารส และมีการนำคำชวามาใช้ร่วมกับคำมลายูถิ่นปัตตานี

- สมัย พ.ศ. ๒๐๔๓ – ๒๔๗๕ “ปตานี”

เมื่อนับถือศาสนาและวัฒนธรรมอิสลาม การล่มสลายของอาณาจักรมัชปาหิตเมื่อ พ.ศ. ๒๐๒๑ ทำให้มีการเผยแพร่ศาสนาอิสลามได้โดยสะดวก เมื่อแช็ค สาอิด นักการศาสนาอิสลามจากเมืองปาสัย โน้มน้าวกษัตริย์ศรีวังสา คือพญาตูอินทิรา ให้นับถืออิสลามในปี พ.ศ.๒๐๔๓ ปัตตานีจึงเป็นที่รู้จักกันในนาม “ปตานีดารุสสะลาม” หรือปัตตานีนครแห่งสันติภาพ ทั้งที่ในความจริงแล้วชาวบ้านบางส่วนเปลี่ยนมารับอิสลามก่อนกษัตริย์มานับ ๓๐๐ ปีมาแล้ว แต่การยอมรับครั้งนี้ทำให้มีประชาชนเข้ารับอิสลามเพิ่มขึ้น โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมจึง ค่อยๆ กลายสภาพเป็นสังคมมลายูที่ที่เกาะกับวัฒนธรรมอิสลามเพิ่มมากขึ้น ความซับซ้อนทางการเมืองเพิ่มขึ้นพร้อมกับความเปลี่ยนแปลง

ทางเศรษฐกิจ ส่งเสริมให้บ้านเมืองเจริญก้าวหน้า โดยเฉพาะการค้ากับจีน ญี่ปุ่น อาหรับและประเทศในในยุโรป เช่น อังกฤษ ฮอลันดา และโปรตุเกส เมื่อมีการจลาจลภายในและจากการรุกรานภายนอก ผู้คนบ้านเมืองได้รับความเสียหาย รวมทั้งมัสยิดด้วย

นอกจากนี้รัตติยา สาและ ยังได้กล่าวถึงเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรมของปตานีว่าสามารถแบ่งได้เป็น ปตานีสมัยราชอาณาจักร มลายู – อิสลาม , ปตานี สมัย ๗ หัวเมือง ปตานีสมัยเป็นมณฑล และสมัยที่มีฐานะเป็นจังหวัด- ปตานีสมัยราชอาณาจักร มลายู – อิสลาม ปีพ.ศ. ๒๐๔๓ – ๒๓๕๑ มีการเปลี่ยนแปลงจากความเป็นฮินดู-พุทธ มาศรัทธาต่ออิสลามอย่างกว้างขวาง ตั้งแต่ปีพ.ศ. ๒๐๔๓ ต่อจากนั้นจึงเป็นที่รู้จักในนามราชอาณาจักรมลายอิสลาม แบ่งได้เป็น ๓ ระยะ คือ

๑) ปตานีสมัยการปกครองของราชวงศ์ศรีวังสา (พ.ศ.๒๐๔๓ - ๒๒๒๙)

สุลต่านอิสมาอีล ชาห์ มีรัชทายาทครองราชย์ต่อเนื่องอีก ๘ พระองค์ โดยมีกษัตริย์ ๔ องค์สุดท้ายเป็นผู้หญิง ซึ่งนับเป็นยุคทองของปตานี ในฐานะนครรัฐปตานีมีบุคลิกภาพสง่างาม ร่ำรวยด้วยทรัพยากรธรรมชาติและอารยสถาน จนสามารถก้าวสู่ระดับนานาชาติเคียงบ่าเคียงไหล่ญี่ปุ่น มีมิตรการค้าจากกลุ่มประเทศเอเชีย ยุโรป และอาหรับ เมื่อพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ได้ชื่อว่าเป็นแหล่งผลิตสินค้าผ้าไหมและได้รับสมญาว่าเป็นแหล่งรวมสินค้าผ้าไหมชั้นนำจากกวางตุ้ง เมื่อพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ได้รับสมญานามว่าเป็นเมืองท่าพี่น้องกับเมืองฮิราโดะ ประเทศญี่ปุ่น

๒) ปตานีสมัยการปกครองของราชวงศ์กลันตัน (พ.ศ. ๒๒๓๑ – ๒๒๗๒)

ปฐมกษัตริย์เชื้อสายกลันตัน ชื่อ Raja Bakal และมีรายา Along Yunus ขึ้นครองราชย์เป็นองค์สุดท้าย ตอนนี้ปตานีย่ำแย่เพราะทำสงครามกับสยามหลายครั้ง และมีสงครามระหว่างพี่น้องเพื่อแย่งอำนาจ มีปัญหาเศรษฐกิจครั้งใหญ่ เมื่อย่างเข้าพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ปตานีมีชื่อเสียงมากต่อนานาประเทศ และกลายเป็นศูนย์กลางอารยธรรมอิสลาม มีปราชญ์ระดับแนวหน้าเกิดขึ้นหลายคน

๓) ปตานีสมัยก่อนเป็นเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ.๒๓๑๙ – ๒๓๕๑)

การสิ้นพระชนม์ของอาลง ยูนุส ถือเป็นการสิ้นสุดราชวงศ์กลันตัน บัลลังก์ว่างลงถึง ๔๗ ปี จนถึง พ.ศ.๒๓๒๙ ได้มีการแต่งตั้งให้สุลต่านมูหัมมัดปกครองปตานีต่อมา หลังจากนั้นสยามก็ปราบสุลต่าน มูหัมมัดได้สำเร็จ สงครามครั้งที่ ๒ เกิดขึ้นในปี พ.ศ. ๒๓๓๔ เป็นสงครามกู้เอกราช นำโดยตึงกูลามิดดิน สุดท้ายถูกจับและสิ้นพระชนม์ สงครามครั้งที่ ๓ มีขึ้นในปี พ.ศ.๒๓๕๑ ปตานีกอบกู้เอกราชนำโดยดาโต๊ะปึงกาลัน ปรากฏว่าปตานีแพ้ ดาโต๊ะปึงกาลันสิ้นพระชนม์ สยามจึงปรับโครงสร้างการปกครองหัวเมืองใหม่ เป็น ๑) เมืองปัตตานี ๒) เมืองยาลอ ๓) เมือง ยะหริ่ง ๔) เมืองระแงะ ๕) เมืองรามัน ๖) เมืองสายบุรี ๗) เมืองหนองจิก

- ปตานีสมัยแยกเป็น ๗ หัวเมือง (พ.ศ ๒๓๕๑ – ๒๔๔๔)

ในสมัยนี้แต่ละเมืองมีฐานะเป็นเมืองระดับสามต้องขึ้นกับเมืองสงขลา ฝ่ายสยามย้ายชาวพุทธเข้าไป อยู่ใน ๗ เมืองนี้เพื่อสร้างสมดุลแห่งอำนาจ เจ้าเมืองบางคนแอบสะสมอาวุธไว้ต่อสู้กับฝ่ายรัฐบาล ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ได้เกิดสงครามอีกครั้งในปีพ.ศ. ๒๓๗๔ – ๒๓๗๕ จึงใช้นโยบายแบ่งแยกแล้วปกครอง ในปีพ.ศ. ๒๓๘๒ กำหนดให้แบ่งเมืองไทรบุรีออกเป็น ๔ เขต ได้แก่ เปอร์ลิส สตูล ไทรบุรี และกูบังปาสู โดยให้ขึ้นต่อนครศรีธรรมราช การปกครอง ๗ หัวเมืองให้ขึ้นต่อสงขลา จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้จัดตั้งระบบมณฑลเทศาภิบาล กระทรวงมหาดไทยออกกฎข้อบังคับ เรียกว่า “กฎข้อบังคับการปกครองหัวเมืองต่าง ๆ เมื่อวันที่ ๑๐ ธันวาคม ๒๔๔๔

- ปตานีสมัย ๗ หัวเมือง (พ.ศ.๒๔๔๔ – ๒๔๔๙)

สยามต้องเสียดินแดนบางส่วนให้อังกฤษตามสนธิสัญญา พ.ศ.๒๔๔๕ พระยาวิชิตภักดี หรือตึงกูอับดุลกอเดร์ เจ้าเมืองปัตตานีถูกจับ ถือเป็นการสูญสิ้นผู้ปกครองเชื้อสายมลายูคนสุดท้าย เป็นการสูญสิ้นของปตานี มุสลิมกลุ่มขุนนางเชื้อสายเจ้าเมืองพยามหลบหนีเข้าไปอยู่ในรัฐกลันตัน เประ และปะลิส

- ปตานีสมัยเป็นมณฑล (พ.ศ.๒๔๗๙ – ๒๔๗๕)

สมัยรัชกาลที่ ๖ ได้แบ่งการปกครองภาคใต้ใหม่ เมื่อพ.ศ.๒๔๔๙ ปรับหัวเมืองมลายูทั้ง ๗ ให้เหลือเพียง ๔ แมือง ได้แก่ปัตตานีประกอบด้วยหนองจิก และยะหริ่ง ยะลาประกอบด้วย ยะลา และรามัน สายบุรี และระแงะ เมืองทั้งสี่จัดอยู่ในมณฑลที่ ๑ ถัดมาในปีพ.ศ.๒๔๗๖ มีการประกาศระเบียบบริหารราชการแห่งราชอาณาจักรสยาม พุทธศักราช ๒๔๗๖ มีการจัดระเบียบบริหารราชการเป็นราชการบริหารส่วนกลาง ส่วนภูมิภาค และส่วนท้องถิ่น มณฑลปัตตานีจึงแบ่งออกเป็น ๓ จังหวัด ขึ้นตรงต่อส่วนกลางมาจนถึงทุกวันนี้

ในสมัยการปกครองเป็นจังหวัด รัฐบาลไทยเริ่มเรียกมุสลิมสามจังหวัดว่าเป็นคนไทยอย่างจริงจังในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม และเริ่มนโยบายผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมโดยยกเลิกการศึกษาภาษามลายูในโรงเรียนประถม ห้ามนำหนังสือมลายูเข้ามาในประเทศไทย ยกเลิกวันหยุดราชการจากเดิมเป็นวันพฤหัสบดีและวันศุกร์เป็นวันเสาร์และอาทิตย์ ปัจจุบันคนมลายูในพื้นที่สามจังหวัดเป็นคนไทยโดยสัญชาติ ปฏิบัติตามกฎหมายไทยทุกประการ และใช้ชื่อบิดาเป็นนามสกุลตามธรรมเนียมนิยมในพื้นที่ เช่น “บิน” หมายถึง “บุตรของ” “บินติ” หมายถึง “บุตรีของ” บางคนใช้ชื่อภาษาไทยเป็นภาษาราชการและใช้ชื่อมลายูหรืออาหรับในพิธีกรรมทางศาสนา ในด้านสังคมคบค้า

สมาคมกับคนต่างศาสนิก ใช้ภาษาไทยและภาษามลายูถิ่นในชีวิตประจำวัน ระยะหลังคนสามจังหวัดให้ความสำคัญกับภาษามลายูกลางเพิ่มมากขึ้น ภาษาชวาแทบไม่มีใครกล่าวถึง แต่มีปะปนในภาษามลายูถิ่นบ้าง มีการแต่งกายอย่างชวา เช่น โสร่ง ปาเต๊ะ กาย - เอ็ง บาเตะ สตรีสวมเสื้อบานง กือบายอ (บานงคือชื่อเมืองบันดงในชวาตะวันออก) หรือบานงแมแด (คือเมืองเมดานในสุมาตราตะวันออกเฉียงเหนือ) เรียกชื่อสิ่งของและสถานที่ที่มีคำชวาต่อท้าย เช่น อาแสฌาวอ (ส้มมะขาม) ปาเสฌาวอ (ชื่อหมู่บ้าน) ฤอแยฌาวอ (หนังตะลุง) รับประทานอาหารอย่างชวา เช่น ข้าวเกรียบปลา ซึ่งคนในหมู่เกาะชวานิยมรับประทานในตอนเช้า และรอเยาะ สาเต ข้าวอัด ทั้งยังมีวัฒนธรรมการใช้คุณไสยแบบชวา

อิทธิพลของมลายูดั้งเดิมเป็นตะกอนสะสมมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ผ่านยุคภูตผี พราหมณ์ ฮินดูไศวะนิกาย และพุทธมหายาน มีบทบาทสำคัญมากโดยทิ้งร่องรอยในวิถีชีวิตมุสลิมสามจังหวัด บางอย่างขัดกับหลักการศาสนาอิสลาม ซึ่งผู้รู้พยายามลดทอนสิ่งนี้เพื่อให้ผู้คนอยู่อย่างมุสลิมที่ถูกต้อง แต่วัฒนธรรมตะวันตกยังไม่สามารถเข้ามาครอบงำได้มากเท่า

ผู้คนในสามจังหวัดให้ความนับถือโต๊ะครู โต๊ะอิหม่าม เพราะโครงสร้างทางสังคมของชุมชนมุสลิมมีหลักการศาสนาอิสลามเป็นแกน มีดาโต๊ะยุติธรรมเป็นผู้พิพากษาคดีความทางมรดกและครอบครัว มีคณะกรรมอิสลามประจำจังหวัดทำหน้าที่กิจการทางศาสนา ประสานงานกับคณะกรรมการประจำมัสยิด และประสานงานกับคณะกรรมการอิสลามแห่งประเทศไทย มีการสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมอิสลามหลายอย่าง เช่น งานเมาลิด งานอาสูรา งานแต่งงาน และเข้าสุหนัด

นอกจากประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของชายแดนใต้ที่รู้จักกันในนาม ปตานี แล้ว ชุมชนแถบนี้ยังมีร่องรอยของการตั้งถิ่นฐานมาตั้งแต่ครั้งสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ดังที่ ประสิทธิ์ รัตนมณี และคณะ (๒๕๕๐) ศึกษาเรื่อง วัฒนธรรมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส)” พบว่า ถิ่นที่อยู่และการดำรงชีวิตจากการศึกษาทางโบราณคดีตลอดจนหลักฐานที่พบทำให้นักโบราณคดีแบ่งกลุ่ม“ชนก่อน ประวัติศาสตร์ของภาคใต้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ คือ ชนชาวถ้ำและชนชาวน้ำ การพัฒนาการโครงสร้างการดำรงชีวิตเรื่อยมาจนกระทั่งพุทธศตวรรษที่ ๕ - ๘ อันเป็นช่วงแรกที่ติดต่อกับชนต่างชาติที่เดินเรือมาจากดินแดนโพ้นทะเล พบว่า คนภาคใต้มีรูปลักษณ์ทางกายภาพที่แตกต่างกันตามวิถีการดำรงชีวิตไว้ ๕ กลุ่มด้วยกัน คือ ชนเผ่าชาวป่า, ชนชาวน้ำ, คนเมือง, คนต่างแดน และคนลูกผสม

พัฒนาการการตั้งถิ่นฐานบริเวณภาคใต้ตอนล่างประกอบด้วย จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส อดีตดินแดนบริเวณนี้มีผู้คนตั้งถิ่นฐานอยู่อาศัยตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ต่อเนื่องมาตลอด

โดยมีการพัฒนาบ้านเมืองให้เจริญขึ้น มีการติดต่อค้าขายกับชุมชนอื่นๆ ด้วยทำเลที่ตั้งเอื้ออำนวยแก่การเป็นเมืองท่าเป็นอย่างดี การตั้งถิ่นฐานหรือแหล่งที่อยู่อาศัยของกลุ่มชน เริ่มจากพื้นที่ป่าเขา ต้นลำน้ำ แล้วค่อยๆ คลี่คลายมาสู่บริเวณถ้ำที่เป็นภูเขาลูกโดดและเนินบนพื้นที่ราบในกลุ่มท่าสาบ เขาคูหา ซึ่งเป็นจุดที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมของกลุ่มชนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ๒ ทาง คือ ป่าเขาต้นน้ำปัตตานีทางหนึ่งกับพื้นที่ป่าเขาอำเภอยะหา จังหวัดยะลา ทางด้านตะวันตกอีกทางหนึ่ง กลุ่มชนบริเวณท่าสาบเขาคูหาได้พัฒนาขึ้นเป็นกลุ่มชนสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ ร่วมสมัยเดียวกันกับกลุ่มชนที่เคลื่อนต่อไปอยู่บริเวณใกล้ปากแม่น้ำปัตตานียิ่งขึ้น คือ กลายเป็นกลุ่มชนโบราณยะรัง ซึ่งได้ตั้งถิ่นฐานขึ้นอย่างถาวรและขยายเป็นชุมชนใหญ่ ซึ่งนักวิชาการทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีบางท่านเชื่อว่า คือ “อาณาจักรลังกาสุกะ”

ด้านวัฒนธรรม จากอดีตสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เคยเป็นเมืองที่มีความเจริญทางการค้าและเป็นเมืองท่าที่มีชื่อเสียง มีพ่อค้าจากซีกโลกตะวันตกและซีกโลกตะวันออกจำนวนมากเข้ามาเป็นเวลาช้านาน ส่งผลทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มชนพื้นเมืองและกลุ่มชนภายนอก บริเวณนี้จึงมีความหลากหลายทั้งทางด้านชาติพันธุ์และวัฒนธรรมแบ่งออกได้เป็น วัฒนธรรมศาสนาพุทธ วัฒนธรรมศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู วัฒนธรรมอิสลาม และวัฒนธรรมจีน วัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน ยังมีการผสมผสาน ๓ วัฒนธรรม ๒ ศาสนาหลัก คือ ศาสนาพุทธและศาสนาอิสลาม โครงสร้างทางสังคมของชุมชนจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามนโยบายการบริหารประเทศของรัฐบาล การเปลี่ยนแปลงนโยบายการบริหารประเทศแต่ละครั้งนำมาใช้ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จะส่งผลกระทบต่อระบบโครงสร้างสังคมของชุมชนมุสลิมส่วนใหญ่อาศัยอยู่ “เพราะโครงสร้างของชุมชนมุสลิมเชื่อมโยงเป็นเนื้อเดียวกันกับหลักคำสอนของศาสนาอิสลาม ระดับชุมชนจะมีความผูกพันกับผู้นำศาสนา มีโต๊ะอิหม่าม โต๊ะบิลา โต๊ะกอเต็บ และกรรมการมัสยิด มีบทบาทหน้าที่ในการสร้างความสัมพันธ์ ปกครอง แนะนำ และการแก้ปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในชุมชน แต่จะมีวัฒนธรรมแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของตนเองออกมาอย่างชัดเจนตามรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิต

ด้านการประกอบอาชีพและการทำมาหากิน ที่อยู่อาศัย การแต่งกาย อาหารการกิน ขนบธรรมเนียมประเพณีและพิธีกรรม ศิลปะการแสดง การละเล่นพื้นบ้าน และภูมิปัญญาท้องถิ่น

สภาวการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ปัจจุบัน มีจุดเริ่มต้นเหตุการณ์ พ.ศ. ๒๕๔๗ หลังจากยุบ ศอ.บต. และ พตท.๔๓ เหตุการณ์ได้เกิดขึ้นท่ามกลางความสูญเสียทุกคนอาศัยอยู่ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ไม่ว่าฐานะตำแหน่งใด จะเป็นฝ่ายรัฐบาล ข้าราชการผลเรือน ตำรวจ ทหาร อาสาสมัครประจำหมู่บ้าน ครู พระสงฆ์ ผู้นำศาสนา ชาวบ้าน ถูกทำร้าย ฆ่ารายวัน

ชุมชนได้มองปัญหาเกิดขึ้นมาจาก ๖ สาเหตุด้วยกันคือ การแบ่งแยกดินแดน ผู้มีอิทธิพลในพื้นที่ ความไม่เป็นธรรมในสังคม ข้าราชการทหารตำรวจ การค้าขายยาเสพติด การทุจริตคอรับชัน และสาเหตุอื่น มาจากการศึกษาค่อนข้างต่ำ ความยากจนส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ด้านต่างๆ เช่น ด้านชีวิต ด้านอาชีพ ด้านทรัพย์สิน ด้านจิตใจ และการประกอบศาสนกิจ ชุมชนผู้ได้รับผลกระทบโดยตรง ได้มีรูปแบบการจัดการทางสังคมด้วยการวางแผนร่วมกันระหว่าง ผู้นำศาสนา ผู้นำชุมชน ประธานชุมชน ชาวบ้าน โดยร่วมมือกับฝ่ายรัฐบาลตามนโยบายการรักษาหมู่บ้าน ชรบ. อรบ. และเหตุการณ์ดำเนินต่อเนื่องมาเป็นเวลา ๓ ปี ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนร่วมชุมชนต่างศาสนา วัฒนธรรม ที่อยู่ร่วมกันมาเป็นเวลาร่วมร้อยปี มีความหวาดระแวง ไม่ไว้วางใจ จากผลกระทบเกิดขึ้นทั้งสองฝ่าย นำไปสู่ฐานของความคิดขัดแย้งกัน ชาวพุทธถูกดึงเข้าไปร่วมอยู่กับรัฐบาลในฐานเป็นคนไทยพุทธ ชาวมุสลิมถูกดึงเข้าไปร่วมอยู่กับผู้ก่อความไม่สงบ โดยทั้งสองฝ่ายต่างไม่รู้ว่าใครเป็นใครในพื้นที่ ต่างเป็นผู้ถูกกระทำ ทำให้ชุมชนได้หยิบยกประเด็นวัฒนธรรมอิสลามขึ้นมาสร้างอัตลักษณ์ในการดำเนินชีวิตตามวิถีทางถูกต้องตามหลักศาสนา

สภาวการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในอนาคต เหตุการณ์ความรุนแรงเกิดขึ้นเป็นสิ่งที่เลวร้ายสำหรับประชาชนในพื้นที่ ขบวนการยังมีความเข้มแข็งในการปฏิบัติการ และไม่ยอมรับความสมานฉันท์ตามที่รัฐไทยต้องการ การก่อเหตุรายวันนับจากนี้ไป จะไม่มีกำหนดวัน เวลา ว่าจะมีการก่อเหตุในวันนั้น วันนี้ จะเป็นวันแต่งตั้ง วันสถาปนา หรือวันครบรอบตามที่ "ฝ่ายข่าว"ของรัฐแจ้งเตือน จนกลายเป็นปฏิทินข่าวที่อาศัยการ "อ้างอิง" วันสำคัญของฝ่ายตรงกันข้ามมากกว่า"ข้อเท็จจริง" แต่การก่อการร้ายในจังหวัดชายแดนภาคใต้จะเป็นการก่อการร้ายที่ไร้รูปแบบ ไร้วันเวลา คือเกิดขึ้นได้ตลอด ๒๔ ชั่วโมง แล้วแต่จังหวะ โอกาส โดยไม่มีการกำหนดเป้าหมาย เป็นการตอบโต้เพื่อแสดงศักยภาพยุทธศาสตร์และยุทธวิธีของรัฐบาลตามวิธีทาง “สมานฉันท์ : แผนพิทักษ์ชายแดนภาคใต้” ภาครัฐมีความมั่นใจว่า เหตุการณ์จะค่อย ๆ ลดลงอย่างแน่นอน แต่ประชาชนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้มองอนาคตสภาวการณ์สังคมแตกต่างกัน ระหว่างกลุ่มชนรุ่นใหม่ ผู้นำชุมชน ชาวบ้าน มองว่านโยบายมาจากภาครัฐมีความจริงใจ เจตนาดีในการแก้ปัญหาโดยเฉพาะเรื่องงบประมาณ แต่ผู้ปฏิบัติจริงในพื้นที่มีการคอรัปชั่นนอกระบบ มีระบบการเมืองมาเกี่ยวข้อง ทำให้โครงสร้างภายในชุมชนมีความแตกแยก แบ่งพรรคแบ่งพวก การปฏิบัติหน้าที่ไม่สอดคล้องกับพระราชดำรัสของพระเจ้าอยู่หัว “เข้าใจ เข้าถึง และพัฒนา” ปัจจุบันมีแต่ “พัฒนา” ด้านวัตถุ ถนนหนทาง เพียงเพื่อของบประมาณลงมาสู่หน่วยงานให้มาก ไม่ได้ใช้งบประมาณมาสร้างงาน สร้างรายได้อย่างแท้จริง การแก้ปัญหายัง “ไม่เข้าใจ ไม่เข้าถึง” ภาคประชาชน

สถานการณ์ความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตลอดช่วงระยะเวลาที่ผ่านมาส่งผลกระทบทั้งทางด้านสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรมในพื้นที่ดังกล่าว ประเด็นทางสังคมจะเห็นได้ชัดเจนจากภาพการสูญเสียชีวิตและทรัพย์สิน ความไม่มั่นคงในการประกอบอาชีพ รวมทั้งด้านความปลอดภัย เหล่านี้เป็นผลกระทบโดยตรงต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ภายในชุมชน ส่วนด้านวัฒนธรรมเป็นแม่แบบในการเชื่อมต่อ สานสัมพันธ์ความเป็นอยู่แบบเครือญาติทางวัฒนธรรม ญาติพี่น้อง เพื่อนร่วมงาน ร่วมร้อยปีอย่างสงบสุข เข้าใจท่ามกลางความหลากหลาย มีกิจกรรม พื้นที่สาธารณะ ประเพณีและวัฒนธรรมเป็นสิ่งเชื่อมผ่านประสานความกลมกลืน อยู่ด้วยกันมาท่ามกลางความแตกต่างในความเหมือน เหตุการณ์ความไม่สงบเกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง นำมาซึ่งระบบความคิดในการอนุรักษ์ รักษา ฟื้นฟู อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเองให้มีความชัดเจน เพื่อความเข้มแข็งในท่ามกลางสถานการณ์อันเลวร้าย ส่งผลต่อวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และศาสนา สามารถแบ่งได้ ๓ ระดับด้วยกันคือ วัฒนธรรมดั้งเดิม วัฒนธรรมสมัยใหม่ และวัฒนธรรมอิสลาม

การปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิม วัฒนธรรมอิสลาม และวัฒนธรรมสมัยใหม่ กำลังดำเนินเข้าสู่การเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เคยมีบทบาทสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนพุทธ กับมุสลิม เริ่มจะเลือนหายไป แม้ผู้ประกอบพิธีกรรมอย่างเช่น มะตือรี มะโย่ง สิละ และโนราตายาย จะให้เหตุผลว่าตราบใดยังมีผู้เจ็บป่วยซึ่งหาสาเหตุทางการแพทย์แผนปัจจุบันไม่พบการรักษาด้วยการเข้าทรงแบบมะตือรียังจะดำเนินต่อไป แต่จากการศึกษาพบว่าผู้ประกอบพิธีกรรมในปัจจุบันยังหาผู้สืบทอดไม่ได้ ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงตั้งข้อสันนิษฐานว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมอาจถูกวัฒนธรรม อิสลาม และวัฒนธรรมสมัยใหม่เบียดขับจนในที่สุดก็จะเลือนหายไปได้จากชุมชนในอนาคต ส่วนวัฒนธรรมอิสลามก็จะเข้มแข็งและฝังรากแน่นอยู่ในพื้นที่ทางวัฒนธรรม ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ต่อไปโดยมีวัฒนธรรมใหม่เสริมแทรกเข้ามาเท่าที่ผู้รู้ทางอิสลามจะยอมรับและชี้นำให้ศาสนิกดำเนินกิจกรรมนั้นๆ ได้

๓. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและทฤษฎีทางนิเทศศาสตร์(สื่อพื้นบ้าน) ภาษา วรรณศิลป์และคติชนวิทยา

ในปัจจุบันสื่อพื้นบ้านต้องปรับตัว ด้วยบริบทที่เปลี่ยนไปสื่อพื้นบ้านจำต้องปรับตัวเมื่อมาอยู่ในพื้นที่อื่น เช่น การแสดงหมอลำในห้องส่งโทรทัศน์ นอกจากนี้สถานะของผู้ส่งสารในสื่อพื้นบ้านจะปรับเปลี่ยนบทบาทไป เดิมผู้ส่งสารหรือศิลปินสื่อพื้นบ้านมีฐานะเป็นผู้ทรงภูมิปัญญา เป็น

ผู้ชี้นำสังคม แต่ในปัจจุบันผู้คนมีโอกาสแสวงหาความรู้ได้จากหลายช่องทาง ศิลปินจึงอาจลดบทบาทของตนเอง และอาจขาดความมั่นใจเมื่อถูกใช้เป็นสื่อในกิจกรรมรณรงค์ของมวลชน ปัจจุบันพบว่าสื่อพื้นบ้านหลายแขนงถูกทอดทิ้งไปตามยถากรรม ทั้งที่ในอดีตสื่อพื้นบ้านเคยทำหน้าที่หลายๆ บทบาทในสังคมนั้นๆ (กาญจนา แก้วเทพ, ๒๕๔๘) นอกจากนี้กาญจนา แก้วเทพ และคณะได้ศึกษาสื่อพื้นบ้านในโครงการวิจัยชุด การสื่อสารเพื่อชุมชน โดยแยกศึกษากระจายตามภูมิภาคต่างๆ บางพื้นที่ศึกษาสถานภาพและบทบาทของสื่อพื้นบ้าน เพื่อหาแนวทางแก้ไขปัญหา บางพื้นที่รื้อฟื้นสื่อพื้นบ้านที่สูญหายกลับคืนมาอีกครั้ง และบางพื้นที่ได้วิจัยร่วมกับชุมชนเพื่อพัฒนาพิธีกรรมแบบใหม่โดยอิงอาศัยพื้นฐานของชุมชนเดิม พบว่า

- สื่อพื้นบ้านประเภทหมอลำ เป็นสื่อขนาดใหญ่ มีอายุนาวนาน จึงมักไม่สูญหายไป แต่ก็อาจจะกลายพันธุ์ คือผ่านการคัดเลือกให้ตอบสนองต่อสังคมปัจจุบัน สนองตอบต่อภาคธุรกิจ ทำให้คุณค่าด้านพิธีกรรมค่อยๆ ลบเลือนหายไป

- สื่อพื้นบ้านประเภทโนรา เป็นสื่อขนาดใหญ่และมีอายุยาวนานเช่นเดียวกับ หมอลำ โนรายังมีคุณค่าเป็นมากกว่าสื่อเนื่องจาก เป็นทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้าน วิถีชีวิต ศิลปะการแสดง และระบบความเชื่อ จึงทำให้สถานภาพของโนราไม่ดับสูญ ด้วยองค์ประกอบที่แยกย่อย ซับซ้อน จึงทำให้โนราผ่านการปรับตัวอย่างมาก และแยกออกไปหลายแนวมีการพัฒนารูปแบบความบันเทิงอย่างเข้มข้น พอๆ กับการปรับตัวของการประกอบพิธีกรรม ที่มุ่งเน้นการประกอบพิธีกรรมมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็มีความเกี่ยวพันกับระบบธุรกิจ อย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้

- สื่อพื้นบ้านประเภทพิธีกรรม เช่น พิธีไหว้ผีปู่ย่า เป็นสื่อที่มีขนาดพอประมาณ มีอายุยาวนานพอสมควร แต่เนื่องจากจำกัดอยู่เฉพาะในหมู่เครือญาติ และไม่ค่อยตอบสนองด้านความบันเทิง จึงทำให้พิธีกรรมชนิดนี้ได้เลือนหายไปจากสังคมภาคเหนือ หรือคงเหลือแต่รูปแบบพิธีกรรม แต่เนื้อหาความหมายแบบเดิมได้เลือนหายไป

- สื่อพื้นบ้านที่ประกอบสร้างขึ้นใหม่ ได้แก่ประเพณีกองบุญข้าว ซึ่งเป็นประเพณีที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เริ่มจาการทำธนาคารข้าวเพื่อแก้ปัญหาข้าวขาดแคลนของชนเผ่าปกากะญอ แต่หลังจากตนเองมีกินเพียงพอจึงนำไปเผื่อแผ่ผู้อื่นผ่านรูปแบบพิธีกรรมในทุกๆ ศาสนา ประกอบด้วยศาสนาพุทธ คริสต์ และการนับถือผี ผสมผสานมรดกทางวัฒนธรรมของปกากะญอ มาใช้ประกอบสร้างวัฒนธรรมใหม่

ในมิติทางภาษาเมื่อพิจารณาสารที่ปรุงแต่งขึ้นด้วยวัสดุสำคัญคือภาษา เห็นได้ว่าบทดิเกร์ฮูลูสร้างสรรค์ขึ้นจากภาษามลายูถิ่นเป็นสำคัญ การทำความเข้าใจในลักษณะของภาษา

มลายูถิ่นจึงน่าจะทำให้เข้าใจบริบทการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูได้ลุ่มลึกขึ้น

ภาษามลายูปาตานีหรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ภาษามลายูถิ่นปัตตานีเป็นภาษาที่พูดโดยชาวไทยมุสลิมที่อาศัยอยู่ในเขตจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส (ส่วนจังหวัดสตูลจะใช้ภาษามลายูถิ่นสตูล) ทั้งสามจังหวัดตั้งอยู่บริเวณชายฝั่งตะวันออกทางภาคใต้ของประเทศไทย ประชากรประมาณร้อยละ 80-85 ในจังหวัดดังกล่าวพูดภาษามลายูถิ่นปัตตานีในชีวิตประจาวัน (รุสลัน อุทัย, ๒๕๓๖ : ๘๙) มีลักษณะคล้ายคลึงภาษามลายูถิ่นกลันตัน และมีลักษณะร่วมกันกับภาษามลายูมาตรฐานในแง่ที่อยู่ในโลกวัฒนธรรมเดียวกัน มีลักษณะเคลื่อนออก (Centrifugal) จากศูนย์กลางวัฒนธรรมของชาติไทยไปทางใต้อันเป็นศูนย์กลางของโลกวัฒนธรรมมลายู จึงมีบทบาทสำคัญในการคงไว้ซึ่งหน่วยเสียงและคำศัพท์ต่างๆ จากโลกวัฒนธรรมมลายู (วรวิทย์ บารู, ๒๕๔๔ : ๖)

รัตติยา สาและ (๒๕๓๔ : ๓)กล่าวว่า ภาษามลายูถิ่นปาตานีมีเพียงภาษาพูด (Spoken Language) ไม่มีภาษาเขียน (Written Language) และไม่มีตัวอักษร แต่ที่สามารถรักษาความเป็นภาษามาได้จนกระทั่งปัจจุบันนี้นั้น ก็โดยอาศัยวิธีการสืบทอดต่อๆ มาด้วยคำพูดเป็นประเพณีสืบมา ภาษามลายูถิ่นปัตตานีมีเพียงเสียงพยัญชนะ และเสียงสระเท่านั้น ไม่มีเสียงวรรณยุกต์ คำพื้นฐาน (Base Word) หรือคำตัวตั้ง ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นคำสองพยางค์ ด้วยระบบเสียงในภาษามลายูปาตานีที่มีความแตกต่างจากภาษาไทยมากโดยเฉพาะมีเสียงพยัญชนะที่เกิดในตำแหน่งท้ายคำเพียงสามเสียงได้แก่ ŋ(ง) , h(ฮ) และ ?(สระเสียงสั้นในภาษาไทย) จึงส่งผลกระทบต่อการสื่อสารภาษาไทย

จากการศึกษาปัญหาการใช้ภาษาไทยของนักเรียนนักศึกษาไทยเชื้อสายมลายูในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของ สุภา วัชรสุขุม(๒๕๕๕) พบว่าปัญหาการใช้ภาษาไทยของนักเรียนนักศึกษาเชื้อสายมลายู แบ่งออกได้เป็น ๓ ส่วน คือ ๑) ปัญหาการออกเสียง ๒) ปัญหาการเลือกใช้คำในการพูด การเขียน ๓) ปัญหาการเรียงคำเข้าประโยค และ ๔) ปัญหามารยาททางสังคมอันสืบเนื่องมาจากการใช้ภาษา ปัญหาการออกเสียง พบปัญหาการออกเสียงตัวสะกดที่เป็นเสียงกักและเป็นเสียงนาสิก ด้วยตัวสะกดที่เป็นเสียงกักในภาษามลายูถิ่นปาตานี มีเพียงเสียงเดียว คือเสียงหยุด [?] ส่วนในภาษาไทยมีเสียงพยัญชนะท้ายเสียงกักถึง ๓ เสียงได้แก่ แม่กก แม่กด แม่กบ การผิดพลาดในการออกเสียงพยัญชนะท้ายเสียงกัก จึงเกิดอยู่ในกลุ่มเสียงกักด้วยกัน คือ จะออกเสียงเป็นเสียงหยุดหรือไม่ออกเสียงตัวสะกดใดๆ เช่น รักษา ออกเสียงเป็น ระษา สมาชิก ออกเสียงเป็น สมาชิ แบตหมด ออกเสียงเป็น แบะหมด และบางครั้งออกเสียงสับสนอย่างไม่มีเงื่อนไข นอกจากนี้ยังพบปัญหาการผันเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทย เนื่องจากภาษามลายูถิ่นปาตานีเป็น

ภาษาที่ไม่มีระบบวรรณยุกต์ กล่าวคือระดับเสียงสูงต่ำไม่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงความหมาย ดังนั้น ทักษะในการแยกแยะระดับเสียงสูง-ต่ำของนักเรียนนักศึกษาที่พูดภาษามลายูถิ่นปาตานีเป็นภาษาแม่จะมีน้อยเมื่อพูดหรือเขียนจึงทำให้เกิดข้อผิดพลาดบ่อยครั้ง และในการเขียนมักเลือกใช้เครื่องหมายวรรณยุกต์ผิดพลาดไปตามเสียงที่ออกเสมอ

นอกจากปัญหาการสื่อสารภาษาไทยของเยาวชนที่ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นภาษาแม่แล้ว ปัจจุบันพบว่าแม้แต่ผู้ใช้ภาษามลายูถิ่นเองก็ได้รับอิทธิพลจากภาษาไทยและภาษาอื่นๆ ทำให้เกิดภาวะการสูญเสียงและการสูญศัพท์ เช่นกัน ในแง่นี้วรวิทย์ บารู(๒๕๔๔ : ๑๐-๑๑) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการใช้ภาษาในสังคมพหุวัฒนธรรมไว้ว่า ชาติประกอบขึ้นด้วยหลายกลุ่มหลายชาติพันธ์ ภาษาของชนแต่ละกลุ่มก็ถือเป็นภาษาของชาติเช่นกัน คนไทยเหล่านี้ย่อมภักดีต่อภาษา ดังนั้นการดำเนินการนโยบายใดๆ เกี่ยวกับภาษาก็ไม่ควรทำให้ภาษาชาคิพันธุ์เหล่านั้นเป็นภาษาที่ตายแนวทางนโยบาย “ทวิภาษานิยมตามแผน” เพื่อมุ่งทำนุบำรุงภาษาแม่ให้เจริญงอกงาม มิใช่มุ่งสอนภาษาไทยเพื่อทำลายภาษาชนกลุ่มย่อยให้ตายและหายไปในที่สุด ซึ่งวิธีการดำเนินนโยบายเช่นนี้ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ใดๆ เลย

เพื่อแก้ไขปัญหาการใช้ภาษาไทยของเยาวชนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นภาษาแม่ และเพื่ออนุรักษ์และสืบสานภาษามลายูถิ่นให้คงอยู่สืบไป อันจะทำให้ผู้คนในสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยสามารถดำรงอยู่ได้อย่างปกติสุขและมีความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมในชาติพันธุ์ของตนเอง จึงได้เกิดโครงการ “การจัดการเรียนการสอนโดยใช้ภาษาท้องถิ่นและภาษาไทยเป็นสื่อ : กรณีการจัดการศึกษาแบบทวิภาษา(ภาษาไทย-มลายูถิ่น) ในโรงเรียนเขตพื้นที่สี่จังหวัดชายแดนภาคใต้” ขึ้น โดยสุวิไล เปรมศรีรัตน์และคณะ

การทำความเข้าใจบทดิเกร์ฮูลูซึ่งสื่อสารโดยภาษามลายูถิ่นนั้น จำเป็นที่จะต้องมีความเข้าใจในธรรมชาติของภาษามลายูถิ่นประกอบกัน เป็นต้นว่าการเลือกใช้คำสัมผัสในบทดิเกร์ฮูลูซึ่งเป็นภาษามลายูถิ่นเมื่อถอดเสียงตามอักขรวิธีของไทยแล้ว อาจได้คำที่ไม่สัมผัสกันตามการออกเสียงในภาษาไทย แต่ผู้ที่เข้าใจธรรมชาติของภาษามลายูถิ่นที่มีระบบ การออกเสียงต่างจากภาษาไทยก็จะทำความเข้าใจได้ว่าเสียงสัมผัสเหล่านั้นเมื่อออกเสียงในภาษามลายูถิ่นก็จะได้คำสัมผัสตรงตามฉันทลักษณ์ของบทดิเกร์ฮูลูทุกประการ

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงซึ่งมีฐานะเป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งนั้น อาจศึกษาได้ในแนวทางของการศึกษาวรรณศิลป์ คือการศึกษากลวิธีการสร้างอรรถรสในแบบต่างๆ ธเนศร์ เวศร์ภาดา (๒๕๔๙ : ๗๖) ได้กล่าวถึงธรรมเนียมนิยมการสร้างอรรถรสทางวรรณศิลป์ของนักวรรณคดี

ไทยว่าประกอบด้วย ๑) แบบแผนฉันทลักษณ์ ๒) การสร้างสารัตถะ โครงเรื่อง ตัวละคร และ ๓) ศิลปะการแต่ง ในขณะที่เจตนา นาควัชระ (๒๕๒๑ ๖๑ – ๖๖) ได้กล่าวถึงศิลปะการสื่อสารที่สำคัญประการหนึ่งของวรรณกรรมคือการสร้างอารมณ์ขัน เนื่องจากอารมณ์ขันเป็นสิ่งที่อยู่ในวิสัยมนุษย์ และเหตุที่มนุษย์เกิดอารมณ์ขันได้เนื่องมาจากปัจจัย ๑) เกิดจากการกระทำที่แตกต่างไปจากปกติ เช่น การแต่งการด้วยผ้าขนสัตว์ท่ามกลางแสงแดดอันร้อนระอุ ๒) เกิดจากการกระทำที่มีลักษณะแข็งที่อซ้ำซาก คล้ายเครื่องจักร ตามทฤษฎีของ อองริ แบร์กซอง (Henri Bergson)เช่นที่ปรากฏในเรื่อง “พล-นิกร-กิมหงวน” ของ ป.อินทรปาลิต ๓) เกิดจากอารมณ์ในระดับที่ไม่รุนแรง ซึ่งผู้รู้สึกขบขันไม่ได้เอาตัวเองไปผูกพันกับชะตากรรมของผู้อื่น เช่น การมองเห็นคนที่เหยียบเปลือกกล้วยหกล้มทำให้เกิดอารมณ์ขัน แต่ไม่ใช่หัวเราะเพราะเขาได้รับบาดเจ็บ ๔) เกิดจากที่ผู้รู้สึกขบขันอยู่ในฐานะที่เหนือกว่าผู้ที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน ๕) เกิดจากการแปรสภาพจากความลวงมาเป็นความจริง วิธีการสร้างอารมณ์ขันแบบต่างๆ นั้นสามารถทำได้โดย ๑) สร้างตัวละครชวนหัว เช่น ตัวละครนางประแดะ ในเรื่องระเด่นลันได ๒) ใช้วัตถุสิ่งของสร้างเรื่องตลก ๓) สร้างเหตุการณ์ชวนขบขัน ๔) ใช้ภาษาทำให้เกิดความขบขัน

ศิลปะการสร้างสรรค์วรรณกรรมอาจวิเคราะห์เพิ่มเติมได้จากลักษณะการสร้างอรรถรสทางภาษาในแบบเฉพาะตัวของศิลปิน ตามมุมมองในทฤษฎีวัจนลีลาศาสตร์ ดังที่ กันยารัตน์ พรหมวิเศษ (๒๕๔๔ : ๒–๖) กล่าวถึง วัจนลีลา(stylistic) และความสำคัญของวัจนลีลาในการศึกษาวรรณกรรมว่า วัจนลีลาเป็นศาสตร์ที่นิยมนำมาใช้ศึกษาตัวบทวรรณกรรม ทั้งในแง่วรรณศิลป์ ภาษาศาสตร์สังคม และในด้านการสื่อสาร

ในแง่วรรณศิลป์ คือการศึกษาความประสานของรูปแบบและเนื้อหา เป็นการศึกษาองค์ประกอบของภาษาที่มุ่งให้เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการสื่อสาร หรือทำให้เกิดการสื่อสารที่มีสุนทรียภาพ ในด้านนี้มุ่งเน้นการศึกษาภาษาตั้งแต่หน่วยย่อยไปจนถึงหน่วยใหญ่ ตั้งแต่ระบบคำ โครงสร้างประโยค โวหาร และความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่างๆ ที่สอดประสานไปกับเนื้อหา ในแง่ภาษาศาสตร์สังคม เน้นการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับบริบทของสังคม ด้วยความเข้าใจว่าการจัดองค์ประกอบของภาษาผันแปรไปตามสถานการณ์ของการใช้ภาษา วัจนลีลาในแง่นี้คือวัจนลีลาที่เป็นแบบแผน กึ่งแบบแผน และเป็นแบบแผน ซึ่งจะแตกต่างกันออกไปตามทำเนียบภาษาต่างๆ เช่นทำเนียบภาษาแพทย์ ทำเนียบภาษาสื่อมวลชน เป็นต้น

ในแง่การสื่อสาร ตัวบทวรรณกรรมมีฐานะเป็นสาร ซึ่งเป็นส่วนประกอบหนึ่งของการสื่อสาร วัจนลีลาเป็นเครื่องมือในการสะท้อนบุคลิกของผู้ส่งสาร เช่น วัจนลีลา ของ ’รงค์ วงษ์สวรรค์ วัจนลีลาของม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นต้น วัจนลีลาในข้อเขียนจะเชื่อมโยงกับ

องค์ประกอบของผู้รับสารและผู้ส่งสาร ผู้รับสารที่แปรไปตาม เพศ วัย การศึกษา และอาชีพ หรือความสนใจ จะกำหนดกรอบเนื้อหาและการนำเสนอของสาร ผู้ส่งสารจะมีวิธีเรียบเรียงสารแตกต่างกันไปตามฝีมือ และพื้นภูมิประสบการณ์ รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการสื่อสาร

นอกจากการพิจารณาตัวบทโดยการวิเคราะห์สารและกลวิธีการประพันธ์แล้วการวิเคราะห์ตัวบทวรรณกรรมที่มีส่วนสัมพันธ์กับบริบทอื่นๆ ก็อาจส่งผลให้การวิเคราะห์นั้นมีความครอบคลุมมากขึ้น เนื่องจากดิเกร์ฮูลูแล้วมีส่วนเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่นๆ ด้วย เป็นต้นว่ามีลักษณะคล้ายคลึงเพลงกล่อมเด็ก เพลงรองแง็ง เป็นต้น ทั้งยังมีการนำเนื้อหาหรือโครงเรื่องของวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ประเภทนิทานท้องถิ่นมานำเสนอใหม่ด้วย การศึกษาตามแนวทางนี้คือการศึกษาตามแนวคิดศิลปะส่องทางและการศึกษาวรรณกรรมในแง่สหบทหรือสัมพันธบท อันเป็นทิศทางการศึกษาวรรณกรรมตามแนวทางการศึกษาของวรรณคดีเปรียบเทียบ ได้แก่การศึกษาแนวคิดหรือวรรณกรรมหรือศิลปกรรมประเภทอื่นที่มีอิทธิพลต่อบทดิเกร์ฮูลู

เจตนา นาควัชระ(อ้างถึงใน ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ, ๒๕๕๖ : ๒๗๙) กล่าวถึงความคิดเรื่องศิลปะส่องทางให้แก่กันว่า ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปะในวัฒนธรรมไทยประกอบด้วย

> ประการแรกศิลปินไทยมีความเชี่ยวชาญในศิลปะหลากหลายแขนง เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นทั้งจิตรกร และกวี เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์เป็นทั้งกวีและนักดนตรี และสุวรรณี สุคนธา เป็นจิตรกรและนักเขียนนวนิยาย ประการที่สอง ความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นสูงกับชาวบ้านถ่ายโอนซึ่งกันและกันตลอดเวลา โดยเฉพาะพระมหากษัตริย์ไทยสองรัชกาล คือ รัชกาลที่หนึ่งและรัชกาลที่สอง ทรงเป็นศิลปินหลากหลายแขนงและเป็นองค์อุปถัมภ์ศิลปะชาวบ้าน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ทรงให้กำเนิดละครนอกแบบชาวบ้านขึ้นมา ในขณะเดียวกันชาวบ้านก็รับเอาการแสดงละครในแบบราชสำนักมาปรับปรนเป็นการแสดงลิเกพื้นบ้าน ประการที่สาม วัฒนธรรมไทยเป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะไม่ได้เป็นวัฒนธรรมลายลักษณ์อย่างตะวันตก การจดจำและถ่ายทอดกันมาแบบวัฒนธรรมมุขปาฐะจึงมีการถ่ายทอดแบบผิดเพี้ยนกันมา ที่สำคัญศิลปินรุ่นหลังได้เสริมแต่งขึ้นใหม่ตามวัฒนธรรมการด้นสด จึงกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมไทยคือวัฒนธรรมการด้นนั่นเอง วัฒนธรรมนี้ปรากฏอย่างเด่นชัดในการละเล่นพื้นบ้านของพ่อเพลงแม่เพลงต่างๆ การละเล่นซึ่งเป็นศิลปะสาขา

การแสดงนั้นก็มีส่วนนำวรรณคดีลายลักษณ์หรือมุขปาฐะอื่นๆ มาปรับใช้ร่วมกับศิลปะสาขาคีตศิลป์ได้เป็นอย่างดี โดยเหตุนี้ศิลปะการแสดงจึงเป็นแหล่งบูรณาการศิลปะแขนงต่างๆ ทั้งแสดงให้เห็นการส่องทางซึ่งกันและกันของศิลปะแขนงต่างๆ อย่างชัดเจน

โดยนัยข้างต้นนี้ศิลปะส่องทางในดิเกร์ฮูลูคือศิลปะวรรณกรรมประเภทนิทานพื้นบ้าน และศิลปะวรรณกรรมประเภทเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ส่องทางให้แก่ดิเกร์ฮูลูนั่นเอง ความคิดเรื่องศิลปะส่องทางให้แก่กันนั้นให้ความสำคัญต่อปรากฏการณ์ของศิลปกรรมที่ส่งอิทธิพลต่อกันและกัน มีลักษณะคล้ายคลึงกับแนวทางการศึกษาวรรณกรรมในแง่สหบทหรือสัมพันธบท ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ (๒๕๕๐ : ๔๙) ได้ศึกษาเรื่อง “การศึกษาวรรณกรรมไทยในแง่สหบท” โดยพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมที่เกิดก่อนกับวรรณกรรมที่สร้างใหม่ในภายหลัง ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงแนวคิดของวรรณกรรมเก่าที่ส่งอิทธิพลต่อวรรณกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น อังคาร กัลยาณพงศ์ สร้างสรรค์กวีนิพนธ์เรื่อง “ยายกะตาตำข้าว” ขึ้นโดยได้รับรากฐานแนวคิดมาจากนิทานมุขปาฐะของไทยเรื่อง “ยายกะตาปลูกถั่วปลูกงา” และอังคาร กัลยาณพงศ์ยังได้นำเสนอกวีนิพนธ์เรื่อง “ลำนำภูกระดึง” โดยได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดเรื่องสำเภาทอง ในร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ของ เจ้าพระยาพระคลัง(หน) ซึ่งพรรณนาถึงมหาสำเภาทองธรรมชาติ ลำนำภูกระดึงนำเสนอเรื่องความอ้างว้าง ความยากลำบากและความพากเพียรของการเดินทางอันยาวไกลเฉกเช่นการเดินทางของสำเภาทอง ความคิดเรื่องสำเภาทองยังปรากฏในวรรณกรรมเพลง “เรือมนุษย์” คำร้องโดยสุรัฐ พุกกะเวส ที่พรรณนาว่า “ชีวิตมนุษย์นั้นสุดจะคิด แต่ละชีวิตไม่ผิดนาวา จะลอยถอยหลังหรือเหินเดินหน้า ด้วยวาสนาสร้างมาแต่หลัง เรือมนุษย์สุดลำบากมากล้น ต่างคนดิ้นรนให้รอดพ้นถึงฝั่ง บางเวลาพายุโหมโถมประดัง แทบสิ้นกำลังหมดหวังเกือบอาสัญ ถึงคราวลมว่าวพัดผ่าวพราวใจ เรือโลดลิ่วไปคล้ายอยู่ในสวรรค์ ขึ้นเหนือลงใต้ไปได้ดังฝัน พอลมหยุดพลันสวรรค์คืออเวจี”

บทดิเกร์ฮูลูนอกจากจะมีฐานะเป็นวรรณกรรมท้องถิ่น และเป็นสื่อพื้นบ้าน แล้ว ยังมีฐานะเป็นคติชนประเภทหนึ่ง ซึ่งนักวิชาการด้านคติชนวิทยานิยมศึกษาข้อมูลคติชนชนิดนี้ด้วยการศึกษาบทบาทหน้าที่ของคติชน

การศึกษาบทบาทหน้าที่ของข้อมูลคติชนเป็นแนวทางหนึ่งในการวิจัยทางคติชนวิทยาซึ่งนักคติชนรับแนวคิดนี้มากจาก ทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) ของนักมานุษยวิทยา ทฤษฎีนี้นัก

สังคมวิทยาได้นำมาใช้กับระบบสังคม โดยมองว่าสังคมก็คือระบบใหญ่ซึ่งประกอบด้วยระบบย่อยหลายระบบ ระบบต่างๆ มีความสัมพันธ์กัน และมีหน้าที่เกื้อกูลซึ่งกันและกัน ถ้าเกิดบางอย่างขึ้นกับส่วนใดส่วนหนึ่งก็จะมีผลกระทบต่อส่วนอื่นๆ ด้วย ทฤษฎีนี้จึงใช้เป็นเครื่องมือในการตรวจสอบความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันกับองค์ประกอบต่างๆ ซึ่งประกอบขึ้นเป็นสังคม นักมานุษยวิทยาสนใจบทบาทหน้าที่ของระบบต่างๆ ในวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นระบบความเชื่อและศาสนา ระบบครอบครัว ระบบการปกครอง ระบบการศึกษา ระบบนันทนาการ โดยมองว่าระบบต่างๆ เป็นกลไกทางวัฒนธรรมซึ่งต่างก็มีหน้าที่ของตนและช่วยให้สังคมดำรงอยู่ได้ มาลินอฟสกี (Malinowski) เป็นนักมานุษยวิทยาผู้บุกเบิกทฤษฎีหน้าที่นิยมโดยใช้ข้อมูลจากตำนานปรัมปรา ด้วยความตระหนักว่า “หน้าที่ของตำนานปรัมปรา คือ ช่วยสร้างความเข้มแข็งและถ่ายทอดประเพณีของกลุ่มชน” ทั้งนี้เขาพบว่า พิธีกรรมของชนเผ่าต่างๆ มักจะมีบทบาทหน้าที่หลายอย่าง บทบาทบางอย่างไม่ได้แสดงออกมาตรงๆ แต่แอบแฝงอยู่ ด้านวิลเลียม บาสคอม (William Bascom) ได้พบนิทานพื้นบ้านมากมายในคำทำนายของคนทรง กล่าวคือ คนทรงไม่ทำนายตรงๆ แต่จะยกคำทำนายที่ท่องจำกันมาในลักษณะเป็นนิทานอุทาหรณ์ให้ฟัง คนทรงเป็นสื่อเชื่อมโยงคำทำนายซึ่งอ้างว่าเป็นของเทพ หนังสือเล่มนี้ของเขาได้รับการยกย่องว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของงานมานุษยวิทยาแนวบทบาทหน้าที่นิยม นักชาติพันธุ์วรรณาที่ใช้ทฤษฎีหน้าที่นิยมคนสำคัญที่ควรกล่าวถึง คือ ลินดา เดก (Linda Degh) ใน Folktales and Society : Story Telling in a Hungarian Peasant Community ชี้ให้เห็นบทบาทของการเล่านิทานในชีวิตประจำวัน และบทบาทของนักเล่านิทาน “ถ้าปราศจากผู้ฟัง การเล่านิทานก็ไม่มีบทบาทในสังคม” ตัวบทวรรณกรรมโดยตัวมันเองไม่มีความหมายหากปราศจากการเล่าในชีวิตประจำวัน การแสดงและการตอบรับจากผู้ฟัง (สุกัญญา สุจฉายา, ๒๕๔๙ : ๒ – ๕)

นอกจากข้อมูลคติชนที่เป็นวรรณกรรมแล้ว ทฤษฎีหน้าที่นิยมยังสามารถใช้ได้กับข้อมูลคติชนประเภทวัตถุ (material culture) ไม่ว่าจะเป็นบ้านเรือน โรงนา เครื่องมือเครื่องใช้ เป็นต้น ส่วนบทบาทของคติชน (function of folklore) นั้น บาสคอมได้แสดงให้เห็นว่าชนบางกลุ่มใช้ภาษิตในการพิจารณาคดีในการศาล ปริศนาแสดงให้เห็นปฏิภาณที่แหลมคม ตำนานปรัมปรายำ้ความสำคัญของข้อพึงประพฤติปฏิบัติ เพลงเสียดสีปลดปล่อยความไม่พึงพอใจต่อสังคม เขาได้สรุปบทบาทสำคัญของคติชนไว้เป็น ๔ บทบาท ดังนี้ ๑) ให้ความเพลิดเพลิน ซึ่งอาจแยกแยะลงไปได้อีกว่าเป็นความเพลิดเพลินจากความสนุกสนาน หรือจากจินตนาการโลดโผน หรือเป็นการใช้กลไกทางจิตหลีกหนจากความจริงซึ่งถ้าเป็นประการหลัง ก็แสดงว่าคติชนได้ทำหน้าที่เป็นทางออกให้กับความคับข้องใจของมนุษย์ ๒) ยืนยันความสำคัญของพิธีกรรม เติมเต็มวัฒนธรรม ทำให้วัฒนธรรมสมบูรณ์ ๓) ให้การศึกษา เป็นส่วนหนึ่ง

ของกระบวนการกล่อมเกลาและขัดเกลาของสังคม ๔) รักษาปทัสถานของสังคม (สุกัญญา สุจฉายา, ๒๕๔๙ : ๖)

นักคติชนวิทยาทำงานเช่นเดียวกับนักมานุษยวิทยาคือการการศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยมีวิธีการศึกษาอย่างหลากหลาย

มัลลิกา คณานุรักษ์ (๒๕๓๗) กล่าวถึงการเก็บรวบรวมข้อมูลและแนวทางการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทางคติชนวิทยาไว้ ในการเก็บรวบรวมข้อมูลทางคติชนวิทยาสามารถแบ่งประเภทการเก็บข้อมูลได้เป็นโครงการต่างๆ ดังนี้

๑) โครงการแบบสำรวจ (Survey Project) คือการเก็บข้อมูลชนิดสุ่มจากแหล่ง หรือกลุ่มชนหลายแหล่ง หลายกลุ่ม เป็นการวิจัยที่เก็บรวบรวมข้อมูลแบบกราดปืนกลแบบนี้มักได้ข้อมูลค่อนข้างผิวเผิน

๒) โครงการแบบลึก (Depth Project) คือ การเก็บข้อมูลอย่างเข้มข้นที่ต้องพยายามเก็บข้อมูลหลายๆ ประเภท จากแหล่งเดียวหรือหลายแหล่งหลายกลุ่ม หรืออาจจะเจาะจงเก็บเฉพาะประเภทเดียวจากกลุ่มเดียว หรือหลายกลุ่มก็ได้ วัตถุประสงค์ก็เพื่อให้รู้จักลึกซึ้งในเรื่องใดโดยเฉพาะ

๓) โครงการแบบอยู่กับที่ (Local Project) คือ การเก็บข้อมูลที่ผู้รวบรวมไม่ต้องเดินทางไปพักแรมในแหล่งไกลที่ผิดแปลกไปจากที่ตนตั้งหลักแหล่งอยู่แล้ว ซึ่งอาจรวบรวมได้จากครอบครัวขอบตนเอง จากเพื่อนบ้าน จากเพื่อนนักศึกษา จากเด็กใกล้บ้าน หรือจากกลุ่มชนที่อยู่ใกล้เคียง

๔) โครงการแบบเก็บเล็กผสมน้อย (Incidental Collecting) คือ การเก็บข้อมูลแบบพบข้อมูลโดยบังเอิญ เมื่อเห็นว่าข้อมูลนั้นน่าสนใจ หรือน่าศึกษาก็จะเก็บรวบรวมข้อมูลเอาไว้ทุกครั้งที่พบสิ่งสะดุดใจสะดุดตาเสมอ เมื่อเก็บข้อมูลมากพอก็จะสามารถนำมาศึกษาวิจัยใด ทังนี้จุดประสงค์รวบยอดในงานวิจัยด้านคติชนวิทยา ได้แก่

๑) วิจัยเพื่อเรียนรู้สภาวะปัจจุบัน จะได้รู้ว่ากลุ่มชนนั้น หรือในแหล่งนั้น ๆ มีวิถีชีวิตและขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างไร เป็นการทำให้รู้จักคนในสังคมนั้น ๆ ดีขึ้น เกิดความเข้าใจที่ดีต่อกัน ช่วยให้คนที่อยู่ในสังคมเดียวกันสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างเป็นสุข สรุปได้ง่ายก็คือ เรียนรู้คติประเพณีของกลุ่มชนในท้องถิ่นหนึ่งๆ นั่นเอง

๒) วิจัยเพื่อเปรียบเทียบ เป็นการศึกษาเปรียบเทียบข้อมูลกับข้อมูลในด้านเนื้อหาและลีลาโวหาร เปรียบเทียบเพื่อจะช่วยให้เข้าใจความเหมือนคล้าย และความผิดแผกระหว่างกลุ่มระหว่างแหล่งตลอดจนระหว่างอดีตกับปัจจุบัน

๓) วิจัยเพื่อสร้างภาพจำลองของอดีต เป็นการเสริมความรู้เกี่ยวกับอดีต ความเป็นมาทั้งใน

ด้านรูปธรรมและนามธรรม อันอาจช่วยให้เราเข้าใจถึงพัฒนาการและความสัมพันธ์ของมนุษย์ดีขึ้น

๔) วิจัยเพื่อให้เข้าใจถึงภาวะอันเป็นสากล ทำให้เกิดความเข้าใจว่าคนเราไม่ว่าจะอยู่ในแหล่งของวัฒนธรรมใด ก็อาจมีการแสดงออกทางประเพณีที่คล้ายคลึงกันเป็นการชี้ว่าคนเราต่างก็มีสภาพจิตใจและปฏิกิริยาต่อสิ่งที่มาสัมผัสไปในทำนองเดียวกันอยู่ไม่น้อย

ขนิษฐา จิตชินะกุล (๒๕๓๖) กล่าวถึงระเบียบวิธีการศึกษาคติชนวิทยาไว้ว่า แนวทางการศึกษาคติชนวิทยาสามารถกระทำได้ดังนี้ ๑) การค้นหาจุดกำเนิดของคติชนวิทยา ๒) การค้นหารูปแบบและโครงสร้างของคติชนวิทยา ๓) การศึกษาสัญลักษณ์ในคติชนวิทยา ๔) การศึกษาเปรียบเทียบในคติชนวิทยา ๕) การศึกษากระบวนการถ่ายทอดของคติชนวิทยา

การค้นหาจุดกำเนิดของคติชนเป็นการศึกษาเพื่อค้นหาประวัติความเป็นมาของคติชนในแขนงต่างๆ ที่ยังเป็นปัญหาอยู่ ทั้งนี้นักวิชาการได้พยายามค้นหาทฤษฎีเพื่อนำมาอธิบายถึงจุดเริ่มต้นว่าเกิดขึ้นเมื่อไร เกิดขึ้นได้อย่างไร และเกิดขึ้นที่ไหน อย่างไรก็ตามนักวิชาการได้พยายามหาทฤษฎีเพื่ออธิบายเกี่ยวกับจุดกำเนิดของคติชน ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ ๒ แนวทาง คือ

๑) แนวทางที่เห็นว่าคติชนที่เหมือนๆ กัน หรือคล้ายกัน อาจเกิดขึ้นได้พร้อมๆ กันในสถานที่หลายแห่งและหลายช่วงสมัย ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณ ความเชื่อเกี่ยวกับน้ำท่วมโลก เป็นต้น ซึ่งเราจะพบตำนานเหล่านี้อยู่ทั่วโลก โดยที่กลุ่มชนนั้นๆ ไม่เคยมีการติดต่อสัมพันธ์กันมาก่อน แต่เหตุใดจึงมีความเชื่อเหมือนกัน จากคำถามดังกล่าวจึงมีผู้เชื่อว่า สภาพจิตใจของมนุษย์ทั่วไปในโลกย่อมจะต้องมีสภาพจิตใจที่คล้ายกัน

๒) แนวทางที่เห็นว่าคติชนเกิดขึ้นในแหล่งเดียวกันแล้วแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่นๆ ซึ่งจะเป็นลักษณะของการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน

การค้นหารูปแบบและโครงสร้างของคติชนวิทยา คติชนจะมีลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือจะมีรูปแบบและโครงสร้างที่แน่นอนตายตัว แม้ว่าจะมีเนื้อหาที่แตกต่างกันไปบ้าง เช่น รูปแบบของนิทาน ปริศนาคำทาย ภาษิต เป็นต้น ซึ่งการศึกษาด้วยวิธีนี้จะทำให้ผู้ศึกษาสามารถจำแนกรูปแบบและโครงสร้างได้อย่างแน่นอนตายตัวและผลการศึกษายังสามารถตรวจสอบได้ และการศึกษารูปแบบและโครงสร้างถือว่าเป็นการศึกษาที่ถูกหลักการให้ประโยชน์ต่อผู้ศึกษา อย่างไรก็ตามการศึกษาด้วยวิธีนี้อาจทำได้โดยการรวบรวมข้อมูลทางคติชนที่ต้องการศึกษาแล้วแบ่งแยกประเภท โดยยึดรูปแบบที่แตกต่างกันเป็นเครื่องกำหนด เช่น การศึกษานิทานพื้นบ้านได้แบ่งประเภทนิทานพื้นบ้านออกเป็น นิทานมุขตลก นิทานวีรบุรุษ นิทานเกี่ยวกับนางฟ้าเทวดา นิทานสัตว์ หรือการศึกษาปริศนาคำทาย

การศึกษาสัญลักษณ์ในคติชนวิทยา การศึกษาคติชนด้วยวิธีนี้จะศึกษาความหมายสัญลักษณ์ที่

ชาวบ้านใช้ ทั้งนี้เพื่อให้เข้าใจถึงแนวคิด อารมณ์และจิตใจของชาวบ้าน และเพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะที่แท้จริงของสังคม สัญลักษณ์ที่ปรากฏในคติชนมักจะอยู่ในบทเพลงพื้นบ้าน ความฝัน นิทาน เรื่องตลก เป็นต้น ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่ว่า สังคมทุกสังคมย่อมมีกฎระเบียบให้คนในสังคมยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติ ซึ่งบางครั้งกฎระเบียบต่างๆ นั้นได้สร้างความกดดันให้กับคนในสังคมและเพื่อเป็นการผ่อนคลายลดความตึงเครียดนั้นลง เราจึงพบเรื่องเล่าประเภทล้อเลียน ตลกขบขันปรากฏอยู่ในคติชนอยู่เสมอๆ เรื่องที่นำมาล้อเลียนนี้มักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับเพศ การเมือง ศาสนา เช่น เรื่องความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างบุคคลในครอบครัวที่ห้ามอยู่ใกล้ชิดกัน การศึกษาเปรียบเทียบในคติชนวิทยา การศึกษาเปรียบเทียบทางคติชนวิทยา นักคติชนวิทยาจำเป็นต้องให้ความร่วมมือกันเพราะแต่ละคนไม่สามารถที่จะรอบรู้ในหลายๆ ด้านได้ จึงต้องอาศัยความร่วมมือซึ่งกันและกัน แต่ในวิธีการศึกษาด้วยวิธีนี้ยังไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เพราะบางทีก็กลายเป็นการส่งเสริมลัทธิชาตินิยมมากกว่าความร่วมมือเพื่อประโยชน์ของชาติ

การศึกษากระบวนการถ่ายทอดของคติชนวิทยา การศึกษากระบวนการถ่ายทอดของ คติชนจะต้องเป็นการศึกษาเรื่องราวที่ถ่ายทอดทางมุขปาฐะโดยตรง ทั้งนี้อาจจะเป็นการถ่ายทอดจากบุคคลหนึ่งไปยังอีกบุคคลหนึ่ง หรือจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง หรือจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง ซึ่งข้อด้อยของการศึกษาด้วยวิธีนี้คือความน่าเชื่อถือ ซึ่งนักคติชนวิทยาเองก็เห็นว่าในกระบวนการถ่ายทอดทางคติชนวิทยาย่อมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ และ การเปลี่ยนแปลงนั้นมักจะมีลักษณะที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมในท้องถิ่นนั้นๆ เช่น นิทานพื้นบ้านมักจะมีโครงเรื่องที่คล้ายๆ กัน แต่รายละเอียดในเนื้อหาอาจจะมีส่วนที่แตกต่างกัน

กล่าวโดยสรุปการศึกษา “บทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษาและการกสื่อสารที่เชื่อมโยงกับสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้” เป็นการศึกษาในเชิงบูรณาการระหว่างศาสตร์ต่างๆ ซึ่งมีความทับซ้อนและมีส่วนสัมพันธ์กันอย่างแนบชิด แม้จะกำหนดให้บทดิเกร์ฮูลูซึ่งมีฐานะเป็นบทวรรณกรรมเป็นกรอบตั้งต้นในการศึกษาและเน้นการศึกษาลักษณะคำประพันธ์ที่มีคุณค่าความงามในทิศทางการศึกษาเชิงวรรณศิลป์แล้ว การวิเคราะห์ดังกล่าวยังเน้นการศึกษาภายนอกตัวงานที่สัมพันธ์กับบริบทแวดล้อมประกอบด้วย ฉะนั้นแนวคิดและทฤษฎีข้างต้นจึงมีส่วนสัมพันธ์กันในแง่ที่ว่า ในศาสตร์วรรณคดีศึกษาและวรรณศิลป์มีแนวคิดทางวัจนลีลาในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการประพันธ์ที่สอดประสานไปกับเนื้อความและบริบททางสังคม ในขณะที่ศาสตร์ทางนิเทศศาสตร์นั้นบทดิร์ฮูลูมีฐานะเป็นสื่อพื้นบ้าน แนวทางการศึกษาของสื่อพื้นบ้านที่สำคัญประการหนึ่งคือการศึกษาในด้านบทบาทหน้าที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับการศึกษาในศาสตร์ด้านคติชนวิทยาด้วย ผู้วิจัยจะได้ศึกษา

ตามกรอบแนวคิดของศาสตร์เหล่านี้ และจะอภิปรายในเชิงบูรณาการระหว่างศาสตร์ต่างๆ ในตอนท้าย อันจะทำให้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างเพลงพื้นบ้านกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมได้อย่างครอบคลุม นอกจากนี้การศึกษาภูมิหลังและพัฒนาการของลิเกไทยอันร่วมสายรากกับดิเกร์ฮูลู ผนวกกับการศึกษาลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของจังหวัดชายแดนภาคใต้ จะเป็นข้อมูลตั้งต้นประกอบการอธิบายและวิเคราะห์ตัวบทดิเกร์ฮูลูได้อย่างลุ่มลึกมากยิ่งขึ้น เนื่องจากการตีความวรรณกรรมใดๆ ก็ตาม จะตีความโดยผิวเผินโดยขาดความรู้ความเข้าใจในมิติทางสังคมและวัฒนธรรมของผู้ประพันธ์ไม่ได้

บทที่ ๓

วิธีดำเนินศึกษาวิจัย

การวิจัยเรื่อง บทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษาและการสื่อสารที่เชื่อมโยงกับสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นการวิจัยที่มีวัตถุประสงค์ดังนี้

(๑) เพื่อศึกษาคุณค่าทางภาษาของบทดิเกร์ฮูลูในด้านเนื้อหา และกลวิธีการประพันธ์

(๒) เพื่อศึกษาลักษณะทางการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู

(๓) เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู กับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการศึกษาบทเพลงที่ใช้ในการขับร้องดิเกร์ ฮูลูเป็นประการสำคัญ ประกอบด้วย บทปันตนหรือปาตง บทกาโระ(กาโงะ) และบทเพลงทั่วไป

๑. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

๑.๑ ประชากรทั้งหมดได้แก่ บทดิเกร์ฮูลูทั้งแบบมุขปาฐะและลายลักษณ์ ที่ได้แพร่กระจายอยู่ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ (ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส)

๑.๒ กลุ่มตัวอย่างประกอบด้วย บทดิเกร์ฮูทั้งแบบมุขปาฐะและลายลักษณ์จำนวน ๓ ยุค คือ ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปัจจุบัน โดยกำหนดขนาดของกลุ่มตัวอย่าง ด้วยวิธีการคัดเลือกแบบเจาะจงจากบทดิเกร์ฮูลูของคณะศิลปินจำนวน ๕ คณะ ได้แก่ ๑) มะ ยะหา ๒) แอ กูแบรายอ ๓)เปาะเดร์ กาเยาะมาตี ๔) ยูโซะ บ่อทอง และ ๕) เปาะเต๊ะ กูแบอีแก

๑.๓ วิธีการสุ่มตัวอย่าง ใช้วิธีคัดเลือกจากผลงานของศิลปินดิเกร์ฮูลู ซึ่งเป็นศิลปินที่มีผลงานอย่างต่อเนื่อง โดยเน้นผลงานที่สามารถเป็นตัวแทนของทั้งสามยุคคือยุคต้น ยุคกลาง และยุคปัจจุบัน และสามารถเป็นตัวแทนของศิลปินดิเกร์ฮูลูครอบคลุมทั้งสามจังหวัด

๒. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

๒.๑ วิธีการสร้างเครื่องมือ

- ใช้แนวทางการศึกษาด้วยเกณฑ์การวิเคราะห์ตามแนวคิดและทฤษฎีทางวรรณศิลป์ คติชนวิทยา และนิเทศศาสตร์

๒.๒ วิธีการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

- ตรวจสอบเกณฑ์การวิเคราะห์หรือแนวทางศึกษาโดยผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์คติชนวิทยา นิเทศศาสตร์ และวรรณศิลป์

๒.๓ วิธีการนำเครื่องมือไปทดลองใช้ก่อนนำไปใช้จริง (Try Out)

- ทดลองวิเคราะห์ข้อมูลจำนวนประมาณ ๕ เปอร์เซ็นต์ของบทที่ได้ทั้งหมด เพื่อค้นหาแนวทางการวิเคราะห์ที่เหมาะสม

๓. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

- เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์บันทึกเสียงและภาพ จากการสัมภาษณ์ศิลปินและบันทึกการแสดงสด
- เก็บรวบรวมข้อมูลจากสื่อวีดิทัศน์
- เก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง
- เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการประชุมกลุ่มย่อย

๔. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

- วิเคราะห์ข้อมูลโดยอาศัยแนวคิดและทฤษฎีทางคติชนวิทยา นิเทศศาสตร์ และวรรณศิลป์และอธิบายผลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์

๕. ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

๕.๑ ค้นคว้าหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ผู้รู้

๕.๒ เก็บรวบรวมข้อมูลจากสื่อวีดิทัศน์ การสัมภาษณ์ และการสังเกต

๕.๓ เก็บข้อมูลโดยการประชุมกลุ่มย่อย

๕.๔ วิเคราะห์ข้อมูล

๕.๕ นำเสนอผลการวิจัย

บทที่ ๔

บทดิเกร์ฮูลู : ท่วงทำนองของศิลปินพื้นบ้านและท่วงทำนองของผู้คนชายแดนใต้

ด้วยความตระหนักว่าเมื่อโครงสร้างสังคมเปลี่ยนแปลงหรือสังคมมีพัฒนาการไปอย่างไร องค์ประกอบย่อยในสังคมรวมทั้งศิลปะการแสดงซึ่งเป็นสถาบันนันทนาการในสังคมย่อมปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ตามไปด้วย ทั้งนี้เพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางความต้องการของผู้ชมหรือผู้รับสารที่ปรับเปลี่ยนไป การคัดเลือกตัวแทนดิเกร์ฮูลูมาประกอบการศึกษาวิจัยจึงต้องใช้เกณฑ์การคัดเลือกที่แสดงให้เห็นพัฒนาการหรือพลวัตของดิเกร์ฮูลู อันจะทำให้สามารถวิเคราะห์สภาพสังคมของจังหวัดภาคใต้ทั้งในระดับโครงสร้างย่อยและโครงสร้างใหญ่ในสังคมได้ในมุมมองแบบย้อนกลับ กล่าวคือเมื่อสามารถคัดเลือกตัวแทนดิเกร์ฮูลูในแต่ละยุคสมัยได้ บทดิเกร์ฮูลูของตัวแทนนั่นเองที่จะสะท้อนสภาพสังคม นอกจากจะสามารถสะท้อนสภาพสังคมที่มีพลวัตแล้ว ยังจะสามารถสะท้อนสภาพสังคมในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันได้ด้วย เป็นต้นว่า สังคมเมือง สังคมชนบท และสังคมอาชีพ

การคัดเลือกคณะดิเกร์ฮูลูที่มีรูปแบบการนำเสนอที่แตกต่างกันตามบริบทของแต่และยุคสมัยของจังหวัดชายแดนภาคใต้และบริบทสังคมและสิ่งแวดล้อมของคณะดิเกร์ฮูลูเอง ใช้หลักการคัดเลือกอิงตามรูปแบบการนำเสนอและโอกาสในการแสดงของคณะดิเกร์ฮูลูเป็นประการสำคัญ

ผลการศึกษาพบว่ากลุ่มเป้าหมายซึ่งสามารถใช้เป็นตัวแทนในการศึกษาบทดิเกร์ฮูลูทั้งสามยุคสมัย คือยุคต้น ยุคกลาง และยุคปัจจุบัน ประกอบด้วยบทดิเกร์ฮูลูของ

๑) มะ ยะหา อำเภอยะหา จังหวัดยะลา

๒) แอ กูแบรายอ อำเภอยะหา จังหวัดยะลา

๓) เปาะเดร์ กาเยาะมาตี(บาตูอาปา กาเยาะมาตี) อำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส

๔) ยูโซะ บ่อทอง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี

๕) เปาะเต๊ะ กูแบอีแก อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส

คณะแอ กูแบรายอ และคณะ เปาะเดร์ กาเยาะมาตี (บาตูอาปอ) เป็นตัวแทนของดิเกร์ฮูลูยุคเก่าหรือกลุ่มดั้งเดิม ด้วยเงื่อนไขที่ว่ากลุ่มดั้งเดิมเน้นการใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นหลัก เน้นการใช้บทร้องดั้งเดิม และนิยมแสดงในหมู่บ้าน และชุมชนย่อย

คณะมะ ยะหา และคณะ ยูโซะ บ่อทอง เป็นตัวแทนของดิเกร์ฮูลูยุคกลางหรือกลุ่มปรน เนื่องจากนิยมการปรับประยุกต์ด้วยการนำเพลงลูกทุ่งหรือเพลงสมัยใหม่มาผสมผสานกับ ดิเกร์ฮูลู นิยมใช้ทั้งภาษาไทยและภาษามลายู และมักจะแสดงในเขตเมือง แสดงให้องค์กรเอกชน ตลอดจนหน่วยงานภาครัฐ

คณะเปาะเต๊ กูแบอีแก เป็นตัวแทนของยุคสมัยใหม่หรือกลุ่มแนวใหม่ เน้นการใช้ภาษาในเชิงตลกขบขัน หรือเน้นความบันเทิงมากกว่าสาระความรู้ ตลอดจนเผยแพร่การแสดงดิเกร์ฮูลูผ่านสื่อวีดิทัศน์อย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตามคณะดิเกร์ฮูลูทั้ง ๕ คณะ ก็มีการเล่นผสมผสานกันอยู่เสมอ เป็นต้นว่าเปาะเดร์ กาเยาะมาตี จะไปเล่นให้วงของเปาะเต๊ะ กูแบอีแก อยู่เป็นประจำ แต่ก็มีคณะของตนเองที่แยกไปเล่นเพียงคณะเดียวด้วย โดยเฉพาะในพื้นที่ท้องถิ่นห่างไกลที่ชาวบ้านไม่ค่อยเข้าใจภาษาไทยมากนัก และเน้นการเล่นในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเป็นหลัก เช่นเดียวกับ แอ กูแบรายอ ที่เล่นให้กับคณะของมะ ยะหา เป็นหลัก เมื่อต้องการแสดงถึงอัตลักษณ์ของการแสดงฮูลูแบบดั้งเดิม มะ ยะหา จะให้แอ กูแบรายอ เป็นผู้ขับกลอนปาตง ทั้งกลอนเพลงและกลอนสด โดยแอ กูแบรายอทำหน้าที่โต้ตอบบทกาโระกับมะ ยะหาแบบชิงไหวชิงพริบกัน และเมื่อเจ้าภาพของงานพิธีกรรมในหมู่บ้านมีความประสงค์ให้คณะดิเกร์ฮูลูที่ใช้ภาษามลายูมาแสดงในงานขงตน แอ กูแบรายอ ก็จะเดินทางไปกับคณะดิเกร์ฮูลูต่างๆ

ลักษณะของการเกื้อกูลกันเช่นนี้มีให้เห็นในวัฒนธรรมของคณะหนังตะลุง และคณะโนราของจังหวัดภาคใต้ด้วย กล่าวคือนายโรงหนังตะลุง หรือนายโรงโนราสามารถร่วมงานกับลูกคู่หรือนักดนตรีจากคณะใดก็ได้ โดยนักดนตรีเหล่านั้นต่างมีอิสระอยู่ในตนเองในระดับหนึ่ง ต่างจากการสังกัดค่ายของดาราหรือนักร้องไทย

ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงประวัติชีวิตและบทบาทของหัวหน้าคณะดิเกร์ฮูลูทั้ง ๕ คณะ และกล่าวถึงท่วงทำนองหรือลีลาการนำเสนอบทดิเกร์ฮูลูของแต่ละคนตามแนวทางการศึกษาแบบวัจนลีลาศาสตร์ ที่ให้ความสำคัญกับการประกอบภาษาเพื่อมุ่งสร้างความสำเร็จของการสื่อสารตามลีลาเฉพาะตัวของศิลปิน โดยวัจนลีลาสามารถแบ่งได้เป็นสองระดับคือ วัจนลีลาระดับบุคคลและ วัจนลีลาระดับชุมชนและวัฒนธรรม ซึ่งวัจนลีลาทั้งสองระดับนี้ต่างมีส่วนสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

๑. เปาะเดร์ กาเยาะมาตี

เปาะเดร์ กาเยาะมาตี ชื่อเดิมคือ นายกาเดร์ ละเล๊าะ เกิดเมื่อวันที่ ๒๐ มกราคม พ.ศ.

๒๔๘๐ อาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ ๙๑ หมู่ที่ ๓ ตำบลกาเยาะมาตี อำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส เป็นหัวหน้าคณะดิเกร์ฮูลู บาตูอาปา กาเยาะมาตี แต่เป็นที่รู้จักกันตามชื่อหัวคณะมากว่า นายกาเดร์ มีบทบาทในชุมชนโดยเป็นผู้พัฒนาเยาวชนในพื้นที่ให้หันมาสืบสานดิเกร์ฮูลู และได้จัดตั้งศูนย์เรียนรู้และฝึกซ้อมประจำชุมชนขึ้นเพื่อฝึกเยาวชนเหล่านี้ด้วย งานที่คณะบาตูอาปามักจะได้รับเชิญให้ไปแสดง เช่น งานแต่งงาน งานบุญประเพณี และเป็นคณะที่เคยได้รับเชิญให้ไปแสดงยังกรุงเทพมหานครด้วย บทเพลงของคณะบาตูอาปาทั้งหมดเป็นเพลงภาษามลายูถิ่น และใช้เครื่องดนตรีแบบเก่าทั้งหมด

นายกาเดร์ ละเล๊าะเติบโตมาครอบครัวศิลปินดิเกร์ฮูลู และเข้าสู่วงการดิเกร์ฮูลูตั้งแต่เริ่มเป็นหนุ่ม ในสมัยที่การแต่งกายของคณะดิเกร์ฮูลูยังนิยมใส่ผ้าโสร่งกันอยู่ ต่างกับปัจจุบันที่นิยมใส่กางเกง และได้เข้าสู่คณะดิเกร์ฮูลูเต็มตัวในวัยประมาณ ๒๐ ปี สมัยนั้นดิเกร์ฮูลูในจังหวัดนริวาสได้พัฒนาไปสู่การเป็นศิลปินคู่ จากเดิมแต่ละคณะจะมีนักร้องหรือคนขับดิเกร์ฮูลูประจำวง และนิยมโต้ตอบกันระหว่างคณะ ศิลปินคู่จะมีนักร้องคู่ทำหน้าที่ร้องบทกาโระหรือกาโงะโต้ตอบกัน ในสมัยนี้ศิลปินคู่ที่โด่งดัง คือ ซูดิง และ มะเย็ง ทั้งสองคนมีลูกคู่ในวงตนเองจำนวน ๑๘ คน นอกจากซูดิงและมะเย็งนายกาเดร์ ละเล๊าะ ยังเป็นศิลปินร่วมสมัยกับ ดิเกร์ฮูลูผู้มีชื่อเสียงโด่งดังของจังหวัดนราธิวาส ได้แก่ มะแอ บือติง , มะ ลาแม , ตอเล็บ บูโป, แว แฆบา , และอารง ปูยุด เป็นต้น ซึ่งในขณะนั้นดิเกร์ฮูลูยังไม่มีงานแสดงมากนัก

นายกาเดร์ ละเล๊าะ ได้ผ่านร้อนผ่านหนาว ผ่านประสบการณ์ที่ความนิยมของดิเกร์ฮูลูได้ซบเซาลงและเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้งสลับกันไปเป็นวัฏจักร คณะดิเกร์ฮูลูก็ได้พัฒนาไปพร้อมๆ กัน ระหว่างคณะที่มีนักร้องนำหรือคนขับกลอนเพียงคนเดียว และคณะที่มีนักร้องหรือขับกลอนคู่ โดยเหตุที่นายการ์เดร์ ละเล๊าะ ไม่สามารถสื่อสารภาษาไทยได้คล่อง และไม่สามารถอ่านออกเขียนได้จึงพบอุปสรรคในการรับงาน ต้องให้ลูกคู่หรือออแกยาวับเป็นผู้อ่านและแปลภาษาให้ ซึ่งหลายครั้งก็ถูกดูถูกจากลูกคู่ที่ไม่ใช่คนในคณะแต่มาจากคณะอื่น นายกาเดร์ ละเล๊าะจึงต้องพึ่งพิงดิเกร์ฮูลูคณะอื่นควบคู่ไปกับการรับงานเดี่ยวเฉพาะคณะของตนเอง เริ่มจากการเป็นลูกคู่ (ออแกยาวับ) ให้กับคณะของมะเย็งและ ซูดิง จนกระทั่งได้เข้าสู่ยุคของ เปาะเต๊ะ และ อุเซ็ง ซึ่งได้รับความนิยมเทียบเท่ากับ มะเย็ง และซูดิงในอดีต นายกาเดร์ ละเล๊าะก็ได้ร่วมงานโดยทำหน้าที่เป็นนักดนตรี และเป็นลูกคู่ให้กับคณะของเปาะเต๊ะ กูแบอีแกจนถึงปัจจุบัน

ในด้านบทดิเกร์ฮูลู นายกาเดร์ ละเล๊าะ ก็ได้อยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกัน จากบทเพลงที่เน้นการโต้ตอบระหว่างคณะได้นำไปสู่การโต้ตอบกันภายในคณะของตนและจากการขับบทปาตงและขับกลอนกาโระ ก็ได้ขยายไปสู่การเพิ่มบทเพลงที่เป็นเนื้อร้องมีทำนองแบบบทเพลงสมัยใหม่

ทั่วไป โดยมีทั้งบทเพลงที่ประพันธ์แบบกลอนปาตงใส่ทำนองดนตรีแบบต่างๆ และบทเพลงที่เป็นกลอนเพลงทั่วไป นอกจากนี้การนำเสนอบทเพลงที่เคยขับร้องร่วมกับลูกคู่โดยอาศัยดนตรีพื้นเมืองประกอบการขับร้องก็พัฒนาไปสู่การขับร้องโดยมีดนตรีสำเร็จรูปที่หัวหน้าคณะเพียงคนเดียวก็สามารถร้องเพลงดิเกร์ฮูลูพร้อมกับดนตรีสำเร็จรูปได้

ในด้านเพลงครูที่ใช้ในตอนจบการแสดงดิเกร์ฮูลู ก็ได้ปรับเปลี่ยนจากบทที่ขึ้นต้นอย่างหลากหลายก็ได้กลายมาเป็นบทที่ขึ้นต้นด้วย วาบูแล จึงเรียกบทจบในปัจจุบันว่าบทวาบูแล ตัวอย่างบทจบที่ไม่ใช่บทวาบูแล ในสมัยของนายการ์เดร์ เช่น “ดายอ เจ๊ะมามะดายอ บูรง ซืออาแวๆ ปายง ซือกีปะห์ปายง”

นายกาเดร์ ละเล๊าะ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับพัฒนาการของดิเกร์ฮูลูตามมุมมองของคนที่ตระหนักในสัจธรรมของชีวิตว่า

> สักวันมันก็ต้องหายไป สิ่งที่จะมาทดแทนก็คงเป็นดนตรีแบบคอนเสิร์ต แต่คอนเสิร์ตนั้นเป็นวัฒนธรรมของคนอื่นไม่ใช่เอกลักษณ์ของเรา ในขณะเดียวกันดิเกร์ฮูลู ถ้าจะให้บอกว่าเป็นของเรามาแต่อดีตคงเป็นไปไม่ได้ เพราะดีเกร์ฮูลูก็ถือว่าเพิ่งเกิดขึ้นมาใหม่เช่นกัน และในสมัยนั้นเขาเรียกว่า “ดีเกร์นีลา”

บทดิเกร์ฮูลูของนายกาเดร์ ละเล๊าะ มุ่งสอนใจให้เกิดความรักความสามัคคีต่อกัน และคำสอนเหล่านั้นก็มักจะเปรียบเทียบเปรียบเปรยด้วยโวหารแบบอุปมาโวหาร เช่นที่มักจะอ้างถึงอยู่เสมอเมื่อได้รับเชิญให้ไปแสดงในหมู่บ้านหรือชุมชนคือ “ลำพังพระจันทร์ดวงเดียวก็สวยแล้ว แต่ถ้าจะสวยด้วยพระจันทร์ดวงเดียวคงไม่ได้ จึงต้องมีดวงดาวที่ส่องแสงระยิบระยับด้วยถึงจะสวย ฉะนั้นเพียงแค่พระจันทร์ดวงเดียวคงสวยไม่มากนัก” , “เสื้อจะสวยก็เพราะมีลาย หากไม่มีลายเสื้อคงไม่สวยเท่าไรนัก” และ “ช้างก็เช่นกัน หากไม่มีงาก็คงจะไม่สวย ช้างจะสวยก็เพราะมีงา” เพื่อชี้ให้เห็นว่าผู้นำได้ดีก็เพราะมีลูกบ้านที่ดี สรรพสิ่งไม่อาจดำรงอยู่ได้ตามลำพัง ความสามัคคีคือหัวใจสำคัญให้ทุกคนสามารถดำเนินชีวิตไปได้อย่างปกติสุข

ตัวอย่างการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับคุณธรรม จริยธรรม ส่งเสริมให้คนรักในการเรียนรู้และมีสติในการครองชีวิตและครองเรือน ดังบทเพลง

บูมี ปากะ นาเปาะ กาลู กีตอ งาจี กูแรๆ ปูกอ ปอเนาะ
ออแรฺ กาปง ปงปูจี บูเละห์ ตูแป ซีเตาะ อาเนาะ

จูบอ กีตอ กือรจี บูวี ปากะ นาเปาะ

กาลู กีตอ งาจี กูแรฺๆ ปูกอ ปอเนาะ ออแรฺ กาปง ปงปูจี

บูเละห์ ตูแป ฆีเตาะ อาเนาะ กาลู ปือแตๆ ดูโดะ ปีรนอ ซีฮะ

ฆียา อาตะห์ กาแว ซือมูวอ นาเปาะ ซีละ

ดูโดะ อาตะห์ แรฺ ปากะ โดะ มืองู่ปะ

กาลู มาแลๆ ซือดะ ดียอ ฆอยะ คือนอ กือดียอ ซอแรฺ ออแรฺลายน์ ดียอ บือระห์

อีโกะ ดียอ เนาะ บาแย อีโกะ ดียอ เนาะ ฆอยะ

จูบอ กีตอ กือรจี บูวี ปากะ นาเปาะ

กาลู กีตอ งาจี กูแรฺๆ ปูกอ ปอเนาะ ออแรฺ กาปง ปงปูจี

บูเละห์ ตูแป ฆีเตาะ อาเนาะ กาลู ลาฆูตู กาแว ปงญอ บูเละห์

ตูโระ นัฟซู จาโป งา หิบบือเลาะห์ แด จาดี ฆีตู ออแรฺ ปาเง กีตอ

ลีเลาะห์ จูบอ กีตอ กือรจี บูวี ปากะ นาเปาะ กาลู กีตอ งาจี กูแรฺๆ ปูกอ กอ ปอเนาะ

ออแรฺ กาปง ปงปูจี บูเลาะห์ ตูแป ฆีเตาะ อาเนาะ

เพลงนี้ถือว่าเป็นเพลงที่มีประโยชน์มาก เพราะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อสอนใจผู้ชมให้รู้จักใฝ่รู้ ให้เรียนหนังสือ อย่างน้อยก็ต้องเรียนให้จบเพื่อจะได้ประกอบอาชีพครู หรือได้เปิดปอเนาะ (โรงเรียนสอนศาสนา) ให้ชาวบ้านได้มีที่พึ่ง ลักษณะคำประพันธ์เป็นบทปาตงที่เน้นการซ้ำคำซ้ำความหมายไปเรื่อยๆ ในลักษณะของสร้อยเพลง โดยข้อความที่ซ้ำนั้นเป็นการซ้ำแก่นเรื่องว่าเราต้องเรียนหนังสือเพื่อจะได้กลับมาเปิดปอเนาะ การซ้ำคำซ้ำความหมายโดยขยายรายละเอียดไปเรื่อยๆ เป็นลักษณะเฉพาะของบทดิเกร์ฮูลู เพื่อโน้มน้าวให้จดจำสาระสำคัญได้ ในแง่ความหมายบทดิเกร์ฮูลูบทนี้ให้ความสำคัญกับการศึกษา โดยเฉพาะการศึกษาทางศาสนาซึ่งเป็นเครื่องมือขัดเกลาให้คนประพฤติชอบ

ในด้านบทดิเกร์ฮูลูเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวและการแต่งงาน มีตัวอย่างบทที่มุ่งสั่งสอนพ่อแม่ในเรื่องการเข้าสู่พิธีแต่งงานของบุตรสาวไว้ว่า

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี งาจี ปงตะ ปานา ฆูลา ปงตะ กือตี ฟาแซ อาเนาะ ดียอ ลาวา ตาโกะ กีตอ ญอเวาะ ลารี กีตอ ปง ตะ ลาปา ตีนอ ลายน์ อาดอ ลาฆี

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี กีตอ ฆาโดะห์ๆ อาเนาะ ดียอ ปงเตาะ บายก์ ซือรีแย โกะ มะยูโซะ มาโซะ ดาแล ฮูโย ตือเระ(ซ้ำ)

จูเกาะ ยูโซะ ตือโปะห์ ตีเยาะ ปาเง แมะ บางูน เนาะ ซูโบะห์ ซูโระ ฆาละห์ ลารี กือเละ

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี งาจี ปงตะ ปานา ฆูลา ปงตะ กือตี ฟาแซ อาเนาะ ดียอ ลาวา ตาโกะ กีตอ ญอเวาะ ลารี กีตอ ปง ตะ ลาปา ตีนอ ลายน์ อาดอ ลาฆี

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี

โอ้..... นีเกาะห์ ฆาโดะห์ๆ ตาปี อาเนาะ ดียอ เตาะบายก์ ซือรีแย โกะ มะยูโซะ มาโซะ ดาแล ฮู โย ตือเระ จูเกาะ ยูโซะ ตือโปะห์ ตีเยาะ ปาเง แมะ บางูน ฆาโดะห์ๆ ฆาละห์ กายน์ ลารี คือเละ

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี

กาลู บีลอๆ คือนอ กือเละห์ คือนอ แตเงาะ โตะทูวอ ซือดะ กือเละห์ จูมอ นาตู ดียอ ยาเงาะ(ซ้ำ)

นีเกาะห์ ดูวอ ตาฮง ตะแดอาปอ บูเละห์ อาเนาะ ดาแล ซาตู ตาฮง ตีฆอ ออแรฺ บูเละห์ อาเนาะ

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี

ดิเกร์ฮูลูบทนี้ย้ำแก่นเรื่องคือ “อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี” มีความหมายว่าลูกไม่ทันโตเต็มสาวแม่ก็จัดแจงให้แต่งงาน โดยบทประพันธ์ได้ขยายความต่อไปว่าบุตรสาวที่ยังไม่ถึงวัยอันควรยังขาดทักษะในการดำเนินชีวิตเช่นการบ้านการเรือน การหุงหาเข้าปลาอาหาร ตลอดจนความอดทนอดกลั้นที่สตรีพึงมี บทประพันธ์ยังกล่าวในเชิงขบขันกึ่งเสียดสีในตอนท้ายว่าบุตรสาวที่อยู่ในวัยเริ่มสาวนั้นพอแต่งงานได้แค่สองปีก็ได้ลูกสองถึงสามคน เพื่อกระทบกระเทียบว่ามีลูกดก และเพื่อแฝงนัยความหมายเชิงเตือนสติว่าบุตรธิดาผู้อ่อนเยาว์อาจสุ่มเสี่ยงต่อความล้มเหลวของชีวิตครอบครัวได้ บทประพันธ์บทนี้แม้มุ่งสั่งสอนแต่ก็ได้ทำหน้าที่สะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยว่า นิยมให้ลูกสาวรีบแต่งงานมีครอบครัว ทั้งนี้อาจสัมพันธ์กับค่านิยมที่ว่ามีลูกสาวเปรียบเสมือนมีของไม่ดีอยู่ที่บ้าน เสี่ยงต่อการเกิดคำครหา การแร่งให้ลูกได้ออกเรือนไปน่าจะช่วยป้องกันคำครหาต่างๆ ได้นั่นเอง นับว่านายกาเดร์ เป็นผู้ที่เป้นแบบอย่างในการแสดงบทบาทของสื่อพื้นบ้านในการส่งเสริมคุณธรรมและจริยธรรมของผู้คนในสังคม

นอกจากนี้ลักษณะของการใช้ภาษาในบทประพันธ์ยังมีลักษณะการปนคำศัพท์แบบสำเนียงภาษามลายูกลางที่ใช้สื่อสารกันในประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซีย เช่น คำว่า นีเกาะห์ ซึ่งหมายถึง

การแต่งงานตามพิธีกรรมในศาสนาอิสลามนั้น สำเนียงภาษามลายูถิ่นในจังหวัดชายแดนภาคใต้ออกเสียงว่า นีกะห์ เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากนายกาเดร์เป็นคนจังหวัดนราธิวาสที่มีเขตแดนติดต่อกับประเทศมาเลเซีย ฉะนั้นจึงได้รับอิทธิพลจากภาษามลายูกลางของมาเลเซีย

ภาพที่ ๑ นายกาเดร์ ละเล๊าะ ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒ นายการ์เดร์ ละเล๊าะ และผู้วิจัย ภาพโดย ยะพา เจะนิ

ภาพที่ ๓ นายการ์เดร์ ละเล๊าะ กับเครื่องดนตรีรำมะนาใหญ่ และรำมะนาเล็ก

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๔ บริเวณบ้านนายกาเดร์ ละเล๊าะ (บ้านกาเยาะมาตี)

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๕ นายกาเดร์ ละเล๊าะและคณะ กับเปาะเต๊ะ กูแบอีแก

แหล่งที่มา : ภาพถ่ายของ กาเดร์ ละเล๊าะ

ภาพที่ ๖ นายกาเดร์ ละเล๊าะร่วมแสดงกับเปาะเต๊ะ กูแบอีแก

แหล่งที่มา : ภาพถ่ายของ กาเดร์ ละเล๊าะ

ภาพที่ ๗ ดิเกร์ฮูลูคณะบาตูอาปา กาเยาะมาตี

แหล่งที่มา : ภาพถ่ายของ กาเดร์ ละโล๊ะ

ภาพที่ ๘ การแสดงในหมู่บ้านของดิเกร์ฮูลูคณะบาตูอาปา กาเยาะมาตี

แหล่งที่มา : ภาพถ่ายของ กาเดร์ ละเล๊าะ

๒. แอ กูแบรายอ

แอ กูแบรายอ หรือนายสะมะแอ หะมะ เกิดเมื่อปี ๒๔๙๕ อาศัยอยู่บ้านเลขที่ ๒๗/๑ หมู่ที่ ๔ ตำบลละแอ อำเภอยะหา จังหวัดยะลา เป็นศิลปินดิเกร์ฮูลูที่สามารถร่วมงานกับดิเกร์ฮูลูคณะใดก็ได้

โดยทำหน้าที่เป็นออแกกาโระ หรือคนขับกลอนสด โดยเป็นออแกกาโระให้คณะ มะ ยะหา เป็นหลัก เรียกได้ว่าเป็นคู่หูของ มะ ยะหา ที่แสดงร่วมกันเป็นเงาตามตัว

นายสะมะแอ หะมะ เป็นนักการเมืองท้องถิ่น ควบคู่ไปกับการเป็นเกษตรกร และเดินสายเป็นลูกคู่ให้แก่ดิเกร์ฮูลูคณะต่างๆ ในบรรดาออแกยาวับทั้งหมดของ มะ ยะหา นับว่า แอ กูแบรายอเป็นออแกกาโระที่ได้แสดงร่วมกับ มะ ยะหา มากที่สุด โดยเมื่อเดินสายไปกับคณะมะ ยะหา นายสะมะแอ หะมะ จะทำหน้าที่ทั้งขับกลอนปาตง ขับร้องเพลงมลายู และร้องเพลงโต้ตอบคู่กับ มะ ยะหา เรียกว่าได้ทำหน้าที่เป็นออแกกาโระอีกคนในวง ถือเป็นออแกกาโระคนที่สองรองจากมะ ยะหา

บทดิเกร์ฮูลูของนายสะมะแอเน้นการขับกาโระแบบกลอนสด จึงไม่มีบทบันทึกเก็บไว้เป็นลายลักษณ์อักษร อาศัยการด้นเมื่อตอบโต้กับ มะ ยะหา และเมื่อไปแสดงด้วยคณะของตนเองก็จะเลือกนำเสนอตามสถานการณ์การใช้และลักษณะงานที่เจ้าภาพได้เชิญไป เช่น ถ้าเป็นงานของหน่วยงานราชการก็จะเน้นการถ่ายทอดเรื่องความรัก ความสามัคคี และรณรงค์เรื่องคุณค่าของวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมท้องถิ่น ถ้าเป็นงานพิธีกรรมทางศาสนาจะเน้นการสั่งสอนเรื่องการใช้ชีวิต และหากเป็นงานแต่งงานก็จะเน้นการนำเสนอเรื่องความรักเป็นหลัก

นับว่านายสะมะแอ หะมะ เป็นอีกคนหนึ่งที่ยังถ่ายทอดบทดิเกร์ฮูลูในเชิงอนุรักษ์แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถปรับตัวให้เข้ากับดิเกร์ฮูลูสมัยใหม่ได้ ด้วยการเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในคณะดิเกร์ฮูลูร่วมสมัย

เมื่อพิจารณบทบาทของของนายสะมะแอ หะมะ ในฐานะที่เป็นออแกกาโระมือรอง นับว่ามีบทบาทสำคัญในการทำให้การแสดงดิเกร์ฮูลูของมะ ยะหา มีสีสัน ทั้งยังมีส่วนสำคัญในการอนุรักษ์และสืบสานดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมที่เน้นการโต้ตอบเป็นหลัก เพียงแต่ว่าเดิมมีการโต้ตอบระหว่างคณะออแกกาโระจึงอาจรับรู้เพียงประเด็นที่จะมีการโต้ตอบกัน นอกเหนือจากนี้ ออแกกาโระของแต่ละคณะด้องด้นสดทั้งหมด แต่ในปัจจุบันออแกกาโระเป็นบุคคลในคณะเดียวกัน อาจมีการตระเตรียมประเด็นและเนื้อหาการนำเสนอมาก่อนได้มากกว่า โดยนัยนี้หากเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมของไทยพบว่าดำเนินไปตามวัฒนธรรมระนาดทุ้ม (ตามแนวคิดของเจตนา นาควัชระ) ที่เครื่องดนตรีระนาดทุ้มแม้ไม่โดดเด่นเหมือนระนาดเอก แต่ผู้ตีระนาดทุ้มก็ต้องมีทักษะเชี่ยวชาญในการบรรเลงให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีหลัก ไม่เช่นนั้นแล้วเครื่องดนตรีหลักก็อาจถ่ายทอดเสียงไม่ไพเราะได้เช่นกัน ไม่ต่างจากทับ เครื่องดนตรีในการแสดงโนราภาคใต้ ที่มีบทบาทในการควบคุมจังหวะของศิลปินโนรา ถ้าผู้ตีทับตีไม่ดีโนราก็อาจรำไม่สวยได้ บทบาทของนักแสดงรองจึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่านักแสดงหลัก

ออแกกาโระ หมายถึงผู้ทำหน้าที่ขับกลอนโต้ตอบกับหัวหน้าคณะ บางคนนิยมเรียกว่าตูแกกาโระ เนื่องจากกาโระหมายถึงกลอนสดที่แต่งขึ้นตามปฏิภาณของผู้ร้อง ฉะนั้นผู้ที่ขับกลอนกาโระก็คือผู้ที่ทำหน้าที่ขับกลอนโต้ตอบหรือออแกกาโระนั่นเอง การขับกลอนกลอนโต้ตอบกันนิยมใช้ภาษามลายูเป็นหลัก กลอนอาจมีฉันทลักษณ์แบบปาตงหรือไม่เหมือนก็ได้ หากไม่เหมือนบทปาตงจะไม่เคร่งครัดจำนวนคำและเน้นใช้คำสัมผัสระหว่างบทไปเรื่อยๆ ไม่เน้นว่าจะต้องสัมผัสในคำใดของวรรค

ลักษณะการโต้ตอบดังกล่าวคล้ายคลึงการโต้ตอบของคณะลำตัด ซึ่งมะ ยะหา หัวหน้าคณะดิเกร์ มะยะหากล่าวว่าตนเคยพูดคุยกับนายหวังดี นิมาและพบว่าลำตัดภาคกลางมีที่มาจากการโต้ตอบของคณะดิเกร์ฮูลูนี่เอง สอดคล้องกับที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภิญโญ เวชโช ผู้ศึกษาเรื่อง “เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู : กำเนิด พัฒนาการและบทบาทในการขับขาน” ได้ให้สัมภาษณ์แก่ผู้วิจัยว่า จากการสัมภาษณ์นายหวังดี นิมา นายหวังดีกล่าวว่าลำตัดได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมของชาวมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้นี่เอง

ในกรณีดังกล่าวน่าจะพิจารณาได้ว่าการแพร่กระจายของวัฒนธรรมการละเล่นจากภาคใต้สู่ภาคกลางส่วนหนึ่งน่าจะมาจากความใกล้ชิดของกลุ่มคนที่นับถือศาสนาเดียวกัน นอกจากชาวไทยมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาซึ่งเป็นภูมิลำเนาของนายหวังดี นิมา นั้น จะมีความผูกพันใกล้ชิดกับชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในมิติของศาสนานั้น คนสองกลุ่มยังมีความผูกพันใกล้ชิดกันทางเครือญาติ ดังที่ อมรา พงศาพิชญ์(๒๕๔๙ : ๑๗๔) ได้กล่าวไว้ว่า คนมุสลิมกระจายอยู่ในคนไทยหลายกลุ่ม อาทิ

๑. บรรพบุรุษ เป็นมลายูหรือมาเลย์ อาศัยอยู่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดกรุงเทพมหานคร จังหวัดนครนายก จังหวัดฉะเชิงเทรา และ จังหวัดชลบุรี

๒. บรรพบุรุษเป็นอาหรับเปอร์เซีย ตั้งหลักแหล่งอยู่ทางตอนใต้ของไทยทั้งในสมัยกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์ มีทั้งนิกายซุนหนี่ และชีอะห์

๓. เชื้อสายชวา ซึ่งอาจเดินทางมาถึงเมืองไทยก่อนสมัยสุโขทัย หรือในสามัยสุโขทัย

๔. เชื้อสายจาม-เขมร เดินทางเข้ามาในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ เมื่อขาดแคลนทหารและเมื่อจามปาพ่ายแพ้แก่เวียดนาม จึงมีชาวจามจำนวนหนึ่งซึ่งนับถือศาสนาอิสลาม อพยพมาจากกัมพูชา เรียกว่า “แขกครัว” อาศัยอยู่ในจังหวัดกรุงเทพมหานคร จังหวัดตาก และ จังหวัดสุราษฎร์ธานี

๕. เชื้อสายชาวเอเชียใต้ อินเดีย และเปอร์เซีย ที่เข้ามาสมัยอยุธยา และมุสลิมอินเดีย ปากีสถาน อัฟกานิสถาน ที่อยู่ใต้อาณานิคมอังกฤษ และเข้ามาในเมืองไทยสมัยที่ไทยได้ทำสนธิสัญญากับอังกฤษเมื่อปี พ.ศ. ๒๓๙๘

๖. เชื้อสายจีนและจีนฮ่อมุสลิม อพยพมาจากจีนตอนใต้ ทั้งที่เคยพำนักมาก่อนที่จะสถาปนาประเทศไทย และที่เข้ามาในสมัยต่อๆ มา

สายสัมพันธ์ทางกลุ่มชาติพันธุ์และเครือญาติได้ส่งผลให้ได้รับอิทธิพลด้านศิลปวัฒนธรรมถ่ายทอดถึงกันได้โดยง่าย

ภาพที่ ๙ นายสะมะแอ หะมะ ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๑๐ นายสะมะแอ หะมะ ทำหน้าที่เป็นลูกคู่ (ออแกยาวับ) ให้คณะ มะ ยะหา

แหล่งที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=cfg8OZ6NJGM

ภาพที่ ๑๑ นายสะมะแอ หะมะ กับการทำหน้าที่เป็นคนขับกลอนสด (ออแกกาโระ) โต้ตอบกับ มะ ยะหา
แหล่งที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=cfg8OZ6NJGM

ตัวอย่างกลอนกาโระ ของนายสะมะแอ เมื่อเริ่มทักทายแขกเหรื่อที่เข้ามาในงานเช่น

ซามะมาแต ฮารีรายอ ซายอ มารี มาแล นี
อูเละ กาตอ กามาจูจู มาย ฮาตี ออแก ซีนี

กลอนบทนี้แปลความได้ว่า สวัสดียามค่ำคืน เนื่องในวันสำคัญแห่งการเฉลิมฉลอง การมาที่นี่ในค่ำคืนนี้ กล่าวได้ว่ามีคนมากมาย

ตัวอย่างกลอนที่เป็นบทอำลาเจ้าภาพและผู้มาร่วมงาน เช่น

ตีมอกาเซะ ทูแว ซูมอ สกาลี ดีองา ออแก ลากอ
อามอ ซียี อาซอ ลือมอ บูกอ มารี บูแก มูดอ

กลอนบทนี้แปลความได้ว่า ขอขอบคุณทุกคน หากมีอะไรผิดพลาดก็ขออภัยมา ณ โอกาสนี้ เพราะไม่ได้เป็นเด็กวัยรุ่นแต่อายุมากแล้ว

ตัวอย่างกลอนที่นำเสนอเรื่องของคนรักและคู่ครอง เช่น

อายูตู วามออากา ปากะตากู ตาแลอีตี

ปูแกลากูอี ติกากูดายอ กีสตอดีกี กีตอ อีดู
อุเมาะกากอ อุโตะจากอ อุเวซีเน เยะเกะตีเก
อูมอกีตอ อุโบะตากอ อามานี

กลอนบทนี้แปลความได้ว่า ทำไมถึงเข้าใจอะไรผิดไปได้อย่างนั้น ฉันแค่ไปค้างที่บ้านของพี่เพื่อที่จะได้ช่วยกันเฝ้าระวังโจรผู้ร้าย

เห็นได้ว่าบทเพลงข้างต้นทั้งหมดได้กล่าวทักทายผู้มาชมตามปกติ เพื่อแสดงความสนิทสนมคุ้นเคยกันแม้จะไม่รู้จักกันมาก่อนก็ตาม เพื่อให้การแสดงผ่านไปได้อย่างราบรื่น และเมื่ออำลาก็แสดงมารยาทของผู้มาเยือนที่ต้องอำลาก่อนจากด้วยท่าทีที่อ่อนน้อม ในแง่ของบทดิเกร์ฮูลูที่กล่าวถึงการตัดพ้อต่อว่าของชายหนุ่มหญิงสาว ก็ได้ยกตัวอย่างเหตุการณ์ที่เป็นไปได้ในชีวิตจริง เป็นเหตุการณ์ของคู่สามีภรรยาทั่วไปแบบชาวบ้านที่มักจะกระทบกระทั่งกันอยู่เสมอ ทั้งนี้อาจด้วยความเข้าใจผิดต่อกัน บทเพลงจึงสอนใจโดยอ้อมว่าให้ระมัดระวังการตัดสินใจเรื่องใดก็ตามโดยไม่ได้ตรวจสอบ เพราะอาจทำให้ชีวิตคู่พังทลายได้นั่นเอง

๓. มะ ยะหา

มะ ยะหา หรือ นายหะมะ แบลือแบ เกิดเมื่อวันที่ ๑ มกราคม พ.ศ.๒๔๙๒ ที่ตำบลบาโระ อำเภอยะหา จังหวัดยะลา วัยเด็กเข้าเรียนที่โรงเรียนราษฎร์อุทิศ (บ้านปูแล) และศึกษาต่อในระบบการศึกษานอกโรงเรียนจนจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๗ พออายุย่าง ๑๖ ปี เริ่มมีความสนใจในการแสดงดิเกร์ฮูลู มักจะติดตามปู่ไปศึกษาชมการแสดงดิเกร์ฮูลูอยู่เสมอ ได้ติดตามชมการแสดงลิเกฮูลูคณะกุมะลาลอ จนกระทั่งสามารถฝึกฝนด้วยตนเอง จนมีความสามารถแสดงดิเกร์ฮูลูได้ เมื่ออายุ ๒๑ ปี จึงได้ตั้งคณะดิเกร์ฮูลูด้วยการชวนเพื่อนๆ ในหมู่บ้านที่สนใจ ใช้ชื่อคณะในตอนนั้นว่าคณะมะลูกทุ่ง ถือเป็นหัวหน้าคณะที่มีอายุน้อยที่สุดได้แสดงบนเวที เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเนื่องจากมีท่วงท่าร้องรำที่แปลกไปจากการแสดงของคณะอื่นๆ และเป็นผู้บุกเบิกการนำเพลงลูกทุ่งไทยมาผสมผสานกับการร้องเพลงดิเกร์ฮูลู จึงถือได้ว่านายหะมะมีลักษณะเด่นของการเป็นดิเกร์ฮูลู ๒ ภาษาไปด้วย เนื่องจากสามารถสื่อสารภาษาไทยได้ดี จึงนำเสนอบทดิเกร์ฮูลูทั้งภาษามลายู และภาษาไทยโดยหลายครั้งที่ทั้งสองภาษานำเสนอเนื้อหาเรื่องเดียวกัน จึงถือได้ว่านายหะมะมีบทบาทสำคัญในการทำหน้าที่เป็นสื่อสอนภาษาให้แก่ผู้ชมด้วย คือการสอนภาษาไทยให้แก่ผู้ฟังที่พูดภาษามลายูถิ่นเป็นภาษาแม่ และทำหน้าที่สอนภาษามลายูถิ่นให้แก่ผู้ที่ใช้ภาษาไทยเป็นภาษาแม่ ถือเป็นประโยชน์แก่ผู้เข้ามารับราชการหรือประกอบอาชีพในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นอย่างดี สำหรับเพลงลูกทุ่งที่นำมาประยุกต์ นายหะมะนำมาขับร้องในทำนองเพลงพื้นเมืองมลายู จึงถือเป็นต้นแบบของศิลปินพื้นบ้านผู้รู้จักปรับปรนและนำสมัย

นายหะมะ พัฒนาตนเองจนมีชื่อเสียงโด่งดัง จนได้รับรางวัลหลายรางวัลเป็นต้นว่ารางวัลครู

ภูมิปัญญาไทย และให้ความร่วมมือกับส่วนราชการในการทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านช่วยรณรงค์เรื่องความสามัคคี การใช้ชีวิตในสังคมพหุวัฒนธรรม ยาเสพติดให้โทษ และ เรื่องโรคเอดส์ เป็นต้น อีกบทบาทหนึ่งคือ นายหะมะมีบทบาทสำคัญในการพัฒนา อนุรักษ์ และสืบสานดิเกร์ฮูลูให้แก่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้พัฒนาคณะดิเกร์ฮูลูเยาวชนอย่างต่อเนื่องจนเยาวชนสามารถแสดงในงานต่างๆ ได้ และได้พัฒนาหลักสูตรดิเกร์ฮูลูสำหรับนักเรียนขึ้น ตามนโยบายการบูรณาการความรู้ท้องถิ่นสู่สถานศึกษา จึงถือเป็นบุคคลสำคัญของชาติที่เป็นศิลปินผู้ถ่ายทอดความบันเทิงได้อย่างครบรส ด้วยมีลีลาการนำเสนอที่หลากหลาย แปลกใหม่ และเป็นผู้ทำคุณประโยชน์ให้แก่สังคมและวัฒนธรรมได้อย่างครบเครื่อง ด้วยการสร้างศิลปินรุ่นใหม่รุ่นแล้วรุ่นเล่า ทำให้วงการดิเกร์ฮูลูมีผู้สืบสานอย่างต่อเนื่อง

ภาพที่ ๑๒ นายหะมะ แสดงบนเวที

แหล่งที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=DmQqXGbDNsk

ภาพที่ ๑๓ นายหะมะกับลูกคู่

แหล่งที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=DmQqXGbDNsk

ภาพที่ ๑๔ นายหะมะ กับการแสดง ในมิวสิควิดีโอ

แหล่งที่มา https://www.youtube.com/watch?v=3vFE_MLUgic

ภาพที่ ๑๕ คณะดิเกร์ฮูลูของนายหะมะ แบลือแบ
ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๑๖ นายหะมะ แบลือแบและคณะผู้วิจัย
ภาพโดย สันทัด จันทร์ขุน

ตัวอย่างบทเพลงของ มะ ยะหา ที่แปลเป็นภาษาไทยแล้ว เช่น

ตีโดเดาะจือรอ
(นอนไม่หลับ)

นอนไม่หลับ คิดถึงเธอ
นอนเห็นภาพเธอ เป็นประจำ
เธออยู่แสนไกล แต่เหมือนอยู่ใกล้
เชื่อได้เลย ฉันจะรอ
ที่เราสัญญา โปรดอย่าลืม
ความรู้อะไร ที่เธอสนใจ
ฉันนั่งเศร้า คิดถึงเธอเสมอ
ถ้าได้ เป็นคู่กัน
ฉันจะรัก ฉันจะดูแล
ฉันจะได้ ขอพร
ยกมือ ขอแด่พระเจ้า
ไม่ใช่เรื่องเล่นๆ รักเราสองคน

ฮีโดะจาดีมะนูสียอ
(โลกนี้และโลกหน้า)

เกิดมาเป็นมนุษย์ อยู่บนโลกใบนี้
เป็นเสมือนละครเรื่องหนึ่ง ที่เต็มไปด้วยบททดสอบ
โชคลาภความดีความชั่ว เนื้อคู่ที่ใช่หรือไม่ใช่
การเกิดภัยอันตรายต่างๆ ทั้งหมดนี้พระเจ้าเป็นผู้กำหนด
ไม่มีใครรู้ เรื่องของมนุษย์
ไม่สามารถกำหนดได้ ยกเว้นว่ามันถูกกำหนดมาแล้ว
เกิดมาเป็นมนุษย์ อยู่บนโลกใบนี้
เป็นเสมือนละครเรื่องหนึ่ง ที่เต็มไปด้วยบททดสอบ
อย่าไปคาดหวัง อย่าไปสนใจกับคนที่มีฐานะดีกว่าเรา
ทุกสิ่งทุกอย่างมีคุณค่าในตัวมันเอง อัลเลาะห์กำหนดไว้แล้ว
ถ้าเราเจออุปสรรคขวากหนาม อาจทำให้เราเหนื่อยหมดแรง

เรื่องแบบนี้ใครอยากจะเจอ ทั้งหมดไม่มีใครชอบ
เมื่อถึงเวลา ก็ไม่มีใครรู้
ทุกคนมีเสบียง (ความดี) ที่ถูกบันทึกโดยมลาอิกะห์

จาแตสือยุม
(จูบมีหลายแบบ)

ผู้ชายจูบผู้หญิงจูบ ผู้ชายสุขผู้หญิงสุข
เย็นๆ นั่งเหม่อ เอามือเท้าคางอยู่บนบันได
เดินครึ่งทางเมื่อไหร่จะเจอ ทำตากระพริบๆ
ท้องก็ป่องเหมือนแตงโม ผู้ชายหลอกผู้หญิงโง่
จูบนี้มีหลายแบบ จูบนี้มีหลายอย่าง
จูบนี้ไม่ใช่เล่นๆ จูบแบบหลอกลวง
จูบนี้มีหลายอย่าง จูบของคนหนุ่มสาว
ถ้าเกิดเจอระหว่างทาง ทำตาเหลือก หลุกหลิก
ความรักมีหลายแบบ ความสุขนั้นก็เป็นไปได้
ไม่ใช่ว่าจะมีแต่ความสุขเพียงอย่างเดียวความสุขอยู่ที่คำมั่นสัญญา
ความสุขอยู่ที่ใจ ลำบากจะเดินทางไป
อยากจะมีความสุขเหมือนคนบ้า ผื่นขึ้นเหมือนโดนต้นบอน

เห็นได้ว่าบทเพลงของ มะ ยะหา มุ่งถ่ายทอดคำสอนขอศาสนาตามความเชื่อ ความศรัทธาของอิสลามมิกชน โดยเฉพาะความเชื่อเรื่องโลกนี้และโลกหน้าที่ทุกคนต้องสร้างเสบียงในโลกนี้เพื่อไปเก็บเกี่ยวทุนรอนของตนในโลกหน้า และความเชื่อเรื่องทุกอย่างที่เกิดขึ้นล้วนเป็นบททดสอบของอัลเลาะห์ ผู้มีชีวิตอยู่จึงพึงอดทนและเข้มแข็งกับบททดสอบนั้น นอกจากนี้มะ ยะหา ยังมุ่งนำเสนอเนื้อหาเรื่องความรักของหนุ่มสาวและการสอนใจสตรี ให้รู้จักเท่าทันความรักและความเสน่หา

๔. เปาะเต๊ะ กูแบอีแก

เปาะเต๊ะ กูแบอีแก หรือนายมะดารี สาและ เกิดเมื่อปี พ.ศ.๒๕๑๐ ปัจจุบัน อาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ ๗๒/๖ หมู่ ๑๑ ตำบลลำภู อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส เป็นรองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดนราธิวาส แสดงดิเกร์ฮูลูทั้งแบบอนุรักษ์และแบบสมัยใหม่โดยเป็นผู้บุกเบิกและมีชื่อเสียงในการแสดงดิเกร์มิวสิค มีลูกคู่ประจำวงประมาณ ๔๐ คนและมีนักร้องประจำวง ๖ คน โดยมีคณะลูกคู่ในสังกัดแยกเป็น ๒ คณะ สามารถรับงานได้หลากหลาย ตามความประสงค์ของเจ้าภาพ เดิม

นายมะดารีอาศัยอยู่ที่ ตำบลบาโงยซิแน อำเภอยะหา จังหวัดยะลา เริ่มเรียนชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนบ้านบาโงยซิแน ต่อมาเมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ ไม่มีโอกาสได้เรียนต่อชั้นมัธยมศึกษา เนื่องจากบิดามารดามีฐานะยากจน ประกอบอาชีพรับจ้างกรีดยาง โดยไม่ได้มีสวนเป็นของตัวเอง เมื่อบิดามารดาย้ายไปรับจ้างกรีดยางที่อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส นายมะดารีก็ได้เริ่มทำงานกรีดยางเช่นเดียวกับพ่อแม่ ระหว่างทำงานกรีดยางก็ร้องเพลงไปด้วย จากนั้นได้ออกมาทำงานรับจ้างก่อสร้างในพื้นที่เมืองนราธิวาส ทำงานอยู่ในตัวเมืองนราธิวาสได้ ๒ ปี จึงไปอยู่กับพี่ชายที่ตำบลลูโบะปาแย โดยพี่ชายเป็นผู้ดูแลคณะดิเกร์ฮูลู ต่อมาครอบครัวของพี่ชายก็ได้ย้ายออกไป นายมะดารีจึงรับช่วงต่อและฝึกซ้อมดิเกร์ฮูลูอย่างจริงจังตั้งแต่นั้นมา จนกระทั่งในช่วงเวลาประมาณปี พ.ศ.๒๕๔๐ จังหวัดยะลาได้จัดงานกาชาดขึ้นโดยกำหนดให้มีการประกวดประกวดดิเกร์ฮูลู จึงเข้าร่วมประกวดและได้รับรางวัลชนะเลิศ ในสมัยนั้น มะ ยะหา ซึ่งเป็นนักแสดงดิเกร์ฮูลูที่โด่งดัง ได้เข้ามาเป็นคณะกรรมการตัดสินด้วย แต่ในปัจจุบันนายมะดารีก็ได้ทำหน้าที่เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดิเกร์ฮูลูและและได้มีโอกาสร่วมแสดงกับคณะดิเกร์ฮูลูของมะ ยะหา ด้วย นายมะดารีค้นพบแนวทางการร้องเพลง ดิเกร์ฮูลูของตนเองคือแนวเพลงตลกขบขัน จึงนิยมแต่งเพลงดิเกร์ฮูลูแนวตลกชบขันให้ตนเอง วิธีการนำเสนอของนายมะดารีคือการนำเสนอโครงเรื่องที่มีตัวละครแบบขบขัน เช่อซ่า และทำอะไรต่างออกไปจากคนปกติ ในแง่นี้นายมะดารียอมรับว่าถ้าอัลบั้มใดไม่มีเพลงแนวตลกขบขันจะทำให้อัลบั้มชุดนั้นจำหน่ายไม่ได้เลย นอกจากนี้นายมะดารียังนิยมร้องแก้หรือแปลเพลงไทยร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมในแต่ละยุค เช่นเพลงหนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือได้นำมาร้องเป็นเพลงภาษามลายูโดยร้องคู่กับซูนีตา ตามกระแสความนิยมนักร้องเพลงมลายูในจังหวัดนราธิวาสทั้งจากในพื้นที่และจากประเทศมาเลเซีย ทำให้นายมะดารีได้มีโอกาสออกอัลบั้มเพลงทั้งร้องเดี่ยวและร้องคู่อยู่เสมอ โดยนำเสนอลีลาเฉพาะตัว เป็นผู้ขับร้อง แต่งเพลง และแสดงมิวสิควิดีโอด้วยตนเอง

การแสดงของนายมะดารีมีหลายรูปแบบขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้าง สามารถแสดงดิเกร์ฮูลูทั้งแบบดั้งเดิมและแบบล้ำสมัยที่เรียกกันว่าดิเกร์บานอหรือดิเกร์มิวสิค บางครั้งไปกับคณะลูกคู่ประมาณ ๑๐ คน เมื่อเป็นการแสดงแบบอนุรักษ์หรือแบบดั้งเดิม บางครั้งก็ไปกับนักร้องประจำวงเพียง ๔ คน โดยไม่มีลูกคู่ แต่จะใช้เสียงดนตรีประกอบจากแผ่นซีดีเพลงที่นำติดตัวไป นับว่านายมะดารีสามารถปรับตัวให้เข้ากับลักษณะของงานได้อย่างหลากหลาย จึงสามารถครองความนิยมมาได้อย่างยาวนานและต่อเนื่อง หากจะเปรียบเทียบว่านายมะดารีคือซุปเปอร์สตาร์หรือพี่เบิร์ดแห่งชายแดนใต้ก็คงจะไม่ผิดเพี้ยนนัก

ภาพที่ ๑๗ นายมะดารี สาและ

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๑๘ การแสดงของนายมะดารี สาและ แบบอนุรักษ์

แหล่งอ้างอิง : ภาพถ่ายของ กาเดร์ ละเล๊าะ

ภาพที่ ๑๙ นักร้องชายประจำคณะเปาะเต๊ะ กูแบอีแก ในการแสดงแบบใหม่

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๐ นายมะดารี สาและ กับผลงานวีดิทัศน์มิวสิควีดีโอ

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๑ ผลงานส่วนหนึ่งของนายมะดารี สาและ หรือ เปาะเต๊ะ กูแบอีแก

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๒ นักร้องชายและนักร้องหญิงของคณะเปาะเต๊ะกูแบอีแกในการแสดงแบบใหม่

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๓ นักร้อง(ออแกลาฆู)คณะเปาะเต๊ะกูแบอีแกและผู้วิจัย

ภาพโดยยะพา เจะนิ

ตัวอย่างบทเพลงของนายมะดารี สาและ ซึ่งถ่ายทอดลักษณะตัวตนของนายมะดารีได้ดีที่สุด คือบทเพลงดิเกร์ฮูลูร่วมสมัยที่ใช้คำประพันธ์แบบไม่มีฉันทลักษณ์ และร้องแบบเพลงไทยสากลหรือเพลงไทยลูกทุ่ง ใช้ในการออกอัลบั้มและแสดงโชว์ เช่น

ตอแก ทารอทะ

บาซอ ซีแย เขาเรียกว่า ทีวี กาลู บาซอมลายู กาตอ ทารอทะ
ยามิง ตะรูฆี กาลู แดมอ บือลี อามอ ยาดี ยาดี ยาแมลอนิง ฆอแย สือด๊ะ สือด๊ะ
(ฮัลโหล..เปาะเต๊ะ มารี มานอ ยาเงาะ ตู อ้ายาดี กีตอ มารีดี บารีสะ ลอนิง กีตอ
โดะญูวา ทารอทะ กาลู แดมอ เนาะ ทารอทะ ฆอยะโกะ บาริสะ กีตอ ดีคีญอ
ดีบาริสะสุโกะ แห้...บาริสะปอ...บาริสะสุโก๊ะ บารูนิง ยูวา ลาแปแต แดมอ
ตะบายา มาโป๊ะ บาริสะ แฮงอสาปา ซูโก้ น่าพูเวาะๆ ดียอ เจ้งบลาก้อห้า...)

กาลู สือตูจู มีเตาะ แดมอ รอยะ ยี่ห้อ บารู บารู ฆามา
ชืองั๊ะ ชืองั๊ะ บริการฮาตาสาปาสือตือป๊ะ กือแน เฮาะ มาเนาะ มีเต๊าะ บูวี
แดมอ ฆอย๊ะ (อี้..กีตอ วาสอตูจู เปาะเต๊ะ อาดอ ยี่ห้อ ป้อเต๊ะ ทารอทะ โฮ้ยี่ห้อบาเย๊าะ
แบรนด์ยอเว้ ดีบาริสะ อาดอ มาแจๆ ดืองา แมะนา เจ๊ะสะมิ ดืองามอ ชือเรบ้า

ลือป๊ะยี่ห้อ เฮาะมอเล๊ะกาลี ยี่ห้อสาโย อีโก๊ะ แดมอ เน าะสาโย สาโย
แตลอโปง ตะปอ สาโย ลาบู โปงตะปอ เฮา ะมอและ กาลี สาโยกือจา กีตอ ตือแล
สือบูแตๆ แอเสาะ แกตาฮิยะบือราห้า.....)

ตะเดาะ ดูวิ แดมอ เตาะเสาะ บอแซ บายา สิกิสิกิ ซือกาลี ซือบูแล
บาริสะกีตอ ดียอ จูวา อาสอแร กาลู บือลี สือบูเต บูวี สือบูอเต แดมอ เตาะ
เสาะบอแซ (ไอ...บือแมเปาะเต๊ะ คามะ กีตอ บือลีสุแต บาริสะ
มารี ตาเระ ฮ้ายย..แตปอ แตปอ บาริสะ กีตอ ยามิง กาตา ตะ
ตาเระ เฮาะ ดูลู ตือราตาเระ เด๊าะ สุเต ช็อตดีไฟฟ้า มูโจเตาะแด
มาโป๊ะห้า..ญาญูอ....)

กาลูเนาะบือลี มือเต๊าะแฮโลมารี รอมองโทระสะ กีตอเน๊าะบูวี
ฮ้ายบือลี ซือบูเต อาดอ แทมลาฆี ฮ้าย บือลี บือลี กีตอวี วีซีดี (ฮาปะวีวีซีดี..
ปะตาลี เปาะเต๊ะ อ้าตาลี แดมอ ฆีบือลี สือดีรี อาดอ จูวา บือลากอ
กาลู ดี ตานิง กือดา ซาวน์สตาร์ กาลูดี ปาละห์ กือดา มะดอเฮ็ง อาดอจูโกะ
ตาลี เนาะ ตามะ ฆาเญาะห์ โปง บูเลห์ ตาลี เนาะ วะตามะลือ โปง
บูเลห์ ตาลี เนาะวะ ไนก์ญูอ โปง บูเลห์ ปะห์ ตูตาลีเน๊าะ ตามะ
แดมอดีรี โปง บูเลห์ กาลู แดมอ เตาะ บายา เตาะเสาะ บอแซ ฆาโตงนิง...)

คำแปล (ตัวแทนขายโทรทัศน์)

ภาษาไทยเขาเรียกว่าทีวี ถ้าภาษามลายูเขาเรียกว่าโทรทัศน์ ยืนยันว่าไม่เสียหายและเสียดายถ้าคุณได้ซื้อ เพราะเดี๋ยวนี้ละครสนุกมากๆ (ทักทาย..เปาะเต๊ะมาจากไหนถึงได้หล่ออย่างนี้ ผมมาจากบริษัท ตอนนี้ผมขายโทรทัศน์ ถ้าคุณสนใจจะซื้อโทรทัศน์ ซื้อกับผมได้ ผมทำงานอยู่ที่บริษัทซิงเกอร์ บริษัทอะไรน่ะ บริษัทซิงเกอร์ วันก่อนคนซื้อไปแล้วไม่จ่ายค่าผ่อน เถ้าแก่ถึงกับช็อกเลย)

ถ้าคุณสนใจเพียงแค่คุณบอก มียี่ห้อใหม่ๆ ภาพคมชัดมาก บริการรับส่งถึงที่ ชอบรุ่นไหนเพียงแค่คุณบอกมาเลยครับ (ผมรู้สึกชอบและสนใจจังครับเปาะเต๊ะ มียี่ห้ออะไรบ้าง ยี่ห้อเยอะครับ แบรนด์เขาที่บริษัทมีอีกเยอะแยะ เช่น มิตซูบิชิ และยี่ห้อโตชิบ้า และยี่ห้อที่ดีที่สุดคือยี่ห้อซันโย)

ถ้าไม่มีเงินคุณไม่ต้องเครียด จ่ายทีละนิด เดือนละครั้งก็ได้ เพราะบริษัทรับจ่ายผ่อนรายเดือน ถ้าซื้อหนึ่งเครื่องคุณก็ได้รับหนึ่งเครื่องไม่ต้องห่วงครับ (ผมเครียดถ้าซื้อไปแล้วบริษัทจะมายึดไหม ไม่ต้องห่วงไม่เป็นไร บริษัทผมยืนยันว่าไม่ยึดแน่นอน ตอนนั้นเคยยึดแล้วไม่ทันถึงบริษัท จอแตกซะก่อน พอยึด

ครั้งล่าสุดถูกไฟช็อตจนผมเองดิ้นกระจาย ดีที่ยังไม่ตาย)

ถ้าคุณจะซื้อเพียงแค่คุณโทรมา เดี๋ยวผมจะให้เบอร์โทรศัพท์ไว้ แล้วซื้อหนึ่งเครื่องมีของแถมให้ด้วย ถ้าซื้อเดี๋ยวนี้เลย มีของแถมคือ เครื่องเล่นวีซีดี (แล้วถ้าให้ของแถมเครื่องเล่นวีซีดี แล้วไหนสายเชื่อมวีซีดีล่ะเปาะเต๊ะ ส่วนสายคุณต้องไปซื้อเองนะครับ มีขายทั่วไป ถ้าคุณอยู่ปัตตานี ก็ร้านซาวน์สตาร์ ถ้าคุณอยู่ปาลัสก็ร้านมะดอเฮ็ง มีครบทุกอย่าง คุณจะเอาสายไฟผูกช้างก็ได้ สายผูกวัวก็ได้ สายไว้ดึงลิงขึ้นมะพร้าวก็ด้าย หรือสายไว้ให้คุณผูกคอตายก็ได้ ถ้าคุณกลัวที่จะผ่อนไม่ไหวก็เอาสายไฟผูกคอเลยครับ)

เพลงข้างต้นนี้มีบทสนทนาของตัวละครในมิวสิควีดีโอเป็นส่วนประกอบ เนื้อเพลงสะท้อนชีวิตเงินผ่อนของคนในยุคสมัยใหม่ สะท้อนบรรยากาศการซื้อขายที่ผู้ขายพยามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ผู้ซื้อเกิดความสนใจไม่ว่าได้ดูละครที่ตนชอบ หรือไม่ต้องจ่ายเต็มจำนวน บทเพลงมีนัยล้อเลียนผู้ขายหรือเซลแมนที่มีกลยุทธ์การขายอันหลากหลาย รวมทั้งระบบการตลาดแบบลดแลกแจกแถมที่นับวันจะมีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนไม่ใช่น้อย แต่ในขณะเดียวกันก็กระตุ้นให้ขบคิดถึงภาวะของคนสมัยใหม่ที่มักตกเป็นหนี้เงินผ่อนกับสินค้าประเภทเทคโนโลยีที่สร้างสีสันให้แก่ชีวิต เป็นที่น่าสังเกตว่าบทเพลงได้ทำหน้าที่เป็นสื่อสอนภาษาและแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของภาษาไทยที่ได้มีอิทธิพลต่อภาษามลายูเช่นกัน ได้แก่ การระบุว่าบาซอซีแย (ภาษาสยามหรือภาษาไทย) เรียกทีวี แต่ บาซอมลายู (ภาษามลายู) เรียกทารอทะ คำว่าทารอทะ เพี้ยนเสียงมาจากโทรทัศน์ แต่ในภาษามลายูถิ่นไม่มีเสียงตัวสะกด แม่กดจึงออกเสียงได้เป็นทารอทะ

เพลง บาและ กือแรตอ กรุณาฟังให้จบ

มีเตาะ มาสอ ปาดอ ปือมีน๊ะ กู มารีเนาะ ลืองา ลาฆู มีเตาะ แดมอ ซอบาดูลู
เตาะคีรอ เฮาะทูวอแดเฮาะมูดอ ดืองา เปาะเต๊ะ เนาะจือรีตอ มูเฆาะห์แดมอ ดูโดะกาตอ...
กรุณาฟัง ฟัง ฉันให้จบ จบ จบ แล้วจะบวกจะลบก็ตามใจ กาลูดืองา วาสอ ตาโก๊ะ ออแร
โด๊ะตูโต แฆ แฆ แกแจะ ฮาบิฮกาแว ออแร ....กาตอ เปาะเต๊ะ บาเล๊ะ แกตอ กาลี แบโร๊ะ
ปาตารายอ มะลาโล๊ะ โปงอาดอ ลือก๊ะ กากี ปีตู แกตอ แบโร๊ะ ปือเจ๊าะ ปาลอ กาตอ
อูเซ็งโปงอาดอ สาปาแฆ แบะมา ตอมาตอ แดมอ แตเง๊าะ บีลอ บูเลห์ ดูโด๊ะ กาตอ เฮาะ
เต๊าะญาตอ อาปอเกาฮ์ สาเล๊าะ ตะห์ ดีรีกู บือนอเฮาะ บือลุม ตือตู แดมอ ดูโด๊ะ แกแจะ
ดูลู มนุสียอ กีตอ นิง เตาะเลห์ ลารี ตาปี แดมอ โดะกาตอ บือลุม ลาฆี เปาะเต๊ะมาตี...
กรุณาฟัง ฟัง ฉันให้จบ จบ จบ แล้วจะบวกจะลบก็ตามใจ ดืองาวีตอ วาสอตาโก๊ะ แกแจะ

ฮาบิฮ เดาะห์ กาแว ออแร แดมอ ดูโด๊ะ ตูโต แฆแฆ .....กาตอ นายก์ บูเก๊ะ ยือลาแป ป๊ะ แกตอ บือเร๊ะ เตาะแด มามะ บาเละ บือลาแก แกตอ ยาโต๊ะ ดาแล ลูแบ อูเซ็ง ยาโต๊ะ ละห์ฮูยง ปีแซ กาตอ แบโร๊ะ กลาแย บอแฆ จาเระ สือลูวา ดาแล แดมอ เน๊าะตูลง เต๊าะแด กลือจ๊ะ ดูโดะ เสาะแร ลือแม๊ะ โด๊ะคอและ.....

มีเตาะ มาสอ ปาดอ ปือมีนะกู มารีเนาะลืองา ลาฆู มีเตาะ แดมอ ซอบา ดูลู เตาะคีรอ เฮาะ ทูวอ แดเฮาะ มูดอ ดืองา เปาะเต๊ะ เนาะ จือรีตอ มูเฆาะห์ แดมอ ดูโดะ กาตอ... กรุณาฟัง ฟัง ฉันให้จบ จบ จบ แล้วจะบวกจะลบก็ตามใจ กาลู ดืองา วาสอ ตาโก๊ะ ออแร โด๊ะตูโต แฆ แฆ แกแจะ ฮาบิฮ กาแวออแร ....กาตอ เปาะเต๊ ะบาเล๊ะ แกตอ กาลี แบโระ ปาตารายอ มะลาโล๊ะ โปงอาดอ ลือก๊ะ กากี ปีตู แกตอ แบโระ ปือเจ๊าะปาลอ กาตอ อูเซ็ง โปงอาดอ สาปาแฆล แบะมา ตอมาตอ แดมอ แตเงาะ บีลอ บูเลห์ ดูโด๊ะกาตอ เฮาะเต๊าะญาตอ.....

คำแปล (รถคว่ำ กรุณาฟังให้จบ)

ขอเวลาให้เหล่าแฟนคลับผม เข้ามาฟังก่อนผมจะร้องเพลงให้ฟัง กรุณาใจเย็นก่อนๆ ทั้งผู้ใหญ่และเด็กๆ เข้ามาผมจะเล่าเรื่องราวของผม เพราะมีคนเที่ยวกล่าวหาผม กรุณาฟังๆ ฟังฉันให้จบๆๆๆ และจะบวกจะลบก็ตามใจ ถ้าฟังแล้วจะรู้สึกหวั่นๆ เพราะคนเที่ยวพูดไปทั่ว บอกว่าเปาะเต๊ะรถคว่ำ พร้อมกับแบโระปาตารายอ และมะลาโละก็อยู่ด้วย ขาเขาติดที่ประตูรถ แบโระก็หัวแตก ส่วนอูเซ็งถึงกับลูกกะตาหลุดออกมา แล้วคุณเห็นเมื่อไหร่ คุณถึงเอาไปพูด เรื่องที่ไม่เป็นจริง

มันเกิดอะไรขึ้นในตัวผม ผมผิดอะไร เรื่องที่ยังไม่เกิด พวกคุณเอาไปพูดกันก่อน มนุษย์เราทุกคนจะหลีกหนีการโดนใส่ร้ายไม่ได้ คนพวกนั้นปล่อยข่าวว่าเปาะเต๊ะเสียชีวิตแล้ว กรุณาฟังๆ ฉันให้จบๆๆๆ และจะบวกจะลบก็ตามใจ ถ้าฟังแล้วจะรู้สึกหวั่นๆ เพราะคนเที่ยวพูดไปทั่ว บอกว่ารถขึ้นเขา ยือลาแปแล้วเบรกไม่ทัน บอกว่ามามะอยู่ท้ายรถแล้วตกลงไปในคูระบายน้ำ ส่วนอูเซ็งก็ตกข้างทางในสวนกล้วย ส่วนแบโร๊ะเสื้อผ้าหลุดลุ่ยชาวบ้านช่วยไม่ทัน กระเด็นไกลอยู่คนเดียวตายคาที่ขอเวลาให้เหล่าแฟนคลับผม เข้ามาฟังก่อนผมจะร้องเพลงให้ฟัง กรุณาใจเย็นก่อนๆ ทั้งผู้ใหญ่และเด็กๆ เข้ามาผมจะเล่าเรื่องราว ของผม เพราะมีคนเที่ยวกล่าวหาผม กรุณาฟังๆฉันให้จบๆๆๆ และจะบวกจะลบก็ตามใจ ถ้าฟังแล้วจะรู้สึกหวั่นๆ เพราะคนเที่ยวพูดไปทั่ว บอกว่าเปาะเต๊ะรถคว่ำพร้อมกับแบโร๊ะปาตารายอ และมะลาโล๊ะก็อยู่ด้วยขาเขาติดที่ประตูรถ แบโร๊ะก็หัวแตก ส่วนอูเซ็งถึงกับลูกกะตาหลุดออกมา แล้วคุณเห็นเมื่อไหร่ คุณถึงเอาไปพูด เรื่องที่ไม่เป็นจริง

เห็นได้ว่าบทเพลงดิเกร์ฮูลูของนายมะดารี มีลักษณะเด่นคือการสร้างตัวละครแบบขำขัน โดยตัวละครที่กล่าวอ้างนั้นเป็นตัวละครในชีวิตจริงทั้งหมด ได้แก่ทีมงานของนายมะดารีเองไม่ว่าจะเป็นแบโระ มะลาโละ หรืออูเซ็ง และตัวนายมะดารีเอง การล้อเลียนตนเองหรือบุคคลที่มีความสนิทชิดเชื้อเช่นนี้ ถือว่าเป็นการป้องกันความบาดหมางที่อาจจะเกิดขึ้นได้หากไปล้อเลียนบุคคลที่ไม่คุ้นเคยกัน ที่น่าสนใจคือในเพลง “รถคว่ำ กรุณาฟังให้จบ” เป็นการล้อเพลง “กรุณาฟังให้จบ” ของแช่ม แช่มรัมย์ นักร้องที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น ต่างกันเพียงแต่ว่าเนื้อเพลงของแช่ม แช่มรัมย์ เน้นการบอกล่าวของชายหนุ่มหญิงสาว ซึ่งมีเนื้อหาต่างจากเนื้อความของนายมะดารีโดยสิ้นเชิง กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันโดยสร้างตัวละครที่มีพฤติกรรมชวนหัว และอ้างเอาวาทกรรมยอดนิยมหรือเหตุการณ์หรือข่าวสารที่อยู่ในความสนใจหรืออยู่ในกระแสมาล้อเลียน ผนวกกับการนำประโยคดังกล่าวมาใช้แบบหักมุมหรือผิดฝาผิดตัวทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ขันได้ไม่ยาก อย่างไรก็ตามบทขำขันดังกล่าวก็ใช่ว่าจะไม่มีสาระใดๆ เพราะเนื้องเพลงนี้ได้กระตุ้นให้เกิดการขบคิดว่า การไม่ยอมฟังเรื่องใดๆ ให้จบหรือให้ถี่ถ้วน ย่อมนำมาซึ่งความผิดพลาดเสียหายในชีวิตได้ นอกจากนี้ชื่อเพลง ออแกทารอทะ ก็เป็นสื่อเรียนรู้ภาษามลายูเช่นกัน เนื่องจากคำว่าออแกในภาษามลายูหมายถึงคนหรือบุคคลทั่วไป รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านใดด้านหนึ่งเป็นพิเศษ เช่นออแกกาโระหมายถึงขับกลอนสดเป็นต้น ผู้สนใจที่จะเรียนรู้ภาษามลายูถิ่นสามารถฝึกเรียนรู้ในหมวดบุคคลอาชีพต่างๆ ได้ไม่ยาก เมื่อจะกล่าวถึงผู้ที่ประกอบอาชีพใดก็ตามก็ใช้คำว่าออแกโดยไม่ต้องใช้คำเชื่อมใดๆ ทั้งสิ้น หรือเมื่อต้องการกล่าวถึงคนกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ก็ใช้ว่าออแก เช่น ออแกนายู (คนมลายู) ออแกซีแย(คนสยามหรือคนไทย) ออแกกลาแต(คนหลันตัน) เป็นต้น

๕. ยูโซะ บ่อทอง

ยูโซะ บ่อทอง หรือ นายยูโซะ อุมาร์ เกิดวันที่ ๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๙๕ อาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ ๓๔/๑ หมู่ ๖ ตำบลบ่อทอง อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากการศึกษานอกโรงเรียน เติบโตจากครอบครัวศิลปินพื้นบ้านคลุกคลีกับวงมะตือรี มะโย่ง และดิกร์ฮูลูดั้งเดิมมาตั้งแต่เด็กๆ มีความรู้ในเรื่องเครื่องดนตรีพื้นบ้านมลายูแทบทุกชนิด มีสายสัมพันธ์กับสถาบันการศึกษา เป็นต้นว่าร่วมจัดหลักสูตรพัฒนาเยาวชนดิเกร์ฮูลูให้โรงเรียนเบญจมราชูทิศ จังหวัดปัตตานี และวิทยาลัยอาชีวศึกษา จังหวัดปัตตานี ร่วมจัดกิจกรรมฝึกอบรมดิเกร์ฮูลูให้แก่นักศึกษาหลายสถาบัน เป็นต้นว่ามหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี โดยเฉพาะมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี นั้น ได้ร่วมจัดกิจกรรมสัมมนาและพัฒนาศิลปินพื้นบ้านในหลายวาระ จนกระทั่งได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขาดิเกร์ฮูลู จาก

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี นอกจากนี้ยังเดินสายร่วมพัฒนานักศึกษาในโรงเรียนเอกชนสอนศาสนาอิสลามในพื้นที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร รวมทั้งร่วมกับวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เผยแพร่อัลบั้มเพลงดิเกร์ฮูลู

นายยูโซะ เน้นการแสดงดิเกร์ฮูลูแบบสาธิตดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมเมื่อแสดงในสถาบันการศึกษา และเมื่อรับงานในชุมชนหรือองค์กรต่างๆ ก็จะมีลีลาการแสดงที่ร่วมสมัยมากขึ้น โดยมีนักร้องที่มีลีลาตลกขบขันประจำคณะ

ภาพที่ ๒๔ นายยูโซะ อุมาร์ กับการแสดงในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม
ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๕ คณะลูกคู่และนักดนตรีของนายยูโซะ อุมาร์ กับการแสดงกิ่งสาธิต
ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๖ ภาพบรรยากาศการแสดงของนายยูโซะ อุมาร์ และคณะ

ภาพโดยธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๗ นายยูโซะ อุมาร์ ขับร้องเพลงดิเกร์ฮูลู

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๘ นักร้องนำประจำวงของนายยูโซะ อุมาร์ ซึ่งสร้างสีสันความตลกขบขัน

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๒๙ ลูกคู่ (ออแกยาวับ) ของนายยูโซะ อุมาร์

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

ภาพที่ ๓๐ นายยูโซะ อุมาร์และนักร้องประจำวง ผู้ทำหน้าที่เป็นออแกกาโระด้วย

ภาพโดย ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ

บทเพลงดิเกร์ฮูลูของนายยูโซะ มีหลากหลาย นับตั้งแต่บทเพลงเกี่ยวกับความรัก ความศรัทธาในศาสนา การรณรงค์เพื่อความสามัคคี และรณรงค์โครงการที่เป็นประโยชน์ของชาติ ดังเช่น

กูสาแย

สูโงะ สาแย ขอ ดีรีมุง
สูโงะ มือลียอ บีมุง
กูโดะ อากง ยอ ลามอ
กือรานอ อีงะ กอแดมอ
ตาปี ตาเดาะ อูปายอ
ฮาตี กูโดะ อาแง อาแง
กูราซอ เนาะวะ ยายี
นามอ มุง ลือกะ ดีฮาตี

เตาะ ซือตาระ ดงา อากู
สูโงะ ฮีนอ ยอ นาเซะกู (ซ้ำ 2 ครั้ง)
อีงิน กูเนาะ สูติง บูงอ
บูเละ กูเนาะโดะ สามอ
บูงอ กูแม ดีมี เละยอ
มีเตาะ จาแง ลูปอ
ตาปี มาสอ เตาะบูวี
อากู อีงะ สาปา มาตี

คำแปล ฉันรัก

ความจริงฉันรักเธอ
โลกของเธอมันสูงส่ง
ฉันหวังเธอมานาน

แต่ฉันไม่คู่ควรกับเธอ
แต่ฉันเองที่ไม่มีวาสนา
ใฝ่ฝันที่จะเด็ดดอกไม้

เพราะว่าคิดถึงเธอ ปรารถนาให้เราได้อยู่ด้วยกัน
แต่ไม่มีความสามารถ ที่จะครอบครองดอกไม้นั้นได้
ใจฉันนั้นหวัง ขอเธออย่าลืมกัน
ฉันอยากให้คำมั่นสัญญา แต่ยังไม่ใช่เวลาของมัน
ชื่อเธอยังคงติดอยู่ในใจ ฉันคิดถึงเธอจนวันถึงวันตาย

กล่าวได้ว่าความรักความเสน่หาเป็นอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ ความรู้สึกของชายหนุ่มที่มีต่อหญิงสาวดังปรากฏในเนื้อเพลงข้างต้น จึงเป็นความรู้สึกที่จะเกิดกับใครก็ได้ผู้เป็นมนุษย์ปุถุชน เป็นความง่ายที่เข้าถึงอารมณ์ผู้ฟังวัยหนุ่มสาวผู้อยู่ในห้วงอารมณ์เสน่หาได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอารมณ์ความผิดหวัง การรอคอย ความมั่นคงในความรัก ย่อมเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นได้อยู่เสมอ เสน่ห์ของบทเพลงข้างต้นนี้คงอยู่ที่อารมณ์รักที่แฝงความงามของห้วงความคิดแห่งการรู้จักตนเอง ยอมรับในชะตากรรมที่เกิดขึ้น ด้วยความเข้าใจว่า “ยังไม่ใช่เวลาของมัน” ไม่ปล่อยให้อำนาจแห่งรักบันดาลโทสะหรือทำอะไรที่ไม่ควร

ในด้านบทเพลงที่ทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านที่ช่วยรณรงค์เรื่องยาเสพติดให้โทษ นายยูโซะ ได้นำเสนอบทเพลง เช่น

เพลง ยาฆอ

เสาดารอ เสาดารี มารี กีตอ ยาฆอ
ตาเดาะฮ์ แดฆายอ ยาแง กีตอ โดะ
จูบอ เฮโรอีน กัญชา ขออย่าไปทดลอง
บาแรเฮาะ บัฮยอ ยาแง กีตอ โดะ ฆูนอ
ยางี กีตอ โดะ ตือรา ยาแง กีตอ โดะ ทดลอง
ดาเดาะฮ์ แด ฆายอ มิสตี กีตอ ปากะ ยาฆอ
อีบู ดืองา บาเปาะ ดียอ แรลอ ตีงา ลาฆี
บาเยาะ โดะ เนาะนาเปาะ ลือปะ มารี ยอมาตี

คำแปล เพลง รักษา

ทั้งผู้หญิงผู้ชาย เรามาดูแลรักษา
ยาเสพติดและกัญชา เราอย่ายุ่งเกี่ยว

เฮโรอีน กัญชา ขออย่าไปทดลอง
สิ่งที่ไม่เป็นประโยชน์ เราอย่าใช้
เราอย่าทดลอง เราอย่าทดลอง
ยาเสพติดและกัญชา เราต้องช่วยกันดูแลรักษา
เพื่อพ่อและแม่ มีโทษภัยที่มองไม่เห็นอีกมากมาย
สุดท้ายก็ต้องก้าวสู่ความตาย หรือหนทางแห่งหายนะ

เพลงบทนี้ย้ำข้อประโยคคำสั่ง “อย่าทดลอง” เพื่อสื่อความหมายว่าแค่มีอารมณ์อยากหรือต้องการจะทดลองก็ก้าวสู่หนทางแห่งหายนะแล้ว เนื่องจากไม่มีใครสามารถต้านทานภัยของยาเสพติดได้แม้แต่แค่คิดจะทดลองก็ตาม ความจริงแล้วประเด็นของการรณรงค์เรื่องยาเสพติดให้โทษมีข้อมูลความรู้หลายประเด็นที่สามารถนำเสนอได้ การที่ศิลปินเลือกนำเสนอประเด็น “อย่าทดลอง” เท่ากับศิลปินได้คัดกรองแล้วว่าประเด็นนี้เป็นประเด็นที่น่าจะมีความเสี่ยงมากที่สุดที่จะทำให้วัยรุ่น วัยคึกคะนอง หรือวัยแห่งความอยากรู้อยากเห็นก้าวสู่ความผิดพลาดของชีวิตได้ง่ายที่สุด

จากประวัติและบทเพลงของศิลปินที่ได้กล่าวมาทั้งหมด สรุปได้ว่าศิลปินดิเกร์ฮูลูทั้งสามยุคคือยุคต้น ยุคกลาง และยุคปัจจุบัน มีลักษณะทับซ้อนและพึ่งพากัน กล่าวคือดิเกร์ฮูลูทุกคณะที่นำมาศึกษาต่างมีรูปแบบการนำเสนอทั้งแบบอนุรักษ์ แบบผสมผสาน และแบบนำสมัยปะปนกันไป โดยเลือกนำเสนอตามบริบทพื้นที่ ประเพณี และความต้องการของผู้ว่าจ้าง ทำให้ดิเกร์ฮูลูทุกคณะดังกล่าวสามารถดำรงอยู่ได้ในในยุคสมัยที่มีสื่อความบันเทิงหลากหลาย เป็นแบบอย่างของความสามารถในการปรับตัวของศิลปิน

บทที่ ๕ บทดิเกร์ฮูลู : พลวัตและสายใยวัฒนธรรมชายแดนใต้

แม้จะกล่าวได้ว่าการสวดดิเกร์ของผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามจากภาคใต้ได้แพร่กระจายสู่เมืองหลวง และกลายเป็นต้นเค้าของการแสดงลิเกและลำตัดในเมืองไทย แต่การแสดงดิเกร์ในจังหวัดภาคใต้เองนั้นก็มีอยู่หลากหลายและมีพัฒนาการของตนเองมาอย่างต่อเนื่องเช่นกันด้วยรากเหง้าของวัฒนธรรมฮินดูพราหมณ์ที่แพร่กระจายอยู่ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ก่อนการรับเอาศาสนาอิสลามเข้ามา ทำให้เมื่อมีการรับอิสลาม การประกอบพิธีกรรมแบบพราหมณ์จึงถูกนำมาผสมผสานกับคติความเชื่อใหม่ คือการสวดขอพรต่อพระเจ้า โดยนำชื่อการสวดขอพรต่อพระเจ้าที่เรียกกันว่า ดุอาร์ ในภาษามลายูกลาง และเรียก ดุออร์ ในภาษามลายูถิ่น มาเรียกการประกอบพิธีกรรมแบบใหม่ว่า ดิเกร์อา (Dikir Ar) หรือ ดิเกร์ ออ (Dikir Or) หรือ ดิเกร์ อาวัล (Dikir Awal)เป็นการขับร้องของหมอหรือบอมอ ผู้ประกอบพิธีกรรมเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยคล้ายการแสดงมะตือรี หรือมะโย่ง ซึ่งเป็นพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ ลักษณะการละเล่นประกอบพิธีกรรมประกอบด้วยการอ่านคาถาพร้อมกับตีกลองบานอ ด้วยความเชื่อที่ว่าผู้คนในท้องถิ่นต่างมีตายายหรือบรรพบุรุษที่ได้มอบมรดกทางคติความเชื่อหรือศิลปวัฒนธรรมตกทอดกันมาภายในตระกูล หากลูกหลานละเลยไม่เอาใจใส่ตายายหรือสิ่งที่ตกทอดมานั้น ก็อาจเจ็บไข้ล้มป่วยได้ จึงต้องประกอบพิธีเพื่อเรียกวิญาณตายายมาบำบัดรักษา บทร้องของดิเกร์อาวัลมีลักษณะเป็นบทคาถาอาคม และเป็นบทปันตนหรือปาตงแบบโบราณ เครื่องดนตรีประกอบด้วยบานอใหญ่หรือกือดะ และ ซอรือบะ โดยมีโต๊ะบอมอเป็นผู้สีซอ พิธีกรรมประกอบด้วยการบวงสรวงเชื้อเชิญภูตผี เทพ เทวดา พระอิศวร และกล่าวสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าและศาสดาในศาสนาอิสลาม เพื่อขับไล่ภูตผีวิญญาณ และขอพรเพื่อความเป็นสิริมงคล ดิเกร์อาวัลได้พัฒนาไปสู่การเล่นเพื่อทำพิธีสะเดาะห์เคราะห์และเล่นในงานพิธีมงคลต่างๆ เช่น งานเข้าสุหนัด งานแต่งงานเป็นต้น ตัวอย่างบทร้องของดิเกร์อาวัล

อา...เอ เอ เอ่ เอ เอ่..
อาย...ลา...มูลอ อา เอ.
มือเดาะฆา อายเฮ บือแล มูลอ มอยาดี
อาย...กาลูยาดี กะบูเวะฮ์ อาย...ลานีเว
อาดอ ซาลีโม บูเวะฮ์ เอ...เอ

กาลู บูเวะฮ์ ซูโก ยอลานีเว เอ...
อาเฮกูนุง ดิปิเง โอ...กูนุง
มูลอมือเตาะ มูลอมือยาดี
ยาดี บูเวะฮ์ ซือลีนง บูเวะฮ์
บูเวะฮ์ ตูโปะ ดีปี แง กูนุง
อาแม ปูเตะฮ์ โตะรายอ เดวอ

<u>บทขับร้องปาตงของนักร้องคนที่ ๑</u>

อีแก ตีเดาะ ซือลีนง บาลี
ซารี เนาะ ลาโดะ มาแก ปูลา บีแน
กาลูละ อีแก ตีเดาะ อามอ ตะ มารี

<u>(คนที่สอง)</u>

กาลู บีลอ ละ อาดอ อาตี ตะซือแน
กาลู บาเยาะ ละซูโงะ อะบี แตดี ลางิต
อาดอ ซาบู แต บีแต ตูมาฆอ

<u>(คนที่สาม)</u>

ปราฮูละ กะกูโดง รายา เติรมา เละ
ไอซา ระมูวะ เบิรบูงอ
ซายอ กมูตง อามอ โดะ ซารี อาเมะ
บอมิง ละฮะลูวะ ฮะยาเกาะ ฮะตะฆือนอ

คำแปล

อา...เอ เอ เอ่ เอ เอ่...
อาย...ลา...เมื่อแรกเริ่ม...อายเอ
กำเนิดจากน้ำ เริ่มต้นเมื่อแรกเริ่ม
อาย...เป็นฟองน้ำ...เอ...เอ
เป็นฟองน้ำ ขอบวงสรวง เป็นการเริ่มต้น
เป็นน้ำบนยอดเขาพระสุเมรู โอ...เขาพระสุเมรู

แรกเริ่มกำเนิดเริ่มตั้งต้น
เป็นฟองน้ำ
ฟองน้ำบนยอดเขาพระสุเมรุ
ที่สิงสถิตย์ของบรรดาเหล่าเทพ และหัวหน้าเทวดา
(คนที่หนึ่ง)
หาปลาไม่มี
นกแก้วจิกกินผลไม้กลางเกาะ
ปลาไม่มีฉันจะไม่มา
ถ้าคราใดหัวใจมี่ความสุข

(คนที่สอง)
ถ้าเมื่อใดมีดวงดาวบนฟากฟ้า
มีดวงหนึ่ง ส่องแสงสุกสกาว
มีตั้งมากมายหลายคน
ขอสักคนหนึ่งเอาไว้เชยชม

(คนที่สาม)
แล่นเรือใบล่มลง
ดอกไม้เต็มลำเรือ
เธอไม่รู้ ฉันเฝ้าไขว่คว้า
แต่โลกนี้กว้างใหญ่

นอกจากดิเกร์อาวัล ยังมีดิเกร์ประเภทอื่นๆ ที่ได้แพร่กระจายอยู่จังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วย ได้แก่ ดิเกร์ปันจัก หรือ ปายะ(Dikir Panjak) และ ดิเกร์มัรฮาบัน (Dikir Marhaban)

ดิเกร์ ปันจัก (Dikir Panjak) เป็นการขับร้องเหมือนกับดิเกร์มัรฮาบัน แต่จะเป็นภาษามลายู โดยนักศึกษาในปอเนาะจะรวมกลุ่มขับร้องด้วยกัน ประกอบด้วยผู้ขับร้องหมู่ ๕ - ๑๐ คน เนื้อร้องกล่าวสดุดีท่านศาสดานบีมูฮัมหมัด

ดิเกร์ มัรฮาบัน จะมีในวันเมาลิด อันเป็นวันคล้ายวันเกิดของท่านศาสดานบีมูหัมมัด ขับร้อง ๕ - ๑๐ คน พร้อมกัน เป็นการขับร้องหมู่แต่ไม่มีกลองบรรเลงด้วย เนื้อร้องจะเป็นการสดุดีท่านศาสดาที่ได้นำศาสนาอิสลามมาเป็นทางนำของชีวิตมุสลิมทั่วโลก และเป็นการบอกกล่าวถึงความยากลำบาก

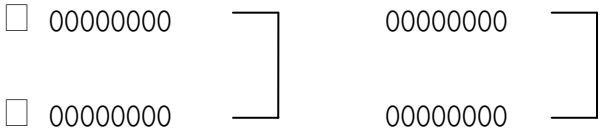
ของท่านศาสดาในการเผยแผ่ศาสนา บางครั้งได้รับการต่อต้านถูกทำร้ายจนบาดเจ็บ

ดิเกร์อาวัล มีลักษณะเป็นการสวดขอพรเพื่อบำบัดรักษาโรค และเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต ในขณะที่ดิเกร์มัรฮาบานเน้นการละเล่นเพื่อสดุดีท่านศาสดาเป็นประการสำคัญ ต่อมาลักษณะการสวดขอพรเช่นนี้ได้พัฒนาไปสู่การละเล่นในประเพณีและพิธีกรรมท้องถิ่น โดยอาศัยเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ทั้งในดิเกร์อาวัล และดิเกร์มัรฮาบัน คือรำมะนา หรือ บานอ เป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอก การละเล่นชนิดนี้เรียกว่า ดิเกร์ฮูลู (Dikir Hulu) หรือที่คนกลันตัน มาเลเซีย เรียกกันว่าดิเกร์บารัต (Dikir Barat) เหตุที่เรียกเช่นนี้เพราะพื้นที่สามจังหวัดภาคใต้ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส อยู่ทางทิศตะวันตกของประเทศมาเลเซียซึ่งเรียกว่าทิศบารัต ดังนั้นดิเกร์ฮูลูอันมีต้นกำเนิดมาจากทางภาคใต้ของประเทศไทย ชาวมาเลเซียจึงเรียกว่าดิเกร์บารัต

ดิเกร์ฮูลู (Dikir Hulu) เป็นการแสดงขับร้องกลอนสด ใช้เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองบานอ หรือกลองรำมะนา ฆ้อง แจระ (ไม้ไผ่) โหม่ง ฉิ่ง ฉับ ลูกแซก บรรเลงเป็นจังหวะพร้อมกับการขับร้องกลอน ปาตง

ลักษณะเนื้อหาและกลวิธีการประพันธ์ของบทดิเกร์ฮูลู มีลักษณะอันโดดเด่น มีทั้งที่พ้องกับศิลปะการประพันธ์อื่นๆ ซึ่งมีฐานะเป็นคติชนประเภทที่ใช้ถ้อยคำเหมือนกัน นับตั้งแต่เพลงกล่อมเด็กที่เรียกกันว่า อูเละตีโดร์ หรือ ลาฆูอูเละตีโดร์นั้นก็นิยมแต่งขึ้นด้วยกลอนปาตง นอกจากนี้การละเล่นที่แพร่กระจายอยู่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้เช่น รองแง็ง และดิเกร์ฮูลูก็นิยมใช้กลอนปาตงเช่นเดียวกัน

กลอนปันตนหรือปาตง ถือเป็นสายรากของการละเล่นลิเก และ ลำตัดในภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทยด้วย ลักษณะคำประพันธ์ของกลอนปาตงมีตั้งแต่ ๒ วรรค ขึ้นไป อาจมี ๔ วรรค ๕ วรรค หรือมีไปเรื่อยๆ แต่ที่นิยมกันโดยทั่วไปมักเป็นกลอนเพลง ๔ วรรค เท่ากับ ๑ บท แต่ละวรรคประกอบด้วยคำจำนวน ๕ – ๑๒ พยางค์ โดยนิยมใช้ ๘ พยางค์มากที่สุด คำสัมผัสของปาตงเป็นคำสัมผัสอย่างง่าย คือคำสุดท้ายของวรรคที่ ๑ จะสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ ๓ และคำสุดท้ายของวรรคที่ ๒ จะสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ ๔ ดังแผนผัง



ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กจังหวัดชายแดนภาคใต้

(มัลลิกา คณานุรักษ์, ๒๕๓๑: ๒ - ๗)

บทกล่อมที่ ๑

กายน์ บาเต๊ะ บาญู ปง บาเต๊ะ
ดาตัง มาฤ ดารี ฌาวอ
อาเดะ ปูเตะห์ อาบัง ปง ปูเตะห์
บาตา ซาบูเตร์ ตีโด เบอร์ดูวอ

คำแปล

ทั้งเสื้อทั้งผ้านุ่งเป็นปาเต๊ะเก๋
ลายแสนเสน่ห์เป็นของชวาเขา
น้องเจ้าสวยพี่ก็หล่อไม่เบา
คงได้เจ้ามาหนุนหมอนใบเดียวเอย

บทกล่อมที่ ๒

ปราฮู กอและ บลายา บาเก๊าะ
ซาฤะ มูวะ อีแก ลานง
มือยาโง ฆอและ ลูแบ ตือเก๊าะ
ซือปอ ปูยุ มัส มะแซ กาลง

คำแปล

เรือ “กอและ”แล่นไปบางกอก
ปลาโคกออกบรรจุจนเพียบหนัก
ผมมวยระท้ายทอยงามเด่นนัก
เหมือนสร้อยคอของรักในหม้อทอง

บทกล่อมที่ ๓

เจ้ะสาและะ มืองาแฮ กีเก๊ะ
บูเละ แซกอ กลามอ ปาตา
กีเฤง สาแล กะอาเด๊ะ ฆาเตะ
เตาะมาฤ ลามอ ปง มาฤสะตา

คำแปล

“เจ้ะสาและะ” ตกปลาแป้น
มันน่าแค้นกลายเป็นปลาจวดใหญ่
ฝากคิดถึงกับน้องสาวมาแสนอาลัย
มาไม่ได้ก็ควรมาหาบ้าง

บทกล่อมที่ ๔

อาเนาะ อาแย ฌาแย ฌาแง กูรง
กาลู กูรง ปาเตาะฮ์ กากี
อาเนาะ ออแฤ ฌาแง ซียง
กาลู ซียง แมเฤาะ ปีปี

คำแปล

ลูกไก่อย่าขังกรง
ถ้าขังกรงมันคงขาหัก
ลูกคนอย่าไปหอมแก้ม
ถ้าหอมแก้มแล้วแก้มก็จะแดง

<u>ตัวอย่างเพลงร็องแง็ง</u>

เพลง “ปูโจ๊ะปีซัง”

บูลัน จือระฮ์ จือราจา ปูเตะฮ์
ออรัง เบอร์ฆาลา มีนญาเดาะ ตือบิง

บูกันมูเดาะห์ เบอร์จือรัย กาเซะฮ์
ซือเปร์ดี ดาระห์ มือนิงฆัล ดาฆิง

คำแปล ยอดตอง

ดวงจันทร์ส่องแสงสุกปลั่ง
เหมือนรอยไถที่นาที่มีขอบยื่น
หากจะตัดรักเหมือนเฉือนเลือดเนื้อ

<u>ตัวอย่างเพลงดิเกร์ฮูลู</u>

กีเร็ง ซาแล ซือบือเลาะฮ์ ซานอ
มานอ อาดอดี อาตะฮ์ ปางง
มะอะฮ์ ซือฌาแต บือตีนอ
แด ปูเลาะ มีเตาะ อาปง

คำแปล

ฝากสวัสดีไปยังอีกคณะ
มาร่วมสังสรรค์ด้วยความสนุกสนาน
ขออภัยหากพลาดพลั้งไป

เนื้อหาของกลอนปาตงมักกล่าวถึงธรรมชาติ วิถีชีวิต และการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว โดยมักมีการเปรียบเทียบเปรียบเปรยให้แง่คิดในการดำเนินชีวิต อันสะท้อนถึงภูมิปัญญาในการอ่านชีวิตของผู้ประพันธ์

ในสมัยปัจจุบันศิลปินดิเกร์ฮูลูได้ประยุกต์เอาภาษาไทยมาใช้ในกลอนปาตงบ้างเพื่อให้สามารถสื่อสารเข้าใจกันได้โดยทั่วไป ทั้งยังมีบทบาทในการสอนภาษา ไม่ว่าจะเป็นการสอนภาษาไทยให้แก่ผู้ที่ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นภาษาหลักและสอนภาษามลายูถิ่นให้แก่ผู้ที่ใช้ภาษาไทยด้วย

นอกจากบทปาตง บทดิเกร์ฮูลูยังมีรูปแบบคำประพันธ์อื่นๆ ได้แก่ บทกาโระ และบทเพลงทั่วไป (ลาฆู)

กล่าวโดยสรุปสามารถแบ่งประเภทคำคำประพันธ์ที่ใช้ในบทดิเกร์ฮูลูได้ดังนี้

๑) บทปาตง หรือปันตน ซึ่งเป็นกลอนพื้นบ้านในสังคมมลายูทั่วไป พบเห็นลักษณะ

ของกลอนปันตนได้จากเพลงกล่อมเด็กพื้นบ้านมลายูทั่วไป บทปาตงจะนำมาใส่ทำนองร้อง เป็นทำนองแบบรองแง็งบ้าง หรือแบบอินเดียบ้าง บทปาตงจะใช้เป็นบทโหมโรง และเป็นบทที่ขับขานในช่วงกลางของการแสดง

๒) บทกาโระ หรือกาโงะ หรือบทด้นกลอนสด ในกรณีการด้นกลอนสดโต้ตอบกันแบบลำตัดของภาคกลาง ลักษณะของบทกาโระมีรูปแบบคำประพันธ์แบบปาตง แต่ไม่ยึดติดฉันทลักษณ์เช่นปาตง และไม่ใส่ทำนองเพลงเช่นปาตง แต่นำมาท่องเป็นกลอนโต้ตอบกัน ว่ากันว่าลักษณะของกาโระแยกได้เป็นสองสาย คือ กาโระกลันตัน และกาโระตานี และอาจเพิ่มกาโระแยงกี ด้วย

๓) บทเพลงทั่วไป (ลาฆู) บทเพลงที่ใช้มีทั้งที่ขับร้องเป็นภาษามลายูและภาษาไทย เป็นคำประพันธ์ที่ไม่มีรูปแบบฉันทลักษณ์ตายตัว นิยมใส่ทำนองเพลงสมัยใหม่เข้าไป กลอนเพลงนี้เองที่คณะดิเกร์ฮูลูนิยมหยิบยกเอาบทเพลงร่วมสมัยมาขับร้องประกอบการแสดง เพื่อเรียกร้องความสนใจจากกลุ่มผู้ชมวัยรุ่น นอกจากนี้นักร้องนำของคณะดิเกร์ฮูลูหลายคณะก็ได้บูรณาการภาษาไทยและภาษามลายูเข้าด้วยกัน ถือเป็นการสอนภาษาให้ผู้สนใจได้ในอีกมิติหนึ่ง เช่น

โอ้อาเด๊ะ นามอ อาปอ
โอ้แม่คุณชื่ออะไร
โอ้งามจึงงามวิไล
นะสวยบาดใจ
เลยกาเซ กาเซ

๔) บทอำลา เดิมมีหลากหลายแต่ปัจจุบันนิยมใช้คำขึ้นต้นว่า วาบูแล จึงนิยมเรียกว่าบทวาบูแลด้วย บทวาบูแลเป็นบทประพันธ์แบบปาตง หรือกาโระก็ได้ ถือเป็นบทบังคับหรือบทไหว้ครูที่จะต้องกล่าวในตอนจบซึ่งจะขาดเสียไม่ได้ เช่น

เอวา...เอวาบูแล วาบูแล ตือรายู ติฆอ
ตรีมอกาเซะ แวตูแว มานอ อาดอ อาดัมแบ ปางง ซายอ
สือมือลม เนาะตูรง ฆือแลแน มีเตาะ มาอะ ตูวอ แดมูอ
เอวา...เอวาบูแล วาบูแล ตือรายู ติฆอ...

วา.....วาบูแล วาบูแล ตารายูตีกอ (ลูกคู่รับ)
สลามัตตีงา ตูแว ตูแว กือจิบือซา ตูวอ มูดอ
(ลูกคู่รับ) วา .... วาบูแล วาบูแลตารายูตีกอ

อาเดะอาเดะ อาแบ เนาะ บือแซ อาเดะ กือนอ มางายี บือลากอ ลากอ

(ลูกคู่รับ) วา.....วาบูแล วาบูแลตารายูตีกอ...

เห็นได้ว่าบทที่ใช้ในการขับร้องในการแสดงดิเกร์ฮูลูมีอย่างหลากหลาย ไม่เน้นเฉพาะการร้องโต้ตอบหรือร้องเฉพาะกลอนเพลงปาตงแบบบพื้นบ้านแต่เพียงประการเดียว เนื่องจากดิเกร์ฮูลูในสมัยปัจจุบันได้พัฒนาขึ้นมาก สำหรับนิยามความหมายของดิเกร์ฮูลูในปัจจุบันจึงคงต้องปรับเปลี่ยนตามลักษณะการแสดงในปัจจุบัน เดิมมีผู้ให้ความหมายของดิเกร์ฮูลูไว้หลายประการทั้งในมิติของที่มา และรูปแบบการแสดง ไม่ว่าจะเป็นความหมายในแง่ต้นกำเนิดของดิเกร์ฮูลูที่มาจากมโนห์ราของชาวซาไก ดิเกร์ฮูลูมีที่มาจากท้องที่เหนือลำน้ำ อันหมายถึงบริเวณพื้นที่อำเภอมายอ จังหวัดปัตตานี หรืออำเภอรามัน จังหวัดยะลา บ้างก็ว่าดิเกร์ฮูลู เป็นกลอนเพลงโต้ตอบ แต่ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่าดิเกร์ฮูลูเป็นรูปแบบการแสดงที่มีลำดับขั้นตอน โดยอาศัยท่วงทำนองที่หลากหลาย นับตั้งแต่การโหมโรง การร้องกาโระ ร้องบทปาตง และร้องเพลงทั่วไป ซึ่งมีลักษณะแบบผสมผสาน การกล่าวถึงความหมายของดิเกร์ฮูลูในปัจจุบันจึงไม่เพียงพอที่จะกล่าวถึงประเด็นใดประเด็นหนึ่งเพียงอย่างเดียว

เมื่อพิจารณาลักษณะเนื้อหาของบทดิเกร์ที่แพร่กระจายในยุคต่างๆ พบว่าบทดิเกร์ฮูลูในยุคแรกๆ มักจะเล่าตำนานต่างๆ บรรยายธรรมชาติ และการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว โดยบทบรรยายธรรมชาติมักจะกล่าวเป็นส่วนนำหรือส่วนสร้อยของบทเพลง

ในด้านลักษณะการใช้ภาษานิยมการซ้ำคำซึ่งเป็นลักษณะโดยทั่วไปของบทเพลงพื้นบ้านเพื่อให้มีการจดจำได้ง่าย หรือเพื่อกล่าวย้ำเพื่อใช้เวลาคิดบทกลอนในช่วงต่อไป ในกรณีที่เป็นการด้นกลอนสด

บทดิเกร์ฮูลูในยุคกลางเป็นเครื่องมือสื่อสารประชาสัมพันธ์ของภาครัฐ เช่นการสนองตอบตามนโยบายต่อต้านยาเสพติด ต่อต้านโรคเอดส์ สนับสนุนการศึกษา และการยอมรับในความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม นับว่าภาครัฐมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนให้ดิเกร์ฮูลูเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้น

บทดิเกร์ฮูลูในยุคสื่อมวลชน ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการสื่อสารมวลชนจากการรณรงค์โฆษณาให้ภาครัฐ และสินค้าภาคเอกชน โดยกลายเป็นส่วนหนึ่งของสื่อโทรทัศน์ และสื่อเพลงร่วมสมัย ตัวอย่างบทดิเกร์ฮูลูในยุคกลางและยุคสื่อมวลชน

- ตัวอย่างการนำบทปาตงมารณรงค์ต่อต้านยาเสพติด

เพลงบุหรี่ ผง กัญชา

รอเกาะ มำบะญอ กือปาดอ ตูโบ๊ะบาแน
ลือกะ ดียอ โอย สูปอ มาตี ฮาโซแร
อีซัก รอเกาะ สาปอ กาตอ ซือดะ มูโล ะบูซุ บาฮูอาซะ
ฆีฆี ปูเตะ ยาดี การะ สาเอง มาลัส ดูโดะ ดูกะ
บีนิง ปาเล็ง บาลา แกมาลัส ดากะ
ยาม้า อูบะกูดอ บาเยาะ บือนา เฮาะบาเวาะ กาแรตอ
บือซีนา กือรัส มาตอ บาเยาะ บือนา มาบะยอ
กาแร ตอกาบะ ซาปู โล๊ะลูดอ เนาะปาเวาะ ซือดะ กือนอ มาแกดียอ
ยีเยาะสาระ โต๊ะปะเตาะ บือราซอ กาบา กาบา มาตี ตีฆอ
เหล้าแห้ง อาเราะกือริง บีลอ มาแก ราซอ ปือนิง
เฮาะตาโกะ บาราซอ บือรานิง กาแด กาแด แซปะบีนิง
ตะเละ บีนิง แซปะ อะจิง

- ตัวอย่างการนำบทปาตงมารณรงค์เรื่องความสามัคคี

เพลงมารักกัน

มารักกัน มารักกัน รักกัน
มารักกัน อย่าเพิ่ง เนิ่นหน่ายหนี
มารักกัน มารักกัน เร็วมารักกัน
มารักกัน มารักกันและร่วมด้วยสามัคคี

จะเห็นได้ว่าบทดิเกร์ฮูลูผันแปรไปตามบริบทของยุคสมัย หรือโครงสร้างของสังคมที่ปรับเปลี่ยนไป บทบาทของดิเกร์ฮูลูจึงต้องปรับเปลี่ยนไปจากเนื้อหาที่เน้นสภาพครอบครัวในชนบทก็อาจปรับเปลี่ยนไปสู่เนื้อหาเกี่ยวกับสังคมเมือง รวมทั้งเนื้อหาที่สะท้อนบทบาทของดิเกร์ฮูลูที่บทบาทหนึ่งคือเป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน ที่ทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์นโยบายของภาครัฐอีกทอดหนึ่ง ทั้งนี้เพราะบทดิเกร์ฮูลูในฐานะวรรณคดีท้องถิ่น ได้อาศัยวัตถุดิบแห่งยุคสมัยเป็นเครื่องสำแดงอารมณ์และถ่ายทอด

วิถีในสังคมได้อย่างแยบคาย กล่าวได้ว่าวิถีชายแดนใต้เป็นเช่นไรย่อมแสดงผ่านบทดิเกร์ฮูลูแม้ไม่ทั้งหมดก็สามารถใช้บทดิเกร์ฮูลูเป็นเครื่องมือในการอธิบายสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ในแง่มุมหนึ่ง

บทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษา

ในแง่คุณค่าทางภาษา เพลงดิเกร์ฮูลูมีบทบาทในการถ่ายทอดคุณค่าภาษาในฐานะที่ภาษาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญ และภาษาเป็นศิลปกรรมประเภทหนึ่งคือศิลปกรรมประเภทวรรณศิลป์ เมื่อเชื่อมโยงความคิดเรื่องศิลปะส่องทางให้แก่กัน และความคิดเรื่องการศึกษาวรรณกรรมในแง่สหบทเข้าด้วยกันโดยอิงกับเนื้อหาในขอบข่ายของวิชาคติชนวิทยา ผู้วิจัยพบว่า บทดิเกร์ฮูลูตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีลักษณะการนำเสนอตามกรอบความคิดดังกล่าว ดังนี้

๑) มุขปาฐะส่องมุขปาฐะ

เนื้อหาของบทดิเกร์แบบเก่าได้นำนิทานพื้นบ้านชายแดนใต้มาเป็นเนื้อหาหลักใน การนำเสนอโดยผู้ประพันธ์อาจนำมาตีความใหม่ตามบริบทชีวิตในสังคมยุคนั้น เช่น

นิทานพื้นบ้านเรื่อง “อีแกปูยู” (ปลาหมอ)

เนื้อเรื่อง - สามีภรรยาคู่นหนึ่งแต่งงานอยู่กินกันมาด้วยคสามสุข ต่อมาภรรยาไปหาปลาหมอมาได้และนำไปให้ภรรยาต้ม แต่ภรรยากลับนำไปแกง เมื่อยกสำรับไปให้สามี สามีก็ไม่พอใจเพราะอยากกินปลาหมอต้ม จึงทุบตีภรรยาและทำลายข้าวของ ศิลปินดิเกร์ฮูลูได้นำเรื่องนี้มาถ่ายทอดผ่านใหม่โดยนำเสนอผ่านมุมมองภรรยาที่น้อยใจสามีว่า

อีแกปูยู

สาปอ ดียอ เตาะมาลู ฮาตี มานอ เนาะแตแฮ
สาเลาะ ยอ บือลี อีแกปูยู กีตอ ฆูลา ดียอ เนาะ มาแก สีแง
วะปอแด มอเตาะ รอยะ ดูลู ยอตาเระ มูกอ มาแซ
มาสะดา ปาเตาะสือสงฆูรี บูดู ยอกูเตะ รือมะห์ ฮาบี สมากะปีแง
สาปอ ดียอ เตาะมาลู

คำแปล

ใครจะไม่อาย ใจใครจะทนได้
ผิดที่ได้ปลาหมอมา เราเอามาแกงแต่เขาจะกินปลาต้ม
ทำไมถึงไม่บอกก่อน มาทำหน้าบูดบึ้ง
เข้าครัวไปทุบตีครกไหบูดู เก็บถ้วยชามสิ่งของขว้างทิ้ง
ใครจะไม่อาย

เห็นได้ว่าศิลปินดิเกร์ฮูลูรู้จักที่จะหยิบยกนิทานท้องถิ่นมาเล่าใหม่ ในคำประพันธ์แบบใหม่เพิ่มสีสันเรื่องราวและวัฒนธรรมการประกอบอาหารในท้องท้องถิ่นเช่นบูดูเข้าไปในเนื้อเรื่อง เรื่องเล่าต้นฉบับอาจมีน้ำเสียงขบขันหรือล้อเลียน แต่เมื่อถูกนำมานำเสนอใหม่เห็นได้ว่าน้ำเสียงของบทดิเกร์ฮูลูเป็นน้ำเสียงแห่งการตัดพ้อต่อว่าของฝ่ายหญิง มีบทดิเกร์ฮูลูเป็นจำนวนไม่น้อยที่มีน้ำเสียงเช่นนี้ อันพอจะอนุมานได้ว่า ชีวิตครอบครัวซึ่งเป็นหน่วยย่อยในสังคมนั้นมักพบเจอเรื่องกระทบกระทั่งกันได้เสมอ อารมณ์ตัดพ้อต่อว่าอาจเป็นสื่อเสียงแทนใจภรรยาในอีกหลายครัวเรือน ที่กระตุ้นเตือนให้ฝ่ายสามีที่ได้ยินเรื่องราวเหล่านี้นำไปขบคิดพิจารณา กลวิธีการนำเรื่องเล่าท้องถิ่นที่เรียกอีกอย่างว่ามุขปาฐะมานำเสนอใหม่เช่นนี้ นับเป็นการสร้างความดึงดูดใจได้ดีอีกประการหนึ่ง เนื่องจากเรื่องเล่ามีเสน่ห์เป็นทุนเดิมอยู่ก่อน เมื่อมาผูกเป็นเรื่องราวถ่ายทอดเนื้อหาครอบครัว เรื่อพาเพลินสนุกสนานก็สามารถนำไปสู่ความประเทืองปัญญาให้ผู้ที่มีอาจมีประสบการณ์ร่วมกับบทเพลงดังกล่าวได้ขบคิดพิจารณา

นอกจากเรื่องเล่าท้องถิ่น เรื่องเล่าร่วมสมัยในรูปข่าวสารบ้านเมือง และวรรณกรรมเพลงร่วมสมัยอื่นๆ ก็เป็นมุขปาฐะที่ชูรสได้ดีอีกประการหนึ่ง เนื่องจากคำคมหรือวาทกรรมที่ถูกผลิตซ้ำผ่านบทเพลงและช่องทางใหม่ๆ อยู่เสมอในสมัยปัจจุบันนั้น มักเป็นที่รับรู้ผ่านเทคโนโลยีการสื่อสารได้ง่าย เมื่อศิลปินนำเรื่องเล่าร่วมสมัยที่รู้จักกันในวงกว้างมานำเสนอใหม่ตามลีลาของตน นับว่าได้สร้างสีสันและอรรถรสผ่านประสบการณ์ร่วมของผู้รับสารได้เป็นอย่างดี เช่น วาทกรรมยอดนิยม “กรุณาฟังให้จบ” จากบทเพลงในเพลง “รถคว่ำ กรุณาฟังให้จบ” เป็นการล้อเพลง “กรุณาฟังให้จบ” ของแซ่ม แซ่มรัมย์ นักร้องที่มือชื่อเสียงในขณะนั้น ต่างกันเพียงแตว่าเนื้อเพลงของแซ่ม แซ่มรัมย์ เน้นการบอกล่าวของชายหน่มหญิงสาว ว่า “กรุณาฟังให้จบๆ ก่อนจะลบ ออกจากใจ” ซึ่งมีเนื้อหาต่างจากเนื้อความของนายมะดารีโดยสิ้นเชิง กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันโดยสร้างตัวละครที่มีพฤติกรรมชวนหัว และอ้างเอาวาทกรรมยอดนิยมหรือเหตุการณ์หรือข่าวสารที่อยู่ในความสนใจหรืออยู่ในกระแสมาล้อเลียน นำเสนอผ่านบทเพลงดิเกร์ฮูลูว่า

“มีเตาะ มาสอ ปาดอ ปือมีน๊ะ กู มารีเนาะ ลืองา ลาฆู มีเตาะ แดมอ ซอบาดูลู เตาะคีรอ เฮาะทูวอ แดเฮาะ มูดอ ดืองา เปาะเต๊ะ เนาะจือรีตอ มูเฆาะห์ แดมอ ดูโดะ กาตอ กรุณาฟัง ฟัง ฉันให้จบ จบ จบ แล้วจะบวกจะลบก็ตามใจ
มีเตาะ มาสอ ปาดอ ปือมีน๊ะ กู มารีเนาะ ลืองา ลาฆู มีเตาะ แดมอ ซอบาดูลู
เตาะคีรอ เฮาะทูวอ แดเฮาะ มูดอ ดืองา เปาะเต๊ะ เนาะจือรีตอ มูเฆาะห์แดมอ ดูโดะกาตอ...
กรุณาฟัง ฟัง ฉันให้จบ จบ จบ แล้วจะบวกจะลบก็ตามใจ กาลูดืองา วาสอ ตาโก๊ะ ออแร โด๊ะตูโต แฆ แฆ แกแจะ ฮาบิฮกาแว ออแร ....กาตอ เปาะเต๊ะ บาเล๊ะ แกตอ กาลี แบโร๊ะ ปาตารายอ มะลาโล๊ะ โปงอาดอ ลือก๊ะ กากี ปีตู แกตอ แบโระ ปือเจ๊าะ ปาลอ กาตอ อูเซ็งโปงอาดอ สาปาแฆ แบะมา ตอมาตอ แดมอ แตเงาะ บีลอ บูเลห์ ดูโด๊ะ กาตอ เฮาะเต๊าะญาตอ อาปอเกาฮ์ สาเล๊าะ ตะห์ ดีรีกู บือนอเฮาะ บือลุม ตือตู แดมอ ดูโด๊ะ แกแจะ ดูลู มนุสิยอ กีตอ นิง เตาะเลห์ ลารี ตาปี แดมอ โดะกาตอ บือลุม ลาฆี เปาะเต๊ะมาตี...”

(คำแปล “ขอเวลาให้เหล่าแฟนคลับผม เข้ามาฟังก่อนผมจะร้องเพลงให้ฟัง กรุณาใจเย็นก่อน ทั้งผู้ใหญและเด็กๆ เข้ามาผมจะเล่าเรื่องราวของผม เพราะมีคนเที่ยวกล่าวหาผม กรุณาฟังๆ ฟังฉันให้จบๆๆๆ และจะบวกจะลบก็ตามใจ ถ้าฟังแล้วจะรู้สึกหวั่นๆ เพราะคนเที่ยว พูดไปทั่วบอกว่าเปาะเต๊ะรถคว่ำพร้อมกับแบโระปาตารายอ และมะลาโละก็อยู่ด้วย ขาเขาติดที่ประตู รถ แบโระกหัวแตก ส่วนอูเซ็งถึงกับลูกกะตาหลุดออกมา แล้วคุณเห็นเมื่อไหร่ คุณถึงเอาไป พูด เรื่องที่ไม่เป็นจริง มันเกิดอะไรขึ้นในตัวผม ผมผิดอะไร เรื่องที่ยังไม่เกิด พวกคุณเอาไปพูดกันก่อน มนุษย์เราทุกคนจะหลีกหนีการโดนใส่ร้ายไม่ได้”

เห็นได้ว่ามุขปาฐะร่วมสมัยจากสื่อมวลชน ได้ถูกศิลปินนำมาปรุงแต่งและเชื่อมโยงเนื้อความกับการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต ด้วยการโน้มนำให้พึงตระหนักว่าการรู้จักรับฟังแบบใคร่ครวญไม่ด่วนตัดสินใจน่าจะเป็นแนวทางของการดำเนินชีวิตด้วยความไม่ประมาท มากกว่าที่จะทำตามอย่างผู้คนทั่วไป ที่ตัดสินหรือพิพากษาสิ่งใดๆ ลงไป ทั้งๆ ที่ยังไม่รับรู้ความจริง

นอกจากบทเพลง “กรุณาฟังให้จบ” ของแช่ม แช่มรัมย์ ที่กลายมาเป็นประโยคยอดนิยมของหนุ่มสาวในยุคหนึ่ง บทเพลง “เรื่องมันจำเป็น” ของใหม่ เจริญปุระก็มีชื่อเสียงโด่งดังไม่แพ้กัน แต่บทเพลงเรื่องมันจำเป็น ของศิลปินดิเกร์ฮูลู ได้นำเสนอเนื้อหาคล้ายคลึงกับเนื้อหาบทเพลงของใหม่ เจริญปุระ โดยมุ่งนำเสนอนื้อหาว่าเธอเป็นของจำเป็นสำหรับฉัน ที่ต้องมีข้างกายตลอดเวลา การเลือกนำบทเพลงซึ่งเป็นมุขปาฐะร่วมสมัยมาขับร้องด้วยทำนองดนตรีบานอของดิเกร์ฮูลูเช่นนี้ นับเป็นการ

ผสมผสานอรรถรสสากลเข้ากับอรรถรสท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี และถูกนำเสนอผ่านท่าทีเนื้อหาคล้ายคลึงกัน ในแง่นี้บทเพลงของใหม่ เจริญ ปุระ นำเสนอว่า

เรื่องมันจำเป็นมีฉันต้องมีเธอ เรื่องมันจำเป็นต้องเข้าใจ
เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็นต้องเข้าใจ
เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็นทำยังไงได้
เรื่องมันจำเป็นฉันต้องมีเธอ ก็เรื่องมันจำเป็นต้องเข้าใจ
เหมือนของที่ต้องพกพา จะไปจะมาก็ต้องพกอยู่
เห็นว่าเธอนั้นสำคัญ ก็พอจะรู้ ก็รู้กันอยู่แก่ใจ
เธอเองคือสิ่งสำคัญ ฉันนั้นต้องมีข้างกาย
ของสำคัญที่ฉัน ไปแห่งใดต้องมี
เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็นทำยังไงได้
เรื่องมันจำเป็นฉันต้องมีเธอ ก็เรื่องมันจำเป็นต้องเข้าใจ
เหมือนน้ำก็ต้องพึ่งเรือ เหมือนเสือก็ต้องพึ่งป่า
เหมือนเครื่องบินนั้น จำเป็นก็ต้องมีฟ้า
เอาไว้เวลาจะบิน เธอเองนั้นแหละสำคัญ
เหนือของใดใดทั้งสิ้น แสนสำคัญพอพอกับลมหายใจ
เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็นทำยังไงได้
เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น

ส่วนบทเพลงดิเกร์ฮูลูนำเสนอว่า

จือรี ตา มุสตาเฮาะบาแร มุสตาเฮาะ
เนาะวะ อาปอ บูเละห์ เรื่องมันจำเป็น
ของมันจำเป็น เรื่องมันจำเป็น ฉันต้องมีเธอ
ก็เรื่องมันจำเป็น ต้องเข้าใจ
ปีรกา รอเฮาะ มุสตาเฮาะ ตาปี กือนอ อาดอ แดมอ
ซูโงะห์ แดมอ มุสตาเฮาะ อามอ ตาฮู แดมอ อาดอ
ฆูนอ แดมอ ละห์อาดอ ปาอีเดาะห์ กูราซอ ซูกอ ฮาตี

บาแร มุสตาเฮาะ ซามอ บูเละห์ นาฆี
ซูกอ อายิร ดาแล กอแล ซารูปอ แดมอ ดาแล ฮูแต
อาดอ ลาเงิต อาดอ มาซอ ปือจาแล แดมอลละห์ ซอแร
บูเละห์ บูวะมาแจ ปือรูบู มาแจ แดมอ ซอแร

(คำแปล “เรื่องมันจำเป็น ของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็น ทำยังไงได้ ก็เรื่องที่มันจำเป็น คือต้องมีเธอ เธอคือของจำเป็นจริงๆ ฉันรู้เธอมีประโยชน์ และเธอมีสาระ ฉันรู้สึกภูมิใจ เรื่องมันจำเป็น แต่แยกแยะได้ ชอบน้ำคลอง เหมือนเสืออยู่ในป่า มีท้องฟ้ามีเวลาเดินทาง เธอคนเดียว ทำได้ทุกอย่าง เป็นพันๆ อย่าง คือเธอคนเดียว เป็นต้องเข้าใจ เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็นทำยังไงได้ เรื่องมันจำเป็นฉันต้องมีเธอ ก็เรื่องมันจำเป็นต้องเข้าใจ เหมือนของที่ต้องพกพา จะไปจะมาก็ต้องพกอยู่ เห็นว่าเธอนั้นสำคัญ ก็พอจะรู้ ก็รู้กันอยู่แก่ใจ เธอเองคือสิ่งสำคัญ ฉันนั้นต้องมีข้างกาย ของสำคัญที่ฉันไปแห่งใดต้องมี เรื่องมันจำเป็นของมันจำเป็น ก็เรื่องมันจำเป็นทำยังไงได้ เรื่องมันจำเป็นฉันต้องมีเธอ ก็เรื่องมันจำเป็นต้องเข้าใจ)

กล่าวได้ว่าบทเพลงข้างต้นมีลักษณะการแปลหรือแปลงเพลงจากภาษาไทยไปเป็นภาษามลายูถิ่น เพลงบทนี้จึงมีบาทบาทหลากหลายทั้งการให้ความบันเทิง และสอนภาษาไทยและภาษามลายูถิ่นควบคู่กันไป เนื่องจากมีลักษณะการแปลแบบประโยคต่อประโยค ทั้งยังสะท้อนลักษณะการใช้ภาษาแบบปนคำศัพท์ในชีวิตประวันระหว่างภาษามลายูถิ่นกับภาษาไทยอีกด้วย

๒) อมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ

เนื้อหาของบทดิเกร์ฮูลูส่วนหนึ่งได้นำพืชพันธุ์พื้นบ้าน และลักษณะทางธรรมชาติของท้องถิ่นมานำเสนอใหม่ผ่านบทดิเกร์ฮูลู เช่นการนำต้นขี้เหล็กซึ่งมีอยู่มาในท้องถิ่นและสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นมาถ่ายทอด ดังบทที่ว่า

ปูโจะยะหา

ซือดะ ปูโจะ จาฮา กาลู ดือนอ จารอ จารอ
ซาระ เนาะฆูลา กีตอ เนาะ มาแก ดียอ
ซารา เนาะฆูลา กีตอ กือนอ รือตี
อามอ ปูโจะ บียา ตาวา ตูกา อาเยร บูเละห์ ตีฆอ กาลี

อาเมะ กูยิ รือบุห์ กูวะห์ ซือรา อีแกตาวา จาโป ซือกาลี
อาเมะ กูยิรี อบุห์ กูวะห์ซือรา อีแกตาวา จาโป ซือกาลี...

คำแปล

อร่อยจริงยอดขี้เหล็ก	ถ้าทำถูกวิธี
มีหลักในการแกง	เราจะกินมัน
มีหลักในการแกง	เราต้องรู้
ยอดนั้นต้องให้จืด	เปลี่ยนน้ำให้ครบสามครั้ง

บทดิเกร์ฮูลูข้างต้นนี้สะท้อนวิถีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติ เหมาะที่จะใช้สื่อสารกับชาวบ้านหรือผู้คนในท้องถิ่นที่ยังมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติอยู่ บทเพลงยังมีท่าทีในการให้ความรู้ของภูมิปัญญาชาวบ้านซึ่งนิยมกินอาหารเป็นยาเช่นยอดขี้เหล็กเป็นต้น การนำเสนอสารเช่นนี้นับเป็นการนำเสนอความน่าสนใจของสารจากการนำเรื่องราวใกล้ตัวมานำเสนอ และสร้างความน่าสนใจเพิ่มขึ้นด้วยการนำเสนอสาระที่มีประโยชน์

ตัวอย่างบทดิเกร์ฮูลูที่นำเรื่องราวของพืชพันธุ์ในท้องถิ่นมานำเสนออีกบทหนึ่ง เช่น

ลาแล

ฮา ฮา ฮา ฮา	
ลาแล	ลาแล
ดือแป ตางอ	ซูโบะห์ ซือมาแล
เตาะกีรอ มาซอ	ปอฮน ฆีแย
ปีฮน ดียอ	บาเยาะ แดแฮ
บูเวาะ หซุมอ	บือรางา ลาแล
บาซอ ดียอ	กูรู ออแร
อีโกะ ออแร กาตอ	ปอฮน ฆีแย
จาฆอ กูวาซอ	กาลู ตีรแบ
ปานะ หละกีตอ	ซาตู ฮารี ตูรน
ปีร ซาตรี งากีละ	บือลากา ซือกาลี
มูซิงๆ ลาแล กือนอ ซียุ	ดืองัน รีโบะ

ปูเนาะ ฮาบิฮ ลีจิง เตาะ ตีงา ลาฆี

ฮา ฮา ฮา ฮา

ฆีโบะ ปีรรูตู ซือแระ ฮูแจ

แตเงาะ ละห์ ซือดีรี นาเซะ ปอฮนลาแล

เกาะโต เกาะบี โดะบือลาแก ออแร

ซารู บอเตาะ จาดี กีตอ เตาะเละตูแป

บือราตี ปูเลาะ ปอฮน ฆีแย

อากา บาเยาะ ดียอ ปาเยาะ ตูแม

แตเงาะๆ นาเปาะ แงแม

ดียอเตาะ ซูเมาะ บูเวาะห์ บูเละ มาแก

คำแปล ตั๊กแตน

ฮา ฮา ฮา ลาแล ลาแล ลาแล ลาแล

หน้าบันไดนั้น เมื่อคืนฉันเอ่ยถึงเธอ

ไม่เกี่ยงต่อเวลา คือต้นหว้า

ต้นของมัน มีกิ่งก้านมาก

ออกผลทุกวัน แยกไปทั่วกิ่งก้าน

เป็นเรื่องธรรมดา เหมือนเป็นครูคนหนึ่ง

ตามใจใครว่า ต้นลูกหว้า

ก็ออกผลตามใจชอบ ถ้าบินได้ เป็นความสามารถของเรา

ในวันหนึ่งก็ได้ตกหล่น ครั้งยิ่งใหญ่

มากับสายฟ้าแลบ ครั้งนี้

หมุนเหมือนโดนเป่า คือพายุ

เสียหายจนเกลี้ยง ไม่เหลืออะไรไว้

ฮา ฮา ฮา ฮา

พอพายุหยุด ฝนก็หยุด

ดูเองเถิดว่า นี่คือต้นลูกหว้า

อย่างโน้นอย่างนี้ ดูข้างหลังต้น

เป็นไม่ได้ เราพึ่งไม่ได้

สังเกตอยู่ที่ต้น ต้นลูกหว้า

รากมาก	แต่พึ่งไม่ได้
ดูแล้ว	ดูไม่ห่าง
มันไม่รก	ลูกมันกินได้

บทดิเกร์บทนี้มีการอ้างสร้อยคำที่เป็นสัตว์คือตั๊กแตน ถือเป็นเพลงโบราณที่มักอ้างถึงธรรมชาติ ในส่วนเนื้อหานำเสนอปรากฏการณ์ของต้นลูกหว้าที่ให้คุณประโยชน์มากมากมาย แต่เมื่อถึงเวลาพายุพัดมา ลำต้นสูงใหญ่แข็งแกร่งของต้นลูกหว้านั้นกลับไม่อาจช่วยต้านทานผลลูกหว้าเล็กๆ ได้เลย ฉะนั้นต้นลูกหว้าจึงเป็นบทเรียนสอนใจคนเราได้ว่า เมื่อถึงเวลาบางครั้งเราก็ไม่อาจต้านทานอะไรได้ เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เป็นสัจธรรมของชีวิตที่ไม่มีใครเลี่ยงได้ นับว่าศิลปินได้หยิบยกเอาอมุขปาฐประเภทพืชพันธุ์ในท้องถิ่นมานำเสนอได้อย่างแยบคาย ทำให้ธรรมชาติใกล้ตัวกลายเป็นบทเรียนสอนธรรมมะได้อย่างน่าอัศจรรย์

๓) การซ้ำคำซ้ำความที่เป็นแก่นเรื่อง

การซ้ำคำหรือข้อความที่เป็นแก่นเรื่องมีลักษณะเป็นการซ้ำความหมายที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ ถือเป็นกลวิธีการโน้นน้าวใจที่นอกจากสร้างรสเสียงอันไพเราะจากคำสัมผัสแล้ว ยังนำเสนอรสความที่ต้องการเน้นย้ำได้อย่างแยบคาย ดังบทเพลงว่า

ปือซันอาเดะ

อีงะ ซอมอ	**เหาะเมาะ ปือแซ**
นะนะ กาลี	อามอ เนาะ ตูรนจาแล
จาแง ลูปอ	กือตูแฮ
กีตอ ออแร อิสแล	ราเจน ละห์ ซือมาแย
อีงะ ซอมอ	**เหาะเมาะ ปือแซ**
วาเลา จาโอฮ	ดูโดะ ตือปะ ออแร
จาแง กาบง ลาแม	ออเฆะ อาเนะ ดีกือลาแต
เตาะเละห์ ซอมอง	ดืองา ออแร
ปือแซ อีบู บาเปาะ	ซีกิ อามอ เตาะตือลูปอ
ปือแซ อีบูบาเปาะ	อีงะ ซาปา บีลอ
ปือแซ ปูเลาะ ปูเลาะ	รายะ กีกือ รานอ อามอ

กีตอ ฮารตอ ตะเดาะ ปือแซ แนจาดีซากอ (ซ้ำ ท่อนแรก)
กีตอ จูฆอจาแง ตูแปออแร
เตาะเซาะ ปีแย บือรฮู แต
กาลู แด บาเยาะ ฮูแต ฮีดบ บาเยาะ เนาะซือแน
เหาะเมาะ ปือแซ ฮารีๆ ปานา ปือแซ จาฆอ ดีรีซือ ดีรี
ปาลอ แซกอ จาแง บีรจารี ตือปะ ซูเซาะ จาแง ดือกี
ออแร แกนะ กือนอ ลารี มาซอ กีตอ กายอ
รามา ละห์ ซาอินซอ อาบะห์
แดซือ เซาะ ซือการอ กูจิง ปนเตาะโดะ ดือกะ
มาซอซือแนลือมอ อามาละหฆารงบีรกาบะ
แดตะ เดาะ กาปอซือการอ ลาละ ปนเตาะ แซอือองะ
อีงะ ลาฆี เหาะเมาะ กาตอ บือฮาตี บือฮาตี ดาแล วะกีรอปือ
การอ ลีดง มารุเวาะห์ กีตอ ฮาตี ออแร กือนอ จาฆอ
เตาะบาอิก มางูปะ กาตอ เหาะเมาะ ปือแซ ฮารี
กีตอกือนา ดีรี ซือดีรี
กีตอ มัมโระ กือนอ จาดี มานอ อาซา กีตอ มารี
ตือปะ มานอ กีตอ เนาะฆี ปือแซ แนเมาะ อามอ
อิคลัส ดาแล ฮาตี ปือแซ กืออาเนาะ ดียอ
เจาะมูลอ ซาปา ลอนี อีงะ ซอมอ เหาะเมาะ ปือแซ
อีงะ ซอมอ เหาะเมาะ ดูโดะ ปือแซ อีงะ ซอมอ เหาะเมาะ ปือแซ

คำแปล ฝากไว้แด่น้อง

ไม่เคยลืม **คำสอนของแม่**
ทุกครั้ง ที่จะเดินทาง
ว่าอย่าลืม ต่อพระเจ้า
เราชาวมุสลิม จงขยันในการละหมาด
(ไม่เหนื่อยกับการละหมาด)
ไม่เคยลืม **คำสอนของแม่**
ถึงแม้ว่าไกล อยู่ถิ่นเขา
หมู่บ้านรอบๆ นี้ เป็นญาติพี่น้องกือลันตัน
ห้ามหยิ่ง กับคนอื่นๆ
คำสั่งสอนพ่อแม่ **สักนิดฉันก็ไม่ลืม**

คำสั่งพ่อแม่ จำไว้นานเท่านาน
สั่งสอนไว้อีก บอกไว้เพื่อเกิดประโยชน์ต่อฉันเอง
เรามันไม่มีสมบัติ มีเพียงคำสอนที่ตกเป็นสมบัติ
ขอเพียงเราอย่าไปพึ่งคนอื่น **อย่าได้ยืมติดหนี้**
ขอย่าได้ยืม ติดหนี้
ถ้าหนี้เริ่มเพิ่มพูน ชีวิตก็ไม่มีความสุข
ที่แม่สอนไว้ทุกๆ วันนั้น คืออยากให้ดูแลตัวเอง
อย่าพยายามหาเหาใส่หัวให้ลำบาก ห้ามมีการอิจฉา
คนจะทำร้ายก็ขอให้หนี
สมัยเรารวย เพื่อนพ้องมากมี
ถ้าจนอยู่อย่างนี้ แมวก็ไม่เข้ามาใกล้
เมื่อไม่มีอะไรสักอย่าง แมลงวันก็ไม่มาตอม
ยังจำคำสอนของแม่ว่า พิจารณาในการตัดสินใจ
ศักดิ์ศรีของเรานั้น ต้องเอาใจเขามาใส่ใจเรา
ติฉันนินทาเป็นสิ่งไม่ดี ที่สั่งไว้หนักหนา
คือต้องดูแลตัวเองให้ดี เรามีคนสร้างมา
แล้วควรรู้ที่มาของเรา
แล้วควรจำไว้ว่า ณ ที่ไหนที่เราควรไป
คำสั่งสอนของพ่อแม่ เป็นความจริงจากใจ

สอนให้แก่ลูก จากวันนั้นถึงวันนี้
จำไว้ไม่เคยลืมที่แม่สอน จำไว้ทุกคำทุกคำสอน

บทดิเกร์ฮูลูบทนี้แสดงการซ้ำคำซ้ำความแก่นเรื่อง เรื่องคำสั่งสอนของแม่ที่ให้ปฏิบัติตนเป็นอิสลามมิกชนที่ดี ปฏิบัติศาสนกิจสม่ำเสมอ แม้ไปใช้ชีวิตต่างถิ่นก็ทำตนให้เป็นที่รักใคร่ ไม่ประมาท ไม่นำเรื่องเดือดร้อนมาสู่ชีวิต และใช้ชีวิตอย่างมีศักดิ์ศรี บทเพลงเน้นข้อความ “ไม่เคยลืม คำสั่งสอนของแม่” เพื่อโน้มนำให้ตระหนักว่าคำสั่งสอนของแม่เปรียบเหมือนคัมภีร์ของพระเจ้าที่ชี้นำให้กอรปกรรมดี ทั้งนี้มีส่วนสัมพันธ์กับหลักศรัทธาของชาวมุสลิมที่ว่า “สวรรค์อยู่ใต้ฝ่าเท้ามารดา” แม่คือผู้มีบทบาทสำคัญในการใช้ชีวิตของมุสลิมทุกคน การให้ความเคารพและเชื่อฟังแม่ เท่ากับได้ดำเนินชีวิตไปสู่ความปกติสุขแน่นอน นอกจากนี้บทเพลงยังได้ย้ำความ “อย่าได้ติดหนี้” เพื่อสื่อความหมายว่าการไม่มีมีหนี้เป็นลาภอันประเสริฐ เพื่อให้ความสำคัญว่าการเป็นหนี้คือการสร้างความลำบากให้แก่ชีวิตและอาจ

นำมาซึ่งความเดือดร้อนอื่นๆ ได้อีกคณานับ และนี่ก็เป็นคำสั่งสอนสำคัญของแม่ นับเป็นการซ้ำคำซ้ำความของแก่นเรื่องหลักและแก่นเรื่องรองที่สอดประสานกันได้อย่างลงตัว ตัวอย่างบทดิเกร์ฮูลูอีกบทที่ซ้ำคำซ้ำความเพื่อมุ่งนะเสนอสาระของครอบครัวและการแต่งงาน เช่น

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี งาจี ปงตะ ปานา ฆูลาปงตะ กือ ตี ฟาแซ อาเนาะ ดียอ ลาวา ตาโกะ กีตอ ญอเวาะ ลารี กีตอ ปง ตะ ลาปา ตีนอ ลายน์ อาดอ ลาฆี

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี กีตอ ฆาโดะห์ๆ อาเนาะ ดียอ ปง เตาะ บายก์ ซือรีแย โกะ มะยูโซะ มาโซะ ดาแล ฮูโย ตือเระ(ซ้ำ)

จูเกาะ ยูโซะ ตือโปะห์ ตีเยาะ ปาเง แมะ บางูน เนาะ ซูโบะห์ ซูโระ ฆาละห์ ลารี กือเละ

อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี งาจี ปงตะ ปานา ฆูลา ปงตะ กือตี ฟาแซ อาเนาะ ดียอ ลาวา ตาโกะ กีตอ ญอเวาะ ลารี กีตอ ปง ตะ ลาปา ตีนอ ลายน์ อาดอ ลาฆี **อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี**....

(คำแปล ลูกไม่ทันโตเต็มสาวแม่ก็จัดแจงให้แต่งงาน บุตรสาวที่ยังไม่ถึงวัยอันควรยังขาดทักษะในการดำเนินชีวิต เช่นการบ้านการเรือน การหุงหาเข้าปลาอาหาร ตลอดจนความอดทนอดกลั้นที่สตรีพึงมี บุตรสาวที่อยู่ในวัยเริ่มสาวนั้นพอแต่งงานได้แค่สองปีก็มีลูกดกได้ลูกสองถึงสามคน นี่คือแม่ที่เร่งให้ลูกสาวรีบแต่งงานมีครอบครัว)

ดิเกร์ฮูลูบทนี้ย้ำแก่นเรื่องคือ “อาเนาะ ตะแด บือซา เมาะ ฆาโดะห์ ซูโระ บลากี” มีความหมายว่าลูกไม่ทันโตเต็มสาวแม่ก็จัดแจงให้แต่งงาน โดยบทประพันธ์ได้ขยายความต่อไปว่าบุตรสาวที่ยังไม่ถึงวัยอันควรยังขาดทักษะในการดำเนินชีวิตเช่นการบ้านการเรือน การหุงหาเข้าปลาอาหาร ตลอดจนความอดทนอดกลั้นที่สตรีพึงมี บทประพันธ์ยังกล่าวในเชิงขบขันกึ่งเสียดสีในตอนท้ายว่าบุตรสาวที่อยู่ในวัยเริ่มสาวนั้นพอแต่งงานได้แค่สองปีก็ได้ลูกสองถึงสามคน เพื่อกระทบกระเทียบว่ามีลูกดก และเพื่อแฝงนัยความหมายเชิงเตือนสติว่าบุตรธิดาผู้อ่อนเยาว์อาจสุ่มเสี่ยงต่อความล้มเหลวของชีวิตครอบครัวได้ บทประพันธ์บทนี้แม้มุ่งสั่งสอนแต่ก็ได้ทำหน้าที่สะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยว่า นิยมให้ลูกสาวรีบแต่งงานมีครอบครัว ทั้งนี้อาจสัมพันธ์กับค่านิยมที่ว่ามีลูกสาวเปรียบเสมือนมีของไม่ดีอยู่ที่บ้าน เสี่ยงต่อการเกิดคำครหา การแร่งให้ลูกได้ออกเรือนไปน่าจะช่วยป้องกันคำครหาต่างๆ ได้นั่นเอง

๔) การปนคำศัพท์

การปนคำศัพท์ได้แก่การนำเสนอคำศัพท์และข้อความในภาษามลายูถิ่น สลับกับคำศัพท์และข้อความในภาษาไทย ถือเป็นการสะท้อนสภาพการสื่อสารในสังคมปัจจุบันที่ภาษาไทยกับภาษามลายูถิ่นได้ส่งอิทธิพลถึงกัน โดยคำใดที่ใช้ในภาษาไทยแต่ไม่มีใช้ในภาษามลายูถิ่น ก็ถูกนำไปใช้แบบทับศัพท์โดยออกเสียงให้สอดคล้องกับสำเนียงภาษามลายูถิ่น เช่น คำว่า “โทรทัศน์” ใช้เป็น “ทอระทะ” เนื่องจากในภาษามลายูถิ่นไม่มีเสียงตัวสะกดแม่กบ นอกจากนี้ศิลปินดิเกร์ฮูลูที่มีความสามารถสื่อสารได้ทั้งภาษามลายูถิ่นและภาษาไทย ก็จะนิยมใช้สองภาษาดังกล่าวปนกันหรือสลับกัน ในทำนองแปลความหรือล้อความกันไป ทั้งนี้เพื่อต้องการสื่อสารก็ผู้ใช้ภาษาทั้งสองภาษา เนื่องจากในสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้ ดำรงอยู่แบบสังคมทวิภาษา หรือพหุภาษานั่นเอง ดังตัวอย่าง

เพลง ยาฆอ

เสาดารอ เสาดารี มารี กีตอ ยาฆอ
ตาเดาะฮ์ แดฆายอ ยาแง กีตอ โดะ
จูบอ **เฮโรอีน กัญชา** **ขออย่าไปทดลอง**
บาแรเฮาะ บัฮยอ ยาแง กีตอ โดะ ฆูนอ
ยางี กีตอ โดะ ตือรา ยาแง กีตอ โดะ ทดลอง
ดาเดาะฮ์ แด ฆายอ มิสตี กีตอ ปากะ ยาฆอ
อีบู ดืองา บาเปาะ ดียอ แรลอ ตีงา ลาฆี
บาเยาะ โดะ เนาะนาเปาะ ลือปะ มารี ยอมาตี

คำแปล **เพลง รักษา**

ทั้งผู้หญิงผู้ชาย เรามาดูแลรักษา
ยาเสพติดและกัญชา เราอย่ายุ่งเกี่ยว
เฮโรอีน กัญชา ขออย่าไปทดลอง
สิ่งที่ไม่เป็นประโยชน์ เราอย่าใช้
เราอย่าทดลอง เราอย่าทดลอง
ยาเสพติดและกัญชา เราต้องช่วยกันดูแลรักษา

เพื่อพ่อและแม่ มีโทษภัยที่มองไม่เห็นอีกมากมาย
สุดท้ายก็ต้องก้าวสู่ความตาย หรือหนทางแห่งหายนะ

เพลงบทนี้นอกจากย้ำข้อความในรูปประโยคคำสั่ง “อย่าทดลอง” เพื่อสื่อความหมายว่าแค่มีอารมณ์อยากหรือต้องการจะทดลองก็ก้าวสู่หนทางแห่งหายนะแล้ว ยังมีลักษณะการปนคำศัพท์คือ “เฮโรอีน” “กัญชา” และ “อย่าทดลอง” สะท้อนรูปแบบการสื่อสารที่เมื่อมีคำศัพท์ใหม่ๆ ก็นำไปใช้แบบทับศัพท์ และถือเป็นการสอนภาษาโดยอ้อมอีกด้วย

ตัวอย่างบทดิเกร์ฮูลูของ มะ ยะหา ที่กล่าวทักทายผู้ชม โดยหวังให้มีการสือสารกึ่งภาษาถิ่นและกึ่งสากล เนื่องจากอาจมีผู้ฟังที่สือสารภาษาไทยเป็นหลักอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น

อัสลามูอาลัยกุม กีเร็ง สาแล บือลากอ ลากอ
มานอ มารี ออแร กาปง กือจิบือซา ทูวอ มูดอ
สวัสดีท่านผู้มีเกียรติ ที่มาทุกทุกท่าน
มารี ยาโอ๊ะ มารีดือกะ ดีนอ อันวาตอ ยาแต
มานอ มารี มาแล นิง เนาะดืองา ดิเกร์ฮูลู
บาเวาะ อาเนาะ บาเวาะ บีนิง อาดอ กาแรตอ อาแด มูตู
มานอ มาแร มาแล นิง อามอ อูละ ตารีมอกาเซะ
บาเวาะ อาเนาะ บาเวาะ บีนิง ปากะ มารี เนาะกือเละ
ดิเกร์ฮูลู มาแล นิง คณะ เฮาะ มะ ยะหา
บูละ ดืองา แดมอ ซีนิง ทูแว ฮาโละ เตาะลาแว

เห็นได้ว่าบทเพลงได้ทำหน้าที่ล้อความกันไป เป็นลักษณะการสลับการใช้ภาษาหนึ่งไปสู่อีกภาษาหนึ่ง ทั้งนี้ผู้ที่ไม่เข้าใจอีกภาษาหนึ่งก็สามารถคาดเดาความหมายจากการล้อความหมายไปด้วยได้โดยไม่ยาก นับเป็นเสน่ห์อีกประการหนึ่งของดิเกร์ฮูลูที่เอาใจผู้รับสารอย่างเท่าเทียมกัน ในขณะเดียวก็คงความเป็นเอกลักษณ์ด้วยการใช้ภาษามลายูถิ่นไปด้วย

๕) กลวิธีการใช้โวหารภาพพจน์

โวหารภาพพจน์คือข้อความเปรียบเทียบความรู้สึก ความคิดที่มีลักษณะเป็นนามธรรม ให้เห็นเป็นภาพที่ชัดเจน โดยมีการเปรียบเทียบสิ่งหนึ่งกับอีกส่งหนึ่ง บทดิเกร์ฮูลูมักมีการใช้โวหารภาพพจน์ในการแสดงความรู้สึกรักใคร่ของหนุ่มสาว ดังเนื้อความว่า

มาตอตานอกาตอกาเซะห์

มาตอตานอกาตอกาเซะห์ แดมอ ออแร ฮัมมปูจอ
บือรี ซาเกะ กือนา นอแอ กาตอ ฮัมมอ แดมอ ซาแย
มาแก นีอาดอ ตือมูแว ตือมูแว บาฆี กีตอ ดูวอ
กาลู ซาแย รอยะ ซาแย ฮาตี ตะเดาะ ดูวอ ตีฆอ
ดีมาแล นีเนาะ ปูตุหแซ ฮัลปอ จามิน เดาะ ฮาตี ดาแล
ดืองัน แดมอ
ฮัมบอ โดะตาโระห์ ดีฮาตี ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา
ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา กาเซะห์กือแดมอซือจาตี
ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา

คำแปล ดวงตาเป็นเครื่องหมายของความรัก

ดวงตาเป็นเครื่องหมายของความรัก รักนี้เราเก็บใจให้รัก
เธอคือคนที่ฉันบูชา มีความเจ็บปวด เป็นที่ระลึก
ฉันว่าเธอนั้นรัก คืนนี้มีโอกาส
โอกาสของเราสองคน ถ้ารักก็บอกว่ารัก
ในใจเธอคงไม่มีสองหรือสาม หรือคืนนี้เป็นคำขาด
เรื่องนี้ฉันรับประกันความในใจกับเธอ ฉันเก็บไว้ในใจ รักเธอจริงๆ
รักนี้เราเก็บไว้ให้กัน ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา
ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา รักเธอจริงๆ
ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา ลัลลา

บทดิเกร์ฮูลูข้างต้นพรรณนาถึงความรักทั้งสุขและทุกข์คละเคล้ากันไป โดยใช้โวหารภาพจน์ ประเภทอุปลักษณ์ เปรียบเทียบดวงตาเป็นเครื่องหมายของความรัก เพื่อสื่อความหมายว่าสายตาคือการแสดงออกของความรัก เพราะความรู้สึกทุกประการแห่งรักได้สำแดงผ่านนัยน์ตาได้อย่างถ่องแท้

ตัวอย่างบทเพลงที่ใช้อุปมาโวหารเปรียบเหมือนคนรักที่ถูกทอดทิ้งเหมือนผ้าเช็ดเท้า เช่น

กือนา แดมอวะเตาะกือนา

กือนา แดมอ วะเตาะ กือนา	ซือกาแร แดมอ ซูเดาะห์ ซือแนดีรี
เนาะวะ อาป อลาฆี นาเปาะ โดะจารี	เนาะซือแน ฮาตี
ฮัมบอ บือราซอ ซูเซาะห์	กือรานอ แดมอ
แวลอ เดาะห์อาซา	กือแย ปือโระ แดมอ
กือนอ ปือโระญอ	กาเซะห์ ดีรีกู
แดมอ เดาะ ตอฮอ	ตีงาดี บูจู โอ
กาอิน บูรุก ตะเดาะ ฮัรตอ	ฮอญอ อุ่นตก ซาปุห์ กากี ซาจอ
กาอิน บารูลากา ซือตาเอร์	บาเน็ง อากู แดมอ เตาะเซร์

คำแปล รู้จักแต่เธอทำเป็นไม่รู้จัก

รู้จักแต่เธอทำเป็นไม่รู้จัก	ปัจจุบันเธออยู่สบายแล้ว
จะทำอะไรอีก ในเมื่อสิ่งที่หาอยู่	คือต้องการความสบายใจ
แต่ฉันรู้สึกทุกข์	เพราะเธอ
เมื่อก่อนฉันยอมรับ	พออิ่มท้องเธอ
เห็นของเก่า	ก็ไม่รักในตัวฉัน
เพราะเธอนั้นสบาย	ถึงได้ทิ้งฉันไป
ผ้าเก่าๆ ไม่มีค่า	เป็นเพียงแค่ที่เช็คเท้า
ผ้าใหม่ๆ ใส่ไปเที่ยว	เปรียบฉันที่เธอไม่เอา

หากคนรักเป็นเช่นผืนผ้า คนรักเก่าก็คือผ้าผืนเก่า และคนรักใหม่เปรียบได้กับผ้าผืนใหม่ ฉะนั้น ผ้าใหม่ย่อมเป็นที่ต้องการมากกว่า ส่วนผ้าผืนเก่าวันหนึ่งก็อาจถูกทอดทิ้งให้เป็นเพียงผ้าเช็ดเท้า การใช้อุปมาโวหารเปรียบเทียบเรื่องราวของความรักและคนรักเช่นนี้ เป็นบทพรรณาความรู้สึกของคนรักที่โดนทอดทิ้งให้เห็นเป็นภาพในจินตนาการที่ชัดเจนที่สุด ให้ผู้ฟังร่วมรับรู้และร่วมรู้สึกไปกับผู้ส่งสารผ่านทางโวหารภาพพจน์ดังกล่าว

อีกบทเพลงแสดงเรื่องราวของความรักที่ไม่สมหวัง โดยเปรียบเทียบความรู้สึกเศร้าหม่นหมองเหมือนดอกไม้ที่เหี่ยวเฉาไปทันตาว่า

เนาะจาดีปาเยาะตือมู

เนาะ กอเยาะ ตะเดาะ ซาปอ ตาฮู
เนาะปาเง ตะเดาะ ตูแว
เนาะจารี ปาเยาะ ตือมู
ซามอ ตือตือลี
รูปอ แดมอ อาดอ
บาแย มารีตี โดร์ซือกาลี
ราซอ ตะเซร์ จาฆอ ลาฆี
รูปอๆ ญูออากู นาอิก ดาแล มิมปี
จารีอดมอ มูตาร์
ซาปา ฮาตี เดมอ ตีงา
กือรานอ ฮาจะ ตะแดซาปา
ลาบู กือริง ตากา
เนะแตเงาะ แดมอ บีรตูกา

เนาะตูโระ เนาะตาฮู เนาะตูจู
เนาะบูกอ วาจะห์ ตีรบาแย
ดืองัน ซูวารอ ปาเง นามอ
ตือเงาะห์ ตีโดร์ กือจุ ตจาฆอ
ดาแล มิมปี แดมอมารี
ซาตู บาตา ซาตู ฮาตี
ตาปี ซาแย กือซือ ดารปาฆี
อีซีตาญูอ คอร์บาร์
ซูระ จือรี ตอตะ ซาปา
อีงะ ซือกาลี ราซอ ซือซา
บูจู บูงอ กือแม มากา
นาลิก ลาวา แตเงาะ ซือนอ

คำแปล รักไม่สมหวัง

กลายเป็นว่าเจอกันยาก
อยากตาม อยากรู้ อยากไป
อยากเห็นใบหน้า
จะตามหาก็ยาก
อาจเป็นเพราะหูฝาด
ที่เห็นเงาของเธอ
มานอนด้วยกัน
รู้สึกยังไม่อยากตื่น
คงจะดีกันเฉพาะในฝัน
หาเธอทั่วทุก ทิศ
ใจร้ายจริงๆ ที่ทิ้งกันได้
เพราะสิ่งที่หวัง เอื้อมไม่ถึง
แต่ในที่สุดต้องมาเหี่ยวในที่สุด
อยากเห็นเธอ เธอที่เปลี่ยนไป

จะถามก็ไม่มีใครรู้
จะเรียก ก็ไม่มีเจ้าของ
อยากทิ้งความรู้สึกรัก
ได้ยินเสียงเหมือนเรียกชื่อ
ขณะนอน ก็ตกใจตื่น
เธอเดินมาหาฉันในฝัน
หมอนเดียวกันใจเดียวกัน
แต่เสียดาย เพราะฟ้าสางแล้ว
มีสารตามคราว
จดหมายก็ไม่ถึง
คิดอีกที รู้สึกผิดหวัง
ดอกไม้ข้างๆ ที่บานสะพรั่ง
อยากให้กลับมาสง่าและสดใส

ในที่นี้ความหม่นหมองจากความรักที่ไม่สมหวัง ได้ถูกนำมาเปรียบเปรยกับดอกไม้ที่เหี่ยวเฉา โดยใช้ปรากฏการณ์นี้เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายให้เห็นเป็นภาพอย่างชัดเจนว่า ความรู้สึกที่เปรียบดังดอกไม้ที่เหี่ยวเฉานั้น ช่างเป็นสิ่งทีดูไร้ค่าเสียยิ่งนัก การใช้โวหารภาพพจน์ให้นึกเห็นเป็นภาพเช่นนั้นมักปรากฏในบทเพลงที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก เพื่อใช้เป็นสื่อตอกย้ำห้วงอารมณ์ของคู่รักทั้งสมหวังและโศกเศร้าให้คล้อยตามผู้ส่งสารได้มากที่สุด

๖) กลวิธีการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร

การเสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละครได้แก่การสมมติเรื่องราวขึ้น ให้มีตัวละครในเหตุการณ์ โดยมากมักจะเป็นนักแสดงหรือนักร้องดิเกร์ฮูลูในคณะ การสร้างเหตุการณ์หรือเรื่องราวเช่นนี้ เป็นดังการจำลองสถานการณ์ให้มีการสือสารเรื่องราวต่างๆ ให้เข้าใจได้โดยง่าย เป็นคล้ายการยกตัวอย่างเป็นอุทาหรณ์แบบสาธกโวหาร เพื่อกระตุ้นเตือนในสถานการณ์ต่างๆ ของชีวิต รวมทั้งแสดงอารมณ์ขันในเชิงล้อเลียนเมื่อกล่าวอ้างถึงตัวละครซึ่งเป็นคนในคณะ และเป็นที่รู้จักกันดี ดังบทเพลงว่า

ลีกง

ลีกง ลีกง
กีตอ ลีกง
รอยะ กือโต๊ะแนแบ
ลีกง ญอลีกง
รอยะ กือโตะแนแบ
ลีกง ญอลีกง
ดูลู ฮารีตู
มาเสาะ โฆ๊ะเดาะห์ แมงู
ฮาแย ปักซอ
รอยะโกะ โต๊ะแนแบ
ลีกง ญอ ลีกง
ซือดัง กือระ บูกู
บูกูตะ ซูเดาะห์
ดาแต ตะแด จือเราะ
ซาเกะ ฮาตี บือดา เอาะห์
ซือดาดู แวร ปากะ แซปะ
ซูเดาะหกือระ บูกู

กีตอ ปากะ ลีกง
มามะ บือจูรี
ซือกาลี ดืองา ออแร กาปง
กือนอ เกาะ มามะ ซือดีรี
ซือกาลี ดืองา ซาตู กาปง
ซือกาโต้ โลโซ ดีรี
กือนอ อีฆะ เดาะห์ ซือกาลี
กือนอ กูรง ดาแล โฆ๊ะ บาบี
บูเลาะห์ โต๊ะนากลา ฮีดูวอ บือเลอดี
ซือกาลี ดืองา ซาตูกาปง
มามะ โต๊ะโล ซือดีรี
กือนอ ฮาตาฆี กือลอ ปะ
กือนอ ฮาตาดี กือลอ ปะ
อะอะ มามะ มืองาตะ
ยอจูรี มาแก อูบะกาบะ
เดาะห ซามะ กือโต๊ะ ตูแบะ อาซะ
กือนอ ฮาตาที่ ซือกอรอ

ดาแต ซาปาจามู แดลารี ตูจุงกือแร ตอ
ลารีนูซุก ตือปี ปูซู ดือกะ จางง กือรอ
กือรอกีซิงฆีฆี มามะ กาตอ ลลากือรอ ซุโง๊ะ

คำแปล ล้อม

ล้อม ล้อม พวกเราช่วยกันล้อม
พวกเราล้อม มามะมันขโมย
บอกผู้ใหญ่บ้าน ก็รู้ทั่วหมู่บ้าน
ล้อม เอย ล้อม ที่แท้ก็มามะเอง
บอกแก่ผู้ใหญ่บ้าน คนก็ฟังทั่วหมู่บ้าน
ล้อมเอยล้อม ตั้งแต่คนติ๊งต๊อง
วันก่อนนั้น โดนจับไม่พร้อมกัน
คดีขโมยวัว ฟังอีกทีเป็นเป็ดบ้าน
สองสัปดาห์เข้ามาแล้ว ก็โดนขังในกรงหมู
ไก่ก็จำเป็นต้องโดน
บอกแก่ผู้ใหญ่บ้าน บอกครั้งหนึ่งก็รู้ทั่วหมู่บ้าน
ล้อม เอย ล้อม มามาะมันติ๊งต๊องเอง
เมื่อตัดสินคดี ต้องไปโรงพัก
คดีไม่เสร็จสิ้น ต้องไปโรงพัก
มาไม่ถึงสว่าง มามะก็มัวแต่ซุ่ม
ด้วยความเจ็บใจเกิน จึงขโมยกินยาเบื่อ
ตำรวจก็เลยรุม เพราะมามะตดออกควัน
เสร็จสิ้นคดี ก็พาส่งไปสงขลา
พอไปถึงยะหริ่ง ก็วิ่งกระโดดจากรถ
วิ่งซ่อนที่ไห ใกล้ๆ ที่นั่งลิง
ลิงก็แยกเขี้ยวว มามะจึงบอกว่าเป็นลิงจริงๆด้วย

เพลงข้างต้นสะท้อนเรื่องราวการปกครองในหมู่บ้านเมื่อเกิดคดีความขึ้น ผู้ทำหน้าที่แก้ไขสถานการณ์คือผู้ใหญ่บ้านหรือโต๊ะแนแบ ควบคู่ไปกับการปฏิบัติงานของเจ้าหน้าที่ตำรวจ การบอกเล่าเหตุการณ์คล้ายเรื่องจริงในหมู่บ้านเป็นการนำเสนอเรื่องราวใกล้ตัว ซึ่งอาจคล้ายคลึงกับประสบการณ์ที่

ผู้ชมหลายคนเคยประสบ นอกจากนี้เหตุการณ์ล้อเลียนพฤติกรรมของตัวละครซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี ก็มีส่วนโน้มนำให้เกิดอารมณ์ขันได้โดยง่าย

๗) กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

การสร้างอารมณ์ขันของบทดิเกร์ฮูลู มีส่วนสัมพันธ์กับการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร คือกำหนดให้มีตัวละครในท้องเรื่อง โดยตัวละครนั้นมีพฤติกรรมแบบซื่อเซ่อ มีพฤติกรรมชวนหัว ดังตัวอย่างอารมณ์ขันแบบชาวบ้านในบริบทลูกเขยแม่ยายว่า

นาตูมาละห์

มือนาตู มาละห์ ตีโดร์ บางน ตือเงาะห์ ฮารี
บูโก ดูวอ บือละห์ ดียอ ตะบางน ลาฆี
อัย บางน แงแปพ ดือระ อาลอ นาซิ ตะมาแก ลาฆี
มาโซะ ดาโป แซปะติง บือระ หารือ มะปูโยะ กือแปะ ฮาบิหจูดี
มาโซะ ฆีดาโปร์ มาแกนาซิ งาโตะ ตูวอ
อัย มาแกปูลอ จาโปร์ กาอิน บอเราะห์ ดียอ กือนอ
โต๊ะตูวอ ดียอแตเงาะ กาลีซือ ยมกา ลีซูกอ
ตาปี อากู ตะเดาะ ฆาเมาะ ตูเบะ ซือตามง เดาะ ปีแซนากอ
ซือโบะ กาตอ กือรีจอ นาตู อากูนิห์ มาละห์ซูโงะห์
บือลี บือโระ บูวีแซกอ ซือโน ดีบลโงแหงอ ซาปามาโป๊ะ
กาลู ฮาลอ เกาะ บือราเนาะ อาลอ ตะแด โต๊ะตูวอ ซูโระห์
แซกอ ซือตาฮน แดบือซา เฆาะฮาลุห์ ฮาลุห์
บีนิง บือราซอ บือซี ฮาวอ มะโซะ มาละห์ ตือลาเจาะ
บารูนี ซือกาลี เดาะ กาบา กามูเดาะ ซือกะตือเกาะ
อากู ปน ตูลง ฆาลี เดาะบอแซ ดูโดะ ดืองันบือตีเยาะ
ฆีจาโก ดีอาตะห์ กากี ซาปา ลานิง จาแล แกเจาะ
ฮาวอ ตูเบะลูแบ มะโซะ บือราซอลาปา
มะโซะ ตีโดร์ดาแล กาอินๆ ตะเดาะ บากา
บีนิง แตเงาะ นาเมาะ โดะตือรอแล บือจาวะ ราเจน ตูเบะ ลูวา
มะโซะ อูลา ดียอ ฆือแร ยอปีตะห์ ดืองา โกปีตา

คำแปล ลูกเขยผู้เกียจคร้าน

ลูกเขยเกียจคร้าน นอนตื่นสาย
เวลาเที่ยงตรง เขายังไม่ตื่น
ตื่นมาบ่นเสียงดัง ยื่นข้าวก็ยังไม่กิน
เข้าครัวเตะปี๊บข้าวสาร ขว้างหม้อบุ[เบี้ยวหมด
เข้าไปในครัว กินข้าวกับแม่ยาย
กินก็บ่น ผ้านุ่งโดนถ้วยแกง
แม่ยายมอง อีกทีก็ยิ้มอีกทีก็หัวเราะ
แต่ตัวฉันนี้ไม่น่า กล้วยขนุนออกมาเป็นกอง
ถ้าได้ยินว่างาน ลูกเขยฉันนี้ขี้เกียจจริงๆ
ซื้อลิงให้ตัวหนึ่ง ก็เหน็บหัวลิงที่ท่อนไม้จนตาย
ถ้าเรื่องคลอด ไม่ทันแม่ยายสั่ง
หนึ่งคนต่อหนึ่งปี พอโตก็เลิก
เมียก็เริ่มเกลียด จนต้องถมทรายถึงคอ
ฉันก็ช่วยขุด ไม่รำคาญเลยที่ได้ยินเสียงร้องไห้
ขุดโดนเท้า ตอนนี้ก็เดินขาเป๋
กลิ่นออกมาจากรู ก็มีความรู้สึกหิว
เข้ามานอนในห้อง ไม่ใส่เสื้อผ้า
เมียดูก็ต้องกล้ำกลืน ดูที่ผ้าอ้อมออกมาข้างนอก
งูเข้าไปรู้สึกรำคาญ เลยรีบดักกับขวดโหล

อารมณ์ขันแบบชาวบ้านคือการเล่าเรื่องพฤติกรรมของคนในครอบครัวที่ทั้งชวนระอา และชวนหัว เรื่องอาจที่มาจากความเป็นจริงแต่ศิลปินก็นำมาเพิ่มสีสันให้มีเรื่องราวขบขัน ซึ่งหลายครั้งก็เป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับเพศ คล้ายกับบทเพลงได้ทำหน้าที่ในการระบายความคับข้องใจในเรื่องทางเพศได้อีกประการหนึ่ง

บางบทเพลงนำเสนอบรรยากาศสถานการณ์ยาเสพติดที่เป็นปัญหาในสังคม โดยสร้างตัวละครที่เกี่ยวข้องกับการควบคุมปัญหาดังกล่าว บทเพลงมีทั้งล้อเลียนแบบผิดฝาผิดตัว และแสดงอารมณ์ขันของเหตุการณ์ที่ชวนให้จินตนาการถึงความวุ่นวาย แต่ก็ยังแฝงไว้ซึ่งการสะท้อนปรากฏการณ์ในสังคม เช่นบทเพลงว่า

เพลง : ชรบ. อีฆะ ปูโยะ

สูเสาะ ปูเลาะ เว้ โต๊ะแนแบ ฮาบิฮ ซาปาโกะ ออแรกาปงกือทุง โต๊ะแว แดมอ ตือแบ สาปอ ฆาเต๊ะ อาเม๊ะ ดาวอูน สูเสาะ ปูเลาะ เว้ โต๊ะแนแบ ฮาบิฮ ซาปาโกะ ออแรกาปงกือทุงโต๊ะแว แดมอ ตือแบ สาปอ ฆาเต๊ะ อาเม๊ ะดาวอูน

โต๊ะแว โต๊ะแว โต๊ะแว เตาะเสะ บอแซ กูนาชารี ออแร ตือแบ ชารีมุง ชารีมุง ชารี อากูชารี ตูเบ๊ะ ตาญอ พูเวาะชรบ. กาตออูเซ็ง อาดอ สือกาลี เวาะบูเด๊าะ ดืองา ฆาจี โต๊ะแนแบ ฆี ตูโญ๊ะดีรี สูเสาะ ปูเลาะ เว้ โต๊ะแนแบ ฮาบิฮซาปาโกะ ออแรกาปง กือทุง โต๊ะแว แดมอตือแบ สาปอฆาเต๊ะ อาเม๊ะดาวอูน

บางะ คือนอ บางะ โต๊ะแนแบ ตาญอ แวรุ่น สาปอ ฆาเต๊ะ มาแก ดาวอูน กือทุง โต๊ะแนแบ บีแม สาง่ะ นาเป๊าะ โต๊ะแว ดูโด๊ะ นืองุง โต๊ะแวสาปา มาแกเตาะ มีนุม สูเสาะ ปูเลาะ เว้ โต๊ะแนแบ ฮาบิฮ ซาปาโกะ ออแรกาปง กือทุง โต๊ะแว แดมอ ตือแบ สาปอ ฆาเต๊ะ อาเม๊ะดาวอูน ตูโร๊ะชรบ. ฆีชารี ดางาบูโร๊ะ กาตอตะเด๊าะ ออแร เสาะฮาโบ๊ะ บูเลห์ อีฆะ กาแวปูโย๊ะ ดีโรพะ นุฮ์ย๊ะ บลูโง๊ะ สาปา ดาดู เตาะเลห์ เนาะดูโดะ สูเสาะ ปูเลาะ เว้ โต๊ะแนแบ ฮาบิฮ ซาปาโกะ ออแรกาปง กือทุง โต๊ะแว แดมอ ตือแบ สาปอ ฆาเต๊ะ อาเม๊ะดาวอูน สูเสาะปูเลาะ เว้ โต๊ะแนแบ ฮาบิฮ ซาปาโกะ ออแรกาปง กือทุง โต๊ะแว แดมอ ตือแบ สาปอ ฆาเต๊ะ อาเม๊ะดาวอูน

คำแปล ชรบ.จับหม้อ

แย่แล้วท่านผู้ใหญ่บ้าน เขารู้หมดทั้งหมู่บ้าน ต้นกระท่อมของโต๊ะแวมีคนตัดไป แล้วใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป แย่แล้วท่านผู้ใหญ่บ้าน เขารู้หมดทั้งหมู่บ้าน ต้นกระท่อมของโต๊ะแวมีคนตัดไป แล้วใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป

โต๊ะแวๆๆไม่ต้องเครียด เราจะไปหาคนตัดให้ พวกเราช่วยหาด้วยกัน ออกไปตามหาถามพวกชรบ. เห็นว่าอูเซ็งก็อยู่ด้วยกัน พาเด็กๆเอาเลื่อยไปตัดต้นกระท่อม และผู้ใหญ่บ้านเป็นคนชี้ต้นเอง .

แย่แล้วท่านผู้ใหญ่บ้าน เขารู้กันหมดทั้งหมู่บ้าน ต้นกระท่อมของโต๊ะแวมีคนตัดไป แล้วใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป

รีบต้องรีบเลย ผู้ใหญ่บ้านไปถามพวกวัยรุ่นว่าใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป ผู้ใหญ่บ้านถึงกับเครียดเพราะเห็นโต๊ะแวนั่งเศร้า ไม่เป็นอันกินอะไรเลย

แย่แล้วท่านผู้ใหญ่บ้าน เขารู้หมดทั้งหมู่บ้าน ต้นกระท่อมของโต๊ะแวมีคนตัดไป แล้วใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป รีบไปตามชรบ. ให้ไปดูที่กระท่อม ก็ไม่มีใครสักคน จับได้แต่หม้อ หม้อเพียบเลยบนโรงพัก จนตำรวจแทบไม่ได้นั่งพัก แย่แล้วท่านผู้ใหญ่บ้าน เขารู้หมดทั้งหมู่บ้าน ต้นกระท่อมของโต๊ะแวมีคนตัดไป แล้วใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป แย่แล้วท่านผู้ใหญ่บ้าน เขารู้หมดทั้งหมู่บ้าน ต้นกระท่อมของโต๊ะแวมีคนตัดไป แล้วใครบ้างที่เอาใบกระท่อมไป

การสร้างอารมณ์ขันล้อเลียนสถานการณ์ความเป็นจริงในสังคมเช่นนี้ นับเป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีบริบทใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุด ทั้งยังมีการล้อเลียนพฤติกรรมและสร้างเรื่องราวแบบผิดฝาผิดตัว เช่น แทนที่จะจับกุมผู้ดื่มน้ำกระท่อมได้กลับได้แต่หม้อต้มน้ำกระท่อมมาแทน

บทดิเกร์ฮูลู ลักษณะการสื่อสาร

ในลักษณะการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู พบว่าบทดิเกร์ฮูลูมีบริบทการสื่อสาร ๓ รูปแบบ ได้แก่ การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้าน, การสื่อสารแบบผสมผสาน และ การสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ

๑) การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้าน

การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้านของดิเกร์ฮูลู เกิดขึ้นในสถานการณ์การประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเช่นงานวันเมาลิด งานวันฮารารายออีดิ้ลฟิตตรี หรืองานวันฮารีรายออีดิ้ลอัฎฮา รวมทั้งพิธีเข้าสุหนัต เป็นต้น การสื่อสารในสถานการณ์ดังกล่าวมักจะเป็นการแสดงของคณะดิเกร์ฮูลูในหมู่บ้าน หรือจาหมู่บ้านใกล้เคียง โดยมีค่าจ้างไม่สูงมาก คณะดิเกร์ฮูลูจะแต่งกายแบบไม่พิถีพิถันมาก แต่จะมีการแสดงตามลำดับขั้นตอนของดิเกร์ฮูลูดั้งเดิมอย่างเต็มรูปแบบ เริ่มตั้งแต่การโหมโรง การขับปาตง ทักทายผู้ชม การชับกลอนกาโระเล่าเรื่องราวในชุมชน ตลอดจนสถานการณ์ที่ควรรู้ รวมทั้งการสั่งสอนในทางศาสนา ในกรณีนี้คณะดิเกร์ฮูลูจะขับร้องเป็นภาษามลายูทั้งหมด อาจมีภาษาไทยปนอยู่บ้างในกรณีที่เป็นคำทับศัพท์หรือต้องการสื่อสารเรื่องราวจากภาครัฐ อาจมีการชับร้องบทเพลงทั่วไปหรือลาฆูผสมผสานปด้วย แต่จะเน้นการขับปาตงและกาโระเป็นสำคัญ เสน่ห์ของดิเกร์ฮูลูดั้งเดิมอยู่ที่การขับ

กาโระโดยอาศัยปฏิภาณไหวพริบนั่นเอง เมื่อสิ้นสุดการแสดงจะทิ้งท้ายด้วยบทวาบูแล เพื่ออำลาและขอบคุณเจ้าภาพและผู้ชม

ผู้ชมหรือผู้รับสารมักเป็นคนเฒ่าคนแก่ในหมู่บ้าน ตลอดจนเด็กและเยาวชนในหมู่บ้านเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมจะมีการแสดงแบบไม่หวือหวา และมักจะนำเสนอเนื้อหาที่อิงเนื้อหาตามหลักศาสนาเป็นสำคัญ กล่าวได้ว่าดิเกร์ฮูลูยังมีการรักษาเอกลักษณ์การแสดงแบบดั้งเดิมไว้ได้มาก เนื่องจากยังมีคณะดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมอยู่หลายคณะ ซึ่งบางคณะอาจไม่ได้รับแสดงเป็นอาชีพหลัก

๒) การสื่อสารแบบผสมผสาน

การสื่อสารแบบผสมผสานของดิเกร์ฮูลูได้แก่การแสดงผสมระหว่างดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมมีลำดับการแสดงแบบดิเกร์ฮูลูดั้งเดิมครบทุกประการ แต่เน้นการขับร้องบทเพลงมากขึ้นและมักสื่อสาสองภาษาโดยนำเรื่องราวร่วมสมัยมาถ่ายทอดเพื่อสร้างความเพลิดเพลิน นอกจากนี้ดิเกร์ฮูลูหลายคณะที่มีการแสดงแบบผสมผสานก็ได้ทำหน้าที่เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ของหน่วยงานภาครัฐเพื่อรณรงค์ในด้านนโยบายสำคัญต่างๆ เพื่อปกป้องและดูแลสังคม รวมทั้งถ่านทอดเนื้อหาอันเป็นสาระประโยชน์ เพื่อเป็นแบบอย่างที่ดีแก่สังคม ในแง่นี้ดิเกร์ฮูลูบางคณะเมื่อแสดงให้แก่หน่วยงานราชการและสถาบันการศึกษาก็จะมีลักษณะการแสดงแบบกึ่งสาธิตด้วย เช่นอาจมีการนั่งล้อมวงแบบดิเกร์ฮูลูดั้งเดิม แทนที่จะให้ลูกคู่นั่งเรียงกันเพื่อแสดงลีลาจังหวะมืออย่างสวยงาม

การสื่อสารแบบผสมผสานเน้นการแสดงลีลาของลูกคู่หรืออแกยาวับเป็นอย่างมาก และมีลักษณะแบบแข่งขันกันอยู่ในที รวมทั้งการตัดเย็บชุดแต่งกายของออแกยาวับให้สวยงามเพื่อเรียกคะแนนนิยมจากผู้ชมด้วย

สถานการณ์การสื่อสารของดิเกร์ฮูลูแบบผสมผสาน ยังได้กระจายไปยังการแสดงในพิธีสำคัญของหน่วยงานเอกชนอีกด้วย

๓) การสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ

การสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ ได้แก่การแสดงลีลาขับร้องกลอนกาโระและกลอนเพลงเป็นสำคัญ บางคณะไม่ได้มีลูกคู่มาร่วมแสดงแต่อย่างใด มีเพียงนักร้องประมาณ ๔ – ๕ คน ก็แสดงได้ โดยมีดนตรีสำเร็จรูปจากแผ่นเสียงบรรเลงเพลงให้นักร้องได้ขับร้องเพลง แต่เพลงบรรเลงก็ยังมีกลิ่นอายดนตรีดิเกร์ฮูลูที่ใช้เครื่องดนตรีบานอเป็นเครื่องควบคุมจังหวะหลัก จึงทำให้มีการเรียกดิเกร์ฮูลูว่าดิเกร์บานอด้วย โดยเฉพาะเมื่อนำเสนอในรูปมิวสิควีดีโอ ควบคู่ไปกับการเรียกดิเกร์ฮูลูว่าดิเกร์มิวสิค

ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้พบว่า บทดิเกร์ฮูลูมีบทบาทสำคัญประกอบด้วย

๑) บทบาททางภาษา ได้แก่ การอนุรักษ์ สืบสาน และสอนภาษาในสังคมพหุภาษา

ดังตัวอย่างบทเพลงว่า

อัสลามูอาลัยกม	สวัสดีทุกๆ ท่าน
นี่โรงเรียนบ้านโฉลง	อนุรักษ์วัฒนธรรม
สวัสดีทุกๆ ท่าน	มานอมารีบาเปาะอีบู
เราอนุรักษ์วัฒนธรรม	อนุรักษ์ดเกร์ฮูลู
กีตอเล่นดีเกฮูลู	กีตอไม่ทิ้งการศึกษา
กีตอต้องหาความรู้	เราต้องหาวิชา
วิชาดีดลนียอ	วิชาดีอาเฆระ
กีตอกือนอจารีซือมอ	กาลูกีตอเนาะดูดดซือดะ
กาลูกีตอเตาะงายี	บาจอซูระเตาะปานา
นาอิกาแรตอฆีตาชี	ไปบันนังสตา
เนาะยาดี อบต.	เนาะยาดี กำนัน แนแบ
ซูระเตาะปานาบาจอ	เตาะปีเละดีออเร
ดลนียอสากาแร	ดลนียอเทคโนโลยี
ดลนียอปลายาเร	ดลนียอออแรงายี

๒) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต ในด้าน บุคคลและครอบครัว, ความรักและการแต่งงาน และ ความรวยความจน ดังบทเพลงว่า

ราซอซาแยกูเนาะตีงา

แดม ออออแร ลาวา	กาลู เนาะ ซูโงะห์ ตูกา

กูเตาะ เซร์ตูกา
แดมอ ซอแร ตะเละห์ เนาะบาเน็ง
ซาปา ฮาตี กือรัส มือนูเง็ง
ฮาตี กู กือดือบา
ฮาตี เดาะ ดูดู ซือกาลี
บียัรปน อาปอ เนาะจาดี
กาเซะห์ ซาแย บียาวี กือกา
ซามอ ฮีดบ ซามอ ซือซา

ซือรี บูจา แต ฮาตี ลานิน
กาลู ฮาตี แดมอ เกาะลานิง
แตเงาะ ตูแว ซือรูปอ มามา
ฮาจะ เตาะห์ ลามอ มารี
เตาะห์ เซร์จือรา ลาฆี
ฮาระ แดมอ จาแฆ กูจา
กาลู ฮาจะ ฮาตี เตาะซาปา

คำแปล

มั่นคงในความรัก
เพราะเธอคนหล่อ
ฉันไม่ยอมให้เปลี่ยน
เธอคนเดียวที่เปรียบไม่ได้
ถึงกับใจแข็งกระด้าง
หัวใจตื่นเต้น
ว่าใจเราสองไม่อยู่ด้วยกัน
ไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น
ขอให้รักนี้อยู่คู่ชั่วนิรันดร์
ต่างคนต่างก็ผิดหวังในชีวิต

เสียดายที่จะทิ้ง
ถ้าจะให้เปลี่ยน
ผู้ชายพันทั้งพัน หลายใจ
ถ้าใจเธอปลี่ยนไปทางคนอื่น
ดูเธอเหมือนรูปภาพ
เพราะคิดไว้มานาน
ไม่อยากหย่าอีก
ขอเพียงอย่าได้มีคนมาก่อน
ถ้าสิ่งที่หวังไว้ไปไม่ถึง

ปูวะอากูตายอ

ปูวะ กู ตายอ
ลามอ มานอ
สือแดแก
อาปอแย เฮาะมุง ปีเลห์
ตาปี ยาแล
อาปอ แย กูบูวี
บือนอ ดาแล ฮาตี
บือนอเราะ บือการี

ปุง เตาะ เลยะ เนาะ ยาวะ ลากี
เนาะวี อากู ดูโด๊ะ นาตี
สามอ กาเซง
ฮายะ เนาะวี บูเลห์
กีตอ สูเดาะ ตือลี แซะ
สูโงะ ปาเยาะ สือกาลี
เนาะ แตและ เตาะ บือการี
ฮอยอ จีจิง ดีจารี

มอแด แดมอ บือจี จาบูด ตาเฮาะ ลากี
มูงปีเลห์ ฮารือตอ กูตะเดาะ สือการอ
แยตาฮู ฮอยอ ตูแร ดีรีมุง อากูสาแย
กาลู กูสือ แดกา มุงบะแอ ดีจูวา
มุงกู เตวะ ตีงา บือจูตอ กูบายา
อากู สูเดาะ แปแร อาปาแย โด๊ะยาดี
สือรีบู กาแล สาแย กาเซาะ กือนอ บือลี

คำแปล ถามจนเบื่อ

เบื่อที่ฉันถาม เธอไม่สามารถตอบได้อีก
ว่านานแค่ไหนที่ฉันต้องนั่งรอ
อะไรคือสิ่งที่เธอเลือก และตั้งใจจะให้ได้มา
แต่สุดท้ายทางเดินของเรากลับสวนทาง
อะไรหนอคือสิ่งที่ฉันมอบให้ จริงอยู่ที่ถึงแม้จะยากแค่ไหน
สิ่งที่อยู่ในใจฉันจะถาม อะไรที่เป็นของสำคัญ
หรือแหวนที่อยู่บนนิ้ว
เธอเลือกทรัพย์สมบัติ ฉันไม่มีแม้สักอย่าง
หากแต่สิ่งที่ฉันมี คือความรักที่อยู่ในกายใจ ตัวเธอนั้น ที่ฉันรัก
ถ้าฉันเป็นเศรษฐี
ฉันไม่มีทิ้งกัน แม้เป็นล้านฉันก็ยอมจ่าย
แล้วฉันก็เข้าใจแล้ว อะไรคือสิ่งที่เธอกำลังเป็น
ต่อให้รักเป็นพันครั้ง ความรักก็ต้องถูกซื้อไป

๓) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ในด้านความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย และ การรู้เท่าทันยุคสมัย ดังบทเพลงว่า

เพลง ดนนีญอซากาแร ดนนีญอโลกาภิวัตน์

ดนนีญอ ซากาแร ดนนีญอ โลกาภิวัตน์
อาดอ บือแน เตาะ บูวะ บูวะ ตือลาฆอ อูแด ยูวากา บอรีษัท
ดนนีญอ ซากาแร ดนนีญอ ไฮเทค กามา ยูแว มาโซ๊ะอีแปะ

ลูโบ๊ะดาแล ดาแล ตอแก บือลี อาแมะ กามุส บือแนๆ ซอเดาะ ฮาบิส บูเกะๆ
อาดอ ลือมู กรือบา ยูวา บือลี อีเย็ง กรือบา มีเยาะ ซอลา มีเยาะ บีเซ็ง
กรือบาเตาะ ลาปา เตาะกรือนอ เซาะเล็ง ลามอ อาเนาะ จูจู เตาะ กือนา
มานอ กรือบา ลือมู กาแม็ง ดนนีญอ ซากาแร บือรา ปอโกโรง
กือมายูแว มาโซ๊ะ ซาปา ดาแลกาโปง
อาดอ บือแน เตาะวะ ลาซง ฮารี อากัน ดาแต นาตีม าแก ฆานง

คำแปล โลกสมัยนี้ โลกโลกาภิวัตน์

โลกสมัยนี้ โลกโลกาภิวัตน์
มีนาแต่ไม่ทำ ทำบ่อกุ้งขายให้บริษัท
โลกสมัยนี้ โลกไฮเทค ความเจริญเข้ามามีอิทธิพล
แอ่งลึกๆ นายหน้าต่างพากันซื้อ
มีวัว มีควาย ก็ขายซื้อเครื่องจักร ควายเหล็ก (เครื่องจักรที่ใช้น้ำมัน)
ควายแบบไม่หิว ไม่ต้องทรมาน นานเข้าลูกๆ หลานๆ คงไม่รู้จัก
ไหนควาย วัว แพะ
โลกสมัยนี้อยู่ในยุคไหนแล้ว ความเจริญเข้ามาสู่ในชุมชน
มีนาแต่กลับไม่เคยทำ สักวันคงได้กินแป้งข้าวโพดแทน

เพลงข้างต้นนี้ยกตัวอย่างสถานการณ์มาชี้นำให้ตระหนักว่า การตกเป็นทาสเทคโนโลยีจนเกินพอดี ย่อมนำความลำบากมาให้ในภายหลัง บทเพลงได้ยกตัวอย่างสถานการณ์ในเชิงเสียดสีมากระตุ้นให้ขบคิดว่า ถ้า “มีนาแต่กลับไม่เคยทำ สักวันคงได้กินแป้งข้าวโพดแทน”

ตอแก ทารอทะ

บาซอ ซีแย เขาเรียกว่า ทีวี กาลู บาซอมลายู กาตอ ทารอทะ
ยามิง ตะรูฆี กาลู แดมอ บือลี อามอ ยาดี ยาดี ยาแมลอนิง ฆอแย สือด๊ะ สือด๊ะ
(ฮัลโหล..เปาะเต๊ะ มารี มานอ ยาเงาะ ตู อ้ายาดี กีตอ มารีดี บารีสะ ลอนิง กีตอ
โดะญูวา ทารอทะ กาลู แดมอ เนาะ ทารอทะ ฆอยะโกะ บาริสะ กีตอ ดีคีญอ
ดีบาริสะสุโกะ แห้...บาริสะปอ...บาริสะสุโก๊ะ บารูนิง ยูวา ลาแปแต แดมอ

ตะบายา มาโป๊ะ บาริสะ แฮงอสาปา ซูโก้ น่าพูเวาะๆ ดียอ เจ้งบลาก้อห้า...)

กาลู สือตูจู มีเตาะ แดมอ รอยะ ยี่ห้อ บารู บารู ฆามา
ชือง๊ะ ชือง๊ะ บริการฮาตาสาปาสือตือป๊ะ กือแน เฮาะ มาเนาะ มีเต๊าะ บูวี
แดมอ ฆอย๊ะ (อี้..กีตอ วาสอตูจู เปาะเต๊ะ อาดอ ยี่ห้อ ป้อเต๊ะ ทารอทะ โฮ้ยี่ห้อบาเย๊าะ
แบรนด์ยอเว้ ดีบาริสะ อาดอ มาแจๆ ดืองา แมะนา เจ๊ะสะมิ ดือง ามอชือเรบ้า
ลือป๊ะยี่ห้อ เฮาะมอเล๊ะกาลี ยี่ห้อสาโย อีโก๊ะ แดมอ เน าะสาโย สาโย
แตลอโปง ตะปอ สาโย ลาบู โปงตะปอ เฮา ะมอและ กาลี สาโยกือจา กีตอ ตือแล
สือบูแตๆ แอเสาะ แกตาฮิยะบือราห้า.....)

ตะเดาะ ดูวิ แดมอ เตาะเสาะ บอแซ บายา สิกิสิกิ ซือกาลี ซือบูแล
บาริสะกีตอ ดียอ จูวา อาสอแร กาลู บือลี สือบูเต บูวี สือบูอเต แดมอ เตาะ
เสาะบอแซ (ไอ...บือแมเปาะเต๊ะ คามะ กีตอ บือลีสุแต บาริสะ
มารี ตาเระ ฮ้ายย..แตปอ แตปอ บาริสะ กีตอ ยามิง กาตา ตะ
ตาเระ เฮาะ ดูลู ตือราตาเระ เด๊าะ สุเต ช็อตดีไฟฟ้า มูโจเตาะแด
มาโป๊ะห้า..ญาญูอ....)

กาลูเนาะบือลี มือเต๊าะแฮโลมารี รอมองโทระสะ กีตอเน๊าะบูวี
ฮ้ายบือลี ซือบูเต อาดอ แทมลาฆี ฮ้าย บือลี บือลี กีตอวี วีซีดี (ฮาปะวีวีซีดี..
ปะตาลี เปาะเต๊ะ อ้าตาลี แดมอ ฆีบือลี สือดีรี อาดอ จูวา บือลากอ
กาลู ดี ตานิง กือดา ซาวน์สตาร์ กาลูดี ปาละห์ กือดา มะดอเฮ็ง อาดอจูโกะ
ตาลี เนาะ ตามะ ฆาเญาะห์ โปง บูเลห์ ตาลี เนาะ วะตามะลือ โปง
บูเลห์ ตาลี เนาะวะ ไนก์ญูอ โปง บูเลห์ ปะห์ ตูตาลีเน๊าะ ตามะ
แดมอดีรี โปง บูเลห์ กาลู แดมอ เตาะ บายา เตาะเสาะ บอแซ ฆาโตงนิง...)

คำแปล (ตัวแทนขายโทรทัศน์)

ภาษาไทยเขาเรียกว่าทีวี ถ้าภาษามลายูเขาเรียกว่าโทรทัศน์ ยืนยันว่าไม่เสียหายและเสียดาย ถ้าคุณได้ซื้อ เพราะเดี๋ยวนี้ละครสนุกมากๆ (ทักทาย..เปาะเต๊ะมาจากไหนถึงได้หล่ออย่างนี้ ผมมาจากบริษัท ตอนนี้ผมขายโทรทัศน์ ถ้าคุณสนใจจะซื้อโทรทัศน์ ซื้อกับผมได้ ผมทำงานอยู่ที่บริษัทซิงเกอร์ บริษัทอะไรน่ะ บริษัทซิงเกอร์ วันก่อนคนซื้อไปแล้วไม่จ่ายค่าผ่อน เถ้าแก่ถึงกับช็อกเลย)

ถ้าคุณสนใจเพียงแค่คุณบอก มียี่ห้อใหม่ๆ ภาพคมชัดมาก บริการรับส่งถึงที่ ชอบรุ่นไหนเพียง

แค่คุณบอกมาเลยครับ (ผมรู้สึกชอบและสนใจจังครับเปาะเต๊ะ มียี่ห้ออะไรบ้าง ยี่ห้อเยอะครับ แบรนด์เขาที่บริษัทมีอีกเยอะแยะ เช่น มิตซูบิชิ และยี่ห้อโตชิบ้า และยี่ห้อที่ดีที่สุดคือยี่ห้อซันโย)

ถ้าไม่มีเงินคุณไม่ต้องเครียด จ่ายทีละนิด เดือนละครั้งก็ได้ เพราะบริษัทรับจ่ายผ่อนรายเดือน ถ้าซื้อหนึ่งเครื่องคุณก็ได้รับหนึ่งเครื่องไม่ต้องห่วงครับ (ผมเครียดถ้าซื้อไปแล้วบริษัทจะมายึดไหม ไม่ต้องห่วงไม่เป็นไร บริษัทผมยืนยันว่าไม่ยึดแน่นอน ตอนนั้นเคยยึดแล้วไม่ทันถึงบริษัท จอแตกซะก่อน พอยึดครั้งล่าสุดถูกไฟช็อตจนผมเองดิ้นกระจาย ดีที่ยังไม่ตาย)

ถ้าคุณจะซื้อเพียงแค่คุณโทรมา เดี๋ยวผมจะให้เบอร์โทรศัพท์ไว้ แล้วซื้อหนึ่งเครื่องมีของแถมให้ด้วย ถ้าซื้อเดี๋ยวนี้เลย มีของแถมคือ เครื่องเล่นวีซีดี (แล้วถ้าให้ของแถมเครื่องเล่นวีซีดี แล้วไหนสายเชื่อมวีซีดีล่ะเปาะเต๊ะ ส่วนสายคุณต้องไปซื้อเองนะครับ มีขายทั่วไป ถ้าคุณอยู่ปัตตานี ก็ร้านซาวน์สตาร์ ถ้าคุณอยู่ปาลัสก็ร้านมะดอเฮ็ง มีครบทุกอย่าง คุณจะเอาสายไฟผูกช้างก็ได้ สายผูกวัวก็ได้ สายไว้ดึงลิงขึ้นมะพร้าวก็ด้าย หรือสายไว้ให้คุณผูกคอตายก็ได้ ถ้าคุณกลัวที่จะผ่อนไม่ไหวก็เอาสายไฟผูกคอเลยครับ)

เพลงข้างต้นนี้มีบทสนทนาของตัวละครในมิวสิควีดีโอเป็นส่วนประกอบ เนื้อเพลงสะท้อนชีวิตเงินผ่อนของคนในยุคสมัยใหม่ สะท้อนบรรยากาศการซื้อขายที่ผู้ขายพยามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ผู้ซื้อเกิดความสนใจไม่ว่าได้ดูละครที่ตนชอบ หรือไม่ต้องจ่ายเต็มจำนวน บทเพลงมีนัยล้อเลียนผู้ขายหรือเซลแมนที่มีกลยุทธ์การขายอันหลากหลาย รวมทั้งระบบการตลาดแบบลดแลกแจกแถมที่นับวันจะมีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนไม่ใช่น้อย แต่ในขณะเดียวกันก็กระตุ้นให้ขบคิดถึงภาวะของคนสมัยใหม่ที่มักตกเป็นหนี้เงินผ่อนกับสินค้าประเภทเทคโนโลยีที่สร้างสีสันให้แก่ชีวิต

๔) บทบาทในการเป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อชุมชนในด้าน การเผยแพร่ข่าวสารและการรณรงค์ และการส่งเสริมความสามัคคีและความสมานฉันท์ ดังบทเพลงว่า

เพลง อบต.กีตอ

บือยาบะ ปันตะ ตือแบแร	มูเกม กีตอ สูเด๊าะ แปแฮ
ฮูรุส ปอตอง อบต.	ยาแงละ กีตอ ตูเซะ ฮาตี
แซลอกี ล่ะ มางูนิง	แซลอกี ล่ะ มางูนิง
สาปายอ ฮดปง	บีนอ เดโมกราซี
ปีเละ ล่ะ ปูเลาะ อบต.	ยัง กีตอ ปียอ

ออแร บาเอะบูดี ฮาตี มาลียอ
ปีเละ ออแร มาแง เต๊าะ กำปง กีตอ
ปีเละ ออแร มาแง เต๊าะ กำปง กีตอ
ออแร บาโฮง ยาแง ปีเละ ดียอ กำปง เนาะตือเมาะ
ตือโมะกีนอ กีตอ บือสา ตูฮาตี สาปอ เนาะบือลีเฮาะ
กีตอ ยาแง บือดอลี ปีเละ ออแร มาแง เต๊าะ
กำปง กีตอ
ปีเละ ออแร มาแง เต๊าะ กำปง กีตอ
ยาแง กีตอ ปีเละ สามอ สากาลี ปีเละ อบต. ตูฆัส ยอ กีตอ
สามูวา มูนอ ล่ะ เฮากีตอ ยาแง ปูเนาะ สายอ
ตาเปาะ เดโมกราซี ตาเปาะ เดโมกราซี
มูลอดีอบต. สาราตอ

คำแปล เพลง องค์การบริหารส่วนตำบลของเรา

เราต้องให้ความร่วมมือในการออกเสียงเลือกตั้ง
อย่าทำให้ผู้อื่นลำบากใจกับเรา
เราต้องไปออกเสียงเลือกตั้ง
ต่อให้ยากลำบากสักเพียงใด
เมื่ออยู่ภายใต้การปกครองในระบอบประชาธิปไตย
ก็ต้องไปใช้สิทธิ์ออกเสียงเลือกตั้งคนที่เราชอบ
คนที่มีความรู้ คนที่มีจิตใจดีงาม
มาเป็นผู้นำท้องถิ่นของเรา
ทั้งพึงระวังอย่าเลือกคนไม่ซื่อสัตย์ คนโกหก มาเป็นผู้นำของเรา
หมู่บ้านจะสันติสุขได้ด้วยความรวมมือร่วมใจเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน
ใครจะเลือกใครก็ตาม ย่อมเป็นสิทธิ์ของเขา
เราไม่ควรไปใส่ใจ ควรใส่ใจในสิทธิ์ของเรา
ให้พึงระวังอย่าไปเลือกคนที่ไม่เหมาะสม
การออกเสียงเลือกตั้งสมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล

เป็นหน้าที่ของประชาชนทุกคน
พึงใช้เสียงใช้สิทธิ์ของตนให้เกิดประโยชน์สูงสุด
การอยู่ในสังคมประชาธิปไตย เรียนรู้สังคมประชาธิปไตยให้ได้ดี
ก็ต้องเริ่มจากองค์การการปกครองส่วนท้องถิ่นในระดับองค์การบริหารส่วนตำบล

เพลง เศรษฐกิจพอเพียง

กีตอออแรกาปง ต้องรู้จักประหยัด
ตูโบะ เนาะ บือรูตง กือนอ ปานา จีมะจูมะ
เกิดมาเป็นคนอย่าไปคิดมาก จะรวยหรือจนอยู่เราไหมครับ
จน จน จน เพราะเรามาละห์
เตาะเซ ลาซง กรียอบูวะ
โดะเนาะ มาง ตง มาแก ปากา ซือดะ
ถ้าไม่ทนงานหนักรับรองจะอดอยาก
ดูนียอ ลอนิง ดูนียอ โลกาภิวัตน์
เทคโนโลยี เราต้องกำจัด สือมอ บาแร ฮารือฆอ ตีงี
ดงา ดูลู ดียอ บือแต กะห์
เฮาะเดาะ กือนอ บือลี จือปะ กีตอ บูวะ
เศรษฐกิจพอเพียง พอใช้ พอกิน
ของพ่อหลวง อาดอ ดีฮารีนิง ตาแน ตือรง กาแจ
เตาะลาปา อาเนาะ บีนิง
รู้จักพอใช้ พอเก็บ ยาแง โดะลอบอ มิสตี อาดอ ลือเบ๊ะห์
สือแนรู เมาะห์ตางอ ยามไข้ป่วยเจ็บ
ตามรอยพ่อ ยามิง เตาะสาเกะ

คำแปล เพลงเศรษฐกิจพอเพียง

เรามันคนบ้านๆ ต้องรู้จักประหยัด
ถ้าจะให้ชีวิตดีขึ้น ต้องรู้จักประหยัด
เกิดมาเป็นคนอย่าไปคิดมาก จะรวยหรือจนอยู่ที่เราไหมครับ
จน จน จน เพราะเราขี้เกียจ

ไม่เอากับการทำงานเลย
เอาแต่จะกิน จะใช้ อย่างสบาย
ถ้าไม่ทนงานหนักรับรองจะอดอยาก
โลกสมัยนี้ โลกโลกาภิวัตน์
เทคโนโลยี เราต้องกำจัด ของก็มีราคาสูง
ต่างกับเมื่อก่อน ของไม่ต้องซื้อเราสามารถทำเองได้
เศรษฐกิจพอเพียง พอใช้พอกิน
ของพ่อหลวงที่มีในวันนี้ให้ปลูกพืชผัก
ถ้าเรามีที่ดิน ถ้ารู้จักทำมาหากิน ลูกเมียก็ไม่อด
รู้จักพอ พอใช้ พอเก็บ อย่าโลภมากก็จะรู้สึกพอ
ครอบครัวก็มีความสุข
ยามเจ็บไข้ป่วยเจ็บ ตามรอยพ่อ รับรองจะไม่เจ็บป่วย

เพลง ร่มเย็น

เราเกิดมาเป็นชาวปักษ์ใต้ ด้วยความภูมิใจ
สื่อภาษาเป็นเอกลักษณ์ ปักษ์ใต้บ้านเรา
สาวตานี ยะลา นรา แต่งกายงามตาชุดบานง
เสื้อกุรงแบบมลายู
ตื่นแต่เช้า เรามากินนาซิกาบู นำบูดูเมืองสายตาลูแป
โรตีปาแย นาซิดาแฆ, ยะลา นรา ปัตตานี พวกเราก็กิน
เราภูมิใจที่ได้เกิดมา เป็นคนไทยเชื้อชาติไทย
รักบ้านเกิดและรักแผ่นดิน ถิ่นกำเนิดชนชาติไทย
แม้ว่าพวกเราจะอยู่ที่ไหน เราก็เป็นคนไทยด้วยกัน
เราจะรวมพลังสามัคคี เกิดสันติสุข เพื่อภาคใต้
พี่น้องเราชาวปักษ์ใต้ อยู่ร่วมกันผูกไมตรี
ด้วยความรักสามัคคี ยะลา นรา ปัตตานี
บ้านเมืองของเราน่าอยู่ ปักษ์ใต้มีความร่มเย็น

๕) บทบาทในการสั่งสอนและให้คติเตือนใจตามหลักการของศาสนาอิสลาม ประกอบด้วยความคิดเรื่อง การสั่งสมเสบียงบุญ, ชีวิตคือบททดสอบของพระเจ้า และ ชีวิตดำเนินไปตามบัญชาพระเจ้า

วาบูแล

วาบูแล ... วาบูแล ตือรา จูตีกอ
ตือรีมอ กาเซะ ปาดอมือ มีนา บือตีนอ ยาแต
ยังเฮาะ มานอ สูดี ดืองา สอรอ ปูเงาะ อามอ
อามอ บีแล สาตู แกเสาะ กือยา ดีแย
บือนอ กือยา ดีแย ตูแร มาฮา กูวาสอ
ตืองา ตะเดาะ อาวี ตะเดาะ รีบอ ตะเดาะ ฮูแย
ตาแต อาเฮ ดาแล ฮายุง มารี ดืองา สือรือตอ
มืองือตอ
สือมอ มานู สียอ ดูโด๊ะ ดาแล
ปอโฮง กายู กาแย ฮาบีส ตือกือแล
มาตอ ตูแย เนาะ อุยี สือตารอ มานอ ฮาตี
อาเนาะ อาแด กือรานอ มะนูสียอ บาเยาะ สางะ บูวะ ดอสอ

ว่าววงเดือน

ว่าว ว่าววงเดือน ว่าววงเดือน ลองหยุดพักก่อน
ขอบคุณนะพี่น้องทั้งหลาย ทั้งหญิงและชาย หรือใครก็แล้วแต่ที่มาฟัง
เสียงของพวกเรา เรานับ หนึ่งเรื่องราวที่ดำเนินไป
พระเจ้าเท่านั้นทรงสามารถอยู่ในที่ ไม่มีลม ไม่มีพายุ ไม่มีฝน
แต่มนุษย์ทั้งหลาย อยู่ในความยากลำบาก
ต้นไม้ทั้งหลายถูกกลืนหายไปจนหมดภายในพริบตา
พระเจ้าจะอนุมัติให้เกิดขึ้นเพื่อทดสอบลูกหลานอาดัม
เพราะมนุษย์ล้วนทำแต่บาป

แบบอย่างนบี

ท่านนบีสอนไว้ ให้เรามีใจเมตตา
ให้เป็นกรุณา นำพาช่วยเหลือผู้อื่น
รักประเทศชาติ สร้างสรรค์ให้ฆาติเจริญ
ไม่กดขี่คน ทำตนเป็นแบบอย่างทีดี
ท่านนบีสอนไว้ ให้เรามีใจเมตตา
ให้เป็นคนกรุณา นำพาช่วยเหลือผู้คน
รักประเทศชาติ สร้างสรรค์ให้ชาติเจริญ

อัลเลาะห์ผู้ศรัทธา

อัลเลาะห์ เป็นผู้ทรงกำเนิด
พวกเราลดความตระหนี่ หมั่นให้ทานเป็นคนดี
ตามนบีผู้ศรัทธา
เสียสละและให้กียรติ ไม่หยามเหยียดไม่มุสา
วางตนอยู่บนศรัทธา ในศาสนาน่านิยม
เสียสละ กายและทรัพย์ พร้อมน้อมรับศาสนา
วางตนอยู่บนจรรยา เพื่อโลกหน้าหรรษาเอย

กลอนโหมโรง

(ลูกคู่รับ) บือลายา อาเด๊ะ บือลายา มืองาจี อาเด๊ะ มืองาจี
บือลายา บียา ปานา อีตู บือกา ดาแล ดีรี

๑. บือลายา บียา ปานา บือลายา บีลอรือตี
บีลอ อาเด๊ะ ปานา อีตู บือกา ดาแล ดีรี
บือลายา อาเด๊ะบือลายา มืองาจี อาเด๊ะ มืองาจี
บือลายา บียา ปานา อีตู บือกา ดาแล ดีรี

๒. มืองาจี ซีแย มืองาจี อูฆามอ
อีตู บือกาแล กีตอ เนาะฆูนอ
บือลายา อาเด๊ะ บือลายา มืองาจี อาเด๊ะ มืองาจี
บือลายา บียา ปานา อีตู บือกา ดาแล ดีรี

๓.	อาดอ อิลมู	ตูโบะ บาแด เตาะบือระ
	เตาะซูปอ ปีโก กายู	เตาะซูปอ ปีโก ตูกะ
	บือลายา อาเด๊ะ บือลายา	มืองาจี อาเด๊ะ มืองาจี
	บือลายา บียา ปานา	อีตู บือกา ดาแล ดีรี
๔.	อิลมู ดูนียอ	อิลมู อาเคระ
	สือมูวอ อีตู กือนอ ฆูนอ	กาลูกีตอ เนาะฮีโดะ ซือดะ
	บือลายา อาเด๊ะ บือลายา	มืองาจี อาเด๊ะ มืองาจี
	บือลายา บียา ปานา	อีตู บือกา ดาแล ดีรี

คำแปล

ศึกษาเถิดน้องจงศึกษา	เรียนน้องเถิดน้องจงเรียน
การศึกษาทำให้เราเก่ง	เป็นเสบียงให้ตัวเราเอง
การศึกษาทำให้เราเก่ง	เมื่อศึกษาก็จะเก่ง
เมื่อน้องเก่งแล้ว	มันจะเป็นเสบียงให้ตัวเราเอง
จะเรียนสามัญ	จะเรียนศาสนา
นั่นคือเสบียงเรา	สิ่งที่เราจะต้องใช้
การมีความรู้	ไม่ได้ทำให้ตัวเรารู้สึกหนัก
ไม่เหมือนกับการแบกไม้	ไม่เหมือนกับการแบกไม้เท้า
ความรู้ในโลกนี้	ความรู้ในโลกหน้า(ความรู้ทางศาสนา)
ทุกอย่างเป็นสิ่งที่เราต้องใช้	ถ้าเราอยากให้ชีวิตให้มีความสุข

เพลงบทนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการศึกษาซึ่งผู้แต่งได้เปรียบการศึกษาเสมือนเสบียง คือ ความรู้ที่เป็นต้นทุนของชีวิตที่เราต้องสะสมไว้ โดยความรู้นั้นจะต้องมีทั้งความรู้สามัญและศาสนาควบคู่กันเพื่อชีวิตที่ดีในอนาคต (ในอนาคตทั้งโลกนี้และโลกหน้า)

จากบทเพลงข้างต้นจะเห็นว่าเนื้อหาของเพลงดิเกร์ฮูลูมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับการศึกษาทั้งสามัญและศาสนา สอดคล้องกับค่านิยมของคนในท้องถิ่นที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาสามัญควบคู่กับการศึกษาศาสนา เนื่องจากศาสนาอิสลามมีความเชื่อว่าโลกนี้เป็นเพียงบททดสอบของพระเจ้า แต่โลกที่แท้จริงคือโลกหน้า ดังนั้นการเรียนหนังสือจะต้องเรียนทั้ง ๒ ด้านควบคู่กัน เพื่อจะได้มีความรู้สามารถประกอบอาชีพที่ดีเลี้ยงชีพตนเองในโลกนี้ และปฏิบัติตนเป็นคนดีตามหลักศาสนาเพื่ออนาคตที่ดีในโลกหน้า คติดังกล่าวนี้เป็นไปตามคติในศาสนาอิสลามในด้านการศึกษาและด้านความเป็นอยู่ โดยในด้านการศึกษามีคำสอนขององค์ศาสดา(หะดิษ)กล่าวไว้ว่า “ตอละบุลอิลมี ฟารีตอตุล อาลากุลลีมุสขีมีน วามุสลีมัต” แปลว่า “การแสวงหาความรู้เป็นสิ่งจำเป็นยิ่งสำหรับชายหญิง” และกล่าวว่า “อุตลุมูลอิลมาวะ

อาว มิสซีน” แปลว่า “จงหาความรู้แม้ไปไกลถึงประเทศจีน” และในด้านความเป็นอยู่ องค์ศาสดาได้ตรัสไว้ว่า “แอะมาลลีตนนีบากาอันนา กาตะอีซูอาบาดัน วะมัลอีอาคีรอตีกา กะอันนากาตามูตูคอดัน” แปลว่า “ให้ปฏิบัติการในทางธรรมเพื่อโลกหน้า เสมือนจะตายในวันพรุ่ง”(บำเพ็ญ คูประเสริฐ, 2520 : 91)

บทที่ ๖
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผล

งานวิจัยเรื่อง บทดิเกร์ฮูลู : คุณค่าทางภาษาและการสื่อสารที่เชื่อมโยงกับสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ๑) ศึกษาคุณค่าทางภาษาของบทดิเกร์ฮูลูในด้านเนื้อหา และกลวิธีการประพันธ์ ๒) ศึกษาลักษณะทางการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลู ๓) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยศึกษาบทดิเกร์ฮูลูของคณะดิเกร์ฮูลูที่เป็นตัวแทนของดิเกร์ฮูลูรุ่นเก่า รุ่นกลาง และรุ่นใหม่ จำนวน ๕ คณะ เป็นสำคัญ ประกอบด้วย คณะของ เปาะเดร์ กาเยาะมาตี , แอ กูแบรายอ , มะยะหา , เปาะเต๊ะ กูแบอีแก และ ยูโซะ บ่อทอง

ผลการศึกษาพบว่า ศิลปินดิเกร์ฮูลูทั้งสามยุค คือยุคต้น ยุคกลาง และยุคปัจจุบัน มีลักษณะทับซ้อนและพึ่งพากัน ดิเกร์ฮูลูทุกคณะต่างมีรูปแบบการนำเสนอทั้งแบบอนุรักษ์ แบบผสมผสาน และแบบนำสมัยปะปนกันไป โดยเลือกนำเสนอตามบริบทพื้นที่ ประเพณี และความต้องการของผู้ว่าจ้าง ทำให้ดิเกร์ฮูลูทุกคณะดังกล่าวสามารถดำรงอยู่ได้ในในยุคสมัยที่มีสื่อความบันเทิงหลากหลาย เป็นแบบอย่างของความสามารถในการปรับตัวของศิลปิน

ในแง่คุณค่าทางภาษาพบว่า บทดิเกร์ฮูลูมีคุณค่าทางภาษาโดยอาศัยกลวิธีการประพันธ์ประกอบด้วย

๑) ลักษณะของมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ

เนื้อหาของบทดิเกร์ได้นำนิทานพื้นบ้านชายแดนใต้ และบทเพลงร่วมสมัยซึ่งมีฐานะเป็นมุขปาฐะมานำเสนอใหม่ในรูปบทดิเกรฮูลู โดยผู้ประพันธ์อาจนำมาตีความใหม่ตามบริบทชีวิตในสังคมยุคนั้น หรืออาจมานำบทเพลงร่วมสมัยมากล่าวซ้ำแบบแปลความ โดยนำเสนอทั้งภาษามลายูถิ่นและภาษาไทยควบคู่กันไป หรือนำบทเพลงภาษาไทยมาขับร้องเป็นบทเพลงภาษามลายูถิ่น

๒) ลักษณะของอมุขปาฐะส่องมุขปาฐะ

เนื้อหาของบทดิเกร์ฮูลูส่วนหนึ่งได้นำพืชพันธุ์พื้นบ้าน และลักษณะทางธรรมชาติของท้องถิ่นมานำเสนอใหม่ผ่านบทดิเกร์ฮูลู เช่นการนำเสนอเรื่องยอดขี้เหล็กที่เป็นสมุนไพรพื้นบ้านด้วย และนำเสนอเรื่องต้นลูกหว้า ที่ไม่อาจต้านแรงลมได้ เพื่อให้ข้อคิดเรื่องสัจธรรมของชีวิต

๓) กลวิธีการซ้ำคำซ้ำความ

การซ้ำคำหรือข้อความที่เป็นแก่นเรื่องมีลักษณะเป็นการซ้ำความหมายที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ ถือเป็นกลวิธีการโน้นน้าวใจที่นอกจากสร้างรสเสียงอันไพเราะจากคำสัมผัสแล้ว ยังนำเสนอรสความที่ต้องการเน้นย้ำได้อย่างแยบคาย

๔) กลวิธีการปนคำศัพท์

การปนคำศัพท์ได้แก่การนำเสนอคำศัพท์และข้อความในภาษามลายูถิ่น สลับกับคำศัพท์และข้อความในภาษาไทย ถือเป็นการสะท้อนสภาพการสื่อสารในสังคมปัจจุบนที่ภาษาไทยกับภาษามลายูถิ่นได้ส่งอิทธิพลถึงกัน โดยคำใดที่ใช้ในภาษาไทยแต่ไม่มีใช้ในภาษามลายูถิ่น ก็ถูกนำไปใช้แบบทับศัพท์โดยออกเสียงให้สอดคล้องกับสำเนียงภาษามลายูถิ่น การสื่อสารสองภาษาเช่นนี้ถือเป็นการตั้งใจสื่อสารกับผู้ชมในสังคมทวิภาษา และสังคมพหุภาษา

๕) กลวิธีการใช้โวหารภาพพจน์

โวหารภาพพจน์ในบทดิเกร์ฮูลู มักใช้เปรียบเทียบเรื่องราวของความรักทั้งเปรียบเทียบโดยใช้สัญลักษณ์ อุปมา และอุปลักษณ์

๖) กลวิธีการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร และ กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

กลวิธีการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร มักนำเสนอควบคู่ไปกับการสร้างอารมณ์ขัน โดยผูกเรื่องให้ตัวละครมีพฤติกรรมชวนหัว และแฝงการเสียดสีหรือวิพากษ์วิจารณ์สังคมไปด้วย โดยมักจะผูกเรื่องให้ตัวละครเป็นบุคคลที่รูจักสนิทสนมกันดี หรือเป็นตัวละครสากลในเรื่องเล่าชาวบ้าน เช่นลูกเขย แม่ยาย เป็นต้น

ในด้านลักษณะการสื่อสารพบว่าบทดิเกร์ฮูลูมีบริบทการสื่อสาร ๓ รูปแบบ ได้แก่ การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้าน, การสื่อสารแบบผสมผสาน และ การสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ

การสื่อสารแบบดั้งเดิมในหมู่บ้าน เกิดขึ้นในสถานการณ์การประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ลานมงคล เช่นงานวันเมาลิด พิธีเข้าสุหนัต และงานนิกะห์หรือพิธีแต่งงาน เป็นต้น คณะดิเกร์ฮูลูจะแต่งกายแบบไม่พิถีพิถันมาก แต่จะมีการแสดงตามลำดับขั้นตอนของดิเกร์ฮูลูดั้งเดิมอย่างเต็มรูปแบบ ในกรณีนี้คณะดิเกร์ฮูลูจะขับร้องเป็นภาษามลายูทั้งหมด และเน้นการขับปาตงและกาโระเป็นสำคัญ

การสื่อสารแบบผสมผสานของดิเกร์ฮูลูได้แก่ การแสดงผสมระหว่างดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมกับดิเกร์ฮูลูแบบใหม่ มีลำดับการแสดงแบบดิเกร์ฮูลู แต่เน้นการขับร้องบทเพลงมากขึ้น และมักสื่อสารสองภาษา โดยนำเรื่องราวร่วมสมัยมาถ่ายทอดเพื่อสร้างความเพลิดเพลิน ดิเกร์ฮูลูหลายคณะที่มีการแสดงแบบผสมผสานก็ได้ทำหน้าที่เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ของหน่วยงานภาครัฐเพื่อรณรงค์ในด้านนโยบายสำคัญต่างๆ ด้วย การสื่อสารแบบผสมผสานเน้นการแสดงลีลาของลูกคู่หรือออแกยาวับเป็นอย่างมาก รวมทั้งการตัดเย็บชุดแต่งกายของออแกยาวับให้สวยงามเพื่อเรียกคะแนนนิยมจากผู้ชมด้วย

การสื่อสารแบบใหม่ในงานมหรสพ ได้แก่การแสดงลีลาขับร้องกลอนกาโระและกลอนเพลงเป็นสำคัญ บางคณะไม่ได้มีลูกคู่มาร่วมแสดงแต่อย่างใด โดยมีดนตรีสำเร็จรูปจากแผ่นเสียงบรรเลงเพลงให้นักร้องได้ขับร้องเพลง แต่เพลงบรรเลงก็ยังมีกลิ่นอายดนตรีดิเกร์ฮูลูที่ใช้เครื่องดนตรีบานอเป็นเครื่องควบคุมจังหวะ

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางภาษาและการสื่อสารของบทดิเกร์ฮูลูกับมิติทางสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้พบว่า บทดิเกร์ฮูลูมีบทบาทสำคัญประกอบด้วย

๑) บทบาททางภาษา ได้แก่ การอนุรักษ์ สืบสาน และสอนภาษาในสังคมทวิพหุภาษา

๒) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิต ในด้าน บุคคลและครอบครัว, ความรักและการแต่งงาน และ ความรวยความจน

๓) บทบาทในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ในด้านความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย และ การรู้เท่าทันยุคสมัย

๔) บทบาทในการเป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อชุมชนในด้าน การเผยแพร่ข่าวสารและการรณรงค์ และการส่งเสริมความสามัคคีและความสมานฉันท์

๕) บทบาทในการสั่งสอนและให้คติเตือนใจตามหลักการของศาสนาอิสลาม ประกอบด้วย ความคิดเรื่อง การสั่งสมเสบียงบุญ, ชีวิตคือบททดสอบของพระเจ้า และ ชีวิตดำเนินไปตามบัญชาพระเจ้า

ลักษณะของเนื้อหาของบทดิเกร์ฮูลูทุกประเภทมีส่วนสัมพันธ์กับการสอดแทรกคติความเชื่อ ความศรัทธา และหลักการในศาสนาอิสลามอย่างสม่ำเสมอ

อภิปรายผล

เป็นที่น่าสนใจว่า บทดิเกร์ฮูลูที่นำเสนอเนื้อหาทุกประเภทไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาด้านความรัก การวิพากษวิจารณ์ชีวิต และสังคม รวมทั้งเนื้อหาที่มุ่งสอนใจนั้น มักจะสอดแทรกคติความศรัทธาในศาสนาอิสลามปรากฏอยู่ด้วยเสมอ โดยคติที่ปรากฏซ้ำๆ อยู่เสมอได้แก่คติเรื่องการสั่งสมเสบียงในโลกนี้ด้วยการหมั่นเพียรและประพฤติชอบ เพื่อจะได้นำไปใช้ในโลกหน้า โดยคติดังกล่าวนี้ดำเนินไปตามหลักความศรัทธาที่ว่าโลกนี้เป็นเพียงโลกสมมติ เนื่องจากเป็นโลกที่เต็มไปด้วยบททดสอบของพระเจ้า ความคิดเรื่องโลกนี้และโลกหน้าได้มีอิทธิพลต่อการกล่าวถึงเรื่องอื่นๆ ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับคติทางศาสนาแต่อย่างใด ได้แก่การใช้คำโลกนี้ (ดนญา) และ โลกหน้า (อาคีรัต) ปรากฏซ้ำอยู่บ่อยครั้งในการกล่าวถึงเรื่องใดๆ ก็ตาม โดยนัยนี้คติเรื่องการสั่งสมเสบียงในโลกนี้ก็มักกล่าวถึงความขยันหมั่นเพียรในการดำเนินชีวิตควบคู่ไปด้วย และความขยันหมั่นเพียรดังกล่าวก็รวมเอาความคิดเรื่องการศึกษาไว้ด้วย

กล่าวได้ว่าดิเกร์ฮูลูได้มีบทบาทในการสนับสนุนการศึกษาด้วย โดยให้ข้อมูลสนับสนุนให้หมั่นเรียนเขียนอ่านโดยตรง ควบคู่ไปกับการแสดงเนื้อหาเรื่องการใช้ชีวิตและการประกอบอาชีพ และสนับสนุนการศึกษาโดยอ้อมด้วยบทบาทการสอนภาษา เนื่องจากความสนใจใคร่รู้ในเรื่องภาษาโดยเฉพาะการส่งเสริมการใช้ภาษาไทยซึ่งเป็นภาษามาตรฐาน ถือเป็นการส่งเสริมให้ผู้คนได้ใช้ภาษาไทยเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้เรื่องราวที่เป็นประโยชน์แก่ชีวิต รวมทั้งการศึกษาและการประกอบอาชีพนั่นเอง ดังที่ ภิญโญ เวชโช (๒๕๕๑: ๑๗๔ – ๑๗๘) ได้กล่าวถึงบทบาทของดิเกร์ฮูลูในยุคที่ดิเกร์ฮูลูได้ปรับเปลี่ยนเป็นยุคเพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูเพื่อการแสดง พบว่า ดิเกร์ฮูลูมีบทบาทในการให้การศึกษาโดยเนื้อหาสาระของเพลงร่องชี้ให้เห็นถึงคุณคาและความสำคัญของการศึกษา ไมวาการศึกษาสายสามัญหรือวิชาการด้านศาสนา รวมทั้งบทดิเกร์ฮูลูได้มีบทบาทเป็นสื่อสอนคุณธรรม

จริยธรรมที่สำคัญยิ่ง ดังที่ อุไรรัตน์ ยามาเด็ง (๒๕๕๐) ได้เล็งเห็นความสำคัญของดิเกร์ฮูลูในแง่นี้ จึงศึกษาเรื่อง “เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูสู่ การเรียนรู้คุณธรรมจริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ ในจังหวัดชายแดนภาคใต้”

อุไรรัตน์พบว่า สื่อพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู สามารถนำไปพัฒนาเพื่อสนอคุณธรรมและจริยธรรรมตลอดจนสร้างความสมานฉันท์ ให้แก่เยาวชนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากดิเกร์ฮูลูเป็นสื่อที่ได้รับความนิยมและเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้ง่าย

ในแง่คุณธรมจริยธรรม นอกจากปรากฏในรูปการถ่ายทอดผ่านเนื้อหาบทเพลงแล้ว ยังปรากฏผ่านท่าทีของศิลปินผู้นำเสนอด้วย กล่าวคือบทดิเกร์ฮูลูแม้จะมีการกล่าวพาดพิงถึงบุคคลอื่นผ่านกลวิธีการประพันธ์แบบการสร้างโครงเรื่องแบบมีตัวละคร แต่ตัวละครในที่นี้จะเป็นผู้ที่มีความสนิทสนมกัน ได้แก่นักร้องในคณะเท่านั้น และหากจะกล่าวถึงผู้อื่นก็จะกล่าวในภาพรวม ไม่พาดพิงถึงบุคคลใดบุคคลหนึ่งเป็นการเฉพาะเจาะจง กล่าวได้ว่าโดยวิธีอันแยบคายนี้ได้ส่งเสริมให้ศิลปินดิเกร์ฮูลูเป็นศิลปินที่มีจรรยาบรรณ มีคุณธรรมและจริยธรรมในการสื่อสารเช่นกัน

ศิลปินดิเกร์ฮูลูหลายคนมีโอกาสได้รับการศึกษาในสถานศึกษาน้อย แต่สามารถพัฒนาการศึกษานอกห้องเรียนผ่านการพัฒนาศักยภาพการแสดงดิเกร์ฮูลูได้อย่างน่าอัศจรรย์ เช่น เปาะเต๊ะ กูแบอีแก หรือนายมะดารี สาและ ที่จบการศึกษาสายสมัญในระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ แต่สามารถสื่อสารทั้งภาษาไทยและภาษามลายูถิ่นได้เป็นอย่างดี และสามารถพัฒนาธุรกิจการผลิตเพลงดิเกร์มิวสิคของตนเองจนประสบความสำเร็จ และสามารถมีคณะดิเกร์ฮูลูชุดใหญ่เป็นของตนเอง รวมทั้งสามารถปรับปรนรูปแบบการแสดงได้ตามความประสงค์ของเจ้าภาพ ความรู้ในด้านการบริหารจัดการธุรกิจศิลปะของนายมะดารี เป็นแบบอย่างที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ภูมิปัญญาในการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงของนายมะดารี สาและ และศิลปินดิเกร์ฮูลูคนอื่นๆ ทำให้ศิลปินเหล่านี้สามารถดำรงชีวิตรอดท่ามกลางยุคสมัยที่ปรับเปลี่ยนไปได้อย่างดี นอกจากนี้การพึ่งพาอาศัยกันของดิเกร์ฮูลูยุคเก่ากับดิเกร์ฮูลูยุคใหม่ ได้แสดงให้เห็นถึงความรักความสามัคคีกันของศิลปินดิเกร์ฮูลู อันเป็นเครื่องทำนายอนาคตได้ว่า ดิเกร์ฮูลูจะยังคงอยู่เป็นสื่อศิลปกรรมในหัวใจของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้อีกยาวนาน

ภูมิปัญญาในการถ่ายทอดเนื้อหาประเภทการวิพากษ์วิจารณ์ชีวิตและสังคมของบทดิเกร์ฮูลู ได้แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการสื่อสารของศิลปินดิเกร์ฮูลู ไม่ต่างจากสื่อหนังตะลุงของชาวภาคใต้ที่มีบทบาทเป็นผู้นำทางความคิดและวิพากษ์วิจารณ์สังคมอยู่เสมอ จึงกล่าวได้ว่าดิเกร์ฮูลูมีอัตลักษ์ร่วมกับหนังตะลุงในแง่ของการทำหน้าที่วิพากษ์วิจารณ์ชีวิตและสังคม ในขณะเดียวกันดิเกร์ฮูลูก็มีอัตลักษณ์ของศิลปะชายแดนใต้ในแง่การใช้ภาษามลายูถิ่น และการใช้บทประพันธ์ปาตงในการสื่อสาร

กล่าวเฉพาะประเด็นเรื่องการใช้ภาษามลายูถิ่น เป็นเรื่องทีน่าสนใจว่าปัจจุบันภาษามลายูถิ่นได้ถูกแทรกแซงโดยภาษาอื่นเป็นอย่างมากทั้งจากภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ ทำให้เกิดภาวะคำศัพท์สูญและเสียงสูญ กลายเป็นภาวะวิกฤตของภาษาถิ่น ทั้งนี้คุณค่าของภาษาถิ่นที่สำคัญคือการทำ

หน้าที่เป็นสื่อถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมอื่นๆ อันเป็นรากเหง้าที่สำคัญของชุมชนด้วย แต่สื่อดิเกร์ฮูลูที่ถ่ายทอดภาษามลายูถิ่นได้ทำหน้าที่ถ่ายทอดคำศัพท์แบบดั้งเดิม โดยเฉพาะคณะดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมที่แสดงในหมู่บ้านเป็นส่วนใหญ่ ดิเกร์ฮูลูจึงมีบทบาทสำคัญอีกประการหนึ่งคือการอนุรักษ์ภาษาถิ่นและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สำคัญยิ่ง การนำสื่อพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูไปพัฒนาเพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมการอนุรักษ์และสืบสานภาษามลายูถิ่นจึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ในทางกลับกันการใช้สื่อเพลงภาษาไทยร่วมสมัยในบทดิเกร์ฮูลูก็มีส่วนสำคัญในการส่งเสริมการใช้ภาษาไทยให้ถูกต้องแก่ผู้ที่ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นภาษาหลัก ก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน

ผลการศึกษาที่น่าสนใจซึ่งน่าจะนำไปใช้ในการกำหนดนโยบายในการขับเคลื่อนสังคมสมานฉันท์ คือการพัฒนาสื่อดิเกร์ฮูลูเพื่อสอนภาษาแบบทวิภาษาในสังคมทวิภาษา เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจอันดีต่อกันระหว่างผู้ที่ใช้ภาษามลายูถิ่นเป็นหลักในการสื่อสารกับผู้ใช้ภาษาไทยเป็นหลักในการสื่อสาร

ข้อเสนอแนะ

๑. ควรมีการศึกษาวิจัยในประเด็นการพัฒนาสื่อดิเกร์ฮูลูเพื่อสอนภาษาแบบทวิภาษา

๒. ควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบลักษณะการสื่อสารของดิเกร์ฮูลูแต่ละคณะ เพื่อศึกษาลักษณะร่วมและลักษณะต่าง อันจะช่วยอธิบายปรากฏการณ์ของสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ในอีกมิติหนึ่ง

๓. ควรมีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบดิเกร์ฮูลูที่แพร่กระจายในกลุ่มประเทศอาเซียน

บรรณานุกรม

กันยารัตน์ พรหมวิเศษ. (๒๕๔๔). “วัจนลีลาในสารคดีโทรทัศน์โลกสลับสี”. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

กาญจนา แก้วเทพ. (๒๕๔๘). เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่อง **“สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาชุมชนท้องถิ่นภาคใต้”**. ๒๐ - ๒๓ เมษายน ๒๕๔๘. นครศรีธรรมราช : มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์.

กุสุมา รักษมณี. (๒๕๓๓). **การวิจัยวรรณคดี.** นครปฐม : ภาควิชาภาษษตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จันทร์ศรี นิตยฤกษ์. **(**ม.ป.ป.). **คติชนวิทยา.** กรุงเทพ : ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์. และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏธนบุรี.

เจตนา นาควัชระ. (๒๕๔๒). **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศยาม.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (๒๕๓๖). **สุนทรียภาพในภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ **ศยาม.**

ดวงมน จิตร์จำนงค์ (๒๕๔๙) “การศึกษาวรรณกรรมไทยในแง่สหบท” ใน **The Journal : Journal of the Faculty of Arts**. ๑ (๒). หน้า ๔๙ - ๖๒.

ธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ. (๒๕๕๖). “ ‘ศิลป์ส่องทาง’” เมื่อนักเรียนนอกเพรียกหาขุมปัญญาจากแผ่นดินแม่” ใน **สงขลานครินทร์ ฉบับสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.** ๑๙ (๔) ต.ค. – ธ.ค.. หน้า ๒๗๗ – ๒๙๐.

ธเนศ เวศร์ภาดา. ๒๕๔๙. **หอมโลกวรรณศิลป์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ปาเจรา.

บำเพ็ญ ภูมิประเสริฐ. (๒๕๒๐). “คติศาสนาอิสลาม”. ใน **เอกลักษณ์ปักษ์ใต้**. หน้า ๙๑ – ๙๒. ยะลา: วิทยาลัยครูยะลา.

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์, (๒๕๔๘). **ศิลปวัฒนธรรมภาคใ**ต้. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.

ประสิทธิ์ รัตนมณี และคณะ (๒๕๕๐). **วัฒนธรรมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้** (ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส). ปัตตานี : สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา.

พรศักดิ์ พรหมแก้ว. (๒๕๔๐) “**การละเล่นพื้นบ้าน : บทประมวลเพื่อเสนอภาพรวม**” ใน **ทีทรรศน์วัฒนธรรม**. (หน้า ๖๙ – ๘๔) . สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ภิญโญ เวชโช. (๒๕๕๑). **เพลงพื้นบ้าน ดิเกร์ฮูลู กำเนิด พัฒนาการ บทบาทในการขับขาน**. ยะลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา

มัลลิกา คณานุรักษ์. (๒๕๓๕). **คติชนวิทยา**. กรุงเทพ ฯ : โอเดียนสโตร์.

มัลลิกา คณานุรักษ์. (๒๕๓๑). **บทกล่อมเด็กไทยมุสลิมภาคใต้.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

รัตติยา สาและ. (๒๕๔๘).. “ปตานี ดารุสสะลาม (มลายู - อิสลาม ปตานี)สู่ความเป็น จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส”, ใน **ประวัติศาสตร์ “ปกปิด” ของ ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ รัฐปัตตานีใน “ศรีวิชัย” เก่าแก่กว่ารัฐสุโขทัยในประวัติศาสตร์.** หน้า ๒๓๖ – ๒๘๒. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : มติชน.

รัตติยา สาและ. (๒๕๕๐). “ภาษาและวรรณกรรมมลายู” ใน **มลายูศึกษา ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประชาชนมลายูมุสลิมในภาคใต้**. หน้า ๘๕ – ๑๑๗. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์

รุสลัน อุทัย. (2536). “การเปรียบเทียบการสร้างคำในภาษามลายูมาตรฐานและมลายูถิ่นปัตตานี”. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรวิทย์ บารู. (๒๕๔๔). **สภาพการใช้ภาษาในสังคมทวิภาษา เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องสถานการณ์การใช้ภาษาในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้.** คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

ศิราพร ณ ถลาง. (๒๕๔๔). “ความสนใจของนักคติชนวิทยาไทย : จาก Folklore ถึง Netlore.” ใน **วารสารภาษาและวรรณคดีไทย.** ปีที่ ๑๘ ธันวาคม ๒๕๔๔

สถาพร ศรีสัจจัง. (๒๕๒๙). **รายงานการวิจัย เรื่อง สารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยงศึกษาเฉพาะกรณี จังหวัดตรัง**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

สนิท บุญฤทธิ์. (๒๕๓๒). **เพลงเรือแหลมโพธิ์ จังหวัดสงขลา**. สงขลา : ฝ่ายศึกษาค้นคว้าและวิจัยวัฒนธรรมศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูสงขลา.

สุกัญญา สุจฉายา. (๒๕๔๙). **เพลงพื้นบ้านศึกษา**. ชุดคติชนวิทยา ลำดับที่ ๓. กรุงเทพ ฯ : ศูนย์คติชนวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจริต บัวพิมพ์. (๒๕๓๘) **“มรดกไทย”.** กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (๒๕๔๗). **โครงสร้างและพลวัตวัฒนธรรมภาคใต้กับการพัฒนา**. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

สุธี เทพสุริยวงศ์. (๒๕๔๖). **วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี.** ปัตตานี : หาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

สุภา วัชรสุขุม. (๒๕๕๕). **ปัญหาการใช้ภาษาไทยของนักเรียนนักศึกษาไทยเชื้อสายมลายูในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้**. ยะลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา.

สุรพล วิรุฬรักษ์. (๒๕๔๗). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕ – ๒๔๗๗.** กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิติอาษา และศิลปะกิจ ตี่ขันติกุล. (๒๕๔๑). **แต่งองค์ทรงเครื่อง : “ลิเก” ในวัฒนธรรมประชาไทย**. นครราชสีมา : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี.

สุวรรณี อุดมผล (ม.ป.ป.) **วรรณกรรมการแสดงของไทย.** กรุงเทพ ฯ : มหาวิทยาลัยะรรมศาสตร์.

เสาวลักษณ์ อนัตศานต์. (๒๕๔๓). **ทฤษฎีคติชนและวิธีการศึกษา.** กรุงเทพ : ภาควิชาภาษาไทย และภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อมรา พงศาพิชญ์. (๒๕๔๙). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม).** พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (๒๕๔๔). **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับกระบวนการเรียนรู้และปรับตัวของชาวบ้านไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพ ฯ : มูลนิธิภูมิปัญญา.

อุไรรัตน์ ยำมำเร็ง. (๒๕๕๐). **การวิจัยและพัฒนาการเรียนการสอนคุณธรรม จริยธรรม ค่านิยมและความสมานฉันท์ในจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยใช้เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู.** ยะลา : คณะครุศาสตร์ มหวิทยลัยราชภัฏยะลา

ประวัติผู้วิจัย

หัวหน้าโครงการวิจัย นางสาวธวัลรัตน์ พรหมวิเศษ
อาจารย์สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ๙๕๐๐๐

ผู้ร่วมงานวิจัย (๑) นายสันทัด จันทร์ขุน
อาจารย์สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ๙๕๐๐๐
(๒) นางสาวซูไรดา เจะนิ
อาจารย์สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ๙๕๐๐๐
(๓) นางสาวสุรัสวดี นราพงศ์เกษม
อาจารย์สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ๙๕๐๐๐