วารสารสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์

เพลงดิเกร์มิวสิค: เงื่อนไขปัจจัย พัฒนาการ และตำแหน่งแห่งที่ในโลกความบันเทิงมลายูปาตานี [1]

Dikir Music: Condition, Development and Position in the entertainment world of Melayu Patani

บัญชา ราชมณี
Bunja Rajmanee

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง "พัฒนาการเพลงดิเกร์มิวสิคในวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยในโลกมลายูปาตานี" วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ โดยได้รับทุนอุดหนุนโครงการวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา ปี พ.ศ. 2556 จากมหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์

เพลงดิเกร์มิวสิค: เงื่อนไขปัจจัย พัฒนาการ และตำแหน่งแห่งที่ในโลกความบันเทิงมลายูปาตานี

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “เพลงดิเกร์มิวสิค : เงื่อนไขปัจจัย พัฒนาการ และตำแหน่งแห่งที่ในโลกความบันเทิงมลายูปาตานี” นี้ ผู้วิจัยต้องการอธิบายเงื่อนไขปัจจัยและพัฒนาการของเพลงดิเกร์มิวสิค รวมทั้งจัดวางตำแหน่งแห่งที่เพลงดิเกร์มิวสิคในโลกของวัฒนธรรมความบันเทิงมลายูในปาตานี ในการอธิบายเงื่อนไขปัจจัยและจัดวางเพลงดิเกร์มิวสิคในฐานะดนตรีสมัยนิยมมลายูปาตานีนั้น ผู้วิจัยจะใช้กรอบคิดทางประวัติศาสตร์เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลจากการบันทึกเสียงดนตรี เอกสารในท้องถิ่น หนังสือพิมพ์และงานวิจัย เกี่ยวกับวัฒนธรรมความบันเทิงในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ตลอดจนข้อมูลจากการสัมภาษณ์ในภาคสนามอันประกอบด้วยนักร้อง นักแต่งเพลง นักดนตรี ผู้ประกอบการ สตูดิโอ

บันทึกเสียง และผู้จัดรายการวิทยุในท้องถิ่นอีกด้วย

จากการศึกษา พบว่าพัฒนาการของเพลงดิเกร์มิวสิคได้เริ่มต้นขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 2520 แต่แรกเริ่มนั้นเพลงดิเกร์มิวสิคดำรงอยู่ในภูมิทัศน์ที่สร้างโดยเสียง (soundscape) ของการแสดงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู เพื่อที่จะบันทึกเสียงของนักร้องนำหรือตูแกกาโระของคณะดิเกร์ฮูลู และในที่สุดเพลงดิเกร์มิวสิคก็ก่อกำเนิดขึ้น เพลงดิเกร์มิวสิคนั้นเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีสมัยใหม่และหยิบยืมจังหวะทำนองจากที่ต่าง ๆ เช่น เพลงภาพยนตร์อินเดีย เพลงสมัยนิยมไทย และเพลงสมัยนิยมอินโดนีเซีย เป็นต้น หลังจากนั้นก็ค่อย ๆ กลายเป็นการขับร้องเฉพาะเพลง อันมีรูปแบบที่เฉพาะตัวแบบใหม่และผู้ฟังใหม่ ๆ ทั้งนี้ผลของการกระจายตัวของอุตสาหกรรมการบันทึกเสียง และการสนับสนุนของนายทุนท้องถิ่น ทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคกำเนิดขึ้นในฐานะรูปแบบดนตรีสมัยนิยม (popular music) และถูกผลิตออกมาในรูปแบบผลิตภัณฑ์มวลชน เช่น เทปคาสเซ็ท (cassette tape) ซีดี (CDs) และวีซีดี (VCDs) เป็นต้น กล่าวได้ว่า เพลงดิเกร์มิวสิคคือวัฒนธรรมความบันเทิงมลายูปาตานีแบบสมัยใหม่อย่างแท้จริง

คำสำคัญ: เพลงดิเกร์มิวสิค, ตำแหน่งแห่งที่ในโลกความบันเทิง

Abstract

This research article entitled “ Dikir Music: Condition, Development and Position in the entertainment world of Melayu Patani”. I want to describe conditions and development of the Dikir Music, and to posit it in the entertainment world of the Melayu culture in Patani. In order

to positing the Dikir Music as a Melayu Patani popular music, I will employ the historical framework to handle the data from the music-records, published local materials, newspapers, and researches on cultural entertainment in the Deep South, including data from interviews during my fieldwork which consist of singers, lyrics-writer, musicians, entrepreneurs, recording studio and broadcasters of radio stations in the local as well.

The study found that the development of the Dikir Music has started in the late 1980s, and since then it became widely known among Melayu Patani audiences. Originally, the Dikir Music was situated within the soundscape of traditional performance known as the Dikir Hulu. In order to record the solo-performance of the leading-vocalist of the troupe, the Dikir Music was taking shape. It was no longer a solo-singing of the leading Tukang Karut vocalist per se. It began to employ other popular musical instruments and melodies such as Indian film songs, Thai popular music, and Indonesian popular music. Gradually, it became a singing performance by its own style, in a new soundscape and perhaps new audiences. As a result of the decentralization of local recording industry and the support of local entrepreneurs, it can be said that the Dikir Music was emerged in a popular music form, manufactured in mass production such as Cassette, CDs and VCDs.

Arguably, the Dikir Music is truly the modern Melayu Patani entertainment among traditional cultures and cultural flows in the Melayu Patani world.

Keywords: Dikir music, Position in the entertainment world

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ในโลกมลายูปาตานี เสียงที่เราสามารถได้ยินทุกวี่วันคือเสียงอะซาน ซึ่งดังก้องมาจากหอคอยของมัสยิดแต่ละที่เป็นประจำวันละห้า เวลา สำหรับชาวมลายูมุสลิมแล้ว นั่นคือเสียงศักดิ์สิทธิ์ที่ทำหน้าที่เรียกให้พี่น้องมุสลิมตระเตรียมตัวเพื่อไปทำละหมาด อันถือเป็นวัตรปฏิบัติของการเป็นมุสลิมที่ดีตามหลักศาสนาอิสลาม นอกจากนี้แล้ว ในบางสถานที่หรือโดยเฉพาะพื้นที่ทางศาสนาและการจัดงานเทศกาลต่าง ๆ เรายังพบว่าเสียงของการขับร้องเพลงทางศาสนาอิสลามที่เรียกกันว่าเพลงอนาซิดนั้นก็แพร่กระจายและกลายเป็นที่นิยมอย่างยิ่งสำหรับคนมลายูมุสลิม เพราะว่าเป็นเพลงทางศาสนาที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อเตือนสติและกระตุ้นให้บรรดามุสลิมทั้งหมายมุ่งมั่นทำ ความดีอยู่ในกรอบของศีลธรรม เสียงประเภทดังกล่าวนี้ เกิดขึ้นในพื้นที่ทางศาสนาอิสลาม ในขณะเดียวกันเสียงที่เราได้ยินในงานรื่นเริงทางประเพณีของชาวมลายู เช่น งานแต่งงาน งานแก้บนและงานรื่นเริงประจำปีที่จัดขึ้นตามสถานที่ต่าง ๆ คือเสียงการแสดงดิเกร์ฮูลู ซึ่งเป็นรูปแบบความบันเทิงทางโลกที่สืบเนื่องมาอย่างยาวนาน และเสียงของเพลงดิเกร์มิวสิคอันเป็นรูปแบบความบันเทิงทางด้านเพลงที่ถือกำเนิดขึ้นเมื่อต้นทศวรรษ 2530 เพลงดิเกร์มิวสิคเรียกอย่างเต็ม ๆ คือ โมเดิร์นดิเกร์มิวสิค (modern dikir music)

ท่ามกลางความบันเทิงในโลกวัฒนธรรมความบันเทิงของชาวมลายูนั้น จำเป็นต้องทำให้เห็นว่าเพลงดิเกร์มิวสิคถูกจัดวางอยู่ในตำแหน่งแห่งที่ใด ซึ่งจะเผยให้เห็นถึงการรับรู้ การแสดงออกของคนมลายูอย่างมีชีวิตชีวา ทั้งนี้การอธิบายให้เห็นถึงเงื่อนไขปัจจัยและพัฒนาการ ตลอดจนตำแหน่งแห่งที่ของเพลงดิเกร์มิวสิคในโลกของความบันเทิงในโลกมลายูปาตานีนั้น จะทำให้เรามองเห็นเงื่อนไขและปัจจัยทางด้านอิทธิพลทางดนตรีต่าง ๆ ที่ไหลเวียนเข้ามาในโลกมลายู ปาตานี สะท้อนให้เห็นสภาวะสังคมที่เปิดกว้างและยืดหยุ่นต่อกระแสความเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมมากกว่าจะเป็นสังคมแบบปิดอย่างที่มักเข้าใจกัน กล่าวได้ว่าความสำเร็จอย่างกว้างขวางของ “เพลงดิเกร์มิวสิค” ในช่วงทศวรรษ 2530 ดูเหมือนเป็นหมุดหมายสำคัญของการแยกจากกับรูปแบบความบันเทิงแบบพื้นบ้านของชาวมลายูที่สืบต่อเนื่องมาอย่างยาวนานกับเพลงดิเกร์มิวสิค เพราะเพลงดิเกร์มิวสิคนั้นเป็นรูปแบบดนตรีสมัยนิยม (popular music) ที่ถูกแพร่กระจายผ่านสื่อมวลชนสมัยใหม่ นอกจากนี้เพลงประเภทนี้ยังสะท้อนความสัมพันธ์กับเรื่องราวของชีวิตคนธรรมดาสามัญหรือมวลชนมลายูที่ไม่ใคร่เป็นที่รับรู้แก่คนภายนอกเท่าไหร่นัก สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอในบทความวิจัยนี้ คือเพลงดิเกร์มิวสิคเป็นวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาเงื่อนไขปัจจัยและพัฒนาการของเพลงดิเกร์มิวสิค

2. เพื่อจัดวางตำแหน่งแห่งที่เพลงดิเกร์มิวสิคในโลกของวัฒนธรรมความบันเทิงของคนมลายู ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย

วิธีการในการศึกษา

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยทางประวัติศาสตร์และการพรรณนาทางประวัติศาสตร์ (historical description) เป็นหลัก โดยพิจารณาจากเอกสาร เทปคาสเซ็ท(cassette tape) ซีดี (CDs) วีซีดี (VCDs) โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงดนตรี และใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ในภาคสนามในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

นิยามศัพท์

1. พื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ หมายถึงอาณาบริเวณทางกายภาพ อันเป็นพื้นที่ซึ่งกินอาณาบริเวณครอบคลุมจังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และบางส่วนของสงขลา

2. โลกมลายูปาตานี หมายถึงอาณาบริเวณเชิงวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มลายูมุสลิม ที่อาศัยในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย อันได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาสและบางส่วนของสงขลา

3. ภาษามลายูถิ่นปัตตานี (Pattani - Melayu dialect) คือภาษามลายูที่ใช้พูดกันในชีวิตประจำวันของคนมลายูมุสลิมในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้หรือในโลกมลายู โดยเป็นภาษาพูดมิใช่ภาษาเขียน

4. โมเดิร์นดิเกร์มิวสิค (modern dikir music) คือชื่อเรียกเพลงสมัยนิยมซึ่งร้องในภาษามลายูถิ่นปัตตานีที่เป็นทางการ สำหรับคำอธิบายอย่างละเอียดสามารถดูต่อไปในเนื้อหา

5. ดิเกร์ฮูลู (dikir hulu) คือชื่อเรียกการแสดงพื้นบ้านของคนมลายูที่เป็นทางการ

6. ดิเกร์บานอ คือคำที่ชาวมลายูทั่ว ๆ ไปนิยมใช้เรียกการแสดงดิเกร์ฮูลู

ปัจจัยเงื่อนไขและพัฒนาการเพลงดิเกร์มิวสิค

ในปลายทศวรรษ 2520 เพลงดิเกร์มิวสิคหรือโมเดิร์นดิเกร์มิวสิคนั้นได้กำเนิดขึ้น โดยพัฒนาหรือคลี่คลายมาจากการแสดงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลูของคนมลายูในปาตานีหรือพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่การพัฒนาคลี่คลายดังกล่าว เราจำเป็นต้องขยายคำอธิบายนี้ให้ละเอียดรอบด้านยิ่งขึ้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงปัจจัยเงื่อนไขและพัฒนาการของเพลงดิเกร์มิวสิคได้อย่างชัดเจน เพราะฉะนั้นสิ่งที่เราต้องพิจารณาอย่างถี่ถ้วนเบื้องแรกคือ การแสดงดิเกร์ฮูลูมีความเปลี่ยนแปลงอย่างไรและด้วยเงื่อนไขปัจจัยใดที่ทำให้เกิดเพลงแบบใหม่หรือเพลงสมัยนิยม (popular music) อันเป็นแบบฉบับของคนมลายูปาตานีขึ้นมา ดังที่เรารู้จักกันในชื่อต่าง ๆ ได้แก่ “โมเดิร์นดิเกร์มิวสิค”, “เพลงดิเกร์มิวสิค”, “ดิเกร์จอแฆะหรือลาฆูบาดิเกร์” หรือบางทีก็ถูกนับว่าเป็นเพลงพื้นบ้าน (folk song) เช่นเดียวกับการแสดงดิเกร์ฮูลูหรือที่ชาวมลายู ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นิยมเรียกกันว่า “ดิเกร์บานอ” ดังนั้น เพื่อที่จะทำความเข้าใจความพัฒนาการของเพลงดิเกร์มิวสิคอย่างถ่องแท้รอบด้าน จึงต้องพิจารณาการแสดงดิเกร์ฮูลูและความเปลี่ยนแปลงของการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้

1. การแสดงดิเกร์ฮูลูและความเปลี่ยนแปลง

การแสดงดิเกร์ฮูลู (dikir hulu) เป็นรูปแบบการแสดงพื้นบ้านของชาวมลายูปาตานีที่ดำรงสืบเนื่องมาอย่างยาวนาน การแสดงพื้นบ้านดังกล่าวประกอบด้วยขั้นตอนการแสดงต่าง ๆ ซึ่งถูกจัดลำดับตามช่วงจังหวะของดนตรีและทำนองเพลงที่ถูกกำหนดไว้แล้ว และเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในดิเกร์ดิเฮูลูทั้งหมดเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ กลองบานออีบู (รำมะนาใหญ่) 1 ใบ (2) กลองบานออาเนาะ (รำมะนา

เล็ก) 1 ใบ (3) ฆง (ฆ้อง) 1 ใบ (4) อาเนาะอาแย (ฉิ่ง) 1 คู่ (5) กายูตือโปะ (ฉาบ) 1 คู่ (6) มง (โหม่ง) 1 ใบ และ (7) ลูกแซกหรือลูกซัด (มาราคัส) 1 - 2 คู่ อย่างไรก็ตาม บางคณะอาจมีเครื่องดนตรีเพิ่มมาอีกประเภทหนึ่งคือ แทมบูรีน (tambourine) การแสดงจะเริ่มต้นด้วยการว่ากลอนตามทำนองต่าง ๆ กล่าวคือ ในขั้นแรกเป็นการโหมโรงหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นบทไหว้ครู จากนั้นก็ตามด้วยการเกริ่นนำถึงเรื่องราวที่จะโต้โผด้วยปฏิภาณไหวพริบระหว่างพ่อเพลงหรือที่เรียกว่า “ตูแกกาโระ” (ในภาษามลายูกลางเรียกว่า ตูกัง การุต) และบรรดาลูกคู่ (นับรวมนักดนตรีที่บรรเลงดนตรีด้วย) ในอดีต การแสดงพื้นบ้านประเภทนี้นิยมจัดขึ้นในช่วงหลังเสร็จสิ้นฤดูเก็บเกี่ยว ในงานเทศกาลรื่นเริงต่าง ๆ หรืองานทางประเพณี เช่น งานแต่งงาน (มาแก ปูโละ) งานพิธีขลิบอวัยวะเพศ (มาโซะยาวี) โดยจะนิยมจัดเฉพาะช่วงเวลากลางคืนจนไปถึงเช้าวันรุ่งขึ้น (วาที ทรัพย์สิน, 2548, น. 60; ภิญโญ เวชโช, 2550, 131 - 133)

ในปัจจุบันอาจกล่าวได้ว่าการแสดงดิเกร์ฮูลูมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างมาก จากการศึกษาเบื้องต้นผู้วิจัยพบว่าในช่วงต้นทศวรรษ2520 เป็นอย่างช้า รูปแบบการแสดงดิเกร์ฮูลูได้เปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญ โดยเฉพาะการเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่ทำให้ภูมิทัศน์ที่สร้างโดยเสียง (soundscape) ของการแสดงดิเกร์ฮูลูเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก ในงานศึกษาเชิงคติชนวิทยา (folklore) ที่เข้าไปบันทึกเก็บข้อมูลและสังเกตการณ์ระบุว่า มีการนำเครื่องขยายเสียงไฟฟ้า (electric amplifier) ไมโครโฟน (microphone) และลำโพง (loud speaker) มาใช้ในการขยายเสียงขณะทำการแสดง (เฉลิม มากนวล, 2551, 282) การใช้เครื่องขยายเสียงดังกล่าวเปลี่ยนรูปโฉมการแสดงแบบเดิมที่สืบเนื่องมาจากอดีตอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ทำให้

เสียงของการแสดงทั้งเสียงบรรเลงดนตรีกับเสียงการโต้โผระหว่างตูแกกาโระกับบรรดาลูกคู่นั้นมีความดังกังวานมากยิ่งขึ้น แตกต่างจากในยุคที่ยังไม่มีการนำเครื่องขยายเสียงมาใช้ ที่เสียงดังกล่าวนี้จำกัดอยู่ในขอบเขตที่ไม่กว้างขว้างมากนัก ความอึกทึกครึกโครมขณะแสดงจึงไม่อาจเทียบได้กับเสียงที่ถูกขยายให้ดังก้องอย่างมากในช่วงหลัง

รูปแบบการแสดงดิเกร์ฮูลูสามารถแบ่งออกเป็นการแสดงทั่วไปในงานเชิงประเพณีและการแสดงเพื่อการแข่งขันหรือแสดงประกวด แต่ในปัจจุบันการแสดงดิเกร์ฮูลูหาได้รับนิยมในทุกชุมชน ความนิยมที่ลดน้อยลงนี้ทำให้คณะดิเกร์ฮูลูที่เมื่อก่อนมีประจำหมู่บ้านต่าง ๆ พลอยลดลงอีกด้วย โดยเฉพาะชุมชนที่ตอบรับกับกระแสการฟื้นฟูอิสลามที่เข้ามาในระยะหลัง อย่างไรก็ดีได้มีความพยายามรื้อฟื้นขึ้นโดยปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัยใหม่และหลักการทางศาสนา (ณัฏฐาพร หอมแช่ม, 2548, 45) เพราะฉะนั้นเราอาจยังพบการแสดงดิเกร์ฮูลูในงานแต่งงาน งานแก้บน หรืองานวัฒนธรรมประจำปีในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ สำหรับการแสดงดิเกร์ฮูลูในงานเชิงประเพณีกินเวลาการแสดงยาวนานพอสมควร กล่าวคือไม่น้อยกว่าสี่ชั่วโมงหรือในบางแห่งก็จะแสดงตั้งแต่ช่วงดึกจนถึงเช้าวันรุ่งขึ้น การแสดงดิเกร์ฮูลูในงานทางประเพณีของชาวมลายูนี้ค่อนข้างรักษารูปแบบดั้งเดิมของการแสดงดิเกร์ฮูลูไว้ โดยเฉพาะเวลาในการแสดงและการขับกลอนปันตุน แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัดคือการแสดงดิเกร์ฮูลูมิใช่การโต้โผด้วยปฏิภาณไหวพริบระหว่างคณะอีกต่อไปแล้ว เนื่องจากรูปแบบดังกล่าวค่อย ๆ หายไป โดยถูกแทนที่ด้วยการเล่นตลกหรือที่เรียกว่า “บทจีแจ” ระหว่างตูแกกาโระในคณะที่อาจมีมากกว่าหนึ่งคน และเน้นการร้องเพลง (หรือเรียกว่า “ลาฆู” ในภาษามลายู) ในขณะที่การประชันระหว่างคณะพร้อม ๆ กันในงานการแสดงทางประเพณีแทบจะไม่มีแล้ว

ยกเว้นในงานการประกวดหรือแข่งขัน (วาที ทรัพย์สิน, 2548, 60)

การเน้นร้องเพลงหรือลาฆูนั้นถือว่าเป็นการเปลี่ยนด้านรูปแบบอันสำคัญของการแสดงดิเกร์ฮูลู เพราะในอดีตจุดเด่นของการแสดงดิเกร์ฮูลูคือความสามารถของพ่อเพลงหรือที่เรียกว่า “ตูแกกาโระ” ในการขับกลอนด้วยปฏิภาณไหวพริบเพื่อโต้ตอบระหว่างพ่อเพลงหรือตูแกกาโระคณะอื่นหรือภายในคณะเดียวกันโดยปราศจากการเตรียมบทกลอนสำหรับการโต้ตอบไว้ล่วงหน้า แต่ในปัจจุบันการแสดงดิเกร์ฮูลูแบบนี้ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น กลายเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความเบื่อหน่ายแก่ผู้มาชมมากกว่า (ซูนีรา ต้นไทร, สัมภาษณ์, 20 มกราคม 2558) ด้วยเหตุนี้การร้องเพลงจึงเป็นกลายเป็นช่วงที่ผู้ชมตั้งตารอคอย อย่างไรก็ตามการขับกลอนปันตุนตามลำดับขั้นตอนในการแสดงนั้นยังคงมีอยู่ ขณะที่การร้องเพลงนั้นจะสลับกันร้องโดยนักร้องนำในคณะ กล่าวได้ว่ารูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในดิเกร์ฮูลูนี้ทำให้มีการประพันธ์เพลงขึ้นเพื่อใช้สำหรับร้องบนเวที เพราะการร้องเพลงทำให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนานไปกับเนื้อร้องและความไพเราะของน้ำเสียงของพ่อเพลงหรือตูแกกาโระ แต่กระนั้นเมื่อมีการนำเทคโนโลยีการบันทึกเสียงมาใช้ในการบันทึกเสียงการแสดง ทำให้การแสดงอันยืดยาวกินเวลาหลายชั่วโมงถูกตัดทอนเหลือเพียงเฉพาะการขับกลอนปันตุน ต่อมาก็บันทึกเฉพาะบทเพลงหรือลาฆูของการแสดงดิเกร์ฮูลูเท่านั้น โดยบันทึกเสียงในรูปแบบของเทปคาสเซ็ต

ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เทปคาสเซ็ตเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนมากขึ้นเรื่อย ๆ โดยเฉพาะในอุตสาหกรรมเพลง เพราะเทปคาสเซ็ตนั้นมีราคาถูกและสามารถหาซื้อมาครอบครองได้ง่าย การเข้ามาของเทคโนโลยีในการบันทึกเสียงทำให้ดิเกร์ฮูลูกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมความบันเทิงพื้นบ้าน ที่ใครก็สามารถซื้อมา

ครอบครองหรือฟังที่บ้านได้ ผลที่ตามมาก็คือการฟังดิเกร์ฮูลูก่อให้เกิดความเป็นปัจเจกในการฟังหรือฟังส่วนตัวกันมากขึ้น โดยแทนที่การมาชมด้วยกันของผู้คนเช่นในอดีต เพราะการมีเทปคาสเซ็ตทำให้ผู้ชมไม่จำเป็นต้องออกไปนอกบ้านเพื่อไปชมคณะดิเกร์ฮูลูด้วยตัวเองในยามค่ำคืน อย่างไรก็ดีการบันทึกเสียงเพลงดิเกร์ฮูลูในรูปแบบเทป คาสเซ็ตระยะแรกดูเหมือนว่ามิได้ส่งผลต่อการหายไปของการแสดงดิเกร์ฮูลูตามงานทางประเพณีของชาวมลายูจนหายไปแต่อย่างใด เนื่องจากการแสดงสดยังค่อนข้างได้รับความนิยมมากกว่าการซื้อเทปคาสเซ็ตมาฟัง ในขณะเดียวกันเทปคาสเซ็ตเพลงดิเกร์ฮูลูก็ไม่ได้แพร่หลายในตลาดเพลงมากนัก แต่กระนั้นหลังจากเทปคาสเซ็ตเพลงดิเกร์ฮูลูถูกผลิตในปริมาณมากขึ้น การบันทึกเสียงจึงเป็นปัจจัยที่ส่งเสริมและประชาสัมพันธ์คณะดิเกร์ฮูลูต่าง ๆ ไปในเวลาเดียวกันอีกด้วย เช่น รายได้จากการขาย หรือการเป็นที่รู้จักแก่คนในวงกว้างมากขึ้น เป็นต้น และกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมในรูปแบบของผลิตภัณฑ์มวลชน (mass production) ที่สามารถหาซื้อมาครอบครองได้ง่ายอีกด้วย เพราะมีการผลิตซ้ำจำนวนมากเพื่อจำหน่าย

อย่างไรก็ตามการบันทึกเสียงการแสดงดิเกร์ฮูลูในรูปแบบเทปคาสเซ็ตยุคแรกในช่วงทศวรรษ 2520 ยังเป็นการบันทึกเสียงที่มีคุณภาพต่ำ เนื่องจากไม่ได้บันทึกในห้องบันทึกเสียงหรือสตูดิโอสำหรับบันทึกเสียงโดยเฉพาะ แต่การบันทึกเสียงดังกล่าวก็ก่อให้เกิดธุรกิจการบันทึกเสียงในท้องถิ่นของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยมีนายทุนเชื้อสายจีนเป็นผู้ลงทุนและได้ชักชวนบรรดาตูแกกาโระหรือพ่อเพลงที่มีชื่อเสียงมาบันทึกเสียง ตามความทรงจำของบรรดาศิลปินที่เคยร่วมงานกับ “นายเสรี ภามาศรี” ในนามของ “เสรีมิวสิค” นั้น ระบุว่าพวกเขาได้เข้ามาขอบันทึกเสียงตามการชักชวนของนายห้าง (ดะ กำปง

ปีแซ, สัมภาษณ์, 4 กุมภาพันธ์ 2555; บารูดิง, สัมภาษณ์, 10 มีนาคม 2555) แม้ว่าการบันทึกเสียงจำกัดอยู่ในวงแคบๆ ไม่ได้แพร่หลายอย่างกว้างขวางมากก็ตาม แต่ถือเป็นจังหวะความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในโลกความบันเทิงของชาวมลายูปาตานี ที่วัฒนธรรมถูกเปลี่ยนให้เป็นสินค้าเชิงพาณิชย์อันจับต้องหรือครอบครองได้ ในขณะเดียวกันช่วงทศวรรษ 2520 นั้นพบว่าวิทยุกระจายเสียงมีบทบาทในการแพร่กระจายการแสดงดิเกร์ฮูลูอีกด้วย โดยคณะดิเกร์ฮูลูที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น มักได้รับเชิญให้ไปเล่นดิเกร์ฮูลูออกอากาศ (เฉลิม มากนวล, 2551, 282)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของดิเกร์ฮูลูคือการขับร้องเพลงแทนที่การขับกลอนด้วยปฏิภาณไหวพริบ และต่อมาเพลงก็ได้รับการบันทึกเสียงในรูปแบบเทปคาสเซ็ต อันเป็นการเปลี่ยนวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้าที่เกิดขึ้นในโลกความบันเทิงมลายูปาตานี อย่างไรก็ตามในช่วงทศวรรษ 2530 กระแสการฟื้นฟูอิสลามเป็นปัจจัยสำคัญอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงของความบันเทิงพื้นบ้านประเภทนี้อีกด้วย เพราะดนตรีถูกมองว่าเป็นสิ่งต้องห้ามหรือควรหลีกเลี่ยง จึงทำให้งานทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เช่น พิธีเข้าสุนัตหรือที่เรียกว่ามาโซะยาวีในบางแห่งนั้นไม่มีการเชิญคณะดิเกร์ฮูลูมาทำการแสดงเหมือนในอดีต หากแต่ยังคงพบการแสดงดิเกร์ฮูลูในงานแต่งงานของชาวมลายูมากกว่า เนื่องจากเป็นงานรื่นเริงที่ข้อห้ามทางศาสนาค่อนข้างผ่อนคลาย อาจกล่าวได้ว่าดิเกร์ฮูลูในปัจจุบันยังคงผูกพันกับงานทางประเพณี แม้ว่าในระยะหลังการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้มีการจัดขึ้นตามสถานที่ทั่วไปในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ก็เป็นการจัดในเชิงงานแสดงให้ผู้เข้าร่วมมีโอกาสได้ชม หรือในงานที่จัดการแข่งขัน อย่างไรก็ตามด้วยอิทธิพลใหม่ๆ ทางด้านดนตรี

ที่เข้ามาและเทคโนโลยีการบันทึกเสียง ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์แนวเพลงแบบใหม่ขึ้น ซึ่งจะรู้จักในฐานะโมเดิร์นดิเกร์มิวสิคหรือเพลงดิเกร์มิวสิค

2. กำเนิดและพัฒนาการเพลงดิเกร์มิวสิค

เพลงดิเกร์มิวสิคหรือโมเดิร์นดิเกร์มิวสิคนั้นไม่ใช่รูปแบบการแสดงที่มีลำดับขั้นตอนการแสดงเหมือนเช่นการแสดงดิเกร์ฮูลู แต่เพลงดิเกร์มิวสิคคือรูปแบบเพลงประเภทหนึ่งของชาวมลายูปาตานี หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นเพลงสมัยนิยมมลายูปาตานีก็ได้ (Melayu - Patani popular music) เพราะเพลงดิเกร์มิวสิคเกิดขึ้นตามรูปแบบที่เรียกได้ว่าเป็นอุตสาหกรรมเพลงอย่างแท้จริง นับตั้งแต่การผลิตและการแพร่กระจายของเพลงประเภทนี้คือกระบวนการของอุตสาหกรรมเพลง กล่าวคือ มีการผลิตซ้ำจำนวนมากเพื่อจำหน่ายเชิงพาณิชย์ ทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคมีฐานะเป็นผลิตภัณฑ์มวลชน และแพร่กระจายตามช่องทางการสื่อสารร่วมสมัย แม้ว่าการแพร่กระจายของเพลงจะมีขอบเขตเพียงแค่ในระดับกลุ่มชาติพันธุ์ (ชาติพันธุ์มลายู) ในโลกมลายูปาตานีหรือพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ก็ตาม แต่กระแสนิยมเพลงก็ค่อย ๆ แพร่ขยายเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ นอกจากนี้การเข้ามาของอินเตอร์เน็ต (internet) ระยะต่อมาก็ยิ่งทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคถูกเผยแพร่อย่างกว้างขวางมากขึ้น ดังนั้น จึงพบว่ามีผู้ฟังหรือแฟนเพลงจากบ้านใกล้เรือนเคียงอย่างกลันตัน ประเทศมาเลเซีย เข้ามารับฟังบ่อยครั้งและรู้จักแม้กระทั่งนักร้องเพลงดิเกร์มิวสิค กล่าวได้ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคนั้นไม่เพียงแต่ได้รับความนิยมเฉพาะในหมู่ผู้ฟังชาวมลายูปาตานี แต่ยังข้ามเขตแดนไปยังฝั่งประเทศมาเลเซียอีกด้วย

เพลงดิเกร์มิวสิคที่ปรากฏขึ้นครั้งแรกพัฒนามาจากเพลงที่ใช้

ร้องในการแสดงดิเกร์ฮูลู ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคช่วงแรก ๆ ก็มักเป็นเพลงที่คุ้นเคยสำหรับแฟนเพลงที่ติดตามการแสดงดิเกร์ฮูลู อยู่แล้ว กล่าวได้ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคหลายบทเพลงนั้น เคยเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงดิเกร์ฮูลู อย่างไรก็ตามเพลงดิเกร์มิวสิค แตกต่างจากการเพลงที่ใช้ในการแสดงดิเกร์ฮูลู อย่างชัดเจนในด้านเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงนั่นเอง กล่าวคือเพลงดิเกร์มิวสิคใช้เครื่อง ดนตรีตะวันตก ตั้งแต่เครื่องผลิตเสียงสังเคราะห์ (synthesizer) คีย์บอร์ดไฟฟ้า กีตาร์ไฟฟ้า กลองชุดไฟฟ้าและคอมพิวเตอร์ ในขณะที่การแสดงดิเกร์ฮูลูหรือเพลงดิเกร์ฮูลูนั้น ยังคงจำกัดเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงแบบเดิม ๆ เท่านั้น และแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลงในด้านดนตรีเลย แม้ว่าในบางคณะอาจมีการเสริมหรือลดเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางชนิด ดังเช่นขลุ่ยซึ่งในการแสดงดิเกร์ฮูลูในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นถูกยกเลิกไป เพราะขลุ่ยถูกพิจารณาว่าไม่ค่อยเข้ากับจังหวะการแสดงดิเกร์ฮูลูในโลกมลายูปาตานีที่เน้นความรวดเร็วและความอึกทึกครึกโครม แต่การแสดงดิเกร์ฮูลูหรือดิเกร์บารัตในรัฐกลันตันขลุ่ยยังคงถูกใช้บรรเลงอยู่ เพราะที่นั่นยังนิยมว่ากลอนปันตุนและใช้ขลุ่ยบรรเลงคลอ (ซูนีรา ต้นไทร, สัมภาษณ์, 7 กรกฎาคม 2558)

เพลงดิเกร์มิวสิคพัฒนาขึ้นตามลำดับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 ภายใต้การสนับสนุนของนายทุนเชื้อสายจีนในท้องถิ่น ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในชื่อ “แบเล็ง” หรือนายคำรณ จรรโลงศิลป เขาเป็นผู้คลุกคลีกับการแสดงพื้นบ้านของชาวมลายูมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นอย่างช้า เนื่องจากคำรณเกิดและเติบโตในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ (อ.สุไหงโก - ลก จ.นราธิวาส) ทำให้เขาค่อนข้างมีความคุ้นเคยกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวมลายูปาตานีและสามารถใช้ภาษามลายูถิ่นปัตตานีได้ คำรณเล่าว่าเขาเริ่มตระเวนบันทึกเสียงแบบง่าย ๆ โดยใช้

เครื่องเล่นเทปสเตอริโอกับเทปคาสเซ็ตเปล่า (blank tape) เพื่อบันทึกเสียงการแสดงตามงานเทศกาลต่าง ๆ ของชาวมลายู และได้กลายเป็นจุดเริ่มต้นแรก ๆ ที่ชักนำเขาเข้าสู่แวดวงความบันเทิงของชาวมลายูในปาตานี อีกทั้งมีโอกาสได้สร้างความคุ้นเคยกับบรรดาศิลปินพื้นบ้านทั้งหลาย ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 ด้วยความร่วมมือของบรรดานักดนตรีที่เล่นดนตรีอาชีพตามสถานบันเทิงยามค่ำคืนและนักร้องซึ่งช่วงแรกเป็นตูแกกาโระในการแสดงดิเกร์ฮูลู ก่อให้เกิดการบันทึกเสียงครั้งแรก การนำเพลงที่ใช้ในการแสดงดิเกร์ฮูลูแต่เปลี่ยนดนตรีแบบใหม่ตามรูปแบบเพลงสมัยนิยม (popular music) ทั่วไป เช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง เพลงจากอินโดนีเซียและมาเลเซีย หรือเพลงจากภาพยนตร์อินเดีย เป็นต้น กล่าวได้ว่านี่คือช่วงเวลาสำคัญของการสร้างสรรค์ความแปลกใหม่แก่วงการความบันเทิงในโลกความบันเทิงมลายูปาตานี และแม้ว่าผลตอบรับจากผู้ฟังในคราแรกจะมีเสียงวิจารณ์ไปในทางลบมากกว่าก็ตาม แต่ก็ประสบความสำเร็จในเวลาต่อมา

จากความทรงจำของคำรณ จรรโลงศิลป “ซูเด็ง ยามู” คือนักร้องคนแรกที่ริเริ่มร้องเพลงดิเกร์ มิวสิค ในฐานะที่ซูเด็งมีชื่อเสียงการแสดงดิเกร์ฮูลูมาก่อน ดังนั้นกิตติศัพท์ทางด้านการเป็นตูแกกาโระในคณะดิเกร์ฮูลูของเขาจึงจุดประกายแห่งความคาดหวังเล็ก ๆ ในการนำเสนอสิ่งแปลกใหม่และขับร้องในภาษาท้องถิ่นอย่างภาษามลายูปัตตานีแก่ผู้ฟังชาวมลายู แม้ว่ายอดขายซึ่งเป็นความมุ่งหมายของคำรณ จรรโลงศิลปและบริษัทธุรกิจความบันเทิงซึ่งรู้จักกันในเวลาต่อมาคือ “บริษัท ซาวด์สตาร์ปัตตานี จำกัด” จะไม่บรรลุผลสำเร็จก็ตาม แต่กระนั้นความล้มเหลวนี้ก็มิได้รั้งความพยายามที่จะสร้างอาณาจักรเพลงมลายูในปาตานีให้หยุดลง ดังที่เราจะเห็นต่อไปข้างหน้าว่าเพลงดิเกร์มิวสิคเดินตามแนวทางหรือกระแสเพลงสมัยนิยมทั่วไปที่ได้รับความ

นิยมในช่วงเวลาดังกล่าว โดยเข้าใจถึงการสร้างสรรค์เพลงเพื่อตอบสนองกับรสนิยมการฟังเพลงของผู้ฟังชาวมลายูโดยทั่วไป แนวเพลงหรือทำนองเพลงต่าง ๆ ก็มักหยิบยืมหรือปรับมาจากเพลงสมัยนิยมที่ได้รับความนิยมทั้งจากไทย มาเลเซีย อินโดนีเซีย และอินเดีย โดยมีทั้งแต่งเนื้อร้องใหม่และใช้เนื้อร้องเดิมที่มีอยู่แล้วในเพลงดิเกร์ฮูลู กล่าวได้ว่าด้วยการเปลี่ยนเพลงพื้นบ้านในท้องถิ่นหรือแต่งเพลงในภาษาถิ่นขึ้นมาใหม่ให้กลายเป็นผลิตภัณฑ์มวลชน (mass production) ทำให้บริษัทซาวด์สตาร์ปัตตานีจำกัดของคำรณ จรรโลงศิลป สามารถประสบความสำเร็จอย่างน่าพอใจกับนักร้องคนถัดมา

"นาเซ บางปู" คือนักร้องที่ประสบความสำเร็จในแง่ยอดขาย ทำให้บริษัทเห็นความหวังและรู้ทิศทางที่จะทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคสามารถขายได้และเป็นที่นิยมของผู้ฟังในท้องถิ่น แม้ว่านาเซ บางปูมิเคยเป็นตูแกกาโระหรือเกี่ยวข้องกับการแสดงดิเกร์ฮูลูมาก่อนก็ตาม แต่ปัจจัยที่ทำให้อัลบั้มของเขาสร้างความสำเร็จได้ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเพลงมีเนื้อหาที่ใช้ภาษาฟังง่ายและติดหูผู้ฟัง (พิเชฐ แสงทอง, 2557, 74) อย่างไรก็ตามอายุของการเป็นศิลปินของเขานั้นไม่นานนัก เนื่องจากนาเซออกอัลบั้มมาเพียงสองอัลบั้มเท่านั้นกระแสตอบรับของเขาก็ลดลง คำรณ จรรโลงศิลปเล่าว่าสาเหตุสำคัญก็คือนาเซไม่สามารถรักษาน้ำเสียงให้ดีพอเหมือนในอัลบั้มแรก ๆ ได้ แม้นาเซได้กลับมาปรากฏตัวอีกครั้งในช่วงที่ความนิยมในเทปคาสเซ็ตลดลง โดยถูกแทนที่ด้วยเทคโนโลยีแผ่นซีดี (CD) กับวีซีดี (VCD) แต่ก็เป็นการนำเพลงเก่า ๆ มาทำใหม่ กล่าวได้ว่าหลังจากความสำเร็จช่วงแรกนี้เกิดขึ้นไม่นานนัก ก็เกิดศิลปินนักร้องใหม่ ๆ ทยอยออกมาเพื่อเข้ามาทดลองออกเทปคาสเซ็ตเพลงกับบริษัทเพิ่มมากขึ้น เพราะการบันทึกเสียงและทิศทางตลาดผู้ฟังนั้นไม่ใช่เรื่องยากลำบากอีกต่อไป เพราะฉะนั้น

นับแต่ในช่วงทศวรรษ 2530 ซึ่งมีการผลิตเพลงดิเกร์มิวสิคออกมามากขึ้น เพลงประเภทนี้ก็เป็นที่รู้จักแก่แฟนเพลงอย่างกว้างขวาง

ช่วงต้นทศวรรษ 2530 บริษัทซาวด์สตาร์ปัตตานี จำกัด สามารถผลิตนักร้องใหม่ ๆ ภายใต้สังกัดของบริษัทหลายคน ตั้งแต่ยุคแรกๆได้แก่ “มาซีเตาะ บูดี”, “รัม บาชะเอ” นักร้องทั้งสองคนนี้สามารถขับร้องเพลงภาพยนตร์อินเดียได้คล้ายคลึงกับนักร้องอินเดียในเทปต้นฉบับอย่างมาก บริษัทจึงมีผลงานเพลงภาพยนตร์อินเดียที่ขับร้องโดยสองคนนี้เกือบทุกอัลบั้ม ต่อมาศิลปินดิเกร์ฮูลูที่มีชื่อเสียงอย่างมากในช่วงเวลานั้นอย่าง “มะเยะ อาเนาะซีงอ” ก็เข้ามาบันทึกเสียงกับบริษัทอีกด้วย มะเยะคือตูแกกาโระที่ได้รับการยกว่าว่าเป็นราชาเสียงตั้งแต่ก่อนทศวรรษ 2520 อย่างไรก็ดีนักร้องซึ่งถูกคาดหมายว่าจะเป็นดั่งแม่เหล็กดึงดูดตลาดผู้ฟังนั้นพลันเสียชีวิตลง ทั้ง ๆ ที่ได้รับการยกย่องว่ามีพรสวรรค์อย่างล้นเหลือ กล่าวคือมาซีเตาะเสียชีวิตในปี พ.ศ. 2534 และมะเยะ อาเนาะซีงอเสียชีวิตลงในปี พ.ศ. 2536 การจากไปของนักร้องที่ได้รับความนิยมนี้ดูเหมือนจะทำให้กระแสเพลงดิเกร์มิวสิคตกต่ำลง ทว่าสิ่งที่เกิดขึ้นตามมาก็มิได้เป็นไปเช่นนั้น เนื่องจากมีนักร้องคนอื่น ๆ สามารถก้าวขึ้นมาบนเวทีแห่งโลกความบันเทิงของชาวมลายูปาตานีอย่างมิขาดสาย และในบรรดาศิลปินนักร้องที่สามารถสร้างชื่อเสียงและรายได้แก่บริษัท ซาวด์สตาร์ปัตตานี จำกัดอย่างยาวนานคือ “ดะ กำปงปีแซ” ซึ่งเติบโตมากับการร้องเพลงอนาซีดและร้องเพลงทั่วไปตามสถานบันเทิงยามค่ำคืนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ และ “บารูดิง” ซึ่งเติบโตมากับการร้องเพลงดิเกร์ฮูลู แต่ไม่ค่อยมีชื่อเสียงในการแสดงดิเกร์ฮูลูมากนัก

“ดะ กำปงปีแซ” และ “บารูดิง” คือนักร้องที่เป็นตัวชูโรงของบริษัทนับแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา พวกเขาทั้งสองมีผลงานเพลง

รวมกันทั้งสิ้นมากกว่า 20 อัลบั้ม นั่นหมายความว่าทั้งดะ กำปงปีแซ และบารูดิง มีบทบาทสำคัญยิ่งในการสร้างปรากฏการณ์ใหม่ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานีอย่างแท้จริง แม้ว่าทั้งสองจะได้รับคำวิจารณ์ด้วยแว่นของศาสนาอิสลามแบบเคร่งคัมภีร์ก็ตาม แต่ด้วยความพยายามและการได้รับการสนับสนุนจากบรรดาแฟนเพลงชาวมลายูปาตานีที่คลั่งไคล้ในตัวพวกเขามาอย่างยาวนาน จนได้รับการยกย่องว่าเป็นราชินีและราชาเพลงดิเกร์มิวสิค ก็พิสูจน์ให้เห็นว่าการร้องเพลงดิเกร์มิวสิคนั้นประสบความสำเร็จอย่างแท้จริง นอกจากนี้ผลงานเพลงดิเกร์มิวสิคของพวกเขาก็มิได้จำกัดอยู่เฉพาะในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้หรือในโลกความบันเทิงของชาวมลายูปาตานีเท่านั้น หากแต่ขยายไปจนถึงพื้นที่บางส่วนทางตอนเหนือของประเทศมาเลเซียอีกด้วย โดยเฉพาะในรัฐกลันตัน รวมทั้งมีโอกาสไปแสดงที่ประเทศมาเลเซียอีกด้วย ซึ่งมักได้รับการว่าจ้างโดยกลุ่มคนมลายูปาตานี ที่ไปทำงานอยู่ที่นั่น กล่าวได้ว่าในยุคของเทปคาสเซ็ตนั้นเพลงดิเกร์มิวสิคที่โด่งดังและติดหูผู้ฟังชาวมลายูปาตานีในท้องถิ่นอย่างมากคือเพลงของดะ กำปง ปีแซ และบารูดิง นั่นเอง

อย่างไรก็ตามนอกจากดะ กำปงปีแซ และบารูดิงแล้ว จากการสำรวจรายชื่อนักร้องเพลงดิเกร์มิวสิคจากปกเทปคาสเซ็ตที่ถูกเก็บไว้อย่างดีในร้านขายเทปในจังหวัดปัตตานีอย่างร้านซาวด์สตาร์ปัตตานีของคำรณ จรรโลงศิลป พบว่ามีนักร้องจำนวนเกือบร้อยคนที่ได้ออกอัลบั้มเทปคาสเซตวางจำหน่าย บรรดานักร้องเหล่านั้นมีหลายคนที่ยังคงมีผลงานต่อเนื่องจนปัจจุบัน แม้ว่ามีศิลปินนักร้องจำนวนหนึ่งได้เลิกร้องเพลงไปแล้วก็ตาม แต่หลายคนก็ยังคงออกร้องเพลงขับกล่อมแฟนเพลงผู้หลงใหลในเสียงเพลงต่อไป และมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในโลกความบันเทิงมลายูปาตานี เช่น “มูนีเราะห์”, “กี บลูสตาร์”, “มะเย็ง

ชอปเปอร์” และ “มะโระ ปาตารายอ” เป็นต้น ผลงานเพลงของศิลปินนักร้องเหล่ายังคงมีอยู่ตามร้านขายเพลงหรือในแผงขายเพลงตามตลาดนัดในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ เพราะยังคงมีการผลิตซ้ำออกมาตามคำเรียกร้องของแฟนเพลงรุ่นเก่า กล่าวได้ว่าตลอดช่วงทศวรรษ 2530 เพลงดิเกร์มิวสิคถูกทำให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมอย่างแท้จริง และเป็นผลิตภัณฑ์มวลชนที่แพร่กระจายอย่างกว้างขวาง ตลอดจนถูกเผยแพร่ทางสถานีวิทยุอีกด้วย

3. การบันทึกเสียง การแพร่กระจาย และอุตสาหกรรมเพลงหลังทศวรรษ 2540

ดังที่ได้กล่าวมาบ้างแล้วข้างต้นว่าการบันทึกเสียงเพลงเกิดขึ้นหนแรกในจังหวัดยะลา ภายใต้การสนับสนุนของเสรีมิวสิค ต่อมาเมื่อเสรีมิวสิคเลิกกิจการไปฐานการผลิตเพลงหรือความบันเทิงในโลกมลายูปาตานีก็ตั้งอยู่ที่จังหวัดปัตตานี ภายใต้การดูแลของบริษัทซาวด์สตาร์ปัตตานี จำกัด ในขณะที่การบันทึกเสียงเชิงคุณภาพหรือการบันทึกเสียงในสตูดิโอบันทึกเสียงซึ่งสามารถตัดเสียงรบกวนจากภายนอกนั้นเกิดขึ้นในระยะหลัง ด้วยเหตุนี้การบันทึกเสียงเพลงดิเกร์มิวสิคจำเป็นต้องขึ้นไปบันทึกเสียงที่ห้องสตูดิโอบันทึกเสียงที่กรุงเทพฯ เนื่องจากมีอุปกรณ์และเครื่องไม้เครื่องมือในการบันทึกเสียงครบครัน อีกทั้งมีนักเรียบเรียงเสียงประสานมืออาชีพประจำอยู่ที่นั่นอีกด้วย นอกจากนี้การบันทึกเสียงเพื่อผลิตเทปคาสเซ็ตในคราวละปริมาณมาก ๆ เพื่อขายในตลาดเพลงท้องถิ่นพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ต้องพึ่งพาการผลิตที่กรุงเทพฯ ทำให้ช่วงแรกบริษัทต้องนำนักร้องและนักดนตรีของบริษัทไปทำการบันทึกเสียงพร้อมกันที่กรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามหลังจากนั้นไม่นานนัก บริษัทซาวด์สตาร์ปัตตานีจำกัดซึ่งกลายเป็นบริษัทผลิต

เพลงท้องถิ่นเพียงบริษัทเดียว ก็สามารถสร้างสตูดิโอของตัวเองขึ้นมาได้หลังจากกระแสตอบรับต่อเพลงดิเกร์มิวสิคและรายได้จากการขายเทปคาสเซ็ตประสบความสำเร็จ ทำให้บริษัทกล้าลงทุนซื้ออุปกรณ์ที่จำเป็นในการบันทึกเสียง ไม่ว่าจะเป็นคอมพิวเตอร์ เครื่องผลิตเสียงสังเคราะห์ (synthesizer) หรือเครื่องดนตรีไฟฟ้าตะวันตก

การบันทึกเสียงที่ดีขึ้นประกอบกับความสามารถในการผลิตเทปคาสเซ็ตในปริมาณมาก ก็ทำให้เทปคาสเซ็ตเพลงดิเกร์มิวสิคซึ่งมีราคาไม่แพงมากนักกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่ใคร ๆ ก็สามารถหาซื้อได้ มีการเปิดร้านขายเพลงตามตัวเมืองใหญ่ ๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่น อ. เมืองปัตตานี อ. เมืองยะลา และอ.สุไหงโก-ลก เป็นต้น ในขณะที่บริษัทซาวด์สตาร์ปัตตานีจำกัดก็มีร้านขายเทปคาสเซ็ตเพลงดิเกร์มิวสิคและความบันเทิง แบบพื้นบ้านอื่น ๆ ของตัวเองตลอดจนซึ่งทำหน้าที่เป็นสายส่งกระจายเทปคาสเซ็ตไปตามร้านเพลงต่าง ๆ ด้วย อย่างไรก็ตามช่องทางที่ทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคกระจายอย่างกว้างขวางและรวดเร็วอย่างมาก ในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมาไม่ได้มีเพียงเฉพาะเทปคาสเซ็ตอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังมีการแพร่กระจายโดยการออกอากาศทางสถานีวิทยุ ซึ่งช่วยทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์เพลงใหม่ ๆ ให้รู้จักและช่วยแนะนำนักร้องต่าง ๆ ให้เป็นที่รู้จักแก่แฟนเพลงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้การออกแสดงสดหรือคอนเสิร์ตตามคำเชิญหรือว่าจ้างให้ไปทำการแสดงตามงานเทศกาลต่าง ๆ โดยเฉพาะงานขายสินค้าหรืองานทางประเพณีของชาวมลายูก็ทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคเป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ฟังชาวมลายูอย่างกว้างขวางอย่างมาก

อย่างไรก็ตามหลังทศวรรษ 2540 มีนักร้องหน้าใหม่เกิดขึ้นหลายคน ในขณะที่กระแสความนิยมต่อเทปคาสเซ็ตค่อย ๆ หมดความ

นิยมลง โดยเทคโนโลยีการบันทึกเสียงระบบดิจิตอลอย่างซีดี (CD) กับวีซีดี (VCD) เป็นที่นิยมมากยิ่งขึ้น ยิ่งไปกว่านั้นมีสตูดิโอบันทึกเสียงที่ใช้คอมพิวเตอร์เป็นพื้นฐานในการเรียบเรียงเสียงประสานหรือปรับแต่งดนตรีเกิดขึ้นจำนวนหนึ่งอีกด้วย โดยสตูดิโอเหล่านี้กลายเป็นสถานที่ซึ่งรับบันทึกเสียงนักร้องต่าง ๆ แทนการไปบันทึกเสียงที่บริษัทหรือที่กรุงเทพฯ การขยายตัวของการบันทึกเสียงในท้องถิ่นนี้ไม่ว่าจะเป็นโซเลย์สตูดิโอหรืออิลฟานมิวสิค ทำให้ค่าใช้จ่ายในการลงทุนผลิตเพลงและทำอัลบั้มลดลงอย่างมาก นักร้องส่วนใหญ่ซึ่งเคยทำงานกับบริษัทซาวด์สตาร์ปัตตานีจำกัด ก็หันมาผลิตเพลงเองกับสตูดิโออิสระดังกล่าว โดยขายแผ่นมาสเตอร์และลิขสิทธิ์เพลงให้แก่บริษัท ซึ่งในเวลาต่อมาทำหน้าที่เพียงซื้อแผ่นมาสเตอร์เพลงและครอบครองสิขสิทธิ์ในการเผยแพร่แต่เพียงผู้เดียว

ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นักร้องหน้าใหม่ที่โดดเด่นขึ้นมาคือ “เปาะเตะ กูแบอีแก” เขาเติบโตมาจากการเป็นตูแกกาโระหรือคนขับกลอนในการแสดงดิเกร์ฮูลู โดยการฝึกฝนการร้องเพลงจากการติดตามการแสดงของคณะดิเกร์ฮูลูในอดีต และฝึกฝนร้องเพลงลูกทุ่งกับเพลงภาพยนตร์อินเดียที่ได้รับความนิยมในอดีตตั้งแต่สมัยเขาเป็นวัยรุ่น เพลงของเปาะเตะมักเน้นมุขตลกโปกฮาและเสียดสีสังคม ดังนั้นเมื่อเปาะเตะพร้อมกับคู่หูของเขาคือ “อุเซ็ง บือแต” ออกไปร้องเพลงดิเกร์มิวสิคตามคำเชิญหรือว่าจ้างตามสถานที่ต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ก็จะมีผู้ชมแห่กันมาพวกเขาอย่างล้นหลาม เพราะเขาไม่เพียงแต่ร้องเพลงเท่านั้นแต่มีความสามารถสร้างความบันเทิงหรือเสียงหัวเราะให้เกิดแก่ผู้ชมอีกด้วย บทบาทของเขาจึงมากกว่าการเป็นนักร้องแต่ยังเป็นนักแสดงตลกด้วยนั่นเอง การปรากฏตัวของเปาะเตะและคนอื่น ๆ ในช่วงทศวรรษ 2540 ถือได้ว่ากำเนิดขึ้นในยุคหลังเทปคาสเซ็ต

อันเป็นยุคที่มีสตูดิโอบันทึกเสียงอิสระในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ นอกจากนี้ตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา มีการผลิตมิวสิควีดีโอ (music video) หรือบทละครขนาดสั้นประกอบเพลงด้วย พัฒนาการดังกล่าวถือว่าเป็นครั้งแรกที่คนมลายูธรรมดาสามัญและภูมิทัศน์ของโลกมลายูปาตานีโดยทั่วไปปรากฏอยู่ในสื่อบันเทิงสมัยใหม่ที่ถูกผลิตขึ้นโดยคนมลายูเอง สิ่งเหล่านี้คือลักษณะเด่นของอุตสาหกรรมเพลงในโลกมลายูปาตานีและเพลงดิเกร์มิวสิคช่วงทศวรรษ 2540

ตำแหน่งแห่งที่ของเพลงดิเกร์มิวสิคในโลกความบันเทิงของชาวมลายูปาตานี

แม้เพลงดิเกร์มิวสิคจะไม่เคยเข้าไปอยู่ในกระแสวัฒนธรรมเพลงสมัยนิยมกระแสหลักของไทย แต่เพลงประเภทนี้ก็ประสบความสำเร็จในตลาดผู้ฟังชาวมลายูในท้องถิ่น จะว่าไปแล้วผู้ผลิตหรือนายทุน บรรดาศิลปินนักร้อง ตลอดจนผู้ที่เกี่ยวข้องในอุตสาหกรรมการบันทึกเสียงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ดูเหมือนตระหนักดีถึงข้อจำกัดของเพลงดิเกร์มิวสิค เพราะเพลงประเภทนี้ร้องในภาษามลายูถิ่นปัตตานี (Pattani-Malay dialect) ซึ่งเป็นอุปสรรคสำหรับการแพร่กระจายออกสู่ตลาดผู้ฟังอื่น ๆ นอกจังหวัดชายแดนภาคใต้ (พิเชฐ แสงทอง, 2557, 28) อย่างไรก็ดีไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือด้วยความบังเอิญ เพลงดิเกร์มิวสิคก็สามารถแพร่กระจายไปไกลข้ามพรมแดนของรัฐชาติ ดังจะเห็นความนิยมต่อเพลงดิเกร์มิวสิคในหมู่ผู้ฟังชาวมลายูในรัฐกลันตัน ซึ่งเราสามารถพบเห็นได้ในเว็บไซต์ยูทูป แม้กระทั่งในสถานีวิทยุท้องถิ่นที่เราอาจได้ยินเสียงโทรศัพท์ต่อสายเข้ามาขอฟังเพลงของนักร้องชื่อดัง ไม่ว่าจะเป็นเพลงของบารูดิง, ดะห์ กำปงปีแซ หรือเปาะเตะ กูแบอีแก แต่เพลงประเภทนี้จะเป็นที่นิยมสำหรับผู้ฟังกลุ่มไหนนั้น ในที่นี้จะ

อภิปรายกันต่อไป ทั้งนี้เพื่อช่วยให้เห็นตำแหน่งแห่งที่ของเพลงดิเกร์มิวสิคในโลกของความบันเทิงในจังหวัดชายแดนภาคใต้

1. เพลงดิเกร์มิวสิคในฐานะวัฒนธรรมมลายูปาตานี

ผลผลิตอันเกิดจากความสร้างสรรค์ของศิลปินนักร้องและนักดนตรีที่ออกสู่สาธารณะจำนวนมหาศาลนับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 เป็นข้อพิสูจน์แล้วว่าเพลงดิเกร์มิวสิคคือวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานี ไม่ว่าข้อเสนอดังกล่าวนี้จะถูกโต้แย้งโดยบรรดาชนชั้นนำมลายูอย่างไร แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าการงอกงามของเพลงดิเกร์มิวสิคตลอดช่วระยะเวลากว่าสามทศวรรษนั้นมีอยู่จริง เพราะทุกวันนี้นอกจากเทปคาสเซ็ต ซีดี (CD) และวีซีดี (VCD) ซึ่งถูกวางขายตามร้านขายเพลงหรือตามตลาดนัดในท้องถิ่นแล้ว เรายังคงได้ยินเสียงเพลงดิเกร์มิวสิคถูกออกอากาศโดยนักจัดรายการวิทยุในท้องถิ่น หรือเสียงวอนขอจากแฟนเพลงทางบ้านอยู่เสมอ และไม่เพียงเท่านั้นเพลงดิเกร์มิวสิคยังถูกเผยแพร่ในพื้นที่อินเตอร์เน็ตอีกด้วย อย่างไรก็ตามเพลงดิเกร์มิวสิคนั้นถูกผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองรสนิยมของมวลชนมลายูระดับล่าง ซึ่งเป็นแฟนเพลงหรือเป้าหมายทางตลาดกลุ่มหลักของเพลงประเภทนี้ จึงไม่แปลกอะไรที่เนื้อหาของเพลงจะนำเสนอเรื่องราวที่สัมพันธ์กับชาวมลายูระดับล่าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวในชีวิตประจำวัน ความเชื่อ ความคาดหวัง จินตนาการ เรื่องทางสังคมและวัฒนธรรม หรือแม้กระทั่งสิ่งที่ถูกพิจารณาว่าเบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานทางศีลธรรม ด้วยเหตุนี้เพลงดิเกร์มิวสิคจึงถูกมองจากชนชั้นนำทางศาสนาและชนชั้นนำที่มีการศึกษาอย่างดูแคลนว่า เพลงดิเกร์มิวสิคเป็นเพลงหยาบโลน ใช้ภาษาขาดวรรณศิลป์ หรือเป็นแค่เพลง รสนิยมเชย ๆ ซึ่งในภาษามลายูถิ่นปัตตานีเรียกว่า “ดาฆะ” (darat) แปลว่า เชย บ้านนอก ไร้รสนิยม

และบางครั้งก็มีนัยสื่อถึงการขาดความรู้และการศึกษาทางศาสนาอีกด้วย (สะรอนี ดือเระ, สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2558)

เนื่องจากรูปแบบการแสดงออกทางวัฒนธรรมสมัยใหม่ดังกล่าวนี้ สัมพันธ์อย่างแนบชิดกับความบันเทิงพื้นบ้านอย่างดิเกร์ฮูลู ซึ่งเป็นที่นิยมสำหรับมวลชนชาวมลายูชนชั้นล่าง กล่าวคือเพลงดิเกร์มิวสิคพัฒนาจากรากฐานของการแสดงดิเกร์ฮูลูนั่นเอง แต่ผ่านการหยิบยืมปรับเปลี่ยนหรือแม้แต่ลอกเลียนแบบจากอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอก ทำให้เพลงดิเกร์มิวสิคแตกแขนงเป็นเพลงประเภทหนึ่งในโลกของความบันเทิงมลายูปาตานี อย่างไรก็ดีกระบวนการผสมทำนองหยิบเล็กผสมน้อยจากวัฒนธรรมจากที่ต่าง ๆ นี้ดำรงอยู่ในสังคมมลายูปาตานีมาอย่างยาวนาน เพราะแม้แต่วัฒนธรรมความบันเทิงพื้นบ้านเองก็ล้วนแต่เป็นผลิตผลของการผสมผสานขึ้นมาจากอิทธิพลของวัฒนธรรมอันมีที่มาหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นดิเกร์ฮูลู สีละ รองเง็งมะโย่งหรือวายังกูเละ ทั้งหมดนี้กล่าวได้ว่าเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของชาวมลายูซึ่งดำรงสืบเนื่องมาอย่างยาวนาน อย่างไรก็ตามรูปแบบหยาบ ๆ เชย ๆ หรือการใช้ภาษามลายูถิ่นปัตตานีแบบตรงไปตรงมา ดูเหมือนไม่ค่อยลงรอยกับวัฒนธรรมมลายู “อันดี” ที่ควบคู่กับคุณค่าในวัฒนธรรมอิสลาม ดังนั้นจึงไม่น่าสงสัยแต่ประการใดที่เพลงดิเกร์มิวสิคซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ชาวบ้านธรรมดาสามัญ ถูกจัดวางอยู่นอกพื้นที่วัฒนธรรมอันดีทางศาสนาและไม่เป็นที่ชื่นชอบของคนที่อยู่ในพื้นที่ซึ่งกลายเป็นเมืองในปัจจุบัน ทำให้ในบางครั้งบางคราเพลงดิเกร์มิวสิคถูกเรียกว่าเพลงดาฆะสำหรับรสนิยมแบบดาฆะ หมายถึงเพลงเชย ๆ หยาบ ๆ สำหรับรสนิยมคนเชย ๆ จากกำปง (kampong) หรือหมู่บ้านอันห่างไกล

2. พื้นที่ในการแสดง

เพลงดิเกร์มิวสิคเป็นรูปแบบความบันเทิงทางโลกเช่นเดียวกับดิเกร์ฮูลู นักร้องเพลงดิเกร์มิวสิคจึงมักได้รับเชิญให้ไปแสดงตามงานเฉลิมฉลองชาวมลายู เช่น งานพิธีเข้าสุนัต งานแต่งงาน หรืองานขายสินค้า เป็นต้น ดังนั้นเพลงดิเกร์มิวสิคจึงปรากฏทั้งในพื้นที่งานเชิงพิธีกรรมและงานฉลองรื่นเริงต่าง ๆ แต่ในบางครั้งเราจะพบว่าทั้งนักร้องเพลงดิเกร์มิวสิคและคณะดิเกร์ฮูลูได้รับการว่าจ้างให้ไปแสดงตามงานแต่งงานหรืองานรื่นเริงในงานเดียวกันเสมอ หรือนักร้องชื่อดังอย่าง “บารูดิง” และ “เปาะเตะ กูแบอีแก” ก็มีงานแสดงอยู่บ่อยครั้ง โดยทั้งสองคนมักเดินสายไปร้องเพลงดิเกร์มิวสิคและอาจควบแสดงดิเกร์ฮูลูในเวลาเดียว นอกจากนี้การแสดงตามงานต่าง ๆ ที่ว่าจ้างนักร้องที่มีชื่อเสียงดังกล่าวนี้มิได้เกิดขึ้นเฉพาะในพื้นที่ที่ถูกเรียกว่ากำปง (kampong) หรือหมู่บ้านเท่านั้น แต่ในพื้นที่เมืองพวกเขาก็มักได้รับการรับเชิญไปร้องเพลงหรือแสดงดิเกร์ฮูลูด้วยเสมอ เพราะฉะนั้นการแพร่กระจายของเพลงดิเกร์มิวสิคจึงมิได้จำกัดแต่ผู้ฟังชาวมลายูชั้นล่างจากชนบท แต่มีผู้ฟังในเมืองที่คอยติดตามอีกด้วย แม้จะมีสัดสัดที่ดูน้อยกว่าก็ตาม อย่างไรก็ตามในคืนวันศุกร์ (ถ้านับตามแบบคนมุสลิม คือคืนวันพฤหัสบดีที่เราคุ้นเคย) ซึ่งเป็นวันทำการละหมาดวันศุกร์ในมัสยิด นักร้องมุสลิมแทบทุกคนจะหยุดทำการแสดงทุกอย่าง เพราะถือกันว่าเป็นวันศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนา รวมไปถึงในช่วงเดือนรอมฎอน (ramadan) อีกด้วย เพราะช่วงเดือนศักดิ์สิทธิ์นี้จะไม่มีการจัดงานรื่นเริง “ทางโลก” ใด ๆ จนกระทั่งเมื่อเสร็จสิ้นการถือศีลอดในเดือนรอมฎอน งานรื่นเริงของชาวมลายูก็จะกลับมาคึกคักอีกครั้ง (บารูดิง, สัมภาษณ์ 10 มีนาคม 2556; เปาะเตะ กูแบอีแก, สัมภาษณ์ 30 เมษายน 2556)

นอกจากนี้พื้นที่สถานบันเทิงยามค่ำคืนจำพวกไนต์คลับ (night club) ก็เป็นสถานที่หนึ่งที่บรรดาศิลปินนักร้องเพลงดิเกร์มิวสิคไปทำการแสดงอยู่เสมอ แต่สถานบันเทิงดังกล่าวเป็นพื้นที่บริการและมอบความบันเทิงสำหรับนักท่องเที่ยวยามราตรีที่เป็นทั้งชาวมลายูในท้องถิ่นและชาวมาเลเซีย (ทั้งชาวมาเลเซียเชื้อสายจีนและมลายู) โดยเฉพาะด้วยเหตุนี้เพลงที่สร้างความบันเทิงใจแก่ลูกค้านอกจากเพลงดิเกร์มิวสิคแล้วก็จะมีเพลงจากมาเลเซียหรืออินโดนีเซียอีกด้วย เช่น สถานบันเทิงในตัวเมืองยะลาและในเมือง สุไหงโก-ลก อย่างไรก็ตามสำหรับนักท่องเที่ยวยามราตรีที่เป็นชาวมลายูจากพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้แล้ว จากการสังเกตพบว่ากลุ่มคนที่ไปเที่ยวหาความสำราญตามสถานบันเทิงนั้นเป็นกลุ่มคนอายุราว ๆ 40 - 50 ปีขึ้นไป และช่วงอายุ 30 ปี ลงมานั้นพบในสัดส่วนที่น้อยกว่า อาจกล่าวได้ว่าพื้นที่ความบันเทิงในสถานบันเทิงยามราตรีดูเหมือนมิใช่พื้นที่ความบันเทิงสำหรับวัยรุ่นหากแต่เป็นพื้นที่ของคนมีอายุ ไม่ว่าจะเป็นสาวแก่แม่หม้ายหรือข้าราชการท้องถิ่นบางส่วน เพราะฉะนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่แฟนเพลงกลุ่มหลักของเพลงดิเกร์มิวสิคคือกลุ่มคนอายุ 40 - 50 ปี ขึ้นไป ในขณะที่คนหนุ่มสาวรุ่นใหม่โดยส่วนใหญ่แล้วดูเหมือนให้ความสนใจต่อความบันเทิงที่ส่งมาจากศูนย์กลางอย่างกรุงเทพฯและอินโดนีเซียหรือมาเลเซียมากกว่า (ถนอม ขุนเพ็ชร์, 2547, 83)

หากพิจารณาผู้ฟังหรือแฟนเพลงหลัก ๆ ของเพลงดิเกร์มิวสิคและศิลปินนักร้องเพลงดิเกร์มิวสิค จะเห็นถึงความแตกต่างอย่าง มีนัยสำคัญของกลุ่มคนที่เติบโตมาคนละยุคสมัยหรือบรรยากาศทางวัฒนธรรมอันค่อนข้างแตกต่างกันอย่างมาก เมื่อพิจารณากลุ่มผู้ฟังโดยทั่วไปแล้วพบว่าตัวนักร้องและแฟนเพลงดิเกร์มิวสิคโดยส่วนใหญ่คือกลุ่มคนที่เติบโตมาก่อนทศวรรษ 2530 อันเป็นช่วงเวลาที่กระแส

วัฒนธรรมจากที่ต่าง ๆ ไหลทะลักเข้ามาในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างมาก เพราะพื้นที่ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูปาตานียังคงเปิดกว้าง กล่าวได้ว่าบรรดาแฟนเพลงและศิลปินนักร้องหลายคนนั้นเติบโตมากับการมีโอกาสได้เดินเข้าไปชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ที่ตั้งอยู่ตามตัวเมืองต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ดูดดื่มกับความอ่อนไหวของภาพยนตร์อินเดียและเพลงภาพยนตร์อินเดีย ที่ยังคงประทับอยู่ในความทรงจำของคนมลายูปาตานีอายุ 40 - 50 ปีขึ้นไป นอกจากนี้ก็เป็นกลุ่มคนที่ค่อนข้างคุ้นเคยกับพื้นที่สถานบันเทิงยามราตรีซึ่งเฟื่องฟูมาตั้งแต่ก่อนทศวรรษ 2530 (แต่ในปัจจุบันสถานบันเทิงดังกล่าวค่อนข้างซบเซาลงมาก เพราะปัญหาความรุนแรงที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547) ในขณะที่คนมลายูรุ่นใหม่หรือผู้ที่เติบโตมาหลังช่วงทศวรรษ 2530 มีชีวิตในบรรยากาศทางวัฒนธรรมที่แตกต่างจากคนรุ่นก่อนทศวรรษ 2530 อย่างมาก อันเป็นช่วงที่กระแสการฟื้นฟูอิสลามเริ่มเข้ามาในโลกมลายูอย่างเข้มข้นมากขึ้น

3. บทเพลงและเสียงของคนมลายูปาตานี

เพลงดิเกร์มิวสิคนั้นกำเนิดขึ้นตั้งแต่ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 แต่เรื่องราวในเนื้อเรื่องของเพลงนั้นเกี่ยวโยงตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน เพราะฉะนั้นจะเห็นได้ว่ามีหลายเพลงเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของคนรุ่นก่อนทศวรรษ 2530 ไม่ว่าจะเป็นการพูดถึงสังคมในอดีตที่เผชิญกับความเปลี่ยนแปลงจากความเจริญหรือความเป็นสมัยใหม่ จนทำให้สังคมมลายูปาตานีของพวกเขาไม่มีวันกลับไปเหมือนเดิม การกล่าวถึงพฤติกรรมของผู้คนในโลกสมัยใหม่ที่เสื่อมทรามลง เพราะไปเห่อตามแฟชั่นต่าง ๆ ในขณะเดียวกันเพลงดิเกร์มิวสิคก็เก็บนำเอาเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมมลายูปาตานีปัจจุบันมาพูดถึงอยู่

เสมอ เนื้อเพลงของเพลงดิเกร์มิวสิคที่พูดถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน มักสะท้อนให้เห็นมุมมองของคนมลายูต่อการเมือง ปัญหาของวัยรุ่น และปัญหาการใช้ความรุนแรงภายในครอบครัว ตลอดไปจนถึงเรื่องราวการหาความสำเริงสำราญของคนกลุ่มต่าง ๆ ยามค่ำคืน อย่างไรก็ตาม เพลงดิเกร์มิวสิคมิได้เน้นเพียงแต่ในเรื่องราวในทางโลกที่เกิดขึ้นทุกเมื่อเชื่อวันเท่านั้น ทว่ายังมีเรื่องราวในบทเพลงที่วางอยู่ในเรื่องทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอีกด้วย นั่นเป็นเพราะว่าเพลงดิเกร์มิวสิคถูกผลิตเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ฟังบนพื้นฐานของศาสนา ซึ่งล้วนแต่เป็นคนมลายูมุสลิม จึงอาจกล่าวได้ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคสามารถหยิบยกเรื่องราวที่วางอยู่บนฐานของรสนิยม มุมมองและประสบการณ์ที่สัมพันธ์กับตัวผู้ฟังเอง

ถึงแม้ว่าการที่เพลงดิเกร์มิวสิคในบางเพลงมีการใช้ภาษามลายูถิ่นปัตตานีแบบตรงไปตรงมา นำไปสู่การสร้างความไม่สบายใจแก่ผู้ฟังที่เคร่งครัดศีลธรรมพอสมควร ไม่ว่าจะเป็นการพูดถึงการพนัน การคลั่งไคล้แม่หม้าย (บูแจ) หรือการประณามอย่างตรงไปตรงมาที่อาจไปกระทบจิตใจใครบางคนได้ ดังเช่นเพลง “บูเดาะ ปอเนาะ” (เด็กปอเนาะ) ของ “มะเย็ง ชอปเปอร์” ที่ตำหนิพฤติกรรมอันเหลวแหลกของเด็กปอเนาะ ซึ่งเป็นลูกสาวของบาบอ (ครูสอนศาสนา) แต่เพลงที่มีเนื้อหาโน้นเอียงไปในทำนองนั้นก็ถูกตรวจสอบโดยผู้ฟังหรือสาธารณชนอยู่เสมอ เพราะเพลงที่ถูกวิจารณ์ว่ามีเนื้อหาเลยเถิด จะทำให้ผู้ฟังหลายคนหรือสาธารณชนทั่วไปรู้สึกเป็นกังวลใจไม่น้อย เพราะฉะนั้นเมื่อมีการนำเพลงดิเกร์มิวสิคใดไปเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนสาธารณะอย่างวิทยุในท้องถิ่น ปรากฏว่าจะมีการคัดกรองก่อนที่จะนำไปเปิดออกอากาศเสมอ ดังเช่นนักจัดรายการวิทยุที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งกล่าวว่า เขาจะต้องเลือกเฉพาะเพลงที่มีเนื้อหาไม่หมิ่นเหม่ต่อศาสนา ไม่กล่าวประณาม

ก่นด่าคนอื่นและไม่ปะปนถ้อยคำลามกอนาจาร เพื่อป้องกันมิให้เพลงที่ถูกพิจารณาว่ามีเนื้อหาเกินจะรับไหวไปสู่ผู้ฟังทาง บ้าน

อย่างไรก็ตามไม่ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคจะถูกวิพากษ์วิจารณ์ในแง่เนื้อหาไปในทิศทางใด หลายบทเพลงก็สะท้อนมิติทางสังคมและวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างยิ่งต่อสังคมมลายู ที่สำคัญก็คือจะทำให้เราเข้าใจมุมมองของคนมลายูที่มีต่อโลกมลายูปาตานีผ่านสายตาหรือภาษาของคนมลายูเอง ดังเช่นเพลงต่อไปนี้ ซึ่งพูดถึงความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในสังคมมลายูปาตานี โดย “มะโระ ปาตารายอ” ชี้ให้เห็นถึงผลของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากความเป็นสมัยใหม่ (modernization) เช่นเรื่องราวที่ปรากฏในเนื้อเพลง “ยาแม ดูลู” (ยุคสมัยก่อน) พรรณนาถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมแบบจารีตมาสู่สังคมเมืองสมัยใหม่ว่า

“ลอนิง ฆาซอ บือกีเลร ตูกะ บือกำปง กีตอ เดาะยาดี บานา จือเฆาะ จายอ ปือลีตอ ยาแล มีเยาะ ตาบาเยาะมูตู เกรตอ บือยาแล มูเดาะ สาปา”

“ยุคนี้เปลี่ยนจากหน้ามือเป็นหลังมือ หมู่บ้านของเรากลายเป็นเมืองแล้ว มีไฟฟ้าให้แสงสว่าง ถนนหนทางลาดยางมะตอย รถราก็เยอะขึ้น ไปไหนมาไหนแสนสะดวก”

นอกจากนี้ในเพลง “ยาแม ดูลู” ได้พูดถึงการเกิดขึ้นของเมืองหรือที่เรียกในภาษามลายูว่า “บานา” (bandar) ซึ่งเป็นการพัฒนาหมู่บ้านหรือ “กำปง” (kampong) ในอดีตไปสู่ความเป็นเมืองศิวิไลซ์ และในความเป็นเมืองนั้นก็มาพร้อมกับความสะดวกสบายที่สังคมแบบจารีตในอดีตไม่เคยรู้จัก อันได้แก่ไฟฟ้าที่นำแสงสว่างมาในยามค่ำคืน

แทนที่ตะเกียงหรือไต้ และถนนลาดยางมะตอยที่มาพร้อมกับเครื่องยนต์สมัยใหม่อย่างรถยนต์ชนิดต่าง ๆ อันเป็นตัวแทนของความเป็นสมัยใหม่ที่เข้ามา แล้วนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ อีกทั้งทำให้วิถีชีวิตของพวกเขาเปลี่ยนไปอีกด้วย อย่างน้อยก็ในเรื่องของการเดินทางที่รวดเร็วขึ้นและช่วงเวลายามค่ำคืนที่ไม่เพียงแต่ขจัดความมืดมิดออกไป แต่ทำให้เกิดพื้นที่ที่ทำกิจกรรมในโลกสมัยใหม่ยามค่ำคืนอีกด้วย เช่น การไปดูภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ หรือการไปเที่ยวสถานบันเทิงยามค่ำคืน ยิ่งไปกว่านั้นความเป็นสมัยใหม่ไม่เพียงแต่ทำให้น้ำไหลไฟสว่างหรือเดินทางสะดวกรวดเร็วขึ้นเท่านั้น แต่ยังนำระบบการแพทย์สมัยใหม่เข้ามาแทนการรักษาการป่วยไข้แบบจารีตอีกด้วย ดังที่เนื้อเพลงท่อนหนึ่งระบุว่า

> *“ออแฆ ฆอยะ ยาแม ดูลู กำปง ตือปะ บือลง มาจู ดือแม ซาเกะ ออฆะ เรอบุฮ ปากา กายู ดูลู ตะ เดาะ ออบะ ปากา โต๊ะบอมอ ฮาตู”*
>
> *“ผู้คนในยุคสมัยก่อน บ้านช่องยังไม่เจริญ เจ็บไข้ได้ป่วย ก็ต้มสมุนไพรกิน สมัยก่อนไร้ยารักษา ก็พึ่งพาท่านหมอผีมาเยียวยา”*

ในขณะเดียวกันความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอย่างหนึ่งในสังคมสมัยใหม่คือการเข้ามาของทุนนิยม ซึ่งได้เปลี่ยนวิถีการผลิตแบบยังชีพของคนสมัยก่อนอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือการผลิตในหมู่บ้านนั้นมิได้มีเป้าหมายเพื่อบริโภคอยู่ภายในครัวเรือนอีกต่อไป แต่เป็นการผลิตที่ดำเนินไปเพื่อตอบสนองต่อกลไกตลาด ทำให้ผู้คนในหมู่บ้านสามารถขยับฐานะจนร่ำรวยขึ้น และสามารถเพิ่มพูนโภคทรัพย์ขึ้นมาได้ เช่น กิจการ

ร้านค้าขนาดใหญ่ บ้านหลังโต การมีรถยนต์หรือรถจักรยานยนต์ใช้ เป็นต้น ดังที่เนื้อเพลงท่อนหนึ่งกล่าวว่า

> *“คีแย ออแฆ กายอ รูเมาะ บาตู บือซา ออแฆ มอ ดา อาดอ ปือแนกอ บูกอ กือดา กียอแอ ดูลู ดาแล กาปง บูวะ บือแน มือนาแน บูวะ กือบง ตาแน ปีแซ ตาแน ยาฆง ฆือบุฮ มาแก ดืองา กีรอ ดูโดะ”*
>
> *“ส่วนบรรดาคนรวย ก็มีบ้านช่องใหญ่โต คนมีเงินทุน ทำธุรกิจเปิดกิจการร้านค้า แต่ก่อนคนในหมู่บ้าน ทำนาเพาะปลูก ทำสวน ปลูกกล้วยปลูกข้าวโพด ต้มไว้กินเพื่อให้อยู่รอด”*

อย่างไรก็ตามความเป็นสมัยใหม่ไม่เพียงแต่นำความเจริญก้าวหน้ามาสู่บ้านเมืองเท่านั้น ในทางตรงกันข้ามกลับทำให้ผู้คนในยุคสมัยใหม่ประพฤติตัวฟุ้งเฟ้อกับความหรูหราหรือเงินทอง และปล่อยเนื้อปล่อยตนไปตามความปรารถนาหรือรสนิยมของคนในยุคสมัยใหม่ ส่งผลให้ผู้คนหลงผิดและดำเนินชีวิตไปในทางเสื่อมเสียอีกด้วย ดังเช่นเพลง “ดูนียอ ซาแม มอเดิน” (โลกสมัยใหม่) ของ “มะเยะ อาเนาะซีงอ” ที่วิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่โลกสมัยใหม่ในมุมมองของเขา ส่งกระทบต่อผู้คนเมื่อสังคมเปลี่ยนไปสู่ความเป็นสมัยใหม่ว่า ผู้คนแสวงหาเงินทองมาเติมเต็มความปรารถนาของตนเอง เพียงเพื่อเลียนแบบดาราหรือนักแสดงที่ตนชื่นชอบ ในขณะเดียวกันผู้หญิงก็มีความรักง่ายไม่สนใจหวงเนื้อตัวมากขึ้น กล่าวได้ว่าสิ่งเสื่อมทรามเหล่านี้เกิดขึ้นเมื่อบ้านนอกหรือสภาพอันล้าหลังที่เรียกในมลายูว่า “ดาฆะ” นั้นกลายเป็นสังคมเมืองในโลกสมัยใหม่ ดังที่ระบุในเพลงท่อนหนึ่งว่า

“ดูนียอ ซาแม มอเดิน ดาฆะ เดาะ ยาดี บานา บีอรูบะ ตูกะ แฟชั่น บายา ตะ จูกุ มอดา ปาไกอัน บาจู กา อิน บันเยาะ เนาะ ตือฆู ดารา ดูนียอ ซาแม มอเดิน ดี อา ตะ กาอูม เบอตีนอ ลอนิง เตาะ เกอนอ คีรอเตาะ วี กาเซะ มาแจ มานา เดมอ ตะ ฮัมบะ จิตา”

“ในโลกสมัยใหม่ บ้านนอกกลายเป็นเมืองแล้ว แฟชั่นต่าง ๆ ก็เปลี่ยนแปลง แต่เงินทองไม่พอจ่าย ซื้อเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย หลายคนเลียนแบบดารา นี่แหละหนาโลกสมัยใหม่ ส่วนผู้หญิงสมัยนี้อย่าให้เอ่ยถึง จะไม่ให้รักได้ไง ก็หล่อนไม่ปฏิเสธความรักนี่”

นอกจากนี้การเมืองสมัยใหม่หรือระบบประชาธิปไตยนั้นสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชีวิตของคนมลายูอีกด้วย ดังเช่นในเพลง “วอเกระยะ” (ผู้แทนราษฎร) ของบารูดิง เพลงนี้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นการเมืองสมัยใหม่ที่เข้ามาในหมู่บ้าน ผ่านการเลือกตั้งผู้แทนราษฎรตามระบบประชาธิปไตย อันเป็นการนำเสนอภาพความเป็นการเมืองสมัยใหม่ผ่านการเลือกตั้งผู้แทน ในเนื้อเพลงระบุถึงบรรดาผู้สมัครรับเลือกตั้งเป็นผู้แทนราษฎรทั้งหลายว่า มักปรากฏตัวต่อหน้าประชาชนเมื่อถึงเวลาจะใกล้เลือกตั้ง พร้อมด้วยคำมั่นสัญญาอันสวยหรูบนแผ่นแนะนำตัวเองและในการปราศรัยหาเสียง แต่ครั้นได้รับเลือกตั้งแล้วก็กลับหายตัวเข้าไปในกลีบเมฆ ดังนั้นจึงต้องขอเตือนสติประชาชนผู้มีสิทธิเลือกว่าไม่ควรเลือกผู้แทนราษฎรที่ทุจริตคอรัปชั่นและคนที่ใช้วิธี “หว่านเงิน” ซื้อเสียง หรือผู้ชอบทำตัวห่างเหินจากประชาชนหลังได้รับเลือกแล้ว เพราะนักการเมืองประเภทนี้ไม่อาจพึ่งพิงอะไรได้เลย ดังที่เนื้อเพลงส่วนหนึ่งระบุว่า

“สาปา ปีแย ดียอ ยาดี บาแย ปอเตาะ นาเปาะ มา รี ตาโฆนิง กาลู เนาะ บีเละ จารี ออแร เฮาะซูโง๊ะ ฮาตี วีปาแด ดีองา กือตอ ฆีบูโบ๊ะ บูเต บีอยาแล กากี ยาแง ปีเละ เฮาะตะโบะ ดูวิ แดมอ บูเละ”

“ปีนี้ถ้าจะเลือก ก็ขอให้เลือกคน ที่จริงใจ พร้อมจะทำงาน คุ้มค่ากับการที่พวกเราเดินย่ำเท่าเปล่าไปลงคะแนน อย่าไปเลือกคนแจกเงิน เมื่อเขาได้เราก็ทำอะไรไม่ได้แล้ว ทุกคำที่ร้องออกมาในเพลงนี้ เราทั้งหมดก็ได้เห็น”

ไม่เพียงแต่ประเด็นความเป็นสมัยใหม่เท่านั้นที่ถูกหยิบยกมาพูดถึงในเพลงดิเกร์มิวสิค แต่ยังพูดถึงความรื่นเริงทางโลกของผู้คนอีกด้วย อันเกี่ยวข้องกับพื้นที่ของคนหลากหลายกลุ่มหาความสำราญร่วมกัน ดังเช่นเพลง “ตูวอ ยาดี มูดอ” (แก่กลายเป็นหนุ่ม) ของ “มูนีเราะห์” เนื้อหาในเพลงนี้พูดถึงการไปเที่ยวสถานบันเทิงยามราตรีของคนมลายู ซึ่งปรากฏในเพลงคือไนต์คลับในโรงแรมซาลี จังหวัดยะลา (ปัจจุบันโรงแรมนี้เลิกกิจการแล้ว) โดยพรรณนาถึงบรรดาคนที่ไปเที่ยวสถานบันเทิง ซึ่งมีทั้งคนหนุ่ม (ออแฆ มูดอ) คนแก่ (ออแฆ ตูวอ) หญิงหม้าย (บูแจ) และเมียคนอื่น (บีนิง ออแฆ) รวมไปถึงบรรดาข้าราชการท้องถิ่นอย่างผู้ใหญ่บ้าน (แนแบ) และกำนัน (กือมือแน) ในด้านหนึ่งเพลงนี้ดูเหมือนกำลังล้อเลียนผู้ที่ชอบเที่ยวกลางคืน แต่อีกด้านหนึ่งเป็นการพูดถึงบรรยากาศของการมาหาความสุขสำราญยามค่ำคืน ความสำราญจากการเต้น (บือจอเกต) อันสุดเหวี่ยงดังกล่าวสามารถเปลี่ยนคนแก่ชราหัวหงอกให้กลับกลายเป็นคนหนุ่มอีกครั้ง ดังที่เนื้อเพลงส่วนหนึ่งกล่าวว่า

“ปรีตอ แมเราะ ฮียา เนาะ นาฆี บูเละ บือจอเกะ ปีแง ออแฆ ฆามา บือนา ซือกาลี แนแบ กือมือแน อาดู-อาดู แนแบ กือมือแน เฮาะ ตูวอ-ตูวอ บือนาตู ปาลอ อาดอ ฮูแบ ยาดี มูดอ ซือมูลา ออมอ บือลาแซ”

“แสงไฟสีแดงและเขียวส่องแวบวับ พอให้เขยิบเอวเต้นได้ ผู้คนมาเยอะมาก ทั้งผู้ใหญ่ ทั้งกำนัน อาดู-อาดู ทั้งผู้ใหญ่ ทั้งกำนัน ทั้งพวกคนแก่ๆ คนหัวหงอก ต่างกลายเป็นหนุ่มกระชุ่มกระชวยอีกครั้ง”

แม้ว่าเพลง “ตูวอ ยาดี มูดอ” (แก่กลายเป็นหนุ่ม) นำเสนอจังหวะปลุกเร้าให้คนมาเต้นรำ และมีเนื้อหากล่าวถึงการที่คนกลุ่มต่าง ๆ มาอยู่ปะปนกันระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย ไม่ว่าจะเป็นคนหนุ่ม คนแก่ และหญิงหม้าย ตลอดจนกำนันผู้ใหญ่บ้าน ซึ่งหากมองด้วยมุมมองทางศาสนาอิสลามแล้วเป็นเรื่องต้องห้าม เพราะความรื่นเริงทางโลกเช่นนี้ชักนำคนไปสู่ความชั่วร้ายได้ แต่กระนั้น เพลงดิเกร์มิวสิคก็มีเนื้อหาเชิงศาสนาอิสลามเช่นเดียวกับเพลงอนาซิด อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนว่าเพลงดิเกร์มิวสิคสามารถพูดถึงพฤติกรรมของคนกว้างขวางกว่าเพลงอนาซิด เช่น การเป็นคนเลว ติดเหล้า ติดผู้หญิง และการพนัน เป็นต้น ทั้งนี้ เพลงดิเกร์มิวสิคไม่ได้เป็นเพียงความบันเทิงที่ชักชวนคนไปอาบแสงสีเสียงในไนต์คลับ หรือเพลิดเพลินไปกับเสียงอึกทึกครึกโครมของดนตรีที่กระตุ้นให้คนกระสันออกมาเต้น เนื่องจากอันที่จริงแล้ว เพลงดิเกร์มิวสิคก็มีพื้นที่ในการนำเสนอแง่มุมทางศาสนาอยู่ไม่น้อย ซึ่งแฝงแง่คิดให้ผู้ฟังได้ตระหนักในความผิดบาปของตนที่ผ่านมา ดังเช่น เพลง “มูจู อูมูกู ปันแย” (โชคดีที่อายุยืน) ของบารูดิง โดยเนื้อร้องบางส่วนของเพลงกล่าวว่า

“มาซอ มูดอ กู จอลี เบอนา อะฆะ เบอตีนอ จูดี กีอรานอ อะกู ตูกู ฮาตี มูจู ออมอกู ปันแย ลากี บูเละ ซูยุดเกอ ฮีลลาฮี ดาฆี มูดอ ซาปา ตูวอ ดีฆีกู บาเยาะ ดอซอ”

“สมัยที่ฉันยังหนุ่มเลวทรามมาก ติดเหล้า ติดหญิง ติดการพนัน เพราะฉันทำตามหัวใจ ดีใจที่ฉันอายุยืน ได้นอบน้อมพระเจ้า ตั้งแต่หนุ่มจนถึงแก่เฒ่า ตัวฉันบาปหนามาก”

นอกจากแง่มุมทางศาสนาแล้ว เพลงดิเกร์มิวสิคยังได้เผยให้เห็นถึงปัญหาการใช้ความรุนแรงภายในครอบครัวระหว่างสามีและภรรยา ซึ่งเป็นสิ่งที่แทบจะไม่ถูกกล่าวถึงหรือถูกรับรู้เท่าใดนักในสังคมมลายูปาตานี แต่ในเพลงดิเกร์มิวสิคนั้นก็กลายเป็นพื้นที่เปิดกว้างสำหรับการบอกเล่าปัญหาที่เกิดขึ้นจริง ๆ ในสังคมมลายูปาตานีในปัจจุบัน ดังเช่นเพลง “จือฆะ มู จือฆะ” (หย่าเถอะพ่อคุณ) ของราชินีเพลงดิเกร์มิวสิคอย่าง “ดะ กำปงปีแซ” โดยในเนื้อเพลงพูดในฐานะภรรยาคนหนึ่งที่ต้องการหย่าขาดกับสามีจอมโมโหของเธอ เนื่องจากทนไม่ไหวกับการใช้ความรุนแรงของสามี แม้ว่าการหย่าร้างคือสิ่งที่ศาสนาอิสลามไม่พึงปรารถนาให้เกิดขึ้นก็ตาม เนื่องจากตามหลักอิสลามแล้ว “การหย่าถือเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจที่สุด” (มุฮำหมัดซากีเจ๊ะมะ, 2554, 116) แต่สำหรับเพลงนี้ได้แสดงให้เห็นว่า สาเหตุสำคัญที่ทำให้เธอไม่ทนอยู่กับสามีผู้ใจร้อนของเธอ ก็เพราะหลังจากแต่งงานแล้ว สามีของเธอกลับกลายเป็นคนละคน หรือเปลี่ยนแปลงไปจากหน้ามือเป็นหลังมือ โดยกลายเป็นคนใจร้อนและแสดงนิสัยเลวร้ายต่อเธอ จึงทำให้ภรรยาต้องออกมาแสดงความประสงค์จะหย่าร้าง ดังที่เนื้อร้องของเพลงส่วนหนึ่งระบุว่า

“จือฆะ มู จือฆะ อะกู เดาะ เตาะ ซูกอ ลากี ปลา งา มู กาจาร เบอนา เตาะ เบซอ จูปอ ลากี เตาะ เกาะห์ ซาบา อะกู ซอแฆ ดีฆี กาแด เซอปะ ปาลู เตียบ อาฆี บีนิง มานอเกาะ เนาะ แตแฮ ฮาตี ปากี นิเกาะห์ ตากุง จา วับ ลากี”

“หย่าเหอะ คุณ หย่าเหอะ ฉันจะไม่ยอมแล้ว นิสัย คุณนะแสนเลว ไม่เคยเจอเลยจริง ๆ ฉันจะไม่ทนอยู่ฝ่ายเดียว อีกแล้ว บางทีก็เตะ บางทีก็ต่อย ทุกวัน เมียไหนเล่าจะไปทน เช้าแต่งเย็นก็เลิก”

กล่าวได้ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคนั้นเป็นพื้นที่ที่เปิดกว้างสำหรับการแสดงออกหลากหลายประเด็น ไม่เพียงแต่คุณค่าทางโลกที่ดูโลดโผนข้ามพ้นบรรทัดฐานทางศาสนาเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวพันกับคุณค่าทางศาสนาอีกด้วย แม้ว่าจะมาจากมุมมองในแบบชาวมลายูทั่วไปหรือคน “ดาฆะ” ก็ตาม เพราะฉะนั้นเพลงดิเกร์มิวสิคจึงสะท้อนโลกทัศน์ที่เราไม่ใคร่มีโอกาสได้สัมผัสหรือรับรู้เรื่องราวในชีวิตของพวกเขามากนัก อันเป็นโลกทัศน์ของคนมลายูชั้นสามัญที่ผ่านความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของโลกมลายูปาตานี ในขณะเดียวกันเพลงดิเกร์มิวสิคยังทำหน้าที่เป็นผู้วิพากษ์วิจารณ์ที่อ่อนไหวกับสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างเผ็ดร้อน ผ่านภาษามลายูถิ่นปัตตานีที่ใช้ในชีวิตประจำวันในฐานะที่เป็นภาษาของมวลชนส่วนใหญ่ของชาวมลายูปาตานี

สรุป

การค้นหาและทดลองว่าความบันเทิงแบบไหนที่สามารถสนองความต้องการของผู้ฟังชาวมลายูได้นำมาสู่การสร้างสรรค์ความบันเทิงแบบใหม่ นั่นคือเพลงดิเกร์มิวสิค แต่สิ่งใหม่ดังกล่าวนี้ก็มิได้แยกจากรากฐานทางวัฒนธรรมความบันเทิงของชาวมลายูปาตานีโดยสิ้นเชิง หากแต่งอกงามมาจากพื้นฐานการแสดงพื้นบ้านอย่างดิเกร์ฮูลูนั่นเอง อย่างไรก็ตามความแตกต่างที่เห็นได้ชัดคือการเครื่องดนตรีไฟฟ้าแบบตะวันตก และเป็นเพลงสมัยนิยม (popular music) ที่ถูกผลิตขึ้นจำนวนมากเพื่อจำหน่ายเชิงพาณิชย์ ในขณะเดียวกันเพลงดิเกร์มิวสิคอยู่ในฐานะวัฒนธรรมความบันเทิงสมัยใหม่ของชาวมลายูปาตานี และถูกจัดวางว่าเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่ตอบสนองรสนิยมของชาวมลายูชั้นธรรมดาสามัญหรือพวก “ดาฆะ” แต่เพลงดิเกร์มิวสิคก็สะท้อนให้เห็นว่านี่คือพื้นที่ที่ไม่เพียงแต่บันทึกเรื่องราวความเปลี่ยนแปลงในสังคมและวัฒนธรรมมลายู หากแต่เป็นพื้นที่สำหรับวิพากษ์วิจารณ์ต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน รวมไปถึงเป็นพื้นที่การแสดงออกทางวัฒนธรรมของมลายูปาตานีที่มีชีวิตชีวามากที่สุดนับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 จนถึงปัจจุบัน

แม้ว่าเพลงดิเกร์มิวสิคอาจได้รับคำวิจารณ์อย่างดูแคลนว่า เป็นผลิตผลทางด้านความบันเทิงที่ร้อยรัดถ้อยคำขึ้นมาในแบบรสนิยมคน “ดาฆะ” คนเชย ๆ หรือคนบ้านนอก แต่การกล่าวเช่นนี้เราอาจอธิบายได้ว่าเป็นเพียงความพยายามผลักไสให้การแสดงออกทางวัฒนธรรมมลายูร่วมสมัยที่มีชีวิตชีวาที่สุดกว่าสามทศวรรษให้ไปอยู่ชายขอบ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือเป็นความพยายามการผลักไสไล่ส่งให้สรรพเสียงของมวลชนมลายูชั้นธรรมดาสามัญ ซึ่งแว่วดังอยู่ทุกวี่วันให้เป็นแค่การบ่นพึมพำหรือการเสียดสีด่าทอทั่ว ๆ ไป โดยไม่มีคุณค่าทาง

วัฒนธรรมใด ๆ ให้ต้องพึงใคร่ครวญ อย่างไรก็ตาม บางทีสักวันหนึ่ง วัฒนธรรมเพลงมลายูที่มีชีวิตนี้จะได้รับการประเมินค่าใหม่อีกครั้ง เพราะเรื่องราวของเพลงดิเกร์มิวสิคยังมีประเด็นอีกมากมายที่สมควรแก่การศึกษาในอนาคต

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

เฉลิม มากนวล. (2551). ดิเกฮูลู ใน **ลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง.** (น. 280 - 282) กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

โชคชัย วงษ์ตานี. (2551). วัฒนธรรมมลายูมุสลิมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้. ใน ปริญญา นวลเปียน (บรรณาธิการ), **นอกนิยามความเป็นไทย ไทย-ปัตตานี: เมื่อเราไม่อาจอยู่ร่วม และแบ่งแยกจากกันได้**. (น. 125-148). สงขลา: ศูนย์ทะเลสาบสงขลา.

ณัฏฐาพร หอมแช่ม. (2548). **ลิเกฮูลู: กรณีศึกษาคณะอาเนาะป อุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ).

ถนอม ขุนเพ็ชร์. (พฤษภาคม 2547). สาวกบารูดิงฟังเพลงใต้ควันปืน. **เนชั่นสุดสัปดาห์**, 12(623), 82-83.

นาซีบะห์ จะปะกิยา. (2555). อนาคต “โมเดิร์นดิเกร์มิวสิค” หลังสิ้นคำรณ จรรโลงศิลป. **รูสะมิแล**, 35(1), 40-44.

นูรีดา หะยียาโกะ. (2554). **พจนานุกรมภาพภาษาไทย-มลายูปาตานี-มลายูกลาง**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเอเชีย.

นูรียัน สาแล๊ะ. (2540). **เพลงกล่อมเด็กไทยมลายู: มรดกทางภาษาและวัฒนธรรมชนกลุ่มมลายู**. (รายงานการวิจัย). สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2527). **สมบัติไทยมุสลิมภาคใต้: การศึกษาคติชาวบ้านไทยมุสลิมจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ศึกษิตสยาม.

_____ . (2540). **บุหงาปัตตานี คติชนไทยมุสลิมชายแดนภาคใต้**. กรุงเทพฯ: มติชน.

เปรมสิรี ศักดิ์สูง, อดิศร ศักดิ์สูง, และ มูหำหมัด สาแลบิง. (2550). **ลิเกฮูลู: การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบ และการพัฒนาศักยภาพ**. (รายงานการวิจัย). กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

พิเชฐ แสงทอง. (2554). Modern dikir music เพลงดิเกร์กับอีกตัวตนของคนปาตานี. **ศิลปวัฒนธรรม**, 6(32), 72-75.

_____. (มกราคม-มีนาคม 2557). จาก “เพลงดิเกร์บานอ” สู่ “เพลงดิเกร์สมัยใหม่”: การนิยามตัวตนของคนชายแดนใต้ในบริบทสมัยใหม่. **รูสะมิแล**, 35(1), 12-28.

_____.(2557). มีก้นแต่ขี้ไม่ได้: วัฒนธรรม ประเพณีและวิถีชีวิตชายแดนใต้ในเพลงดิเกร์มิวสิค. **รูสะมิแล**, 35(4), 34-46.

ภิญโญ เวชโช. (2550). **เพลงพื้นบ้านดิเกร์ฮูลู: กำเนิด พัฒนาการ และบทบาทในการขับขาน**. (รายงานการวิจัย). ยะลา: ก้าวมั่นการพิมพ์.

รอฮานี ดาโอะ. (2552). **อานาชีด เสียงขับขานแห่งสันติภาพ**. (รายงานการวิจัย). ปัตตานี: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

_____. (2553). อะซาน: เสียงเพรียกแห่งสันติยามรุ่งอรุณ. รูสะมิแล, 31(2), 63-66.

รัตติยา สาและ. (2544). **การปฏิสัมพันธ์ระหว่างศาสนิกที่ปรากฏในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส**. (รายงานการวิจัย). กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

วาที ทรัพย์สิน. (2546). ดิเกร์ฮูลู: ฤๅจะบูมตามสื่อโฆษณา. **รูสะมิแล**, 24(2), 49-53.

_____. (2548). ดิเกร์ฮูลูในละครโทรทัศน์เหนือทรายใต้ฟ้า. **รูสะมิแล**, 26(3), 50-54.

_____. (2552). ประสบการณ์จากการประกวดดิเกร์ฮูลู. **รูสะมิแล** 30(2). 59-62.

วิมลมาศ ปฤชากุล. (2557). เพลงดิเกร์มิวสิคในมุมมองของดีเจชายแดนใต้

“เปาะซูลี” ชาลี เร็งมา. **รูสะมิแล**, 35(1), 39-44.

ศุภร ชูทรงเดช และ รอฮานี ดาโอ๊ะ. (2556). **ปัตตานีรามา: ชีวิต ความทรงจำในเมืองปัตตานีหลังจอภาพยนตร์**. (รายงานการวิจัย). นครปฐม: หอภาพยนตร์ (องค์กรมหาชน).

สะรอนี ดือแระ. (2554). เสียงเพรียกใหม่: นิตยสารอาซาน และกลุ่มปัญญาชนใหม่ในปาตานีกลางทศวรรษ 2510. **รุไบยาต**, 2(3), 250-277.

สว่าง เลิศฤทธิ์. (2536). **ศิลปินพื้นบ้านชายแดนใต้**. กรุงเทพฯ: สมาพันธ์.

สุธี เทพสุริวงศ์. (2546). **วิถีและพลังของลิเกฮูลูในจังหวัดปัตตานี**. (รายงานการวิจัย). ปัตตานี: สถาบันกัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

อธิป จิตตฤกษ์. (2554). **กำเนิดและพัฒนาการของสนามของการผลิตดนตรีเมทัลไทยจากทศวรรษที่ 1970 ถึง 2010**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์).

อารีฟิน บินจิ, อับดุลลอฮุ ลออแมน และ ซูฮัยมีย์ อิสมาแอล. (2556). **ปาตานี: ประวัติศาสตร์และการเมืองในโลกมลายู** (พิมพ์ครั้งที่ 3). สงขลา: มูลนิธิวัฒนธรรมอิสลามภาคใต้.

อุมมีสาลาม อุมาร. (2557). “เปาะเต๊ะ กูแบอีแก”: ศิลปินอารมณ์ดีแห่งวงการเพลงดิเกร์มิวสิค. **รูสะมิแล**, 35(1), 29-38.

ภาษาอังกฤษ

Bin Raja Halid, Raja Iskandar. (2014). Modernizing tradition: The media and Dikir Barat of Kelantan. **Scottish Journals of Art, Social Scientific Studies**, 20(1), 27-36.

Haji Nik Hassan, Nik Abdul Rakid. (2003). **Siamisasi Masyarakat Melayu di Selatan Thailand: Satu kajian di Kampung Duku, Daearah Bachok, Wilayah Narathiwas**. (Disertasi, Universiti Malaya, Malaysia).

Lockard, C. (1996). From folk to computer music songs: The evolution of Malaysian popular music, 1990-1990. J**ournal of Popular cultur**, 30(1), 1-26.

_____. (2001). **Dance of life: Popular music and politics in Southeast**. Chaing Mai: Silkworm Books.

Manuel, P. (1993). **Cassette culture: Popular music and technology in North India**. London & Chicago: University of Chicago Press.

Noswi, M. (2015). **Klate Pop adalah muzik pop berakarkan tradisi tempatan**. The Malaysian Insider.

Siriyuvasak, U. (1990). Commercializing the sound of the people: Pleng Luktoong and the Thai pop music industry. **Popular Music**, 9(1), 61-77.

Suryadi. (2003). Minangkabau commercial cassettes and the cultural impact of the recording industry in West Sumatra. **Asian Music**, 34(2), 51-89.

Wong, D. (1998-1990). Thai cassettes and their covers: Two case histories. **Asian Music**, 21(1), 78-104.