จากมหาวิทยาลัยกลับไปในครัว: ภาพแทนผู้หญิงและความหวาดวิตกของความเป็นชายในเพลงดิเกร์มิวสิคชายแดนใต้*

(From University Back to the Kitchen: Representations of Women and Male Anxiety in Modern Dikir Music of the Southern Border Provinces of Thailand)

พิเชฐ แสงทอง**
(Pichet Saengthong)

Received: *January 29, 2022*
Revised: *November 16, 2022*
Accepted: *March 6, 2023*

บทความวิจัย
-
วิชาการ

* บทความวิจัยนี้เป็นประเด็นหนึ่งในรายงานการวิจัยเรื่อง “พัฒนาการเพลง ‘ดิเกร์บานอ’ และ ‘เพลงดิเกร์สมัยใหม่’ กับการธำรงอัตลักษณ์ของมุสลิมในบริบทสมัยใหม่ของไทยและมาเลเซียตอนเหนือ” สนับสนุนโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี (Assistant Professor Dr., Faculty of Humanities and Social Sciences; Prince of Songkla University, Pattani Campus).

บทคัดย่อ

บทความนี้ศึกษาเพลงดิเกร์สมัยใหม่ (Modern Dikir Music) ของนักร้องชายยอดนิยมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ช่วงทศวรรษ 2530 - 2540 ในประเด็นการสร้างภาพแทน (representation) ผู้หญิง ผลการศึกษาพบว่าบทเพลงได้สร้างภาพแทนผู้หญิงในฐานะคู่ตรงข้ามของผู้ชาย สร้างแบบผู้หญิงดีขึ้นมาบนฐานวาทกรรมชายเป็นใหญ่ ที่ให้คุณค่ากับความเป็นเมียและแม่ที่ดี ผู้หญิงจึงถูกจำกัดพื้นที่อยู่ในบ้านและครัว การแสดงบทบาทในพื้นที่อื่น ๆ เป็นสิ่งต้องห้าม เช่น การแสดงตัวตนในฐานะปัจเจกบุคคลเป็นสิ่งต้องห้าม เนื่องจากจะทำให้ผู้หญิงมีเสรี และเพลิดเพลินกับการแสดงความปรารถนาที่ไร้การควบคุม คุณค่าของผู้หญิงจึงสัมพันธ์กับคุณค่าแบบสังคมจารีตมากกว่าสังคมสมัยใหม่ ขณะที่ผู้ชายเป็นด้านตรงกันข้าม เป็นผู้ควบคุม มีบทบาทนอกบ้านและในสังคมสมัยใหม่ได้โดยไม่จำเป็นต้องควบคุมตนเอง คุณค่าของความเป็นชายขึ้นอยู่กับว่าสามารถควบคุมผู้หญิงได้มากน้อยเพียงใด บทเพลงดิเกร์มิวสิค และการสร้างภาพแทนผู้หญิงแบบต่าง ๆ ดังกล่าวจึงเป็นความวิตกกังวลของความเป็นชายในวาทกรรมปิตาธิปไตย

คำสำคัญ: จังหวัดชายแดนภาคใต้, เพลงดิเกร์สมัยใหม่, ภาพแทน, วาทกรรมปิตาธิปไตย

ABSTRACT

This article studied the representation of women in modern dikir music performed by popular male singers in Southern border provinces of Thailand from 1987 to 1997. Results were that songs constructed views of women as opposites of men, through virtuous patterns based on patriarchal discourse defining values of good wives and mothers confined to the domestic sphere. Individual statements were taboo as representing freedom and expression of personal desire. Ideal femininity was related to traditional societal values more than modern society. By contrast, males were unrestrained, active outside the home in modern society. Male prowess amounted to the degree of control over women. Therefore, modern dikir music and its diverse patterns of female representation expressed male anxiety in a patriarchal discourse.

Keywords: Deep South, Thailand, Modern dikir music, Patriarchal discourse, Representation

บทนำ

สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยเป็นชุมชนที่มีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรม ศาสนา ประเพณี และความเชื่อที่โดดเด่นยาวนาน มีความเป็นมาที่สัมพันธ์กับรัฐสยามในลักษณะคู่ขัดแย้งมาอย่างต่อเนื่องในประวัติศาสตร์ เงื่อนไขเหล่านี้ทำให้ชายแดนใต้ได้รับความสนใจจากสังคมไทยและประชาคมโลกโดยตลอด ยิ่งเมื่อเกิดเหตุรุนแรงขึ้นอีกครั้งเมื่อ พ.ศ. 2547 ความสนใจก็ทวีขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

ลักษณะเฉพาะของชุมชนชายแดนภาคใต้ เป็นผลมาจากพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างจากภูมิภาคอื่น ๆ ประการสำคัญเป็นเพราะชุมชนบริเวณนี้เป็นพื้นที่ที่อยู่ติดกับประเทศมาเลเซียตอนเหนือที่ปฏิสัมพันธ์ถึงกันได้ง่ายกว่า อีกทั้งมีค่านิยม วัฒนธรรม และความเชื่อในฐานะหน่วยทางวัฒนธรรมเดียวกัน ดังจะเห็นได้ว่าอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมหลายอย่างมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมมลายู ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เป็นพื้นฐานของผู้คนแถบคาบสมุทรนี้ โดยความเป็นมลายูถือเป็นลักษณะทางชาติพันธุ์ที่เกิดจากการผสมผสานของผู้คนและความเชื่อที่หลากหลาย กระทั่งหลายอย่างก็ถูกประเมินว่าขัดกับหลักศาสนาอิสลามที่มีพัฒนาการที่เคร่งครัดมากขึ้นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา

จากการสำรวจ พบว่ามีศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมมลายูหลาย ๆ อย่างที่ยังคงได้รับความนิยมอยู่ในชายแดนใต้จนปัจจุบัน แม้ส่วนหนึ่งจะถูกวิพากษ์ว่าขัดกับหลักการทางศาสนาอิสลาม โดยเฉพาะศิลปะการแสดงเพื่อความรื่นเริงบันเทิงอารมณ์และมีขั้นตอนพิธีกรรม แต่มีศิลปินพื้นบ้านจำนวนหนึ่งยังคงสืบทอดและสานต่อวัฒนธรรมมลายูเหล่านี้ โดยพยายามปรับทางด้านดนตรี เนื้อหา และช่องทางการเผยแพร่เพื่อให้ทันยุคทันสมัยและขัดกับหลักความเชื่อทางศาสนาน้อยที่สุด

นอกจากจะมีศิลปะพื้นบ้านประเภทบันเทิงแนวจารีตที่สังคมไทยรู้จักกันดี เช่น ร็องแง็ง ดิเกร์ฮูลู มะโย่ง วายังกูเละ แล้ว ก็ยังมีศิลปะการแสดงแนวใหม่ ๆ ที่เกิดจากการปรับประยุกต์ท่วงทำนองแบบเพลงลูกทุ่งไทย เพลงอินเดีย และการแสดงในแนวขนบของมลายูเข้าด้วยกัน ที่ได้รับความนิยมอย่างสูงตั้งแต่ทศวรรษ 2530 - 2540 ก็คือ เพลงดิเกร์สมัยใหม่ หรือที่ศิลปินท้องถิ่นตั้งชื่อเรียกว่า Modern Dikir Music เพื่อสื่อนัยถึงการเชื่อมโยงบทเพลงที่มีลักษณะครื้นเครงเข้ากับความเป็นมรดก

ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูในบริบทของชายแดนภาคใต้สมัยใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมความบันเทิงของไทยอย่างใกล้ชิดขึ้น

ที่ผ่านมามีการศึกษาเกี่ยวกับดิเกร์มิวสิคไม่มาก อาจเนื่องมาจากอุปสรรคด้านภาษาและความนิยมต่อบทเพลงที่ไม่ได้มีตลาดครอบคลุมสังคมไทยกว้างขวางนัก แม้เพลงประเภทนี้จะมีความเป็นประชานิยม แต่ก็จำกัดอยู่เฉพาะในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้และมาเลเซียตอนเหนือในบางรัฐเท่านั้น ในเชิงธุรกิจ เพลงดิเกร์สมัยใหม่เป็นเพียงธุรกิจในชุมชน ที่มีวงจรการผลิตไม่ซับซ้อนหรือใหญ่โต ธุรกิจเพลงเริ่มจากร้านค้าเอกชนที่เป็นบริษัทจำหน่ายเทป จากนั้นจึงแพร่หลายออกไปสู่ศิลปินรุ่นใหม่ ที่เข้ามาสังกัดค่ายเทปท้องถิ่น ต่อมาศิลปินก็เป็นผู้ดำเนินการผลิตเสียเอง เพื่อเป็นทางเลือกด้านการงานอาชีพเสริมนอกจากการอาชีพเกษตรกร หรือการเป็นพนักงานลูกจ้างของเอกชนและของรัฐ

เพลงดิเกร์สมัยใหม่มีกลิ่นอายคล้ายเพลงลูกทุ่งไทย และเพลงดังดุต (Dungdut) ของอินโดนีเซียและมาเลเซีย แต่ท่วงทำนองและดนตรีจะสัมผัสได้ถึงกลิ่นอายที่ผสมผสานกันทั้งเพลงไทย อินเดีย อาหรับ ชวา และมลายูท้องถิ่น (Saengthong 2015: 4) ได้รับความนิยมในพื้นที่ชายแดนใต้มาอย่างต่อเนื่องและยาวนานตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 เป็นอย่างช้า ก่อนจะมาเฟื่องฟูสุดขีดในทศวรรษ 2530 - 2540 (Saengthong 2011: 73)

หลังจากนั้นมา กระแสความนิยมก็คงตัว มีความพยายามของหน่วยงานเอกชนและราชการให้การสนับสนุนฟื้นฟูในช่วงปลายทศวรรษ 2540 จนถึงทศวรรษ 2550 กระทั่งปัจจุบัน แม้กระแสจะไม่ได้ขึ้นสูงสุดดังในอดีต แต่ตามแผงซีดีเพลงในตลาดนัดในชุมชนหมู่บ้านต่าง ๆ ก็ยังมีเพลงดิเกร์มิวสิควางจำหน่ายไม่ได้ขาด ขณะเดียวกันก็มีนักร้องรุ่นใหม่ ๆ สืบสร้างผลงานอย่างต่อเนื่อง หน่วยงานราชการ เช่น ศูนย์อำนวยการบริหารราชการชายแดนภาคใต้ (ศอ.บต.) ก็ใช้เพลงประเภทนี้รณรงค์เพื่อสร้างสันติสุขในพื้นที่ ตลอดจนการรณรงค์เพื่อให้ประชาชนปฏิบัติตามนโยบายรัฐบาลและหน่วยงานต่าง ๆ เช่น ส่วนการปกครองจังหวัดนราธิวาส และชมรมกำนันผู้ใหญ่บ้านจังหวัดนราธิวาสสนับสนุนอัลบั้มรวมผลงาน 12 ศิลปินในชุด ตำนานเพลงกำนันผู้ใหญ่บ้านเคียงคู่ประชาชน หรือการออกอัลบั้มประชาสัมพันธ์ “มหกรรมไก่กอและภาคใต้” ที่จัดขึ้นทุก ๆ ปี หรือในช่วงทศวรรษ 2550 ที่มีการรณรงค์เรื่องการรวมตัวเป็นประชาคมอาเซียนของ 10 ประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปินและหน่วยงานรัฐก็ร่วมกันออกอัลบั้ม “อาเซียน ASEAN” เพื่อรณรงค์ให้ประชาชนในพื้นที่รับรู้และเข้าใจนโยบายเรื่องอาเซียนของรัฐบาล ขณะที่

รายการวิทยุหลายรายการก็เปิดเพลงดิเกร์มิวสิคเป็นการเฉพาะด้วย เช่น สถานีวิทยุองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (อสมท.) คลื่น 91.0 สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดยะลา (สวท.ยะลา) สถานีวิทยุศูนย์อำนวยการบริหารราชการชายแดนภาคใต้ (ศอ.บต.) เป็นต้น

บทความนี้สนใจศึกษาวิเคราะห์ภาพแทนผู้หญิงที่ถูกนำเสนอในเพลงดิเกร์มิวสิค วิเคราะห์บทเพลงในฐานะที่เป็นตัวบทวรรณกรรม อันถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมด้วย โดยเชื่อว่าตัวบทเพลงมีสถานะทั้งตัวบทที่เป็นผลของมโนทัศน์หรือความคิดรวบยอดของสังคมชายแดนใต้ที่มีต่อความเป็นผู้หญิง และมีสถานะเป็นปฏิบัติการทางวาทกรรมที่จะทำหน้าที่ผลิตซ้ำภาพตัวแทนของผู้หญิง ตอกย้ำลักษณะต่าง ๆ ที่ตัวบทเพลงนำเสนอว่าควรจะมีหรือควรจะเป็นเช่นไรอีกด้วย เนื่องจากความนิยมของบทเพลงชนิดนี้แพร่หลายอยู่ในชุมชนนอกเขตตัวเมือง ทำให้น่าสนใจว่าบทเพลงจะสามารถสื่อให้เห็นถึงมโนทัศน์แบบมลายูท้องถิ่นในโลกร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

ผู้เขียนเลือกใช้แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (representation) ในการวิเคราะห์การนำเสนอผู้หญิงดังกล่าวผ่านแนวคิดสตรีนิยม โดยกรอบวิเคราะห์ของสจ็วต ฮอลล์ (Stuart Hall) นั้นเห็นว่าภาพตัวแทนคือการสร้างความหมายโดยกรอบมโนทัศน์ในจิตใจของเราก่อนแสดงออกผ่านภาษา จึงเป็นการเชื่อมต่อระหว่างมโนทัศน์และภาษาอันทำให้สามารถอ้างอิงไปถึงโลกจริงของวัตถุ ผู้คน หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้ นัยหนึ่งจึงเป็นโลกแห่งจินตนาการสร้างแต่งเกี่ยวกับวัตถุ ผู้คน และเหตุการณ์เหล่านั้น (Hall 1997: 17)

ด้วยเหตุนี้ เมื่อกล่าวถึงภาพตัวแทน จึงไม่ได้หมายถึงภาพที่สื่อออกไปอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นภาพที่ผ่านกระบวนการถึง 2 ระดับ ก่อนที่จะถูกนำเสนอ ฮอลล์เสนอว่า ระบบของภาพตัวแทน หรือ systems of representation ในระดับแรก คือ ระบบที่วัตถุ ผู้คน และเหตุการณ์ต่าง ๆ สัมพันธ์กับชุดของแนวคิดต่าง ๆ เรียกว่า ภาพตัวแทนในระดับจิตใจ หรือ mental representation ที่จะปรากฏขึ้นในสมองของคนเราเพื่อเตรียมความพร้อมให้กับระดับที่ 2 คือการตีความและใส่ความหมายให้กับวัตถุ ผู้คน และเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ได้พบเจอ ด้วยเหตุนี้ ความหมายจึงขึ้นอยู่กับระบบของแนวคิดและภาพในใจที่ก่อรูปขึ้นผ่านความคิดซึ่งสามารถแทนภาพของโลกจริง ๆ ให้

เราอ้างอิงถึงสิ่งต่าง ๆ ได้ทั้งในและนอกหัวคิดของเรา (Hall 1997: 17)

แนวอธิบายเรื่องภาพตัวแทนดังกล่าวมีประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ภาพตัวแทนและการนำเสนอผู้หญิงในบทเพลงเป็นอย่างยิ่ง ผู้เขียนเห็นว่าภาพตัวแทนผู้หญิงที่บทเพลงดิเกร์มิวสิคสื่อเสนอออกมานั้น เมื่ออธิบายตามแนวคิดพื้นฐานของฮอลล์แล้วถือเป็นการนำเสนอตัวบทเพลงซึ่งประกอบขึ้นจากภาษา ฮอลล์เสนอว่าภาพตัวแทนคือผลผลิตของความหมายผ่านภาษา ภาษาทำสัญญะ (sign) ให้กลายเป็นสัญลักษณ์ (symbol) สามารถแทนหรืออ้างถึงวัตถุ ผู้คน และเหตุการณ์ต่าง ๆ ในโลกแห่งความเป็นจริงได้ (Hall 1997: 28) ผู้หญิงในบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์จึงเป็นสัญญะที่ย่อมต้องประกอบขึ้นจากรูปสัญญะ หรือความเป็นผู้หญิงในเชิงกายภาพ และความหมายสัญญะ หรือความเป็นผู้หญิงในเชิงแนวคิด

กระแสความนิยมต่อบทเพลงดิเกร์มิวสิคในจังหวัดชายแดนภาคใต้ หากพูดด้วยภาษาของการวิเคราะห์ภาพตัวแทน ก็คือการแพร่กระจายของภาษาที่สื่อสารแนวคิดหรือมโนทัศน์ในระบบของภาพตัวแทนนั่นเอง แนวคิดนี้ทำให้ผู้เขียนเห็นว่าความนิยมในบทเพลงสื่อสารให้เห็นถึงการแพร่กระจายทัศนคติ หรือค่านิยมต่าง ๆ ทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และอื่น ๆ ที่แทรกเสนออยู่ในเนื้อหาและท่วงทำนองของบทเพลงด้วย การกระจายเนื้อหาใดเนื้อหาหนึ่ง ย่อมหมายถึงการสร้างและนำเสนอภาพตัวแทนของสิ่งนั้น ๆ ภายใต้วาทกรรมทางสังคม วัฒนธรรม ค่านิยม คุณธรรม ตลอดจนจริยธรรมบางอย่าง เพื่อตอกย้ำยืนยันถึงคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ ที่สังคมอนุญาตให้มีให้เป็น ยอมรับได้ หรือยอมรับไม่ได้ การศึกษานี้จึงมีฐานความคิดอยู่ที่ว่าบทเพลงเป็นภาษาและวรรณกรรมประเภทหนึ่งที่ทั้งสร้างและสื่อแนวคิดและความหมายที่หมุนวนไหลเวียนอยู่ในสังคม ขณะเดียวกันการสื่อความหมายเหล่านั้นก็เผยให้เห็นวาทกรรมและอุดมการณ์ของชุมชนที่เสพวรรณกรรมเพลงนั้นด้วย

โดยบทความจะวิเคราะห์เฉพาะประเด็นของการสื่อสารภาพตัวแทนผู้หญิงที่บทเพลงสื่อสารให้เห็นว่ามีลักษณะเช่นใดบ้าง สัมพันธ์กับวาทกรรมหลักใด เนื่องจากการติดตามรับฟังของผู้เขียน พบว่า เพลงยอดนิยมจำนวนหนึ่งมักจะเป็นเพลงที่แสดงภาพเสนอผู้หญิงที่มีบทบาทในพื้นที่สาธารณะหรือผู้หญิงที่มีบทบาทและพฤติกรรมแบบผู้หญิงสมัยใหม่ สอดคล้องกับบริบททางสังคมชายแดนใต้ปัจจุบัน ที่ผู้หญิงได้ก้าวออกไปมีบทบาทในพื้นที่สาธารณะมากยิ่งขึ้น เพราะเป็นกลุ่มคนที่ได้รับผลกระทบจาก

สถานการณ์สู้รบและความรุนแรงที่ปะทุขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2547 โดยตรง[1] (Buranajaroenkij 2018: 1 - 3)

อย่างไรก็ดี ในบริบทชายแดนใต้ แนวคิดเรื่องสิทธิและบทบาทสตรีก็ยังคงได้รับการอธิบายหรือบรรยายโดยมุมมองทางอิสลามโดยผู้รู้ทางศาสนาเป็นหลัก แนวคิดอิสลามนิยมและจารีตนิยมยังคงเป็นรากฐานความคิดที่เข้มแข็ง คำอธิบายเรื่องผู้หญิงมุสลิมกับแนวคิดเรื่องบทบาท สิทธิ หน้าที่ (อันเป็นคำสำคัญของแนวคิดสตรีนิยม) มักจะได้รับการถ่ายทอดและผลิตซ้ำโดยกลุ่มนักการศาสนา (ชาย) และนักวิชาการหญิงมุสลิมในไทยที่ได้รับการยอมรับในฐานะผู้รู้ในชุมชน โรงเรียนเอกชนสอนศาสนาอิสลามที่มีกระจายอยู่ทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตลอดจนพื้นที่อื่น ๆ ของประเทศ รวมทั้งวิทยาลัยอิสลามและมหาวิทยาลัยอิสลาม (Marddent 2017: 97) การกล่าวถึงผู้หญิงอันเป็นแบบแผนของอิสลามในพื้นที่จึงมักสื่อแบบของผู้หญิงดี มีคุณสมบัติเหมาะสมที่ผู้ชายจะเลือกเป็นคู่ครอง การเป็นภรรยาที่ดี วิธีการสร้างความพึงพอใจต่อสามี การสวมใส่ผ้าคลุมศีรษะและปกปิดร่างกายตามหลักศาสนา (Marddent 2017: 85)

ในบริบทเช่นนี้ บทเพลงของนักร้องชายจึงน่าสนใจเป็นพิเศษ บทความนี้เน้นวิเคราะห์จากตัวบทเพลงของนักร้องชายซึ่งเป็นกลุ่มผู้แต่งเพลงและสร้างสรรค์กระแสหลักของเพลงดิเกร์มิวสิค ทั้งนี้การวิเคราะห์จะไม่เน้นพิจารณาด้วยแนวคิดทางศาสนา แม้ว่านักร้องและผู้ฟังเพลงดิเกร์มิวสิคทั้งหมดจะเป็นมุสลิมก็ตาม เนื่องจากบทความต้องการอธิบายเพลงที่สื่อสารถึงชุมชนชาวบ้านในบริบทโดยรวม ขณะเดียวกัน เพลงประเภทนี้ บ่อยครั้งที่ไม่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้เคร่งครัดในวิถีความเชื่อและการปฏิบัติทางศาสนา

---

[1] มีการศึกษาจำนวนหนึ่งพบว่าหลังเหตุการณ์ พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา ผู้หญิงได้เข้าไปมีบทบาทเสนอทางออกจากปัญหาชายแดนใต้อย่างเด่นชัดและเป็นทางการ สมัยรัฐบาลทักษิณ ชินวัตร มีการจัดตั้งคณะกรรมการอิสระเพื่อความสมานฉันท์แห่งชาติ (กอส.) ในจำนวนกรรมการ 50 คนจากภาคส่วนต่าง ๆ มีสัดส่วนผู้หญิงมากถึง 8 คน นอกจากนั้นผู้หญิงมุสลิมยังมีทำหน้าที่อื่นอีก เช่น อนุกรรมการ ผู้ช่วยนักวิจัย เจ้าหน้าที่ฝ่ายสนับสนุนอีกร่วม 10 คน เป็นต้น.

วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์ภาพแทนผู้หญิงชายแดนใต้ที่ได้รับการนำเสนอในเพลงดิเกร์มิวสิคยอดนิยมทศวรรษ 2530 - 2540

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาเพลงดิเกร์มิวสิคชายแดนใต้เพื่อวิเคราะห์ภาพแทนผู้หญิงนี้จะใช้บทเพลงของนักร้องชายยอดนิยมในช่วงทศวรรษ 2530 - 2540 ทั้งสิ้น 5 คนด้วยกัน คือ “บารูดิง” มะเย็ง ช็อปเปอร์ มะแอ เปาะเต๊ะ มะโร๊ะ ปาแตรายอ และเปาะเต๊ะ กูแบอีแก โดยคัดเลือกผลงานเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงจาก 6 อัลบั้ม จำนวน 10 เพลง โดยขอบเขตด้านเนื้อหาในการวิเคราะห์ จะมุ่งเน้นเฉพาะการนำเสนอภาพแทนผู้หญิงเท่านั้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยพิจารณาเพลงในฐานะวรรณกรรมเพลงที่มีความหมายในฐานะตัวบททางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง การดำเนินการวิจัยเริ่มจากการเก็บรวบรวมอัลบั้มเพลงที่เกี่ยวข้องทั้งหมดในลักษณะของการวิจัยเอกสาร (Documentary research) จากนั้นพิจารณาเพลงโดยแยกแยะตามเนื้อหาที่เพลงสื่อแล้วจึงวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ โดยในบทความนี้เน้นประเด็นศูนย์กลางอยู่ที่ภาพแทนผู้หญิง อันเป็นเนื้อหาเด่นอย่างหนึ่งที่พบในเพลงยอดนิยมของนักร้องยอดนิยมปัจจุบันเพลงถูกนำมาเผยแพร่ผ่านเว็บไซต์ยูทูบบางเพลงมียอดวิวกว่า 1 ล้านวิว บทความจึงใช้ข้อมูลสัมภาษณ์ศิลปินพื้นบ้านร่วมด้วย ทำให้เห็นว่าเพลงเป็นปฏิบัติการทางวาทกรรมอย่างหนึ่งที่ไม่ใช่เป็นแต่วัสดุแห่งความบันเทิงเท่านั้น โดยนำเสนอผลการวิเคราะห์ในลักษณะการพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis)

ผลการวิจัย

จากการศึกษาบทเพลงดิเกร์มิวสิคของศิลปินชายแดนใต้ดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ภาพแทนของผู้หญิงซึ่งถูกสร้างและนำเสนอผ่านบทเพลงในบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะของพื้นที่ ดังมีรายละเอียดตามประเด็นต่าง ๆ คือ พื้นที่คุณค่าของผู้หญิง จากนอกบ้านสู่ในบ้าน การลอยตัวของเพศชายกับปัญหาบนบ่าผู้หญิง ผู้หญิงกับกระบวนการกล่อมเกลาที่ยังไม่สิ้นเสร็จ และความเป็นสมัยใหม่และสัญชาตญาณทางเพศ ศัตรูของผู้หญิง และความหวาดผวาของผู้ชาย ดังจะได้กล่าวต่อไป

1. บริบททางสังคมและวัฒนธรรมของเพลงดิเกร์มิวสิค

ดังได้กล่าวแล้วว่า เพลงดิเกร์มิวสิคถือกำเนิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2520 จนมาเฟื่องฟูสุดขีดเมื่อทศวรรษ 2530 ถึงต้นทศวรรษ 2540 กระแสการเฟื่องฟูดังกล่าวสัมพันธ์กับบริบทของวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่ของไทยที่แพร่กระจายทั่วประเทศผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์แบบใหม่ที่ราคาถูกลง คือ วิทยุ เครื่องรับโทรทัศน์ และเทปบันทึกเสียงในช่วงปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520

การค่อย ๆ ปรากฏเพลงดิเกร์มิวสิคในรูปแบบสื่ออิเล็กทรอนิกส์สัมพันธ์กับบริบททางสังคมของชาวชายแดนใต้ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 - 2520 ด้วยเนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่รัฐไทยดำเนินนโยบายการพัฒนาปูพรมไปยังชนบทไทยอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะในพื้นที่ชายแดนใต้ที่มีอัตลักษณ์ทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และศาสนาแตกต่างจากภูมิภาคอื่น นโยบายการพัฒนาของรัฐไทยจึงมุ่งเน้นการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทยร่วมเป็นพิเศษ เนื่องจากเป็นพื้นที่อ่อนไหวต่อปัญหาความมั่นคง ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 ทางการไทยมีเป้าหมายในการสร้าง “ทัศนคติที่ถูกต้องในความเป็นคนไทย” และการยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชนในท้องที่โดยเฉพาะกลุ่มชาวมุสลิม คำว่า “ด้วยทัศนคติที่ถูกต้อง” รัฐมุ่งหวังว่าจะเกิดขึ้นได้จากการได้รับการศึกษาที่เหมาะสม ทศวรรษ 2510 ระยะต้นจึงมีการขึ้นทะเบียนโรงเรียนปอเนาะที่เคยอยู่นอกเหนือการควบคุมเป็น “โรงเรียนเอกชนสอนศาสนา” ให้มีการเรียนการสอนวิชาสามัญ และวิชาศาสนาควบคู่กันไปทำให้เกิดการแพร่กระจายของการใช้ภาษาไทย จนเกิดคลื่นการต่อต้านการใช้ภาษาไทย

ครูได้กลายเป็นเป้าหมายการสังหารและจับตัวเรียกค่าไถ่ของขบวนการผู้ต่อต้านรัฐบาลในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 ถึงครึ่งแรกของทศวรรษ 2520 (Pimpaiboon 2017: 305 - 310)

นอกจากการพัฒนาด้านการศึกษาด้วยจุดมุ่งหมายที่จะบูรณาการจิตสำนึกแล้ว ยังมีการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน ได้แก่ การคมนาคมภายใน การพัฒนาเหล่านี้มีความสำคัญในฐานะโครงสร้างที่เชื่อมโยงชายแดนใต้ให้สัมพันธ์ต่อกันระหว่างชุมชนภายในและชุมชนภายนอก แต่ขณะเดียวกันรัฐก็ถูกต่อต้านโดยกลุ่มติดอาวุธ (Pimpaiboon 2017: ง)

ในบริบทการพัฒนานี่เองที่กระแสความนิยมในบทเพลงดิเกร์มิวสิคได้ค่อย ๆ ก่อตัวขึ้น ขณะที่มีการส่งเสริมการเรียนภาษาไทยขนานใหญ่โดยรัฐ เพลงดิเกร์มิวสิคยืนยันให้เห็นว่าภาษาแม่ในชีวิตประจำวันของชาวมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้คือภาษามลายูถิ่น บทเพลงยืนยันอัตลักษณ์ทางภาษาของความเป็นมลายูพื้นเมือง แต่ขณะเดียวกันก็รอมชอมกับความเป็นอื่น โดยเฉพาะความเป็นไทย โดยการหยิบยืมเอาท่วงทำนองเพลงลูกทุ่งยอดนิยมของไทยเข้ามาใส่เนื้อหาและภาษามลายู เช่น เพลงยอดฮิตในช่วงปลายทศวรรษ 2520 - 2530 ของยอดรัก สลักใจ สายัณห์ สัญญา เป็นต้น ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่าในบริบททศวรรษ 2520 - 2530 ที่ชาวมลายูมุสลิมต้องตกอยู่ในสภาวะวิกฤติอัตลักษณ์จากนโยบายการพัฒนาท้องถิ่นของรัฐ แม้ชาวมลายูบางส่วนหันไปปกป้องอัตลักษณ์ของตนด้วยการใช้ความรุนแรง แต่มลายูกลุ่มศิลปินกลับหันไปหาบทเพลง ดนตรี ภาษามลายูถิ่น ตลอดจนความบันเทิงแนวจารีต[2] เพื่อปกป้องอัตลักษณ์ของตนเอง กระนั้นก็ตาม การหวนกลับไปสู่อัตลักษณ์ความเป็นมลายู

[2] ศิลปะความบันเทิงแนวจารีต ซึ่งเฟื่องฟูขึ้นมากพร้อม ๆ กับบทเพลงดิเกร์มิวสิคในห้วงเวลานี้ก็เช่น วายังกูเละ (หนังตะลุง) สีละ (ศิลปะการต่อสู้) ดิเกร์ฮูลู เพลงอนาซีส เป็นต้น โดยศิลปินเพลงดิเกร์มิวสิคส่วนใหญ่มีทักษะด้านศิลปะบันเทิงหลายแบบ ที่โด่งดังในทศวรรษ 2540 คือ มะโร๊ะ เปาะเต๊ะ กูแบอีแก เอ.อัสมัน ส่วนรุ่นปัจจุบัน เช่น แอมมี ฟาร่า มะฟายูริ โคกโพธิ์ รุสนี ตุ่มบิน ซูไวบ๊ะ ซูนีตา มายอ รามูนา แดนนี่ นิฮาเรฟ จูมุ ยาบี เปาซี ยะลา และเดะวัง มายอ เป็นต้น.

ถิ่นดังกล่าวนี้ นัยหนึ่งก็ย่อมเป็นการย้อนกลับไปสู่การพยายามฟื้นฟูคุณค่าในเชิงจารีตมลายูให้กลับคืนมาด้วย

คำอธิบายที่น่าสนใจของแพทริก จอรี่ (2007: 269 - 270) เชื่อมโยงให้เห็นว่าปฏิบัติการของรัฐไทยในการบูรณาการมลายูมุสลิมเข้ากับความเป็นไทยตลอดระยะเวลากว่า 1 ศตวรรษ นั้นก่อให้เกิดวิกฤติอัตลักษณ์มลายูมุสลิมมาอย่างต่อเนื่อง ดังในทศวรรษ 2510 - 2520 แล้วห้วงหนึ่ง กระทั่งเมื่อเกิดความรุนแรงระลอกใหม่ในช่วงทศวรรษ 2540 ที่ปัญหาความรุนแรงสัมพันธ์กับปัญหาเรื่องยาเสพติดที่แพร่ระบาดขนาดหนักในหมู่เยาวชนชายแดนใต้มากขึ้น แพทริกจึงเห็นว่า การที่เยาวชนในชายแดนใต้เข้าไปเกี่ยวข้องกับยาเสพติดและอาชญากรรมทั้งระดับย่อย ๆ และรุนแรงเป็นไปได้ว่าส่วนหนึ่งมีสาเหตุมาจากวิกฤติอัตลักษณ์ของเยาวชนซึ่งถูกรัฐทำให้สูญเสียไป ผนวกกับแรงจูงใจจากแนวคิดเรื่องความรุนแรงในอิสลาม

แนวอธิบายของแพทริกดังกล่าว มีพื้นฐานมาจากแนวคิดของโอลิเวอร์ รอย (Oliver Roy) ที่อธิบายความรุนแรงที่กระทำโดยมุสลิมในยุโรป รอยเห็นว่าความรุนแรงแข็งกร้าวของวัยรุ่นมุสลิมในยุโรปเป็นผลมาจากวิกฤติอัตลักษณ์และคุณค่าในตัวเอง พวกเขาปฏิเสธวัฒนธรรมดั้งเดิม แต่ก็ไม่อาจยอมรับวัฒนธรรมกระแสหลักของยุโรปได้ พื้นที่ที่ปลอดภัยจึงเป็นการสร้างพื้นที่ของศาสนาอิสลามอันบริสุทธิ์ขึ้นตามการตีความและความเข้าใจของตนเอง ภาพลักษณ์ของอิสลามที่สัมพันธ์กับความรุนแรงที่ถูกสร้างขึ้นโดยมุสลิมเองจึงเป็นผลมาจากการล้มล้างทางวัฒนธรรม แต่ก็ไม่ใช่การแสดงถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมที่บริสุทธิ์แต่อย่างใด (Jory 2007: 270)

อย่างไรก็ดี วัฒนธรรมที่บริสุทธิ์ หรือไม่ปนเปื้อน (pristine culture) อาจไม่ได้มีอยู่จริง แม้นโยบายบูรณาการของรัฐไทยจะก่อให้เกิดการต่อต้าน โดยรูปลักษณ์หนึ่งคือการรื้อฟื้นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ แต่ผลกระทบของการศึกษา ตลอดจนแรงกดดันของความจำเป็นในการใช้ภาษาไทยในบริบทรัฐไทยสมัยใหม่ ทำให้คนมลายูรุ่นใหม่ใช้ภาษาไทยกันมากขึ้น คนรุ่นใหม่บางส่วน เมื่อออกนอกพื้นที่ชายแดนภาคใต้ออกไปยังพื้นที่อื่น ก็มีสำนึกว่าตนเองเป็น “คนไทย” (Jory 2007: 269) สร้างความกังวลให้กับกลุ่มคนที่ต้องการธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์มลายูมุสลิมบางส่วน เนื่องจากมีค่านิยมว่าภาษามลายูไม่เพียงแต่เป็นเครื่องแสดงอัตลักษณ์ทางประวัติศาสตร์เท่านั้น

แต่รวมถึงศาสนาอิสลามอีกด้วย[3] (Kama & Yamirudeng 2011: 299, 308)

ควรกล่าวไว้ด้วยว่า พร้อม ๆ กับการรุกคืบของภาษาไทย และการปนภาษาไทยในภาษามลายู แต่ตัวตนของความเป็นมลายูที่ยังสัมพันธ์กับดินแดนอิสลามด้วยกันก็มักจะได้รับการยืนยันผ่านการที่คนในชายแดนใต้เดินทางไปศึกษาและทำงานในประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซียอยู่ ซึ่งทำให้คนชายแดนใต้จำนวนไม่น้อยยังคงสำนึกผูกพันกับวัฒนธรรมความเป็นมลายูอีกแบบหนึ่ง (Jory 2007: 269) นั่นยังไม่นับอิทธิพลของภาษาและการแต่งกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากวัฒนธรรมชวาที่แทรกซึมอยู่ในวิถีมลายูมุสลิมปัตตานีอย่างแนบแน่นมาอย่างยาวนาน จนอาจเรียกได้ว่า นอกจากชาวชายแดนใต้จะเป็น “ทายาททางวัฒนธรรมมลายู” แล้ว ก็ยังเป็น “ทายาททางวัฒนธรรมชวา” อีกด้วย[4] (Salae 2001: 62 - 65)

สิ่งเหล่านี้ยืนยันให้เห็นถึงความหลากหลายของคำว่า “มลายู” ซึ่งแต่ละกลุ่มชน หรือแต่ละรัฐที่ถูกมองว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีอัตลักษณ์แตกต่างกันออกไป ทั้งด้วยผลของการอพยพเคลื่อนย้ายภายใน ระหว่างรัฐคาบสมุทรเอง ตลอดจนความสัมพันธ์กับรัฐมหาอำนาจอื่น ๆ ในบริบทประวัติศาสตร์ การนิยามอัตลักษณ์มลายูจึงย่อมต้องแสดงให้เห็นถึงความเฉพาะถิ่นด้วย เหตุนี้อัตลักษณ์วัฒนธรรมมลายูปัตตานีจึงแตกต่างจากวัฒนธรรมมาเลเซีย (Ieosiwong 2010: 36 - 37) เพราะเงื่อนไขของการเผชิญหน้ากับความเปลี่ยนแปลงไม่เหมือนกัน ย่อมที่จะก่อให้เกิดผล

---

[3] เช่น ฮาโร่ ชินทารา นักวิชาการชาวญี่ปุ่นด้านภาษามลายูเคยกล่าวกับผู้เขียนว่า ภาษามลายูเริ่มหดหายไปจากชีวิตของคนชายแดนใต้รุ่นใหม่ นักพัฒนาเอกชนผู้เคลื่อนไหวเกี่ยวกับสันติภาพในจังหวัดชายแดนใต้ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งเคยถามนักศึกษามุสลิมเอกภาษาไทย คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ว่า “เป็นมลายู ทำไมจึงมาเรียนภาษาไทย”.

[4] ร่องรอยชวาในปัตตานีกลมกลืนกับวิถีชีวิตประจำวันจนถูกเหมารวมว่าเป็นวัฒนธรรมมลายู แพทริค จอรี่ เคยตั้งข้อสังเกตกับผู้เขียนว่าดนตรีบรรเลงที่เปิดในโรงแรม ซีเอส.ปัตตานี และลวดลายเสื้อผ้าของพนักงานโรงแรมเป็นลวดลายแบบชวา หรือในหมู่มลายูมุสลิมทั่วไปก็แต่งกายอย่างชวาโดยไม่รู้ตัว เช่น นุ่งโสร่งปาเต๊ะ เรียกว่า “กาย-เอ็ง บาเตะ ฌาวอ” ผู้หญิงนิยมสวมเสื้อบานงกือบายอ (บานง-ชื่อเมืองในชวาตะวันออก) หรือบานงแมแด (แมแด-เมืองเมดานในสุมาตรา) หรือชื่อเรียกสิ่งของและสถานที่ที่มีคำชวาต่อท้าย เช่น อาแสฌาวอ ปาเสฌาวอ เป็นต้น ในศิลปะการแสดง ประเพณี และพิธีกรรมพื้นบ้านหลายอย่างก็มีลักษณะชวา-ฮินดู ผสมผสานอยู่.

ทางอัตลักษณ์และวัฒนธรรมต่างกันด้วย นิธิ เห็นว่าความเป็นมลายูปัตตานีในระยะหลายปีมานี้ต้องเผชิญหน้ากับบริบทความเปลี่ยนแปลงที่ทำให้เกิด “ความตึงเครียดภายใน” สูง ประการหนึ่งคือความทันสมัยหรือความเป็นสมัยใหม่ ดังเช่น บทบาทนอกบ้านของผู้หญิง และการตีความศาสนาแบบตะวันออก (Ieosiwong 2010: 39) ที่อาจดึงผู้หญิงกลับเข้าไปในบ้าน เงื่อนไขเหล่านี้ย้อนแย้งกันกระทั่งเกิดความตึงเครียดต่อการนิยามมลายูมุสลิมปัตตานี

ในแง่นี้ การหันกลับไปยืนยันอัตลักษณ์ความเป็นมลายูมุสลิมปัตตานีจึงอาจเป็นผลมาจากความตึงเครียดภายในที่ชายแดนใต้ต้องเผชิญหน้ากับความสมัยใหม่ดังกล่าว เกิดความหวาดไหวว่าจะสูญเสียอัตลักษณ์ กระทั่งเกิดวิกฤติอัตลักษณ์ การยืนยันและ / หรือรื้อฟื้นอัตลักษณ์จึงอาจแสดงออกในหลายลักษณะ ทั้งในแง่การดึงเอาวัฒนธรรมมลายูที่ (จินตนาการว่า) บริสุทธิ์กลับมา การหันกลับไปใช้ภาษามลายูพื้นถิ่น หรือการนำหลักศาสนาอิสลามเข้ามาร่วมสื่อแสดงถึงอัตลักษณ์ความเป็นมลายูด้วย เป็นต้น

2. ผู้หญิงในสังคมมลายูมุสลิมชายแดนใต้

ในสังคมที่ศาสนามีบทบาทต่อวิถีชีวิตทั้งวงจร อาจกล่าวได้ว่าความเชื่อและอุดมการณ์ทางศาสนาย่อมมีความสำคัญต่อการหล่อหลอมมโนทัศน์ของผู้คนที่มีต่อสิ่งต่าง ๆ ไม่แพ้วัฒนธรรมหรือความเชื่อดั้งเดิม ในชุมชนมุสลิมชายแดนใต้ โดยหลักการแล้วศาสนาอิสลามวางหลักว่า ชายและหญิงมีความเท่าเทียมกันทั้งในแง่ตัวตน และศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ตามหลักการซุนวาฮีดะฮฺ เพราะเชื่อว่าชายและหญิงนั้นมีจิตวิญญาณที่เหมือนกัน (Sainui 2014: 742 - 743) ดังตัวอย่างในประวัติศาสตร์ศาสนาที่กล่าวถึงบทบาทของผู้หญิงที่โดดเด่นเทียบเท่าผู้ชายหลายคน เช่น แมรี หรือมัรยัม มารดาผู้บริสุทธิ์ของศาสดาอีซา หรืออาอีชะห์ ภรรยาของศาสดามุฮำหมัด ผู้สอน ตีความ และถ่ายทอดความรู้วิชาการด้านศาสนา ท่านยังเป็นผู้จดจำและรายงานฮะดิษจำนวน 2,200 ฉบับด้วย (Marddent 2017: 71)

เมื่อพิจารณาตามข้อเท็จจริงในบริบทชายแดนใต้ กลับพบว่าผู้หญิงมุสลิมตกอยู่ในความสัมพันธ์เชิงอำนาจกับผู้ชายที่ไม่เท่าเทียมและเหลื่อมล้ำ อันเป็นผลมาจากโครงสร้างและวัฒนธรรม เช่น การให้แต่งงานตั้งแต่อายุยังน้อย การมีลูกมาก การขาด

โอกาสในการพัฒนาทักษะและวิชาชีพที่มีประสิทธิภาพ (Sainui 2014: 743) ทำให้ผู้หญิงไม่สามารถเป็นแรงงานคุณภาพที่พึ่งพาตัวเองได้ รวมทั้งไม่สามารถตัดสินใจเกี่ยวกับตัวเองด้วยความพร้อมและสมัครใจ

ข้อเท็จจริงทางสังคมนี้บอกเราว่า แม้หลักศาสนาอิสลามจะเป็นเงื่อนไขในการกำหนดเพศสถานะในสังคมมลายูมุสลิมชายแดนใต้ แต่ในการวิเคราะห์จำเป็นต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเพศตามวิถีวัฒนธรรมมลายูด้วย เพราะในปัจจุบันศาสนาอิสลามถูกนำมาพิจารณาเป็นส่วนสำคัญของอัตลักษณ์มลายูอย่างแนบแน่น ความไม่เท่าเทียมแม้ไม่ได้เกิดจากศาสนาอิสลามทางตรง แต่อิสลามก็ถูกเชื่อมโยงให้กลายเป็นสิ่งบ่งชี้อัตลักษณ์มลายู จึงอาจจะสัมพันธ์โดยนัยกับปัจจัยทางชาติพันธุ์ ประวัติศาสตร์ ความเป็นชาย - หญิงในวัฒนธรรมมลายู (Sainui 2014: 744, 746) กระทั่งกลายเป็นบ่อเกิดหนึ่งของความไม่เท่าเทียมไปด้วย

มีงานวิชาการที่ศึกษาบทบาทของผู้หญิงมุสลิมชายแดนใต้ในช่วงทศวรรษ 2510 - 2520 ยืนยันให้เห็นข้อเท็จจริงนี้ อาริน สะอิดี และคณะ กล่าวย้อนไปถึงข้อค้นพบของงานการศึกษาผู้หญิงที่ได้รับการสนับสนุนโดยจากองค์การสหประชาติเมื่อ พ.ศ. 2516 ว่าผู้หญิงชายแดนใต้ส่วนใหญ่เรียนจบชั้นประถมศึกษา ต้องรับผิดชอบทั้งในบ้านนอกบ้าน และเรือกสวนไร่นา เช่น การดูแลเด็ก ดูแลบ้าน วางแผนการเงิน ซึ่งแบ่งเป็นค่าใช้จ่ายในครัวเรือน การลงทุน ค่าเล่าเรียนลูก และเงินออม ผู้หญิงส่วนใหญ่ไม่ได้เข้าร่วมโครงการต่าง ๆ ของหมู่บ้านเพราะเห็นว่าเป็นพื้นที่ทางการของผู้ชาย เมื่อพิจารณารายได้พบว่าผู้หญิงมีรายได้ไม่คงที่ มีการศึกษาต่ำ ทั้งหมดนี้มีรากฐานมาจากความเชื่อดั้งเดิมที่ผู้หญิงเห็นว่าผู้ชายเป็นผู้นำตามธรรมชาติ และมีบทบาทสำคัญในการหารายได้เลี้ยงครอบครัว (Sa-idi, Nakachart, Jitpiromsri, Nilchan and King 1993: 82 - 84)

ข้อสรุปดังกล่าวไม่ต่างกันนักกับงานศึกษาของ ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ เมื่อ พ.ศ. 2523 ที่พบว่าอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่ชาวมลายูมุสลิมชายแดนใต้รักษาไว้ได้เป็นเพราะการจัดระเบียบทางสังคมแบบต่าง ๆ ค้ำจุนอยู่ เช่น ครอบครัว เครือญาติ ชุมชน และเครือข่ายมิตรภาพ โดยผ่านการศึกษาด้านศาสนา ในโครงสร้างความสัมพันธ์นี้ ผู้ชายจะมีบทบาทสำคัญในสถาบันที่เป็นทางการ เช่น โรงเรียนสอน

ศาสนา ส่วนผู้หญิงมักแสดงบทบาทสำคัญในสถาบันที่ไม่เป็นทางการ เช่น ความเป็นแม่ เป็นเมีย เป็นต้น ผู้หญิงมีบทบาทในการเลี้ยงดูเด็ก จึงมีส่วนสำคัญในการสร้างอัตลักษณ์ของเยาวชน ผู้หญิงสามารถรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ได้อย่างเหนียวแน่น เช่น ภาษาและเสื้อผ้าการแต่งกาย มีการต่อต้านการแต่งงานเพศเดียวกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกห้ามตามหลักศาสนา ขณะเดียวกัน ผู้หญิงก็มีบทบาทในฐานะตัวสื่อกลางช่วยสร้างความเป็นเอกภาพในกลุ่มผู้หญิงด้วยกัน (Prachuabmoh 1980)

วัฒนธรรมอันสะท้อนให้เห็นอัตลักษณ์ชาติพันธุ์มลายูจึงถูกมองว่าอาจจะเป็นที่มาของความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันด้วย ในกระแสการฟื้นฟูอิสลามและการปฏิรูปความเชื่อท้องถิ่นชายแดนใต้ แม้จะมีผู้อธิบายหลักการศาสนาอิสลามตามแนวทางปฏิรูปที่ให้ความสำคัญกับผู้หญิงในการดำเนินกิจกรรมทางศาสนาและสังคมมากขึ้น แต่ก็ยังคงเงื่อนไขว่าต้องอยู่ภายใต้การสนับสนุนการทำงานและให้คำแนะนำโดยกลุ่มนักวิชาการชายและองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น (Marddent 2017: 93) อย่างไรก็ดี ค่านิยมเกี่ยวกับคุณค่าและสถานะของผู้หญิงสัมพันธ์กับบทบาทในบ้านและในครอบครัวยังได้รับการยึดถืออย่างมาก แม้ในห้วงเวลาที่บทบาททางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจจะโดดเด่นมากขึ้นแล้วในช่วงทศวรรษ 2530 - 2540 ก็ตาม ดังมีงานศึกษา พ.ศ. 2538 และ 2544 พบว่างานในบ้านและในครัว เช่น การซักรีดเสื้อผ้า หุงหาอาหาร และดูแลความเรียบร้อยทุกอย่างในบ้านเป็นภาระสำหรับผู้หญิง สอดคล้องกับคตินิยมแบบจารีตที่เห็นว่า “การเรือนเป็นงานของออแฆตีนอ การบริหารการปกครองเป็นงานของออแฆยาแต” (Marddent 2006)

การที่สังคมชายแดนใต้ต้องเข้าร่วมกับกระแสการเปลี่ยนแปลงสมัยใหม่ของสังคมไทย จึงดูเหมือนจะเป็นการเพิ่มบทบาทผู้หญิงในพื้นที่นอกบ้านมากขึ้นด้วยอย่างไม่อาจปฏิเสธ ผู้หญิงเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านเศรษฐกิจที่แรงงานมุสลีมะห์ได้เข้าสู่ตลาดทุนและอุตสาหกรรม จากเดิมที่เป็นแต่เพียงผู้ช่วยกิจกรรมทางเศรษฐกิจในครัวเรือนในช่วงทศวรรษ 2520 เช่น การเป็นแรงงานทำเกษตรรอบบ้าน หรือทำการประมง (Cha-umpruek 1981: 56) เมื่อชายแดนใต้ในภาคส่วนชุมชนเมืองเปลี่ยนแปลงเข้าสู่การพึ่งพาเศรษฐกิจอุตสาหกรรม ผู้หญิงก็ยกระดับเป็นแรงงานและเป็นนักธุรกิจ

ผู้ประกอบการมากขึ้น ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 - 2540[5] ขณะที่ในรั้วมหาวิทยาลัยในพื้นที่พบว่าอัตราส่วนนักศึกษาหญิงก็มากกว่านักศึกษาชายอย่างเห็นได้ชัด นักศึกษาหญิงเหล่านี้น้อยคนนักที่จะกล้าทิ้งค่านิยมในการแต่งงานเป็นแม่บ้านและภรรยาที่ดี เธอใฝ่ฝันถึงการแต่งงานเป็นภรรยาและแม่ตามแบบแผน พร้อม ๆ กับพยายามไต่เต้าเพื่อการงานอาชีพมั่นคงนอกบ้านหลังจบการศึกษาปริญญาตรีเป็นอย่างต่ำ

ค่านิยมดังกล่าว เป็นแรงดึงให้ผู้หญิงมลายูมุสลิมรุ่นใหม่ส่วนใหญ่กลับคืนสู่หมู่บ้าน กลับไปรับภาระหน้าที่ตามมโนทัศน์จารีตที่ว่าด้วยบทบาทของชายและหญิง เพื่อรอเวลาให้เธอได้กลายเป็นผู้อาวุโสของหมู่บ้านที่มีบทบาทและได้รับการยอมรับผ่านการยืนยันบทบาทดังกล่าว ดังการศึกษาผู้หญิงมลายูมุสลิมสูงวัยในงานของ ชลิตา บัณฑุวงศ์ ที่ศึกษาผู้หญิงชาวบ้านกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านมากกว่าได้ออกไปสู่โลกภายนอก ในกระแสตื่นตัวทางศาสนาอิสลาม ผู้หญิงกลุ่มนี้มีบทบาทสำคัญในการทำนุบำรุงศาสนา แสดงออกโดยการตั้งใจเรียนศาสนาเพิ่มเติม มีวัตรปฏิบัติที่เคร่งครัด เป็นผู้ลงแรงในกิจกรรมต่าง ๆ ทางศาสนา กิจกรรมเหล่านี้ส่งเสริมให้เธอมีสถานะและบทบาทที่ดีในทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองทั้งในระดับครอบครัวและชุมชนด้วย อย่างไรก็ดี สถานะและบทบาทผู้หญิงกลุ่มนี้ แทบไม่มีความหมายเมื่อต้องเผชิญกับอำนาจภายนอกที่เหนือกว่า ทั้งหน่วยงานความมั่นคง ความทันสมัยในทางโลก รวมทั้งโครงการพัฒนาที่ส่งผลต่อระบบนิเวศและการเกษตร (Bundhuwong 2017: 217)

[5] เช่น งานวิจัยเรื่อง ชาวไทยมุสลิมและการมีส่วนร่วมในกระบวนการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม ของศิริรัตน์ ธานีรณานนท์ และคณะ พ.ศ. 2538 รายงานการวิจัยเรื่อง ค่านิยมทางสังคม-ศาสนาของสตรีมุสลิมในภาคใต้ของไทย: กรณีศึกษาคนงานในโรงงานอุตสาหกรรมจังหวัดปัตตานี ของฮิซาโกะ นากามูระ และคณะ พ.ศ. 2544 เป็นต้น.

3. กะทิไม่มัน เกลือไม่เค็ม: การผลิตซ้ำคุณค่าของผู้หญิงในพื้นที่บ้าน และครัว

เพลงที่เด่นในกลุ่มนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลงานของนักร้องที่มีชื่อเสียงมาก เช่น บารูดิง มะเย็ง ช็อปเปอร์ มะแอ เปาะเต๊ะ มะโร๊ะ ปาแตรายอ และเปาะเต๊ะ กูแบอีแก เป็นต้น ในที่นี้จะวิเคราะห์เพลง *ฮาบิส ซาแต* หรือ กะทิไม่มีหัว เพลง *อีบูตีงาลูแบ* หรือ แย้ทิ้งรู ของนักร้องดิเกร์สมัยใหม่ยอดนิยมอย่าง “บารูดิง” และเพลง *กีตอออแรยาแต* ของเปาะเต๊ะ กูแบอีแก

เนื้อหาเพลงนี้สื่อสารกับผู้หญิงที่ทำตัวไม่เหมาะสม ไม่รักนวลสงวนตัว ไปเที่ยวกับผู้ชายตามลำพัง โดยไม่สนใจความรู้สึกของพ่อแม่และศีลธรรมประเพณี เพลงเปรียบเทียบผู้หญิงเช่นนี้ว่าเป็นคนที่ไร้ความหมายและไร้คุณค่า ดังเนื้อเพลงว่า

“อาเดะ จอแม ซูโงะห์ตี
ตูโบะห์จูโกะแอจี ตาปีซาแยฆาตี
กือรานออาเดะตูโระฮาตี
อีบูบาเปาะบอแซ ตูโระราตอ กาปง ออแร
อาเดะฮาบิสซาแต ฮาบิสมาเซ็งเดาะห์ กาลู ฆาแร
ญาแล ซายน์ ตู บูเละห์ ตาปี วีอาดอบาตัส
ญาแง ฆี อีโกะเซ มาโซะ ปูกะ ปาเยาะ เลบะ
อาเดะ บือราซอ ซือเลนอ ลูวะห์เว ดูนียอ
เด มาโซะ ปูกะ แดมอ อาเดะ มารา ญาดี บูแล ลีมอ
อาเดะฮาบิสซาแต ฮาบิสมาเซ็งเดาะห์ กาลู ฆาแร”

(น้องน่ารักจริง ๆ สัดส่วนก็พอดูได้ แต่เสียดายแทน
เพราะน้องเอาแต่ใจ พ่อแม่ระทมปวดใจ
ตามหาลูกทั่วตำบล
น้องเหมือนกะทิไร้หัว เกลือไร้ความเค็ม
เที่ยวควงกันก็พอได้ แต่ให้รักนวลสงวนตัว
อย่าเที่ยวเถลไถล หากติดร่างแหก็รอดยาก
น้องรู้สึกสุขใจ กว้างใหญ่โลกใบนี้

ถ้าน้องติดร่างแห มันจะแห้งแล้งตอนเดือนห้า
น้องเหมือนกะทิไม่มัน เกลือไม่เค็ม)

จากเนื้อเพลงข้างต้น จะเห็นได้ว่าเพลงนี้ให้คุณค่าของผู้หญิงด้วย 2 คุณลักษณะ คือด้านกายภาพที่ “รูปร่างหน้าตาน่ารัก และสัดส่วนพอดูได้” และทางวัฒนธรรมที่ให้ค่าผู้หญิงตามคุณลักษณะของผู้ปฏิบัติตามแบบแผนและค่านิยมทางสังคมที่ต้องเชื่อฟังพ่อแม่ อยู่ในโอวาทสั่งสอน ซึ่งในบริบทสังคมมลายูสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เราจะพบว่าคุณลักษณะประการที่ 2 นี้หล่อหลอมขึ้นมาจากเงื่อนไขทางคติความเชื่อที่มีความเคร่งครัดในการจัดระเบียบความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย โดยเพลงได้ให้ความสำคัญกับคุณลักษณะที่ 2 ว่า ถ้าหากขาดไร้ข้อนี้แล้ว แม้ผู้หญิงจะมีลักษณะทางกายภาพที่ดี สวยงามตามแบบแห่งยุคสมัย แต่ก็ยังไม่เปี่ยมคุณค่ามากพอ บทเพลงจึงสื่อนัยว่าการที่ลูกสาวไม่อยู่ในโอวาทของพ่อแม่ ย่อมมีโอกาสกระทำผิดต่อค่านิยมของชุมชนได้ง่าย น้ำเสียงนี้ซุกซ่อนเอาไว้ด้วยความวิตกกังวลต่อการสูญเสียอำนาจของผู้ปกครอง

ในวิถีปฏิบัติ การที่ผู้หญิงออกนอกบ้านไปเที่ยวกับผู้ชายที่ไม่ใช่สามีหรือญาติสนิท มักจะถูกมองเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสม สื่อถึงความเป็นหญิงที่มีคุณค่าไม่สมบูรณ์ เพลงนี้จึงเหมือนการสร้างแบบผู้หญิงประเภทที่จะสร้างความอับอายขายหน้าให้แก่ครอบครัว พ่อแม่ และญาติพี่น้อง เป็นผู้หญิงที่ไม่พึงปรารถนา

อาจกล่าวโดยสรุปในด้านสาระของเพลงได้ว่า *ฮาบิส ซาแต* สื่อน้ำเสียงเชิงประชดประชันและเสียดสีผู้หญิงในเรื่องคุณลักษณะของความเป็นลูกสาว และความเป็นภรรยาที่ไม่เหมาะสม เป็นการวางคุณค่าของความเป็นหญิงในเชิงกายภาพ คือ รูปร่างหน้าตาดี น่าปรารถนา แต่คุณค่าเหล่านี้ก็เสียหายไปเมื่อขาดคุณค่าเชิงคุณสมบัติกล่าวคือ ประพฤติตนผิดประเพณีวิสัย ปล่อยตัวปล่อยใจไปกับผู้ชาย ทำให้พ่อแม่เกิดความทุกข์ เพลงเปรียบเทียบผู้หญิงลักษณะนี้ว่าเป็น “กะทิไม่มัน เกลือไม่เค็ม” ที่ไร้ประโยชน์ หรือไร้คุณค่าในตัวเอง

สำนวน *กะทิไม่มัน เกลือไม่เค็ม* ในภาษามลายูจะคล้องจองกัน คือ “ฮาบิฮฺซาแต ฆาแฆฮาบิฮฺมาเซ็ง” สำนวนนี้เปรียบเทียบกับคนที่ไร้ประโยชน์ ไร้สมรรถภาพ หรือใช้การไม่ได้แล้วเท่านั้น แต่เมื่อใช้เปรียบเทียบกับผู้หญิง จึงให้สื่อหมายถึงผู้หญิงที่ไม่มีค่า

ไม่มีชายใดต้องการแล้วนั่นเอง เหมือนมะพร้าวที่ถูกคั้นน้ำกะทิเข้มข้นออกไปหมดแล้ว หากจะเอามาใช้อีกก็คงไม่เหลือความมัน เช่นเดียวกับเกลือที่หมดค่าเมื่อไม่เค็ม

ในตอนหนึ่งที่เพลงกล่าวว่า*จะติดร่างแห* เป็นการสื่อเชิงเปรียบเทียบว่าหากผู้หญิงทำตัวไม่เหมาะสมก็จะติดบ่วงแห่งความไม่ดี หากทำตัวผิดประเพณี เช่น ไม่รักนวลสงวนตัวก็เหมือนกับปลาที่ติดแหไปแล้ว แม้จะพยายามดิ้นอย่างไรก็ยังคงติดอยู่กับความไร้ค่าไปตลอดชีวิต เสมือนตราบาป เพราะจะอยู่ในความทรงจำและการนินทาของชาวบ้าน สร้างความอับอายให้กับพ่อแม่ไปอีกนานเท่านาน

น้ำเสียงและเนื้อหาลักษณะนี้ยังอาจเห็นได้จากเพลงของมะเย็ง ช็อปเปอร์ นักร้องที่มีผลงานโดดเด่นในยุคทศวรรษ 2530 อีกคนหนึ่ง เอกลักษณ์หนึ่งในบทเพลงของมะเย็งคือการวิพากษ์วิจารณ์การประพฤติผิดของคนหนุ่มสาวอย่างตรงไปตรงมา โดยเฉพาะพฤติกรรมและการแสดงออกของวัยรุ่นหญิง

การวิพากษ์ผู้หญิงอย่างตรงไปตรงมา สอดคล้องกับมโนทัศน์การให้ค่าผู้หญิงในสังคมชายแดนใต้อยู่ไม่น้อย พิจารณาได้จากเพลงยอดนิยมในรวมเพลงชุด “รวมเพลงยอดนิยม มะเย็ง ช็อปเปอร์”[6] มีเพลงที่วิพากษ์ผู้หญิงอย่างรุนแรงถึง 4 เพลง คือ *ตีนอซือการัง (ผู้หญิงทุกวันนี้) งาจี ดีบาเกาะ (เรียนที่กรุงเทพฯ) หญิงสมัยนี้* และ *ตีนอลากีดูวอ (ผู้หญิงสองผัว)* โดยเพลงทั้งหมดนี้เน้นย้ำถึงผู้หญิงที่ออกจากบ้านไปเรียนหนังสือและเที่ยวเตร่ ก่อนจะกลับบ้านมาด้วยสภาพที่ไร้คุณค่า เนื่องจากหายไปแอบมีแฟน และเสียตัวให้กับผู้ชายหลายคนทั้งชายมุสลิมด้วยกันและชายไทยพุทธ ซึ่งตามหลักศาสนาอิสลาม เพศสัมพันธ์นอกสมรสถือว่าผิดหลักที่เรียกว่า *ซีนา* หรือการผิดประเวณี

เมื่อพิจารณาประเด็นนี้ในภาพรวม จะเห็นได้ว่า “บ้าน” หรือ “ชุมชน” เป็นพื้นที่ที่บทเพลงเห็นว่าจะเป็นพื้นที่พึงสร้างคุณค่าให้ผู้หญิงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด เพลงนำเสนอให้เห็นว่าผู้หญิงที่ออกจากบ้านไป ไม่ว่าจะเพื่อเที่ยวเตร่ ทำงานบริการ หรือเรียนหนังสือ ล้วนแต่กลับบ้านมาด้วยความขาดตกบกพร่องในคุณค่าทั้งสิ้น วิธีคิดเช่นนี้ยังปรากฏในเพลง *ฮาบิสซาแต* ของบารูดิงที่ได้กล่าวถึงแล้ว โดยนัยที่เพลงเทียบคุณค่า

[6] เพลงชุดนี้เคยจำหน่ายในรูปซีดีมาก่อนในช่วงทศวรรษ 2530 (จนปัจจุบัน) และได้รับการเผยแพร่ทางยูทูบเมื่อ พ.ศ. 2560 มียอดผู้ชมจนถึงวันที่ 8 มิถุนายน 2564 จำนวน 1,136,383 วิว.

ผู้หญิงกับวัตถุดิบปรุงอาหารในครัว คุณค่าของผู้หญิงจึงเป็นสิ่งที่จะเกิดขึ้นได้ในบ้าน เป็นคุณค่าอันเปลี่ยนแปลงไม่ได้แม้ในบริบทชุมชนและสังคมชายแดนใต้จะเปลี่ยนแปลงไปแล้วก็ตาม เสมือนธรรมชาติของรสชาติต่าง ๆ คือ มีรสมันอย่างกะทิ และรสเค็มแบบเกลือ ภาพสื่อเทียบนี้จึงเหมือนกับการผูกและพันผู้หญิงไว้ที่บ้าน ครัว และการปรุงอาหาร อันเป็นคุณลักษณะของความเป็นแม่บ้าน

อีกนัยหนึ่ง เพลงจึงสื่อนัยของการสร้างแบบผู้หญิงที่สังคมชายแดนใต้ต้องการ คือการเป็นคนที่มีคุณค่าอยู่ในพื้นที่ซึ่งสังคมประทับตราไว้แล้ว คือในครัว ในบ้าน ในโอวาท และในชุมชนที่คอยควบคุมสอดส่องเธอได้อย่างเคร่งครัด ถือเป็นคุณลักษณะสำคัญของผู้หญิงในสังคมมุสลิมในวัฒนธรรมมลายู ซึ่งมักจะได้รับการยอมรับหรือกลายเป็นแม่แบบของผู้หญิงที่ดีและมีคุณค่า จึงกล่าวได้ว่า ภาพแทนผู้หญิงที่บทเพลงดิเกร์มิวสิคสร้างขึ้นสัมพันธ์กับวาทกรรมว่าด้วยคุณค่าในสังคมจารีต วาทกรรมดังกล่าวนี้ผูกมัดรัดโยงความเป็นแม่ ความเป็นเมีย เข้ากับคุณค่าซึ่งเกิดขึ้นในบ้าน ในครัว โดยคุณค่านี้สัมพันธ์กับบทบาทความเป็นผู้ดูแลบ้าน ลูก พ่อแม่ และสามี โดยที่ผู้หญิงไม่อาจสร้างคุณค่าขึ้นโดยตัวของตัวเองในฐานะปัจเจกบุคคลได้

4. จากนอกบ้านสู่ในบ้าน: ผู้ชายกับปัญหาบนบ่าผู้หญิง

คุณค่าของผู้หญิงซึ่งสัมพันธ์กับการที่เธอมีปฏิสัมพันธ์กับบ้าน สามี และลูกยังได้รับการเน้นย้ำในอีกหลายเพลง เนื้อหาสื่อให้เห็นอันตรายของการที่ผู้หญิงไม่สามารถแสดงคุณค่าดังกล่าวได้ว่าเธอจะถูกลงโทษ เพลง *กีตอออแรยาแต* หรือ เราลูกผู้ชาย ของ เปาะเต๊ะ กูแบอีแก นำเสนอมุมมองและเสียงเล่าของผู้ชายที่ตัดสินใจเลิกร้างกับภรรยา ซึ่งถือเป็นมาตรการเด็ดขาดในการลงโทษภรรยาผู้มีพฤติกรรมไม่เป็นไปตามแบบแผน

“กีตอ ออแรญาแต เนาะวีกือแน ฮาตี ออแร ตีนอ
กีญอ ปาฆี ปือแต แดมอ มูกอ มาแซ เซาะมอ...
ฮาตี มานอ เนาะบูเละห์ แตแฮ
ซีกิ ซาเลาะห์ บาเญาะ เตาะกือนอ...
แฆลอ ลือเตะห์ ตูโบะห์ บาแด
เนาะวี ซือแน ดืองา แดมอ
....

บีลอ ซาแย ดากะ ตีโด บีลอ บือจี มีเตาะ จือรา

....

ดืองาลากี ซือดีรี ปงตือกาเมาะ ตีโด บาเละ บลาแก
ปีเก มารี ซือกาลี กาลูตูง ปงตะเดาะ แปเดาะห์
ดูโดะ ปงตะญาดี โดะเฆาะ เนาะกลาฮี บาเลาะห์
ฟางา ปาเยาะห์แบะกี รูเมาะห์ตางอ กีตอ เนาะปือเจาะห์
ตือเกาะห์ ดียอ จาดี มูกอ ลากี ปงตือกาเมาะ ลูเดาะห์

....

อาปอ นามอ ออแรตีนอ ฆาเมาะ ดียอ ดือรากอ โตะลากี”

(เราเป็นผู้ชาย ให้ถูกใจหญิงทั้งหมด เป็นไปไม่ได้
ทำงานเช้าเย็น เธอก็ยังทำหน้าบึ้งใส่ฉัน
หัวใจใครจะทนได้ เรื่องน้อยนิด เธอก็ยังเอามาใส่ใจ
ถึงจะเหนื่อยสักแค่ไหน ฉันก็ทนได้
ขอให้เราอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

....

กับสามีตัวเอง เธอยังนอนหันหลังให้

....

คิดไปคิดมา ถึงฉันรอก็ไม่มีประโยชน์
อยู่ไป ก็มีแต่จะทะเลาะกัน
นิสัยของเธอ ยากจะแก้ไข ครอบครัวเราจะแตกแยก
วันไหนที่เธอไม่ดี เธอก็กล้าถุยน้ำลายต่อหน้าฉัน

....

ผู้หญิงอะไรกัน ถึงกล้าไม่ให้เกียรติสามี)

เพลงนี้เริ่มต้นด้วยการบรรยายการรับภาระในครัวเรือนของผู้หญิง เพื่อให้สะท้อนกลับไปถึงผู้ชายผู้เป็นเจ้าของมุมมองและเสียงเล่า ว่ามีความเห็นอกเห็นใจผู้หญิงที่รับภาระความเป็นแม่ของลูกและความเป็นแม่ของบ้านแต่เพียงลำพัง อย่างไรก็ดี ผู้ฟังก็จะได้รับรู้ในวรรคต่อ ๆ มาว่าความเห็นอกเห็นใจดังกล่าวนั้นหาใช่การสร้างโวหารเพื่อยกย่องการแบกรับของผู้หญิงแต่อย่างใด หากเป็นการวางเงื่อนไขเพื่อแย้งว่าแม้ผู้หญิงจะเหนื่อยยากกับความเป็นแม่ แต่ก็ไม่ควรทำให้ความเป็นเมียเสียหายไปด้วย การปูพื้นฐานในตอนต้นเพลงเพื่อบอกว่าเจ้าของมุมมองและเสียงเล่าในเพลงเข้าใจและเห็นใจผู้หญิงที่ต้องแบกรับภาระหนักในบ้าน ก็เพื่อจะทำให้การตำหนิติเตียนภรรยามีฐานะเป็นการติเตียนอย่างผู้ที่หวังดี หลังจากนั้นเพลงจึงชี้แนะผู้หญิงว่าควรให้เกียรติสามี เพราะสามีทำงานแต่เช้ายันเย็น เพื่อความสุขของครอบครัว เมื่อกลับมาถึงบ้านแทนที่จะได้สัมผัสกับบรรยากาศดี ๆ กลับต้องเจอกับภรรยาที่ไม่ให้เกียรติ ชอบคิดเล็กคิดน้อยทำให้สามีไม่สบายใจ

เพลงนี้ยังออกตัวให้ผู้ชายที่ทำไม่ถูกต้องตามความคาดหวังของสังคมว่า ผู้ชายอาจทำผิดทำไม่ถูกใจผู้หญิงบ้าง แต่ก็เป็นเพียงเรื่องเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ผู้หญิงไม่ควรถือสาทำเป็นเรื่องใหญ่ หลังจากนั้นจึงกล่าวถึงความเป็นผู้หญิงว่าควรประกอบด้วยอะไรบ้าง

สิ่งที่น่าสนใจในเพลงนี้ คือท่อนสร้อยที่ต้องร้องรับทุกตอน เพลงร้องว่า “ปลาร้าอยู่ในไห ปลาดุกเอามาย่าง เมื่อรักนอนกอดกัน เมื่อเกลียดขอแยกทาง” โดย “ปลาร้าอยู่ในไห ปลาดุกเอามาย่าง” นั้นเป็นสำนวนท้องถิ่นที่มีความหมายว่า อันเรื่องไม่ดีของสามีทั้งที่ภรรยาเห็นว่าไม่ดีจริง ๆ หรือไม่ดีเพราะความโกรธความน้อยเนื้อต่ำใจ หรืออารมณ์ชั่ววูบ อย่างไรเสียภรรยาก็ควรเก็บไว้ในใจ อย่าได้ไปบอกเล่ากับใครให้สามีเสียหาย เสียเกียรติ หรือเสียศักดิ์ศรี ส่วนเรื่องดี ๆ เป็นสิ่งที่ควรจะแสดงให้ผู้คนได้เห็น โดยนัยนี้ เพลงจึงเหมือนเป็นการบอกกับผู้หญิงโดยตรงว่าควรทำตัวอย่างไรเมื่อมีปัญหากับสามี หากเทียบกับสำนวนไทยก็คงมีความหมายอย่างเดียวกับ “น้ำขุ่นไว้ใน น้ำใสไว้นอก” คำว่า “ปลาร้า” ในสำนวนนี้ไม่ได้มีลักษณะเหมือนปลาร้าของทางภาคอีสาน แต่คนพื้นถิ่นจะเรียกว่า “อีแกบูดู” ปลาที่หมักเกลือ และบางถิ่นจะเรียกว่า “อีแกมาแซ” ปลาเปรี้ยวที่เกิดจากการหมักด้วยรำข้าวและเกลือ แต่จะมีกลิ่นแรง เมื่อเทียบกับปลาสด ดังนั้นควรจะเก็บปลาร้าไว้ในไหเพื่อระงับกลิ่น ส่วนปลาสดเอามาย่าง คือการเก็บเรื่องราวไม่ดีของสามีไว้ในใจ แสดงออกแต่สิ่งดี ๆ

การต่อว่าผู้หญิงในเพลงนี้ไม่รุนแรงนัก แต่ทำหน้าที่ตอกย้ำบทบาทระหว่างเพศ ที่ผู้หญิงมีพื้นที่อยู่ในบ้านและในครัว ในฐานะของความเป็นแม่และความเป็นเมีย ทั้งยังยืนยันคุณค่าเชิงสัมพัทธ์ที่ความเป็นหญิงจะมีคุณค่าเพียงไรขึ้นอยู่กับการปฏิบัติตัวของเธอในบ้าน ในครัว และแสดงพฤติกรรมต่อสามีกับลูกอย่างไร กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ บทเพลงสร้างสถานการณ์ต่าง ๆ ขึ้นเพื่อแสดงให้เห็นว่าเงื่อนไขที่ผู้หญิงจะกลายเป็นบุคคลที่เติมเต็มสมบูรณ์ได้นั้น ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ (ทางเพศ หรือระหว่างเพศ) ที่ผู้หญิงมีต่อผู้ชาย ขณะที่ผู้ชายเป็นผู้มีบทบาทนอกบ้าน นำทรัพยากรจากภายนอกมาบำรุงบ้าน โดยเพลงให้ค่าน้ำหนักกับงานนอกบ้านที่สร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจมากกว่า ผู้ชายซึ่งเป็นผู้มีบทบาทดังกล่าวจึงควรได้รับเกียรติจากภรรยาซึ่งมีบทบาทอยู่แต่ในบ้าน “ผู้หญิงต้องเคารพและให้เกียรติสามี กับสิ่งเล็ก ๆ ที่สามีทำ” การที่ผู้ชายต้องเจอกับปัญหาจุกจิกกวนใจหลังจากกลับมาถึงบ้านจึงถึงเปรียบเป็นมลภาวะ โดยเฉพาะปัญหาเรื่องหึงหวงเพราะข่าวลือ ที่ทำให้ผู้ชายต้องถูกปฏิเสธอันถือเป็นการไม่ให้เกียรติ

เป็นที่น่าสนใจว่า เพลงของเปาะเต๊ะเพลงนี้ แม้จะสั่งสอนผู้หญิง และวางแบบให้เพศหญิงต้องเก็บกดอารมณ์และความไม่พึงพอใจเพื่อส่งเสริมผู้ชาย แต่อารมณ์และน้ำเสียงของเพลงก็ไม่ลืมที่จะสะท้อนมุมผู้ชายที่วิพากษ์และตีตราหรือสร้างภาพเหมารวมผู้หญิงเข้ากับความเป็นเพศที่ชวนรำคาญ มีนิสัยจุกจิก ซึ่งเราอาจจะเห็นได้ชัดขึ้นจากบทเพลง *บีนิงบอเราะห์* (เมียสุรุ่ยสุร่าย) ของ มะโร๊ะ

“ตือเกาะห์ กีตอ อาดอ ดูวิ ฮาตี ราซอ ซือฆา
บือลี บาแฆ ปง เตาะ ซีกิ บือลานญอแอ กาซา
ตาปี ตือเกาะห์ ตะเดาะ ดูวิ ฮาตี ราซอ ฆอบา
กาแว อาเนาะ ปากะ บือญือริ บีนิง อาเญาะ บือจือรา
มาแล บอแซ เตาะเลาะห์ ตีโด โต๊ะตูวอ โดะ ฆอแบะ
ดืองา บีนิง มาลาะห์ ปาโด บอแซ ดืองาร์ ดียอ แงแปะ
ตอเลาะห์ ดูโดะ ฆอยะ บือโต ออแร ตีนอ มูโล ลือแมะ
มาแก นาซิ มาลาะห์ มือนญาโญ อีแก กือริง ตือฆอและ
กาลูแกแจะ กาลู ตูโต ตีโม กีตอ นิง เตาะ มอและ”

(เวลามีเงินเรารู้สึกสบายใจ
ซื้อของก็ไม่น้อย ใช้จ่ายนั้นฟุ่มเฟือย
แต่เวลาเราไม่มีเงินใจเราเหมือนเมฆคลุม
ลูก ๆ ต่างร้องโยเย ส่วนเมียคอยแต่จะขอหย่า
กลางคืนแทบจะไม่ได้นอน
แม่ยายกับเมียเที่ยวหาเงินที่ซ่อนอยู่
กับเมียก็ขี้เกียจยุ่ง ขี้เกียจฟังเสียงบ่น
บอกเลยว่าอยู่ไม่ได้แล้ว ผู้หญิงปากไม่มีหูรูด
กับข้าวก็ไม่ทำมีแต่ปลาแห้งนอนกลิ้งในจาน
ถ้าพูดถ้าทักก็หาว่าเราเป็นคนไม่ดี)

เพลงนี้แสดงอารมณ์ต่อภรรยาที่เห็นว่ามีคุณสมบัติ “น่าเบื่อและน่ารำคาญ” เธอใช้จ่ายเงินที่สามีหามาได้อย่างฟุ่มเฟือย เห็นแก่เงิน เมื่อเงินหมดก็ไม่เห็นค่าสามี *บีนิงบอเราะห์* จึงเป็นการสะท้อนอารมณ์หงุดหงิดรำคาญของสามีที่หาเงินมาให้ภรรยาใช้จ่ายในครอบครัวได้ไม่ต่อเนื่อง เมื่อภรรยาไม่พอใจ เพลงก็ฉายภาพภรรยาว่าแสดงท่าทีรังเกียจสามีเมื่อขาดเงิน แสดงภาพของผู้หญิงที่มองคุณค่าผู้ชายอยู่ที่ทรัพย์สินเงินทอง น้ำเสียงเพลงจึงตัดพ้อภรรยาว่าเมื่อขาดเงินก็สร้างปัญหากวนใจให้สามี ทั้งบ่นจุกจิกน่ารำคาญ ไม่ดูแลลูก ๆ ปล่อยให้ร้องไห้โยเย ข้าวปลาไม่ทำให้กิน ตกกลางคืนก็แอบย่องไปค้นหาเงินด้วยไม่ไว้วางใจสามีว่าจะซุกซ่อนเงินไว้ที่ไหน

5. ผู้หญิงกับอำนาจในการจับจ่ายซื้อหา

เป็นที่น่าสังเกตว่าบทเพลง *บีนิงบอเราะห์* ของ มะโร๊ะ ข้างต้น ยังสื่อแนวคิดเกี่ยวกับบทบาทผู้หญิงกับการบริโภค หรืออำนาจในการจับจ่ายซื้อหาของเธอด้วย โดยตอนหนึ่งเพลงได้อ้างถึงแม่ยายที่ร่วมมือกับภรรยาหาเงินที่เข้าใจว่าสามีจะซุกซ่อนไว้ด้วย ซึ่งสื่อนัยความเป็นหญิงที่ครอบคลุมทั้งแม่และเมียว่าเป็นเพศที่หมกมุ่นอยู่กับทรัพย์สินเงินทอง เอาแต่ใจ ใช้อารมณ์เป็นที่ตั้ง ไม่มีความเห็นอกเห็นใจ หรือทำความเข้าใจอะไรไม่ได้ จึงเป็นเหมือนพวกที่ไร้เหตุผล สื่อสารน้ำเสียงของผู้ชายที่มองว่าภรรยาเป็นปัญหาของชีวิตอันควรจะสงบสุข และสร้างภาพผู้หญิงให้เป็นเพศที่มุ่งหมายที่จะเสพสุขผ่านการครอบครองทรัพย์สินเงินทอง การจับจ่ายซื้อหาและการ

บริโภค ในแง่นี้ เพลงของเปาะเต๊ะจึงผูกภาพผู้หญิงเข้ากับสังคมบริโภคนิยม ว่าเธอจะมีความสุขก็ต่อเมื่อมีเงินและได้บริโภค ถ้าหากขาดปัจจัยนี้ไปผู้หญิงก็จะละทิ้งบทบาทความเป็นแม่และความเป็นเมีย ดังที่เพลงฉายภาพของปัญหาในครอบครัวว่าภรรยาแสดงท่ารังเกียจสามี ไม่ทำกับข้าวกับปลา และปล่อยให้ลูกร้องไห้โยเย

ควรจะกล่าวไว้ด้วยว่า การที่เพลงฉายภาพผู้หญิงที่มีความอำเภอใจในการจับจ่ายซื้อหานั้น เป็นภาพเสนอที่น่าตั้งข้อสังเกตยิ่ง แม้ว่าชุมชนชายแดนภาคใต้ จะถูกนำเสนอในฐานะเป็นชุมชนที่พัฒนาได้ไม่เท่าเทียมกับภูมิภาคอื่น ๆ แต่ใช่ว่าจะตกสำรวจจากกระแสการบริโภคนิยมไม่ ตรงกันข้าม บริโภคนิยมได้มีบทบาทต่อวิถีชีวิตผู้คนอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ ไม่เพียงแต่จะมีตลาดนัดซึ่งเป็นพื้นที่นำสินค้าหลากหลายจากต่างถิ่นเท่านั้น แต่มีห้างสรรพสินค้าท้องถิ่นขนาดเล็กและขนาดย่อมเกิดขึ้นในทุกจังหวัด นั่นยังไม่รวมร้านสะดวกซื้อที่ผุดขึ้นมา แม้แต่ในพื้นที่ตำบลห่างไกล

เพลงให้ภาพผู้หญิงที่เข้าไปเป็นองคาพยพของบริโภคนิยมซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของความเป็นสังคมสมัยใหม่ ภาพของผู้หญิงชายแดนใต้จึงเป็นภาพของผู้บริโภคและถูกตลาดการค้าดึงออกจากพื้นที่ชุมชนและบ้าน ทำนองเดียวกับที่เฟลสกี้กล่าวถึงการเกิดขึ้นของผู้หญิงชนชั้นแรงงานในยุโรปคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่ได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางอุตสาหกรรมการผลิต และการบริโภค จนทำให้การแบ่งแยกพื้นที่ระหว่างชายและหญิงไม่ชัดเจน กระทั่งมีงานเขียนของยุคนั้นจำนวนมากแสดงความวิตกกังวลถึงอันตรายของการใกล้ชิดกันในทางกายภาพบนพื้นที่ทำงานของผู้หญิงและผู้ชาย การขยายตัวของการบริโภคในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ทำให้การแบ่งแยกพื้นที่ระหว่างเพศมีความไม่ชัดเจน การเกิดขึ้นของตลาดการค้า (ในยุโรปยุคนั้นคือห้างสรรพสินค้า) เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้ออกไปจากพื้นที่บ้านทำให้พื้นที่ส่วนตัวและสาธารณะมีเส้นแบ่งที่คลุมเครือ สินค้าจากพื้นที่สาธารณะก็ถูกนำเข้าไปสู่การบริโภคของพื้นที่ครัวเรือนมากขึ้น (Felski 1995: 19 - 20) ภาพดังกล่าวได้สร้างความวิตกกังวลให้กับสังคมอีกด้วย เนื่องจากการบริโภคถูกผูกไว้กับสัญชาตญาณแห่งความปรารถนาอันล้นเกิน ไร้เหตุผล และทำตามอำเภอใจ การบริโภคจึงถูกเชื่อมโยงกับความเป็นหญิงซึ่งสังคมมองว่าเป็นเพศที่อ่อนแอ เต็มไปด้วยกิเลสตัณหา ถูกล่อลวงได้ง่าย จึงตกเป็นทาสของการบริโภค (Pragardwuthisarn 2020: 14)

ในมโนทัศน์ของเพลงนี้ เราจึงจะเห็นได้ว่า เป็นการดึงผู้หญิงให้อยู่ตรงข้ามกับความเป็นสมัยใหม่โดยไม่รู้ตัว เพลงได้วางเงื่อนไขและแสดงให้เห็นว่า หากผู้หญิงเดิน

ตามกระแสความเป็นสมัยใหม่ มุ่งแต่เน้นคุณค่าการบริโภคและให้ความสำคัญกับเงินตรามากเกินไปก็รังแต่จะก่อให้เกิดปัญหาครอบครัว ทำให้ผู้หญิงละทิ้งหรือบกพร่องในบทบาทของความเป็นเมียและเป็นแม่ ดังนั้นในมโนทัศน์นี้ ผู้หญิงที่มีคุณค่าคือผู้หญิงในสังคมจารีตไม่บริโภคล้นเกิน ไม่ตกเป็นทาสของเงินตรา หรืออยู่ตรงกันข้ามกับบริโภคนิยมนั่นเอง

6. ผู้หญิงในกระบวนการกล่อมเกลาที่ยังไม่สิ้นเสร็จ

จากการวิเคราะห์ข้างต้น จะเห็นได้ว่าในมุมมองของเพลงดิเกร์มิวสิคที่นำมาศึกษา ผู้หญิงเป็นเพศที่มีสถานะบกพร่อง เป็นเพศที่ขาดพร่องในคุณค่าที่ชุมชนจารีตได้วางมาตรฐานไว้ เราจะเห็นมโนทัศน์เช่นนี้เด่นชัดขึ้น เมื่อพบว่าในบทเพลงได้เปรียบเปรยโดยอ้อมว่าผู้หญิงเป็นสัตว์เลี้ยงที่ยังต้องฝึกฝนหรือสั่งสอน ซึ่งสัตว์ที่ถูกเปรียบเปรยและเปรียบเทียบที่เห็นได้ชัดคือ ลิง เนื่องจากเป็นสัตว์ที่นิยมเลี้ยงไว้เป็นสัตว์แรงงาน (เก็บผลมะพร้าว) ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ดังเห็นได้ในเพลง *บีนิงบอเราะห์* ของ มะโร๊ะ โดยเพลงได้แสดงนัยเทียบเปรียบระหว่าง “ภรรยา” กับ “ลิง” ว่าท้ายที่สุดแล้ว การลากลิงเข้าป่าดูเหมือนจะเป็นทางออกที่ดีกว่าการอยู่บ้านกับภรรยาเสียอีก เพราะลิงยังให้ความสงบแก่ผู้ชายได้ดีกว่าภรรยาที่เอาแต่ตอแยและขอเลิกขอหย่าเมื่อผู้ชายทำหน้าที่ไม่ได้ดั่งใจ ดังเนื้อหาว่า

“มาละห์ จารี ซือราบุ ปือโระ มาละห์ บีนิง ดูวอ ตีกอ
บอแซ ๆ กาแจ ดูโดะ ปือโกะ ลีงอ ปือแญ มาตอ
ดืองา ซายน์ มาละห์ มาโซะ เนาะดูโดะ ซอแร กีตอ
ตือเกาะห์ มารี ซือราบุ ปือโระ มาโซะ ฮูแต แฮแระ กือรอ
ตือเกาะห์ ฮาญา จาวะ มูโละ แดเตาะ งาญี ปาเญาะ บาซอ”

(เมียคนเดียวก็ขนาดนี้ ไม่อยากวุ่นวายหา 2 - 3 คน ถึง
จะรำคาญก็ต้องหลับหูหลับตาทนอยู่
ไม่อยากพบหน้าใคร อยากอยู่คนเดียว
อยู่กับเมียแล้วรำคาญใจอยากจะลากลิงเข้าป่า
ถ้าไม่เรียนก็เป็นเสียอย่างนี้ จะสอนอะไรก็ไม่ได้)

การเปรียบเทียบภรรยากับลิง นอกจากสื่อนัยที่ลดผู้หญิงลงไปเทียบกับลิงแล้ว ยังเป็นการสื่อนัยเชิงคุณค่าด้วย โดยการเปรียบเทียบคุณค่าระหว่างผู้หญิงกับสัตว์ด้วยการวัดจาก “คุณค่าทางอารมณ์” ซึ่งผู้ชายได้รับจากสิ่งมีชีวิตทั้งสองนี้ เพลงสื่อค่าของผู้หญิงด้วยความสงบสุขและพึงพอใจของสามีที่อยู่ด้วย ก่อนจะสรุปว่า อยู่กับลิงยังมีความสุขมากกว่า

น่าสนใจว่าวิธีคิดเช่นนี้มีรากฐานมาจากสิ่งที่เพลงได้สื่อออกมาด้วย นั่นก็คือการมองว่าผู้หญิงเป็นเพศที่ยังไม่ได้รับการกล่อมเกลา เปรียบไปแล้วจึงยังเป็นเสมือนมนุษย์ที่บกพร่องอยู่ เพลงเดียวกันนี้ได้สื่อสารนัยเช่นนี้เอาไว้ในวรรคสุดท้ายที่ว่า “ตือเกาะห์ มารี ซือราบุ ปือโระ มาโซะ ฮูแต แฮแระ กือรอ ตือเกาะห์ ฮาญา จาวะ มูโละ แดเตาะ งาญี ปาเญาะ บาซอ” ซึ่งแสดงให้เห็นการเปรียบเทียบผู้หญิงให้เป็นคนที่ “ยังต้องได้รับการอบรมกล่อมเกลา” (จะสอนอะไรก็ไม่ได้) กระทบกระเทียบผู้หญิงว่า “มูโละลือแมะ” คือ “ปากไม่มีหูรูด” ซึ่งคำนี้เป็นคำที่ตำหนิฝ่ายหญิงว่าจู้จี้ขี้บ่น ชอบพูดจาด่าว่า และเรื่องมากซึ่งเป็นอาการของคนที่ไม่ได้รับการขัดเกลาที่เหมาะสมเพียงพอ มองผู้หญิงว่าเป็นเพศที่รู้หรือฉลาดไม่เท่าผู้ชาย เป็นเพศที่ถือดีอย่างไร้เหตุผล เมื่อไร้การศึกษาจะสอนอะไรก็มีแต่จะเถียงกลับมาด้วยความไม่รู้ ในความหมายของผู้ชายนั้น สิ่งที่เขาคาดหวังจากผู้หญิงที่ไปศึกษาเล่าเรียนก็คือการที่พวกเธอมีความรู้เพิ่มขึ้นในเรื่องของบทบาทชายหญิงตามจารีตสังคม เช่น ไม่โต้เถียงเวลาสามีพูด ต้องดูแลสามี และเตรียมตัวให้พร้อมเพื่อสามีเสมอ ๆ ผู้หญิงที่ได้รับการศึกษาในมโนทัศน์ของผู้ชาย ควรเชื่อฟังสามี ไม่ว่าสามีจะสอนอะไร ต้องปรนนิบัติสามี ดูแลบ้านให้ดี ไม่สร้างความวุ่นวายใจให้แก่สามี เป็นต้น เพลงจึงกล่าวว่า “ไม่ได้เรียนก็เป็นเสียอย่างนี้” จะ “สอนอะไรก็ไม่ได้” นั่นก็คือผู้หญิงเป็นเพศที่เรียนรู้ด้วยตัวเองไม่ได้ ต้องให้ผู้ชายเป็นผู้สอน ผู้หญิงในมโนทัศน์นี้เหมือนกับลิงที่ผู้ชายเอาออกมาจากป่าเพื่อเลี้ยงดูฝึกฝน แต่เมื่อยังไม่สามารถกล่อมเกลาให้กลายเป็น “คน” ได้ดีพอ ก็เสียดสีว่าอยู่กับลิงยังดีเสียกว่า

วาทกรรมความเป็นชายที่เข้ามาควบคุมความเป็นหญิงที่ถูกนำเสนอในเนื้อเพลงดังกล่าว ทำให้ผู้ชายสามารถอำพรางความไม่สมบูรณ์หรือบกพร่องของตนเองได้ ดังเช่นที่เพลงกล่าวว่าผู้หญิงมีปากเสียง กลายเป็นผู้เรียกร้องการดูแลกระทั่งก่อความน่าเบื่อและน่ารำคาญให้กับผู้ชายก็เนื่องมาจากผู้ชายไม่ได้ทำหน้าที่ซึ่งสังคมคาดหวังให้ครบถ้วน โดยเฉพาะบทบาทความเป็นผู้นำครอบครัว ที่ต้องทำงาน และหารายได้มาจุนเจือดูแล

ครอบครัว วาทกรรมความเป็นชายในสังคม ได้แปรเสียงเรียกร้องของผู้หญิงให้กลายเป็นมลพิษ เช่น ความน่าหงุดหงิดรำคาญ และแปรตัวตนผู้หญิงที่ส่งเสียงเรียกร้องให้กลายเป็นลิง หรือมนุษย์ที่ยังมีความขาดพร่อง ผู้หญิงที่ได้พยายามสร้างภาพลักษณ์ให้เป็นไปตามความคาดหมายของวาทกรรมความเป็นชายแล้ว แต่ประสบปัญหาว่าผู้ชายบกพร่องจึงมีสถานะที่เป็นปัญหาในระบอบคิดชายเป็นใหญ่ แทนที่ผู้ชายในวาทกรรมนี้จะได้แก้ไขตน กลับกลายเป็นเรียกร้องให้ผู้หญิงแก้ไข ยอมรับความบกพร่องของความเป็นชาย พูดอีกนัยหนึ่งก็คือ แม้จะสถาปนาตนเป็นใหญ่ แต่เมื่อผู้ชายไม่อาจทำตนให้สมบูรณ์ตามแบบที่สังคมคาดหวังได้ ก็กลับเรียกร้องให้ผู้หญิงยอมรับความบกพร่องนั้น ในแง่นี้ ผู้ชายจึงมุ่งที่จะใช้ประโยชน์จากวาทกรรมความเป็นชายบนความสัมพันธ์ที่ตนมีต่อผู้หญิง แม้ว่าตนจะบกพร่องในบทบาทของความเป็นชายเพียงใดก็ตาม

ด้วยเหตุนี้ ในมุมมองของเพลงดิเกร์มิวสิคที่นำมาวิเคราะห์ ผู้หญิงที่เรียกร้องหรือแสดงความปรารถนาของตนเอง จึงถูกจัดประเภทเข้าเป็นกลุ่มผู้หญิงที่ไม่ดี เป็นภรรยาที่ใช้ไม่ได้ เนื้อร้องจึงเผยน้ำเสียงของผู้ชายที่อยากจะหาภรรยาใหม่ หรืออยากจะหลีกลี้หนีหน้าไม่อยากพบเจอใคร เพราะอับอายที่มีภรรยาไม่ต้องตามลักษณะแบบแผน ผู้ชายถูกดูหมิ่น ทำให้เสียศักดิ์ศรีความเป็นชายไปด้วย เท่ากับว่าบนแกนความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ที่ผู้ชายต้องเหนือกว่าผู้หญิง ได้พลิกกลับ ผู้ชายในเพลงนี้ไม่สามารถทำให้ผู้หญิงอยู่ภายใต้อำนาจหรือเป็นผู้หญิงตามแบบแผนได้ ผู้หญิงพลิกสถานะขึ้นมาเป็นผู้เรียกร้องแทน

อาจกล่าวได้ว่ามโนทัศน์นี้มีรากฐานมาจากวาทกรรมความเป็นชายในสังคมไทยที่ยึดกุมลักษณะความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์แบบเอาไว้เหนือกว่าเพศหญิง หากผู้ชายมีลักษณะเชิงบวก คือ แข็งแรง เป็นผู้นำ ผู้หญิงก็เป็นด้านตรงข้ามที่อ่อนแอและเป็นผู้ตาม และหากผู้ชายเป็นมนุษย์สมบูรณ์ ผู้หญิงก็เป็นสัตว์ (เลี้ยง) หรือมนุษย์ที่ยังไม่สมบูรณ์ ซึ่งยังต้องเรียนรู้และต้องสั่งสอนโดยผู้ชาย วาทกรรมนี้จึงสร้างแบบผู้ชายขึ้นบนความสัมพันธ์เชิงอำนาจต่อผู้หญิง ผู้ชายที่มีลักษณะที่วาทกรรมนี้ไม่ยอมรับคือการที่ผู้ชายอ่อนแอ มีอำนาจด้อยกว่าผู้หญิง เป็นผู้ชายที่ปล่อยให้ผู้หญิงเหนือกว่า บนแกนความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ผู้ชายลักษณะดังกล่าวจึงสูญเสียความเป็นชาย หรือมีความเป็นชายที่ไม่เต็มสมบูรณ์ตามแบบที่ชุมชนคาดหวังนั่นเอง

แนวความคิดเช่นนี้ จะเห็นได้ชัดเจนขึ้นในเพลง *อาเลาะห์กือบีนิง* หรือ กลัวเมีย ของมะโร๊ะ ที่หยิบยกเอาภาพผู้ชายมลายูที่ผิดแบบแผนทางสังคมมาเสียดสี โดยเปรียบเทียบว่าเหมือนเต่าอยู่ในกระดอง และประเมินค่าว่าเหมือนกับ “มีชีวิตอยู่เพียงครึ่งเดียว” ดังเพลงตอนหนึ่งว่า

“ฮาเลาะ กือบีนิง โปง ฆาแก บาลอ
บีนิง ญือลิง กือตา กือปาลอ
ฆูกุ ดือนิง บูเละ วะ ฆาลอ
จีดิ บีนิง โตะลากี บอดอ
ฮาเลาะห์ กือบีนิง โปง ฆาแก บาลอ
ตือเกาะห์ บีนิง นญอ ฆี มาแก ปูโละ
ลากี ดูเมาะห์ งูแบ นาซิ ซือโญะ
บีนิง กือเละ มารี ลากี ตาโกะ
ลากี กือญุ เกอบีนิง บาโตะ
มูกอ กือริง ซีแป มือนูโนะ
....
ตาโระ ญาโงะ ตาโระ มีซา ลือบะ
ปาแด ดูโดะ กือรีญอ บูวะ
....
กูรอ กาโตะ ไนก์ กือดารัต
ตะเดาะ ซง ปาโตะ เฮาะ บีนิง บูวะ
ซูปอ ฮีโดะ มาตี ซือกือระ
บีนิง ญือลิง กือตา กือปาลอ”

(กลัวเมียนี้ถือเป็นเรื่องเคราะห์ร้าย
แค่เมียมองด้วยหางตาก็สั่นถึงหัว
ก้มหน้างุดมุดโก้งโค้งแทบจะเอาไปไถนาได้
เมียฉลาดจนสามีโง่
คนกลัวเมียนั้นถือเป็นเคราะห์อย่างหนึ่ง

เวลาเมียไปกินเหนียว (ไปงานแต่งงาน/งานเลี้ยง)
สามีที่บ้านกินข้าวเย็น
พอเมียกลับมาสามีก็กลัวหัวหด
สามีตกใจเมื่อได้ยินเมียไอ
หน้าแห้งรีบก้มหน้างุด
....
ไว้หนวดไว้เคราหนา
แต่ก็เพื่อการงานเท่านั้น
....
เป็นเต่าขี้ขลาดคอยแต่จะหลบขึ้นบก
ไม่กล้าแหยกับเรื่องของเมีย
เหมือนเป็นชีวิตที่ตายไปแล้วครึ่งหนึ่ง
เมียมองด้วยหางตาก็หัวสั่น)

เมื่อพิจารณาเนื้อเพลงนี้ในบริบทของชุมชนชายแดนภาคใต้ อาจกล่าวได้ว่าเพลงพูดถึงภาพรวมของความสัมพันธ์ชาย - หญิงในสังคมที่ผู้ชายย่อมที่จะต้องอยู่ในสถานะเหนือกว่าผู้หญิง ดังกล่าวแล้วว่าวิธีคิดที่ภรรยาควรต้องเชื่อฟังสามีนั้นเป็นความเชื่อที่แพร่กระจายอยู่ทั่วไป มีความมั่นคงแข็งแรงด้วยการค้ำยันของความเชื่อผู้ชายถูกกล่อมเกลามาจากสังคมว่าตนเป็นเพศที่มีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิง ผู้หญิงจะต้องเป็นฝ่ายที่รองรับอำนาจที่ผู้ชายคิดว่าตนมีอย่างเบ็ดเสร็จ นี่เป็นมโนทัศน์หลักที่ผู้ชายใช้ประเมินค่าความสัมพันธ์ที่ตนมีกับคนต่างเพศ

กล่าวอีกนัยหนึ่ง ภาพที่เพลงนี้ยกขึ้นมาบรรยายเสียดสี คือการแสดงตัวอย่างให้ผู้ฟังเพลงเห็นผู้ชายที่ไม่พึงปรารถนาว่ามีลักษณะอย่างไร สร้างผู้ชายที่ตรงกันข้ามกับภาพที่วาทกรรมความเป็นชาย (ที่ยึดกุมมโนทัศน์ของผู้แต่งเพลงและร้องเพลง) คาดหวัง เป็นภาพชายที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับภาพลักษณ์ของผู้ชายที่ถูกผลิตซ้ำในสังคม น้ำเสียงของเพลงจึงเห็นได้ชัดว่าเป็นการแสดงความรู้สึกสมเพชต่อลักษณะของผู้ชายที่อ่อนแอและไร้ศักดิ์ศรี แม้จะสื่อเป็นอารมณ์ขันของเนื้อเพลง จังหวะ และท่วงทำนอง แต่ก็เป็นอารมณ์ขัน ขื่น ตลอดเพลง กลวิธีทางภาษาในการสร้างภาพเกิน

จริงหรืออติพจน์ (Hyperbole) ขับเน้นอารมณ์ขันและขื่นมากขึ้น เช่น สามีกลัวเสียงไอของภรรยา ยอมกินข้าวเย็นก้นหม้อกับปลาแห้ง ไม่กล้ากอดภรรยาในวันฝนตก ก้มหน้างุดเมื่อภรรยาเรียก ภาพขัน ขื่น เช่นนี้นำไปสู่ภาพเปรียบเทียบว่าเหมือนกับเต่าหดหัวอยู่ในกระดอง หรือ “กูรอ กาโตะ” สำนวนท้องถิ่นที่ใช้กันอยู่ทั่วไปเมื่อพูดถึงคนอ่อนแอขี้ขลาด

การเสียดสีรุนแรงในเพลงนี้อีกจุดหนึ่งคือ “ไว้หนวดไว้เคราเพื่อโชว์ ไว้เพื่อการงาน” วลีนี้กระทบกระเทือนศักดิ์ศรีความเป็นชายมลายูมุสลิมโดยตรง กล่าวคือ การไว้หนวดไว้เครานั้นไม่ได้เป็นข้อบังคับสำหรับชายมุสลิม แต่หนวดเคราสื่ออัตลักษณ์ความเป็นชายมลายูมุสลิม เป็นผู้รู้ และผู้นำ หรือผู้เคร่งศาสนา การเสียดสีผู้ชายไว้เคราจึงมีนัยประชดประชันผู้ชายว่าที่เคร่งครัดและมีความรู้ในทางศาสนาแต่ไม่มีอำนาจในการปกครองผู้เป็นภรรยา ทำตัวให้คนอื่นเกรงใจ แต่แท้จริงกลับกลัวภรรยา ผู้ชายที่มีลักษณะแบบนี้เพลงเปรียบเทียบว่า “เหมือนชีวิตที่ตายไปแล้วครึ่งหนึ่ง”

อาจกล่าวได้ว่า วาทกรรมความเป็นชายซึ่งค้ำพยุงเพลงนี้อยู่ ให้ค่าความเป็นชายที่สมบูรณ์แบบบนพื้นฐานความสัมพันธ์ที่ผู้ชายมีต่อผู้หญิง หรือสามีมีต่อภรรยาเช่นกัน หากผู้ชายไม่สามารถแสดงอำนาจเหนือผู้หญิงตามแบบแผนที่วาทกรรมสร้างขึ้น ก็เท่ากับว่าเขามีชีวิตไม่เต็มคน ความเป็นชายจึงถูกเปรียบเปรยโดยนัยว่าเป็นหนึ่งเดียวกับความเป็นมนุษย์ (ที่สมบูรณ์) ด้วยเหตุดังนี้ ระดับของความเป็นมนุษย์จึงขึ้นอยู่กับการจัดการอำนาจของผู้ชายให้มีเหนือผู้หญิง หรือสามีเหนือภรรยานั่นเอง บทเพลงนี้จึงสื่อสารอย่างชัดเจนถึงอาการวิตกกังวลของผู้ชายกับการสูญเสียสถานะหากความเป็นชายคืออำนาจเหนือผู้หญิง คือ ความกล้า การทรงอำนาจ การเป็นผู้รู้ผู้เคร่งครัด และถูกปรนนิบัติปรนเปรอ เพลงนี้ก็เปิดเผยให้เห็นว่าศัตรูของผู้ชายคือผู้หญิงที่เข้าไปยึดเอาอำนาจเหล่านั้นมาใช้กับผู้ชายเสียเอง การเหยียดหยามผู้ชายในเพลงนี้จึงเป็นผลมาจากอาการหมกมุ่นครุ่นกังวลกับความเป็นชายในสถานการณ์ชายแดนใต้ร่วมสมัยที่ผู้หญิงเริ่มจะมีปากเสียง มีอำนาจ และแสวงหาพื้นที่ในสังคมสมัยใหม่มากขึ้นทุกวัน ๆ

7. ความเป็นสมัยใหม่และสัญชาตญาณทางเพศในฐานะศัตรูของผู้หญิง

การสื่อภาพแทนความเป็นผู้หญิงในบทเพลงดิเกร์สมัยใหม่ของนักร้องชายที่เด่นอีกอย่างหนึ่งก็คือ การสื่อสารภาพผู้หญิงที่แสดงสัญชาตญาณทางเพศออกมา

อย่างชัดแจ้งล้ำเกินขอบเขตที่สังคมจะอนุญาตได้ เพลงไม่ปิดบังน้ำเสียงและเนื้อหาบางส่วนว่ามีความเป็นห่วงเป็นใยผู้หญิง ดังเช่น เพลง *อีบูตีงาลูแบ* หรือ แย้ทิ้งรู เพลง *กาเซะดาแล 3310* และเพลง *ดารอบูแย* (หม้ายสาว) ของบารูดิง เพลง *ตีนอซือการัง* (ผู้หญิงทุกวันนี้) *งาจี ดีบาเกาะ* (เรียนที่กรุงเทพฯ) *หญิงสมัยนี้* และ*ตีนอลากีดูวอ* (ผู้หญิงสองผัว) ของมะเย็ง ช็อปเปอร์

เพลง *อีบูตีงาลูแบ* หรือ *แย้ทิ้งรู* นั้นเป็นเพลงยอดนิยมเพลงหนึ่งของบารูดิง ที่โด่งดังด้วยเนื้อหาและการเปรียบเทียบเปรียบเปรยที่มีสีสันของสังคมชายแดนใต้ รายละเอียดของเพลงนี้กล่าวถึงพิษภัยจากผู้ชายที่มักจะรักไม่จริง หลอกลวง และเห็นแก่ความสุขทางเพศ แต่น้ำเสียงของเพลงเหมือนกับยอมรับว่าสิ่งนั้นเป็นธรรมชาติของเพศชายที่ไม่อาจปฏิเสธหรือแก้ไขได้ ดังนั้น เพลงจึงหันมาเรียกร้องผู้หญิงยุคใหม่ให้ระวังตัวเอง รักษาตัวให้บริสุทธิ์ เรียนรู้ที่จะเท่าทันผู้ชาย ดังตอนหนึ่งว่า

“กีตอ เนาะฮามะ เตาะแด แดมอ ดีดูนีญอ
แยเหาะกู ปาเล็ง ซาแย อาตะห์ บูเดาะ ตีนอ
ดีแย อาปี มาแก ซือแก มือนาระ ลามอ
จีรุห์ อาไอย์ ตะปาแด ญาลอ กูวะ ปาดอ รอมอ
....
กาลู ฮารีรายอ อาเดาะ มานี ปาฆี
เนาะฆี ตือปะ ซูกอ ดีองา ยาแต บือญันญี
จูปอ ซามอ ดูวอ ญอซูกอ ตะกือริง ฆอซี
เตาะฆาบา ญอบะห์ยอ ยาแต ตือโบะ จาบุ ลารี
ยาฆอ ลายาฆอ อาเดาะ ดีรี ซือดีรี
ซูเดาะห์ ตือรีมอ นีเกาะห์ มีองาดะ อีแม
กาลูดะห์ฆอ บาแร บาเอาะ อาเดาะ กือนอ บือลากี
กีตอ บือดากะ ซาปา จือเราะห์ บูวี มีองือแร มาแจ ดือแม
อาเดาะ ออแร ตีนอ เตาะเซาะ ตูโญะ จอแม
บาเน็ง ซือกูตุง บูงอ มาแกแน เหาะงูแม
เนาะฆี ซือตารอ มานอ ตีนอ ดีองา ยาแต

....
ปือรางา ออแร ยาแต อาเดะ ยาแง ปือจายอ
....
แดบูเละห์ มาแก ตือลอ แมเราะห์ อาเดะ บอจอ
มานิส ตาวา ฮีแบ ลือเบะห์ ปาดอ กือแลแปะ ยาวอ”

(เราไล่ตามเธอไม่ทันในโลกนี้
สิ่งที่ฉันห่วงนั้นคือหญิงสาว
ไฟที่กินเงียบ ๆ มันจะลามนาน
ราดน้ำก็ไม่พอ แถมยังลามไหม้รุนแรงกว่าเดิม
....
ในวันรายอ น้องอาบน้ำแต่เช้า
จะไปที่สนุกสนานตามที่นัดไว้กับผู้ชาย
เจอกันสองต่อสองยิ้มกันจนเหงือกแห้ง
ไม่รู้สึกตัวถึงอันตราย ผู้ชายเจาะไข่แดงแล้วหนี
ระวังเถิด ระวังดูแลตัวเองให้ดี
ถ้าไม่ไหว ก็แต่งงานเสีย
หลังจากเสร็จพิธี นิกะฮ์ หน้าโต๊ะอีหม่าม
ทั้งสองคนจะกอดกันถึงเช้า ครวญครางเหมือนไม่สบาย
ก็ได้
น้องเป็นผู้หญิงไม่ต้องเปิดเผยความสวย
เปรียบกับช่อดอกไม้ เป็นอาหารของแมลง
จะรอดไปถึงไหน ผู้หญิงผู้ชายอยู่ด้วยกัน
....
นิสัยของผู้ชาย น้องอย่าเชื่อใจ
....
แต่พอได้เสียเจาะไข่แดงน้องแล้ว
ที่เคยหวานก็จะจืดเหมือนขนมปังชวา)

จากเนื้อหาตอนข้างต้น จะเห็นว่าเพลงนี้ใช้คำเปรียบเปรยที่หลากหลาย ตั้งแต่ชื่อเพลง *อีบูตีงาลูแบ* หมายถึง *แย้ทิ้งรู* ในที่นี้เป็นการเปรียบเทียบผู้หญิงที่เสียตัวไปแล้วก็เหลือแต่ความว่างเปล่า กลายเป็นผู้หญิงไร้ค่า อีกนัยหนึ่งก็คือการอุปมาอุปมัยถึงอาการหลงเตลิด เพราะสัญชาตญาณทางเพศจนถึงกับทิ้งบ้านทิ้งช่อง ซึ่งทำให้สถานะผู้หญิงไม่ต่างจากสัตว์ที่ปราศจากสำนึกเชิงเครือญาติและวัฒนธรรม ไม่เชื่อฟังพ่อแม่ ซึ่งเป็นการสื่อเทียบที่ค่อนข้างรุนแรง เพื่อเสนอให้กระทบอารมณ์ความรู้สึกรุนแรงต่อผู้ฟังนั่นเอง

เป็นที่น่าสังเกตว่า การเสียตัวของผู้หญิงที่เพลงบทนี้ยกขึ้นมากล่าวถึงนั้นเกิดจากผู้หญิงเองที่ประพฤติตัวให้เป็นวัตถุทางเพศ คือการแต่งตัวสวยงาม ออกจากบ้านไปกับผู้ชาย ในมุมมองแบบสมัยใหม่ การประพฤติตัวเช่นนี้สื่อสารถึงการที่ผู้หญิงมีสิทธิและอำนาจเหนือเนื้อตัวและร่างกายของตัวเอง ทำให้ร่างกายของตัวเองเป็นโครงการที่สามารถปรับปรุงและปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลาเพื่อสร้างคุณค่าตัวตน แต่ในคตินิยมของชุมชนชายแดนใต้ดังที่เพลงเสนอ เห็นว่าพฤติการณ์เช่นนี้เป็นผลมาจากแรงแห่งสัญชาตญาณทางเพศ เพลงสื่อว่าการปรุงความงามเป็นแรงขับทางเพศที่เปรียบเหมือนไฟที่ไหม้ลามเงียบ ๆ ยิ่งเงียบยิ่งดับยาก ยิ่งใช้น้ำราดยิ่งโหมแรงไฟ นัยนี้สื่อความเป็นผู้หญิงว่าเป็นเพศที่อยู่นอกเหนือการควบคุม พร้อมที่จะล่วงล้ำกรอบจริยธรรมตลอดเวลา

เพลงนี้เขียนขึ้นจากฐานคติที่ว่าผู้หญิงมักไม่ค่อยแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางเพศหรือแสดงไม่ได้เพราะถูกปลูกฝังว่าน่าอับอายหรือไม่เหมาะสมในทางความเชื่อและวัฒนธรรม จึงมักจะต้องเก็บข่มอารมณ์ไว้ แต่อารมณ์เหล่านั้นหาได้หายไปไม่ ยังคงคุกรุ่นอยู่ข้างใน พร้อมปะทุออกมาได้เสมอ เปรียบเสมือนเชื้อไฟที่ยังไม่ได้จุด ลักษณะจิตวิทยาทางเพศที่เข้าใจว่าผู้หญิงเป็นแบบนี้นี่เองที่กลายเป็นปมหรือจุดอ่อนที่ผู้ชายใช้พิจารณาที่จะวางใจหรือไม่วางใจผู้หญิง เพลงนี้เริ่มต้นวรรคแรกว่า ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วทำให้ผู้หญิงเปลี่ยนไปตามโลกด้วย (เราไล่ตามเธอไม่ทันในโลกนี้) โลกสมัยใหม่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงแสดงความปรารถนาในตัวตนได้อย่างเต็มที่ ซึ่งเพลงประเมินค่าว่าลักษณะเช่นนี้เป็นอันตราย

เนื้อหาที่สื่อถึงอันตรายของสัญชาตญาณทางเพศยังเห็นได้จากเพลง *ดารอบูแย (แม่หม้ายยังสาว)* ที่สื่อถึงความล้มเหลวในชีวิตการแต่งงานของเยาวชนในชายแดนใต้

อย่างไรก็ดี ในอีกมุมหนึ่ง เพลงได้วิพากษ์วิจารณ์ผู้หญิงว่าเป็นเพศที่ไม่มีค่า หากทำตัวเป็นเพียง “ของเล่น” ของผู้ชาย โดยเงื่อนไขที่จะกลายเป็นของเล่นนั้นก็ด้วยเหตุที่ผู้หญิงมีสัญชาตญาณทางเพศที่แม้แต่ธรรมเนียมประเพณีก็ควบคุมไม่ได้ เพลงไม่ได้บ่งชี้ถึงอันตรายของสัญชาตญาณอันร้ายแรงนี้โดยตรง แต่ได้ยกตัวอย่างว่า เมื่อหญิงกับชายอยู่ด้วยกันแล้วก็มักจะขาดการควบคุม การผิดประเวณีเกิดขึ้นได้ง่ายเพราะเป็นธรรมชาติมนุษย์ที่มักจะมีด้านมืดเสี่ยงทำลายกรอบจริยธรรม เพลงบรรยายว่า

“ดารอ โอ ดารอ
บูแย โอ บูแย
ดี อันตารอ กือดูวอ แมแน ออแร ยาแต
ฆีลอ ซามอ ฆีลอ
รียอ ซามอ รียอ
แด บือจูปอ ซามอ ดูวอ ฮาบิส นะซู ราซอ
ดี เตอปะ เซวอ
เตาะกิอนอ รอยะ เตาะกือนอ มือนารี
กาลู บือนอ จาฮะ มูเดาะห์ ซือกาลี
เหาะ ยาแต ราปะ ตีนอ แกแท มารี
กาแด ตือปะ ฆือละ อาตะ ตานอ บูวี
....
ดี อันตารอ กือดูวอ แมแน ออแร ยาแต
ตีนอ แมแน ยาแต”

(หญิงสาวโสด โอ้ หญิงสาวโสด
หญิงหม้าย โอ้ หญิงหม้าย
หญิงสาวสองกลุ่มนี้ ต่างคือของเล่นผู้ชาย
ต่างบ้าเหมือนกัน
ต่างสนุก เพลิดเพลินเหมือนกัน
เมื่อทั้งสองได้เจอกัน
ที่บ้านเช่า

ไม่จำเป็นต้องบอก ไม่จำเป็นต้องยั่วยวน
ถ้าเป็นสิ่งไม่ถูกต้องนั้นเกิดขึ้นได้ง่าย
ผู้ชายเข้าใกล้ ผู้หญิงก็ขยับเข้ามา
บางครั้งในที่มืดก็เกิดขึ้น
....
หญิงสาวสองกลุ่มนี้ ต่างเป็นของเล่นผู้ชาย
ผู้หญิงเป็นของเล่นสำหรับผู้ชาย)

จะเห็นได้ว่า ในมโนทัศน์ของเพลงนี้ สัญชาตญาณทางเพศเป็นสิ่งที่เข้ามาลดทอนคุณค่าของความเป็นผู้หญิงลง ในสังคมชายแดนใต้มีวิถีปฏิบัติต่อผู้หญิงโสดกับหญิงหม้ายแตกต่างกัน อันสะท้อนให้เห็นการให้คุณค่าที่แตกต่างกันด้วย แต่เพลงนี้ได้นำเสนอมุมมองว่า การคล้อยตามแรงปรารถนาหรือสัญชาตญาณทางเพศจะทำให้หญิงหม้ายกับหญิงโสดมีค่าไม่ต่างกัน คือ “ต่างเป็นของเล่นสำหรับผู้ชาย”

ดังได้กล่าวแล้วว่า การที่ผู้หญิงสามารถแสดงความปรารถนาของตนเองออกมาได้อย่างอิสระ สะท้อนให้เห็นถึงสิทธิเหนือเนื้อตัวและร่างกายของตนเอง สื่อหมายถึงความเป็นปัจเจกชนของผู้หญิง ซึ่งเป็นคุณลักษณะหนึ่งของความเป็นสมัยใหม่ อย่างไรก็ดี ในมุมมองเพลงดิเกร์มิวสิค ผู้หญิงที่มีสำนึกเชิงปัจเจกสูงกลับกลายเป็นที่ไม่พึงปรารถนา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ วาทกรรมชายเป็นใหญ่ประเมินว่าความเป็นสมัยใหม่ในทางโลกเป็นสิ่งที่ยืนอยู่ตรงกันข้ามกับคุณค่าผู้หญิง การกระโจนลงสู่กระแสธารสมัยใหม่และบริโภคนิยมของผู้หญิง ไม่ว่าจะเป็นการตบแต่งร่างกายและเรือนกายให้งดงาม ความสำนึกเชิงปัจเจก การเข้ารับการศึกษาในระดับสูง ตลอดจนความสามารถในการใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยี จึงกลายเป็นศัตรูที่บ่อนทำลายผู้หญิง

ทั้งนี้น้ำเสียงดังกล่าวยังเห็นได้จากเพลง *กาเซะดาแล 3310* ของ บารูดิง เพลงนี้เล่าถึงน้ำเสียงตัดพ้อของผู้ชายที่หลงชอบผู้หญิงคนหนึ่งผ่านสื่อทันสมัย การติดต่อกันผ่านโทรศัพท์มือถือที่เห็นภาพสด ๆ ไม่ได้ทำให้ผู้ชายหลงผิด เทคโนโลยีสมัยใหม่ทำให้ผู้หญิงอำพรางความบกพร่องด้านกายภาพของตัวเองได้ ขณะเดียวกันก็ซ่อนความปรารถนาทางเพศเอาไว้ภายใต้ข้อจำกัดทางเทคโนโลยีนั้น ดังเนื้อเพลงว่า

“ปือริราซอแอ ปือกาเซฮฺ ดาแลตาลีปงตาแง
ซอรอมาแกออแร ตูแวซูโงฮฺนิงฆือละฮีแต
บูแลปากามาซอ ซีแยมาแล
ตาลีปงฆีลอซอรอ
บีลอจูเปาะตูแว ราซอเนาะตูจุงตือลาฆอ
ซาปอเตาะตือกือจุ บีลอแตเงาะ
อาตะฮฺ บอวอฮฺ กือจุ ฆีฆีฆอเงาะ
....
มารอฮฺกือตือรอซะ เตาะแปรอกีตอ
กือนออูบงแอเซาะ ตอรอซะมาโปฮฺ
อีเย็งดาแลรูเซาะ รุงตีฆอตีฆอบูโลฮฺ”

(รู้สึกเข็ดหลาบแล้ว รักกันผ่านโทรศัพท์มือถือ
เสียงหวานกินใจ แต่ตัวจริงดำปี๊ดปี๋
ใช้เวลาตั้งหนึ่งเดือน ทั้งวันทั้งคืน
คอยโทรศัพท์ ด้วยคลั่งบ้าเสียงหวาน
แต่พอเจอตัวจริง แทบจะกระโดดลงบ่อ
ใครบ้างที่จะไม่ตกใจเมื่อได้เจอ
ข้างบนข้างล่างเห็นแล้วตกใจหมด ฟันก็หลอ
....
น่าโมโหโทรศัพท์ ไม่ไว้หน้าเรา
ต้องต่อใหม่ในวันพรุ่งนี้ โทรศัพท์เสีย
เครื่องเคราข้างในเสื่อมหมดแล้วหนอ 3310)

จากเนื้อเพลง จะให้เห็นได้ว่าแม้เนื้อหาโดยรวมคือการตัดพ้อความเป็นเทคโนโลยีระดับต่ำสุดของโทรศัพท์รุ่น 3310 แต่โทรศัพท์รุ่นนี้ก็เป็นตัวแทนความทันสมัย (ในช่วงทศวรรษ 2540) ที่ผู้หญิงใช้เพื่อติดต่อสัมพันธ์กับผู้อื่น หากโทรศัพท์คือสัญลักษณ์ของความทันสมัย ผู้หญิงที่ใช้โทรศัพท์ก็คือผู้หญิงที่เข้าถึงและรู้จักใช้

ประโยชน์จากความทันสมัยนั่นเอง เพลงประเมินค่าผู้หญิงที่เฉลียวฉลาดในการใช้โทรศัพท์เพื่อสัมพันธ์กับผู้ชายดังที่ใจเธอปรารถนา แต่สำหรับผู้ชาย ความเฉลียวฉลาดนี้คือความหลอกลวง เป็นสิ่งที่ไม่อาจยอมรับได้ ในมโนทัศน์ของเพลงนี้ ผู้หญิงกับความทันสมัยเมื่อมาพบเจอกันแล้วจึงกลายเป็น “ผู้หญิงอันตราย” เพลงนี้ได้ตอกย้ำอีกครั้งว่าความทันสมัยนั้นเป็นอันตรายต่อการแสดงออกซึ่งคุณค่าที่แท้จริงของความเป็นผู้หญิง

ความเป็นสมัยใหม่อีกประการหนึ่งที่เพลงดิเกร์มิวสิคเสนอว่าเป็นอันตรายต่อคุณค่าของผู้หญิงคือการได้รับการศึกษาสูง เพราะการศึกษาที่สูงกว่าระดับพื้นฐานของชุมชน จะเข้าถึงได้ก็ต่อเมื่อจะต้องออกไปจากชุมชนเท่านั้น ในแง่นี้ การศึกษาจึงเป็นมือที่มองไม่เห็นมาฉุดดึงผู้หญิงออกไปจากพื้นที่ทรงคุณค่า ซึ่งก็คือพื้นที่ชุมชนหมู่บ้านแบบจารีตนั่นเอง บทเพลงของมะเย็ง ช็อปเปอร์ ไม่ลังเลที่จะพูดถึงเรื่องนี้อย่างตรงไปตรงมา ดังเช่นในเพลง *ผู้หญิงสมัยนี้* และ*งาจี ดีบาเกาะ* (เรียนที่กรุงเทพฯ) โดยในเพลง *งาจี ดีบาเกาะ* ประณามผู้หญิงที่ออกจากชุมชนไปสู่สถาบันการศึกษาทั้งใกล้และไกลถึงกรุงเทพมหานครว่า สุดท้ายแล้วก็เกิดการประพฤติผิดทางเพศ ไปคบหากับผู้ชายหลายคน ทำตนให้เป็นเครื่องเล่นทางเพศแบบฟรี ๆ ถึงกับประชดให้ผู้หญิงเหล่านี้ไปขายตัวเสียดีกว่า เพราะจะได้เงินมาใช้จ่ายบ้าง เพลงให้ภาพเชิงเปรียบเทียบที่ชัดเจนระหว่างผู้หญิงบนพื้นที่สังคมจารีต กับพื้นที่สมัยใหม่ ดังเนื้อความว่า

“ซือกะ กือเละห์ งาจี ดีบาเกาะ
รูโตะห์ ปอดี นาเปาะ ๆ
ปูง และแปะ ดาดอ ปือกอเจาะ
มาแจ ออแร ลือปะห์ ปือราเนาะ
....
บูเดาะ ซือกอเลาะห์ แด มือง่ายี ตีงี
จาแร เหาะ เตาะปูเนาะห์ ปาเยาะ เนาะ จารี
....
กูแร ปือลาญอ เนาะ ปือญาเงาะ
ซือมี ปากาแย เนาะวีแด ตูโระ ฆู
แฆลอ ยูวา บาแร บูวะ ปือลี บาจู

ซือเจาะ มืองายี เนาะวี บูเละห์ ตูเบะ
กาลู บือลากี อาเนาะ บือแดแระ”

(ตั้งแต่ได้เห็น เมื่อไปเรียนกรุงเทพฯ
รูปร่างก็เปลี่ยนแปลงอย่างที่เห็น ๆ
ก้นแบน หน้าอกหย่อนยาน
เหมือนผู้หญิงหลังคลอด
....
เด็กนักศึกษา เมื่อเรียนสูง
น้อยคนที่ไม่เสียหาย หาได้ยาก
....
ไม่มีเงินซื้อเครื่องสำอาง เสื้อผ้า
เรื่องการแต่งกายจะให้ได้ใส่ตามเพื่อน
สนุกกับการขายบริการ เพื่อได้ซื้อเสื้อผ้า
ตั้งแต่เรียน กว่าจะจบ
นี่ถ้าแต่งงาน ก็ได้ลูกเป็นโขยงไปแล้ว)

บทเพลงข้างต้น จะเห็นว่าเพลงได้สร้างพื้นที่รูปธรรมขึ้น 2 แบบ คือ พื้นที่ก่อนออกไปเรียน ซึ่งสื่อหมายถึงชุมชนหมู่บ้าน และพื้นที่อื่น ซึ่งได้แก่พื้นที่สถานศึกษา และ / หรือกรุงเทพฯ เพลงได้บรรจุคุณค่าลงไปใน 2 พื้นที่นี้อย่างไม่ลังเล โดยให้พื้นที่ชุมชนหมู่บ้านเป็นพื้นที่ที่จะช่วยผู้หญิงให้สามารถแสดงคุณค่าตามแบบแผนที่ยอมรับได้ มี “รูปร่างสวยงาม ดูสบายตา” เปรียบเป็น “นกน้อยเพิ่งออกจากรัง” ที่สื่อถึงความงดงามบริสุทธิ์ และมีคุณค่าด้วยนิสัย “ดี และเรียบร้อย” จนกระทั่งเมื่อก้าวสู่พื้นที่การศึกษาสูง ๆ ทุกอย่างก็เปลี่ยนไปจากหน้ามือเป็นหลังมือ “ก้นแบน หน้าอกหย่อนยาน เหมือนผู้หญิงหลังคลอด” หรือ “เหมือนผู้หญิงขายบริการ”

จะเห็นได้ว่า ในมุมมองเพลงนี้ ความเป็นสมัยใหม่ที่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้มีอิสระ และมีสิทธิเหนือเนื้อตัวร่างกายตัวเอง ได้กลายเป็นศัตรูของผู้หญิง ทำให้เกิดการเสื่อมสภาพและการละเมิดขนบธรรมเนียมประเพณี ด้วยเหตุนี้ แม้เพลงจะ

กล่าวถึงผู้หญิงอย่างเป็นห่วงบ่วงใย แต่โดยนัยลึกแล้วจะเห็นได้ว่า นี่คือความหวั่นวิตกของความเป็นชายต่อความหวาดกลัวที่จะสูญเสียผู้หญิงไปให้ความเป็นสมัยใหม่นั่นเอง เพลงจึงสร้างบทลงโทษขั้นรุนแรง ด้วยการเทียบแบบเหมารวมผู้หญิงในพื้นที่สมัยใหม่ว่า ไม่ต่างจากโสเภณีที่หาเงินรายได้จากการประพฤติผิดศีลธรรมประเพณี น้ำเสียงรุนแรงเช่นนี้ จะพบได้จากบทเพลงดิเกร์มิวสิคของนักร้องชายทุกคนที่นำมาศึกษา โดยเฉพาะ มะเย็ง ช็อปเปอร์ นั้น จะโดดเด่นเป็นพิเศษในแง่ที่ใช้คำเรียกอย่างตรงไปตรงมา และเหมารวมต่อต้านการได้รับการศึกษาและการอพยพออกจากชุมชนของผู้หญิง

ดังนั้นเพื่อความปลอดภัยของผู้หญิงเอง เพลง*อีบูตีงาลูแบ* (แย้ทิ้งรู) จึงแนะนำให้ผู้หญิงต้องระงับไว้ซึ่งการแสดงออกถึงตัวตน ทั้งตัวตนด้านกายภาพ ที่หมายถึงความสวย ความงาม และทรวดทรงองค์เอวที่สวยงาม ตลอดจนตัวตนด้านคุณสมบัติและความปรารถนาความต้องการภายใน ตอนหนึ่งเพลงสอนว่า “น้องเป็นผู้หญิงไม่ต้องโชว์ความสวย เปรียบกับช่อดอกไม้ เป็นอาหารของแมลง” พูดอีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้หญิงจะต้องระงับไว้ซึ่งสิทธิเหนือตัวเอง ตลอดจนการแสดงออกถึงเสรีภาพในการนำเสนอตัวตนเพื่อที่จะอยู่รอดปลอดภัยในสังคม โดยเพลงปล่อยให้ผู้ชายลอยนวล แม้ว่าผู้ชายในเพลงจะถูกเขียนให้เป็นฝ่ายตรงกันข้ามที่อาจก่ออันตรายต่อคุณค่าของผู้หญิง เป็นอันตรายที่ผู้หญิงจะต้องหลบหลีกเอาเอง หรือต้องควบคุมตัวเองเพื่อให้ปลอดภัย ดังเพลงตอนที่ว่า

> *“...นิสัยของผู้ชาย น้องอย่าเชื่อใจ ก่อนจะได้น้อง หวานเหมือนน้ำตาล...แต่พอได้เสียเจาะไข่แดงน้องแล้ว ที่เคยหวานก็จะจืดเหมือนขนมปังชวา ระวังเถิด ระวัง พี่จะเตือน ตั้งใจฟังให้ดี เพื่อจะได้ปลอดภัย ถ้าถึงขั้นนี้แล้วต้องระกำอยู่คนเดียว เปรียบดั่งแย้ที่ทิ้งรู...”*

จากเนื้อเพลงดังกล่าว จะพบการเปรียบเทียบเปรียบเปรยเพื่อเน้นให้ผู้ฟังสัมผัสถึงรูปธรรมและเข้าใจความหมายที่กว้างขวางมากขึ้น นอกจากนั้นยังมีการใช้คำที่ตรงและแรงผ่านท่าทีตักเตือนด้วยสำเนียงท้องถิ่นเพื่อสื่อว่าทัศนะหรือเนื้อหาในบทเพลงถอดแบบออกมาจากความเชื่อและวิถีประจำวันของคนท้องถิ่นที่แท้ ดังที่ปรากฏ

ว่า นักแต่งเพลงดิเกร์สมัยใหม่มักจะหยิบยกเอาสถานการณ์และคำพูดที่ชาวบ้าน/คนฟังคุ้นชินมาใส่ในเพลงด้วยเพื่อให้สร้างความรู้สึกคุ้นเคยและเป็นกันเองกับผู้ฟัง เช่น ประโยคที่มีความหมายตรงไปตรงมาแต่ออกไปทางหยาบโลน “เมื่อถูกชายทับ ที่เต่งตึงน้องก็จะหย่อนยาน” “หลังเสร็จพิธีแต่งงานจะนอนกอดให้ครวญคราง เหมือนเป็นไข้ไปถึงเช้า” “ไข่แดงรั่ว” ประโยคเหล่านี้ผูกขึ้นด้วยคำที่ใช้กันทั่วไปในท้องถิ่น เป็นภาษาไม่เป็นทางการ สื่อสารตรง ๆ แต่ก็กลายเป็นสิ่งที่ถูกมองว่าหยาบโลนและกลายเป็นจุดอ่อนของเพลงกลุ่มนี้ให้ถูกวิพากษ์วิจารณ์ด้วย (Paruchakul 2014: 42)

อย่างไรก็ดี โดยนัยที่สำคัญ การที่เพลงกำลังหยิบยกเอาภาษาที่ชาวบ้านใช้ทั่ว ๆ ไปมาเสนอแนะในเรื่องความสัมพันธ์หญิงชายได้เดินไปตามหลักแห่งทำนองคลองธรรม ก็เพื่อสื่อหมายว่านี่คือคตินิยมของชุมชน เนื่องจากเพลงเหล่านี้มีตลาดใหญ่อยู่ในชุมชนหมู่บ้านต่าง ๆ ผู้แต่งเพลงจึงพยายามหยิบเอาภาษาและสีสันในท้องถิ่นขึ้นมาเป็นส่วนประกอบของบทเพลง อันเป็นการตอกย้ำมาตรฐานทางจริยธรรมและการแก้ปัญหาแบบชาวบ้าน ที่เห็นว่าการที่ผู้หญิงจะแสดงสัญชาตญาณทางเพศใด ๆ ออกมา ถ้าหากว่าผ่านพิธีกรรมที่ชุมชนให้การยอมรับแล้ว ก็ย่อมที่จะทำได้อย่างไม่ผิดหลักการ เพลงนี้จึงเหมือนกับการส่งเสียงเรียกร้องให้ผู้คนปฏิบัติตามจารีตของชุมชนอันได้ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา การนิกะห์หรือการแต่งงานเป็นสัญญะของการผ่านพิธีกรรมทางสังคมเพื่อที่ผู้คนจะได้สัมพันธ์กันบนความเป็นส่วนตัวที่จะถูกสอดส่องดูแลโดยสังคม พิธีกรรมจึงเสมือนเส้นแบ่งระหว่างการที่สังคมควบคุมไม่ได้ สู่การควบคุมได้ เสมือนใบอนุญาตจากสังคมที่ให้คนสามารถกระทำในสิ่งที่ไม่อาจทำได้ก่อนที่จะผ่านเส้นแบ่งนั้นมา ดังเนื้อร้องตอนที่ว่า

> *“...หลังจากเสร็จพิธีนิกะห์หน้าโต๊ะอีหม่าม ทั้งสองคนจะกอดกันถึงเช้า ครวญครางเหมือนไม่สบายก็ได้ (ใครจะไปว่าอะไร)...”*

ทางออกของการผิดจริยธรรมว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างเพศที่เพลงนี้นำเสนอสอดคล้องกับเพลง *แตเงาะดูนียอ* ของมะแอ เปาะเต๊ะ หรือ มะแอ จือเฆ้ นักร้องที่มีชื่อเสียงมากในช่วงต้นทศวรรษ 2530 เพลงเริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมสมัยใหม่ที่ผู้คนมีอิสรเสรียิ่งขึ้น หญิงสาวกับชายหนุ่มจึงแสดงความสัมพันธ์กันได้

อย่างเปิดเผย เสียงรำพึงรำพันเช่นนี้ มีนัยไปถึงการวิพากษ์สังคมสมัยใหม่ที่ทำให้เกิดความเสื่อมถอยในหลักธรรมนองคลองธรรมซึ่งเคยควบคุมผู้คนเอาไว้ด้วย

“ลอนิง บาเยาะ ซูกอแอ
บาเยาะ ตือปะ บือญาแล
ญาแล ๆ ตีนอ ยาแต จารี ซูกอ
ดาแลฮูแต ปาโจ กาแด ตูเบะ ฆี โกะ ปาตา
อีตู ละ บือรู เบาะห์แฮ...
ดูนียอ ซือกาแร มาแจ ๆ กือซูกอแอ
ตีนอ ญาแต มอเด็ง ญาแล ปีเป็ง ตาแง...”

(ปัจจุบันมีหลายสิ่งที่เป็นความสุข
มีสถานที่ท่องเที่ยวมากมายหลายหลาก
หญิงชายไปเที่ยวกันหาความสุข
เที่ยวในป่า ไปน้ำตก บ้างก็ไปทะเล
นั่นคือความเปลี่ยนแปลง...
โลกปัจจุบัน มีหลายสิ่งที่เป็นความสุข
ชายหญิงยุคใหม่เดินจูงมือกัน...)

สำหรับสังคมมลายู การแตะต้องหรือสัมผัสกันระหว่างหญิงชายที่ยังไม่แต่งงานนั้นถือเป็นการกระทำที่ต้องห้ามดังที่ได้กล่าวแล้ว อย่างไรก็ดี ในยุคสมัยใหม่ที่แนวคิดเสรีนิยมมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตและวิธีคิดของผู้คนมากขึ้น ช่องว่างของความสัมพันธ์ระหว่างชาย - หญิงก็ลดน้อยลง แม้แต่ในชุมชนชายแดนภาคใต้ซึ่งถูกมองว่ามีความเคร่งครัดอยู่แล้วโดยพื้นฐาน เมื่อผสานกับความนิยมการเดินทางท่องเที่ยวก็เหมือนการเปิดโอกาสให้หญิงชายที่ยังไม่ได้แต่งงานกันได้ใกล้ชิดกันมากขึ้น เพลงกล่าวถึงการท่องเที่ยว “ในป่า ไปน้ำตก บ้างก็ไปทะเล” ที่ทำให้เกิดการละเมิดกรอบธรรมเนียม อย่างไรก็ดี บทเพลงก็ได้ให้ทางออกจากปัญหาเรื่องการใกล้ชิดและคบหากันจนเกินเส้นที่กำหนดด้วยว่า ให้แก้ไขด้วยการแต่งงาน เพลง*อีบูตีงาลูแบ*บอกไว้ว่า “ถ้าไม่ไหว ก็แต่งงานเสีย”

หากฟังเพลงนี้โดยไม่พิจารณาประเมินค่า อาจพบว่าบทเพลงได้สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างเพศของหนุ่มสาวในปัจจุบันอันเราจะเห็นว่ามีเสรีและเปิดกว้างมากขึ้น แต่ปรากฏการณ์เหล่านี้ถูกมองว่าเป็นปัญหาศีลธรรมมากกว่าที่จะถือเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมเมื่อถูกมองผ่านกรอบจริยธรรมของชุมชน

เพลงดิเกร์สมัยใหม่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและความสัมพันธ์ระหว่างหญิงชาย จึงเปรียบเสมือนการพรรณนาและสร้างแบบแผนของความเป็นหญิงความเป็นชายบนกรอบของจริยธรรมแบบมลายูมุสลิมในชีวิตประจำวัน ซึ่งประเมินว่าสังคมสมัยใหม่เป็นคู่ตรงข้ามของจริยธรรมชุมชน โดยวางผู้หญิงเอาไว้ว่าเป็นเพศที่อ่อนไหวต่อการละเมิดจริยธรรม ภาพแทนผู้หญิงในการนำเสนอของเพลงดิเกร์มิวสิคจึงควรถูกจำหลักไว้ในจริยธรรมแบบจารีตจึงจะมีคุณค่าได้ การปลดปล่อยผู้หญิงเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่รังแต่จะก่อให้เกิดการละเมิดจารีตอันจะทำให้พวกเธอหมดคุณค่า เนื่องจากแรงปรารถนาหรือสัญชาตญาณทางเพศของผู้หญิงอาจคุกรุ่นอยู่ตลอดเวลา ขณะที่ผู้ชาย แม้จะถูกดึงเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่พร้อม ๆ กัน แต่สังคมก็อนุญาตให้แสดงออกถึงแรงปรารถนานั้นได้ เพลงดิเกร์มิวสิคเปิดโอกาสให้ผู้ชายผิดจารีตโดยไม่ถูกวิจารณ์ ขณะที่ผู้หญิงต้องควบคุมและแก้ไขตัวเอง แม้กระทั่งเมื่อเธอถูกละเมิดโดยเพศชาย

บทสรุป

เพลงดิเกร์มิวสิคเป็นรูปแบบความบันเทิงชนิดหนึ่งที่แม้จะไม่มีตลาดวงกว้างมากนักในปัจจุบัน แต่ในช่วงทศวรรษ 2530 - 2540 คือห้วงเวลาแห่งความเฟื่องฟูสุดขีดจนกระทั่งทำให้นักร้องเพลงดิเกร์มิวสิคจำนวนหนึ่งกลายเป็นนักร้องชายยอดนิยม เช่น บารูดิง มะเย็ง ช็อปเปอร์ มะแอ เปาะเต๊ะ มะโร๊ะ ปาแตรายอ และเปาะเต๊ะ กูแบอีแก โดยบางคนมีฉายาที่สื่อสารถึงความยอดนิยมเช่น บารูดิง ก็ถูกตั้งสมญานามเป็น “พี่เบิร์ดธงไชย แมคอินไตย์ แห่งชายแดนภาคใต้” (Saengthong 2011: 73) บทเพลงเหล่านี้ แม้จะมุ่งหมายเพื่อการนำเสนอความบันเทิงหลากรสชาติ เช่น ความสนุกสนาน ความตลก เฮฮา ความเศร้า และโรแมนติก แต่เมื่อพิจารณาวิเคราะห์เนื้อหาโดยการเชื่อมโยงให้เห็นภาพแทนผู้หญิงที่บทเพลงเหล่านี้สร้าง ก็พบว่าบทเพลงดิเกร์มิวสิคได้นำเสนอให้เห็นมายาคติทางสังคมที่ซุกซ่อนอยู่ในความสนุกสนานบันเทิงนั้น

บทความวิเคราะห์ให้เห็นว่ามายาคติเกี่ยวกับความเป็นหญิง - ชายในสังคมได้สร้างภาพผู้หญิงชายแดนใต้ให้สัมพันธ์อยู่กับคุณค่าในบ้าน ในครัว บนสถานะของความเป็นเมีย และแม่ ผู้หญิงที่มีบทบาทเป็นแม่ที่ดูแลลูก ๆ เป็นเมียที่เชื่อฟังและให้เกียรติสามี เป็นผู้บริการผู้ชาย และลูก ไม่สามารถที่จะแสดงความปรารถนาหรือตัวตนทางเพศ ตลอดจนแสดงออกในฐานะปัจเจกบุคคลได้ บทเพลงมองว่าผู้หญิงเป็นเพศสุ่มเสี่ยงที่จะถูกยั่วเย้าดึงดูดจากความทันสมัยและบริโภคนิยม บทบาทเหล่านี้จำกัดพื้นที่เชิงรูปธรรมให้ผู้หญิงอยู่กับบ้านและในครัว เพื่อคอยเตรียมความพร้อมต่าง ๆ ให้สามีและลูก การออกไปนอกบ้านหรือพื้นที่สาธารณะ จะถูกดึงดูดจากความเป็นสมัยใหม่ให้ผู้หญิงกลายเป็นผู้บริโภคซึ่งจะทำให้ผู้หญิงไม่สามารถควบคุมสัญชาตญาณตัวเองได้ กลายเป็นผู้บริโภคที่ล้นเกิน ควบคุมไม่ได้ ด้านเพศก็อาจประพฤติผิดจารีตความสัมพันธ์ระหว่างเพศ ด้วยเหตุนี้ผู้หญิงจึงถูกพิจารณาว่า เป็นเพศที่อ่อนไหว เปราะบาง และผูกพันอยู่กับคุณค่าแบบจารีต เป็นคู่ตรงข้ามกับสมัยใหม่ที่คนต่างเพศมีอิสรเสรีในฐานะปัจเจกบุคคลมากขึ้น มายาคติดังกล่าวนี้สอดคล้องกับสถานภาพผู้หญิงในบริบทสังคม วัฒนธรรม และค่านิยมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

อภิปรายผล

เฟลสกี้ เห็นว่าอำนาจการจับจ่ายซื้อหานั้นเป็นอำนาจของผู้หญิงในยุคสมัยใหม่ โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของพื้นที่สาธารณะอย่างห้างสรรพสินค้าที่กลายเป็นพื้นที่ซึ่งทำให้ตัวตนของผู้หญิงมีความคมชัดขึ้น เนื่องจากห้างสรรพสินค้าได้แสดงการปลดปล่อย ความหรูหรา ตลอดจนลักษณะชวนฝันต่าง ๆ ให้แก่ผู้หญิง ด้วยเหตุนี้ห้างสรรพสินค้าจึงไม่เพียงเป็นสถานที่ทำให้เกิดการค้าขายแลกเปลี่ยนเท่านั้น แต่ยังอนุญาตให้ผู้หญิงมีอำนาจเลือกหา และมีช่องทางในการจับจ่าย นัดพบ และใช้ประโยชน์อื่น ๆ ได้อย่างหลากหลาย ห้างสรรพสินค้าจึงช่วยปลดปล่อยผู้หญิงออกจากการจองจำเอาไว้ในพื้นที่บ้าน เป็นสถานที่ที่ผู้หญิงสามารถสร้างสัมพันธ์ได้อย่างอิสระ ปลอดภัย และปลอดโปร่ง โดยไม่จำเป็นต้องมีใครดูแลปกป้อง ในพื้นที่นี้ผู้หญิงจึงเหมือนได้ฟื้นฟูพลังความสดชื่น และได้พักผ่อน (Felski 1995: 68)

เมื่อนำข้อสังเกตของเฟลสกี้ มาอธิบายผู้หญิงชายแดนใต้ที่ถูกนำเสนอผ่านเพลงดิเกร์มิวสิค ก็จะเห็นได้ว่า ผู้หญิงที่ออกไปสู่พื้นที่สาธารณะ ทั้งพื้นที่ตลาด พื้นที่การศึกษา และอื่น ๆ จะถูกมองว่าเป็นพื้นที่อันลดทอนคุณค่าของผู้หญิงลง จึงอาจกล่าวได้ว่าในมุมมองของเพลงที่ศึกษา ความเป็นสมัยใหม่เป็นสิ่งตรงข้ามกับการสร้างคุณค่าผู้หญิง เพลงได้สร้างพื้นที่ที่เหมาะสมให้ผู้หญิง คือพื้นที่ชุมชนเชื่อว่าบริสุทธิ์ หรือพื้นที่ทางศาสนาและวัฒนธรรมที่ไม่ปนเปื้อนความสมัยใหม่ การที่เพลงวิพากษ์พฤติกรรมนอกบ้าน ไม่ว่าจะเป็นการออกไปเป็นผู้บริโภค การออกไปทำงานกรุงเทพฯ (ซึ่งเป็นพื้นที่อันสื่อถึงความเจริญก้าวหน้า ทันสมัย และการบริโภค) ตลอดจนการไปเรียนหนังสือในเมือง จึงเป็นการส่งเสียงเรียกให้ผู้หญิงกลับมาสู่ความบริสุทธิ์ซึ่งเพลงเสนอว่าเป็นคุณค่าดั้งเดิมและจริงแท้ สอดคล้องกับแนวคิดของนักคิดด้านศาสนากลุ่มปฏิรูปอิสลาม (อิสลามนิยม) บางท่าน ที่เห็นว่าสังคมสมัยใหม่ และสังคมทุนนิยมสร้างจริยธรรมแบบใหม่ขึ้นมา เช่น ความฟุ้งเฟ้อ ความอยาก และการสะสมทรัพย์ สิ่งเหล่านี้ห่างไกลจากการขัดเกลาจิตวิญญาณ สั่นคลอนการยึดถือแนวทางแบบจารีตอิสลาม อันจะนำพาให้ผู้หญิงไปสู่ความตกต่ำ (Marddent 2017: 97)

การเสนอภาพผู้หญิงเช่นนี้เสนอให้เห็นว่าเพลงดิเกร์มิวสิคสร้างมโนทัศน์ว่าสมัยใหม่เปลี่ยนแปลงสังคมในทางลบ เป็นสิ่งกระตุ้นให้ผู้หญิงออกไปสู่พื้นที่ที่ไม่อาจควบคุมได้ ความหวั่นวิตกของบทเพลงที่แต่งและร้องโดยนักร้องชายจึงเป็นความหวั่นวิตกที่จะสูญเสียอำนาจควบคุม เนื่องจากเป็นดังที่ เฟลสกี้ ชี้ว่าพื้นที่สาธารณะในสังคมสมัยใหม่สร้างความเชื่อมั่นและผ่อนคลายให้แก่ผู้หญิงโดยพวกเธอไม่ต้องมีใครคุ้มครองดูแลอีกต่อไป แต่ก็เป็นความหวั่นวิตกของผู้ชายด้วยว่าผู้หญิงจะทำให้คุณค่าแบบจารีตเสื่อมเสีย เพลงดิเกร์มิวสิคจึงเปรียบเสมือนปฏิบัติการกอบกู้คุณค่าผู้หญิง แต่เป็นผู้หญิงที่วาทกรรมชายเป็นใหญ่ปรารถนานั่นเอง

คุณค่าเช่นนี้ถูกสร้างและถูกยึดพยุงเอาไว้ด้วยวาทกรรมชายเป็นใหญ่ที่ซุกซ่อนอยู่ในวัฒนธรรมและความเชื่อของสังคม เพลงได้เก็บซับเอาคตินิยมดังกล่าวซึ่งเป็นค่านิยมที่แพร่หลายอยู่ในสังคมมานำเสนอภาพแทนผู้หญิง โดยนัยแล้ว จึงเป็นการนำเสนอภาพของผู้หญิงตามแบบแผนที่สังคมจารีตพึงพอใจ

การศึกษาพบว่าเพลงเหล่านี้ให้ความสำคัญกับการห้ามปรามผู้หญิงในการแสดงออกทางเพศและความปรารถนาเป็นพิเศษ เนื่องจากในบริบทสังคมชายแดนใต้

เรื่องเพศเป็นดาบสองคมที่สั่นคลอนความมั่นคงของความเป็นชาย พอ ๆ กับเป็นสิ่งยืนยันถึงความเป็นชาย ชุติมา ประกาศวุฒิสาร กล่าวไว้น่าสนใจว่าในสังคมชายเป็นใหญ่มองเรื่องเพศว่าเป็นบ่อเกิดแห่งความหฤหรรษ์ (pleasure) และเป็นที่มาของความหายนะและความตาย (danger) ด้วยรากฐานมโนทัศน์นี้ ทำให้มีความหวาดกลัวเรื่องเพศ จนมองว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อันตราย (Pragardwuthisarn 2020: 134)

จะว่าไปแล้วภาพแทนดังกล่าว ก็คือสิ่งที่วาทกรรมความเป็นชายได้สร้างขึ้น เมื่อพิจารณาว่าเพลงที่นำมาศึกษา แต่งและขับร้องโดยเพศชาย สถานะของบทเพลงเหล่านี้จึงเสมือนปฏิบัติการทางวาทกรรมของความเป็นชาย หรือเทคโนโลยีของอำนาจที่ทำหน้าที่ผลิตซ้ำภาพแทนนั้น ทั้งมุ่งหมายควบคุมพฤติการณ์หรือการแสดงออกเพื่อค้ำยันวาทกรรมความเป็นชายให้มั่นคงแข็งแรง จนกระทั่งสังคมรู้สึกว่ามันเป็นธรรมชาติหรือเป็นมายาคติที่ไม่อาจมองต่าง (อาจ) เป็นอื่น หรือโต้แย้งได้ ขณะเดียวกันก็ยังสะท้อนถึงความวิตกกังวลและความกลัวที่จะสูญเสียอำนาจของชายในมุมที่เพลงนำเสนออีกด้วย

เป็นความจริงที่ว่าสังคมไทย (และชายแดนใต้) สมัยใหม่ได้เปิดโอกาสให้ผู้หญิงชายแดนใต้ได้มีบทบาทนอกบ้าน และออกมายืนในพื้นที่สาธารณะ กลายเป็นตัวละครทางสังคมที่มีบทบาทในการกำหนดนโยบายทางสังคมและการเมืองมากขึ้นโดยเฉพาะในกระบวนการสร้างสันติภาพชายแดนใต้ ตั้งแต่หลังเกิดเหตุการณ์ความรุนแรงครั้งใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา ด้วยคุณลักษณะของผู้หญิงยังมีความยืดหยุ่นจนเป็นกลุ่มคนที่สามารถกระโจนลงร่วมเก็บเกี่ยวโอกาสและประโยชน์จากสังคมสมัยได้ดี ผู้หญิงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในบริบทสังคมสมัยใหม่จึงถูกหล่อหลอมให้เธอกลายเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ในบริบทของอิสลามและโลกสมัยใหม่มากขึ้น มีคุณลักษณะแบบปัจเจก กล้าหาญ มีปากเสียง เรียนสูง อยู่ในพื้นที่เมือง อย่างไรก็ดีในภาพเสนอของบทเพลงดิเกร์มิวสิค เธอถูกแปรสถานะให้เป็นศัตรูของความเป็นปกติสุขหรือระเบียบเรียบร้อยที่สร้างความหวาดวิตกหมกมุ่นให้กับความเป็นชาย เพลงดิเกร์มิวสิคจึงเปรียบเสมือนปฏิบัติการทางวาทกรรมความเป็นชายที่ทำหน้าที่ตะล่อม หว่านล้อม รวมถึงกดดันให้ผู้หญิงสมัยใหม่หันหลังกลับไปอยู่ในพื้นที่เดิมและคุณค่าแบบจารีตของความเป็นมลายูมุสลิมปัตตานีที่ถูกจินตนาการว่ายังคงดั้งเดิม บริสุทธิ์ และไม่เปลี่ยนแปลง

References

Baruding. (2008). ฮาบิส ซาแต [Habis Satae]. *ใน บารูดิง 24 ลูกทุ่งอินเดีย รวมฮิตเพลงดัง 2 สไตล์* [In Baruding 24 The Indian Style Folk Songs, 2 Style Top Hit] (CD). Pattani: Ibu Tinga Lubae.

Baruding. (2011). กาเซะดาแล 3310 [Kasih Dalae 3310]. *ใน บินเดี่ยว 27 สุดยอดดิเกร์มิวสิค บารูดิง* [In To go it alone 27, The Best Modern Dikir Music of Baruding] (CD). Pattani: Sound Star Music.

Baruding. (n.d.). อีบูตีงาลูแบ [Ibu Tinga Lubae]. *ใน รวมเพลงฮิตบารูดิง* [In Top Hits of Baruding] (CD). Pattani: Sound Star Music.

Bundhuwong, C. (2017). Religious Life and Status and Role of "Kampong Women" in a Melayu - Muslim Village of Southernmost Thailand. *Thammasat Journal,* 36(3), 217 - 241.

Buranajaroenkij, D. (2018). *ผู้หญิงกับกระบวนการสันติภาพชายแดนใต้* [Women and the Deep South Peace Process]. Pattani: Peace Resource Collaborative (PRC.).

Cha-umpruek, R. (1981). The Role of Thai - Muslim Women in Rusamilae Village. *Rusamilae Journal,* 8(1), 54 - 58.

Chopper, M. (n.d.). *รวมเพลงยอดนิยม มะเย็ง ช็อปเปอร์* [Best Songs of Mat Jen Chopper] (CD). Pattani: Sound Star Music.

Felski, R. (1995). *The Gender of Modernity*. London: Harvard University Press.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. United Kingdom: SAGE Publications.

Ieosiwong, N. (2010). วัฒนธรรมมลายูนอกมุมมองฟอสซิล [A New Perspective on Melayu Culture]. *Rusamilae Journal*, 31(3), 35 - 40.

Kama, N. & Yamirudeng, M. (2011). Language Maintenance and The Preservation of Ethnic Identity: A Case of Malay Muslims in Southern Thailand. *Journal of Islam in Asia*, Suppl(3), 297 - 308.

Marddent, A. (2006). From Adik to Mo'ji: Identities and social realities of Southern Thai people. *Kyoto Review of Southeast Asia*, 1 - 25.

Marddent, A. (2017). ทบทวนสถานะความคิดสตรีอิสลาม [The Concept of Islamic Feminism: A Review]. *The Thammasat Journal of History*, 4(1), 62 - 113.

Paruchakul, W. (2014). เพลงดิเกร์มิวสิคในมุมมองของดีเจชายแดนใต้ "เปาะซูลี" ชาลี เร็งมา [Modern Dikir Music in Perspective of Pok Suli - Chali Rengma]. *Rusamilae Journal*, 35(1), 39 - 44.

Pataeraya, M. (n.d.). บีนิงบอเราะห์ [Bining Boroh]. *ใน ปูโจ๊ะปากู* [In Puco Paku] (CD). Pattani: Sound Star Music.

Pataeraya, M. (n.d.). ฮาเลาะกือบีนิง [Haloh Ke Bining]. *ใน ปูโจ๊ะปากู* [In Puco Paku] (CD). Pattani: Sound Star Music.

Pimpaiboon, K. (2017). *การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ระหว่าง พ.ศ. 2521 - 2532* [Social and Political Changes in the Three Southern Border Provinces of Thailand, 1978 - 1989]. (Master's thesis, Chulalongkorn University).

Pohteh, K. (n.d.). *แตเงาะดูนียอ* [Taengok Dunia] (CD). Pattani: Sound Star Music.

Prachuabmoh, C. (1980). *The Role of Woman in Maintaining Ethnic Identity and Boundaries: A Case of Thai - Muslims (the Malay Speaking Group) in Southern Thailand*. (Ph.D. Dissertation, University of Hawaii).

Pragardwuthisarn, C. (2020). *หญิงร้ายในกายงาม: ความเป็นหญิงกับวิกฤตความเป็นสมัยใหม่ในสังคมไทย* [Evil Woman in a Beautiful Body: Femininity and the Crisis of Thai Modernity]. Bangkok: Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Saengthong, P. (2011). Modern Dikir Music กับอีกตัวตนของคนปัตตานี [Modern Dikir Music and Self of Pattani People]. *Art and Culture Journal*, 32(6), 72 - 75.

Saengthong, P. (2014). จาก “เพลงดิเกร์บานอ” สู่ “เพลงดิเกร์สมัยใหม่” การนิยามตัวตนของคนชายแดนใต้ในบริบทสมัยใหม่ [From Dikir Bano to ‘Modern Dikir Music’ and Definition of Southern Thai People in Modern Context]. *Rusamilae Journal*, 35(1), 12 - 28.

Saengthong, P. (2015). ดังดุตและลาบานูน [Dangdut and Labanoon]. *Rusamilae Journal*, 36(2), 4 - 6.

Sa-idi, A., Nakachart, K., Jitpiromsri, S., Nilchan, S. and King Y, D. (1993). Women in Rural, Southern Thailand: A Study of Roles, Attitudes and Ethno Religious Differences. *Southeast Asian Journal of Social Science*, (21)1, 93 - 94.

Sainui, S. (2014). Malay Muslim Women's Movements: The Construction of Social Space. In Settamalinee, S., *Muslim Youth and the Modern World*. Bangkok: The Thailand Research Fund (TRF).

Salae, R. (2001). *การปฏิสัมพันธ์ระหว่างศาสนิกที่ปรากฏในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส* [The Interaction Among Religious Adherents as Found in Pattani]. Bangkok: The Thailand Research Fund (TRF).