

ดนตรีป๊อตนี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. ๒๕๕๔

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

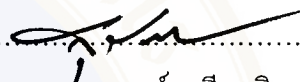
เรื่อง

ดนตรีป๊อปปูล่า : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม



นายณกต ทิพย์รัตน์

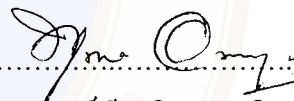
ผู้วิจัย



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E., D.A.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก



ศาสตราจารย์เกียรติคุณพูนพิศ อมาตยกุล,

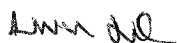
ราชบัณฑิต, M.D., M.A., Ph.D.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม



นายถนอม อินทรกำเนิด, Ed.D.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

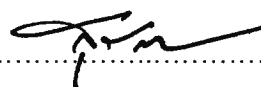


ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พ.บ.,ว.ว. ออร์โธปิดิกส์

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข, D.A.

ประธานหลักสูตร

ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีป๊อปปูล่า : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

วันที่ ๑๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๔



นายณอด ทิพย์รัตน์

ผู้วิจัย



รองศาสตราจารย์ชนาด กิจจันทร์,

กศ.บ., ค.ม., ศศ.ด.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E., D.A.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



นายถนอม อินทรกำเนต,

Ed.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

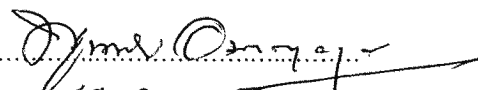


ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พ.บ., ว.ว. ออร์โทปีดิกส์

กณบดี

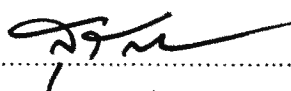
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล



ศาสตราจารย์เกียรติคุณพูนพิศ อมาตย์กุล,

ราชบัณฑิต, M.D., M.A., Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E., D.A.

กณบดี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีเนื่องจากได้รับความกรุณาจาก รศ.ดร.สุกรี เจริญสุข ที่ให้เกียรติเป็นประธานกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และได้ให้ข้อชี้แนะตลอดจนข้อมูลอันเป็นประโยชน์ยิ่งในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ รวมถึง ศ.เกียรติคุณ น.พ.พูนพิศ อมาตยกุล และ ดร. ถนอม อินทรกำเนิด ที่ให้ความกรุณาเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม และ รศ.ดร.ชมนาด กิจจันทร์ ที่ให้เกียรติเป็นประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้เขียนตระหนักดีว่า ภาระหน้าที่ของแต่ละท่านนั้นมีมาก และแต่ละท่านต้องเสียสละเวลาเพื่อดูแลวิทยานิพนธ์ของผู้เขียนอีก แม้ผู้เขียนไม่สามารถเข้าพบเพื่อขอคำแนะนำได้อย่างสม่ำเสมอ แต่อาจารย์ทุกท่านก็ได้ให้โอกาส ให้ความเมตตา และให้คำแนะนำต่อผู้เขียนในการที่จะช่วยสนับสนุนและส่งเสริมให้ลูกศิษย์คนนี้ได้มีโอกาสในการพัฒนาตนเอง ซึ่งนับเป็นพระคุณและเป็นการเตือนสติอันมีค่าที่สูงยิ่ง

ขอขอบคุณแหล่งข้อมูลบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทุกท่าน ทั้งท่านที่ปรากฏชื่อและปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เพราะทุกท่านได้ให้ความกรุณาในการถ่ายทอดข้อมูล เนื้อหา และสถิติภูมิปัญญาทางดนตรีและสิ่งที่เกี่ยวข้องในการศึกษาครั้งนี้ต่อผู้เขียนอย่างดีเสมอมา ขอขอบคุณผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ที่ให้การสนับสนุนการศึกษาต่อไปพร้อมกับการให้โอกาสในการทำงานบริหารในตำแหน่งรองผู้อำนวยการหน่วยงานของท่าน ทำให้ผู้เขียนได้ทำงานทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ไปพร้อมกัน ขอขอบคุณผู้บริหารคณะศึกษาศาสตร์และคณะศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นหน่วยงานต้นสังกัดของผู้เขียนที่สนับสนุนในการศึกษาต่อ ขอขอบคุณและขอบใจเพื่อนร่วมงาน ผู้ได้บังคับบัญชา รวมถึงลูกศิษย์ทุกคนในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ที่มีน้ำใจไมตรีและแสดงความห่วงใยตลอดเวลา ที่สำคัญต้องขอกราบขอบพระคุณ รศ.ดร.ประเสริฐ ชิตพงศ์ สมาชิกวุฒิสภาจังหวัดสงขลา และอดีตรองอธิการบดีมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ที่ได้สนับสนุนและส่งเสริมให้ผู้เขียนได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก

และท้ายสุดต้องขอกราบขอบพระคุณ ผศ.ดร.อนันต์ - อาจารย์ประภา ทิพย์รัตน์ บุพการีที่เลี้ยงดูอุ้มชูและส่งเสริมความก้าวหน้าทุกๆด้านในชีวิตของผู้เขียนมาโดยตลอดจนถึงทุกวันนี้ นาวาอากาศโท ประจักษ์ ทิพย์รัตน์ พี่ชายของผู้เขียนที่ได้ให้ความช่วยเหลือและกำลังใจในการทำงานมาโดยตลอดเช่นกัน และน้องอรรถพล ทิพย์รัตน์ น้องชายของผู้เขียน ซึ่งแม้ว่าวันนี้จะไม่ได้มีส่วนร่วมในความสำเร็จของพี่แต่น้องก็ถือเป็นกำลังใจที่สำคัญที่สุดส่วนหนึ่งของการศึกษาครั้งนี้

นภดล ทิพย์รัตน์

ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม

PATTANI MUSIC : IDENTITY AND SOCIO-CULTURAL CONTEXT

นภคณ ทิพย์รัตน์ ๔๘๓๘๑๒๕ MSMS/D

ปร.ค. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: สุกรี เจริญสุข, กศ.บ., M.M.E., D.A., พูนพิศ อมาตยกุล, ราชบัณฑิต, M.D., M.A., PH.D.,
ถนอม อินทรกำเนิด, ED.D.

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง “ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงลักษณะเฉพาะ ตลอดจนทิศทางและแนวโน้มของดนตรีปัตตานีในอนาคต มีขอบเขตครอบคลุมดนตรีพื้นถิ่นในจังหวัดปัตตานี ยะลา และจังหวัดนราธิวาส การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการทบทวนประวัติศาสตร์ด้วยทฤษฎีประวัติศาสตร์ย้อนรอย และนำข้อมูลมาวิเคราะห์กับทฤษฎีการแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ด้วยวิธีการศึกษาเอกสาร การลงพื้นที่สังเกตการณ์ การสัมภาษณ์แหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องในบริบทต่างๆ รวมถึงการมีส่วนร่วมในปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

การศึกษาพบว่า ปัตตานีเป็นเมืองที่มีความสำคัญในภูมิภาคมาแต่ครั้งอดีต ทำให้มีการเข้ามาของวัฒนธรรมที่หลากหลายจากกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาปฏิบัติสัมพันธ์กับปัตตานีในด้านต่างๆ ทั้งการเผยแพร่ศาสนา การค้าขาย การทูต การศึกษาสงคราม และการเข้ายึดครอง ในสมัยลังกาสุกะปัตตานีเป็นเมืองที่ได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และศาสนาพุทธ และมีพื้นที่ที่เป็นการขยายอิทธิพลความเป็นเมืองมาจากชาว ทำให้ดนตรีปัตตานีในขณะนั้นมีลักษณะที่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของศาสนาดังกล่าว ทั้งการปรากฏเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้อง เช่น กลองมลายูที่เป็นกลองพื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายู ซอเรือบับและปี่ซุเน ที่เป็นเครื่องดนตรีที่รับอิทธิพลมาจากอาหรับ อีกทั้งยังมีการแสดง ลิละ วายังกุลิด และมะโย่ง ต่อมาในสมัยราชอาณาจักรมลายู ปัตตานีได้รับอิทธิพลจากการเผยแพร่ศาสนาอิสลาม ประกอบกับปัตตานีได้กลายเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญ ทำให้เกิดการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติทั้งจากตะวันตกและตะวันออก ดนตรีปัตตานีในช่วงนี้จึงมีการผสมผสานดนตรีตะวันตกกับดนตรีตะวันออกเข้าไว้ด้วยกัน เช่น ดนตรีรองเง็ง รวมถึงมีการนำเอาเครื่องดนตรีตามหลักศาสนาอิสลาม เช่น กลองคูปฟ เข้ามาผสมผสานในดนตรีปัตตานีและเริ่มมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีให้สอดคล้องกับหลักการทางศาสนาอิสลามขึ้นเรื่อยๆ ต่อมาแม้ปัตตานีจะมีความสัมพันธ์กับสยามใกล้ชิดกันในฐานะเมืองในปกครอง แต่ดนตรีปัตตานีก็ยังรักษารูปแบบดั้งเดิม ขณะเดียวกันศาสนาอิสลามก็เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีมากขึ้น จึงทำให้ดนตรีปัตตานีต้องปรับตัวให้เหมาะสมกับวิถีของศาสนาอิสลามเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน และเริ่มมีดนตรีเพื่อการศาสนา เช่น อานาซิด และมีพัฒนาการผสมผสานจนเกิดเป็นดนตรีในลักษณะอื่นๆ ทั้งดิเกร์ฮูตู และ กรือไตะ เป็นต้น

ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีที่สำคัญ ได้แก่ การเป็นดนตรีที่อยู่ในการครอบงำของศาสนาอิสลามที่มีความสัมพันธ์กับดนตรีประเทศเพื่อนบ้าน และสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองได้ตลอดเวลาอย่างช้านาน ส่วนแนวโน้มและทิศทางของดนตรีปัตตานีในอนาคตนั้น ดนตรีปัตตานีจะเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างคนในสังคม และช่วยในการแก้ไขปัญหาความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้อีกทางหนึ่ง ขณะเดียวกันหากมองอีกมุมหนึ่ง ดนตรีปัตตานียังคงมีอิทธิพลของความเชื่อและหลักการที่ไม่สอดคล้องวิถีชีวิตในสังคมปัตตานี อันอาจจะทำให้ดนตรีปัตตานีค่อยๆ ถูกกลบ汰หายไปดังในที่สุด ดังนั้นจึงควรมีการสนับสนุน ส่งเสริม และรวบรวมองค์ความรู้ดนตรีปัตตานีที่กำลังจะสูญหายไปเพื่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นต่อไป

คำสำคัญ: ดนตรี / ปัตตานี / ลักษณะเฉพาะ / สังคม / วัฒนธรรม

PATTANI MUSIC : IDENTITY AND SOCIO-CULTURAL CONTEXT

NOPPADOL TIPPAYARAT 4838129 MSMS/D

Ph.D. (Music)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: SUGREE CHAROENSOOK, B.ED., M.M.E., D.A., POONPIT AMATAYAKUL, M.D., M.A., PH.D.,
THANOM INTARAKUMNERD, ED.D.

ABSTRACT

The objective of this research was to study the history and social contexts which are related to the music of Pattani from the past until the present. This research also focused on the uniqueness as well as the tendency for what Pattani Music will be like in the future. The music is well known in Pattani, Yala, and Narathiwat provinces. This study was qualitative research, starting with a review of the history, the collection of relevant information and data, then analysis by using a Cultural Diffusion Approach and Cultural Modification Approach. The study also includes the review of pertinent documents, involving and observing local activities, and interviewing as well as participating in social events that directly related to Pattani music.

From the study, it was found that Pattani has been a very important area in the region for a very long time. Because of this, there were many groups of people who came from everywhere to Pattani to do business, diplomacy, education including religion, or even war and colonization. Regardless of their purpose for coming to Pattani, each specific group had brought their own culture to Pattani. This was why Pattani has been an area where many cultures had come to mix. During the Langasuga Empire, Pattani was mainly influenced by Brahman Hinduism and Buddhism, as well as people from Java. This was evidenced by Malayu Drums, Sor-Rebub, and Su-Nae Pipe. Arabs also have had a lot of influence on Pattani music such as the Sila, Wayan-Gulit and Ma-Yong dances. During the Malaya Empire, Pattani was influenced by the Islamic religion. Moreover, since Pattani was a very important port, other cultures from the East and West were also having big influences in the region. That was why Pattani music at that time had the characteristic of mixing culture between the Eastern and the Western. This was witnessed by Rong-Ngeng Music. The use of the Duff Drum, which was a Muslim musical instrument, in Pattani music was also another good evidence of how Pattani music was influenced by factors mentioned before. Later, even though Pattani was colonized by Siam, the characteristics of Pattani music were not changed by being under the rule of Siam. On the other hand, Muslim religion has had more and more influence in the area. This is why Pattani music obviously has adapted itself to the way of Muslim life from then on. The best evidence are Anasyid as well as Dikir-Hulu and Greu-Toh.

The important characteristic of Pattani music is that Pattani music is under the Islamic frame, as well as having good relations with our neighbor countries. Pattani music has always adapted itself from the past until present. The tendency for the music in the future is that Pattani music will be one of the best instruments for making a good understanding of the people in its society. It will even be one of the good solutions for helping alleviate the tension in the three most southern provinces of Thailand. However, Pattani music still has influences and principles that might not be suitable to daily life of the people in Pattani now. This negative fact might lead to the extinction of this kind of valuable music. So, it is recommended that those who are involved in helping preserve Pattani music support and collect all aspects of knowledge that are related to Pattani music, and use them in the right way. Then, Pattani music will not disappear, and will always remain one of the best cultural influences for the region for the present day as well as in the future to come.

KEY WORDS: MUSIC / PATTANI / IDENTITY / SOCIAL / CULTURE

298 Pages

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตาราง	ฐ
สารบัญภาพ	ท
บทที่ ๑ บทนำ	๑
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญ	๑
๑.๒ คำถามวิจัย	๖
๑.๓ วัตถุประสงค์ของการศึกษา	๖
๑.๔ ประโยชน์ที่ได้รับจากการศึกษาครั้งนี้	๗
๑.๕ กรอบแนวคิดในการศึกษา	๘
๑.๖ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้	๙
๑.๗ วิธีดำเนินการศึกษา	๑๐
๑.๘ ขอบเขตของการศึกษา	๑๖
๑.๙ นิยามศัพท์เฉพาะ	๑๘
๑.๑๐ ข้อตกลงเบื้องต้นในการศึกษา	๒๐
๑.๑๐ ข้อจำกัดในการศึกษา	๒๐
บทที่ ๒ ประวัติศาสตร์และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีในอดีต	๒๒
๒.๑ ปัตตานีสันยอาณาจักรลังกาสุกะ (ก่อนปี พ.ศ. ๒๐๔๓) :	
ยุคแห่งอิทธิพลของความเป็นชาติพันธุ์ชวา – มาลายู ภายใต้อารบ ประเพณีและวิถีชีวิตของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและศาสนาพุทธ	๒๓
๒.๑.๑ ประวัติศาสตร์ปัตตานีสันยลังกาสุกะ	๒๓
๒.๑.๒ วัฒนธรรมในสันยลังกาสุกะ	๒๕

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๒.๑.๓ ศาสนาและความเชื่อในสมัยลังกาสุกะ	๒๖
๒.๑.๓.๑ ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู	๒๖
๒.๑.๓.๒ ศาสนาพุทธ	๒๖
๒.๑.๔ กลุ่มชาติพันธุ์ในสมัยลังกาสุกะ	๒๖
๒.๑.๔.๑ กลุ่มชาติพันธุ์ชวา (อูเยียวอ)	๒๗
๒.๑.๔.๒ กลุ่มชาติพันธุ์มาลายู (อูเยินาญ)	๒๗
๒.๑.๔.๓ กลุ่มชาติพันธุ์อาหรับ (อูเยินเดีย)	๒๘
๒.๑.๕ คนตรีที่ปรากฏในสมัยลังกาสุกะ : คนตรีเพื่อพิธีกรรม และศิลปะป้องกันตัว	๒๘
๒.๒ ปัตตานีสันยราชอาณาจักรมาลายู (พุทธศักราช ๒๐๔๓ – ๒๓๕๑) : ยุคทองแห่งความเป็นศูนย์กลางในภูมิภาคเพื่อเปิดรับวัฒนธรรม ต่างถิ่นและการเปลี่ยนผ่านสู่สังคมในวิถีอิสลาม	๒๙
๒.๒.๑ ประวัติศาสตร์ปัตตานีสันยราชอาณาจักรมาลายู	๓๐
๒.๒.๑.๑ ราชอาณาจักรมาลายูสมัยการปกครอง ของราชวงศ์ศรีวังสา	๓๒
๒.๒.๑.๒ ราชอาณาจักรมาลายูสมัยการปกครอง ของราชวงศ์กลันตัน	๓๓
๒.๒.๑.๓ ราชอาณาจักรมาลายูสมัยก่อนแยก เป็น ๓ หัวเมือง	๓๔
๒.๒.๒ วัฒนธรรมในสันยราชอาณาจักรมาลายู	๓๕
๒.๒.๓ ศาสนาและความเชื่อในสันยราชอาณาจักรมาลายู	๓๕
๒.๒.๔ กลุ่มชาติพันธุ์ในสันยราชอาณาจักรมาลายู	๓๖
๒.๒.๔.๑ กลุ่มชาติพันธุ์จีน (อูเยินอ)	๓๖
๒.๒.๔.๒ กลุ่มชาติพันธุ์ตะวันตก (อูเยินูเต๊ะ)	๓๖

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

๒.๒.๕	ดนตรีที่ปรากฏในสมัยราชอาณาจักรมลายู : การผสมผสานและเลือกรับปรับใช้ดนตรีต่างถิ่นกับดนตรีในวิถีพื้นเมือง	๓๓
๒.๓	ปัตตานีสมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี (พุทธศักราช ๒๓๕๑ – ๒๔๓๖) : ยุคแห่งการสร้างความเข้มแข็งในวิถีอิสลาม	๓๘
๒.๓.๑	ประวัติศาสตร์ปัตตานีสมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี	๓๘
๒.๓.๑.๑	สมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมือง (พุทธศักราช ๒๓๕๑ – ๒๔๔๔)	๓๘
๒.๓.๑.๒	สมาชิกเป็นบริเวณเจ็ดหัวเมือง (พุทธศักราช ๒๔๔๔ – ๒๔๔๕)	๔๑
๒.๓.๑.๓	สมัยมณฑลปัตตานี (พุทธศักราช ๒๔๔๕ – ๒๔๗๕)	๔๓
๒.๓.๒	วัฒนธรรมในสมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี	๔๖
๒.๓.๓	ศาสนาและความเชื่อในสมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี	๔๗
๒.๓.๔	กลุ่มชาติพันธุ์ในสมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี	๔๗
๒.๓.๕	ดนตรีที่ปรากฏในสมาชิกแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี : การปรับเปลี่ยนดนตรีให้สอดคล้องกับวิถีแห่งอิสลาม	๔๘
บทที่ ๓	ประวัติศาสตร์และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีในปัจจุบัน	๕๐
๓.๑	สภาพโดยทั่วไปของปัตตานีและปริมณฑลในปัจจุบัน	๕๑

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๓.๑.๑ จังหวัดปัตตานี	๕๑
๓.๑.๒ จังหวัดยะลา	๕๔
๓.๑.๓ จังหวัดนราธิวาส	๕๗
๓.๑.๔ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้	๖๐
๓.๒ สภาพการณ์ของดนตรีปัตตานีในปัจจุบัน	๖๒
๓.๒.๑ ร่องเงืง	๖๔
๓.๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมา	๖๔
๓.๒.๑.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๖๕
๓.๒.๑.๓ ลักษณะดนตรี	๖๕
๓.๒.๑.๔ การแสดงประกอบ	๘๔
๓.๒.๑.๕ สมาชิกในวง	๘๓
๓.๒.๒ ดิเกร์ฮูตู	๘๓
๓.๒.๒.๑ ประวัติความเป็นมา	๘๓
๓.๒.๒.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๘๓
๓.๒.๒.๓ ลักษณะดนตรี	๘๕
๓.๒.๒.๔ การแสดงประกอบ	๑๐๐
๓.๒.๒.๕ สมาชิกในวง	๑๐๒
๓.๒.๓ อานาซิด	๑๐๔
๓.๒.๓.๑ ประวัติความเป็นมา	๑๐๔
๓.๒.๓.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๑๐๖
๓.๒.๓.๓ ลักษณะดนตรี	๑๐๘
๓.๒.๓.๔ การแสดงประกอบ	๑๒๓
๓.๒.๓.๕ สมาชิกในวง	๑๒๓
๓.๒.๔ มะโย่ง	๑๒๕
๓.๒.๔.๑ ประวัติความเป็นมา	๑๒๕
๓.๒.๔.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๑๒๖

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๓.๒.๔.๓ ลักษณะดนตรี	๑๒๓
๓.๒.๔.๔ การแสดงประกอบ	๑๓๑
๓.๒.๔.๕ สมาชิกในวง	๑๓๓
๓.๒.๕ กรือโตะ	๑๓๕
๓.๒.๕.๑ ประวัติความเป็นมา	๑๓๕
๓.๒.๕.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๑๓๖
๓.๒.๕.๓ ลักษณะดนตรี	๑๓๗
๓.๒.๕.๔ การแสดงประกอบ	๑๔๒
๓.๒.๕.๕ สมาชิกในวง	๑๔๒
๓.๒.๖ สีตะ	๑๔๓
๓.๒.๖.๑ ประวัติความเป็นมา	๑๔๓
๓.๒.๖.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๑๔๕
๓.๒.๖.๓ ลักษณะดนตรี	๑๔๗
๓.๒.๖.๔ การแสดงประกอบ	๑๕๐
๓.๒.๖.๕ สมาชิกในวง	๑๕๒
๓.๒.๗ วายังกุลิต	๑๕๒
๓.๒.๗.๑ ประวัติความเป็นมา	๑๕๓
๓.๒.๗.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง	๑๕๔
๓.๒.๗.๓ ลักษณะดนตรี	๑๕๕
๓.๒.๗.๔ การแสดงประกอบ	๑๕๘
๓.๒.๗.๕ สมาชิกในวง	๑๕๙
บทที่ ๔ ปัจจัยที่เกี่ยวข้องและลักษณะเฉพาะของดนตรีป๊อป	๑๖๑
๔.๑ ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีป๊อป	๑๖๑
๔.๑.๑ การเข้ามาของวัฒนธรรมที่หลากหลายในป๊อป	๑๖๑
๔.๑.๑.๑ วัฒนธรรมสยาม(ไทย)	๑๖๑
๔.๑.๑.๒ วัฒนธรรมจีน	๑๖๔

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๔.๑.๑.๓ วัฒนธรรมมาลาญ	๑๖๓
๔.๑.๑.๔ วัฒนธรรมตะวันตก	๑๖๕
๔.๑.๑.๕ วัฒนธรรมอาหรับ	๑๗๒
๔.๑.๑.๖ วัฒนธรรมชาว	๑๗๕
๔.๑.๑.๗ วัฒนธรรมฮินดู	๑๗๘
๔.๑.๑.๗ ความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ส่งผล กระทบต่อดนตรีปัตตานี	๑๘๐
๔.๑.๒ หลักการทางศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับดนตรี	๑๘๑
๔.๑.๒.๑ หลักการเกี่ยวกับการใช้เครื่องดนตรี	๑๘๑
๔.๑.๒.๒ หลักการเกี่ยวกับการขับร้องและ บรรเลงดนตรี	๑๘๒
๔.๑.๒.๓ หลักการใช้ดนตรีเพื่อในการนิยาส	๑๘๓
๔.๑.๒.๔ หลักการในการใช้ดนตรีเนื่องในการ ต้อนรับบุคคลสำคัญ	๑๘๕
๔.๑.๒.๕ หลักการในการใช้ดนตรีเพื่อการเฉลิม ฉลอง	๑๘๖
๔.๑.๒.๖ หลักการในการเล่นดนตรีที่นักวิชาการ อิสลามเห็นควรว่าสามารถกระทำได้	๑๘๘
๔.๒ ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี	๑๙๐
๔.๒.๑ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย	๑๙๐
๔.๒.๒ อยู่ภายใต้กรอบของศาสนาอิสลาม	๑๙๑
๔.๒.๓ แฝงรากเหง้าของความเป็นชาติพันธุ์มาลาญ	๑๙๒
๔.๒.๔ สัมพันธ์กับดนตรีของประเทศเพื่อนบ้าน	๑๙๓
๔.๒.๕ ปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอดเวลา	๑๙๔
๔.๒.๖ เน้นการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องจังหวะ	๑๙๕
๔.๒.๗ สะท้อนวิถีชีวิตในแต่ละสมัย	๑๙๕

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ ๕ แนวโน้ม ทิศทาง และความเปลี่ยนแปลงในดนตรีปัตตานี	๑๕๘
๕.๑ ด้านรูปแบบดนตรี	๑๕๘
๕.๒ ด้านบทบาทและหน้าที่	๒๐๐
๕.๒.๑ บทบาทด้านสื่อสารมวลชน	๒๐๑
๕.๒.๒ บทบาทด้านการส่งเสริมการท่องเที่ยว	๒๐๑
๕.๒.๓ บทบาทด้านการแก้ไขปัญหาความไม่สงบในพื้นที่ จังหวัดชายแดนภาคใต้	๒๐๒
๕.๓ ด้านการดำรงอยู่ในสังคม	๒๐๓
บทที่ ๖ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	๒๐๖
๖.๑ สรุปผลการศึกษา	๒๐๖
๖.๒ อภิปรายผลการศึกษา	๒๑๘
๖.๓ ข้อเสนอแนะ	๒๒๑
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย	๒๒๖
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ	๒๓๓
บรรณานุกรม	๒๔๖
ภาคผนวก	๒๕๔
ภาคผนวก ก ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับปัตตานี	๒๕๕
ภาคผนวก ข หลักการปฏิบัติตนใน “วันตรุษ” หรือ “วันอีด” ของ ศาสนาอิสลาม	๒๖๔
ภาคผนวก ค ราชวงศ์และรายนามเจ้าเมืองที่เคยปกครองปัตตานี	๒๗๔
ภาคผนวก ง ประวัตินักดนตรีปัตตานี	๒๗๕
ประวัติผู้วิจัย	๒๘๓

สารบัญตาราง

ตาราง	หน้า
๔.๑ แสดงภาษาเปรียบเทียบที่ปรากฏในคำร้อง บทพากย์และเจรจาในคดีปัดทานี	๑๗๑



สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๒.๑	แผนที่อาณาจักรลังกาสุกะ	๒๔
๒.๒	แผนที่ราชอาณาจักรมลายู	๓๑
๒.๓	แผนที่หัวเมืองทั้ง ๓	๔๐
๒.๔	ที่ว่าการมณฑลปัตตานี	๔๔
๒.๕	มณฑลปัตตานี มณฑลสงขลา และมณฑลนครศรีธรรมราช	๔๖
๓.๑	แผนที่จังหวัดปัตตานีในปัจจุบัน	๕๒
๓.๒	แผนที่จังหวัดยะลาในปัจจุบัน	๕๕
๓.๓	แผนที่จังหวัดนราธิวาสในปัจจุบัน	๕๘
๓.๔	ไวโอลิน	๗๐
๓.๕	แอกคอร์ดเดียน	๗๑
๓.๖	เมนโดลิน	๗๒
๓.๗	รำมะนา	๗๓
๓.๘	มาราคาส	๗๕
๓.๑๐	ฆ้อง	๗๖
๓.๑๑	แทมโบรีน	๗๗
๓.๑๒	วงดนตรีร้องเงืง	๗๙
๓.๑๓	วงดนตรีร้องเงืงรูปแบบใหม่	๗๙
๓.๑๔	โน้ตเพลงอาเนาะคีดี	๘๒
๓.๑๕	โน้ตเพลงจินตาสายัง	๘๒
๓.๑๖	โน้ตเพลงเมาะฮันงา	๘๓
๓.๑๗	โน้ตเพลงปู้โจะปีซัง	๘๓
๓.๑๘	การเดินทางจากเวทีของการเต้นร้องเงืง	๘๖
๓.๑๙	ทำเต้นร้องเงืงที่มีการเต้นเป็นคู่	๘๖
๓.๑๙	การเตรียมตัวขึ้นประชันของคณะดิเกร์ฮูลู	๙๐

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
๓.๒๐	การปะทะกลอนสดของคิเอร์สตู ๒ คณะ	๙๔
๓.๒๑	กลองบานอใหญ่	๙๖
๓.๒๒	ท่าปรบมือสลับทางซ้าย – ทางขวา	๑๐๑
๓.๒๓	ท่าปรบมือและขยับหัวเข้าประกอบการขับร้อง	๑๐๑
๓.๒๔	แสดงตำแหน่งของสมาชิกในวงขณะทำการแสดง	๑๐๓
๓.๒๕	ผู้ชมทั้งชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิมที่ติดตามชมการแสดงคิเอร์สตู	๑๐๔
๓.๒๖	การขับร้องอานาซิดแบบโต้ตอบ	๑๐๘
๓.๒๗	กลองคู้ฟ (Duff Drum)	๑๐๙
๓.๒๘	การขับร้องหมู่อานาซิด	๑๑๐
๓.๒๙	สมาชิกในวงอานาซิดประเทศไทยพร้อมศิลปินรับเชิญ จากประเทศมาเลเซีย	๑๒๔
๓.๓๐	ศิลปินอานาซิดกับเยาวชนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้)	๑๒๕
๓.๓๑	ซอเรบบ	๑๒๙
๓.๓๒	รูปแบบกรือไต่ที่นิยมใช้ในปัจจุบัน	๑๓๓
๓.๓๓	ไม้ที่ใช้พาดบนหลุมกรือไต่	๑๓๙
๓.๓๔	ไม้กรือไต่ที่ใช้ขึงพาราพันหัวไม้สำหรับตี	๑๓๙
๓.๓๕	หลุมหรือไต่	๑๔๐
๓.๓๖	กรือไต่	๑๔๑
๓.๓๗	เครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิละ	๑๔๘
๓.๓๘	เครื่องดนตรีในการแสดงลิละ	๑๔๙
๓.๓๙	ทำรำลิละ ๑	๑๕๑
๓.๔๐	ทำรำลิละ ๒	๑๕๑
๓.๔๑	หน้าจอการแสดงวังก์ุลิต	๑๕๕
๓.๔๒	เปรียบเทียบตัวหนังระหว่างหนังตะลุง (ซ้ายมือ) กับ วังยังกุลิต (ขวามือ)	๑๕๘
๓.๔๓	คาเลหรือนายหนัง	๑๖๐

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

“ปัตตานี” ปัจจุบันในนี้ เป็นจังหวัดที่มีความสำคัญจังหวัดหนึ่งในชายแดนภาคใต้ แม้จะไม่ได้มีอาณาเขตทางภูมิศาสตร์ติดกับประเทศมาเลเซียโดยตรงก็ตาม แต่เมื่อเทียบปัตตานีกับจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่น ๆ หลายจังหวัดแล้ว ปัตตานีมีอัตลักษณ์ในด้านสังคมวัฒนธรรมใกล้ชิดกับประเทศมาเลเซียมาก ทั้งมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมชวา มาลายู จีน ตะวันตก เปอร์เซีย จีน และไทย เป็นจังหวัดเก่าแก่ที่ในอดีต เคยมีสถานะภาพเป็นรัฐอิสระ เคยเป็นรัฐในกำกับของสยาม เป็นมณฑลในสมัยรัชกาลที่ ๕ และ ๖ ก่อนที่จะเปลี่ยนสถานะภาพเป็นจังหวัดเช่นในปัจจุบันดังที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงบันทึกหลักฐานไว้

ปัตตานีมีกลุ่มชาติพันธุ์ ศาสนา ประเพณีและวัฒนธรรมที่ผสมผสานกัน นอกจากนี้ยังเป็นศูนย์กลางทางการปกครองในดินแดนแถบนี้ ที่สำคัญไปกว่านั้นปัตตานียังมีความโดดเด่นยิ่งในฐานะที่เป็นเมืองท่าที่สำคัญแห่งหนึ่งที่นักเดินเรือต่างรู้จักกันดี ส่งผลให้เกิดการติดต่อค้าขาย การเดินทางไปมาหาสู่ระหว่างกันระหว่างกลุ่มคนต่าง ๆ จากทั่วโลก และนำไปสู่การเปิดรับวัฒนธรรมต่างถิ่นจากภูมิภาคต่าง ๆ จนเกิดการผสมผสานและเลือกรับปรับใช้วัฒนธรรมเหล่านั้นและค่อย ๆ กลั่นกรองออกมาเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีลักษณะเฉพาะตนเองของปัตตานี ตลอดจนได้ขยายอิทธิพลต่อดินแดนปริมณฑลแถบนี้ในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ ประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

ความที่ปัตตานีมีลักษณะที่โดดเด่นเช่นนี้ จึงทำให้สิ่งที่เป็นตัวตนของปัตตานีในปัจจุบันล้วนแล้วแต่กลั่นกรองมาจากฐานะการเป็นเมืองที่มีความสำคัญของปัตตานี ที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาและลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมที่หลากหลายมาแต่ครั้งอดีตแทบทั้งสิ้น แม้ว่าทุกสิ่งทุกอย่างที่ปรากฏอยู่ล้วนแล้วแต่มีความเป็นหนึ่งจากการตกผลึกทางวัฒนธรรมท้องถิ่นแล้วก็ตาม แต่ความเป็นหนึ่งของสิ่งเหล่านั้นก็มีที่มาที่ไป และสามารถสะท้อนถึงความเป็นมา และบ่งบอกลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีได้เป็นอย่างดี

แม้ปัจจุบันปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลมีประชากรส่วนใหญ่เป็นชาวไทยเชื้อสายมาลายูที่นับถือศาสนาอิสลามถึงร้อยละ ๘๐ ประชากรที่นับถือศาสนาพุทธซึ่งรวมถึงประชากรชาว

ไทยเชื้อสายจีนอาศัยอยู่ร่วมกันอีกร้อยละ ๑๕ และที่เหลือเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอื่น ๆ เช่น ศาสนาคริสต์ และ ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูก็ตาม แต่จากประวัติศาสตร์ที่มีการศึกษาโดยศาสตราจารย์ ดร.ครองชัย หัตถา อาจารย์คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ พบว่า ในอดีตดินแดนแถบนี้ประชากรส่วนใหญ่นับถือผีเป็นหลักเช่นเดียวกับเขตพื้นที่อื่นทั่วโลก ต่อมาเมื่อศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูเข้ามามีบทบาท ประชากรจึงเปลี่ยนมานับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และเมื่ออิทธิพลของศาสนาพุทธได้แผ่ขยายเข้ามาในดินแดนแถบนี้ในลำดับถัดมา จึงมีการปรับเปลี่ยนมานับถือศาสนาพุทธ จนท้ายสุดได้มีการนับถือศาสนาอิสลามเป็นศาสนาหลักในพื้นที่เรื่อยมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ในสมัยก่อนเมืองปัตตานีถือได้ว่าเป็นเมืองท่าที่สำคัญเมืองหนึ่งของโลกในการเดินเรือและเป็นศูนย์กลางทางการค้า นักเดินเรือที่จะเข้ามาติดต่อค้าขายกับอยุธยาจะต้องแวะที่ปัตตานีเพื่อติดต่อค้าขายกับปัตตานีเสียก่อน และบางครั้งก็แวะพักเรือที่นี้เป็นระยะเวลานานเพื่อหลบมรสุม จึงทำให้มีชาวต่างชาติหลายเชื้อชาติและศาสนาเข้ามายังปัตตานีมากมาย ไม่ว่าจะเป็นชาวเอเชีย เช่น ชาวจีน ชาวญี่ปุ่น ชาวตะวันออกกลาง ชาวอินเดีย หรือฝรั่งทางตะวันตกอย่าง ชาวโปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษ และสเปน (ปราชญ์ เกื้อทอง ๒๕๔๘ : ๓๑ - ๖๐) เพื่อเข้ามาติดต่อค้าขาย ทำให้เกิดการถ่ายเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่หลากหลายจากต่างถิ่นเข้ามายังพื้นที่นี้ รวมทั้งการเข้ามาเผยแผ่ของศาสนาต่าง ๆ ในพื้นที่ที่หลากหลายตามไปด้วยเช่นกัน จึงทำให้กระบวนทัศน์แห่งการดำเนินไปของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในพื้นที่มีความโดดเด่น และแตกต่างกับพื้นที่อื่นในสยามในอดีตอย่างชัดเจน และยังเชื่อมโยงกับดินแดนทางตอนเหนือของประเทศไทยและเอเชียอีกด้วย อย่างไรก็ตามแม้ความหลากหลายทางศาสนาที่ลงท้ายด้วยศาสนาอิสลามได้ส่งผลต่อวิถีชีวิตและชุมชนอย่างมาก แต่ศาสนาและอิทธิพลความเชื่ออื่น ๆ ที่เคยมีบทบาทและอิทธิพลในพื้นที่ก็ยังคงปรากฏหลักฐานและร่องรอยไว้อย่างไม่น้อยเช่นกัน

ปัจจัยทั้งหมดทำให้ปัตตานีและรวมถึงจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่น ๆ เป็นดินแดนที่เริ่มมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม และมีการดำรงอยู่ร่วมกันของชาติพันธุ์ต่าง ๆ ด้วยความมีอัตลักษณ์เป็นของตนเองและปรากฏเป็นหลักฐานที่เด่นชัดเรื่อยมา ดังจะเห็นได้จากศาสนสถานต่าง ๆ ที่สะท้อนความหลากหลายของการดำรงอยู่เหล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นวัดและอารามหลวงพุทธศาสนาต่าง ๆ ในพื้นที่ เช่น วัดตานีนรสโมสร วัดช้างให้ วัดมูจลินทวาปีวิหาร หรือมัสยิดที่เก่าแก่และมีตำนานทางประวัติศาสตร์อย่างมัสยิดกรือเซะ หรือมัสยิดที่ใหญ่และสวยที่สุดแห่งหนึ่งอย่างมัสยิดกลางจังหวัดปัตตานี ตลอดจนศาสนสถานของชาวไทยเชื้อสายจีนอย่างศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว และสุสานของท่านที่อยู่ใกล้กับมัสยิดกรือเซะ นอกจากนี้ในตัวเมืองเก่าริมแม่น้ำปัตตานีใกล้กับศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ซึ่งเป็นย่านการค้าที่สำคัญของเมืองปัตตานีเมื่อสมัยก่อน ยังปรากฏหลักฐานลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานกันระหว่างอารยธรรมตะวันตกกับตะวันออกในลักษณะ

ชีโน-โปรตุเกสอย่างเห็นได้ชัดอีกด้วย วัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏนั้นไม่ได้มีเพียงแค่ศิลปะที่เป็นสถาปัตยกรรมและความเชื่อศรัทธาในศาสนาและวิถีความเป็นอยู่เท่านั้น แต่ในส่วนอื่น ๆ ยังปรากฏอยู่ให้เห็นเช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอาหาร พิธีกรรมของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ ภาษา และกระบวนการดำเนินชีวิตในลักษณะอื่น ๆ

เกี่ยวกับการดนตรี ซึ่งในความเป็นจริงหากจะพิจารณาจากหลักการทางศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นศาสนาที่ประชาชนส่วนใหญ่ในพื้นที่นับถือแล้วพบว่า ดนตรีอาจจะเป็นสิ่งที่จะต้องห้ามในหลักการทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นพุทธหรืออิสลามก็ตาม แต่เนื่องด้วยมนุษย์ต้องการสิ่งที่มาบำบัดรักษาจิตใจ เพื่อการแสดงออกด้านอารมณ์และความรู้สึก ตลอดจนเพื่อตอบสนองความต้องการบางอย่างที่วัตถุและกรอบแนวคิดทางศาสนาที่เกี่ยวข้องไม่สามารถตอบสนองได้ ดนตรีจึงเกิดขึ้นและเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตมนุษย์แทบทุกส่วน ซึ่งในดินแดนจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็เช่นกัน แม้ว่าปัจจุบันประชากรส่วนใหญ่จะนับถือศาสนาอิสลาม และส่วนใหญ่จะเคร่งครัดในศาสนามาก แต่ก็ยังปรากฏว่ามีดนตรีและการแสดงที่หลากหลาย ทั้งนี้รวมถึงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามด้วยเช่นกัน

ตัวอย่าง คือ ดนตรีอาซิด ซึ่งเป็นดนตรีเพื่อการสรรเสริญพระเจ้า ซึ่งรับใช้ศาสนาโดยตรง ในปัจจุบันมีการพัฒนาตนเองมากขึ้น เช่น มีการประสานเสียง มีการนำเข้ามาสู่ระบบธุรกิจดนตรีที่มีการจัดจำหน่ายกันอย่างเป็นระบบ ที่สำคัญคือยังส่งผลให้ดนตรีชนิดนี้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในแถบชายแดนระหว่างไทยและมาเลเซียอีกด้วย

ดนตรีอานาซิดยังเป็นฐานที่พัฒนาให้เกิดดิเกร์ฮูลู ที่ปรับตัวเองมาจากการแสดงเพื่อสรรเสริญพระคุณของศาสดาของศาสนาอิสลามมาเป็นการแสดงดนตรีเพื่อสะท้อนภาพปรากฏการณ์ในสังคมในมุมมองต่าง ๆ และยังเป็นการแทรกเอาคุณธรรมของศาสนาเข้ามาอบรมสั่งสอนผู้คนในสังคม อีกทั้งครอบคลุมไปถึงการสะท้อนวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ในชุมชน (สุกรี เจริญสุข, ๒๕๕๐ : ๑) เนื้อหาของดนตรีดิเกร์ฮูลูยังสะท้อนสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมในพื้นที่แต่ละยุคแต่ละสมัยได้เป็นอย่างดี เช่น จากเดิมที่เป็นเนื้อหาจะเน้นการสะท้อนและสั่งสอนเรื่องคุณงามความดี ก็ได้พัฒนามาสู่เนื้อหาที่บรรยายการประกอบสัมมาอาชีวะในชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอาชีพกับเกษตรกรรมและการประมง จนกระทั่งเรื่องของการรักษาและดูแลสิ่งแวดล้อมในชุมชน หรือแม้แต่ปัญหาความไม่สงบที่เกิดขึ้น ดนตรีดิเกร์ฮูลูก็ได้เข้ามาเป็นเครื่องมือในการสร้างความเข้าใจกันและกัน ระหว่างอำนาจรัฐและประชาชนในพื้นที่ที่มีความสำคัญยิ่งในการเป็นสื่อสารมวลชนระหว่างรัฐและชุมชนในพื้นที่ เป็นต้น

ท่ามกลางดินแดนแห่งความเคร่งในศาสนาเหล่านั้น ยังมีดนตรีอีกลักษณะหนึ่งที่เกิดขึ้นเพื่อความบันเทิงโดยตรง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นดนตรีพิเศษ เพราะเป็นการผสมผสาน

วัฒนธรรมในหลาย ๆ ส่วนจากกลุ่มชาติพันธุ์ที่เคยเข้ามาในพื้นที่ จนเกิดเป็นดนตรีที่เรียกว่า ดนตรีรองเง็ง ดังจะเห็นว่ามี การผสมผสานร่วมกันของดนตรีจากแหล่งวัฒนธรรมที่หลากหลาย และใช้เวลาในการสั่งสมก่อรูปจนมาเป็นรูปแบบดนตรีชนิดนี้ในปัจจุบัน ซึ่งหากมองในตัวตนของเครื่องดนตรีในวงดนตรีรองเง็งนี้ จะมีการผสมผสานเครื่องดนตรีที่มีการผสมผสานกันหลากหลายชนิด ทั้งเครื่องดนตรีตะวันตกอาทิเช่น ไวโอลิน แอคคอร์ดเดียน และมาราคาส ที่เข้ามามีอิทธิพลในดนตรีปัตตานีจากช่วงที่ชาติตะวันตกเข้ามาติดต่อกับชายกับปัตตานี และส่วนหนึ่งยังมีเครื่องดนตรีที่ปรากฏในท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลร่วมในท้องถิ่นกับเพื่อนบ้าน รวมถึงดินแดนตะวันออกอื่น ๆ เช่น รำมะนา และฆ้อง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในแถบนี้ ยิ่งไปกว่านั้นหากจะวิเคราะห์ถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น ทำรำ เครื่องแต่งกายจากดนตรีรองเง็งแล้ว จะยิ่งสะท้อนถึงภาพความหลากหลายและการผสมผสานของวัฒนธรรมในแง่ต่าง ๆ เพิ่มขึ้นได้อีก เช่น ทำรำที่มีความคล้ายคลึงกับท่าเต้นรำของชาวตะวันตก เช่น โปรตุเกสและสเปน หรือเครื่องแต่งกายที่มีรูปทรงและการใช้สีสันทันต้งวัฒนธรรมเสื้อผ้าของชาวจีน เป็นต้น ทั้งนี้แม้หากจะมองว่าความเข้มแข็งของศาสนาอิสลามในปัจจุบันนั้น ได้ส่งผลให้ดูเหมือนว่ามีข้อจำกัดทางด้านดนตรีในพื้นที่เกิดขึ้นก็ตาม แต่ด้วยความที่พื้นฐานของการดำรงอยู่ของสังคมในพื้นที่ล้วนแล้วแต่ผ่านกระบวนการเปลี่ยนแปลงในพื้นฐานความคิดจากหลักศาสนาต่าง ๆ หลากหลายศาสนาและมีระยะเวลาอันยาวนาน จึงได้มีการทิ้งร่องรอยความคิดและลักษณะการผสมผสานความหลากหลายเหล่านั้นไว้ร่วมกันดังเช่นดนตรีรองเง็งนี้

นอกจากการผสมผสานของเครื่องดนตรี และบริบทที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ในดนตรีรองเง็งแล้ว หากมองถึงดนตรีที่ปรากฏในสังคมชายแดนภาคใต้ในลักษณะอื่น ๆ ก็จะมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่เช่นกัน เช่น ดนตรีประกอบศิลปะการป้องกันตัว อย่างเช่น ลีละ ซึ่งแม้จะเป็นดนตรีที่มีรูปแบบที่ปรากฏทั่วไปในแหลมมาลายู และรักษาความเป็นตัวตนของดนตรีมาลาญดั้งเดิมมาอย่างยาวนาน ทั้งยังอาจดูเป็นแนวดนตรีดั้งเดิมพื้น ๆ ทั่วไปก็ตาม แต่นั่นก็แสดงถึงความเป็นตัวตนของการรักษารูปแบบดนตรีดั้งเดิมไว้อย่างเหนียวแน่น สะท้อนให้เห็นถึงการรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น และได้รับอิทธิพลจากศาสตร์และแนวความคิดแบบฮินดูและพราหมณ์จากชาว ที่ยังคงสามารถดำรงมาเป็นระยะเวลายาวนานท่ามกลางการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายในพื้นที่ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

นอกจากนี้ปัตตานียังมีดนตรีลักษณะอื่น ๆ อีกมากมาย ไม่ว่าจะเป็นดนตรีประกอบการแสดงมะโย่ง หรือดนตรีสำหรับการแข่งขันดังเช่น กรือโตะ ที่ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นการดำรงชีวิตของคนในปัตตานีว่าดำรงอยู่อย่างไร เช่น ด้นกำเนิดดนตรีกรือโตะที่มาจาก การประกอบอาชีพที่สะท้อนความเป็นสังคมเกษตรกรรมของชุมชน หรือ ดนตรีที่ประกอบการแสดง

และรักษาโรคอย่างมะโง่งที่มีความสัมพันธ์กับมโนราห์ ซึ่งสะท้อนการผสมผสานเรื่องของแนวคิดทางศาสนาที่มีความผสมผสานกันและกันอย่างลงตัว อันเป็นตัวอย่างที่สะท้อนความหลากหลายและการดำรงอยู่ร่วมกันของวัฒนธรรมปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลอื่นตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบันอย่างกลมกลืน ทั้งสื่อถึงการเรียนรู้ผสมผสานกับอิทธิพลของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอื่น ๆ จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะทางดนตรีของตนเองที่เข้มแข็ง

ดนตรียังสามารถสะท้อนประวัติศาสตร์แต่ละยุคแต่ละสมัย และความเป็นมาของสังคมและชุมชนได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ด้วยการวิเคราะห์ดนตรีที่ปรากฏในพื้นที่ เช่น บทเพลงในช่วงแรกของดนตรีรองเง็งนั้น ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ทั้งเรื่องของบทเพลงที่เป็นเค้าเพลงตะวันตก หรือไม่ก็ส่วนหนึ่งของบทเพลงที่มีท่วงทำนองใกล้เคียงกับตะวันตก ต่อมาเมื่อเพลงเหล่านี้เริ่มมีการบรรเลงมากขึ้น เมื่อนานเข้าจึงเกิดการหาทางเลือกใหม่ ประกอบกับดนตรีมีพัฒนาการและมีการเปลี่ยนผ่านยุคผ่านสมัย จึงมีการหาทางออกเพื่อให้เกิดความทันสมัย เท่าทันสังคม และปรับเปลี่ยนตามบริบทรอบข้างตามแนวคิดทฤษฎีการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ดนตรีรองเง็งในช่วงหลังจึงมีการปรับปรุงรูปแบบ และได้รับอิทธิพลจากแหล่งวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ เพิ่มขึ้น ระยะเวลาหลังจึงมีบทเพลงที่รับมาจากเพื่อนบ้านอย่างมาเลเซีย และเพลงที่คิดขึ้นมาใหม่บรรเลงในดนตรีรองเง็งควบคู่ไปกับดนตรีดั้งเดิม

ทั้งหมดนี้จึงเห็นได้ว่า การศึกษาดนตรีปัตตานีเป็นเครื่องมือที่สำคัญยิ่งในการมองและทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ความเป็นมาของปัตตานี ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีความแตกต่างกับพื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศ และการศึกษาตัวตนและลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีนี้ยังนำไปสู่การเข้าใจบริบททางสังคมและวัฒนธรรมด้วยการพิจารณาและวิเคราะห์จากตัวเนื้อดนตรี ทั้งบทเพลง เครื่องดนตรี และบริบทประกอบอื่น ๆ ที่มีความหลากหลายมาก ทั้งในส่วนภาพรวมของดนตรีปัตตานี ที่มีทั้งดนตรีแบบดั้งเดิม และดนตรีที่มีการผสมผสานกันระหว่างดนตรีต่างเขตวัฒนธรรมที่ไม่แตกต่างอะไรจากสภาพสังคมที่ดำรงอยู่ในพื้นที่ในขณะนี้

เมื่อเชื่อมโยงถึงความเป็นมาทางด้านประวัติศาสตร์ ตลอดจนบริบททางสังคมและวัฒนธรรม รวมถึงความหลากหลายของดนตรีในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในสังคมปัจจุบันแล้ว จะพบว่าลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีสามารถส่งผลย้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในพื้นที่หลายส่วน อีกทั้งมีรูปแบบและความโดดเด่นทางด้านดนตรีที่แตกต่างจากพื้นที่ส่วนอื่นๆของประเทศไทย ดังนั้นเพื่อเป็นการทำความเข้าใจถึงกระบวนการสร้างรูปแบบทางดนตรี และยกฐานะให้ดนตรีมีบทบาทในการเป็นเครื่องมือทำความเข้าใจอันดีระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ต่อทัศนะของคนต่างพื้นที่ได้อย่างชัดเจนขึ้น อีกทั้งเพื่อเป็นการรักษา พัฒนา ส่งเสริมและทำความเข้าใจกับการปรับเปลี่ยนของดนตรีปัตตานี อันเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของ

ปัตตานีจังหวัดปริมณฑลในชายแดนภาคใต้และดำรงให้สืบไป และนับวันคนตรีปัตตานีเป็นคนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงและปรับเปลี่ยนตามประวัติศาสตร์ รวมถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมตลอดเวลา จึงควรค่าต่อการศึกษาทำความเข้าใจก่อนที่คนตรีประวัติศาสตร์ ณ ดินแดนนี้จะเลือนหายไปจากความเป็นมาและปรับตัวที่ปรากฏอยู่ตลอดเวลา และการศึกษาจะสร้างมิติใหม่ให้กับงานวิชาการทางด้านคนตรี ในฐานะที่คนตรีจะเป็นเครื่องมือหนึ่งในการทำความเข้าใจสังคมและชุมชนที่กำลังมีปัญหาความไม่สงบ และนำไปสู่การทำความเข้าใจซึ่งกันและกันทั้งระหว่างคนในพื้นที่และคนต่างพื้นที่

๑.๒ คำถามวิจัย

๑.๒.๑ คนตรีปัตตานีมีความเป็นมาและบริบทที่เกี่ยวข้องอย่างไร

๑.๒.๒ สภาพการณ์ของคนตรีในปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๐ – ๒๕๕๓) มีลักษณะเช่นไร และมีปัจจัยใดบ้างที่ส่งผลต่อลักษณะเฉพาะของคนตรีปัตตานี

๑.๒.๓ แนวโน้มและทิศทางของคนตรีปัตตานีจะเป็นไปในทิศทางใด ทิศทางและความเปลี่ยนแปลงของคนตรีปัตตานีเหล่านี้จะส่งผลอย่างไรต่อสังคมและวัฒนธรรมปัตตานี และในทางกลับกันสภาพการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีที่เป็นอยู่ในปัจจุบันนี้จะส่งผลอย่างไรต่อคนตรีปัตตานีในอนาคตบ้าง

๑.๓ วัตถุประสงค์การวิจัย

๑.๓.๑ เพื่อประมวลข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการของปัตตานีในอดีต ทั้งทางด้านวัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ รวมถึงบริบทด้านอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับคนตรี

๑.๓.๒ เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของคนตรีปัตตานีในสภาพสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๐ ถึง ๒๕๕๓)

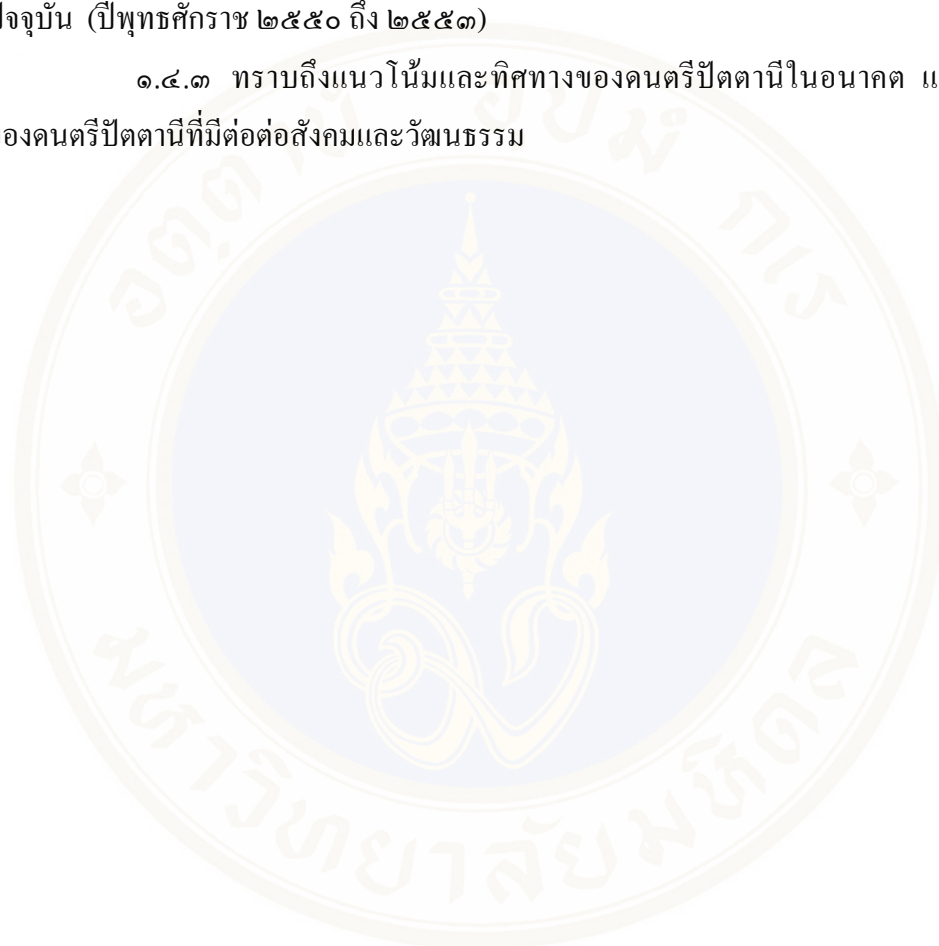
๑.๓.๓ เพื่อศึกษาแนวโน้มและทิศทางของคนตรีปัตตานีในอนาคตว่าจะเป็นไปในทิศทางใด และจะส่งผลกระทบเช่นไรต่อสังคมและวัฒนธรรมปัตตานี

๑.๔ ประโยชน์ที่ได้รับจากการศึกษารั้ครั้งนี้

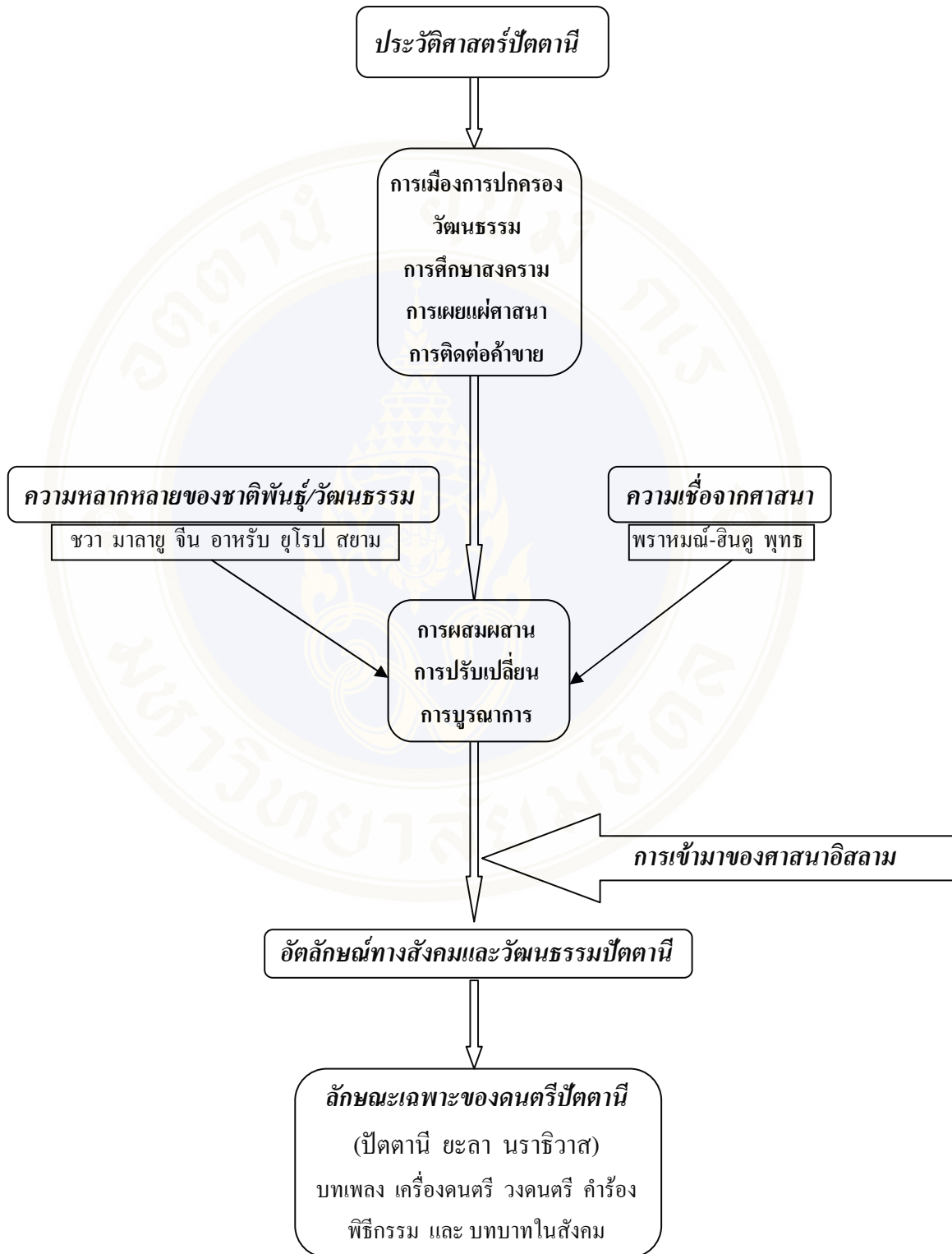
๑.๔.๑ ทราบถึงประวัติศาสตร์และพัฒนาการของป้ตตานีในอดีต ทั้งทางด้านวัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ รวมถึงบริบทด้านอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

๑.๔.๒ เข้าใจถึงลักษณะเฉพาะของดนตรีป้ตตานีในสภาพสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบัน (ปีพุทธศักราช ๒๕๕๐ ถึง ๒๕๕๓)

๑.๔.๓ ทราบถึงแนวโน้มและทิศทางของดนตรีป้ตตานีในอนาคต และผลกระทบของดนตรีป้ตตานีที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรม



๑.๕ กรอบแนวคิดในการศึกษา



๑.๖ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้

การศึกษาเรื่อง “ดนตรีป๊อปปูล่า : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม” เป็นการศึกษาโดยอาศัยทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาดังต่อไปนี้

๑.๖.๑ ทฤษฎีประวัติศาสตร์ย้อนรอย (Historical Approach)

ทฤษฎีประวัติศาสตร์ย้อนรอย เป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่องของการศึกษาประวัติศาสตร์ของสิ่งใดสิ่งหนึ่งตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นการทบทวนของที่มาที่ไปและค้นหาสาเหตุของความเป็นปัจจุบันของสิ่งนั้นๆ ในการศึกษาครั้งนี้ เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์และความเป็นมาของป๊อปปูล่าและพื้นที่ปริมาตรที่เกี่ยวข้องเพื่อให้ทราบถึงมิติทางสังคม วัฒนธรรม ชนชาติพันธุ์และบริบทอื่นๆ ที่ส่งผลและเกี่ยวข้องกับดนตรีป๊อปปูล่า

๑.๖.๒ ทฤษฎีปฏิกริยาสะท้อนกลับ (Reflexion Approach)

ทฤษฎีปฏิกริยาสะท้อนกลับ เป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยการศึกษาสิ่งใดสิ่งหนึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นความเกี่ยวข้องหรือสภาพของอีกสิ่งหนึ่งได้ ในขณะเดียวกันมิติแห่งความสัมพันธ์ระหว่าง ๒ สิ่งนั้นก็สามรถสะท้อนผ่านในแง่กลับกันระหว่างสิ่งของหรือปรากฏการณ์ทั้ง ๒ สิ่งได้เช่นกัน ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องอื่นๆ ทั้งวัฒนธรรม ชนชาติพันธุ์ ประเพณี เพื่อสะท้อนให้เห็นดนตรี และในขณะเดียวกันการศึกษาดนตรีและบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์และสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของป๊อปปูล่าในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้เช่นกัน

๑.๖.๓ ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Approach)

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยการกระจายหรือการสื่อสารข้ามพื้นที่ขององค์ประกอบ หรือลักษณะทางวัฒนธรรม การกระจายตัวของวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุเกิดขึ้น โดยการเคลื่อนย้ายของสื่อกลางเข้าสู่ขอบเขตของสังคมใหม่ หรือโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรม โดยทั่วไปนักทฤษฎีการแพร่กระจายเชื่อว่าวัฒนธรรมที่สำคัญของโลกมีจุดกำเนิดอยู่เพียงไม่กี่แห่ง แล้วค่อยแพร่กระจายออกไปยังส่วนอื่น ๆ ของโลก (Seymour-Smith, ๑๙๘๖ : ๗๓ - ๗๘ อ้างใน สุริยา สมุทคุปต์และคณะ, ๒๕๓๕ : ๗) ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้เป็นการนำมาวิเคราะห์ถึงการเคลื่อนย้ายวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามายังป๊อปปูล่าและส่งผลต่อดนตรีในแง่มุมต่างๆ

๑.๖.๔ ทฤษฎีการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Cultural Modification Approach)

ทฤษฎีการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม เป็นทฤษฎีที่ว่าด้วยผลจากกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ในการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดการ

ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบวัฒนธรรมที่รับมาจากแหล่งอื่นให้เกิดความเหมาะสมกับประเพณี วิถีชีวิต ตลอดจนระบบค่านิยมและความเชื่อต่าง ๆ ที่มีอยู่เดิม นั่นคือเกิดกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) ระหว่างวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิมกับวัฒนธรรมที่รับมาใหม่จนเกิดเป็นนวัตกรรมใหม่ (Innovation) เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม (สุริยา สมุทคุปต์และคณะ, ๒๕๓๕ : ๑๑) ในการศึกษาครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์ถึงการรับวัฒนธรรมต่างถิ่นของปัตตานีที่นำมาปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับบริบทของสังคมและวัฒนธรรมปัตตานี

๑.๖.๕ แนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology)

เป็นแนวคิดทางกระบวนการศึกษาทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่ว่าด้วยเรื่องของดนตรีที่มีความสัมพันธ์หรือความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ ส่วนใหญ่เน้นการศึกษาดนตรีข้ามวัฒนธรรมโดยมุ่งเน้นการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางดนตรีที่ส่งผลต่อมนุษย์ในสังคมและชุมชนนั้นๆ ซึ่งในการศึกษานี้แม้พื้นที่ที่ใช้เป็นขอบเขตของการศึกษาจะอยู่ในพื้นที่จังหวัดปัตตานีและปริมณฑลที่ตั้งอยู่ทางภาคใต้ของประเทศไทย แต่เนื่องจากประชากรส่วนใหญ่ในพื้นที่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์มาลายูและนับถือศาสนาอิสลามเป็นหลัก ซึ่งแตกต่างจากประชากรส่วนใหญ่ของประเทศไทย ทำให้มีวัฒนธรรมและบริบททางสังคมและวัฒนธรรมแตกต่างจากสังคมส่วนใหญ่ของประเทศ ดังนั้นการศึกษาโดยใช้แนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรีจึงมีความเหมาะสมในการศึกษาลักษณะดังกล่าวนี้

๑.๖.๖ แนวคิดทางดนตรีวิทยา (Musicology)

แนวคิดทางดนตรีวิทยา เป็นแนวคิดในการศึกษาตัวตนของดนตรีในแง่มุมต่างๆ ซึ่งในการศึกษานี้ได้ใช้แนวคิดทางดนตรีวิทยาเป็นเครื่องมือในการศึกษาถึงตัวตนดนตรีในเชิงลึกมากขึ้น เพื่อให้เห็นภาพของดนตรีปัตตานีว่ามีลักษณะเฉพาะในตัวดนตรีอย่างไร

๑.๗ วิธีดำเนินการศึกษา

การดำเนินการวิจัยเรื่อง “ดนตรีปัตตานี: ลักษณะเฉพาะกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม” เป็นการศึกษาโดยอาศัยการศึกษาประวัติและพัฒนาการในความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์กับดนตรีของปัตตานี ทั้งในบทบาทของประวัติศาสตร์ที่สามารถสะท้อนเรื่องราวทางด้านดนตรีและบริบทที่เกี่ยวข้องในแต่ละยุคสมัย และในทางกลับกันตัวตนและบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีก็สามารถสะท้อนเรื่องราวความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ได้อีกทางหนึ่งเช่นกัน ซึ่งการศึกษาทั้งหมดจะใช้ ทฤษฎีประวัติศาสตร์ย้อนรอย (Historical Approach) ทฤษฎีปฏิบัติการสะท้อนกลับ (Reflexion Approach) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion

Approach) และทฤษฎีการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Cultural Modification Approach) ร่วมกับแนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) และดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นเครื่องมือในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งมีวิธีการวิจัย (Research Methodology) ดังต่อไปนี้

๑.๓.๑ การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ปัตตานีและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องที่มีความสัมพันธ์กับดนตรี ซึ่งเนื้อหาส่วนหนึ่งเป็นการศึกษาเรื่องราวอดีตเพื่อมารับใช้ปัจจุบันและกำหนดทิศทางในอนาคต ดังนั้นข้อมูลที่ศึกษาจึงมีทั้งข้อมูลในอดีตและปัจจุบันที่ต้องนำมาสังเคราะห์ร่วมกัน โดยเฉพาะข้อมูลในอดีตเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์เป็นหลัก ส่วนข้อมูลในปัจจุบันจะมีทั้งข้อมูลบุคคลและข้อมูลภาคสนามร่วมกัน เพื่อสามารถเก็บรวบรวมข้อมูลในเชิงปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องได้อย่างครบถ้วน ผู้วิจัยได้วางกระบวนการดำเนินงานวิจัยโดยเลือกใช้ วิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีกระบวนการเก็บข้อมูลเบื้องต้น (Primary Documentary) จำนวน ๒ ส่วน คือ

ส่วนที่ ๑ เป็นการศึกษาข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับเมืองปัตตานี โดยการเน้นเก็บข้อมูลทางด้านเอกสารด้วยการทบทวนวรรณกรรม (Literature Review) ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์การเมืองการปกครอง ศาสนา ประเพณี ศิลปะ ตลอดจนลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีในแง่มุมต่างๆ เพื่อให้เห็นถึงภาพและความสำคัญของปัตตานีในฐานะที่เป็นพื้นที่ในการศึกษา และเพื่อทบทวนสิ่งที่มีความเชื่อมโยงสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์กับดนตรีปัตตานีไปพร้อมกัน การเก็บข้อมูลในส่วนดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้เลือกการแบ่งยุคประวัติศาสตร์ปัตตานีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจำนวน ๖ ยุค และเป็นเป็น ๒ ช่วง คือประวัติศาสตร์ปัตตานีในอดีต และสภาพการณ์ของปัตตานีในปัจจุบัน

ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับปัตตานีในอดีตประกอบด้วยยุคสมัยของปัตตานี ๕ ช่วงหลัก คือ สมัยอาณาจักรลังกาสุกะ สมัยราชอาณาจักรมลายู สมัยก่อนแยกเป็น ๗ หัวเมือง สมัยบริเวณ ๗ หัวเมือง และสมัยมณฑลปัตตานี โดยผู้วิจัยได้รวมสมัยก่อนแยกเป็น ๗ หัวเมือง สมัยบริเวณ ๗ หัวเมือง และสมัยมณฑลปัตตานีเข้าไว้ด้วยกันเพราะเป็นช่วงเวลาที่มีความคล้ายคลึงกันในเรื่องของการตกอยู่ภายใต้การปกครองของสยามเพื่อให้ง่ายต่อการมองเห็นภาพปัตตานีในแต่ละยุคมากขึ้น แม้การศึกษาประวัติศาสตร์ในยุคนี้จะใช้การค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเอกสารเป็นหลัก แต่เนื่องจากเรื่องราวดังกล่าวเกี่ยวข้องกับอดีตและเป็นประวัติศาสตร์เชิงพื้นที่ของบริเวณซึ่งเป็นเมืองภายใต้การปกครองของประเทศไทย ทำให้การค้นคว้าเรื่องราวและการอ้างอิงหลักฐานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับปัตตานีที่เป็นเอกสารไทยมีจำนวนน้อยมาก ขณะเดียวกันประวัติศาสตร์ปัตตานีและบริบทเรื่องราวอื่นๆ ของปัตตานีในอดีตที่ถูกบันทึกไว้ก็มักจะเป็นเรื่องราวบางส่วนบางตอนที่

เกี่ยวข้องกับสยามในอดีต ไม่ได้มีการรวบรวมหรือบันทึกข้อมูลในแง่มุมอื่นเท่าที่ควร ดังนั้น เอกสารส่วนใหญ่ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ปัตตานีในอดีตจึงได้มาจากเอกสารที่เป็นการบันทึกเรื่องราวและการศึกษาจากต่างประเทศเป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตามในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาได้มีความตื่นตัวในการศึกษาเชิงพื้นที่ปัตตานีในมิติต่างๆมากขึ้น โดยเฉพาะนักวิชาการในพื้นที่จากสถาบันอุดมศึกษาต่างๆ ทั้งจากนักวิชาการทางด้านปัตตานีศึกษาจากมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี และมหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา ทำให้มีเอกสารพื้นฐานเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ปัตตานีที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งการศึกษาในส่วนนี้จึงได้อาศัยการทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารจากวิชาการด้านปัตตานีศึกษาเหล่านี้และจากเอกสารต่างประเทศร่วมกัน ที่สำคัญ การศึกษาส่วนนี้เป็นเรื่องราวของอดีต ดังนั้นประวัติศาสตร์ที่ปรากฏอาจมีความเชื่อมโยงที่ไม่ต่อเนื่องในบางยุคสมัย แต่ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเชื่อมโยงจากประวัติศาสตร์ของพื้นที่ใกล้เคียงหรือประเทศที่เคยเกี่ยวข้องกับปัตตานีเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวต่างๆให้ต่อเนื่องมากที่สุด

ส่วนที่ ๒ เป็นการเก็บข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ซึ่งแม้ในปัจจุบันดนตรีปัตตานียังคงปรากฏอยู่ในสังคมปัตตานี แต่ด้วยการสืบทอดที่ผ่านมาเป็นระยะเวลานาน ทำให้มีความเปลี่ยนแปลงในตัวดนตรีและการปรับบทบาทหน้าที่ให้เหมาะสมกับยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ดังนั้นการศึกษาเรื่องราวดนตรีปัตตานีในอดีต จึงต้องใช้การวิเคราะห์เชื่อมโยงกับตัวตนดนตรีที่ปรากฏกับพัฒนาการของเขตวัฒนธรรมต่างๆที่เคยเกี่ยวข้องกับปัตตานีในอดีต เพื่อให้สามารถค้นหาหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและผลกระทบต่างๆที่เกี่ยวกับดนตรีปัตตานีได้ โดยเริ่ม การทบทวนวรรณกรรม (Literature Review) เช่นกัน โดยเน้นที่เกี่ยวข้องกับตัวดนตรีในแง่มุมต่าง ๆ ที่ปรากฏในพื้นที่ปัตตานี ทั้งจาก แหล่งข้อมูลในท้องถิ่น (Local Data) และจากคลังข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนศึกษาและค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมจากแหล่งวิทยาการอื่น ๆ ในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และศูนย์วัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้เกี่ยวกับเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง สำหรับการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับดนตรี จะเก็บในส่วนที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา พิธีกรรมและขนบประเพณี เครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง ตลอดจนสิ่งที่เกี่ยวข้อง เช่น การแสดง การรักษาโรค เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่สวมใส่ หลักการข้อห้ามต่างๆ ทั้งนี้แหล่งข้อมูลเอกสารที่ค้นคว้าในการศึกษารั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ฐานของแหล่งข้อมูลวัฒนธรรมภาคใต้ที่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์เป็นหลัก รวมถึงจากแหล่งอื่น ๆ ที่มีเอกสารที่เกี่ยวข้องปรากฏประกอบด้วย

๑.๗.๑.๑ หอสมุดจอห์นเอฟเคนเนดี สำนักวิทยบริการ

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

๑.๗.๑.๒ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

๑.๗.๑.๓ สำนักทรัพยากรการเรียนรู้คุณหญิงหลง อรรถกระวีสุนทร

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่

๑.๗.๑.๔ สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา

๑.๗.๑.๕ ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

๑.๗.๑.๖ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา

๑.๗.๑.๗ หอสมุดแห่งชาติ ท่าわสุกรี

๑.๗.๑.๘ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

๑.๗.๒ เมื่อได้ข้อมูลขั้นต้นจากการทบทวนเอกสารในข้อ ๑ แล้ว จึงนำข้อมูลทั้ง ๒ ส่วน คือทั้งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ปัตตานีและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีมาเรียบเรียงวิเคราะห์ เพื่อเปรียบเทียบเชื่อมโยงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ศาสนา ชาติพันธุ์ และบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีในช่วงเวลาอดีตของปัตตานีแต่ละยุคสมัย

๑.๗.๓ จากนั้นจึงเริ่มกระบวนการเก็บ ข้อมูลขั้นที่ ๒ (Secondary Documentary) ด้วยการ เก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Research) เพื่อให้เห็นสภาพการณ์ของคนตรีในปัจจุบันว่า ปัตตานีและปริมณฑลในปัจจุบันมีสภาพและเรื่องราวทางด้านดนตรีเช่นไร โดยอาศัยหลักการทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) เพื่อศึกษาดนตรีและผลของสังคมรอบข้างระหว่างสังคมและดนตรีที่ศึกษา และใช้หลักการทาง ดนตรีวิทยา (Musicology) เพื่อศึกษาตัวดนตรีในปัจจุบันว่ามีลักษณะเช่นไร มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมหรือไม่ โดยการเทียบเคียงจากข้อมูลเอกสารและหลักฐานประวัติศาสตร์อื่นๆ

การเข้าสู่พื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนามในครั้งนี้ เป็นช่วงเวลาที่ยังจังหวัดปัตตานีซึ่งตั้งอยู่ในบริเวณในจังหวัดชายแดนภาคใต้อยู่สถานการณ์ที่ไม่ปกติ ทำให้เป็นอุปสรรคในการเข้าถึงแหล่งข้อมูลเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยจึงไม่สามารถเข้าไปเก็บข้อมูลต่างๆได้อย่างทั่วถึง อย่างไรก็ตามได้ใช้วิธีการแก้ไขปัญหามาโดยการติดตามข่าวสารของกลุ่มเป้าหมายที่จะเก็บข้อมูลว่าจะเดินทางไปแสดงที่ใดบ้าง หากเป็นพื้นที่ที่ปลอดภัยก็จะเข้าไปเก็บข้อมูล ซึ่งส่วนใหญ่สถานที่ที่เป็นแหล่งเก็บข้อมูลหลักคือมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เนื่องจากเป็นสถานที่ที่ผู้วิจัยรับราชการและมีความปลอดภัยค่อนข้างมากหากเทียบกับการลงพื้นที่ภายนอก แต่แม้จะเป็นการเก็บข้อมูลในพื้นที่สถาบันการศึกษา แต่ก็ยังพบปัญหาอื่นๆอีกหลายประการด้วยกัน เช่น เรื่องของการสื่อสารด้านภาษา เนื่องจากแหล่งข้อมูลส่วนใหญ่ เป็นชาวไทยมาลาญที่สื่อสารด้วยภาษามาลาญเป็นหลัก คำร้อง

และบทกลอนต่างๆที่ใช้ในการแสดงส่วนใหญ่ก็เป็นภาษามาลายู แต่ผู้วิจัยก็ได้แก้ไขปัญหาโดยการเชิญผู้ที่มีความสามารถในการพูดได้ทั้ง ๒ ภาษา คือภาษาไทยและภาษามาลายูมาเป็นผู้ร่วมสังเกตการณ์และเก็บข้อมูลไปพร้อมกัน ทำให้การแปลความหมายหรือถอดรายละเอียดข้อมูลสามารถทำได้ง่ายขึ้นตามไปด้วย ปัญหาที่เกิดขึ้นอีกประเด็นหนึ่งและเป็นข้อจำกัดที่สำคัญของการเก็บข้อมูล คือการที่ผู้วิจัยเป็นคนต่างเชื้อชาติศาสนาที่ต้องเข้าไปเก็บข้อมูลในสถานการณ์ที่ไม่ปกติ ซึ่งนับว่าต้องใช้กระบวนการปรับตัวเข้าหากันและความไว้วางใจในการเก็บข้อมูลระหว่างกันค่อนข้างมาก อย่างไรก็ตามเมื่อผู้วิจัยได้รับความร่วมมือจากผู้ที่สามารถพูดได้ ๒ ภาษา จึงทำให้การอธิบายจุดประสงค์และการเข้าถึงข้อมูลง่ายขึ้นตามไปด้วย นอกจากนี้เนื่องจากการเก็บข้อมูลส่วนหนึ่งเป็นการสื่อสารผ่านล่าม ดังนั้นข้อมูลบางอย่างจึงมีการนำมากลั่นกรองความหมายและการตีความร่วมกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษาและวัฒนธรรมมาลายูหลังจากเก็บข้อมูลเสร็จอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่ถูกต้องและเที่ยงตรงที่สุด

สำหรับการเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลบุคคล ผู้วิจัยได้อาศัยการกระจายคำถามตามความเหมาะสมของแหล่งข้อมูล เช่น หากเป็นการเก็บข้อมูลจากนักดนตรี ก็จะใช้วิธีการตั้งคำถามที่เกี่ยวข้องกับบทบาทและหน้าที่เครื่องดนตรีแต่ละชิ้น และใช้การสังเกตคำตอบเพื่อนำมาต่อยอดคำถามเพื่อสร้างความชัดเจนในข้อมูลจากแหล่งข้อมูลนั้นๆ อย่างไรก็ตามข้อมูลที่ได้มานั้นผู้วิจัยจะมีการตรวจสอบจากเอกสารและการตีความของนักวิชาการทางดนตรีและอิสลามศึกษาอีกครั้งด้วย ขณะเดียวกันการเก็บข้อมูลบางอย่างผู้วิจัยจะเก็บโดยไม่มีการเปิดเผยตัวและใช้วิธีการสังเกตในฐานะการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน เช่น บรรยายากาในการแสดง ความในใจของผู้ชม กระบวนการจัดการและการบริหารในแต่ละกลุ่มข้อมูล เป็นต้น เพราะข้อมูลเหล่านี้หากผู้วิจัยเปิดเผยตัวว่าเป็นผู้วิจัยอาจทำให้สถานการณ์และสภาพความเป็นจริงในเหตุการณ์ที่เก็บข้อมูลนั้นคลาดเคลื่อนได้ และได้ข้อมูลที่อาจไม่ตรงกับความจริงเท่าที่ควร

เนื่องจากข้อมูลที่รวบรวมจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องเก็บจากหลายลักษณะ และประกอบด้วยข้อมูลหลายส่วน ดังนั้นผู้ศึกษาจึงได้ใช้กระบวนการรวบรวม ศึกษาและวิเคราะห์ประเด็นของข้อมูลในแต่ละส่วนแตกต่างกันไปตามคุณลักษณะของข้อมูลดังรายละเอียดต่อไปนี้

ข้อมูลเอกสาร ส่วนใหญ่จะเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และบริบทในการก่อรูปของพื้นที่ที่เป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน ผู้วิจัยจะใช้กระบวนการศึกษาแบบทบทวนวรรณกรรม (Literature Review) ในลักษณะการศึกษาประวัติศาสตร์ย้อนรอย (Historical Approach) ทั้งนี้จะใช้วิธีการทำซ้ำ (Tri-angulations) ตรวจสอบข้อมูลจากหลาย ๆ แหล่งเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนและน่าเชื่อถือที่สุด

ข้อมูลภาคสนาม ซึ่งเป็นการลงเก็บข้อมูลเกี่ยวกับปรากฏการณ์ของดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้ศึกษาจะใช้กระบวนการทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) ในการศึกษาเป็นหลัก ทั้งนี้ด้วยเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่มีอัตลักษณ์และลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมเฉพาะตนอย่างชัดเจน ซึ่งมีความจำเป็นต้องใช้หลักการดังกล่าว นอกจากนี้ยังสามารถศึกษาทั้ง ๒ ปัจจัยไปพร้อมกัน คือทั้งดนตรีและตัวกลุ่มชนในแง่การสะท้อนกลับ (Reflexion) ระหว่างกันได้อีกด้วย เนื่องจากผู้ศึกษามีความเชื่อว่า ไม่ใช่เพียงแค่ดนตรีที่สะท้อนความเป็นกลุ่มชนเพียงอย่างเดียว แต่กลุ่มชนก็ยังสามารถทำความเข้าใจและศึกษากลุ่มชนได้ด้วยดนตรีเช่นกัน อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาก็มิได้ละเลยในส่วนของการศึกษาเชิงลึกในตัวตนของดนตรี ซึ่งจะได้ใช้กระบวนการทางดนตรีวิทยา (Musicology) ในการวิเคราะห์รูปแบบดนตรีในเชิงลึกเพื่อสังเคราะห์และเชื่อมโยงไปยังบริบทอื่นๆไปพร้อมกัน

ข้อมูลเสียงและข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ใช้หลักการทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) และ ดนตรีวิทยา (Musicology) ในการวิเคราะห์เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

๑.๗.๔ การสังเคราะห์และแยกแยะข้อมูลและกระบวนการสรุปผล ผู้วิจัยจะอาศัยหลักการในเรื่องการแพร่กระจาย (Cultural Diffusion) และการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Cultural Modification) เป็นกระบวนการหลักในการสังเคราะห์ในการศึกษารั้งนี้ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) หมายถึง การกระจายหรือการสื่อสารข้ามพื้นที่ขององค์ประกอบหรือลักษณะทางวัฒนธรรม การกระจายตัวของวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุเกิดขึ้น โดยการเคลื่อนย้ายของสื่อกลางเข้าสู่ขอบเขตของสังคมใหม่ หรือโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรมโดยทั่วไปนักทฤษฎีการแพร่กระจายเชื่อว่าวัฒนธรรมที่สำคัญของโลกมีจุดกำเนิดอยู่เพียงไม่กี่แห่งแล้วค่อยแพร่กระจายออกไปยังส่วนอื่น ๆ ของโลก (Seymour-Smith, ๑๙๘๖ : ๗๗ - ๗๘ อ้างใน สุริยา สมุทคุปต์และคณะ, ๒๕๓๕ : ๗) ส่วนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Cultural Modification) นั้น หมายถึง ผลจากกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ในการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เกิดการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบวัฒนธรรมที่รับมาจากแหล่งอื่นให้เกิดความเหมาะสมกับประเพณี วิถีชีวิต ตลอดจนระบบค่านิยมและความเชื่อต่าง ๆ ที่มีอยู่เดิม นั่นคือเกิดกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) ระหว่างวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิมกับวัฒนธรรมที่รับมาใหม่จนเกิดเป็นนวัตกรรมใหม่ (Innovation) เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม (สุริยา สมุทคุปต์และคณะ, ๒๕๓๕ : ๑๑)

สำหรับข้อมูลทางดนตรีที่ได้ทั้งจากการเก็บข้อมูลเอกสารเบื้องต้น และข้อมูลจากภาคสนามนั้น ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาวิเคราะห์และเรียบเรียงข้อมูล โดยสังเคราะห์อัตลักษณ์ของดนตรี

ปัตตานีว่า สามารถสะท้อนให้เห็นลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีอย่างไรบ้าง วิเคราะห์ถึงความเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ทั้งบทบาทและหน้าที่ รูปแบบ พัฒนาการ และผลกระทบต่อสังคม ในแง่มุมต่าง ๆ ว่ามีความเปลี่ยนไปหรือไม่อย่างไร ศึกษาลักษณะปฏิกิริยาโต้ตอบระหว่างคนตรีต่อสังคม และสังคมต่อคนตรี และวิเคราะห์ถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยนำคนตรีเป็นกรณีศึกษาในการศึกษาเหล่านั้น และนำข้อมูลที่ได้มาสรุป วิเคราะห์ และเสนอแนะในประเด็นที่เป็นประโยชน์ที่สามารถศึกษาเพิ่มเติมหรือนำไปใช้ศึกษาทำความเข้าใจในพื้นที่เพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริม พัฒนา และเผยแพร่คนตรีปัตตานีให้คงอยู่ต่อไป

๑.๘ ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ ได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาไว้ ๔ ประการ คือ

๑.๘.๑ ขอบเขตพื้นที่

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดให้จังหวัดปัตตานีเป็นพื้นที่หลักในการศึกษา เนื่องด้วยปัตตานียังคงเป็นเมืองที่มีคนตรีเฉพาะถิ่นที่สามารถเป็นตัวแทนในพื้นที่ได้อย่างครบครัน และยังเป็นเริ่มต้นที่ก่อให้เกิดการก่อรูปของคนตรีในพื้นที่แห่งนี้และพื้นที่ใกล้เคียงจากเหตุผลที่เป็นเมืองท่าที่สำคัญมาแต่ครั้งอดีต และยังเป็นเมืองศูนย์กลางที่รวมความหลากหลายทั้งเรื่องชาติพันธุ์ ศาสนา ศิลปะ และ วัฒนธรรมเข้าไว้ด้วยกันที่ปรากฏร่องรอยหลักฐานอย่างเด่นชัดมากกว่าพื้นที่อื่น ๆ ประกอบกับปัจจุบันจังหวัดปัตตานียังเป็นที่ตั้งสถาบันอุดมศึกษาหลักที่สำคัญของภาคใต้ คือมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ซึ่งในสถานการณ์ปัจจุบันสถาบันการศึกษาแห่งนี้ นับว่ามีบทบาทที่สำคัญยิ่งในการเป็นศูนย์กลางการข้อมูล ตลอดจนการทำความเข้าใจเกี่ยวกับแง่มุมต่าง ๆ ในพื้นที่ทั้งในด้านเอกสาร กิจกรรมทางสังคม รวมถึงเรื่องราวทางศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งยังเอื้ออำนวยให้สามารถเก็บข้อมูลได้อย่างปลอดภัยในสถานการณ์ความไม่สงบในปัจจุบันอีกด้วย อย่างไรก็ตามเนื่องจากข้อมูลบางอย่างมีการเชื่อมโยงกับการแสดงในพื้นที่ปริมาตรใกล้เคียง เช่น ยะลา หรือ นราธิวาส ผู้ศึกษาจึงได้กำหนดให้ ๒ จังหวัดดังกล่าวเป็นปริมาตรข้อมูลของปัตตานี เพราะคนตรีบางอย่างมีต้นกำเนิดหรือความเด่นชัดในพื้นที่ปริมาตรของปัตตานีและเคยเป็นส่วนหนึ่งของปัตตานีตั้งแต่อดีต

๑.๘.๒ กรอบของเวลา

เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษามีความประสงค์จะเชื่อมโยงให้เห็นดนตรีป๊อปปูล่าเรอทางสังคมและวัฒนธรรม รวมถึงประวัติศาสตร์ของป๊อปปูล่าเรอมาแต่ครั้งอดีต เนื่องจากจะได้มองเห็นถึงฐานรากตั้งแต่การเริ่มก่อรูปป๊อปปูล่าเรอมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เห็นพัฒนาการและการสั่งสมตลอดจนการผสมผสาน และยังทราบถึงอิทธิพลของบริบทต่าง ๆ และการเข้ามาของปัจจัยแวดล้อมอื่น ๆ อย่างเป็นลำดับขั้นที่ดนตรีสามารถสะท้อนออกมาได้ จึงได้กำหนดช่วงเวลาในการศึกษาดนตรีป๊อปปูล่าเรอ โดยกล่าวถึงป๊อปปูล่าเรอสมัยที่ยังเป็นอาณาจักรลูกทุ่งจนถึงปัจจุบันดังนี้ คือ

๑.๘.๒.๑ สมัยลูกทุ่ง (พุทธศตวรรษที่ ๒๕ – พ.ศ. ๒๕๔๓)

๑.๘.๒.๒ สมัยราชอาณาจักรมาลายู (พ.ศ. ๒๕๔๓ – ๒๕๕๑)

๑.๘.๒.๓ สมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ. ๒๕๕๑ – ๒๕๕๔)

๑.๘.๒.๔ สมัยเป็นบริเวณเจ็ดหัวเมือง (พ.ศ. ๒๕๕๔ – ๒๕๕๕)

๑.๘.๒.๕ สมัยมณฑลป๊อปปูล่าเรอ (พ.ศ. ๒๕๕๕ – ๒๕๖๕)

๑.๘.๒.๖ สมัยจังหวัดป๊อปปูล่าเรอ (พ.ศ. ๒๕๖๕ – ปัจจุบัน)

๑.๘.๓ ขอบเขตของดนตรี

ในการศึกษาดนตรีป๊อปปูล่าเรอครั้งนี้ มีดนตรีที่กำหนดเป็นเนื้อหาในการศึกษา รวม ๗ ประเภท แยกได้เป็น ๕ ลักษณะ ประกอบด้วย ลักษณะที่ ๑ ดนตรีบรรเลงสำหรับพิธีกรรม ได้แก่ ดนตรีมโหรี ลักษณะที่ ๒ ดนตรีบรรเลงสำหรับศิลปะป้องกันตัว ได้แก่ ดนตรีลิเก ลักษณะที่ ๓ ดนตรีเพื่อความบันเทิง ได้แก่ ดนตรีร็อก และ ดนตรีสตริง ลักษณะที่ ๔ ดนตรีเพื่อการศาสนา ได้แก่ อาณาเขต ลักษณะที่ ๕ ดนตรีเพื่อการแข่งขัน ได้แก่ กร๊อโต้ะ ทั้งนี้ดนตรีทั้ง ๗ ประเภทจะศึกษาในแง่มุมต่างๆประกอบด้วย

๑.๘.๓.๑ ด้านเครื่องดนตรี (Instrument) ศึกษาถึงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นในเรื่องของ ประวัติและที่มาของเครื่องดนตรี ระบบเสียง วิธีการบรรเลง การซ่อมดูแลรักษา การปรับเปลี่ยนลักษณะและบทบาทหน้าที่ และบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้อง

๑.๘.๓.๒ ด้านวงดนตรี (Ensemble) ศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของวงดนตรี เครื่องดนตรีที่ปรากฏในวงดนตรีแต่ละประเภท ความสัมพันธ์ในบทบาทและหน้าที่ระหว่าง การบรรเลงร่วมกัน ขนาด และพัฒนาการของวงดนตรีเหล่านั้น

๑.๘.๓.๓ ด้านบทเพลง (Songs) ลักษณะของบทเพลง (เช่น ความสั้น-ยาว การใช้ทำนอง เช่น ทำนองเดี่ยวบรรเลงซ้ำ หรือเปลี่ยนทำนอง เป็นต้น) ระบบเสียงที่ใช้ และโน้ตเพลง

๑.๘.๓.๔ ด้านเนื้อร้อง (Lyric) ศึกษาเกี่ยวกับภาษาที่ใช้ ความหมายของเนื้อร้อง และสิ่งอื่นๆที่ปรากฏในเนื้อร้อง

๑.๘.๓.๕ ด้านบทบาทและหน้าที่ (Function) ของดนตรีต่างๆ ว่า ใช้ในโอกาสใดบ้าง มีขั้นตอนและพิธีกรรมในการแสดง ระหว่างการแสดง และหลังจากการแสดงอย่างไร

๑.๘.๓.๖ ด้านบริบทอื่น ๆ เช่น บริบทที่เกี่ยวกับคน เครื่องแต่งกาย พิธีกรรม ไหว้ครู และกระบวนการถ่ายทอด เป็นต้น

๑.๘.๔ เรื่องเกี่ยวกับบุคคลและการสืบทอด

ในส่วนของกระบวนการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นของดนตรีปี่ตาดานีนั้น เนื่องจากเป็นดนตรีที่มีการบันทึกหลักฐานเอกสารอยู่เป็นจำนวนน้อยมาก ไม่นับดนตรีรองเง็ง อานาซิด และดิเกร์ฮูลูแล้ว ดนตรีที่เหลือแทบจะไม่ได้ได้รับความนิยมนิยมนในพื้นที่มากนัก ประกอบกับนักดนตรีส่วนใหญ่มีอายุมาก จึงเป็นการยากที่จะสืบประวัติสายการสืบทอดลงลึกไปมากจนถึงต้นตอของการสืบทอดเหล่านั้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยจะพยายามในการสืบประวัติและเชื่อมโยงให้เห็นสายการสืบทอดความรู้ของดนตรีแต่ละชนิดให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้

อนึ่งในการศึกษาครั้งนี้ นับเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่เกิดสถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ดังนั้นการเข้าถึงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลจึงเป็นไปด้วยความยากลำบากตามไปด้วย อย่างไรก็ตามเนื่องจากผู้วิจัยรับราชการอยู่ในสถาบันการศึกษาในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้คือ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ซึ่งเป็นสถานที่ที่มีการเข้ามาทำกิจกรรมของชุมชนในท้องถิ่นหลากหลายกิจกรรม รวมถึงกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นต่างๆ จึงมีโอกาสดำเนินการที่ดังกล่าวในการเก็บรวบรวมข้อมูลเก็บข้อมูลได้เป็นอย่างดีระดับหนึ่ง เนื่องจากจะมีผู้มีความรู้ความสามารถ เข้ามาสาธิตและติดต่อประสานงานกับหน่วยงานต่าง ๆ ของมหาวิทยาลัยอยู่บ่อยครั้ง แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยก็จะไม่ละเลยในการเก็บข้อมูลในเขตปริมณฑลของปัตตานี คือ จังหวัดยะลาและจังหวัดนราธิวาส เพื่อให้ได้ข้อมูลรอบด้านและครอบคลุมมากที่สุด โดยจะยึดหลักความปลอดภัยในการเข้าพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลเป็นสำคัญ

๑.๘ นิยามศัพท์เฉพาะ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ กำหนดความหมายของคำศัพท์เฉพาะ ดังต่อไปนี้

๑.๕.๑ ลักษณะเฉพาะ หมายถึงสิ่งของ หรือการแสดงออกทำให้มนุษย์ด้วยกันสัมผัสรับรู้ได้ มีทั้งที่เป็นรูปธรรมชัดเจน หรือเป็นนามธรรม หรือเป็นผลงาน เป็นความคิด เป็นสังขาร ซึ่งมีคุณสมบัติ หรือแสดงออกอย่างมีความหมายที่สื่อได้ โดยเน้นถึงความเป็นตัวของตัวเอง สามารถเห็นได้ รับฟังได้ หรือรับสัมผัสแล้วพบว่าสิ่งนั้นมีความเป็นตัวของตัวเองอย่างเด่นชัด เช่นมีรูป รส กลิ่น เสียง และรู้สึกสัมผัส เป็นสมบัติของตนเองโดยแท้ ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หมายถึงคุณลักษณะของดนตรี บรรดาที่ใช้การอยู่ในวัฒนธรรมของคนในกลุ่มเชื้อสายที่ได้อาศัยสืบต่อกันมาในดินแดนอันเป็นที่ดินเขตแคว้นปัตตานี ซึ่งเป็นดนตรีมีองค์ประกอบครบตามทฤษฎี อันได้ปรากฏเป็นที่ยอมรับนับถือเป็นที่นิยม ได้ใช้การที่ปฏิบัติสืบเนื่องมานานจนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมแห่งปัตตานีทั้งอดีตและปัจจุบันในเขตท้องที่ปัตตานี

๑.๕.๒ ปัตตานี หมายถึง จังหวัดชายแดนจังหวัดหนึ่งในกลุ่มจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ตั้งอยู่ติดกับประเทศมาเลเซีย คือ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส และครอบคลุมพื้นที่บางส่วนถึงจังหวัดสตูลและพื้นที่บางส่วนของจังหวัดสงขลา เช่น อำเภอจะนะ อำเภอเทพา อำเภอสะบ้าย้อย และอำเภอนาทวี อย่างไรก็ตามในความหมายของคำว่าปัตตานีในการศึกษารุ่นนี้ นอกเหนือจากความหมายของปัตตานีที่เป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทยในปัจจุบันแล้ว ยังครอบคลุมถึงความเป็นปัตตานีในอดีต ทั้งในฐานะของอาณาจักรลังกาสุกะ และมณฑลปัตตานีด้วย

๑.๕.๓ ดนตรีปัตตานี หมายถึง ดนตรีที่ปรากฏและใช้งานประจำ ในจังหวัดปัตตานีพื้นที่ข้างเคียงและครอบคลุมถึงดนตรีในจังหวัดปริมณฑลของจังหวัดปัตตานี อันได้แก่ จังหวัดยะลาและจังหวัดนราธิวาส และบางส่วนในประเทศมาเลเซีย โดยเน้นดนตรีของกลุ่มชาวไทยมาลายูซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ในพื้นที่เป็นหลัก

๑.๕.๔ ชาวไทยมาลายู หมายถึง ชาวไทยเชื้อสายมาลายูที่นับถือศาสนาอิสลาม และอาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ตามขอบเขตข้อที่ ๓

๑.๕.๕ ประวัติศาสตร์ หมายถึง เรื่องราวหรือเหตุการณ์ในอดีต เป็นเรื่องเก่าที่อาจจะมีการบันทึกไว้เป็นอักษร หนังสือ เป็นรูป เป็นภาพ หรือเป็นเรื่องเล่าประเพณีวรรณกรรมมุขปาฐะส่วนมากกาลเวลาได้ผ่านพ้นไปแล้วเกินกว่า ๑๐ ปี ในที่นี้หมายถึงเรื่องราวในอดีตของปัตตานี และรวมเรื่องของผู้คน ที่เกี่ยวข้องในอดีตของปัตตานี

๑.๕.๖ บริบททางสังคมและวัฒนธรรม หมายถึง บรรดาเรื่องราวชีวิตของคน เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ภาษาการสื่อสาร ฯลฯ อันอยู่โดยรอบตัวของมนุษย์ รอบ ๆ วิธีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ อาจรวมถึงเศรษฐกิจและอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องจังหวัดปัตตานี และบางเขตในชายแดนภาคใต้ ที่มีส่วนทำให้เกิดความเคลื่อนไหวหรือความเปลี่ยนแปลงต่อประชากร ชุมชน สังคม

อาจจะวิเคราะห์ได้จากดนตรีป๊อปปี้ ซึ่งขอบข่ายในประเด็นนี้ได้กล่าวไว้แล้วในขอบเขตของการศึกษา

๑.๕.๗ การแสดง หมายถึง กระบวนการที่กระทำร่วมกันในหมู่หรือกลุ่มชน ส่วนมากอยู่ร่วมในวัฒนธรรมและเชื้อชาติเดียวกัน ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หมายถึงการเล่นที่สนุกสนานของคนในทั้งในพื้นที่ป๊อปปี้และใกล้เคียงโดยมีดนตรีเข้าร่วมมีบทบาทสำคัญด้วย ซึ่งรวมอยู่ในงานดนตรีที่ศึกษากครั้งนี้ รวม ๗ ประเภทด้วยกันตามข้อกำหนดของการดำเนินการ การแสดงที่ว่าหมายรวมถึง ศิลปะการแสดงเพื่อความบันเทิง ศิลปะการป้องกันตัว และการแสดงประกอบพิธีกรรม

๑.๑๐ ข้อตกลงเบื้องต้นในการศึกษา

เนื่องจากการศึกษาในครั้งนี้ มีเนื้อหาส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับหลักการและความเชื่อในศาสนาอิสลาม และในหลักการเหล่านั้นอาจจะมีบางส่วนที่มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากระบบความเชื่อภายในลัทธิต่าง ๆ ของศาสนาอิสลามด้วยกันเองรวมถึงหลักการในทางพุทธศาสนาซึ่งเป็นศาสนาที่คนไทยส่วนใหญ่นับถือด้วยเช่นกัน ดังนั้นเพื่อความสมานฉันท์และหลีกเลี่ยงความเข้าใจผิดระหว่างศาสนิกชนในชาติเดียวกัน ในการศึกษาครั้งนี้จึงอาจมีการเล็งข้อมูลที่อาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดระหว่างกัน แต่ทั้งนี้ผู้ศึกษาจะพยายามไม่ให้เนื้อหาขาดความสมบูรณ์และผิดเพี้ยนไปจากกรอบการศึกษาที่วางไว้

นอกจากนี้ประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งอาจเกี่ยวเนื่องกับความขัดแย้งในอดีต ดังนั้นผู้วิจัยจะพยายามนำเสนอ และใช้ภาษาให้เกิดความเข้าใจในปรากฏการณ์ที่เป็นข้อเท็จจริงด้วยความเป็นกลางมากที่สุด ทั้งนี้เพื่อไม่ให้เกิดความขัดแย้งภายในกลุ่มชนที่อยู่ร่วมกันเท่าที่จะกระทำได้เช่นกัน

๑.๑๑ ข้อจำกัดในการศึกษา

การศึกษาเรื่อง “ดนตรีป๊อปปี้ : ลักษณะเฉพาะและบริบททางสังคมและวัฒนธรรม” ครั้งนี้ เป็นการศึกษาในช่วงที่สถานการณ์ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงที่มีความไม่สงบเกิดขึ้น ซึ่งส่งผลกระทบต่อการเก็บข้อมูลภาคสนามและการสำรวจบริบทที่เกี่ยวข้องบางส่วนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้นการรวบรวมข้อมูลบางส่วนจึงต้องมีการเก็บข้อมูลโดยที่ไม่อาจเข้าไปพบแหล่งข้อมูลในชุมชนโดยตรงดังที่ควรจะเป็น นอกจากนี้ข้อมูลบางประการไม่สามารถเก็บได้จากแหล่งข้อมูลจริง จึงมีความจำเป็นต้องใช้ข้อมูลจากเอกสารทดแทนในบางส่วน ซึ่งข้อมูลจากเอกสารเหล่านี้บางครั้งอาจเป็นข้อมูลที่ไม่ได้เป็นปัจจุบัน แต่เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่

สามารถค้นคว้าได้ในข้อจำกัดนี้ และการเก็บข้อมูลในพื้นที่บางช่วงเวลาที่ยุทธการณั้เื้ออำนวยก็
สามารถกระทำไ้บ้าง แต่บางโอกาสสถานการณ์ก็เื้ออำนวยอย่างต่อเนื่อง ข้อมูลบางส่วนจึงถูก
จำกัดความสมบูรณ์ไว้ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้

อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาได้ใช้วิธีการเชิญแหล่งข้อมูลบุคคลจากสถานที่ที่หาผู้ศึกษาลง
ไปเก็บข้อมูลแล้วอาจสุม่เสี่ยงต่อความปลอดภัยมายังสถานที่อื่นที่มีความปลอดภัยกว่าเพื่อสัมภาษณ์
แทน ซึ่งจะทำให้ข้อมูลมีความสมบูรณ์ในระดับหนึ่ง เพียงแต่บริบทแวดล้อมบางส่วนไม่สามารถ
สังเกตได้จากสถานที่จริงภายใต้ข้อจำกัดนี้



บทที่ ๒

ประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับนครปัตตานีในอดีต

แม้ในปัจจุบันดินแดนที่เป็นจังหวัดปัตตานี จะมีฐานะเป็นเพียงแค่จังหวัดหนึ่งในกลุ่มจังหวัดชายแดนทางภาคใต้ของประเทศไทย อีกทั้งเมื่อเทียบจังหวัดปัตตานีกับจังหวัดอื่น ๆ โดยทั่วไปแล้วจังหวัดปัตตานีจัดว่าเป็นเพียงจังหวัดเล็ก ๆ เท่านั้น แต่หากย้อนไปทบทวนประวัติศาสตร์และความเป็นมาของจังหวัดปัตตานีจะพบว่า ในอดีตที่ผ่านมาปัตตานีถือเป็นเมืองที่มีความสำคัญในหลาย ๆ ด้าน ทั้งการเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม การเป็นเมืองหลักในภูมิภาคมาเป็นระยะเวลายาวนาน และยังเป็นเมืองที่มีหลักฐานปรากฏในเอกสารต่าง ๆ หลายบทบาทและบริบท เช่น การเป็นเมืองหลักที่ปรากฏในแผนที่การเดินทาง แผนที่ภูมิศาสตร์ และการเป็นเมืองท่าที่สำคัญมาแต่อดีต ซึ่งในการศึกษาเรื่อง “นครปัตตานี : ลักษณะเฉพาะและบริบททางวัฒนธรรม” ในครั้งนี้ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องเข้าใจประวัติศาสตร์ และพัฒนาการพื้นฐานของปัตตานี เพื่อนำไปสู่การศึกษาทำความเข้าใจและเชื่อมโยงถึงประวัติศาสตร์และลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อปัตตานีในหลาย ๆ เรื่อง รวมถึงรูปแบบนครปัตตานีที่เป็นประเด็นศึกษาหลักในครั้งนี้ด้วย

อย่างไรก็ตาม การศึกษาประวัติศาสตร์ของปัตตานีซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ข้างเคียงหลายแห่ง ก่อนข้างเป็นเรื่องที่มีความละเอียดอ่อนและอาจกระทบต่อความรู้สึกของผู้คนในปัตตานี ที่มีประวัติศาสตร์ในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งที่ดีและไม่ดีในความจริง อีกทั้งในอดีตที่ผ่านมาปัตตานีเป็นเมืองที่มีสถานภาพและบทบาทที่ปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา จึงทำให้เป็นเรื่องที่ต้องเลือกใช้กรอบในการแบ่งประวัติและการพัฒนาการของเมืองปัตตานีที่เหมาะสม เพื่อให้ครอบคลุมที่มาที่ไปของปัตตานีในทุกสมัยและเชื่อมโยงให้เห็นบริบทที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ทั้งการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม ตลอดจนเรื่องอื่น ๆ เพื่อให้สามารถเห็นบทบาทของปัตตานีในบริบทเหล่านี้ทั้งหมด และจะได้นำไปสู่การเชื่อมโยงกับบริบททางวัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ที่เกี่ยวข้องกับนครต่อไป

การศึกษานี้ผู้วิจัยได้แบ่งยุคสมัยของปัตตานีมาแต่ครั้งอดีตถึงปัจจุบัน ตามลักษณะและวิธีการจัดการปกครองในแต่ละสมัยตามที่ได้ระบุไว้ในบทที่ ๑ ซึ่งในบทที่ ๒ นี้จะกล่าวถึงปัตตานีและบริบทที่เกี่ยวข้องกับนครปัตตานีในอดีต จะครอบคลุมตั้งแต่สมัยอาณาจักรลังกาสุกะจนกระทั่งถึงสมัยมณฑลปัตตานี โดยอาศัยแนวคิด ประวัติศาสตร์ย้อนรอย (Historical

Approach) ในการวิเคราะห์และมองภาพประวัติศาสตร์อดีต ซึ่งเริ่มจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับปัตตานีในอดีต ซึ่งข้อมูลจากเอกสารต่างๆถือได้ว่ามีความสำคัญสำหรับการศึกษาในเรื่องราวนี้เป็นอย่างมาก เพราะเนื้อหาในบทนี้เป็นข้อมูลที่ต้องย้อนไปในอดีต จึงไม่สามารถหาข้อมูลที่เที่ยงตรงจากหลักฐานอื่นๆได้เท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม การศึกษาเรื่องราวในอดีตนี้มักจะพบความคลาดเคลื่อนของข้อมูลที่มาจากแหล่งที่แตกต่างกัน ดังนั้นในการศึกษาประวัติศาสตร์และข้อมูลที่เกี่ยวข้องในบทนี้ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการค้นคว้าแต่ละประเด็นด้วยแหล่งข้อมูลที่หลากหลายและนำมาตรวจสอบความเที่ยงตรงและความเชื่อมโยงกัน เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่เที่ยงตรงที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ในขณะเดียวกันเรื่องราวในอดีตที่เป็นประวัติศาสตร์ก็สามารถสะท้อนผ่านสิ่งที่ปัจจุบันได้เช่นกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้แนวคิด ปฏิกริยาสะท้อนกลับ (Reflexion Approach) ในการวิเคราะห์สิ่งของหรือเหตุการณ์ในปัจจุบันเพื่อสะท้อนภาพในอดีตมาเป็นส่วนหนึ่งในการตรวจสอบและรวบรวมวิเคราะห์ข้อมูลในบทนี้ด้วย ซึ่งพบว่ายุคสมัยของปัตตานีในอดีตมีประวัติความเป็นมาและมีบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในแต่ละสมัยดังนี้

๒.๑ ปัตตานีสมัยอาณาจักรลังกาสุกะ (ก่อนปี พ.ศ. ๒๐๔๓) : ยุคแห่งอิทธิพลของความ เป็นชาติพันธุ์ชวา – มาลายู ภายใต้กรอบประเพณีและวิถีชีวิตของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและศาสนาพุทธ

ปัตตานีในสมัยลังกาสุกะ ถือได้ว่าเป็นยุคสมัยของปัตตานีที่สามารถย้อนรอยไปในอดีตของปัตตานีอย่างมีหลักฐานบ่งบอกชัดได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการบันทึกเรื่องราวจากนักเดินเรือ พ่อค้า และนักประวัติศาสตร์ที่เข้ามาปฏิบัติสัมพันธ์กับปัตตานีในอดีต ณ ขณะนั้น ข้อมูลส่วนใหญ่จึงเป็นเอกสารที่ได้จากแหล่งข้อมูลต่างประเทศ และอีกส่วนได้จากการศึกษาของนักวิชาการที่มีความสนใจและเกี่ยวข้องการวิจัยเกี่ยวกับปัตตานีศึกษาในแง่มุมต่างๆจากสถาบันอุดมศึกษาในภาคใต้ ทั้งจากมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี และมหาวิทยาลัยทักษิณ เป็นต้น

๒.๑.๑ ประวัติศาสตร์ปัตตานีสมัยลังกาสุกะ

แม้ในเชิงการการสืบสาวเรื่องราวเพื่อหาหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุด เพื่อศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของดินแดนที่เป็นจังหวัดปัตตานีในปัจจุบัน ที่หมายรวมถึงจังหวัดยะลาและจังหวัดนราธิวาสในปัจจุบันด้วยนั้น จะไม่สามารถหาหลักฐานยืนยันได้อย่างชัดเจนว่า ดินแดนบริเวณนี้ได้เริ่มปรากฏแน่ชัดว่าก่อตั้งขึ้นมาตั้งแต่เมื่อใด แต่จากหลักฐานที่มีการค้นพบที่เก่าแก่ที่สุด

เกี่ยวกับดินแดนที่เป็นปัตตานีแห่งนี้พบว่า การปรากฏตัวของปัตตานีในยุคแรกนั้น คือการปรากฏชื่อของ “อาณาจักรลังกาสุกะ” ซึ่งมีฐานะเป็นอาณาจักรมาตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ ๗ และมีความเจริญรุ่งเรืองมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๑ และมีอาณาเขตของพื้นที่หลักตั้งอยู่ในพื้นที่จังหวัดปัตตานีปัจจุบัน นอกจากนี้ยังปรากฏชื่ออีก ๑ อาณาจักรในบริเวณใกล้เคียงกัน คือ “อาณาจักรตันมาลิง” หรือ “อาณาจักรตามพรลิงค์” ที่ตั้งอยู่ในพื้นที่นครศรีธรรมราชในปัจจุบัน (Hall D. G.E., 1981 : 30)



ภาพที่ ๒.๑ แผนที่อาณาจักรลังกาสุกะ

(ภาพจาก <http://www.oknation.net/blog/print.php?id=568754>)

“อาณาจักรลังกาสุกะ” ที่มีหลักฐานการก่อเกิดชุมชนที่เด่นชัดบนดินแดนแห่งนี้โดยมีอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู มาตั้งแต่มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๗ ซึ่งเป็นช่วงเวลาใกล้เคียงกันกับ “อาณาจักรฟูนัน” ที่รับอิทธิพลและแบบแผนประเพณีมาจากอินเดียในพุทธศตวรรษที่ ๖ และ “อาณาจักรจัมปา” ที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียในพุทธศตวรรษที่ ๘ เช่นกัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าอาณาจักรที่ ๓ แห่งนับเป็นพื้นที่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูเข้ามา (Hunt, David., 1972 : 22) จากนั้นลังกาสุกะจึงได้รับอิทธิพลของศาสนาพุทธที่เข้ามามีบทบาทในดินแดนลังกาสุกะในเวลาต่อมา (ครองชัย หัตถา, ๒๕๕๑ : ๓๗) แม้ว่าก่อนหน้านี้ดินแดนแถบนี้ประชาชนส่วนใหญ่จะนับถือภูตผีวิญญาณเป็นหลักก่อนที่จะเปลี่ยนมานับถือศาสนาต่างๆ ในสมัยที่เป็นอาณาจักรลังกาสุกะก็ตาม แต่ท้ายสุดการปรากฏความเป็นลังกาสุกะนี้ ก็ได้มีหลักฐานปรากฏและยืนยันว่าเป็นช่วงที่มีการนับถือศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และศาสนาพุทธดั้งเดิมมาขึ้นแล้ว

ประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับปัตตานีในยุคที่เป็นอาณาจักรลังกาสุกะที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การเริ่มต้นบทบาทในความเป็นดินแดนที่มีการแผ่ขยายอิทธิพลของความเป็น

เมือง ที่มีการขยายตัวทางด้านการปกครองควบคู่ไปกับอิทธิพลของการเข้ามาของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และศาสนาพุทธ (ก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเข้ามาในพื้นที่ภายหลัง และต่อมาได้กลายเป็นศาสนาหลักของพื้นที่ปัตตานีตั้งแต่สมัยราชอาณาจักรมลายูจนกระทั่งถึงปัจจุบัน) ดังหลักฐานของบันทึกนักเดินเรือชาวจีนที่ได้บันทึกไว้ว่า

“ที่ลังกาสุกะเมื่อได้มาเยือน ได้พบกับพวกพราหมณ์จากอินเดียที่อาศัยอยู่ในค่านัก”

(Sar Desai, 1981:20)

นอกจากนี้ลังกาสุกะในยุคดังกล่าวมีกษัตริย์ปกครองชื่อ “ภักทัตต์” ซึ่งมีความหมายแปลว่า “ผู้นำแห่งอำนาจ” ซึ่งหากวิเคราะห์จากชื่อดังกล่าวจะพบว่า นี่เป็นอีกหลักฐานที่สำคัญที่ทำให้เห็นว่า อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ในลังกาสุกะมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตและความเชื่อของปัตตานีในสมัยลังกาสุกะนี้ค่อนข้างมาก (Sar Desai, 1981:20)

แต่ไม่ว่าอาณาจักรลังกาสุกะจะได้รับอิทธิพลจากศาสนาหรือความเชื่อใด ๆ มาก่อนก็ตาม ลักษณะที่สำคัญของพื้นที่แห่งนี้อีกประการหนึ่งคือ ลังกาสุกะเป็นพื้นที่ของชาวมลายูที่มีวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ตนเองมาแต่ครั้งอดีต มีการสะสมและผสมผสานความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากความเชื่อภูติผีวิญญาณมาก่อนที่จะมาศรัทธาในหลักศาสนาต่าง ๆ ที่เข้ามามีอิทธิพลในแต่ละยุคสมัยเรื่อยมา (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๑)

การเข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนจากศาสนาต่างๆในพื้นที่ลังกาสุกะแห่งนี้ เริ่มจากที่อาณาจักรลังกาสุกะต้องตกอยู่ภายใต้อาณาจักรมขปาหิต ซึ่งเป็นอาณาจักรที่มีศูนย์กลางอยู่ที่ชวากลางในปัจจุบัน ทั้งลังกาสุกะยังได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนานิกายมหายานจากอาณาจักรศรีวิชัยที่มีศูนย์กลางอยู่ที่เกาะสุมาตราในขณะนั้นอีกด้วย นี่จึงเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้อิทธิพลของความเป็นชาว ศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู รวมถึงอิทธิพลของพุทธศาสนาเข้ามาอิทธิพลในดินแดนลังกาสุกะในช่วงเวลานี้ค่อนข้างมาก จึงทำให้ลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของอาณาจักรลังกาสุกะในสมัยนี้มีอิทธิพลของความเป็นพราหมณ์ - ฮินดู และศาสนาพุทธแทนที่ความเชื่อในภูติผีปิศาจ โดยเริ่มจากการผสมผสานความเชื่อต่างๆจนกระทั่งกลายมาเป็นสังคมภายใต้ฐานความเชื่อของศาสนาที่เข้ามาใหม่

๒.๑.๒ วัฒนธรรมในสมัยลังกาสุกะ

ลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีในสมัยลังกาสุกะ เป็นสังคมที่ปรับเปลี่ยนแนวการดำเนินชีวิตดั้งเดิมอยู่ภายใต้กรอบของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และศาสนาพุทธ ซึ่งมีการปกครองแบบกษัตริย์ ประชาชนระดับล่างทั่วไปสวามิภักดิ์หรือ นุ่งโสร่งต่ำกว่าเอว เปลือยอก

ส่วนคนที่มีความดีมักจะมีไผ่ผอมยาว ใส่ตุ้มหูและคาดเข็มขัดทอง คลุมอกด้วยผ้าห่มหรือผ้าแถบลายดอก สำหรับชนชั้นปกครองจะเดินทางโดยนั่งหลังช้าง และมีคนถือวิชนี (พัด) คนบรรเลงกลอง คนถือธงติดตามไปด้วย (R.J Wilkinson, 1935 : 4 - 5) แม้ถึงกาลสุกะจะได้ชื่อว่าเป็นเมืองที่มีอารายะธรรมที่แข็งแกร่งมาก่อน แต่เมื่อมีการเริ่มรับอิทธิพลและความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและศาสนาพุทธเข้ามา วัฒนธรรมต่างๆที่เคยมีความเข้มแข็งจึงมีการปรับเปลี่ยนตามแนวความเชื่อของศาสนาเหล่านี้ อุดมคติทางวัฒนธรรมของลังกาสุกะแบบดั้งเดิมจึงค่อยๆหายไปและกลายมาเป็นวัฒนธรรมแบบพราหมณ์ – ฮินดูและพุทธในเวลาต่อมา

๒.๑.๓ ศาสนาและความเชื่อในสมัยลังกาสุกะ

พื้นที่ลังกาสุกะแต่เดิม เป็นพื้นที่ที่มีความเชื่อในเรื่องของบรรพบุรุษเช่นเดียวกับหลายพื้นที่ทั่วโลก ก่อนที่จะได้รับอิทธิพลของศาสนาอื่นเข้ามา ซึ่งศาสนาที่เข้ามามีอิทธิพลและบทบาทในสังคมปัตตานีในยุคลังกาสุกะนั้นประกอบด้วย ๒ ศาสนา คือ

๒.๑.๓.๑ ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู เป็นศาสนาที่เข้ามามีอิทธิพลในปัตตานีมาตั้งแต่เริ่มปรากฏชื่อลังกาสุกะมาตั้งแต่ศตวรรษที่ ๘ (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๗) โดยขณะนั้นเจ้าเมืองปัตตานีนับถือศาสนาฮินดูจากกัที่ปัตตานีมีการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์อาหรับที่มีความเชื่อและนับถือเรื่องภูตผีวิญาณและมีการบวงสรวงและการแสดงมายากล ชาวอาหรับจึงกราบไหว้ทุกอย่าง ดังนั้นเมื่อชาวมาลายูได้เห็นพฤติกรรมจึงได้ลอกเลียนแบบเนื่องจากเกิดความกลัวจากปรากฏการณ์ที่เห็นจากพฤติกรรมของชาวอาหรับ นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูในสังคมลังกาสุกะอีกประการหนึ่ง คือ ลังกาสุกะมีการเคารพคล้ายกับฮินเดีย พระราชาเรียกขานประชาชนทั่วไปว่า “ลูก” (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๗)

๒.๑.๓.๒ ศาสนาพุทธ เป็นศาสนาที่เข้ามาผสมผสานกับความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูในช่วงหลัง การเข้ามาของศาสนาพุทธนั้นเป็นการเข้ามาหลังจากอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูมีความเข้มแข็งในลังกาสุกะแล้ว จึงทำให้มีการผสมผสานความเชื่อศาสนาทั้ง ๒ จนแทบจะแยกความเชื่อดังกล่าวไม่ออก แต่ร่องรอยหลักฐานที่สำคัญของศาสนาพุทธที่ยังคงปรากฏในปัตตานีมาจนถึงทุกวันนี้มีด้วยกันหลายส่วน เช่น โบราณสถานในวัดถ้ำคูหาภิมุข จังหวัดยะลา การใช้หลักหินบนหลุมฝังศพที่มีลักษณะคล้ายใบเสมาในศาสนาพุทธ หรือการใช้มงกุฏของบ่าวสาวมาลายูในพิธีแต่งงานที่มีการให้ความหมายและความสำคัญกับสีเหลืองและสีขาวเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นสีเดียวกับสีจีวรนักบวชของศาสนาพุทธตามไปด้วย (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๘)

๒.๑.๔ กลุ่มชาติพันธุ์ในสมัยลังกาสุกะ

เนื่องด้วยพื้นที่ของจุดเริ่มอาณาจักรลังกาสุกะ ส่วนหนึ่งเป็นที่ตั้งของดินแดนที่เป็นภูมิประเทศที่เหมาะสมกับการเป็นเมืองท่าและศูนย์กลางทางการค้าที่สำคัญ และค่อยๆขยายเขตเมืองมายัง

ปลายแหลมมาลาญ ประกอบกับช่วงเวลาดังกล่าว ลังกาสูกะได้เปิดรับวัฒนธรรมและศาสนาต่างถิ่นเข้ามาจากภูมิภาคต่างๆ รวมถึงตะวันออกกลาง จึงทำให้มีผู้คนที่มีหลากหลายกลุ่มชาติพันธุ์ในลังกาสุกะ ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ในสมัยลังกาสุกะขณะนั้นประกอบด้วย

๒.๑.๔.๑ กลุ่มชาติพันธุ์ชาว (ออเยยาวอ) เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่คาบสมุทรมาลาญที่ตั้งอยู่ใกล้เคียงกับอาณาจักรลังกาสุกะมาตั้งแต่แรก ปัจจุบันแม้กลุ่มชาติพันธุ์ชาวนี้อาศัยอยู่ในประเทศอินโดนีเซียเป็นหลักและปัจจุบันแทบไม่ปรากฏว่ายังคงหลงเหลือและอาศัยอยู่ในปัตตานีก็ตาม แต่ก็ถือได้ว่ากลุ่มชาติพันธุ์ชาวนี้อมีส่วนในการวางรากฐานของกรอบความคิดทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชาวปัตตานีมาตั้งแต่แรก เพราะพื้นที่ที่กลุ่มชาติพันธุ์ชาวที่อาศัยอยู่มีความใกล้เคียงกับดินแดนลังกาสุกะค่อนข้างมาก เนื่องจากตั้งอยู่ติดกัน สามารถเดินทางไปมาหาสู่ทางเรือได้โดยสะดวกมากกว่ากลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ และที่สำคัญลังกาสุกะเคยอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรมลายูที่มีศูนย์กลางที่ชวากลางมาก่อน ดังนั้นการแลกเปลี่ยนและเคลื่อนย้ายทางวัฒนธรรมและบริบทที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ระหว่างกัน ทั้งจากการผสมผสานและการเลียนแบบจากแนวความคิดศาสนาต่าง ๆ จึงยังคงปรากฏเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน และบางส่วนยังคงดำรงในสังคมปัตตานีมาจนถึงทุกวันนี้ เช่น พิธีกรรมในการบูชาเทพเจ้าในวิถีชีวิตประจำวัน ทั้งในการแสดงดนตรีและศิลปะการแสดง ดังเช่น การไหว้ครูในการแสดงลิเก วายังกุลิต และการแสดงมะโย่ง ซึ่งเป็นวิถีประเพณีของชาวมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามที่ยังคงปรากฏให้เห็นมาจนถึงทุกวันนี้ รวมถึงการบูชาสิ่งที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตประจำวัน เช่น พิธีลาซัง ซึ่งใช้สำหรับการอัญเชิญพรในการเก็บเกี่ยวข้าวของชาวไทยพุทธที่ยังคงมีการสืบทอดประเพณีนี้มาจนถึงปัจจุบันอีกด้วย (ประสิทธิ์ รัตนมณี, ๒๕๕๒ : สัมภาษณ์)

๒.๑.๔.๒ กลุ่มชาติพันธุ์มาลาญ (ออเยนายอ) เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ปรากฏหลักที่อาศัยในพื้นที่ลังกาสุกะมาเป็นระยะเวลาาน ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในปลายแหลมมาลาญตั้งแต่ปลายแหลมมาจนถึงพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยในปัจจุบัน กลุ่มชาติพันธุ์มาลาญแม้จะมีชีวิตใกล้เคียงกับกลุ่มชาติพันธุ์ชาว แต่ต่อมาภายหลังทั้งกลุ่มชาติพันธุ์ชาวและมาลาญแทบจะแยกความแตกต่างกันไม่ได้ เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งสองต่างมีมีการขยายเขตวัฒนธรรมร่วมจนเกิดผสมผสานกัน ทำให้วัฒนธรรมและเอกลักษณ์ที่สำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์มาลาญและชาวผสมกลมกลืนกันและความใกล้เคียงจนแยกไม่สามารถแยกแยะได้ โดยเฉพาะหลังจากที่ศาสนาอิสลามเข้ามามีบทบาทในภูมิภาคนี้ นับเป็นปัจจัยสำคัญในการสลายอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ทั้งสอง อย่างไรก็ตามในความเป็นมาลาญนั้นยังคงมีเอกลักษณ์ที่สำคัญที่แสดงถึงความเป็นป็นชาติพันธุ์มาลาญ คือเรื่องของภพที่ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบันนี้

๒.๑.๔.๓ กลุ่มชาติพันธุ์อาหรับ (อเยอียดียา) เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาในลังกาสุกะเพื่อการติดต่อค้าขายและต่อมาจึงได้นำเอาศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ในปัตตานีด้วย การเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์อาหรับนั้น ถือได้ว่าเป็นการเข้ามาเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของลังกาสุกะหรือปัตตานีในขณะนั้นค่อนข้างมาก แม้จะไม่มีผลกระทบถึงโครงสร้างทางสังคมลังกาสุกะในขณะนั้นมากนักก็ตาม ประเด็นสำคัญของการเข้ามาของชาติพันธุ์อาหรับคือการเป็นจุดเริ่มในการทำให้ลังกาสุกะเริ่มคุ้นเคยกับวัฒนธรรมต่างถิ่นและเลื้อยปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับตัวเอง และนำมาซึ่งการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายในสังคมปัตตานีในเวลาต่อมา ในปัจจุบันแม้กลุ่มชาติพันธุ์อาหรับในปัตตานีแม้จะไม่ปรากฏร่องรอยของการดำรงอยู่ในพื้นที่ปัตตานีอย่างโดดเด่นมากนัก แต่ก็ยังคงดำรงชีวิตในพื้นที่ประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซียซึ่งเป็นพื้นที่ใกล้เคียงและเคยเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งของปัตตานีด้วยการปรับวิถีชีวิตบางส่วนให้เข้ากับบริบททางสังคมปัจจุบันของประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซีย แต่แทบจะไม่มีบทบาทในสังคมมากนัก เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์อาหรับที่ยังหลงเหลืออยู่เป็นประชากรเพียงกลุ่มเล็กๆเมื่อเทียบกับกลุ่มชาติพันธุ์มลายูที่เป็นประชากรส่วนใหญ่ของประเทศ

จุดเด่นของลักษณะทางชาติพันธุ์กลุ่มต่างๆในสมัยลังกาสุกะอีกประการหนึ่งคือกลุ่มชาติพันธุ์มลายูในปัตตานีขณะนั้น สามารถอยู่กินกันฉันสามีภรรยาได้โดยไม่ต้องแต่งงาน และสามารถมีการสืบพันธุ์ข้ามเชื้อชาติได้อีกด้วย (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๗) ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้สังคมปัตตานีในสมัยลังกาสุกะเริ่มมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ และสามารถเลื้อยปรับเปลี่ยนความเชื่อและประเพณีจากต่างถิ่น รวมถึงแนวคิดของศาสนาต่างๆได้อย่างรวดเร็วจากเหตุผลความใกล้ชิดในแง่มิติของการผสมผสานทางชาติพันธุ์นี้ตามไปด้วยเช่นกัน นี่จึงนับเป็นจุดเริ่มของ “สังคมพหุวัฒนธรรม” หรือสังคมที่มีการดำรงอยู่ร่วมกันของวัฒนธรรมที่หลากหลายของปัตตานี ทั้งในลักษณะต่างคนต่างอยู่และการผสมกลมกลืนร่วมกันนับแต่นั้นเป็นต้นมา

๒.๑.๕ ดนตรีที่ปรากฏในสมัยลังกาสุกะ : ดนตรีเพื่อพิธีกรรมและศิลปะป้องกันตัว

ด้วยการเข้ามาของศาสนาที่หลากหลายและกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ จึงทำให้ดนตรีปัตตานีในสมัยลังกาสุกะได้รับเอาอิทธิพลและวัฒนธรรมต่างๆจากปัจจัยเหล่านี้เข้ามาผสมผสานจนเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นจุดเริ่มที่สำคัญของดนตรีปัตตานีในโอกาสต่อมา ซึ่งดนตรีปัตตานีที่ปรากฏในสมัยนี้มีลักษณะที่สำคัญคือ

๒.๑.๕.๑ เครื่องดนตรีที่ปรากฏ ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่ปรากฏในดินแดนแถบเขาที่รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมของพราหมณ์ – ฮินดูที่แพร่กระจายมาจากชาว รวมทั้งเครื่องดนตรีอีกบางบางส่วนเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของลังกาสุกะอยู่แล้ว อย่างไรก็ตามเครื่องดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของปัตตานีในสมัยลังกาสุกะบางอย่างเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างถิ่นแล้วนำมาปรับปรุงวิธีการบรรเลงและระบบเสียงให้เหมาะสมกับวิถี

และวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วย เช่น กลองชาวและกลองมาลาญที่ต่างมีรูปร่างลักษณะที่คล้ายกัน และเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่ประกอบในการแสดงดนตรีโดยทั่วไปในเขตวัฒนธรรมนี้อีกด้วย นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีอื่นๆที่ปรากฏในสมัยนี้อีกหลายชิ้น ได้แก่ ซอเรือบ ซึ่งเป็เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินแดนอาหรับในช่วงที่มีการติดต่อค้าขายและเผยแผ่ศาสนาอิสลาม รวมถึงปี่ซุแนที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับที่ผ่านดินแดนชวามาก่อนเช่นกัน ซึ่งหากวิเคราะห์โครงสร้างและลักษณะของปี่ชาวและปี่ซุแนแล้วจะพบว่ามึลักษณะที่คล้ายคลึงกันมาก แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ ซอเรือบและปี่ซุแนต่างมีความเชื่อที่แฝงไว้ตรงกันว่าเครื่องดนตรีทั้งสองเป็นตัวแทนของความสวยงาม เปรียบเสมือนหญิงสาวที่ต้องได้รับการดูแลความสวยงามและต้องตกแต่งให้สวยงามเสมอ ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีทั้ง ๒ ชนิดจะมีการใช้ลูกปัด แก้ว เงิน ทอง หรือโลหะสีสวยสดและอุปกรณ์เสริมอื่นมาประดับประดาตกแต่งให้มีความสวยงามเสมอ ซอเรือบนั้นยังคงบรรเลงในการแสดงมโหรีของไทและมาเลเซียมาจนถึงปัจจุบัน แต่สำหรับในประเทศอินโดนีเซียแล้ว ซอเรือบจะบรรเลงร่วมในวงดนตรีกามลัน ส่วนปี่ซุแนนั้นยังคงพบเห็นได้ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงศิลปะโดยทั่วไปทั้งในประเทศอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย และทางภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย

๒.๑.๕.๑ เป็นดนตรีที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม เช่น ดนตรีมโหรีในการประกอบการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ดนตรีในการแสดงวาทังกุลิต ที่แม้ในปัจจุบันสวาทังกุลิตจะปรับตัวเองมาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่ในอดีตการแสดงชนิดนี้เริ่มต้นมาเพื่อการแสดงประกอบพิธีกรรมในการบวงสรวงบูชาเทพเจ้าในโอกาสต่างๆ เช่น การออกรบ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีดนตรีที่ใช้ดนตรีใช้บรรเลงประกอบศิลปะการป้องกันตัว เช่น ลีละ อีกหนึ่งลักษณะด้วย ซึ่งสังเกตได้ว่าดนตรีปัดตานีในที่ปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นี้ไม่ได้มีบทบาทเกี่ยวข้องกับความบันเทิงเป็นหลัก แต่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่างๆ ทั้งการรักษาโรค การบวงสรวง และการบรรเลงเพื่อปลุกอารมณ์ในการต่อสู้ของศิลปะการป้องกันตัวพื้นเมืองในขณะนั้น ซึ่งรายละเอียดทั้งหมดเกี่ยวกับดนตรีปัดตานีในยุคนี้จะได้อ้างถึงประวัติความเป็นมาและบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องในภาพรวมโดยละเอียดในบทที่ ๔ ต่อไป

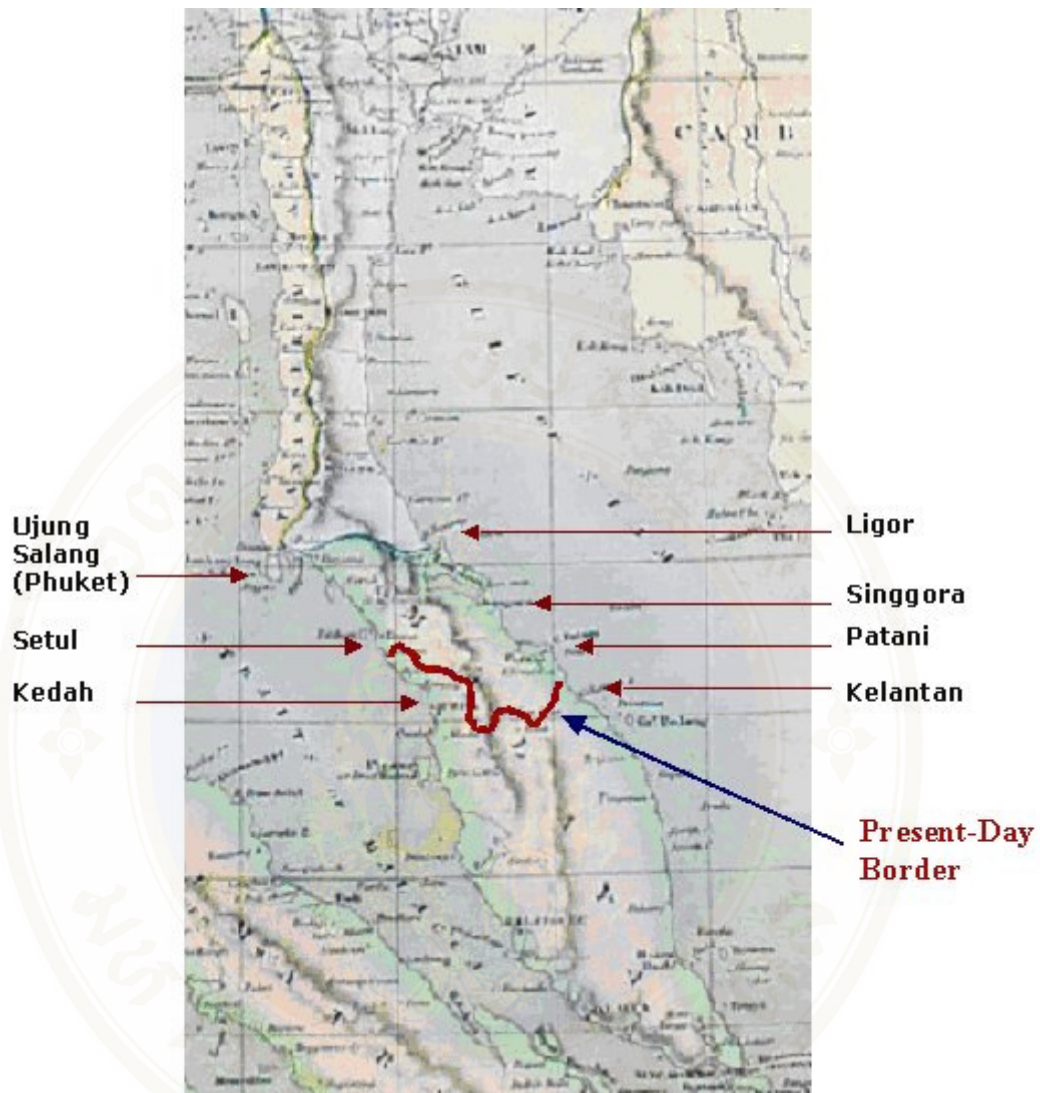
๒.๒ ปัดตานีสันยราชอาณาจักรมาลาญ (พุทธศักราช ๒๐๔๓ – ๒๓๕๑) : ยุคทองแห่งความเป็นศูนย์กลางในภูมิภาคเพื่อเปิดรับวัฒนธรรมต่างถิ่นและการเปลี่ยนผ่านสู่สังคมในวิถีอิสลาม

จากฐานทางสังคมของลังกาสุกะที่เป็นสังคมที่เต็มไปด้วยอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ได้ปรับเข้าสู่สังคมที่เปิดรับวัฒนธรรมจากต่างชาติที่เข้ามาติดต่อกับปัดตานีในสมัย

ราชอาณาจักรมลายูมากขึ้น ประกอบกับการแผ่ขยายของศาสนาอิสลามที่ได้เข้ามาสร้างความเข้มแข็งและเป็นที่ศรัทธาของคนในปัตตานีทุกระดับ ตั้งแต่ผู้ปกครองเมืองจนไปถึงชาวบ้าน ทำให้ปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายูกลายเป็นศูนย์กลางที่สำคัญของวัฒนธรรมที่หลากหลายจากแทบทุกภูมิภาคทั่วโลกทั้งจากตะวันตกและตะวันออกในช่วงต้น และมีความเข้มแข็งของศาสนาอิสลามในช่วงปลายจนกลายเป็นศูนย์กลางทางอิสลามที่สำคัญในภูมิภาคนี้ในเวลาต่อมา

๒.๒.๑ ประวัติศาสตร์ปัตตานีสมัยราชอาณาจักรมลายู

ช่วงที่ดินแดนแห่งนี้ได้กลายเป็นราชอาณาจักรมลายู เป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่ศาสนาอิสลามได้เริ่มแพร่กระจายอิทธิพลจากตะวันออกกลางเข้ามายังแหลมมลายู และได้ส่งผลกระทบโดยตรงกับสังคมและวัฒนธรรมในดินแดนที่เป็นราชอาณาจักรลังกาสุกะในขณะนั้นอย่างมาก ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงการนับถือศาสนาจากศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธมาเป็นการนับถือศาสนาอิสลามกันอย่างกว้างขวาง (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๘) ความเปลี่ยนแปลงในการนับถือศาสนาได้เริ่มต้นจากการที่นักบวชศาสนาอิสลามจากเมืองปาสัย ซึ่งเป็นเมืองคารุสราม (คารุสลาม หมายถึง เมืองที่เป็นรัฐอิสลามบริสุทธิ์) ที่ตั้งอยู่ในดินแดนตะวันออกกลาง สามารถโน้มน้าวจิตใจให้เจ้านครผู้ปกครองปัตตานีในขณะนั้น คือ พญาตูอินทราเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามได้เป็นผลสำเร็จ ทำให้ความเป็นนครรัฐแห่งอิสลามที่เรียกว่า “คารุสลาม” ของปัตตานีได้เริ่มต้นปรากฏอย่างเด่นชัดในสมัยราชอาณาจักรมลายูเป็นต้นมา และกลายมาเป็นรากฐานที่สำคัญของความเป็นปัตตานีจวบจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเจ้าผู้ครองปัตตานีได้นับถือศาสนาอิสลามจนกลายเป็นแบบอย่างของการเปลี่ยนศาสนา ทำให้ประชาชนในพื้นที่เริ่มศรัทธาในหลักคำสอนของศาสนาอิสลามตามผู้ปกครองเมือง และค่อย ๆ เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามตามเจ้าผู้ปกครองเมืองปัตตานีกันอย่างแพร่หลายในเวลาต่อมา (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๓๘ – ๔๐)



ภาพที่ ๒.๒ แผนที่ราชอาณาจักรมลายู

(ภาพจาก <http://patanibook.blogspot.com/>)

การที่ศาสนาอิสลามได้เข้าไปแทนที่ศาสนาพุทธในราชอาณาจักรมลายูในเวลานั้นก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในโครงสร้างทางสังคม ระบบการเมืองการปกครอง และลักษณะทางวัฒนธรรมของปัตตานีอย่างมาก นับเป็นจุดเริ่มทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของ “วัฒนธรรมปัตตานี” ที่เป็นการผสมผสานความเป็นชาติพันธุ์มลายูร่วมกับความเชื่อในศาสนาอิสลามที่เข้ามาผสมกลมกลืนกับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธที่ฝังรากลึกอยู่เดิม แต่ต่อมาอิทธิพลของศาสนาอิสลามได้เข้ามาแทนที่อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู-พุทธมากขึ้นเรื่อย ๆ

แต่ยังคงเป็นไปในลักษณะของการผสมผสานมากกว่าการเข้ามาแทนที่ทั้งหมด และค่อยกลืนวัฒนธรรมแบบเดิมจนกลายเป็นวิถีอิสลามแทบทั้งหมด (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๔๐)

ในส่วนของสภาพทางสังคมและเศรษฐกิจของปัตตานีในสมัยนี้ ปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายูได้เริ่มมีการติดต่อค้าขายกับหลายชนชาติมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็น จีน ญี่ปุ่น อาหรับ และยุโรป (โปรตุเกส ฮอลันดา และ อังกฤษ เป็นต้น) ทำให้เกิดการเข้ามาของชาติพันธุ์ที่หลากหลาย และได้สร้างความเจริญให้กับปัตตานีในหลายมิติ ทั้งเรื่องเศรษฐกิจ การค้า และการลงทุน เป็นต้น ขณะเดียวกันยังมีเหตุการณ์ที่ทำให้ปัตตานีในขณะนั้นได้รับผลกระทบจากการเมือง การทหารที่ปัตตานีต้องคอยสู้รบกับดินแดนอื่น ๆ อยู่บ่อยครั้ง ซึ่งมีทั้งการเป็นผู้ชนะและในฐานะการเป็นผู้แพ้ จนมีการกวาดต้อนเชลยศึกจากปัตตานีไปยังดินแดนอื่นดังเช่นการสู้รบกับสยาม (กรุงเทพฯ) ที่มีเชลยศึกปัตตานีไปอยู่ที่ นครศรีธรรมราช กรุงเทพฯ และอยุธยา เป็นต้น (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๔๐)

ปัตตานีในสมัยที่เป็นราชอาณาจักรมลายู สามารถแบ่งออกเป็น ๓ ระยะตามเหตุการณ์สำคัญในแต่ละช่วงเวลาได้ดังนี้ (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๔๑)

๒.๒.๑.๑ ราชอาณาจักรมลายูสมัยการปกครองของราชวงศ์ศรีวังสา

ปัตตานีในยุคการปกครองสมัยราชวงศ์ศรีวังสา เป็นปัตตานีในยุคของการเริ่มต้นเข้าสู่ความเป็น “ดาร์สลาม” (ครองชัย หัตถา, ๒๕๕๑ : ๑๑๓) คือ เมืองแห่งความเป็นรัฐอิสลามบริสุทธิ์ที่ยาวนานมาจนถึงปัจจุบัน การเข้ามาของศาสนาอิสลามในครั้งนี้อาจทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านต่างๆหลายประการด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นทางด้านความเชื่อ ประเพณี การศึกษา และการเมืองการปกครองในสังคมมลายู (Mohd. Zamberi A. Malek, 1994 : 13) เหตุการณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งในสมัยนี้นอกจากการที่เข้าสู่ครองปัตตานีได้เป็นแบบอย่างแก่ประชาชนในการเปลี่ยนจากการนับถือศาสนาพุทธมาเป็นศาสนาอิสลามแล้ว ในช่วงปลายราชวงศ์ศรีวังสานี้ปัตตานียังมีการปกครองโดยกษัตริย์ที่เป็นสตรีจำนวน ๔ องค์ติดต่อกันด้วย (ครองชัย หัตถา, ๒๕๕๑ : ๑๑๓) และนับว่าเป็นยุคที่ปัตตานีมีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุดยุคหนึ่งเนื่องจากความหลากหลายของศาสนาที่อยู่ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงที่ดี และการเข้ามาของผู้คนต่างชาติดังนั้นก็มีส่วนช่วยในการสร้างให้ปัตตานีเป็นเมืองที่มีบารมีและทรงอำนาจในแหลมมลายูมากกว่าดินแดนหรือราชอาณาจักรอื่น ๆ และส่งผลให้ปัตตานีมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดที่แนบแน่นกับหลายประเทศเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะประเทศญี่ปุ่น ซึ่งปัตตานีมีการส่งคณะทูตไปติดต่อค้าขายกับญี่ปุ่นถึง ๒ ครั้ง คือในปี พ.ศ. ๒๑๔๒ และ ปี พ.ศ. ๒๑๔๕ และความสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างปัตตานีกับญี่ปุ่นยังเห็นได้จากการค้นพบเครื่องถ้วยชามดินเผาที่ปัตตานี อันมีลักษณะของการผลิตและตัวถ้วยชามที่เหมือนกับที่ค้นพบในเมืองนางาซากิบนเกาะคิวชูในประเทศ

ญี่ปุ่น ที่เคยเป็นเมืองท่าของญี่ปุ่นที่เรือสินค้าจากปัตตานีได้ไปติดต่อค้าขายกับประเทศญี่ปุ่นในขณะนั้นอีกด้วย นอกจากนี้ปัตตานียังมีลูกค้าจากนานาประเทศจากแทบทุกมุมโลกที่ได้เข้ามาติดต่อค้าขายในสมัยนี้อย่างไม่ขาดสาย และบางประเทศได้เข้ามาตั้งสถานการค้ากับปัตตานีก่อนที่จะไปตั้งสถานการค้าที่อยุธยาอีกด้วย

สิ่งสำคัญที่เป็นจุดเด่นของปัตตานีในสมัยดังกล่าวนี้ยังมีอีกหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการที่ปัตตานีเป็นเมืองศูนย์กลางในการแพร่กระจายวัฒนธรรมอิสลามที่สำคัญ โดยเฉพาะด้านวรรณกรรมอิสลามและอาหาร ที่ทำให้ปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายูมีบทบาทสำคัญในการเป็นศูนย์กลางการเผยแผ่อิทธิพลของศาสนาอิสลามในแหลมมาลายูตลอดจนพื้นที่ใกล้เคียง และลักษณะเด่นของปัตตานีเหล่านี้ ล้วนได้สร้างให้ปัตตานีกลายเป็นแหล่งสะสมวัฒนธรรมมาลายูที่มีอิทธิพลของศาสนาอิสลามแผ่ร่วมอยู่ด้วยในเวลาต่อมาจนถึงทุกวันนี้

๒.๒.๑.๒ ราชอาณาจักรมลายูสมัยการปกครองของราชวงศ์กลันตัน

หลังจากนั้นไม่นาน ปัตตานีในช่วงที่เป็นราชอาณาจักรมลายู ได้ตกอยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์กลันตัน ในสมัยนี้ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาปัตตานีอยู่ในภาวะวิกฤติในหลายด้าน ทั้งนี้ด้วยสาเหตุที่สำคัญหลายประการด้วยกัน โดยเฉพาะเรื่องของความมั่นคงในเชิงการเมืองการปกครองที่ถูกปกครองโดยราชวงศ์กลันตันที่มีการสู้รบอยู่บ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการที่ต้องสู้รบกับซีแยะ (สยาม) หรือเมืองข้างเคียง แต่ที่ซ้ำร้ายไปกว่านั้นคือมีการแย่งชิงอำนาจกันเองในหมู่ญาติพี่น้องของผู้ปกครองปัตตานี ทำให้มีความวุ่นวายและสร้างความสั่นคลอนต่อปัตตานีมาก และลดทอนบทบาทของปัตตานีในวงจรโลกจากการที่ปัตตานีเคยเป็นตัวแทนของโลกมาลายูที่เป็นเมืองที่มีความยิ่งใหญ่ให้ตกต่ำลงเป็นอย่างมาก (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๔๘ – ๔๙) โดยเฉพาะพ่อค้าชาวตะวันตกได้เดินทางออกจากปัตตานีไปหมด เหลือเพียงพ่อค้าชาวเอเชียเท่านั้น (ครองชัย หัตถา, ๒๕๕๑ : ๑๓๕) ความขัดแย้งเหล่านี้ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อระบบการเมืองการปกครองของปัตตานีในระดับชนชั้นปกครองเพียงเท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบต่อประชาชนในปัตตานีที่ต้องประสบกับปัญหาทางเศรษฐกิจจากการที่ปัตตานีมีเสถียรภาพที่ไม่มั่นคงของชนชั้นปกครองด้วย เนื่องจากความไม่มั่นคงเหล่านี้ทำให้ชนชั้นปกครองและพ่อค้าในปัตตานีบางส่วนย้ายไปทำการค้าที่เมืองอื่นที่มีความมั่นคงกว่า ด้วยการอพยพทางทะเลและทางเส้นทางบกที่สามารถเชื่อมโยงกับเมืองอื่น ๆ ได้ ทำให้ความเจริญรุ่งเรืองที่ปัตตานีเคยเป็นศูนย์กลางแห่งหนึ่งในภูมิภาคนี้ค่อย ๆ เสื่อมลงตามไปด้วยเช่นกัน โดยที่ต่อมาพ่อค้าชาวอาหรับและอินเดียที่ได้ค้าขายในปัตตานีอย่างสงบก็ค่อยผสมกลมกลืนกับคนพื้นถิ่นที่เป็นชาติพันธุ์มาลายูและกลายเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มชนในปัตตานีในที่สุด (Ibrahim Syuki, 1985 : 49 3 50)

แต่ในภาวะวิกฤติที่เกิดขึ้นนี้ ยังมีสิ่งที่น่าสนใจในเชิงโครงสร้างทางสังคมของปัตตานีที่สวนทางกับเหตุการณ์วิกฤติการณ์ทางการเมืองการปกครองของปัตตานีในสมัยนี้เช่นกัน นั่นคือ สภาพของความล้มเหลวเชิงการปกครองของปัตตานีไม่สามารถทำลายความเชื่อและความศรัทธาที่ผู้คนในปัตตานีมีต่อศาสนาอิสลามได้ ดังที่มีการพบหลักฐานว่า ปัตตานีในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ได้ปรากฏชื่อเสียงในฐานะที่เป็นศูนย์กลางทางอิสลามที่สำคัญในภูมิภาคในหลายมิติทั้งทางด้านศาสนา วัฒนธรรม และวรรณกรรมอิสลาม และก่อเกิดหลักฐานทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญทางศาสนาอิสลามอีกหลายแห่ง รวมถึงได้สร้างนัการศาสนาชาวมลายูในพื้นที่เพิ่มขึ้นเพื่อการเผยแผ่ศาสนาอิสลามในพื้นที่อีกเป็นจำนวนมาก

๒.๒.๑.๓ ราชอาณาจักรมลายูสมัยก่อนแยกเป็น ๗ หัวเมือง

ปัตตานีในยุคนี้อยู่ระหว่างช่วงปี พ.ศ. ๒๓๑๕ – พ.ศ. ๒๓๕๑ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ยืดสุดการปกครองโดยราชวงศ์กลันตัน แต่การสิ้นสุดการปกครองโดยราชวงศ์กลันตันนี้ไม่ได้หมายความว่าปัตตานีจะกลับมามีความเจริญรุ่งเรืองในอดีตเช่นเดิมดังในสมัยที่เป็นราชอาณาจักรมลายูได้ เนื่องจากปัตตานียังคงมีความวุ่นวายต่อเนื่องในหลายด้านจากการมีช่องว่างในการปกครองเมืองถึง ๔๗ ปี กล่าวคือ หลังจากที่กษัตริย์จากราชวงศ์ กลันตันองค์สุดท้ายคือ กษัตริย์อาลงยูนุส หรือ Yang Di Pertuan ได้สวรรคตลงในปี พ.ศ. ๒๒๗๒ แล้วไม่มีผู้ปกครองปัตตานีสืบทอดอำนาจต่อ จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๓๑๕ ได้มีการแต่งตั้งให้สุลต่าน “มูฮัมหมัด” ปกครองปัตตานีในเวลาต่อมา แต่ถึงแม้จะมีผู้ปกครองปัตตานีองค์ใหม่ ก็มิได้ทำให้ปัตตานีกลับมามีความสงบเช่นเดิมเนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวนี้อัตตานีได้กลายเป็นสนามรบจากการเข้ายึดหัวเมืองและปราบปรามผู้แข็งข้อจากสยามหรือซีแยะ (ซีแยะ คือ กรุงเทพหรือที่ชาวมลายูเรียกว่าสยาม) ที่ได้เข้ามาปราบปรามหัวเมืองมลายูอย่างจริงจังในช่วงเวลานั้น (วินัย คุรุวรรณวัฒน์, ๒๕๒๒:๒๗)

การเข้ามาปราบปรามหัวเมืองมลายูนี้ นับเป็นการเข้ามาหลังจากที่สยามได้เข้าไปสู้รบกับพม่าในสงครามเก้าทัพกับพม่าในปี พ.ศ. ๒๓๒๔ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว และการปราบปรามหัวเมืองมลายูรวมถึงปัตตานีในครั้งนี้ นับว่าเป็นการเข้ามาครอบครองปัตตานีของสยามอย่างถาวรนับจากนั้นเป็นต้นมา การสู้รบดังกล่าวทำให้ผู้ปกครองปัตตานี คือ “สุลต่านมูฮัมหมัด” ได้รับบาดเจ็บจากกระสุนปืนที่สยามนำมาใช้ในการเข้ายึดครองและปราบปรามหัวเมืองทางใต้อีกด้วย

แม้ว่าปัตตานีได้ถูกสยามเข้ามายึดครองอย่างเป็นทางการแล้วก็ตาม แต่ก็มีพยายามในการกอบกู้เอกราชของปัตตานีขึ้นมาใหม่อีกหลายครั้ง โดยเฉพาะการที่ ดิงกู ลามิดดิน แกนนำในการต่อสู้เพื่อเอกราชของชาวปัตตานีในขณะนั้น ได้รับความช่วยเหลือจาก Sheikh Ahmad Kamal ที่เดินทางมาจากนครเมกกะและมาขึ้นฝั่งที่ท่าเรือเคดาห์ (ปัจจุบันเคดาห์เป็นรัฐหนึ่งในประเทศมาเลเซีย) โดยการสนับสนุนของสุลต่าน อับดุลละห์จากรัฐเคดาห์ เพื่อการกอบกู้

ปัตตานีคืนจากสยาม แต่ท้ายสุดก็ไม่สามารถกอบกู้ปัตตานีได้สำเร็จ และสุดท้าย ดิงกู ลามิดดิน ก็ถูกจับตัวส่งกรุงเทพและสิ้นพระชนม์ที่นั่นในเวลาต่อมา

ความพยายามในการกอบกู้ปัตตานีของชาวมลายูปัตตานีจากการปกครองของสยาม ไม่ได้จบลงเพียงเท่านั้น เพราะในเวลาต่อมาได้มีความพยายามจากผู้นำท้องถิ่น คือ คาโต๊ะ ปิงกาตัน ในการที่จะกอบกู้ปัตตานีคืนมาจากสยาม แต่ก็ไม่ประสบผลสำเร็จเช่นกัน และกลับทำให้ คาโต๊ะ ปิงกาตัน สิ้นพระชนม์จากการสู้รบดังกล่าวด้วยเช่นกัน (รติยา สาและ, ๒๕๓๓ : ๕๑)

๒.๒.๒ วัฒนธรรมในสมัยราชอาณาจักรมลายู

ปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายู เป็นยุคที่มีการปรับเปลี่ยนจากสังคมที่ดำรงไว้ซึ่งอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและศาสนาพุทธเข้าสู่สังคมมุสลิมที่มีศาสนาอิสลามเป็นตัวแปรหลัก ขณะเดียวกันด้วยการเปิดเมืองของปัตตานีอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเป็นเมืองท่าและศูนย์กลางในการติดต่อค้าขายและการเดินเรือที่สำคัญในภูมิภาค จึงทำให้วัฒนธรรมต่างๆหลั่งไหลเข้ามาในปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายูไปพร้อมกัน ดังนั้นด้วยเหตุผลทั้ง ๒ ประการจึงทำให้ลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีในช่วงเวลานี้กลายเป็นสังคมที่มีวัฒนธรรมที่หลากหลายและกว้างขวางขึ้นมากเดิมมาก เพราะประกอบด้วยวัฒนธรรมที่เกิดจากจากอิทธิพลของศาสนาเดิม ทั้งศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู และศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นศาสนาใหม่ที่เข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีขณะนั้นมากขึ้น รวมถึงยังมีวัฒนธรรมจากต่างถิ่นทั้งจากโลกตะวันตกและตะวันออกที่เข้ามาผสมผสานและกลายเป็นเป็นส่วนหนึ่งส่วนร่วมกับวิถีชีวิตแบบเดิมของปัตตานีหลากหลายลักษณะ ทำให้ปัตตานีขณะนั้นแทบจะไม่มีวัฒนธรรมที่เป็นรูปแบบที่เด่นชัด เพราะมีการผสมผสานวัฒนธรรมต่างๆที่หลากหลายมาก

อย่างไรก็ตามในช่วงปลายราชอาณาจักรมลายูนี้ แม้จะมีความแตกแยกและล่มสลายของระบบการปกครองของปัตตานี และทำให้วัฒนธรรมที่หลากหลายจากการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆลดน้อยลงไป แต่ตอนปลายกลับมีความเข้มแข็งของศาสนาอิสลามมากจนปัตตานีกลายเป็นศูนย์กลางของอิสลามในภูมิภาคในหลายด้าน โดยเฉพาะเรื่องของวรรณกรรมอิสลาม และอิทธิพลของศาสนาอิสลามเหล่านี้ก็ได้เข้ามาแทนที่ความเชื่อดั้งเดิมที่มีฐานความคิดจากศาสนาเดิมอื่น ๆ ในเวลาต่อมา และส่งผลต่อลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมของปัตตานีมาจนถึงทุกวันนี้

๒.๒.๓ ศาสนาและความเชื่อในสมัยราชอาณาจักรมลายู

ปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายู เป็นช่วงเวลาที่ศาสนาอิสลามได้เข้ามาเผยแผ่ในปัตตานีมากขึ้น และส่งผลต่อแนวความคิดในการดำรงชีวิตของชาวมลายู ณ เวลานั้นเป็นต้นมา ในความเป็นจริง แม้ศาสนาอิสลามจะได้เริ่มเข้ามายังปัตตานีในสมัยลังกาสุกะจากการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์อาหรับที่เข้ามาติดต่อค้าขายแล้วก็ตาม แต่ช่วงเวลานั้นสังคมของปัตตานียังคงอยู่ภายใต้อิทธิพล

ทางศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและศาสนาพุทธเป็นหลัก ศาสนาอิสลามจึงเป็นของใหม่ที่ยังไม่สามารถเข้ามามีบทบาทในปัตตานีขณะนั้นได้ แต่เมื่อเวลาผ่านไปประกอบกับผู้ปกครองปัตตานีได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามจึงทำให้สังคมปัตตานีเกิดความศรัทธาในศาสนาอิสลามตามไปด้วย ศาสนาอิสลามจึงได้เข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีแทนที่ศาสนาเดิมนับแต่นั้นเป็นต้นมา

๒.๒.๔ กลุ่มชาติพันธุ์ในสมัยราชอาณาจักรมลายู

แม้กลุ่มชาติพันธุ์มลายูยังเป็นกลุ่มหลักในปัตตานีสมัยราชอาณาจักรมลายู ประกอบกับกลุ่มชาติพันธุ์ชาวมุสลิมมีปฏิสัมพันธ์ทางการค้าและการเคลื่อนย้ายถ่ายเทระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ด้วยกัน ยังคงเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หลักในปัตตานีสมัยราชอาณาจักรมลายูนีก็ตาม แต่ด้วยการเปิดเมืองของปัตตานีในการเป็นศูนย์กลางในการติดต่อค้าขายและการคมนาคมทางเรือ จึงทำให้มีกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ เดินทางเข้ามาในปัตตานีในสมัยราชอาณาจักรมลายูนี้กลายกลุ่มด้วยกัน ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ที่สำคัญและมีบทบาทต่อปัตตานีในสมัยนี้ประกอบด้วย

๒.๒.๔.๑ กลุ่มชาติพันธุ์จีน (ออเยจिनอ) นับเป็นอีกกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับปัตตานีและพื้นที่บริเวณของปัตตานีระยะเวลาช้านาน แม้ว่าจะปรากฏหลักฐานการเข้ามาติดต่อค้าขายระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์จีนกับปัตตานีในสมัยลังกาสุกะบ้างแล้วก็ตาม แต่กลุ่มชาติพันธุ์จีนก็ไม่ได้มีบทบาทต่อปัตตานีในขณะนั้นมากนัก แต่ในทางกลับกันกลุ่มชาติพันธุ์จีนได้เข้ามามีบทบาทในปัตตานีมากขึ้นในสมัยราชอาณาจักรมลายูจากการติดต่อค้าขาย และได้เข้ามาตั้งรกรากในปัตตานีในระยะเวลาต่อมาด้วย และยังคงดำรงเผ่าพันธุ์ของชาติพันธุ์จีนในปัตตานีมาจนถึงทุกวันนี้ และได้สร้างวัฒนธรรมและปรากฏหลักฐานทางชาติพันธุ์หลากหลายด้านในปัตตานีดังจะเห็นได้จากชุมชนจีน (กือคาจिनอ) ในเขตอำเภอเมือง ศาลเจ้าเล่งจูเกียง หรือศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวที่รู้จักกันดีในปัจจุบัน เป็นต้น

๒.๒.๔.๒ กลุ่มชาติพันธุ์ตะวันตก (ออเยปูเต๊ะ) การเรียกชาวตะวันตกว่า “ออเยปูเต๊ะ” ของชาวมลายูปัตตานีนั่น เป็นการเรียกชาวตะวันตกที่เข้ามาในปัตตานีโดยไม่มีการแบ่งว่าเป็นชนชาติใด เพราะเรียกในภาพรวมความเป็นฝรั่งตะวันตก ส่วนหากทราบว่าเป็นคนจากชาติใดนั้นก็มักจะเรียกชื่อของชาตินั้นต่อท้ายคำว่า “ออเยปูเต๊ะ” เช่น ออเยปูเต๊ะอังกฤษ ออเยปูเต๊ะสเปน เป็นต้น จากหลักฐานที่ปรากฏจากประวัติศาสตร์และบริบททางสังคมพลวัฒนธรรมของปัตตานีนับพบว่า มีชาติพันธุ์ตะวันตกที่เข้ามาปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีหลายชนชาติ ไม่ว่าจะเป็นโปรตุเกส ซึ่งเป็นชาติแรกที่เข้ามาตั้งสถานการค้าที่ปัตตานี ตามมาด้วยฮอลันดา และอังกฤษ รวมถึงสเปนที่เป็นต้นตำหรับศิลปะการแสดงรำเท้าที่เรียกว่าซุมเป็ง ฮอลันดา(เนเธอร์แลนด์) และเคยช่วยปัตตานีรบกับสยามในอดีต เป็นต้น อิทธิพลของกลุ่มชาติพันธุ์ตะวันตกที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีเหล่านี้ แม้ในปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีชาติพันธุ์ตะวันตกสืบเชื้อสายและยังคง

อาศัยอยู่ในปัตตานีจนถึงปัจจุบัน แต่ก็ปรากฏหลักฐานที่เป็นร่องรอยการมีปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีในหลายส่วน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอาคารสถานที่ที่มีลักษณะเป็นอาคารทรงชีโนโปรตุกีส หรือการใช้เทคนิคการก่อสร้างศาสนสถานหรืออาคารต่างๆ ในปัตตานีดังกล่าว เช่น การใช้กระจกสีประดับตกแต่งมัสยิดกลางปัตตานี ซึ่งศิลปะการตกแต่งแบบนี้เป็นแนวทางของการสร้างองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบชีโนโปรตุกีสที่เป็นได้อย่างชัดเจน หรือแม้แต่กระทั่งเรื่องของดนตรีตะวันตกที่ได้มาผสมผสานบูรณาการจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีปัตตานีที่เรียกว่าดนตรีรองเง็งดังที่จะได้กล่าวต่อไป

๒.๒.๕ ดนตรีที่ปรากฏในสมัยราชอาณาจักรมลายู : การผสมผสานและเลือกรับปรับใช้ดนตรีต่างถิ่นกับดนตรีในวิถีพื้นเมือง

จากเดิมที่ดนตรีปัตตานีในสมัยลังกาสุกะเป็นดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวและเกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู และศาสนาพุทธ และมีบทบาทและหน้าที่ในการเป็นดนตรีประกอบพิธีกรรมและบรรเลงเพื่อประกอบการต่อสู้เป็นหลักนั้น อิทธิพลของรูปแบบดนตรีในลักษณะนี้ยังคงสืบเนื่องมาจนถึงสมัยราชอาณาจักรมลายู แม้ต่อมาศาสนาอิสลามซึ่งมีจารีตประเพณีที่แตกต่างจากศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและพุทธจะเข้ามามีบทบาทแทนที่ในปัตตานีสมัยนี้ก็ตาม แต่การเข้ามาในช่วงเริ่มแรกนี้ก็ไม่สามารถแทนที่ความเชื่อและแนวปฏิบัติทางดนตรีที่สืบเนื่องมาจากอดีตของปัตตานีได้ในทันที ดนตรีปัตตานีในสมัยนี้จึงยังคงมีรูปแบบที่ไม่แตกต่างจากเดิมตั้งแต่สมัยลังกาสุกะมากนักนั่นคือเป็นดนตรีเพื่อการประกอบพิธีกรรมและศิลปะการต่อสู้ แต่ในขณะเดียวกันจากการที่ปัตตานีเปิดกว้างรับอาคันตุกะจากทั่วทุกภูมิภาคจึงเกิดการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างถิ่น ซึ่งวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่โดดเด่นที่เข้ามาในปัตตานีสมัยนี้คือดนตรีตะวันตก เช่น เครื่องดนตรีอย่างไวโอลิน และ แอคออร์คเดียน ที่ชาวตะวันตกก็นำมาบรรเลงเฉลิมฉลองหลังจากที่เสร็จสิ้นภารกิจในการติดต่อค้าขายหรือในเทศกาลสำคัญต่างๆ ขณะเดียวกันดนตรีจากอิทธิพลของศาสนาอิสลามที่เข้ามาก็เริ่มมีบทบาทในดนตรีปัตตานีในช่วงปลายของราชอาณาจักรมลายูด้วยเช่นกัน เนื่องจากในช่วงปลายสมัยนี้ปัตตานีเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมอิสลาม และมีบทกวีที่มีชื่อเสียงหลายบทเกิดขึ้น ซึ่งการขับบทกวีเป็นอิทธิพลของวัฒนธรรมอิสลามที่มาจากตะวันออกกลางโดยมักมีการใช้กลองหน้าเดียวหรือกลองคู้ฟเป็นเครื่องดนตรีประกอบหลักในการขับบทกวีตามวิถีอิสลามนั่นเอง ดนตรีปัตตานีในสมัยนี้จึงเป็นดนตรีที่ขยายบทบาทมาสู่ดนตรีเพื่อความบันเทิงและประกอบการแสดงเป็นหลัก ซึ่งรายละเอียดเกี่ยวกับดนตรีปัตตานีที่กล่าวไว้ในหัวข้อนี้จะขยายความโดยละเอียดในบทที่ ๓ ต่อไป

๒.๓ ปัตตานีสันนิยตเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี (พุทธศักราช ๒๓๕๑ – ๒๔๗๖) : ยุคแห่งการสร้างคามเข้มแข็งในวิถีอิสลาม

ปัตตานีในช่วงเวลานี้ เป็นช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนเข้าสู่การปกครองของสยาม ซึ่งทำให้มีผลกระทบต่อโครงสร้างทางการเมืองการปกครองของปัตตานีหลายครั้ง และแต่ละครั้งก็ทำให้เกิดผลกระทบต่อสังคมปัตตานีและบริบทที่เกี่ยวข้องเป็นอย่างมาก แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงยืนหยัดคู่กับความเป็นปัตตานี คือเรื่องของความเป็นศูนย์กลางของอิสลามที่กลายเป็นทุกสิ่งทุกอย่างในสังคมปัตตานีที่ชัดเจนมาจนถึงทุกวันนี้แม้ว่าจะอยู่ในการปกครองของสยามที่นับถือศาสนาพุทธเป็นหลักก็ตาม

๒.๓.๑ ประวัติศาสตร์ปัตตานีสันนิยตเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี

ปัตตานีในช่วงเวลานี้อยู่ในช่วงของการเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสยาม ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ยังแบ่งออกเป็น ๓ ระยะ ดังต่อไปนี้

๒.๓.๑.๑ สมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมือง (พุทธศักราช ๒๓๕๑ – ๒๔๔๔)

หลังจากเกิดกบฏขึ้นหลายครั้งในพื้นที่แห่งนี้ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จึงได้มีพระบรมราชโองบายในการจัดการปกครองปัตตานีขึ้นมาเสียใหม่ โดยโปรดเกล้าฯ ให้แบ่งเมืองปัตตานีออกเป็นเมืองย่อยๆ เพื่อง่ายต่อการจัดการปกครองปัตตานี ทั้งยังเป็นการลดทอนอำนาจของผู้ปกครองปัตตานีในการแจ้งข้อในดินแดนปัตตานีที่เป็นราชอาณาจักรมาลายูที่ปรากฏในขณะนั้นบ่อยครั้ง โดยที่ผ่านมามีปัตตานีหรือราชอาณาจักรมาลายู มักอาศัยจุดอ่อนและช่องว่างในการปกครองดินแดนในแหลมมาลายูที่ตั้งอยู่ห่างไกลจากการปกครองจากส่วนกลางที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการส่งกำลังปกครอง ด้วยการคิดก่อการตั้งตนเป็นเมืองเป็นอิสระ และที่ผ่านมาก็ได้เกิดเหตุการณ์ที่สร้างความสั่นคลอนในหัวเมืองทางมาลายูแถบปัตตานีในลักษณะนี้หลายครั้ง โดยเฉพาะจากการสู้รบของปัตตานีที่แจ้งข้อต่อสยามที่ผ่านมา ที่ต้องมีการหาทางแก้ไขปัญหาก็เกิดขึ้นในระยะหลัง ซึ่งทั้ง ๗ หัวเมืองที่แยกออกมาจากปัตตานีหรือราชอาณาจักรมาลายูในขณะนั้นประกอบด้วยเมืองดังต่อไปนี้ คือ

๑) เมืองปัตตานี

๒) เมืองยะลา (ปัจจุบันคือจังหวัดยะลา)

๓) เมืองยะหริ่ง (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี)

๔) เมืองระแงะ (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดนราธิวาส)

๕) เมืองรามัน (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดยะลา)

๖) เมืองสายบุรี (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี)

๓) เมืองหนองจิก (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี)

การปกครองทั้ง ๗ หัวเมืองในครั้งนี้ ได้กำหนดให้หัวเมืองทั้งหมดเป็นเมืองที่มีฐานะเป็นเมืองระดับ ๓ โดยวางข้อกำหนดให้ทั้ง ๗ เมืองดังกล่าวอยู่ภายใต้การปกครองที่ขึ้นกับเมืองสงขลาซึ่งเป็นหัวเมืองใหญ่ทางใต้ของสยามที่อยู่ใกล้ดินแดนของปัตตานีมากที่สุด สำหรับการแต่งตั้งเจ้าเมืองที่ไปปกครองแต่ละเมืองทั้ง ๗ เมืองนั้น จะมีการแต่งตั้งโดยตรงจากทางการของสยามที่กรุงเทพฯ ซึ่งได้มีการกำหนดหลักการในการแต่งตั้งไว้อย่างน่าสนใจว่า เมืองใดที่มีประชากรนับถือศาสนาพุทธเป็นจำนวนมากก็ให้แต่งตั้งผู้ที่นับถือศาสนาพุทธไปปกครองเมืองนั้น แต่หากเมืองใดเป็นเมืองที่มีผู้นับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนใหญ่ก็ให้แต่งตั้งผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามลงไปปกครอง (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๒, ๒๔๘๘ : ๑๖๕)

อย่างไรก็ตามแม้จะมีการใช้นโยบายในการแต่งตั้งเจ้าเมืองดังกล่าวนี้เพื่อเป็นการแสดงถึงการเข้าใจธรรมชาติของเมืองแต่ละเมืองแล้วก็ตาม แต่ในความเป็นจริงทางสยามได้ส่งผู้คนที่นับถือศาสนาพุทธเข้าไปอาศัยในพื้นที่ที่เป็นหัวเมืองทั้ง ๗ ที่แยกจากปัตตานีเดิมเพิ่มเติมเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้เนื่องจากต้องการถ่วงดุลอำนาจและเป็นการป้องกันไม่ให้คนในพื้นที่เกิดความรู้สึกที่จะต่อต้านอำนาจรัฐจากสยามในเวลาต่อมาได้ (อิมรอน มะลูลีม, ๒๕๓๘ : ๕๔) แต่แม้มีความพยายามแก้ปัญหาโดยใช้ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ก็ตาม แต่ก็ยังคงปรากฏความขัดแย้งระหว่างผู้ที่ส่งไปปกครองเมืองต่าง ๆ เหล่านี้กับประชาชนในพื้นที่อยู่เป็นระยะ ประกอบกับความห่างไกลของพื้นที่ปัตตานีกับกรุงเทพมหานครที่มีระยะทางไกลมาก และต้องใช้ระยะเวลาในการเดินทางหลายวัน จึงทำให้หัวเมืองต่างๆ ที่แตกตัวจากปัตตานีมีการก่อการแข็งข้อต่อสยามเพื่อการปกครองตัวเองเรื่อยมาอยู่บ่อยครั้งเช่นเดิม ดังเช่นปรากฏเหตุการณ์สำคัญในรัชสมัยรัชกาลที่ ๓ ในช่วงปี พ.ศ. ๒๓๗๔ – พ.ศ. ๒๓๗๕ เมื่อผู้ปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ ได้ร่วมมือกับ สุลต่านอหมัดดาซุดดิน แห่งเมืองเคดาห์ ภายใต้การสนับสนุนกองกำลังทหารจากกัณฑ์และตรังกานูที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นกับปัตตานีมาแต่อดีตในฐานะที่เป็นเครือญาติกัน โดยมีการวางแผนสร้างความสับสนในการก่อการศึกสงครามและการจลาจลในพื้นที่ จนทำให้เมืองสงขลาซึ่งยังคงมีความจงรักภักดีกับสยามอยู่ในขณะนั้นและเป็นเมืองที่ได้รับมอบหมายให้ดูแลปัตตานีไม่สามารถรับมือได้ จนท้ายสุดเมื่อความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ จึงได้ส่งกองกำลังลงมาช่วยเหลือเมืองสงขลาในการปราบกบฏที่ปัตตานี จำนวนถึง ๓๐๐,๐๐๐ นาย โดยมอบหมายให้เจ้าพระยาคลัง (ดิศ บุนนาค) ซึ่งเป็นว่าที่สมุหกลาโหมเป็นผู้ควบคุมกองกำลังลงมาปัตตานี และสามารถปราบปรามกบฏปัตตานีได้ในที่สุดเมื่อปี พ.ศ. ๒๓๗๕ (Muhammad Yusoff Hashim, 1980 : 209 - 220)



ภาพที่ ๒.๓ แผนที่หัวเมืองทั้ง ๗

(ที่มา Mohd. Zamberi A. Malek, 1994 : 173)

จากเหตุการณ์ในครั้งนี้ทำให้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ต้องมีการทบทวนการจัดการปกครองในปัตตานีเสียใหม่อีกครั้งหนึ่ง โดยหนึ่งในแนวพระราชโบายนั้นคือทรงมีพระบัญชาให้มีการแยกเมืองเคดาห์ออกเป็น ๔ เขตเมือง คือ เมืองเปอร์ลิส เมืองสตูล เมืองไทรบุรี (เคดาห์) และ เมืองกูบังสุ

ทั้งนี้โดยให้เมืองทั้ง ๔ เมืองขึ้นอยู่กับเมืองนครศรีธรรมราชและมีการแต่งตั้งผู้ปกครองเมืองลงไปปกครองเมืองในปกครองเมืองที่ ๔ เมืองแต่ละแห่ง ในขณะที่ ๗ หัวเมืองเดิมที่แยกออกมาจากปัตตานีก็ให้มีการปกครองในลักษณะเดียวกันและแต่งตั้งผู้ปกครองในลักษณะนี้เช่นกัน แต่ให้ขึ้นอยู่กับเมืองสงขลาเช่นเดิม ซึ่งระบบการปกครองเมืองในแหลมมาลายูนี้ได้ถูกใช้มาเป็นระยะเวลายาวนานตั้งแต่ ปีพ.ศ. ๒๓๕๑ – ๒๔๔๕ ก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงไปในภายหลัง (พลากร สุวรรณรัฐ, ๒๕๔๒ : ๒๒)

๒.๓.๑.๒ สมัยเป็นบริเวณเจ็ดหัวเมือง (พุทธศักราช ๒๔๔๔ – ๒๔๔๕)

แม้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงโปรดเกล้าให้มีการจัดการปกครองในปัตตานีโดยการลดทอนอำนาจทางการปกครองในพื้นที่ โดยการแยกการปกครองเป็นแบบหัวเมืองย่อยเป็น ๗ หัวเมืองแล้วก็ตาม แต่เพื่อการมีส่วนร่วมในการดำเนินการปกครองของหัวเมืองต่างๆเหล่านี้ พระองค์จึงทรงมีพระราชโบายในส่วนของการส่งผู้เข้าไปปกครองหัวเมืองเหล่านั้นเสียใหม่ โดยที่เป็นการเปิดโอกาสผู้ที่เคยครองเมืองเดิมมาก่อนให้มีการเข้าไปปกครองหัวเมืองแต่ละเมืองได้ดังเดิม โดยพระองค์ยังทรงแต่งตั้ง “สุลต่าน” หรือ “รายา” ที่มีการสืบเชื้อสายมาจากราชวงศ์ของผู้มีอำนาจในการปกครองในดินแดนปัตตานีจากการปกครองในลักษณะเดิมให้มีโอกาสเป็นผู้มาปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ อีกด้วย นอกจากนี้หากมีการสืบทอดรัชทายาทจากเชื้อพระวงศ์ของสุลต่านหรือรายาที่สืบเชื้อสายต่อเนื่องมาแต่ครั้งอดีตที่ได้ปกครองหัวเมืองแต่ละเมืองทั้ง ๗ เมื่อนั้น พระองค์ก็ทรงโปรดเกล้าให้ลูกหลานเหล่านี้สามารถสืบเชื้อสายในการปกครองหัวเมืองนั้น ๆ ต่อไปได้เช่นกัน ซึ่งการปกครองในลักษณะนี้มีลักษณะที่คล้ายกับการสืบราชบัลลังก์จากเชื้อราชวงศ์สุรราชวงศ์ (ศิลปากร, ๒๕๐๕ : ๗) ทั้งนี้การปกครองโดยผู้สืบอำนาจและเจ้าเมืองต่าง ๆ ในหัวเมืองทั้ง ๗ นี้จะอยู่ภายใต้การดูแลของของข้าหลวงใหญ่ที่มณฑลนครศรีธรรมราชที่ได้รับมอบหมายจากส่วนกลางให้ดูแลปัตตานีและหัวเมืองที่ถูกแยกย่อยออกมาทั้ง ๗ เมือง เพื่อการดูแลอย่างใกล้ชิดแทนการควบคุมจากส่วนกลางที่ห่างไกล ซึ่งหวังว่าแนวทางนี้จะช่วยลดทอนและแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่อาจจะเกิดขึ้นภายหลังอีก

วิธีการปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ ของปัตตานีลักษณะนี้ได้ดำเนินต่อมาระยะหนึ่ง จนกระทั่งมีการพิจารณาถึงผลดีผลเสียในการปกครอง และผสมผสานกับแนวคิดที่ได้พิจารณาถึงการปรับเปลี่ยนการปกครองตามความเหมาะสมในการปกครองเมืองที่มีลักษณะพิเศษที่อยู่ห่างไกล

จากกรุงเทพฯค่อนข้างมากดังเช่นหัวเมืองทั้ง ๗ นี้ ต่อมาจึงมีการกำหนดข้อบังคับในการปกครองพื้นที่แห่งนี้เป็นารเฉพาะขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้เพื่อเป็นการนำปัญหาและอุปสรรคในการใช้การปกครองลักษณะเดิม มาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเพื่อแก้ไขปัญหาในการปกครองให้มีความรัดกุมและส่งผลต่อการว่าราชการในพื้นที่ให้มีความกระชับมั่นคง ตลอดจนดูแลความมั่นคงในพื้นที่ได้อย่างใกล้ชิดมากขึ้น พร้อม ๆ กับการพัฒนาระบบการปกครองทั่วประเทศ

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ นี้ จึงได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองหัวเมืองต่าง ๆ ทั่วประเทศใหม่ โดยการยกเลิกระบบการปกครองแบบเดิมและใช้การปกครองที่เรียกว่า “ระบบมณฑลเทศาภิบาล” ด้วยการประกาศระเบียบการปกครองราชการแผ่นดินที่เรียกว่า “กฎข้อบังคับการปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ ” และประกาศฉบับนี้ได้มีผลบังคับใช้นับตั้งแต่วันที่ ๑๐ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๔ เป็นต้นมา กฎหมายที่ประกาศใช้ฉบับนี้ยังคงมีการจัดแบ่งปิตานีเป็นหัวเมืองทั้ง ๗ เช่นเดิม แต่มีความแตกต่างจากวิธีปฏิบัติเดิมหลายประการด้วยกัน เช่น การจัดตั้งหน่วยบังคับบัญชาเป็นของตนเอง โดยให้ทั้ง ๗ หัวเมืองมารวมเป็นกลุ่มในเขตการปกครองเดียวกันที่เรียกกันว่า “บริเวณ” ทั้งนี้มีการแต่งตั้งข้าหลวงไปประจำการเพื่อดูแลการปกครองในบริเวณทั้งหมดที่เป็นพื้นที่ของปิตานีเดิม เรียกว่า “ข้าหลวงประจำการ” แต่ทั้งนี้ข้าหลวงประจำการดังกล่าวให้ย้ายมาขึ้นอยู่กับการบังคับบัญชาจากมณฑลนครราชสีมาภายใต้ตรากฎหมายและแนวทางการปกครองบ้านเมืองที่กำหนดจากกรุงเทพมหานครแทนที่จะผ่านเมืองสงขลาเช่นเดิม

แต่เมื่อมีการประกาศระเบียบการปกครองฉบับนี้ใช้จริงปรากฏว่าได้พบอุปสรรคในการใช้ระเบียบการปกครองใหม่นี้หลายประการด้วยกัน เช่น การไม่ได้รับความร่วมมือจากเจ้าเมืองต่าง ๆ รวมถึงจากข้าราชการที่ปฏิบัติราชการในหัวเมืองแต่ละเมืองนั้นไม่ใส่ใจในการปกครองอย่างดีพอ (ขจัดภัย บุษย์พัฒน์, ม.ป.ป. : ๘๔ – ๘๕) แม้การวางระบบการปกครองใหม่นี้จะมีเจตนาในการกระจายอำนาจและเน้นการมีส่วนร่วมอย่างเป็นอิสระของการปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ แต่ในทางกลับกันการปกครองแบบนี้กลับเป็นการบีบบังคับให้เจ้าเมืองแต่ละแห่งให้เป็นตัวแทนของกษัตริย์จากส่วนกลาง ไม่ได้เป็นการปกครองโดยการให้อำนาจของกษัตริย์หรือผู้ปกครองในพื้นที่สามารถใช้อำนาจปกครองของตนเองอย่างแท้จริง ทำให้การตรากฎหมายการปกครองนี้แม้จะมีเจตนาที่ดีในการกระจายอำนาจภายใต้นโยบายจากส่วนกลางก็จริงแต่กลับทำให้เกิดความขัดแย้งในการใช้อำนาจของผู้ปกครองเมือง และไม่ได้ทำให้เกิดผลดีเท่าที่ควรเนื่องจากเจ้าผู้ปกครองเมืองต่าง ๆ เหล่านี้มีความรู้สึกลัวว่าตนเองถูกลดทอนอำนาจ จึงได้ต่อต้านแนวความคิดการปกครองแบบอำนาจซ้อนอำนาจในลักษณะนี้ ด้วยการใช้ช่องว่างของระเบียบการปกครองข้างต้นมาเอื้อต่อการ

ปกครองในลักษณะที่คบคิดและหาแนวทางที่จะแยกตนเองเป็นหัวเมืองอิสระในเวลาต่อมา (เจษฎา อรุณพัฒน์พงศ์, ๒๕๒๒ : ๗๕)

ในส่วนเมืองปัตตานีนี้ มีผู้ปกครองในฐานะเจ้าเมืองปัตตานีตามระเบียบข้อบังคับฉบับนี้คนสุดท้ายคือ “พระยาวิชิตภักดี” หรือที่ชาวปัตตานีรู้จักกันดีในนาม “ติงกูอับลกอเดร์ ตวนกู” โดยผลการกระทำของ พระยาวิชิตภักดี (ติงกูอับลกอเดร์ ตวนกู) ที่พยายามแยกตัวเป็นอิสระของปัตตานี ทำให้ต้องถูกประหารชีวิตที่วัดแห่งหนึ่งในจังหวัดพิษณุโลกในเวลาต่อมา (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๕๔) ขณะเดียวกันประชาชนในปัตตานีต่างเกิดความสับสนและหวาดระแวงกับความวุ่นวายที่เกิดขึ้น และบางส่วนได้หนีเข้าไปยังเมืองข้างเคียง โดยเฉพาะเมืองที่อยู่ในเขตประเทศมาเลเซียปัจจุบันเช่น เกหาห์ ตรังกานุ และกลันตัน เป็นต้น และหลังจากนั้นเป็นต้นมา ความเป็นปัตตานีที่เคยมีฐานะที่ยิ่งใหญ่มาแต่ครั้งอดีตก็ดูเหมือนจะยุติลงแต่เพียงเท่านี้ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองของปัตตานีโดยที่ไม่มีการให้บทบาทของชนชั้นปกครองในพื้นที่เข้ามาเกี่ยวข้องจากปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเหล่านี้

๒.๓.๑.๓ สมัยมณฑลปัตตานี (พุทธศักราช ๒๔๔๕ – ๒๔๗๕)

การปรากฏการเรียกชื่อดินแดนแห่งนี้ว่า “ปัตตานี” เริ่มต้นอย่างเป็นทางการในสมัยที่รัฐสยามประกาศจัดตั้งมณฑลปัตตานีเมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๔๕ (อมรา ศรีสุชาติ, ๒๕๔๔ : ๓๖) โดยการแยก ๗ หัวเมืองที่ขึ้นกับมณฑลนครศรีธรรมราชมาตั้งเป็นมณฑลปัตตานี ในช่วงนี้ปัตตานีจึงมีการเปลี่ยนแปลงและยกฐานะเมืองปัตตานีขึ้นเป็น “มณฑลปัตตานี” ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้มีการปรับระบบการปกครอง ๗ หัวเมืองเดิมที่แยกออกจากปัตตานีเป็นระบบใหม่ในปี พ.ศ. ๒๔๕๕ ซึ่งในการการปรับเปลี่ยนครั้งนี้มีการยุบรวมเมืองบางเมืองเข้าไว้ด้วยกัน กล่าวคือจากเดิมที่มี ๗ หัวเมืองเหลือเพียง ๔ หัวเมือง คือ

๑) เมืองปัตตานี (โดยการยุบรวมเมือง ๓ เมืองเข้าไว้ด้วยกัน คือ เมืองปัตตานี เมืองยะหริ่ง และ เมืองหนองจิก)

๒) เมืองยะลา (โดยการยุบรวมเมือง ๒ เมืองเข้าไว้ด้วยกัน คือ เมืองยะลา และ เมืองรามัน)

๓) เมืองสาขบุรี

๔) เมืองระแงะ

(จัตกัย บุรุษพัฒน์, ม.ป.ป. : ๔๒๔)

เมืองทั้ง ๔ ที่แบ่งเขตการปกครองใหม่นี้ จัดอยู่ในเขตมณฑลที่ ๑ ตามการจัดแบ่งเขตการปกครองของกระทรวงมหาดไทยในขณะนั้น (มหาดไทย,กระทรวง, ๒๕๑๐ : ๔) การปกครองใน ๔ เมืองดังกล่าวได้ดำเนินในลักษณะนี้มาระยะหนึ่ง ต่อมาจึงเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงในบางส่วน เริ่มจากการย้ายที่ว่าการเมืองระแงะไปตั้งยังที่แห่งใหม่ที่ “บางนรา” ซึ่งเป็นพื้นที่หนึ่งในสังกัดเมืองระแงะและเรียกว่าเมือง “บางนรา” ขณะเดียวกันมีการลดฐานะเมือง “ระแงะ” ให้มาเป็นเมืองย่อยในสังกัดเมือง “บางนรา” จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๔๕๘ มีการเปลี่ยนชื่อเมือง “บางนรา” เป็นเมือง “นราธิวาส” อีกครั้งหนึ่ง ส่วนเมือง “สาขบุรี” ได้เปลี่ยนเป็นเมือง “ตะลุบัน” เช่นกัน เนื่องจากการย้ายที่ตั้งเมืองสาขบุรีมาที่เมือง “ตะลุบัน” ในปี พ.ศ. ๒๔๑๕ (รติยา สาและ, ๒๕๒๒ : ๕๓)



ภาพที่ ๒.๔ ที่ว่าการมณฑลปัตตานี

(ภาพจาก <http://www.bloggang.com/viewblog.php?id=rattanakosin225&date=19-10-2007&group=2&gblog=85>)

ในปีเดียวกันนั้นสยามมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองทั่วประเทศอีกครั้งหนึ่ง คือการเปลี่ยนจาก “ระบบสมบูรณาญาสิทธิราช” มาเป็นการปกครองในระบบ “ประชาธิปไตย” และการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ได้ส่งผลต่อการปกครองปัตตานีที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากการประกาศหลักศาสนโยบายที่ใช้เกี่ยวกับการปกครองมณฑลปัตตานีไว้เป็นการเฉพาะ ดังจะเห็นได้จากพระราชหัตถเลขาที่ ๓/๗๘ ลงวันที่ ๖ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๖๕ ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชการที่ ๖ ความว่า

“ ...ข้าราชการที่จะแต่งตั้งออกไปประจำตำแหน่งในมณฑลปัตตานี พึงเลือกเฟ้นแต่คนที่มโนสัจ จื่อสัตย์ สุจริต สงบเสงี่ยม เยือกเย็น ไม่ใช่สักแต่จะส่งไปบรรจุให้เต็มตำแหน่ง หรือส่งไปเป็นการลงโทษเพราะเลว... ”

“ ...การกดขี่บีบบังคับแต่เจ้าพนักงานของรัฐ เนื่องแต่การใช้อำนาจในทางที่ผิดมิเป็นธรรมชาติที่ดี เนื่องแต่การหมิ่นหลู่ดูแคลนพลเมืองที่ดี เนื่องแต่การหวังเหนี่ยวรั้งเข้าในกิจกรรมตามหน้าที่เป็นสาเหตุให้ราษฎรเสียความสะดวกในทางหาเลี้ยงชีพที่ดี พึงต้องแก้ไขและระมัดระวังมิให้มีขึ้น เมื่อเกิดขึ้นแล้วต้องให้ทำผิดรองรับผลตามความผิดโดยยุติธรรม ไม่ใช่สักแต่จะจัดการกลบเกลื่อนให้เงียบไปเสีย เพื่อจะไว้หน้าสงวนศักดิ์ของราชการ... ”

(พลากร สุวรรณรัฐ, ๒๕๔๒ : ๒๒)

จากพระราชหัตถเลขาดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงการแก้ไขปัญหาในระบบการปกครองหัวเมืองมาลายูและความตึงพระทัยในการปกครองบ้านเมืองด้วยความยุติธรรมอันจะเป็นการลดปัญหาข้อขัดแย้งระหว่างอำนาจรัฐจากส่วนกลางและความเป็นคนแปลกแยกจากความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างกันของส่วนกลางกับความเป็นตัวตนของประชาชนในพื้นที่ให้ลดน้อยลงที่สุดนั่นเอง

ต่อมาราวปี พ.ศ. ๒๔๗๖ ได้เกิดความเปลี่ยนแปลงการปกครองขึ้นอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากได้มีการประกาศระเบียบการปกครองปัตตานีขึ้นอีกครั้ง ด้วยการประกาศพระราชบัญญัติว่าด้วยระเบียบราชการบริหารแห่งราชอาณาจักรสยามพุทธศักราช ๒๔๗๖ ออกเป็น ๓ ส่วน คือ ระเบียบราชการบริหารส่วนกลาง ระเบียบราชการบริหารส่วนภูมิภาค และระเบียบราชการบริหารส่วนท้องถิ่น



ภาพที่ ๒.๕ มณฑลปัตตานี มณฑลสงขลา และมณฑลนครศรีธรรมราช

(ภาพจาก www.rotfaithai.com)

ทั้งนี้ในระเบียบบริหารราชการดังกล่าว ไม่มีข้อกำหนดที่กล่าวถึงการปกครองแบบมณฑลเช่นเดิม จึงถือได้ว่านับแต่ปี พ.ศ. ๒๔๗๖ เป็นต้นมา ไม่มีการปกครองในลักษณะที่เป็นมณฑลทั่วทั้งประเทศอีกต่อไป และนับว่าเป็นการสิ้นสุดการปกครองในลักษณะของมณฑลปัตตานี นับจากนั้นเป็นต้นมาด้วยเช่นกัน และปัตตานีเปลี่ยนแปลงเข้าสู่การปกครองในรูปแบบใหม่พร้อมกับพื้นที่เดิมอีก ๒ แห่งคือ ยะลา และนราธิวาส ที่ได้รับการยกฐานะที่เท่าเทียมกัน นั่นคือการมีสถานะภาพเป็นจังหวัดตามรูปแบบการปกครองลักษณะใหม่นั้นเอง

๒.๓.๒ วัฒนธรรมในสมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี

จากประวัติศาสตร์ปัตตานีในช่วงตั้งแต่แยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนกระทั่งการจัดตั้งเป็นมณฑลปัตตานีเป็นช่วงเวลาที่ปัตตานีมีความวุ่นวายในการปกครองเมือง และเวลาส่วนใหญ่ที่ใช้ไปจะสูญเสียไปกับการทำศึกสงครามและการแก้ไขปัญหาคความขัดแย้งต่างๆที่เกิดขึ้น ขณะเดียวกันความเข้มแข็งของศาสนาอิสลามก็ค่อยๆบ่มเพาะในพื้นที่ปัตตานีมากขึ้นตามลำดับ ทำให้ปัตตานีมีลักษณะโครงสร้างทางสังคมที่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของตนเองโดยมีฐานความเชื่อจากศาสนาอิสลามสูงขึ้นตามไปด้วย ขณะที่อิทธิพลทางวัฒนธรรมดั้งเดิมจากศาสนาและวัฒนธรรมอื่นๆได้ลดทอนบทบาทลงไปด้วยเช่นกัน เนื่องจากที่ผู้คนในปัตตานีส่วนใหญ่ที่หันมาศรัทธาในหลักคำสอนของศาสนาอิสลามเริ่มศึกษาหลักคำสอนจากหลักการที่แท้จริงจนเข้าใจและศรัทธาในหลักศาสนาอิสลามมากขึ้น และมองว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมบางอย่างไม่สอดคล้องกับหลักศาสนาอิสลามที่ตนเองกำลังศรัทธา จึงมีการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตให้เหมาะสมกับศาสนาใหม่ ในขณะเดียวกันช่วงเวลาดังกล่าวนี้ก็

เป็นช่วงที่สยามหรือประเทศไทยได้มีความพยายามเข้ามายึดครองปัตตานีเข้าเป็นส่วนหนึ่งของตนเอง จึงทำให้มีวัฒนธรรมจากสยาม ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมจากส่วนกลางจากกรุงเทพมหานคร เช่น ศาสนา พุทธ สถาปัตยกรรม อาหารการกิน และการแต่งกายเข้ามาในสังคมปัตตานีด้วย ทำให้ปัตตานีในสมัยนี้จึงมีวัฒนธรรมหลักคู่ขนานระหว่างวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับหลักศาสนาอิสลามและวัฒนธรรมส่วนกลางของสยามที่เข้ามามีบทบาทในพื้นที่ ขณะที่วัฒนธรรมของชาวไทยเชื้อสายจีนซึ่งเข้ามาปักหลักในพื้นที่ที่ยังคงดำรงอยู่ภายใต้กลุ่มชาติพันธุ์ของตนเองด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตามช่วงเวลาดังกล่าวนี้แม้ปัตตานีจะเข้ามาอยู่ในการปกครองของสยามก็ตาม แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่าปัตตานีจะเป็นฝ่ายที่รับเอาอิทธิพลทางการเมืองและวัฒนธรรมของสยามเพียงฝ่ายเดียว ในทางกลับกัน วัฒนธรรมจากปัตตานีบางส่วนก็ได้แพร่กระจายเข้าไปในส่วนกลางของสยามด้วยเช่นกัน ด้วยมีปัจจัยหลักที่สำคัญ ๒ ประการคือ การกวาดต้อนเชลยศึกจากปัตตานีไปยังส่วนกลาง และการเสด็จเยือนหรือการเข้ามาของชนชั้นปกครองที่ปัตตานีและนำวัฒนธรรมพื้นเมืองบางอย่างกลับไปกรุงเทพมหานคร ดังจะเห็นได้จากการที่มีชุมชนชาวไทยมุสลิมที่มีเชื้อสายมลายูกระจายอยู่ในเขตนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นเขตภาคใต้ตอนบน รวมถึงในกรุงเทพมหานครที่มีชาวไทยมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นจำนวนมาก ทั้งที่บ้านครัวและมินบุรี เป็นต้น

๒.๓.๓ ศาสนาและความเชื่อในสมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี

ในสมัยของปัตตานีช่วงที่มีการการแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงการจัดแบ่งเขตการปกครองเป็นมณฑลปัตตานี เป็นช่วงที่ปัตตานีได้รับเอาศาสนาอิสลามมาเป็นศาสนาหลักของพื้นที่ ตั้งแต่สมัยราชอาณาจักรมลายู และหลังจากนั้นจนมาถึงสมัยมณฑลปัตตานีเป็นต้นมา แม้ว่าจะเป็นช่วงระยะเวลาที่ผ่านเลยไปนานมาก แต่ก็ไม่มีอิทธิพลของความเชื่อหรือศาสนาใดเข้ามาแทนศาสนาที่อิสลามที่มีความเข้มแข็งในสังคมปัตตานีได้แม้แต่น้อย ในทางกลับกันความเจริญรุ่งเรืองทางศาสนาอิสลามกลับแพร่กระจายไปยังพื้นที่ในปัตตานีและปริมณฑลอย่างรวดเร็ว อย่างไรก็ตามความเข้มแข็งของศาสนาอิสลามในปัตตานีก็ไม่ได้ทำให้ความศรัทธาในศาสนาพุทธของคนปัตตานีบางส่วนที่เป็นชาวไทยหันไปเปลี่ยนศาสนาได้ทั้งหมด ศาสนาพุทธก็ยังคงดำรงอยู่ในปัตตานีและปริมณฑลได้ ดังจะเห็นได้จากการมีศาสนสถานที่สำคัญทั้งของศาสนาอิสลามและศาสนาพุทธอยู่คู่พื้นที่ด้วยกันหลายแห่ง ไม่ว่าจะเป็นมัสยิดกรือเะ วัดตานีรสโมสร ศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว วัดชลธารสิงเห มัสยิดรือปี วัดถ้ำคูหาภิมุข และวัดช้างให้ เป็นต้น (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๑๘๒)

๒.๒.๔ กลุ่มชาติพันธุ์ในสมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี

ในสมัยนี้ปัตตานีแทบจะไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆนอกจากชาติพันธุ์สยามและชาติพันธุ์มลายูเลยแม้แต่น้อย เนื่องจากบทบาทของปัตตานีในการเป็นเมืองศูนย์กลางทาง

การค้าและเศรษฐกิจได้ถูกลดทอนบทบาทลงไปจากปัญหาความขัดแย้งภายในปัตตานีเอง ประกอบกับปัตตานีได้ถูกเข้าปกครองโดยสยาม จึงทำให้ความสัมพันธ์ของปัตตานีกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ นอกเหนือจากชาติพันธุ์มลายูและสยามแทบจะไม่มีปรากฏหลักฐาน หรือถ้ามีอยู่เดิมก็ลดน้อยลงไปมาก กลุ่มชาติพันธุ์ไทย หรือที่ชาวมลายูปัตตานีเรียกกันว่า “ออยเซีย” นั้น จึงนับเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความใกล้ชิดสนิทสนมกับกลุ่มมลายูปัตตานีมากที่สุดในยุคเมื่อเทียบกับกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาปฏิบัติสัมพันธ์กับมลายูปัตตานี ทั้งในแง่บวกและแง่ลบ การมีปฏิสัมพันธ์ในแง่บวกคือการเข้ามาติดต่อค้าขายและเป็นพันธมิตรทางการเมือง ส่วนการเข้ามาปฏิบัติสัมพันธ์ในแง่ลบคือการเข้ามาทำศึกสงครามยึดครองเพื่อหวังให้ปัตตานีกลายเป็นส่วนหนึ่งหรือมีความจงรักภักดีกับสยามนั่นเอง นอกจากนี้ยังมีกุศโลบายบางช่วงเวลาที่มีการนำเอากลุ่มชาติพันธุ์สยามจากภูมิภาคอื่นเข้ามาอยู่อาศัยในปัตตานีเพื่อเป็นการสร้างความผสมกลมกลืนระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์มลายูเดิมกับกลุ่มชาติพันธุ์สยามด้วย

๒.๒.๕ ดนตรีที่ปรากฏในสมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี : การปรับเปลี่ยนดนตรีให้สอดคล้องกับวิถีแห่งอิสลาม

ด้วยเหตุผลทางอิทธิพลของศาสนาและวัฒนธรรมต่างๆ ในปัตตานีที่ต้องมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับหลักการของศาสนาอิสลามตามไปด้วย ดนตรีปัตตานีในบานะที่เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญส่วนหนึ่งของความเป็นปัตตานีจึงมีการปรับเปลี่ยนและรับเอาวัฒนธรรมดนตรีจากรากเหง้าของศาสนาอิสลามที่อยู่ต่างถิ่นเข้ามาผสมผสานในวัฒนธรรมทางดนตรีของตนเองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน ขณะเดียวกันก็เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะการดนตรีรูปแบบใหม่ภายใต้กรอบของศาสนาอิสลามตามไปด้วย ส่วนใหญ่ดนตรีปัตตานีที่เกิดขึ้นในสมัยนี้เป็นดนตรีที่สอดคล้องและเกี่ยวข้องกับศาสนาเป็นหลัก

ดนตรีเพื่อการศาสนาดังกล่าวได้แก่ ดนตรีอานาซิด ซึ่งเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการสั่งสอนคุณงามความดีตามหลักศาสนาอิสลามจึงได้เริ่มเข้ามาในสังคมปัตตานีในช่วงนี้ โดยผ่านทางคาบสมุทรแหลมมลายูทางมาเลเซีย ซึ่งมีลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกับปัตตานีเข้ามาก่อน โดยเป็นการนำเข้าผ่านกระบวนการเรียนการสอนในโรงเรียนตาดีกาหรือที่เรียกกันว่าโรงเรียนสอนศาสนาสำหรับเด็กเล็กในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นหลัก แต่ในขณะเดียวกันดนตรีอานาซิดก็ได้เข้ามาสู่สังคมปัตตานีในลักษณะของการส่งผ่านวัฒนธรรมข้ามถิ่นของเขตวัฒนธรรมที่มีความใกล้เคียงกันเชิงวัฒนธรรมในระดับชาวบ้านคู่ขนานกันไปด้วย และการเข้ามาของดนตรีอานาซิดก็ได้ก่อให้เกิดการบูรณาการการแสดงดนตรีพื้นบ้านในปัตตานีอีก ๑ ลักษณะ นั่นคือการแสดงดิเกิร์ฮูตูที่เป็นการขับร้องประกอบการแสดงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะบรรเลงประกอบการขับร้องร่วมกับการแสดงท่าทางประกอบ นอกจากนี้ยังมี

ดนตรีกรือไตะ ซึ่งเป็นดนตรีเพื่อการประชันขันแข่งเกิดขึ้นในสมัยนี้ด้วยเช่นกัน โดยเป็นดนตรีที่ใช้ความดังและความอดทนในการแข่งขัน และสร้างสรรค์เครื่องดนตรีโดยการประยุกต์รูปแบบให้สอดคล้องกับข้อกำหนดในการใช้เครื่องดนตรีของศาสนาอิสลามที่กำหนดคอนมิตกลองหน้าเดียวให้เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงประกอบการขับร้องในศาสนาอิสลามได้ โดยรายละเอียดทั้งหมดจะได้กล่าวโดยละเอียดในบทที่ ๓ เช่นกัน

จะเห็นได้ว่าดนตรีปัตตานีในอดีตที่ผ่านมา มีการปรับเปลี่ยนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัย ลัทธิทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุผลของการเข้ามาปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อ และระบอบทางดนตรีที่หลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ โดยในสมัยลังกาสุกะ ดนตรีปัตตานีจะอยู่ภายใต้อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู และศาสนาพุทธ ดนตรีปัตตานีในสมัยนี้จึงเป็นดนตรีประกอบพิธีกรรมและประกอบศิลปะการต่อสู้เป็นหลัก ทั้งดนตรีประกอบการแสดงมะโย่ง ดนตรีประกอบการแสดงว้ายกุลิต และดนตรีประกอบการแสดงลิละ ต่อมาในสมัยราชอาณาจักรมลายูปัตตานีได้เปิดรับวัฒนธรรมจากต่างถิ่นมากขึ้น ดนตรีปัตตานีจึงมีการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีจากต่างถิ่น โดยเฉพาะดนตรีตะวันตก และปรับบทบาทหน้าที่มาเป็นดนตรีเพื่อความบันเทิงนอกเหนือจากการบรรเลงประกอบพิธีกรรมที่สืบทอดกันมาในสมัยลังกาสุกะอย่างเช่นดนตรีรองเง็ง และในช่วงปลายของสมัยราชอาณาจักรมลายู อิทธิพลของศาสนาอิสลามในปัตตานีมีความเข้มแข็งมากขึ้น จึงส่งผลต่อการดนตรีของปัตตานีที่เริ่มมีการใช้กรอบทางศาสนาอิสลามเข้ามาผสมผสานกับวิถีชีวิตชาวมลายูในท้องถิ่นมากขึ้นตามไปด้วยรวมถึงดนตรีปัตตานี และเริ่มเด่นชัดขึ้นในสมัยที่ปัตตานีเข้ามาสู่ช่วงแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานีดนตรีปัตตานีจึงปรับตัวเองเข้าสู่กรอบแห่งหลักการทางศาสนาอิสลามอย่างเต็มรูปแบบแม้ว่าปัตตานีจะตกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสยาม ซึ่งมีศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลักประจำชาติก็ตาม และมีการปรับบทบาททางด้านดนตรีของปัตตานีเข้ามาสู่ดนตรีเพื่อการศาสนา หรือหากเป็นดนตรีที่มีวัตถุประสงค์เพื่อการอื่นก็จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้มีความเหมาะสมกับหลักการอิสลามให้มากที่สุด ดังเช่น ดนตรีอานาซิด และดิเกร์ฮูตูที่พัฒนามาจากดนตรีอานาซิดอีกทอดหนึ่ง รวมถึงดนตรีกรือไตะที่เป็นดนตรีเพื่อการแข่งขันที่อยู่ภายใต้หลักการอนุมัติทางดนตรีของศาสนาอิสลามด้วย

บทที่ ๓

ประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานีในปัจจุบัน

หลังจากที่มีการประกาศใช้ระเบียบราชการในการบริหารราชการแผ่นดิน ที่เกี่ยวกับการปกครองฉบับใหม่ในปี พ.ศ. ๒๔๗๖ ซึ่งเป็นการประกาศใช้ในช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองเพียง ๑ ปี กล่าวคือจากเดิมที่เป็นระบบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นการปกครองในระบบประชาธิปไตยในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ พื้นที่ปัตตานีในขณะนั้น จึงมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองตามระเบียบราชการดังกล่าวตามไปด้วย (ศิลปากร, กรม, ๒๕๐๕ : ๕๔) โดยยุบเหลือเพียง ๓ จังหวัดด้วยการปรับยุบเมืองที่เหลือทั้ง ๔ เมือง (ที่ได้ยุบจากหัวเมืองเดิมทั้ง ๗ เมืองเดิม) มาเป็นการปกครองในรูปแบบ ๓ จังหวัดใหม่ตามประกาศดังกล่าว จึงทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อโครงสร้างทางการเมืองและการปกครองของปัตตานีเป็นอย่างมาก ส่งผลต่อวัฒนธรรมและบริบทที่เกี่ยวข้องหลายส่วน

การศึกษาถึงประวัติศาสตร์ศาสตร์ปัตตานีในช่วงเวลานี้ เป็นการวิเคราะห์สภาพบริบทของปัตตานีและจังหวัดที่แยกตัวออกมาจากมณฑลปัตตานีเดิมอีก ๒ จังหวัด คือ จังหวัดนราธิวาส และจังหวัดยะลา การศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดทั้งหมด ใช้วิธีการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์เก็บข้อมูล และการสังเกตสภาพบริบททางกายภาพและทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลรอบด้าน สำหรับข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ใช้วิธีการศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในขั้นต้นก่อน จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาสังเคราะห์และวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อแยกแยะตามประเด็น และนำมาวิเคราะห์เนื้อหาที่เกี่ยวข้องว่ายังมีประเด็นใดที่ต้องการข้อมูลเพิ่มเติม จากนั้นจึงใช้วิธีการลงภาคสนามในการเก็บข้อมูล ซึ่งมีทั้งการลงภาคสนามแบบมีส่วนร่วมและการลงสังเกตอย่างไม่แสดงตน เนื่องจากบางสถานการณ์และบางข้อมูลจำเป็นต้องใช้การเก็บข้อมูลที่ต่างกัน ขึ้นอยู่กับสภาพการณ์ของสถานที่และแหล่งข้อมูลบุคคล ในระยะเวลาที่เก็บข้อมูลนั้นๆ ทั้งนี้จะมีการตั้งคำถามทั้งที่เป็นแบบเตรียมคำถามและกระจายคำถามตามความเหมาะสมของแหล่งข้อมูล และนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลเอกสารเพื่อหาความเชื่อมโยงโดยอาศัยทฤษฎีและแนวคิดที่ได้กำหนดไว้ในบทที่ ๑ มาเป็นหลักในกระบวนการวิเคราะห์และเรียบเรียงข้อมูล ซึ่งมีผลการศึกษาดังนี้

๓.๑ สภาพโดยทั่วไปของปัตตานีและปริมณฑลในปัจจุบัน

จากการปรับเปลี่ยนรูปแบบการปกครองของปัตตานีมาเป็นระบบจังหวัด ทำให้พื้นที่มณฑลปัตตานีเดิมถูกแยกออกมาเป็น ๓ จังหวัด ซึ่งประกอบด้วย

๓.๑ จังหวัดปัตตานี โดยยุบเมืองสายบุรีมาเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี

๓.๒ จังหวัดยะลา

๓.๓ จังหวัดนราธิวาส ซึ่งเปลี่ยนชื่อมาจากจังหวัด “บางนรา” ที่ได้เปลี่ยนชื่อและย้ายตัวเมืองมาจากเมือง “ระแงะ” ที่มีอยู่เดิม

(รติยา สาและ, ๒๕๒๒ : ๕๙)

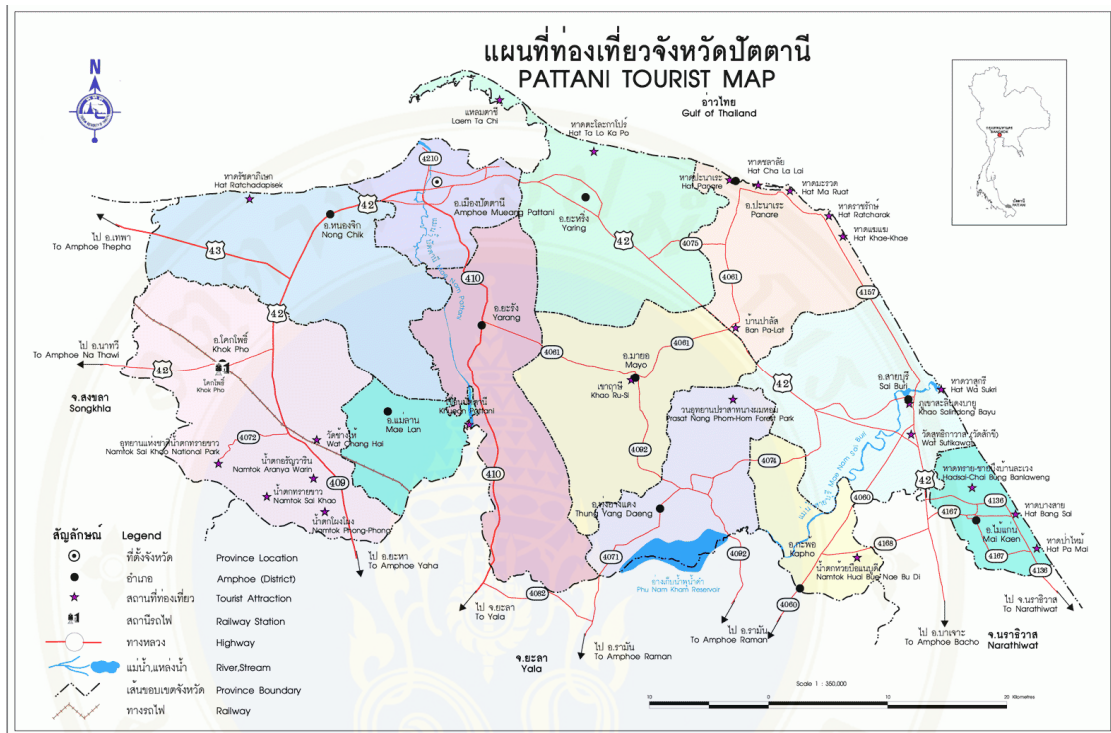
โดยจังหวัดทั้งหมดนี้มีการปกครองโดยขึ้นกับส่วนกลาง ภายใต้การรับผิดชอบของกระทรวงมหาดไทย และได้ใช้การปกครองลักษณะดังกล่าวมาจนถึงทุกวันนี้ มีการแต่งตั้งผู้ลงไปปกครอง จากส่วนกลางไปเป็นผู้แทนส่วนกลางในการดูแลทุกข์สุขและช่วยปกครองความเป็นอยู่ เพื่อพัฒนาความเป็นอยู่และคุณภาพชีวิตในประชาชนในพื้นที่ ปัจจุบันตำแหน่งดังกล่าวเรียกว่า “ผู้ว่าราชการจังหวัด” ซึ่งในสภาพปัจจุบันแต่ละจังหวัดต่างมีความเจริญเติบโต และมีลักษณะทางสังคม วัฒนธรรม การปกครอง และบริบทที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ที่เป็นจุดเด่น ดังนี้

๓.๑.๑ จังหวัดปัตตานี

ปัจจุบัน “ปัตตานี” มีฐานะเป็นจังหวัดหนึ่งที่ตั้งอยู่ในภาคใต้ของประเทศไทย และจัดอยู่ในกลุ่มจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยถือได้ว่าปัตตานีในปัจจุบันเป็นประตูสู่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และเป็นจังหวัดหลักของพื้นที่ที่มีความสำคัญยิ่ง เนื่องจากปัตตานีเป็นจังหวัดที่เป็นจุดเริ่มของเส้นทางหลวงหลักที่กระจายไปยังจังหวัดยะลาและจังหวัดนราธิวาส และยังเป็นจังหวัดที่มีเส้นทางรถไฟเป็นจังหวัดแรกของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่ต่อเนื่องจากจังหวัดสงขลาในสถานียชุมทางหาดใหญ่อีกด้วย

แม้โดยสภาพภูมิศาสตร์ของปัตตานี จะไม่ได้มีพื้นที่ติดต่อกับประเทศมาเลเซียโดยตรงก็ตาม แต่ด้วยจังหวัดอื่นที่อยู่รอบข้างจังหวัดปัตตานีไม่ว่าจะเป็นจังหวัดสงขลา จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส รวมถึงจังหวัดสตูลซึ่งเป็นพื้นที่กลุ่มเดียวกับกลุ่มจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยกันต่างมีอาณาเขตติดกับประเทศมาเลเซียแทบทั้งสิ้น ประกอบกับจังหวัดปัตตานีเป็นเมืองที่อยู่ศูนย์กลางและถูกล้อมรอบโดยจังหวัดปริมณฑลเหล่านี้ จึงทำให้ปัตตานีมีความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมใกล้เคียงตามประเทศมาเลเซียตามไปด้วย และหากพิจารณาจากสภาพที่ปัตตานีเป็นเมืองที่เป็นศูนย์กลางทางคมนาคมทางทะเลที่เป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน

จึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่ส่งผลให้ปัตตานีมีสภาพที่ดังในการเป็นศูนย์กลางในหลายๆบริบท รวมถึงการเป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมที่สำคัญในเขตภูมิภาคนี้ด้วย



ภาพที่ ๓.๑ แผนที่จังหวัดปัตตานีในปัจจุบัน
(ภาพจากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย)

จังหวัดปัตตานีได้รับการจัดตั้งเป็นจังหวัดปัตตานีโดยเปลี่ยนชื่อจากเมืองตานีมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๔๕๕ ในปัจจุบันแบ่งการปกครองออกเป็น ๑๒ อำเภอ ประกอบด้วย

- ๓.๑.๑.๑ อำเภอเมืองปัตตานี
- ๓.๑.๑.๒ อำเภอโคกโพธิ์
- ๓.๑.๑.๓ อำเภอสายบุรี
- ๓.๑.๑.๔ อำเภอหนองจิก
- ๓.๑.๑.๕ อำเภอยะหริ่ง
- ๓.๑.๑.๖ อำเภอยะรัง
- ๓.๑.๑.๗ อำเภอกะพ้อ
- ๓.๑.๑.๘ อำเภอไม้แก่น
- ๓.๑.๑.๙ อำเภอทุ่งยางแดง

๓.๑.๑.๑๐ อำเภอมายอ

๓.๑.๑.๑๑ อำเภอปानาละ

๓.๑.๑.๑๒ อำเภอแม่ลาน

นอกจากนี้ยังมีการแบ่งเขตการปกครองส่วนท้องถิ่นอีกหลายลักษณะ เช่น องค์การบริหารส่วนจังหวัด ๑ แห่ง เทศบาลเมือง ๑ แห่ง เทศบาลตำบลของเขตการปกครองที่ตั้งอยู่ในตำบลหลักในเขตเมืองของอำเภอต่าง ๆ รวมถึงเทศบาลในตำบลที่มีขนาดใหญ่ เช่น เทศบาลตำบลนาประดู่ อำเภอโคกโพธิ์ เป็นต้น และยังมีและองค์การบริหารส่วนตำบลอีกหลายแห่งที่กระจายอยู่ทั่วทั้งจังหวัด

ในปัจจุบันจังหวัดปัตตานีมีประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามร้อยละ ๘๐ ศาสนาพุทธร้อยละ ๑๘ และที่เหลือเป็นศาสนาอื่น ๆ อาชีพหลักของประชาชนในพื้นที่ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม และยังเป็นที่ตั้งของท่าเทียบเรือประมงที่สำคัญแห่งหนึ่งของภาคใต้และของประเทศไทย โดยท่าเทียบเรือปัตตานีถือได้ว่าเป็นท่าเทียบเรือที่มีราคาปลาในการซื้อขายที่แพงที่สุดแห่งหนึ่ง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้จังหวัดปัตตานีเป็นที่ตั้งของโรงงานอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมประมงอีกหลายแห่ง เช่น โรงงานปลากระป๋อง โรงงานผลิตอาหารสัตว์ และโรงงานผลิตน้ำแข็ง เป็นต้น

ทางการศึกษา จังหวัดปัตตานีมีสถาบันการศึกษาดังแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษาหลายแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นที่ตั้งของมหาวิทยาลัยแห่งแรกของภาคใต้ คือมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ที่เริ่มเปิดการศึกษาในพื้นที่จังหวัดปัตตานีตั้งแต่วันที่ ๘ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๕๑๑ ซึ่งแต่เดิมมีการเปิดการเรียนการสอนเฉพาะสาขาวิชาทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ แต่ปัจจุบันนี้มีการขยายการศึกษาทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี และกำลังจะมีการจัดการศึกษาทางวิทยาศาสตร์สุขภาพเพิ่มเติมในอนาคตอีกด้วย (สมปอง ทองฟ่อง : สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังมีมหาวิทยาลัยอีกหลายแห่งที่ได้เล็งเห็นในการกระจายโอกาสทางการศึกษาเพื่อการพัฒนาพื้นที่ จึงได้ขยายการจัดการศึกษาในสาขาวิชาที่สอดคล้องกับความต้องการของประชาชนในท้องถิ่นจังหวัดปัตตานีเพิ่มเติม ซึ่งมีทั้งสถาบันการศึกษาจากส่วนกลางและส่วนภูมิภาคอื่นๆนอกเหนือจากภาคใต้ เช่น มหาวิทยาลัยแม่โจ้ จังหวัดเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช จังหวัดนนทบุรี มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย จากกรุงเทพมหานคร ซึ่งส่วนใหญ่ใช้วิธีการจัดการศึกษาร่วมกับนักวิชาการและสถาบันการศึกษาในพื้นที่ และยังมีวิทยาลัยเฉพาะทางสาขาอาชีพอีกหลายแห่งที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ เช่น วิทยาลัยชุมชน ๑ แห่ง วิทยาลัยเทคนิค ๒ แห่ง วิทยาลัยอาชีวศึกษา ๑ แห่ง วิทยาลัยการอาชีพ ๒ แห่ง และวิทยาลัยประมง ๑ แห่ง เป็นต้น

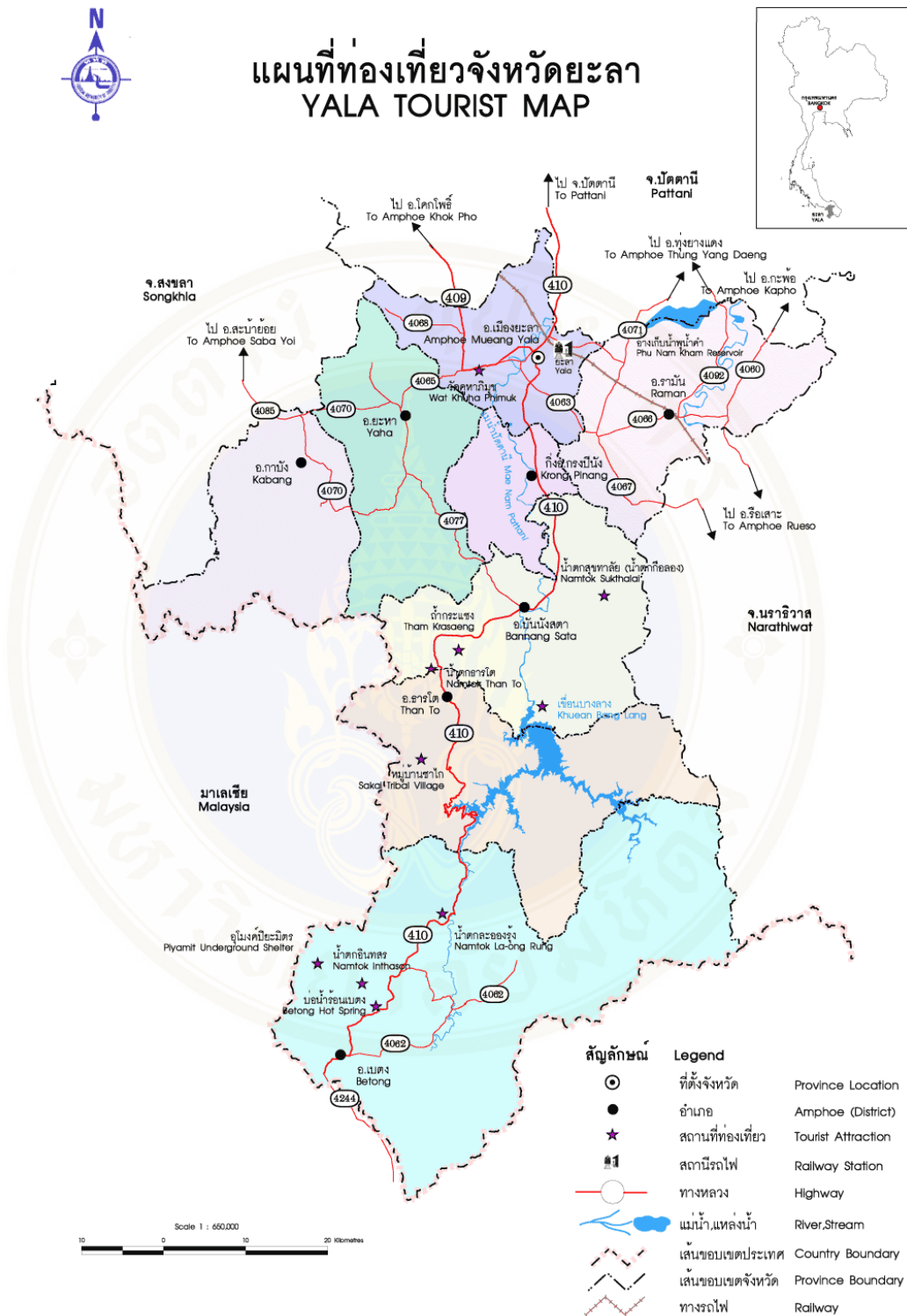
ทางการคมนาคม จังหวัดปัตตานีมีท่าอากาศยาน ๑ แห่ง ตั้งอยู่ที่อำเภอหนองจิก และสถานีรถไฟอีกหลายแห่ง โดยมีสถานีรถไฟหลักประจำจังหวัดตั้งอยู่ที่อำเภอโคกโพธิ์ ชื่อว่า สถานีรถไฟปัตตานี (โคกโพธิ์) ซึ่งเป็นสถานีรถไฟชั้น ๑ นอกจากนี้ยังมีสถานีขนส่งผู้โดยสารที่กำลังก่อสร้าง ตั้งอยู่ที่เขตอำเภอเมืองอีก ๑ แห่ง และยังมีท่าเทียบเรือบริเวณปากอ่าวปัตตานีอีก ๒ แห่งอีกด้วย

๓.๑.๒ จังหวัดยะลา

เป็นจังหวัดหนึ่งในอดีตหัวเมือง ๗ หัวเมืองที่ได้แยกตัวมาจากพื้นที่ของปัตตานี ปัจจุบัน “ยะลา” มีฐานะเป็นจังหวัดหนึ่งในกลุ่มจังหวัดชายแดนภาคใต้เช่นเดียวกับจังหวัดปัตตานีและจังหวัดนราธิวาส ยะลาเป็นจังหวัดที่มีพื้นที่ติดกับประเทศมาเลเซีย มีชื่อเดิมในอดีตที่เรียกกันว่าเมือง “นิบง” เมืองยะลาได้รับการเปลี่ยนแปลงฐานะเป็นจังหวัดยะลาตามพระราชบัญญัติราชอาณาจักรสยาม พ.ศ. ๒๔๖๗ เรื่อง การจัดระเบียบราชการบริหารส่วนภูมิภาคที่แบ่งเขตการปกครองออกเป็นจังหวัด เป็นอำเภอ และให้มีข้าหลวงประจำจังหวัด โดยกรมการจังหวัดเป็นผู้บริหารราชการ จนกระทั่งมีการเปลี่ยนแปลงให้มีผู้ว่าราชการจังหวัดมาปกครองดังเช่นทุกวันนี้

เหตุที่เรียกชื่อว่ายะลานั้นเพราะพระยาเมืองคนแรกได้ตั้งที่ทำการขึ้นที่บ้านยะลา คำว่า “ยะลา” เป็นชื่อเรียกสำเนียงภาษามลายูพื้นเมือง มาจากคำว่า “ยาลอ” (جال) แปลว่า “แห” แต่ตามประวัติศาสตร์ซึ่งได้เขียนไว้ในสมัยเจ็ดหัวเมือง โดยเจ้าผู้ครองเมืองเดิมได้เขียนไว้เป็นประวัติศาสตร์เป็นภาษามลายูว่า “เมืองยะลา” เป็นสำเนียงภาษาอาหรับ โดยชาวอินโดนีเซียที่เข้ามาเผยแพร่นิกายอิสลามในบริเวณเจ็ดหัวเมือง ซึ่งอยู่ในแหลมมลายูเป็นผู้ตั้งชื่อเมืองไว้ ที่ตั้งของเมืองยะลาเดิมตั้งอยู่ใกล้ภูเขายาลอ ห่างจากที่ว่าการอำเภอเมืองยะลาปัจจุบันไปทางทิศตะวันตกประมาณ ๑๒ กิโลเมตร แม้ยะลาจะได้รับการยกฐานะเป็นเมืองหนึ่งของบริเวณ ๗ หัวเมืองแต่คำว่าเมืองยะลาหรือยาลอยังคงเรียกกันในหมู่ผู้ใช้ภาษามลายูมาจนถึงปัจจุบันนี้

“จังหวัดยะลา” ยังได้ชื่อว่าเป็นจังหวัดหนึ่งในเขตพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ไม่ติดทะเล และมีการปกครองในรูปแบบเทศบาลนคร ซึ่งได้รับการยกฐานะเป็นเทศบาลนครยะลาในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ และยังเป็นเทศบาลมีการจัดวางผังเมืองที่ได้ชื่อว่าสวยงามที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทยอีกด้วย ที่ผ่านมามีได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดความสะอาด ๓ ปีซ้อนระหว่าง พ.ศ. ๒๕๒๘ – ๒๕๓๐ นอกจากนี้ในปี พ.ศ. ๒๕๔๐ ยะลายังได้รับการคัดเลือกจากองค์การอนามัยโลกให้เป็น ๑ ใน ๕ เมืองของประเทศไทยในโครงการเมืองน่าอยู่ทั่วโลกอีกด้วย



ภาพที่ ๓.๒ แผนที่จังหวัดยะลาในปัจจุบัน
(ภาพจากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย)

นับแต่จังหวัดยะลาได้รับการจัดตั้งเป็นจังหวัดมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๔๕๕ มีการจัดตั้งอำเภอต่างๆเพื่อความสะดวกในการแบ่งเขตการปกครองเพื่อการบริหารราชการเรื่อยมา ในปัจจุบันจังหวัดยะลาแบ่งการปกครองออกเป็น ๘ อำเภอ ประกอบด้วย

๓.๑.๒.๑ อำเภอเมืองยะลา

๓.๑.๒.๒ อำเภอเบตง

๓.๑.๒.๓ อำเภอบันนังสตา

๓.๑.๒.๔ อำเภอธารโต

๓.๑.๒.๕ อำเภอชะหา

๓.๑.๒.๖ อำเภอรามัน

๓.๑.๒.๗ อำเภอกาบัง

๓.๑.๒.๘ อำเภอกรงปินัง

นอกจากนี้ยังมีการแบ่งเขตการปกครองส่วนท้องถิ่นอีกหลายลักษณะ เช่น องค์การบริหารส่วนจังหวัด ๑ แห่ง เทศบาลนคร ๑ แห่ง เทศบาลเมือง ๑ แห่ง เทศบาลตำบลของเขตการปกครองที่ตั้งอยู่ในตำบลเขตเมืองของอำเภอต่างๆรวมถึงเทศบาลในตำบลที่มีขนาดใหญ่อีกหลายแห่ง และยังมีและองค์การบริหารส่วนตำบลอีกหลายแห่งที่กระจายอยู่ทั่วทั้งจังหวัด

ในปัจจุบันจังหวัดยะลามีจำนวนประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามร้อยละ ๙๕ ศาสนาพุทธร้อยละ ๒๔ และที่เหลือเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอื่น

ทางการศึกษา จังหวัดยะลามีสถาบันการศึกษาตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษาหลายแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นที่ตั้งของมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา ที่พัฒนามาจากวิทยาลัยครูยะลา นอกจากนี้ยังมีมหาวิทยาลัยเอกชนเฉพาะทางที่มุ่งเน้นการจัดการเรียนการสอนทางด้านอิสลามศึกษาเป็นหลัก คือ มหาวิทยาลัยอิสลามยะลา ทั้งยังเป็นที่ตั้งของวิทยาลัยการสาธารณสุขสิรินธร และสถาบันการพลศึกษา วิทยาเขตยะลา อีกด้วย นอกจากนี้ยังมีการเปิดวิทยาเขตในการกระจายโอกาสทางการศึกษาระดับสูง ในระดับบัณฑิตศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ที่จังหวัดยะลาด้วยอีกหนึ่งแห่ง นอกจากนี้ยังมีวิทยาลัยชุมชนอีก ๑ แห่ง

ทางการคมนาคม จังหวัดยะลาเป็นเพียงจังหวัดเดียวในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีเส้นทางรถไฟผ่านในเขตอำเภอเมือง ซึ่งแตกต่างจากจังหวัดปัตตานีและจังหวัดนราธิวาสที่เส้นทางรถไฟจะผ่านในอำเภอรอบนอกเท่านั้น แต่จังหวัดยะลาก็เป็นเพียงจังหวัดเดียวในพื้นที่สามจังหวัดที่ไม่มีพื้นที่ติดกับทะเล จังหวัดยะลาเคยมีท่าอากาศยานขนาดเล็กตั้งอยู่ในเขตอำเภอเมืองยะลา ปัจจุบันเลิกใช้การไปแล้วแต่มีการสร้างท่าอากาศยานแห่งใหม่ที่อำเภอเบตงขึ้นแทนที่

ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทางการเกษตร โดยเฉพาะการทำสวนยางพารา สวนผลไม้ และการเข้าไปทำงานในประเทศมาเลเซีย

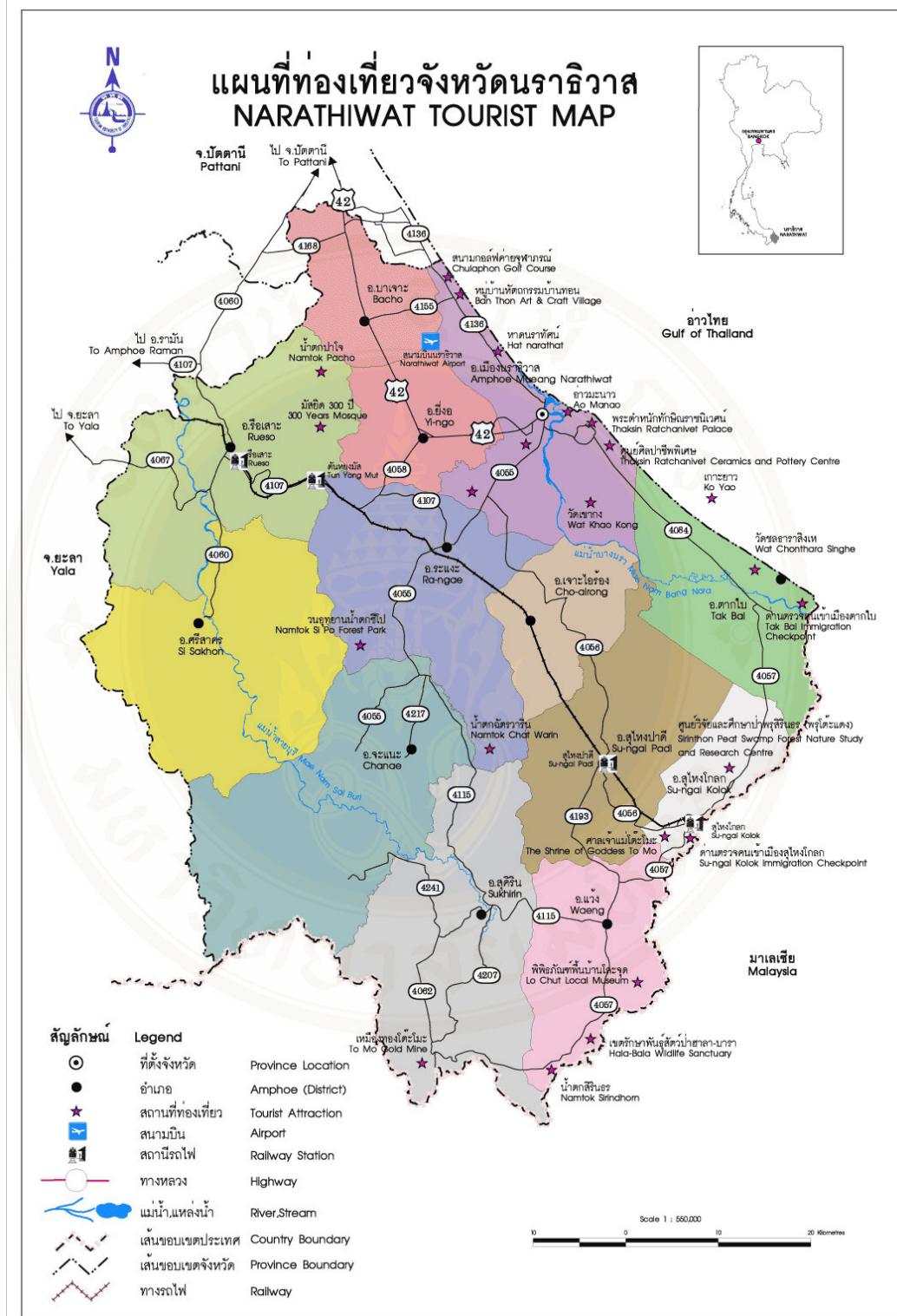
นอกจากนี้ด้วยเวลาที่ประชากรส่วนใหญ่ของจังหวัดยะลำนับถือศาสนาอิสลามเป็นหลัก และมีชาวไทยเชื้อสายจีนอาศัยอยู่มากในเขตอำเภอเมืองและอำเภอเบตงซึ่งเป็นอำเภอชายแดนติดกับประเทศมาเลเซีย จึงทำให้จังหวัดยะลาเป็นอีกหนึ่งจังหวัดที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมของหลายกลุ่มชาติพันธุ์ สำหรับอำเภอเบตงยังนับเป็นอำเภอที่เป็นเมืองท่องเที่ยวสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งที่มีนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทย ชาวมาเลเซีย และชาวสิงคโปร์นิยมมาท่องเที่ยวเป็นจำนวนมากอีกด้วย

๓.๑.๓ จังหวัดนราธิวาส

“จังหวัดนราธิวาส” เป็นอีกหนึ่งจังหวัดที่แยกตัวมาจากปัตตานีเดิมตั้งแต่ครั้งอดีต พื้นที่อันเป็นที่ตั้งในเขตอำเภอเมืองนราธิวาสในปัจจุบันนั้น เดิมมีฐานะเป็นเพียงอำเภอที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “อำเภอบางนรา” และขึ้นอยู่กับเมืองสาขบุรีที่เป็น ๑ ใน ๓ หัวเมืองภาคใต้ในดินแดนปัตตานีปลายแหลมมาลายูเดิม ต่อมาเมืองบางนราได้โอนไปขึ้นกับ “เมืองระแงะ” ซึ่งเป็นหนึ่งใน ๓ หัวเมืองเช่นกัน ก่อนที่บางนราจะกลายมาเป็นเมืองหลักและเปลี่ยนชื่อเป็นนราธิวาสมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งจะเห็นได้ว่านราธิวาสมีความเชื่อมโยงกับเรื่องราวของเมืองปัตตานี เมืองสาขบุรี และเมืองระแงะที่แนบแน่นและซับซ้อนมาก

โดยเมื่อวันที่ ๒๓ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๔๕ ได้มีประกาศพระบรมราชโองการให้แยกบริเวณ ๓ หัวเมืองออกมาเป็น “มณฑลปัตตานี” เพื่อสะดวกแก่การว่าราชการและทำนุบำรุงดูแลบ้านเมืองให้เจริญขึ้นกว่าแต่ก่อน ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๕๘ จึงได้มีการย้ายที่ว่าการจากเมืองระแงะที่ตั้งอยู่ที่ตำบลตันหยงมัส มาตั้งยังสถานที่แห่งใหม่ที่บ้านมะนาลอ (บ้านบางมะนาวในปัจจุบัน) ในอำเภอบางนรา และได้ยกฐานะอำเภอบางนราขึ้นเป็นเมืองบางนรา มีอำเภอในการปกครองในขณะนั้น ได้แก่ อำเภอบางนรา อำเภอดันหยงมัส กิ่งอำเภอยะบะ อำเภอสุไหงปาดี และกิ่งอำเภอโต๊ะโมะ

ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ได้เสด็จประพาสมณฑลปัตตานีได้ เมื่อพระองค์เสด็จถึงเมืองบางนราได้ทรงพระราชทานพระแสงศาสตราแก่เมืองบางนรา และทรงดำริว่าบางนรานั้นเป็นชื่อตำบลบ้าน และควรที่จะมีชื่อเมืองไว้เป็นหลักฐานสืบไป จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนชื่อเป็น “เมืองนราธิวาส” ซึ่งหมายถึงที่อยู่ของคนดี เมื่อวันที่ ๑๐ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๕๘ จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๔๗๖ ได้มีการปรับปรุงระเบียบบริหารราชการส่วนภูมิภาคครั้งใหม่ทั่วประเทศและได้มีการให้เปลี่ยนชื่อเมืองเป็นจังหวัด เมืองนราธิวาสจึงเปลี่ยนเป็น “จังหวัดนราธิวาส” จากนั้นเป็นต้นมา



ภาพที่ ๓.๓ แผนที่จังหวัดนราธิวาสในปัจจุบัน
(ภาพจากการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย)

หลังจังหวัดนครราชสีมาได้รับการจัดตั้งเป็นจังหวัดมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๔๕๕ พร้อมกับการจัดตั้งจังหวัดปัตตานีและจังหวัดยะลาแล้ว ในปัจจุบันแบ่งการปกครองออกเป็น ๑๓ อำเภอ ประกอบด้วย

๓.๑.๓.๑ อำเภอเมืองนครราชสีมา

๓.๑.๓.๒ อำเภอตากใบ

๓.๑.๓.๓ อำเภอบาเจาะ

๓.๑.๓.๔ อำเภอชิง

๓.๑.๓.๕ อำเภอระแงะ

๓.๑.๓.๖ อำเภอศรีสาคร

๓.๑.๓.๗ อำเภอศรีสาคร

๓.๑.๓.๘ อำเภอแว้ง

๓.๑.๓.๙ อำเภอสุคีริน

๓.๑.๓.๑๐ อำเภอสุไหงโก-ลก

๓.๑.๓.๑๑ อำเภอสุไหงปาดี

๓.๑.๓.๑๒ อำเภอจะแนะ

๓.๑.๓.๑๓ อำเภอเจาะไอร้อง

นอกจากนี้ยังมีการแบ่งเขตการปกครองส่วนท้องถิ่นอีกหลายลักษณะ เช่น องค์การบริหารส่วนจังหวัด ๑ แห่ง เทศบาลเมือง ๓ แห่ง เทศบาลตำบลของเขตการปกครองที่ตั้งอยู่ในเขตเมืองของอำเภอต่าง ๆ รวมถึงเทศบาลในตำบลที่มีขนาดใหญ่ และยังมีและองค์การบริหารส่วนตำบลอีกหลายแห่งที่กระจายอยู่ทั่วทั้งจังหวัด

ในปัจจุบันประชากรส่วนใหญ่ของจังหวัดนครราชสีมานับถือศาสนาอิสลามประมาณร้อยละ ๘๐ ส่วนที่เหลือนับถือศาสนาพุทธและศาสนาอื่น ๆ อาชีพหลักของประชาชนในพื้นที่ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม และการค้าขายชายแดนระหว่างประเทศไทยและประเทศมาเลเซีย และยังมีนิคมข้ามไปหางานทำที่ประเทศมาเลเซียอีกด้วย

ทางการศึกษา จังหวัดนครราชสีมามีมหาวิทยาลัยอยู่ ๑ แห่งที่เพิ่งจัดตั้งด้วยการบูรณาการสถาบันอุดมศึกษาที่มีอยู่แล้วในพื้นที่ร่วมกับสถาบันทางอาชีวศึกษาเข้าไว้ด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นวิทยาลัยพยาบาลบรมราชชนนีนครราชสีมา วิทยาลัยเกษตรและเทคโนโลยีนครราชสีมา วิทยาลัยเทคนิคนครราชสีมา และวิทยาลัยอาชีวศึกษานครราชสีมา เป็นต้น และได้ใช้ชื่อมหาวิทยาลัยแห่งใหม่นี้ว่า “มหาวิทยาลัยนครราชสีมาราชชนรินทร์” และยังมีวิทยาลัยชุมชนนครราชสีมาอีก ๑ แห่ง นอกจากนี้ยังเป็นที่ตั้งของพระตำหนักทักษิณราชโนวสน์อีกด้วย

ทางการคมนาคม จังหวัดนราธิวาสมีท่าอากาศยานนราธิวาสที่ยังคงมีเที่ยวบินให้บริการจากกรุงเทพมหานคร และมีเส้นทางรถไฟผ่านเขตจังหวัดและไปสู่ปลายทางเส้นทางรถไฟทางสายใต้ของประเทศไทยที่อำเภอสุไหงโก-ลกและเส้นทางนี้ยังสามารถเดินรถไฟต่อเนื่องไปประเทศมาเลเซียปลายทางที่ประเทศสิงคโปร์ได้อีกด้วย แม้เส้นทางรถไฟดังกล่าวจะไม่ผ่านเขตอำเภอเมืองก็ตามแต่ก็ครอบคลุมในหลายอำเภอและถือเป็นการคมนาคมที่สะดวกสบายในการติดต่อระหว่างกันในพื้นที่ ๓ จังหวัดเป็นอย่างดี นอกจากนี้ด้วยความที่จังหวัดนราธิวาสมีพื้นที่ติดทะเลจึงมีท่าเทียบเรือในเขตเมืองอีก ๑ แห่งอีกด้วย ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทางการเกษตร โดยเฉพาะการทำสวนยางพารา สวนผลไม้ และการเข้าไปทำงานในประเทศมาเลเซีย รวมถึงธุรกิจทางการท่องเที่ยวที่มีอำเภอสุไหงโก-ลกเป็นอำเภอที่ได้รับความนิยมจากนักท่องเที่ยวจากประเทศมาเลเซียและสิงคโปร์ในการพักผ่อนและท่องเที่ยวตามเทศกาลสำคัญตลอดทั้งปี

๓.๑.๔ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้

ด้วยปัญหาในการจัดการปกครองพื้นที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ทางราชการประสบเรื่อยมา จึงมีการจัดตั้งหน่วยงานในการปกครองดูแล ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส ตลอดจนครอบคลุมถึงจังหวัดสงขลาและจังหวัดสตูล รวม ๕ จังหวัด คือ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ศอ.บต.) ซึ่งตั้งอยู่ที่จังหวัดยะลา โดยมีรองปลัดกระทรวงมหาดไทยปฏิบัติหน้าที่ในการเป็นเลขานุการในการดูแลสั่งการการปกครองในพื้นที่ทั้ง ๕ จังหวัด

ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. ๒๕๒๔ เพื่อแก้ปัญหาความขัดแย้งในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยรัฐบาลในสมัยนั้นมองว่า ในการแก้ปัญหาภัยคุกคามจะใช้การปราบปรามอย่างเดียวไม่ได้ แต่ต้องใช้การพัฒนานำการปราบปรามหรือการทหาร โดยได้วางนโยบายการแก้ปัญหา เป็น ๒ ด้านคือ การพัฒนา และการปราบปราม โดยตั้งศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้ขึ้นอยู่กับรองปลัดกระทรวงมหาดไทย โดยมีหน้าที่ที่สำคัญในการดูแล พัฒนา และได้จัดตั้ง พตท. ๔๑ หรือ กองกำลังผสม พลเรือน ตำรวจ ทหาร ที่ ๔๑ โดยขึ้นอยู่กับกองทัพภาคที่ ๔ ดูแลเรื่องการปราบปรามคู่ขนานกันไปในปี พ.ศ. ๒๕๓๕ นายบรรหาร ศิลปอาชา นายกรัฐมนตรี ได้แต่งตั้งคณะกรรมการอำนวยการแก้ไขปัญหาความมั่นคงจังหวัดชายแดนภาคใต้ขึ้น โดยได้มอบหมายให้รองนายกรัฐมนตรีเป็นประธานเป็นองค์กรในระดับนโยบาย โดยโครงสร้างดังกล่าวมีศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้อยู่ภายใต้การกำกับดูแลของปลัดกระทรวงมหาดไทย และรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย รับผิดชอบงานภารกิจงานด้านฝ่ายพลเรือนและตำรวจไปพร้อมกัน

ต่อมาเมื่อวันที่ ๓๐ เมษายน พ.ศ. ๒๕๔๕ รัฐบาล พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร ได้ปรับ ยุทธศาสตร์ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยมีคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรี ยุบศูนย์อำนวยการ บริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ และ พตท.๔๓ ตามคำแนะนำของพล.ต.อ.สันต์ สรุดานนท์ ผู้บัญชาการตำรวจแห่งชาติ เมื่อวันที่ ๓๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๔๕ และให้โอนอำนาจของคณะกรรมการ การอำนวยการแก้ไขปัญหาคความมั่นคงจังหวัดชายแดนภาคใต้ ไปเป็นของสภาความมั่นคงแห่งชาติ อำนาจของ ศอ.บต. เป็นของกระทรวงมหาดไทย และอำนาจของ พตท.๔๓ เป็นของกองทัพภาคที่ ๔ / กอ.รมน.ภาค ๔

ในปี พ.ศ. ๒๕๔๗ ได้มีคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรี ที่ ๖๘/๒๕๔๗ ลงวันที่ ๒๔ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๔๗ ลงนามโดย พลเอกชวลิต ยงใจยุทธ รองนายกรัฐมนตรี ผู้ปฏิบัติราชการแทน นายกรัฐมนตรีให้กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายใน จัดตั้งกองอำนวยการรักษาความมั่นคง ภายใน ส่วนหน้าใช้ชื่อว่า “กองอำนวยการเสริมสร้างสันติสุขจังหวัดชายแดนภาคใต้” เป็นศูนย์ ควบคุมและแกนหลักในการประสาน การปฏิบัติงานในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และต่อมาได้มีคำสั่ง สำนักนายกรัฐมนตรี ที่ ๒๐๐/๒๕๔๘ ลงวันที่ ๓๑ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๘ จัดตั้ง คณะกรรมการนโยบายเสริมสร้างสันติสุขจังหวัดชายแดนภาคใต้ (กสขต.) ขึ้นตรงต่อนายกรัฐมนตรี สืบเนื่องจากสถานการณ์ความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้เกิดขึ้น และดำเนินการอย่าง ต่อเนื่องและความรุนแรงของการก่อเหตุในช่วงแรกยังอยู่ใน ระดับต่ำ แต่สันนิฐานว่า การปลุกฝัง อุดมการณ์การปรับเปลี่ยน และการเตรียมจัดตั้งองค์กรใหม่ น่าจะอยู่ในช่วงแห่งการฝังตัว จนเมื่อ วันที่ ๔ มกราคม พ.ศ. ๒๕๔๗ ได้เกิดเหตุปล้นกองพันพัฒนาที่ ๔ อำเภोजะเอยีร์ และเกิด เหตุการณ์กรือเซะ เมื่อวันที่ ๒๘ เมษายน พ.ศ. ๒๕๔๗ มีผู้เสียชีวิต ๑๐๘ คน รวมทั้งเหตุการณ์ที่ตาก ไบ เมื่อวันที่ ๒๕ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๔๗ มีผู้เสียชีวิต ๘๕ คน จึงได้มีการจัดตั้งหน่วยงานขึ้นอีกครั้ง ตามคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรี ที่ ๒๐๗/๒๕๔๘ จัดตั้ง ศอ.บต. ขึ้น และได้แต่งตั้งให้ ผอ.ศอ.บต. เมื่อ วันที่ ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๘ เมื่อวันที่ ๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๒ คณะรัฐมนตรี มีมติ เห็นชอบให้ ภาณุ อุทัยรัตน์ ผู้ว่าราชการจังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นรองปลัดกระทรวงมหาดไทย และผู้อำนวยการศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ผอ.ศอ.บต.) และปรับมาเป็น รักษาการในตำแหน่งเลขาธิการศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน (ศูนย์ อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้, ๒๕๕๓)

จะเห็นว่าแม้ในปัจจุบันปัตตานีจะได้ถูกแยกออกเป็นจังหวัด รวม ๓ จังหวัด และได้ กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของประเทศอย่างสมบูรณ์แล้วก็ตาม แต่ความเป็นชาติพันธุ์มาลาญซึ่งถูกปลุกฝัง แนวความคิดในวิถีของศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นศาสนาที่คนปัตตานีส่วนใหญ่นับถือ ยังคงมีอิทธิพลและ บทบาทต่อสังคมและวิถีชีวิตของชาวปัตตานี เป็นอย่างมาก ในขณะที่ศาสนาพุทธ ซึ่งเป็นศาสนาที่คน

ไทยส่วนใหญ่ทั้งประเทศนับถือ กลับกลายเป็นศาสนาที่มีบทบาทในพื้นที่เฉพาะชาวไทยเชื้อสายพุทธที่นับถือศาสนาพุทธมาตั้งแต่บรรพบุรุษเท่านั้น ขณะเดียวกันด้วยปัญหาความไม่สงบที่เกิดขึ้น ทำให้หน่วยงานภาคส่วนต่างๆ ได้เข้ามาแก้ไขปัญหาคความไม่สงบในด้านต่างๆ มากขึ้น โดยเฉพาะด้านการศึกษาดังจะเห็นได้จากการขยายโอกาสทางการศึกษาของสถาบันการศึกษาระดับต่างๆ ซึ่ง ณ วันนี้จะพบว่า มีสถาบันอุดมศึกษาของรัฐบาลและเอกชนตั้งอยู่ในพื้นที่อย่างน้อยจังหวัดละ ๑ แห่ง โดยเริ่มต้นที่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เมื่อวันที่ ๙ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๑๑ และถือเป็นมหาวิทยาลัยแห่งแรกที่ตั้งขึ้นเพื่อขยายโอกาสทางการศึกษาในภาคใต้ นั้นย่อมหมายความว่าความพยายามในการแก้ไขปัญหาความขัดแย้งและความแตกต่างในสังคมภาคใต้ตอนล่างนั้น ได้มีความพยายามมานานทุกยุคทุกสมัย

ขณะเดียวกันแม้ในพื้นที่ปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่นๆ จะมีประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามเป็นหลัก แต่ก็ยังคงมีประชาชนที่นับถือศาสนาอื่นๆ ที่ยังคงเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ และสร้างบรรยากาศให้ปัตตานีและจังหวัดใกล้เคียงยังคงเป็นสังคมฐานพหุวัฒนธรรมที่มีความหลากหลาย ทั้งในแง่ของเชื้อชาติ ศาสนา และระบบวิถีชีวิตที่ต่างสอดคล้องกับหลักการของแต่ละศาสนา และผสมผสานกลมกลืนระหว่างกันอีกด้วย ซึ่งหนึ่งในความเป็นพหุวัฒนธรรมคือเรื่องของดนตรีปัตตานีที่มีประวัติและพัฒนาการที่ยาวนานและส่งสมกันมาโดยผ่านกระบวนการสืบทอดและปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย ตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละยุค

๓.๒ สภาพการณ์ของดนตรีปัตตานีในปัจจุบัน

การศึกษาเรื่อง “ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม” ในครั้งนี้ เป็นการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเน้นเฉพาะดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาสอันเป็นพื้นที่เดิมของปัตตานีมาตั้งแต่อดีต ตลอดจนมีการแพร่กระจายวัฒนธรรมบางส่วนไปยังพื้นที่ของจังหวัดสงขลาและจังหวัดสตูลที่มีอาณาเขตและพรมแดนติดกับพื้นที่ใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ พื้นที่นี้ยังมีความพิเศษแตกต่างจากพื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศโดยทั่วไปหลายประการ เช่น การนับถือศาสนาที่ประชาชนในพื้นที่ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามประมาณร้อยละ ๘๐ ทำให้พื้นที่ดังกล่าวนี้ได้รับอิทธิพลทางศาสนาอิสลามในหลายแง่มุมตามไปด้วย ทั้งในเรื่องของวิถีชีวิต ประเพณี และวัฒนธรรม ขณะเดียวกันก็ยังคงมีประชาชนที่นับถือศาสนาอื่นอาศัยอยู่ร่วมกันอีกหลายเชื้อชาติที่ต่างมีวัฒนธรรมและวิถีชีวิตเป็นของตนเอง

สำหรับดนตรีที่ปรากฏภาคใต้ตอนบนและมีปรากฏในเขตภาคใต้ตอนล่างด้วยนั้น จะอยู่นอกกรอบบริบทของดนตรีที่ศึกษาในครั้งนี้

อย่างไรก็ตาม เนื่องด้วยลักษณะเฉพาะของดนตรีพื้นบ้านชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเขตพื้นที่ของจังหวัดปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลจะมีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม การต่อสู้ ศิลปะการแสดง บันเทิง ศาสนา และวิถีชีวิตในแง่มุมอื่นๆค่อนข้างใกล้ชิด ดังนั้นในการศึกษาถึงดนตรีปัตตานีตามบริบทครั้งนี้ จะครอบคลุมและเชื่อมโยงถึงศิลปะการแสดงและบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เห็นถึงความเชื่อมโยงและความสัมพันธ์ของดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่กับบริบทที่เกี่ยวข้อง อันจะนำไปสู่การทำความเข้าใจอิทธิพลดนตรีของดนตรีปัตตานีที่มีต่อบริบทที่เกี่ยวข้องต่อไป

ในความเป็นตัวตนทางวัฒนธรรมในพื้นที่นี้ หากมองโดยย้อนรอยประวัติศาสตร์ความเป็นมาและสภาพทางภูมิศาสตร์จะพบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของพื้นที่ไม่ได้มีปัจจัยเพียงแค่เรื่องของศาสนาเพียงอย่างเดียว แต่ยังมาจากการเข้ามาปฏิสัมพันธ์กันของกลุ่มคนหลายเชื้อชาติศาสนาจากการติดต่อค้าขาย ไม่ว่าจะเป็นชาวตะวันตก ชาวตะวันออกกลาง ชาวจีน หรือแม้กระทั่งชาวญี่ปุ่น (อาณาจักรริวกิว) เนื่องจากในอดีตปัตตานีเคยเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญในการเดินเรือมาก่อน และปรากฏหลักฐานว่าที่นี่ยังเป็นศูนย์กลางทางการค้าที่สำคัญแห่งหนึ่งของภูมิภาคที่นักเดินเรือทั่วโลกรู้จักกันดี ซึ่งการเข้ามาของกลุ่มชนต่างๆเหล่านี้ย่อมทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายถ่ายทอดทางวัฒนธรรมตามไปพร้อมกัน และผู้ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายดังกล่าวก็คือประชาชนในพื้นที่แห่งนั้นเอง

ความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ปรากฏนั้นมีมากมายหลายลักษณะ ทั้งสิ่งที่ปรากฏเป็นรูปธรรมและเป็นนามธรรม ในส่วนของรูปธรรมนั้นจะเห็นได้จากการที่พื้นที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้มีศาสนสถานของศาสนาและกลุ่มชนต่างๆตั้งอยู่มากมาย รวมถึงสถาปัตยกรรมในลักษณะอื่นๆ เช่น มัสยิดของศาสนาอิสลาม วัดของศาสนาพุทธ ศาลาเจ้าของชาวไทยเชื้อสายจีน หรือแม้กระทั่งอาคารหรือสิ่งก่อสร้างในลักษณะชิโน-โปรตุกีสที่มีอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตก สำหรับความหลากหลายในเชิงนามธรรมนั้นจะปรากฏในลักษณะของแนวความเชื่อในศาสนาต่างๆ รวมถึงค่านิยม ประเพณี และวิถีชีวิตของกลุ่มชนในพื้นที่ในแง่มุมต่างๆ

วัฒนธรรมที่หลากหลายเหล่านี้ แม้จะดูเหมือนว่าเป็นการดำรงอยู่แบบแยกส่วนที่แต่ละวัฒนธรรมต่างดำรงอยู่ด้วยตนเองโดยอาจไม่เห็นแง่มุมของการผสมผสานกันก็ตาม แต่ก็มิบังสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้วความหลากหลายวัฒนธรรมที่ปรากฏในพื้นที่นี้ ก็ยังคงมีการผสมผสานระหว่างกัน และได้รับการยอมรับและดำรงอยู่มาจนถึงทุกวันนี้

สำหรับดนตรีที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ ประกอบด้วยดนตรีและศิลปะการแสดงที่มีดนตรีเกี่ยวข้องจำนวน ๗ ประเภท คือ

๓.๒.๑ ร่องเง็ง

๓.๒.๒ ดิเกร์ฮูดู

๓.๒.๓ กรือไต่ะ

๓.๒.๔ อานาซิด

๓.๒.๕ ลีละ

๓.๒.๖ มะโย่ง

๓.๒.๗ วายังกุลิด

ซึ่งดนตรีปัตตานีแต่ละประเภทมีลักษณะดังต่อไปนี้

๓.๒.๑ ร่องเง็ง

“ร่องเง็ง” เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏมาเป็นเวลานาน และยังปรากฏว่าการแสดงชนิดนี้มีเล่นในพื้นที่อื่นๆที่มีชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่ด้วยเช่นกัน เช่นที่ฝั่งทะเลอันดามันหรือในประเทศมาเลเซีย และหากพิจารณาการแสดงชนิดนี้แล้วจะเห็นได้ว่าการผสมผสานของวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายอยู่มาก ทั้งในส่วนของเครื่องดนตรี บทเพลง ท่ารำ การแต่งตัว และขนบธรรมเนียมในการแสดง ซึ่งทั้งหมดจะอยู่ภายใต้กรอบและหลักปฏิบัติที่ดิงามของศาสนาอิสลามอันเป็นศาสนาหลักที่คนในพื้นที่นับถือเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งการศึกษาเรื่องดังกล่าวจะเป็นกรณีศึกษาที่ทำให้เห็นถึงการดำรงอยู่ของความหลากหลายทางวัฒนธรรมในพื้นที่ ซึ่งดำรงอยู่ร่วมกันอย่างผสมผสานกันได้ภายใต้ความแตกต่างระหว่างกัน จนสิ่งเหล่านี้กลายเป็นการสร้างอัตลักษณ์ที่สำคัญทางวัฒนธรรมของพื้นที่และสามารถอยู่ในสังคมทุกยุคทุกสมัยมาจนถึงปัจจุบัน

๓.๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมา

ร่องเง็งเป็นการแสดงที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างของไทย จากการศึกษาเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนามยังพบว่า ประวัติความเป็นมาของการแสดงร่องเง็งนั้น มีข้อสันนิษฐานของสถานที่ก่อกำเนิดไว้หลายแห่ง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเมืองท่าที่สำคัญในแหลมมาลายู เช่น ปัตตานีและมะละกา อย่างไรก็ตามยังไม่มีข้อสรุปเด่นชัดว่าแท้จริงแล้วการแสดงชนิดนี้มีต้นกำเนิดจากที่ใดกันแน่ แต่หากวิเคราะห์จากประวัติศาสตร์และสภาพภูมิศาสตร์ของทั้ง ๒ เมืองจะพบว่า ทั้งมะละกาและปัตตานีต่างเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญและมีชาวต่างชาติเข้ามาติดต่อค้าขายมาแต่ครั้งอดีต ทั้ง ๒ แห่งจึงเหมาะแก่การเป็นประตูเปิดรับวัฒนธรรมต่างถิ่นโดยเฉพาะจาก

ตะวันตกที่เข้ามาในสังคมแหลมมลายู แต่หากเมื่อเทียบหลักฐานต่างๆแล้วอาจมีความเป็นไปได้ว่าปัตตานีน่าจะเป็นเมืองที่มีความได้เปรียบในหลายเรื่องเมื่อเทียบกับมะละกา จึงเป็นไปได้ว่าร่องเงื่อนน่าจะมีกำเนิดที่สถานที่แห่งนี้มากกว่า

การแสดงร่องเงื่อนนั้น แม้จะเป็นการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งจากวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออก และรูปแบบที่ปรากฏ ไม่ว่าจะเป็น ดนตรี บทเพลง การแสดงท่าร่ายรำ เครื่องแต่งกาย รวมถึงโอกาสในการแสดง แต่ก็มีสิ่งหนึ่งที่ถือมีความสำคัญยิ่งในการทำใหรร่องเงื่อนอยู่คู่กับสังคมชายแดนใต้และพื้นที่ใกล้เคียงมาจนถึงทุกวันนี้ นั่นคือการแสดงที่อยู่ในกรอบประเพณีอันดีงามของวิถีประเพณีและหลักการทางศาสนา ซึ่งมีพื้นฐานมาจากการที่ร่องเงื่อนเป็นศิลปะการแสดงที่เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของราชสำนักนั่นเอง

จากหลักฐานของขุนจาริกวิเศษเกี่ยวกับการแสดงร่องเงื่อนที่ได้บันทึกเกี่ยวกับร่องเงื่อนกล่าวว่า ร่องเงื่อนน่าจะเกิดขึ้นในช่วงที่ชาวโปรตุเกสเข้ามาติดต่อค้าขายกับเมืองท่าต่างๆในแหลมมลายูประมาณปี พ.ศ. ๒๐๖๑ ซึ่งเมื่อมีการติดต่อค้าขายกับหัวเมืองต่างๆจนเสร็จสิ้นภารกิจจะมีการเฉลิมฉลองด้วยการร้องรำทำเพลงตามธรรมเนียมตะวันตก ซึ่งการร้องรำทำเพลงนั้นมีการแสดงพื้นเมืองที่คนไทยเรียกกันว่าฟรังรำทำรวมอยู่ด้วย (สุภา วัชรสุขุม, ๒๕๓๐ : ๑๔) การแสดงดังกล่าวทำให้คนพื้นเมืองมีโอกาสดูพบเห็นและซึมซับการแสดงและดนตรีเหล่านี้ จนกระทั่งนำมาประยุกต์กับวัฒนธรรมถิ่นและปรับปรุงเปลี่ยนแปลงจนเป็นการแสดงและดนตรีร่องเงื่อนในเวลาต่อมา หลักฐานดังกล่าวยังมีการอ้างอิงคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่อีกด้วยว่า ตอนที่ “ลั้มโตะเคี่ยม” พ่อค้าชาวจีนที่ขายของ “ลั้มกอเหนี่ยว” ที่เดินทางมาค้าขายและติดต่อกับปัตตานี และได้พบรักกับธิดาของเจ้าเมืองปัตตานีจนมีการอภิเษกสมรสกันนั้น มีการจัดงานเฉลิมฉลองอย่างยิ่งใหญ่ ๓ วัน ๓ คืน และในแต่ละคืนมีการแสดงต่างๆรวมถึงมหรสพมากมาย และหนึ่งในนั้นมีการแสดงร่องเงื่อนอยู่ด้วย และเป็นคณะร่องเงื่อนของวังเจ้าเมืองปัตตานีในสมัยนั้น ปรากฏว่าการแสดงดังกล่าวมีความสวยงามและประทับใจผู้ชมจนเป็นที่กล่าวขวัญกันมาจนถึงทุกวันนี้ สำหรับลั้มโตะเคี่ยมซึ่งเป็นพี่ชายของลั้มกอเหนี่ยวนั้น ได้เปลี่ยนศาสนานับถือศาสนาอิสลามเพื่อให้สอดคล้องกับวิถีชาวปัตตานี และนั่นคงเป็นส่วนหนึ่งที่ลั้มโตะเคี่ยมมีบทบาทที่ทำให้วัฒนธรรมจีนเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมถิ่นปัตตานีจนก่อเกิดการผสมผสานและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม และกลายมาเป็นวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์ของปัตตานีในที่สุด (นิยะปาร์ ระเด่นอาหมัด, ม.ป.ป.)

นอกจากนี้ก่อนที่จะมีการปฏิรูประเบียบบริหารราชการแผ่นดินในช่วงปี พ.ศ. ๒๔๓๕ – พ.ศ. ๒๔๔๕ ยังมีหลักฐานที่ขุนจาริกวิเศษบันทึกไว้ว่า ณ วังยะหริ่ง (ปัจจุบันยะหริ่งเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี) ซึ่งเป็นวังของพระยาพิพิธเสนา มาตยาธิบดีศรีสุรสงคราม หรือที่

ชาวเมืองเรียกกันติดปากว่า ราชยา (มีความหมายเทียบเคียงคำว่าราชา) ท่านมีความสนพระทัยในการแสดงชนิดนี้มาก และบริวารของท่านจำนวนมากที่อยู่ในวังนั้น ล้วนมีความสามารถทางด้านการแสดงร้องเงี้ยว โดยเฉพาะบริวารหญิงที่เป็นที่รำลือทั่วไปว่ามีความสามารถในการเต้นร้องเงี้ยวได้สวยงามยากที่จะหาผู้ใดมาเทียบเท่า ทุกครั้งเมื่อวังแห่งนี้มีงานเลี้ยงมงคลต่าง ๆ มักจะมีการเต้นร้องเงี้ยวโดยให้แขกผู้ใหญ่ออกมาเต้นร้องเงี้ยวกับบริวารหญิงที่มีความสามารถในการเต้นร้องเงี้ยวเหล่านี้ แต่ผู้ที่มาร่วมเต้นรำได้จะต้องเป็นบุรุษสูงศักดิ์เท่านั้น สำหรับสตรีผู้สูงศักดิ์ไม่สามารถมาเต้นร้องเงี้ยวได้ ส่วนผู้ชายในระดับชาวบ้านหรือระดับบริวารก็จะไม่มีโอกาสเต้นร้องเงี้ยวเช่นกัน (สุภา วัชรสุขุม, ๒๕๓๐ : ๑๕) ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวนับเป็นวัฒนธรรมยุโรปที่ปรากฏในดนตรีป๊อปปูล่าที่สำคัญอีกประการหนึ่ง

อย่างไรก็ตามต่อมาการแสดงร้องเงี้ยวก็มีโอกาสแพร่กระจายออกนอกวังไปสู่ระดับชาวบ้านมากขึ้น โดยแฝงตัวไปกับการแสดงพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่เรียกว่า “มะโย่ง” โดยร้องเงี้ยวจะทำหน้าที่เป็นการแสดงสลับฉากระหว่างที่รอพักการแสดงมะโย่ง โดยจะมีดนตรีร้องเงี้ยวบรรเลงและเปิดโอกาสให้ชายหนุ่มที่มาชมการแสดงมะโย่งขึ้นมาบนเวทีและเต้นร้องเงี้ยวกับหญิงสาวของคณะมะโย่งที่จัดเตรียมไว้ ซึ่งผู้ชายเหล่านี้ต้องจ่ายค่าตอบแทนให้กับหญิงสาวที่เต้นร้องเงี้ยวกับตนด้วย แม้เหตุการณ์นี้จะมีข้อดีตรงที่ทำให้การแสดงร้องเงี้ยวเข้าถึงคนทุกระดับชั้น แต่ก็ทำให้ภาพของการแสดงร้องเงี้ยวเสียหายตามไปไม่น้อยเช่นกันเช่นกัน เนื่องจากถูกมองว่าร้องเงี้ยวเป็นการแสดงของพวกเดินกินรำกินและไม่มีปัญญาประกอบอาชีพอย่างอื่น (จรัส ชูชื่น, ๒๕๔๑ : ๔๕)

แม้ร้องเงี้ยวจะเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในหัวเมืองปักษ์ใต้ซึ่งตั้งอยู่แหลมมลายูและมีระยะทางห่างจากศูนย์กลางการปกครองของไทยค่อนข้างมาก อีกทั้งบทบาทและหน้าที่ของร้องเงี้ยวก็ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับราชสำนักในส่วนกลางโดยตรง จึงทำให้เรื่องราวของร้องเงี้ยวจึงแทบจะไม่ปรากฏในราชสำนักส่วนกลางเลยแม้แต่เนือง

แต่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ ๙ (พ.ศ. ๒๔๙๕ – ปัจจุบัน) ปรากฏมีหลักฐานจากการบอกเล่าของครุฑีเมาะ โชติอุทัย ผู้ซึ่งมีความสามารถในการเต้นร้องเงี้ยวว่า การแสดงชนิดนี้ได้เข้าไปมีบทบาทในราชสำนักไทยที่น่าภูมิใจยิ่ง ในช่วงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ เสด็จประพาสหัวเมืองภาคใต้ ได้เสด็จแปรพระราชฐานมาที่จังหวัดปัตตานีและประทับค้างคืน ณ จวนผู้ว่าราชการจังหวัดปัตตานี และทางจังหวัดได้จัดการแสดงต่างๆถวายหน้าพระที่นั่ง ซึ่งหนึ่งในการแสดงดังกล่าวคือการแสดงร้องเงี้ยวที่ฝึกซ้อมทำรำโดยครุฑีเมาะ โชติอุทัย อาจารย์จากโรงเรียนเมืองปัตตานี ผู้ซึ่งมีความสามารถในการเต้นร้องเงี้ยวที่สวยงามที่สุดของจังหวัดปัตตานีและพื้นที่ใกล้เคียงในขณะนั้น และบรรเลงดนตรีโดยการฝึกซ้อมและบรรเลงของดนตรีของ นายชาครี แวเด็ง (ซึ่งต่อมาท่าน

ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงทางด้านดนตรีพื้นบ้าน) การแสดงดังกล่าวได้รับความชื่นชมจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์เป็นอย่างมาก

ครั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ และพระบรมวงศานุวงศ์เสด็จพระราชดำเนินกลับพระนคร ได้มีจดหมายจากสำนักพระราชวังมายัง ครูตีเมาะ โชติอุทัย ความในจดหมายดังกล่าวแจ้งว่า สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงโปรดเกล้าฯที่จะให้มีการฝึกหัดการแสดงร้องเงี้ยวกับข้าราชการบริพาล ณ พระราชวังไกลกังวล อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เพื่อแสดงในวโรกาสครบรอบ ๑๐ ปีเนื่องในพระบรมราชาภิเษก จึงขอให้ครูตีเมาะ โชติอุทัย เดินทางจากจังหวัดปัตตานีเข้ามายังสำนักพระราชวังเพื่อเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทเพื่อถวายเป็นการฝึกซ้อมการแสดงร้องเงี้ยวในครั้งนี้ เหตุการณ์ดังกล่าวยังความปลาบปลื้มใจและสร้างความภาคภูมิใจไม่เพียงแต่ครูตีเมาะ โชติอุทัยเท่านั้น แต่พสกนิกรจังหวัดปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็มีความรู้สึกที่ไม่แตกต่างกัน

ความปลาบปลื้มใจของพสกนิกรชาวไทยที่อยู่ภาคใต้ตอนล่างโดยเฉพาะชาวปัตตานียังไม่จบลงเพียงเท่านี้ เมื่อในวันแสดงจริงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้เสด็จทรงดนตรีบรรเลงเพลงประกอบการแสดงร้องเงี้ยวด้วยพระองค์ด้วย นับเป็นสิริมงคลต่อครูตีเมาะ โชติอุทัยผู้ถวายเป็นการสอนร้องเงี้ยวอย่างสิ้นพันธุ์ นอกจากนี้จากเสร็จสิ้นงานดังกล่าว สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ยังได้พระราชทานความเมตตาให้ ครูตีเมาะ โชติอุทัย ฝึกสอนการเต้นร้องเงี้ยวเป็นการส่วนพระองค์ก่อนที่จะเสด็จพระราชดำเนินกลับอีกด้วย (สุภา วัชรสุขุม, ๒๕๓๐ : ๕๕ – ๑๐๔)

นับแต่นั้นเป็นต้นมา “ร้องเงี้ยว” จึงได้เข้าสู่ราชสำนักไทย และทุกครั้งที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวหรือพระบรมวงศานุวงศ์เสด็จแปรพระราชฐานยังพระตำหนักทักษิณราชินีเวสน์ ซึ่งตั้งอยู่ในจังหวัดนราธิวาสซึ่งเป็นหนึ่งในจังหวัดชายแดนภาคใต้ หน่วยงานราชการต่างๆโดยเฉพาะมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี จะจัดการแสดงร้องเงี้ยวไปแสดงถวายหน้าพระที่นั่งทุกครั้ง ซึ่งนับเป็นการทำให้ศิลปะการแสดงและดนตรีพื้นบ้านชายแดนภาคใต้ของไทยนี้เข้าไปสู่ราชสำนักอย่างเต็มภาคภูมิ และกลายเป็นวัฒนธรรมที่มีค่าอย่างยิ่งอีกสิ่งหนึ่งของประเทศไทยที่ทุกคนรู้จักกันดีในระยะเวลาต่อมา

การแสดงร้องเงี้ยวยังมีลักษณะที่สำคัญคือ

ก) ภาพรวมของดนตรีจะสะท้อนถึงวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม และความเป็นตัวตนของพื้นที่ตามหลักการปฏิภินิหารสะท้อนกลับ (Reflexion) ระหว่างดนตรีและวิถีชีวิตได้ กล่าวคือ ดนตรีสามารถสะท้อนบริบททางสังคมและประวัติศาสตร์แต่ละช่วงเวลาได้ และใน

ขณะเดียวกัน ประวัติศาสตร์และอิทธิพลของสังคมก็มีส่วนสะท้อนในการสร้างงานดนตรีในแต่ละยุคสมัย

ข) ทำนองเพลงส่วนใหญ่จะมีทำนองสั้นๆ โดยใช้วิธีการบรรเลงซ้ำไปซ้ำมา ทั้งนี้อาจมีการใส่ลูกเล่นลีลาเพิ่มเติมโดยยึดแนวเพลงเดิมไว้ เพื่อให้บทเพลงที่บรรเลงซ้ำไปมานั้นมีความน่าสนใจและไม่เกิดความซ้ำซากจนเกินไป

ค) เครื่องดนตรีที่ใช้จะทำมาจากวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ยกเว้นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างชาติที่จะรับรูปแบบเครื่องดนตรีเดิมมาทั้งหมด แต่การปรับเปลี่ยนระบบเสียงและกลวิธีการบรรเลงบางส่วน

ง) ภาษาที่ใช้จะเป็นภาษามลายูซึ่งเป็นภาษาท้องถิ่นเป็นหลัก แต่จะมีการใช้ภาษาใต้และภาษาไทยภาคกลางในบางโอกาส

จ) การบรรเลงหรือบริบทต่างๆ ของดนตรีจะอยู่บนพื้นฐานที่ดีของจารีตประเพณีทางหลักการทางศาสนาและวิถีชีวิตที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา

ฉ) มีการเลือกรับปรับใช้รูปแบบดนตรีจากอิทธิพลดนตรีต่างวัฒนธรรมเข้ามาผสมผสานกับดนตรีดั้งเดิมได้ตลอดเวลา รูปแบบดนตรีร็อกจึงมีความเปลี่ยนแปลงในยุคสมัยได้โดยตลอด

ช) มีการเชื่อมโยงวัฒนธรรมทางด้านดนตรีกับเขตวัฒนธรรมในพื้นที่ใกล้เคียงอยู่ตลอดเวลา ทั้งจากฝั่งประเทศมาเลเซียและภาคใต้ตอนบน

การแสดงร็อกซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นภาพสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย จนก่อเกิดเป็นวัฒนธรรมที่ร่วมสมัยและมีการปรับเปลี่ยนตัวเองตลอดเวลา เริ่มจากการได้เห็นวัฒนธรรมที่แตกต่างจนนำมาสู่การเลือกรับปรับใช้วัฒนธรรมให้เหมาะสมกับความเป็นตัวตนของท้องถิ่น จึงก่อเกิดการผสมผสานสิ่งต่างๆ และกลายเป็นอัตลักษณ์ของร็อกมาจนถึงปัจจุบัน พัฒนาการของการแสดงชนิดนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนตัวเองของร็อกอยู่ตลอดเวลา ทำให้การแสดงชนิดนี้มีความทันสมัยและเป็นการแสดงที่สามารถยืนหยัดอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่มีการปรับตัวจนกลายเป็นการแสดงที่อยู่คู่สังคมในพื้นที่มาได้จนถึงทุกวันนี้

ท่ามกลางสถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ แม้จะดูเหมือนมีผลกระทบต่อวิถีชีวิตของประชาชนในพื้นที่ในหลายภาคส่วน แต่สำหรับผลกระทบที่มีต่อเรื่องศิลปะและวัฒนธรรมโดยเฉพาะทางด้านการแสดงและดนตรีแล้ว นับว่ามีผลกระทบค่อนข้างมาก อย่างไรก็ตามผลกระทบดังกล่าวกลับเป็นผลกระทบในแง่บวกที่เมื่อการแสดงจากต่างพื้นที่ที่ไม่มีโอกาสมาแสดง ทำให้ศิลปะการแสดงท้องถิ่นและดนตรีพื้นบ้านต่างๆ สามารถมีพื้นที่และมีโอกาส

ในการแสดงมากขึ้น และยังถูกนำมาเป็นเครื่องมือในการรณรงค์ในประเด็นต่างๆ ทั้งเรื่องของยาเสพติด การช่วยกันดูแลรักษาพื้นที่ และการฟื้นฟูสภาพธรรมชาติ นอกจากนี้ยังเป็นทูตทางวัฒนธรรมและการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างคนในและนอกพื้นที่ให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้นั้นในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

๓.๒.๑.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

การแสดงร้องเง็นเป็นการเดินรำประกอบการบรรเลงดนตรี ซึ่งแต่เดิมจะใช้บทเพลงแบบแผนที่ประกอบด้วยบทเพลงจำนวน ๗ เพลงเป็นเพลงหลักในการเดินรำ แต่ต่อมาได้มีการคลี่คลายแบบแผนดังกล่าว จึงสามารถใช้เพลงอื่นๆมาบรรเลงประกอบการแสดงได้ นอกจากนี้ในระยะหลังมีความนิยมในการนำดนตรีร้องเง็นมาบรรเลงเพียงอย่างเดียวโดยที่ไม่มีการเดินรำประกอบอีกด้วย ทำให้ความนิยมในการฟังดนตรีบรรเลงของดนตรีร้องเง็นเริ่มแพร่หลายมากขึ้นตามไปด้วย

อย่างไรก็ตามหากการแสดงร้องเง็นนั้นมีการเดินรำประกอบ ก็จะเป็นการเดินรำเป็นคู่ระหว่างชายและหญิง โดยการเดินรำจะไม่มีกรถูกเนื้อต้องตัวระหว่างกันตามหลักศาสนาอิสลามที่เป็นข้อกำหนดเพื่อให้การแสดงมีความพอดีและไม่เกินเลยจนนำไปสู่การประพฤติดีที่อาจมีการล่วงเกินระหว่างชายหญิง

๓.๑.๓ ลักษณะดนตรี

ดนตรีร้องเง็นเป็นการผสมผสานดนตรีระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ โดยมีการใช้วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันออก ลักษณะของดนตรี ทั้งเครื่องดนตรีและบทเพลงจึงมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีทั้ง ๒ ส่วนนี้ตามไปด้วย

ก) เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ประกอบในวงดนตรีร้องเง็นนั้นมีหลากหลายประเภท ซึ่งอาจจะจำแนกได้ตามลักษณะการบรรเลง วัสดุที่ทำเครื่องดนตรี หรือถิ่นที่มาของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น และด้วยประวัติความเป็นมาของดนตรีร้องเง็นที่ได้แรงบันดาลใจมาจากการแสดงของชาวตะวันตกที่เข้ามาติดต่อกับชาวปัตตานีและหัวเมืองอื่นๆในแหลมมาลายูมาแต่ครั้งอดีต ดังนั้นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในวงดนตรีชนิดนี้จึงเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่มีบทบาทเป็นส่วนใหญ่ในการทำหน้าที่บรรเลงทำนอง ขณะเดียวกันเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะก็จะเป็นหน้าที่ของเครื่องดนตรีพื้นเมืองหรือในภูมิภาคเอเชียเป็นหลัก ส่วนจำนวนและชนิดของเครื่องดนตรีที่ใช้ก็ไม่มีคามไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความพร้อมและแนวคิดในการสร้างสรรค์อรรถรสทางด้านดนตรีของนักดนตรีแต่ละวง อย่างไรก็ตามเครื่องดนตรีที่มีความจำเป็นในการบรรเลงดนตรีร้องเง็น และ

เป็นเครื่องดนตรีที่อาจเรียกได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีแบบแผนที่ยังคงดนตรีร้องเงืงแทบทุกคณะจะต้องมี นั้น จะประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักๆดังต่อไปนี้ คือ

ไวโอลิน (Violin)



ภาพที่ ๓.๔ ไวโอลิน

ไวโอลิน (Violin) เป็นเครื่องดนตรีประเภท เครื่องสาย (String Instrument) ใช้วิธีการบรรเลงโดยการสีด้วยคันชัก มีหลักฐานปรากฏถึงเครื่องดนตรีชนิดนี้ที่ประเทศอิตาลีตั้งแต่ศตวรรษที่ ๑๕ แต่รูปแบบของไวโอลินในปัจจุบันนั้นคาดว่าถูกสร้างขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ ๑๖ และเป็นต้นแบบของไวโอลา (Viola) และเชลโล (Cello) ในเวลาต่อมา สำหรับการเข้ามาของไวโอลินที่ภาคใต้ของไทยไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด แต่คาดว่าจะเข้ามาพร้อมกับการเข้ามาปฏิบัติสัมพันธ์ของชาติตะวันตกในการติดต่อค้าขายและเผยแผ่ศาสนาในช่วงประมาณ พ.ศ. ๒๑๓๓ - ๒๑๔๘ สมัยกรุงศรีอยุธยา (รัชสมัยของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช) ซึ่งเป็นช่วงที่ชาติตะวันตกเข้ามาติดต่อการค้าเจรจากับดินแดนแถบนี้และได้เข้ามาตั้งสถานการค้าที่เมืองปัตตานี โดยมีชาวฮอลันดาเป็น

ชาติแรกที่เข้ามา สำหรับบทบาทหน้าที่ของไวโอลินในดนตรีวงเจ้านั้น จะบรรเลงทำนองหลักของเพลง เปรียบเสมือนเป็นผู้นำของวง โดยปกติทั่วไปคณะดนตรีวงเจ้านั้นแต่ละวงจะมีไวโอลินเพียง ๑ คันเท่านั้น แต่ในระยหลังมีผู้นำเอารูปแบบของวงเครื่องสายสากลในลักษณะของ **String Quoted** มาประยุกต์ใช้และทำเป็นรูปแบบดนตรีวงเจ้านั้นก็มีปรากฏให้เห็นเช่นกัน

บทบาทและหน้าที่ของไวโอลินในดนตรีวงเจ้านั้น ก็คือการบรรเลงทำนองเพลงหลักของบทเพลง แต่ต่อมาในระยหลัง เมื่อมีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกสมัยใหม่มาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีวงเจ้านั้น หน้าที่ของไวโอลินในการบรรเลงบางช่วงบางตอนอาจทำหน้าที่เป็นผู้ประสานเสียงหรือบรรเลงเป็นทำนองรองสอดแทรกของเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่บรรเลงเป็นทำนองหลักแทนที่ไวโอลินในบางครั้งอีกด้วย เช่น แอคคอร์ดเดียน หรือ แมนโดลิน ก็เริ่มมีปรากฏให้เห็นกันมากขึ้น

แอคคอร์ดเดียน (Accordion)



ภาพที่ ๓.๕ แอคคอร์ดเดียน

แอกคอร์ดเดียน (Accordion) บางครั้งเรียกว่า กล้องบีบ (Squeeze Box) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลิ่มนิ้ว (Keyboard Instrument) กำเนิดเสียงด้วยการใช้ลม นับเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องดำนันท้องอีกชิ้นหนึ่งที่ปรากฏในวงดนตรีร็อกแจ๊ส บทบาทและหน้าที่ส่วนใหญ่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้จะเน้นทำนองการสร้างเสียงประสาน บรรเลงหยอกล้อกับไวโอลินในบางโอกาส และบางครั้งยังทำหน้าที่ในการบรรเลงทำนองหลัก นอกจากนี้ในบางเพลงยังทำหน้าที่เป็นผู้นำบทเพลงอีกด้วย เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงรวมวงก็ได้ และยังปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีชนิดนี้อยู่ในเขตวัฒนธรรมดนตรีต่างๆ ทั่วโลก โดยเฉพาะดนตรีพื้นเมืองในแถบทวีปยุโรป ทวีปอเมริกาเหนือ และทวีปอเมริกาใต้ ดังนั้นเมื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้มาปรากฏในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทยจึงมีความเหมาะสมกับบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นอย่างมาก เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทโดยตรงในการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองโดยทั่วไปนั่นเอง

แมนโดลิน (Mandolin)



ภาพที่ ๓.๖ แมนโดลิน

แมนโดลิน (Mandolin) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String Instrument) จัดอยู่ในประเภทพิกน มีวิธีการบรรเลงหรือกำเนิดเสียงด้วยการดีด แมนโดลินมีต้นกำเนิดที่ประเทศอิตาลีและเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมแพร่หลายกันในช่วงปี ค.ศ. ๑๙๑๓ ต่อมาจึงมีการนำมาผสมวงดนตรีเพื่อบรรเลงในการแสดงคอนเสิร์ตในประเทศอังกฤษ ส่วนใหญ่ใช้บรรเลงเพลงรักที่มีอารมณ์โศกเศร้า สำหรับบทบาทและหน้าที่ของแมนโดลินในวงดนตรีวงเรอเจนนัน แมนโดลินจะทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานทำนองการบรรเลงทำนองหลักของไวโอลิน และบางโอกาสยังสร้างทำนองเพลงให้มีท่วงทำนองหยอกล้อไปกับการบรรเลงแอกอร์ดเกียนด้วย ขณะเดียวกันวงดนตรีวงเรอเจนบางครั้งก็เปิดโอกาสสร้างแนวเพลงให้แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีนำและบรรเลงหยอกล้อขัดไปกับการทำนองของไวโอลินด้วย

ร่ำมะนา (One-Sided Drum with Shallow Body)



ภาพที่ ๓.๗ ร่ำมะนา

ร่ำมะนา (One-Sided Drum with Shallow Body) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ (Percussion Instrument) บางครั้งร่ำมะนาในดนตรีวงเรอเจนเรียกเป็นภาษาท้องถิ่นว่า บานอ

ซึ่งมีลักษณะเป็นกลองจึงหน้าเดียว โดยปกติรำมะนาของดนตรีรองเง็งจะมีความแตกต่างกับรำมะนาลำตัด อย่างไรก็ตามวงดนตรีรองเง็งบางวงอาจใช้รำมะนาแบบเดียวกับลำตัดก็มีปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง แต่คณะดนตรีรองเง็งส่วนใหญ่จะใช้รำมะนาที่สร้างขึ้นเองมากกว่า

รำมะนาถือเป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหลักและสำคัญที่สุดในการเล่นดนตรีรองเง็ง เพราะนอกจากใช้สำหรับบรรเลงให้ครบตามรูปแบบดนตรีรองเง็งแบบดั้งเดิมแล้ว รำมะนายังเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยในการนับจังหวะและส่งสัญญาณในการขึ้นหรือลงจบเพลงในบางบทเพลงอีกด้วย สำหรับรำมะนาหรือบานอที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีรองเง็งจะเป็นเครื่องดนตรีที่ช่างพื้นเมืองมักจะสร้างขึ้นมาเอง ซึ่งมีจุดเด่นที่สามารถปรับความตึงหย่อนตามสภาพดินฟ้าอากาศที่ส่งผลต่อความตึงหย่อนของหน้ากลองได้ ที่สำคัญรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในลักษณะเดียวกับกลองคู้ฟ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองหน้าเดียวที่อนุวัติในหลักการของศาสนาอิสลามในการอนุญาตให้ชาวมุสลิมบรรเลงเช่นกัน ซึ่งหากวิเคราะห์จากทฤษฎีการแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมแล้ว รำมะนาที่ปรากฏในวงดนตรีรองเง็งหรือในวงดนตรีอื่นในภูมิภาคนี้ย่อมมาจากอิทธิพลของกลองคู้ฟ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเพียงหนึ่งเดียวจากหลักคำอนุวัติทางดนตรีของศาสนาอิสลาม ที่ได้เข้ามามีบทบาทในปัตตานีและดินแดนใกล้เคียงในช่วงราชอาณาจักรมลายูที่เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามนั่นเอง

มาราคาส (Maracas)**ภาพที่ ๓.๘ มาราคาส**

มาราคาส (Maracas) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ (Percussion Instrument) เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของประเทศแถบละตินอเมริกา ปรากฏในประเทศเปอร์โตริโก ประเทศคิวบา ประเทศโคลัมเบีย ประเทศกัวเตมาลา และอีกหลายประเทศในแถบแคริบเบียน เครื่องดนตรีชนิดนี้จะบรรเลงเป็นคู่ แต่เดิมมาราคาสจะทำจากน้ำเต้าแห้ง เปลือกฟักเขียว หรือกะลามะพร้าวที่บรรจุเมล็ดถั่วแห้งไว้ด้านใน และมักบรรเลงเป็นคู่โดยผู้เล่นคนเดียว การบรรเลงจะเขย่าตามจังหวะของท่วงทำนองดนตรีในแต่ละเพลง หรืออาจบรรเลงตามจังหวะหลักของกลองที่บรรเลงในเพลงนั้นๆ ต่อมาจึงนำมาบรรเลงประกอบเพลงแนวสตริงค์และคลาสสิก สำหรับบรรเลงและหน้าที่ของมาราคาสในดนตรีร็อก จะทำหน้าที่บรรเลงซัดหรือประสานจังหวะของกลองและซ้อง เพื่อเพิ่มลีลาให้บทเพลงต่าง ๆ น่าฟังและมีความสนุกสนานเร้าใจมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามจากการลงพื้นที่และเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า เครื่องดนตรีชนิดนี้แต่เดิมไม่มีปรากฏในวงดนตรีร็อก เพราะชาวบ้านส่วนใหญ่จะนำเอาวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เช่น กระป๋อง หรือ ทุ่นอวนหาปลา มาเจาะรูแล้วใส่ข้าวสารหรือเมล็ดพืชลงไปเพื่อเขย่าให้เกิดเสียง แต่ต่อมาด้วยวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาสู่

จังหวัดปัตตานีและชายแดนภาคใต้มากขึ้น ชาวบ้านจึงหันไปใช้เครื่องดนตรีสำเร็จรูปในลักษณะเดียวกันนี้เช่นมราคาสในการบรรเลงแทน

ฆ้อง (Gong)



ภาพที่ ๓.๕ ฆ้อง

ฆ้อง (Gong) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ (Percussion Instrument) ตัวฆ้องนั้นทำมาจากโลหะชนิดต่างๆ ทั้งทองเหลือง ทองแดง หรือโลหะอื่น ในเขตพื้นที่ทางวัฒนธรรมดนตรีในโลกนี้มักปรากฏฆ้องอยู่โดยทั่วไป อย่างไรก็ตามในทางมานุษยวิทยาการดนตรีนักวิชาการทางด้านทางดนตรีวิทยาเชื่อกันว่า ฆ้องน่าจะมีถิ่นกำเนิดในแถบดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นถือเป็นวัฒนธรรมเครื่องตีโลหะที่อยู่ภูมิภาคอุษาคเนย์มานานแล้ว ส่วนคำว่าฆ้องนั้นมาจากภาษาชวา นอกจากนี้ยังปรากฏว่ามีการใช้ฆ้องในหลายชาติในทวีปเอเชีย เช่น จีน อินโดนีเซีย ไทย มาเลเซีย เป็นต้น ปัจจุบันฆ้องเข้าไปมีส่วนในดนตรีตะวันตกในเรื่องของการสร้างอรรถสทางด้าน

ดนตรีหลายลักษณะด้วยเช่นกัน สำหรับบทบาทหน้าที่ของฆ้องในดนตรีรองเง็ง จะบรรเลงเป็นเครื่องกำกับจังหวะในทำนองหลักโดยบรรเลงในจังหวะตกของวรรคตอนในแต่ละเพลง

แทมโบรีน (Tambourine)



ภาพที่ ๓.๑๐ แทมโบรีน

แทมโบรีน (Tambourine) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ (Percussion Instrument) มีต้นกำเนิดจากประเทศฝรั่งเศส และส่วนหนึ่งยังคาดกันว่ามีต้นกำเนิดในดินแดนตะวันออกกลางอีกด้วย เครื่องดนตรีชนิดนี้ประกอบขึ้นด้วยขอบกลมเหมือนขอบกลองขนาดเล็กประมาณ ๑๐ นิ้ว ส่วนใหญ่ขอบทำด้วยไม้ ต่อมา มีการประยุกต์รูปแบบโดยทำขอบจากพลาสติกหรือโลหะ โดยมีการเจาะช่องรอบๆขอบเป็นระยะเพื่อติดด้วยแผ่นโลหะประกบกัน ๒ แผ่น หรือติดด้วยลูกกะพรวน เวลาบรรเลงใช้การตีกระทบกับฝ่ามือ หรืออาจจะสั่นหรือเขย่าให้เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนเพื่อประกอบจังหวะ แทมโบรีนบางลักษณะจะขึงด้วยหนัง ๑ ด้าน และสามารถใช้ฝ่ามือตีที่หนังได้อีกด้วย โดยปกติทั่วไปสามารถพบเครื่องดนตรีชิ้นนี้ได้ในหลายเขตวัฒนธรรมในรูปแบบของดนตรีหลากหลายลักษณะ เช่น ดนตรีพื้นบ้านอิตาลี ดนตรีคลาสสิก ดนตรีของเปอร์เซีย เพลงสรรเสริญพระเจ้าของศาสนาคริสต์ รวมถึงเพลงป๊อปและเพลงร็อกทั่วไป

สำหรับบทบาทและหน้าที่ของแทมโบรีนในดนตรีร็อกนั้น จะบรรเลงเป็นเครื่องประกอบจังหวะ โดยบรรเลงในจังหวะตกหรืออาจบรรเลงในจังหวะรองอื่นๆตามท่วงทำนองของแต่ละเพลง

นอกจากนี้สามารถใช้การบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) อีกด้วย

นอกจากนี้วงดนตรีร็อกในบางคณะ อาจมีการผสมผสานเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ นอกเหนือจากที่ได้กล่าวไว้ ไม่ว่าจะเป็นการนำเอา ฟลูท กีตาร์ ซอด้วง ขลุ่ย หรือ ฉิ่ง ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างอรรถรสของเสียงดนตรีให้มีความโดดเด่นและแตกต่างจากคณะอื่นๆ

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการผสมผสานเครื่องดนตรีที่ที่หลากหลายเหล่านี้ลงไป ในวงดนตรีร็อก แต่ส่วนใหญ่เมื่อบรรเลงเพลงตามแบบแผนร็อกออกมาพบว่า วงดนตรีร็อกแต่ละคณะก็ยังรักษารูปแบบของบทเพลงดั้งเดิมไว้อย่างเหนียวแน่น มีสำเนียงและสัมผัสเสียงที่ผสมผสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี

ข) วงดนตรี

วงดนตรีร็อก เป็นวงดนตรีที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมทางด้านดนตรีจากหลายภูมิภาค ทั้งจากตะวันตกและตะวันออก มีการปรับรูปแบบและวิธีการบรรเลงรวมถึงระบบเสียงในบางส่วน เพื่อให้ดนตรีที่มาจากภูมิภาคต่างๆสามารถบรรเลงผสมกลมกลืนกันจนออกมาเป็นดนตรีที่มีความเป็นหนึ่งเดียวกันมากที่สุด ดังที่นักมานุษยวิทยาการดนตรีหรือนักวิชาการทางด้านดนตรีชั้นนำของเมืองไทย เช่น รองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เจริญสุข คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้วิเคราะห์ลักษณะวงดนตรีร็อกแล้วได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับดนตรีชนิดนี้ว่า “ร็อกเป็นดนตรีโลก” เนื่องจากการการผสมผสานเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายและความลงตัวของเครื่องดนตรีเหล่านั้น



ภาพที่ ๓.๑๑ วงดนตรีร้องเงิง



ภาพที่ ๓.๑๒ วงดนตรีร้องเงิงรูปแบบใหม่

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

บทเพลงที่ใช้ในการแสดงร้องเง้นนั้น แม้ในปัจุบันจะมีความแปรเปลี่ยนและมีการปรับรูปแบบกันไปมาก แต่แบบแผนของการบรรเลงดนตรีร้องเง้นโดยทั่วไปนั้น ส่วนหนึ่งก็ยังคงเป็นการยึดตามแบบแผนดั้งเดิมอยู่ ซึ่งในปัจุบันบทเพลงที่ใช้ในการแสดงร้องเง้นจะมีความหลากหลาย และมีการนำบทเพลงร่วมสมัยมาบรรเลงร่วมบ้างก็ตาม แต่หากนับบทเพลงที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมของการแสดงร้องเง้นแล้ว จะประกอบด้วย ๗ บทเพลง คือ

เพลงลาภูวอ

ความหมายของเพลงนี้หากแปลความโดยตรงหมายถึง “เพลงที่สอง” ซึ่งในความเป็นจริงแล้วคำว่าเพลงที่สองไม่มีความหมายใดเป็นพิเศษ ส่วนการเป็นเพลงที่สองจะเกี่ยวข้องกับลำดับการแสดงร้องเง้นอย่างไรนั้นก็ยังไม่ปรากฏหลักฐานแต่อย่างใด จังหวะการเดินรำของเพลงนี้ เมื่อมีการบรรเลงดนตรีในท่อนนำเพลง ฝ่ายชายจะโค้งคำนับฝ่ายหญิง แล้วสองฝ่ายจะเดินมากลางวง โดยยื่นหันหน้าเข้าหากัน ลักษณะเด่นของการรำรำเพลงนี้อยู่ที่ลูกเล่นของการใช้เท้า และมีท่วงทำนองที่น่าสนใจเป็นพิเศษในการเดินรำตอนที่จังหวะเพลงบรรเลงในช่วงเร็ว เพลงนี้ยังถือเป็นเพลงครูของร้องเง้นอีกด้วย

เพลงเล่ง

ความหมายของเพลงนี้หมายถึง “น้ำที่สะอาดที่ไหลหยด” หรือหมายถึง “น้ำตาที่ไหลด้วยความปลื้มปิติ” เพลงนี้ประกอบด้วยจังหวะช้าและจังหวะเร็วผสมผสานกันไป โดยทั่วไปเวลาบรรเลงดนตรีจะบรรเลงช้าสองเที่ยว สำหรับท่าเดินรำที่เป็นจุดเด่นของเพลงนี้อยู่ที่การนั่งและการหมุนตัวกลับสลับกันระหว่างชายหญิง

เพลงปูโงะปิซัง

ความหมายของชื่อเพลงนี้หมายถึง “ยอดตอง” เปรียบเหมือนยอดแห่งความรักที่กำลังสดชื่น จังหวะการเดินรำของเพลงนี้จะมีจุดเด่นอยู่ที่จังหวะเล่นเท้า และการหมุนตัวของชายหญิง

เพลงจินตนาชาয়

ความหมายของเพลงนี้หมายถึง “ความถ้อยรักในความรักอันเปรมปรีดิ์” บทเพลงนี้มีจุดเด่นที่น่าสนใจคือ ทำนองที่ชายหญิงสลับกันเดินเป็นวงกลมรอบอีกฝ่ายที่นั่งปรบมืออยู่กับพื้น

เพลงอาเนาะดิดี

ความหมายของชื่อเพลงนี้หมายถึง “ลูกบุญธรรม” หรือ “ลูกสุดที่รัก” จังหวะการเต้นของเพลงนี้ค่อนข้างสนุกสนาน เนื่องจากเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็ว โดยผู้รำจะสลับกันหมุนและเดินรำไปมาระหว่างชายหญิง

เพลงเมะอีนังชวา

ความหมายของเพลงนี้หมายถึง “แม่นม” หรือ “พี่เลี้ยงชาวชวา” เนื่องจากเพลงและทำรำนั้นเดิมมาจากชวา จึงเรียกเพลงนี้ว่าเมะอีนังชวา เพลงนี้ยังเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่ทำให้เห็นว่าวัฒนธรรมของคนตรังจึงมีการผสมผสานที่หลากหลายที่ส่วนหนึ่งเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มาจากชวาอีกด้วย

เพลงมะนังลามา

ความหมายของเพลงนี้หมายถึง “แม่นม” หรือ “พี่เลี้ยง” เป็นเพลงเก่าแก่ (ลามา หมายถึง เก่าแก่) แต่บางครั้งก็เรียกชื่อเพลงนี้ว่า “กิมบังจิงนา” ซึ่งหมายถึง “ดอกพุดที่กลีบกำลังแย้มบาน” เมื่อเริ่มการแสดงฝ่ายชายจะโค้งฝ่ายหญิงที่เป็นคู่เต้นพร้อมกับมอบผ้าเช็ดหน้าให้แก่ฝ่ายหญิง พร้อมกับขอผ้าคลุมไหล่ของฝ่ายหญิงมาคลุมไหล่ตนเอง ฝ่ายหญิงจะใช้ผ้าเช็ดหน้าจับชายผ้าทั้ง 2 ชายไว้ ขณะเดียวกันก็เดินหลบฝ่ายชายไปพร้อมกัน



ภาพที่ ๓.๑๓ เพลงอาเนาะดี



ภาพที่ ๓.๑๔ เพลงจินตชาวยัง



ภาพที่ ๓.๑๕ เพลงเมฆะอิมัง



ภาพที่ ๓.๑๖ เพลงปู่ใจะปั้ง

บทเพลงทั้ง ๑ นั้น หลายบทเพลงไม่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน แต่หลายบทเพลงก็ยังคงบรรเลงกันอยู่ เนื่องจากเปรียบเสมือนเป็นเพลงแม่บท เพลงที่นิยมบรรเลงในงานแต่งงานยังมีอยู่ ๒ เพลงด้วยกัน คือ เพลงลาภูควัวและเพลงมะนังลามา ซึ่งทั้ง ๒ เพลงเป็นเพลงครูหรือเป็นเพลงที่นิยมเล่นกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณ โดยจะบรรเลงเพื่อเดินรำแบบหมูหรือคู่ก็ได้ ส่วนเพลงอื่นเป็นบทเพลงที่มีมักจะเดินรำแบบหมู ที่สำคัญทั้ง ๒ เพลงนี้ยังเป็นบทเพลงที่นิยมใช้บรรเลงเพื่อการเดินรำของผู้ที่มีความชำนาญอีกด้วย

๓.๒.๑.๔ การแสดงประกอบ

ท่ารำต่างๆของรื่องเงนั้น ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากชาตินะวันตก เป็นการเดินรำร่วมกันของชายหญิงที่อาจเป็นคู่หรือเป็นหมู่ก็ได้ สิ่งสำคัญในการแสดงในการแสดงคือ แม้รูปแบบของการเดินรำที่เลียนแบบมาจากชาตินะวันตกจะมีการจับมือถือแขนกันก็ตาม แต่หากเป็นการแสดงแบบฉบับของประชาชนในพื้นที่แล้วจะมีการปรับรูปแบบโดยไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างชายหญิงตามหลักศาสนาอิสลามที่เป็นศาสนาที่คนส่วนใหญ่ในพื้นที่นับถือ

แต่เมื่อช่วงระยะเวลาหนึ่งการแสดงรื่องเงถูกนำไปเป็นการแสดงค้นรายการของการแสดงมโหรี การแสดงรื่องเงจึงถูกทำให้เกิดความเข้าใจผิดและเกิดทัศนคติที่ไม่ดี เนื่องจากกลายเป็นการแสดงที่มีการถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างชายหญิง และกลายเป็นการแสดงที่นำมาหวังผลกำไรมากกว่าเป็นศิลปะที่จรรโลงไว้เพื่อความสวยงาม

สำหรับรายละเอียดท่าทางในการรำบทเพลงต่าง ๆ นั้น เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้ต้องการมุ่งเน้นถึงตัวของดนตรีรื่องเงเป็นหลัก จึงไม่ได้กล่าวไว้โดยละเอียด เพียงแต่แสดงให้เห็นถึงหลักการกว้างๆเกี่ยวกับแนวทางในการเดินรำประกอบเท่านั้น

สำหรับขนบธรรมเนียมในการแสดงรื่องเงนั้น หากพิจารณาเฉพาะตัวของดนตรีเพียงอย่างเดียวแล้วนับว่าไม่มีพิธีกรรมใดๆเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่หากจะกล่าวถึงเรื่องขนบประเพณีการบรรเลง ดนตรีรื่องเงจะมีแบบแผนของการบรรเลงที่ยึดเพลงครูเช่นกัน ซึ่งส่วนใหญ่นักดนตรีรื่องเงจะต้องบรรเลงหรือเรียนรู้เพลงนี้เพื่อเป็นพื้นฐานและเปรียบเสมือนการเคารพครูอาจารย์ไปในตัวนั่นเอง

สำหรับขนบธรรมเนียมที่สำคัญอีกประการหนึ่งในการแสดงรื่องเงจะเกี่ยวข้องกับการรำรื่องเง มีหลักการที่สำคัญคือ การเดินรำไม่ว่าจะเป็นท่าใด เพลงใด หรือรูปแบบที่มีการประยุกต์ก็แล้วแต่ จะไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างชายหญิงโดยเด็ดขาด ซึ่งจะเห็นว่าท่ารำรำต่างๆจะยึดหลักการนี้ไว้อย่างเหนียวแน่นและเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน แม้ว่าในช่วงระยะเวลาหนึ่งจะมีการนำรื่องเงไปประยุกต์ใช้เพื่อการหารายได้ในทางที่ไม่ถูกไม่ควร ด้วยการปล่อยให้มีการจับเนื้อต้องตัวระหว่างชายหญิง แต่ท้ายสุดด้วยกรอบจารีต

ประเพณีอันดีงามของวิถีความเป็นศาสนิกชนที่ดีของคนในพื้นที่ การแสดงrongเง้งในลักษณะที่ไม่ควรนี้ก็ไม่ได้รับการยอมรับในสังคมและต้องปรับตัวเองให้เหมาะสมกับวิถีและหลักการทางศาสนา ที่ควรจะเป็นในระยะเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม หากทำร้ายร่างกายที่มีความจำเป็นที่จะต้องมีการสัมผัสระหว่างชายหญิง ก็จะมีการใช้อุปกรณ์อื่นเป็นเครื่องมือแทนการจับเนื้อต้องตัวโดยตรง เช่น การใช้ผ้าพันคอหรือผ้าเช็ดหน้า ดังจะเห็นได้จากอุปกรณ์เหล่านี้กลายเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงของการแสดงrongเง้งที่จะขาดเสียไม่ได้ และมีการนำมาใช้ในการแสดงแทบทุกครั้ง

สำหรับการแต่งกายนั้น ผู้แสดงมักจะแต่งกายแบบพื้นเมือง โดยฝ่ายชายจะสวมหมวกหนีบไม่มีปีก บางครั้งอาจสวมชะวាក់หรือโปกผ้าแบบเจ้าบ่าวมุสลิม นุ่งกางเกงขาวขาวกว้างเหมือนกางเกงจีน สวมเสื้อคอกลมแขนยาวผ่าครึ่งอกสีเดียวกับกางเกง แล้วใช้โสร่งแคบๆ ขาวเหนือเข้าสวมทับกางเกงอีกชั้นที่เรียกว่าเรียกผ้าสีลิ้นงหรือผ้าชาเลนดั่ง ซึ่งมักทำด้วยผ้าชอแก็ะ ถ้าเป็นการแต่งกายของชนชั้นสูงหรือผู้มีฐานะมักจะใช้ผ้าไหมยกด้นเงินด้นทอง ส่วนผู้หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก เรียกผ้าบันดง ลักษณะเสื้อแบบเข้ารูปชิดสะโพก ผ่าอกตลอด ติดกระดุมทองเป็นระยะ สีเสื้อจะสดใส และเป็นสีเดียวกับผ้าปาเต๊ะขาวหรือชอแก็ะ ซึ่งนุ่งกรอมเท้า นอกจากนั้นยังมีผ้าคลุมไหล่บางๆ สีสดกับสีเสื้อที่สวมอีกด้วย

การเต้นrongเง้งหากเป็นการเต้นหมู่มักใช้ผู้เต้นเป็น ๒ กลุ่ม โดยแบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ฝ่ายละ ๕ คน โดยเข้าแถวแยกเป็นชายและหญิงอย่างละหนึ่งแถว การเต้นต้องใช้ทักษะและความชำนาญการเคลื่อนไหวของมือ เท้า และลำตัว ทั้งการเคลื่อนไหวไปข้างหน้าและข้างหลังให้เข้ากับดนตรีบรรเลงที่ประกอบ



ภาพที่ ๓.๑๓ การเดินออกจากเวทีของการเต้นรองเง็ง



ภาพที่ ๓.๑๔ ทำเต้นรองเง็งที่มีการเต้นเป็นคู่

๓.๒.๑.๕ สมาชิกในวง

คณะดนตรีร้องเง้แต่ละคณะ จะประกอบด้วยสมาชิกที่สำคัญ ๒ ส่วน คือ สมาชิกที่บรรเลงดนตรี และ สมาชิกที่เป็นผู้แสดงท่ารำ โดยแต่ละคณะมีจำนวนสมาชิกที่แตกต่างกันได้ สำหรับนักดนตรีนั้น ส่วนใหญ่แต่ละคณะจะมีจำนวนไม่เกิน ๘ คน ส่วนผู้แสดงท่ารำนั้น มักจะมีไม่เกิน ๕ คู่ โดยแยกเป็นชายจำนวน ๕ คน และหญิงจำนวน ๕ คน

๓.๒.๒ ดิเกร์ฮูลู

ดิเกร์ฮูลู เป็นการแสดงดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีอานาซิด ซึ่งแม้ดิเกร์ฮูลูจะเป็นดนตรีที่มีรูปแบบคล้ายกับดนตรีอานาซิด แต่ก็มี ความแตกต่างที่ดิเกร์ฮูลูจะมีการขับร้องผสมผสานการแสดงท่าทางประกอบเพื่อความสนุกสนาน และเนื้อร้องก็ไม่จำกัดเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาหรือการทำคุณงามความดีเพียงอย่างเดียว แต่สามารถขับร้องเรื่องราวอื่นๆที่เป็นประสบการณ์ที่พบเจอในชีวิตประจำวัน หรือเรื่องราวที่คาดหวังหรือเป็นจินตนาการอื่นๆได้เช่นกัน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบจังหวะเป็นหลัก

ดิเกร์ฮูลูก่อเกิดจากการพูดคุยพบปะกันของประชาชนในชุมชนที่มักจะมาพบปะกันในช่วงเย็น และมีการบอกกล่าวเล่าเรื่องราวที่ประสบพบเจอในแต่ละวัน จากนั้นการบอกกล่าวเล่าเรื่องเหล่านี้จึงพัฒนามาสู่การเล่าเรื่องผ่านดนตรีและแสดงท่าทางประกอบดังที่กล่าวไปในที่สุด

๓.๒.๒.๑ ประวัติความเป็นมา

แม้การแสดงดิเกร์ฮูลูจะเริ่มจากการร้องรำทำเพลงในการพบปะพูดคุยของประชาชนในชุมชนต่างๆในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจากเรื่องของหลักการขับร้องดนตรีอานาซิดที่มีความสัมพันธ์มาจากหลักศาสนากับการเผยแผ่คุณธรรมจริยธรรม และแง่คิดในการกระทำความดีก็ตาม และแต่เดิมการแสดงดิเกร์ฮูลูโดยทั่วไปนั้นจะเป็นการร้องเล่นกันเพื่อความผ่อนคลายและไม่มีกฎเกณฑ์อะไรมากนักก็ตาม แต่ด้วยพัฒนาการของการแสดงชนิดนี้ที่ได้กล่าวมาเป็นเครื่องมือในการสร้างความสามัคคีและความสามารถของผู้ฝึกสอน จึงทำให้การแสดงดิเกร์ฮูลูมีความเปลี่ยนแปลงไปให้เหมาะสมกับบริบทของชุมชนและสังคมรอบข้างตามไปเช่นกัน อย่างไรก็ตามไม่ปรากฏหลักฐานที่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าการแสดงดิเกร์ฮูลูนั้นมีต้นกำเนิดมาเมื่อใด

๓.๒.๒.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

การแสดงดิเกร์ฮูลูแม้จะถือกำเนิดมาจากการบอกกล่าวเล่าเรื่องที่พบเจอในแต่ละวันของผู้คนในแต่ละหมู่บ้านหรือชุมชน จนนำมาสู่การบอกกล่าวเล่าเรื่องในลักษณะละเล่นที่เป็นบทเพลงกันของกลุ่มคนที่มานั่งพบปะสังสรรค์กันหลังจากการประกอบอาชีพหรือทำพิธีทาง

ศาสนา เพื่อเป็นการผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการทำงาน โดยที่ไม่มีจุดประสงค์อื่นใด นอกเหนือจากความบันเทิงแล้ว ต่อมาด้วยความเปลี่ยนแปลงยุคสมัยและบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้บทบาทของและโอกาสที่ใช้ในการแสดงของดิเกร์ฮูลูเปลี่ยนแปลงไปด้วย ซึ่งในปัจจุบันโอกาสที่ใช้ในการบรรเลงดิเกร์ฮูลูสามารถบรรเลงได้หลายโอกาส ได้แก่

ก) การบรรเลงเพื่อความบันเทิงในชุมชน นับเป็นเจตนารมณ์ในการแสดงดิเกร์ฮูลูที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก สำหรับการแสดงเพื่อความบันเทิงในชุมชน เนื่องจากการขับร้องที่มาจากบทบอกเล่าเรื่องราวที่ประชาชนในชุมชนได้พบเจอ โดยเมื่อการเล่าเรื่องในแต่ละวันไม่มีความแปลกใหม่ จึงมีการคิดค้นประดิษฐ์กลวิธีในการเล่าเรื่องต่าง ๆ ให้น่าสนใจ โดยอาศัยการขับร้องเป็นทำนอง มีดนตรีประกอบ และมีท่าทางประกอบการเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ตามไปด้วย

ข) การบรรเลงเพื่อการประกวดแข่งขัน นอกจากการแสดงเพื่อความบันเทิงในชุมชนหรือหมู่บ้าน ที่ถือเป็นโอกาสที่สำคัญเพียงอย่างเดียวที่ดิเกร์ฮูลูจะมีได้แสดงแล้ว เมื่อแต่ละหมู่บ้านหรือชุมชนต่าง ๆ มีคณะดิเกร์ฮูลูเป็นของตนเอง จึงได้มีการจัดการแสดงระหว่างกัน เพื่อสร้างความสนุกสนานและความสามัคคีของคนในชุมชนไปพร้อมกัน ซึ่งการแข่งขันในช่วงเริ่มแรกนั้น ไม่ได้มีการตั้งกรรมการตัดสินหรือมีเกณฑ์การตัดสินอะไรอย่างเป็นทางการ แต่จะใช้ความนิยมของคนดูโดยวัดจากเสียงปรบมือและจำนวนผู้ชมของคณะนั้นเป็นเกณฑ์หลัก ทั้งนี้จะไม่มีการประกาศผลอย่างเป็นทางการแต่อย่างใด ต่อมาเมื่อการแข่งขันของดิเกร์ฮูลูได้รับความนิยมมากขึ้น จึงมีการวางกฎกติกาในการแข่งขันให้เป็นมาตรฐานมากขึ้นตามความนิยมดังกล่าวตามไปด้วย โดยมีกรรมการที่มาร่วมตัดสิน ซึ่งคัดเลือกมาจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการแสดงที่ดิเกร์ฮูลูหรือผู้ใหญ่ในชุมชนและหมู่บ้านที่ทุกคนให้ความนับถือ อย่างไรก็ตามในช่วงที่เกิดเหตุการณ์ความไม่สงบหลังวันที่ 4 มกราคม 2547 เป็นต้นมา ได้กลายเป็นช่วงเวลาหนึ่งที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในการประกวดแข่งขันที่ดิเกร์ฮูลูเป็นอย่างมาก เนื่องจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องได้พยายามนำเอางานทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมในวิถีชีวิตที่อยู่ใกล้ตัวชาวบ้านในพื้นที่มากที่สุด มาเป็นส่วนหนึ่งในการแก้ไขปัญหาคความไม่สงบและเป็นเครื่องมือในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชนด้วยกันเอง รวมถึงระหว่างภาครัฐกับประชาชน จึงได้มีการจัดการประกวดการแข่งขันที่ดิเกร์ฮูลูในระดับประเทศขึ้น เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกร่วมว่าวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชาวบ้านเหล่านี้ถือเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทยไปพร้อมกัน และเพื่อให้ประชาชนและเยาวชนในพื้นที่หันมาให้ความสนใจการแสดงดิเกร์ฮูลูให้มากขึ้นที่จะเอาเวลาไปใช้กับการสุม่เสี่ยงในเรื่องของการหลงผิดเข้าไปมีส่วนร่วมไปกับกลุ่มบุคคลที่ก่อเหตุการณ์ความไม่สงบอีกด้วย นอกจากนี้การที่ชาวบ้านในแต่ละชุมชนได้มาร่วมมือร่วมใจกันในการเตรียมคณะที่ดิเกร์ฮูลู

เพื่อเข้าร่วมการแข่งขัน จะทำให้ชาวบ้านมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอันจะนำไปสู่การเข้าถึงใจของประชาชนในพื้นที่โดยผ่านผู้นำชุมชนได้อย่างยั่งยืนต่อไป

ค) การบรรเลงเพื่อเป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์ข่าวสาร ดังที่ทราบกันดีว่าที่มาของทีดีเกิร์สตูนั้นมาจากการพบปะพูดคุยกันของคนในชุมชนที่นำเอาเรื่องราวข่าวสารในชีวิตประจำวันมาเล่าสู่กันฟัง และถือเป็นเครื่องมือสื่อสารมวลชนที่สามารถกระจายข่าวสารได้อย่างรวดเร็ว เขาถึงกลุ่มเป้าหมายในชุมชนได้เป็นอย่างดี ได้เป็นอย่างดี ดังนั้นการแสดงชนิดนี้ จึงถือเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสารข่าวสารต่างๆ ได้อีกทางหนึ่ง โดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับข่าวสารทางราชการ หรือความเปลี่ยนแปลงทั้งในและนอกชุมชนที่ต้องการให้คนในหมู่บ้านรับรู้ร่วมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่ามกลางสถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่กำลังดำเนินอยู่ ณ โอกาสนี้ การนำเอาทีดีเกิร์สตูมาเป็นเครื่องมือกระจายข่าวสารจากทางราชการ เพื่อการสร้างสามัคคี และเพื่อรณรงค์ให้ทุกคนเห็นแก่ความสงบสุขของบ้านเมืองจึงเป็นเรื่องที่ทีดีเกิร์สตูสามารถปฏิบัติได้ดี ทั้งนี้โดยความร่วมมือของผู้นำชุมชน ผู้นำศาสนา กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน และครูผู้สอนนั่นเอง ปรากฏการณ์ส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นกับทีดีเกิร์สตูในการเป็นเครื่องมือประชาสัมพันธ์แล้ว ก็คือการนำเอาทีดีเกิร์สตูไปใช้ในการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีขององค์กร ดังจะเห็นได้จากบริษัทเครือข่ายโทรคมนาคมแห่งหนึ่งได้นำการแสดงทีดีเกิร์สตูไปรณรงค์เรื่องของสำนักกรักบ้านเกิด ซึ่งถือได้ว่าเป็นการแสดงบทบาทของการทำธุรกิจโดยตอบแทนผลกำไรคืนสู่สังคม โดยในพื้นที่ในจังหวัดปัตตานีเป็นกรณีตัวอย่าง ซึ่งถือได้ว่าเป็นความโดดเด่นของการแสดงทีดีเกิร์สตูกับบทบาทและหน้าที่ที่นอกเหนือไปจากความบันเทิงได้อย่างชัดเจนอีกบทบาทหนึ่งด้วย

ง) การบรรเลงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว นอกจากนี่การที่ไม่มีผู้กล้าเข้ามาท่องเที่ยวในจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือไม่ทราบว่าในพื้นที่มีอะไรที่น่าสนใจบ้างนั้น เมื่อการแสดงทีดีเกิร์สตูมีโอกาสไปแสดงยังต่างภูมิภาคหรือส่วนกลาง รวมถึงในต่างประเทศ คณะทีดีเกิร์สตูเหล่านี้ก็จะประชาสัมพันธ์ภาพลักษณ์ที่ดีของพื้นที่ รวมถึงเชิญชวนให้คนต่างพื้นที่หันมาท่องเที่ยวในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยผ่านบทเพลงในการแสดงทีดีเกิร์สตูนี้ด้วย นอกจากนี้จากการที่มีภาพยนตร์และรายการละครโทรทัศน์ได้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ และส่วนหนึ่งมีการนำเอาศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมถึงการแสดงทีดีเกิร์สตูมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงดังกล่าว ซึ่งทำให้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมในท้องถิ่น ซึ่งเป็นสิ่งที่คนทั่วไปอาจยังไม่รู้จักมากนักให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้น และสะท้อนความสวยงามและความหลากหลายทางวัฒนธรรมในท้องถิ่นไปพร้อมกันด้วย แต่เดิมทีเดียวสมาชิกในคณะทีดีเกิร์สตูทุกคนจะเป็นผู้ชายเท่านั้น เนื่องจากถือว่าผู้ชายเป็นผู้ที่ออกไปทำมาหากินและพบปะเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ที่สามารถนำมาเล่าสู่กันฟังและนำไปสู่การแต่งเป็นทำนองเพลงได้ แต่ต่อมาภายหลัง

ได้มีการเปิดโอกาสให้ผู้หญิงเข้ามาแสดงดิเกร์ฮูลูได้ด้วย โดยเริ่มจากการมาเป็นนักร้องหญิงหรือลูกคู่ร้องประสานเสียงรับเชิญ จนกระทั่งบางครั้งก็มีสมาชิกหญิงหลายคนและทำน้ำที่หลายอย่าง เช่นเดียวกับผู้ชาย ต่อมาด้วยการเปิดกว้างและการแข่งขันที่สูงของดิเกร์ฮูลู ทำให้มีการเปิดโอกาสให้สาวประเภทสองเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงอีกด้วย ซึ่งถือได้ว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยน้ำเสียง ลีลา และท่าเต้นที่ไม่เหมือนใคร ประกอบกับการใส่อาภรณ์ประกอบคำร้องที่เป็นแบบฉบับเฉพาะของสาวประเภทสอง สามารถสร้างความสนใจและเป็นจุดขายของคณะที่มีสมาชิกในลักษณะดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ในปัจจุบันการแสดงดิเกร์ฮูลูโดยทั่วไปสามารถแสดงได้ใน ๒ ลักษณะ คือ การแสดงวงเดี่ยว (แสดงเพียงคณะเดียว) ซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นการแสดงที่ร้องเองกันในหมู่เพื่อนฝูงในชุมชนหรือในชุมชน

การแสดงประชันระหว่างคณะ เป็นการแสดงดิเกร์ฮูลูที่มีการประชันขันแข่งกัน ส่วนใหญ่เป็นการแสดงต่อหน้าผู้ชมอื่นๆที่มีสักกียาน



ภาพที่ ๓.๑๕ การเตรียมตัวขึ้นประชันของคณะดิเกร์ฮูลู

การแสดงดิเกร์ฮูลู ไม่ว่าจะแสดงในลักษณะใดก็ตาม จะมีลำดับขั้นตอนในการแสดงดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ การโหมโรง เป็นการแสดงในขั้นตอนแรกของการแสดงคีร์สูลุที่ไม่ว่าจะเป็นการเล่นเดี่ยว หรือการแสดงประชันวงระหว่างคณะ จะต้องใช้การบรรเลงในขั้นตอนโหมโรงทั้งสิ้น ซึ่งในขั้นตอนการบรรเลงเพลงโหมโรงนั้น มีวัตถุประสงค์ที่สำคัญอยู่ ๒ ประการ คือ เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมของนักดนตรีและลูกคู่ และในขณะเดียวกันเพื่อเป็นการเชิญชวนผู้ชมและใช้เสียงอันเร้าใจของการบรรเลงโหมโรงในการเรียกคนดูให้มาชมการแสดงนั่นเอง การแสดงโหมโรงนั้นเป็นการบรรเลงดนตรีซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของทั้งหมดคีร์สูลุพร้อมกัน ในขณะที่ลูกคู่ก็จะได้ทำการแสดงไปพร้อมกันเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในการแสดงนั่นเอง

ขั้นตอนที่ ๒ การไหว้ครู (กาโล๊ะ) เป็นขั้นตอนที่สำคัญยิ่งของการแสดงคีร์สูลุที่จะขาดเสียไม่ได้ และนับว่าเป็นขั้นตอนหนึ่งในการแสดงถึงอิทธิพลของพราหมณ์และฮินดูในเรื่องของการเคารพบูชาครู ซึ่งครูในที่นี้หมายถึงพ่อแม่ และครูอาจารย์ที่สั่งสอนวิชาในการแสดงคีร์สูลุให้กับผู้แสดง ในขั้นตอนนี้การแสดงคีร์สูลุจะเริ่มมีการกล่าวบทบูชาครู ซึ่งสามารถกล่าวเรื่องได้โดยทั่วไปและเนื้อร้องก็สามารถปรับเปลี่ยนไปได้เรื่อยๆตามความเหมาะสม แต่ยังคงแฝงไว้ด้วยเนื้อหาในการกล่าวบูชาครู เนื้อหาดังกล่าวอาจมีการเชื่อมโยง เปรียบเปรย และล้อเลียนเกี่ยวกับสิ่งที่อยู่รอบตัว ไม่ว่าจะเป็นทะเล ป่าไม้ ภูเขา หรือเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในชุมชนและสังคมในช่วงเวลานั้นๆ เนื้อร้องดังกล่าวจะมีการใช้ฉันทลักษณ์แบบโบราณประเพณีดั้งเดิมของการแสดงคีร์สูลุที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ในการขับร้องจะมีความช้า สุขุมและเยือกเย็นเหมาะสมกับการกล่าวบูชาครู และสัมผัสของผู้ขับร้องในการกล่าวบูชานี้จะนุ่มนวลและไม่มีลูกเล่นอะไร เนื่องจากมีเจตนาในการบูชาครูเท่านั้น จากขั้นตอนนี้จะเห็นได้ว่ามีฐานความคิดในเรื่องของการบูชาครูซึ่งมาจากแนวคิดของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อยู่ในการแสดง แม้ว่าปัจจุบันจะเป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า การแสดงคีร์สูลุเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและดนตรีของชาวไทยมุสลิมที่นับถือศาสนาในจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ภายใต้กรอบของความเป็นมุสลิมก็ยังคงมีอิทธิพลของความเชื่อศาสนาอื่นแฝงอยู่ดังเช่นขั้นตอนในการไหว้ครูนี้ให้เห็นเช่นกัน

ขั้นตอนที่ ๓ การขับร้องเพลง ในขั้นตอนดังกล่าวนี้ จะถือได้ว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญยิ่งสำหรับการแสดงคีร์สูลุ เนื่องจากการเป็นการใช้ความสามารถของทั้งคณะในการแสดงศักยภาพในการดนตรีเพื่อเรียกร้องความสนใจของผู้ชมในตัวเนื้อของการแสดงคีร์สูลุอย่างแท้จริง เนื่องจากทุกฝ่ายในคณะต้องทำงานประสานกันทั้งหมด นักดนตรีต้องบรรเลงให้โดดเด่น มีความชัดเจนในเสียงดนตรีที่บรรเลง เพื่อให้รับกับเสียงร้องของนักร้องนำและลูกคู่ที่ร้องประสานและทำท่าแสดงต่างๆเพื่อให้เข้ากับบทเพลงนั้นๆด้วย ในขั้นตอนนี้แต่ละคณะจะพยายามหาจุดเด่นของการคณะของตนให้มีความแตกต่างและโดดเด่นหลายวิธีการด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการหาบท

เพลงที่เป็นที่คุ้นเคยมาใช้ในการขับร้อง ทั้งที่เป็นบทเพลงพื้นเมือง บทเพลงสมัยนิยมของประเทศ
ไทยเอง ทั้งเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง รวมถึงบทเพลงสมัยนิยมจากประเทศมาเลเซียที่เป็นที่รู้จักกัน
ทั่วไปในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ นอกจากนี้ยังมีการหากลยุทธ์เรียกความสนใจด้วยการ
ผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี ๒ ส่วน เช่น ใช้ทำนองเพลงที่เป็นเพลงสมัยนิยมในประเทศไทย แต่มี
การเปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษามลายูถิ่นของปัตตานี หรือเป็นเพลงที่แต่งทั้งทำนองและคำร้องขึ้นมา
ใหม่เพื่อสร้างความสนใจและแสดงถึงความสามารถของผู้แต่งที่มักเป็นส่วนหนึ่งในคณะดิเกร์ฮูลู
นั้นๆด้วย แต่ที่ดูเหมือนเป็นสิ่งแปลกใหม่ที่สุดคือการนำเอาเนื้อร้องที่เป็นหญิงมาขับร้อง ซึ่งปกติใน
หลักความเชื่อของศาสนาอิสลามในสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้มักจะไม่นิยมให้ผู้หญิมีบทบาท
ในลักษณะนี้เท่าไรนัก เนื่องจากมองว่าเป็นความไม่เหมาะสมและไม่ควรสำหรับสตรีเพศในสังคม
มุสลิมโดยทั่วไป แต่ต่อมาภายหลังกลับมีปรากฏการณ์นักร้องหญิงมาขับร้องมากขึ้น แต่ที่พิเศษ
และเป็นแนวความคิดที่แปลกใหม่ในยุคปัจจุบันมากที่สุด คือการที่บางครั้งมีการนำสาวประเภท
สองมาขับร้องและเต้นบนเวทีไปพร้อมกัน แม้ว่าในสังคมมาลายูรวมถึงในสามจังหวัดชายแดน
ภาคใต้จะไม่ยอมรับสาวประเภทสองก็ตาม แต่ในแง่มุมมองของศิลปะการแสดงซึ่งเป็นวัฒนธรรม
ท้องถิ่นก็สามารถให้ยกเว้นกันได้ สำหรับความโดดเด่นอีกประการหนึ่งในขั้นตอนการขับร้อง
เพลงโดยทั่วไปคือการแสดงท่าประกอบของลูกคู่ที่มักมีการสร้างสรรค์ท่าทางใหม่ๆ
นอกเหนือจากท่าทางเดิมๆที่ดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตและการประกอบอาชีพที่ใช้ในการแสดงทั่วไปที่
มักจะเลียนแบบท่าทำซ้ำและสืบต่อกันมา

ขั้นตอนที่ ๔ การปะทะกลอนเพลงสด การแสดงในขั้นตอนนี้ถือว่าเป็นจุดที่
สำคัญที่สุดในการแสดงดิเกร์ฮูลู เนื่องจากการแสดงความสามารถและศักยภาพของนักร้องใน
แต่ละฝ่ายที่จะประชันกันโดยอาศัยไหวพริบปฏิภาณอย่างแท้จริง เนื่องจากต้องการการคัดกลอนสด
ที่แต่ละฝ่ายต้องตั้งแนวกลอนและเนื้อร้องให้มีความสัมพันธ์ระหว่างกันในการส่งมอบหรือการโยน
ลูกรับกันในแต่ละครั้ง ซึ่งจะมีการจกลองก่อนการปรันว่าคณะใดจะเป็นผู้ที่เริ่มต้นขึ้นกลอนเพลงใน
การประชันก่อน ฝ่ายนั้นก็จะเป็นผู้ที่เริ่มต้นคัดกลอน เมื่อจบอีกฝ่ายหนึ่งต้องนำกลอนเพลงนี้มารับ
กัน โดยที่ต้องมีเนื้อหาที่สอดคล้องกันกับที่ฝ่ายเริ่มต้นได้กล่าวกลอนไว้ เรื่องที่นำมาใช้ในการ
ปะทะกลอนเพลงสดนี้ ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่ไม่มีการเตรียมตัวมาก่อน แต่จะใช้เรื่องราวที่อย่า
รอบตัวหรือสถานการณ์การบ้านเมืองที่เป็นเรื่องราวที่อยู่ในความสนใจของชุมชนมาเป็นตัวเนื้อหา
หลัก เช่น หากมีการประชันการแสดงดิเกร์ฮูลูที่มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม ผู้แสดงมักจะกล่าวถึงมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ว่ามีสภาพ
อย่างไร ผู้บริหารมีชื่อและตำแหน่งอะไรบ้าง ผู้ชมที่ข้างๆเวทีเป็นอย่างไร บางครั้งอาจมีการแซว
หรือหยอกล้อกับผู้ชมที่มาชมการแสดงนี้ก็ได้ ซึ่งเห็นได้ว่าแม้จะเป็นการคัดสดที่ไม่ต้องเตรียมตัว

อะไร แต่มองมาถึงเวที นักแสดงดิเกร์สูงๆที่จะขึ้นประชันต้องทำการบ้าน โดยอาศัยการเก็บข้อมูล
สดๆในเวลาที่มีเพียงไม่กี่นาทีก่อนการขึ้นเวที เพราะสร้างความประทับใจและความผูกพันของ
ตนเองให้เกิดขึ้นต่อผู้ชม นอกจากนี้หากการแสดงเป็นเพื่อวัตถุประสงค์อย่างอื่นเช่นเพื่อการแสดง
รณรงค์ด้านการต่อต้านยาเสพติด การประชันกลอนสดนี้อาจใช้เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับยาเสพติดมาเป็น
ประเด็นในการสร้างความเข้าใจไปในตัวให้ตรงตามวัตถุประสงค์และโอกาสที่มาบรรเลงได้อีกด้วย
อย่างไรก็ตามการแสดงในขั้นตอนนี้หากเป็นการแสดงวงเดี่ยวส่วนใหญ่จะไม่มีการนำมาเป็น
ส่วนหนึ่งของลำดับการแสดง แต่หากเป็นการแสดงที่มีการประชันกันจะพบขั้นตอนการแสดงนี้ได้
ทุกครั้ง จะเห็นได้ว่าลำดับการแสดงนี้จะเป็บบทบาทหน้าที่ของนักร้องนำเป็นส่วนใหญ่ ในขณะที่
นักดนตรีที่เป็นคนแสดงดนตรีให้จังหวะก็จะทำหน้าที่เหมือนเดิม คือพยายามบรรเลงดนตรีให้เข้า
กับการด้นกลอนสด โดยเป็นแนวทางที่ต้องยึดไว้ให้เป็นหลักให้มากที่สุดนั่นเอง แต่ลูกคู่ที่แสดง
ท่าทางประกอบและช่วยขับร้องประสานเสียงนั้นจะเปลี่ยนบทบาทของตัวเองในขั้นตอนการแสดงนี้
กล่าวคือ ลูกคู่ของแต่ละคณะที่มาประชันกันจะนั่งล้อมกันเป็นวงกลมและใช้การปรับมือให้จังหวะ
เป็นการเสริมเสียงดนตรีของตนเอง ในขั้นตอนนี้แต่ละคณะอาจใช้โลหะหรือแผ่นไม้ทำเป็น
แผ่นบางๆขนาดพอดีมือแล้วร้อยด้วยเชือกที่ให้อาสาสมัครสอดเข้ากับมือได้ มาเป็นเครื่องดนตรีให้กับ
ลูกคู่ที่ทำหน้าที่ปรับมือนี้เพื่อเสริมเสียงให้ดังขึ้นมากกว่าเดิมก็ได้ และวิธีการในลักษณะนี้มักได้รับ
ความนิยมมากขึ้นในการแสดงดิเกร์สูงๆในปัจจุบันค่อนข้างมาก และบางคณะอาจนำวิธีการดังกล่าว
นี้ไปใช้ในการแสดงขั้นตอนอื่นๆเพื่อเพิ่มเสียงให้ดังและสนุกสนานเร้าใจขึ้นก็ได้



ภาพที่ ๓.๒๐ การปะทะกลอนสดของดิเกร์ฮูลู ๒ คณะ

ขั้นตอนที่ ๕ การกล่าวลา เป็นขั้นตอนที่สำคัญอีกประการหนึ่งในการแสดงดิเกร์ฮูลู เนื่องจากเป็นขั้นตอนที่บอกกล่าวให้ผู้ชมทราบว่าการแสดงดิเกร์ฮูลู ณ สถานที่แห่งนั้นกำลังจะเสร็จสิ้นแล้ว ในขั้นตอนนี้ไม่ว่าจะเป็นการแสดงดิเกร์ฮูลูของคณะใดก็ตามแต่ จะมีขั้นตอนในการบรรเลงเพลงลงจบที่เหมือนกัน คือการใช้เพลง “วาปูละ” ซึ่งคำว่าวาปูละนี้หมายถึงว่าวงเดือนที่เป็นว่าวท่องถิ่นที่ปรากฏในสังคมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ทั่วไป และเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตอิสลามมาลาอย่างแนบแน่น เนื่องจากว่าวงเดือนจะเป็นสัญลักษณ์ที่คล้ายกับพระจันทร์เดียวกันเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของชาวไทยมาลาผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามนั่นเอง ซึ่งเวลาขับร้องจะมีประโยคขึ้นต้นเหมือนกันว่า

“เอวา เอวา เอวาปูละ คีอรายูตีมอ”

ขั้นตอนที่ ๖ การลงจบ เป็นขั้นตอนท้ายสุดจริงๆในการแสดงดิเกร์ฮูลู ซึ่งจะบรรเลงโดยการใช้เพลงเดียวกับเพลงที่เกริ่นนำมาบรรเลงปิดท้ายอีกครั้งหนึ่ง จึงจะถือว่าเป็นการเสร็จสิ้นการแสดงดิเกร์ฮูลูในครั้งนั้นโดยสมบูรณ์นั่นเอง

๓.๒..๒.๓ ลักษณะดนตรี

แม้ดิเกร์ฮูจะเป็นดนตรีที่เน้นการขับร้องเป็นหลัก แต่ก็มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบในการแสดง เนื่องจากเป็นพัฒนาการของการสร้างสรรค์การขับร้องบอกกล่าวเล่าเรื่อง ด้วยการประยุกต์เสียงดนตรีที่อาศัยวัสดุอุปกรณ์มาบรรเลงประกอบในการเล่าเรื่อง โดยเครื่องดนตรีส่วนใหญ่มาจากวัสดุอุปกรณ์ในท้องถิ่นที่หาได้ภายในชุมชนนั้น ๆ ก่อนที่ต่อมากจะมีการเปลี่ยนไปใช้เครื่องดนตรีที่เป็นดนตรีตะวันตกโดยยังคงเน้นเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบจังหวะเช่นเดิม

ก) เครื่องดนตรี

การแสดงดิเกร์ฮู เป็นการแสดงที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นตัวหลักในการแสดง ทั้งนี้จะไม่มีเครื่องดนตรีใดที่มีบทบาทและหน้าที่สำหรับการบรรเลงทำนอง เครื่องดนตรีที่อยู่ในวงนั้นจะบรรเลงให้จังหวะกับคณะลูกคู่ที่ร้องเพลงและแสดงท่าทางประกอบ โดยมีกลอง (บานอ) เป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการแสดง ซึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย

กลองร่ำมะนาใหญ่ (บานอใหญ่)

กลองร่ำมะนาใหญ่หรือบานอใหญ่ ทำจากไม้เนื้อแข็งที่หาได้ในท้องถิ่น จึงด้วยหนังวัวที่มีหยาบหรือเชือกในลอนร้อยหนังและตัวกลอง เพื่อทำให้เกิดความตึงหย่อนอีกชั้นหนึ่ง นอกจากนี้ในบางคณะยังมีการใช้ลิ้มไม้มาตอสอดตลอดไปในเชือกหรือหาวยที่ร้อยหยักกับกลองไว้ด้วยกัน เพื่อให้สามารถปรับความตึงหย่อนของเสียงได้ตามความต้องการต่อไป เครื่องดนตรีชนิดนี้ส่วนใหญ่แล้วจะผลิตในท้องถิ่นและมีรูปร่างลักษณะใกล้เคียงกับร่ำมะนาของดนตรีรองเง็ง แต่จะมีความหนาของตัวกลองกว่า เนื่องด้วยในการบรรเลงร่ำมะนาของดิเกร์ฮูจะใช้เข้าของผู้ตีสอดไปด้านในกลองเพื่อช่วยกำหนดความตึงหรือความกังวานของเสียงกลองด้วย ร่ำมะนาใหญ่นับเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญที่สุดในการแสดงดิเกร์ฮู เนื่องจากจะเป็นเครื่องดนตรีที่ส่งสัญญาณในการขึ้นต้นและลงจบของบทเพลงต่าง และยังใช้สำหรับบรรเลงกำกับจังหวะหลักระหว่างที่มีการขับร้องเพลงต่างๆ นอกจากนี้ลูกคู่ที่ทำท่าทางประกอบก็จะอาศัยจังหวะการตีของร่ำมะนาใหญ่นี้ในการนับจังหวะ การเปลี่ยนท่าและการขึ้นต้นและลงจบของบทเพลงด้วย สำหรับจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงของร่ำมะนาใหญ่นี้ มีทั้งจังหวะที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมของดนตรีดิเกร์ฮูเอง และยังมีจังหวะสมัยใหม่ เช่น จังหวะสามช่า จังหวะมาร์ช จังหวะบิกิน รวมถึงจังหวะอื่นๆตามความเหมาะสมกับแต่ละบทเพลงที่กำหนด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่านักร้องนำบรรเลงเพลงแนวใดหรือลูกคู่จะกำหนดท่าทางประกอบอย่างไร ซึ่งคณะดิเกร์ฮูส่วนใหญ่มักจะซ้อมและกำหนดมาก่อนว่า เพลงที่บรรเลงแต่ละเพลงนั้นจะใช้จังหวะอะไรมาประกอบในการแสดงบ้าง ในการบรรเลงผู้บรรเลงร่ำมะนาใหญ่จะขนาดสมาธิ โดยให้เข้านัดใดด้านหนึ่งสอดเข้าไปในตัวกลองเพื่อกอยใช้

เขาในการกำหนดเสียงและใช้มือซ้ายและขวาตีเป็นทำนองต่างๆ พร้อมไปกับการบังคับตัวกลองให้
หนังกลองด้านในติดกับเข่าหรือห่างจากเข่าไปพร้อมกัน



ภาพที่ ๓.๒๑ กลองบานอใหญ่

กลองรำมะนาเล็ก (บานอเล็ก)

กลองรำมะนาเล็กหรือบานอเล็ก มีรูปร่างลักษณะคล้ายกับกลองรำมะนาใหญ่ แต่จะ
ต่างกันที่ขนาด วิธีการตี และเสียง รวมถึงบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงก็จะมีความแตกต่างกันด้วย
แม้ว่ากลองรำมะนาเล็กจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองเช่นเดียวกับรำมะนาใหญ่ แต่การบรรเลง
จะไม่มีบทบาทหลักในการให้จังหวะ แต่จะเน้นไปทางการตีทำนองสอดประสานจังหวะของ
รำมะนาใหญ่ให้มีความน่าสนใจเป็นตัวล่อตัวขัดจังหวะที่คอยสอดแทรกทำนอง ทำทางการบรรเลง
ก็จะมีความแตกต่างกันกับการบรรเลงรำมะนาใหญ่ โดยผู้บรรเลงมักจะนิยมวางรำมะนาเล็กไว้บน
ตักแล้วใช้มือทั้งสองตีลงบนหน้ากลองเป็นทำนองต่างๆตามความคิดสร้างสรรค์ของนักดนตรีแต่ละ
คนเพื่อให้เป็นจังหวะขัดกับจังหวะของรำมะนาใหญ่ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

กรับ

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะที่ปรากฏทั่วไปในการแสดงของจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่จะมีความแตกต่างกันไปบ้างตามแต่ละพื้นที่ หน้าที่ของกรับส่วนใหญ่จะเน้นการบรรเลงจังหวะหนัก – เบาของท่วงทำนองดนตรี

มาราคาส

เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองสอดประสานไปกับภาพรวมของทำนองเพลงทั้งหมด เดิมทีเด็วยวไม่ได้ใช้ลูกแซก (มาราคาส) สำเร็จรูปที่หาซื้อได้ทั่วไปดังเช่นปัจจุบัน แต่เป็นการทำเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจากวัสดุเหลือใช้ในท้องถิ่น เช่น ทำมาจากกะลามะพร้าวหรือลูกทุ่นอวนที่ใช้สำหรับการประกอบอาชีพประมงของชาวบ้าน โดยในกะลามะพร้าวหรือในทุ่นอวนนั้นจะใส่เม็ดผลไม้ต่างๆ ไว้ด้านใน ส่วนคันจับทำมาจากไม้เนื้อแข็งหรือท่อน้ำพลาสติก สำหรับจังหวะในการบรรเลงนั้น ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้ตามความคิดสร้างสรรค์แต่ทั้งนี้ต้องไม่ทำให้ภาพรวมของจังหวะนั้นเสียไป และหากการบรรเลงจังหวะของลูกแซกมีการบรรเลงทำนองแบบซ้ำไปมาแล้ว ผู้บรรเลงอาจใช้ความคิดในการบรรเลงให้มีท่วงทำนองลีลาที่อาจจะขัดกับจังหวะหลักได้บ้าง เพื่อสร้างความโดดเด่นของทำนองและเมื่อบรรเลงทำนองจากการสร้างสรรค์นี้พอสมควร ผู้บรรเลงจะต้องกลับมาบรรเลงทำนองที่สอดคล้องกับทำนองหลักเดิมนั้นให้ได้ และเนื่องด้วยท่าทางในการบรรเลงของผู้ที่บรรเลงลูกแซกจะใช้มือทั้ง 2 จับและเขย่าเป็นท่าทางหลัก ดังนั้นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนี้หลายคนหลายคนจะจึงคิดลีลาท่าทางในการเขย่าลูกแซกให้มีความสนุกสนาน ทั้งการใช้ท่อนแขนในการสร้างสรรค์ต่างๆ รวมถึงการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนอื่นๆ เพื่อสร้างความโดดเด่นและความน่าในใจของคณะตนเอง จนกระทั่งภายหลังผู้ที่บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนี้จึงถือเป็นบุคคลสำคัญในการแสดงหรือประชันแข่งขันดิเกร์สตูลกัน และมีตำแหน่งในการนั่งบรรเลงอยู่ด้านหน้าเช่นเดียวกับลูกคู่แต่จะอยู่ริมสุดของแถว (ซึ่งจะเป็นทางด้านซ้ายหรือขวาก็ได้) ทั้งนี้เพื่อให้ลีลาในการบรรเลงหรือเขย่าลูกแซกเป็นจุดขายในการสร้างความสนใจและเรียกคนดูมาชมคณะของตนเองนั่นเอง

โหม่ง

เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากที่สุดอีกชิ้นหนึ่ง โหม่งที่ใช้ในการแสดงดิเกร์สตูลนี้มีความแตกต่างจากโหม่งในดนตรีไทยของภาคกลาง ที่เห็นได้ชัดคือความหนาของโหม่งจะมีความหนาประมาณ ๔ – ๑ นิ้ว และเสียงก็จะทุ้มต่ำและกังวานกว่ามาก ส่วนใหญ่แล้วโหม่งที่ใช้จะผลิตเองโดยช่างทำเครื่องดนตรีในชุมชนหรือนักดนตรีเป็นคนผลิตเองมากกว่า โลหะที่นำมาใช้ทำเป็นตัวโหม่งนั้น จะทำมาจากโลหะที่หลากหลายลักษณะ เช่น ทำมาจากถังน้ำมัน ทำมาจากถังถึงซาลาเปา หรือทำมาจากหม้อที่ใช้แล้วก็มี โดยทำมาตอกหรือใช้วิธีการเชื่อมโลหะให้ได้รูปร่างและ

ความท่วมซ้ำแหลมสูงของระบบเสียงตามที่ต้องการ ส่วนข้างตังก็เหลาเองจากไม้ที่มีในท้องถิ่น ไม่ได้เฉพาะเจาะจงว่าทำมาจากไม้อะไร สำหรับไม้ตังนั้น จะใช้ไม้เนื้อแข็งแล้วพันด้วยยางรัดจักรยานหรือจี๊ยางแล้วหุ้มด้วยผ้าบางๆ นอกจากนี้ในหลายๆขณะยังมีการเขียนชื่อคณะของตนเองไว้ที่บริเวณโหม่งด้วย และอาจมีการวาดลวดลายวัฒนธรรมถิ่น เช่น รูปนก วิวทิตทัศน์ หรือดอกไม้ไว้ที่ด้านหน้าของโหม่งให้เห็นโดยทั่วกันอีกด้วย

เครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่นำมาผสมผสาน

เป็นที่ทราบกันดีว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงดิเกร์ฮูลูทุกชิ้นนั้น จะเป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ เนื่องจากการบรรเลงทำนองเพลงนั้นจะเป็นหน้าที่ของนักร้องและลูกคู่ที่ร้องเสียงประสาน โดยดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบจะเน้นเรื่องของจังหวะเป็นส่วนสนับสนุนเพียงอย่างเดียว ต่อมาด้วยการแข่งขันที่มากขึ้นจากการประชันดิเกร์ฮูลูที่มีหน่วยงานต่างๆให้ความสนใจและสนับสนุนเพิ่มมากขึ้น คณะดิเกร์ฮูลูแต่ละคณะ จึงได้คิดค้นหากลยุทธต่างๆในการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงดิเกร์ฮูลูของตนให้มีความแปลกใหม่และไม่เหมือนใคร เพื่อสร้างจุดขายและปลูกฝังแนวความคิดให้กับผู้ชมมีความรู้สึกว่าคณะของตนเองมีความโดดเด่นเช่นไร ซึ่งหนึ่งวิธีการดังกล่าวคือการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบของเครื่องดนตรี โดยการนำเครื่องดนตรีที่อยู่นอกเหนือจากแบบแผนการบรรเลงดั้งเดิมที่นิยมปฏิบัติกันมา มาบรรเลงร่วมกับดนตรีเดิม เช่น การนำเอาขลุ่ย หรือ รีคอร์ดเดอร์ (Recorder) มาบรรเลงประกอบ ซึ่งถือว่าการสร้างภาพลักษณ์และอรรถรสใหม่ของรูปแบบดนตรีดิเกร์ฮูลู โดยเพลงที่นำมาบรรเลงมีทั้งเพลงพื้นเมืองที่คุ้นเคยกันคืออย่างเพลงตารักปีส หรือเพลงสมัยนิยมที่มีชื่อเสียงโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง อย่างเพลงสาวขอนแก่น หนุมานข้าวสาวนาเกลือ หรือบทเพลงจากประเทสมาเลเซีย ซึ่งในปัจจุบันการนำเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงทำนองได้มาผสมผสานกับดนตรีดิเกร์ฮูลูแบบดั้งเดิมกำลังกลายเป็นที่นิยมมากขึ้น อย่างไรก็ตามการนำเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงทำนองมาบรรเลงผสมผสานนั้น จะนำมาเฉพาะช่วงการบรรเลงเพลงโหมโรงในตอนต้นเท่านั้น เพราะอย่างไรเสียเสน่ห์ของดนตรีดิเกร์ฮูลูก็ยังคงอยู่ที่เสียงร้องของนักร้องนำและลีลาท่าทางของลูกคู่เป็นสำคัญนั่นเอง โดยการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานนั้น พบได้หลังจากที่มีการจัดการแข่งขันโดยหน่วยงานราชการ หลังจากปี พ.ศ. ๒๕๔๖ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ภาครัฐพยายามนำกระบวนการแก้ไขปัญหาคาความไม่สงบในลักษณะต่างๆมาใช้ในพื้นที่ รวมถึงกระบวนการทางวัฒนธรรมและดนตรี เช่น การประกวดและการแข่งขันดนตรีพื้นเมืองนี้ด้วย จึงทำให้แต่ละหมู่บ้านและชุมชนที่มีคณะดิเกร์ฮูลูเป็นของตนเองต้องปรับตัวและหากลยุทธเพื่อสร้างความแตกต่างและความโดดเด่นให้กับคณะตนดังที่กล่าวไปข้างต้นแล้ว

ข) วงดนตรี

วงดนตรีในการแสดงคีเอร์สูดู เป็นวงดนตรีที่เน้นเครื่องดนตรีประเภท บรรเลงประกอบจังหวะเป็นหลัก และถือได้ว่าเป็นวงดนตรีที่สามารถปรับเปลี่ยนนำเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงจังหวะในวงได้อย่างอิสระ แต่ก็มักจะมีเครื่องดนตรีหลัก ๆ คือ กลองบานอ ฆ้อง หรือโหม่ง เป็นเครื่องดนตรีหลักในวงอยู่เสมอ

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

ภาษาที่ใช้ในการขับร้องคีเอร์สูดู ส่วนใหญ่จะใช้ภาษามาลายูถิ่น เนื่องจากเป็นภาษาที่ผู้คนส่วนใหญ่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ใช้เป็นภาษาหลักในการสื่อสาร และยังเป็นภาษาที่สามารถสื่อสารระหว่างผู้คนภายในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยกับประเทศมาเลเซีย ซึ่งถือเป็นประเทศเพื่อนบ้านที่มีความใกล้ชิดและมีการถ่ายทอดแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกันได้อีกด้วย

ต่อมาจึงมีการประยุกต์นำภาษาไทยเป็นเนื้อร้องที่ใช้ในการขับร้องในการแสดงคีเอร์สูดูอีกภาษาหนึ่ง เพื่อเป็นการสื่อสารให้คนมาลายูในปัตตานีและพื้นที่ใกล้เคียงที่ไม่สามารถเข้าใจภาษามาลายูดีพอ สามารถเข้าใจการแสดงคีเอร์สูดูและมีความเพลิดเพลินสนุกสนานไปกับการแสดงได้อีกด้วย และการใช้ภาษาไทยในการขับร้องยังสามารถขยายกลุ่มผู้ฟังการแสดงคีเอร์สูดูไปยังชาวไทยพุทธและชาวไทยเชื้อสายจีนได้อีกเช่นกัน นอกจากนี้ในระยะหลัง คณะคีเอร์สูดูหลาย ๆ คณะ มักจะนำเพลงไทยสมัยนิยม หรือเพลงลูกทุ่งมาขับร้องในการแสดงเพื่อเรียกความสนใจจากคนดู ดังนั้นเมื่อเพลงที่คุณเคยเหล่านี้ใช้ภาษาไทยในการขับร้องและเป็นที่เข้าใจได้ง่ายโดยทั่วไป จึงเป็นส่วนหนึ่งในการช่วยส่งเสริมให้มีการใช้ภาษาไทยในการขับร้องมากขึ้น

สำหรับบทร้องที่ใช้นั้น แม้การแสดงคีเอร์สูดูจะมีรากฐานมาจากดนตรีอานาซิด ซึ่งเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและมีเนื้อร้องที่เน้นการทำความดี แต่คีเอร์สูดูก็มีการคลี่คลาย และสามารถใช้นักร้องที่ไม่ต้องมีข้อจำกัดตามหลักการทางศาสนาเสมอไป ดังจะเห็นได้จากการแสดงทุกครั้งนักร้องนักแสดงคีเอร์สูดูอาจมีการขับร้องหยอกล้อกับผู้ชมในเชิงขำขัน หรือมีใช้คำสองแง่สามง่ามให้เกิดความสนุกสนานได้อีกด้วย

ต่อไปตัวอย่างบทเพลงคีเอร์สูดูที่มีชื่อเสียงของ สุกร์กริ เจ๊ะมะ ซึ่งใช้ใช้เป็นเพลงประกอบโฆษณาโทรศัพท์มือถือ และทำให้คีเอร์สูดูเป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศไทยอย่างรวดเร็ว

เพลง "บ้านใคร ใครก็รัก"

* โอ้ โอ้ โอ้ โอ้ โอ้ โอ้ โอ้

ก็เอะมาลี ก็เอะมาลี ยามอ ลาโสะ ก็ต่อ

ท่อนที่ ๑ จะจับปลาที่ไหนว่า แต่อย่าผิดกฎหมาย

อวนลาก อวนรุน ... แม่ตาย ... ลูกตาย

(ลูกคู่) โอ๊ะ โอ้ โอ๊ะ โอ้ ก็เอะมาลี กลับมา

มาช่วยเป็นหูเป็นตา ดูแลทะเลบ้านเรา

ท่อนที่ ๒ ปลาเรา เรากี่รัก ปูเรา เรากี่หวง

เต่าเต ปะการัง กุ้ง กุ้ง เรากี่หวง

(ลูกคู่) โอ๊ะ โอ้ โอ๊ะ โอ้ ก็เอะมาลี กลับมา

มาช่วยเป็นหูเป็นตา ดูแลทะเลบ้านเรา

ท่อนที่ ๓ บ้านใคร ใครก็รัก บ้านใคร ใครก็หวง

บ้านเรา เรากี่รัก บ้านเรา เรากี่หวง

(ลูกคู่) อย่าไปเลย มาเลย ก็เอะมาลี กลับมา

มาช่วยเป็นหูเป็นตา ดูแลทะเลบ้านเรา

(การคร จันทร์กลั่น, ๒๕๕๐ : สัมภาษณ์)

๓.๒.๒.๔ การแสดงประกอบ

การแสดงดิเกร์ฮูลูใช้ทำทางแสดงประกอบโดยลูกคู่ ทำทางส่วนใหญ่จะเป็น การเลียนแบบวิถีชีวิตในการทำมาหากินในแต่ละวันหรือการเลียนแบบสภาพธรรมชาติที่พบเห็น เช่น ทานกบิน ทำคลื่นซัดเข้าหาฝั่ง ทำพายเรือ หรือการประดิษฐ์ทำทางอื่นๆตามจินตนาการ ผสมผสานกันไป



ภาพที่ ๓.๒๒ ทำปรบมือสลับทางซ้าย – ทางขวา



ภาพที่ ๓.๒๓ ทำปรบมือและขยับหัวเข้าประกอบการขับร้อง

๓.๒.๒.๕ สมาชิกในวง

การแสดงดิเกร์ฮูลูจะมีผู้ทำหน้าที่ในคณะที่มีความแตกต่างกันไป บ้างก็ทำหน้าที่ในการขับร้องเพลง บ้างก็ทำหน้าที่ขับร้องประสานเสียง บ้างก็ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีและการร้องรับ สมาชิกในคณะประกอบด้วย

ก) **ตุแกปาดง** (ตุแก แปลว่า เฒ่าแก่ ปาดง แปลว่า บทกลอน ดังนั้น ตุแกปาดง จึงหมายถึง ผู้ทำหน้าที่ขับบทกลอน) ตุแกปาดงคือผู้ที่ทำหน้าที่ร้องเพลงเริ่มต้นเกริ่นนำคล้ายกับบทไหว้ครู ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวนี้ ในแต่ละคณะจะมีสมาชิกที่ดำรงตำแหน่งดังกล่าวคณะละ ๑ คน

ข) **ตุเกลลาฆู** (ตุแก แปลว่า เฒ่าแก่ ลาฆู แปลว่า เพลง ตุเกลลาฆู จึงหมายถึง ผู้ทำหน้าที่ร้องเพลง) ตุเกลลาฆูคือผู้ที่ทำหน้าที่เป็นนักร้องหลักประจำคณะ กล่าวคือนักร้องที่ได้รับเชิญมาร่วมการแสดงในแต่ละครั้งนั่นเอง เพลงที่นำมาร้องนั้นสามารถขับร้องเพลงที่ภาษามลายูหรือเพลงที่ใช้ภาษาไทยก็ได้ ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงที่กำลังได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้น ซึ่งคณะดิเกร์ฮูลูแต่ละคณะจะมีสมาชิกตำแหน่งนี้คณะละ ๑ – ๒ คน

ค) **ตุแกมาโระ** (ตุแก แปลว่า เฒ่าแก่ มาโระ แปลว่า ร้าย กวน หรือ กลั่นแกล้ง ตุแกมาโระ จึงหมายถึง ผู้ทำหน้าที่สอดแทรกด้วยการร้อง กลอน หรือคำพูดแซว) ตุแกมาโระคือผู้ที่ทำหน้าที่ด้นกลอนสดในการโต้ตอบกับฝ่ายตรงกันข้าม และบางครั้งอาจจะร้องกลอนสดโต้ตอบกับนักร้องในคณะเดียวกันก็ได้ โดยปกติคณะดิเกร์ฮูลูแต่ละคณะจะมีตำแหน่งนี้จำนวน ๑ – ๒ คน โดยตุแกมาโระ ๑ ใน ๒ คน จะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะด้วย

ง) **ตุแกจีแฉ** (ตุแก แปลว่า เฒ่าแก่ จีแฉ แปลว่า สับให้ละเอียด ซ้ำเติม หรือ ประชดประชัน ตุแกจีแฉ จึงหมายถึง ผู้ทำหน้าที่ตลกยั่วสร้างความสนุก) ตุแกจีแฉคือผู้ที่สามารถเล่นเบ็ดเตล็ดในการแสดงเพื่อเรียกเสียงหัวเราะและดึงดูดความสนใจจากผู้ชม เป็นหน้าที่ของสมาชิกทุกคนในวง โดยจะใช้วิธีการสร้างบรรยากาศด้วยการพูดคุยเรื่องหยาบโลน ตลกขบขัน เพื่อเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมเพิ่มเติมจากสิ่งที่ได้มีการร้อง ขับบทหรือกล่าวไปแล้ว แต่ส่วนมากแล้วผู้ที่รับหน้าที่นี้จะเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมจากผู้ชมดิเกร์ฮูลูอยู่ก่อนเพราะคนจะตั้งใจและชื่นชอบในมุขตลกที่เคยกระทำมา

จ) **ลูกคู่** คือ ผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงหรือแสดงการรำรำประกอบการแสดง และอาจทำหน้าที่ร้องรับเพลง และหรือ ร้องกลอนสด ไปพร้อมกันโดยทั่วไปในคณะดิเกร์ฮูลูแต่ละคณะจะประกอบด้วยลูกคู่ ๒ ประเภทคือ ลูกคู่ทำหน้าที่รำรำมือด้วยท่าทางต่าง ๆ เพื่อประกอบจังหวะดนตรี เพิ่มความสนุกสนานและทำหน้าที่ร้องรับกลอนสดด้วย และลักษณะหนึ่งคือลูกคู่ที่ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีพร้อมกับร้องรับกลอนสด ในคณะ

หนึ่งมีประมาณ ๖ – ๑๐ คน ลูกคู่ทั้ง ๒ ประเภทบางครั้งไม่ได้อยู่ในคณะเดียวกันกับผู้แสดง อาจจะอยู่คนละพื้นที่ แต่จะถูกรับเชิญหรือว่าจ้างให้มาทำหน้าที่ลูกคู่โดยเฉพาะเป็นครั้งคราวได้

ในการแสดงสมาชิกทุกคนมักจะแต่งกายด้วยชุดมาลายู ที่มีสีสดใส แต่หากกรณีที่เป็นพิธีการอาจมีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายตามความเหมาะสม และอาจแต่งกายตามสมัยนิยมในกรณีที่เป็นการแสดงในงานมงคลของชาวบ้านทั่วไปได้ด้วยเช่นกัน การแต่งกายของลูกคู่ที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีบางครั้งอาจจะแต่งกายด้วยชุดเสื้อผ้าตามสบายไม่จำกัดรูปแบบเพราะตำแหน่งการบรรเลงจะอยู่ด้านหลัง สำหรับลูกคู่ที่ทำหน้าที่แสดงทำรำประกอบการแสดงแต่งกายด้วยเสื้อผ้าชุดมาลายูเช่นเดียวกับผู้แสดง และแทบทุกคณะจะมีผ้าพาดเฉียงเขียนชื่อคณะประดับสวมไว้ให้เห็นอย่างเด่นชัดทุกคน ในการแสดงครั้งหนึ่ง ๆ ผู้ทำหน้าที่แสดงสามารถทำหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่งแทนกันได้ขึ้นอยู่กับโอกาสและความสามารถของแต่ละคนอีกด้วย



ภาพที่ ๓.๒๔ แสดงตำแหน่งของสมาชิกในวงขณะทำการแสดง



ภาพที่ ๓.๒๕ ผู้ชมทั้งชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิมที่ติดตามชมการแสดงดิเกร์ฮูลู

๓.๒.๓ อานาซิด

อานาซิด เป็นดนตรีลักษณะหนึ่งที่ปรากฏในพื้นที่ในสังคมมุสลิมมาเป็นระยะเวลาช้านาน รวมถึงในพื้นที่ปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่นๆ อานาซิดยังเป็นดนตรีที่มีความแตกต่างจากดนตรีปัตตานีอื่นๆ อย่างชัดเจน เนื่องจากเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามโดยตรง มีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับยุคสมัยต่าง ๆ ประยุกต์รูปแบบให้สอดคล้องกับสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของแต่ละชุมชนและสังคมที่ดนตรีอานาซิดได้เข้าไปมีบทบาท ภายใตกรอบของหลักการทางศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับดนตรี

๓.๒.๓.๑ ประวัติความเป็นมา

ดนตรีอานาซิดเป็นวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงซึ่งแต่เดิมเกี่ยวข้องกับหลักการทางศาสนาอิสลามที่มุ่งเน้นในการส่งเสริมความประพฤติที่ดีในกรอบของวิถีอิสลาม ทั้งยังเกี่ยวข้องกับข้อกับความศรัทธา การส่งเสริมการทำความดีในหลากหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นการเป็นลูกที่ดีของบิดามารดา การเป็นมุสลิมที่ดีที่ปฏิบัติตามหลักคำสอนอย่างเคร่งครัด หรือ สะท้อนการปลูกฝังการเป็นสมาชิกที่ดีของสังคมและชุมชนในระดับต่าง ๆ ทั้งดนตรีอานาซิดยังมีส่วนช่วยในการส่งเสริมการให้มวลมนุษยชาติเกิดความรักความเมตตาต่อกันและกัน แต่ทั้งนี้ความรักดังกล่าวไม่ได้มุ่งเน้นในเรื่องของความรักในเชิงชู้สาวหรือการผิประเวณิ

นอกจากนี้ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีอานาซิดกับศาสนายังมีความแนบแน่นในอีกหลายมิติ เพราะจากเนื้อหาของบทเพลงอานาซิดที่ส่งเสริมให้ทุกคนทำความดีต่อทุกสิ่งทุกอย่างที่องค์ศาสดาได้ประทานให้แล้ว แนวคิดของบทเพลงอานาซิดยังสื่อให้เห็นว่า ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นในโลกใบนี้เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นโดยพระเจ้า (รอฮานี คาโอ๊ะ, ๒๕๕๓ : สัมภาษณ์) รวมถึงทุกสิ่งในจักรวาลนี้ก็ล้วนแล้วแต่พระเจ้าเป็นผู้สร้างขึ้นเช่นกัน ที่สำคัญบทเพลงอานาซิดที่ปรากฏและรับใช้ในแต่ละชุมชนยังถือเป็นการเป็นการอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมของท้องถิ่นมุสลิมต่างๆให้คงอยู่สืบไปอีกทางหนึ่ง ซึ่งจะส่งผลต่อการสืบทอดวิถีชีวิตอิสลามและวัฒนธรรมของอิสลามให้ดำรงอยู่ผ่านบทเพลงอานาซิดเหล่านี้ตามไปด้วย ทั้งนี้เพราะบทเพลงอานาซิด เป็นบทเพลงที่มุสลิมทั่วโลกใช้ในการขับร้องและเป็นความบันเทิงซึ่งที่ถือว่าได้รับการอนุมัติและสามารถแสดงดนตรีลักษณะนี้ได้ตามบทบัญญัติของศาสนาอิสลามอย่างเต็มที่ โดยที่ไม่ต้องอาศัยการตีความจากนักวิชาการทางศาสนาหรือผู้รู้เช่นเดียวกับดนตรีที่ปรากฏในสังคมมุสลิมอื่น ๆ ที่มักต้องมีการตีความอยู่เป็นระยะ

อานาซิดยังเป็นดนตรีที่มีความพิเศษและความแตกต่างจากดนตรีพื้นเมืองในจังหวัดชายแดนภาคใต้ประการหนึ่ง ถือการเป็นดนตรีที่เน้นการขับร้องเป็นหลักและยังเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาที่ถือว่าไม่ขัดกับหลักปฏิบัติของศาสนาอิสลามซึ่งเป็นศาสนาที่คนในพื้นที่ส่วนใหญ่นับถือ ในขณะที่ดนตรีปัตตานีประเภทอื่น ๆ ไม่ได้เน้นการขับร้องเท่าที่ควร เว้นแต่เคเรฮ์ฮูลูที่เป็นดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีอานาซิดอีกทอดหนึ่ง

สำหรับการเข้ามาของดนตรีอานาซิดในสังคมปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่นๆนั้น พบว่าดนตรีชนิดนี้เป็นดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินแดนอาหรับที่มีการแพร่กระจายผ่านมาทางประเทศพื้นบ้านทางประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซีย โดยเริ่มเข้ามาผ่านระบบการศึกษาในโรงเรียนคาดีกาในปัตตานี (โรงเรียนคาดีกาหมายถึงสอนเด็กเล็กของศาสนาอิสลามที่มีอยู่ทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้) โดยมีการประยุกต์เนื้อหาเพลงส่วนใหญ่ในการสอดแทรกหลักธรรมคำสอนของศาสนาอิสลาม ดังที่เนื้อหาดนตรีอานาซิดส่วนใหญ่สำหรับเด็กเล็กจะมีเนื้อหาส่วนใหญ่เน้นไปในทางการส่งเสริมการประพฤติตนให้อยู่ในกรอบและหลักศาสนาหรือการเป็นเยาวชนมุสลิมที่ดีนั่นเอง ต่อมาเมื่อดนตรีอานาซิดได้รับความนิยมและแพร่หลายออกนอกโรงเรียนคาดีกามากขึ้น จึงมีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาโดยการเน้นเรื่องของการทำความดี การรักษารัฐธรรมนูญและสิ่งแวดล้อมเพิ่มเติมตามไปด้วย เพื่อให้มีความเหมาะสมกับกลุ่มผู้ขับร้องและกลุ่มผู้ฟัง รวมถึงสามารถเข้าถึงชุมชนและสังคมในวงกว้างให้มากขึ้นตามไปด้วย และด้วยเหตุดังกล่าวนี้ดนตรีอานาซิดจึงได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางและกลายเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งของปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่นๆไปในที่สุด

ข้อจำกัดหรือหลักการอนุวัติทางด้านดนตรีอานาซิดที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามที่สำคัญคือ การติกลองคู้ฟและการเล่นเครื่องเล่นดนตรีที่คล้าย ๆ กันนั้นจัดเป็นสิ่งที่มูบาห์ (คือสามารถกระทำได้หรือมีการอนุวัติตามหลักศาสนานั้นเอง) ส่วนการฟังเพลงที่มีเครื่องดนตรีประกอบการขับร้องนั้นถือเป็นสิ่งที่เป็นสิ่งที่มูบาห์ได้เช่นกัน แต่การขับร้องประกอบดนตรีดังกล่าว นั้น จะต้องเป็นดนตรีที่ไม่ก่อให้เกิดอารมณ์ที่ทำให้เกิดการปฏิบัติผิดหลักศาสนาอิสลาม มีเนื้อหาที่อาจก่อให้เกิดการประพฤติปฏิบัติทำให้หลงผิด เป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว หรือมีความตลกขบขันจนเกินขอบเขตที่ควร ทั้งนี้หมายรวมไปถึงการขับร้องพร้อมๆ กับการเสพของมีนเมา หรือมีการเต้นรำประกอบ และก่อให้เกิดการกระทำความชั่ว แม้แต่การนำเสียงเพลงไปเป็นสื่อให้กับสิ่งที่ไม่ดีงามหรือทำให้สิ่งที่กระทำถูกตำหนิหรือไม่ได้รับการอนุวัติจากศาสนาอิสลาม หรือแม้แต่การทำให้ละเลยจากภาระหน้าที่ต่างๆ ที่พึงปฏิบัติในวิถีมุสลิม ก็ถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่ใช่แนวทางของดนตรีอานาซิดทั้งสิ้น

สำหรับเสียงติกลองหรือเสียงดนตรีที่เป็นเครื่องสายนั้น การตีความของนักวิชาการทางอิสลามบางท่านก็พบว่าไม่มีหลักฐานมาอนุญาตและมาห้ามแต่อย่างใด ไม่ว่าจะเป็นหะดิษที่ซอฮิหะหรือไม่ซอฮิหะ ไม่ได้ระบุไว้เช่นกัน และบรรดาผู้ที่กล่าวหะรอมที่ได้ทำกรายงานในการห้ามตามหลักการทางศาสนาอิสลามนั้น ก็ไม่ได้รับการยืนยันที่ซอฮิหะจากท่านร่อซูลุลเลาะห์ ซ็อลลัลลอฮุอะลัยฮิวะซัลลัม และบรรดาบุคคลในยุคยุคก่อนถือว่าอนุญาตให้ฟังเครื่องดนตรีได้ เนื่องจากไม่มีหลักการของศาสนากระห้ามและระบอบอนุญาตมัน เพราะหลักเดิมแล้วสรรพสิ่งต่าง ๆ เป็นเรื่องมะบาห์หรือเรื่องปกติมันเอง อย่างไรก็ตามในการตีความจากนักวิชาการอิสลามบางท่าน โดยเฉพาะนักวิชาการอิสลามยุคใหม่ต่างถือว่า ในหลักการทางศาสนาอิสลามอนุญาตเครื่องดนตรีเพียงเฉพาะกลองหน้าเดียวหรือกลองคู้ฟเท่านั้น

๓.๒.๓.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

ความนิยมของดนตรีอานาซิดนี้แม้จะดูเหมือนเป็นดนตรีเพื่อการศาสนาและอาจจำกัดในกลุ่มผู้ฟังเพียงไม่กี่กลุ่ม แต่ในความเป็นจริงดนตรีชนิดนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และยังกลายเป็นดนตรีในเชิงธุรกิจที่มีการแสดงคอนเสิร์ตและการออกอัลบั้มของศิลปินที่มีมูลค่าทางการตลาดที่สูงยิ่ง ศิลปินที่เป็นวงดนตรีอานาซิดหลายวงเป็นศิลปินที่ไม่ได้เป็นที่รู้จักเฉพาะในพื้นที่ปัตตานีและใกล้เคียง แต่ยังเป็นที่ยู้จักกันอย่างแพร่หลาย ข้ามประเทศ มีการวางผลงานเพลงและการเปิดคอนเสิร์ตข้ามประเทศในการแสดงอยู่บ่อยครั้ง

อย่างไรก็ตามการแสดงดนตรีอานาซิดแม้จะเป็นดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนา และดูเหมือนว่าจะต้องมีพิธีการต่างที่เคร่งครัด แต่ในความเป็นจริงแล้ว การแสดงดนตรีอานาซิดก็จะมีแสดงเหมือนกับการแสดงคอนเสิร์ตของนักร้องนักดนตรีสมัยนิยมทั่วไป เพียงแต่

จะมีความต่างในความสำรวมของนักร้องผู้แสดงและผู้ชมเท่านั้น ที่จะไม่มีการส่งเสียงกรีดร้องหรือแสดงพฤติกรรมต่างๆที่เกินความพอดี

การแสดงจะเริ่มจากการเปิดตัวนักร้องด้วยบทเพลงที่เน้นหลักการทางศาสนาอิสลามเป็นหลัก จากนั้นจึงตามมาด้วยการทักทายผู้ชมเกี่ยวกับบรรยากาศโดยทั่วไป และอาจจับร้องบทเพลงต่อไปและสลับกับการทักทายเหล่านี้ หรืออาจเป็นการแนะนำบทเพลงอื่นๆหรือนักร้องที่ต้องการจะสนับสนุนให้ผู้ฟังได้รู้จัก เมื่อจบการแสดงทุกครั้ง นักดนตรีอานาซิดจะออกมาถ่ายภาพและให้ลายเซ็นกับผู้ชมทั้งบนเวลาและด้านล่างหลังจากเสร็จสิ้นการแสดง ซึ่งถือว่าเป็นการปรับตัวที่น่าสนใจของคนตรีอานาซิดที่เกี่ยวข้องกับหลักศาสนาอิสลามแต่มีวัฒนธรรมการแสดงแบบตะวันตกเข้าไปเกี่ยวข้อง

นอกจากนี้เชค अबดุลลอฮ บิน अबดุลเราะห์มาน อัลญิบรีล นักวิชาการทางศาสนาอิสลามยังได้กล่าวถึงคนตรีอานาซิดว่า

“...อานาซิด การอ่านโคลงกลอน ด้วยท่วงทำนองเดียว หรือ การประสานเสียงด้วยกลุ่มบุคคลสองกลุ่ม โดยที่มีเชคบางท่านถือว่าเป็นสิ่งที่น่าเกลียด พวกเขาได้กล่าวว่า การกระทำเช่นนั้นเป็นแนวทางของพวกซูฟี^{*} เนื่องจากการขับร้องคล้ายๆ กับการร้องเพลงจึงส่งผลต่อจิตใจทำให้เกิดความรักต่อเสียงเพลง แต่ในทัศนะของฉันทันเป็นท่อนุญาด หากปราศจากสิ่งที่จะต้องห้าม และมีโคลงกลอนที่อนุญาตได้โดยไม่ต้องไม่มีสิ่งที่จะต้องห้ามในความหมาย เช่น การสร้างพลัง โคลงกลอนที่สนับสนุนบรรดามุสลิมให้มีความขยันในการทำงาน และเตือนพวกเขาจากการทำความชั่ว หรือสร้างกำลังใจให้ออกต่อสู้ในหนทางขององค์อัลเลาะห์ ﷻ และแข่งขันกันในการทำงามดี แต่ประโยชน์ของอานาซิดเห็นได้

^{*} ซูฟี หมายถึง ลักษณะของบุคคลที่ปฏิบัติตามหลักศาสนาอิสลามประเภทหนึ่ง ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทคือ

๑. ซูฟีอะมะลีย์ หมายถึงซูฟีที่ปฏิบัติตนสอดคล้องกับหลักการอิสลาม พวกเหล่านี้จะมุ่งเน้นการถือสันโดย ปลีกตัวออกจากสังคม ไม่หมกมุ่นอยู่กับโลกคุณยามากเกินไป คนเหล่านี้จะพบได้ในช่วงต้นของอิสลาม จนถึงต้นศตวรรษที่ ๓ ของฮิจเราะห์ศักราช (ศตวรรษที่ ๙ ของคริสต์ศักราช)

๒. ซูฟีฟัลสะฟะห์ หมายถึงซูฟีที่เน้นการปฏิบัติด้านจิตวิญญาณมากเกินไป คนเหล่านี้จะทุ่มเททั้งชีวิตและจิตใจ มุ่งตรงต่อพระผู้เป็นเจ้าเพียงอย่างเดียว มีการจัดวางระบบหรือทฤษฎีใหม่ขึ้นมาเป็นของตนเอง มีการประพันธ์หนังสือต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติสำหรับผู้ที่เลื่อมใส สิ่งต่างๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากการรับเอาอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับหลักการของ อิสลาม จนเกิดการเบี่ยงเบนในลักษณะที่ออกนอกกลุ่มออกไปในที่สุด ลักษณะเช่นนี้เราเรียกว่า “ปรัชญาซูฟี” ซึ่งจะพบได้ในช่วงหลังศตวรรษที่ ๓ แห่งฮิจเราะห์ศักราช (ศตวรรษที่ ๙ แห่งคริสต์ศักราช)

ชัด ก็จะต้องไม่มีเสียงดนตรี และจะต้องไม่เป็นการขับร้องเพลงที่นำไปสู่ความเสียหาย โดยเด็ดขาด...”



ภาพที่ ๓.๒๖ การขับร้องอานาซิดแบบโต้ตอบ

๓.๒.๓.๓ ลักษณะดนตรี

ดนตรีอานาซิดเป็นดนตรีที่เน้นเรื่องของเนื้อหาเป็นหลัก และเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาโดยตรง ดังนั้นความสำคัญของดนตรีอานาซิดจึงอยู่ที่เนื้อร้องเป็นหลัก ส่วนเครื่องดนตรีนั้นให้ความสำคัญกับกลองตุ้ม ซึ่งเป็นกลองที่ได้รับการอนุมัติในหลักศาสนาอิสลามเท่านั้น

ก) เครื่องดนตรี

ดังที่ทราบไปแล้วว่าดนตรีอานาซิด เป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม โดยมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญเพื่อเผยแพร่หลักการทางศาสนา และรณรงค์ให้มนุษยปฏิบัติในคุณงามความดีตามหลักการทางศาสนาอิสลามที่วางไว้ ดังนั้นรูปแบบเครื่องดนตรีที่ใช้ในดนตรีอานาซิด จึงเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องสอดคล้องกับหลักศาสนาตามไปด้วย

เครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการแสดงอานาซิดนั้น คือ กลองหน้าเดียว หรือ กลองตุ้ม (Duff Drum) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่ใช้ประกอบการแสดงดนตรีอานาซิดมาตั้งแต่

ก่อนกำเนิดขึ้นในอาหรับ และแม้ดนตรีอานาซีดจะแพร่กระจายมายังเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเข้ามาทางประเทศอินโดนีเซียและประเทศมาเลเซีย ก่อนที่จะเข้ามายังพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย และอาจทำให้มีเงื่อนไขของเวลาและกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเข้ามาส่งผลต่อรูปแบบดนตรีแล้วก็ตาม แต่ในความเป็นจริงหลักการทางด้านดนตรี โดยเฉพาะการใช้ดนตรีประกอบการบรรเลงและขับร้องของดนตรีอานาซีด ก็ยังคงหลักการเดิมและกำหนดให้เครื่องดนตรีที่ถือกลองคู้ฟเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้เช่นเดิมตามไปด้วย



ภาพที่ ๓.๒๗ กลองคู้ฟ (Duff Drum)

อย่างไรก็ตาม ต่อมาด้วยสภาพทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดให้ดนตรีอานาซีดยังคงได้รับความนิยมในสังคมที่มีความผันผวนและกระแสวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาแทรกแซง จึงมีการนำเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอย่างอื่น ที่เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับกลองคู้ฟนี้มาร่วมบรรเลงเพิ่มเติมมากขึ้นตามไปด้วย เช่น แทมโบรีน หรือ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆที่ไม่สามารถบรรเลงเป็นทำนองเพลงอย่างเช่น มาราคาส มาร่วมเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีอานาซีดอีกด้วย



ภาพที่ ๓.๒๘ การขับร้องหม่อานาซิด

ข) วงดนตรี

ด้วยหลักการเดินของดนตรีอานาซิดที่เป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม ทำให้ลักษณะของวงดนตรีของอานาซิดต้องอยู่ในกรอบของหลักการทางศาสนาอิสลามดังกล่าวตามไปด้วย วงดนตรีอานาซิดจึงเป็นวงดนตรีที่เน้นการขับร้องเป็นหลัก โดยมีการใช้กลองหน้าเดียวหรือกลองตุ้มที่มีลักษณะคล้ายกับร่ามะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบเพียงชิ้นเดียว วงดนตรีอานาซิดจึงเป็นวงดนตรีขนาดเล็ก ๆ ที่ไม่เน้นเครื่องดนตรีเป็นหลักแต่ให้ความสำคัญกับการขับร้องมากกว่า

ต่อมาด้วยการปรับตัวของดนตรีอานาซิดให้เหมาะสมกับยุคสมัยที่เปลี่ยนไป และเพื่อให้มีความดึงดูดใจต่อผู้เข้าชมดนตรีอานาซิดมากยิ่งขึ้น จึงได้มีการนำดนตรีสมัยใหม่ในลักษณะของวงดนตรีสตริงคอมโบ้มาบรรเลงประกอบการขับร้องดนตรีอานาซิด ซึ่งแม้จะดูเหมือนเป็นการขัดกับหลักการทางศาสนาอิสลามที่ไม่สนับสนุนดนตรีที่ผิดหลักการทางศาสนาก็ตาม แต่ส่วนใหญ่ผู้ชมดนตรีอานาซิดและนักวิชาการทางศาสนาอิสลามก็มีวิธีการจัดการให้การปรับตัวของวงดนตรีอานาซิดไม่ขัดกับหลักการทางด้านดนตรีของศาสนาอิสลามได้ และเกิดการคลี่คลายให้เกิดความเหมาะสม สามารถทำให้ดนตรีสมัยใหม่ที่เข้ามาผสมผสานกับดนตรีอานาซิดปรับตัวให้เข้ากับปัจจัยต่าง ๆ ที่เป็นข้อกำหนดได้ เช่น การนำเอาดนตรีที่บรรเลงด้วย วงดนตรีสตริงคอมโบ้ (String Combo) เหล่านี้มาบันทึกเสียงไว้ในลักษณะ ดนตรีแห้ง (Backing Track) แล้วนำมาเปิดผ่านเครื่องเสียงแทนที่จะเป็นดนตรีที่บรรเลงสด ซึ่งจะมีความเหมาะสมในการใช้ประกอบการขับ

ร้องมากกว่าการนำวงดนตรีทั้งวงมาแสดงและบรรเลงไปพร้อมกับดนตรีอานาซิด ทั้งนี้เพื่อให้ดนตรีที่บรรเลงด้วยดนตรีสมัยนิยมของตะวันตกที่มาบรรเลงประกอบการขับร้องดนตรีอานาซิดเหล่านี้ กลายเป็นเป็นจุดเด่นและเบี่ยงเบนความสนใจของผู้ชมที่มีต่อเนื้อหาในการขับร้องของดนตรีอานาซิดไปที่ดนตรีที่บรรเลงเหล่านั้น และยังคงช่วยทำให้หลักการทางศาสนาและการส่งเสริมคุณงามความดีที่ต้องการสอดแทรกผ่านดนตรีอานาซิดยังอยู่ในความสนใจและสมาธิของผู้ชมผู้ฟังตลอดระยะเวลาที่ทำการแสดงด้วย

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

แม้ว่าภาษาที่ใช้ขับร้องในดนตรีอานาซิด แต่เดิมจะเป็นภาษาอาหรับตามแบบฉบับต้นกำเนิดที่ดนตรีอานาซิดมาจากดินแดนแถบนี้ก็ตาม แต่เมื่อดนตรีอานาซิดได้เข้ามาแพร่กระจายในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในหมู่ประเทศที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นหลักอย่างในประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย และในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย รูปแบบของการใช้ภาษาจึงต้องมีการปรับตัวให้เกิดความเหมาะสมและเข้ากับวัฒนธรรมของชุมชนที่แพร่กระจายเข้ามาตามไปด้วย ดนตรีอานาซิดที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่แถบนี้ จึงได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของภาษาให้เหมาะสมกับสภาพทางสังคมแล้ววัฒนธรรมตามไปด้วยเช่นกัน โดยมีการเปลี่ยนจากการใช้ภาษาอาหรับมาเป็นการใช้ภาษามลายูกลาง และปรับมาเป็นภาษามลายูถิ่นตามแต่ละลักษณะเฉพาะของการใช้ภาษาถิ่นในแต่ละพื้นที่ในเวลาถัดมา โดยเฉพาะในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยซึ่งนอกจากมีบทเพลงที่มีภาษาอาหรับ ภาษามลายูกลาง และภาษามลายูท้องถิ่นปรากฏในบทเพลงแล้ว ยังมีการใช้ภาษาไทยในบทเพลงใช้ในบทเพลงอีกด้วย เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังหลักที่ใช้ภาษาไทยในพื้นที่ได้ง่ายขึ้น เนื่องจากประชาชนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้บางคนที่เป็นคนรุ่นใหม่ไม่มีความเข้าใจในภาษามลายูหรือภาษาอาหรับดีพอนั่นเอง

สำหรับเนื้อหาในดนตรีอานาซิดนั้น แม้นดนตรีอานาซิดจะเน้นเรื่องของการขับร้องเพื่อคุณงามความดีและหลักการทางศาสนาอิสลามก็ตาม แต่ในเนื้อหาของบทเพลงก็ยังมีหลากหลายเช่นกัน เช่น เนื้อหาที่เน้นการเรียกร้องไปสู่ความดี และการระลึกถึงสิ่งที่ดีงาม และการเชื่อฟังต่ออัลลอฮ์ และเราะซูลหรือเรียกร้องให้มีความรักชาติ และปกป้องประเทศจากการรุกรานหรือกลอุบายของศัตรูภายนอก และยังมีเนื้อหาที่ต้องห้ามในการขับร้องอานาซิดด้วยเช่นกัน เช่น การเรียกร้องไปสู่การกระทำความชั่ว หรือการปะปนกันระหว่างผู้หญิงผู้ชายหรือเพื่อต้องการให้เปิดเผยความไม่ดีไม่งามเหล่านั้นที่ได้กระทำกัน หรือต้องการที่จะทำให้เกิดความเสียหายอย่างใดอย่างหนึ่ง ภาษาและคำร้องเหล่านี้จึงไม่เป็นที่อนุญาตให้ฟังอานาซิดนั้นตามไปด้วย

ตัวอย่างบทร้องอานาซิดภาษามลายูที่น่าสนใจ ซึ่งแปลความโดย นางสาวรอฮานี คาโอ๊ะ นักวิจัยชาวมลายูปัตตานี ซึ่งปัจจุบันทำงานที่ฝ่ายวิจัย พัฒนา และส่งเสริม

วัฒนธรรม สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
ได้แปลจากภาษามลายูเป็นภาษาไทยไว้ มีดังนี้

เพลงอานาซิด Iradat Tuhan

ขับร้องโดย วงอานาซิด Kumpulan Darussalam Kampung Laut Pattani

Umar ini tertentu	Takdapat di sambung
Kita hanya menunggu	Sa'at sa'at berkabung (๒ เที้ยว)
Tiada terke chewali	Sama sama menanti
Sebelum tiba masanya	Kita kembali padanya (๒ เที้ยว)
Elok lah bersedia	Shari bekal di jalan (๒ เที้ยว)
Agar kita nantinya	Tidak ada penyesalan
Umar ini tertentu	Takdapat di sambung
Kita hanya menunggu	Sa'at sa'at berkabung (๒ เที้ยว)
Tiada terke chewali	Sama sama menanti
Jangan kita meaduka	Hidup ini abadi (๒ เที้ยว)
Tida seorang juge	Yang tidak akan perki (๒ เที้ยว)
Ltu iradat tuhan	Dia yang menuntukan
Umar ini tertentu	Takdapat di sambung (Ya Allah)
Kita hanya menunggu	Sa'at sa'at berkabung (Ya Allah)
Tiada terke chewali	Sama sama menanti (2 เที้ยว)

คำแปล และความหมายเพลงอานาซิด Iradat Tuhan

อายุขัยนี้ แน่แน่นอนไม่สามารถขอต่อเวลาได้
เราทำได้เพียงรอคอยเวลาของการไว้อาลัย
ไม่มีการยกเว้นให้ใคร ทุกคนต้องเฝ้ารอ

ก่อนจะถึงเวลาที่พวกเราต้องกลับไปหาพระองค์
จงเตรียมตัวเตรียมพร้อมเถิด ในการเตรียมเสบียงอาหาร
เพื่อว่าสักวันหนึ่งข้างหน้า เราจะต้องเสียใจ

อย่าพึงได้คิดว่าชีวิตนี้จะนิรันดร์
ไม่มีใครสักคนแน่นอนที่จะอยู่คู่ฟ้า
เหล่านี้คือพระประสงค์ของพระองค์ผู้ทรงกำหนด

เพลงยังคงตราตรึง

ขับร้องโดย วงอานาซิด Kumpulan Darussalam Lirik : Kumpulan Darussalam

Masih Basah	Kenankan Indah
Zaman cemerlang	Lra gemilang
Ketika Rasul	Ada di sisi
Para sahabat	Mentadbir bumi
Islam Laksana	Api yang menyala
Menerangi teman	Dan juga sahabat
Bahan panasnya	Mambakar lawa
Masih basah	Kenangan indah
Zaman cemerlang	Lra gemilang
Ketika Rasul	Ada di sisi
Para sahabat	Mentadbir bumi
Zaman nubuwah	Ira khulafah
Islam laksana	Api yang menyala
Menerangi teman	Dan juga sahabat
Bahan panasnya	Mambakar lawa

Di celah iyulah kami

Mengatur langkah
Membena semua taifah
Disini bara
Tak pernah padam
Digenggam kukuh semua azab (ข้าทั้งหมด ๑ เที้ยว)

Ayuh ! Para mujahid
Ayulah ! Para Mujahidah
Kita tinggal kan zaman fitnah
Agar tertegak kalalimah Allah
Agar serba mu Dunia baru Islam

คำแปล และความหมายเพลงอานาซิด Masih Basah ยังคงตราตรึง

ยังคงตราตรึงอยู่ในความทรงจำที่สวยงาม
ยุคสมัยแห่งความเจริญรุ่งเรือง ศตวรรษแห่งความรุ่งโรจน์
ในช่วงที่ท่านศาสดายังมีชีวิตอยู่
บรรดาเหล่าซอฮาบะฮ์ ปกครองผืนแผ่นดิน
ยุคสมัยแห่งการประทอนศาสน์ ศตวรรษแห่งคอลีฟะฮ์
เมื่ออิสลามปรากฏ เปรียบเสมือนเปลวไฟอันโชติช่วง
ส่องแสงนำทางมิตรและเหล่าสหายสนิท
เปลวไฟและไอแดดส่องแสงร้อนแรงและแผดเผา

ยุคสมัยแห่งศาสดา ศตวรรษแห่งคอลีฟะฮ์
อิสลามเป็นดังแสงไฟที่ให้ทางแสงสว่าง
เปลวไฟและไอแดดส่องแสงร้อนแรงและแผดเผา

ในระหว่างนั้นพวกเรา
เตรียมพร้อมอย่างก้าว
เพื่อสรรสร้างประชาชาติดีงาม

ณ ที่แห่งนี้ถ่านไฟแห่งความหวังไม่มีวันดับสลาย
ที่ทุกความหวังถูกทำให้แน่นอนอย่างมั่นคงไม่สั่นคลอน

โอ้เหล่าบุรุษผู้ปกป้องศาสนา / เหล่าผู้กล้า / นักต่อสู้ในหนทางศาสนา
โอ้เหล่าสตรีผู้ปกป้องศาสนา / เหล่าผู้กล้า / นักต่อสู้ในหนทางศาสนา

เราละทิ้งยุคสมัยแห่งกลียุค
เพื่ออุ้มชูโครงการแห่งพระองค์
เพื่อให้เจ้าทั้งหลาย ผู้ร่วมสร้างโลกใหม่อิสลาม

เพลงอานาซิด Seorang Pembila ผู้ปกป้อง

ขับร้องโดย วงอานาซิดเยาวชน Kumpulan Darussalam Lirik : Kumpulan Darussalam

Se.....orang pembila

Punya karamat

Yang akan datang

Di karamat ini

Seorang pembila

Punya karamat

Yang akan datang

Di karamat ini

Padanya Jua di berikan berkat

Tiga darajat yang ia miliki

Kahlifah mujahid dan mujtahid

Ia akan pasti tiba (ร้องประสานเสียง)

Seorang pembila

Punya karamat
Yang akan dating
Di karamat ini

Padanya Jua di berikan berkat
Tiga darajat yang ia miliki
Kahlifah mujahid dan mujtahid
Ia akan pasti tiba

(ร้องเดี่ยว) Kerana Rasul pun telah bersabda
Berita gembira untak kita
Kedatangan nya
Mengubah dunia
Dari kepada cahaya

(ร้องเดี่ยว) Dari penindasan
Kepada pembelaan
Dari Kejahhatan
Kepada kebaikak
Diri Pecah – Belah
Kepada ukhuwah
Di waktu itu kezaliman
Kan musnah

(ร้องเดี่ยว) Ahli agama berjawatan rasmi
Perusak agama diatas nama agama
Meraka akan sedar diri

(ร้องเดี่ยว) Atau menerima hukuman llahi
Kerana kesalahan mereka (ประสานเสียงซ้ำ ๑ รอบ)

(ร้องเดี่ยว) Di waktu dunia ini

Segalanya akan bersubah

Segala rahsia akan terbungkar

Takan dapat lagi berpura – pura

Kerana ia akan terjadi

Ia akan pasti tiba

(ร้องเดี่ยว) Kerana Rasul pun telah bersabda

Berita gembira untak kita

Kedatangan nya

Mengubah dunia

Dari kepada cahaya

(ร้องเดี่ยว) Dari penindasan

Kepada pembelaan

Dari Kejahhatan

Kepada kebajikan

Diri Pecah – Belah

Kepada ukhuwah

Di waktu itu kezaliman

Kan musnah

(ร้องเดี่ยว) Ahli agama berjawatan rasmi

Perusak agama diatas nama agama

Meraka akan sedar diri

(ร้องเดี่ยว) Atau menerima hukuman Ilahi

Kerana kesalahan mereka (ประสานเสียงซ้ำ ๑ รอบ)

(ร้องเดี่ยว) Di waktu dunia ini

Segalanya akan bersubah
Segala rahsia akan terbungkar
Takan dapat lagi berpura – pura
Kerana ia akan terjadi
Ia akan pasti tiba

(ร้องเดี่ยว) Kerana Rasul pun telah bersabda

Berita gembira untak kita
Kedatangan nya
Mengubah dunia
Dari kepada cahaya

(ร้องเดี่ยว) Dari penindasan

Kepada pembelaan
Dari Kejahhatan
Kepada kebajikan
Diri Pecah – Belah
Kepada ukhuwah
Di waktu itu kezaliman
Kan musnah

(ร้องเดี่ยว) Ahli agama berjawatan rasmi

Perusak agama diatas nama agama
Meraka akan sedar diri

(ร้องเดี่ยว) Atau menerima hukuman Ilahi

Kerana kesalahan mereka (ประสานเสียงซ้ำ ๑ รอบ)

(ร้องเดี่ยว) Di waktu dunia ini

Segalanya akan bersubah
Segala rahsia akan terbungkar
Takan dapat lagi berpura – pura
Kerana ia akan terjadi
Ia akan pasti tiba

Ia akan..... pasti.....tiba.....

คำแปลและความหมายของเพลงอานาซีด Seorang Pembila ผู้ปกป้อง

ผู้ปกป้อง
มีความเป็นสิริมงคล
ที่กำลังปรากฏในศตวรรษนี้

แต่ท่าน (เขา) เท่านั้นที่ได้รับความเป็นสิริมงคล
ความเจริญรุ่งเรือง 3 ชั้นที่ได้รับ
คอลีฟะฮ์ผู้ปกครองศาสนาและชี้แนะแนวทาง
ท่านกำลังจะปรากฏอย่างแน่นอน

เพราะท่านศาสดาได้กล่าวไว้แล้วว่า
มีข่าวดีสำหรับพวกเราทั้งหลาย
การมาของท่านนั้น
จะเปลี่ยนแปลงโลกทั้งโลก
จากความมืดมนสู่แสงสว่าง

จากการถูกขี้ดและครอบครอง / ปกครอง
มาสู่การปกป้อง
จากสิ่งชั่วร้าย
สู่สิ่งที่ดีงาม

จากความแตกแยก
สู่การเป็นประชาชาติหนึ่งเดียว
ณ เวลานั้นเมื่อมาถึง
ความชั่วร้ายจะต้องสูญสิ้นมลายไป

เหล่าบรรดานักการศาสนาที่มีตำแหน่งอย่างเป็นทางการ
ผู้ทำให้ศาสนาเสื่อมเสียในนามของผู้เข้าใจศาสนา (อย่างไม่ต้องแท้)
คนเหล่านี้จะสำนึกตัว

หรือจะต้องถูกลงโทษโดยพระองค์อัลลอฮ์ ด้วยความผิดของเขาเอง
ในช่วงเวลาที่โลกนี้
ทุกอย่างจะเปลี่ยนแปลง
ความลับต่างๆ จะถูกเปิดเผย
ไม่สามารถจะละเลยหรือล้อเล่นได้อีกแล้ว
เพราะมันจะต้องเกิด
และมันจะต้องปรากฏ

เพลงอานาชีด Do'a pagi (ดูอาปากี) บทขอพรยามเช้า
ขับร้องโดยศิลปินเยาวชน วง Fiklis (ฟิคลิซ)

Subuh talah tiba
Menerangi alam semasta
Menetari menjelma
Menerangi alam semasta
Menetari menjelma
Menyuluhhi bumi di dunia

Subuh talah tiba
Menyuluhhi bumi di dunia
Subuh talah tiba

Menerangi alam semesta
Menetari menjelma
Menyuluhhi bumi di dunia

Hari hari mengulangi
Menyuluhhi bumi di dunia
Hari hai mengulangi begitu juga

Tetapi manusia begitu
Tidak menyedarinya

Begitulah ciptaan
Tuhan yang Maha Esa

Bersyukurlah
Tuhan yang Maha Esa

Berdo'a lah kita
Di atas pemberianny

Berdo'a lah kita

Di waktu papi

Dengan apa yang di ajari aleh Nabi

Semoga hidup kita di berkati

Ajari oleh Nabi

Semoga hidup kita di berkati

Dari Ilahi Dari Ilahi.....

(Asbahana waasbahna Mukulilah)

Dari Ilahi.....(Asbahana waasbahna Mukulilah)

คำแปลเพลงอานาซีด Do'a pagi บทขอพรยามเช้า

รุ่งเช้าได้มาเยือน

ส่องสว่างไปทั่วพิภพ

อาทิตย์สาดส่องประกาย

สาดแสงส่องผืนดินบนพิภพ

อาทิตย์สาดส่องประกาย

สาดแสงส่องผืนดินบนพิภพ

รุ่งเช้าได้มาเยือน

ส่องสว่างไปทั่วพิภพ

ส่องสว่างทั่วพื้นพิภพ

ดวงตะวันฉายแสง

สาดส่องพื้นปฐพีในโลกหล้า

วันแล้ววันเล่าหมุนเวียนเปลี่ยนผ่าน

สาดส่องพื้นปฐพีในโลกหล้า

วันแล้ววันเล่า สับเปลี่ยนเวียนไปเช่นนั้นเสมอมา

แต่มนุษย์นั้น

มักไม่สำนึกตัว

สิ่งนั้นแหละ คือ สิ่งที่ถูกสร้าง

พระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่

จงขอบคุณ

พระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่

มาเถะเรามาพร้อมขอพร

ภายใต้การปกครองของพระองค์

มาเถะเรามาพร้อมขอพร

ในยามเช้า

ด้วยสิ่งที่ท่านศาสดาสั่งสอน
ในช่วงที่เรามีชีวิตอยู่.....

สิ่งที่ท่านศาสดาสอนสั่ง

จากพระผู้เป็นเจ้า.....จากพระผู้เป็นเจ้า.....

(คูอายามเป็นภาษาอาหรับ) (Asbahana waasbahna Mukulilah)

จะเห็นได้ว่าเนื้อหาของบทเพลงอานาซิดทั้งหมด จะเป็นเรื่องราวที่กล่าวถึงศาสนาอิสลาม การเกิดทุนศาสนา และหลักการที่ควรประพฤติปฏิบัติ รวมถึงคุณงามความดีต่างๆ ที่สอดคล้องกับหลักคำสอน อย่างไรก็ตามแม้เนื้อหาทั้งหมดจะถูกจำกัดให้เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามเป็นหลัก แต่เชื่อว่าอานาซิดจะไม่สามารถกล่าวถึงเรื่องอื่นๆนอกเหนือจากศาสนาและการทำความดีได้เลย หากเรื่องที่น่าสนใจเรื่องให้แง่คิดในแง่ภูมิทัศน์และสร้างสรรค์สังคม ก็สามารถนำเนื้อร้องเหล่านั้นมาขับร้องในแง่ของคนตรีอานาซิดได้เช่นกัน

๓.๒.๓.๔ การแสดงประกอบ

อานาซิด เป็นการแสดงดนตรีที่ไม่มีการแสดงประกอบ เนื่องจากเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการศาสนาหรือการเผยแผ่คุณงามความดีต่อสาธารณะชน ประกอบกับหลักการศาสนาอิสลามบางประการได้กำหนดกรอบของคนตรีชนิดนี้ไว้ ทำให้ไม่มีการนำคนตรีอานาซิดไปเพื่อการขับร้องประกอบการแสดงหรือมีการสร้างสรรค์การแสดงมาประกอบการขับร้อง

อย่างไรก็ตาม เนื่องด้วยพัฒนาการของการแสดงดนตรีชนิดนี้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและการแสดงตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ก็ลดข้อจำกัดโดยการใช้นักร้องสมัยใหม่เข้ามาแทนการบรรเลงดนตรีในรูปแบบเดิมที่ใช้เฉพาะกลองหน้าเดียวหรือกลองตุ้ม ทำให้บางครั้งการขับร้องมีการใช้ลีลาท่าทางประกอบตามความเหมาะสมบ้าง เช่น การเดินแปรแถวของการขับร้องหมู่ หรือการใช้ลีลาท่าทางการแสดงออกตามอารมณ์เพลงด้วยมือ แขน และขา เป็นต้น

๓.๒.๓.๕ สมาชิกในวง

จำนวนสมาชิกในวงดนตรีอานาซิดนั้น ไม่จำกัดว่าแต่ละวงจะมีจำนวนกี่คน เนื่องจากอานาซิดเป็นดนตรีที่เน้นเรื่องของเนื้อหามากกว่ารูปแบบดนตรี แต่ต่อมาเมื่อคนตรีอานาซิดได้รับความนิยมมากขึ้น ประกอบกับต้องมีการปรับตัวและแข่งขันกันเพื่อให้ได้รับความนิยม ประกอบกับคนตรีอานาซิดเข้าสู่ระบบธุรกิจมากขึ้น การหารูปแบบและสร้างความโดดเด่นจึงเป็นสิ่งที่วงดนตรีอานาซิดทุกคณะต้องพยายามสร้างความแปลกใหม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งการปรับตัวเหล่านี้ยังอยู่ในกรอบของข้อกำหนดทางศาสนาอิสลามจึงทำให้การปรับตัวมีข้อจำกัดมากขึ้นไปอีก

ดังนั้นสิ่งหนึ่งที่สามารถปรับเปลี่ยนตัวเองได้นอกเหนือจากการใช้ดนตรีที่บรรเลงดนตรีมาเป็นบทเพลงประกอบแล้ว คือการปรับเปลี่ยนรูปแบบของสมาชิกในวง ซึ่งสมาชิกในวงที่วานี่คือนักเรียนอานาซิดนั่นเอง



ภาพที่ ๓.๒๕ สมาชิกในวงอานาซิดประเทศไทยพร้อมศิลปินรับเชิญจากประเทศมาเลเซีย

จากเดิมที่ขับร้องเพียงคนเดียวหรือร้องหมู่ในการชุมนุมหรือโรงเรียน เมื่อมีการปรับบทบาทมาเป็นดนตรีที่มีธุรกิจเข้ามาเกี่ยวข้อง สมาชิกของวงดนตรีอานาซิดแต่ละวงจึงอาจมีมากกว่า ๑ คน เพื่อสามารถสร้างการประสานเสียงในการขับร้องและการความสนใจในความหลากหลายของบทบาทที่สามารถสร้างสรรค์ได้ผ่านจำนวนนักร้องที่มากขึ้นเหล่านี้ ซึ่งส่วนใหญ่จะมีสมาชิก ไม่เกิน ๕ คน ซึ่งในการขับร้องจะมีการแบ่งกันทำหน้าที่ต่างกันไป เช่น การเป็นนักร้องนำ และการเป็นผู้ประสานเสียงในเพลงที่สมาชิกคนอื่นในวงดนตรีอานาซิดเป็นผู้ขับร้อง เป็นต้น



ภาพที่ ๓.๓๐ ศิลปินอานาซิดกับเยาวชนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้

นอกจากนี้อาจมีการร้องเดี่ยวและเชิญศิลปินหรือวงดนตรีอานาซิดอื่น ๆ มาเป็นแขกรับเชิญและขับร้องร่วมกันได้อีกด้วย โดยการขับร้องดังกล่าวสามารถกระทำได้ทั้งการขับร้องไปพร้อม ๆ กันในเพลงเดียว และการขับร้องเดี่ยวครั้งละคนแต่มีการประสานเสียงร่วมกันระหว่างที่อีกฝ่ายหนึ่งขับร้องได้อีกด้วย

๓.๒.๔ มะโย่ง

มะโย่งเป็นศิลปะการแสดงที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยมาเป็นระยะเวลาช้านาน นอกจากนี้ยังมีการแสดงในลักษณะนี้ปรากฏในพื้นที่ของประเทศมาเลเซีย ตอนบนและบางส่วนของเกาะสุมาตราในประเทศอินโดนีเซียอีกด้วย

๓.๒.๔.๑ ประวัติความเป็นมา

แม้ในปัจจุบันบทบาทส่วนใหญ่ของการแสดงมะโย่งที่ยังคงทำให้มะโย่งดำรงอยู่ได้ ยังคงเป็นการแสดงเพื่อรักษาโรกัยไข่เจ็บก็ตาม แต่การแสดงเป็นเรื่องราวนั้นก็ยังคงมีปรากฏอยู่ให้เห็นบ้างเช่นกัน แต่เป็นการแสดงที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนการแสดงที่เป็นเรื่องราวให้เหมาะสมกับสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ส่วนหนึ่งแม้จะไม่สามารถแสดงเป็นเรื่องราวได้อย่างเมื่อก่อน แต่ก็มีแสดงโดยตัดเป็นตอนสั้นๆมาแสดงแทนที่ เพื่อไม่ให้ผู้คนรู้สึกเบื่อหน่ายกับการแสดงมะโย่งจนเกินไป

๓.๒.๔.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

หากพิจารณารูปลักษณะของการแสดงมะโย่งโดยภาพรวมแล้ว จะพบว่าการแสดงดังกล่าวนี้จะมีความคล้ายคลึงกับการแสดงมโนราห์ที่ปรากฏโดยทั่วไปทางภาคใต้ของไทย แต่ความแตกต่างจะอยู่ที่เรื่องขององค์ประกอบดนตรี ภาษาที่ใช้ รวมถึงบริบทอื่นๆอีกบางส่วน อย่างไรก็ตามสิ่งหนึ่งที่ ที่มีความเหมือนกันระหว่างมะโย่งกับมโนราห์คือโอกาสที่ใช้ในการแสดง ซึ่งโดยปรกติแล้วมะโย่งจะใช้แสดงในโอกาสที่สำคัญอยู่ ๓ ลักษณะคือ

ก) การแสดงเพื่อความบันเทิง เป็นบทบาทและหน้าที่ของการแสดงมะโย่งที่มีต่อสังคมเช่นเดียวกับดนตรีและการแสดงโดยทั่วไป ส่วนใหญ่จะเป็นการรับจ้างแสดงตามงานมงคลต่างๆนอกสถานที่แทบทั้งสิ้น ทั้งงานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน และงานพิธีเข้าสู่หนัด เป็นต้น การแสดงดังกล่าวจะมีค่าจ้างในการแสดงครั้งละประมาณ ๔,๐๐๐ – ๖,๐๐๐ บาท ขึ้นอยู่กับระยะเวลาและสถานที่ที่แสดง กล่าวคือ หากต้องเดินทางไปแสดงในต่างจังหวัดหรือในพื้นที่ที่อยู่ห่างจากที่ตั้งของคณะมะโย่ง หรือหากเรื่องที่แสดงมีความยาวมากหรือใช้เวลาในการแสดงเยอะราคาก็จะแปรผันตามระยะทางและเวลาที่ใช้ไปนั่นคือมีค่าใช้จ่ายที่สูงตามไปด้วย นอกจากนี้จำนวนของนักแสดงในแต่ละครั้งก็มีความเกี่ยวข้องกับค่าใช้จ่ายเช่นกัน เพราะหากผู้ว่าจ้างต้องการใช้เรื่องเต็มหรือเรื่องที่มีตัวละครมาก ทางคณะก็จะต้องใช้สมาชิกในการแสดงมากตามไปด้วย ซึ่งจะส่งผลต่อราคาว่าจ้างที่จะสูงขึ้นตามไปด้วยเช่นกัน

ข) การแสดงเพื่อรักษาโรค เป็นบทบาทและหน้าที่ของมะโย่งที่อยู่ควบคู่กับการแสดงเพื่อความบันเทิงมาแต่ครั้งอดีต โดยส่วนใหญ่แล้วการทำหน้าที่ในการรักษาโรคของมะโย่ง จะใช้หมอดูประจำวงและมะโย่งเป็นฝ่ายการรักษา โรคภัยไข้เจ็บส่วนใหญ่ที่รักษาด้วยมะโย่งนั้น ส่วนใหญ่มาจากโรคที่ไม่สามารถรักษาด้วยการแพทย์แผนปัจจุบันได้ และแม้ว่าในปัจจุบันระบบการตรวจสุขภาพและสวัสดิการทางสังคมต่างๆที่เกิดขึ้นในชุมชนที่เกี่ยวข้องกับสิ่งเหล่านี้ได้พัฒนาขึ้นมามากแล้วก็ตาม แต่การรักษาโรคภัยไข้เจ็บด้วยมะโย่งก็ยังคงได้รับความนิยมอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะตามพื้นที่นอกเขตเมือง หรือผู้ที่ไม่สามารถพึ่งพาการแพทย์แผนปัจจุบันได้ก็ยังคงอาศัยการรักษาด้วยการแสดงมะโย่งนี่เป็นที่พึ่งสุดท้ายด้วย โดยเฉพาะชาวไทยเชื้อสายมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามที่ยังคงให้ความสำคัญกับการรักษาในลักษณะนี้ค่อนข้างมากกว่ากลุ่มชนอื่นๆ

ค) การส่งเสริมวัฒนธรรมและการท่องเที่ยว เป็นบทบาทและหน้าที่ของการแสดงมะโย่งที่เกิดขึ้นมาใหม่ และมีความโดดเด่นมากขึ้นหลังจากวันที่ 4 มกราคม 2547 ภายหลังจากที่เกิดเหตุการณ์สถานการณ์ความไม่สงบแล้ว เนื่องจากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ภาพลักษณ์ที่ดีของพื้นที่ดูเหมือนมีความไม่ปลอดภัย น่ากลัว และสร้างความไม่มั่นใจที่จะส่งเสริมสนับสนุนให้นักท่องเที่ยวเข้ามาในพื้นที่ ดังนั้นการนำเอาศิลปะและวัฒนธรรมที่เป็นตัวตนของพื้นที่มาเป็น

ตัวกระตุ้นและส่งเสริมการท่องเที่ยว จึงมีความสำคัญมาก ซึ่งมะโย่งที่เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่ง ในการเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมการท่องเที่ยวนี้ตามไปด้วย แม้ว่าอาจจะไม่โดดเด่นเท่ากับคิเอร์ฮูหรือรองเง็งก็ตาม

การผสมผสานทางวัฒนธรรมนับเป็นเรื่องปกติของวัฒนธรรมโดยทั่วไป โดยเฉพาะวัฒนธรรมที่อยู่ในพื้นที่เดียวกันหรือใกล้เคียงกันนั้น มักจะพบการผสมผสานหรือการอยู่ร่วมกันอย่างมีหุ้นส่วนเชิงบทบาทได้อย่างเด่นชัด ซึ่งการแสดงมะโย่งก็เช่นกัน หลังจากที่มีการแสดงมะโย่งเกิดสื่อความนิยมในช่วงเวลาหนึ่ง คณะมะโย่งแต่ละคณะจึงได้พยายามคิดค้นหาวิธีการที่จะทำให้คนโดยทั่วไปหันมาสนใจมะโย่งเช่นเดิม แต่เนื่องด้วยการเป็นการแสดงที่มีแบบแผนและเป็นที่ปรากฏในรั้วในวังมาก่อนทั้งยังเป็นของที่มีครู การที่จะดัดแปลงแก้ไขนั้นไม่สามารถทำได้ เนื่องจากจะเป็นการผิดประเพณี และอาจเป็นการประทุษร้ายต่อครูอาจารย์ที่อบรมสั่งสอนถ่ายทอดวิชาความรู้ได้ คณะมะโย่งหลายคณะจึงได้นำเอาการแสดงรองเง็งซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ไม่ได้เป็นสิ่งที่สร้างกันมาตามความเชื่อดั้งเดิม มาเป็นเครื่องมือในการเรียกลูกค้าที่เข้ามาชมการแสดงมะโย่ง โดยการนำการเต้นรองเง็งมาคั่นระหว่างการรอกการแสดงมะโย่ง โดยคณะมะโย่งแต่ละคณะจะมีหญิงสาวที่ให้หนุ่มๆเลือกที่จะมาจับคู่เต้นรองเง็งบนเวทีระหว่างรอกการแสดงมะโย่ง ซึ่งกลยุทธ์ดังกล่าวได้สร้างความสนใจให้คนมาชมการแสดงมะโย่งเพิ่มขึ้นมาก แต่ผู้ที่มาก็ไม่ได้เข้ามาเพื่อชมการแสดงมะโย่งเป็นหลัก แต่ต้องการเข้ามาเพื่อเกี้ยวพาราสีผู้หญิงที่เป็นนักเต้นรองเง็งมากกว่า อย่างไรก็ตามการกระทำในลักษณะนี้แม้จะดูเหมือนทำให้การแสดงมะโย่งได้รับความนิยมในระยะหนึ่ง แต่ในความเป็นจริงกลับพบว่าวิธีการเช่นนี้กลับทำให้การแสดงมะโย่งเสื่อมลงมาก เนื่องจากถูกมองว่าเป็นการแสดงมะโย่งที่ไม่ได้นับคุณค่าของการแสดงเหมือนเดิม แต่กลับไปเน้นการขายความต้องการของผู้ชายที่ต้องการเข้ามาเพื่อหวังผลกับนักเต้นรองเง็งผู้หญิงมากกว่า และท้ายสุดเมื่อสังคมเริ่มที่จะเบื่อหน่ายกับการปรับตัวของการแสดงมะโย่ง โดยการเอาการเต้นรองเง็งมาผสมผสานเช่นนี้ จึงทำให้ความนิยมในรูปแบบการผสมผสานการแสดงเหล่านี้ค่อยๆเสื่อมลง จนในที่สุดต้องยกเลิกวิธีการแบบนี้ไปและทำให้การแสดงมะโย่งกลับมาเป็นการแสดงแบบดั้งเดิมอีกครั้ง แม้ว่าจะไม่ได้รับความนิยมเหมือนในอดีตที่ผ่านมาก็ตาม

๓.๒.๔.๓ ลักษณะดนตรี

ดนตรีประกอบการแสดงมะโย่ง จะเน้นไปทางเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นหลัก โดยมีซอเรือบและปี่ซุแนเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงทำนองได้เป็นตัวชูโรงในการสร้างอรรถรสในการบรรเลง ซึ่งในปัจจุบันคณะมะโย่งบางคณะสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีได้ตามความเหมาะสม แต่ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมากกว่า เพราะ

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องทำนองจะคงใช้ซอเรือบับและปี่ซุแนเป็นหลักที่แทบจะไม่มี การเปลี่ยนแปลงหลังจากที่สืบทอดมาเป็นระยะเวลาานาน

ก) เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงมะโย่งมีอยู่หลายประเภท และแตกต่างกันไป ตามแต่ละคณะ แต่เครื่องดนตรีที่สำคัญและเป็นหลักที่ทุกคณะจะต้องมีประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

ซอเรือบับ

“ซอเรือบับ” หรือครั้งเรียกว่า “ซอริ้อับบ” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี มีลักษณะ คล้ายกับซอสามสายของไทย แต่รูปร่างมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวกะโหลกซอที่ทำ เป็นลักษณะสี่เหลี่ยมคางหมูโดยการเกาะไม้เนื้อแข็ง ในขณะที่ซอสามสายทำจากกะลามะพร้าวสาม พู สำหรับตัวคันซอของซอเรือบับทำมาจากไม้เนื้อแข็งในท้องถิ่นเช่นกัน นอกจากนี้ความโดดเด่น ของซอเรือบับ ยังอยู่ที่การใช้ไหมพรหมหลากสีส้นมาเป็นส่วนหนึ่งในการประดับประดาความ สวยงามของตัวซอ เนื่องจากมีความเชื่อกันว่า ซอเรือบับเปรียบเสมือนหญิงสาวที่สวยงาม และ กะโหลกซอเปรียบเสมือนใบหน้า ดังนั้นการแต่งแต้มสีส้นต่างๆจึงเปรียบเสมือนการเพิ่มความ สวยงามให้ซอเรือบับนั้นมีเสน่ห์เช่นเดียวกับความงามของหญิงสาวนั่นเอง แต่เดิมไหมพรหมที่ใช้ ประดับนั้น จะใช้เฉพาะสีเข้มและคล้ำเท่านั้น แต่ต่อมาได้มีการเพิ่มไหมพรหมสีสรรจุดดามากขึ้น เพื่อสร้างสีสันตามไปด้วย นอกจากนี้ซอเรือบับยังมีถ่วงหน้าเช่นเดียวกับซอสามสาย แต่ไม่ได้มี จุดประสงค์หลักเพื่อถ่วงเสียงให้กังวานเช่นเดียวกับซอสามสาย แต่มีจุดประสงค์เพื่อประดับให้เกิด ความสวยงาม เนื่องจากด้วยโครงการสร้างของซอเรือบับและวัสดุที่นำมาทำซอเรือบับนั้น ไม่ได้เอื้อ ต่อวิธีการถ่วงเสียงทำให้เกิดความกังวานอยู่แล้ว สำหรับคันชักซอเรือบับนั้น จะใช้ไม้เนื้อแข็งที่หาได้ ในท้องถิ่นมาเหลาดัดคล้ายกับรูปดาบ แล้วจึงใช้เส้นเอ็นจำนวนหลายเส้นมาึงพาดให้เป็นคันชัก สำหรับบทบาทและหน้าที่ของผู้บรรเลงซอสามสายในการบรรเลงในดนตรีมะโย่งนั้น จะ เปรียบเสมือนการเป็นผู้นำวงของดนตรีในคณะ และเวลาบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนี้ผู้บรรเลงและ ตัวซอจะไม่หันหน้าไปทางเดียวกับนักแสดงและนักดนตรีคนอื่นๆ แต่จะหันหลังให้กับกับผู้ชม เนื่องจากจะสะดวกต่อการขึ้นเพลงและการกำหนดท่าทางให้ต่อเนื่องของการแสดงมะโย่งที่จะทราบ ถึงความเคลื่อนไหวของการแสดง บทร้อง และดนตรีของแต่ละครั้ง เพราะการแสดงมะโย่งจะใช้ การแสดงแบบอาศัยปฏิภาณไหวพริบหรือค้นสดนั่นเอง ซึ่งหลักวิธีการและการวางตำแหน่งของผู้สี ซอเรือบับนั้น ถือได้ว่าเป็นอิทธิพลวิธีคิดที่ได้รับมาจากศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูในเรื่องของความเป็น ศูนย์กลางของจักรวาลนั่นเอง โดยเปรียบได้กับซอเรือบับที่เป็นศูนย์กลางจักรวาลบน โลกมนุษย์ ซึ่ง หมายถึงเครื่องดนตรีอื่นๆในวงดนตรีมะโย่งตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์



ภาพที่ ๓.๓๑ ซอเรือบ

ปี่ชู่แน

เป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่บรรเลงทำนองเช่นเดียวกับซอเรือบ แต่บทบาทในการบรรเลงปี่ชู่แนนี้จะดูเหมือนมีความโดดเด่นมากกว่าเสียงของซอเรือบ เพราะเสียงของปี่ชู่แนที่มีเสียงแหลมสูงนั่นเอง แต่ในความเป็นจริงแล้วไม่ได้เป็นเช่นนั้น เนื่องจากเมื่อเทียบบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีมะโย่งทั้งหมด บทบาทของดนตรีที่บรรเลงทำนองนำส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นหน้าที่ของซอเรือบนั่นเอง ลักษณะของปี่ชู่แนไม่มีขนาดตายตัว เนื่องจากขึ้นอยู่กับช่างทำปี่แต่ละคนจะกำหนดว่าปี่ที่สร้างขึ้นมานั้นจะมีขนาดเช่นไร รวมถึงขนาดของไม้ที่นำมาทำเป็นปี่ก็เป็นปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่กำหนดขนาดของปี่แต่ละเลาที่ผลิตออกมาอีกเช่นกัน นอกจากนี้ บทบาทและความสำคัญของปี่ชู่แนไม่ได้ขึ้นอยู่กับเสียงและการทำหน้าที่ในบรรเลงเท่านั้น แต่ยังอยู่ที่ความสวยของของเลาปี่แต่ละเลาอีกด้วย ส่วนใหญ่ช่างทำปี่หรือนักดนตรีที่ครอบครองปี่แต่ละเลามักจะนำเอาไหมพรมหรือกาบเพชรรวมถึงแก้วแหวนเงินทองต่างๆมาประดับที่ปี่เพื่อให้เกิดความ

สวยงาม อันเป็นการแสดงถึงความโดดเด่นและสร้างแรงจูงใจให้กับคนดูได้หันมาชื่นชมดนตรีมะโย่ง อีกด้วย

ฆง (หรือฆ้อง)

เป็นเครื่องดนตรีคล้ายๆกับฆ้องหรือโหม่งคู่ของการแสดงหนังตะลุงหรือมโนราห์ของไทย ระบบเสียงของโหม่งทั้ง ๒ ลูกนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นคู่ ๔ หรือคู่ ๕ ขึ้นอยู่กับการขับหรือระดับเสียงของผู้ขับร้องหรือขับบทของคณะมะโย่งในแต่ละคณะ

บานอ

คำว่า “บานอ” เป็นภาษามาลายู หมายถึง กลองนั่นเอง โดยทั่วไปแม้ว่ากลองในภูมิภาคแหลมมาลายูนี้จะมีลักษณะเป็นกลองหน้าเดียวลักษณะคล้ายระฆังนาเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็มีความแตกต่างหลากหลายแตกต่างกันไปตามการใช้งาน

กรับ

ลักษณะแตกต่างจากกรับโดยทั่วไปของไทย ส่วนใหญ่จะใช้ไม้เนื้อแข็งที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เหลาประกบคู่มาตีกระทบจนเกิดเป็นเสียง

ข) วงดนตรี

วงดนตรีในการแสดงมะโย่ง เป็นรูปแบบวงดนตรีที่แทบไม่มีการเปลี่ยนแปลง เป็นการสืบทอดรูปแบบมาแต่โบราณ ที่สำคัญคือไม่มีการนำเครื่องดนตรีต่างชาติ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีตะวันตกมาผสมผสานเลยแม้แต่น้อย แต่ในระยะหลังบางคณะมีการนำเอาไวโอลินมาบรรเลงผสมผสานบ้างก็มีปรากฏ แต่ท้ายสุดก็ไม่ได้ได้รับความนิยม เพราะยังคงให้ความสำคัญกับบทบาทของซอเรือบับเป็นหลัก

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

ภาษาที่ใช้ในการแสดงมะโย่ง จะใช้ทั้งภาษามาลายูและภาษาไทยไปพร้อมกัน แต่สำหรับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมในการแสดงหรือการแสดงที่เป็นการบูชาครู ส่วนใหญ่ผู้แสดงจะใช้ภาษามาลายูในการขับบทเป็นหลัก แต่หากเป็นการแสดงหรือการกล่าวบทเพื่อใช้ในการรักษาโรค สามารถใช้ได้ทั้งภาษามาลายูและภาษาไทย ทั้งขึ้นอยู่กับว่าผู้ชมการแสดงหรือผู้ที่เข้ามารักษาโรคเป็นชาวไทยมุสลิมหรือชาวไทยพุทธ

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลในครั้งนี้อยู่ในช่วงของสถานการณ์ความไม่สงบที่เกิดขึ้นในภาคใต้ ดังนั้นจึงไม่สามารถเข้าถึงพื้นที่ในการเก็บรายละเอียด

บทเพลงได้ทั้งหมด อย่างไรก็ตามจากการสืบค้นเอกสารที่เกี่ยวข้องพบว่า มีรายชื่อบทเพลงที่ใช้ในการแสดงมะโย่งเท่าที่ปรากฏ ได้แก่ เพลงกือเราะบาจิง เพลงปีแก เพลงคาบา เพลงญาเลาะห้ป้องา โสะ เพลงกือเลาะป้องาโสะ เพลงสะดากอมานะ เพลงฮอลอ เพลงปีเยาะ เพลงรองเง็ง เพลงกือแยมะ เพลงดือเลาะมานิงา เพลงปาแงมางาโชะ และเพลงกือแยมะ เป็นต้น (นิปาตีเมาะ หะยี้หามะ. ๒๕๕๐ : ๗๕)

๓.๒.๔.๔ การแสดงประกอบ

เรื่องที่นิยมในการแสดงมะโย่งตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบันนั้นแม้จะมีอยู่หลายเรื่อง แต่เรื่องที่ยังคงหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันนั้นจะมีเพียงไม่กี่เรื่อง โดยการแสดงมะโย่งเริ่มต้นด้วยพระเอกหรือเปาะโย่งนำผู้แสดงทุกคนนั่งล้อมเป็นวงกลมหันหน้ามาทางดนตรีและผู้ชม จากนั้นเปาะโย่งเริ่มต้นไหว้ครูด้วยการร้องเพลง“มีกาด้บับบับ”โดยใช้เวลาประมาณ ๒๐ นาที ระหว่างนั้นผู้แสดงอื่น เคลื่อนไหวนิ้วมือ แขน และลำตัวอย่างช้า ๆ เมื่อเพลงจบก็เปลี่ยนจากท่านี้ไปเป็นท่าอื่น จากนั้นผู้แสดงจะรำช้า ๆ รอบ ๆ เวที ต่อมาผู้แสดงคนหนึ่งออกมาร้องเพลงเริ่มเรื่อง เมื่อจบแล้วเปาะโย่งออกมาแนะนำตัวแล้วดำเนินเรื่อง

ส่วนมะโย่งในสี่จังหวัดภาคใต้ ก่อนแสดงจะมีการไหว้ครูเครื่องสังเวทหรือเครื่องกำนัลส่วนใหญ่มีข้าวสาร ๑ จาน เงิน ๑๕ สตางค์ แต่ปัจจุบันเปลี่ยนเป็น ๑๕ บาท จากนั้นมีการปัดผงควาญหรือไล่ผี โดยการชดข้าวสารรอบ ๆ โรง และให้ผู้แสดงค้อมน้อมนัต เมื่อเริ่มแสดงจะมีผู้หญิงประมาณ ๑ คน ออกมารำและร้องต่อหน้าเปาะโย่ง ส่วนลูกคู่ก็ร้องตาม โดยใช้เวลาประมาณ ๒๐ นาที เช่นกัน เมื่อร้องและรำเสร็จแล้วผู้หญิงแสดง ๑ ใน ๑ ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้รับใช้ออกไปถามเปาะโย่งว่าจะให้ช่วยเหลืออะไรบ้าง เปาะโย่งก็สั่งไปหาบือรันตูวอ หรือเสนาอาวูโส จากนั้น ดำเนินเรื่องตามที่กำหนดไว้

เรื่องที่ใช้แสดงมะโย่งส่วนใหญ่เกี่ยวกับความรัก และท้องเรื่องทำนองจักร ๆ วงศ์ ๆ อย่างนิทานไทย เรื่องที่นิยมแสดงมีประมาณ ๑๒ เรื่อง ที่ยอดเยี่ยมได้แก่ เรื่องเดวามูตอ หรือ เทพธิดา เนื้อเรื่องเกี่ยวกับว่านุหลันหรือว่าววงเดือนโดยมีเรื่องย่อดังนี้

เจ้าชายองค์หนึ่งเป็นราชบุตรบุญธรรมของกษัตริย์เชื้อวงศ์อัสสัมเดหวา วันหนึ่งเจ้าชายได้รับเชิญจากเจ้าหญิงซึ่งเป็นเทพธิดา ณ สรวงสวรรค์ โดยจารึกคำเชิญบนกลีบบัวลอยมาตามกระแสน้ำ เป็นผลให้เจ้าชายขอยืมว่าวพิเศษจากพระมารดาเป็นพาหนะไปสู่ทิพย์วิมานพร้อมมหาดเล็กคนสนิท ๒ คน

เมื่อถึงอุทยานเจ้าชายและมหาดเล็กปลอมกายเป็นแมวและหนูวิ่งตรงมาที่พระตำหนัก ต่อมาเจ้าชายได้ลักลอบเข้าไปพบองค์หญิงและความลับก็รั่วไหล เพราะที่เลี้ยงเจ้าหญิงได้ยินเสียงสนทนาจากห้องบรรทม ในที่สุดเย็นวันหนึ่งขณะที่เจ้าชายกำลังหนีออกทางบัญชีก็ถูกยิง

ด้วยธนู ลั่นพระชนม์มหาดเล็กนำพระศพกลับสู่บ้านเมืองโดยว่าวิเศษ ระหว่างจัดงานพระศพปรากฏว่าเจ้าหญิงเสด็จลงมาแปลงกายเป็นคนเก็บสมุนไพรเพื่อช่วยให้เจ้าชายคืนชีพ เมื่อได้ผลเจ้าหญิงก็อันตรธาน เป็นเหตุให้เจ้าชายควมัววิเศษตามไปยังวิมานและมีความสุขด้วยกัน

เรื่องที่ยาวเป็นพิเศษ คือเรื่อง รอยออกแ่น หรือ เจ้าชายหอยสังข์ ซึ่งจะนำมาเล่นเป็นการเปรียบเทียบกับสังข์ทองของไทย เริ่มเรื่องพระราชองค์หนึ่งหวังได้โอรสจากประไพหมสุมหรี หรือมหาลีองค์ที่ ๑ ซึ่งเป็นธิดาของพญานาค แต่ปรากฏว่าพระราชโอรสได้รับความอภัยสมากเพราะได้โอรสเป็นหอยสังข์ จึงขับไล่มหาลีออกจากวัง

มหาลีหรือธิดาพญานาคไปอาศัยกับฤๅษีในป่า ต่อมาทราบว่าหอยสังข์นั้นมีเจ้าชายอายุ ๑๕ ปี ซ่อนอยู่ข้างใน ประดิเจ้าชายมักวิ่งเล่นกับชาววัง และด้วยความแค้นแค้นพระองค์ได้รับยกย่องเป็นผู้นำหมู่ วันหนึ่งพวกเด็กหนุ่มไปหยอกล้อและแกล้งนายพรานล่าไก่ป่า จนถึงกับมีเรื่องฟ้องไปถึงในวังเพราะนายพรานผู้นั้นเป็นคนหลวง

พระสังข์ถูกนำไปเฝ้าและไม่ยอมคารวะพระราชเพราะเจ็บแค้นที่พระมารดาได้รับความลำบากแถมเจ้าชายอาละวาดทุบข้าวของแตกกระจายเป็นเหตุให้พระราชพิโรธนำพระสังข์ไปประหารแต่คมดาบไม่ระคายผิว ต่อมานำไปให้ช้างเหยียบก็ไม่สำเร็จในที่สุดนำเจ้าชายอัดเข้าไปในกระบอกปืน ใหญ่แทนกระสุนแล้วยิงออกไปตกลงทะเลเล็กแต่ด้วยบุญกุศลเป็นเหตุให้พญานาคซึ่งเป็นพระอัยกาช่วยชีวิตไว้ และนำไปให้นางยักษ์เลี้ยงแทน ต่อมาพระสังข์รู้ความลับว่ามารดาเลี้ยงเป็นราชกษัตริย์ซ่อนไว้ในโอ่งแก้ว จึงทุบโอ่งแก้วนั้นเสียเป็นเหตุให้นางยักษ์ถึงแก่ความตายทันที ระหว่างอาศัยอยู่กับนางยักษ์นั้น พระสังข์ได้ร่ำเรียนวิชาล่องหน และได้พบนางวานรชนิดหนึ่งไม่มีหาง สวมแล้วเหาะเหินเดินอากาศได้ เมื่อออกจากเมืองราชสเจ้าชายก็ได้เหาะมาที่เมืองแห่งหนึ่งซึ่งขณะนั้นพระ ธิดา ๑ พระองค์ กำลังเก็บดอกไม้เพื่อใช้ในพิธีหมั้นเจ้าชายได้ใช้เวทย์มนต์คาถาไม่ให้ผู้อื่นเห็นพระองค์ ยกเว้นพระธิดาองค์สุดท้าย พระสังข์ขอความรักจากนางในที่สุดพระธิดาตกลงแต่งงานกับวานรปลอม

เมื่อพระราชาทรงทราบเรื่องก็กริ้ว จึงขับไล่ธิดาและลูกเขยวานรออกจากวัง ภายหลังพระราชโอรสกลับแกล้งให้เขยทั้ง ๑ ทำงานที่แสนยาก ซึ่งคาดว่าเขยสุดท้องทำไม่สำเร็จ แต่พระสังข์ทำได้สำเร็จทุกครั้ง เพราะอาศัยเวทย์มนต์เป็นสำคัญ เมื่อถึงพิธีแต่งงานบุตรเขยเป็นรัชทายาทปรากฏว่าเขยวานรเปิดเผยความจริง และได้ยกย่องให้เป็นผู้สืบสันตวงศ์ต่อไป

ส่วนเรื่องอื่นๆ ได้แก่ เรื่อง รายนปฐิติมุงมุดอ (เรื่องเจ้าหญิงแดงกวา) ปี่แนมว (เรื่องเจ้าชายปี่แนมว) รายนชินญานู (เรื่องเจ้าชายผู้ทรงกรุณาปราณี) รายนมุดอล้อมะ (เรื่องเจ้าชายพิการ) รายนมุดอลาเลง (เรื่องเจ้าชายแห่งการพนัน) รายนเชอเชนารายนชินาวง (เรื่องเจ้าชายฝ่าฝืนสองพี่น้อง) รายนแควอสะตี (เรื่องเจ้าชายผู้วิเศษ) รายนอธมอแควอ (เรื่องเจ้าชาย

ธนู) รายอฮีเยา (เรื่องเจ้าชายฮีเยา) และ รายอแควอเกือแจ (เรื่องเจ้าชายกือแจ) เป็นต้น ซึ่งสังเกตเห็นได้ว่าจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับผู้สูงศักดิ์แทบทั้งสิ้น และหากวิเคราะห์ถึงค่านิยมในเรื่องต่างๆ ที่แสดงและปรากฏชื่อเรื่องที่น่าเอาศตวรรษศาสดาศักดิ์มาเกี่ยวข้องนั้นล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ที่เข้ามามีอิทธิพลในยุคสมัยดังกล่าวอีกด้วย และการแสดงมโหรีในยุคหลังก็แทบจะไม่มีการนำเรื่องใหม่มาแสดงเช่นกัน

๓.๒.๔.๕ สมาชิกในวง

ในคณะมโหรีแต่ละคณะนั้น จะมีสมาชิกในคณะทำหน้าที่อยู่หลายลักษณะด้วยกัน ทั้งงานเบื้องหน้างานเบื้องหลัง งานที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโดยตรงและโดยอ้อม สมาชิกบางคนอาจทำหน้าที่เพียงอย่างเดียว แต่บางคนอาจทำหน้าที่หลายอย่าง เช่น บางคนอาจมีความสามารถในการแสดงหรือรำมโหรีได้และในขณะเดียวกันอาจมีความสามารถทางด้านดนตรี โดยเล่นดนตรีประกอบแทนผู้อ่านได้อีกด้วย นอกจากนี้แม้หากแต่ละคนจะมีหน้าที่หลักในคณะ แต่งานบางอย่างอาจต้องอาศัยความช่วยเหลือร่วมกันทั้งคณะ เช่น การจัดเตรียมสถานที่ การจัดเตรียมเครื่องดนตรีและอุปกรณ์การแสดง และส่วนใหญ่สมาชิกแต่ละคนสามารถจะหมุนเวียนผลัดเปลี่ยนในการทำหน้าที่ต่างๆซึ่งกันและกันได้อีกด้วย อย่างไรก็ตามในคณะมโหรีแต่ละคณะสามารถแบ่งบทบาทและหน้าที่ของสมาชิกออกเป็นส่วนต่างๆตามบทบาทและหน้าที่หลักได้หลายลักษณะ แต่ ณ ที่นี้จะแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วย

ก) บอมอ (ครุหมอ) เป็นบุคคลที่ถือว่ามีความสำคัญยิ่งในคณะมโหรีแต่ละคณะ เนื่องจากการแสดงมโหรีนั้น ผูกพันกับความเชื่อและระบบความคิดที่ไม่ได้ผูกติดกับศาสนาอิสลามเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีการฝังรากลึกมาจากความเชื่อเรื่องผีสงขรบรรพบุรุษ ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากการที่ต้องมีตำแหน่งดังกล่าวนี้เพื่อบอกกล่าวบรรพบุรุษ การขอขมาเจ้าที่เจ้าทาง การบอกกล่าวครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชา รวมถึงการป้องกันภัยอันตรายจากผู้ที่ไม่ประสงค์ดีต่อคณะที่ไปแสดงตามที่ต่างๆที่อาจมีการทำพิธีต่างๆไว้เป็นต้น การปรากฏบทบาทของครุหมอในคณะมโหรีนั้นยังสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานความเชื่อทางวัฒนธรรม แนวคิด และหลักการทางศาสนาต่างๆในพื้นที่ ที่สามารถสะท้อนให้เห็นได้เป็นอย่างดีถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เข้ามามีบทบาทในวิถีชุมชนในแทบทุกภาคส่วน รวมถึงเรื่องของศิลปะการแสดงดังเช่นมโหรีนี้ เพราะหากวิเคราะห์พื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้แล้วเป็นที่ทราบกันดีว่าประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามเป็นหลัก และหลักความเชื่อของศาสนาอิสลามนั้นมุ่งเน้นให้นับถือศาสดาคือองค์อัลเลาะห์เป็นหลักเพียงผู้เดียว แต่การที่การแสดงมโหรีมีเรื่องของภูติบรรพบุรุษ เรื่องของการไหว้ครุนั้นจะเป็นหลักการปฏิบัติของศาสนาอื่นที่ไม่ใช่ศาสนาอิสลามแต่อย่างใด

ข) **นักแสดง** ในการแสดงมะโย่งนั้น นักแสดงถือว่าเป็นผู้ที่มีความสำคัญมากที่สุดกลุ่มหนึ่งของมะโย่ง เนื่องจากจะเป็นผู้ที่ดำเนินเรื่องราวต่างๆในการแสดง โดยทั่วไปแล้วในคณะมะโย่ง 1 คณะจะมีนักแสดงหลักจำนวน ๖ คนประกอบด้วย

ค) **เปาะโย่ง** เป็นนักแสดงที่สวมบทบาทเป็นผู้ชาย ซึ่งส่วนใหญ่จะแสดงเป็นบทเป็นพระราชา ปกติในการแสดงโดยทั่วไปจะใช้ผู้หญิงในการแสดง เนื่องจากการแสดงมะโย่งนั้นมีหลักฐานส่วนหนึ่งระบุว่าได้ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกปรากฏในราชสำนัก และต่อมาภายหลังจึงมีการนำมาแสดงนอกวังนอกวัง นั่นคือปรับการแสดงมาเป็นในระดับชาวบ้านนั่นเอง จึงมีการคลี่คลายเปิดโอกาสให้ผู้ชายมาทำหน้าที่แสดงได้บ้าง แต่ก็เป็นส่วนน้อยมาก

ง) **เมาะโย่ง** (บางครั้งเรียกเมาะโย่ง) เป็นนักแสดงเอกอีกตัวหนึ่งที่เป็นสตรีส่วนใหญ่บทบาทและหน้าที่ของเมาะโย่ง จะเป็นบทบาทของเจ้าหญิงหรือตัวเองของการแสดงในแต่ละครั้ง ตัวละครนี้ถือว่าเป็นตัวละครที่โดดเด่นที่สุดของคณะมะโย่งแต่ละคณะ โดยจะคัดเลือกหญิงสาวที่มีความสวยงามที่สุดมารับบทดังกล่าวนี้ และความนิยมในการรับชมการแสดงมะโย่งและความมีชื่อเสียงของคณะมะโย่งแต่ละคณะ ส่วนสำคัญก็มาจากความสวยงามของนักแสดงที่รับบทเป็นเมาะโย่งนี้เอง

จ) **ปิ่นรันมุดอ** แสดงเป็นตัวตลกตัวที่ ๑ มีฐานะเป็นเสนาหนุ่มคนสนิทของเปาะโย่ง

ฉ) **ปิ่นรันตูวอ** แสดงเป็นตัวตลกตัวที่ ๒ มีฐานะเป็นเสนาอาวุโส คนสนิทตัวรองของเปาะโย่ง สนับสนุนกับปิ่นรันมุดอ และเป็นตัวคอยที่คอยสนับสนุนให้ปิ่นรันมุดอสามารถตลกจี๊เส้นได้มากขึ้น การแต่งกายของปิ่นรันมุดอและปิ่นรันตูวอ คือนุ่งกางเกงขาวยาว สวมเสื้อแขนยาวคอตั้ง นุ่งผ้าทับแก้เข้าโพกศีรษะหรือสวมหมวกช่อเกาะ

ช) **นักดนตรี** ถือเป็นสมาชิกในคณะมะโย่งที่มีความสำคัญไม่แพ้ไปกว่าผู้ที่ปฏิบัติหน้าที่อื่นๆ ปกติสมาชิกที่เป็นนักดนตรีจะประกอบด้วยนักดนตรีคณะละประมาณ ๖-๗ คน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดของคณะ โดยส่วนใหญ่แล้วนักดนตรีแต่ละคนจะทำหน้าที่บรรเลงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไป และบางคนจะมีความสามารถที่หลากหลายสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลายชิ้น อย่างไรก็ตามนักดนตรีหลักของคณะมะโย่งแต่ละคณะ เช่น ผู้สีซอเรือบับ หรือผู้เป่าปี่ชูแน่มักจะเป็นผู้ที่มีความอาวุโสสูงที่สุดของวงดนตรีในแต่ละคณะ เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้ง ๒ ชิ้น เป็นเครื่องดนตรีที่ต้องบรรเลงเป็นทำนอง ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญยิ่ง การบรรเลงต้องอาศัยทักษะความชำนาญ การเข้าใจบทเพลง และทำร่ำ หรือการแสดงที่ดำเนินไปในแต่ละตอนต่างๆ รวมถึงอารมณ์ของตัวแสดงและท้องเรื่องเป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องให้ผู้มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีทำหน้าที่ดังกล่าว ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆนั้น ส่วนใหญ่เป็นเครื่อง

ดนตรีประกอบจังหวะ ซึ่งโดยปกติจังหวะการบรรเลงดนตรีมะโย่งจะไม่มีลีลาอะไรที่โดดเด่นอยู่แล้วโดยมักจะเป็นจังหวะที่สม่ำเสมอไปตลอดทั้งเพลง หรือไม่ก็ใช้การบรรเลงแบบเร่งความเร็วเท่านั้น อย่างไรก็ตามในปัจจุบันเป็นที่น่าเสียดายเป็นอย่างยิ่งว่า ผู้ที่เป็นนักดนตรีอาวุโสเหล่านี้ยังคงใช้วิธีการสืบทอดแบบระบบมุขปาฐะอยู่ ไม่ได้มีการบันทึกหรือถ่ายทอดบทเพลงและกลวิธีในการบรรเลงเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างใด และไม่มีคนรุ่นใหม่ที่จะมารับการถ่ายทอดเท่าใดนัก จึงทำให้ความรู้ความสามารถของการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงมะโย่งจากบุคคลเหล่านี้เริ่มสูญหายไป อย่างไรก็ตามการที่ดนตรีคณะมะโย่งยังสามารถยังคงดำรงอยู่ได้มาจนถึงระยะเวลาปัจจุบัน ส่วนหนึ่งเป็นเพราะการสืบทอดจากระบบเครือญาติ เนื่องจากโดยทั่วไปคณะมะโย่งแต่ละคณะจะประกอบด้วยสมาชิกที่เป็นเครือญาติกัน หรือไม่ก็เป็นเพื่อนบ้านที่มีภูมิลำเนาอยู่ใกล้เคียงกัน การสืบทอดจึงเป็นการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นในเครือญาติกันมากกว่าการเข้าไปยังบุคคลอื่น

๓.๒.๕ กรือโตะ

กรือโตะ ถือเป็นดนตรีปี่ตานิเพียงชนิดเดียว ที่มีต้นกำเนิดในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้และไม่ได้อาศัยฐานความคิดหรือมีการประยุกต์ใช้ลักษณะดนตรีจากวัฒนธรรมเขตอื่น ๆ แม้แต่น้อย และเป็นดนตรีที่ไม่อาศัยการขับร้องและไม่มีการบรรเลงทำนองเพลงแต่อย่างใด

๓.๒.๕.๑ ประวัติความเป็นมา

กรือโตะ เป็นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มาเป็นระยะเวลานานประมาณช่วงรัตนโกสินทร์ แม้ว่าจะไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าดนตรีพื้นบ้านชนิดนี้เกิดขึ้นเมื่อไหร่ แต่จากตำนานที่บอกเล่ากันมาจากระบบมุขปาฐะของคนในพื้นที่ รวมถึงจากการอ้างอิงจากเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ได้กล่าวตรงกันว่า การแสดงชนิดนี้มีขึ้นครั้งแรก ณ อำเภอเวียง จังหวัดนราธิวาส และได้แพร่กระจายไปยังอำเภอข้างเคียง เช่น อำเภอสู่หงป่าดี อำเภอสู่หงโก-ลก และอำเภอสุนทรินในจังหวัดนราธิวาสอีกด้วย ลักษณะเด่นที่สำคัญของดนตรีกรือโตะ จะเป็นดนตรีที่เน้นจังหวะและไม่สามารถบรรเลงเป็นทำนองได้ เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้มีลักษณะเป็นเครื่องกระทบแต่ไม่ได้ใช้วิธีการชิงหนังเช่นเดียวกับกลองโดยทั่วไป

ที่มาของดนตรีปี่ตานิชนิดนี้ เกิดจากช่วงเวลาหนึ่งของการประกอบอาชีพปลูสดัวของชาวบ้านในจังหวัดนราธิวาส ซึ่งมีตำนานของการเกิดดนตรีกรือโตะนี้ที่เล่าสืบต่อกันว่า เกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นเครื่องเล่นของเด็กเลี้ยงวัวตามหมู่บ้าน ที่ต้องดำเนินชีวิตในแต่ละวันด้วยการพาฝูงวัวไปเลี้ยงที่ทุ่งหญ้าในช่วงเช้าตามสถานที่ใกล้หมู่บ้านที่มีความสมบูรณ์อยู่ตลอดเวลา เมื่อไปถึงสถานที่ดังกล่าวจึงผูกวัวให้กินอาหารกิน หลังจากนั้นก็จะใช้เวลาว่างพอสมควรก่อนที่จะเดินทางกลับในช่วงเย็น ดังนั้นในช่วงเวลาระหว่างที่รอเดินทางกลับในช่วงเย็นจึงเป็นเวลาที่ว่าง

ซึ่งส่วนใหญ่คนที่ออกไปเลี้ยวหัวเล่านี่หลายคนจะนอนหลับพักผ่อน แต่อีกหลายคนก็จะนั่งเล่นหรือนั่งคุยกันเพื่อไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายระหว่างที่รอ แต่ก็ยังมีอีกไม่น้อยที่พยายามหาการละเล่นต่างๆทั้งที่เป็นแบบแผนในหมู่บ้านหรือชุมชนมาเล่นกันเพื่อเป็นการฆ่าเวลาก็มีปรากฏให้เห็น ครั้นเมื่อเล่นไปนาน ๆ ก็เกิดความเบื่อหน่าย จึงได้คิดค้นหาวิธีการในการสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆเพื่อนำมาเล่นกัน ซึ่งหนึ่งในนั้นคือการคิดค้นเครื่องดนตรีที่เรียกว่า “กรือไต่ะ”

๓.๒.๕.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

การบรรเลงกรือไต่ะนั้น แม้ในช่วงเริ่มแรกจะมาจากการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานของเด็กเลี้ยวหัว โดยไม่ได้มีเจตนาคิดค้นขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์อย่างอื่นก็ตาม แต่เมื่อดนตรีชนิดนี้ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของประชาชนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้แล้ว จึงทำให้กรือไต่ะเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตในหลายๆส่วนด้วยการเข้าไปมีบทบาทในการบรรเลงในหลายโอกาส ซึ่งโอกาสที่ใช้กรือไต่ะในการบรรเลงมีอยู่หลายโอกาส ประกอบด้วย

ก) การบรรเลงเพื่อความสนุกสนานทั่วไป เป็นการบรรเลงกรือไต่ะที่เกิดจากการคิดค้นเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นครั้งแรก โดยความสนุกสนานของการบรรเลงนี้ ครอบคลุมถึงความดังของเสียง ซึ่งหมายถึงความดังของเสียงกรือไต่ะที่ยังมีเสียงดังจะสื่อความหมายของความสนุกของการเล่นกรือไต่ะในครั้งนั้น ๆ ด้วย ความอดทนของผู้ตี หมายถึงใครที่สามารถตีกรือไต่ะได้นานกว่าผู้อื่น ยิ่งนานมากจะถึงว่าสร้างความร่าเริงสนุกสนานและชวนติดตามการบรรเลงในครั้งนั้นตามไปด้วย และการประชันความคงทนของอุปกรณ์ที่ทำเครื่องดนตรี หมายถึง กรือไต่ะของใครสามารถบรรเลงได้ดังได้นานและไม่ชำรุด จะถือว่าสร้างความร่าเริงและติดตามได้เป็นอย่างมาก นั้นหมายถึงมีทั้งความดังและความคงทนของเครื่องดนตรีและพลังกำลังของผู้ตีไปพร้อมกันนั่นเอง

ข) การบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ แม้ว่ากรือไต่ะจะเกิดจากความสนุกสนานของการเล่นกันเองของเด็ก ๆ หรือเยาวชนในหมู่บ้านที่เลี้ยวหัวเล่านี่ได้กล่าวไว้ในส่วนของความเป็นมาของกรือไต่ะแล้ว ความนิยมในการบรรเลงกรือไต่ะดังกล่าว ยังได้ขยายความสนใจไปยังกลุ่มของผู้ใหญ่ในหมู่บ้านตามไปด้วย ซึ่งนอกเหนือจากความสนุกสนานแล้ว ดนตรีชนิดนี้ยังได้กลายเป็นวัฒนธรรมร่วมของชุมชนตามไปด้วย และกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวบ้าน ดังนั้นเมื่อมีงานมงคลต่างๆ เช่นงานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานเข้าสู่หนัด จึงมักปรากฏดนตรีกรือไต่ะเข้าไปบรรเลงร่วมในงานด้วยแทบทุกครั้ง

ค) การบรรเลงเพื่อแข่งขัน เป็นการบรรเลงเพื่อการคว่ำชัยชนะ ซึ่งแม้การบรรเลงในลักษณะนี้จะเป็นมุ่งเน้นผลแพ้ชนะ และได้ผลรางวัลจากแข่งขันจะเป็นข้าวของเงินทองก็ตาม แต่เป้าหมายหลักสูงสุดของการบรรเลงลักษณะนี้ กลับอยู่ที่ศักดิ์ศรีและความสามัคคีของคนในชุมชนที่ร่วมกันบรรเลงกรือไต่ะในการแข่งขัน

๓.๒.๕.๓ ลักษณะดนตรี

ดนตรีกรือไต่จะเป็นดนตรีที่มีความเรียบง่าย เครื่องดนตรีเป็นการผลิตเองจาก ภูมิปัญญาในท้องถิ่น ไม่มีการขบรื้อและบรรเลงทำนองแต่อย่างใด ในการบรรเลงจึงไม่ได้มุ่งเน้น ความไพเราะ แต่เน้นในเรื่องของทำนอง ทั้งในมิติของความดังของเสียงและความอดทนของผู้ บรรเลงเป็นหลัก และเป็นดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อการประชันขันแข่งเป็นหลัก

ก) เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในวงกรือไต่ นั้น มีพัฒนาการในการประดิษฐ์คิดค้นที่น่าสนใจ โดยมีจุดเริ่มจากการใช้ภูมิปัญญาชาวบ้าน และเมื่อมีการบรรเลงได้มีการคิดค้นประดิษฐ์และหา วิธีการในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีเป็นลำดับขึ้น จนกระทั่งมาเป็นรูปลักษณ์เครื่องดนตรีดังที่เป็น ในปัจจุบัน



ภาพที่ ๓.๓๒ รูปแบบกรือไต่ที่นิยมใช้ในปัจจุบัน

เพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการของเครื่องดนตรีกรือไต่ จึงได้นำเสนอรูปแบบของ เครื่องดนตรีชนิดนี้ไล่เรียงมาเป็นลำดับดังต่อไปนี้

พัฒนาการขั้นที่ ๑ หรือรูปแบบเริ่มแรก กรือโตะในช่วงเริ่มแรกนั้น จะใช้เท้าและอวัยวะส่วนขาเป็นส่วนประกอบของเครื่องดนตรี นั่นคือใช้เป็นคาน แล้วใช้ไม้บาง ๆ ที่หาได้ในละแวกชุมชนที่มีลักษณะเป็นแผ่นบาง ๆ มาวางพาดบนเท้าและใช้ไม้ตีบนไม้นั้นจนเกิดเป็นเสียงดัง ซึ่งเมื่อมีการบรรเลงบ่อยครั้งขึ้น ทำให้เกิดความแตกหักของไม้ที่พาดเท้าในเวลาใด และยังทำให้เกิดอาการเจ็บเท้าที่ใช้เป็นคานของไม้อีกด้วย

พัฒนาการขั้นที่ ๒ เป็นผลต่อเนื่องมาจากความพยายามในการปรับปรุงแก้ไขข้อเสียของกรือโตะในช่วงแรก เนื่องการสร้างเครื่องดนตรีในรูปแบบดังกล่าวมีข้อเสีย จึงมีการคิดวิธีการทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่ กล่าวคือ แทนที่จะใช้เท้าทั้ง ๒ ข้างเป็นคานพาดไม้ จึงได้ใช้วิธีการในการขุดหลุมจากพื้น แล้วหาไม้เนื้อแข็งมาวางพาดเป็นคานข้าง ๆ ปากหลุมนั้น แล้วใช้ไม้พาดคานทั้งสอง แล้วจึงตีกับไม้นั้นอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งนับเป็นพัฒนาการของกรือโตะอีกระดับหนึ่ง และถือว่าทำให้เครื่องดนตรีชนิดนี้เริ่มแพร่หลายและนิยมมากขึ้น

พัฒนาการลำดับที่ ๓ แม้ว่ารูปแบบกรือโตะที่มีการทำเครื่องดนตรีโดยอาศัยสิ่งแวดลอมรอบตัวจากธรรมชาติจะถือว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และสะดวกสบายมากกว่า แต่เมื่อเริ่มมีการประกวดการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนี้กันระหว่างชุมชนมากขึ้น กลับพบว่าต้องใช้เวลาในการขุดหลุมทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่แทบทุกครั้ง และหลุมที่ขุดขึ้นมานั้นก็มีข้อเสียหลายประการ เช่น เมื่อขุดแล้วโครงไม้ไม่ได้ตามความต้องการของนักดนตรี หรือคุณภาพดินในแต่ละที่มีความแตกต่างกัน ทำให้เครื่องดนตรีที่ออกมาไม่ได้คุณภาพเสียงตามที่ต้องการ จึงมีการหาวิธีสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่ ด้วยการใช้มะพร้าวทั้งลูกมาขุดเป็นโครงแทน แล้วใช้ไม้พาดบนโครงเพื่อทำให้เกิดเสียง และยังมีการประดิษฐ์ไม้ตีขึ้นมาใหม่โดยใช้ไม้เนื้อแข็งพันด้วยขี้ยางพาราเพื่อตีให้เกิดเสียง ซึ่งนับว่าทำให้เกิดความสะดวกในการนำไปบรรเลงแข่งขันมากขึ้น นอกจากนี้ในพัฒนาการของเครื่องดนตรีในช่วงนี้ทำให้เห็นว่าการประกวดในระดับชุมชนกันมากขึ้น เนื่องจากต้องมีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีให้เกิดความสะดวกและสามารถเคลื่อนย้ายไปแข่งได้ทุกที่นั่นเอง



ภาพที่ ๓.๓๓ ไม้ที่ใช้พาดบนหลุมกรือโตะ



ภาพที่ ๓.๓๔ ไม้ตีกรือโตะที่ใช้ขยำพาราพันหัวไม้สำหรับตี



ภาพที่ ๓.๓๕ หลุมกรือโตะ

พัฒนาการลำดับที่ ๔ แม้ว่าการใช้กะลามะพร้าวมาทำเครื่องดนตรีจะทำให้เกิดความสะดวกในการเคลื่อนย้ายเครื่องดนตรีมากขึ้นก็ตาม แต่เมื่อบรรเลงนานไป ประกอบกับความสนุกสนานของนักดนตรีที่ตีแรง ๆ เพื่อให้เกิดเสียงดัง กลับทำให้กะลามะพร้าวที่เป็นเครื่องดนตรีนั้นชำรุดบ่อยมาก



ภาพที่ ๓.๓๖ กรอโต้ะ

เมื่อวิเคราะห์ถึงดนตรีกรอโต้ะแล้วจะพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชนิดนี้เป็นดนตรีที่ไม่มีการบรรเลงทำนองเพลง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองเท่านั้น ดังนั้นบทเพลงที่ใช้จึงไม่สามารถกำหนดเป็นบทเพลงแบบแผนได้ อย่างไรก็ตาม ความหมายของเพลงในดนตรีหรือโต้ะนั้น จะหมายถึงการบรรเลงจบหนึ่งรอบของประติในแต่ละช่วงนั่นเอง ซึ่งปกตินั้น หากเป็นการประชันจะบรรเลงคณะละ ๓ รอบ โดยจะสลับบรรเลงครั้งละ ๑ เพลงของแต่ละคณะที่มาประชันกัน

ข) วงดนตรี

รูปแบบของวงดนตรีกรอโต้ะนั้น หากจะไล่เรียงตามพัฒนาการความเป็นมาของดนตรีพื้นบ้านประเภทนี้แล้ว จะเริ่มจากการเล่นเพียงชิ้นเดียวของเด็กเลี้ยงสัตว์ ต่อมาจึงมีพัฒนาการโดยไม่กำหนดว่าใน ๑ วงดนตรีกรอโต้ะจะมีจำนวนเครื่องดนตรีกี่ชิ้น ต่อมาเมื่อมีการประชันกันแข่ง จึงได้มีการวางกฎกติกาในการแข่งขัน และเริ่มมีการกำหนดจำนวนกรอโต้ะในแต่ละวงเพื่อความสะดวกในการตัดสินผลการแข่งขัน โดยเริ่มแรกที่มีการกำหนดจำนวนกรอโต้ะในวงนั้น กำหนดให้แต่ละวงมีจำนวน ๒๕ ตัว ซึ่งการกำหนดจำนวนดังกล่าวเป็นที่นิยมและกลายเป็นมาตรฐานอยู่ระยะหนึ่งเท่านั้น ต่อมาเพื่อความสะดวกและการกระจายโอกาสในการแข่งขันสำหรับ

หมู่บ้านหรือทีมที่มีจำนวนผู้บรรเลงน้อย จึงได้มีการลดจำนวนกรือไ้ตะในแต่ละวงลงมา เหลือเพียงวงละ ๗ ตัวเท่านั้น และได้กลายมาเป็นแบบแผนในการแข่งขันกรือไ้ตะมาจนถึงปัจจุบันนี้

อย่างไรก็ตามแม้จะเหลือจำนวนกรือไ้ตะเพียงแค่ ๗ ตัวในแต่ละวง แต่ได้มีการกำหนดบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงอย่างชัดเจน กล่าวคือ

กลุ่มที่ ๑ บรรเลงเป็นทำนองหลักสำหรับการประกวดความดัง จำนวน ๔ ตัว

กลุ่มที่ ๒ บรรเลงทำนองรองเพื่อสลับกับทำนองหลัก จำนวน ๒ ตัว

กลุ่มที่ ๓ บรรเลงนำเป็นตัวให้สัญญาณของสมาชิกในวงเพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อยในการบรรเลงของทั้งวง จำนวน ๑ ตัว

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

กรือไ้ตะ เป็นดนตรีป๊อปปูล่าที่ไม่มีการขับร้อง แต่ในการบรรเลงแข่งขันประชันกันนั้น อาจมีการเปล่งเสียง เพื่อเป็นการให้สัญญาณเพื่อความพร้อมเพรียงในการบรรเลงหรือเพื่อเรียกกำลังใจจากสมาชิกในคณะได้เช่นกัน

๓.๒.๕.๔ การแสดงประกอบ

ไม่มีการแสดงประกอบในดนตรีกรือไ้ตะ

๓.๒.๕.๕ สมาชิกในวง

ในการบรรเลงกรือไ้ตะนั้น หากเป็นการบรรเลงในช่วงที่มีการเกิดขึ้นของกรือไ้ตะจะไม่มีการแบ่งหน้าที่หรือจำแนกตำแหน่งและหน้าที่ของสมาชิกในวง เนื่องจากเป็นการบรรเลงเดี่ยว แต่ต่อมาเมื่อมีการประชันกันจึงมีการแบ่งหน้าที่ของสมาชิกในวงดังนี้

ก) หัวหน้าวง มีหน้าที่ในการในการเป็นผู้ติดต่อประสานงานในการจัดหาลูกทีม การนัดแนะการฝึกซ้อม รวมถึงต้องดูแลในเรื่องของค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการแสดง ทั้งในภาพรวมของคณะและรายจ่ายส่วนตัวของสมาชิกที่เป็นลูกคู่ในวง ส่วนใหญ่แล้ว หัวหน้าวงมักจะเป็นผู้ที่มีประสบการณ์สูงในการแข่งขันกรือไ้ตะมาก่อน เพราะจะมีประสบการณ์และทราบวิธีการแข่งขันและการประสานงานต่าง ๆ เป็นอย่างดี เพราะด้วยประสบการณ์ตรงเหล่านี้จะทำให้สามารถทำนายและวางแผนการแข่งขันในการประชันแต่ละครั้งจากประสบการณ์ตรงได้แม่นยำมากกว่าผู้ที่ไม่มีประสบการณ์หรือผู้ที่อ่อนอาวุโสนั่นเอง

ข) ลูกคู่ เนื่องจากสภาพการณ์ของดนตรีกรือไ้ตะในปัจจุบัน กลายเป็นดนตรีที่มีวัตถุประสงค์หลักที่เป็นดนตรีที่เน้นการแข่งขัน ทั้งการแข่งขันในเรื่องของความอดทน และการแข่งขันในเรื่องของความดัง ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการแข่งขันในลักษณะใดก็ตามแต่ ผู้บรรเลงจะต้องอาศัยความแข็งแรงของร่างกายและความอดทนผู้บรรเลงทั้งนั้น ดังนั้นผู้บรรเลงที่เป็นลูกคู่จึงต้องเป็นคนที่มีความแข็งแรง มีความอดทน และมักจะเป็นคนหนุ่มหรือวัยรุ่นในหมู่บ้าน ซึ่งคน

เหล่านี้จะมีผลกำลังในการบรรเลงกรือโตะทั้งในแง่ของความอดทนและการตีเสียงดังได้เป็นอย่างดี ในอดีตผู้ที่ทำหน้าที่เป็นลูกคู่ในการบรรเลงกรือโตะจะเป็นการเข้ามาด้วยความสมัครใจและไม่ได้หวังผลตอบแทน แต่มีอุดมการณ์ร่วมกันตรงที่ต้องการเห็นความสามัคคีของคนในหมู่บ้านหรือชุมชนที่นำไปสู่ชนชาติที่มีความสำคัญมากกว่าเงินรางวัลหรือสิ่งของที่จะได้รับ อย่างไรก็ตาม ด้วยสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้วัยรุ่นในหมู่บ้านไม่ให้ความสำคัญกับการมีส่วนร่วมในการแสดงประเภทนี้เท่าที่ควร และทำให้การบรรเลงกรือโตะค่อย ๆ เสื่อมลงไปจากความนิยมของคนในพื้นที่ในที่สุด

๓.๒.๖ ลีละ

ลีละ เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นวิทยายุทธในการป้องกันตัวที่ปรากฏในจังหวัดชายแดนภาคใต้มาเป็นระยะเวลาช้านาน เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากชาว (ประเทศอินโดนีเซีย) ที่มีการแพร่กระจายผ่านทางคาบสมุทรมลายูจากประเทศมาเลเซียเข้ามาถึงจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย ปัจจุบันการแสดงลีละได้เริ่มคลี่คลายจากการเป็นวิชาทางวิทยายุทธพื้นเมืองในการป้องกันตัว มาสู่รูปแบบศิลปะเพื่อความชื่นชมเช่นเดียวกับการแสดงพื้นเมืองโดยทั่วไป

๓.๒.๖.๑ ประวัติความเป็นมา

การแสดงลีละนับเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศเพื่อนบ้าน หากวิเคราะห์แล้วกลับพบว่า การแสดงชนิดนี้เป็นอีกการแสดงหนึ่งที่ไม่ได้มาจากอิทธิพลของศาสนาอิสลามโดยตรง แต่กลับได้รับความเชื่อมาจากความเชื่อแบบพราหมณ์-ฮินดูที่เป็นฐานทางความเชื่อเดิมในดินแดนแถบนี้เป็นหลัก

สำหรับสถานภาพของการแสดงลีละในสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้ปัจจุบันนั้น อยู่ในสภาวะการณ์ที่ใกล้จะสูญหายไปคล้ายกับการแสดงมะโย่ง คือการไร้คนสืบทอด และเมื่อมีการนำหลักศาสนาอิสลามมาวิเคราะห์หรือมองการแสดงชนิดนี้ยังทำให้เห็นถึงความไม่สอดคล้องกันระหว่างหลักการและธรรมชาติของการแสดงชนิดนี้กับหลักศาสนาอิสลาม แต่อีกมุมหนึ่งด้วยความที่การแสดงชนิดนี้มีข้อจำกัดในการสืบทอดน้อยกว่าการแสดงมะโย่ง คือไม่ต้องมีการสืบเชื้อสายเครือญาติในการถ่ายทอด จึงทำให้การแสดงลีละสามารถถ่ายทอดการแสดงจากรุ่นสู่รุ่นไปยังคนรุ่นใหม่ได้ง่ายกว่า ขณะที่การแสดงมะโย่งที่ต้องเรียนรู้และสืบทอดผ่านเครือญาติเท่านั้น ที่สำคัญการแสดงลีละยังมีการเรียนในโรงเรียนและฝึกนอกสถานที่ได้สะดวกและแพร่หลายกว่า ซึ่งในปัจจุบันพบว่าการเชิญวิทยากรที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงลีละจากชุมชนมาเป็น

วิทยากรพิเศษฝึกหัดการแสดงลิละให้กับนักเรียนตามโรงเรียนต่าง ๆ มากขึ้น เช่น โรงเรียนในอำเภอยะหา จังหวัดยะลา เป็นต้น

เล่ากันมาว่า การต่อสู้แบบ “ลิละ” มีกำเนิดมาประมาณ ๔๐๐ ปีที่แล้วที่เกาะสุมาตรา อินโดนีเซีย มีสามสหาย ชื่อ บุษันนุดิน ชัมชุดดิน และฮามินนุดินเดินทางไปศึกษาวิทยาอยู่ที่ เมืองอะแจซึ่งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของสุมาตรา ฮามินนุดินได้แรงบันดาลใจจากการสังเกตเห็นน้ำตกพุดดอกบอมอร์ (อินทนิล) ตกลงไปในสระลอยหมุนวนกลับไปกลับมา เขาได้นำเอาลีลาการหมุนของดอกบอมอร์มาประยุกต์เป็นท่ารำให้แก่เพื่อน เพื่อนทั้งสองช่วยกันคิดดัดแปลงท่าเคลื่อนไหวแขนขาเพื่อป้องกันตัวและทำร้ายปรปักษ์ เกิดเป็นวิชา “ลิละ” ขึ้น สามสหายได้นำเอาการต่อสู้แบบลิละไปถ่ายทอดจนเป็นที่แพร่หลาย

อีกตำนานหนึ่งกล่าวว่า ดิกา หรือ ลิละ เกิดที่เมืองเมกะในอาหรับ มีทหารเอกของพระนบีมุหะหมัดชื่อ “ไซนิดาอุเล็น” กับ “ไซนิดาอะสัน” เป็นผู้คิดวิชานี้ขึ้นแล้วได้นำเอาศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวนี้ไปสอนให้แก่ทหารเพื่อใช้ในการทำสงคราม ต่อมาได้นำเอาริษมาใช้ร่ายรำทำดิกาประกอบกับการใช้มือเปล่าด้วย (ประพนธ์ เรืองณรงค์, ๒๕๒๕ : ๑๘๑) สำหรับสยามปรากฏว่า ดิกา หรือ ลิละ เข้ามาทางแหลมมลายู สืบเค้าเงื่อนไม่ได้ว่าใครเป็นผู้นำมาเป็นคนแรกทราบเพียงว่าเริ่มฝึกหัดเล่นที่นี้ก่อนแล้วเล่ายกลายเป็นกีฬาพื้นเมืองที่ชาวไทยมุสลิมนิยมเล่นในงานรื่นเริงต่างๆ

ลิละ เป็นการร่ายรำที่เป็นการแสดงมากกว่าศิลปะการต่อสู้แบบจริงจัง ท่าทางยกมือยกไม้มีส่วนคล้ายมวยจีนหรือกังฟู บางท่านจึงสันนิษฐานว่า ต้นกำเนิดของลิละน่าจะสืบเนื่องมาจากพ่อค้าจีนซึ่งมาติดต่อค้าขายกับเมืองปัตตานีสมาัยโบราณ ได้นำเอาศิลปะการต่อสู้แบบมวยจีนของตนมาเผยแพร่ เกิดการผสมผสานกับมวยพื้นเมืองของปัตตานีกลายเป็น “ลิละ” ขึ้น

ลิละ หรือไทยมุสลิมทางภาคใต้เรียกว่า ดิกา บือดิกา เป็นศิลปะการต่อสู้ด้วยมือเปล่า เน้นให้เห็นลีลาการเคลื่อนไหวอย่างสง่างาม ซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม การต่อสู้แบบลิละนี้มีมาตั้งแต่ 400 ปีมาแล้ว โดยกำเนิดขึ้นที่เกาะสุมาตรา ต่อมาผู้สอนเองมีการดัดแปลงแก้ไขให้เข้าทันยุคสมัย คำว่า ลิละ บางครั้งเขียนหรือพูดเป็น ซิละ หรือ ซิละ เข้าใจว่ารากศัพท์มาจาก ซิละ ภาษาสันสกฤตเพราะดินแดนชวามลายูในอดีตเป็นดินแดนของอาณาจักร ศรีวิชัยซึ่งมีวัฒนธรรมอินเดียเป็นแม่บทสำคัญ ดังปรากฏคำสันสกฤตอยู่ซึ่งลิละนั้นหมายถึง การต่อสู้ด้วยน้ำใจนักกีฬา ผู้เรียนวิชานี้ต้องมีศิลปะมีวินัยที่จะนำกลยุทธ์ไปใช้ป้องกันตัว มิใช่ไปทำร้ายผู้อื่นให้ได้รับความเดือดร้อนหรืออาจจะหมายถึง การส่งเสริมความซื่อสัตย์ เพราะผู้ที่เรียนวิชา ลิละต้องปฏิญาณว่าจะใช้วิธีนี้ป้องกันตนเองเท่านั้น ไม่ข่มเหงรังแกใคร

การเล่นสืละมุ่งเน้นศิลปะการร่ายรำมากกว่าการต่อสู้เพื่อเอาชนะคู่ต่อสู้ เพราะการแพ้ชนะไม่ได้อยู่ที่การทำร้ายคู่ต่อสู้ แต่เป็นการช่วงชิงจังหวะชนะร่ายรำ หากใครช่วงชิงจะหะในการยึดสิ่งของคู่ต่อสู้ หรือสามารถเตะต้องอวัยวะของคู่ต่อสู้ได้ถือว่าชนะ เดิมสืละจะแสดงในโอกาสต่างๆ ไป แสดงในงาน รื่นเริงและงานพิธีต่างๆ เช่น งานฮารีรายอ พิธีเข้าสู่นัด การแต่งงาน งานประเพณีแห่ก งานประจำปีหลังหลังฤดูเก็บเกี่ยว งานอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน งานเฉลิมฉลองพิธีการต่างๆ เป็นต้น แสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน การแสดง สืละในสมัยแรกๆ เป็นการแสดงเพื่อความ สนุกสนานเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียด จากการทำงาน และมารวมกลุ่มในการ สร้างความสนุกครื้นเครงในหมู่บ้านเพราะ สื่อบันเทิงอื่นๆ เข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนน้อยมาก สืละจึงเป็นสื่ออย่างหนึ่งที่อยู่ในความนิยมของชาวบ้าน ทำให้เกิดการ รวมตัวกันแสดงเมื่อถึงบ้านเจ้าภาพคณะสืละรับชมกันมากเรียกได้ว่า นักดนตรีก็จะบรรเลงเพลงอีก ๓ จบเพื่อประกาศให้ทราบ ว่าคณะสืละเดินทางมาถึงแล้วชาวคณะ ทุกคนก็จะพักผ่อนตามอัธยาศัย ผู้แสดง เตรียมแต่งกาย เมื่อถึงเวลาที่ต้องการ แสดงสืละจริงๆ นักดนตรี สืละจะต้องบรรเลงเพลงคล้ายๆทำนอง โหมโรงอีกครั้งหนึ่ง บรรเลงเพลงเดิม ๓ จบ จึงเริ่มมีการไหว้ครู ซึ่งหากเชื่อมโยงไปยังสมัยที่ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูเข้ามาอิทธิพลที่ชาวและลังกาสุกะในช่วงแรกแล้ว การบรรเลง ๓ จบนี้อาจจะตีความหมายถึงพระนารายณ์ พระอิศวร และพระพรหม หรือ โลกทั้ง ๓ ก็ได้ แต่หากจะวิเคราะห์ตีความตามหลักการทางศาสนาพุทธก็อาจหมายถึงพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ได้เช่นกัน

การเล่นสืละเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว มีระเบียบกฎเกณฑ์ในการต่อสู้ การประดิษฐ์ท่าต่อสู้ของสืละเป็นการจัด ระเบียบการเคลื่อนไหวร่างกายให้มีจังหวะท่วงทีในเชิงรุกและเชิงรับอย่างว่องไว และมีพลังแฝงไว้ด้วยความสง่างาม เรียงร้อย ท่าทางอันเกิดจากกระบวนการความคิด จับพลันในการแก้ไขสถานการณ์เฉพาะ หน้าโดยใช้พลังปัญญาที่สุขุมเยือกเย็น ซึ่งมีผลพวงมาจากจิตสมาธิอันแน่วแน่จึงร่ายรำเป็นท่าทางการต่อสู้สืละจึงเกิดจากการรวม พลัง ๓ ฐาน เข้าด้วยกันคือ พลังกาย พลังจิต พลังปัญญา ทำให้การต่อสู้สืละจึงเป็นการต่อสู้ที่สง่างาม หลบหลีกฉับไว และมีอานุภาพในการป้องกันตัวและทำลายคู่ต่อสู้สูง

๓.๒.๖.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

ก่อนการฝึกสืละผู้เรียนจะต้องเข้าพิธีไหว้ครูเสียก่อน โดยต้องเตรียมข้าวของเพื่อไหว้ครูด้วยอุปกรณ์ที่ประกอบด้วย ผ้าขาว ๑ ผืน ข้าวสามังค์ (เปรียบเสมือนการรับขวัญ) ประกอบด้วย ข้าวสีแดง หมายถึง สายเลือด ข้าวสีเหลือง หมายถึง การรำลึกถึงบรรพบุรุษ ข้าวสีขาว หมายถึง การรับศาสนาอิสลามอันบริสุทธิ์ และไข่คือการบูชาครูผู้สอน นอกจากนี้ต้องเตรียมด้ายขาว (ปิ่นมือนีเตาะ) และ แหวนจำนวน ๑ วงมามอบให้กับครูฝึก ผู้เรียนจะต้องมีอายุไม่น้อย

กว่า ๑๕ ปี ระยะเวลาในการเรียน ๓ เดือน ๑๐ วัน (หรือ ๑๐๐ วัน) จึงถือว่าจบหลักสูตรโดยมีครูผู้สอน ๑ คนต่อศิษย์ผู้เรียน ๑๔ คน ในรุ่นหนึ่งๆ คนที่เก่งที่สุดจะได้รับแหวนจากครูและได้รับเกียรติเป็นครูสอนต่อไป ซึ่งเปรียบเสมือนเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์การได้รับการยกย่องถึงความสามารถที่สูงสุดของผู้นั้นในบรรดากลุ่มลูกศิษย์เดียวกันนั่นเอง

การเล่นสิดะจะเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู โดยจะเข้าไหว้ครูทีละคนซึ่งแต่ละสำนักจะมีการไหว้ครูแตกต่างกันออกไป ระหว่างนั้นนักสิดะจะท่องคาถาเป็นภาษาอาหรับและขอพร โดยขอโอสิกรรมแก่ผู้ซึ่งชัย ขอให้ปลอดภัยจากปรปักษ์ ขอให้เป็นที่รักแก่เพื่อนบ้าน และขอให้ท่านผู้ชมนิยมศรัทธา การรำยรำ

ก่อนที่นักสิดะลงมือต่อสู้ ทั้งคู่จะทำความเคารพกันและกัน เรียกว่า “ ยาบัดดาจัน ” คือต่างสัมผัสมือแล้วแตะที่หน้าผาก หลังจากนั้นจึงเริ่มวาดลวดลายรำยรำตามสิดะ หรือบางครั้งนักสิดะ ทั้งคู่ต่างต่อสู้โดยการกระแทกทำให้เกิดเสียงหรือมีฉะนั้นเอาฝ่ามือดีที่ต้นขาของตนเอง เพื่อให้เกิดเสียงข่มขวัญปรปักษ์ เมื่อรำไปรำมา หรือก้าวไปถอยมา ประหนึ่งว่าเป็นการลองเชิงพอสมควรแล้วต่างหาทางพิชิตคู่ต่อสู้ คือหาจังหวะให้มือฟาดหรือใช้เท้าดันร่างกายฝ่ายตรงกันข้าม จังหวะการประชิดตัวนั้นดูเหมือนว่าจะทำหั่นกันชั่วฟ้าแลบ ขณะนั้นดนตรีก็โหมจังหวะกระชั้นพลอยให้คนดูระทึกใจ ฝ่ายใดทำให้คู่ต่อสู้ล้มลงหรืออาศัยการตัดสินใจจากผู้รอบสนามว่าเป็นเสียงปรบมือให้ฝ่ายใดดัง ฝ่ายนั้นเป็นฝ่ายชนะ

หลังจากการแสดงเสร็จสิ้นแล้วจะมีการไหว้ครูหลังการแสดงอีกรูปแบบ คือ นำหม้อดินเผา (บุยง) ปากหม้อพันด้วยด้ายขาว ในหม้อจะใส่น้ำ แหวนและต้นสนดอกไม้ต่างๆ ลงในหม้อ จากนั้นจะมีร่มบุงอ มาเยปีแน เทียนเหลือง ปายี พิธีกรรมการไหว้ครูนี้จะทำตอนหลังการแสดงจะสิ้นสุด โดยนำร่มบุงอกับมาเยปีแน ปายี มามัดเข้าด้วยกันกับด้ายขาว ข้างใต้ร่มมีหม้อบุยงที่มีน้ำกับแหวนขอบปากหม้อบุยงมีด้ายพันส่วนบนปากบุยงจะจุดเทียนเหลือง และน้ำที่ได้มาให้คนในครอบครัวหรือผู้ทำการรักษาได้ดื่ม อาบน้ำกัน ที่ทำเช่นนี้เพราะมีความเชื่อว่าครูแต่ก่อนได้นั่งทำสมาธิ เลยทำสัญลักษณ์การไหว้ครูนี้เพื่อรำลึกครูผู้ให้ความรู้การไหว้ครูแบบนี้มักจะไม่ค่อยเห็นในปัจจุบัน สิดะที่ปรากฏในพื้นที่ปี่ตาดานีมีด้วยกัน ๓ ประเภท คือ

ก) สิดะยาโตะ (สิดะตก) คือ สิดะที่อาศัยสิดะการต่อสู้ เมื่อฝ่ายหนึ่งรุก อีกฝ่ายเป็นฝ่ายรับ ถ้าฝ่ายรับรับไม่ได้ก็จะตกไปเลย จึงเรียกว่าสิดะยาโตะ “ยาโตะ แปลเป็นไทยว่า ตก”

ข) สิดะกายอ (สิดะกริช) คือสิดะที่ใช้กริชประกอบการรำยรำ เป็นการอวดลีลากระบวนการต่อสู้ที่อาจจริงอาจจัง ส่วนมากการแสดงสิดะกายอ หรือสิดะกาหยง มักจะแสดงในเวลากลางคืน

ค) **ลิตะตารี (ลิตะร่า)** คือ ลิตะเป็นการต่อสู้โดยใช้ความชำนาญชำนาญในการรำรำ ใช้จังหวะลีลาความอ่อนช้อยและรวดเร็ว ส่วนใหญ่การแสดงลิตะตารีจะเป็นการแสดงต่อหน้าเจ้าเมือง หรือเจ้านายชั้นสูง

การแสดงลิตะนิยมเล่นบนเวที บนพื้นธรรมดา บนลานดินหรือสนามหญ้าก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงานหรือโอกาสที่จัดให้มีการเล่นลิตะการเล่นลิตะ ใช้ในการแข่งขันประชันฝีมือเรียกว่าลิตะยาโต๊ะ แสดงหน้าเจ้าเมือง หรือเจ้านายชั้นสูง เรียกว่า “ลิตะตารี” ส่วนใหญ่จะแสดงกันในเวลากลางคืน

๓.๒.๖.๓ ลักษณะดนตรี

เครื่องดนตรีในการประกอบการแสดงลิตะมีความจำเป็นมาก ในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู ทำให้การแสดงสนุกสนานตลกขบขัน เพราะการแสดงลิตะจะต้องมีดนตรีประกอบตลอดเวลาจังหวะในการเล่นดนตรีเปลี่ยนแปลงไปตามลีลาการต่อสู้ ในตอนไหว้ครูก็จะใช้ท่วงทำนองช้าๆ ตอนคู่ต่อสู้เข้าประชิดกันก็จะเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว เร้าใจทั้งผู้แสดง และผู้ชม

ก) เครื่องดนตรี

การแสดง “ลิตะ” เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินโดนีเซีย โดยมีความเชื่อมาจากอิทธิพลของศาสนาฮินดูและพราหมณ์อีกส่วนหนึ่ง ดังนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้จะเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินโดนีเซียด้วยเช่นกัน และแม้การแสดงลิตะจะสืบทอดมาเป็นระยะเวลานานแล้วก็ตาม แต่รูปแบบการแสดงรวมถึงองค์ประกอบต่างๆ ไม่ได้มีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมากนัก โดยเฉพาะเรื่องของดนตรีที่ใช้บรรเลงในการแสดงลิตะ ยังคงเป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่สืบทอดกันมา



ภาพที่ ๓.๓๗ เครื่องดนตรีประกอบการแสดงลิเก

สำหรับดนตรีที่ใช้ในการแสดงนั้น มีการใช้ปี่ซุแน เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงทำนองเพลงประกอบการแสดง ส่วนเครื่องหนึ่งจะใช้กลองที่มีลักษณะคล้ายกับกลองมลายู โดยใช้มือตีหนึ่งข้างและใช้ไม้ที่มีลักษณะโค้งตีอีกหนึ่งข้าง ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงประกอบจะเป็นเครื่องดนตรีที่คล้ายกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะโดยทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็น ฉิ่ง โหม่ง และกรับ ซึ่งจะสังเกตได้ว่าเครื่องดนตรีในการแสดงลิเกล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือมีการผสมผสานเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมหรือเครื่องดนตรีสมัยใหม่มาร่วมผสมในวง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเครื่องดนตรีในการแสดงลิเกล้วนแล้วเป็นเครื่องดนตรีที่มีความชัดเจนในบทบาทและหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีอยู่แล้ว นอกจากนี้เหตุผลอีกประการหนึ่งที่น่าสนใจ คือนักดนตรีที่บรรเลงดนตรีในวงดนตรีลิเกส่วนใหญ่เป็นผู้สูงวัย ซึ่งเป็นการยากที่วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่จะเข้าถึง และเมื่อมีการฝึกสอนต่อทอดให้กับคนรุ่นใหม่ก็จะใช้เครื่องดนตรีและบทเพลงแบบดั้งเดิมในการฝึกสอนและใช้ในการบรรเลงเวลาแสดงจริงเป็นหลัก ซึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้นั้นประกอบด้วย

ปี่ซุแน

การแสดงสืบทอดใช้ปี่ซุแนจำนวน ๑ เล้า มีลักษณะคล้ายปี่ชาวของภาคกลาง ตัวปี่ทำจากไม้เนื้อแข็ง ส่วนใหญ่นักดนตรีที่เป่าปี่จะเหลาปี่นี้ขึ้นมาใช้เอง และจะมีการประดับด้วยลูกปัดหรือแก้วเพื่อความสวยงาม

ฆ้องเล็ก

จำนวน ๑ ใบ ใช้สำหรับการตีให้จังหวะ
กลองทนใหญ่ (กือแนบือฮาร์)

จำนวน ๑ ใบ ใช้ตีให้จังหวะคู่กับกลองทนเล็ก
กลองทนเล็ก (กือแนฮารุส)

จำนวน ๑ ใบ ใช้ตีให้จังหวะคู่กับกลองทนใหญ่



ภาพที่ ๓.๓๘ เครื่องดนตรีในการแสดงสืบทอด

ข) วงดนตรี

วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงในการแสดงสืบทอด เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของชาวมลายู ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีหลักที่พบเห็นได้ในการแสดงของชาวมลายูโดยทั่วไป

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

การแสดงลิละไม่มีบทขับร้อง

๓.๒.๖.๔ การแสดงประกอบ

การแสดงลิละมีหลายลักษณะ แต่ที่สามารถพบเห็นได้โดยทั่วไป ประกอบด้วยการแสดง ๓ ลักษณะ คือ

ก) การแสดงเดี่ยว คือ การอวดคลาดสายท่าทางของลิละเพียงคนเดียว นิยมร่ำท่าไหว้ครู ลิละสามารถนำมา แข่งขันเพื่อแสดงท่าสวยงามได้ ลิละชนิดนี้ ไม่มีท่าทางการต่อสู้ ท่าทางมุ่งไปในการแสดงลีลาการก้าวเท้า ถอนเท้า หมุนลำตัวและตั้งลำแขนและพลังของกล้ามเนื้อ

ข) การรำลิละคู่ คือการ ต่อสู้ของคนเพียง ๒ คน ลักษณะการแสดง มี ๒ ลักษณะคือ

ลักษณะที่ ๑ เป็นการรำลิละคู่เพื่อการแข่งขัน (บางครั้งจัดว่าเป็นกีฬาพื้นบ้าน) ผู้แสดงมี ๒ คน เป็นฝ่ายรุกกับฝ่ายรับ มีการตัดสิน แพ้-ชนะ และมีกติกาการแข่งขัน การแพ้-ชนะดูจากท่าทางการต่อสู้ฝ่ายใดทำให้อีก ฝ่ายล้มลง หรือมีการแก้มก้นในระหว่าง แสดงอย่างมีชั้นเชิงหรือตัดสินแพ้-ชนะ ตามเสียงปรบมือของผู้ชม

ลักษณะที่ ๒ เป็นการรำลิละคู่เพื่อแสดงความสวยงามของท่าทางการต่อสู้ เป็นการต่อสู้ที่ไม่อันตราย แสดงให้ผู้ชมดูไม่เอาจริง ลิละชนิดนี้ใช้ผู้ชายหรือผู้หญิงแสดงก็ได้

ค) การรำลิละหมู่ คือ การรำลิละทีละหลายคน ตั้งแต่ ๔ คนขึ้นไป เพื่อแสดงความสวยงามและความพร้อมเพรียง ในลักษณะการแสดงพื้นเมือง แสดงกระบวนท่าต่อสู้ต่างๆ ไม่นับการ แข่งขันแพ้ชนะ คล้ายการแสดงศิลปะมวยไทย ผู้แสดงมีทั้งผู้ชายและผู้หญิงอาจแสดงได้ ตั้งแต่ ๔ คน ถึง ๑๐๐ คน



ภาพที่ ๓.๓๕ ทำรำสีละ ๑



ภาพที่ ๓.๔๐ ทำรำสีละ ๒

ท่าทางในการร่ายรำลีละเปรียบเสมือนกับการที่เราจะสร้างบ้าน การที่สร้างบ้านต้องดูก่อนว่าเราจะตั้งบ้านในทิศไหนโดยคำนึงจาก ๔ ทิศหลัก ซึ่งในท่าลีละก็ได้มาจากความคิดของคนเก่าๆที่คิดนำเอาจากสิ่งรอบๆตัวหรือชีวิตความเป็นอยู่ในประจำวัน จะเห็นได้ว่าลีละการต่อสู้แบบลีละทั้งในสมัยก่อนและสมัยนี้ แต่ละคณะจะมีท่าทางร่ายรำมากมายหลายท่าและเป็นแบบฉบับเฉพาะของตนเองและแตกต่างกันออกไป ดังนี้

ท่าซังคะหรือลาเกาะห์ตาเปาะ คือ ท่าเตรียมพร้อมตั้งท่าป้องกัน หรือเรียกว่า การตั้งการ์ด หมายถึงผู้แสดงตั้ง ท่าป้องกันคู่ต่อสู้

ท่าลั้งคะดานหรือลาเกาะห์ตาเปาะดูวหรือลาเกาะห์ดาน คือ ท่ายืนตรงพร้อมต่อสู้ลักษณะแทงซ้าย แทะ ขวา

ท่าลั้งคะทึมาหรือลาเกาะห์ตาเปาะห์ ตึมอหรือท่าซีโม (ตะดา) คือ ท่ายกมือป้องกัน มือข้างหนึ่งปิดท้อง อีกข้างหนึ่งยกขึ้นเสมอว่าเป็นท่าอย่างสามขุม โดยยกมือซ้ายขึ้น ส่วนมือขวาใช้สำหรับป้องกันหน้า

ท่าคะเลิมปัดหรือลาเกาะห์ ตาเปาะเอิมบัต คือ ท่าทั้งมือและแขน อยู่ในท่าตรงข้างกับลาเกาะห์ทึมา ก้าวไปตั้งหลักเบื้องหน้าคู่ต่อสู้ (เป็นการก้าวทำอย่างรวดเร็ว ว่องไว)

๓.๒.๖.๕ สมาชิกในวง

ในการแสดงลีละ จะมีผู้ที่ทำหน้าที่หลายส่วนด้วยกัน ทั้งหัวหน้าคณะ นักดนตรี ผู้แสดงท่ารำ และผู้ประกอบพิธีกรรมประจำคณะ ทั้งนี้ในแต่ละคณะจะมีจำนวนสมาชิกมาน้อยแตกต่างกันไป โดยส่วนใหญ่ในแต่ละคณะจะมีสมาชิกเป็นเครือญาติหรือคนรู้จักกันเป็นส่วนใหญ่ ทั้งหญิงและชายสามารถเข้าร่วมในการแสดงลีละได้

สำหรับหัวหน้าวงนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่มีความอาวุโสสูงสุดในคณะ เนื่องจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ความชำนาญสูง สามารถถ่ายทอดความรู้และเรื่องราวต่างๆให้กับสมาชิกที่ทำหน้าที่ในแต่ละตำแหน่งได้เป็นอย่างดี และผู้คนในคณะจะมีความเกรงใจ

๓.๒.๗ วายังกุลิต

“ว้ายังกุลิต” เป็นลีละการแสดงที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีและลีละการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และมีความคล้ายคลึงกับการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนและการแสดงหนังงาในประเทศเพื่อนบ้านในหลายส่วน ซึ่งสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ที่ใกล้เคียงกันเช่นเดียวกับความคล้ายคลึงของการแสดงมโนราห์ที่เป็นวัฒนธรรมทางด้านการแสดงของประเทศไทยและการแสดงมโหรีที่เป็น

วัฒนธรรมทางด้านการแสดงที่ปรากฏในสังคมมาลาญทั้งในบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย และในประเทศมาเลเซียและประเทศอินโดนีเซีย

๓.๒.๓.๑ ประวัติความเป็นมา

“ว้ายังกุลิตหรือว้ายังกุละ” เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งเงาที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเป็นการแสดงที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในหมู่ชาวไทยมุสลิมซึ่งเป็นพลเมืองส่วนใหญ่ของพื้นที่ อีกนัยหนึ่งว้ายังกุลิตอาจเทียบได้กับการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนนั่นเอง ซึ่งแม้จะเทียบเคียงได้กับหนังตะลุงของภาคใต้แต่ก็มีความแตกต่างในหลายส่วน ทั้งเรื่องของตัวหนังที่ใช้ในการแสดง เนื้อเรื่อง ภาษา และโอกาสในการแสดง แต่รายละเอียดอีกหลายส่วนก็จะมีคล้ายคลึงกันด้วยเช่นกัน

คำว่า “ว้ายังกุลิต” และคำว่า “ว้ายังกุละ” มีความหมายเดียวกัน หมายถึงการแสดงหนังเงา แต่คำว่า “ว้ายังกุลิต” เป็นภาษามาลายูกกลางที่ใช้กันโดยทั่วไปกรุงกัวลาลัมเปอร์รวมถึงบริเวณตอนกลางของประเทศมาเลเซีย และยังมีการใช้ในภาษาตามท้องถิ่นบ้างในบางโอกาสในภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย ส่วนคำว่า “ว้ายังกุละ” เป็นภาษามาลายูท้องถิ่นปัตตานีที่ใช้เรียกการแสดงชนิดนี้และเป็นคำที่ใช้กันอย่างแพร่หลายมากกว่าคำว่า “ว้ายังกุลิต” อย่างไรก็ตามเมื่อมีการถอดความหมายของคำทั้ง ๒ คำแล้ว ทั้ง ๒ คำคือ “ว้ายังกุลิตหรือว้ายังกุละ” มีความหมายที่เหมือนกัน โดยสามารถแบ่งการถอดความออกเป็น ๒ คำได้ดังนี้ คือ “ว้ายัง” หมายถึง เงา ซึ่งบางครั้งอาจหมายถึงรูปร่าง รูปทรง และหมายถึงเทวดาอีกด้วย ส่วน “กุลิต” หรือ “กุละ” หมายถึง หนังสัตว์ หรือเปลือก ดังนั้นด้วยความหมายของคำสองคำดังกล่าว ไม่ว่าจะใช้เรียกเรียกแบบภาษามาลายูกกลางหรือมาลาญถิ่น จึงหมายถึงการแสดงหนังเงานั้นเอง

นอกจากนี้การเรียกศิลปะการแสดงประเภทหนังเงาในจังหวัดชายแดนภาคใต้หรือหนังเงาในประเทศมาเลเซียตอนบนยังมีการใช้คำศัพท์อื่นๆเรียกอีกหลายคำด้วยกัน เช่น คำว่า ว้ายังเซียม ซึ่งคำนี้แยกออกเป็น ๒ คำย่อยคือ “ว้ายัง” ที่แปลว่า “หนัง” ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ส่วนคำว่า “เซียม” หมายถึงสยามหรือประเทศไทย ดังนั้นคำว่า “ว้ายังเซียม” จึงหมายถึงการแสดงหนังเงาที่ปรากฏในประเทศไทยนั่นเอง ซึ่งส่วนใหญ่คำนี้มักจะเป็นการเรียกการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนหรือการแสดงหนังตะลุงโดยคนไทยโดยชาวไทยมาลาญหรือคนในมาเลเซีย ส่วนคำว่า “ว้ายังชาวอ” หรือ “ว้ายังชาว” จะหมายถึงการแสดงหนังเงาของชาวชวาหรือของประเทศอินโดนีเซียนั่นเอง ซึ่งคำว่า “ชาวอ” หรือคำว่า “ชาว” หมายถึงประเทศอินโดนีเซียนั่นเอง

สำหรับที่มาของการแสดงว้ายังกุลิตในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น หากวิเคราะห์ตามหลักภูมิประวัติศาสตร์ของที่ตั้งแล้วพบว่า พื้นที่ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งอยู่ติดกับประเทศมาเลเซีย และใกล้กับประเทศอินโดนีเซีย ดังนั้นอิทธิพลของวัฒนธรรมที่อยู่

ข้างเคียงกันจึงย่อมมีผลในการส่งผ่านเปลี่ยนกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ วัฒนธรรมหลายๆ ส่วนในภูมิภาคแถบนี้จึงมีความใกล้เคียงกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของภาษา ศาสนา อาหารการกิน ประเพณี วิธีการดำรงชีวิต รวมถึงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมต่างๆ รวมทั้งวัฒนธรรมทางด้านการดนตรี และวัฒนธรรมทางด้านการแสดง อย่างไรก็ตามเมื่อวิเคราะห์จากรูปแบบของการแสดงหนังเงาและรูปลักษณะของตัวหนังวายังกุกิดกับการแสดงหนังเงาของประเทศเพื่อนบ้าน ทั้งมาเลเซียและอินโดนีเซียแล้ว เชื่อว่าการแสดงวายังกุกิดทางภาคใต้ตอนล่างของไทยน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินโดนีเซียโดยผ่านทางคาบสมุทรแหลมมาลายูขึ้นมาก ทั้งนี้เนื่องด้วยความคล้ายคลึงในด้านต่างๆ ที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกันนั่นเอง แต่หากจะเชื่อมโยงว่าการแสดงหนังเงาของอินโดนีเซียได้รับอิทธิพลมาจากที่ใดแล้ว ก็เชื่อกันว่าจะรับอิทธิพลมาจากอินเดียอีกทอดหนึ่งเช่นกัน เนื่องจากในสมัยก่อนเรื่องที่ใช้ในการแสดงหนังเงาส่วนใหญ่ นั้น มักจะใช้เรื่อง “อิเหนา” “รามเกียรติ์” หรือ “รามายณะ” เป็นเรื่องหลักในการแสดง ก่อนที่จะคลี่คลายและนำเรื่องอื่นๆ มาแสดงเพิ่มเติมในระยะหลัง

ความแตกต่างของการแสดงวายังกุกิดและการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนยังอยู่ที่รูปร่างลักษณะของตัวหนังที่ใช้ กล่าวคือหากเป็นตัวหนังของวายังกุกิดจะมีรูปร่างคล้ายกับตัวหนังของอินโดนีเซียหรือชวาและแตกต่างกับหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบน เนื่องจากการแสดงวายังกุกิดเป็นอิทธิพลที่แพร่กระจายจากดินแดนชวาซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของประเทศอินโดนีเซียนั่นเอง

๓.๒.๓.๒ รูปแบบและวิธีการการแสดง

สำหรับความเปลี่ยนแปลงของการแสดงวายังกุกิดในปัจจุบันนั้นพบว่าในส่วนของความนิยมนั้นยังคงได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี เนื่องจากวายังกุกิดเป็นการแสดงที่สนุกสนาน สามารถปรับเปลี่ยนเรื่องราวและความสนุกสนานในมุกตลกต่างๆ ให้เข้ากับบทบาทของนายหนังที่จะกำหนดทิศทางให้เหมาะกับการไปแสดงในโอกาสต่างๆ และสถานการณ์เฉพาะหน้าที่พบเห็นได้เป็นอย่างดี มีการออกมุกตลกที่ตามสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป แต่สิ่งหนึ่งที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดคือเรื่องของตัวหนังที่ใช้ในการแสดง ซึ่งเริ่มสูญเสียเอกลักษณ์จากการที่เคยใช้ตัวหนังที่มีลวดลายคล้ายกับผิงชวา กลับกลายมาเป็นการใช้ตัวหนังที่มีความคล้ายคลึงกับหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนมากขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากช่างแกะตัวหนังในท้องถิ่นเริ่มล้มหายตายจากไปโดยที่ไม่มีผู้สืบทอดการแกะหนัง และหากจะว่าจ้างช่างกะหนังจากต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นจากประเทศมาเลเซียหรือประเทศอินโดนีเซีย ก็จะมีราคาที่สูงมาก ทั้งในส่วนของคุณทุนการผลิตและค่าขนส่ง ดังนั้นการใช้ตัวหนังที่ทำจากช่างในประเทศ

ไทย โดยเฉพาะช่วงแคะหนังตะลุงจากภาคใต้ตอนบนจะมีราคาที่ถูกกว่าแม้ว่าจะไม่ได้ตัวหนังที่มีรูปลักษณะตามแบบฉบับของตัวหนังว้ายกุลิตที่ได้รับอิทธิพลจากชาวดังเช่นเดิมก็ตาม



ภาพที่ ๓.๔๑ หน้าจอการแสดงว้ายกุลิต

๓.๒.๗.๓ ลักษณะดนตรี

ดนตรีที่ใช้ในการแสดงว้ายกุลิต เป็นดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกับกคนตรีหนังตะลุงโดยทั่วไป การแสดง

ก) เครื่องดนตรี

สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงประกอบว้ายกุลิตนั้น แม้โดยทั่วไปจะไม่แตกต่างจากดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาด้วยมากนัก แต่ส่วนใหญ่ดนตรีว้ายกุลิตจะให้ความสำคัญกับเครื่องกำกับจังหวะในการบรรเลงประกอบรับ-ส่งการพากย์เจรจาของนายหนังเป็นสำคัญมากกว่าการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นทำนองเพื่อประกอบการแสดง ซึ่งเครื่องดนตรีหลักที่สามารถบรรเลงทำนองได้ในวงดนตรีว้ายกุลิตนั้นส่วนใหญ่จะใช้ปี่เป็นหลัก แต่ไม่ได้เป็นปี่แบบปี่หนังตะลุงหรือปี่นอกปี่ในของไทย แต่ปี่ดังกล่าวจะมีรูปร่างคล้ายกับปี่ชวา ซึ่งในจังหวัดชายแดนภาคใต้เรียกกันว่า “ปี่ซุแน” โดยเครื่องดนตรีที่ยังคงใช้ประกอบการแสดงว้ายกุลิตมาจนถึงปัจจุบันประกอบด้วย

ปี่ชูแน

มีลักษณะคล้ายปี่ชวาของไทย ตัวเครื่องดนตรีทำจากไม้เนื้อแข็ง หรือบางครั้งทำมาจากงาช้างก็มีปรากฏเช่นเดียวกัน

ม้อดู

เป็นกลองขนาดเล็กมีลักษณะคล้ายกับกลองตุ๊กของดนตรีไทยภาคกลาง ส่วนใหญ่มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๘ – ๑๐ นิ้ว และหน้ากลองทั้ง ๒ ด้านึงด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ เวลาบรรเลงใช้ไม้ขนาดเล็ก ๒ อันตี โดยไม้ที่ใช้ตีมักจะเหลามาจากไม้ไผ่ ขนาดพอประมาณ ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้บรรเลงแต่ละคน

ม้อแน

มีลักษณะคล้ายกลอง ๒ หน้า โดยหน้าหนึ่งจะมีขนาดใหญ่ ประมาณ ๒๐ เซนติเมตร แต่อีกด้านหนึ่งจะมีขนาดเล็กกว่า คือประมาณ ๑๗ เซนติเมตร ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งเช่นกัน สำหรับหน้ากลองึงด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ ใช้วิธีการึงหนึ่งด้วยหวายหรือเชือกของหน้ากลองทั้ง ๒ ด้านไว้ด้วยกัน โดยปกติในแต่ละคณะว้างกุลิตจะมีกลองชนิดนี้จำนวน ๒ ใบ โดยใบหนึ่งเสียงสูง แต่อีกใบหนึ่งเสียงจะต่ำ เวลาบรรเลงใช้มือจึ่งทั้ง ๒ ด้านกลองตามทำนองที่สอดคล้องกับดนตรีที่นายหนังกำหนด

ม้อดอเมาะ

เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเหมือนทับนั่นเอง คณะว้างกุลิตจะประกอบด้วยทับจำนวน ๒ ใบ แต่เดิมทำมาจากไม้เนื้อแข็งและึงหนึ่งด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ แต่ต่อมาภายหลังมีการนำพลาสติกหรือแผ่นฟิล์มเอ็กซ์เรย์มาึงแทนก็มีปรากฏให้เห็นบ่อยครั้ง และยังได้รับความนิยมมากกว่า เนื่องจากการมใช้แผ่นฟิล์มึงมีเสียงดังกังวานกว่าการใช้หนังวัวหรือหนังแพะ

บูเวาะกรือจิง

มีลักษณะคล้ายกับึงของดนตรีไทยภาคกลาง

ฆมง

เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายโหม่ง มีหลากหลายขนาด ส่วนใหญ่ใช้บรรเลงในจังหวะตกของบทเพลง โดยการใช้ไม้ตี ขนาดไม่แน่นอนขึ้นกับความพึงพอใจของคณะว้างกุลิตแต่ละคณะ

บูเวาะตงเตง

คล้ายกับฆ้องคู่ของหนังตะลุง มีจำนวน ๒ ใบ ึงอยู่ในกลองไม้ ส่วนใหญ่จะไม่มี การกำหนดเสียงแน่นอน เนื่องจากเครื่องดนตรีนี้จะบรรเลงขัดไปกับเสียงของการขับร้องของนาย

หนัง ดังนั้นการเลือกฆ้องต้องหาเสียงที่มีความลงตัวกับเสียงธรรมชาติในการพากย์ของนายหนังตามไปด้วยนั่นเอง โดยเวลาบรรเลงจะใช้ไม้พันด้วยผ้าหรือยางพาราในการตีให้เกิดเสียงสลับกันไประหว่างฆ้องทั้ง ๒ ใบ

ต้อโป๊ะ

หรือ กรับ ทำจากไม้เนื้อแข็ง ขนาดความยาวประมาณ ๑ ฟุต โดยเครื่องดนตรีนี้เป็นไม้แท่งเหลาผ่ากลางให้สามารถมีแรงสปริงกระทบกันได้ นายหนังจะเป็นผู้บรรเลงเครื่องดนตรีนี้ด้วยตนเอง โดยการสอตไม้นี้ไว้ได้เข้าและกดกระแทกเพื่อให้เกิดเสียงดังเป็นจังหวะ

ข) วงดนตรี

วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงวาทังกลิต เป็นวงดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและดนตรีพื้นบ้านมาลาญ แต่ต่อมาภายหลังมักจะใช้เครื่องดนตรีมาลาญล้วน โดยเฉพาะปี่ชูแน และเครื่องจังหวะอื่นๆ โดยตัดเครื่องดนตรีตะวันตกที่ไม่จำเป็นออกไป

ค) บทร้องและภาษาที่ใช้

จุดเด่นของการแสดงวาทังกลิตในจังหวัดชายแดนภาคใต้อยู่ที่การใช้ภาษาที่มีการใช้ทั้งภาษามลายูกลาง มาลาญถิ่น ภาษาถิ่นภาคใต้ และภาษาไทยภาคกลางในการแสดงไปพร้อมกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าการแสดงในโอกาสนั้นๆมีกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ฟังที่ใช้ภาษาใดเป็นหลัก อย่างไรก็ตามเนื่องด้วยพื้นที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เป็นบริบทที่สำคัญการแสดงของวาทังกลิตมีผู้ชมที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติและการใช้ภาษา การแสดงวาทังกลิตในพื้นที่นี้จึงอาจมีการใช้ภาษาหลายภาษาสลับสับเปลี่ยนไปในการแสดงคร่าวเดียวกันด้วย จนคณะวาทังกลิตหลายคณะได้รับฉายาว่าเป็นคณะ ๒ ภาษา นั่นคือสามารถแสดงได้ทั้งภาษามลายูและภาษาไทยได้พร้อมกันในคร่าวเดียว และนับเป็นความโดดเด่นที่สร้างให้คณะวาทังกลิตได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางเนื่องจากสามารถเข้าสู่กลุ่มเป้าหมายได้หลายคณะไปพร้อมกันนั่นเอง

สำหรับบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงวาทังกลิตนั้น นอกจากเพลงแบบแผนที่มีการบรรเลงประกอบการไหว้ครูเหมือนกับดนตรีหนังตะลุงโดยทั่วไปแล้ว เพลงส่วนใหญ่จะเป็นการเป่าโดยอาศัยคิตปฎิภาณเป็นหลัก ซึ่งสาเหตุที่สามารถบรรเลงในลักษณะนี้ได้เนื่องจากการใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องที่สามารถบรรเลงทำนองเพลงเพียงแค่เครื่องเดียว คือ “ปี่ชูแน” นั่นเอง จึงไม่มีความจำเป็นต้องบรรเลงให้สอดคล้องประสานกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองอื่นๆแต่อย่างใด ส่วนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆก็สามารถบรรเลงตามจังหวะไปได้เรื่อยๆโดยไม่ต้องกังวลกับทำนองเพลงเช่นกัน

๓.๒.๓.๔ การแสดงประกอบ

การแสดงว้างกุลิต เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการแสดงหนังเงาที่ปรากฏในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งส่วนใหญ่จะนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ โดยการแสดงเรื่องรามเกียรติ์นั้นมักจะแสดงในโอกาสที่มีการเก็บเงินเป็นหลัก เนื่องจากการเก็บเงินส่วนใหญ่ที่นิยมนำว้างกุลิตไปแสดงมักจะเป็นการเก็บเงินในสิ่งที่ไม่ดีให้กลับกลายเป็นเป็นสิ่งที่ดี การแสดงเรื่องรามเกียรติ์นี้จึงถือเป็นการแสดงเอาฤกษ์เอาชัยให้ผู้ที่บ้านบานศาลกล่าวสามารถเอาชนะความไม่ดีได้ตามเนื้อเรื่องไปด้วยนั่นเอง

อย่างไรก็ตามเรื่องรามเกียรติ์นั้นก็ยังสามารถแสดงในโอกาสอื่น ๆ ได้เช่นกัน ทั้งเพื่อความบันเทิง เพื่อความสนุกสนาน และการให้แง่คิดสอนใจได้อีกด้วย นอกจากนี้ในช่วงหลังยังมีการใช้เรื่องราวที่แต่งขึ้นมาใหม่ ที่นำมาเป็นการแสดงร่วมสมัยโดยผ่านตัวหนังในการแสดงเหล่านี้ และเรื่องที่น่ามาแสดงอาจนำเค้าโครงเรื่องจากความเป็นจริงมาประยุกต์ใช้เป็นเรื่องราวในการแสดงว้างกุลิตก็มีปรากฏอยู่ไม่น้อยด้วยเช่นเดียวกัน



ภาพที่ ๒.๔๒ เปรียบเทียบตัวหนังระหว่างหนังตะลุง (ซ้ายมือ) กับว้างกุลิต (ขวามือ)

๓.๒.๓.๕ สมาชิกในวง

สมาชิกในการแสดงวอยซ์กลิตนั้น มีลักษณะคล้ายกับสมาชิกของคณะนักร้องของภาคใต้ตอนบนเช่นเดียวกัน แต่จะมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันไป โดยในวอยซ์กลิตจะใช้คำเรียกเป็นภาษามาลายู ซึ่งปกติจะมีสมาชิกในคณะอยู่ ๒ ลักษณะ ประกอบด้วย

ก) **ดาแล หรือ นายหนัง** เป็นผู้มีหน้าที่สำคัญที่สุดในการแสดงวอยซ์กลิต เนื่องจากเป็นผู้ที่ต้องบริหารจัดการการแสดงทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินการแสดง ทั้งการพากย์ การเจรจา การกำหนดบทเพลงและกำหนดคิวการบรรเลงดนตรีในการแสดงในแต่ละฉาก หรือแต่ละขั้นตอน รวมถึงต้องเกี่ยวข้องการบริหารจัดการด้านต่าง ๆ ภายในคณะอีกด้วย แต่สิ่งที่สำคัญมากที่สุดในชีวิตของดาแลก็คือ บทบาทในการแสดงที่ต้องนำพาให้การแสดงสามารถสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี เป็นที่นิยมของผู้ชม ส่วนใหญ่ดาแลจะเป็นผู้ชายไม่ค่อยปรากฏว่าจะเป็นผู้หญิง ที่สำคัญไปกว่านั้น ดาแลส่วนใหญ่มักจะสืบทอดการแสดงมาจากบิดาเป็นหลัก หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า การแสดงนักร้องของดาแลมักจะสืบทอดมาจากความเป็นทายาทของคนในสายเลือดนั่นเอง ดาแลส่วนใหญ่จะเริ่มต้นจากการเป็นสมาชิกที่ทำหน้าที่เล็กๆน้อยๆในคณะ เช่น การเป็นคนที่จะช่วยยกข้าวของในการแสดง หรือมาจากการมีโอกาสติดตามบิดาไปในการแสดงวอยซ์กลิตจนเกิดความผูกพันและหันมาเอาดีในการแสดงวอยซ์กลิต เป็นต้น ดาแลบางคนหากไม่ได้สืบทอดมาจากการที่มีบิดาหรือญาติผู้ใหญ่เป็นดาแลมาก่อน ก็มักจะอาศัยการเรียนแบบครูพักลักจำหรือการเข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์กับดาแลที่ตนเองชื่นชอบ คุณสมบัติที่ดีของดาแลคือ ควรเป็นคนที่มีความรู้รอบตัวที่สูง สนใจข่าวสารบ้านเมือง มีไหวพริบปฏิภาณในการแสดงออกหรือการตอบโต้อย่างรวดเร็ว เพราะถ้าหากดาแลมีคุณสมบัติดังกล่าวนี้แล้ว จะเป็นส่วนสำคัญยิ่งในการทำให้การแสดงประสบความสำเร็จเนื่องจากการใช้ไหวพริบปฏิภาณเหล่านี้ในการประยุกต์ใช้กับการแสดงนั่นเอง



ภาพที่ ๓.๔๓ ดาแลหรือนายหนัง

ข) ยอโร หรือ ลูกคู่ ถือว่าเป็นกลุ่มคนที่มีความสำคัญในการแสดงว้างกุลิตเช่นกัน ลูกคู่ในความหมายนี้ ส่วนใหญ่หมายถึงนักดนตรีที่มาบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงว้างกุลิต โดยปกติทั่วไป คณะว้างกุลิตแต่ละคณะ จะมียอโรจำนวน ๕ – ๘ คนในการช่วยกันทำหน้าที่ต่างๆ โดยเฉพาะการเล่นดนตรีประกอบการแสดง นอกจากนี้ยอโรบางคนอาจมีหน้าที่พิเศษอื่น เช่นการเป็นผู้ช่วยนายหนังในการจัดวางตัวหนังเพื่อการแสดงในแต่ละเรื่อง หรือทำหน้าที่ในการควบคุมไฟและเครื่องเสียงในการแสดงได้อีกด้วย โดยเฉพาะผู้ที่ความฝันที่จะเป็นดาแลหรือนายหนังว้างกุลิต มักจะต้องผ่านการเป็นยอโรมาก่อน เพื่อตนเองจะได้มีโอกาสเห็นสภาพการณ์ของการจัดการในการแสดงทั้งหมด และถือโอกาสเรียนรู้แบบครูพักลักจำในการแสดงว้างกุลิตไปพร้อมกันด้วยนั่นเอง

บทที่ ๔

ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี

๔.๑ ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัตตานี

ปัจจัยที่เข้ามามีผลต่อลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีมีหลายประการด้วยกัน ทั้งปัจจัยจากภายในปัตตานีและปัจจัยที่มาจากภายนอก ประกอบด้วย

๔.๑.๑ การเข้ามาของวัฒนธรรมที่หลากหลายในปัตตานี

การเข้ามาของวัฒนธรรมที่หลากหลายในปัตตานี เป็นผลสืบเนื่องมาจากการเข้ามาติดต่อค้าขายและเผยแผ่ศาสนาของชนชาติต่างๆที่ปัตตานี ซึ่งวัฒนธรรมที่เข้ามาส่งผลกระทบต่อลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีประกอบด้วยวัฒนธรรมดังต่อไปนี้

๔.๑.๑.๑ วัฒนธรรมสยาม (ไทย)

วัฒนธรรมสยามหรือวัฒนธรรมไทยที่ปรากฏในปัตตานีนั้น หากย้อนไปศึกษาประวัติศาสตร์และความสัมพันธ์ระหว่างปัตตานีกับสยามแล้วจะพบว่า ดินแดนทั้ง ๒ แห่งต่างมีความความสัมพันธ์กันมาอย่างยาวนาน ทั้งในฐานะเมืองที่เป็นเมืองคู่ศึก เมืองคู่ค้า เมืองขึ้น และเมืองในปกครอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัตตานีในปัจจุบันได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งภายใต้การปกครองของประเทศไทย(สยาม) ทำให้มีปฏิสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ระหว่าง ๒ เมืองนี้กันอย่างแนบแน่น รวมทั้งทางด้านวัฒนธรรม แต่วัฒนธรรมที่มีปฏิสัมพันธ์กันนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นวัฒนธรรมที่มีแพร่กระจายจากสยามเข้าไปยังปัตตานีเป็นส่วนมาก และจากการที่ทุกวันนี้ปัตตานีมีฐานะเป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย จึงถือได้ว่าปัตตานีต้องรับการเข้ามาดูแลของสยามมากขึ้นในด้านอื่นๆ ตามไปด้วย ทั้งการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ซึ่งส่งผลทำให้ภาพของปัตตานีถูกมองว่ามีวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วยการถูกวัฒนธรรมสยามและบริบทอื่นๆที่เกี่ยวข้องเข้ามามีอิทธิพลและบทบาทในปัตตานีมากในระดับหนึ่งแทนที่วัฒนธรรมแบบดั้งเดิม แต่ในความเป็นจริงด้วยความที่ปัตตานีมีเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาอย่างยาวนานที่ชัดเจน และยังด้วยเหตุผลที่ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาหลักที่คนในปัตตานีนับถือ จึงทำให้วัฒนธรรมจากส่วนกลางที่เป็นของสยามไม่สามารถเข้ามาแทนที่หรือมีเข้ามามีบทบาทในปัตตานีแทนที่วัฒนธรรม

ดั้งเดิมได้ดังเช่นพื้นที่ของประเทศไทยในภูมิภาคอื่น ๆ ที่ยังคงมีวัฒนธรรมถิ่นปรากฏอยู่คู่กับวัฒนธรรมที่เป็นภาพของความเป็นไทยปรากฏผสมผสานแทรกอยู่ด้วย

แม้ความสัมพันธ์ระหว่างปัตตานีกับสยามที่ผ่านมา สถานะภาพของปัตตานีมักอยู่ใต้การปกครองของสยามเป็นส่วนใหญ่และบ่อยครั้งที่ปัตตานีจะเป็นเมืองอิสระจากสยาม ผนวกกับความแตกต่างศาสนาที่นับถือและกลุ่มชาติพันธุ์ที่ต่างกันไป จะเป็นสาเหตุสำคัญที่กำหนดทิศทางในการเข้ามาของวัฒนธรรมสยามในปัตตานี แต่ต้องยอมรับว่าในการที่ปัตตานีอยู่ในการปกครองของสยามมาเป็นระยะเวลาช้านาน การรับวัฒนธรรมของสยามเข้ามาปัตตานีจึงเป็นสิ่งที่ปัตตานีหลีกเลี่ยงไม่ได้

ความหมายของวัฒนธรรมสยามในที่นี้ ไม่ได้หมายถึงวัฒนธรรมของสยามจากส่วนกลางที่เข้ามามีบทบาทในปัตตานีเพียงอย่างเดียว แต่เป็นวัฒนธรรมจากสยามที่อยู่ในส่วนของภาคใต้ตอนบนอีกส่วนหนึ่งที่เข้ามาในปัตตานีด้วย เนื่องจากมีความใกล้ชิดและเป็นเมืองที่เข้ามาปกครองดูแลปัตตานีแทนที่ส่วนกลางอยู่บ่อยครั้ง ไม่ว่าจะเป็นนครศรีธรรมราชและสงขลา ขณะเดียวกันด้วยความที่ปัตตานีมีอาณาเขตแดนติดต่อกับสงขลาและใกล้กับนครศรีธรรมราช ทำให้การเดินทางไปมาหาสู่ รวมถึงการติดต่อมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันได้ง่ายตามไปด้วย

อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมสยามที่เข้ามาในปัตตานีมีอยู่หลายส่วน และการเข้ามามะปรากฏในส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับชุมชนไทยพุทธเป็นส่วนใหญ่ เพราะวัฒนธรรมสยามจะผูกติดกับศาสนาพุทธ และในทัศนะของชาวปัตตานีที่เป็นชาวมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามมักจะมองว่าวัฒนธรรมสยามเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของศาสนาพุทธเพราะคนสยามหรือคนไทยนับถือศาสนาพุทธเป็นหลัก ภาพที่คนปัตตานีมองวัฒนธรรมไทยและคนไทย จึงผูกติดกับความเป็นศาสนาพุทธตามไปด้วย ดังนั้นจึงเป็นเรื่องยากที่คนปัตตานีที่เป็นชาวมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนใหญ่จะมีการยอมรับวัฒนธรรมแบบสยามเข้ามาใช้ในสังคมปัตตานียกเว้นวัฒนธรรมบางส่วนที่ไม่ขัดกับหลักศาสนา ซึ่งหากไม่นับเรื่องของภาษาไทยที่ทุกชุมชนในประเทศไทยในภูมิภาคต่าง ๆ ต้องใช้ในการสื่อสารแล้วแทบจะไม่มีวัฒนธรรมสยามใดปรากฏในปัตตานีในชุมชนที่นับถืออิสลามแม้แต่เล็กน้อยแม้แต่ในชุมชนชาวไทยพุทธและชาวไทยเชื้อสายจีนเท่านั้น

แม้เรื่องของภาษาไทยจะเป็นวัฒนธรรมที่เด่นชัดที่ปรากฏในสังคมปัตตานีในชุมชนที่นับถือศาสนาอิสลามเพียงแค่วัฒนธรรมเดียว แต่ก็ถือว่าวัฒนธรรมภาษาไทยนี้เป็นเครื่องมือในการช่วยสร้างความเป็นไทยให้เกิดขึ้นกับปัตตานีที่มีต่อประเทศไทยได้เป็นอย่างมาก นอกจากนี้ในส่วนคนศรีปัตตานีที่แต่เดิมใช้คำร้องที่เป็นภาษามลายูถิ่น (มลายูปัตตานี) หรือภาษาอาหรับในการสื่อสารและขับร้องเพียงอย่างเดียว ก็มีการประยุกต์ใช้ภาษาไทยมากขึ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการสื่อสารให้มีการเข้าใจในวงกว้าง เพราะในการแสดงดนตรีหรือศิลปะการแสดงของปัตตานีประเภทอื่นๆ

จะแสดงในชุมชนที่มีทั้งคนมาลาญปัตตานีและคนไทยพุทธที่ต่างอาศัยอยู่ในปัตตานีร่วมกัน และบางครั้งการแสดงดนตรีปัตตานีหรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ ต้องมีการแสดงในต่างพื้นที่เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนและเผยแพร่วัฒนธรรมปัตตานีในต่างภูมิภาค การใช้ภาษาไทยเพื่อการสื่อสาร เพื่อการขับร้อง และเพื่อการแสดงมหรสพต่างที่สามารถทำให้ทุกคนเข้าใจการนำเสนอเรื่องราวที่ตรงกัน จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องนำภาษาไทยเข้ามาใช้ในการแสดงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

นอกจากนี้ชาวปัตตานีที่เป็นชาวมลายูและนับถือศาสนาอิสลามรุ่นใหม่บางคน อาจไม่เข้าใจภาษามลายู ทั้งภาษามลายูถิ่นและมลายูกลางที่อาจมีการใช้คำศัพท์ที่ไม่คุ้นชินดีพอ ซึ่งคำศัพท์เหล่านั้นอาจเป็นคำศัพท์เก่าที่มีการเลิกใช้ไปแล้วหรือเป็นคำศัพท์ที่ยืมมาจากภาษาต่างถิ่นอื่น ๆ

ซึ่งการใช้ภาษาไทยที่ปรากฏในดนตรีปัตตานีจะเห็นได้ชัด ทั้งในการขับร้อง “ดนตรีอานาซิด” ที่แต่เดิมเป็นการขับร้องโดยใช้ภาษาอาหรับเป็นหลักเท่านั้น จากนั้นจึงมีการนำภาษามลายูเข้าไปใช้ในการขับร้องอีกส่วนหนึ่ง ต่อมาด้วยเพลงนี้มีเนื้อหาที่เน้นการสร้างคุณงามความดีสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังได้หลากหลายไม่จำกัดศาสนา ดังนั้นจึงมีการใช้ภาษาไทยมาปรับแต่งเป็นเนื้อร้องเพื่อให้เพลงที่ดีมีคุณค่าจากดนตรีอานาซิดเหล่านี้สามารถเข้าถึงผู้ที่ไม่สามารถเข้าใจภาษาอาหรับหรือภาษามลายูโดยเฉพาะคนไทยที่ไม่ได้ใช้ภาษามลายูเป็นภาษาหลัก และลดข้อจำกัดที่ว่าผู้ฟังดนตรีอานาซิดจะต้องเป็นคนที่ยังภาษามลายูรู้เรื่องเท่านั้น

ในส่วนของการแสดงหนังเงา “วายังกูลิต” ก็เช่นกัน แม้แต่เดิมจะใช้ภาษามลายูในการแสดงเป็นหลัก ทั้งการขับร้องเพลงและการพากย์เจรจา อีกทั้งรูปแบบการแสดงจะมีความคล้ายคลึงกับการแสดงหนังเงาของมาเลเซียและชวาก็ตาม แต่ด้วยการปรับตัวเพื่อให้กลุ่มเป้าหมายจากทุกศาสนาและภาษาสามารถรับชมการแสดงได้กว้างขึ้น และผู้ชมกลุ่มต่าง ๆ สามารถเข้าถึงการแสดงได้ง่าย จึงมีการนำเอาภาษาไทยเข้ามาใช้ด้วยเช่นกัน แต่สิ่งที่น่าสนใจของการแสดงหนังเงา “วายังกูลิต” ในการใช้ภาษาไทยไม่ได้อยู่ตรงที่การนำเอาภาษาใดภาษาหนึ่งมาใช้ในการแสดงเพียงภาษาเดียว แต่เป็นการใช้ภาษาทั้ง ๒ ภาษา คือ ภาษามลายู และ ภาษาไทย ในการแสดงไปพร้อมกัน และเรียกการแสดงหนังเงา “วายังกูลิต” ในการใช้ภาษาทั้ง ๒ ภาษาในการแสดงนี้ว่า “หนัง ๒ ภาษา” และถือได้ว่าเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากทั้งจากชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิม เพราะนอกจากความสนุกสนานที่ได้รับจากการแสดงแล้ว ผู้ชมก็จะได้รับความรู้ในเรื่องของภาษาทั้ง ๒ ภาษาไปพร้อมกันด้วย

แม้วัฒนธรรมสยามหรือวัฒนธรรมไทยในปัจจุบันจะมีบทบาทสูงในปัตตานีในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมส่วนกลางที่มีอิทธิพลต่อปัตตานีในฐานะส่วนหนึ่งของประเทศไทยในปัจจุบัน แต่ส่วนใหญ่ภาษาไทยจะเข้าไปมีบทบาทในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของการ

ปฏิสัมพันธ์ในด้านการประสานงานทางราชการและการปกครองเป็นหลัก เนื่องด้วยสาเหตุที่ชาวปัดตานีส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามและมีวัฒนธรรมดั้งเดิมที่เข้มแข็งอยู่แล้ว วัฒนธรรมสยามหรือวัฒนธรรมไทยที่น่าจะมีบทบาทต่อวิถีชีวิตคนปัดตานีได้มากจึงไม่สามารถเข้ามาแทรกซึมหรือเข้าไปแทนที่วัฒนธรรมปัดตานีดั้งเดิมได้เท่าที่ควร

แต่ด้วยภาษาเป็นวัฒนธรรมที่เป็นเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญ ดังนั้นภาษาไทย แม้จะไม่ใช่วิชาหลักที่คนมาลาญถิ่นปัดตานีใช้สื่อสารกัน แต่ด้วยความจำเป็นที่ต้องติดต่อกับคนไทยพุทธและคนไทยเชื้อสายจีนที่ต้องใช้ชีวิตร่วมกันในสังคมพหุวัฒนธรรมที่ปัดตานีที่คนชาติพันธุ์อื่นไม่สามารถสื่อสารด้วยภาษามาลาญได้ อีกทั้งยังต้องมีการติดต่อกับทางราชการในฐานะที่เป็นคนไทยคนหนึ่งและมีความจำเป็นต้องติดต่อกับผู้คนในภูมิภาคอื่นๆของประเทศไทยที่ไม่สามารถพูดภาษามาลาญได้อีกด้วย จึงทำให้คนปัดตานีที่แม้จะสามารถพูดภาษามาลาญได้อยู่แล้ว ต้องหันมาเรียนภาษาไทยและใช้ภาษาไทยควบคู่ไปกับภาษามาลาญเพื่อการดำรงชีวิตในสังคมปัดตานีและในประเทศไทยในฐานะที่เป็นพลเมืองไทยคนหนึ่งนั่นเอง

๔.๑.๑.๒ วัฒนธรรมจีน

หากพิจารณาที่ตั้งของปัดตานีกับจีนจากสภาพภูมิศาสตร์จะพบว่า มีความห่างไกลกันค่อนข้างมาก แต่ด้วยความที่ปัดตานีเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญมาแต่ครั้งอดีต จึงทำให้มีการเข้ามาติดต่อค้าขายและปฏิสัมพันธ์กับปัดตานีของชาวต่างชาติจากหลายภูมิภาคทั่วโลก รวมถึงการติดต่อค้าขายกับจีนด้วยเช่นกัน

แม้ว่าจีนจะมีการติดต่อค้าขายกับเมืองท่าต่าง ๆ ในแหลมมาลาญมาเป็นระยะเวลาช้านานตั้งแต่ก่อนเริ่มต้นคริสต์ศักราชประมาณ ๓๐๐ ปี ก็ตาม (Harrison, 1976 : 14) แต่ไม่มีปรากฏการณ์บันทึกเรื่องราวในการติดต่อค้าขายระหว่างกันในครั้งนั้นเป็นลายลักษณ์อักษรอย่างเด่นชัด จนกระทั่งมีปรากฏหลักฐานในสมัยราชวงศ์เหลียงถึงการติดต่อระหว่างปัดตานีกับจีนเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. ๑๐๕๘ โดยฝ่ายลังกาสุกะหรือปัดตานีในขณะนั้นได้ส่งทูตไปติดต่อค้าขายกับจีนก่อน และต่อมาปัดตานีจึงได้เดินทางมาติดต่อค้าขายกับลังกาสุกะอีกเป็นระยะรวมหลักฐานที่ระบุไว้อีก ๒ ครั้ง คือในปี พ.ศ. ๑๐๖๖ และ พ.ศ. ๑๑๑๑ ตามลำดับ และต่อมาจีนจึงได้ติดต่อค้าขายกับปัดตานีด้วยการเดินทางมาแวะที่ปัดตานีทางเรือในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ หลายครั้ง ซึ่งทั้งหมดเป็นบันทึกจากหลักฐานในเอกสาร “Hsu Kao-Seng-Chuan” ซึ่งเป็นเอกสารของจีนที่ระบุข้อมูลไว้อย่างน่าสนใจว่า “ ทุกครั้งที่ชาวจีนเดินทางไปติดต่อค้าขายกับอินเดีย จะต้องมีการมาแวะพักเรือและขนถ่ายสินค้าระหว่างทางที่ลังกาสุกะทุกครั้ง” (Wheatley, 1961 : 255) ซึ่งนอกเหนือจากทำให้เห็นถึงความสำคัญของปัดตานีในฐานะเมืองท่าที่มีความสำคัญมาแต่ครั้งอดีตแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นว่าปัดตานีน่าจะมีบทบาทในฐานะการเป็นเมืองที่เปรียบเสมือนพ่อค้าคนกลางไปพร้อมกัน

แม้การติดต่อค้าขายระหว่างปัตตานีกับจีนจะดำเนินมาเป็นระยะเวลานานแล้วก็ตาม แต่ยังไม่มียุทธศาสตร์ปรากฏยืนยันว่าชาวจีนได้เริ่มเข้ามาตั้งถิ่นฐานที่ปัตตานีครั้งแรกตั้งแต่เมื่อใด มีเพียงหลักฐานเอกสารที่บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับปัตตานีที่ค้นพบในสมัยราชวงศ์หมิงที่ชื่อ “Hai-Yee” ระบุเกี่ยวกับปัตตานีที่น่าสนใจว่า “พืชมลีนนั้นปลูกกันมากในสยาม แต่ถ้าเป็นพืชมลีนที่ดีที่คุณภาพต้องเป็นพืชมลีนที่มาจากปัตตานี” ทำให้เห็นว่าสมัยราชวงศ์หมิงที่มีบทบาททางการเมืองการปกครองของประเทศจีนในช่วงปี พ.ศ. ๑๕๕๑ – ๒๑๙๗ จะต้องเริ่มเข้ามาติดต่อค้าขายและน่าจะมีการตั้งรกรากที่ปัตตานีในขณะนั้นแล้ว ซึ่งเป็นสมัยเดียวกับลัทธิเต๋าที่เข้ามาตั้งท่าเรือที่ปัตตานีเพื่อเป็นศูนย์กลางในการติดต่อค้าขายในขณะนั้น และทำให้ปัตตานีเป็นช่วงที่มีความเจริญสูงสุดช่วงเวลาหนึ่งของที่ปัตตานีก็กล่าวได้ (เลียม สันติพิทักษ์, ๒๕๒๘ : ๗๕-๘๐) และหลังจากนั้นเป็นต้นมาวัฒนธรรมของจีนจึงได้เริ่มเข้ามาแพร่กระจายในปัตตานีด้วยการผสมผสานระหว่างกันรวมถึงการแต่งงานข้ามศาสนาที่ชาวจีนหลายคนเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามในภายหลัง

จากการที่ชาวจีนเริ่มเข้ามาเกี่ยวข้องกับปัตตานี โดยเริ่มต้นมีบทบาทเกี่ยวข้องกับระหว่างกันในเรื่องการค้าขาย และนำมาสู่การตั้งรกรากของชาวจีนในปัตตานีมากขึ้น ทำให้ปัตตานีเป็นเมืองที่มีการอาศัยอยู่ร่วมกันของคน ๓ ชนชาติ คือ ชาวไทยพุทธ ชาวไทยมลายู และชาวไทยเชื้อสายจีน และนับว่าปัตตานีมีประชากรจำนวนมากที่สุดเมื่อเทียบกับหัวเมืองหลักที่ภาคใต้ของประเทศไทยในขณะนั้น ไม่ว่าจะเป็นเมืองนครศรีธรรมราชหรือเมืองสงขลา (ครองชัย หัตถา, ๒๕๕๑ : ๑๕๕) และได้สร้างความเจริญให้เกิดขึ้นในปัตตานี ณ ขณะนั้นค่อนข้างมาก

ชุมชนชาวจีนที่สำคัญของปัตตานีนั้น เริ่มจากการเป็นย่านตลาดการค้าที่เรียกในภาษามลายูว่า “กือดาจีนอ” ซึ่งเป็นภาษามลายูหมายถึง “ตลาดจีน” (“กือดาจีนอ” มาจากคำศัพท์ ๒ คำ คำแรกคือ “กือดา” แปลว่า “ตลาด” ส่วนคำว่า “จีนอ” แปลว่า “จีน” ดังนั้น “กือดาจีนอ” จึงหมายถึง “ตลาดจีนหรือชุมชนชาวจีน”) นั่นเอง ชุมชนจีนแห่งนี้ได้ถูกบันทึกเรื่องราวจากบันทึกการเดินทางของ Williem Carmeron ในหนังสือเรื่อง “On the Pattani” เกี่ยวกับบทบาทของปัตตานีในแหลมมลายูขณะนั้นว่า

“..ตัวเมืองปัตตานีตั้งอยู่ลึกเข้าไปในระยะทางประมาณ ๒ ไมล์จากทะเล มีการติดต่อค้าขายกับสยามและสิงคโปร์ ในปัตตานีประกอบด้วยชาวมลายู ชาวจีน และชาวสยาม ประมาณ ๓,๐๐๐ – ๔,๐๐๐ คน ที่ย่านชุมชนจีนมีประตูล้อมรอบด้วยอิฐและปูนอย่างมั่นคงแม่น้ำปัตตานี ตลอดเส้นทางสองข้างถนนมีร้านค้าชาวจีนตั้งอยู่ทั้งสองฝั่งถนนที่สร้างด้วยอิฐและปูน..” (Cameron, 1883 : 124 - 125)

ซึ่งย่านชุมชนชาวจีนนี้ได้ชื่อว่าเป็น “ไชน่าทาวน์ (China Town)” ที่มีความสำคัญของปัตตานีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และยังเป็นสถานที่ตั้งของ “ศาลเจ้าเล่งจูเกียง” หรือ “ศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว” ที่เป็นสถานที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวจีนทั้งในและนอกปัตตานีมาแต่ครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน และนับเป็นจุดศูนย์รวมของวัฒนธรรมจีนที่สำคัญของปัตตานีมาจวบจนทุกวันนี้

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าชาวจีนที่ไปตั้งรกรากอยู่สถานที่ต่าง ๆ ทั่วโลก มักจะนำเอาวัฒนธรรมและประเพณีของตนเองไปเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตด้วยเสมอก็ตาม ซึ่งชาวจีนในปัตตานีก็เช่นเดียวกัน แต่ในสภาพความเป็นจริงพบว่าวัฒนธรรมคนตรีจีนในปัตตานีนี้นั้นกลับไม่พบว่ามีการเล่นหรือสืบสานในพื้นที่ปัตตานีอย่างเด่นชัดนัก แต่ในช่วงประมาณ ๑๐ กว่าปีที่ผ่านมา ชุมชนชาวจีนในปัตตานีได้มีความพยายามในการที่จะฟื้นฟูและส่งเสริมคนตรีจีนให้กับลูกหลานชาวจีนในปัตตานีขึ้น เพื่อที่จะให้วงศ์คนตรีจีนนี้สามารถบรรเลงในงานพิธีการและเพื่อความบันเทิงในวิถีความเป็นจีนในปัตตานีในโอกาสต่างๆได้ในระยะยาว แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จแต่อย่างใด เนื่องจากลูกหลานชาวจีนในจังหวัดปัตตานีไม่ได้ให้ความสนใจเท่าที่ควร แม้หลังจากที่ไม่ประสบความสำเร็จในครั้งนั้นจะมีความพยายามอีกหลายครั้งก็ตาม

แม้คนตรีจีนที่เป็นรูปแบบที่เป็นจีนแท้ ๆ จะไม่สามารถมีอิทธิพลหรือปรากฏในพื้นที่ปัตตานีได้ และวัฒนธรรมจีนที่ปรากฏในคนตรีปัตตานีนี้นั้นจะไม่มี ความเด่นชัดในเรื่องของการเข้ามามีอิทธิพลในตัวตนของคนตรีปัตตานีโดยตรงมากนักก็ตาม แต่เมื่อศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงคนตรีปัตตานี โดยเฉพาะดนตรีร้องเงี้ยวแล้วจะพบว่า มีวัฒนธรรมจีนสอดแทรกอยู่หลายส่วน เช่น เรื่องของเครื่องดนตรี ที่มีฆ้องหรือโหม่ง อันเป็นวัฒนธรรมโลหะที่มีอยู่ในวัฒนธรรมคนตรีของจีนมาประกอบการแสดงคนตรีดังเช่น ร้องเงี้ยวตลอดจนคนตรีปัตตานีอื่น ๆ ในแทบทุกประเภท เพื่อบรรเลงให้จังหวะหนักของทำนองเพลงต่างๆในคนตรีปัตตานี โดยเฉพาะดนตรีร้องเงี้ยวที่จะเห็นได้ชัดกว่าคนตรีปัตตานีลักษณะอื่นๆ แต่ที่สำคัญที่สุดคือเรื่องของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ซึ่งพบว่าการแต่งกายของนักคนตรีหรือนักแสดงคนตรีปัตตานีแทบทั้งหมดได้รับอิทธิพลหรือมีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมจีนทั้งสิ้น เช่น การสวมใส่ชุดของผู้ชายที่จะสวมใส่กางเกงคล้ายกับกางเกงจีน ส่วนเสื้อผ้ามักจะมีการปักคันทอง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายชาวจีนที่เริ่มปรากฏมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์เหวียน นอกจากนี้หากวิเคราะห์ในส่วนของการใช้เครื่องดนตรีในการแสดงร้องเงี้ยว จะพบว่าป็นอิทธิพลจีนที่มีในสมัยเว่ยจินหนานเป่ย์ด้วยเช่นกัน ส่วนการใช้ผ้าพันคอเด้นรำจะพบว่าสอดคล้องกับการแต่งกายของชาวจีนในสมัยราชวงศ์ถังที่เริ่มมีผ้าคาดไหล่ ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายที่สำคัญของชาวจีนที่ปรากฏและแอบแฝงในการแสดงร้องเงี้ยวอย่างแนบเนียน ดังนั้นเมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า วัฒนธรรมจีนมีส่วนต่อการก่อรูปในการ

แสดงร่องเงืงทั้งทางตรงและทางอ้อมไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นแม้แต่น้อย (นภคธ ทิพย์รัตน์, ๒๕๕๒ : ๔๘)

๔.๑.๑.๓ วัฒนธรรมมาลาญ

วัฒนธรรมมาลาญ เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวปัตตานีที่ว่าได้ เพราะก่อนที่ศาสนาต่างๆจะเข้ามาเผยแผ่ในปัตตานี ชาวปัตตานีทุกคนล้วนแล้วแต่มีสายเลือดความเป็นชาติพันธุ์มาลาญซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดิมส่วนใหญ่ที่อาศัยและสืบเผ่าพันธุ์อยู่ในพื้นที่นี้มานาน และในความเป็นชาติพันธุ์มาลาญเหล่านี้ก็มีวัฒนธรรมและวิถีในการดำเนินชีวิตประจำวันอยู่แล้ว

คำว่า “มาลาญ” นั้น ปรากฏมีหลักฐานเกี่ยวกับคำนี้ที่เก่าแก่ที่สุดอยู่ในหลักฐานของจีน ที่มีการกล่าวถึงดินแดนเล็กๆ แห่งหนึ่งชื่อว่า “เมืองจามบี” ซึ่งตั้งอยู่ที่เกาะสุมาตราทางฝั่งตะวันออก ซึ่งในเขตอบุทธาละหมลายุ (ตำนานมาลาญ) ไม่ได้ระบุว่าดินแดนดังกล่าวคือดินแดนส่วนใดในประเทศประเทศมาเลเซียหรือประเทศไทยปัจจุบันนี้ แต่กลับหมายถึงดินแดนที่อยู่ใกล้กับแม่น้ำแถบภูเขากิตตคุนดงซึ่งตั้งอยู่ในป่าเลืมบังอีกทอดหนึ่ง นอกจากนี้คำว่ามาลาญยังมีหลักฐานปรากฏในบันทึกของชาวโปรตุเกสที่เข้ามาในปัตตานีในยุคแรกๆอีกด้วย ดังนั้นถ้าวิเคราะห์จากเขตอบุทธาละหมลายุและผนวกกับการวิเคราะห์จากหลักฐานต่างๆ เหล่านี้ จะพบว่าชื่อมาลาญเป็นชื่อที่มีนิยามจำกัดในระยะแรก ซึ่งในตำนานมาลาญมีความหมายค่อนข้างชัดว่าเป็นกลุ่มคนที่มากับ ‘ปรเมศวร’ คือที่ข้ามจากสุมาตรามาอยู่ที่มะละกานั่นเอง (นิธิ เอียวศรีวงศ์, ๒๕๕๓ : ๑)

แต่ในมิติของความเป็นชาติพันธุ์มาลาญปัจจุบันนั้น ได้หมายรวมถึงผู้คนที่อาศัยอยู่ในปลายแหลมมาลาญทั้งหมด นั่นคือผู้คนที่อาศัยในประเทศมาเลเซีย ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย (ในจังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส จังหวัดสตูล และบางส่วนของจังหวัดสงขลา) รวมถึงผู้คนบางส่วนในประเทศอินโดนีเซียอีกด้วย อย่างไรก็ตามเมื่อครั้งที่ปัตตานีมีความผูกพันในเรือของการปกครองและการศึกษาสงครามกับสยาม คนมาลาญส่วนหนึ่งยังได้ถูกดื้อนขึ้นไปเป็นเชลยศึก และได้ตั้งรกรากอยู่ที่กรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยา และนครศรีธรรมราช และยังกระจายไปอาศัยในส่วนอื่น ๆ ของประเทศไทยอยู่บ้าง อย่างไรก็ตามความเข้มแข็งในการรักษาวัฒนธรรมเป็นมาลาญของผู้คนที่ไปอาศัยอยู่ตามส่วนอื่นของประเทศไทย อาจไม่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมความเป็นมาลาญเหมือนกับชาวมาลาญในจังหวัดชายแดนภาคใต้หรือส่วนอื่นของประเทศมาเลเซียและประเทศอินโดนีเซีย เนื่องจากอยู่ในบริบทแวดล้อมที่ต่างกันและเป็นการอยู่ท่ามกลางวัฒนธรรมอื่นแทบทั้งสิ้น แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าวัฒนธรรมความเป็นมาลาญของคนผู้นี้จะหายไป แต่อาจมีข้อจำกัดหรือต้องปรับเปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมนั่นเอง

ในความเป็นสังคมมาลาญในปัจจุบัน ส่วนใหญ่มีการตีกรอบความเป็นนิยามของมาลาญที่นิยมระบุเฉพาะพื้นที่ในพื้นที่ปลายแหลมมาลาญดังที่ได้กล่าวแล้ว ดังนั้นในภาพของความเป็นวัฒนธรรมมาลาญจึงน่าจะชัดเจนในพื้นที่ดังกล่าวซึ่งมีการดำรงอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์มาลาญอย่างหนาแน่นตามไปด้วย แต่ในความเป็นจริงหากวิเคราะห์จากสภาพประวัติศาสตร์และภูมิประเทศที่ผ่านมาพบว่า สังคมมาลาญตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนั้นมีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาทั้งในเชิงของการนับถือศาสนา เรื่องของการผสมผสานระหว่างชาติพันธุ์มาลาญกับชาติพันธุ์อื่น ทั้งด้วยความที่แหลมมาลาญเป็นปลายแหลมที่มีเมืองท่าที่มีความสำคัญมาแต่ครั้งอดีตหลายเมือง ไม่ว่าจะเป็น ปัตตานี ปีนัง หรือมะละกา ดังนั้นปัจจัยเหล่านี้จึงส่งผลทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงและความทับซ้อนระหว่างวัฒนธรรมของมาลาญกับวัฒนธรรมอื่นเรื่อยมาจนในบางครั้งเป็นการยากที่จะตีความหรือวิเคราะห์ว่า ในสภาพบริบททางสังคมปัจจุบันนั้นวัฒนธรรมมาลาญที่แท้จริงคืออะไรและอยู่ตรงส่วนใดในสังคมมาลาญปัจจุบันบ้าง

ดังนั้นการนิยามถึงความเป็นวัฒนธรรมมาลาญส่วนหนึ่งอาจกล่าวจากสิ่งที่เป็นปรากฏการณ์จากการเปลี่ยนผ่านเหล่านี้ว่า วัฒนธรรมมาลาญคือภาพวัฒนธรรมที่มีลักษณะเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาและมีการผสมผสานความหลากหลายของวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกันนั่นเอง อย่างไรก็ตามในปัจจุบันแม้ความเป็นมาลาญจะผูกติดกับศาสนาอิสลามค่อนข้างมากเนื่องจากศาสนาอิสลามได้ส่งผลต่ออิทธิพลในด้านต่าง ๆ ต่อวิถีชาวมาลาญแทบทุกส่วน แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงเป็นวัฒนธรรมมาลาญที่ชัดเจนและพอจะเป็นสิ่งที่เหลืออยู่เพียงอย่างเดียวของวัฒนธรรมมาลาญคือเรื่องของ “ภาษามาลาญ” (รติยา สาและ, ๒๕๕๑ : ๕๖)

แม้ภาษามาลาญจะเป็นวัฒนธรรมของมาลาญที่ยังคงหลงเหลืออยู่เพียงด้านเดียว แต่ภาษามาลาญส่วนหนึ่งก็มีการนำเอาภาษาต่างถิ่นเข้ามาผสมผสานอยู่บ้าง ทั้งภาษาชวาและภาษาอาหรับ รวมถึงการใช้คำศัพท์ทับศัพท์ภาษาอื่นๆ เช่น ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในความเป็นจริงภาษามาลาญแท้ ๆ ที่ใช้ในชีวิตประจำวันนั้นก็ยังคงหลงเหลืออยู่บ้าง แต่เป็นการใช้ในหมู่คนมาลาญรุ่นเก่าเท่านั้น เพราะคนมาลาญรุ่นใหม่ส่วนหนึ่งจะใช้ภาษามาลาญที่มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมทางด้านภาษาต่างถิ่นด้วย และคนมาลาญรุ่นใหม่หลายคนก็ไม่เข้าใจภาษามาลาญดั้งเดิมดีพอ ดังจะเห็นได้จากการใช้ภาษาในการแสดงหนังเงาที่เรียกว่า “วายังกูลิต” หรือการใช้ภาษาในการแสดงศิลปะเก่าแก่อย่างการแสดง “มะโย่ง” เป็นต้น ดังนั้นวัฒนธรรมมาลาญด้านภาษานี้จึงสามารถสะท้อนภาพความเป็นตัวตนมาลาญได้อย่างชัดเจนในแง่ที่ทำให้เห็นว่าแท้จริงแล้วชาวมาลาญเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ต้องมีการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดั้งเดิมของตัวเองอยู่ตลอดเวลาตามสภาพบริบทแวดล้อมทางสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

๔.๑.๑.๔ วัฒนธรรมตะวันตก

ในยุคของการล่าอาณานิคมและการเดินทางเพื่อติดต่อค้าขายของชาวตะวันตก ถือได้ว่า “ปัตตานี” เป็นหนึ่งในเป้าหมายปลายทางที่สำคัญที่หลายชนชาติจากตะวันตกมุ่งหน้าเดินทางมาที่ปัตตานีด้วยเหตุผลที่แตกต่างกันหลายประการ ทั้งเพื่อการติดต่อค้าขาย การพักเรือเพื่อจัดหาเสบียงระหว่างทาง การหลบมรสุม และการเผยแผ่ศาสนา เป็นต้น

ดังนั้นในฐานะที่ปัตตานีเป็นเมืองศูนย์กลางในด้านต่าง ๆ ที่สำคัญเมืองหนึ่งในภูมิภาคนี้ จึงทำให้มีชนชาติต่างๆ (นอกเหนือจากชนชาติในเขตเอเชีย) เข้ามาติดต่อและมีปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีจำนวนมาก โดยเฉพาะชนชาติตะวันตกจากทวีปยุโรป ไม่ว่าจะเป็นโปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษ ฝรั่งเศส และ สเปน ที่ต่างเข้ามายังปัตตานีด้วยเหตุผลที่ต่างกันไป การเข้ามาของชนชาติต่าง ๆ จากประเทศตะวันตกเหล่านี้ แม้ว่าเป็นการเข้ามาในระยะสั้นและไม่เคยปรากฏหลักฐานว่าเป็นการเข้ามาตั้งถิ่นฐานในปัตตานีในระยะยาวเช่นเดียวกับชาวจีน แต่ก็ถือได้ว่าชาวตะวันตกเหล่านี้ได้นำวัฒนธรรมของตนเองเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในด้านต่างๆของปัตตานีเป็นอย่างมาก และแม้เวลาจะผ่านล่วงเลยไปนาน แต่วัฒนธรรมบางอย่างก็ยังคงปรากฏในปัตตานี ทั้งการอยู่อย่างโดดเดี่ยวและมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมถิ่นมาจนกระทั่งปัจจุบัน ทั้งในสิ่งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรมหลายอย่างด้วยกัน

ชาติตะวันตกชาติแรกที่เข้ามาปัตตานี คือ “โปรตุเกส” โดยมี “นายมานูเอล ฟิลเซา” โดยได้เข้ามาตั้งสถานการค้ากับปัตตานีเมื่อ ปี พ.ศ.๒๐๕๕

ต่อมาในปี พ.ศ.๒๑๔๕ “ฮอลันดา” นับเป็นชาติตะวันตกชาติที่ ๒ ที่ได้เข้ามาติดต่อค้าขายกับปัตตานี โดยการจัดตั้ง “บริษัท ดัชอีสต์อินเดีย” ขึ้น โดยได้ส่ง “นายดาเนียล วันเคอร์เลก” มาเปิดสถานการค้าเพื่อทำการติดต่อค้าขายค้าขึ้นที่เมืองปัตตานี ทั้งด้วยวัตถุประสงค์ที่ต้องการค้าขายกับปัตตานีโดยตรง และเป็นสถานการค้าเพื่อการแลกเปลี่ยนสินค้ากับชาติอื่นๆที่แวะเข้ามาติดต่อค้าขายกับปัตตานีไปพร้อมกัน ซึ่งนับเป็นการมองเห็นโอกาสในการใช้ปัตตานีเป็นศูนย์กลางทางการค้าที่คุ้มค่าการลงทุนอย่างยิ่ง

ชนชาติตะวันตกชาติที่ ๓ ที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับปัตตานี คือ “อังกฤษ” ซึ่งได้เข้ามาตั้งสถานการค้าในปัตตานีในปี พ.ศ.๒๑๔๗ และหลังจากนั้นไม่นานด้วยการเล็งเห็นว่าการค้าที่ปัตตานีน่าจะไปได้ดีและคุ้มค่าการลงทุน ในปี พ.ศ.๒๑๕๕ อังกฤษจึงได้เข้ามาจัดตั้งสถานการค้าของ “บริษัท อีสต์อินเดีย” อีกแห่งหนึ่ง โดยได้ส่ง “นายปีเตอร์ ฟลอริส” เข้ามาดูแลตั้งสถานการค้าที่ปัตตานี

การติดต่อค้าขายระหว่างชาติตะวันตกกับปัตตานีได้ดำเนินมาด้วยดีเรื่อยมา โดยดำเนินควบคู่ไปกับการติดต่อค้าขายระหว่างปัตตานีและชาติตะวันออก ไม่ว่าจะเป็น จีน ญี่ปุ่น

อินเดีย และอาหรับ ต่อมาด้วยสถานการณ์ภายในปัตตานีเริ่มมีความสั่นคลอน เพราะเกิดปัญหาความไม่มั่นคงภายในการปกครองของปัตตานี อีกทั้งยังมีปัญหาเรื่องของการแย่งชิงอำนาจของกลุ่มผู้ปกครองเมือง เกิดการจลาจลภายในพื้นที่ และยังมีศึกสงครามกับเมืองต่าง ๆ ภายนอกอีกบ่อยครั้ง ทำให้ชาวต่างชาติที่เคยใช้ปัตตานีเป็นฐานในการค้าขายเริ่มไม่มั่นใจในความปลอดภัยและความมั่นคง จึงได้เริ่มทยอยย้ายฐานการตั้งสถานการค้าไปยังที่อื่น แม้แต่คนปัตตานีที่เป็นพ่อค้าก็เริ่มทยอยเดินทางย้ายไปยังเมืองข้างเคียงอื่น ๆ ที่มีความมั่นคงมากกว่าเพื่อการค้า เช่น อังกฤษที่ไม่ประสบความสำเร็จในการค้าการลงทุนกับปัตตานีเท่าที่ควร จึงได้เลิกการติดต่อค้าขายและกิจการต่าง ๆ ในปัตตานีไปในปี พ.ศ.๒๑๘๕ โดยได้หันไปติดต่อค้าขายกับเมืองท่าอื่น ๆ และได้ย้ายไปลงทุนในหัวเมืองมาลายูอื่น ๆ แทน ไม่ว่าจะเป็นเมืองมะละกา เมืองปีนัง และ เมืองสิงคโปร์ ซึ่งต่อมาอังกฤษก็ได้ยึดเอาเมืองเหล่านั้นไว้เป็นอาณานิคมของตน จากนั้นเป็นต้นมาจึงทำให้ปัตตานีในฐานะที่เป็นเมืองสำคัญทางการค้าขายกับชาติตะวันตกค่อย ๆ เสื่อมลง และท้ายสุดจึงมีฐานะที่ด้อยลงกว่าเดิมเมื่อเทียบกับหัวเมืองมาลายูอื่น ๆ ทั้งในมิติของเมืองที่เป็นศูนย์กลางทางการค้า การเดินเรือ และด้านอื่น ๆ และทำให้ปัตตานีต้องค่อย ๆ ยุติบทบาทความเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญลงไปในที่สุด

อย่างไรก็ดี การที่อังกฤษยอมละทิ้งการเจริญสัมพันธไมตรีกับปัตตานีอาจเป็นข้อดีประการหนึ่ง เนื่องจากหากอังกฤษยังคงติดต่อค้าขายกับปัตตานี อาจทำให้ปัตตานีถูกอังกฤษยึดครองพื้นที่เช่นเดียวกับที่ เมืองมะละกา เมืองปีนัง และสิงคโปร์ก็เป็นได้

นับจากนั้นจนถึงปัจจุบัน แม้ชาติตะวันตกจะได้ห่างหายจากปัตตานีไปเป็นระยะเวลาช้านานแล้วก็ตาม แต่อิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาติตะวันตกก็ยังคงทิ้งร่องรอยอยู่ในปัตตานีและดินแดนข้างเคียงอยู่หลายอย่างด้วยกัน ที่เห็นได้ชัดคือเรื่องของสถาปัตยกรรมในรูปแบบของร้านค้าและที่อยู่อาศัยที่เรียกว่า อาคารแบบ “ชิโน-โปรตุกิส” ซึ่งเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมการก่อสร้างอาคารแบบตะวันตกที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมจีน ร่วมกับวัฒนธรรมตะวันตกที่ยังคงปรากฏโดยทั่วไปในภาคใต้ของประเทศไทยและหัวเมืองหลักในแหลมมาลายูอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นที่ ภูเก็ต สงขลา หาดใหญ่ ตรัง ปากพนัง (นครศรีธรรมราช) ปีนัง มะละกา และสิงคโปร์ เป็นต้น สำหรับปัตตานีก็ปรากฏอาคารในลักษณะนี้เช่นกัน แต่อาคารในรูปแบบชิโน-โปรตุกิสของปัตตานีจะมีความแตกต่างจากที่อื่น ๆ ตรงที่จะเน้นรูปทรงที่ยาวลึกและไม่เน้นความกว้างเท่าใดนัก จึงนับได้ว่าร่องรอยอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกทางด้านสถาปัตยกรรมของปัตตานี มีความโดดเด่นและมีความเป็นตัวของตัวเองสูงมาก

อิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่ยังคงปรากฏที่ปัตตานีที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือเรื่องของเครื่องดนตรี ดังจะเห็นได้จากดนตรีพื้นบ้านที่มีความสำคัญของปัตตานีที่เรียกว่า

ดนตรี “รองเง็ง” ที่มีการใช้ “ไวโอลิน” ซึ่งเครื่องดนตรีตะวันตกเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดนตรี และยังมีเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ เข้ามาผสมผสานเพิ่มเติมอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็น แอคออร์ดีียน และ เมนโดลิน ขณะที่ยังไม่นับเครื่องประกอบจังหวะแบบตะวันตกที่นิยมเข้าร่วมบรรเลงเพิ่มเติมในภายหลังอีกหลายชิ้น

ในส่วนของการศิลปะการแสดงก็เช่นเดียวกัน แม้พื้นที่ปัตตานีจะได้รับอิทธิพลของศาสนาอิสลามที่เข้ามาเผยแพร่และได้ซึมซับกับวิถีความเป็นชาติพันธุ์มาลาญปัตตานีไปอย่างแนบแน่นแล้วก็ตาม แต่เรื่องของอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการเดินร่าแบบพื้นเมืองของปัตตานีก็ยังคงมีความเข้มแข็งและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันได้อย่างยาวนานเช่นกัน เช่น การแสดงรองเง็ง ชัมเป็ง และ โยเก็ด ที่ล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลมาจากการเดินร่าในลักษณะฝรั่งร่าเท้าทั้งสี่ (สุกรี เจริญสุข, ๒๕๓๘ : ๒๐๗) นอกจากนี้ในส่วนของการแสดง “ชัมเป็ง” ได้มีการวิเคราะห์ถึงความหมายของคำดังกล่าว ซึ่งพบความหมายใน ๒ ลักษณะ ความหมายอย่างแรกหมายถึงดอกไม้สีทอง ซึ่งดอกไม้สีทองนับเป็นเครื่องราชบรรณาการของปัตตานีที่สำคัญยิ่ง เพราะในการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับต่างชาติทุกครั้งราชทูตจากปัตตานีจะต้องนำดอกไม้ทองนี้ไปถวายด้วยทุกครั้ง ดังนั้นการเดินร่าที่เรียกว่า “ชัมเป็ง” จึงมีการประดับดอกไม้ทองที่ศีรษะผู้แสดงฝ่ายหญิงทุกครั้งตามไปด้วย สำหรับความหมายของ “ชัมเป็ง” อีกความหมายหนึ่งที่มีการตีความกันนั้น หมายถึง “สเปน” ซึ่งเป็นชนชาติหนึ่งที่เข้ามาติดต่อค้าขายและมีบทบาทที่สำคัญยิ่งกับดินแดนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาเป็นระยะเวลาช้านานเช่นกัน ซึ่งสเปนเองก็ได้เคยเข้ามาติดต่อค้าขายกับปัตตานีด้วย และวัฒนธรรมที่สำคัญของชาวสเปนคือเรื่องของการดนตรีและการเดินร่าเป็นคู่ ๆ ดังนั้นเมื่อมีการแสดงเดินร่าในลักษณะที่คนไทยคุ้นเคยกันว่าเป็นรูปแบบฝรั่งร่าเท้าในปัตตานีเกิดขึ้น เมื่อชาวปัตตานีเห็นแบบอย่าง จึงค่อย ๆ นำมาประยุกต์ใช้และปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบการแสดงและดนตรีของปัตตานีเอง ต่อมาจึงได้เรียกการแสดงดังกล่าวว่า “ชัมเป็ง” ที่เพี้ยนมาจากคำว่า “สเปน” นั่นเอง (เชาว์ จันทรจิตร, ๒๕๕๒ : สัมภาษณ์)

นอกจากนี้วัฒนธรรมตะวันตกปัจจุบันที่เป็นวัฒนธรรมสากลที่ได้เข้ามามีบทบาทกับวิถีชีวิตของคนทั่วโลก ก็ยังคงส่งผลต่อลักษณะของดนตรีปัตตานีหลายส่วน ทั้งในเรื่องของการนำเครื่องดนตรีตะวันตกสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานกับดนตรีปัตตานี ดังเช่น “การแสดงวอยซ์ กุลิด” ที่มีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานเช่นเดียวกับดนตรีหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบน ทั้งกีตาร์ กลองชุด คีย์บอร์ด และเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบจังหวะในดนตรีปัตตานีประเภทอื่น ๆ จากเคยใช้เครื่องดนตรีที่ผลิตขึ้นเองจากวัสดุเหลือใช้หรือวัสดุในท้องถิ่น ก็ได้รับอิทธิพลของเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาแทนที่หลายประเภทด้วยกัน

๔.๑.๑.๕ วัฒนธรรมอาหรับ

การเข้ามาของวัฒนธรรมอาหรับในปัตตานี แม้ส่วนหนึ่งอาจจะเข้ามาโดยการผ่านพ่อค้าชาวอาหรับที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับปัตตานีโดยตรง แต่ส่วนหนึ่งก็มาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมผ่านแหลมมาลายูที่รับมาจากชาวด้วยอีกทอดหนึ่ง

อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมอาหรับที่เข้มนำนั้น แม้จะเหมือนและมีความคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมของอิสลามทั้งยังกลมกลืนกับวัฒนธรรมมาลายูในปัจจุบัน แต่หากวิเคราะห์สภาพทางภูมิศาสตร์และภูมิประเทศของดินแดนอาหรับแล้วจะพบว่า ไม่น่าจะมีความเป็นไปได้ที่วัฒนธรรมที่อยู่ในบริบททางสังคมอาหรับจะเข้มนามีบทบาทในปัตตานีโดยตรง เนื่องจากทั้ง ๒ ดินแดนมีสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมแต่ละแห่งที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ยิ่งไปกว่านั้นวัฒนธรรมอาหรับนั้นเป็นเครื่องมือหนึ่งการแพร่กระจายศาสนาอิสลามเข้มนายังปัตตานีหลังจากที่ศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธได้เข้มนาก่อนหน้านั้น จึงเป็นการยากที่วัฒนธรรมอาหรับจะแพร่กระจายเข้มนายังปัตตานีโดยตรงตามลำพังโดยไม่ผ่านดินแดนอื่นหรือผูกติดกับสิ่งใดในช่วงที่ปัตตานียังมีความเข้มแข็งของศาสนาเดิมอยู่

แม้การเข้มนาของวัฒนธรรมอาหรับในปัตตานี ไม่สามารถหาหลักฐานที่ยืนยันได้อย่างชัดเจน แต่จากการวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างปัตตานีกับวัฒนธรรมอาหรับซึ่งเป็นดินแดนต้นกำเนิดของศาสนาอิสลาม สามารถพบหลักฐานการเข้มนาของศาสนาอิสลามในปัตตานีได้ในปี พ.ศ. ๒๐๔๓ นั้นย่อมหมายความว่าวัฒนธรรมอาหรับน่าจะเข้มนายังปัตตานีในช่วงเวลาดังกล่าวด้วย

สิ่งที่เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของอาหรับที่แพร่กระจายเข้มนายังปัตตานี หากไม่นับเรื่องของศาสนาอิสลามที่มีบริบทและตัวตนที่ชัดเจนแล้ว นับว่ามีวัฒนธรรมอาหรับที่ปรากฏในปัตตานีอีกหลายประการ ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องและผูกติดกับศาสนาอิสลามแทบทั้งสิ้น ที่เห็นได้ชัดประกอบด้วย เรื่องของภาษา การแต่งกาย และการขับร้อง

ภาษาอาหรับถือได้ว่าได้เข้มนาเป็นส่วนหนึ่งของชาวมาลายูที่นับถือศาสนาอิสลามโดยทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นที่ปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลของปัตตานีในประเทศไทยในปัจจุบัน ประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย เป็นต้น ภาษาอาหรับที่สำคัญปรากฏอยู่ในบทสวดมนต์ของศาสนาอิสลาม ทั้งยังปรากฏในคัมภีร์อัลกุรอาน ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่สำคัญยิ่งในการบันทึกเรื่องราวและหลักการทางศาสนาอิสลาม ซึ่งในการเข้มนาเผยแผ่ศาสนาอิสลามที่ปัตตานีนั่นได้เข้มนาโดยใช้ภาษาอาหรับ หลังจากนั้นจึงมีการแปลเป็นภาษามลายูและภาษาอื่น ๆ ที่ใช้โดยทั่วไปในดินแดนนั้นๆ ซึ่งปัตตานีก็ได้รับอิทธิพลจากภาษาอาหรับจากการเผยแผ่ศาสนาอิสลามดังกล่าวด้วยเช่นกัน ในปัจจุบันแม้ว่าหลักคำสอนส่วนใหญ่ของศาสนาอิสลามที่ใช้กันโดยทั่วไปในปัตตานีจะ

ได้มีการแปลเป็นภาษามลายูแล้ว แต่รากของภาษาอาหรับ ทั้งคำศัพท์และตัวอักษรก็ยังคงปรากฏในสังคมมลายูปัตตานีและได้แฝงอยู่ในระบบภาษาเช่นเดียวกับที่ภาษาชาวไทได้เข้ามาผสมผสานในเรื่องภาษาศาสตร์ของภาษามลายูอยู่ด้วย

ศาสนาอิสลามที่เข้ามาในปัตตานี ไม่ได้เข้ามามีบทบาทเฉพาะเรื่องของภาษาและคำศัพท์เท่านั้น สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือการนำเอาหลักการด้านกวีและขับร้องมาใช้ในการเผยแผ่ศาสนาด้วยเช่นกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีการใช้ทั่วทั้งทำนอง มีการใช้ระดับเสียง ดังนั้นจึงเป็นส่วนหนึ่งที่เป็นวัฒนธรรมทางด้านการขับร้องที่ได้มา มีบทบาทในสังคมมุสลิมในปัตตานีตามไปด้วย การขับร้องเหล่านี้แม้จะจัดว่าเป็นเรื่องของความบันเทิง แต่ในกรอบศาสนาอิสลามถือว่านี้คือเครื่องมือในการบูชาศาสนาของอิสลาม และหลักการขับร้องต่างๆที่กำหนดขึ้นของศาสนาอิสลามในปัตตานีก็เป็นพื้นฐานที่กำหนดกรอบมาจากการยึดแนวทางพื้นฐานของบทกวีและการขับร้องที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามจากวัฒนธรรมอาหรับทั้งหมด อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมในส่วนของคนตรีที่มีอยู่เดิมของชาวมลายูปัตตานีก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเข้ามาและได้รับเอาวัฒนธรรมอาหรับมาร่วมผสมผสานกับความเป็นมลายูที่เคยนับถือศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธเดิมนั้น ไม่ได้เข้ามาแทนที่ทั้งหมด แต่เริ่มมีการผสมผสานและปรับใช้ตามยุคสมัยจนมาถึงปัจจุบัน ทำให้เห็นว่าวัฒนธรรมทางด้านดนตรีของปัตตานีมีทั้งการผสมผสานรูปแบบและรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอาหรับร่วมกับวัฒนธรรมเดิมที่มีรากฐานมาจากอิทธิพลของศาสนาที่เคยนับถือหรือวัฒนธรรมชาติชนชาติอื่น ๆ แต่ยังมีวัฒนธรรมในส่วนที่รับมาทั้งหมด และวัฒนธรรมแต่ละอย่างก็มีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ที่เห็นได้ชัดในการรับวัฒนธรรมอาหรับทางด้านดนตรีโดยตรงคือเรื่องของดิเกร์ฮูตู ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการขับร้องที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับอย่างชัดเจน รวมถึงดนตรีอานาซิดที่เป็นดนตรีสรรเสริญพระเจ้าของศาสนาอิสลาม เนื่องจากดนตรีทั้ง ๒ ชนิดนี้เป็นดนตรีที่เน้นการขับร้อง และใช้เครื่องดนตรีตามข้อกำหนดของศาสนาอิสลามเป็นหลักนั่นคือการใช้ “กลองคู้ฟ” ที่เป็นกลองจึงหนังหน้าเดียวและนับเป็นเครื่องดนตรีเพียงหนึ่งเดียวที่ได้รับอนุญาตให้ใช้บรรเลงในศาสนาอิสลามได้ สำหรับเนื้อหาที่ใช้ในการขับร้องของดนตรีอานาซิดและดิเกร์ฮูตูก็จะมีลักษณะเป็นเนื้อร้องที่เน้นการสร้างคุณงามความดี เน้นการสรรเสริญคุณธรรมจริยธรรมตามหลักคำสอนของศาสดา และเนื้อร้องเหล่านี้อาจขยายความมาเกี่ยวข้องกับเรื่องทั่วไปที่ไม่ทำให้เกิดกิเลสตัณหาในด้านต่างๆได้ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ดนตรีอานาซิดที่เข้ามาพร้อมกับ การเผยแผ่ศาสนาอิสลามในปัตตานี น่าจะเป็นวัฒนธรรมทางด้านดนตรีต้นแบบให้เกิดการประยุกต์ใช้ดนตรีในรูปแบบอื่น เช่น เกิดการคิดค้นดิเกร์ฮูตูตามมา เนื่องจากได้รับอิทธิพลของการขับร้องดนตรีอานาซิดที่เน้นเรื่องศาสนาและการทำความดีเป็นหลัก ส่วนดิเกร์ฮูตุนั้นจะขยายความ

เนื้อเรื่องมาสะท้อนวิถีชีวิตและเรื่องราวในชีวิตประจำวันออกไปได้นอกเหนือจากเรื่องศาสนาและ
การทำความดีดังกล่าว

เหตุผลที่ยืนยันว่าการแสดงดิเกร์ฮูลูน่าจะเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจาก
วัฒนธรรมอาหรับที่แผ่มาจากการเผยแพร่ศาสนาอิสลามอีกประการหนึ่งก็คือ คำว่า “ดิเกร์” ที่เป็น
ภาษามลายูที่ยืมคำมาใช้จากภาษาอาหรับ ซึ่งหมายถึงการขับร้องประสานเสียงนั่นเอง ดังนั้น
รูปแบบที่แสดงความเป็นคนตรีดิเกร์ฮูลูจึงเป็นวัฒนธรรมทางด้านการดนตรีประเภทหนึ่งที่รับมาจาก
วัฒนธรรมอาหรับและนำมาปรับใช้ในวิถีมาลายูจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้วัฒนธรรมอาหรับที่เข้ามามีบทบาทในปัตตานีอีกส่วนหนึ่งที่มี
ความชัดเจนยิ่ง และยังฝังรากลึกในสังคมปัตตานีและชาวมาลายูโดยทั่วไปมาจนถึงปัจจุบัน เรื่อง
ของวัฒนธรรมการแต่งกาย ซึ่งการแต่งกายของชาวปัตตานีที่นับถือศาสนาอิสลามนั้นจะรับเอา
แนวคิดในการแต่งกายมาจากชาวอาหรับ

วัฒนธรรมการแต่งกายของชาวมาลายูในจังหวัดปัตตานีก่อนได้รับอิทธิพลจาก
วัฒนธรรมอาหรับนั้น ผู้ชายนิยมแต่งกายด้วยชุด “ปูลอพอตอง” ประกอบด้วย เสื้อคอกลมสีขาวที่ผ่า
หน้ายาวพอสมควร ดิเกร์คุม ๓ เม็ด แขนสั้น ส่วนผ้าที่นุ่งมีลักษณะเหมือนผ้าขาวม้า มีสีสันที่ดู
โดดเด่นและเย็บเป็นถุง ใช้นุ่งทับบนเสื้อ โดยเวลานุ่งต้องให้ชายทั้งสองข้างห้อยอยู่ตรงกลางเป็นมุม
แหลม (ลักษณะเช่นนี้เรียกว่าปูลอพอตอง) มีผ้าเยื่อแฉ เป็นผ้าจากเมืองจันทบุรีแพรดอกไม้วหรือ
ไหม เป็นผ้าที่มีขนาดเล็กกว่านุ่งทับบนผ้าปูลอพอตองอีกชั้นหนึ่ง เสร็จแล้วหนีบกริชหรือหอกด้วย
ก็ได้ การแต่งกายแบบนี้นิยมใช้ผ้าสาแถงโปกศิริยะเป็นรูปต่าง ๆ ซึ่งการแต่งกายในลักษณะนี้
ปัจจุบันยังเห็นได้ในสังคมมาลายูอื่น ๆ เช่น ในประเทศอินโดนีเซีย

ในสมัยนั้นอาจจะยังไม่นิยมสวมหมวก “กปิเยาะห์” ในขณะที่เดียวกันจาก
ภาพถ่ายเจ้าเมืองของ 7 หัวเมืองในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สะท้อนให้เห็นการ
ใช้หมวกรูปทรงต่าง ๆ โดยเฉพาะหมวกช่อเก๊ะเริ่มปรากฏให้เห็นแล้ว ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์
ตอนต้น ชนชั้นปกครองและข้าราชการนิยมใช้ผ้าโปกศิริยะเมื่อแต่งกายด้วยชุดท้องถิ่นและชุด
เครื่องแบบข้าราชการ จนกระทั่งสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเริ่มมีการแต่งกายด้วย
ชุดสากลนิยมและชุดข้าราชการมักใช้หมวกช่อเก๊ะ ซึ่งทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำ ส่วนประชาชนสวม
เสื้อแขนสั้น นุ่งผ้าตาหมากรุกและโปกศิริยะ หรือสวมหมวกช่อเก๊ะ โดยนิยมใช้เวลาออกนอกบ้าน
รวมทั้งไปละหมาดที่มัสยิด ต่อมาความนิยมลดลงเนื่องจากหมวกกปิเยาะห์เริ่มเป็นที่แพร่หลายมาก
ขึ้น เดิมหมวกกปิเยาะห์ใช้ในกลุ่มโต๊ะครูและโต๊ะปาเกะและค่อย ๆ ขยายไปสู่บุคคลทั่วไป (ภาควิชา
ประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, ๒๕๕๐ : ๑๕๐)

การแต่งกายที่ได้รับวัฒนธรรมจากอาหรับนี้ ได้เข้ามามีบทบาทกับวัฒนธรรมของปัตตานีอย่างแนบแน่น และฝังรากลึกมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นชุดเครื่องแต่งกายแห่งความเป็นชาวปัตตานีในงานต่าง ๆ ทั้งงานเทศกาลเฉลิมฉลองในวันตรุษหรือวันอีด แม้แต่การแสดงออกในเรื่องการแสดง การเดินรำ และการดนตรี ตลอดจนงานทางวัฒนธรรมทางด้านดนตรีแทบทุกชนิดก็จะสวมใส่เครื่องแต่งกายเหล่านี้จนเป็นเรื่องปกติในวิถีชีวิตชาวปัตตานีไปแล้ว

๔.๑.๑.๖ วัฒนธรรมชาว

การเริ่มต้นปรากฏของวัฒนธรรมชาวในพื้นที่ปัตตานี ถือได้ว่าเป็นการปรากฏตัวของวัฒนธรรมต่างถิ่นที่ส่งผลต่อความเป็นวัฒนธรรมปัตตานีที่เก่าแก่ที่สุดที่เข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมมาลาญที่เป็นตัวตนที่แท้จริงของกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ปัตตานี การเข้ามาของวัฒนธรรมชาวในพื้นที่ปัตตานีนี้เริ่มต้นจากอิทธิพลทางการเมืองและการปกครองของอาณาจักรมัชปาหิตจากชาวกลางได้แผ่ขยายเข้ามามีบทบาทในพื้นที่ปัตตานีแทนที่อาณาจักรศรีวิชัยที่ค่อย ๆ เสื่อมอำนาจลง และการเข้ามาของอิทธิพลของมัชปาหิตดังกล่าวก็ได้แผ่ขยายวัฒนธรรมของชาวเข้ามาในปัตตานีหรือลังกาสุกะในขณะนั้นไปพร้อมกันด้วย (รติยา สาและ, ๒๕๔๔ : ๖๒)

วัฒนธรรมของชาวที่เข้ามาในเขตปัตตานีนั้น ไม่ได้เป็นการเข้ามาด้วยการแทนวิถีความเป็นมาลาญของปัตตานีทั้งหมด แต่ค่อย ๆ ผสมผสานกับวัฒนธรรมมาลาญเดิมทีละเล็กละน้อย และปัจจุบันถือได้ว่าเป็นการยากที่จะจำแนกว่าวัฒนธรรมส่วนใดเป็นของมาลาญดั้งเดิม และวัฒนธรรมส่วนใดเป็นของชาว ภายหลังจึงมีการเรียกวัฒนธรรมที่เป็นการรวมตัวกันของทั้ง ๒ วัฒนธรรมนี้ว่า วัฒนธรรมมาลาญ-ชาวในเวลาต่อมา

แม้ว่าวัฒนธรรมของทั้ง ๒ ส่วน คือทั้งวัฒนธรรมมาลาญและวัฒนธรรมชาว จะผสมผสานกลมกลืนกัน จนไม่สามารถแยกออกได้ว่าสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมชาว-มาลาญ อย่งไหนที่เป็นของชาวหรืออย่างไหนที่เป็นของมาลาญก็ตาม แต่สิ่งที่ยังคงบ่งบอกถึงความเป็นชาวหรือมาลาญได้เป็นอย่างดีคือเรื่องของภาษา ซึ่งแม้ว่าภาษาที่ใช้ในพื้นที่ปัตตานีในปัจจุบัน จะเป็นภาษามาลาญที่เรียกกันว่า “ภาษามาลาญถิ่น” ก็ตาม

การเรียกว่าภาษาท้องถิ่นของปัตตานีว่า “ภาษามาลาญถิ่น” เป็นการเปรียบเทียบคำและสำเนียงภาษาระหว่างภาษามาลาญในพื้นที่ปัตตานีกับภาษามาลาญที่ใช้ในประเทศมาเลเซียตอนบนที่เหมือนกันและมีความแตกต่างจากภาษามาลาญที่ใช้ในกัวลาลัมเปอร์ของประเทศมาเลเซีย โดยชาวมาลาญที่อาศัยอยู่ที่ประเทศมาเลเซียตอนบนที่ใช้ภาษามาลาญเป็นหลักนั้นจะมีการออกสำเนียงภาษาและการใช้คำเหมือนกับภาษามาลาญในพื้นที่ของปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้จึงมีการนับเป็นกลุ่มภาษาเดียวกันและคนปัตตานีและมาเลเซียตอนบนต่างเรียกกลุ่มภาษาเหล่านี้ว่า “ภาษามาลาญถิ่น” ที่ยังมีความหมายในการสะท้อนถึงเรียกภาษาที่ใช้ในเขต

ห่างไกลจากเมืองหลวงของประเทศมาเลเซียคือกัวลาลัมเปอร์ และต้องการเปรียบเทียบให้เห็นถึงแหล่งที่มาของภาษาอีกด้วย ดังนั้นจึงทำให้ชาวไทยมาลาญที่ปัตตานีและจังหวัดใกล้เคียงของปัตตานีซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชาวมาลาญที่อาศัยในประเทศมาเลเซียตอนบนมักเรียกภาษามาลาญที่ใช้ในท้องถิ่นตนเองว่า “ภาษามาลาญถิ่น” และเรียกภาษามาลาญที่ใช้ในเมืองหลวงของประเทศมาเลเซียว่า “ภาษามาลาญกลาง” นั่นเอง

ดังนั้นร่องรอยของวัฒนธรรมชาวที่ปรากฏในคนตรีปัตตานีตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบันที่ชัดเจนประการหนึ่งคือเรื่องของภาษานั้นเอง จากอดีตถึงปัจจุบันคนตรีปัตตานีในหลายส่วนจะปรากฏวัฒนธรรมชาวในคำร้อง บทสวด บทพากย์และเจรจาทั้งในส่วนที่เป็นคนตรีโดยตรง ไม่ว่าจะเป็นบทพากย์และเจรจารวมถึงคำร้องในการแสดงวาทะกฤต หรือคำร้องในการแสดงคิเอร์สูตู และคนตรีอานาซิด

การแสดงเหล่านี้ในบางครั้งเมื่อมีบทร้อง บทพากย์หรือเจรจา จะมีหลายคำที่คนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ไม่สามารถเข้าใจความหมายได้ เนื่องจากคำเหล่านี้เป็นภาษาชาวโบราณ และในขณะเดียวกันด้วยภาษาชาวที่เกิดความไม่เข้าใจได้ง่ายสำหรับคนรุ่นใหม่เหล่านี้ หากมีการแสดงคนตรีปัตตานีในลักษณะต่างๆ โดยคนรุ่นใหม่ ก็มักจะเลี่ยงคำเหล่านี้ในการแสดง ซึ่งนอกเหนือจากการที่ไม่สามารถสื่อสารให้คนทั่วไปเข้าใจเนื้อหาของคำร้องและบทเจรจาที่ต้องการสื่อสารได้แล้ว ส่วนหนึ่งยังเป็นเพราะคนรุ่นใหม่ไม่ได้ใช้ภาษาชาวนีในชีวิตประจำวันด้วย ดังนั้นจึงเป็นเหตุผลที่ค่อย ๆ ทำให้วัฒนธรรมชาวทางด้านภาษา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมชาวที่มีความชัดเจนที่สุดที่ปรากฏในคนตรีปัตตานีค่อย ๆ หายไปตามไป ตัวอย่างของภาษามาลาญกลาง ภาษามาลาญถิ่น และภาษาชาวที่ใช้ในพื้นที่ปัตตานีและปรากฏในคำร้อง บทพากย์และเจรจาของคนตรีปัตตานีที่เห็นได้ชัดได้แก่

ตารางที่ ๔.๑ แสดงภาษาเปรียบเทียบที่ปรากฏในคำร้อง บทพากย์และเจรจาในคนตรีปัตตานี

ภาษาไทย	ภาษามาลาญถิ่น	ภาษามาลาญกลาง	ภาษาชาว
บ้าน	กูเมาะ	รูมัส	อูมัส
คน	ออเย	โอริง	ว็อง
มี	อาดอ	อาดา	ออ-นอ
ดวงจันทร์	บูแล	บุหลัน	วูหลัน *

ป่า	สูเต	สูตัน	อาลัส
นอน	ปือสา	ปือสัน	กึเด
เด็ก	ติโด	ติตุล	ตุรุ

* คำที่มีความหมายว่า “ดวงจันทร์นี้” ถ้าเป็นคำที่ปรากฏในคิเอร์ฮูตูในเพลงลาโรงที่เรียกว่า “เพลงวานูแล” ใช้คำแทนดวงจันทร์เป็นภาษามาลายูถิ่นว่ “นูแล” แต่หากเป็นคำปรากฏในบทพากย์และเจรจาของว้ายกุลิต จะใช้เป็นภาษาชาวว่า “วูหลัน” เป็นต้น

นอกจากนี้ลักษณะของวัฒนธรรมชาวที่เกี่ยวข้องกับดนตรีปัดตานีในส่วน
ของภาษาที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ การใช้อักษรที่เรียกว่า “รูมิ” ซึ่งเป็นอักษรที่สำคัญในการเผยแพร่ศาสนาอิสลามจากชาวเข้ามาสู่แหลมมลายูและมาสิ้นสุดปลายทางที่ปัดตานีในขณะนั้นด้วย
อย่างไรก็ตามอักษรเหล่านี้แม้จะเกี่ยวข้องกับการใช้จดบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ตามธรรมเนียมชาว แต่
ไม่ได้ส่งผลต่อดนตรีปัดตานีมากนัก แต่จะเน้นหนักไปในเรื่องของกรจดบันทึกเรื่องราวในการเผยแพร่ศาสนาอิสลามมากกว่า และปัจจุบันนับได้ว่าเอกสารที่เป็นอักษร “รูมิ” นี้ได้สร้างปัญหาให้กับ
โต๊ะครูผู้ซึ่งเป็นผู้เผยแพร่ศาสนาอิสลามในพื้นที่ปัดตานีค่อนข้างมาก เนื่องจากมีช่องว่างทางด้านการ
ทำความเข้าใจภาษาชาวที่เกือบจะสูญหายไปจากการใช้ภาษาของปัดตานีในปัจจุบันนั่นเอง

ในปัจจุบันภาษาชาวในปัดตานี แทบไม่ได้รับความนิยมจากคนปัดตานี
เท่าใดนัก เนื่องจากคนปัดตานีมีภาษามาลายูเฉพาะท้องถิ่น หรือไม่ก็จะใช้ภาษามาลายูกลางตาม
แบบอย่างของประเทศมาเลเซีย จึงทำให้ภาษาชาวในปัดตานีเริ่มสูญหายไป แต่แม้ภาษาชาวในเชิง
การสื่อสารในปัดตานีจะเริ่มสูญหายไปแล้วก็ตาม แต่ด้วยบทบาทของดนตรีปัดตานีที่มีการสื่อสาร
ด้วยภาษาจากคำร้อง บทพากย์และเจรจา ก็ยังเป็นส่วนที่สำคัญที่ทำให้ภาษาชาวเหล่านี้ก็ยังคงพบได้
ในดนตรีปัดตานี แม้คนรุ่นใหม่ไม่อาจสื่อสารหรือเข้าใจได้คั่นก็ตาม โดยเฉพาะในบทร้อง บท
พากย์และเจรจาโดยใช้ภาษามาลายูที่ยังคงปรากฏในการแสดงดนตรีปัดตานีในลักษณะต่างๆให้เห็น
อยู่บ้าง

วัฒนธรรมชาวเกี่ยวข้องกับดนตรีปัดตานีอีกประการหนึ่ง แม้อาจไม่
เกี่ยวข้องกับตัวดนตรีโดยตรง แต่ถือว่าเป็นบริบทที่เกี่ยวข้องที่สำคัญยิ่ง นั่นคือเรื่องของเครื่องแต่ง
กาย เนื่องจากดนตรีปัดตานีหลายประเภทไม่ได้เป็นดนตรีที่มีความโดดเด่นในการดำรงอยู่ในสังคม
ปัดตานีเพียงลำพัง แต่มีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับศิลปะการแสดงพื้นเมืองอย่างแนบแน่น ใน
ขณะเดียวกันแม้ดนตรีปัดตานีอีกบางส่วนจะเป็นดนตรีที่ไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงก็ตาม แต่

ในบทบาทและการแสดงคนตรีเหล่านี้ ทั้งนักคนตรีและนักแสดงต่างต้องอาศัยเครื่องแต่งกายที่เป็นวัฒนธรรมถิ่นปัตตานีแทบทั้งสิ้น ซึ่งเครื่องแต่งกายที่ใช้สำหรับนักคนตรีและนักแสดงเหล่านี้ต่างใช้วัฒนธรรมการแต่งกายพื้นถิ่นปัตตานีที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวดัว เช่น การแต่งกายของฝ่ายชายของชาวปัตตานีจะสวมใส่ผ้าถุงที่เรียกว่า “โสร่งปาเต๊ะ” ที่เป็นวัฒนธรรมจากชาว ส่วนสตรี จะนิยมสวมใส่ผ้า “บานง” (“บางนง” เป็นชื่อเมืองหนึ่งในฝั่งขวาตะวันออก) หรือบางครั้งก็จะสวมใส่เสื้อผ้าที่เรียกว่า “บางนงแมแด” (ซึ่ง “แมแด” หมายถึงเมือง “เมดาน” ในเกาะสุมาตราตะวันออกเฉียงเหนือ) เป็นต้น

นอกจากนี้วัฒนธรรมชาวที่ปรากฏในคนตรีปัตตานีทั้งทางตรงและทางอ้อม ยังมีอีกหลายส่วน ไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลในเรื่องของเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงที่เป็นชุดเป็นตอน เช่น การแสดงว้างกุลิตที่ใช้เนื้อเรื่องนิยายพื้นบ้านจากชาว และการใช้กริชประกอบในการแสดงลีละในส่วนพิธีกรรมความเชื่อในการแสดงคนตรีปัตตานี เช่น การแสดงว้างกุลิต ลีละ มะโย่ง หรือ กรือโตะ ก็เช่นกัน จะมีการใช้คาถาอาคมที่เป็นคุณไสยของชาวในการทำพิธีเบิกโรงแทบทุกครั้ง อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมชาวที่ปรากฏในคนตรีปัตตานีเหล่านี้ยังเป็นที่รู้จักและปรากฏให้เห็นในคนตรีปัตตานีในหมู่ผู้เฒ่าผู้แก่เป็นส่วนใหญ่ ส่วนคนรุ่นใหม่มักจะให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมที่แตกต่างจากวิถีชีวิตปัจจุบันของพวกเขามากนัก ทำให้วัฒนธรรมชวาค่อย ๆ เจือจางลงไปจากคนตรีปัตตานี และเลื่อนรางจากความรู้สึกในการมีส่วนร่วมของการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายของคนตรีปัตตานีนี้ไปตามกาลเวลา

๔.๑.๑.๓ วัฒนธรรมฮินดู

ในความเป็นจริงวัฒนธรรมฮินดูนั้น ดูเหมือนว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีความห่างไกลสังคมปัตตานี และไม่น่าจะส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตและบริบททางสังคมของชาวปัตตานีได้มากนัก เนื่องจากหากวิเคราะห์สภาพที่ตั้งของทั้งปัตตานีและแหล่งกำเนิดวัฒนธรรมฮินดูแล้วจะพบว่า มีระยะทางที่ห่างไกลกันมาก แต่ในความเป็นจริงวัฒนธรรมของฮินดูกลับเป็นวัฒนธรรมที่ฝังรากลึกในวิถีความเป็นปัตตานีและชาติพันธุ์มาหลายชั่วอายุคน เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมในยุคแรกๆ ที่เดินทางเผยแพร่สู่ดินแดนแถบนี้และได้ส่งผลกระทบไปยังพื้นที่ข้างเคียงอื่น ๆ

การเข้ามาของวัฒนธรรมฮินดูในปัตตานีนั้น น่าจะมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องที่สำคัญหลายประการ หนึ่งในนั้นเป็นที่ทราบกันดีโดยทั่วไปว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมักจะเป็นผลพวงติดไปกับการค้าขายหรือการค้าอาณานิคมในการศึกสงครามต่าง ๆ ซึ่งพื้นที่ที่ได้รับวัฒนธรรมฮินดูจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมฮินดูนั้น ดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ถือว่าเป็นดินแดนที่ปรากฏอิทธิพลวัฒนธรรมฮินดูค่อนข้างมาก ตั้งแต่ชวา แหลมมาลายู (มาเลเซียและภาคใต้ของไทยที่หมายรวมถึงปัตตานีด้วย) และแพร่กระจายเรื่อยมาจนถึงตอนกลางของ

ประเทศไทย พม่า ลาว และกัมพูชา เป็นต้น และยังคงปรากฏการดำรงอยู่วัฒนธรรมฮินดูมาจนถึงทุกวันนี้

การแพร่กระจายของวัฒนธรรมฮินดูดังกล่าว น่าจะเริ่มจากช่วงศตวรรษที่ ๒ ในยุคคริสตกาล ที่พ่อค้าชาวอินเดียจากเบงกอลได้สถาปนาความสัมพันธ์ทางการค้ากับประชาชนในคาบสมุทรมลายู ซึ่งปรากฏในบันทึกของ “ปโตเลมี (Ptolemy)” ถึงชื่อเมืองในเกาะชวา สุมาตรา นอกจากนี้จากบันทึกของพุทธศาสนาก็ยังปรากฏชื่อเมืองซึ่งสอดคล้องกับบันทึกของปโตเลมี ชื่อที่ปรากฏนี้เป็นอิทธิพลของอินเดียด้วยเช่นกัน เพราะชื่อเมืองต่างๆ เหล่านั้นเป็นภาษาสันสกฤตทั้งหมด

จากนั้นการถ่ายทอดอารยธรรมฮินดูสู่ดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จึงค่อย ๆ ดำเนินขึ้นอย่างช้า ๆ พ่อค้าชาวอินเดียผู้อพยพจากดินแดนที่ส่วนหนึ่งอาจเป็นชนชั้นปกครอง หรือนักบวชที่เข้ามาแถบนี้ ได้นำวัฒนธรรมฮินดูไปแพร่กระจายสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งด้วยความที่ดินแดนแถบนี้มีลักษณะเด่นที่เป็นเมืองท่าที่พร้อมรับการเข้ามาของคนต่างถิ่นอยู่แล้ว จึงสามารถรับเอาวัฒนธรรมใหม่ ๆ เข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองได้โดยไม่ยาก แม้ในพื้นที่จะมีความเจริญในด้านต่าง ๆ ในระดับหนึ่งแล้วก็ตาม การรับวัฒนธรรมฮินดูที่เข้ามานั้นเป็นการรับแล้วนำมาผสมผสานปรับปรุงให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมดั้งเดิม จนกลายเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมถึงวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นแต่ละแห่งด้วย แต่ในขณะเดียวกัน วัฒนธรรมที่รับเข้ามาจากฮินดูที่เป็นวัฒนธรรมที่เด่นชัดและไม่มีการปรับเปลี่ยนก็ยังคงมีปรากฏให้เห็นอีกหลายประการ เช่น ระบบวิธีคิดทางการเมือง แนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับระบบกษัตริย์ พิธีการของศาสนาพราหมณ์ รวมถึงการรับเอาเรื่องราวทางศิลปะทางด้านวรรณกรรมที่แฝงไว้ด้วยคติความเชื่อจากหลักศาสนาจากวรรณคดีที่รู้จักกันคืออย่าง มหาकाพย์ราമായณะ และ มหาकाพย์มหากาพย์ ที่ได้รับความนิยมและยังคงปรากฏอยู่ในสังคมของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไม่ว่าประเทศนั้นจะมีแนวความเชื่อแบบศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ หรือ ศาสนาอิสลามก็ตาม ก็ยังคงให้ความนิยมชมชอบวรรณกรรมเรื่องนี้มาจนถึงทุกวันนี้แม้ว่าแต่ละแห่งจะมีบทบาทและรูปแบบในการถ่ายทอดวัฒนธรรมนี้แตกต่างกันไปบ้างก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นด้านอักษรศาสตร์ หรือรูปแบบการแสดงที่มีทั้งเรื่องของละครและหนังเงา เป็นต้น ซึ่งรูปแบบที่เป็นละครหรือหนังเงานั้นก็จะมีความแตกต่างกันไปในสภาพวัฒนธรรมของแต่ละประเทศอีกด้วยเช่นกัน

สำหรับดนตรีปี่ตานิที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมฮินดูนั้น ก็เป็นผลจากการรับวัฒนธรรมฮินดูตามที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ทั้งในเรื่องของการนำเรื่องราวของมหาकाพย์ราമായณะมาเป็นเนื้อเรื่องในการแสดงหนังเงาท้องถิ่นที่เรียกว่า “วายังกูลิต” แต่ประเด็นที่น่าสนใจและกำลังอยู่ในความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญยิ่งคือเรื่องของพิธีการของศาสนาฮินดูในการแสดงการบูชาครู

ที่ปรากฏในการแสดงดนตรีและมหรสพในปัตตานีแทบทุกการแสดง ซึ่งการบูชาครูตามแนวความคิดแบบพราหมณ์และฮินดูในดนตรีปัตตานีนี้ มีทั้งรูปแบบที่เป็นการแสดงดนตรีเบิกโรงเพื่อบูชาครู เช่น การแสดงดิเกร์ฮูลู แต่อีกหลายการแสดงมีการไหว้ครูด้วยการประกอบพิธีกรรมต่างหากก่อนการแสดงให้เห็นด้วยเช่นกัน เช่น การแสดงลิละ มะโย่ง หรือวายังกุลิต ซึ่งจะสังเกตได้ว่า การแสดงที่มีการไหว้ครูในลักษณะที่มีการประกอบพิธีกรรมต่างหากนั้น มักจะเป็นการแสดงที่มีมาแต่ครั้งโบราณทั้งยังเป็นวัฒนธรรมการดนตรีและการแสดงที่เป็นแบบแผน และไม่มี การปรับตัวเหมือนกับการแสดงประเภทอื่น ๆ นั้นย่อมสะท้อนให้เห็นว่าแม้ดนตรีปัตตานีจะมีการปรับตัวให้เข้ากับบริบทของปัจจัยต่าง ๆ ที่เข้ามาในปัตตานี และมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีตามศาสนาที่นับถืออยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะศาสนาอิสลามที่เข้ามามีบทบาทในแทบทุกส่วนของวัฒนธรรมในการดำรงชีวิต แต่ความเข้มแข็งของวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีรากฐานมาจากศาสนาความเชื่อเดิมหรือความเป็นมาลาญในอดีต ก็ยังคงปรากฏให้เห็นในดนตรีและการแสดงในส่วนพิธีกรรมในการบูชาครูเหล่านี้อย่างเห็นได้ชัด

๔.๑.๑.๖ ความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อดนตรีปัตตานี

อย่างไรก็ตามมีสิ่งหนึ่งที่เป็นข้อน่าสังเกตคือ การดนตรีและศิลปะการแสดงที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมของปัตตานีเหล่านี้นับวันจะสูญหายไป ทั้งนี้เนื่องจากข้อจำกัดหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของข้อจำกัดในการถ่ายทอดที่ต้องเป็นสายเครือญาติอย่างการแสดงมะโย่ง หรือเรื่องของลิละที่ต้องอาศัยการฝึกฝนและการถ่ายทอดอย่างมีขั้นตอนและเป็นแบบแผน รวมถึงเหงาอย่างวายังกุลิตที่นับวันจะมีผู้ที่รับการถ่ายทอดน้อยลง เนื่องจากการแสดงประเภทนี้มักมีพิธีกรรมที่ขัดกับหลักการทางศาสนาอิสลามหลายอย่าง ประกอบกับคนรุ่นเก่าที่ยังคงมีความคิดที่เป็นมาลาญที่ผูกพันกับวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ยังคงมีอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์อยู่ในวัยชราเป็นส่วนใหญ่ แต่คนรุ่นใหม่หากไม่เคร่งศาสนาหรือสนใจในวัฒนธรรมความบันเทิงส่วนอื่นมากขึ้นก็จะไม่ได้ใส่ใจกับสิ่งเหล่านี้ ทำให้เกิดการขาดช่วงในการสืบสานวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงเหล่านี้ไปอย่างน่าเสียดาย ขณะเดียวกันแม้ภาครัฐพยายามเข้ามาส่งเสริมและสนับสนุนดนตรีและการแสดงปัตตานีอย่างเต็มที่ก็ตาม แต่ส่วนใหญ่เป็นการเข้ามาส่งเสริมดนตรีในรูปแบบใหม่และซ้ำ ๆ เช่น ดิเกร์ฮูลู และ ร้องเง็ง ซึ่งเป็นรูปแบบดนตรีที่เป็นดนตรีที่มีการผสมผสานดนตรีสมัยใหม่และปรับเปลี่ยนรูปแบบไปมาก ขณะที่ดนตรีและการแสดงที่เป็นแบบแผนของมาลาญปัตตานีอื่น ๆ เช่น ลิละ มะโย่ง และวายังกุลิต กลับไม่ได้รับการสนับสนุนส่งเสริมดูแลเท่าที่ควร

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าวัฒนธรรมฮินดูจากอินเดียมีความสำคัญและมีบทบาทต่อประชาชนในด้านต่างๆในดินแดนแถบนี้รวมถึงปัตตานีอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นทางด้านวรรณคดี ภาษา ปรัชญา ศาสนา สถาปัตยกรรม รวมทั้งยังเป็นพื้นฐานสำคัญให้กับอารยธรรมของ

เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แม้ว่าในปัจจุบันศาสนาพราหมณ์และฮินดู จะไม่ได้เป็นศาสนาที่คนในดินแดนแถบนี้นับถือเป็นศาสนาหลักแล้วก็ตาม แต่ด้วยรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่ฝังรากลึกยังคงแฝงไว้ใน การดำเนินชีวิตของประชากรชุมชนในพื้นที่อย่างแนบแน่นและมีความเข้มแข็งอย่างยิ่ง

๔.๒ หลักการทางศาสนาอิสลามเกี่ยวข้องกับดนตรี

เป็นที่ทราบกันดีโดยทั่วไปว่าหลักการที่สำคัญของทุกศาสนาที่เหมือนกันประการหนึ่งคือการมุ่งเน้นให้ผู้คนที่นับถือแต่ละศาสนานั้นเป็นคนดี ทั้งที่ในความเป็นจริงแต่ละศาสนาต่างมีหลักศาสนบัญญัติที่กำหนดไว้แตกต่างกันไปตามความเชื่อและพื้นฐานการสั่งสอนของศาสนา ซึ่งหลักการในบทบัญญัตินั้นมีทั้งที่เป็นข้อปฏิบัติและที่เป็นข้อห้ามหรือข้อยกเว้นที่มีความหลากหลายและแตกต่างกันไป

ในส่วนของศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นศาสนาที่เริ่มเผยแพร่เข้ามาในดินแดนแถบนี้อย่างเป็นทางการตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๐๐๐ (Che Man, 1990 : 34) ซึ่งแม้เป็นการเข้ามาหลังจากการเข้ามาของศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ แต่ก็ถือได้ว่าศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่ได้ฝังรากลึกลงในวิถีชีวิตของชาวมลายูอย่างแนบแน่น และค่อย ๆ ผสมผสานกับวิถีชาติพันธุ์และความเป็นมาลายูของผู้คนในพื้นที่ปัตตานี และได้เข้าไปมีบทบาทในวิถีชีวิตของชาวปัตตานีในทุกแง่มุมมาจนถึงปัจจุบันนี้

ตามปฏิบัติการตามหลักการของศาสนาอิสลามหรือบทบัญญัติที่ได้กำหนดไว้นั้น เป็นการปฏิบัติที่ยึดหลักการจาก “คัมภีร์อัลกุรอาน” ซึ่งเป็นสิ่งที่บันทึกหลักคำสอนขององค์ศาสดา และอาจมีการตีความจากนักการศาสนา นักกฎหมายอิสลาม หรือนักวิชาการเกี่ยวกับหลักการปฏิบัติที่อาจมีข้อขัดแย้งหรือข้อสงสัยได้อีกด้วย (รอฮานี คาโอ๊ะ, ๒๕๕๒ : ๗) ซึ่งหลักการทางศาสนาอิสลามที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประกอบด้วย

๔.๒.๑ หลักการที่เกี่ยวกับใช้เครื่องดนตรี

บทศาสนบัญญัติที่เกี่ยวข้องกับดนตรีที่ในศาสนาอิสลามนั้น กำหนดไว้อย่างชัดเจนว่า “การใช้เครื่องดนตรีทุกชนิด เป็นสิ่งต้องห้ามในศาสนาอิสลาม” ยกเว้นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวที่อนุญาตให้สามารถใช้ได้เป็นกรณีพิเศษ นั่นคือเครื่องดนตรีที่เรียกว่า “กลองคู้ฟ” และเพื่อความเข้าใจที่ตรงกันในการยึดแบบปฏิบัติและเพื่อการคลี่คลายข้อสงสัยในการนำหลักศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลามที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไปใช้ จึงมีการใช้หลักการทางกฎหมายอิสลามที่เรียกว่า “หลัก

ซารีอะฮ์” ในการกำหนดเครื่องดนตรีต้องห้ามไว้อย่างชัดเจน และรวมไปถึงข้อห้ามเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่กำหนดไว้นี้อย่างชัดเจนอีกด้วย เครื่องดนตรีในบทบัญญัติดังกล่าวประกอบด้วย

๔.๒.๑.๑ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม ซึ่งในความหมายของศาสนาอิสลามหมายถึงเครื่องดนตรีทุกประเภทที่ใช้ลมในการกำเนิดเสียง

๔.๒.๑.๒ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ในความหมายของศาสนาอิสลามหมายถึงเครื่องดนตรีทุกประเภทที่ทำให้เกิดเสียงด้วยการสั่นสะเทือนของสาย ไม่ว่าจะเป็นด้วยวิธีการกำเนิดเสียงแบบใดก็ตาม ทั้งการดีด การสี การตี หรือ การเหวี่ยง

๔.๒.๑.๓ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหรือเครื่องเคาะ ในความหมายอิสลามครอบคลุมทั้งเครื่องดนตรีที่กำเนิดเสียงด้วยการกระทบกันของวัตถุ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากวัตถุกระทบกับวัตถุโดยตรงและเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงเป็นทำนองเพลงได้

๔.๒.๑.๔ เครื่องดนตรีที่ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีที่หลากหลาย (คือเครื่องดนตรีที่ผสมผสานเครื่องดังทั้ง ๓ ประเภทข้างต้น ทั้งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีหรือเครื่องเคาะ) ตั้งแต่ 2 ประเภทขึ้นไป

สำหรับ “กลองคຸຼຸຸຸ” จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีการอนุญาตให้ใช้ได้ตามบทศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลาม เนื่องจากการบัญญัติไว้ในหลักคำสอนอย่างชัดเจนแล้ว จึงไม่จัดอยู่ในเครื่องดนตรีต้องห้ามตามหลักการข้างต้น นอกจากนี้ในศาสนาอิสลามก็ยังคงมีบทบัญญัติเกี่ยวกับการใช้กลองคຸຼຸຸຸในหลายประการ เช่น ขนาดของกลอง รูปร่างลักษณะ และโอกาสที่ใช้ ว่าจะขัดกับข้อกำหนดเฉพาะกาลนั้นหรือไม่อีกด้วย

ข้อกำหนดเฉพาะกาลเกี่ยวกับการใช้กลองคຸຼຸຸຸนั้น จะต้องมิขนาดไม่ใหญ่เกินไปจากกลองคຸຼຸຸຸที่ใช้ในสังคมมุสลิมโดยทั่วไปที่ระบุไว้ในบทบัญญัติ รูปร่างลักษณะต้องคล้ายกับเทมบูรินของตะวันตกนั้นก็ต้องมีหนังึงเพียงด้านใดด้านหนึ่งของกรอบไม้ที่เป็นตัวกลองคຸຼຸຸຸเท่านั้น และประการที่สำคัญคือ การตีกลองคຸຼຸຸຸจะไม่ใช่อุปกรณ์ใด ๆ ในการตีให้เกิดเสียงนอกจากมือของผู้ตีเท่านั้น ซึ่งหากพิจารณาจากบทบัญญัติที่กำหนดไว้ดังกล่าวเกี่ยวกับกลองคຸຼຸຸຸก็จะพบว่า แท้จริงแล้วกลองคຸຼຸຸຸในความหมายของศาสนาอิสลามก็คือ “ร่ามะนา” นั่นเอง

๔.๒.๒ หลักการเกี่ยวกับการขับร้องและบรรเลงดนตรี

แม้ศาสนาอิสลามจะดูเหมือนมีข้อกำหนดที่มุ่งเน้นให้ผู้ศรัทธาปฏิบัติตามอิสลามอยู่ในความสงบและไม่เกี่ยวข้องกับการบันเทิงใด ๆ ก็ตาม แต่ในความเป็นจริงศาสนาอิสลามก็มีบทบัญญัติเกี่ยวกับการให้โอกาสทางด้านความบันเทิงสำหรับศาสนิกชนไว้อย่างชัดเจนเช่นกัน

เพียงแต่มีการกำหนดขอบเขตไว้เพื่อไม่ให้เกิดการสนใจในความบันเทิงมากเกินไป ซึ่งในทางดนตรีก็ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับข้ออนุญาตในการเล่นดนตรีและการร้องเพลงดังต่อไปนี้

๔.๒.๒.๑ หลักการข้อที่ ๑ การขับร้องเพลงร่วมกับกลองคู่พื้นนั้นถือว่าเป็นการกระทำที่ไม่ขัดกับหลักศาสนาอิสลาม แต่ก็มีข้อกำหนดไว้หลายประการ เช่น คำร้องและเนื้อหาของบทเพลงที่ขับร้องต้องมีเจตนาที่บริสุทธิ์ที่สอดคล้องกับหลักการของศาสนาอิสลามหรือเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับศีลธรรมที่ดี แต่หากเนื้อร้องของบทเพลงเกี่ยวข้องกับสิ่งที่ไม่ดี เช่น เรื่องที่ยั่ววนให้เกิดอารมณ์ทางเพศ การใช้คำไม่สุภาพ การเสียดสีผู้อื่น หรือใช้ในทางที่ไม่ควร เพลงเหล่านั้นก็จะถูกห้าม และหากแม้บทเพลงที่ขับร้องจะถูกต้องตามหลักการทางศาสนาทุกประการแต่เป็นการแสดงออกในที่ซึ่งไม่เหมาะสม เช่น ในวงเหล้า สถานที่ที่มีการเล่นการพนัน หรือสถานที่อันไม่สมควรอื่น ๆ ก็จะต้องถือว่าดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่ต้องห้ามและผิดหลักการทางศาสนาอิสลามตามบทศาสนบัญญัติทันที

๔.๒.๒.๒ หลักการข้อที่ ๒ การขับร้องเพลงร่วมกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ขัดกับหลักการในข้อกำหนดเครื่องดนตรีต้องห้ามในทัศนะของศาสนาอิสลาม ถือว่าเป็นสิ่งที่เป็นการบาปและชั่วร้าย ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่ศาสนาอิสลามมองว่าเสียงเพลงนั้นประกอบด้วยเสียงของเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีต้องห้ามที่ได้กำหนดไว้ในบทศาสนบัญญัติมาร่วมบรรเลงประกอบนั่นเอง

๔.๒.๒.๓ หลักการข้อที่ ๓ การขับร้องที่เป็นข้อยกเว้นที่สามารถขับร้องได้นั้น สามารถขับร้องได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย แต่สำหรับกรณีการขับร้องโดยผู้หญิง จะต้องเป็นการขับร้องเพื่อให้ผู้หญิงฟังเท่านั้นห้ามร้องให้ผู้ชายฟังโดยเด็ดขาด เนื่องจากในทัศนะของอิสลามมองว่า เสียงร้องของผู้หญิงสามารถกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกทางเพศของผู้ชายได้ และอาจนำไปสู่การชักจูงให้เกิดการผิดประเพณีในวิถีชีวิตระหว่างชายหญิงก่อนเวลาอันสมควร

๔.๒.๒.๔ หลักการข้อที่ ๔ บทเพลงที่อิสลามสนับสนุนในการขับร้องมากที่สุด คือบทเพลงที่มีเนื้อหาเพื่อกระตุ้นให้เกิดความเชื่อ ความศรัทธา และการทำความดีเพื่อถวายแด่องค์ศาสดาอัลเลาะห์

๔.๒.๓ หลักการใช้ดนตรีเพื่อในการนุญาต

หากวิเคราะห์ถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมา และการกำเนิดขึ้นของความเชื่อในศาสนาอิสลามจะพบว่า สิ่งเหล่านี้มีเรื่องราวของการต่อสู้ปรากฏอยู่หลายส่วน ความหมายของการต่อสู้ที่ว่าเป็นการต่อสู้กับปรากฏการณ์และแรงกดดันต่าง ๆ ที่จะทำให้ผู้นับถือศาสนาอิสลามเบี่ยงเบนไปจากคำสอนขององค์อัลเลาะห์ (ซึ่งสามารถตีความได้หลายลักษณะ ทั้งในเชิงการสู้รบกับจิตใจตัวเอง และเชิงการสู้รบกับผู้ที่มาเบียดเบียนวิถีชาวอิสลาม) นอกจากนี้ในการศึกสงครามของกลุ่มชนและผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามในสังคมมุสลิมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันก็มีปรากฏการสู้รบ

อยู่บ่อยครั้ง ทั้งนี้แต่การต่อสู้เหล่านี้ต้องเป็นกระทำเพื่อศาสนา มิได้ทำเพื่อตนเอง ซึ่งการต่อสู้ในหลักการนี้เรียกว่า “ญิฮาด”

ในการ “ญิฮาด” ไม่ว่าจะเป็นการต่อสู้กับกระบวนการทางความคิดและการปะทะกับผู้ที่มาเบียดเบียนศาสนาอิสลามก็ตามแต่ ถือว่าเป็นการกระทำเพื่อตั้งมั่นให้ศาสนาอิสลามสามารถดำรงอยู่ได้ ดังนั้นบริบทที่เกี่ยวข้องในกรอบประเพณีต่าง ๆ เพื่อการดำรงอยู่ของอิสลามในแง่มุมต่าง ๆ อันจะนำไปสู่การดำรงอยู่ของศาสนาอิสลามจึงสามารถกระทำได้ และหนึ่งในนั้นคือการ “ขับร้องเพลงปลุกใจ” ดังปรากฏหลักฐานที่สำคัญในบันทึกของ “อัลบุคอรีย” ว่า ท่านศาสดาของศาสนาอิสลามและสาวของท่านได้ร่วมกันร้องเพลงประสานเสียงด้วยกันดังนี้

“...อนัสรายานว่า ในขณะที่กำลังขุดคูน้ำรอบนครมีดีนะห์นั้น พวกมุญาฮิดะห์และชาวอัลซอร์ ก็เริ่มร้องบทกลอนความว่า

“พวกเราคือผู้ที่ประณามว่าจะจงรักภักดีต่อมุฮัมมัด
และเรายังคงยืนหยัดเคียงคู่ในอิสลามต่อไป”

หลังจากที่พวกมุญาฮิดะห์และชาวอัลซอร์ร้องเพลงในประโยคดังกล่าวข้างต้นจบ ท่านศาสดาก็ร้องตอบกลับความว่า

โอ้..อัลละอะห์ ไม่มีอะไรที่จะดียิ่งไปกว่าโลกอาคิเราะห์
ดังนั้นขอพระองค์จงประทานพรแก่พวกอัลซอร์และมุฮาเราะห์ด้วยเถิด”

(อบูบิลาลมุสต่อฟา อัลคานาดิ, ๒๕๔๑ : ๖๓ – ๖๔)

ซึ่งจะเห็นได้ว่าในศาสนาอิสลาม การกำหนดความหมายของการใช้ดนตรีในการ “ญิฮาด” นั้น เป็นกระบวนการนำดนตรีไปใช้ประโยชน์มากกว่าเพื่อการปลุกใจเพียงอย่างเดียว กล่าวคือ การร้องเพลงยังสามารถสร้างกำลังใจให้เกิดขึ้นกับผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามในการกระทำสิ่งต่าง ๆ เพื่อวิถีชีวิตที่มีอิสลามร่วมอยู่ให้สามารถดำเนินไปได้ด้วยดี นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างความสำคัญของศาสนาอิสลามให้ทุกคนได้สำนึกและตระหนัก ปลุกฝังความสัมพันธ์ให้ศาสนิกชนที่นับถือศาสนาอิสลามให้มีความรู้สึกรักศาสนาอิสลามเข้าไปอยู่ในทุกแง่มุมของวิถีชีวิต และศาสนาอิสลามเป็นชีวิตของทุกคนนั่นเอง

๔.๒.๔ หลักการในการใช้ดนตรีเนื่องในการต้อนรับบุคคลสำคัญ

หลักการที่สำคัญของศาสนาอิสลามอีกประการหนึ่ง คือการห้ามอิสลามนับถือสัญลักษณ์หรือรูปปั้นใดๆที่อาจทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในความศรัทธาที่มีต่อศาสนาอิสลามไปสู่สิ่งอื่นได้ แต่การแสดงความเคารพกับตัวบุคคลนั้นยังถือว่าเป็นสิ่งที่กระทำได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบุคคลสำคัญที่เป็นที่นาเคารพนับถือ ญาติผู้ใหญ่ นักวิชาการทางศาสนา หรือนักกรมุจาฮิดีนที่กลับมาจากการศึกษาสงคราม แม้แต่กระทั่งบุคคลที่มีความใกล้ชิดสนมกันอยู่ก่อนแล้ว แต่ได้จากกันไปเป็นระยะเวลานานจนกระทั่งต่อมามีโอกาสกลับมาพบกันใหม่อีกครั้ง ก็จัดว่าสามารถแสดงความเคารพหรือความระลึกความคิดถึงที่ได้กลับมาเจอกันได้เช่นกัน

ซึ่งในหลักศาสนาอิสลามก็ได้มีข้อบัญญัติในการยกเว้นเรื่องดนตรี ที่สามารถใช้ดนตรีเพื่อการแสดงการต้อนรับบุคคลสำคัญนี้ได้ด้วย แต่การใช้ดนตรีเพื่อการนี้ต้องไม่ขัดกับหลักการอื่นๆ ที่บทศาสนบัญญัติได้กำหนดไว้ นั่นคือ บทเพลง (รวมถึงบทกวี) ที่ใช้ขับร้องเพื่อต้อนรับ ต้องเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาบริสุทธิ์ ไม่มีการกล่าวในสิ่งที่เป็นอิสลามห้ามหรือผิดศีลธรรมจรรยาตามที่หลักศาสนาอิสลามได้กำหนดไว้ และสามารถนำเครื่องดนตรีที่ไม่ขัดต่อหลักศาสนามาบรรเลงประกอบได้ นั่นคือ “กลองคู้ฟ” นั่นเอง บทบาทของดนตรีในวิถีชีวิตของศาสนาอิสลามในส่วนนี้จึงสามารถกระทำได้

หลักการอนุญาตในการใช้ดนตรีเพื่อต้อนรับบุคคลสำคัญนี้ มีปรากฏหลักฐานที่สำคัญในฮาดิสที่บันทึกไว้หลายบทด้วยกัน เช่น

ฮาดิสที่ได้บันทึกรายงานไว้โดย อัดดรัลมิซีย์ จาก บุรอยเตาะห์ ได้บันทึกไว้ว่า มีเหตุการณ์ครั้งหนึ่งที่ท่านศาสดา “นะบี มุฮัมมัด” ได้ออกไปทำสงคราม หลังจากทำสงครามเสร็จสิ้นและท่านเดินทางกลับมาถึงแล้ว ทาสหญิงของท่านคนหนึ่งได้รับเข้ามาหาท่านและได้กล่าวด้วยความดีใจว่า

“... โอ้ว..ท่านศาสนทูตของอัลเลาะห์ แท้จริงแล้วฉันได้สาบานไว้ว่าหากอัลเลาะห์กลับมาอย่างปลอดภัย ฉันจะตีกลองคู้ฟและร้องเพลงต้อนรับท่าน...”

จากนั้นท่านศาสดา “นะบี มุฮัมมัด” ได้กล่าวตอบว่า

“...ถ้าเธอได้สาบานไว้ ก็ขอให้เธอได้ทำตามคำสาบานที่เธอได้ตั้งใจด้วยการร้องเพลงและตีกลองคู้ฟเถิด แต่ถ้าไม่ได้สาบานไว้ เธอก็จะทำอย่างทำ...”

ด้วยคำกล่าวของท่านศาสดา “นะบี มุฮัมมัด” ทาสหญิงดังกล่าวจึงเริ่มตีกลองคู่ฟระหว่างนั้นมีบุคคลอื่นเดินเข้ามา คือท่าน “อะบูบักร์” และท่าน “อาลี” ตามมาด้วยท่าน “อูสมาน” และเมื่อท่าน “อุมร์” เดินเข้ามาไม่นาน หลังจากนั้นท่านก็ได้โยนกลองไปไว้ด้านหลังของนางทาสและนั่งลงบนกลองนั้น ท่านศาสนทูตจึงได้กล่าวว่า

“..แท้จริงแล้วมันกลัวท่าน.. โอ้..อุมร์..”

(อบูบิลาลมุสต่อฟา อัลคานาดิ, ๒๕๔๑ : ๖๓ – ๖๔)

นอกจากนี้ยังมีฮาดิสที่ได้บันทึกไว้อีกเรื่องหนึ่ง จากการบันทึกของ “อัลซุร บินซุอัยบ์” ที่ได้อ้างอิงจากปู่ของเขามีความตอนหนึ่งเกี่ยวกับการใช้ดนตรีในการต้อนรับบุคคลสำคัญตามหลักศาสนาอิสลามว่า

“..โอ้..ศาสนทูตของอัลเลาะห์ แท้จริงแล้วฉันได้สาบานว่าจะตีกลองคู่ฟต่อหน้าท่าน..”

หลังจากนั้นท่านศาสดาได้ตอบกลับนางว่า

“..จงทำตามความตั้งใจที่ได้สาบานของเจ้าเถิด..”

จึงเห็นได้ว่าโดยหลักการของศาสนาอิสลาม แม้จะดูมีความเคร่งในเรื่องของความบันเทิง โดยเฉพาะทางด้านดนตรี แต่หากดนตรีนั้นเป็นดนตรีเพื่อการสืบทอดศาสนาและสร้างแรงบันดาลใจและใช้ในหนทางที่ไม่ขัดต่อหลักคำสอนและวิถีปฏิบัติที่ดีก็สามารถกระทำได้ รวมถึงการใช้ดนตรีในการต้อนรับบุคคลสำคัญดังที่ได้กล่าวมานี้ด้วยเช่นกัน

๔.๒.๕ หลักการในการใช้ดนตรีเพื่อการเฉลิมฉลอง

ในประเพณีและวิถีของศาสนาอิสลาม แม้จะมุ่งเน้นให้ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามทุกคนตั้งมั่นในหลักคำสอนเป็นหลัก แต่ศาสนาอิสลามก็มีประเพณีและมีเทศกาลเฉลิมฉลองที่ได้มีการกำหนดไว้ในบทบัญญัติตามหลักศาสนบัญญัติของอิสลามอยู่ด้วย

ซึ่งประเพณีหรือเทศกาลที่สำคัญทางศาสนาอิสลามที่ได้กำหนดให้มีการรื่นเริงและความบันเทิงในขอบเขตตามกรอบอันเหมาะสมและไม่ขัดต่อหลักศาสนาอิสลาม มีอยู่หลายเทศกาลเช่นกัน ที่เห็นได้ชัดการเฉลิมฉลองในเทศกาลในตรุษของศาสนาอิสลามที่เรียกว่า “วันอีด”

“วันตรุษ” “วันตรุษอีด” หรือ “วันอีด” เป็นวันสำคัญของศาสนาอิสลามที่ชาวมุสลิมทั่วโลกจะมีการเฉลิมฉลองอย่างมีความสุข ในวันนี้จะมีกิจกรรมต่าง ๆ และประเพณีปฏิบัติที่จัดขึ้นเป็นการเฉพาะ เช่น แต่งกายให้สะอาดเรียบร้อยและมีความสวยงามกว่าทุกวัน มีการพบปะกันระหว่างชาวมุสลิมเพื่อร่วมกันทำพิธีละหมาดในวันดังกล่าวนี้ที่สนามที่เป็นลานกว้างหรือในมัสยิดที่สามารถรองรับผู้ร่วมการละหมาดได้มากกว่าการละหมาดในช่วงเวลาปกติ จากนั้นจะมีการเดินทางไปท่องเที่ยวหรือเยี่ยมเยียนญาติพี่น้องที่อาจไม่ได้พบปะกันมานานหรือเพื่อเป็นการกระชับความสัมพันธ์ระหว่างกัน และจะมีการรับประทานอาหารร่วมกันในช่วงเวลาที่เหมาะสม ไม่ว่าจะเป็นมือเที่ยงหรือมือเย็นก็ได้ตามความสะดวกของแต่ละครอบครัว

ในภาคใต้ของประเทศไทยโดยเฉพาะที่ปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลของปัตตานี ชาวมุสลิมที่พูดภาษามลายูจะเรียกวันนี้ว่า “วันฮารีรายอ” (เป็นการเรียกแบบภาษามลายูปัตตานี) หรืออาจจะเรียกว่า “วันฮารีรายอ (Hari Raya)” (หากเป็นการเรียกแบบภาษามลายูกลาง) ซึ่งมีความหมายว่า “วันใหญ่” หรือที่ภาษาอาหรับเรียกกันว่า “วันอีด” ซึ่งบางครั้งชาวมลายูทั้งที่ในประเทศไทยแถบปัตตานีและจังหวัดใกล้เคียงและชาวมุสลิมในประเทศมาเลเซียก็ต่างเรียกทับศัพท์ตามไปด้วย

ในโลกมุสลิมโดยทั่วไป การประกอบศาสนพิธีตรุษอีดลฟีตริรวมถึงการเฉลิมฉลองดังกล่าวนี้ มีการปฏิบัติกันในประเทศมุสลิมหรือชุมชนที่มีการนับถือศาสนาอิสลามกันทั่วไปตามเมืองใหญ่ของชาวมุสลิม ซึ่งในแต่ละรอบปีวันอีดจะมี 2 วัน คือ

๔.๒.๕.๑ วันตรุษอีดุลฟิฏริ (สะกดไม่มาตรฐาน อีดิลฟิตรี) ในวันที่ ๑ เชาวาล จะมีเลี้ยงอาหารให้แก่ญาติมิตร หลังจากนมาซอีด

๔.๒.๕.๒ วันตรุษอีดุลอัฎฮา ในวันที่ ๑๐ ชุลฮิจญะฮ์ จะมีการเชือดสัตว์พลี (กูรบาน) และเลี้ยงอาหารให้แก่ญาติมิตร หลังจากนมาซอีด

สำหรับประเทศต่าง ๆ ที่นับถืออิสลามเป็นศาสนาประจำชาติหรือเป็นศาสนาหลัก และมีการปกครองด้วยระบบกษัตริย์จะมีการประกอบพระราชพิธีตรุษอีด โดยมีพระมหากษัตริย์ในประเทศนั้นจะเสด็จเป็นองค์ประธานด้วยพระองค์เอง หรือหากเป็นการปกครองที่ไม่มีระบบกษัตริย์ก็จะมีผู้นำสูงสุดเดินทางมาเป็นประธานในการประกอบพิธีเอง เช่น ประเทศซาอุดีอาระเบีย ประเทศกาตาร์ ประเทศโอมาน ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย และประเทศบรูไน เป็นต้น

สำหรับในประเทศไทยนั้น พิธีดังกล่าวจะมีขึ้นในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีประชากรนับถือศาสนาอิสลามเป็นจำนวนมาก และทางรัฐบาลได้กำหนดให้ “วันตรุษ” หรือ “วันอีด” ดังกล่าวเป็นวันหยุดราชการพิเศษเป็นการเฉพาะในพื้นที่ ๔ จังหวัดของประเทศไทย ประกอบด้วย จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส และจังหวัดสตูล ส่วนจังหวัด

อื่น ๆ ในประเทศไทยนั้นแม้ไม่ได้กำหนดให้เป็นวันหยุดราชการเนื่องจากเป็นจังหวัดที่ไม่ได้มีประชาชนนับถือศาสนาอิสลามเป็นจำนวนมากก็ตาม แต่ก็จะมีการประกอบพิธีโดยผู้นำศาสนาและมีเทศกาลรื่นเริงต่าง ๆ เช่นนี้ตามความเหมาะสมด้วย

หลักฐานที่ปรากฏเกี่ยวกับการอนุญาตให้มีความรื่นเริงเพื่อการเฉลิมฉลองในวันสำคัญดังกล่าวนี้ มีการระบุว่าสามารถมีการขับร้องเพลงประกอบการบรรเลงด้วยกลองตุ้มได้ ดังเช่นเนื้อความในบทอาดิศที่ว่า

“...ท่านหญิงอาอีชะกล่าวว่า ท่านศาสดาได้เดินเข้ามาหาฉัน ในขณะที่เด็กหญิง ๒ คนกำลังขับร้องเพลงของนูอัส โดยที่ท่านศาสดาได้นอนลงและหันหน้าไปทางอื่น จากนั้นเมื่ออะบูรบักก์ผ่านเข้ามา อะบูรบักก์ก็ต่อว่าฉันอย่างโกรธเกรี้ยวว่า **ปล่อยให้ขลุ่ยของชัยฏอนอยู่ต่อหน้าท่านศาสดาได้อย่างไร** จากนั้นเมื่อท่านศาสดาได้ยินประโยคดังกล่าวจึงหันมาแล้วพูดตอบกลับว่า **ปล่อยให้พวกนางเถิด** จากนั้นท่านหญิงอาอีชะจึงกล่าวต่อไปว่า เมื่อท่านศาสดาจับลับฉันจึงให้สัญญาณกับพวกนาง และพวกนางก็ออกไป..”

นอกจากนี้ยังมีรายงานการบันทึกเรื่องราวอีกฉบับเกี่ยวเรื่องนี้ ซึ่ง “อัลบุคอรีย” ได้บันทึกไว้ในลักษณะใกล้เคียงกันกล่าวถึงเรื่องราวนี้ว่า

“...ตอนที่ผู้หญิงสาว ๒ คนกำลังตีกลองอยู่กับนางอาอีชะ ปรากฏว่าอะบูบักก์ได้เดินเข้ามานางอาอีชะ ซึ่งขณะนั้นท่านศาสดากำลังนอนหลับและห่มผ้าอยู่ ท่านอะบูบักก์ก็ได้พูดว่ากล่าวผู้หญิงสาวทั้ง ๒ คนที่กำลังเล่นดนตรีนั้น ไม่นานท่านศาสดาก็ตื่นและเปิดผ้าห่มออกมาและกล่าวว่า **จงปล่อยให้พวกนางเถิด โอ้บุรбакก์ เพราะช่วงนี้คือช่วงเทศกาลวันอีดิ..**”

ซึ่งนี้ย่อมเป็นหลักฐานที่ชัดเจนยิ่งที่ทำให้เห็นว่า ในวันที่มีการเฉลิมฉลอง โดยเฉพาะใน “วันตรุษ” หรือ “วันอีดิ” มีการอนุญาตให้ชาวมุสลิมสามารถเล่นดนตรีเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองได้นั่นเอง และทุกครั้งที่เทศกาลดังกล่าวได้เวียนมาถึงก็มักจะมีการเฉลิมฉลองด้วยความรื่นเริงและมีดนตรีเข้าไปประกอบเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ รวมถึงในปัตตานีที่มีวิถีชีวิตในลักษณะความเป็นมาลาญอิสลามด้วย

๔.๒.๖ หลักการในการเล่นดนตรีที่นักวิชาการอิสลามเห็นควรว่าสามารถกระทำได้

นอกเหนือจากข้อกำหนดในการอนุญาตให้มีการขับร้องและเล่นดนตรีได้ในโอกาสต่างๆและเงื่อนไขที่กำหนดของศาสนาอิสลามแล้ว การที่ชาวมุสลิมจะขับร้องหรือเล่นดนตรีในโอกาสอื่นๆก็ยังสามารถกระทำได้เช่นกัน แต่ทั้งนี้จะต้องอยู่ในเงื่อนไขของการไม่ละเมิดข้อกำหนด

ของศาสนาอิสลามที่ได้บัญญัติไว้ เช่น การขับร้องเพลงที่มีเนื้อหาที่ไม่ขัดกับหลักการทางอิสลาม เพื่อวัตถุประสงค์ของการสร้างกำลังใจให้กับชีวิต เพื่อการสร้างกำลังใจในการทำงานที่ตนเองมีความท้อแท้ และการขับร้องเพราะความเบื่อหน่ายในการทำงาน บทเพลงที่ขับร้องอาจเป็นเพลงแนวเดี่ยวหรือเพลงประสานเสียงก็ได้ทั้งสิ้น ซึ่งได้ปรากฏหลักฐานสำคัญที่กล่าวถึงการขับร้องและเล่นดนตรีในลักษณะนี้ ในช่วงที่ซออาบ๊ะห์ (ซึ่งเป็นผู้ที่อยู่ร่วมสมัยกับศาสดาของศาสนาอิสลาม และได้ชี้แนะแนวทางของท่านศาสดาในการปฏิบัติตนเช่นเดียวกัน) ได้ขับร้องขณะที่ช่วยกันทำงานในการขุดสนามรอบนครมาดีนะห์ หรือ ระหว่างการเดินทางไกลโดยขี่ม้าหรืออูฐเป็นยานพาหนะ และต้องใช้เวลานานและทำให้เกิดความเบื่อหน่าย จึงต้องมีการใช้ดนตรีมาเป็นเครื่องมือเพื่อสร้างกำลังใจให้ทุกคนสามารถฝ่าฟันอุปสรรคในการทำงานหรือเดินทาง ทั้ง ระยะทาง ระยะเวลา และความร้อน เพื่อไปสู่เป้าหมายปลายทางที่ได้กำหนดไว้นั่นเอง

นอกจากนี้การขับร้องและการเล่นดนตรีในแนวความคิดของอิสลามที่นอกเหนือข้อกำหนดเดิม ยังสามารถกระทำเพื่อการเร่งฝีเท้าสัตว์ในการเดินทาง ซึ่งพบได้ในช่วงที่ชาวอาหรับต้องออกเดินทางไปยังที่ไกล ๆ ด้วยวิธีการเดินทางแบบคาราวาน ดังที่ค้นข้อมูลของท่านศาสดาได้กระทำตอนที่เดินทางและสามารถเดินทางไปด้วยความรวดเร็วกว่าคนอื่นด้วยการขับร้องเพลงระหว่างการเดินทางโดยอยู่ภายใต้เนื้อหาที่อิงตามข้อกำหนด

สำหรับการขับร้องในโอกาสอื่น ๆ ที่น่าสนใจและสามารถกระทำได้ในความเป็นอิสลามยังมีอีกหลายประการ เช่น การขับร้องเพลงเมื่ออยู่คนเดียวตามลำพังเมื่อตนเองเกิดความเบื่อหน่ายหรือโดดเดี่ยว การขับร้องเพลงเพื่อเป็นการกล่อมลูกหลานเพื่อให้เด็กหยุดร้องไห้ หรือเพื่อต้องการให้เด็กเกิดความสุขสนาน แม้แต่การขับร้องเพลงที่เพื่อเด็กนอนหลับในลักษณะของเพลงกล่อมลูกก็สามารถทำได้เช่นเดียวกัน (รอฮานี คาโอ๊ะ, ๒๕๕๒ : ๑๘ – ๑๙)

จากหลักการและข้อกำหนดเกี่ยวกับดนตรีของศาสนาอิสลามนั้นพบว่า ศาสนาอิสลามไม่ได้ปิดกั้นเรื่องความบันเทิงซึ่งหมายรวมถึงดนตรีด้วยไปเสียทั้งหมด การขับร้องนั้นต้องอยู่ในกรอบของหลักศาสนาและความพอดี และไม่ทำให้เกิดความลุ่มหลง มอบเมา และจงใจให้ประพฤตินทางที่ไม่ชอบ และกิจกรรมทางศาสนาอิสลามก็มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องกับส่วนหนึ่ง เช่น การขอคูอา (การขอพรพระเจ้า) หรือ การทำการกุศลต่างๆเป็นต้น ดังนั้นเมื่อศาสนาอิสลามได้เผยแผ่ไปที่ใด หลักปฏิบัตินี้จึงถูกนำไปใช้เป็นแนวปฏิบัติเช่นเดียวกับบทศาสนบัญญัติอื่นๆที่เกี่ยวข้องในความเป็นวิถีอิสลามต่าง ๆ ตามไปด้วยในทุกสังคม

๔.๓ ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี

ด้วยความที่ปัตตานีเป็นเมืองที่มีการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองจากปัจจัยต่าง ๆ ทั้งวัฒนธรรม ศาสนา กลุ่มชาติพันธุ์ และปัจจุบันอื่น ๆ ดังนั้นสิ่งเหล่านี้จึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างให้ดนตรีปัตตานีมีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง ซึ่งดนตรีปัตตานีมีลักษณะเฉพาะที่สำคัญดังต่อไปนี้

๔.๓.๑ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย

จากประวัติศาสตร์ของปัตตานีที่มีการเข้ามาของศาสนาที่หลากหลาย เริ่มจากการนับถือผีเช่นเดียวกับสังคมมนุษย์ในอดีตโดยทั่วไป จนกระทั่งศาสนาพราหมณ์เข้ามาในดินแดนแถบนี้ตามมาด้วยศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ และท้ายสุดคือการเข้ามาของศาสนาอิสลาม ซึ่งแม้จะเป็นศาสนาที่เข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีเป็นลำดับท้ายสุด แต่ก็ถือได้ว่าศาสนาอิสลามได้ส่งผลกระทบต่อความเป็นปัตตานีในหลายมิติ รวมถึงเรื่องทางวัฒนธรรมและการใช้กรอบทางศาสนาเป็นสิ่งที่กำหนดวิถีการดำเนินชีวิตแทบทุกด้าน

ยิ่งไปกว่านั้น การที่ปัตตานีเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญมาแต่ครั้งอดีต ทำให้มีการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในปัตตานีที่หลากหลาย ทั้งการเข้ามาลงหลักปักฐานและการเข้ามาเป็นการชั่วคราวเพื่อวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการค้าขาย เพื่อการศาสนา หรือเพื่อการเมือง การปกครอง ซึ่งทำให้มีการนำเอาวัฒนธรรมจากต่างถิ่นและต่างภูมิภาคเข้ามาเผยแพร่ในปัตตานีอีกมิติหนึ่งนอกเหนือจากอิทธิพลทางศาสนาที่เข้ามา

ดังนั้นการที่ปัตตานีเป็นสังคมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ทั้งในเชิงกลุ่มชาติพันธุ์และเรื่องศาสนาตลอดจนวัฒนธรรมที่เข้ามาเกี่ยวข้องในด้านอื่น ๆ จึงส่งผลให้ปัตตานีเป็นเมืองที่เอกลักษณ์เฉพาะถิ่นในการผสมผสานวัฒนธรรมในหลายเรื่อง ทั้งการอยู่ร่วมกันอย่างแยกส่วน และการผสมผสานจนกลายเป็นลักษณะวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นของปัตตานีเอง ซึ่งเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมเหล่านี้ได้สะท้อนผ่านงานทางดนตรีของปัตตานีด้วย

เหตุดังกล่าวทำให้ดนตรีปัตตานีเป็นดนตรีที่มีความหลากหลายในเชิงเนื้อหาและตัวตนของบริบทที่เกี่ยวข้อง ทั้งการเป็นดนตรีที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งความหลากหลายที่เห็นได้ด้วยสายตาและสิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น ดนตรีรองเง็ง เป็นดนตรีที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่หลากหลายที่เห็นได้ชัดจากภาพของเครื่องดนตรีที่ผสมผสานในวง ที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีจากตะวันออกกลาง และเครื่องดนตรีพื้นเมือง รวมถึงบทเพลงที่ใช้ก็มีทั้งบทเพลงพื้นเมืองเฉพาะถิ่นที่สืบทอดกันมา และบทเพลงจากดินแดนเพื่อนบ้าน เช่น ชาว หรือ มาเลเซีย รวมถึงบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก ส่วนบริบทอื่น ๆ ในดนตรีรองเง็งก็มีที่มาจากการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายด้วยเช่นกัน เช่น

เรื่องทำรำในการแสดงร้องเงิ้ง ที่มีการนำเอาวัฒนธรรมฝรั่งมาทำจากตะวันตกมาผสมผสานกับทำเดินรำพื้นเมืองจนมีลักษณะเฉพาะตามแบบฉบับร้องเงิ้งปัตตานี หรือแม้แต่เครื่องแต่งกายของนักดนตรีและนักแสดงต่างมีการผสมผสานจากวัฒนธรรมชาวมลายู วัฒนธรรมจีน และวัฒนธรรมอาหรับ รวมถึงวัฒนธรรมมลายู จนกลายเป็นรูปแบบที่เห็นเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีทุกวันนี้

๔.๓.๒ อยู่ภายใต้กรอบของศาสนาอิสลาม

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันแม้ปัตตานีจะเป็นดินแดนที่มีการเข้ามาของศาสนาหลายศาสนา รวมถึงมีการเข้ามาของชนชาติต่าง ๆ ที่ต่างนำเอาวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นของตนเข้ามายังปัตตานี และมีการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมและหลักความคิดจากศาสนาต่าง ๆ เหล่านี้ในวัฒนธรรมปัตตานีก็ตาม แต่ทั้งหมดก็จะอยู่ภายใต้กรอบของหลักการของศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นศาสนาหลักที่เข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีแทบทั้งสิ้น

ในหลักการเกี่ยวกับดนตรีที่ปรากฏในบทศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลาม แม้จะในอิสลามไม่เห็นด้วยกับความบันเทิงหรือความรื่นเริงรวมทั้งเรื่องดนตรีมากนัก แต่ก็ไม่ได้จำกัดเรื่องของความบันเทิงเสียทั้งหมด ยังคงมีการผ่อนผันให้มีความบันเทิงและดนตรีได้ตามความเหมาะสม เช่น การมีความรื่นเริงในวันสำคัญทางศาสนาโดยเฉพาะในวันตรุษหรือที่ชาวมุสลิมเรียกกันว่า “วันอีดี” ส่วนเรื่องของดนตรีนั้นก็ยังสามารถขับร้องได้ด้วยการใช้เครื่องดนตรีที่กำหนดและอนุญาตให้สามารถบรรเลงได้ ในขณะที่เดียวกันเรื่องของบทเพลงที่ขับร้อง ศาสนาอิสลามจะเห็นชอบให้สามารถขับร้องเพลงที่มีเนื้อหาที่ดีงาม เกี่ยวกับการสรรเสริญพระเจ้า การกระทำความดี และคำร้องในการดนตรีที่ไม่ก่อให้เกิดความลุ่มหลง มัวเมาในสิ่งที่ไม่เหมาะสมไม่ควร ทั้งในเรื่อง ยาเสพติด การพนัน การลักขโมย และเรื่องเพศ เป็นต้น ซึ่งจะเห็นได้จากบทร้องในดนตรีปัตตานีส่วนใหญ่จะอยู่ภายใต้กรอบความคิดตามหลักศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลามดังกล่าว

ลักษณะเด่นของดนตรีด้านนี้จะเห็นได้จาก ดนตรีอานาซิดที่เป็นแบบแผนดนตรีขับร้องที่ถูกต้องตามข้อกำหนดของศาสนาอิสลามที่มีการขับร้องประกอบเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว นั่นคือ “กลองตุ้ม” แม้ว่าปัจจุบันจะมีรูปแบบการขับร้องดนตรีอานาซิดที่มีการใช้ดนตรีสมัยนิยมมาบรรเลงประกอบการขับร้องเพื่อความทันสมัยและดึงดูดความสนใจของผู้ฟังก็ตาม แต่ก็ยังคงรักษาไว้ซึ่งหลักการในเรื่องคำร้องตามหลักศาสนาในบทบัญญัติของศาสนาอิสลามอย่างเคร่งครัด นอกจากนี้ในส่วนของคิเฎร์ฮุฎก็เช่นกัน แม้จะเป็นดนตรีปัตตานีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีอานาซิดอีกทอดหนึ่ง แต่รูปแบบการบรรเลงในการแสดงคิเฎร์ฮุฎก็ยังยึดหลักการที่สำคัญในการดนตรีของศาสนาอิสลาม โดยอาศัยกลอง “ตุ้ม” เป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงหลัก แม้ต่อมาภายหลังจะมีการนำเอาเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาผสมผสานเพิ่มเติมตามความเหมาะสมบ้างก็ตาม

แต่ประเด็นหนึ่งที่เป็นข้อจำกัดและเริ่มทำให้ดนตรีปัตตานีบางลักษณะเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงหรือสูญหายไปได้ก็คือ ข้อจำกัดที่ศาสนาอิสลามไม่เน้นเรื่องเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง และไม่นิยมให้ผู้ที่เป็นศาสนิกชนของศาสนาอิสลามไปเคารพบูชาหรือเชื่อในสิ่งอื่นนอกเหนือจากศาสดาของศาสนาอิสลาม ดังนั้นวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่เป็นรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหรือศาสนาอื่น เช่น ความเชื่อในทางศาสนาพราหมณ์และฮินดูจึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง เช่น การแสดงมะโย่งและการแสดงส๊ะยะ เนื่องจากการแสดงเหล่านี้ต้องมีพิธีกรรมในการไหว้ครู ซึ่งเป็นฐานความคิดมาจากศาสนาอื่น ๆ ไม่ใช่ศาสนาอิสลาม ดังนั้นเมื่อคนรุ่นเก่าที่ยังคงสนใจและสืบทอดดนตรีและการแสดงเหล่านี้ที่มีความเป็นมาหลายมากกว่าความรู้สึกที่เป็นอิสลามค่อย ๆ ล้มหายตายจากไป คนรุ่นใหม่ที่มีความรู้สึกว่าตนเองมีความเป็นอิสลามมากกว่ามาลาญก็คงจะไม่เห็นควรที่จะเข้าไปสัมผัสหรือเกี่ยวข้องกับดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอื่นเช่นนี้ เนื่องจากเกรงว่าจะผิดหลักศาสนาอิสลามที่ถือได้ว่าเป็นแนวทางและเป็นทุกอย่างของชีวิตนั่นเอง

๔.๓.๓ มีรากเหง้าของความเป็นมาลาญ

แม้สภาพส่วนหนึ่งของดนตรีปัตตานีจะเป็นดนตรีที่ผูกโยงกับศาสนาอิสลามและความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เข้ามามีบทบาทในดนตรีปัตตานีเป็นหลัก จนทำให้วัฒนธรรมหรือแนวความเชื่อทางด้านศาสนาอื่น ๆ ที่เคยมีอิทธิพลต่อสังคมปัตตานีในอดีตไม่สามารถมีบทบาทในดนตรีปัตตานีได้อย่างเช่นแต่ก่อน แต่ด้วยความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มาลาญของคนปัตตานีที่เป็นสิ่งที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ก็ทำให้วิถีชีวิตของชาวปัตตานีคงมีวัฒนธรรมมาลาญอยู่ในวัฒนธรรมหลายส่วน ซึ่งหนึ่งในนั้นคือเรื่องของภาษา ดังนั้นการแสดงที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวต่าง ๆ คตินิยม และความเชื่อที่แฝงดนตรีและการแสดง หรือบทขับร้องต่าง ๆ ในดนตรีปัตตานีก็ยังคงใช้ภาษามาลาญเป็นจำนวนมาก แม้ว่าจะมีอิทธิพลของภาษาชวา ภาษาอาหรับและภาษาไทยเข้ามาผสมผสานบ้างดังที่ได้กล่าวมาแล้วก็ตาม แต่นั่นไม่ใช่ตัวตนของความเป็นชาติพันธุ์มาลาญ อย่างแท้จริง แม้ภาษาไทยและภาษาอาหรับจะมีความสำคัญในเรื่องของความจำเป็นในการชีวิตและการศาสนาก็ตาม แต่ก็ไม่ได้มีบทบาทสำคัญไปกว่าภาษามาลาญเลยแม้แต่น้อย รวมถึงเครื่องแต่งกายของนักดนตรีและผู้แสดงประกอบในดนตรีปัตตานีแทบทุกประเภทจะมีการแต่งกายโดยใช้ฐานความเป็นมาลาญเป็นที่ตั้งทั้งสิ้น รวมถึงเครื่องดนตรีบางชิ้นที่ใช้ในดนตรีปัตตานี โดยเฉพาะดนตรีที่เป็นแบบแผนที่สืบทอดมาแต่โบราณ อย่างดนตรีส๊ะยะและดนตรีมะโย่ง ยังคงใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมและไม่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นเข้ามามากนัก สิ่งหนึ่งในเครื่องดนตรีมาลาญที่ใช้และเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญคือ “กลองมาลาญ” หรือ “เกนดัง” นั่นเอง

๔.๓.๔ มีความสัมพันธ์กับดนตรีของประเทศเพื่อนบ้าน

จากประวัติศาสตร์ของปัตตานีที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จะเห็นถึงสภาพของดินแดนปัตตานีที่มีความเปลี่ยนแปลงในเชิงการปกครองพื้นที่ที่อยู่ตลอดเวลา ซึ่งบางครั้งดินแดนปัตตานีสามารถรวมเป็นพื้นที่ที่มีความเข้มแข็งและเป็นปึกแผ่นเพียงหนึ่งเดียว แต่บางครั้งปัตตานีก็สูญเสียอธิปไตยในพื้นที่และต้องตกไปอยู่ภายใต้การปกครองของดินแดนอื่นบ้าง และบางครั้งปัตตานีต้องเสียพื้นที่บางส่วนให้กับดินแดนอื่นไป ซึ่งหากตีเส้นในเรื่องของเขตแดนการปกครองที่มีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาเหล่านี้จะพบว่ามีผลกระทบและสร้างความแตกต่างในพื้นที่ปัตตานีอยู่เป็นระยะ โดยเฉพาะในปัจจุบันพื้นที่ปัตตานีในอดีตส่วนหนึ่งจะตกไปอยู่ในเขตประเทศมาเลเซียแล้วก็ตาม แต่ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวไม่สามารถทำลายความสัมพันธ์ในเชิงของความใกล้ชิดและและความสัมพันธ์ในเชิงของชาติพันธุ์ที่มีความเหมือนในเรื่องของศาสนา ภาษา และวัฒนธรรมที่มีรากเหง้าเดียวกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่ดินแดนที่ถูกพันใกล้ชิดกับปัตตานีมาแต่อดีตบางส่วนจะตกไปอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศอื่น คือประเทศมาเลเซียแล้วก็ตาม แต่ด้วยความที่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์มาลาญที่เหมือนกัน ภาษาที่ใช้เป็นภาษาเดียวกัน และ ศาสนาที่นับถือเป็นศาสนาเดียวกัน จึงทำให้คนในพื้นที่ทั้ง ๒ แดนที่เคยเป็นคนกลุ่มเดียวกันถูกแบ่งด้วยเส้นแบ่งประเทศและต้องอยู่ในเขตต่างกัน แต่สิ่งเหล่านี้ก็ไม่ได้ทำให้เกิดการแบ่งแยกกลุ่มคนตามเส้นแบ่งประเทศนี้ตามไปด้วย เพราะผู้คนทั้ง ๒ ประเทศส่วนใหญ่ต่างเป็นญาติพี่น้องกัน ที่สำคัญไปกว่านั้นแม้ดินแดนที่เป็นปัตตานีในอดีตที่มีการแยกตัวออกมาส่วนใหญ่อจะอยู่ที่ประเทศไทย แต่ความผูกพันของปัตตานีที่มีต่อวัฒนธรรมที่เป็นวัฒนธรรมหลักของมาเลเซียกลับมามีความสัมพันธ์และใกล้ชิดกับปัตตานีมากกว่าวัฒนธรรมสยาม ดังนั้นความเคลื่อนไหวและวัฒนธรรมความเป็นมาลาญของมาเลเซียจึงได้ส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างดนตรีปัตตานีตามไปด้วย อิทธิพลของประเทศเพื่อนบ้านอย่างมาเลเซียจึงส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างงานทางดนตรีมากกว่าประเทศไทยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ดังจะเห็นได้จากวัฒนธรรมทางการดนตรีที่ปรากฏในพื้นที่ปัตตานี ต่างมีความเหมือนหรือใกล้เคียงกับวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่ปรากฏในประเทศมาเลเซียเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีรองเง็ง ดิเกร์ฮูตู อานาซิด ลีละ วายังกูลิต หรือแม้แต่มะโย่ง ทั้งนี้อาจมีดนตรีบางประเภทที่ก่อกำเนิดขึ้นในดินแดนปัตตานีที่ยังคงอยู่ในเขตประเทศไทยในปัจจุบันดังเช่น กรือโต๊ะ ซึ่งส่งอิทธิพลไปยังประเทศมาเลเซียด้วย

สำหรับดนตรีที่มีความเหมือนทั้งในประเภทและรูปแบบดนตรีของทั้ง ๒ ประเทศนั้น แม้จะมีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา แต่ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจะเป็นการส่งผลจากอิทธิพลดนตรีฝั่งประเทศมาเลเซียมายังดนตรีในเขตปัตตานีของประเทศไทยเป็นส่วนใหญ่ ดังจะเห็นได้จาก

การปรับเปลี่ยนรูปแบบคนตรีปัดตานีที่เคลื่อนไหวตามดนตรีในฝั่งมาเลเซีย เช่น การมีแนวคนตรีต้นแบบจากประเทศมาเลเซียโดยเฉพาะคนตรีอานาซิดีที่ได้รับความนิยมจากประชาชนในพื้นที่ค่อนข้างมาก การมีกระแสนักร้องของประเทศมาเลเซียที่อยู่ในความนิยมของคนไทยในเขตปัดตานีในขณะเดียวกันการสรรหาบทเพลงใหม่ ๆ ของคนตรีของรองเง็งก็ดี หรือเพลงจากคนตรีของคิเกร์ฮูลูก็ดี ก็มักจะนำเอาบทเพลงที่ได้รับความนิยมในประเทศมาเลเซียมาขับร้องกันอย่างแพร่หลายด้วยเช่นกัน และสิ่งหนึ่งที่เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ของกระแสวัฒนธรรมคนตรีของประเทศมาเลเซียที่เข้ามาอิทธิพลของประเทศไทยคือการวางแผงของผลงานเพลงคนตรีจากนักร้องและนักดนตรีจากประเทศมาเลเซียที่มีปรากฏในร้านค้าต่าง ๆ ในพื้นที่ควบคู่ไปกับผลงานเพลงของนักร้องนักดนตรีชาวไทยและยังรวมถึงเรื่องการนำทำนองเพลงจากมาเลเซียมาร้อง ทั้งร้องทั้งเพลงและเอาทำนองมาใส่เนื้อร้องเป็นภาษามลายูถิ่นปัดตานีหรือภาษาไทยก็มีปรากฏให้เห็นอยู่โดยทั่วไปในปัดตานีและพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้เช่นเดียวกัน และมีปรากฏหลักฐานว่ามะโย่งในมาเลเซียเป็นการรับอิทธิพลจากมะโย่งฝั่งปัดตานีอีกด้วย

๔.๓.๕ มีการปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอดเวลา

ด้วยวัฒนธรรมของสังคมปัดตานีที่เป็นสังคมที่มีการเข้ามาของชนต่างชาติและศาสนาอยู่บ่อยครั้ง และปัจจุบันปัดตานีก็ยังเป็นสังคมที่ดำรงอยู่ในลักษณะนี้ ทำให้ปัดตานีต้องพบเจอกับความหลากหลายของวัฒนธรรมและการเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตามไปด้วย ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้ยังคงปรากฏให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในการปรับตัวเพื่อให้ตนเองสามารถอยู่รอดได้ในหลายลักษณะ เช่น เรื่องของเครื่องดนตรีที่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องดนตรีอยู่ตลอดเวลา ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานกับรูปแบบดนตรีเดิม ดังจะเห็นได้จากที่วงดนตรีรองเง็งมีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ นอกเหนือจากไวโอลินมาบรรเลงผสมผสานกัน ทั้งการนำ วิโอล่า เชลโล่ และดับเบิลเบส มาบรรเลงผสมผสานร่วมกับวงดนตรีรองเง็งเดิม หรือการแสดงคิเกร์ฮูลูที่แต่เดิมจะมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะบรรเลงประกอบเท่านั้น แต่ต่อมาเนื่องด้วยการที่มีคณะคิเกร์ฮูลูหลายคณะและต้องมีการแข่งขันเพื่อสร้างจุดเด่นและคามนิยมในคณะของตน จึงมีการพัฒนารูปแบบในการแสดงดนตรีในรูปแบบคนตรีแนวใหม่ เช่น การนำเอาเครื่องดนตรีประเภทที่บรรเลงทำนองได้ เช่น ขลุ่ยเพียงออของไทย หรือ เรคคอร์ดเดอร์ มาบรรเลงประกอบในช่วงบรรเลงนำ หรือการนำสาวประเภทสองมาขับร้องเพลงและเต้นรำประกอบ ซึ่งได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก และทำให้ผู้ชมที่ชื่นชอบการแสดงคิเกร์ฮูลูรูปแบบใหม่นี้มีการติดตามการแสดงของคณะคิเกร์ฮูลูดังกล่าวตามไปด้วยทุกแห่ง นับว่าเป็นกลยุทธ์ในการปรับตัวที่

ได้ผลมากในระดับหนึ่ง และทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบการแสดงคีเอร์สูดูในที่หลากหลายเพื่อการแข่งขันและแย่งกลุ่มคนดูมากขึ้นจนถึงทุกวันนี้

๔.๓.๖ เน้นการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องจังหวะ

หากวิเคราะห์ในตัวคนของดนตรีป๊อปปูล่าในหลากหลายลักษณะจะพบว่า ดนตรีป๊อปปูล่าเป็นดนตรีที่เน้นการใช้เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงประกอบจังหวะเป็นส่วนมาก ยกเว้นดนตรีสมัยใหม่อย่างดนตรีร็อก หรือดนตรีประกอบการแสดงหนังเงาอย่าง “ว้ายกุลิด” ที่อาจมีการใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานร่วมอยู่ด้วย ซึ่งการใช้เครื่องดนตรีที่เน้นเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลองในดนตรีป๊อปปูล่า นั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากหลักศาสนาอิสลามในการขับร้องดนตรีที่อนุญาตให้ใช้กลองบรรเลงประกอบได้นั่นเอง ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นดนตรีป๊อปปูล่าประเภทใดหรือจะเป็นดนตรีป๊อปปูล่าที่มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีอื่นหรือไม่ ก็จะมีการขับร้องหรือการบรรเลงกับการใช้กลองเป็นหลักเสมอ โดยเฉพาะกลองหน้าเดียวที่เรียกว่า “กลองคู้ฟ” ที่ปรากฏในดนตรีป๊อปปูล่าทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็น

๔.๓.๖.๑ อานาซิด ใช้กลองคู้ฟประกอบการขับร้อง

๔.๓.๖.๒ คิเอร์สูดู ใช้กลองคู้ฟประกอบการขับร้อง

๔.๓.๖.๓ ลีละ ใช้กลองคู้ฟ โหม่งและกลองมาลาประกอบการแสดง

๔.๓.๖.๔ มะโย่ง ใช้กลองคู้ฟ โหม่ง และกลองมาลาประกอบการแสดง

๔.๓.๖.๕ ร่องเง้ง ใช้กลองคู้ฟ โหม่ง และกลองมาลาประกอบการแสดง

ซึ่งส่วนใหญ่กลองในดนตรีป๊อปปูล่าเหล่านี้ได้ประยุกต์ใช้โดยใช้เครื่องดนตรีคล้ายระฆังที่ผลิตขึ้นเองในท้องถิ่นมาบรรเลงประกอบแทนที่แทบทั้งสิ้น

แต่สำหรับดนตรีป๊อปปูล่าที่เกิดขึ้นภายหลัง เช่น กรือโตะ แม้รูปร่างเครื่องดนตรีที่ออกมาจะมีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่มีอยู่แล้ว และมีลักษณะเฉพาะตนก็ตาม แต่กรือโตะก็เป็นดนตรีที่เน้นในเรื่องของการบรรเลงจังหวะ ไม่ได้เน้นการบรรเลงเป็นทำนองเพลงเช่นเดียวกัน และถือว่าการบรรเลงจังหวะในดนตรีกรือโตะคือหัวใจในการตัดสินใจตัดสินผลแพ้ชนะในการแข่งขันที่สำคัญและสอดคล้องกับหลักศาสนาอีกด้วย

๔.๓.๗ เป็นดนตรีที่สะท้อนวิถีชีวิตในแต่ละสมัย

ดนตรีป๊อปปูล่าแต่ละประเภท ยังสามารถสะท้อนภาพความเป็นป๊อปปูล่าในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้เป็นอย่างดี เนื่องจากการที่ป๊อปปูล่าเป็นเมืองที่มีการเข้ามาของศาสนาที่หลากหลาย ดังนั้นตัวคนของดนตรีจึงสามารถสะท้อนยุคสมัยของป๊อปปูล่าจากเครื่องดนตรีและรูปแบบการแสดงตามไปด้วย กล่าวคือ

๔.๓.๗.๑ สมัยที่ปัตตานีได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธ จะเป็นสมัยเดียวกับดนตรีปัตตานีที่ปรากฏในมะโย่ง และ ลีละ เนื่องจากการแสดงทั้ง ๒ ประเภทนี้มีรูปแบบเครื่องดนตรีและการแสดงประกอบ ตลอดจนพิธีกรรมตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธ อย่างชัดเจน เช่น การไหว้ครู และการทำพิธีกรรมเบิกโรง เป็นต้น และแทบไม่มีปรากฏวัฒนธรรมหรืออิทธิพลที่ได้รับจากศาสนาอิสลามแม้แต่ด้อย

๔.๓.๗.๒ สมัยที่ปัตตานีมีการเข้ามาของชาตินะวันตก สะท้อนผ่านดนตรีรองเง็ง เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตกในดนตรีชนิดนี้

๔.๓.๗.๓ สมัยที่ปัตตานีมีการเข้ามาของศาสนาอิสลาม เห็นได้ชัดจากการเข้ามาของดนตรีอานาซิด ซึ่งเป็นดนตรีบริสุทธิ์ในความหมายของศาสนาอิสลามที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียง ๑ ชิ้น คือกลองคู้ฟ และเนื้อหาที่มีการขับร้องก็จะเกี่ยวข้องกับศาสนาและการเน้นการสร้างคุณงามความดีเพื่อมวลมนุษยชาติ

๔.๓.๗.๔ สมัยที่ปัตตานียุคปัจจุบัน เป็นยุคสมัยที่สะท้อนผ่านดนตรีที่กำเนิดขึ้นในพื้นที่ดินปัตตานีแท้ ๆ ที่เรียกว่า “ดนตรีกรือไต่ะ” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นมานานนี้ เป็นรูปแบบดนตรีที่ประยุกต์จากความคิดของชาวบ้านและนำไปสู่การแข่งขันซึ่งเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนในสังคมจังหวัดปัตตานีและจังหวัดใกล้เคียงนั่นเอง

จะเห็นได้ว่าในความเป็นตัวตนของดนตรีปัตตานีแต่ละประเภทรูปแบบนั้น สามารถสะท้อนยุคสมัยของปัตตานีโดยผ่านตัวตนและบริบททางด้านดนตรีปัตตานีแต่ละประเภทได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ในส่วนเนื้อหาของบทร้องในดนตรีปัตตานียังสามารถสะท้อนค่านิยมและแนวความคิดของสภาพของสังคมปัตตานีในยุคสมัยต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดีอีกทางหนึ่ง

อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าเสียดายว่า คำร้องส่วนใหญ่ในดนตรีปัตตานีประเภทต่าง ๆ ไม่ได้มีการบันทึกหลักฐานไว้เป็นเรื่องราวอย่างเป็นระบบ เพราะส่วนใหญ่จะเป็นการร้องในเฉพาะในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น หลังจากนั้นเมื่อเพลงดังกล่าวเสื่อมความนิยมลง แต่ละคณะดนตรีก็จะเปลี่ยนแปลงบทเพลงเดิมที่เคยใช้ในการแสดงไปเป็นเพลงอื่น ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือบทเพลงหรือเนื้อหาในการแสดงดนตรีในยุคปัจจุบัน ที่เปลี่ยนมานำเนื้อหาเรื่องการอยู่ร่วมกันท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมในสังคมปัตตานี และเรื่องราวของการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกันของกลุ่มชนต่าง ๆ รวมถึงการใช้เนื้อหารณรงค์ในประเด็นอ่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับสภาพสังคมในจังหวัดปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่น ๆ เกี่ยวกับสถานการณ์ปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้องในการประชันคิเอร์ฮู เนื้อร้องในดนตรีอานาซิด บทการแสดงในมะโย่งและหนังเงาวังกลูต ซึ่งล้วนแล้วแต่สะท้อนสภาพความเป็นจริงในสังคมของปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลถึงสภาพของ

สถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่กำลังเกิดขึ้นในปัจจุบันนี้ในหลากหลายแง่มุม



บทที่ ๕

แนวโน้ม ทิศทาง และความเปลี่ยนแปลงในดนตรีปัตตานี

จากประวัติศาสตร์และความเป็นมาของปัตตานี รวมถึงความเปลี่ยนแปลงในบริบทที่เกี่ยวข้องกับปัตตานี ทั้งในเชิงการเมืองการปกครอง สังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม สถาปัตยกรรม และภูมิประเทศของปัตตานี รวมถึงสถานการณ์ความไม่สงบที่เกิดขึ้นในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๔๗ มาจนถึงปัจจุบันและได้ส่งผลกระทบต่อปัตตานีด้วยนั้น สิ่งเหล่านี้ได้ค่อย ๆ สะสมและส่งผลกระทบต่อปัตตานีในแง่มุมต่าง ๆ อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ซึ่งผลกระทบดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อดนตรีปัตตานีด้วยเช่นเดียวกัน แม้ว่าดนตรีปัตตานีจะเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างชัดเจน และมีความเข้มแข็งในเชิงโครงสร้างและบริบทที่เกี่ยวข้องค่อนข้างมากแล้วก็ตาม แต่ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีก็ค่อย ๆ มีการปรับตัวเองและมีทิศทางที่ถูกกำหนดตามปัจจัยเหล่านี้ตามไปด้วย และหากเทียบดนตรีปัตตานีในปัจจุบันกับอดีตที่ผ่านมาจะพบว่าดนตรีปัตตานีเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงไปในหลายส่วน

สำหรับทิศทาง ความเปลี่ยนแปลง และแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นกับดนตรีปัตตานีเมื่อวิเคราะห์จากองค์ประกอบต่าง ๆ นั้น พบว่าดนตรีปัตตานีได้รับผลกระทบจากปัจจัยข้างต้น ๓ ส่วนด้วยกัน คือ ทางด้านรูปแบบดนตรี ทางด้านบทบาทต่อสังคม และทางด้านการดำรงอยู่ของดนตรีปัตตานีในสังคม ซึ่งแต่ละส่วนจะมีแนวโน้ม ทิศทาง และความเปลี่ยนแปลงดังนี้

๔.๑ ด้านรูปแบบดนตรี

ด้วยลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี เป็นดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะที่ชัดเจนที่มีเงื่อนไขต่าง ๆ เป็นตัวกำหนด ไม่ว่าจะเป็นดนตรีที่อยู่ภายใต้กรอบของหลักการศาสนาอิสลาม และเป็นดนตรีที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมก็ตาม แต่ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป และการที่ต้องเปิดสังคมกว้างมากขึ้น ประกอบกับความเป็นพลเมืองโลกได้เข้ามามีบทบาทในชุมชนแทบทุกแห่ง ทำให้รูปแบบของดนตรีปัตตานีมีความเปลี่ยนแปลงไปมาก ที่เห็นได้ชัดคือมีการปรับเปลี่ยนทั้งในตัวเครื่องดนตรีที่ปรากฏในดนตรีปัตตานีมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีในวงรองเง็งที่มีการนำเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายตะวันตกอื่นจากเดิมที่มีเพียงไวโอลินมาบรรเลงผสมผสานด้วย

ไม่ว่าจะเป็น วิโอล่า เชลโล่ และดับเบิลเบส และบางครั้งยังมีการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ เช่น ฟลูท มาเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงหลักร่วมในวงดนตรีวงแจ๊ซอีกด้วย

ส่วนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ แต่เดิมที่เคยเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากวัสดุในท้องถิ่นก็หันมาใช้เครื่องดนตรีสำเร็จรูปที่มีลักษณะการบรรเลงใกล้เคียงกันเข้ามาแทนที่ เช่น การนำแทมบูรีนเข้ามาบรรเลงแทนรำมะนาเล็กซึ่งพัฒนามาจากกลองคู้ฟที่เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกต้องตามหลักการดนตรีของศาสนา อิสลาม หรือการที่นำมาราคาสมาบบรรเลงแทนเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องเคาะที่เคยทำมาจากลูกท่อนหาปลาในทะเลซึ่งเป็นเครื่องมือในการทำมาหากินตามวิถีชีวิตของชาวปัตตานีอย่างหนึ่งและใส่เมล็ดพืชเพื่อเขาให้เกิดเสียงในการแสดงดิเกร์ฮูตู เป็นต้น

สิ่งเหล่านี้นับว่าเป็นผลกระทบจากที่สังคมปัตตานีเปิดกว้างรับวัฒนธรรมต่างชาติมากขึ้น ได้ส่งผลกระทบต่อดนตรีปัตตานีในแง่ของภูมิปัญญาชาวบ้านด้านการทำเครื่องดนตรีตามไปด้วย เมื่อเกิดความสะดวกในการจัดหาเครื่องดนตรีที่มีรูปร่างสวยงามและเป็นมาตรฐานมากกว่าการนั่งทำเครื่องดนตรีด้วยตนเอง ทำให้เครื่องดนตรีที่คิดค้นประดิษฐ์ขึ้นมาจากภูมิปัญญาท้องถิ่นค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง จนสะท้อนให้เห็นรูปแบบดนตรีปัตตานีที่มีความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของดนตรีได้อย่างชัดเจน

สำหรับเรื่องของบทเพลงก็เช่นกัน เนื่องด้วยสังคมปัตตานีที่เปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับระบบการคมนาคมและการสื่อสารมวลชนต่าง ๆ เข้าถึงแทบทุกแห่งทุกตำบลในปัตตานี ดังนั้นการรับวัฒนธรรมสมัยใหม่จึงเข้ามามีบทบาทในชุมชนปัตตานีตามไปด้วย และด้วยความที่ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีที่สามารถรับวัฒนธรรมภายนอกมาผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีเดิมของตนได้เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ในส่วนของบทเพลงจึงมีความเปลี่ยนแปลงด้วยเช่นกัน เนื่องจากการนำบทเพลงต่าง ๆ ที่เป็นบทเพลงสมัยใหม่เข้ามาใช้ในการแสดงดนตรีปัตตานีมากขึ้น โดยเฉพาะเพลงสมัยนิยมของไทย ทั้งการนำมาประยุกต์ขับร้องทั้งเนื้อร้องและทำนองและการนำเฉพาะทำนองมาบรรเลงและมีการเปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษามลายูหรือภาษาไทยเสียใหม่ ซึ่งแม้การรับวัฒนธรรมทางด้านดนตรีต่างถิ่นมาใช้ในดนตรีปัตตานีเป็นเรื่องปกติในความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม แต่ส่วนหนึ่งกลับทำให้บทเพลงในดนตรีปัตตานีเป็นบทเพลงดั้งเดิมและเคยเป็นที่นิยมมาก่อนกลับค่อย ๆ สูญหายไปด้วยการถูกแทนที่จากดนตรีสมัยใหม่เหล่านี้ ทำให้รากเหง้าของดนตรีปัตตานีแท้เริ่มสูญหายไปทีละเล็กละน้อย

นอกจากนี้ด้วยความที่ปัตตานีเป็นพื้นที่ที่ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามเป็นหลัก และปัตตานียังมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับประเทศมาเลเซีย ทั้งเรื่องของระยะทางในการไปมาหาสู่ที่ใกล้กว่าการเดินทางไปกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมของไทย ทั้งเรื่องของภาษาที่ใช้ภาษามลายูเหมือนกัน เรื่องของการที่นับถือศาสนาอิสลามเหมือนกัน และที่สำคัญคือ

หากเอาเส้นแบ่งพรมแดนระหว่างประเทศไทยและประเทศมาเลเซียที่ติดกันทั้ง ๒ ประเทศออก ก็เห็นถึงภาพความสัมพันธ์ของคนทั้ง ๒ พื้นที่ว่า แต่เดิมผู้คนทั้งสองล้วนแล้วแต่เป็นพี่น้องกันกันมาแต่โบราณกาล และความสัมพันธ์เหล่านี้ก็ยังคงผูกพันกันมาจนถึงทุกวันนี้แม้ปัจจุบันจะอยู่คนละประเทศแล้วก็ตาม ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้มีการรับวัฒนธรรมและการเลียนแบบทำซ้ำระหว่างกันได้มากขึ้น ดังจะสังเกตได้ว่าทั้ง ๒ ฝั่งต่างมีวัฒนธรรมที่มีการเคลื่อนไหวปรับเปลี่ยนตามกันและกันอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะคนปัตตานีมองว่าเขาและผู้คนในมาเลเซียตอนบนคือกลุ่มคนเดียวกัน ดังนั้นด้วยความใกล้ชิดทางศาสนา ภาษา และระยะทาง ดนตรีปัตตานีจึงได้รับอิทธิพลจากดนตรีมาเลเซียตามไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของบทเพลงที่ใช้ขับร้องในดนตรีปัตตานี เช่น ดนตรีอานาซิด ดิเกร์ฮูตู หรือบริบทอื่น ๆ ทางดนตรี เช่น ตัวหนังว้ายกูดที่ใช้แสดงในปัตตานีส่วนใหญ่ก็ส่งมาจากมาเลเซียเนื่องจากมีรูปแบบที่เป็นวัฒนธรรมมาลาญที่คล้ายกันและมีความแตกต่างจากรูปหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนอย่างชัดเจน

นอกจากปัจจัยในความใกล้ชิดและความสัมพันธ์เหล่านี้แล้ว ส่วนหนึ่งคือคนปัตตานีมีโอกาสไปทำงานในประเทศมาเลเซียหรือประเทศมุสลิมอื่น ๆ เมื่อกลับมายังท้องถิ่นจึงมีการนำเอาวัฒนธรรมใหม่ ๆ เข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมที่ปรากฏในโลกมุสลิมด้วยกัน และวัฒนธรรมจากประเทศอื่น ๆ ที่ได้พบเห็นมา แต่ทั้งนี้จะไม่ขัดกับหลักศาสนาอิสลามที่มีข้อกำหนดเกี่ยวกับดนตรีไว้

อย่างไรก็ตามด้วยความที่ปัตตานีเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทย การแลกเปลี่ยนหรือการเคลื่อนย้ายทางวัฒนธรรมก็ต้องปรากฏในฐานะพื้นที่ร่วมประเทศ เช่น การแสดงแลกเปลี่ยนข้ามภูมิภาค หรือการนำดนตรีปัตตานีไปใช้ในต่างพื้นที่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ส่งผลให้ดนตรีปัตตานีต้องมีการปรับตัวตามไปด้วย ทั้งในเรื่องของรูปแบบภาษาที่ต้องมีการนำภาษาไทยเข้ามาใช้เพื่อการสื่อสารให้คนต่างถิ่นได้เข้าใจตรงกัน

จึงเห็นได้ว่าดนตรีปัตตานีมีทิศทางในความเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะเฉพาะและเงื่อนไขของเวลา ด้วยการเปิดรับวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสาน จนบางครั้งทำให้วัฒนธรรมดนตรีของปัตตานีที่เป็นรากเหง้าเดิมเริ่มสูญหายตามไปด้วย

๕.๒ ด้านบทบาทและหน้าที่

แต่เดิมบทบาทและหน้าที่ของดนตรีที่ปัตตานีนั้น ไม่มีความแตกต่างจากดนตรีในส่วนอื่นทั่วไปของเขตวัฒนธรรมต่าง ๆ คือ มีหน้าที่เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อประกอบการแสดง และความเพื่อความบันเทิง แต่ด้วยความเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม รวมถึงบริบททางสังคม

และวัฒนธรรมของปัตตานีในปัจจุบัน จึงทำให้บทบาทและหน้าที่ของดนตรีปัตตานีมีการปรับเปลี่ยนตามไปด้วย ในปัจจุบันดนตรีปัตตานีมีบทบาทที่สำคัญได้แก่

๕.๒.๑ บทบาทด้านสื่อสารมวลชน

บทบาทของดนตรีปัตตานีที่สำคัญประการหนึ่งในสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมปัตตานีในปัจจุบันนี้ คือการปรับตัวเข้าสู่การเป็นเครื่องมือทางด้านการสื่อสารมวลชนมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นสื่อกลางระหว่างภาครัฐและประชาชนในการสร้างความเข้าใจในนโยบายของรัฐในด้านต่าง ๆ เช่น ด้านการสาธารณสุข ด้านการเมืองการปกครอง ดังจะเห็นได้จากการที่มีเนื้อร้องของดนตรีปัตตานีประเภทต่างๆมีการสอดแทรกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ เหล่านี้ในการแสดงอยู่บ่อยครั้ง และในบางโอกาสภาครัฐเองก็ได้จัดให้มีการประกวดการแข่งขันดนตรีปัตตานีในลักษณะต่าง ๆ ขึ้น เพื่อเป็นการใช้การประกวดแข่งขันเหล่านี้ให้ประชาชนได้เห็นถึงภาพลักษณ์ของหน่วยงานทางราชการที่พยายามเข้ามาส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นและให้ชุมชนเข้าใจว่าหน่วยงานราชการต่าง ๆ มีบทบาทและหน้าที่หรือภาระงานขณะนั้นต่อชุมชนอย่างไรบ้าง เพื่อให้ผู้ที่เข้ามาประกวดดนตรีรับทราบแนวนโยบายและนำไปสานต่อในชุมชนต่อไป

๕.๒.๒ บทบาทด้านการส่งเสริมการท่องเที่ยว

นับเป็นบทบาทของดนตรีปัตตานีที่เกิดขึ้นภายหลังเพื่อเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวในพื้นที่และเป็นการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีของปัตตานีและจังหวัดปริมณฑล ซึ่งมีบทบาททั้งในเชิงรุกและตั้งรับ บทบาทในเชิงรุกนั้นหมายถึงการที่มีการนำเอาศิลปะและวัฒนธรรมพื้นถิ่นของปัตตานีไปเผยแพร่ยังต่างถิ่น เช่น การนำคีธนูหรือการแสดงรองเงิ้งไปแสดงที่ส่วนกลางหรือภูมิภาคต่าง ๆ เพื่อให้ผู้ที่ได้ชมการแสดงได้เห็นถึงวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นและวัฒนธรรมที่หลากหลายของจังหวัดชายแดนภาคใต้ และเกิดความสนใจลงมาท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในพื้นที่ที่มีการดำรงอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในปัตตานีต่อไป ส่วนการตั้งรับนั้นเนื่องจากปัตตานีเป็นที่ตั้งของสถานที่สำคัญต่าง ๆ มากมายหลายแห่ง ทั้งสถาบันการศึกษาและสถานที่ท่องเที่ยว เช่น การเป็นที่ตั้งของมหาวิทยาลัยหลักแห่งแรกของภาคใต้ คือ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ที่มีนักศึกษาจากทั่วภูมิภาคเข้ามาเรียน และยังเป็นที่ตั้งของศาสนสถานสำคัญของหลายศาสนา ทั้งวัดช้างไห้ มัสยิดกลาง มัสยิดกรือเซะ และศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ทำให้มีผู้คนหลั่งไหลเข้ามาสักการบูชาอย่างไม่ขาดสาย ดังนั้นทางจังหวัดจึงได้จัดงานเทศกาลสำคัญต่าง ๆ ขึ้นหลายกิจกรรมในรอบปี และมีการนำศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองเหล่านี้ รวมถึงเรื่องดนตรีพื้นบ้านต่าง ๆ มาจัดแสดงเพื่อให้ผู้คนที่มาเรียนหรือมาท่องเที่ยวได้สัมผัสกับวัฒนธรรมเหล่านี้อย่างใกล้ชิดและเป็นส่งเสริมการท่องเที่ยวให้ผู้คนต่างถิ่นไปพร้อมกัน

๕.๒.๓ บทบาทด้านการแก้ปัญหาความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

ปัญหาความไม่สงบที่เกิดขึ้นในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในระยะหลังนั้น ได้เกิดขึ้นและดำเนินมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๔๗ มาจนถึงทุกวันนี้ ก็ยังไม่มีวี่แววว่าจะสงบลงเมื่อใด ซึ่งส่งผลให้หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชนพยายามเข้ามาแก้ไขปัญหาด้วยวิธีการที่หลากหลายรูปแบบ ทั้งใช้การเมือง การทหาร และเชิงจิตวิทยาในการเข้าสู่ชุมชน ภายใต้ปรัชญาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่ว่า “เข้าใจ เข้าถึง พัฒนา” และมีความพยายามนำเอาเครื่องมือต่าง ๆ มาเป็นสื่อกลางในการสร้างความเข้าใจระหว่างประชาชนกับนโยบายของรัฐให้มากขึ้น เพื่อให้คนในพื้นที่ไม่หลงผิดหรือเกิดความไม่เข้าใจระหว่างกันภายในท้องถิ่น ซึ่งงานทางวัฒนธรรมนับเป็นส่วนหนึ่งที่เข้ามามีบทบาทในการแก้ไขปัญหาเหล่านี้ด้วย และนับเป็นมิติใหม่ของการนำวัฒนธรรมเข้ามาปรับใช้สังคมในลักษณะนี้ ดังนั้น “ดนตรี” ที่เป็นศิลปะแขนงหนึ่งจึงได้นำมาเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมในการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดตามไปด้วยเช่นกัน ทั้งการออกไปแสดงเพื่อสร้างความเข้าใจและให้แง่คิดในความเป็นจริงที่เกิดขึ้นว่าสิ่งใดเป็นสิ่งที่ควรหรือไม่ควร และเพื่อไม่ให้ผู้คนหลงผิดไปตามทิศทางของผู้ไม่หวังดี โดยการนำบทขับร้องที่แต่งขึ้นมาใหม่ไปใช้ในการแสดงอานาซิด หรือดิเกร์สตูล หรือมีการสอดแทรกแนวคิดในทางที่ดีในเนื้อหาในการแสดง เช่น หนังสืออาถรรพ์ หรือ มะโย่ง ที่ออกไปแสดงเพื่อให้เข้าถึงชุมชนมากที่สุด ซึ่งที่ผ่านมานับว่าได้ผลเป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังมีการจัดการแข่งขันดนตรีป๊อปปูล่าประเภทต่าง ๆ ทั้งรองเง็ง ดิเกร์สตูล หรืออานาซิด เพื่อเป็นการสร้างให้เห็นถึงความสำคัญของภาครัฐที่มีการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นของปัตตานีอย่างเต็มที่ และทำให้คนในปัตตานีมีความรู้สึกที่ปัตตานียังคงเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยเพราะได้รับการสนับสนุนส่งเสริมทุกสิ่งอย่างเต็มที่รวมถึงเรื่องวัฒนธรรม แม้ปัตตานีจะมีความแตกต่างในเชิงวัฒนธรรมจากวัฒนธรรมส่วนใหญ่ของประเทศไทยในด้านต่าง ๆ ทั้งด้านภาษา ด้านศาสนา เชื้อชาติและประเพณี อยู่บ้างก็ตาม และถือว่าที่ผ่านมากการนำงานวัฒนธรรมทางด้านดนตรีมาใช้ในการแก้ไขปัญหาความไม่สงบได้ผลดีในระดับหนึ่ง โดยมีหน่วยงานต่าง ๆ เข้ามาให้ความร่วมมือหลายหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนหลายหน่วยงาน ดังนี้

๕.๒.๓.๑ สำนักงานรัฐมนตรี

๕.๒.๓.๒ กระทรวงวัฒนธรรม ประกอบด้วย กรมศิลปากร และสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

๕.๒.๓.๓ กองทัพบกที่ ๔

๕.๒.๓.๔ กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในภาค ๔

๕.๒.๓.๕ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้

๕.๒.๓.๖ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ประกอบด้วย สำนักงานอธิการบดี สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา คณะศิลปกรรมศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะวิทยาการสื่อสารวิทยาลัยอิสลามศึกษา และสำนักส่งเสริมและการศึกษาต่อเนื่อง

๕.๒.๓.๗ บริษัท ปตท. จำกัด (มหาชน)

๕.๓ ด้านการดำรงอยู่ในสังคม

แนวโน้มและทิศทางของดนตรีปัตตานีในปัจจุบันนั้น แม้จะถือได้ว่ามีความเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน ทั้งปัจจัยภายในตัวดนตรี เช่น รูปแบบวงดนตรี เครื่องดนตรี และบทเพลง ตลอดจนปัจจัยจากภายนอกอย่างบทบาทและหน้าที่ในสังคมภาคใต้แล้ว ความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ไม่ได้ส่งผลกระทบเฉพาะในด้านลบต่อการดำรงอยู่ของดนตรีปัตตานีในสังคมปัจจุบันเท่านั้น แต่ในทางตรงกันข้ามดนตรีปัตตานีกลับได้รับผลดีจากการปรับตัวและบทบาทที่เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นด้วย เนื่องจากการได้รับการส่งเสริม สนับสนุนจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องเป็นอย่างดี รูปแบบดนตรีก็มีการปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยเข้ากับบริบทแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้ความนิยมในดนตรีปัตตานีในสังคมยังมีอยู่จนทุกวันนี้

อย่างไรก็ตามยังคงมีปัจจัยด้านอื่นที่ส่งผลกระทบต่อการดำรงอยู่ของดนตรีปัตตานีอีกหลายแง่มุม เช่นการนำเครื่องดนตรีหรือบทเพลงสมัยใหม่เข้ามาผสมผสาน แม้จะทำให้ดนตรีปัตตานีสามารถปรับตัวและอยู่ในความนิยมของคนปัตตานีได้ แต่ก็เป็นการทำให้วัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนหรือรูปแบบดั้งเดิมค่อยหายไปตามกาลเวลา เนื่องจากดนตรีปัตตานีมีการเดินตามแนวทางแบบร่วมสมัยแต่ไม่มีการสืบสานดนตรีในรูปแบบดั้งเดิมไว้ โดยเฉพาะดนตรีที่มีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีหรือบทเพลงได้ง่ายอย่าง ร้องเง้ง และ ดิเกร์ฮูตู แต่สำหรับดนตรีที่เป็นแบบแผน เช่น มะโย่ง ลีละ หรือกรือไต่ะ ก็ยังคงเป็นการสืบสานในแนวทางเดิมอยู่ แต่มีข้อจำกัดในเรื่องของการไม่ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่เนื่องจากไม่มีสิ่งดึงดูดใจและคนทั่วไปมองว่าเป็นดนตรีและการแสดงที่ขัดกับหลักศาสนาอิสลาม เนื่องจากผู้ที่เล่นดนตรีอย่างลีละและมะโย่งนี้ ล้วนแล้วแต่เป็นคนมาลาญเก่าแก่ที่มีความผูกพันกับความเป็นมาลาญมากกว่าหรือพอ ๆ กับความเป็นอิสลามที่รับมาภายหลัง ดังนั้นจึงยังมองลีละและมะโย่งว่าเป็นวิถีชีวิตที่สำคัญอย่างหนึ่งของคนมาลาญที่ต้องอยู่คู่กับวิถีชาวมลายูปัตตานีต่อไปทั้งๆที่การแสดงเหล่านี้มีความเชื่อหรือพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธผสมผสานอยู่ก็ตาม และสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การสืบทอดในดนตรีปัตตานีบางลักษณะ เช่น มะโย่ง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับการแสดงมโนราห์ของภาคใต้ตอนบน จะมีการ

สืบทอดการเรียนรู้โดยระบบเครือญาติทางสายเลือดเป็นหลัก ดังนั้นจึงเป็นข้อจำกัดอีกประการหนึ่งที่ทำให้ดนตรีเหล่านี้ยากที่จะมีคนมาสืบสานต่อ เนื่องจากข้อจำกัดของจำนวนคนที่เข้ามาสืบสานดนตรีเหล่านี้ต้องเป็นญาติโดยสายเลือดตามข้อจำกัดข้างต้นนั่นเอง

จากสาเหตุทั้งหมดทำให้เห็นภาพในอนาคตได้ว่า แม้นดนตรีป๊อปปูล่าบางอย่างยังคงดำรงอยู่ได้ แต่จะมีการเปลี่ยนรูปแบบลักษณะเฉพาะของดนตรีนั้น ๆ จนไม่เหลือความเป็นดนตรีป๊อปปูล่าดั้งเดิมในอนาคต ในขณะที่เดียวกันดนตรีที่เป็นแบบแผนและมีข้อจำกัดที่อาจไม่สอดคล้องกับกับหลักศาสนาอิสลาม ก็อาจจะสูญหายไปจากป๊อปปูล่าได้เช่นกัน เนื่องจากไม่มีผู้สืบทอดเพราะข้อจำกัดเรื่องการสืบทอดผ่านระบบเครือญาติ ผนวกกับความรู้สึกลึกซึ้งของคนป๊อปปูล่าโดยทั่วไปมองว่าดนตรีเหล่านี้ไม่มีความทันสมัย ทำให้ไม่ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่ตามไปด้วย ส่วนดนตรีป๊อปปูล่าบางประเภทที่ยังคงปรากฏอยู่นับวันก็จะสูญหายไป เพราะผู้ที่ยังสืบสานอยู่ก็ชราภาพไปตามเวลาและนับวันก็จะล้มหายตายจากกันไปตามอายุขัยของตนเองโดยที่หลายคนแทบไม่มีโอกาสได้ถ่ายทอดความรู้เหล่านี้ไว้ให้คนรุ่นหลังเลย และอาจทำให้วัฒนธรรมความเป็นชาติพันธุ์มาลาญจากดนตรีและศิลปะการแสดงเหล่านี้ค่อย ๆ สูญหายไปจากสังคมป๊อปปูล่าในที่สุด

นอกจากนี้ดนตรีป๊อปปูล่ามักจะมีการเรียนการสอน หรือระบบการสืบทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) และไม่มีการบันทึกดนตรีเหล่านี้เป็นองค์ความรู้ที่เป็นระบบ เนื่องจากดนตรีส่วนหนึ่งไม่มีรูปแบบในการแสดงที่ตายตัว แต่เป็นไปในลักษณะการบรรเลงด้วยความเคยชินหรือคิดปฏิภาณมากกว่า ดังนั้นจึงยากที่จะสร้างความรู้จากวิธีการเหล่านี้ตามไปด้วย และนี่ยังเป็นสาเหตุที่สำคัญส่วนหนึ่งที่จะทำให้ดนตรีป๊อปปูล่าบางประเภทค่อย ๆ หายไปจากสังคมป๊อปปูล่าได้ในอนาคตได้เช่นกัน

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของดนตรีป๊อปปูล่าที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ การเข้ามาสนับสนุนและส่งเสริมดนตรีป๊อปปูล่าดังที่ได้กล่าวไป ซึ่งนับว่าส่งผลต่อการดำรงอยู่ของดนตรีป๊อปปูล่าเช่นกัน แต่การเข้ามาส่งเสริมนั้นจะเป็นการเน้นไปในดนตรีเพียงไม่กี่ประเภท และมักเป็นดนตรีที่คนส่วนใหญ่ให้ความนิยมกันอยู่แล้ว เช่น ร้องเง้ง คีเอร์ฮูตู และ อานาซิด เป็นต้น แต่ดนตรีประเภทอื่น เช่น มะโย่ง ลีละ กรือโตะ หรือวังก์กุลิด กลับไม่ได้รับการสนับสนุนดีพอทำให้เกิดความนิยมที่ให้ค่าของตัวดนตรีป๊อปปูล่าแต่ละประเภทที่ไม่เท่าเทียมกันและเป็นการทำให้ดนตรีป๊อปปูล่าบางส่วนถูกลดทอนบทบาทและเสื่อมความนิยมไปในที่สุด

และด้วยสถานการณ์ความไม่สงบที่ทำให้มีหรสพหรือดนตรีต่างภาคต่างถิ่นไม่กล้าเข้ามาแสดงในพื้นที่มากนัก ก็เป็นส่วนที่สำคัญยิ่งที่ทำให้ดนตรีป๊อปปูล่าลักษณะต่าง ๆ มีพื้นที่ของตัวเองในการแสดงในพื้นที่มากขึ้น ทำให้คนรุ่นใหม่ที่มีโอกาสสัมผัสดนตรีป๊อปปูล่าบางรูปแบบมีโอกาสได้เห็นดนตรีป๊อปปูล่าเหล่านี้ตามไปด้วย อย่างน้อยที่สุดแม้ไม่ได้มีโอกาสเข้ามาสืบสานหรือเล่น

ดนตรีเหล่านี้โดยตรง แต่ก็ถือว่ามีส่วนช่วยให้คนเหล่านี้ในฐานะคนปัตตานีคนหนึ่งได้รู้จักวัฒนธรรมและดนตรีที่เป็นแบบแผนที่สืบทอดมาเป็นระยะเวลาช้านานของปัตตานีได้ดีมากขึ้นกว่าเดิมในดนตรีปัตตานีเหล่านี้ไม่มีโอกาสหรือพื้นที่ในการแสดง เพราะถูกวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาเบียดบังพื้นที่และช่วงชิงโอกาสในการแสดงในช่วงสถานการณ์ปกตินั่นเอง



บทที่ 6

สรุปผลการศึกษา อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง “อัตลักษณ์ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะและบริบททางวัฒนธรรม” ในครั้งนี้ สามารถสรุปและอภิปรายผลการศึกษา ตลอดจนมีข้อเสนอแนะเพื่อนำผลการศึกษาไปใช้และศึกษาวิจัยโดยใช้ข้อมูลจากงานครั้งนี้ต่อไปดังนี้

๖.๑ สรุปผลการศึกษา

ปัตตานีนับเป็นดินแดนเก่าแก่และมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน แม้ในปัจจุบันจะมีฐานะเป็นเพียงจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย แต่ในอดีตที่ผ่านมาดินแดนที่เป็นปัตตานีในปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นพื้นที่ความเจริญรุ่งเรืองที่เป็นประเทศราชมาก่อน อย่างไรก็ตามด้วยเหตุผลทางภูมิศาสตร์และสภาพที่ตั้งของปัตตานีที่เป็นดินแดนในพื้นที่ลักษณะเขตกันชนทางวัฒนธรรมที่ถูกรายรอบด้วยดินแดนที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ประกอบกับสภาพการเป็นเมืองท่าที่สำคัญมาแต่ครั้งอดีต จึงทำให้ปัตตานีเป็นเมืองที่มีการปรับตัวและได้รับเอาวัฒนธรรมจากต่างแดนอยู่ตลอดเวลา ประกอบกับลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมภายในปัตตานีและของเมืองที่เข้ามาปกครองปัตตานีมีความเปลี่ยนแปลงเสมอ จึงทำให้ปัตตานีเป็นเมืองที่ต้องตกอยู่ในการปกครองของดินแดนอื่นบ่อยครั้ง และหลายครั้งหลายปัตตานีเองก็มีความเข้มแข็งจนกระทั่งสามารถกลับมาเป็นเมืองที่เป็นประเทศราชของตนเองได้เช่นกัน

อย่างไรก็ตามสามารถแบ่งยุคสมัยของปัตตานีตามประวัติความเป็นมา โดยอาศัยลักษณะการปกครองของปัตตานีออกเป็น ๒ ช่วงดังนี้

๖.๑.๑ ปัตตานีในอดีต

เป็นประวัติความเป็นมาของปัตตานีตั้งแต่สมัยอาณาจักรลังกาสุกะจนถึงมณฑลปัตตานี การปรากฏตัวของปัตตานีในยุคแรกนั้นคือการปรากฏชื่อ “อาณาจักรลังกาสุกะ” ที่มีหลักฐานการก่อเกิดชุมชนที่เด่นชัดบนดินแดนแห่งนี้มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๒ - ๒๓ โดยเป็นดินแดนที่ได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์และฮินดู ก่อนที่ภายหลังจะมีอิทธิพลของศาสนาพุทธ

เข้ามามีบทบาทในเวลาต่อมา แม้ว่าก่อนหน้านี้ดินแดนแถบนี้ประชาชนส่วนใหญ่จะนับถือภูตผี วิญญาณเป็นหลักก่อนที่จะเปลี่ยนมานับถือ ศาสนาพราหมณ์ ฮินดูและพุทธในสมัยที่เป็นอาณาจักร ลังกาสู่ก็จะตาม แต่ท้ายที่สุดการปรากฏความเป็นลังกาสุกะนี้ได้มีหลักฐานปรากฏและยืนยันว่าเป็น ช่วงที่มีการนับถือศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธแล้ว

ต่อมาเมื่อเมื่อศาสนาอิสลามได้เริ่มแพร่กระจายอิทธิพลจากตะวันออกกลาง เข้ามายังแหลมมาลายู และได้ส่งผลกระทบโดยตรงกับสังคมและวัฒนธรรมในดินแดนที่เป็น ราชอาณาจักรลังกาสุกะในขณะนั้น พื้นที่แห่งนี้จึงมีการเปลี่ยนแปลงการนับถือศาสนาจากศาสนา พราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธ มาเป็นการนับถือศาสนาอิสลามกันอย่างกว้างขวาง และ เข้าสู่ยุค “อาณาจักรมาลายู” เจ้านครผู้ปกครองปัตตานีในขณะนั้น คือ “พญาตูอินทรา” เปลี่ยนมา นับถือศาสนาอิสลาม ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมปัตตานีที่มีการผสมผสานความเป็น ชาติพันธุ์มาลายูร่วมกับความเชื่อในศาสนาอิสลามที่เข้ามาผสมกลมกลืนกับอิทธิพลของศาสนา พราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธที่ฝังรากลึกอยู่เดิม ท้ายสุดศาสนาอิสลามได้เข้ามาแทนที่ อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธมากขึ้น ปัตตานีสมัยนี้แบ่งออกเป็น ๓ ช่วงเวลาในการปกครองคือ ระยะที่ ๑ ภายใต้การปกครองของ “ราชวงศ์ศรีวังสา” เป็นปัตตานีใน ยุคของการเริ่มต้นเข้าสู่ความเป็น “ดาร์สลาม” หรือเมืองแห่งความเป็นรัฐอิสลามบริสุทธิ์ที่ยาวนาน มาจนถึงปัจจุบัน เหตุการณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งในสมัยนี้ คือนอกเหนือจากการที่เข้าสู่ครอง ปัตตานีได้เป็นแบบอย่างแก่ประชาชนในการเปลี่ยนจากการนับถือศาสนาพุทธมาเป็นศาสนาอิสลาม แล้ว ในช่วงปลายราชวงศ์ศรีวังสานี้ปัตตานียังมีการปกครองโดยกษัตริย์ที่เป็นสตรีจำนวน ๔ องค์ ติดต่อกัน และนับเป็นยุคที่ปัตตานีมีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุดยุคหนึ่ง ระยะที่ ๒ ภายใต้การ ปกครองของ “ราชวงศ์กลันตัน” ปัตตานีในช่วงนี้อยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์กลันตัน เป็น ช่วงเวลาที่ปัตตานีอยู่ในภาวะวิกฤติในหลายด้าน ด้วยสาเหตุที่สำคัญหลายประการ โดยเฉพาะเรื่อง ของความมั่นคงในเชิงการเมืองการปกครองที่ถูกปกครองโดยราชวงศ์ กลันตันที่มีการสู้รบอยู่ บ่อยครั้ง ในสมัยนี้ปัตตานีปรากฏชื่อเสียงในฐานะที่เป็นศูนย์กลางทางอิสลามในหลายมิติ ทั้ง ทางด้านศาสนา วัฒนธรรม และวรรณกรรมอิสลาม และก่อเกิดหลักฐานทางสถาปัตยกรรมที่ สำคัญทางศาสนาอิสลามอีกหลายแห่ง รวมถึงได้สร้างนิกการศาสนาชาวมลายูในพื้นที่เพิ่มขึ้นเพื่อ การเผยแผ่ศาสนาอิสลามในบริเวณนี้อีกเป็นจำนวนมาก และระยะที่ ๒ เป็นช่วง “ก่อนแยกเป็น ๗ หัวเมือง” นับเป็นช่วงเวลาในการสิ้นสุดการปกครองโดยราชวงศ์กลันตัน ปัตตานียังคงมีความ วุ่นวายต่อเนื่องในหลายด้านจากการมีช่องว่างในการปกครองเมืองถึง ๔๗ ปี กล่าวคือ หลังจากกษัตริย์จากราชวงศ์กลันตันองค์สุดท้ายคือ “กษัตริย์อาลง ยูนุส” หรือ “Yang Di Pertuan” ได้ สวรรคตลงในปี พ.ศ. ๒๒๗๒ ไม่มีผู้ปกครองปัตตานีสืบต่อ จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๓๑๕ ได้มีการ

แต่งตั้งให้สุลต่าน “มุฮัมหมัด” ปกครองปัตตานีในเวลาต่อมา ถึงแม้จะมีผู้ปกครองปัตตานีองค์ใหม่ แต่ก็มิได้ทำให้ปัตตานีกลับมามีความสงบเช่นเดิม เนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวนี้อัตตานีได้กลายเป็นสนามรบจากการเข้ายึดหัวเมืองและปราบปรามผู้แข็งข้อจากสยาม และมีความพยายามในการก่อการเพื่อนำปัตตานีกลับมาเป็นเมืองเอกเทศอีกครั้ง แต่ทุกครั้งไม่ประสบผลสำเร็จ

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดเกล้าให้แบ่งเมืองปัตตานีออกเป็นเมืองย่อยๆ เพื่อง่ายต่อการจัดการปกครองปัตตานี ทั้งยังเป็นการลดทอนอำนาจของผู้ปกครองปัตตานี ปัตตานีจึงเข้าสู่ “สมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมือง” ซึ่งทั้ง ๗ หัวเมืองที่แยกออกมาจากปัตตานีประกอบด้วย เมืองปัตตานี เมืองยะลา (ปัจจุบันคือจังหวัดยะลา) เมืองยะหริ่ง (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี) เมืองระแงะ (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดนราธิวาส) เมืองรามัน (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดยะลา) เมืองสายบุรี (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี) และ เมืองหนองจิก (ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดปัตตานี) การปกครองทั้ง ๗ หัวเมืองในครั้งนี้ ได้กำหนดให้หัวเมืองทั้งหมดเป็นเมืองที่มีฐานะเป็นเมืองระดับ ๓ โดยวางข้อกำหนดให้ทั้ง ๗ เมืองดังกล่าวอยู่ภายใต้การปกครองที่ขึ้นกับเมืองสงขลาซึ่งเป็นหัวเมืองใหญ่ทางใต้ของสยามที่อยู่ใกล้ดินแดนของปัตตานีมากที่สุด สำหรับการแต่งตั้งเจ้าเมืองที่ไปปกครองแต่ละเมืองทั้ง ๗ เมืองนั้น จะมีการแต่งตั้งโดยตรงจากทางการของสยามที่กรุงเทพฯ ซึ่งได้มีการกำหนดหลักการในการแต่งตั้งไว้อย่างน่าสนใจว่า เมืองใดที่มีประชากรนับถือศาสนาพุทธเป็นจำนวนมากก็ให้แต่งตั้งผู้ที่นับถือศาสนาพุทธไปปกครองเมืองนั้น แต่หากเมืองใดเป็นเมืองที่มีผู้นับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนใหญ่ก็ให้แต่งตั้งผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามลงไปปกครอง

ต่อมาเพื่อการมีส่วนร่วมในการดำเนินการปกครองของหัวเมืองต่าง ๆ เหล่านี้ พระองค์จึงทรงมีพระราโชบายในส่วนของการส่งผู้เข้าไปปกครองหัวเมืองเหล่านั้นเสียใหม่ ปัตตานีจึงเข้าสู่ “สมัยบริเวณเจ็ดหัวเมือง” โดยที่เป็นการเปิดโอกาสให้มีการเข้าไปปกครองหัวเมืองแต่ละเมืองของผู้ที่เคยครองเมืองเดิมมาก่อน โดยพระองค์ยังทรงแต่งตั้ง “สุลต่าน” หรือ “รายา” ที่มีการสืบเชื้อสายมาจากราชวงศ์ของผู้มีอำนาจในการปกครองในดินแดนปัตตานีจากการปกครองในลักษณะเดิม ให้เป็นผู้มาปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ ต่อมาในรัชสมัยรัชกาลที่ ๕ จึงได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองหัวเมืองต่าง ๆ ทั่วประเทศใหม่ โดยการยกเลิกระบบการปกครองแบบเดิมและใช้การปกครองที่เรียกว่า “ระบบมณฑลเทศาภิบาล” ด้วยการประกาศระเบียบการปกครองราชการแผ่นดินที่เรียกว่า “กฎข้อบังคับการปกครองหัวเมืองทั้ง ๗ ” และประกาศฉบับนี้ได้มีผลบังคับใช้นับตั้งแต่วันที่ ๑๐ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๔ เป็นต้นมา กฎหมายที่ประกาศใช้ฉบับนี้ยังคงมีการจัดแบ่งปัตตานีเป็นหัวเมืองทั้ง ๗ เช่นเดิม แต่มีความแตกต่างจากวิธีปฏิบัติเดิมหลายประการด้วยกัน เช่น การจัดตั้งหน่วยบังคับบัญชาเป็นของตนเอง โดยให้ทั้ง ๗ หัวเมืองมารวมเป็นกลุ่มในเขตการปกครอง

เดียวกันที่เรียกกันว่า “บริเวณ” ทั้งนี้มีการแต่งตั้งข้าหลวงไปประจำการเพื่อดูแลการปกครองในบริเวณทั้งหมดที่เป็นพื้นที่ของปัตตานีเดิม เรียกว่า “ข้าหลวงประจำการ” แต่ทั้งนี้ข้าหลวงประจำการดังกล่าวให้ย้ายมาขึ้นอยู่กับการบังคับบัญชาจากมณฑลนครศรีธรรมราช

ช่วงที่เริ่มต้นเรียกชื่อดินแดนแห่งนี้ว่า “ปัตตานี” อย่างเป็นทางการในสมัยที่รัฐสยามประกาศจัดตั้งมณฑลปัตตานีเมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๔๕ มีการเปลี่ยนแปลงและยกฐานะเมืองปัตตานีขึ้นเป็น **“มณฑลปัตตานี”** ต่อมาจากระราชโองบายของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ปรับระบบการปกครอง ๗ หัวเมืองเดิมที่แยกออกจากปัตตานีเป็นระบบใหม่ในปี พ.ศ. ๒๔๕๕ ซึ่งในการปรับเปลี่ยนครั้งนี้มีการยุบรวมเมืองบางเมืองเข้าไว้ด้วยกัน กล่าวคือจากเดิมที่มี ๗ หัวเมืองเหลือเพียง ๔ หัวเมือง คือ เมืองปัตตานี (โดยการยุบรวมเมือง ๓ เมืองเข้าไว้ด้วยกัน คือ เมืองปัตตานี เมืองยะหริ่ง และ เมืองหนองจิก) เมืองยะลา (โดยการยุบรวมเมือง ๒ เมืองเข้าไว้ด้วยกัน คือ เมืองยะลา และ เมืองรามัน) เมืองสาบบุรี และ เมืองระแงะ ปี พ.ศ. ๒๔๗๖ ได้เกิดความเปลี่ยนแปลงการปกครองขึ้นอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากการประกาศระเบียบการปกครองปัตตานีขึ้นอีกครั้ง ด้วยการประกาศพระราชบัญญัติว่าด้วยระเบียบราชการบริหารแห่งราชอาณาจักรสยามพุทธศักราช ๒๔๗๖ ออกเป็น ๓ ส่วน คือ ระเบียบราชการบริหารส่วนกลาง ระเบียบราชการบริหารส่วนภูมิภาค และระเบียบราชการบริหารส่วนท้องถิ่น

ทั้งนี้ในระเบียบบริหารราชการดังกล่าว ไม่มีข้อกำหนดที่กล่าวถึงการปกครองแบบมณฑลเช่นเดิม จึงถือได้ว่านับแต่ปี พ.ศ. ๒๔๗๖ เป็นต้นมา ไม่มีการปกครองในลักษณะที่เป็นมณฑลในประเทศอีกต่อไป และนับว่าเป็นการสิ้นสุดการปกครองในลักษณะมณฑลปัตตานีนับจากนั้นเป็นต้นมา

สำหรับลักษณะและรูปแบบดนตรีปัตตานีในอดีตที่ผ่านมา ถือได้ว่ามีพัฒนาการมาโดยลำดับจากอิทธิพลของศาสนา กลุ่มชาติพันธุ์ และการปฏิสัมพันธ์กับประเทศและราชอาณาจักรต่างๆ

๖.๑.๒ ปัตตานีในปัจจุบัน

ในปัจจุบัน “ปัตตานี” มีฐานะเป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย หลังจากที่มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองของประเทศไทยมาเป็นการตั้งจังหวัด ปัตตานีได้รับการยกฐานะเป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย ในขณะเดียวกันดินแดนปริมณฑลที่เคยเป็นส่วนหนึ่งของปัตตานีต่างก็ได้รับการยกฐานะเป็นจังหวัดด้วยเช่นกัน นั่นคือจังหวัดยะลา และ จังหวัดบางนา ซึ่งต่อมาจังหวัดบางนาได้เปลี่ยนชื่อเป็นจังหวัดนครราชสีมา ส่วนดินแดนบางส่วนของปัตตานีได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของประเทศมาเลเซีย นั่นก็ยังคงเป็นพื้นที่ของประเทศมาเลเซียโดยที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ทั้งสิ้น ซึ่งความโดดเด่นของพื้นที่ปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลเดิมในปัจจุบันก็ยังคงมีความโดดเด่น

เด่นในฐานะที่เป็นพื้นที่ที่ประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม ขณะเดียวกันก็ยังคงมีกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ในพื้นที่อยู่ร่วมกันอีกหลายชาติพันธุ์ ทั้งชาวไทยพุทธ และชาวไทยเชื้อสายจีน นอกจากนี้ เหตุการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้นับตั้งแต่วันที่ ๔ มกราคม ๒๕๔๗ นับเป็นอีกสภาพปัญหาของของจังหวัดปัตตานีและพื้นที่ปริมาตรที่ได้ส่งผลต่อสังคมและวัฒนธรรม รวมถึงการเมืองการปกครองของปัตตานีในหลายส่วนมาถึงทุกวันนี้ ดังนั้นจึงได้มีการรื้อฟื้นการตั้งหน่วยงานขึ้นมาดูแลรับผิดชอบจังหวัดในกลุ่มชายแดนภาคใต้ขึ้นมาอีกครั้ง คือ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้

จากยุคสมัยของปัตตานีที่กล่าวมาจะพบว่า ปัตตานีเป็นดินแดนมีการปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอดเวลา ทั้งจากปัจจัยทางการเมืองและการปกครองภายในของปัตตานีเอง และจากปัจจัยภายนอกอื่น ๆ แม้ว่าปัจจุบันปัตตานีได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยมาเป็นเวลานานแล้วก็ตาม แต่ปัตตานีเองก็ยังรักษาความเป็นตัวของตัวเองไว้ได้เป็นอย่างดี เห็นได้จากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในพื้นที่ปัตตานีและปริมาตรที่มีความหลากหลายของวัฒนธรรม ทั้งในแง่ของการดำรงอยู่และการผสมผสานระหว่างกัน ดังกรณีของศาสนสถานต่าง ๆ กลุ่มชาติพันธุ์ สำเนียงภาษา และบริบททางวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่ล้วนแล้วแต่แสดงถึงความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมของปัตตานีไว้อย่างเด่นชัดมาจนถึงปัจจุบันนี้ รวมถึงเรื่องของดนตรีด้วย

๖.๑.๓ ลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี

ดนตรีปัตตานีประกอบด้วยหลายลักษณะ ทั้งดนตรีเพื่อการฟัง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ประกอบพิธีกรรม และดนตรีเพื่อการศาสนา ดนตรีปัตตานีที่มีความสำคัญและเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปประกอบด้วยดนตรีดังต่อไปนี้

๖.๑.๓.๑ ร้องเงิง

ร้องเงิง เป็นดนตรีและศิลปะการแสดงที่มีความชัดเจนและโดดเด่นในเรื่องของการเป็นดนตรีที่มีการผสมผสานจากวัฒนธรรมที่มีความหลากหลาย ทั้งวัฒนธรรมจากไทยพุทธ ไทยมุสลิม ไทยเชื้อสายจีน และวัฒนธรรมตะวันตก จนก่อเกิดเป็นวัฒนธรรมที่เป็นจุดร่วมในการผสมผสานวัฒนธรรมเหล่านี้ ให้ก่อเกิดวัฒนธรรมใหม่ที่เป็นต้นเฉพาะของวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

ความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ผสมผสานในดนตรีและศิลปะการแสดงประเภทร้องเงิงนี้ ประกอบด้วยหลายส่วน ทั้งที่เกี่ยวข้องกับตัวดนตรีโดยตรง รวมถึงที่เกี่ยวข้องกับบริบทอื่น ๆ เช่น เครื่องดนตรีที่ปรากฏในวงดนตรีร้องเงิงมีทั้งเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์ดเดียน เทมโบริน และ มาราкас เป็นต้น ส่วนเครื่องดนตรีที่มาจากพื้นถิ่นชายแดนภาคใต้ (ที่รับอิทธิพลมาจากอาหรับ) ประกอบด้วย กลองรำมะนาใหญ่ (บา

นอใหญ่) และกลองบานอเล็ก(รำมะนาเล็ก) ส่วนซ้องนั้น แม้ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมร่วมจากหลายภูมิภาค ไม่ว่าจะเป็นจากอินโดนีเซียหรือจีนก็ตาม ก็ถือได้ว่าเป็นอีกเครื่องดนตรีที่มาจากต่างเขตวัฒนธรรมที่เข้ามาผสมผสานกันในดนตรีรองเง็งนี้ สำหรับบทเพลงที่ใช้ในดนตรีรองเง็ง หากจะวิเคราะห์ถึงบทเพลงมาตรฐานดั้งเดิมของการแสดงรองเง็ง แม้ชื่อของบทเพลงจะเป็นภาษามลายูทั้งหมด แต่หลายเพลงก็เป็นการนำทำนองเพลงของตะวันตกมาเป็นส่วนหนึ่งของเพลง ซึ่งเป็นอิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่เข้ามาในปัตตานีจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในสมัยที่ปัตตานียังเป็นเมืองท่าหลักที่สำคัญแห่งหนึ่งในการเดินเรือในอดีต นอกจากนี้ หากถอดความหมายของชื่อเพลงรองเง็งที่เป็นเพลงแบบแผนเหล่านั้นยังพบว่า มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมท้องถิ่นที่อยู่รอบปัตตานีปรากฏอยู่ด้วย เช่น เพลง อีเมะนังชาว ซึ่งเป็นบทเพลงที่รับอิทธิพลมาจากดินแดนชาวหรือประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน นอกจากนี้หากมองบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีรองเง็ง ยังพบการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายจากแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ อีกหลายส่วน เช่น เรื่องของเครื่องแต่งกายของการแสดงรองเง็ง ที่แม้รูปแบบที่เห็นจะยอมรับว่าเป็นการแต่งกายที่เป็นวัฒนธรรมถิ่นของปัตตานีไปแล้วก็ตาม แต่เมื่อเชื่อมโยงไปถึงประวัติความเป็นมาของปัตตานีในอดีตจะพบว่าการแต่งกายที่เป็นอยู่ในการแสดงรองเง็งนี้ล้วนเป็นอิทธิพลจากวัฒนธรรมการแต่งกายของจีน ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมของชนชาติหนึ่งที่เข้ามาแพร่กระจายและมีบทบาทร่วมในความเป็นมลายูปัตตานีมาแต่ครั้งอดีตผสมผสานกับวัฒนธรรมอาหรับและชาวด้วย อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจคือเรื่องของท่ารำในการแสดงรองเง็ง ที่มีลักษณะเป็นการรำท่า เช่นเดียวกับตะวันตก เนื่องจากรองเง็งเป็นวัฒนธรรมทางด้านดนตรีและศิลปะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก ดังนั้นท่ารำยราต่าง ๆ จึงมีต้นแบบจากตะวันตกอย่างชัดเจน นอกจากนี้มีการสันนิษฐานถึงชื่อของรูปแบบการรำรำในการแสดงประเภทบางประเภทว่าเป็นการเรียกชื่อตามประเทศที่เป็นต้นแบบอีกด้วย เช่น การแสดงซัมเป็ง ซึ่งปรากฏข้อสันนิษฐานว่าได้แปลความหมายชื่อของการแสดงชนิดนี้ว่าหมายถึง “ดอกไม้สีทอง” แต่ในบางมุมมองของนักวิชาการและผู้รู้หลายท่านมองว่า ซัมเป็ง คือการแสดงการรำท่าแบบฝรั่งเศสตะวันตกของสเปน ที่มีการเรียกชื่อจนเพี้ยนจาก “สเปน” มาเป็น “ซัมเป็ง” นั่นเอง

๖.๑.๓.๒ ดิเกร์ฮูลู

ดิเกร์ฮูลู เป็นการแสดงดนตรีชายแดนพื้นบ้านชายแดนภาคใต้ที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดลักษณะหนึ่ง และยังเป็นรูปแบบดนตรีปัตตานีที่เป็นที่รู้จักทั่วประเทศ เนื่องจากเป็นดนตรีที่มีการเผยแพร่ในช่วงหลังเหตุการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้นับจากปี พ.ศ. ๒๕๔๑ เป็นต้นมา ทั้งการแสดงดนตรีชนิดนี้ผ่านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ นอกจากนี้ด้วยความที่ดิเกร์ฮูลูเป็นการแสดงที่เข้าถึงประชาชนในชุมชนจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ง่าย การแสดง

ชนิดนี้จึงได้ปรับสถานภาพกลายเป็นสื่อสารมวลชนระหว่างหน่วยงานราชการกับภาคประชาชนในพื้นที่ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะการเป็นเครื่องมือในการสร้างความเข้าใจในสถานการณ์ความไม่สงบที่เกิดขึ้นในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบันนี้

ดิเกร์ฮูลู เป็นดนตรีพื้นบ้านชายแดนภาคใต้ที่เป็นการก่อเกิดจากอิทธิพลของคนตริอานาซิดซึ่งเป็นดนตรีเพื่อการศาสนาที่เน้นเรื่องราวในการสร้างและส่งเสริมคุณงามความดี และนำมาผสมผสานกับการบอกกล่าวเรื่องราวจากการพบปะพูดคุยของคนในชุมชน ที่เมื่อหลังเสร็จสิ้นจากภาระงานในการประกอบสัมมาอาชีพประจำวันแล้วจะมีการพูดคุยเล่าสู่กันฟังในเรื่องราวที่เกิดขึ้น เมื่อนานไปเข้าจึงมีการบอกกล่าวผ่านบทเพลงที่มีลักษณะคล้าย ๆ กับการขับร้องคนตริอานาซิด และจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มบริบทที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ในการแสดงเข้าไป เช่น การมีท่าทางประกอบ และการใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะเข้ามาผสมผสานเพิ่มเติม จนค่อยๆพัฒนาလာมาเป็นการแสดงที่เป็นแบบแผนของดิเกร์ฮูลูดังเช่นปัจจุบัน

การแสดงดิเกร์ฮูลูแต่เดิม จะใช้เครื่องดนตรีที่ประยุกต์จากวัสดุเหลือใช้ในชุมชน เช่น เครื่องเคาะจังหวะที่มีลักษณะคล้ายมาราคาส จะพัฒนามาจากลูกท่อนอวนประมงที่นำมาใส่เมล็ดพืชแล้วเพิ่มก้านไม้เนื้อแข็งเพื่อเป็นมือจับแล้วนำมาเขย่า หรือการใช้ถังน้ำมันมาปรับเป็นโหม่งที่ใช้เคาะให้จังหวะก่อนที่จะปรับมาเป็นเครื่องดนตรีสำเร็จรูปดังเช่นดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน

จุดเด่นของการแสดงดิเกร์ฮูลูที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือการใช้ลีลาท่าทางบอกกล่าวเล่าเรื่องด้วยการแสดงท่าทางจากลูกคู่ ซึ่งจะมีการประยุกต์ท่ารามาจากการดำเนินชีวิตประจำวันที่หลากหลาย เช่น การทำท่านกบิน การทำท่าพายเรือ การทำท่าสาวอวนจากทะเล เป็นต้น และท่าทางเหล่านี้นับเป็นจุดเด่นของการแสดง ดิเกร์ฮูลูที่จะขาดไม่ได้

บทบาทที่สำคัญของการแสดงดิเกร์ฮูลูอีกประการหนึ่งคือการสร้างความสามัคคีของผู้คนในแต่ละชุมชน เนื่องจากเมื่อแต่ละชุมชนมีคณะดิเกร์ฮูลูเป็นของตนเอง ก็จะมีการมาประชันขันแข่งกัน ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมการสร้างความเข้มแข็งที่สำคัญของชุมชนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ละชุมชนก็จะมีการฝึกซ้อม โดยอาศัยความสามัคคี ความพร้อมเพรียง และความอดทน ซึ่งให้ได้มาซึ่งชัยชนะในการประชันขันแข่งกัน และจากสถานการณ์ความไม่สงบที่เกิดขึ้นในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทำให้หน่วยงานราชการต่าง ๆ ทั้งในและนอกพื้นที่ให้ความสำคัญในการส่งเสริมและใช้การแสดงดิเกร์ฮูลูเป็นเครื่องมือในการแก้ไขปัญหาความไม่สงบ ด้วยการจัดการประกวดดิเกร์ฮูลูเพื่อให้เยาวชนในชุมชนหันมาให้ความสำคัญกับการแสดงพื้นบ้าน เพื่อสร้างความภูมิใจในวัฒนธรรมท้องถิ่นให้กับตนเอง และให้เกิดความรู้สึกว่าดิเกร์ฮูลูเป็นสมบัติส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย อันจะนำไปสู่การปรับความเข้าใจในการเป็นพลเมืองส่วนหนึ่งของประเทศ

ไทยต่อไปด้วย ซึ่งหน่วยงานเหล่านั้นประกอบด้วย กระทรวงวัฒนธรรม กองทัพบก กรมประชาสัมพันธ์ และ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี เป็นต้น

๖.๑.๓.๓ อานาซิด

อานาซิด เป็นคนตรีที่มีความพิเศษและแตกต่างจากคนตรีพื้นเมืองในจังหวัดชายแดนภาคใต้หลายประเภท เนื่องจากเป็นคนตรีที่เน้นการขับร้องเป็นหลัก และยังเป็นคนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาที่จัดว่าไม่ขัดกับหลักปฏิบัติของศาสนาอิสลามซึ่งเป็นศาสนาที่คนในพื้นที่ส่วนใหญ่นับถือ

คนตรีชนิดนี้เป็นคนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินแดนอาหรับที่มีการแพร่กระจายผ่านมาทางประเทศเพื่อนบ้านอย่างมาเลเซียและอินโดนีเซีย โดยเข้ามาผ่านระบบการศึกษาในโรงเรียนคาทอลิก (โรงเรียนสอนเด็กเล็กเล็กของศาสนาอิสลามที่มีอยู่ทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้) เนื้อหาส่วนใหญ่ในบทเพลงจะเน้นการส่งเสริมการ การประพฤติตนให้อยู่ในกรอบและหลักศาสนา แต่ต่อมามีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาโดยการเน้นเรื่องของการทำความดี การรักษารัฐธรรมนูญและสิ่งแวดล้อมเพิ่มเติมตามไปด้วย

แม้ว่าภาษาที่ใช้ขับร้องในคนตรีอานาซิด แต่เดิมจะเป็นภาษาอาหรับตามแบบฉบับดั้งเดิม แต่เมื่อคนตรีอานาซิดได้เข้ามาแพร่กระจายพื้นที่ประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย และในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย ก็ได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของภาษา โดยการใช้ภาษามลายูกลาง และปรับมาเป็นภาษามลายูถิ่นตามแต่ละลักษณะเฉพาะของแต่ละพื้นที่ โดยเฉพาะในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย นอกจากมีบทเพลงที่มีภาษาอาหรับ ภาษามลายูกลาง และภาษามลายูท้องถิ่นปรากฏในบทเพลงแล้ว ยังมีการใช้ภาษาไทยในบทเพลงใช้ในบทเพลงอีกด้วย เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและเข้าถึงกลุ่มผู้ฟังหลักที่ใช้ภาษาไทยในพื้นที่ได้ง่ายขึ้น

ความนิยมของคนตรีอานาซิดนี้แม้จะดูเหมือนเป็นคนตรีเพื่อการศาสนาและอาจจำกัดในกลุ่มผู้ฟังเพียงไม่กี่กลุ่ม แต่ในความเป็นจริงคนตรีชนิดนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และยังกลายเป็นคนตรีในเชิงธุรกิจที่มีการแสดงคอนเสิร์ตและการออกอัลบั้มของศิลปินที่มีมูลค่าทางการตลาดที่สูงยิ่ง ศิลปินที่เป็นวงคนตรีอานาซิดหลายวงเป็นศิลปินที่ไม่ได้เป็นที่รู้จักเฉพาะในพื้นที่ปัตตานีและใกล้เคียง แต่ยังเป็นที่ยู่งักกันอย่างแพร่หลาย ข้ามประเทศ มีการวางผลงานเพลงและการเปิดคอนเสิร์ตข้ามประเทศในการแสดงอยู่บ่อยครั้ง

๖.๑.๓.๔ มะโย่ง

มะโย่งเป็นศิลปะการแสดงที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มาเป็นระยะเวลาช้านาน แต่สภาพการณ์ของมะโย่งในปัจจุบันถือว่าเป็นคนตรีและศิลปะการแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ประเภทหนึ่งที่เริ่มเสื่อมความนิยมลง เนื่องจากมีข้อจำกัดหลายประการ ไม่

ว่าจะเป็นการไว้คนที่มาสืบทอดการแสดง หรือเรื่องของการตีความตามหลักศาสนาอิสลามเกี่ยวกับการแสดงมะโย่ง ที่มีข้อจำกัดในการแสดงที่อาจมีการขัดกับหลักศาสนาอิสลามในหลายประการ เนื่องจากการแสดงมะโย่งเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการในการบูรณาการจากหลักวัฒนธรรมของหลายกลุ่มชาติพันธุ์จากหลายศาสนาเข้ามาผสมผสานกันตั้งแต่อดีต

มะโย่งอาจเป็นเปรียบเทียบได้กับมโนราห์ของภาคใต้ตอนบน ซึ่งบทบาทส่วนหนึ่งของการแสดงประเภทนี้จะใช้สำหรับการรักษาโรคภัยไข้เจ็บควบคู่ไปกับบทบาทในการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่จะมีความแตกต่างที่มโนราห์จะเป็นวัฒนธรรมของชาวไทยพุทธและมะโย่งเป็นของชาวไทยมุสลิม

สำหรับดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมะโย่งนั้น จะมีความแตกต่างจากดนตรีในการแสดงมโนราห์ในเชิงองค์ประกอบเครื่องดนตรี ซึ่งหากเป็นการแสดงมโนราห์จะใช้ปี่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนอง แต่สำหรับมะโย่งจะใช้ซอเรือบับในการบรรเลงและมีปี่ซุแนบบรรเลงประกอบร่วมกันไปด้วย ส่วนเครื่องหนังที่ใช้บรรเลงกำกับจังหวะนั้น หากเป็นมโนราห์จะใช้ทับเป็นเครื่องดนตรีหลักในการกำกับ แต่หากเป็นมะโย่งจะใช้กลองที่มีลักษณะคล้าย ๆ กลองมลายูในการบรรเลงกำกับจังหวะ ส่วนเครื่องจังหวะอื่น ๆ จะมีความใกล้เคียงกันบ้างแตกต่างกันบ้างตามบริบทของคณะที่แสดงในแต่ละคณะ

ด้วยความที่การแสดงมะโย่งเป็นการแสดงที่ค่อย ๆ เลื่อมเลื่อมความนิยมลงไปในปัจจุบัน ทำให้คณะมะโย่งหลายคณะนำเอาการแสดงรองเง็งมาเป็นการแสดงสลับฉากในการแสดงแทบทุกครั้ง ทั้งนี้เพื่อเป็นการเรียกผู้คนที่เข้ามาชมการแสดงมะโย่งมากขึ้น แต่ทว่าการแสดงรองเง็งที่นำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงสลับรายการของมะโย่งนี้ กลับทำให้การแสดงรองเง็งอันเป็นแบบแผนดั้งเดิมได้รับผลกระทบจากรูปแบบที่เปลี่ยนไป เนื่องจากรองเง็งถูกนำมาเป็นการเต้นรำจับคู่ทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกว่ารองเง็งเป็นการแสดงเพื่อทำให้ชายหนุ่มได้เข้ามาสัมผัสหญิงสาวในแง่มุมทางลบ ต่อมาการแสดงสลับรายการของมะโย่งโดยใช้การแสดงรองเง็งจึงถูกต่อต้านและไม่ได้รับความนิยม การแสดงมะโย่งจึงต้องกลับมาสู่บรรยากาศเจิบเหงาแบบเดิม และค่อย ๆ เลือนรางไปจากความนิยมในสังคมมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในที่สุด

๖.๑.๓.๕ กรือโตะ

กรือโตะ เป็นดนตรีพื้นเมืองจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความแตกต่างจากดนตรีโดยทั่วไปเช่นเดียวกับดนตรีอานาซิด ซึ่งความแตกต่างของกรือโตะจะอยู่ที่การเป็นดนตรีที่เน้นเรื่องราวของจังหวะเป็นสำคัญเพราะดนตรีพื้นเมืองชนิดนี้จะไม่มีการแสดง ไม่มีการขับร้อง และไม่มีการบรรเลงเพื่อความไพเราะ แต่จะเน้นความอดทนและความสามัคคีของคนในชุมชนเป็นหลัก

กำเนิดของดนตรีกรือโตะมีต้นกำเนิดมาจากจังหวัดนครราชสีมา และเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ส่วนใหญ่ยังปรากฏจังหวัดนครราชสีมา ที่อำเภอเวียง อำเภอสุไหงปาดี อำเภอสุไหงโก-ลก และอำเภอสุคีริน ซึ่งดนตรีชนิดนี้มีการสร้างสรรค์มาจากการนันทนาการจากการประกอบอาชีพในการเลี้ยงสัตว์ของชาวบ้านตามเขตชนบท มีตำนานบอกกล่าวจากปราชญ์ชาวบ้านตรงกันว่าเริ่มจาก การนำไม้แผ่นมาวางบนเท้าแล้วเคาะเล่นของเด็กเลี้ยงวัว จากนั้นค่อย ๆ พัฒนามาสู่การขุดหลุมแล้วเอาไม้มาพาดวางเพื่อตีให้เกิดเสียงดัง จากการเล่นเพื่อความสนุกและเพื่อคั่นเวลาระหว่างการเลี้ยงสัตว์ของบุคคล ก็นำมาสู่การประชันขันแข่งกันว่า กรือโตะที่สร้างขึ้นของใครจะมีเสียงที่ดังกล่าวกัน จนกระทั่งดนตรีพื้นบ้านชนิดนี้ได้พัฒนากลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาตรฐานและมีการวางกฎระเบียบในการแข่งขันกันที่สุดในที่สุด

การแข่งขันกรือโตะนั้นมียุ ๒ ลักษณะ คือการแข่งขันในเรื่องของความอดทน และการแข่งขันในเรื่องของความดังของเสียง นอกจากนี้บทบาทที่สำคัญของกรือโตะคือการสร้างความสามัคคีและความเข้มแข็งของชุมชนแต่ละแห่ง เนื่องจากการประกวดกรือโตะจะต้องอาศัยการบรรเลงกรือโตะเป็นหมู่คณะ ทั้งต้องมีความพร้อมเพรียง มีวินัย และความอดทนในการบรรเลง จึงจะสามารถทำให้คณะกรือโตะแต่ละคณะสามารถประสบความสำเร็จได้ และส่วนใหญ่แม้ผลรางวัลจากการได้รับรางวัลชนะในการแข่งขันจะเป็นเงินทองและสิ่งของเครื่องใช้ต่างๆ แต่นั่นก็ไม่สำคัญเท่ากับความภาคภูมิใจที่สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับตนเองและชุมชนในท้องถิ่นได้

สำหรับกรือโตะเป็นเครื่องดนตรีในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้ และถือเป็นดนตรีพื้นเมืองชายแดนภาคใต้เพียงไม่กี่ชนิดที่มีต้นกำเนิดในท้องถิ่น โดยที่ไม่มีการอาศัยวัฒนธรรมร่วมจากพื้นที่อื่นหรือได้รับแรงบันดาลใจมาจากที่ใดเลย เว้นแต่กรอบแนวคิดของศาสนาอิสลาม

อย่างไรก็ตามในสภาพการณ์ของสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ปัจจุบัน แม้จะมีกระแสในการนำวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือในการสร้างความรักความสามัคคีของคนในพื้นที่ โดยเฉพาะวัฒนธรรมทางด้านการแสดงดนตรี เช่น ดิเกร์ฮูลู รองเง็ง และดนตรีอานาซิดให้เห็นโดยทั่วไปแล้ว กลับไม่พบว่ามีกรือโตะ ซึ่งเป็นดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่บริสุทธิ์จากภูมิปัญญาชาวบ้านของจังหวัดชายแดนภาคใต้ขึ้นมาเป็นเครื่องมือในการสร้างเสริมความแข็งแกร่งและความเข้าใจอันดีในชุมชนจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสภาพปัจจุบัน แม้แต่น้อย ทั้งที่เป็นดนตรีที่ถือกำเนิดในพื้นที่แท้ๆ

๖.๑.๓.๖ สิละ

สิละ เป็นศิลปะการแสดงที่เป็นวิทยายุทธในการป้องกันตัวที่ปรากฏในจังหวัดชายแดนภาคใต้มาเป็นระยะเวลาช้านาน เป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากชาว (ประเทศ

อินโดนีเซีย) ที่มีการแพร่กระจายผ่านทางคาบสมุทรมาลายูจากประเทศมาเลเซียเข้ามาถึงจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย ปัจจุบันการแสดงศิลปะได้เริ่มคลี่คลายจากการเป็นวิชาทางวิทยายุทธพื้นเมืองในการป้องกันตัว มาสู่รูปแบบศิลปะเพื่อความชื่นชมเช่นเดียวกับการแสดงพื้นเมืองโดยทั่วไป

การแสดงศิลปะนับเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศเพื่อนบ้าน หากวิเคราะห์แล้วกลับพบว่า การแสดงชนิดนี้เป็นอีกการแสดงหนึ่งที่ไม่ได้มาจากอิทธิพลของศาสนาอิสลามโดยตรง และกลับได้รับความเชื่อมาจากความเชื่อแบบพราหมณ์-ฮินดูที่เป็นฐานทางความเชื่อเดิมในดินแดนแถบนี้เป็นหลัก

สำหรับดนตรีที่ใช้ในการแสดงนั้น มีการใช้ปี่ซุแน เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงทำนองเพลงประกอบการแสดง ส่วนเครื่องหนึ่งจะใช้กลองที่มีลักษณะคล้ายกับกลองมาลายู โดยใช้มือตีหนึ่งข้างและใช้ไม้ที่มีลักษณะโค้งตีอีกหนึ่งข้าง ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงประกอบจะเป็นเครื่องดนตรีที่คล้ายกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะโดยทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็น ฉิ่ง โหม่ง และกรับ ซึ่งจะสังเกตได้ว่าเครื่องดนตรีในการแสดงศิลปะล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือมีการผสมผสานเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมหรือเครื่องดนตรีสมัยใหม่มาร่วมผสมในวง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเครื่องดนตรีในการแสดงศิลปะล้วนแล้วเป็นเครื่องดนตรีที่มีความชัดเจนในบทบาทและหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีอยู่แล้ว นอกจากนี้เหตุผลอีกประการหนึ่งที่น่าสนใจ คือนักดนตรีที่บรรเลงดนตรีในวงดนตรีศิลปะส่วนใหญ่เป็นผู้สูงวัย ซึ่งเป็นการยากที่วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่จะเข้าถึง และเมื่อมีการฝึกสอนต่อทอดให้กับคนรุ่นใหม่ก็จะใช้เครื่องดนตรีและบทเพลงแบบดั้งเดิมในการฝึกสอนและใช้ในการบรรเลงเวลาแสดงจริงเป็นหลัก

สำหรับสถานภาพของการแสดงศิลปะในสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้ปัจจุบันนั้น อยู่ในภาวะการณ์ที่คล้ายกับการแสดงมะโย่ง คือการไร้คนสืบทอด และเมื่อมีการนำหลักศาสนาอิสลามมาวิเคราะห์หรือมองการแสดงชนิดนี้ยิ่งทำให้เห็นถึงความไม่สอดคล้องกันระหว่างหลักการและธรรมชาติของการแสดงชนิดนี้กับหลักศาสนาอิสลาม แต่อีกมุมหนึ่งด้วยความที่การแสดงชนิดนี้มีข้อจำกัดในการสืบทอดน้อยกว่าการแสดงมะโย่ง คือไม่ต้องมีการสืบเชื้อสายเครือญาติในการถ่ายทอด จึงทำให้การแสดงศิลปะสามารถถ่ายทอดการแสดงจากรุ่นสู่รุ่นไปยังคนรุ่นใหม่ได้ง่ายกว่า ขณะที่การแสดงมะโย่งที่ต้องเรียนรู้และสืบทอดผ่านเครือญาติเท่านั้น ที่สำคัญการแสดงศิลปะยังมีการเรียนในโรงเรียนและฝึกนอกสถานที่ได้สะดวกและแพร่หลายกว่า ซึ่งในปัจจุบันพบว่ามีกรณีวิทยากรที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงศิลปะจากชุมชนมาเป็นวิทยากรพิเศษฝึกหัดการ

แสดงศิลปะให้กับนักเรียนตามโรงเรียนต่าง ๆ มากขึ้น เช่น โรงเรียนในอำเภอยะหา จังหวัดยะลา เป็นต้น

๖.๑.๓.๗ วายังกุลิต

ศิลปะการแสดงหนังเงาที่เรียกว่า “วายังกุลิต” เป็นวัฒนธรรมดนตรีและศิลปะการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และมีความคล้ายคลึงกับการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนและการแสดงหนังเงาในประเทศเพื่อนบ้านในหลายส่วน ซึ่งสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ที่ใกล้เคียงกันเช่นเดียวกับความคล้ายคลึงของการแสดงมโนราห์และการแสดงมะโย่ง

จุดเด่นของการแสดงวายังกุลิตในจังหวัดชายแดนภาคใต้อยู่ที่การใช้ภาษาที่มีการใช้ทั้งภาษามลายูกลาง มาลายูถิ่น ภาษาถิ่นภาคใต้ และภาษาไทยภาคกลางในการแสดงไปพร้อมกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าการแสดงในโอกาสนั้น ๆ มีกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ฟังที่ใช้ภาษาใดเป็นหลัก อย่างไรก็ตามเนื่องด้วยพื้นที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เป็นบริบทที่สำคัญการแสดงของวายังกุลิต มีผู้ชมที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติและการใช้ภาษา การแสดงวายังกุลิตในพื้นที่นี้จึงอาจมีการใช้ภาษาหลายภาษาสลับสับเปลี่ยนไปในการแสดงคราวเดียวกันด้วย จนคณะวายังกุลิตหลายคณะได้รับฉายาว่าเป็นคณะ ๒ ภาษา นั่นคือสามารถแสดงได้ทั้งภาษามลายูและภาษาไทยได้พร้อมกันในคราวเดียว และนับเป็นความโดดเด่นที่สร้างให้คณะวายังกุลิตได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางเนื่องจากสามารถเข้าสู่กลุ่มเป้าหมายได้หลายคณะไปพร้อมกันนั่นเอง

ความแตกต่างของการแสดงวายังกุลิตและการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนยังอยู่ที่รูปร่างลักษณะของตัวหนังที่ใช้ กล่าวคือหากเป็นตัวหนังของวายังกุลิตจะมีรูปร่างคล้ายกับตัวหนังของอินโดนีเซียหรือชวาและแตกต่างกับหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบน เนื่องจากการแสดงวายังกุลิตเป็นอิทธิพลที่แพร่กระจายจากดินแดนชวาซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของประเทศอินโดนีเซียนั่นเอง

สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงประกอบวายังกุลิตนั้น แม้โดยทั่วไปจะไม่แตกต่างจากดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาด้วยก็ตาม แต่ส่วนใหญ่ดนตรีวายังกุลิตจะให้ความสำคัญกับเครื่องกำกับจังหวะในการบรรเลงประกอบรับ-ส่งการพากย์เจรจาของนายหนังเป็นสำคัญมากกว่าการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นทำนอง ซึ่งเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงทำนองได้ในวงดนตรีวายังกุลิตที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในปัจจุบันนั้นส่วนใหญ่จะใช้ปี่เป็นหลัก แต่ไม่ได้เป็นปี่แบบปี่หนังตะลุงหรือปี่นอกปี่ในของไทย แต่ปี่ดังกล่าวจะมีรูปร่างคล้ายกับปี่ชวา ซึ่งในจังหวัดชายแดนภาคใต้เรียกกันว่า “ปี่ชูแน”

สำหรับบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงวายังกุลิตนั้น นอกจากเพลงแบบแผนที่มีการบรรเลงประกอบการไหว้ครูเหมือนกับดนตรีหนังตะลุงโดยทั่วไปแล้ว เพลงส่วนใหญ่จะเป็นการเป่าโดยอาศัยคีตปฏิภาณเป็นหลัก ซึ่งสาเหตุที่สามารถบรรเลงในลักษณะนี้ได้เนื่องจากการใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องที่สามารถบรรเลงทำนองเพลงเพียงแค่เครื่องเดียว คือ “ปี่ชูเน” นั่นเอง จึงไม่มีความจำเป็นต้องบรรเลงให้สอดคล้องประสานกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองอื่นๆ แต่อย่างใด ส่วนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆ ก็สามารถบรรเลงตามจังหวะไปได้เรื่อย ๆ โดยไม่ต้องกังวลกับทำนองเพลงเช่นกัน

สำหรับความเปลี่ยนแปลงของการแสดงวายังกุลิตในปัจจุบันนั้นพบว่าในส่วนของความนิยมนั้นยังคงได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี เนื่องจากวายังกุลิตเป็นการแสดงที่สนุกสนาน สามารถปรับเปลี่ยนเรื่องราวและความสนุกสนานในมุกตลกต่างๆ ให้เข้ากับบทบาทของนายหนังที่จะกำหนดทิศทางให้เหมาะกับการไปแสดงในโอกาสต่าง ๆ และสถานการณ์เฉพาะหน้าที่พบเห็นได้เป็นอย่างดี มีการออกมุกตลกที่ตามสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป แต่สิ่งหนึ่งที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดคือเรื่องของตัวหนังที่ใช้ในการแสดง ซึ่งเริ่มสูญเสียเอกลักษณ์จากการที่เคยใช้ตัวหนังที่มีลวดลายคล้ายกับผิงชวา กลับกลายมาเป็นการใช้ตัวหนังที่มีความคล้ายคลึงกับหนังตะลุงของภาคใต้ตอนบนมากขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากช่างแกะตัวหนังในท้องถิ่นเริ่มล้มหายตายจากไปโดยที่ไม่มีผู้สืบทอดการแกะหนัง และหากจะว่าช่างแกะหนังจากต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นจากประเทศมาเลเซียหรือประเทศอินโดนีเซีย ก็จะมีราคาที่สูงมาก ทั้งในส่วนของคุณทุนการผลิตและค่าขนส่ง ดังนั้นการใช้ตัวหนังที่ทำจากช่างในประเทศไทย โดยเฉพาะช่างแกะหนังตะลุงจากภาคใต้ตอนบนจะมีราคาที่ถูกลงกว่าแม้ว่าจะไม่ได้ตัวหนังที่มีรูปลักษณะตามแบบฉบับของตัวหนังวายังกุลิตที่ได้รับอิทธิพลจากชาวดังเช่นเดิมก็ตาม

๖.๒ อภิปรายผลการศึกษา

จากการผลการศึกษาทั้งในส่วนของประวัติความเป็นมาของดินแดนปัตตานี ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และในส่วนของลักษณะดนตรีของปัตตานีประเภทต่างๆ ที่ปรากฏในพื้นที่นั้น พบสิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับปรากฏการณ์ระหว่างความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์ของพื้นที่กับการสร้างลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีที่มีปฏิสัมพันธ์เชิงสะท้อนกลับระหว่างกัน โดยมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเข้ามาเป็นปัจจัยเกี่ยวข้องว่า กระบวนการสร้างลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี มาจากความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์และศาสนาที่เข้ามามีบทบาทในพื้นที่ แม้ปัจจุบันศาสนาที่ประชาชนส่วนใหญ่ในพื้นที่นับถือคือศาสนาอิสลามซึ่งส่งผลต่อการกำหนดกรอบ

ทิศทางดนตรีป๊อปปูล่าร์ค่อนข้างมาก แต่ในขณะเดียวกันต้องยอมรับว่าด้วยเวลาที่ป๊อปปูล่าร์มีพื้นฐานของศาสนาอื่นและการผสมผสานของชาติพันธุ์ต่าง ๆ มายาวนาน ก็ยังคงมีส่วนทำให้ดนตรีป๊อปปูล่าร์ยังคงมีรูปแบบที่หลากหลายอยู่จนถึงปัจจุบัน

จากรายละเอียดเกี่ยวกับดนตรีและศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับดนตรีป๊อปปูล่าร์ ซึ่งเป็นดนตรีพื้นเมืองชายแดนภาคใต้ ยังสะท้อนให้เห็นในมุมมองถึงลักษณะเฉพาะของดนตรีป๊อปปูล่าร์สามารถสะท้อนสภาพสังคมป๊อปปูล่าร์ได้เช่นกัน ดังจะเห็นได้จากลักษณะเฉพาะของดนตรีป๊อปปูล่าร์ ได้ทำให้เห็นผลพวงจากประวัติศาสตร์ที่ก่อให้เกิดการเข้ามาของบริบทที่เกี่ยวข้องหลายส่วน ทั้งศาสนา วัฒนธรรม ความเชื่อ และการอยู่ร่วมกันของหลายกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งยังมีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งการเลือกรับปรับใช้ และการนำมาใช้โดยตรง และมีพื้นฐานความเชื่อจากหลักการของศาสนาต่าง ๆ ที่ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมแต่ละยุคแต่ละสมัย ตลอดจนการเมืองการปกครองที่มีการนำวัฒนธรรมรูปแบบต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องกับป๊อปปูล่าร์อีกหลายส่วน นอกจากนี้สถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่อาจส่งผลกระทบต่อภาพลบในแง่ของความมั่นคง แต่มุมหนึ่งกลับส่งผลดีให้ดนตรีและศิลปะการแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้มีพื้นที่ในการเข้าสู่สังคมในมุมมองกว้างมากขึ้น ทั้งการมีพื้นที่ในการแสดง และการได้รับโอกาสในการเผยแพร่วัฒนธรรมในต่างถิ่นมากขึ้น เป็นต้น

อย่างไรก็ตามท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกในยุคปัจจุบันนี้ ประกอบกับปัจจัยและบริบทที่เกี่ยวกับป๊อปปูล่าร์หลายส่วน ทำให้ดนตรีป๊อปปูล่าร์มีความเปลี่ยนแปลงและคลี่คลายไปในหลายทิศทาง ทั้งในแง่บวกและในแง่ลบ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของ การปรับตัว การรับถ่ายทอดวัฒนธรรมจากเพื่อนบ้าน บทบาทของศาสนาที่ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงของดนตรีป๊อปปูล่าร์ ที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบดั้งเดิมที่สืบทอดกันมา และการสูญหายขององค์ความรู้ทางด้านดนตรีบางประเภทจากข้อจำกัดต่าง ๆ

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้พบสิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับประเด็นความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์และเชื่อมโยงการดนตรีระหว่างป๊อปปูล่าร์กับสยามที่น่าสนใจประการหนึ่งว่า ในสมัยรัชกาลที่ ๑ ขณะที่มีการกวาดต้อนผู้คนจากป๊อปปูล่าร์ขึ้นไปยังส่วนกลางที่กรุงเทพมหานคร ได้ทำให้ชาวป๊อปปูล่าร์ที่บางส่วนต้องไปตกค้างอาศัยอยู่ที่นครศรีธรรมราชส่วนหนึ่งและเข้าไปอาศัยที่กรุงเทพมหานครอีกส่วนหนึ่งด้วย ซึ่งในบรรดาผู้ที่ถูกกวาดต้อนไปถึงกรุงเทพมหานครนั้น ปรากฏหลักฐานว่าหนึ่งในผู้ที่ถูกกวาดต้อนมีบิดาของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก ร่วมอยู่ด้วย (สุกรี เจริญสุข, ๒๕๔๖ : ๒๓) ซึ่งบิดาของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก เป็นนักดนตรีของป๊อปปูล่าร์ที่มีความสามารถทางด้านดนตรีป๊อปปูล่าร์หลากหลายลักษณะ ทั้งการเล่นดีกร์ การเป่าปี่ และการสีซอเรือบ ซึ่งทั้งหมดล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องดนตรีที่มาจาก

ปัตตานีทั้งสิ้น ต่อมาจึงได้สอนดนตรีให้กับบุตรของตนเอง จนมีความสามารถทางด้านดนตรี และต่อมา พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครุมีแขก จึงได้เป็นซึ่งเป็นครูสอนดนตรีให้กับพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ด้วยกัน อาทิ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นต้น ดังนั้นสิ่งที่ครุมีแขกได้ถ่ายทอดการสอนดนตรีให้กับพระบรมวงศานุวงศ์ขณะนั้นจึงเป็นแนวทางดนตรีแบบฉบับของปัตตานีที่ได้เข้ามาถ่ายทอดในส่วนกลางด้วย ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าเป็นการถ่ายทอดตามแบบแผนปัตตานีทั้งหมดหรือบางส่วนก็อาจไม่ทราบได้

และจากการที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครุมีแขก ได้รับพระราชทาน “นามคุณพระ” เพียงท่านแรกและท่านเดียวในสมัยรัตนโกสินทร์ ก็เป็นการการันตีถึงความสามารถเชิงดนตรีของคนเชื้อสายปัตตานีได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ด้วยความสามารถที่หลากหลายทางดนตรีของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครุมีแขก จึงทำให้ท่านได้ประพันธ์บทเพลงและแนวทางดนตรีให้กับวงการดนตรีไทยไว้อย่างมากมาย และเป็นที่น่าสังเกตว่าบทเพลงที่ท่านแต่งไว้นั้น ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ใช้เสียงครบทั้ง ๗ เสียง ซึ่งเป็นลักษณะของการใช้เสียงในเพลงสำเนียงแขกโดยทั่วไป นี่จึงเป็นเรื่องราวที่มีคุณค่าและสามารถเชื่อมโยงให้เห็นถึงอิทธิพลของดนตรีปัตตานีที่เข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทย ทั้งในราชสำนักและระดับชาวบ้านที่น่าสนใจยิ่งอีกประการหนึ่งจากการเชื่อมโยงเหตุผล สถานการณ์ และหลักฐานที่ปรากฏโดยใช้แนวคิดตามทฤษฎีที่กำหนดไว้ในระเบียบวิธีวิจัย

นอกจากนี้ในส่วนของคนตรีพื้นเมืองในภาคกลางอื่นๆ เช่น ลำตัด นั้น หากเชื่อมโยงกับประวัติและพัฒนาการของคนตรีปัตตานีและความเชื่อมโยงระหว่างกันระหว่างปัตตานีกับสยามในอดีตแล้ว ย่อมเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลคนตรีปัตตานีที่มีต่อสยามที่ไม่ได้จำกัดเฉพาะในราชสำนักเท่านั้น แต่ยังแพร่หลายลงมาสู่ระดับชาวบ้านอีกด้วย เนื่องจากรูปแบบการแสดงและเครื่องดนตรีประกอบในการแสดงลำตัดจะสอดคล้องกับคนตรีปัตตานี ทั้งคิเอร์ฮูลู และคนตรีอานาซิด ที่ต่างใช้เครื่องดนตรีหลักคืออามะนาที่พัฒนามาจากกลองคู้ฟในศาสนาอิสลามเหมือนกัน แต่การแสดงลำตัดจะมีความแตกต่างจากคิเอร์ฮูลูหรืออานาซิดที่เนื้อร้อง ซึ่งจะมีเนื้อหาจะไม่จำกัดอยู่แค่หลักการทางศาสนาหรือทำคุณงามความดี แต่จะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตภาคกลางและออกแนวทะลึ่งสนุกสนานตามแบบฉบับวิถีชาวบ้านเนื่องจากการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในบริบททางสังคมที่ต่างกัันนั่นเอง

สำหรับอิทธิพลของคนตรีตะวันตกในสังคมปัตตานีและบริบทเวลานั้น แม้ในสภาพการปัจจุบันแทบจะไม่มีกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวปรากฏอยู่ในพื้นที่ แต่ด้วยกระแสพื้นฐานของการมีคนตรีตะวันตกในดนตรีรองเง็งเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและอยู่คู่สังคมมาเนิ่นนาน นอกเหนือจากพัฒนาการในด้านรูปแบบดนตรีรองเง็งที่มีการขยายเครื่องดนตรีโดยการนำเครื่องสาย

ตะวันตกในตระกูลไวโอลินมาร่วมบรรเลงเพิ่มเติมแล้ว ยังมีปรากฏการณ์สำคัญที่น่าสนใจเกี่ยวกับอิทธิพลดนตรีตะวันตกในพื้นที่เกิดขึ้นอีกประการหนึ่ง คือการจัดตั้ง วงดุริยางค์เยาวชนเทศบาลนครยะลา ขึ้น เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศและรสนิยมทางด้านดนตรีให้กับเยาวชนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และวงดนตรีดังกล่าวไม่ได้จำกัดเฉพาะชาวยะลาเท่านั้น แต่เปิดโอกาสให้เยาวชนในจังหวัดปัตตานีและจังหวัดนราธิวาส รวมถึงจังหวัดสงขลาได้เข้ามามีส่วนร่วมอีกด้วย ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลดนตรีตะวันตกที่ยังสามารถเข้ามามีบทบาทในสังคมปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลในสภาพการณ์ปัจจุบันที่มีความเข้มแข็งของวัฒนธรรมอิสลามได้อย่างชัดเจน และสมาชิกในวงดนตรีดังกล่าวต่างได้รับการส่งเสริมและสนับสนุนจากผู้ปกครองและเทศบาลนครยะลาเป็นอย่างดี มีสมาชิกทั้งจากชาวไทยพุทธ ชาวไทยมุสลิม และชาวไทยเชื้อสายจีนเป็นสมาชิกร่วมกัน ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวยังเป็นการสร้างมิติใหม่ให้กับดนตรี ในฐานะการเป็นเครื่องมือสร้างความสามัคคี สร้างความเข้าใจ และสร้างความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมในพื้นที่นี้ได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

๖.๓. ข้อเสนอแนะ

การศึกษาครั้งนี้ แม้จะเน้นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานี อันเป็นส่วนหนึ่งของงานทางวัฒนธรรมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งเป็นพื้นที่พิเศษที่มีความแตกต่างจากพื้นที่อื่นในประเทศไทย เนื่องจากปัตตานีมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและมีการดำรงอยู่ร่วมกันของคนหลายกลุ่มอย่างเด่นชัด ทั้งการดำรงอยู่อย่างแยกส่วนและการดำรงอยู่ด้วยการผสมผสานระหว่างกันของวัฒนธรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมของชาวไทยพุทธ ชาวไทยมลายู(ชาวไทยมุสลิม) และชาวไทยเชื้อสายจีน นอกจากนี้ยังมีวัฒนธรรมในส่วนอื่นๆ ที่ปรากฏในตัวเนื้อหาและบริบทของพื้นที่อีกหลายส่วน เช่น วัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมจากตะวันออกกลางอีกที่ยังเข้ามาผสมผสานร่วมกันอีกด้วย ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าพื้นที่แห่งนี้นับเป็นกรณีตัวอย่างของการเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ยังคงดำรงอยู่ร่วมกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

การศึกษาครั้งนี้ยังได้ข้อจำกัดหลายประการด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการลงพื้นที่การศึกษาในช่วงเวลาที่พื้นที่แห่งนี้กำลังอยู่ในสภาวะการณ์ของเหตุการณ์ความไม่สงบ ซึ่งช่วงเหตุการณ์ล่าสุดเริ่มปรากฏความรุนแรงมาตั้งแต่วันที่ ๔ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๖ เป็นต้นมาและยังไม่มีทีท่าว่าจะสงบในเร็ววัน ในขณะที่ถ่วงกันช่วงเวลาที่ตั้งพื้นที่ในการเก็บข้อมูลนี้ยังเป็นช่วงเวลาที่มีความเปลี่ยนแปลงของชุมชนในพื้นที่จากการเข้ามาของอำนาจรัฐในการสร้างความเข้าใจ การฟื้นฟู

และการบำบัดเยียวยาผู้ที่ได้รับผลจากเหตุการณ์ความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ความไม่สงบ ซึ่งมีผลต่อการเก็บข้อมูลอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งในแง่ของการเข้าถึงข้อมูลเชิงลึกและความเปลี่ยนแปลงของข้อมูลภาคสนามในพื้นที่

จากสภาพการศึกษาและสภาพการณ์จริงในการมีโอกาสดูพื้นที่เก็บข้อมูลในการศึกษาเท่าที่สถานการณ์และโอกาสจะเอื้ออำนวยในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษามีข้อเสนอแนะในประเด็นต่างๆที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

๖.๓.๑ การศึกษาเชิงวัฒนธรรมในบริบทสังคมและวัฒนธรรมในสังคมใดก็ตามแต่ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ส่วนย่อยไหนในสังคมใดก็ตาม ควรนำผลการศึกษานั้นมาทำความเข้าใจถึงลักษณะทางวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกัน เพื่อให้เกิดความเข้าใจอันดีและนำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข ซึ่งการศึกษานี้เป็นการศึกษาพื้นที่ส่วนหนึ่งของประเทศไทยที่เคยเป็นรัฐอิสระมาก่อนที่จะได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยทำให้เห็นว่า กว่าดินแดนในภูมิภาคต่าง ๆ จะมารวมเป็นประเทศไทยในปัจจุบันนี้ แต่ละภูมิภาคต่างมีวัฒนธรรมที่เป็นของตนเองมาก่อน และมีความรู้สึกผูกพันกับสิ่งเหล่านี้ค่อนข้างมาก แต่ในขณะเดียวกันด้วยการเป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยในปัจจุบันการเรียนรู้วัฒนธรรมหลักประจำชาติก็เป็นสิ่งที่มีความสำคัญ ดังนั้นการปลูกฝังหรือการเรียนรู้เรื่องราวต่าง ๆ ในชุมชนตามภูมิภาคเมื่อพื้นที่ทุกแห่งรวมเป็นทิศทางประเทศไทยแล้ว จึงควรเรียนรู้ควบคู่กันไปทั้งการรู้จักประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ทั้งของส่วนกลางและวัฒนธรรมท้องถิ่นไปพร้อมกัน เพื่อให้ทุกคนเกิดความรัก ความภูมิใจ และเข้าใจในความเป็นไปของการรวมชาติ อย่างไรก็ตามแม้ประวัติศาสตร์อาจเป็นเรื่องที่สร้างความรู้สึกได้หลายแง่มุมสำหรับคนบางพื้นที่แต่การให้ข้อมูลที่ถูกต้องและชำระประวัติศาสตร์ที่เป็นความจริงก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ต้องสร้างความเข้าใจที่จริงกัน เพราะหากมีความคลุมเครือหรือไม่ชัดเจน สิ่งเหล่านี้ก็นำมาสู่การเป็นเครื่องมือของผู้ที่ไม่หวังดีในการใช้กระทำการอันไม่เหมาะสมจากการเบี่ยงเบนประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมเหล่านี้ได้

๖.๓.๒ คนตรีปัดตานีมีจุดเด่นตรงที่สามารถสะท้อนภาพของสังคมในหลายมิติ ทั้งเรื่องของการผสมผสานวัฒนธรรม การปลูกฝังแนวคิด และการเป็นปัจจัยในการสร้างความสุขให้กับสังคม ดังนั้นท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรมของสังคมที่แตกต่างกัน จึงมีความจำเป็นที่ต้องปลูกฝังให้คนในสังคมรู้จักความเป็นตัวตนของตนเองให้มากขึ้น ก่อนที่จะไปรู้จักวัฒนธรรมต่างถิ่น มิฉะนั้นคนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นเหล่านี้ก็จะสูญหายไปตามกาลเวลา เพราะบทบาทคนตรีในสังคมยุคปัจจุบันไม่ได้เป็นเพียงแค่เครื่องมือสร้างความบันเทิงหรือประดับบารมีเท่านั้น แต่สถานภาพของคนตรีในปัจจุบันได้ปรับบทบาทหน้าที่ให้เข้ากับยุคสมัย เข้ากับความเปลี่ยนแปลงของสังคมและชุมชนอยู่ตลอดเวลา คนตรีสามารถสะท้อนประวัติศาสตร์

เรื่องราว สร้างความเข้าใจ และใช้ในการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ดังจะเห็นได้จากบทบาทของดนตรีปัตตานีที่มีต่อพื้นที่ในจังหวัดปัตตานีและจังหวัดปริมณฑลที่ได้ทำหน้าที่ต่าง ๆ เหล่านี้ได้เป็นอย่างดี และยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีต่อสังคมที่เปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัย และสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกันได้อีกด้วย

๖.๓.๓ การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาดนตรีปัตตานีในกรอบของดนตรีที่เน้นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์มาลายูเป็นหลัก เนื่องจากประชาชนส่วนใหญ่ในพื้นที่เป็นชาวมลายูและนับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งทำให้เห็นภาพของดนตรีปัตตานีส่วนใหญ่ได้ชัดเจนในระดับหนึ่ง แต่เนื่องด้วยพื้นที่ปัตตานีเป็นพื้นที่พิเศษที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่ยังคงดำรงอยู่ด้วยกัน ทั้งชาวไทยพุทธ และชาวไทยเชื้อสายจีน ดังนั้นหากมีการศึกษาถึงวัฒนธรรมหรือดนตรีในมิติของชาติพันธุ์อื่นในพื้นที่ปัตตานีเหล่านี้เพิ่มเติม ก็จะเป็นส่วนที่สำคัญยิ่งที่ช่วยทำความเข้าใจในโครงสร้างของสังคมปัตตานีได้ดี และจะนำไปสู่การสร้างการเข้าใจระหว่างกันและกันของคนในพื้นที่และต่างพื้นที่ถึงการดำรงอยู่ร่วมกันได้อีกทางหนึ่ง นอกจากนี้แม้กลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่เคยเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับปัตตานีบางส่วนจะไม่ได้ปรากฏหลักฐานว่ายังคงหลงเหลือหรือยังอาศัยอยู่ที่ปัตตานีแล้ว ก็ควรที่จะมีการศึกษาถึงวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ที่ยังปรากฏในปัตตานีเป็นการเฉพาะโดยตรงด้วย เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมองค์ความรู้ดนตรีอย่างครบครันในโอกาสที่เอื้ออำนวยต่อไป และยังเป็นประโยชน์ในการสะท้อนให้เห็นว่า แท้จริงแล้วปัตตานีเป็นดินแดนที่มีการอยู่ร่วมกันด้วยความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์จำนวนมากมาก่อน ไม่ได้จำกัดเฉพาะ ๓ กลุ่มชาติพันธุ์หลักคือ ชาวมลายู (ชาวไทยมุสลิม) ชาวยุทธ และชาวไทยเชื้อสายจีนที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันเท่านั้น

๖.๓.๔ คนพื้นถิ่นปัตตานี มีความเป็นตัวของตัวเองสูงจากลักษณะทางวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นที่แตกต่างจากวัฒนธรรมส่วนกลาง ทั้งยังมีประวัติศาสตร์ที่ได้รับการกระทำจากฝ่ายต่าง ๆ ก่อนข้างมาก ทั้งจากทางการของไทยและจากการรุกรานจากเพื่อนบ้าน ดังนั้นการเข้ามาของภาครัฐหรือการทำความเข้าใจเชิงนโยบายของรัฐในพื้นที่ปัตตานีและใกล้เคียงเพื่อการแก้ไขปัญหาหรือยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชน จึงควรศึกษาปัญหาและความเป็นมาของพื้นที่ให้ดีพอ เพื่อการเสนอนโยบายในการแก้ไขปัญหาและนำมาปรับใช้ให้ถูกจุดและสามารถลดข้อขัดแย้งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นต่อไป แต่ประการที่สำคัญคือ กฎระเบียบและข้อบังคับต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้นั้น ควรวางกรอบให้มีความเหมาะสม พอดี และ ลงตัวร่วมกันระหว่างลักษณะความเป็นตัวตนของพื้นที่กับนโยบายในภาพรวมของภาครัฐ เพื่อให้นโยบายเหล่านี้สามารถนำไปปฏิบัติได้จริง สร้างความเสมอภาคของผู้คน ลดความเกลียดชังระหว่างกัน และสามารถสร้างความเป็นปึกแผ่นในความเป็น

ประเทศไทยจากความหลากหลายของผู้คนในภูมิภาคต่าง ๆ ที่มาอยู่ร่วมกันในปัจจุบันนี้ให้ได้อย่างยั่งยืน

๖.๓.๕ คนตรีและศิลปินตลอดจนวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการแก้ไขปัญหาความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่กำลังเกิดขึ้นในขณะนี้ได้เป็นอย่างดี ดังนั้นการแก้ไขปัญหาสถานการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เป็นอยู่ ควรนำความรู้จากหลายมิติมาช่วยกันส่งเสริมและสนับสนุนในการแก้ไขปัญหาให้มากขึ้นรวมถึงสิ่งเหล่านี้ เพราะคนตรีและศิลปินตลอดจนวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ คือส่วนหนึ่งของชีวิตที่อยู่ใกล้ตัวผู้คนในพื้นที่มากที่สุด ดังนั้นสิ่งเหล่านี้จึงสามารถสร้างความภูมิใจ ใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างกัน สามารถสร้างความเข้มแข็งของชุมชน และเป็นตัวแทนบอกกล่าวสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี แม้ปัจจุบันจะเริ่มมีการส่งเสริมคนตรีลักษณะนี้ในพื้นที่มากขึ้น แต่การใช้คนตรีควรสร้างความชัดเจนให้คนตรีมีส่วนช่วยแก้ไขปัญหาความไม่สงบให้มากขึ้นกว่าบทบาทเรื่องความบันเทิงให้มากขึ้นตามไปด้วย และสิ่งเหล่านี้ยังจะเป็นการช่วยยกระดับบทบาทของคนตรีในสังคมในอีกมิติหนึ่งด้วยเช่นกัน

๖.๓.๖ ด้วยความเข้มแข็งของศาสนาอิสลามในพื้นที่ ประกอบกับผู้ที่มีความรู้ความสามารถเกี่ยวกับการแสดงดนตรีปัตตานีบางประเภทเริ่มสูญหาย และทำให้การแสดงบางอย่างเสื่อมความนิยมลงไป ดังนั้นผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องจึงควรส่งเสริมการดนตรีของปัตตานีอย่างทั่วถึง แม้ในปัจจุบันมีหน่วยงานต่าง ๆ ให้ความสำคัญในการส่งเสริมดนตรีปัตตานีอยู่บ้างแล้ว แต่ก็เป็นการส่งเสริมเฉพาะดนตรีบางประเภทเท่านั้น แต่หากสภาพการณ์ดนตรีปัตตานีอีกหลายประเภทไม่ได้รับการส่งเสริมเท่าที่ควร และพบว่ากำลังจะสูญหายไปจากสังคมและวัฒนธรรมของปัตตานีไม่ว่าจะเป็นสือละ หรือ มะโย่งซึ่งอย่างน้อยแม้ไม่สามารถจะสนับสนุนในทางอื่น ๆ ได้ แต่การรวบรวมองค์ความรู้ของการแสดงเหล่านี้ในหนทางที่พึงกระทำได้ เช่น การบันทึกภาพและเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เป็นสิ่งที่มีความสำคัญยิ่งและสามารถกระทำได้ทันที ดังนั้นจึงควรริบดำเนินการก่อนที่การแสดงที่เป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ที่เป็นรากเหง้าความเป็นชาติพันธุ์มาลาญดั้งเดิมเหล่านี้จะสูญหายไป และไม่มีหลงเหลือให้เห็นเป็นมรดกตกทอดของปัตตานีที่เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีหลากหลายในความหลากหลายของคนไทยที่มาอยู่ร่วมกันในประเทศไทยในอนาคต

๖.๓.๗ พื้นที่ปัตตานีและจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นพื้นที่ที่มีความสวยงามและผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างกันที่ลงตัว ดังนั้นควรส่งเสริมสนับสนุนการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในพื้นที่ให้มากขึ้น แม้ว่าในปัจจุบันสถานการณ์ความไม่สงบยังคงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง และได้กลายเป็นข้อจำกัดและไม่สามารถจูงใจให้ผู้คนเข้ามาท่องเที่ยวในพื้นที่ได้ แต่ก็สามารถแก้ปัญหาได้ด้วยการกระทำเชิงรุก เช่น การนำการแสดงและดนตรีปัตตานี ตลอดจนวัฒนธรรมด้าน

อื่นๆออกไปแสดงเผยแพร่นอกพื้นที่ ซึ่งนอกจากจะเป็นการทำให้เห็นภาพของวัฒนธรรมที่หลากหลายและเชิญชวนให้ผู้คนมาท่องเที่ยวแล้ว ยังเป็นการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีของจังหวัดปัตตานี และจังหวัดชายแดนภาคใต้อื่น ๆ ให้เห็นอีกด้วยว่า แท้จริงแล้วจังหวัดปัตตานีและจังหวัดปริมณฑล ไม่ได้มีแต่สิ่งที่พบเห็นจากภาพข่าวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีความสวยงามและความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ดำรงอยู่ในสังคมด้วย ซึ่งหาก ณ วันหนึ่งสถานการณ์ความไม่สงบในปัตตานียุติลง จะทำให้ผู้คนต่างภาคต่างถิ่นเข้าใจลักษณะเฉพาะของปัตตานีและกลับมาท่องเที่ยวในเชิงพหุวัฒนธรรมในปัตตานีดังเช่นเมื่อก่อน อย่างไรก็ตามแม้สถานการณ์ความไม่สงบยังคงเกิดขึ้น แต่ทุกภาคส่วนในพื้นที่ต่างพยายามสนับสนุนเรื่องของการท่องเที่ยวในโอกาสที่สำคัญของชาวปัตตานีในหลายลักษณะ และใช้ดนตรี ศิลปะและวัฒนธรรมมาเป็นส่วนในการสร้างสีสันและดึงดูดความสนใจจากผู้คนต่างถิ่น ทำให้มีผู้คนเข้ามาปัตตานีเพื่อการท่องเที่ยวมากขึ้น ทั้งผู้คนจากกรุงเทพมหานครและภาคอื่น ๆ ที่ต่างมีความเชื่อและความศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านเมืองปัตตานี ไม่ว่าจะเป็น หลวงพ่อทวดวัดช้างให้ เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว หรือชื่นชมความงามเชิงประวัติศาสตร์ที่มัสยิดกรือเซะ เป็นต้น รวมระยะหลังที่ชาวต่างประเทศทั้งชาวมาเลเซีย สิงคโปร์และยุโรป ที่เริ่มเข้าใจในสถานการณ์ในพื้นที่เริ่มกลับมาท่องเที่ยวในพื้นที่มากขึ้นด้วย

ดนตรีปัตตานี : ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม

PATTANI MUSIC : IDENTITY AND SOCIO-CULTURAL CONTEXT

นภค ทิพย์รัตน์ ๔๘๓๘๑๒๕ MSMS/D

ปร.ด. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: สุกรี เจริญสุข, กศ.บ., M.M.E., D.A.,
พูนพิศ อมาตยกุล, ราชบัณฑิต, M.D., M.A., PH.D. ถนอม อินทรกำเนิด, ED.D.

บทสรุปแบบสมบูรณ์

จากการศึกษาเรื่อง “ดนตรีปัตตานี ลักษณะเฉพาะกับบริบททางวัฒนธรรม ” มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการประมวลข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และพัฒนาการของปัตตานีในอดีต ทั้งทางด้านวัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ รวมถึงบริบทด้านอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับดนตรี รวมถึงศึกษาลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีในสภาพสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบัน ระหว่างปี พุทธศักราช ๒๕๕๐ ถึง ๒๕๕๓ ตลอดจนศึกษาแนวโน้มและทิศทางของดนตรีปัตตานีในอนาคตว่า จะเป็นไปได้ในทิศทางใด และจะส่งผลกระทบเช่นไรต่อสังคมและวัฒนธรรมปัตตานี

การศึกษานี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยอาศัยทฤษฎีประวัติศาสตร์ย้อนรอย (Historical Approach) ทฤษฎีปฏิริยาสะท้อนกลับ (Reflexion Approach) ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Approach) และทฤษฎีการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Cultural Modification Approach) ร่วมกับแนวคิดทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) และดนตรีวิทยา (Musicology)

ซึ่งจากการศึกษาสามารถสรุปรายละเอียดจากการศึกษาได้ ๓ ประเด็นดังนี้

๑. ดนตรีปัตตานีในอดีต

เป็นการศึกษาดนตรีที่ปรากฏในปัตตานีตั้งแต่สมัยที่ปัตตานียังเป็นอาณาจักรลังกาสุกะ

ถึงสมัยมณฑลปัตตานี โดยวิเคราะห์จากสภาพความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์และบริบททางวัฒนธรรมกับปรากฏการณ์ทางด้านดนตรี ซึ่งสามารถแบ่งลักษณะเฉพาะทางด้านดนตรีของปัตตานีในอดีตได้เป็น ๓ ช่วงเวลาคือ

๑.๑ ดนตรีที่ปรากฏในสมัยลังกาสุกะ (ก่อนปี พ.ศ. ๒๐๔๓)

ด้วยการเข้ามาของศาสนาที่หลากหลายและกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ จึงทำให้ดนตรีปัตตานีในสมัยลังกาสุกะได้รับเอาอิทธิพลและวัฒนธรรมต่างๆ จากปัจจัยเหล่านี้เข้ามาผสมผสานจนเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของดนตรีปัตตานีในโอกาสต่อมา ซึ่งดนตรีปัตตานีที่ปรากฏในสมัยนี้มีลักษณะที่สำคัญคือ เครื่องดนตรีที่ปรากฏ ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่ปรากฏในดินแดนแถบเขาที่รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมของพราหมณ์ – ฮินดูที่แพร่กระจายมาจากชาว รวมทั้งเครื่องดนตรีอีกบางส่วนเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของลังกาสุกะอยู่แล้ว อย่างไรก็ตาม เครื่องดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของปัตตานีในสมัยลังกาสุกะบางอย่างเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างถิ่นแล้วนำมาปรับปรุงวิธีการบรรเลงและระบบเสียงให้เหมาะสมกับวิถีและวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วย เช่น กลองยาวและกลองมาลาญที่ต่างมีรูปร่างลักษณะที่คล้ายกัน และเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่ประกอบในการแสดงดนตรีโดยทั่วไปในเขตวัฒนธรรมนี้อีกด้วย นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่ปรากฏในสมัยนี้อีกหลายชิ้น ได้แก่ ซอเรบบ์ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากดินแดนอาหรับในช่วงที่มีการติดต่อค้าขายและเผยแผ่ศาสนาอิสลาม รวมถึงปี่ซุแนที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับที่ผ่านดินแดนชวามาก่อนเช่นกัน ซึ่งหากวิเคราะห์โครงสร้างและลักษณะของปี่ซุแนและปี่ซุแนแล้วจะพบว่ามียุทธลักษณะที่คล้ายคลึงกันมาก แต่สิ่งที่น่าสนใจคือ ซอเรบบ์และปี่ซุแนต่างมีความเชื่อที่แฝงไว้ตรงกันว่าเครื่องดนตรีทั้งสองเป็นตัวแทนของความสวยงาม เปรียบเสมือนหญิงสาวที่ต้องได้รับการดูแลความสวยงามและต้องตกแต่งให้สวยงามเสมอ ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีทั้ง ๒ ชนิดจะมีการใช้ลูกปัด แก้ว เงิน ทอง หรือโลหะสีสวยสดและอุปกรณ์เสริมอื่นมาประดับประดาตกแต่งให้มีความสวยงามเสมอ ซอเรบบ์นั้นยังคงบรรเลงในการแสดงมะโย่งของไทยและมาเลเซียมาจนถึงปัจจุบัน แต่สำหรับในประเทศอินโดนีเซียแล้ว ซอเรบบ์จะบรรเลงร่วมในวงดนตรีกาเมลัน ส่วนปี่ซุแนนั้นยังคงพบเห็นได้ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงศิลปะโดยทั่วไปทั้งในประเทศอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย และทางภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย

เป็นดนตรีที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม เช่น ดนตรีมะโย่งในการประกอบการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ดนตรีในการแสดงวายังกุลิด ที่แม้ในปัจจุบันสวายังกุลิดจะปรับตัวเองมาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง แต่ในอดีตการแสดงชนิดนี้เริ่มต้นมาเพื่อการแสดงประกอบพิธีกรรมในการบรวงสรวงบูชาเทพเจ้าในโอกาสต่างๆ เช่น การออกรบ เป็นต้น นอกจากนี้

ยังมีดนตรีที่ใช้ดนตรีใช้บรรเลงประกอบศิลปะการป้องกันตัว เช่น ลีละ อีกหนึ่งลักษณะด้วย ซึ่งสังเกตได้ว่าดนตรีปัตตานีในที่ปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นี้ไม่ได้มีบทบาทเกี่ยวข้องกับความเป็นบันเทิงเป็นหลัก แต่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่างๆ ทั้งการรักษาโรค การบวงสรวง และการบรรเลงเพื่อปลุกอารมณ์ในการต่อสู้ของศิลปะการป้องกันตัวพื้นเมืองในขณะนั้น

๑.๒ ดนตรีปัตตานีสสมัยราชอาณาจักรมลายู (พุทธศักราช ๒๐๔๓ – ๒๓๕๑)

จากเดิมที่ดนตรีปัตตานีในสมัยลังกาสุกะเป็นดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ชวาและเกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู และศาสนาพุทธ และมีบทบาทและหน้าที่ในการเป็นดนตรีประกอบพิธีกรรมและบรรเลงเพื่อประกอบการต่อสู้เป็นหลักนั้น อิทธิพลของรูปแบบดนตรีในลักษณะนี้ยังคงสืบเนื่องมาจนถึงสมัยราชอาณาจักรมลายู แม้ต่อมาศาสนาอิสลามซึ่งมีจารีตประเพณีที่แตกต่างจากศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูและพุทธจะเข้ามามีบทบาทแทนที่ในปัตตานีสสมัยนี้ก็ตาม แต่การเข้ามาในช่วงเริ่มแรกนี้ก็ไม่สามารถแทนที่ความเชื่อและแนวปฏิบัติทางดนตรีที่สืบเนื่องมาจากอดีตของปัตตานีได้ในทันที ดนตรีปัตตานีในสมัยนี้จึงยังคงมีรูปแบบที่ไม่แตกต่างจากเดิมตั้งแต่สมัยลังกาสุกะมากนักนั่นคือเป็นดนตรีเพื่อการประกอบพิธีกรรมและศิลปะการต่อสู้ แต่ในขณะเดียวกันจากการที่ปัตตานีเปิดกว้างรับอาคันตุกะจากทั่วทุกภูมิภาคจึงเกิดการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างถิ่น ซึ่งวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่โดดเด่นที่เข้ามาในปัตตานีสสมัยนี้คือดนตรีตะวันตก เช่น เครื่องดนตรีอย่างไวโอลิน และ แอคอर्डเดียน ที่ชาวตะวันตกก็นำมาบรรเลงเฉลิมฉลองหลังจากที่เสร็จสิ้นภารกิจในการติดต่อค้าขายหรือในเทศกาลสำคัญต่างๆ ขณะเดียวกันดนตรีจากอิทธิพลของศาสนาอิสลามที่เข้ามาก็เริ่มมีบทบาทในดนตรีปัตตานีในช่วงปลายของราชอาณาจักรมลายูด้วยเช่นกัน เนื่องจากในช่วงปลายสมัยนี้ปัตตานีเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมอิสลาม และมีบทกวีที่มีชื่อเสียงหลายบทเกิดขึ้น ซึ่งการขับบทกวีเป็นอิทธิพลของวัฒนธรรมอิสลามที่มาจากตะวันออกกลางโดยมักมีการใช้กลองหน้าเดียวหรือกลองคู้ฟเป็นเครื่องดนตรีประกอบหลักในการขับบทกวีตามวิถีอิสลามนั่นเอง ดนตรีปัตตานีในสมัยนี้จึงเป็นดนตรีที่ขยายบทบาทมาสู่ดนตรีเพื่อความบันเทิงและประกอบการแสดงเป็นหลัก

๑.๓ ปัตตานีสสมัยแยกเป็นเจ็ดหัวเมืองจนถึงสมัยมณฑลปัตตานี (พุทธศักราช ๒๓๕๑ – ๒๔๗๖)

ด้วยเหตุผลทางอิทธิพลของศาสนาและวัฒนธรรมต่างๆ ในปัตตานีที่ต้องมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับหลักการของศาสนาอิสลามตามไปด้วย ดนตรีปัตตานีในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมที่สำคัญส่วนหนึ่งของความเป็นปัตตานีจึงมีการปรับเปลี่ยนและรับเอาวัฒนธรรมดนตรีจากรากเหง้า

ของศาสนาอิสลามที่อยู่ต่างถิ่นเข้ามาผสมผสานในวัฒนธรรมทางดนตรีของตนเองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน ขณะเดียวกันก็เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะการดนตรีรูปแบบใหม่ภายใต้กรอบของศาสนาอิสลามตามไปด้วย ส่วนใหญ่ดนตรีปัตตานีที่เกิดขึ้นในสมัยนี้เป็นดนตรีที่สอดคล้องและเกี่ยวข้องกับศาสนาเป็นหลัก

ดนตรีเพื่อการศาสนาดังกล่าวได้แก่ ดนตรีอานาซิด ซึ่งเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการสั่งสอนคุณงามความดีตามหลักศาสนาอิสลามจึงได้เริ่มเข้ามาในสังคมปัตตานีในช่วงนี้ โดยผ่านทางคาบสมุทรแหลมมาลายูทางมาเลเซีย ซึ่งมีลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกับปัตตานีเข้ามาก่อน โดยเป็นการนำเข้ามาผ่านกระบวนการเรียนการสอนในโรงเรียนคาทอลิกหรือที่เรียกกันว่าโรงเรียนสอนศาสนาสำหรับเด็กเล็กในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นหลัก แต่ในขณะเดียวกันดนตรีอานาซิดก็ได้เข้ามาสู่สังคมปัตตานีในลักษณะของการส่งผ่านวัฒนธรรมข้ามถิ่นของเขตวัฒนธรรมที่มีความใกล้เคียงกันเชิงวัฒนธรรมในระดับชาวบ้านคู่ขนานกันไปด้วย และการเข้ามาของดนตรีอานาซิดก็ได้ก่อให้เกิดการบูรณาการการแสดงดนตรีพื้นบ้านในปัตตานีอีก ๑ ลักษณะ นั่นคือการแสดงดิเกร์ฮูลูที่เป็นการขับร้องประกอบการแสดงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะบรรเลงประกอบการขับร้องร่วมกับการแสดงท่าทางประกอบ นอกจากนี้ยังมีดนตรีกรือโต๊ะ ซึ่งเป็นดนตรีเพื่อการประชันขันแข่งเกิดขึ้นในสมัยนี้ด้วยเช่นกัน โดยเป็นดนตรีที่ใช้ความดังและความอดทนในการแข่งขัน และสร้างสรรค์เครื่องดนตรีโดยการประยุกต์รูปแบบให้สอดคล้องกับข้อกำหนดในการใช้เครื่องดนตรีของศาสนาอิสลามที่กำหนดคอรูมติกดองหน้าเดียวให้เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงประกอบการขับร้องในศาสนาอิสลามได้

๒. สภาพการณ์ของดนตรีปัตตานีในปัจจุบัน

จากประวัติศาสตร์และพัฒนาการของปัตตานีที่ผ่านมา รวมถึงผลกระทบจากความเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมและบริบททางสังคมด้านอื่นๆเช่น ด้านศาสนา และ กลุ่มชาติพันธุ์ จึงส่งผลกระทบต่ออัตลักษณ์ของดนตรีปัตตานี และ ณ วันนี้ศาสนาอิสลามได้เข้ามาเป็นศาสนาหลักที่คนในพื้นที่ส่วนใหญ่นับถือ และมีการปรับโครงสร้าง กฎระเบียบทางสังคม และวิถีประเพณีในการดำรงชีวิตด้านต่างๆให้สอดคล้องกับศาสนาอิสลาม ดังนั้นปัจจัยเหล่านี้จึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างให้ดนตรีปัตตานีมีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง ที่สำคัญและมีลักษณะเฉพาะดังต่อไปนี้

๒.๑ มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย เริ่มจากการนับถือผีเช่นเดียวกับ สังคมมนุษย์ในอดีตโดยทั่วไป จนกระทั่งมีการเข้ามาเผยแผ่ศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลามตามลำดับ ประกอบกับการที่ปัตตานีเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญมาแต่ครั้งอดีต ทำให้มีการเข้ามาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในปัตตานีที่หลากหลาย ทำให้มีการนำเอาวัฒนธรรมจาก ต่างถิ่นและต่างภูมิภาคเข้ามาเผยแพร่ในปัตตานี เหตุดังกล่าวทำให้ดนตรีปัตตานีเป็นดนตรีที่มีความ หลากหลายในเชิงเนื้อหาและตัวตนของบริบทที่เกี่ยวข้อง ทั้งการเป็นดนตรีที่มีการผสมผสานจาก วัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งจากตะวันตกและตะวันออกกับดนตรีพื้นเมือง บทเพลงที่ใช้ก็มีทั้งบท เพลงพื้นเมืองเฉพาะถิ่นที่สืบทอดกันมา และบทเพลงจากดินแดนเพื่อนบ้าน เช่น ชาว หรือ มาเลเซีย รวมถึงบทเพลงที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก ส่วนบริบทอื่น ๆ ในดนตรีรองเง็งก็มีที่มาจากการ ผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายด้วยเช่นกัน เช่น เรื่องทำรำในการแสดงรองเง็ง ที่มีการนำเอา วัฒนธรรมฝรั่งเศสเข้ามาจากตะวันตกมาผสมผสานกับทำเดินรำพื้นเมืองจนมีลักษณะเฉพาะตามแบบ ฉบับรองเง็งปัตตานี หรือแม้แต่เครื่องแต่งกายของนักดนตรีและนักแสดงต่างมีการผสมผสานจาก วัฒนธรรมชาว วัฒนธรรมจีน และวัฒนธรรมอาหรับ รวมถึงวัฒนธรรมมาลายู จนกลายเป็น รูปแบบที่เห็นเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีปัตตานีทุกวันนี้

๒.๒ อยู่ภายใต้กรอบของศาสนาอิสลาม เนื่องจากปัตตานีในปัจจุบันมีศาสนาอิสลาม ที่คนในพื้นที่นับถือเป็นหลัก ซึ่งศาสนาอิสลามมีหลักการเกี่ยวกับดนตรีที่ปรากฏในบทศาสน บัญญัติระบุอยู่ด้วย แม้ในอิสลามจะไม่เห็นด้วยกับความบันเทิงหรือความรื่นเริงรวมทั้งเรื่องดนตรี มากนัก แต่ก็ไม่ได้จำกัดเรื่องของความบันเทิงเสียทั้งหมด ยังคงมีการผ่อนผันให้มีความบันเทิงและ ดนตรีได้ตามความเหมาะสม เช่น การมีความรื่นเริงในวันสำคัญทางศาสนา ส่วนเรื่องของดนตรี นั้นก็ยังสามารถขับร้องได้ด้วยการใช้เครื่องดนตรีที่กำหนดและอนุญาตให้สามารถบรรเลงได้ ใน ขณะเดียวกันเรื่องของบทเพลงที่ขับร้อง ศาสนาอิสลามจะเห็นชอบให้สามารถขับร้องเพลงที่มี เนื้อหาที่ดีงาม เกี่ยวกับการสรรเสริญพระเจ้า การกระทำความดี และคำร้องในการดนตรีที่ไม่ ก่อให้เกิดความลุ่มหลง มัวเมาในสิ่งที่ไม่เหมาะสมไม่ควร ซึ่งจะเห็นได้จากบทร้องในดนตรีปัตตานี ส่วนใหญ่จะอยู่ภายใต้กรอบความคิดตามหลักศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลามดังกล่าว ดังจะเห็นได้ จากดนตรีอานาซิด ซึ่งเป็นดนตรีขับร้องที่ถูกต้องตามข้อกำหนดของศาสนาอิสลามที่มีการขับร้อง และบรรเลงดนตรีประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว คือ “กลองคู้ฟ” รวมถึงดิเกร์ฮูตูที่ได้รับ อิทธิพลมาจากดนตรีอานาซิดอีกทอดหนึ่ง ที่ยังคงยึดหลักการที่สำคัญในการดนตรีของศาสนา อิสลาม โดยอาศัยกลอง “คู้ฟ” เป็นเครื่องดนตรีในการบรรเลงหลัก แม้ต่อมาภายหลังจะมีการ นำเอาเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาผสมผสานเพิ่มเติมตามความเหมาะสมบ้างก็ตาม

แต่ประเด็นหนึ่งที่เป็นข้อจำกัดและเริ่มทำให้ดนตรีป๊อปปูล่าบางลักษณะเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงหรือสูญหายไปได้ก็คือ ข้อจำกัดที่ศาสนาอิสลามไม่เน้นเรื่องเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง และไม่นิยมให้ผู้ที่เป่าเครื่องดนตรีของศาสนาอิสลามไปเล่นเพลงหรืออยู่ในสิ่งอื่น ดังนั้นดนตรีป๊อปปูล่าที่เป็นรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหรือศาสนาอื่น เช่น ความเชื่อในทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูและศาสนาพุทธจึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง เช่น การแสดงมะโย่งและการแสดงสิดะ ที่ต้องมีพิธีกรรมในการไหว้ครูซึ่งเป็นฐานความคิดมาจากศาสนาอื่นไม่ใช่ศาสนาอิสลาม เป็นต้น

๒.๓ มีรากเหง้าของความเป็นมาหลาย แม้สภาพส่วนหนึ่งของดนตรีป๊อปปูล่าจะเป็นดนตรีที่ผูกโยงกับศาสนาอิสลามและผสมผสานกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เข้ามามีบทบาทในป๊อปปูล่า แต่ด้วยความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มาหลายของดนตรีป๊อปปูล่าที่เป็นสิ่งที่อยู่ในตัวตนของคนป๊อปปูล่าทุกคนไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ทำให้วิถีชีวิตของชาวป๊อปปูล่าคงมีวัฒนธรรมมาหลายอยู่ในวัฒนธรรมหลายส่วน เช่น เรื่องของภาษามาหลาย ดังนั้นดนตรีและศิลปะการแสดงต่างๆ ในป๊อปปูล่าก็ยังใช้ภาษามาหลายเป็นจำนวนมาก รวมถึงเครื่องแต่งกายของนักดนตรีและผู้แสดงประกอบในดนตรีป๊อปปูล่าแทบทุกประเภทจะมีการแต่งกายโดยใช้ฐานประเพณีความเป็นมาหลายเป็นที่ตั้งทั้งสิ้น รวมถึงเครื่องดนตรีบางชิ้นที่ใช้ในดนตรีป๊อปปูล่า โดยเฉพาะดนตรีที่เป็นแบบแผนที่สืบทอดมาแต่โบราณ อย่างดนตรีสิดะและดนตรีมะโย่ง ยังคงใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมและไม่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นเข้ามามากนัก สิ่งหนึ่งในเครื่องดนตรีมาหลายที่ใช้และเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญคือ “กลองมาหลาย”

๒.๔ มีความสัมพันธ์กับดนตรีของประเทศเพื่อนบ้าน แม้ป๊อปปูล่าที่มีความเปลี่ยนแปลงในเชิงการปกครองพื้นที่อยู่ตลอดเวลา ทั้งการตกเป็นเมืองขึ้นและการเป็นเมืองประเทศราช แต่ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวไม่สามารถทำลายความสัมพันธ์ในเชิงของความใกล้ชิดและและความสัมพันธ์ในเชิงของชาติพันธุ์ที่มีความเหมือนในเรื่องของศาสนา ภาษา และวัฒนธรรมที่มีรากเหง้าเดียวกันกับประเทศมาเลเซียแล้วที่อยู่ใกล้ชิดกันได้ และความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มาหลายที่เหมือนกัน ภาษาที่ใช้เป็นภาษาเดียวกัน และศาสนาที่นับถือเป็นศาสนาเดียวกัน จึงทำให้คนในพื้นที่ทั้ง ๒ ดินแดนที่แม้เคยเป็นคนกลุ่มเดียวกันในอดีตแต่ต้องถูกแบ่งด้วยเส้นแบ่งประเทศในปัจจุบัน ก็ไม่ได้ทำให้เกิดการแบ่งแยกกลุ่มคนตามเส้นแบ่งประเทศนี้ตามไปด้วย เพราะผู้คนทั้ง ๒ ประเทศส่วนใหญ่ต่างเป็นญาติพี่น้องกัน แต่ความผูกพันของป๊อปปูล่าที่มีต่อวัฒนธรรมที่เป็นวัฒนธรรมหลักของมาเลเซียกลับมามีความสัมพันธ์และใกล้ชิดกับป๊อปปูล่ามากกว่าวัฒนธรรมจาก

ส่วนกลางของประเทศไทย สยาม ดังนั้นความเคลื่อนไหวและวัฒนธรรมความเป็นมาอายุของมาเลเซียจึงได้ส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างดนตรีปัตตานีตามไปด้วย ดังจะเห็นได้จากวัฒนธรรมทางการดนตรีที่ปรากฏในพื้นที่ปัตตานี ต่างมีความเหมือนหรือใกล้เคียงกับวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่ปรากฏในประเทศมาเลเซียเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีรองเง็ง ดิเกร์ฮูลู อานาซิด ลีละ วายังกุลิต หรือแม้แต่มะโย่ง ทั้งนี้อาจมีดนตรีบางประเภทที่ก่อกำเนิดขึ้นในดินแดนปัตตานีที่ยังคงอยู่ในเขตประเทศไทยในปัจจุบันดังเช่น กรือโตะ ซึ่งส่งอิทธิพลไปยังประเทศมาเลเซียด้วย สำหรับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจะเป็นการส่งผลจากอิทธิพลดนตรีฝั่งประเทศมาเลเซียมายังดนตรีในเขตปัตตานีของประเทศไทยเป็นส่วนใหญ่ ดังจะเห็นได้จากการปรับเปลี่ยนรูปแบบดนตรีปัตตานีที่เคลื่อนไหวตามดนตรีในฝั่งมาเลเซีย เช่น การมีแนวดนตรีต้นแบบจากประเทศมาเลเซียที่ได้รับความนิยมจากประชาชนในพื้นที่ปัตตานีค่อนข้างมาก ในขณะเดียวกันการสรรหาบทเพลงใหม่ ๆ ในดนตรีปัตตานีก็มักจะนำเอาบทเพลงที่ได้รับความนิยมในประเทศมาเลเซียมาขับร้องกันด้วยเช่นกัน

๒.๕ มีการปรับเปลี่ยนตัวเองอยู่ตลอดเวลา ด้วยวัฒนธรรมปัตตานีที่มีการเข้ามาของชนต่างเชื้อชาติและศาสนาอยู่บ่อยครั้ง และปัจจุบันก็ยังเป็นสังคมที่ดำรงอยู่ในลักษณะนี้ ทำให้ปัตตานีต้องพบเจอกับความหลากหลายของวัฒนธรรมและต้องปรับเปลี่ยนตัวเองให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอยู่ตลอดเวลา ดนตรีปัตตานีจึงมีการปรับเปลี่ยนตัวเองในหลายส่วน เช่น การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องดนตรีดนตรีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานกับรูปแบบดนตรีเดิม ซึ่งได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก และทำให้ผู้ชมที่ชื่นชอบการแสดงดนตรีรูปแบบใหม่ สนใจและติดตามการแสดงดนตรีปัตตานีมากขึ้นตามไปด้วย

๒.๖ เน้นการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องจังหวะ ดนตรีปัตตานีส่วนใหญ่เป็นดนตรีที่เน้นการใช้เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะเป็นหลัก แม้ดนตรีปัตตานีบางประเภทจะมีใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานบ้างก็ตาม ซึ่งการใช้เครื่องดนตรีที่เน้นเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะนั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากหลักศาสนาอิสลามในการขับร้องดนตรีที่อนุญาตให้ใช้กลองบรรเลงประกอบได้นั่นเอง ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นดนตรีปัตตานีประเภทใดหรือจะเป็นดนตรีปัตตานีที่มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีอื่นหรือไม่ก็ตามแต่ ก็บรรเลงกับการใช้กลองกลองหน้าเดียวที่เรียกว่า “กลองคู้ฟ” เสมอ สำหรับดนตรีปัตตานีที่เกิดขึ้นภายหลัง เช่น กรือโตะ แม้รูปร่างเครื่องดนตรีที่ออกมาจะมีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีประเภทกลองอื่น ๆ ที่มีอยู่แล้ว แต่กรือโตะก็เป็นดนตรีที่เน้นในเรื่องของการบรรเลงจังหวะ ไม่ได้เน้นการบรรเลงเป็นทำนอง จึงถือว่าการ

บรรเลงกรือไ้สะสอคล้องกับหลักศาสนาอิสลามนั่นเอง

๒.๗ เป็นดนตรีที่สะท้อนวิถีชีวิตในแต่ละสมัย ดนตรีปัตตานีสามารถสะท้อนภาพความเป็นปัตตานีในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้เป็นอย่างดี

๒.๗.๑ สมัยที่ปัตตานีได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธ จะเป็นสมัยเดียวกับดนตรีปัตตานีที่ปรากฏในมะโย่ง และ ลีละ เนื่องจากการดนตรีในการแสดงทั้ง ๒ ประเภทนี้มีรูปแบบ การแสดงประกอบ ตลอดจนพิธีกรรมตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และพุทธ อย่างชัดเจน เช่น การไหว้ครู และการทำพิธีกรรมเบิกโรง เป็นต้น

๒.๗.๒ สมัยที่ปัตตานีมีการเข้ามาของชาติตะวันตก สะท้อนผ่านดนตรีร็อก เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตกและดนตรีตะวันออกมาร่วมกับดนตรีพื้นเมือง

๒.๗.๓ สมัยที่ปัตตานีมีการเข้ามาของศาสนาอิสลาม เห็นได้ชัดจากการเข้ามาของดนตรีอานาซิด ซึ่งเป็นดนตรีบริสุทธิ์ในความหมายของศาสนาอิสลามที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีเพียง ๑ ชิ้น คือกลองคู้ฟ และเนื้อหาที่มีการขับร้องก็จะเกี่ยวข้องกับศาสนาและการเน้นการสร้างคุณงามความดีเพื่อมวลมนุษยชาติ

๒.๗.๔ สมัยที่ปัตตานียุคปัจจุบัน เป็นยุคสมัยที่สะท้อนผ่านดนตรีที่กำเนิดขึ้นในพื้นที่ดินปัตตานีแท้ ๆ ที่เรียกว่า “ดนตรีกรือไ้สะ” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นมานานนี้ เป็นรูปแบบดนตรีที่ประยุกต์จากความคิดของชาวบ้านและนำไปสู่การแข่งขันซึ่งเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนในสังคมจังหวัดปัตตานีและจังหวัดใกล้เคียงนั่นเอง

จะเห็นได้ว่าในความเป็นตัวตนของดนตรีปัตตานีแต่ละประเภทยุคนี้ สามารถสะท้อนยุคสมัยของปัตตานีได้หลายแง่มุมจากการสะท้อนผ่านประวัติศาสตร์และตัวตนของดนตรีที่ปรากฏในแต่ละยุคสมัย

๓. แนวโน้มและทิศทางดนตรีปัตตานีในอนาคต

สำหรับทิศทาง ความเปลี่ยนแปลง และแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นกับดนตรีปัตตานีเมื่อวิเคราะห์จากองค์ประกอบต่าง ๆ นั้น พบว่าดนตรีปัตตานีจะมีความเปลี่ยนแปลง ๓ ส่วน คือ ด้านรูปแบบดนตรี ด้านบทบาทต่อสังคม และ ด้านการดำรงอยู่ในสังคม โดยมีแนวโน้ม ทิศทาง และความเปลี่ยนแปลงในแต่ละประเด็น ดังนี้

๓.๑ ด้านรูปแบบดนตรีปัตตานี ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป กับความเป็นพลเมือง

โลกได้เข้ามามีบทบาทในชุมชนแทบทุกแห่ง ทำให้รูปแบบของดนตรีป๊อปปูล่ามีความเปลี่ยนแปลงไปมาก ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีในวงร็อกซึ่งมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ จากเดิมที่มีเพียงไวโอลินมาบรรเลงผสมผสานด้วย ไม่ว่าจะเป็น วิโอล่า เชลโล่ และดับเบิลเบส บางครั้งมีการ ฟลูท มาเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบด้วย ส่วนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ที่เคยเป็นเครื่องดนตรีที่ทำจากวัสดุในท้องถิ่นก็หันมาใช้เครื่องดนตรีสำเร็จรูปจากตะวันตก ที่มีลักษณะการบรรเลงใกล้เคียงกันเข้ามาแทนที่ เช่น การนำแทมบูรีนเข้ามาบรรเลงแทนรำมะนาเล็กซึ่งพัฒนามาจากกลองคู้ฟ หรือการที่นำ มาราคาส มาบรรเลงแทนเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องเคาะจังหวะที่เคยทำมาจากลูกท่อนหาปลาในทะเลและใส่เมล็ดพืชลงไปข้างในมาใช้เขย่าให้เกิดเสียงในการแสดงดิเกร์ฮูลู เป็นต้น

ในส่วนของบทเพลงจึงมีความเปลี่ยนแปลงโดยการนำบทเพลงต่าง ๆ ที่เป็นบทเพลงสมัยใหม่เข้ามาใช้ในการแสดงดนตรีป๊อปปูล่ามากขึ้น ทั้งการนำมาประยุกต์ขับร้องทั้งเนื้อร้องและทำนองและการนำเฉพาะทำนองใช้แต่เปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษามลายูหรือภาษาไทย แม้การรับวัฒนธรรมทางด้านดนตรีต่างถิ่นมาใช้ในดนตรีป๊อปปูล่าเป็นเรื่องปกติในความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม แต่ส่วนหนึ่งกลับทำให้บทเพลงในดนตรีป๊อปปูล่าเป็นบทเพลงดั้งเดิมและเคยเป็นที่นิยมมาก่อนกลับค่อย ๆ สูญหายไปด้วยการถูกแทนที่จากดนตรีสมัยใหม่เหล่านี้ ทำให้รากเหง้าของดนตรีป๊อปปูล่าแท้เริ่มสูญหายไปด้วยเช่นกัน

๓.๒ ด้านบทบาทและหน้าที่ แต่เดิมบทบาทและหน้าที่ของดนตรีที่ป๊อปปูล่า ไม่มีความแตกต่างจากดนตรีในส่วนอื่นทั่วไปของเขตวัฒนธรรมต่าง ๆ คือ มีหน้าที่เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อประกอบการแสดง และความเพื่อความบันเทิง แต่ด้วยความเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม รวมถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของป๊อปปูล่าในปัจจุบัน จึงทำให้บทบาทและหน้าที่ของดนตรีป๊อปปูล่ามีการปรับเปลี่ยนตามไปด้วย ในปัจจุบันดนตรีป๊อปปูล่ามีบทบาทที่สำคัญได้แก่

๓.๒.๑ บทบาทด้านสื่อสารมวลชน การปรับตัวเข้าสู่การเป็นเครื่องมือทางด้านการสื่อสารมวลชน โดยเฉพาะการเป็นสื่อกลางระหว่างภาครัฐและประชาชนในการสร้างความเข้าใจในนโยบายของรัฐในด้านต่าง ๆ เช่น ด้านการสาธารณสุข ด้านการเมืองการปกครอง และในบางโอกาสภาครัฐเองก็ได้จัดให้มีการประกวดการแข่งขันดนตรีป๊อปปูล่าในลักษณะต่าง ๆ เพื่อใช้การประกวดแข่งขันให้ประชาชนได้เห็นถึงภาพลักษณ์ของหน่วยงานทางราชการที่พยายามเข้ามาส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น และให้ชุมชนเข้าใจว่า บทบาทและหน้าที่หรือภาระงานขณะนั้น

ต่อชุมชนอย่างไร

๓.๒.๒ บทบาทด้านการส่งเสริมการท่องเที่ยว นับเป็นการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีของปัตตานีและจังหวัดปริมณฑล ซึ่งมีบทบาททั้งในเชิงรุกและตั้งรับ เช่น การนำวัฒนธรรมพื้นถิ่นของปัตตานีไปเผยแพร่ยังต่างถิ่น เพื่อให้ผู้ชมการแสดงได้เห็นถึงวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นและวัฒนธรรมที่หลากหลายของจังหวัดชายแดนภาคใต้ และเกิดความสนใจลงมาท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในพื้นที่ หรือการจัดงานเทศกาลสำคัญต่าง ๆ ขึ้นหลายกิจกรรมในพื้นที่ และมีการนำศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองเหล่านี้ รวมถึงเรื่องดนตรีปัตตานีลักษณะต่าง ๆ มาจัดแสดง เพื่อให้ผู้คนที่มาเรียนหรือมาท่องเที่ยวได้สัมผัสกับวัฒนธรรมเหล่านี้อย่างใกล้ชิดและเป็นส่งเสริมการท่องเที่ยวให้ผู้คนต่างถิ่นไปพร้อมกัน

๓.๒.๓ ด้านการแก้ปัญหาความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ จากปัญหาความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เกิดขึ้น มีความพยายามนำเอาเครื่องมือต่าง ๆ มาเป็นสื่อกลางในการสร้างความเข้าใจระหว่างประชาชนกับนโยบายของรัฐ ซึ่งงานทางวัฒนธรรมนับเป็นส่วนหนึ่งที่เข้ามามีบทบาทในการแก้ไขปัญหาลำดับนี้ด้วย และนับเป็นมิติใหม่ของการนำวัฒนธรรมเข้ามาปรับใช้สังคมในลักษณะนี้ ดังนั้น “ดนตรี” ซึ่งเป็นศิลปะแขนงหนึ่งจึงได้นำมาเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมในการแก้ไขปัญหาดังกล่าว ด้วยเช่นกัน ทั้งการออกไปแสดงเพื่อสร้างความเข้าใจระหว่างกลุ่มชนต่างๆและให้แก่งคิดสติเตือนใจในการอาศัยอยู่ร่วมกัน แม้ปัตตานีจะมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมพื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศ อยู่บ้างก็ตาม แต่ก็ถือว่าที่ผ่านมาการนำงานวัฒนธรรมทางด้านดนตรีมาใช้ในการแก้ไขปัญหาค่าความไม่สงบได้ผลดีในระดับหนึ่ง โดยมีหน่วยงานต่าง ๆ เข้ามาให้ความร่วมมือหลายหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนหลายหน่วยงาน

๓.๓ ด้านการดำรงอยู่ในสังคม แนวโน้มและทิศทางของดนตรีปัตตานีในปัจจุบันนั้น แม้จะถือได้ว่ามีความเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน ทั้งปัจจัยภายในตัวดนตรี เช่น รูปแบบวงดนตรี เครื่องดนตรี และบทเพลง ความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อเฉพาะในด้านลบเท่านั้น แต่ได้ส่งผลดีต่อดนตรีปัตตานีด้วย เนื่องจากได้รับการส่งเสริม สนับสนุนจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องมากขึ้น รูปแบบดนตรีก็มีการปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยเข้ากับบริบทแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้ความนิยมในดนตรีปัตตานีในสังคมยังคงดำรงอยู่จนทุกวันนี้

อย่างไรก็ตามยังคงมีปัจจัยด้านอื่นที่ส่งผลกระทบต่อดำรงอยู่ของดนตรีปัตตานีอีกหลายแง่มุม เช่นการนำเครื่องดนตรีหรือบทเพลงสมัยใหม่เข้ามาผสมผสาน แม้จะทำให้ดนตรีปัตตานีสามารถปรับตัวและอยู่ในความนิยมของคนปัตตานีได้ แต่ก็เป็นการทำให้วัฒนธรรมที่เป็นแบบแผนหรือรูปแบบดั้งเดิมค่อยๆหายไปตามกาลเวลา เช่น ร้องเงืง และ ดิเกร์ฮูตู เนื่องจากดนตรี

ปัตตานีมีการเดินตามแนวทางแบบร่วมสมัยแต่ไม่มีการสืบสานดนตรีในรูปแบบดั้งเดิมไว้ สำหรับดนตรีที่เป็นแบบแผน เช่น มะโย่ง ลีละ หรือกรือไต่ะ ก็ยังคงเป็นการสืบสานในแนวทางเดิมอยู่ แต่มีข้อจำกัดในเรื่องของการไม่ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่เนื่องจากไม่มีสิ่งดึงดูดใจและคนทั่วไปมองว่าเป็นดนตรีและการแสดงที่ขัดกับหลักศาสนาอิสลาม เนื่องจากผู้ที่เล่นดนตรีอย่างลีละและมะโย่งนี้ ล้วนแล้วแต่เป็นคนมาลาญเก่าแก่ที่มีความผูกพันกับความเป็นมาลาญมากกว่าหรือพอ ๆ กับความเป็นอิสลามที่รับมาภายหลัง ดังนั้นจึงยังมองลีละและมะโย่งว่าเป็นวิถีชีวิตที่สำคัญอย่างหนึ่งของคนมาลาญที่ต้องอยู่คู่กับวิถีชาวมาลาญปัตตานีต่อไปทั้งๆ ที่อาจมีความเชื่อหรือพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู และพุทธผสมผสานอยู่ก็ตาม

จากสาเหตุทั้งหมดทำให้เห็นภาพในอนาคตได้ว่า แม้ดนตรีปัตตานีบางอย่างยังคงดำรงอยู่ได้ แต่จะมีการเปลี่ยนรูปแบบลักษณะเฉพาะของดนตรีนั้น ๆ จนไม่เหลือความเป็นดนตรีปัตตานีดั้งเดิมในอนาคต ในขณะที่เดียวกันดนตรีที่เป็นแบบแผนและมีข้อจำกัดที่อาจไม่สอดคล้องกับกับหลักศาสนาอิสลาม ก็อาจจะสูญหายไปจากปัตตานีได้เช่นกัน เนื่องจากไม่มีผู้สืบทอดเพราะข้อจำกัดเรื่องการสืบทอดผ่านระบบเครือญาติ ผนวกกับความรู้สึกรังเกียจของคนปัตตานีโดยทั่วไปมองว่าดนตรีเหล่านี้ไม่มีความทันสมัย ทำให้ไม่ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่ตามไปด้วย และอาจทำให้วัฒนธรรมความเป็นชาติพันธุ์มาลาญจากดนตรีและศิลปะการแสดงเหล่านี้ค่อย ๆ สูญหายไปจากสังคมปัตตานีในที่สุด นอกจากนี้ดนตรีปัตตานีระบบการสืบทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) ไม่มีการบันทึกดนตรีเหล่านี้เป็นองค์ความรู้ที่เป็นระบบ และเมื่อสภาพการณ์ทางสังคมเปลี่ยนไป อาจทำให้องค์ความรู้ของดนตรีปัตตานีเหล่านี้สูญหายตามกาลเวลาไปด้วย

สำหรับสถานการณ์ความไม่สงบที่ทำให้มหรสพหรือดนตรีต่างภาคต่างถิ่นไม่กล้าเข้ามาแสดงในพื้นที่ดังเช่นแต่ก่อน ก็เป็นส่วนที่สำคัญยิ่งที่ทำให้ดนตรีปัตตานีลักษณะต่าง ๆ มีพื้นที่ของตัวเองในการแสดงมากขึ้น ทำให้คนรุ่นใหม่ที่ไม่เคยสัมผัสดนตรีปัตตานีบางรูปแบบมีโอกาสดูเห็นดนตรีปัตตานีเหล่านี้ตามไปด้วย อย่างน้อยที่สุดแม้ไม่ได้มีโอกาสเข้ามาสืบสานหรือเล่นดนตรีเหล่านี้โดยตรง แต่ก็ถือว่ามีส่วนช่วยให้คนเหล่านี้ในฐานะคนปัตตานีคนหนึ่งได้รู้จักวัฒนธรรมและดนตรีที่เป็นแบบแผนที่สืบทอดมาเป็นระยะเวลาช้านานของปัตตานีได้ดีมากขึ้นกว่าเดิมในดนตรีปัตตานีเหล่านี้ไม่มีโอกาสหรือพื้นที่ในการแสดง เพราะถูกวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามาเบียดบังพื้นที่และช่วงชิงโอกาสในการแสดงในช่วงสถานการณ์ปกตินั่นเอง

PATTANI MUSIC : IDENTITY AND SOCIO-CULTURAL CONTEXT

NOPPADOL TIPPAYARAT 4838129 MSMS/D

Ph.D. (Music)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: SUGREE CHAROENSOOK, B.Ed., M.M.E., D.A.,
POONPIT AMATAYAKUL, M.D.,M.A.,PH.D., THANOM INTARAKUMNERD, ED.D.

EXTENDED SUMMARY

The Study of **“PATTANI MUSIC: IDENTITY AND SOCIO - CULTURAL CONTEXT”** has the objectives to collect information in historical aspects and the development of Pattani. The historical aspects included the culture, religion, people, and context that involved in music. This research is also studying the uniqueness of Pattani music and its influence to the society and culture in the region during the period of 2008 to 2011, as well as the tendency of how this kind of music will be in the future, included its impact to the society as a whole.

This is Qualitative research using four well known theories which are Historical Approach, Reflexion, Cultural Diffusion, and Cultural Modification Theory. The study is also used Ethnomusicology and Musicology thoughts.

From the study, there are three conclusions which are:

1. Pattani Music in the Past

This is the study of Pattani Music from the Langasuga Period to the Colonial of Pattani Period. This study has analyzed the relation between the history and cultural context with musical phenomena.

1.1 Pattani music during Langasuga Period (Before year 1500)

During this period, Pattani was overwhelmed with many religion and many group of people. This resulted in the starting of Pattani music was considered as a mix of many cultures. This evidenced by the musical instrument which was originated from Jawa with also influenced from Brahman and Hindu. These instruments were used to make music by mixing with Langasuga musical instruments such as Jawa and Malayu drums. Beside, there were many other musical instruments that appeared during this period, for example Sorebub flute which come from Arab during commercial and the expansion of Islam religion. Sune flute was the instrument that being influenced by Jawa. The interesting point is that if we compare the Sorebub and Sune flute, what we found out is that they were very alike. The interesting point from the study is that both instruments are the representative of the Beauty Lady who needed to be taken care of all of the time. This is evident by the decoration of the instrument were made of colorful beads, glass, silver, gold, or precious metal. The Serebub is now a day still used to play in the Mayong show for both Thailand and Malaysia. In Indonesia, Serebub will be used to play in Kamelun band. Sune flute is still found in the musical play using in Sila show in Indonesia, Malaysia, and the southern region of Thailand. The music also found to be used in virtue ceremonial such as Mayong music which plays to cure ill patient. Wayangulit music which is today has adapted itself for entertainment, but in the past it was used to pay respect to god in special event such as before going to war. Some music was used in the self defense show such as Sila. So, it can be concluded that the music during these period was not mainly had entertaining purpose. On the other hand, the music was intended to be used in the virtue ceremonial such as to cure ill patient, to pay respect to god, or to motivate the fighting spirit in the local martial art.

1.2 Pattani music during Malayu Period (year 1500-1808)

Since the Langasuga period, the Pattani music didn't change its ways even though the era had been change to Malayu. The music still focused on virtue ceremonial as well as motivated the fighting mind in the martial art. During Malaya period, Islam was dominating than Brahman, Hindu, and Buddha. Still, the Islam could not change the way Pattani music used to be performed. This meant Pattani music still used for virtue ceremonial as well as martial art purpose, just like it was during Langasuga period. However, because Pattani is open area, there were many

visitors from many part of the world especially those who were from the western. The western has brought their musical instrument such as violin and accordion. These western musical instrument were used to play in the celebration after they finished their business or in special occasion. Of course, this had brought new influence to Pattani music. At the same time, Islam had also increased its influence on Pattani music toward the end of Malayu era. This was because at the end of Malayu era, Pattani was the center of Islam culture. There were many well known Islam poems during this period. Islam poem was influenced from the Middle East which always had Duf drum as a main musical instrument. Therefore, Pattani music during this period had then change to the music of amusement and entertaining.

1.3 Pattani during being separated into 7 city through the Pattani Colonial (1808-1933)

Because of the influence from Islam, many cultures in Pattani had to adapted themselves as well. There was no exception for Pattani music. Because of this adaptation, Pattani music during this period was then related mainly on religion activities.

One of the examples of the music for religion activities was Anachid music. This music was aimed to teach the followers about the virtue of doing the right thing in according with Islam. This kind of music came from the Malayu peninsula near Malaysia which had life style liked those of Pattani. The music was use mainly in Tadika School which also known as the kinder garden for young Muslim children in the 3 most southern province of Thailand. Anachid music was even created other kind of music called Digeuru. This kind of music was comprised of singers singing a song while dancing with only the musical instrument that giving rhythm only. There was one more music named Kreuto. Kreuto was a competition music which compete the loudness and the patience for the competitors. The instrument that was use in this kind of music was a one-faced drum as according to Islam religion.

2. Pattani Music in Present Day.

From the history and the development of Pattani as well as the influence from other social contexts such as religion and people from different places, these

have a main impact on Pattani music. The most impact or influence comes from Islam which majority populations in Pattani are held. Islam now has involved in Pattani social structure, social rules, and cultural believes for people of Pattani. Therefore, in present day, Pattani music has its own unique and important characters as follow:

2.1 Mixed Cultural: Begin with believing in ghost just like all other human believe in the past, then when time changed, the believe was mainly focus on Brahman, Hindu, Buddha, and Islam in order. In addition, Pattani is the most important port and this has brought a lot of commercials to the area. This commercial activity has indirectly brought different cultures to the area as well. This is why Pattani music has a lot of contents as well many contexts among itself. Pattani music is a mix between the western and the eastern. The song contents have both that coming from the local area and those that coming from the neighboring countries such as Java or Malaysia or even those of western countries. One of the obvious examples is Pattani Rongeng Dance which has the foot dance from the western mixing with local dance until it has its own uniqueness. Even the dresses for the Pattani music performers are also come from the mixing culture such as those of Java, China, Arab, and Malayu.

2.2 Under Islamic Frame: Because of majority population in Pattani are Islam, and Islam has the principle of music of its own. Even though Islam is not agree with all entertaining matter, but the religion is not absolutely limit people from having the entertainment. It still allows the people to be able to relax by music such as during the religion important day. About singing, Islam will be allowed to sing with the approval musical instrument. Moreover, the lyrics of the song must be virtue, praising god, doing right thing, and so on, as long as the song is not lead to the evil mind or lead to a bad act. This can be witnessed by the lyrics of Pattani music that is very strictly followed Islam principle. One of the best examples is Anachid music which is a song based on Islam principle, and has only one musical instrument “Duff” drums. Digahulu is also another good example. This kind of music is also adapted from Anachid music which, of course, has only Duff drum as one main musical instrument, even later on some other musical instrument are use occasionally.

On the other hand, there are some limitations that lead to the negative change or even the extinction of Pattani music. This is from the believe that Islam will not emphasis on entertaining aspect of music. Moreover, Islam does not want their believers to pay respect in anything else but Islam. Therefore, some Pattani music that has the route from other religion or other believes will eventually faded away. One good example is Mayong and Sila which have the foreplay about paying a respect to the teacher, which of course has the contrary believe from Islam.

2.3 Route from Malayu: Even though Pattani music is influence from Islam as well as many other cultures from many where else, Pattani population is Malayu, and being Malayu is something that very difficult to be changed. This is why many Pattani cultures are still tied to Malayu culture such as language. Therefore, music and plays in Pattani still use Malayu language. This includes dress for the musicians and performers. Malayu also has a lot of influence in Pattani musical instrument especially for Sila and Mayong. One of the unique Malayu musical instrument is Malayu drum.

2.4 The Relationship with Neighboring Musical Instrument: Although Pattani local government were changed many time in the past including become colonial for some period of time, all of these changed could not change a strong relation between Pattani and the closest neighboring country “Malaysia” especially in religion believe, language, and culture. Because of this, even thought the area that they are living on is different, they are still have a very strong tie. They consider themselves as brothers and sisters. This is reflected by the Malayu has more influence on Pattani music more that Siam. This is witness by Pattani music is alike those of Malayu in Malaysia such as Rongeng, Dighulu, Sila, Wayangulid, and Mayong. However, there is also some Pattani music that is originated from Siam side and has an influence on music in Malaysia such as Kreuto. Still, the majority of the influence in Pattani music is mainly come from Malaysia side. This can be seen by the popular music in Malaysia always come across to become popular in Pattani.

2.5 Always adapted itself: Pattani always has visitors from different races and different religions. And it seems to be this way since the past until the present. This makes Pattani to face with many different cultures, and force Pattani to adapt itself to these varieties. Pattani music has no exception. And this change has a

very good effect on Pattani music because more people like the adapted music which is very easy to follow and understand.

2.6 Emphasis on Rhythm Instrument: Most of Pattani music uses rhythm musical instrument although some of Pattani music is now use other kind of instrument. This is because Pattani music is based on Islam believe which allow only rhythm from drum to add on the music. Therefore, in any kind of Pattani music, drum will always be used as a main instrument for the show. Duff drum is main musical instrument for Pattani music. Later on, even Great which is not having drum as a main instrument, it still uses other kind of rhythm instrument to make the music. This is because Greuto is Pattani music, and Pattani music is always based on Islam.

2.7 It Reflect Life Style in each period: Pattani music is a good tool to reflect life style in every period of time.

2.7.1 Pattani music in the period of Brahman Hindu and Buddha is what presented in Mayong and Sila. This is because these two kind of Pattani music has some believe that based on these religion such as paying respect to the teachers and foreplay before the real show.

2.7.2 The period which has the western coming to visit. This reflected by Rongeng which is the play that use mix eastern and western musical instrument.

2.7.3 The period which Islam had arrived. This is witness by Anachid which is the pure music in Islam believe. Anachid uses only one musical instrument which is Duff drum. The content of the music is also about the virtue and doing good thing for all mankind as according to Islam believe.

2.7.4 Pattani in present day: This is reflect upon Pattani music that originated in Pattani and has no influence from anywhere else. This Pattani music called “Greuto”. Greuto is a musical instrument which has just build not so long time ago. It was build for the competition among Pattani community or with other near by provinces.

We can see that Pattani music can reflect it own period from the past until the present.

3. Future and Tendency of Pattani Music

The direction and change as well as the trend that will happen to Pattani music after being analyzed with many factors can be found in 3 different aspects which are:

3.1 Musical Form: Because of change in different era and global society that can easily be reach in any media, a lot of changed happen to Pattani music. This is witnessed by Rongeng which is in the past use only violin, but now has introduced viola, cello, and double base or even flute. About the rhythm instrument, instead of using Duff alone, now tambourine which comes from the western has now become a rhythm instrument. Maracas which also came from western also replace the local instrument which made from filling seeds in to fish float in Digeulu.

About the lyrics, there is a mix from the modern song. This involve in both the introduction of the music and music content in either Thai or Malayu language. Although this sound to be good as Pattani music has adapted itself to modern world, it actually has a negative effect on Pattani music. The original version of Pattani music is now slowly faded away from this adaptation.

3.2 Role and Responsibility: In the past, role and responsibility of Pattani music is nothing different from other kind of music which are to serve the religion and to entertain the audiences. However, because of different environment in today as well as different social context compare to the past, role and responsibility of Pattani music has changed. Today Pattani music has role and responsibility as follow:

3.2.1 Role as a Media: Now Pattani music has been used to build the understanding between the Government and the local people, especially the understanding about Government policies. The policies include public health and the government plan. Some occasion, the government uses Pattani music to hold up a musical competition event with the aim of making people see that the government care about their local activities.

3.2.2 Role as Tourism Promotion: Pattani music always build a very good image for Pattani and near by provinces. This can be seen when Pattani music is brought to show in other provinces. The aim for the show is to have the people in other area see and understand about the culture of Pattani and, of course, the culture of

the southern part of Thailand. Then they will think about coming to visit Pattani and near by provinces.

3.2.3 Role as Problem Solving for 3 Most Southern Province of Thailand: Because of what happen in the 3 most southern province of Thailand, there is a lot of effort to bring a lot of tool as to help make the understanding between that government and some group of local people. Of course the culture aspect especially the “music” is one very important tool to make this understanding. We can count this as a new dimension of solving the confliction. This can be witness by musical show which always has a lot of local audience. The music is already approach to local people. And the music can always teach a good lesson and make people understand each other in virtue ways. It can also be seen that music now has a lot of good effect in solving conflict in the area.

3.3 Survivability: The trend of Pattani music today, even though has gone through so many change and adaptation, all these still have a good effect on Pattani music. This is because Pattani music is now having a very good support from the government. Moreover, the form of the music is change in modern way. Hence, there are more groups that interested in music in present day than in the past.

However, there are many other factors that contribute to the change of Pattani music such as the adaptation of modern lyrics or modern music to the original Pattani music. Although this seems to help expand the audiences to younger group as well as to make the music more well know, the change has deviated Pattani music from the way it used to be. For example, Rong-Ngeng and Dighulu which used to have original musical instrument are now changed to have modern musical instrument as a part of a play. Mayong, Sila and Greutoh, on the other hand, have conservative approach on the way of using musical instrument. Although this approach seems to preserve or maintain the uniqueness of Pattani music, it makes these kinds of music less well know to the younger group of audience. Moreover, these kinds of music are base on Malayu influence because it originated from Malaya people before Islam influence, so many people around the area who are Islam has the opinion against these kind of music because that think that the music are against Islam thought. However, since a lot of Malaya population is still live in Pattani as well, this will help Sila and Mayong to be in Pattani for a long time despite the fact mentioned above.

From all of these reason, we can see that Pattani music will be with Pattani community for a long time, although there are many changed that Pattani music has to adapt. This adaptation, however, may lead to the changed that make Pattani music become a different kind of music totally different from what it use to be form the original. For those Pattani music that can preserve it ways and has nothing related to Islam thought, how to become well know for the new generation is their challenge task. In addition, Pattani music is passed on among family members; this makes it even harder for a young generation because of the modernization in the society. Or even there are students who wish to learn or become Pattani music player; the teaching method is not formal. It just passes on like telling a story. There is no written document. All of these have shown the tendency that Pattani music may be extinct.

From the situation in the 3 most southern provinces of Thailand, on the bright side, Pattani music now has more chance to present itself to people of Pattani and the near by provinces. This is because of the confliction in the area has scared other kind of music or show from coming to the area. Although Pattani music is not up to the level that makes Pattani people, especially the younger group, want to become Pattani music player, at least, this is chance that for the Pattani people to realize or know about their original culture. It a whole lot better than in the past when Pattani music not yet has a good chance to present to the people of Pattani “the people who live in the area where this kind of music has originally originated.

บรรณานุกรม

ข้อมูลเอกสาร

ขจัตถัย บุรุษพัฒน์, (ม.ป.ป.). ไทยมุสลิม. กรุงเทพมหานคร : แพร่พิทยา.

ครองชัย หัตถา. (๒๕๔๑). ปัตตานี : การเมืองการปกครองในอดีต. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. กรุงเทพมหานคร. หน้า ๑๕๐ – ๑๕๑.

เกี่ยม สังข์สิทธิเสถียร. (๒๕๒๕). ศิลาจารึกภาษาจีนหลักฐานพบใหม่ ณ หมู่บ้านกรือเซะ. ฐะมิ
แถม. ๑๒ (๒ พฤษภาคม - สิงหาคม). ๑ – ๑๐.

งามพิศ สัตย์สงวน. (๒๕๓๘). หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม . พิมพ์ครั้งที่ ๓ . กรุงเทพมหานคร:
โรงพิมพ์ธรรมสภา .

จรัส ชูชื่น. (๒๕๔๑). สมรรถ . ปัตตานี : เอกสารถ่ายสำเนา .

เจษฎา อรุณีพัฒนาพงศ์, (๒๕๒๒). การปกครองชนส่วนใหญ่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้.
วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร.

ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์. (๒๕๓๒). สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร.

ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์. (๒๕๔๒). มานุษยวิทยาคนตรีกาใต้. กรุงเทพมหานคร.

เด่นดวง พุ่มศิริ, ธิดา โมสิกรัตน์ และธนรัตน์ศิริสวัสดิ์. (๒๕๒๗).: การแสดงพื้นบ้าน.
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาราช, กรุงเทพมหานคร, หน้า 1029-1031.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้า. (๒๔๕๘). พระราชพงสาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ ๒.
พระนคร: โรงพิมพ์การศาสนา

ทักษิณคดีศึกษา , สถาบัน. (๒๕๒๔). ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรุงสยาม
การพิมพ์.

นภคล ทิพย์รัตน์. (๒๕๔๖). รองเง็ง : ความหลากหลายแห่งภูมิปัญญาไทย. มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์
, นครศรีธรรมราช.

นภคล ทิพย์รัตน์. (๒๕๔๒). หนังสือส่งสู่หน้ประโมทัย: การแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทาง
วัฒนธรรม. ปัตตานี, โอเอสพริ้นติ้ง.

นภคล ทิพย์รัตน์. (๒๕๕๒). “การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในรองเง็ง”, ม.อ.วิชาการ คณะ
ศิลปกรรมศาสตร์ ๒๕๕๒. ๓๕ – ๓๙.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (๒๕๕๓). ลักษณะมาลายูปาตานิ. ต้นหยงบุหงาปัตตานี. เอกสารประกอบการบรรยาย.

นิปาติเมาะ หะยีสามะ. (๒๕๕๐). มะโย่ง : การแสดงพื้นบ้าน คณะสามพี่น้อง จังหวัดปัตตานี. รายงานการวิจัยสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

นิยะปาร์ ระเด่นอาหมัด. (ม.ป.ป.). เล็กๆน้อยๆเกี่ยวกับรองเง็ง. เอกสารอัดสำเนา,ปัตตานี

นิสา เมลานนท์. (๒๕๔๑). การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน. โอเดียนสโตร์, กรุงเทพมหานคร, หน้า ๕.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (๒๕๒๙). ปัตตานี, สารานุกรมภาคใต้. สถาบันทักษิณคดีศึกษา, สงขลา.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (๒๕๒๙). มะโย่ง, สารานุกรมภาคใต้. สถาบันทักษิณคดีศึกษา, สงขลา.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (๒๕๒๙). รองเง็ง, สารานุกรมภาคใต้. สถาบันทักษิณคดีศึกษา, สงขลา.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (๒๕๒๙). ลิเกฮูลู, สารานุกรมภาคใต้. สถาบันทักษิณคดีศึกษา, สงขลา.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (๒๕๒๙). ลีละ, สารานุกรมภาคใต้. สถาบันทักษิณคดีศึกษา, สงขลา.

ประสิทธิ์ รัตนมณี และคณะ. (๒๕๕๐). วัฒนธรรมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้. รายงานการวิจัยสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ปราชญ์ เครือทอง. (๒๕๔๘). สยาม - ปัตตานี ในตำนานการต่อสู้มลายูมุสลิม. สำนักพิมพ์มติชน, กรุงเทพฯ :

ปราชญ์ เครือทอง. (๒๕๔๗). พระจอมเกล้า พระเจ้ากรุงสยาม. กรุงเทพมหานคร.

ปองทิพย์ หนูหอม. (๒๕๓๐). ว้างกูละ : ศิลปะการเล่นเงาของภาคใต้. ยะลา.

พลกร สุวรรณรัฐ. (๒๕๔๒). “จังหวัดชายแดนภาคใต้กับปัญหาที่มีทางออก”, แดนใต้.

มนตรี ตราโมท. (๒๕๒๘). ดุริยางค์ไทย. สำนักพิมพ์มติชน, กรุงเทพมหานคร

มหาดไทย, กระทรวง. (๒๕๑๐). เรื่องราวเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : กรมการปกครอง.

ยศ สันตสมบัติ. (๒๕๓๗). มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,

รติยา สาและ. (๒๕๕๑). การปฏิสัมพันธ์ระหว่างศาสนิกที่ปรากฏในจังหวัดปัตตานี ยะลา และ นราธิวาส. กรุงเทพมหานคร. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

รอฮานี คาอ๊ะ. (๒๕๕๒). อานาซิด : ดนตรีเพื่อสันติภาพ. รายงานการวิจัย สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา

รติยา สาและ. (๒๕๔๔). ปฏิสัมพันธ์ระหว่างศาสนิกที่ปรากฏในจังหวัดปัตตานี ยะลา และ นราธิวาส. กรุงเทพมหานคร : กองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

รัถพร ชังธาดา. (๒๕๒๖). หนังประโมทัย : หนังตะลุงภาคอีสาน. กรุงเทพมหานคร : สักดิโสภาคการพิมพ์.

วินัย คุรวรรณพัฒน์. (๒๕๕๒). ทัศนคติของคนไทยในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีต่อประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย. , วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต , จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศิลปกรรมศาสตร์, คณะ. (๒๕๔๘). หลักสูตรศิลปบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. ปัตตานี : ภูริพันธ์ซ้อป.

ศิลปกรรม. (๒๕๐๕). ประวัติศาสตร์สี่จังหวัดภาคใต้ : นราธิวาส ปัตตานี ยะลา สตูล. กรุงเทพมหานคร : คุรุสัมนาคาร.

สงขลานครินทร์, มหาวิทยาลัย. (๒๕๑๒). ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๒๑. กรุงเทพมหานคร
สว่าง เลิศฤทธิ์. (๒๕๓๕). ศิลปพื้นบ้านจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : ประกายพรรณ.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (๒๕๓๘). ทฤษฎีสังคมวิทยา เนื้อหาและการใช้ประโยชน์เบื้องต้น. พิมพ์ครั้งที่ ๖ . กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกรี เจริญสุข, นันธิดา จันทรางศุ และชวิน กีฬา. (มปป). แขกกล่อมลูก. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล, หน้า ๑๐.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๒๒). ดนตรีสยามประจำชาติ .ว.ศิลปวัฒนธรรม (ฉบับปฐมฤกษ์), หน้า ๓๑.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๓๘). ดนตรีสยาม. Dr.Sax. กรุงเทพมหานคร, หน้า ๑๘๔-๑๘๕.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๕๐). ดิเก๋ฮูลูคณะยูโซะ บ่อทอง. ดนตรีสยาม. (ม.ป.ท.). กรุงเทพมหานคร.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๔๖). อนุสาวรีย์ครุฑมีแขกนักดนตรีที่โลกลิ้ม. (ม.ป.ท.), กรุงเทพมหานคร.

สุกัญญา สุฉายา. (๒๕๔๓). เพลงพื้นบ้านศึกษา. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร,

สุโขทัยธรรมมาธิราช, มหาวิทยาลัย. (๒๕๒๓). ไทยศึกษา. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์การพิมพ์,

สุทธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ธนะสุข และพิชัย แก้วขาว. (๒๕๔๓). กะเทาะสนิมกริช : แลชีวิตชาวใต้ตอนล่าง. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), กรุงเทพมหานคร, หน้า ๓๕ และ ๔๔.

สุทธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (๒๕๒๕). สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้. เล่มที่ 8. สถาบันทักษิณคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, หน้า ๒๕.

สุทธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (๒๕๔๒). ปัตตานี : ศูนย์กลางวัฒนธรรมภาคใต้ตอนล่าง, คติชนกับคนไทย – ไท. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร, หน้า ๑๒๑ – ๑๒๕.

สุภา วัชรสุขุม. (๒๕๓๐). รองเง็ง. ยะลา.

- สุริยา สมุทคุปต์และคณะ. (๒๕๓๕). หนังสือประมุขของอิสาน . ขอนแก่น : ห้องปฏิบัติการทางมานุษยวิทยาอิสาน. ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- สุวรรณี อุดมพล. (ม.ป.ป.). วรรณกรรมการแสดงของไทย. กรุงเทพมหานคร: ประกายพริก. หน้า ๓๗ และ ๑๓๑.
- อนุบิลาลมุตอฟา อัลคานาดิ. (๒๕๔๑). กฎหมายอิสลามว่าด้วยคนตรีและการจับรื่องตามแนวทางของอัลกุรอาน – สุนนะฮ์และความเห็นของนักวิชาการศาสนา. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อิสลามิกอะเคเดมี.
- อมรา ศรีสุขสติ. (๒๕๔๔). สายรากภาคใต้: ภูมิรักษ์ รูปลักษณ์ จิตลักษณ์. กรุงเทพมหานคร : กองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).
- อาหะมะ สาละ. (๒๕๔๕). กรือไต่ะ. ปัตตานี. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.
- อิมรอน มะลูลิม. (๒๕๓๘). วิเคราะห์ความขัดแย้งระหว่างรัฐบาลไทยกับมุสลิมในประเทศไทย : กรณีศึกษากลุ่มมุสลิมในเขตจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพมหานคร : อิสลามมิก.
- เอนก นาวิกมูล. (๒๕๓๐). หนังสือสูง – หนังสือใหญ่. กรุงเทพมหานคร : ศิลปะวรรณกรรม.
- เอนก นาวิกมูล. (๒๕๒๗). เพลงนอกศตวรรษ. เมืองโบราณ, หน้า ๖๒๕ – ๖๒๗.
- เอนก นาวิกมูล. (๒๕๒๗). ศิลปวัฒนธรรม. ปีที่ ๕.(๔). หน้า ๑๑๐ – ๑๑๑.
- Cameron, W. (1883). “On the Pattani”, Journal of the Straits Branch of the Royal Asiatic Society. 11 (June), 123 – 142
- Che Man, W.K. (1990). Muslim Separatism : The Moros of Southern Philippines and the Malays of Southern Thailand. Singapore : Oxford University Press.
- Hall D, G.E. (1981). A History of South - East Asia. New York : St. Martin’s Press.
- Harrison, Brain (1967). South-East Asia : A Short History. New York: St Martin Press.
- Hood,Manatle.(1982). The Ethnomusicologist. Ohio:The Kent State University Press.
- Hunt, David G. (1972). South East Asia. New York : Oxford Book.
- Ibrahim Syuki. (1985). Sejarah Kerajaan Melayu Patani : History of the Malay Kingdom of Panni. Translate by Conner Bailey and John N. Miksic. Ohio : Ohio Universirt Press.
- Mohd. Zamberi A. Malek, (1994). Umai Islam Patani Sejarah dan Politik. Shah Alam : HIZBI Sdn. Bhd.
- Muhammad Yusoff Hashim. (1980). Syair Sultan Mauluna : Suatu Penelitian Kritis Tentang Hasil Pensejarahan Melayu Tradisional. Kuala Lumpur : Penerbit Universiti Malaya.

- Sar Desai. (1981). Southeast Asia : Past and Present. New Dehi : Vikas Plishing House.
- The Diagram Group.(1976). Musical Instrument of The World. London: Peddington Press Ltd.
- Wheatly, Paul. (1961). The Golden Kheronese. Kuala Lumpur : University of Malaya Press.

ข้อมูลสื่อออนไลน์

- นิธิ เอียวศรีวงศ์. วัฒนธรรมมลายูนอกมุมมองฟอสซิล. (๒๕๕๓). [Online]. เข้าถึงได้จาก <http://www.deepsouthwatch.org/node/856>
- นิราช RTMC. ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับปัตตานี. (๒๕๕๒). [Online]. เข้าถึงได้จาก <http://www.oknation.net/blog/jommand26/2010/11/13/entry-1>
- ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. อิทธิพลของวัฒนธรรมอาหรับต่อสังคมมลายูในจังหวัดปัตตานี. (๒๕๕๒). [Online]. เข้าถึงได้จาก <http://dc.oas.psu.ac.th/dcms/files//04625/Chapter4.pdf>
- กัญญา เวชโช. เพลงพื้นบ้านดิเกิร์ฮูลู :กำเนิด พัฒนาการ และ บทบาทในการขับขาน. (๒๕๕๒). [Online]. เข้าถึงได้จาก http://www.yru.ac.th/e-journal/file/pdf_82.pdf
- มูรีด ทิมะเสน. หลักการปฏิบัติตนใน “วันตรุษ” หรือ “วันอีด” ของศาสนาอิสลาม. (๒๕๕๒). [Online]. เข้าถึงได้จาก http://www.mureed.com/article/Eid_ToDo/Eid_ToDo.htm
- ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้. ประวัติความเป็นมาของศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้. (๒๕๕๓). [Online]. เข้าถึงได้จาก <http://www.sbpac.go.th/index.php>
- สุริวงค์ พงศ์ไพบูลย์. สายใยแห่งภราดรภาพ: บนสายรากวัฒนธรรมไทยที่กษัตริย์กับมลายูตอนบน. (๒๕๕๒). [Online]. เข้าถึงได้จาก http://kyotoreview.cseas.kyoto-u.ac.jp/issue/issue4/article_354.html.

ข้อมูลสัมภาษณ์บุคคล

- กมล คงทอง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การสนับสนุนภาระกิจทางด้านทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์” เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).

ชาตรี แวแดง, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง, (สัมภาษณ์เรื่อง “ประวัติส่วนตัวและดนตรี ร้องเงืง” เมื่อวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๐).

จรัส ชูชื่น, นายหนังตะลุงคณะจรัส ชูชื่น, ผู้ช่วยรองอธิการบดีวิทยาเขตปัตตานี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “หนังตะลุงและการแสดงว้ายกุลิต” เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๕๒).

จิตาพร แสงนิล, นักวิชาการศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “วัฒนธรรมไทยพุทธ ชาว มลายูในประเทศไทย” เมื่อวันที่ 12 เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๑).

เจษฎา เนตรพลับ, อาจารย์, สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การแสดงมะโย่ง ลีละ และ วัฒนธรรมมลายู” เมื่อวันที่ ๒ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๑).

เชาว์ จันทรจิตร, ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงร้องเงืงและศิลปะการร่ายรำภาคใต้ตอนล่าง, (สัมภาษณ์เรื่อง “การแสดงร้องเงืงและวัฒนธรรมมลายู” เมื่อวันที่ ๙ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).

นราวดี โลหะจินดา, หัวหน้าฝ่ายวิจัย พัฒนา และส่งเสริมวัฒนธรรม สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การแสดงมะโย่ง ซอเร็บ ลีละรำเทียน และการต่อสู้ของชาวมลายู” เมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๑).

นิปาตีเมาะ หะยีหามะ, นักวิจัย สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การแสดงมะโย่ง” เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).

นิฟาริด ระเด่นอาหมัด, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนานักศึกษาและวัฒนธรรม วิทยาเขตปัตตานี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์กับภารกิจทางดำเนินงานศิลปะและวัฒนธรรม” เมื่อวันที่ 2 กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๒).

บุญเจริญ บำรุงชู, นักวิชาการอุดมศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “ศิลปะวัฒนธรรมด้านการแสดงและ ดนตรีของจังหวัดชายแดนภาคใต้” เมื่อวันที่ 19 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๓).

ประสิทธิ์ รัตนมณี, นักวิจัย, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “วัฒนธรรมชาวไทยพุทธในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และการ ผสมผสานทางวัฒนธรรม” เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๒).

- พัชรินทร์ เกลิมพงศ์พิพัฒน์**, นักวิชาการศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “วัฒนธรรมเงินในจังหวัดปัตตานี” เมื่อวันที่ 6 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).
- ไพฑูรย์ แก้วทอง**, นักวิชาการศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “งานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์” เมื่อวันที่ 5 กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓).
- ภารดร จันทร์กลั่น**, นักวิชาการศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การแสดงผลงานภาคใต้ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรม” เมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๐).
- มานพ แซ่ลี้**, ศิลปินพื้นบ้าน, (สัมภาษณ์เรื่อง “ดิเกร์ฮูลู” เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).
- ยูโซ๊ะ อุมาร์**, ศิลปินพื้นบ้าน, (สัมภาษณ์เรื่อง “การประชันดิเกร์ฮูลู” เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).
- รอฮานี ดาโอ๊ะ**, นักวิจัย, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “ดนตรีอานาซิด และ ภาษามลายู” เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๓)..
- วาที ทรัพย์สิน**, อาจารย์, สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “ดิเกร์ฮูลู วายังกูละ ลีละ มะโย่ง ร่องเงิง” เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๕๕)..
- วิทวัส ช่างคร**, นักวิจัย, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การดำรงชีวิตของประชาชนชาวไทยพุทธในสถานการณ์ความไม่สงบ” เมื่อวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).
- วิชณุ เลิศบุรุษ**, นักวิชาการศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “ขั้นตอนการแสดงดิเกร์ฮูลู” เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๓)..
- สมปอง ทองฝ่อง**, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, รองอธิการบดี วิทยาเขตปัตตานี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การสนับสนุนกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ในระดับวิทยาเขต” เมื่อวันที่ 23 สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).

สุดาร์ตน์ สุกาพัฒน์, อาจารย์, สาขาวิชาศิลปะประยุกต์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “งานประยุกต์ศิลป์ในศิลปะการแสดง จังหวัดชายแดนภาคใต้” เมื่อวันที่ ๑๒ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓).

สุภาวดี ดิษยพงษ์, ผู้อำนวยการกองธุรการวิทยาเขตปัตตานี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “ความร่วมมือระหว่างมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์กับกรมประชาสัมพันธ์และกองทัพบกในกิจกรรมการจัดประกวดศิลปะการแสดงและดนตรี พื้นบ้านชายแดนภาคใต้” เมื่อวันที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).

เสาวนีย์ บางโรย, อาจารย์, หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “ศิลปะการแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้” เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๐).

อัญชลี คงพัฒน์, อาจารย์, ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายพัฒนานักศึกษาและวัฒนธรรม วิทยาเขตปัตตานี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “กิจกรรมนักศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมกับการสนับสนุนของมหาวิทยาลัย” เมื่อวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๒).

อับดุลก๊อดดูล ตาละ, นักศึกษาวิชาเอกทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การเรียนการสอนทางด้านศิลปกรรมของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และ ภาษามาลายู” เมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๕๓).

อับดุลอาชีส ดือราแม, นักวิชาการศึกษา, สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, (สัมภาษณ์เรื่อง “การใช้ภาษามาลายูในการเรียกสรรพนามของบุคคลในวงดนตรีพื้นบ้านชายแดนภาคใต้” เมื่อวันที่ 5 ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๓).



ภาคผนวก ก
ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับปัตตานี

โดย นิราษ RTMC (นามแฝง)

สมัยก่อนสุโขทัย (ก่อนปี พ.ศ. ๑๗๘๑)

พ.ศ. ๗๐๐ - ๑๑๐๐ ดังกล่าวจะเริ่มส่งทูตและติดต่อค้าขายกับจีนและมีความสัมพันธ์กับสุโขทัยไม่ต่างกับรัฐเพื่อนบ้านทางตอนเหนือ

พ.ศ. ๑๕๔๕ อาณาจักรตามพรลิงค์ / นครศรีธรรมราช อาณาจักรชาวสยามซึ่งก่อตั้งและรุ่งเรืองมาตั้งแต่ พุทธศตวรรษที่ ๗ ได้แผ่อำนาจครอบคลุมไปถึงแหลมมลายู บรรดาทุกหัวเมืองที่แหลมมลายูได้ถูกผนวกเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรนครศรีธรรมราช

สมัยสุโขทัย (พ.ศ. ๑๗๘๑ - พ.ศ. ๑๘๕๓)

พ.ศ. ๑๗๔๓ เป็นต้นมานครศรีธรรมราชมีอำนาจจัดการปกครองหัวเมืองบนคาบสมุทรมาลายูรวม ๑๒ เมือง คือ เมืองสาย (สายบุรี) เมืองปัตตานี(ลังกาสุกะ) เมืองกลันตัน เมืองปะหัง เมืองไทร (ไทรบุรี/เคดาห์) เมืองพัทลุง เมืองตรัง เมืองชุมพร เมืองบันทาย สมอ เมืองสะอูเลา เมืองตะกั่วป่า เมืองกระ (กระบุรี)

พ.ศ. ๑๘๒๔ นครศรีธรรมราชรวมกับอาณาจักรสุโขทัย ทั้ง ๑๒ เมืองจึงถูกรวมเป็นของอาณาจักรสุโขทัย และในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ - ๑๙ นครศรีธรรมราชมีความเข้มแข็งมากได้ยกทัพไปตีลังกา ๒ ครั้งในปี พ.ศ.๑๗๕๐ และ พ.ศ. ๑๘๐๓ มีทหารทัพ ทหารมลายูเป็นกำลังสำคัญกษัตริย์จันทกานูแห่งนครศรีธรรมราชได้นำพุทธศาสนาเถรวาท ลังกาวงศ์/นิกายหินยานมาแทนที่พุทธศาสนานิกายมหายาน

พ.ศ. ๑๘๓๗ นครศรีธรรมราช ตกเป็นเมืองขึ้นของสุโขทัยในสมัยพ่อขุนรามคำแหง ดังนั้นหัวเมืองบนแหลมมลายูทั้งหมดจึงถูกรวมเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรสุโขทัย ต่อมานครศรีธรรมราชตกเป็นเมืองขึ้นของสุโขทัยเป็นระยะเวลา ๖๕ ปี จนกระทั่งถึง พ.ศ.๑๘๕๓ พระเจ้าอู่ทองทรงประกาศตั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นอิสระจากสุโขทัย หัวเมืองมลายูจึงถูกผนวกเป็นของอยุธยาตามไปด้วย และเกิดความไม่ชัดเจนของอำนาจในการปกครองหลายเมือง เมืองปัตตานีจึงถือ

โอกาสตั้งตนเป็นอิสระเพื่อปกครองตนเอง

สมัยอยุธยา (พ.ศ. ๑๘๕๓ - พ.ศ. ๒๓๑๐)

พ.ศ. ๑๘๘๕ กษัตริย์ละโว้โยชยาส่งพระสนมวัง-นางสะเดียงทองมาปกครองเมืองนครศรีธรรมราช

พ.ศ. ๑๘๘๗ พระสนมวังได้แต่งตั้งพระฤทธิเทวา (เจสุตตรา) ออกไปปกครองเมืองปัตตานี

พ.ศ. ๑๘๙๐-๑๘๙๓ พระฤทธิเทวาได้นำชาวเมืองโกตามหลิมัย (ลังกาสุกะ) ไปช่วยพระเจ้าอยู่ทองสร้าง พระนครศรีอยุธยา และพระฤทธิเทวาได้สิ้นพระชนม์ในปี พ.ศ. ๑๘๙๓

พ.ศ. ๑๘๙๗-๑๘๙๗ สมเด็จพระอัยกาของพญาอินทราขึ้นครองราชย์ปัตตานีเป็นระยะเวลาประมาณ ๔๐ ปี

พ.ศ. ๑๘๙๗-๒๐๑๒ พญาอนุรุมหาจันทรราชขึ้นครองราชย์ปัตตานีเป็นระยะเวลาประมาณ ๔๕ ปี

พ.ศ. ๒๐๑๒-๒๐๕๗ พญาอินทราปกครองเมืองโกตามหลิมัยเป็นองค์สุดท้าย ก่อนไปสร้างราชธานีแห่งใหม่ รวม ๔๕ ปี ความสัมพันธ์ระหว่างปัตตานีและอยุธยายังคงดำเนินมาด้วยดี จนกระทั่งเกิดสงครามสยามกับพม่า

พ.ศ. ๒๐๕๒ ศีกหงสาวดีพระยาตานีศรีสุลต่าน/สุลต่านมูรซัฟฟาร์ ชาร์ ได้ยกทัพเรือ “ยาหัยบ” ๒๐๐ ลำ เพื่อช่วยราชการ ศีก ทอดสมอที่วัดกุฎบางกะจะ ครั้นรุ่งขึ้นก็ทอดสมอที่ประตูชัย พระยาตานีเห็นได้ทีก็กลับลำขึ้นเป็นกบฏยกพวกเข้ามาในพระราชวัง พระมหากษัตริย์พรดิรู้ทันจึงได้เสด็จหนีลงเรือพระที่นั่งศรีสักหลาดไปอยู่ที่เกาะมหา พราหมณ์แล้วยกพลไล่ตีชาวตานีแตกลงเรือรูดหนีไปอยุธยาติดพันกับศึกพม่าเป็นเวลาหลายปี

พ.ศ. ๒๑๒๗ ปัตตานีเข้ามาอยู่ในอำนาจอยุธยาเช่นเดิม ในสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชจนตลอดสมัยอยุธยา

พ.ศ. ๒๑๖๕ สมัยราชินีปิฎุ บันทีก บ.อิสต์อินเดียของอังกฤษ ระบุว่าปัตตานีได้ถวายเครื่องราชบรรณาการแก่ พระเจ้ากรุงสยาม

พ.ศ. ๒๑๗๑ พระเจ้าปราสาททองขึ้นครองราชย์ แต่หัวเมืองทางใต้ ทั้ง นครศรีธรรมราชและปัตตานีไม่ยอมรับอำนาจ

พ.ศ. ๒๑๗๓ ปัตตานีเข้าโจมตีเมืองพัทลุงและนครศรีธรรมราช ทั้งยังทำสงครามกับสงขลาและอยุธยาด้วย

พ.ศ. ๒๑๗๕ กองทัพสยามยกทัพมาตีเมืองนครศรีธรรมราชและปัตตานี

พ.ศ. ๒๑๗๗ พระเจ้าปราชยาทองส่งทัพเรือจำนวน ๓๐,๐๐๐ คน สมทบกับกองกำลังจากนครศรีธรรมราช พัทลุงและหัวเมืองอื่นๆเข้าตีเมืองปัตตานี ส่วนปัตตานีได้รับการช่วยเหลือจากรัฐมลายูอีก ๕,๐๐๐ คน จากยะโฮร์ และปาหัง ทั้งส่งกองทัพเรืออีกจำนวน ๕๐ ลำ การรบครั้งนั้นอยุธยาไม่สามารถเอาชนะปัตตานีได้ ซึ่งปัตตานีอยู่ในสมัยการปกครองของราชินีอุรุ ระหว่างปีพ.ศ. ๒๑๖๗ – ๒๑๗๘

พ.ศ. ๒๑๗๘ อยุธยาส่งทูตไปเจรจากับปัตตานี

พ.ศ. ๒๑๘๔ กษัตริย์ปัตตานีเสด็จไปอยุธยาเพื่อฟื้นฟูสันติภาพ และส่งดอกไม้เงินดอกไม้ทองเป็นเครื่องราชบรรณาการในสมัยการปกครองของราชินีอุรุ ระหว่างปี พ.ศ. ๒๑๘๗ – ๒๑๙๔

พ.ศ. ๒๑๙๕ สุลต่านสุไลมานเจ้าเมืองสงขลาบุตรของดาโต๊ะ โมกอล พ่อค้าชาวเปอร์เซียซึ่งนับถือศาสนาอิสลามได้ประกาศอิสรภาพและสถาปนาตนเป็นสุลต่าน

พ.ศ. ๒๑๙๕-๒๒๓๐ สยามส่งกำลังมาปราบเมืองสงขลาหลายครั้งแต่ไม่อาจเอาชนะได้

พ.ศ. ๒๑๙๙ สงขลาพร้อมกับไทรบุรีเข้ายึดเมืองพัทลุง

พ.ศ. ๒๑๙๒ สงขลาบุกยึดเมืองนครศรีธรรมราช เมืองปัตตานีและพัทลุงไว้ในอำนาจ (เมืองสงขลาพร้อมกับ เมืองไชยา นครศรีธรรมราช พัทลุงปัตตานี และไทรบุรี รวมกันได้อย่างเข้มแข็งด้วยการใช้ศาสนาอิสลามเป็นเครื่องเชื่อมโยง ต่อมามีการแข่งขันทางการค้านครศรีธรรมราชและพัทลุงหันไปภักดีกับสยามเช่นเดิม)

สมัยธนบุรี (พ.ศ. ๒๓๑๐ – พ.ศ. ๒๓๒๕)

พ.ศ. ๒๓๑๑ สมัยธนบุรีพระเจ้าตากสินยกกองทัพไปปราบเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช เจ้าเมืองนครศรีธรรมราชหลบไปอยู่เมืองปัตตานี แต่เจ้าเมืองปัตตานีได้ส่งตัวเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชคืนให้กับกองทัพสยาม

พ.ศ. ๒๓๒๐ ปัตตานีกระด้างกระเดื่องกับธนบุรี เจ้าเมืองนครศรีธรรมราชจึงได้ขอยกทัพไปตีเมืองปัตตานี แต่พระเจ้ากรุงธนบุรีขอให้หม่อมราชวงศ์ทางเหนือเสียก่อน

สมัยรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. ๒๓๒๕ – ปัจจุบัน)

ปัตตานี เป็นเมืองประเทศราชของสยามอีกแห่งหนึ่ง :The Kingdom and People of Siam and Kedah-Siam Relation (1821 – 1905)

พ.ศ. ๒๓๒๕ อังกฤษขอเช่าเกาะหมาก (ปีนัง) ในรัชสมัยรัชกาลที่ ๑

พ.ศ. ๒๓๓๔ อังกฤษขอเช่าดินแดนตรงข้ามเกาะหมาก คือ โปรวินซ์ เวลสลีย์ จาก ไทรบุรี(เคดาห์) ร.๑

พ.ศ. ๒๓๓๔ บันทึกข้อตกลง ข้ามหลวงอังกฤษกับสุลต่านเคดาห์ ใช้แทนสนธิสัญญานครศรีธรรมราช(สยาม) สุลต่านเคดาห์ในฐานะกษัตริย์มีเอกราชเต็มที่ ร.๓ ชาวมาเลย์ในเคดาห์ต้องการเป็นอิสระจากสยามหลายครั้ง เช่น ๒๓๖๔ ๒๓๖๕ ๒๓๗๒ ๒๓๗๔ ๒๓๗๕ และ ๒๓๘๑

พ.ศ. ๒๓๘๕ สยามจึงขึ้นอำนาจให้แก่สุลต่านเคดาห์ ร.๓ (ร.๓ ทรงเห็นว่าตลอดเวลาที่ครอบครองเคดาห์ได้ก่อให้เกิดปัญหาต่างๆมากกว่าประโยชน์ที่จะได้รับและเกรงว่าจะเป็นปรีกษากับอังกฤษจำเป็นต้องเอาใจอังกฤษเพื่อรักษาเอกราชและบูรณภาพแห่งอาณาเขตสยาม เพื่อให้อังกฤษช่วยปกป้องการคุกคามของฝรั่งเศส)

สมัยรัชกาลที่ ๕ : พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

พ.ศ. ๒๔๓๔ ร.๕ ทรงเสด็จประพาสหัวเมืองมลายู

พ.ศ. ๒๔๓๕ ร.๕ ทรงนำนโยบายรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลางจัดระบบให้หัวเมืองและประเทศราชอยู่ภายใต้การควบคุม ๓ กระทรวง คือ มหาดไทย กลาโหม และ ต่างประเทศ รวบเมืองต่าง ๆ ไว้เป็นมณฑลมีสมุหเทศาภิบาลเป็นผู้ปกครองป้องกันการคุกคามของอังกฤษและฝรั่งเศส เช่น มณฑลภูเก็ต พ.ศ.๒๔๓๘ : กลันตัน ตรัง กานู -มณฑลไทรบุรี พ.ศ.๒๔๔๐ : เคดาห์ เปอร์ลิส สตูล

พ.ศ. ๒๔๓๕ อังกฤษเจรจากับฝรั่งเศสให้สยามเป็นรัฐกันชนโดยสยามมิได้มีส่วนร่วมแต่ประการใด

พ.ศ. ๒๔๔๐ สยามลงนามในอนุสัญญาฉบับกับอังกฤษว่าจะไม่ยอมให้ใครมาเช่า ซื้อ หรือถือกรรมสิทธิ์ดินแดนสยามตั้งแต่ใต้ตำบลบางสะพาน จ.ประจวบคีรีขันธ์ลงไป ฝ่ายอังกฤษตกลงจะช่วยเหลือแก่สยามในการรุกรานจากชาติอื่น

เหตุการณ์ปัตตานีกับสยาม

พ.ศ. ๒๓๒๕ หลัง ร.๑ ครองราชย์ได้ ๓ ปี พ.ศ.๒๓๒๘ เมืองปัตตานี (ร.๑) มิได้ส่งเครื่องบรรณาการสยามจัดส่งกองทัพเรือจากกรุงเทพฯ โดยมีพระยาราชบังสัน(แม่น)เป็นแม่ทัพเรือได้ออกเดินทางไปสมทบกองกำลังร่วมกับกองทัพของกรมพระราชวังบวรมหาสุรสีหนาท ตั้งและกองบัญชาการอยู่ที่เมืองสงขลา พระยาราชบังสันนำ ทหารเรือเข้าโจมตีปัตตานี โดยมีทัพเมืองพัทลุง และเมืองจะนะเข้าตีทางบก พระยาราชบังสันส่งคนไปเจรจาให้ยอมจำนน สุลต่านมูฮัมหมัด เจ้าเมืองปัตตานีไม่ทรงรับฟังและไม่ยอมเจรจาพระยาราชบังสันจึงสั่งยิงปืนใหญ่ถล่มประตูเมือง และกำแพง

เมือง และตกในมือหลายนัด ชาวเมืองล้มตายเป็นอันมาก ไม่นานเจ้าเมืองก็ยอมแพ้ ยอมส่งเครื่องราชบรรณาการต่อไป

พ.ศ. ๒๓๒๘ ผลจากสงครามครั้งนั้น ได้มีพระราชโองการให้ยึด (ร.๓) ปืนใหญ่ ๒ กระบอก คือ “พญาตานี” กับ “ศรีนครี” กระบอกที่ ๓ กำลังจะเตรียมหล่อคือ “มหาโลละ” ขณะปืนใหญ่ทั้ง ๒ ขึ้นแพได้เกิดพายุใหญ่พัดกระหน่ำ แพปืนใหญ่ชื่อ “ศรีนครี” ก็แตกกระจายจมสู่ท้องทะเลลงเหลือปืนใหญ่ “พญาตานี” ตั้งอยู่ที่หน้ากระทรวงกลาโหมจนกระทั่งปัจจุบันนี้

สงครามครั้งนั้น ได้กวาดต้อนชายฉกรรจ์ปัตตานีพร้อมลูกเมียไปด้วยจำนวนหนึ่ง ซึ่งได้พระราชทานที่ดินและที่ทำกินที่ชานเมืองกรุงเทพ แถบมีนบุรี หนองจอก อยู่มาจนถึงปัจจุบัน

พ.ศ. ๒๓๕๑ ร.๑ ทรงมอบหมายให้เจ้าเมืองสงขลาดูแลเมืองปัตตานี (ร.๑) แทนเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช และมีเมืองใกล้เคียงอยู่ในความดูแลด้วยคือ ยะหริ่ง หนองจิก รามัน ระแงะ สายบุรี ยะลา กลันตัน และตรังกานู

พ.ศ. ๒๓๕๖ พระยาปลัดมณฑลขึ้นขัดแย้งกับพระยาตรังกานู ร.๒ จึงให้ (ร.๒) พระยาปลัดมณฑลขึ้นไปขึ้นกับเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งมีไทรบุรี และเปรักอยู่ในความดูแลด้วย

พ.ศ. ๒๓๖๒ อังกฤษสำรวจ และยึดเกาะสิงคโปร์

พ.ศ. ๒๓๗๕ อังกฤษย้ายศูนย์บริหารการปกครองจากปีนังมาที่ (ร.๓) สิงคโปร์และเข้าแทรกแซงรัฐของสยาม ให้เลิกจงรักภักดีต่อสยาม โดยเจรจาชักจูงและช่วยเหลือในรูปแบบต่าง ๆ ทำให้ เปรัก ตรังกานู ไทรบุรี และกลันตัน ได้แตกแยกเป็นหลายก๊กหลายฝ่าย

พ.ศ. ๒๓๖๕ อังกฤษส่งทหารและเรือรบเจรจากับเปรัก ทำสัญญาว่า (ร.๓) อังกฤษจะช่วยเหลือต่อต้านผู้คุกคาม แต่ห้ามติดต่อกับ ผู้ใด เลิกส่งบรรณาการให้สยามปลดข้าราชการในราชสำนักฝ่ายจงรักภักดีสยามและห้ามกำลังทหารสยามเข้าไปในเขตรัฐเปรัก จากนั้นอำนาจสยามต่อเปรักก็สิ้นสุดลง

พ.ศ. ๒๓๗๔ ตนกูเค่น หลานเจ้าเมืองไทรบุรีได้รวบรวมชาวมลายูเข้า (ร.๓) ยึดเมืองไทรบุรีให้ปลอดจากอำนาจสยามเป็นผลสำเร็จ ทำให้บรรดาเจ้าเมืองทั้ง ๗ เว้น พระยายะหริ่ง (พ่าย) เริ่มเป็นปฏิปักษ์ต่อสยามได้รับการสนับสนุนจาก กลันตัน และตรังกานู

พ.ศ. ๒๓๗๔ ต่อมาสยามยกทัพไปปราบไทรบุรีสำเร็จและยกมา (ร.๓) ปราบปัตตานี พระยาตานีหนีไปกลันตัน พระยารามันห์ พระยาระแงะ และพระยาสายบุรี ไม่ยอมอ่อนน้อมต่อสยามการต่อต้านสยามคงมีอยู่ตลอดเวลา

พ.ศ. ๒๓๘๑ ไทรบุรีก็เป็นปฏิปักษ์กับสยามอีกครั้ง เข้าตีกำลังสยาม (ร.๓) ที่แตกพ่ายจากไทรบุรีถึงเมืองพัทลุงและเข้ายึดเมืองตรัง จากนั้นชักชวนหัวเมืองทั้ง ๗ ต่อต้านอำนาจสยาม

พ.ศ. ๒๓๘๒ กองทัพนครศรีธรรมราชเข้ายึดไทรบุรีคืนมาได้และ (ร.๓) กองทัพ

สงขลาที่ดีทัพเมืองปัตตานีล่าถอยไปเช่นกัน

สมัยรัชกาลที่ ๕ ถึงปัจจุบัน

พ.ศ. ๒๔๓๘ ร.๕ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระวิจิตรสาสน์ (ร.๕) เป็นข้าหลวงพิเศษจัดระเบียบหัวเมืองปักษ์ใต้เสียใหม่ มณฑลนครศรีธรรมราช : เมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุงและเมืองสงขลา (สนง.มณฑลอยู่ที่เมือง สงขลา) เมืองที่เหลือ : ปัตตานี กลันตัน ตรัง กานู ไทรบุรี และ เปอร์ลิส ได้ประกาศเตือนให้ยุบเลิกการปกครองแบบ “สุลต่าน”

พ.ศ. ๒๔๔๕ ได้มีพระราชโองการให้ผนวก ปัตตานี สายบุรี ยะลา และนราธิวาส เป็น “เมืองในสังกัด” jajahan จัดตั้ง เป็น “มณฑลปัตตานี” ประกาศจากสยามได้รับการปฏิเสธจาก ตนกู อับดุล กอเคร์ Tengku Abdul Kadir สุลต่านเมืองปัตตานีหรือพระยาตานีศรีสุลต่าน กรุงเทพฯส่งกองทัพบาปราบพระยาศรีสุริวงค์ (ช่วง บุนนาค) จับตัวตนกู อับดุลกอเคร์ มากักขังที่กรุงเทพฯแล้วย้ายไปคุมขังที่พิษณุโลก

พ.ศ. ๒๔๔๘ ได้รับพระบรมราชานุญาตให้กลับปัตตานี ตนกู อับดุลกอเคร์ ถึงปัตตานีแล้วไปได้พำนักอยู่ที่เมืองกลันตันจนเสียชีวิตใน พ.ศ. ๒๔๖๖

พ.ศ. ๒๔๕๕ เป็นรอยต่อที่สำคัญทางนโยบายของสยามในการปกครองหัวเมืองประเทศราชทางใต้ อังกฤษก็เปลี่ยนแปลงนโยบายต่อรัฐมาเลย์ทางตอนเหนือ

พ.ศ. ๒๔๕๕ รัฐบาลสยามจัดระเบียบการปกครองใหม่จาก ๗ หัวเมือง เหลือ ๔ หัวเมือง คือ

๑. เมืองปัตตานี : หนองจิก ยะหริ่ง ปัตตานี

๒. เมืองยะลา : รามันห์ ยะลา

๓. เมืองสายบุรี : คงเคิม

๔. เมืองระแงะ : คงเคิม เปลี่ยนชื่อ บางนรา และเปลี่ยนเป็น นราธิวาส ปี ๒๔๕๘

พ.ศ. ๒๔๕๕ ได้เปลี่ยนคำว่า “เมือง” เป็น “จังหวัด” เป็น จ.ปัตตานี จ.ยะลา จ.สายบุรี จ.นราธิวาส

พ.ศ. ๒๔๖๔ ได้ยุบ จ.สายบุรี เป็น อ.สายบุรี ขึ้นกับ จ.ปัตตานี ต่อมาได้ยกเลิก “มณฑลปัตตานี” เหลือเป็น จ.ปัตตานี จ.ยะลา และ จ.นราธิวาส

พ.ศ. ๒๔๕๒ ได้มีการตกลงระหว่างรัฐบาลสยามกับอังกฤษ สนธิสัญญา Anglo-Siam Treaty ๑๙๐๙ สยามยอมยกเลิกอธิปไตยเหนือดินแดน ไทรบุรี กลันตัน ตรัง กานู และเปอร์ลิส อังกฤษให้สยามกู้ยืมเงิน ๔ ล้าน ดอลลาร์ มาพัฒนากิจการรถไฟในสยาม และด้านอื่น การยกดินแดนทั้ง ๔ ให้อังกฤษทำให้การแทรกแซงหัวเมืองปัตตานีผ่อนคลายลงจนกระทั่งเกิดสงครามโลก

ครั้งที่ ๒ หรือสงครามหาเอเชียบูรพา

พ.ศ. ๒๔๕๕ อังกฤษได้สนับสนุน ตนกูมะหะหมัด มุไฮยิดดิน Tengku Mahmud Muhyidin บุตรชายของ ตนกู อับดุลกอเดร์ เคลื่อนไหวให้ปัตตานีเป็นอิสระจากสยาม และได้รับการตอบสนองจากชาวมุสลิมผู้นำการเมือง เช่น ตนกู ยาลานาเซ บุตรของอดีตเจ้าเมืองสายบุรี และ หะยี สุหลง อับดุลกาเดร์ ผู้นำศาสนา และ ปัญญาชนมุสลิม และชาวมลายูปัตตานี เข้าร่วม ขบวนการปลดปล่อยปัตตานี ในยุคนั้น

พ.ศ. ๒๔๕๓ - ๒๔๖๕ การต่อต้านรัฐบาลเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและเกิดจลาจลหลายครั้ง ในประเด็นศาสนา และการปกครองที่ขัดประเพณีปฏิบัติกับมุสลิม

พ.ศ. ๒๔๖๖ ร.๖ รัฐบาลไทยทบทวนผ่อนปรนระเบียบปฏิบัติที่ขัดกับศาสนาอิสลาม ให้ผู้นับถือศาสนาอิสลามมีบทบาทมากขึ้น :หลักรัฐประศาสน์นโยบาย ๖ ข้อ (๓๐ มิ.ย.๒๔๖๖)

พ.ศ. ๒๔๗๕ ปฏิรูปการปกครองระบอบประชาธิปไตย

พ.ศ. ๒๔๗๖ มีพระราชบัญญัติการปกครองส่วนท้องถิ่นและการเลือกสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรครั้งแรก แม้การเลือกตั้งครั้งแรกนั้น ไม่มีคนมุสลิมได้รับการเลือกตั้งแม้แต่คนเดียว แต่ต่อมาภายหลังเริ่มมี ส.ส.มุสลิมมากขึ้น

พ.ศ. ๒๔๘๒ การประกาศใช้นโยบาย “รัฐนิยม” ๑๒ ฉบับ ของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ก่อให้เกิดความขัดแย้งไม่พอใจของชาวมลายู เพราะนโยบายหลายข้อขัดต่อประเพณีชาวมลายูมุสลิม : สยาม-ไทย

พ.ศ. ๒๔๘๐ ชาวมลายูโดยการนำของ หะยี สุหลง อับดุลกอเดร์ ได้เรียกร้องให้รัฐบาลทบทวนการปกครอง จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นกรณีพิเศษและได้รับการสนับสนุนจาก ตนกู มะหะหมัด มุไฮยิดดิน ที่รัฐกลันตัน

พ.ศ. ๒๔๘๑ หะยี สุหลง ถูกทางการไทยจับกุม ความตึงเครียดจึงปะทุขึ้นที่บ้านคฺซงญอ อ.ระแงง จ.นราธิวาส “กบฏคฺซงญอ” มีผู้เสียชีวิตเป็นจำนวนมาก ผลกระทบครั้งนั้นมีชาวมลายูนับพันคนอพยพลี้ภัยไปอยู่รัฐต่างๆ ของมาเลเซีย

พ.ศ. ๒๔๘๗ หะยี สุหลง หายตัวไปอย่างไร้ร่องรอยหลังถูกควบคุมตัวอยู่ที่สงขลา ผลกระทบคือความรู้สึกต่อต้านและหวาดระแวงต่อกันระหว่างเจ้าหน้าที่ของรัฐกับชาวมลายูมุสลิม การต่อต้านได้ปรากฏเป็นขบวนการเคลื่อนไหวที่ชัดเจนขึ้น เมื่อผู้อพยพจากเหตุการณ์ พ.ศ. ๒๔๘๐ - ๒๔๘๑ ได้รวบรวมสมาชิกจำนวนหนึ่งจัดตั้ง “ขบวนการประชาชาติมลายูปัตตานี” GAMPAR : Gabogan Malayu Patani Raya ศูนย์กลางอยู่ที่โกตาบารู มีเครือข่ายอยู่ที่ รัฐกลันตัน เคนดาร์ และสิงคโปร์

พ.ศ. ๒๕๐๒ ได้มีการรวมผู้นำและสมาชิกจากปัตตานี และ GAMPAR จัดตั้งเป็น

ขบวนการใหม่ คือ “ขบวนการแนวหน้าแห่งชาติเพื่อปลดปล่อยปัตตานี” BNPP : Barisan National Pembebasan Patani

พ.ศ. ๒๕๐๓ ได้จัดตั้ง “ขบวนการปฏิวัติแห่งชาติ” BRN : Barisan Revolusion Nasional มีการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง รอยต่อไทย-มาเลเซีย

พ.ศ. ๒๕๐๖ ได้จัดตั้ง “ขบวนการปฏิวัติสาธารณรัฐปัตตานี” PARNAS : Party Revolusi Nasional

พ.ศ. ๒๕๑๑ ได้จัดตั้ง “ขบวนการปลดแอกสาธารณรัฐปัตตานี” PULO : Patani United Liberation Organization พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย PKT : Party Komunis Thailand และ พรรคคอมมิวนิสต์แห่งมาลายา PKM : Party Komunis Malaya มีบทบาทเคลื่อนไหวตามแนวชายแดนไทย-มาเลเซีย มีหลักฐานชัดเจนว่าพรรคคอมมิวนิสต์ทั้ง ๒ สนับสนุนขบวนการแบ่งแยกดินแดนยุ้งให้ประชาชนต่อต้านอำนาจรัฐ

พ.ศ. ๒๕๒๐ รัฐบาลได้จัดตั้ง “ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัด ชายแดนภาคใต้” (ศอบต.) เพื่อประสานการปฏิบัติกับส่วนราชการต่าง ๆ ให้มีเอกภาพนำสู่ความสงบสุข

พ.ศ. ๒๕๓๒ ได้มีการจัดตั้ง “ขบวนการเบอร์ซาตู” Bersatu หรือ ขบวนการแนวร่วมเพื่อเอกราชปัตตานี มีวัตถุประสงค์เพื่อรวมองค์กรต่าง ๆ ที่มีอุดมการณ์และเป้าหมายเดียวกันเข้าด้วยกัน ประกอบด้วย BNPP, BRN, PULO และ GIP เบอร์ซาตูมีหลักการเคลื่อนไหวที่สำคัญ คือ ร่วมกันต่อต้านรัฐบาลไทยและเรียกร้องให้ประเทศมุสลิมและขบวนการประชาชาติ อิสลามทั่วโลกให้สนับสนุนการต่อสู้เพื่อปลดปล่อยปัตตานี ทั้งยังมีการพบเอกสารธรรมนูญเบอร์ซาตู ประกาศใช้เมื่อ ๒๖ เม.ย.๓๔ ประกอบด้วย

- สถานโยบาย หรือสภาชุรอ (Majlis Syara)
- ฝ่ายบริหาร (Majlis Eksekutif)
- คณะทำงาน (Biro Biro)

เป้าหมายสูงสุด คือ จัดตั้งประเทศสาธารณรัฐอิสลามมาลายูปัตตานี กองกำลังส่วนใหญ่เป็น BRN และ PULO การดำเนินงานของเบอร์ซาตู ได้รับความสำเร็จ ก่อนข้างสูง โดยนำเอาหลักการต่อสู้เพื่อความชอบธรรมตามหลักการอิสลามเพื่อต่อต้านผู้รุกราน (Jihad Meneteng Pinjajahan) มาเป็นยุทธศาสตร์สำคัญในการดำเนินงานตั้งแต่ปี ๒๕๓๘

พ.ศ. ๒๕๓๘ ได้มีการจัดตั้ง “กลุ่มแนวร่วมมูจาฮิดีน” BBMP : Barision Bersatu Mujahidin Patani รวมผู้เคยร่วมกับนักรบมูจาฮิดีนในอัฟกานิสถานทั้งในและนอกเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพื่อก่อเหตุรุนแรง ก่อวินาศกรรม อาศัยอยู่กับชุมชน และได้รับความร่วมมือจากชุมชน เป้าหมายคือ “การต่อสู้เพื่ออิสลาม” และสถาปนา “รัฐอิสลาม”

พ.ศ. ๒๕๔๐ ได้มีการจัดตั้งคณะกรรมการเพื่อเอกราชปัตตานี KBKP: Komite Bertindak Kemerdekaan Patani และคณะกรรมการกับรัฐบาลไทยเพื่อวางแผนกำหนดทิศทางการต่อสู้ เพื่อเอกราชปัตตานีเมื่อวันที่ ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๐ จึงได้มีการประชุมระหว่าง เบอร์ชาตู กับคณะกรรมการ และคณะกรรมการ ดังกล่าวผลการประชุมได้มีการจัดตั้ง สมัชชาประชาชนชาติปัตตานี และได้ถือเอาวันที่ ๑๕ มิถุนายนของทุกปีเป็น “วันชาติมาลาญปัตตานี”

พ.ศ. ๒๕๔๕ รัฐบาลได้ยุบเลิก “ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้” (ศอ.บต.) เหตุรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ยังคงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๔๑ : ระเบิดฮูลง / กบฏดุซงญอ

พ.ศ. ๒๕๔๗ กลุ่มก่อความรุนแรงเข้าปล้นปืนค่ายพัน.พัฒนา ๔ อ.เจาะไอร้อง จ. นราธิวาส และมีเหตุรุนแรงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

พ.ศ. ๒๕๔๘ รัฐบาลได้จัดตั้ง “คณะกรรมการอิสระเพื่อความสมานฉันท์แห่งชาติ” เพื่อเยียวยาและยุติความขัดแย้ง

พ.ศ. ๒๕๔๙ รัฐบาลได้จัดตั้ง “ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้” (ศอ.บต.) อีกครั้ง แต่ก็ยังมีเหตุรุนแรงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง จนถึงปัจจุบัน

พ.ศ. ๒๕๕๓ รัฐบาลได้ประกาศเปลี่ยนแปลงการบริหารศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ใหม่

(อ้างอิงจาก <http://www.oknation.net/blog/jommand26/2010/11/13/entry-1>)

ภาคผนวก ข

หลักการปฏิบัติตนใน “วันตรุษ” หรือ “วันอีด” ของศาสนาอิสลาม

โดย มูรีด ทิมะเสน

ข้อปฏิบัติ (สุนนะฮฺ) ในวันอีดิลอัฎฮา (อ่านว่า อัด-ฮา) และอีดิลฟิตรีมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑) การกล่าวตักบีร์ในวันอิฎลัฮ์ฮ์เริ่มต้นให้กล่าวภายหลังนมาซสุบของวันที่ ๘ ซุลหิจญะฮ์ (คือวันอะเราะะฟะฮ์ ซึ่งจะกล่าวเรื่อยไปจนกระทั่งไปถึงเวลานมาซอัศริของวันที่ ๑๓ ซุลหิจญะฮ์ (นี่เป็นทัศนะของท่านอูลีฮ์ และท่านอิบนุมัสอูด ซึ่งถือว่าเป็นทัศนะที่ถูกต้องที่สุด) ส่วนการกล่าวตักบีร์ในวันอิคิลฟีฏริ้นั้นอนุญาตให้กล่าวตั้งแต่เมื่อมีการเห็น (หรือทราบข่าวการเห็น) จันทรเสี้ยวภายหลังดวงอาทิตย์ลับขอบฟ้าของวันที่ ๒๘ เดือนเราะมะฎอนจนกระทั่งอิมามยืนเพื่อนมาซอิคิลฟีฏริ, ส่วนสำนวนของการตักบีร์ในวันอิฎทั้งสองซึ่งมีหลายสำนวน แต่สำนวนดังต่อไปนี้ถือว่าถูกต้อง และสมบูรณ์ที่สุดคือ

“ الله أكبر الله أكبر لا إله إلا الله والله أكبر الله أكبر والله الحمد “

คำอ่าน “อัลลอฮ์อักบาร อัลลอฮ์อักบาร ลาอิลาฮะอิลลัลลอฮ์ วัลลอฮ์อักบาร อัลลอฮ์อักบาร
วะลิลลาฮิลหัมด” ความว่า “อัลลอฮ์ ผู้ทรงยิ่งใหญ่, อัลลอฮ์ผู้ทรงยิ่งใหญ่ ไม่มีพระเจ้าอื่นใด ที่ต้อง
เคารพสักการะนอกจากอัลลอฮ์เพียงองค์เดียวเท่านั้น, อัลลอฮ์ ผู้ทรงยิ่งใหญ่, อัลลอฮ์ผู้ทรงยิ่งใหญ่ ซึ่ง
การสรรเสริญทั้งหมดเป็นกรรมสิทธิ์ของพระองค์อัลลอฮ์ทั้งสิ้น”

๒) มีสุนนะฮ์ให้เลือกเสื้อผ้าที่ดีที่สุด,สวยที่สุดของเราเพื่อสวมใส่ไปร่วมงานวันอิ
 คลอฎฐา และอีดิลฟิฏริ โดยผู้ชายก็มีสุนนะฮ์ในปะพรมน้ำหอม, โดยมีรายงานหะดิษกล่าวไว้ว่า “
 ท่านรَسُولุลลอฮ์สั่งให้พวกเราไปมาซฮิดทั้งสองโดยสวมใส่เสื้อผ้าที่ดีที่สุดในสิ่งที่เรามี และสั่งให้
 พวกเราปะพรมน้ำหอม “ (บันทึกโดยฮาเกิม)

๓) มีสุนนะฮ์ให้รับประทานอาหารมื้อแรกของวันอีดด้วยเนื้อกุรบาน ท่านบุรียะซะฮ์เล่าว่า “ ท่านรสุลุลลอฮ์จะไม่รับประทาน (อาหาร) ใน (เช้า) วันอีดุลอัฎฮา จนกว่าจะกลับมาที่บ้าน (เพื่อเชือดสัตว์กุรบาน) “ (บันทึกโดยติรมิซียฺ, อิบน์มาญะฮ์ และอะหฺมัด) ส่วนอิดิลฟิฏริมีสุนนะฮ์ให้รับประทานอาหารเพียงเล็กน้อยก่อนออกไปมาฆอิดิลฟิฏริที่ลานกว้าง (มูศ็อลลา) ซึ่งท่านอนัสเล่าว่า “ปรากฏว่าท่านนบีมุหัมมัดจะไม่ออกไปมาฆอิดิลฟิฏริในช่วงเช้าจนกว่าท่านนบิจะรับประทานอินทผลัมเสียก่อน โดยท่านนบิจะรับประทาน (อินทผลัม) เป็นจำนวนกี่ (เช่น ๓, ๕ หรือ ๗ ผลเป็นต้น)” (บันทึกโดยบุคอรีห์ และอะหฺมัด)

๔) มีสุนนะฮ์ให้มาฆวันอีดทั้งสองที่สนามกว้าง (มูศ็อลลา) ซึ่งปรากฏว่าขณะท่านรสุลุลลอฮ์มีชีวิตอยู่นั้นท่านรสุลไม่เคยมาฆวันอีดทั้งสองที่มีสญูดแม้แต่ครั้งเดียว, ส่วนผู้ที่อ้างว่ามีครั้งหนึ่งท่านรสุลมาฆวันอีดที่มีสญูดเนื่องจากวันนั้นฝนตก หะดีษข้างต้นถือว่าเป็นหลักฐานไม่ได้ เพราะสายรายงานของหะดีษข้างต้นเงาะอิฟ

๕) ส่งเสริมให้บรรดาเด็กๆ และสตรีถึงแม้ว่านางจะมีรอบเดือนก็ตาม ทั้งนี้เพื่อจะได้ออกมาวิ่งเล่นในวันอีดทั้งสองโดยพร้อมเพรียงกัน, ท่านอิบนุ อับบาซเล่าว่า “ ฉันออกมาพร้อมกับท่านรสุลุลลอฮ์ในวันอีดฟิฏริ และอีดิลอัฎฮา, ท่านนบิมาฆอิด จากนั้นก็อุฎบะฮ์ จากนั้นท่านรสุลก็หันมายังมุสลิมะฮ์โดยอบรมพวกนางและใช้ให้พวกนางเสาะสะเคาะฮ์ “ (บันทึกโดยบุคอรีห์)

๖) มีสุนนะฮ์ให้เดินทางไปมาฆวันอีดทั้งสองที่มูศ็อลลา (ลานกว้าง) หรือที่มีสญูด (หากไม่สามารถมาฆที่มูศ็อลลาได้) ทางหนึ่ง และกลับบ้านอีกทางหนึ่ง, ท่านอบูซุรียะซะฮ์เล่าว่า “ ปรากฏว่าท่านรสุลุลลอฮ์ออกไปมาฆอิด (ทางหนึ่ง) และเดินทางกลับ (บ้าน) อีกทางหนึ่งซึ่งไม่ใช่ทางเดียวกันกับตอนเดินทางมา “ (บันทึกโดยมุสลิม, อะหฺมัด และติรมิซียฺ) สาเหตุที่ทำเช่นนั้นเพราะเราจะได้พบปะให้สลามแก่พี่น้องมุสลิมของเราเป็นจำนวนมาก

๗) เวลาของการมาฆวันอีดุลอัฎฮา มีสุนนะฮ์ในริบนมาฆ กล่าวคือให้มาฆในช่วงเช้าๆ เพราะจะต้องเจียดเวลาให้แกการเชือดสัตว์กุรบาน, ท่านญุนดุบเล่าว่า “ ปรากฏว่าท่านรสุลุลลอฮ์มาฆอีดุลอัฎฮาประมาณ (แสงเงาของดวงอาทิตย์ปรากฏ) หนึ่งคืบหอก (คือมาฆในช่วงเช้ามากๆ ประมาณหกโมงเช้า) , ส่วนการมาฆวันอีดิลฟิฏริมีสุนนะฮ์ให้มาฆอิดเล่าช้ากว่ามาฆอีดิลอัฎฮา กล่าวคือประมาณ ๒ คืบหอก (ประมาณเจ็ดโมงเช้า) ทั้งนี้เพื่อปล่อยโอกาสให้พี่น้องมุสลิมได้มีเวลาจ่ายซะกาตฟิฏเราะฮ์ เพราะเวลาที่จ่ายซะกาตฟิฏเราะฮ์ที่ดีที่สุดคือช่วงเวลาหลังนมาฆศุบหุของวันอีดิลฟิฏริเรื่อยไปจนกระทั่งเข้าเวลาณมาฆอิดนั่นเอง

๘) ไม่มีสุนนะฮ์ให้อะซาน หรืออิกอมะฮ์ก่อนนมาซอีด, ท่านสะอิด บุตรของอบูวัก กอสเล่าว่า “ ท่านรสุลุลลอฮ์นมาซอีด โดยไม่มีอะซาน และอิกอมะฮ์ “ (บันทึกโดยบัซซาร) หรือ แม้กระทั่งกล่าวว่า “ อัศเศาะลาตุลญามิอะฮ์ “ ก่อนนมาซอีดถือว่าไม่มีแบบอย่างเช่นกัน หากบุคคลใดกระทำเช่นนั้นถือว่าเป็นบิอะฮ์ (อุตริกรรมในศาสนา)

๙) ไม่มีนมาซใด ๆ ก่อนหรือหลังนมาซวันอีดทั้งสอง, ท่านอิบนุ อับบาสเล่าว่า “ ท่านรสุลุลลอฮ์ออกไปนมาซอีดสองร็อกอะฮ์โดยท่านรสุลมิได้นมาซใด ๆ ก่อนหรือหลังนมาซ (อีด) “ (บันทึกโดยญะมาอะฮ์) ส่วนกรณีที่ถูกกล่าวไปนมาซวันอีดที่มีสัจญิด เช่นนั้นเขาสามารถจะนมาซ ตะหียะตุลมัสญิดได้ เพราะทุกครั้งที่เขาได้สัจญิดมีสุนนะฮ์ให้นมาซตะหียะตุลมัสญิดก่อนนั้น ซึ่งการ นมาซข้างต้นมิใช่การนมาซสุนนะฮ์ก่อนนมาซวันอีด

๑๐) มีสุนนะฮ์ส่งเสริมให้มีการละเล่นของเด็กๆ , ท่านอนัสเล่าว่า “ ท่านรสุลุลลอฮ์มุ่ง หน้าไปยังมะดีนะฮ์ ซึ่งขณะนั้นพวกเขามีการละเล่นสองวัน ท่านรสุลก็กล่าวว่า แน่นอนยิ่งพระองค์ อัลลอฮ์ทรงทดแทนวันทั้งสองที่ดีกว่าให้แก่พวกท่าน นั่นคือวันอีดุลฟิฏริ และอีดุลอัฎฮา “ (บันทึก โดยนะสาอี, อิบนุ หิบบาน โดยรายงานหะดีษเศาะหีห)

๑๑) ส่งเสริมให้มีการขอพรซึ่งกันและกันในวันอีดทั้งสอง, ท่านญะบัยร บุตรของนะฟิร เล่าว่า “ ปรากฏว่าบรรดาเศาะหาบะฮ์ของท่านรสุลุลลอฮ์เมื่อพวกเขาพบปะกันในวันอีด พวกเขาจะ กล่าวขอพรให้กันและกันว่า โดยมีสำนวนว่า “ **تقبل الله منا ومنك** “ คำอ่าน “ ตะก็อบบะลัลลอฮุ มินนา วะมินกะ “ ความว่า ขอพระองค์อัลลอฮ์ทรงตอบรับภาระงานของเราและของท่านด้วยเถิด “ (ท่านหาฟิซกล่าวว่า สายรายงานข้างต้นถือว่าหะสัน) หรือจะกล่าวว่า “ **تقبل الله منا ومنكم** “ คำอ่าน “ ตะก็อบบะละ มินนา วะมินกุม “

๑๒) ให้แสดงตนเองให้ผู้คนที่หลายทราบว่าเป็นวันแห่งเฉลิมฉลองรื่นเริงของพี่น้องมุสลิมซึ่งเป็นวันแห่งวาระสำคัญยิ่งในรอบปี โดยตกแต่งบ้านช่องให้สะอาดสวยงามตาม สถานภาพของตนเอง

๑๓) เชื่อมเยินบิดา, มารดา, ครู, อาจารย์, พี่ป้าอา, ญาติพี่น้อง หรือเพื่อนสนิทมิตร สหาย หรือแม้กระทั่งเพื่อนบ้านใกล้เคียง

๑๔) หากไม่เป็นเหลือบ่ากว่าแรง ส่งเสริมให้มีการเลี้ยงอาหารที่บ้าน และแจกจ่ายไป ยังเพื่อนบ้าน ตามสถานภาพของตนเอง

๑๕) สำหรับผู้ที่มีสแตงก์ก็ควรบริจาคทรัพย์สิน หรือเสาะจะเกาะสู่ให้แก่เด็กๆ โดยเฉพาะเด็กยากจน, เด็กกำพร้า หรือบุคคลที่ยากจนขาดทุนทั่วไป

๑๖) ภายหลังจากวันอิติทั้งสอง การไปพักผ่อนหย่อนใจยังสถานที่ท่องเที่ยวตามธรรมชาติ ที่พระเจ้าได้ทรงสร้างสรรคไว้ เพื่อไปดูการสร้างของพระองค์อัลลอฮ์ และรำลึกถึงกรุณาธิคุณของ พระองค์อัลลอฮ์ผู้ทรงสรรพสิ่งอันสวยงามเพื่อบ่าวของพระองค์ ย่อมกระทำได้ หากบุคคลใดมีความสามารถพาสมาชิกในครอบครัวของตนเองไปท่องเที่ยวได้ก็ส่งเสริมให้กระทำ แต่ถ้าไม่มีความสามารถไปเที่ยวตามต่างจังหวัดได้ อย่างน้อยการพาสมาชิกในครอบครัวไปรับประทานอาหาร นอกบ้านกันสักมื้อ เป็นสิ่งสมควรกระทำบ้างมิใช่หรือ? (วัลลอฮุอะอะลัม)

วิธีนมาซอิติทั้งสอง

ร็อกอะฮ์ที่ ๑

๑. ตั้งเจตนา (เนียต) นมาซอิติลฟิฏริ หรือนมาซอิติอัลฮุฮา
๒. ให้ผู้นมาซดูแลของตัวเองให้ตรง และซัดๆ กัน
๓. ดักบีเราะตุลอิหฺรอม (ดักบีร์เพื่อเข้าสู่การนมาซ)
๔. จากนั้นก็ให้ดักบีร์อีกเจ็ดครั้ง โดยแต่ละครั้งนั้นไม่ต้องยกมือ ซึ่งในแต่ละการดักบีร์ควรเว้นระยะสักนิดหนึ่งโดยไม่ต้องอ่านอะไร แต่ถ้าจะอ่านดุอาอ์ระหว่างการดักบีร์ก็ย่อมกระทำได้เพราะมีแบบอย่างจากท่านอิบนุ มัสอูด (ซึ่งเป็นเสาะหาบะฮ์) ได้กระทำไว้ โดยกล่าวว่า “สุบานัลลอฮ์ วัลฮัมดุลิลลา ะลาอิลลาฮะฮ์อัลลลอฮ์ วัลลอฮุอักบัร” ความว่า “มหาบริสุทธิ์แด่พระองค์อัลลอฮ์, การสรรเสริญเป็นสิทธิของอัลลอฮ์, ไม่มีพระเจ้าอื่นใดที่ต้องเคารพสักการะเว้นแต่พระองค์อัลลอฮ์เพียงองค์เท่านั้น และพระองค์อัลลอฮ์ทรงยิ่งใหญ่”
๕. อ่านดุอาอ์อิฟติตาหฺ (บทหนึ่งบทใดก็ได้)
๖. อ่านสุเราะฮ์ฟาติหะฮ์ แล้วกล่าว ”อามีน” ด้วยเสียงดัง
๗. ให้อ่านสุเราะฮ์หนึ่งสุเราะฮ์บทใดก็ได้ที่สามารถท่องจำได้ แต่สุนนะฮ์ของท่านจะอ่านสุเราะฮ์อัลฟ หรือ สุเราะฮ์อัลอะอฺลา

๘. จากนั้นก็ตักบิรเพื่อรูกู (โดยกระทำตามขั้นตอนเสมือนนมาซฟิรูกู หรือนมาซสุนนะฮ์ทั่วไป) จนกระทั่งถึงการสุญูด ดังกล่าวนี้อธิบายหนึ่งร็อกอะฮ์

ร็อกอะฮ์ที่ ๒

๑. เมื่อกล่าวตักบิร (อัลลอฮุอักบาร) โดยไม่ต้องยกมือ พร้อมเมฆจากสุญูดขึ้นมาเป็นตรงในสภาพที่กอดอก

๒. จากนั้นให้ตักบิรอีก ๕ ครั้ง (กระทำเสมือนในร็อกอะฮ์แรก ต่างกันตรงที่จำนวนการตักบิรน้อยกว่าตักบิรแรกเท่านั้นเอง)

๓. อ่านสุเราะฮ์ฟาติหะฮ์แล้วกล่าว “อาะมีน” (ด้วยเสียงดัง)

๔. อ่านสุเราะฮ์อัลเกาะมัร หรือจะอ่านสุเราะฮ์อัลฆอซียะฮ์ หรือจะอ่านสุเราะฮ์อื่น หรือส่วนหนึ่งส่วนใดของอัลกุรอานก็ได้

๕. จากนั้นก็ตักบิรเพื่อรูกู และกระทำตามลำดับเรื่อยไปจนกระทั่งนั่งตะชะฮ์ฮุดแล้วให้สลาม เป็นอันว่าเสร็จสิ้นการนมาซอิ๊ดแล้ว

๖. เมื่อให้สลามในนมาซอิ๊ดฟิฏริเสร็จแล้วก็ไม่ต้องกล่าวตักบิรอีกแล้ว เพราะถือว่าหมดเงื่อนไขการกล่าวตักบิรแล้ว (ซึ่งกล่าวมาแล้วก่อนหน้านี้) ส่วนกรณีที่ให้สลามอิ๊ดอิฎุฮาเสร็จแล้ว สามารถกล่าวตักบิรได้จนกระทั่งอิมาม หรือเคาะฎิบขึ้นคุฏบะฮ์อิ๊ด โดยจะหมดเขตการกล่าวตักบิรในวันที่ ๑๓ ชุลหิจญะฮ์ของเวลานมาซอิฎริ. (วัลลอฮุอะอ์ลัม)

สิ่งที่ไม่อนุญาตให้กระทำในวันอิ๊ดทั้งสอง

วันที่ศาสนาอนุญาตให้รื่นเริงได้นั้นมีอยู่สองวันในปีเท่านั้น นั่นคือวันอิ๊ดฟิฏริ และอิ๊ดอิฎุฮา (อ่านว่า อิฎ-ฮา) เมื่อศาสนากำหนดให้รื่นเริงได้ บรรดามุสลิมเกือบทั้งหมดก็จะแสดงภาพลักษณ์ที่ดีคือจิตใจที่ไม่เกินขอบเขตของศาสนา แต่ทว่า มุสลิมบางส่วนอาจมีความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนและอาจจะหลงลืมไปได้ว่า สิ่งที่มุสลิมบางส่วนได้กระทำบางอย่างในวันอิ๊ดทั้งสองนั้นบางครั้งไม่มีปรากฏหลักฐานจากศาสนา บางครั้งสิ่งที่กระทำไปถึงขั้นเป็นบิดอะฮ์ก็มิฉะนั้น

บทความนี้จะชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า สิ่งต่อไปนี้ไม่มีในสุนนะฮ์ของท่านนบีมุหัมมัด (ﷺ) หรือไม่พบในการกระทำของบรรดาเศาะหาบะฮ์ด้วยเช่นกัน

การอะซาน และการอิคมะฮ์ หรือกล่าวคำพูดใดๆ การก่อนนมาซอีด

ไม่พบหลักฐานหะดีษเศาะหีหฺของท่านนบี (ﷺ) ที่อะซาน หรืออิคมะฮ์ หรือกล่าวคำพูดว่า “**الصلاة جامعة**” อ่านว่า “อัศเศาะลาตุ ญามิอะฮ์” ความว่า “การนมาซรวมกัน” เป็นต้น, ซึ่งท่านสะอ์ด บุตรของอบู วักกอศเล่าว่า “แท้จริงท่านนบีมุหัมมัดนมาซอีดโดยไม่มีการอะซาน และการอิคมะฮ์” (บันทึกโดยอัลบัรซาร) , การอะซาน หรือการอิคมะฮ์ หรือการกล่าว “อัศเศาะลาตุ ญามิอะฮ์” ถือว่าเป็นการอุตริกรรมในศาสนา (บิโดอะฮ์) แล้ว ดังที่ท่านรสุลลอฮ์กล่าวไว้ว่า “**من عمل عملا ليس عليه أمرنا فهو رد**” ความว่า “บุคคลใดที่ปฏิบัติกิจการงานหนึ่ง ซึ่งการงานนั้นไม่มีในกิจการงานของเรา สิ่งนั้นถือว่าถูกโต้กลับ (หมายถึงเป็นโมฆะ) นั่นเอง” (บันทึกโดยมุสลิม ลำดับหะดีษที่ ๑๗๑๘)

๑) มะมูมกล่าวตักบิรเสียงดังขณะนมาซอีด

การที่มะมูมยกกล่าวตักบิรว่า “อัลลอฮุอักบัร” ด้วยเสียงดังนั้นไม่พบแบบฉบับของบรรดาเศาะหาบะฮ์ (ขณะที่พวกเขาเป็นมะมูม) และไม่พบแบบฉบับของบรรดาผู้ที่อยู่ในยุคหลังบรรดาเศาะหาบะฮ์อีกด้วย เนื่องจากว่า การกล่าวตักบิรด้วยเสียงดังของมะมูมขณะนมาซอีดนั้นถือว่าไม่อนุญาตให้กระทำ ในทางตรงข้ามการกล่าวตักบิรด้วยเสียงดังนั้นเป็นหน้าที่ของอิมามเพียงผู้เดียวเท่านั้น เพื่อเป็นสัญญาณให้มะมูมที่ยืนอยู่ด้านหลังปฏิบัติ ส่วนมะมูมคนใดที่กล่าวตักบิรด้วยเสียงดังขณะนมาซอีด (ทั้งสอง) นั้นถือว่ากระทำเกินกว่าสิ่งที่ศาสนาได้ระบุไว้ สาเหตุที่ไม่อนุญาตให้มะมูมกล่าวตักบิรเสียงดังก็เพราะ เสียงดังของมะมูมจะสร้างความวุ่นวาย และรบกวนบุคคลที่อยู่ใกล้เคียง สุดท้ายหากบรรดามะมูมส่งเสียงตักบิรพร้อมๆ กันก็จะทำให้เสียงนั้นดังลั่น สุดท้ายก็จะทำลายสมาธิทั้งอิมามและมะมูมส่วนใหญ่อีกด้วย (เป็นคำพิพากษาของเชค อิบน์ ญะบะรียน์, หนังสือ “อัลบิอะอิวัลมุหะษะฮะฮ์” หน้า ๕๐๑ – ๕๐๒)

๒) การจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์หลังนมาซอีดิลฟิฏริ

เป็นที่ทราบแล้วว่า การจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์สุวาญิบ (จำเป็น) จะต้องจ่ายก่อนอิมามจะตักบิรนมาซอีดิลฟิฏริเท่านั้น หากบุคคลใดที่จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์ภายหลังนมาซอีดิลฟิฏริถือว่าเป็นเศาะกะเกาะฮ์ธรรมดา หากให้เป็นชะกาตฟิฏเราะฮ์แต่อย่างใดไม่, ซึ่งท่านรสุลได้กล่าวว่า “**من أداها قبل**

“ الصلاة فهي زكاة مقبولة ومن أداها بعد الصلاة فهي صدقة من الصدقات ” ความว่า “บุคคลใดที่จ่ายซะกาทก่อนนมาซ (อิติลฟีฏริ) นั่นคือซะกาท (ฟีฏเราะฮฺ) ที่ถูกต้องรับ ส่วนบุคคลใดที่จ่ายซะกาทหลังนมาซ (อิติลฟีฏริ) นั่นคือซะคะเคาะฮฺหนึ่งจากซะคะเคาะฮฺต่างๆ นั่นเอง (หาใช่ซะกาทฟีฏเราะฮฺไม่)” (บันทึกโดยอบูดาอูด ลำดับหะดีษที่ ๑๓๗๑ และอิบนุมาญะฮฺ ลำดับหะดีษที่ ๑๘๑๓)

๓) การเจาะจงไปเยี่ยมกบฏ (สุสาน) ในวันอิ็ด

การเจาะจงไปเยี่ยมกบฏในวันอิ็ดการเจาะจงไปเยี่ยมกบฏในวันอิ็ดิลฟีฏริ (หรืออิติลอัฏฮา) นั้นไม่ปรากฏว่าเป็นการกระทำ, คำพูด หรือการยอมรับของท่านรสุลุลลอฮฺ (ﷺ) หรือไม่ปรากฏว่าบรรดาสะหะบะฮฺกระทำแม้แต่คนเดียว ฉะนั้นจึงไม่อนุญาตให้มุสลิมเจาะจงเยี่ยมกบฏในวันอิ็ดทั้งสอง หากมุสลิมคนใดกระทำก็เท่ากับว่าเขาได้อุตรกรรมขึ้นใหม่ในศาสนา (บิอะฮฺ) แล้วนั่นเอง

อีกทั้งการไปกบฏในวันอิ็ด (ทั้งสอง) ยังเป็นการขัดแย้งเจตนารมณ์ของวันอิ็ด (ทั้งสอง) โดยสิ้นเชิง เพราะวันอิ็ด (ทั้งสอง) เป็นวันรื่นเริงที่ศาสนาอนุมัติให้รื่นเริงได้ เด็ดๆ พวกกันคืออกดีใจเมื่อวันอิ็ดมาถึง แต่การไปกบฏนั้นหมายถึงการแสดงออกถึงความเศร้าโศกเสียใจ และแสดงออกซึ่งอารมณ์อันหดหู่ ฉะนั้นจึงไม่มีเหตุผลใดที่บุคคลหนึ่งจะอ้างความชอบธรรมให้กับตนเองว่าด้วยการไปเยี่ยมกบฏในวันอิ็ดทั้งสองได้เลยแม้แต่เน้อย

๔) การประดับประดามัสญิดในวันอิ็ดทั้งสอง

การประดับประดาโคมไฟ หรือไฟระย้าระยิบที่มัสญิดในคืนวันอิ็ดทั้งสองนั้น ไม่มีแบบฉบับจากท่านนบีมุหัมมัด (ﷺ) และบรรดาอัครทูตศอลิหฺในอดีตเลยแม้แต่น้อย ฉะนั้นเป็นหน้าที่ของอิมาม และกรรมการมัสญิดจะต้องชี้แจงให้แก่สัปบุรุษของมัสญิดได้เข้าใจการประดับประดามัสญิดโดยแสงไฟ หรือด้วยสิ่งอื่นก็ตาม ถือว่าไม่อนุญาตให้กระทำในวันอิ็ดทั้งสอง อีกทั้งสุนนะฮฺของท่านนบีมุหัมมัดยังเน้นหนักให้นมาซวันอิ็ดทั้งสองที่ทุ่งโล่ง ไม่ใช่ที่มัสญิดอีกต่างหาก เพราะขณะที่ท่านนบีมุหัมมัด (ﷺ) มีชีวิตนั้นท่านรสุลนมาซอิ็ดทั้งสองที่ทุ่งโล่งทั้งสิ้น โดยไม่เคยนมาซอิ็ดทั้งสองที่มัสญิดแม้แต่ครั้งเดียว ส่วนกรณีที่บ้านท่านอ้างหะดีษของท่านอบูซุร็อยเราะฮฺที่กล่าวว่า “ أنهم أصابهم مطر في يوم عيد فصلى بهم النبي ﷺ ” ความว่า “แท้จริงพวกเขาประสบกับฝนตกในวันอิ็ด เช่นนั้นท่านนบีมุหัมมัด (เป็นอิมาม) นำนมาซอิ็ดพวกเขาที่มัสญิด” (บันทึกโดยอบูดาอูด, อิบนุ

มาญะฮฺ และหากิม) แต่ทว่าหะดีษข้างต้นไม่สามารถนำมาเป็นหลักฐานอ้างอิงได้ เนื่องจากสายรายงานข้างต้นไม่เป็นที่ยอมรับ (มัจญ์ฮุล) ท่านอัลหะฟิซกล่าวว่า สายรายงานของหะดีษข้างต้นเฉพาะอิฟ, ส่วนท่านอัสซะฮะบีย์กล่าวว่า “หะดีษข้างต้นมุงกัร (หะดีษมุงกัร หมายถึงหะดีษเฉพาะอิฟ และความหมายยังขัดแย้งกับหะดีษเศาะหีห่ออีกด้วย, อ้างจากหนังสือ “ฟิฮฺสูสุนนะฮฺ” โดยชัยอิค สามีกู เล่ม ๑ หน้า ๒๔๑)”

๕) การจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺเป็นเงินสด

ท่านอบูสะอีด อัลคุดรีเล่าว่า “**كنا نخرج زكاة الفطر صاعا من طعام أو صاعا من شعير أو صاعا من تمر أو صاعا من أقط أو صاعا من زبيب**” ความว่า “ปรากฏว่าพวกเราจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺด้วยอาหารจำนวนหนึ่งศออุ หรือข้าวบาร์เลย์จำนวนหนึ่งศออุ หรืออินทผลัมจำนวนหนึ่งศออุ หรือนมแข็ง (คือนมเปรี้ยวที่ทำให้แข็งไว้สำหรับปรุงอาหาร) จำนวนหนึ่งศออุ หรือองุ่นแห้งจำนวนหนึ่งศออุ” (บันทึกโดยบุคอรี หะดีษที่ ๑๕๐๘ และมุสลิม หะดีษที่ ๘๘๕)

จากหะดีษข้างต้นสรุปได้ว่า การจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺจะต้องจ่ายเป็นอาหาร (หลัก) ซึ่งเป็นบทบัญญัติที่พระองค์อัลลอฮฺทรงประทานให้แก่ท่านนบีมุหัมมัด (**صلى الله عليه وسلم**) เมื่อเป็นบทบัญญัติก็เปลี่ยนแปลงไม่ได้ เพราะศาสนาที่ท่านรุดลนามานั้นไม่ใช่ทัศนะ หรืออารมณ์ของท่านรุดลเลยแม้แต่น้อย แต่ทั้งหมดนั้นล้วนมาจากพระองค์อัลลอฮฺทั้งสิ้น ซึ่งอัลกุรอานได้ตรัสไว้ว่า “**وما ينطق عي الهوي إن هو إلا وحي يوحى**” ความว่า “และเขา (นบีมุหัมมัด) มิได้พูดตามอารมณ์ (ของตนเอง), สิ่ง (ที่ท่านนบีมุหัมมัด) นั้นมิใช่อื่นใด เว้นแต่จะเป็นวะฮีย์ที่ถูกประทานมาเท่านั้น” (สุเราะฮฺอันนัจญ์มฺ อายะฮฺที่ ๓ – ๔) เมื่อเป็นเช่นนั้นจึงไม่อนุญาตให้จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺอื่นจากอาหาร (หลัก) ประการต่อมา ท่านรุดลกล่าวไว้ว่า “**من عمل عملا ليس عليه أمرنا فهو رد**” ความว่า “บุคคลใดที่ปฏิบัติกิจการงานหนึ่ง ซึ่งการงานนั้นไม่มีในกิจการงานของเรา สิ่งนั้นถือว่าถูกโต้กลับ (หมายถึงเป็นโมฆะ) นั่นเอง” (บันทึกโดยมุสลิม ลำดับหะดีษที่ ๑๖๑๘)

เมื่อเป็นเช่นนั้น กรณีของการจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺมีหลักฐานชัดเจนหรือไม่? คำตอบคือ มีหลักฐานชัดเจน (ซึ่งอ้างอิงมาแล้วก่อนหน้านี้) เป็นหลักฐานที่เศาะหีหฺ ไม่คลุมเครือ เนื้อหาของหลักฐานชัดเจน ไม่คลุมเครือไม่ต้องตีความเป็นอย่างอื่น สรุปคือการจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺนั้นต้องจ่ายเป็นอาหาร (หลัก) เท่านั้น อีกทั้งบรรดาเศาะหาบะฮฺก็ตอบย้ำอีกว่า พวกเขาจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮฺจำนวนหนึ่งศออุจากอาหาร (บันทึกโดยบุคอรี ลำดับหะดีษที่ ๑๕๐๘ และมุสลิม ลำดับหะดีษที่

๔๔๕) เช่นนั้นจึงไม่ช่องทาง หรือหนทางใดที่จะระบุว่าอนุญาตให้จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นเงินสด แทนอาหาร หรือจ่ายสิ่งอื่นแทนอาหารได้เลยแม้แต่น้อย

ประการถัดมา เราไม่พบหลักฐานเลยว่า มีสาเหตุหะษะฮ์ของท่านนบีมุหัมมัด (صلى الله عليه وسلم) แม้แต่คนเดียวที่จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นเงินสดแทนการจ่ายอาหาร ทั้งๆ ที่พวกเขา รู้สุนนะฮ์ของท่านนบีมุหัมมัด (صلى الله عليه وسلم) และปฏิบัติตามสุนนะฮ์อย่างจริงจัง และเคร่งครัดสุนนะฮ์มากกว่าบุคคลในยุคปัจจุบันอย่างไม่ต้องสงสัย แต่ทำไมบรรดาสาเหตุหะษะฮ์เหล่านั้น จึงไม่จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นอย่างอื่น นอกจากจะจ่ายเป็นอาหาร (หลัก) เท่านั้น , เอาละสมมติว่า บรรดาสาเหตุหะษะฮ์จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นเงินสด หรือสิ่งอื่นจากอาหาร เช่นนั้นทำไมจึงไม่มี หลักฐานตัวบทไม่ว่าจะเป็นคำพูด หรือกระทำให้พวกเขาที่อ้างว่าพวกเขาจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นเงินสดด้วยเล่า? เมื่อไม่มีจึงสรุปได้ทันทีว่าพวกเขาปฏิบัติตามคำสั่งของท่านรศูลุลลอฮ์อย่างเคร่งครัด เพราะพวกเขารำลึก และตอกย้ำสิ่งที่พระองค์อัลลอฮ์ทรงตรัสไว้อยู่เสมอว่า “ لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة ” ความว่า “แน่นอนยิ่งในตัวของท่านรศูลุลลอฮ์มีแบบอย่างที่ดีงามยิ่ง สำหรับผู้เจ้า” (สุเราะฮ์อัลอะหฺซาบ อายะฮ์ที่ 21)

ประการต่อมา หากศาสนาอนุญาตให้จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นเงินสดได้แล้วไซ้ร ทำไม ท่านรศูลุลลอฮ์จึงไม่จ่าย หรือไม่อนุญาตให้ชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็น دينار หรือดิรฮัม (ซึ่งเป็นมาตราเงิน ในสมัยของท่านรศูล) ด้วย? ทั้งๆ ที่ในสมัยของท่านรศูลุลลอฮ์ก็มี دينار และดิรฮัมใช้แลกเปลี่ยนซื้อขายสินค้ากันในสมัยของท่านรศูล, อีกทั้งยังไม่เคยปรากฏหลักฐาน หรือไม่พบในประวัติศาสตร์ว่า ด้วยบรรดาสาเหตุหะษะฮ์เคยจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็น دينار หรือดิรฮัม หรือจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์สิ่งอื่นที่ไม่ใช่อาหาร (หลัก) หรืออาหารที่ถูกกระบูในหะดีษ (ซึ่งหยิบมาอ้างอิงแล้วก่อนหน้านี้)

โปรดเข้าใจว่า หากสิ่งใดที่มีความคลุมเครือ, ไม่ชัดเจน หรือไม่มีตัวบทหลักฐานระบุไว้แล้วไซ้ร เช่นนี้เราจะวินิจฉัยอย่างไรนั้นก็ป็นอีกประเด็นหนึ่ง แต่กรณีของการจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์มีตัวบทชัดเจนจากท่านรศูลุลลอฮ์ (صلى الله عليه وسلم), จากบรรดาสาเหตุหะษะฮ์ซึ่งไม่มีความคลุมเครือเลยแม้แต่น้อย ฉะนั้นจึงสรุปได้ว่า การจ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์ไม่อนุญาตให้จ่ายเป็นเงินสด หากบุคคลใดจ่ายเป็นเงินสดนั้นก็เท่ากับว่าเขาผู้นั้นได้กระทำให้สิ่งที่ค้านกับบัญญัติของศาสนาแล้วนั่นเอง (กรุณาอ่านรายละเอียดเพิ่มเติมได้จากหนังสือ “อัลบิอะฮ์ วัลมุหะษะฮะต” หน้า ๔๕๕ – ๔๖๑)

อนึ่ง การอนุญาตให้จ่ายชะกาตฟิฏเราะฮ์เป็นเงินสด ล้วนเป็นทัศนะของนักวิชาการทั้งสิ้น โดยไม่มีตัวบทใดมารองรับทัศนะข้างต้น หนึ่งในทัศนะนั้นก็คืออิมามอบูหะนิฟะฮ์ (رحمه الله) เป็นต้น

๖) การมาซุนนะฮ์ในช่วงกลางคืนของวันอีด

มีตำราบางเล่มที่ระบุไว้อย่างชัดเจนว่า ส่งเสริมให้มีการมาซุนนะฮ์เฉพาะในช่วงกลางคืนของวันอีดทั้งสอง ซึ่งการกระทำดังกล่าวไม่พบหลักฐานที่เศาะหีหฺจากท่านรศูลลอฮ์ (صلى الله عليه وسلم) หรือไม่พบการกระทำของบรรดาสัฟุศลอหฺในอดีต ฉะนั้นสิ่งใดที่ไม่มีในศาสนาแต่ถูกกำหนดว่าเป็นเรื่องของศาสนา เช่นนั้นก็ถือว่าเป็นสิ่งนั้นเป็นการอุตริกรรมขึ้นใหม่ในศาสนา (บิคออะฮ์) วาญิบที่บรรดามุสลิมจะต้องออกห่างโดยสิ้นเชิง ดังที่ท่านรศูลลอฮ์กล่าวไว้ว่า “บุคคลใดที่ปฏิบัติกรงานหนึ่ง ซึ่งการงานนั้นไม่มีในกิจการงานของเรา สิ่งนั้นถือว่าถูกโต้กลับ (หมายถึงเป็นโมฆะ) นั่นเอง” (บันทึกโดยมุสลิม ลำดับหะดีษที่ ๑๗๑๘)

๗) การสวมกอดในวันอีด

ไม่พบหลักฐานจากท่านนบีมุหัมมัด (صلى الله عليه وسلم) และบรรดาเศาะหาบะฮ์ (رضي الله عنهم) ว่ามีการสวมกอดกันในวันอีดทั้งสอง (หมายถึงเพศเดียวกัน) ภายหลังกมาซอีดเสร็จแล้ว ฉะนั้นสรุปในลำดับหนึ่งคือ การสวมกอดกันในวันอีดทั้งสองนั้นไม่ใช่สุนนะฮ์นบี ส่วนที่ศาสนาอนุญาตให้สวมกอดกันได้นั้น หมายถึงบุคคลที่ไม่เคยพบหน้ากันมาก่อนหน้านี้เลย หรือบุคคลผู้นั้นเพิ่งกลับมาจากต่างจังหวัด หรือกลับมาจากต่างประเทศแล้วมาเจอกันในวันอีด แล้วขาทั้งสองก็สวมกอดกัน เช่นนี้ถือว่าไม่เป็นไร, แต่อย่างไรก็ตาม การสวมกอดกัน (ในระหว่างเพศเดียวกัน) ในวันอีดทั้งสองโดยมิได้มีเจตนาว่าเป็นสุนนะฮ์นบี หรืออันเนื่องจากการหลงลืม เช่นนี้ก็ถือว่าไม่เป็นเช่นกัน. (วัลลอฮุอะอฺลัมบิศเศาะวาบ)

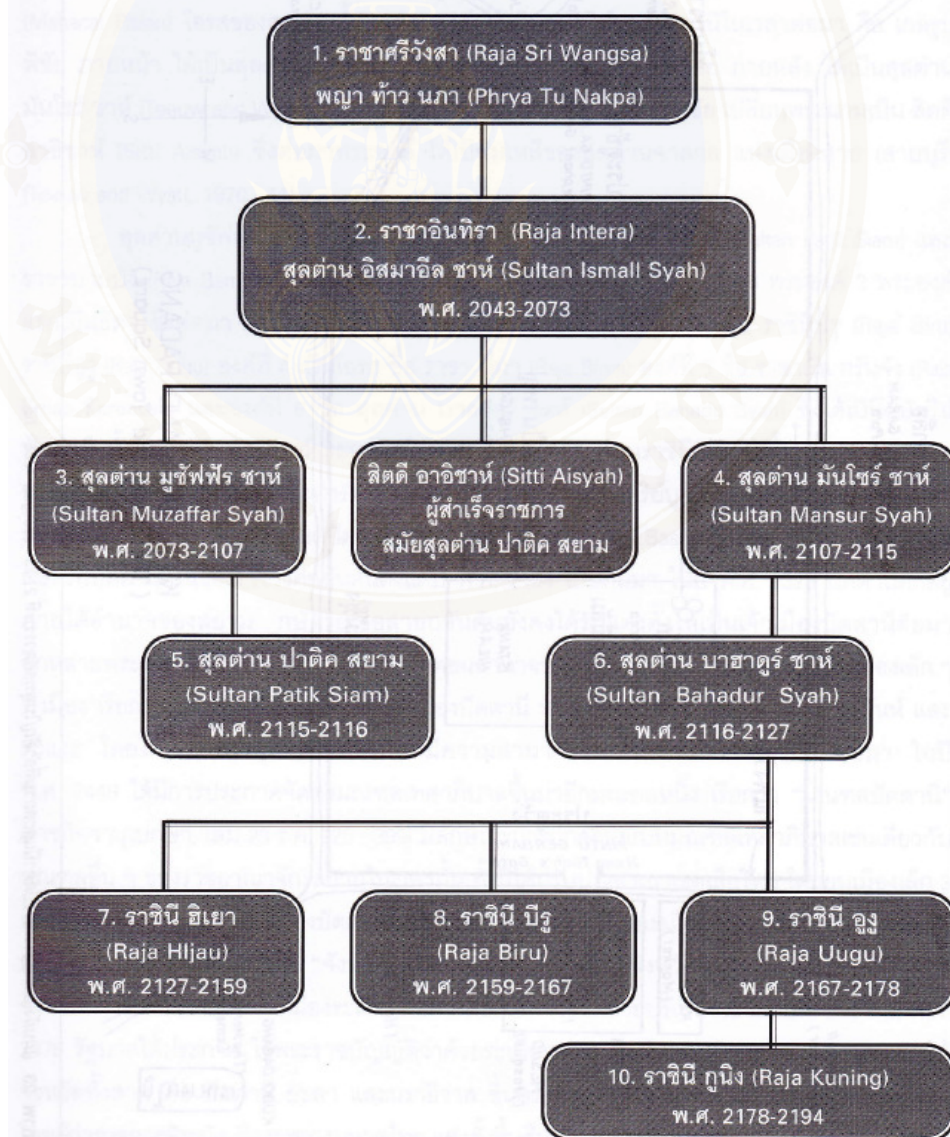
(อ้างอิงจาก http://www.mureed.com/article/Eid_ToDo/Eid_ToDo.htm)

ภาคผนวก ค

ราชวงศ์และรายนามเจ้าเมืองที่เคยปกครองปัตตานี

โดย ศาสตราจารย์ ดร. ครองชัย หัตถา

ลำดับวงศ์ตระกูลกษัตริย์ปัตตานี
(Genealogy of Patani's Rajas)



กษัตริย์ปัตตานีราชวงศ์ศรีวังสา

ราชาศรีวังสา (Raja Sri Wangsa) หรือ พญา ท้าว นภา (Phrya Tu Nakpa)	กษัตริย์ผู้สร้างเมืองและพระราชวังแห่งใหม่ ที่กรือเซะ-บานา เรียกว่า โกตาอิสตานา (Kota Istana)
ราชาอินทรา (Raja Intera) หรือ สุลต่าน อิสมาอีล ซาห์ (Sultan Ismail Syah)	พ.ศ. 2043-2073 (ค.ศ. 1500-1530)
สุลต่าน มุซัฟฟาร์ ซาห์ (Sultan Muzaffar Syah)	พ.ศ. 2073-2107 (ค.ศ. 1530-1564)
สุลต่าน มั่นโชร์ ซาห์ (Sultan Mansur Syah)	พ.ศ. 2107-2115 (ค.ศ. 1564-1572)
สุลต่าน ปาติค สยาม (Sultan Patik Siam)	พ.ศ. 2115-2116 (ค.ศ. 1572-1573)
สุลต่าน บาฮาดูร์ ซาห์ (Sultan Bahadur Syah)	พ.ศ. 2116-2127 (ค.ศ. 1573-1584)
ราชินีฮิยา (Raja Hijau)	พ.ศ. 2127-2159 (ค.ศ. 1584-1616)
ราชินีปิริ (Raja Biru)	พ.ศ. 2159-2167 (ค.ศ. 1616-1624)
ราชินีอุงู (Raja Ungu)	พ.ศ. 2167-2178 (ค.ศ. 1624-1635)
ราชินีกุนิง (Raja Kuning)	พ.ศ. 2178-2194 (ค.ศ. 1635-1651)

กษัตริย์ปัตตานีราชวงศ์กลันตัน

ราชาบาฮาร์ (Raja Bahar)	พ.ศ. 2194-2213 (ค.ศ. 1651-1670)
ราชาโอมาร์ (Raja Omar)	พ.ศ. 2213 (ค.ศ. 1670)
ราชาบาฮาร์ (Raja Bahar)	พ.ศ. 2213-2231 (ค.ศ. 1670-1688)
ราชาบากัล (Raja Bakal)	พ.ศ. 2231-2233 (ค.ศ. 1688-1690)
ราชามัส กลันตัน (Raja Mus Kelantan)	พ.ศ. 2233-2250 (ค.ศ. 1690-1707)
ราชามัส จายัม (Raja Mas Jayam)	พ.ศ. 2250-2253 (ค.ศ. 1707-1710)
ราชาเดวี (Raja Dawi)	พ.ศ. 2253-2262 (ค.ศ. 1710-1719)
ราชาบันดัง บาดัน (Raja Bendang Badan)	พ.ศ. 2262-2266 (ค.ศ. 1719-1723)
ราชาลักษะมานา ดาจัง (Raja Laksamana Dajang)	พ.ศ. 2266-2267 (ค.ศ. 1723-1724)
ราชามัส จายัม (Raja Mas Jayam)	พ.ศ. 2267-2269 (ค.ศ. 1724-1726)

ผู้ว่าราชการเมืองปัตตานี (หลังจากอยู่ในอำนาจของสยาม พ.ศ. 2329)

ตนกู ลามิดดิน (Tengku Lamiddin)	พ.ศ. 2329-2334 (ค.ศ. 1786-1791)
ดาโต๊ะ ปังกาลัน (Datok Pangkalan)	พ.ศ. 2334-2351 (ค.ศ. 1791-1808)
นายขวัญชัย (Nai Khwan Sai)	พ.ศ. 2351-2358 (ค.ศ. 1808-1815)
นายพ่าย (Nai Pai)	พ.ศ. 2358-2359 (ค.ศ. 1915-1816)

หลังจากแบ่งการปกครองออกเป็น 7 หัวเมืองแล้ว มีเจ้าเมืองปกครองเมืองต่าง ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2359-2445 ดังนี้

เจ้าเมืองปัตตานี (พ.ศ. 2359-2445)

ถ้วน สุหลง (Tuan Sulong)	พ.ศ. 2359-2375 (ค.ศ. 1816-1832)
นิ ยูโซฟ (Nik Yusuf)	พ.ศ. 2375-2388 (ค.ศ. 1832-1845)
ตนกู มุฮัมหมัด (Tengku Muhamad) หรือ ถ้วน บือซาร์ (Tuan Besar)	พ.ศ. 2388-2399 (ค.ศ. 1845-1856)
ตนกู ปูเต๊ะ (Tengku Putih)	พ.ศ. 2399-2424 (ค.ศ. 1856-1881)
ตนกู บือซาร์ (Tengku Besar) หรือ ถ้วน ตีมุง (Tuan Timun)	พ.ศ. 2424-2433 (ค.ศ. 1881-1890)
สุลต่าน สุลaiman ซาริฟุดดิน ชาห์ (Sultan Sulaiman Syariffuddin Shah)	พ.ศ. 2433-2442 (ค.ศ. 1890-1899)
ตนกู อับดุล กอเดร์ กามารุดดิน (Tengku Abdul Kadir Kamaruddin)	พ.ศ. 2442-2445 (ค.ศ. 1899-1902)

เจ้าเมืองรามันท์ (พ.ศ. 2359-2445)

ถ้วน มั่นไชร์ (Tuan Mansur) หรือ ถ้วน นิโต๊ะเลห์ (Tuan Nik Tok Leh)	พ.ศ. 2359-2379 (ค.ศ. 1816-1836)
ถ้วน ตีมุง (Tuan Timun) หรือ ถ้วน กุนโดร์ (Tuan Kundur)	พ.ศ. 2379 (ค.ศ. 1836)
ถ้วน ยากง (Tuan Jagong) หรือ ตนกู อับดุลกันดิส (Tengku Abdul Kandis)	พ.ศ. 2392-2442 (ค.ศ. 1849-1899)
ถ้วน ลือเบาะห์ หลง รายา (Tuan Lebeh Long Raya)	พ.ศ. 2442-2445 (ค.ศ. 1899-1902)

เจ้าเมืองยะลา (พ.ศ. 2359-2445)

ถ้วน ยาลอ (Tuan Jalur)

ถ้วน บาโกะ (Tuan Bakok)

นายฮิมซ่าย (Nai Him Sai)

นายเมือง (Nai Muang)

ตนกู มุฮัมหมัด ซอเลห์ (Tengku Muhamad Salleh หรือ

ตนกู บาตู ปูเตห์ (Tengku Batu Putih)

ถ้วน ตีมุง (Tuan Timun)

เจ้าเมืองสาบบุรี (พ.ศ. 2359-2445)

นิเคห์ (Nik Diah) หรือ ราชา โตเกกิ (Raja Tok Ki)

นิละไบ (Nik Lebai) หรือ ตนกู ยาลาลุดดิน (Tengku Jalaluddin)

นิกัลซึห์ (Nik Kalsih) หรือ ตนกู อับดุล กอเดร์ (Tengku Abdul Kadir)

นิแปะ (Nik Pik) หรือ ตนกู อับดุล มุตอลิบ (Tengku Abdul Mutallib)

เจ้าเมืองระแงะ (พ.ศ. 2359-2445)

นิเคห์ (Nik Dah)

นิยูโซฟ (Nik Yusuf) หรือ นิงงู (Nik Bongsu)

ถ้วน นง (Tuan Nong) หรือ ถ้วน อันโตะ (Tuan Andak)

ถ้วน ตือเงาะห์ (Tuan Tengah) หรือ ถ้วนเตะ (Tuan Teh)

เจ้าเมืองยะหริ่ง (พ.ศ. 2359-2445)

นายพ่าย (Nai Pai)

นายฮิมซ่าย (Nai Him Sai)

นิ ยูโซฟ (Nik Yusuf)

สุลต่าน เดวา (Sultan Dewa)

นิ ตีมุง (Nik Timun)

นิ เมาะ (Nik Mat)

นิ เวาะ (Nik Wok)

เจ้าเมืองหนองจิก (พ.ศ. 2359-2445)

ต่วน นิ (Tuan Nik)

ต่วน กะจิ (Tuan Kecik)

นาย เม่น (Nai Min)

นาย เกลี้ยง (Nai Khliang).

นาย เวียง (Nai Wiang)

นาย มิ่ง (Nai Ming)

นาย ทัด (Nai Tad)



ภาคผนวก ง

ประวัตินักดนตรี

โดย สว่าง เลิศฤทธิ์
นภคล ทิพย์รัตน์
อารียา กุหา

ในปัจจุบันปัตตานีและพื้นที่ปริมณฑลมีนักดนตรีที่มีความสามารถในดนตรีปัตตานีรูปแบบต่างๆมากมาย บางท่านได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ บางท่านได้รับเชิญเป็นอาจารย์ผู้สอนในสถาบันการศึกษาระดับต่างๆ ซึ่งศิลปินที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จัก ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้วเท่าที่พอรวบรวมข้อมูลได้ประกอบด้วย

รองเง็ง

นายชาแดร์ แวเด็ง

นายชาแดร์ แวเด็ง เกิดเมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๓๔ ที่จังหวัดปัตตานี แต่ไปใช้ชีวิตที่อำเภอรามัน จังหวัดยะลาตั้งแต่เด็ก ตั้งแต่เลิกจนโตนายชาแดร์ไม่เคยมีโอกาสดำเนินการศึกษาในโรงเรียน โดยก่อนที่จะมาเป็นนักดนตรีรองเง็ง นายชาแดร์เคยประกอบอาชีพเป็นช่างทำแหวนและเป็นช่างฝีมือในการทำทองมาก่อน โดยในการเรียนทำแหวนนั้นนายชาแดร์ได้เรียนในขณะที่อายุ ๑๘ ปีกับครูเจาะสามแม่ นอกจากนี้ก่อนที่จะมาเป็นช่างทำแหวน นายชาแดร์ยังเป็นช่างซ่อมปะผุตัวถังรถยนต์มาก่อน ด้านชีวิตครอบครัวนายชาแดร์สมรสตั้งแต่อายุ ๒๕ ปี มีบุตร ๕ คน เป็นชาย ๒ คน และหญิง ๓ คน โดยมีบางคนที่ชื่นชอบและสืบทอดการแสดงดนตรีรองเง็ง

สำหรับการเรียนดนตรีโดยเฉพาะไวโอลินนั้น นายชาแดร์ไม่ได้เรียนการสีไวโอลินจากครูดนตรีโดยตรง แต่อาศัยจากความชื่นชอบในศิลปะการแสดงแขนงต่างๆเป็นการส่วนตัว ดังนั้นเมื่อมีการแสดงหรือมหรสพต่างๆ โดยเฉพาะการแสดงรองเง็ง นายชาแดร์จะเดินทางติดตามคณะรองเง็งในพื้นที่และเฝ้าติดตามชมโดยตลอด การติดตามคณะรองเง็งไปนั้นนายชาแดร์จะให้

ความสำคัญกับนักกีฬาวอลเลย์บอลซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่นายชาคร์ชื่นชอบเป็นพิเศษ ยิ่งไปกว่านั้นหากมีการพักวงหรืออยู่ระหว่างช่วงการฝึกซ้อม นายชาคร์มักจะขออนุญาตผู้สืบทอดกีฬาวอลเลย์บอลหยิบมาลองเล่นเป็นเพลงทุกครั้งไป จนมีความชำนาญขึ้นเรื่อย ๆ โดยการใช้วิธีการเรียนรู้แบบครูพักลักจำ จนเมื่อนักดนตรีตำแหน่งไวโอลินเสียชีวิตนายชาคร์จึงได้เข้ามาเป็นมือกีฬาวอลเลย์บอลแทนอย่างเต็มตัว

จากประสบการณ์ตรงในการเล่นไวโอลินของนายชาคร์ทำให้ทราบว่า การเล่นดนตรีรื่องเง้งในอดีตรองเง้งในงานมงคลของชาวไทยมุสลิมเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นงานแต่งงาน งานเข้าสู่นิต งานขึ้นบ้านใหม่ หรืองานเลี้ยงอื่นๆทั่วไป ซึ่งส่วนใหญ่งานที่ไม่มีค่าตอบแทนเป็นตัวเงินหรือทรัพย์สิน แต่ค่าตอบแทนที่ได้นั้นจะเป็นข้าวปลาอาหารมากกว่า และนักดนตรีและนักแสดงรื่องเง้งในสมัยนั้นก็ไม่ได้ยึดติดกับเงินทองที่ต้องได้รับการแสดงเหล่านี้อยู่ แต่เพราะชื่นชอบกับการแสดงที่ได้เล่นได้รื่องมากกว่า

ด้วยความสามารถของนายชาคร์ในการเล่นดนตรีรื่องเง้ง โดยเฉพาะการสืบทอดกีฬาวอลเลย์บอลที่เป็นแบบฉบับเป็นของตัวเอง จึงทำให้มีชื่อเสียงรู้จักกันโดยทั่วไปทั้งในและต่างประเทศดังนั้นจึงมีชาวมาเลเซียติดต่อให้นายชาคร์ไปสอนไวโอลินที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซียอยู่หลายครั้ง โดยแต่ละครั้งมีการให้ค่าตอบแทนที่สูงมาก แต่นายชาคร์ก็ปฏิเสธไปทุกครั้ง โดยให้เหตุผลว่าตนเองรักและชอบที่จะอยู่เมืองไทยมากกว่า

ความสามารถในการเล่นกีฬาวอลเลย์บอลของนายชาคร์ที่เป็นที่เลื่องลือนั้น เพราะนายชาคร์สามารถสืบทอดได้หลายลักษณะ ทั้งเพลงช้าและเพลงเร็ว ทั้งเพลงที่เป็นแบบแผนและเพลงสมัยใหม่ และมีโอกาสไปแสดงยังงานสำคัญต่างๆ เช่น งานประชุมธนาคารโลก (World Bank) ที่กรุงเทพมหานคร การประกวดสาวงามที่อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา และการแสดงเผยแพร่วัฒนธรรมในพื้นที่อื่นๆ ทั้งเชียงใหม่ ขอนแก่น พิษณุโลก นครพนม มหาสารคาม และอีกหลายจังหวัดทั้งในภาคใต้และภาคอื่นๆ

ด้วยความที่นายชาคร์ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมการแสดงดนตรีพื้นบ้านที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมในพื้นที่ ศูนย์อำนวยการบริหารจังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงได้สนับสนุนและส่งเสริมให้มีการอบรมดนตรีชนิดนี้ให้กับเยาวชนและผู้สนใจทั่วไป เพื่อเป็นการสืบสานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านแขนงนี้ให้คงอยู่ โดยมีนายชาคร์และสมาชิกในวงดนตรีเป็นวิทยากรฝึกซ้อม และสามารถช่วยจรรโลงให้การแสดงดนตรีพื้นบ้านชนิดนี้กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งหนึ่งในที่สุด

ด้วยความที่นายชาคร์เป็นคนที่มีความสามารถทางด้านศิลปการดนตรีสูง จึงได้รับการประกาศเกียรติคุณ “ผู้สนับสนุนการอนุรักษ์มรดกไทยดีเด่นประจำปี ๒๕๓๕” จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ และต่อมาจึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) และนับเป็นชาวไทยมุสลิมคนแรกและคนเดียวที่ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ ในปี พ.ศ. ๒๕๓๖ มาจนถึงปัจจุบันนี้

ปัจจุบันนายชาครีพักอยู่บ้านเลขที่ ๒๔๐/๑ หมู่ ๑ ถนนรามโกมุท ตำบลท่าข้าม อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี และยังคงให้คำปรึกษาและเป็นวิทยากร ตลอดจนแสดงดนตรีตามโอกาสที่สมควรบ้าง ทั้งนี้เนื่องด้วยอายุที่มากขึ้นจึงทำให้ไม่สะดวกในการแสดงดนตรีเหมือนเก่า

ดิเกร์ฮูตู

นายยูโซะ อุมาร์

นายยูโซะ อูมา หรือที่คนทั่วไปรู้จักกันดีว่า ยูโซะ ปอทอง นับเป็นศิลปินดิเกร์ฮูตูที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันทั่วไปในจังหวัดชายแดนภาคใต้และภูมิภาคอื่นๆ นายยูโซะ เป็นคนจังหวัดปัตตานีโดยกำเนิด เกิดที่บ้านเลขที่ ๓๒๘ หมู่ที่ ๗ ตำบลตุง อำเภอนงจิก จังหวัดปัตตานี แต่ต่อมาได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านเลขที่ ๓๔/๑ หมู่ที่ ๖ ตำบลปอทอง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี และต่อมาเมื่อมีชื่อเสียงในการแสดงดิเกร์ฮูตูจึงได้รับการขนานนามว่า “ยูโซะ ปอทอง” ตามชื่อตำบลที่อยู่ปัจจุบันนั่นเอง แต่เดิมทีเดียวนายยูโซะมีอาชีพวาดลวดลายเรือกอลและ ซึ่งเป็นเรือท้องถิ่นของจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีจุดเด่นในเรื่องของการใช้จิตรกรรมท้องถิ่นมาเป็นส่วนหนึ่งของลวดลายเรือโดยการเน้นสีส้มต่างๆอีกด้วย จึงถือได้ว่านายยูโซะมีความเป็นศิลปินทางด้านจิตรกรรมมาตั้งแต่แรกก่อนที่จะมาสนใจในเรื่องของการแสดงดิเกร์ฮูตู สำหรับด้านชีวิตครอบครัว นายยูโซะสมรสแล้ว มีบุตรจำนวน ๖ คน เป็นชาย ๒ คนและหญิง ๔ คน โดยนายยูโซะสำเร็จการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๔ จากโรงเรียนบ้านบางปลาหม้อ จังหวัดปัตตานี

สำหรับการเข้ามาสู่วงการแสดงดิเกร์ฮูตุนั้น นายยูโซะได้รับแรงบันดาลใจมากจากการที่ได้มีโอกาสติดตามญาติผู้ใหญ่ คือคุณปู่ ที่เล่นดิเกร์ฮูตูเป็นอาชีพอยู่ก่อนแล้วไปในการแสดงแทบทุกครั้ง จึงมีความรักและผูกพันกับการเล่นดิเกร์ฮูตูมาก และจากประสบการณ์ในการติดตามคุณปู่ไปเล่นดิเกร์ฮูตูนี้เองทำให้นายยูโซะมีความสามารถในการร้อง การขับบท และการแต่งบทแสดงดิเกร์ฮูตูได้เอง ซึ่งแม้จะมีโอกาสติดตามคุณปู่ไปแสดงแต่การเรียนรู้การแสดงดิเกร์ฮูตูส่วนใหญ่จะเป็นการฝึกฝนด้วยตนเองเป็นหลักโดยเรียนรู้จากประสบการณ์ที่ได้ยินได้ฟังคุณปู่ตนเอง โดยนายยูโซะเริ่มหัดการแสดงดิเกร์ฮูตูมาตั้งแต่ชั้นป.๑ หรือช่วงอายุประมาณ ๖ – ๗ ปีนั้นเอง และยังคงอาศัยการเรียนรู้จากสิ่งแวดล้อมรอบตัวทุกครั้งทีไปแสดงมาจนกระทั่งถึงทุกวันนี้

หลังจากที่มีประสบการณ์ในการแสดงคิเอร์สตูมระดับหนึ่ง นายยูโซะจึงได้ออกรับงานแสดงภายนอก โดยมีผู้คนที่ทราบถึงความสามารถของนายยูโซะว่าจ้างไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ เช่น จังหวัดนราธิวาส จังหวัดระนอง จังหวัดชุมพร กรุงเทพมหานคร และที่เมืองลังกาวิประเทศมาเลเซีย จุดเด่นของการแสดงคิเอร์สตูมของนายยูโซะที่เป็นแรงดึงดูดให้เป็นที่รู้จัก คือความสามารถในการแสดงคิเอร์สตูมเป็น ๒ ภาษา คือนายยูโซะสามารถแสดงได้ทั้งภาษาไทยและภาษามาลายู แต่การแสดงของนายยูโซะจะเพิ่มเติมลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากนักแสดงคิเอร์สตูมคนอื่นคือ ถ้าขับร้องเป็นภาษาไทยก็จะแปลเป็นภาษามาลายู แต่หากแสดงเป็นภาษามาลายูก็จะแปลเป็นภาษาไทยให้ทราบในคราวเดียวกัน จึงทำให้ผู้ที่ติดตามชมการแสดงผลงานของนายยูโซะทั้งที่เป็นชาวไทยมุสลิมและชาวไทยพุทธ และยังมีผลงานการบันทึกเสียงไว้มากมายหลายผลงาน ซึ่งล่าสุด วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลได้เชิญนายยูโซะไปบันทึกภาพและเสียงและนำไปเผยแพร่วัฒนธรรมการแสดงคิเอร์สตูมนี้ไปทั่วประเทศ และผลงานชุดดังกล่าวได้กลายเป็นส่วนหนึ่งในผลงานสะสมในเชิงมานุษยวิทยาการดนตรี ซึ่งจะถูกนำไปเป็นข้อมูลในพิพิธภัณฑ์ดนตรีอุษาคเนย์ที่อยู่ระหว่างการดำเนินการก่อสร้างของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลในอนาคตอันใกล้นี้อีกด้วย

ผลงานที่สำคัญของนายยูโซะ นอกเหนือจากการบันทึกภาพและเสียงในหลายผลงานแล้ว นายยูโซะยังได้เข้าร่วมการแสดงเพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมทางด้านการแสดงของจังหวัดชายแดนภาคใต้ประเภทการแสดงคิเอร์สตูมในวาระสำคัญหลายครั้งด้วยกัน เช่น การแสดงในงานเทศกาลเดือนสิบ จังหวัดนครศรีธรรมราช การแสดงในงานมหกรรมศิลปะและวัฒนธรรม ของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ จังหวัดปัตตานี การให้ความร่วมมือเผยแพร่หลักการทางศาสนาสุขผ่านสื่อพื้นบ้านให้กับศูนย์ศาสนาสุขพื้นฐานภาคใต้ จังหวัดนครศรีธรรมราช รวมถึงงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เป็นต้น ซึ่งได้รับรางวัล ทั้งประกาศนียบัตร โล่เกียรตินิยม และ ของรางวัลในลักษณะอื่น เช่น กระเป๋าเดินทาง และ เสื้อเกียรติยศ เป็นต้น

ทัศนคติส่วนตัวของนายยูโซะเกี่ยวกับการแสดงคิเอร์สตูมนั้น นายยูโซะเปิดเผยว่า โดยส่วนตัวชอบการแสดงที่แฝงข้อคิดและคติเตือนใจชาวบ้าน โดยเฉพาะเรื่องของการดักเตือนให้เยาวชนห่างไกลจากยาเสพติด รวมถึงการย้ำเตือนไม่ให้คนที่เคยทำความผิดกลับไปกระทำความผิดเหล่านั้นซ้ำอีก นอกจากนี้ยังมีบทเพลงส่วนตัวที่แต่งเพื่อการให้สติเตือนใจอีกหลายเรื่อง เช่น เรื่องเกี่ยวกับการชี้แนะไม่ให้เป็นคนลักขโมย หรือเรื่องราวเกี่ยวกับการส่งเสริมให้เป็นคนที่ยืนทำมาหากิน เป็นต้น นอกจากนี้ในส่วนของบริษัทที่นายยูโซะเล่นให้ชมและมีผู้ชื่นชอบนั้น นายยูโซะเปิดเผยว่าแท้ที่จริงแล้วตนเองเป็นคนที่ไม่ชอบบทตลก แต่ที่เล่นบทตลกนั้นก็เพราะเพื่อให้ผู้ชม

ความสุขกับการแสดงของตนเพียงเท่านั้น อีกอย่างเนื่องด้วยตนเองเป็นคนชอบความยุติธรรมเป็นหลัก จึงชอบแสดงบทที่เป็นการให้แง่คิดและชี้้นำให้คนเดินตามทางศีลธรรมจรรยาที่ดีตามแนวความคิดและอุดมการณ์ของตนเองตามไปด้วย

ในการแสดงแต่ละครั้ง นายยูโซะจะได้ค่าแสดงครั้งละประมาณ ๔,๕๐๐ – ๖,๕๐๐ บาท แต่ต่อมาภายหลังได้รับค่าตัวระดับหมื่นกว่าบาทบ่อยครั้งขึ้น แต่ทั้งหมดก็จะนำมาแบ่งให้กับสมาชิกในคณะ ทั้งลูกคู่จำนวน ๑๐ – ๑๒ คน และบุคคลที่เกี่ยวข้องอื่นๆอีกด้วย นอกจากนี้หากมีเวลาว่างนายยูโซะจะเป็นวิทยากรสอนการแสดงดิเกร์สูดูให้กับเพื่อนบ้านและนักเรียนนักศึกษาโดยทั่ว โดยเฉพาะนักศึกษาของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานีที่นายยูโซะได้เสียดสละเวลามาฝึกซ้อมให้บ่อยครั้งเช่นกัน

การแสดงดิเกร์สูดูของนายยูโซะนั้นได้ใช้ความพยายามในการแสดงเพื่อรักษาแบบแผนและแนวทางแบบดั้งเดิมมาโดยตลอด และมีความใฝ่ฝันว่าสักวันหนึ่งจะเป็นหัวหน้าวงคณะแสดงดิเกร์สูดูให้ได้ และประสบความสำเร็จในวันนี้ที่มีคณะแสดงดิเกร์สูดูเป็นของตนเอง และการแสดงของนายยูโซะยังคงรักษาอุดมการณ์เดิมของตนเองไว้อย่างเหนียวแน่น คือการสอดแทรกคุณธรรมและจริยธรรม แต่ยังคงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบที่รักษาแบบแผนหลักดั้งเดิมไว้ รวมถึงบูรณาการเนื้อหาในการแสดงใหม่ๆเพื่อให้การแสดงดิเกร์สูดูยังคงอยู่จังหวัดชายแดนภาคใต้และสังคมไทยสืบต่อไป และเป็นที่ยอมรับตลอดไปตราบนานเท่านาน

นายชูดิง เจ๊ะแหว

นายชูดิง เจ๊ะแหว เกิดเมื่อวันที่ ๑ มีนาคม ๒๕๔๒ ที่ตำบลเจาะกือแย อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี และได้ย้ายไปอยู่ที่บ้านเลขที่ ๗๗ ตำบลสามะมา อำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส นายชูดิงเป็นนักแสดงดิเกร์สูดูเพียงหนึ่งในไม่กี่คน ที่ยึดการแสดงดิเกร์สูดูเป็นอาชีพโดยที่ไม่ประกอบอาชีพอื่น และนับเป็นนักแสดงดิเกร์สูดูอีกคนหนึ่งที่มีชื่อเสียงรู้จักกันดีโดยทั่วไปในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้และประเทศมาเลเซียตอนบน และเป็นบุคคลหนึ่งที่มีงานแสดงดิเกร์สูดูอย่างต่อเนื่องและยาวนานมาก และด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้จึงทำให้การเข้าถึงนายชูดิงเพื่อติดต่อการแสดงหรือพบปะพูดคุยเป็นไปได้ด้วยความยากลำบาก เนื่องจากต้องเดินสายไปแสดงยังสถานที่ต่าง ๆ นั้นเอง

สาเหตุที่สำคัญที่สร้างแรงจูงใจให้นายชูดิงหันมาชื่นชอบการแสดงดิเกร์สูดู เนื่องจากสมัยที่นายชูดิงยังเป็นเด็กอยู่นั้น มักมีคณะแสดงดิเกร์สูดูมาแสดงที่หมู่บ้านบ่อยๆ และนายชูดิงมักจะไปชมการแสดงทุกครั้งและมีความสนใจที่อยากจะฝึกฝน แต่ครอบครัวทางบ้านไม่สนับสนุน จึงไม่มีโอกาสได้เล่นดิเกร์สูดูในขณะนั้น ซึ่งคณะที่มีชื่อเสียงและเดินสายไปแสดงบ่อยๆเท่าที่นายชูดิง

ดิงจำได้คือคณะ กุมะลาลอ และ คณะยูโซะ ยาบี เป็นต้น แม้นายชูติงไม่มีโอกาสในการเรียนดิเกร์ฮูกับนักแสดงดิเกร์ฮูอาชีพเหล่านี้โดยตรงด้วยเหตุผลข้างต้นที่ครอบครัวไม่สนับสนุน แต่นายชูติงก็ได้ใช้ความพยายามในการจดจำรูปแบบ ลีลา ทำนองเพลง และสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดิเกร์ฮูทั้งหมดและนำมาฝึกฝนด้วยตนเองในเวลาต่อมา โดยการแอบนำมาฝึกฝนที่บ้านโดยที่ไม่ให้คนในครอบครัวเห็น จนกระทั่งนายชูติงอายุได้ ๑๒ ปี และเริ่มมีความชำนาญในการแสดงดิเกร์ฮูมากขึ้น จึงได้ชักชวนเพื่อนๆ ในหมู่บ้านเดียวกันมาตั้งคณะดิเกร์ฮูเป็นครั้งแรก และได้ตั้งชื่อคณะตามที่เพื่อนที่อาศัยในตัวเมืองปัตตานีตั้งชื่อไว้ว่า คณะ “ชูติง ลาเยปูเต๊ะ” ทั้งนี้เนื่องจากเพื่อนๆ มักสังเกตเห็นว่านายชูติงมักจะชอบแต่งชุดสีขาวเวลาแสดงดิเกร์ฮูนั่นเอง (คำว่า “ปูเต๊ะ” เป็นภาษามลายู แปลว่า สีขาว)

หลังจากที่เริ่มก่อตั้งในระยะหนึ่งแล้ว คณะดิเกร์ฮูของนายชูติง จึงได้มีโอกาสแสดงออกงานครั้งแรกในการแต่งงานของเพื่อนในหมู่บ้าน ซึ่งได้ภรรยาเป็นชาวตำบลเกาะรออำเภอรามัน จังหวัดยะลา ซึ่งตามประเพณีการแต่งของชาวชาวไทยมุสลิมในพื้นที่ เมื่อมีงานมงคลเช่นงานแต่งงาน มักจะมีการแสดงมหรสพพื้นบ้านในภาคกลางคืนด้วยเสมอ ซึ่งการแสดงดิเกร์ฮูนับเป็นหนึ่งในแสดงที่นิยมแสดงกัน และการแสดงในงานครั้งนี้ นับว่าสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับคณะดิเกร์ฮูของนายชูติงเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีคนชื่นชอบการแสดงและเป็นที่ล้าลือไปทั่วหมู่บ้านและพื้นที่ใกล้เคียง จึงทำให้คณะดิเกร์ฮูของนายชูติงเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้นตามไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นที่ อำเภอนะบะ จังหวัดสงขลา และในพื้นที่ ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้ง จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา และจังหวัดนราธิวาส รวมถึงฝั่งประเทศมาเลเซียตอนบน เช่น รัฐเปอร์ลิส รัฐกลันตัน รัฐตรังกานู รัฐไทรบุรี และข้ามแดนไกลไปถึงกรุงกัวลาลัมเปอร์ เมืองหลวงของประเทศมาเลเซียอีกด้วย โดยคณะดิเกร์ฮูของนายชูติงมีโอกาสดำเนินการแสดงและการเข้าร่วมประกวด จนได้รับรางวัลชนะเลิศหลายครั้งด้วยกันจากทั้งในและต่างประเทศ

นอกจากนี้นายชูติงยังได้อธิบายถึงรูปแบบการประชันแข่งขันดิเกร์ฮูในอดีตให้ฟังว่า ในสมัยก่อนการประชันหรือการเล่นดิเกร์ฮูนิยมประชันเป็นคู่ โดยเนื้อหาที่จะนำมาขับร้องและแสดงประชันกันจะไม่มีใครบอกก่อนล่วงหน้าว่าเป็นเรื่องอะไร ดังนั้นผู้แสดงดิเกร์ฮูในสมัยก่อนจึงต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบเป็นอย่างมากในการโต้ตอบเมื่อแสดงประชันกัน ซึ่งเมื่ออีกฝ่ายร้องได้หรือตั้งประเด็นกลับมา อีกฝ่ายต้องใช้ไหวพริบในการค้นสดเนื้อร้องหรือเอาเนื้อหามาสอดแทรกเพื่อตอบกลับหรือโต้กลับในทันที ทำให้เกิดความเร้าใจและน่าติดตามชมเป็นอย่างยิ่ง และนับเป็นเสน่ห์ที่สำคัญของดิเกร์ฮูอย่างหนึ่งที่ยังคงได้รับความนิยม และเป็นขนบธรรมเนียมในการแสดงมาจนถึงปัจจุบัน แต่ในปัจจุบันการแสดงแบบโต้ตอบเช่นนี้ได้มีการปรับเปลี่ยนมากขึ้น แต่มักเป็นการขับร้องด้วยการตั้งประเด็นของหัวข้อที่จะแสดงและต่างฝ่ายต่างเสริมเนื้อหาซึ่งกันและกัน ทำให้

ไม่เห็นความสามารถของนักแสดงดิเกร์สตูดิโอเช่นในอดีตที่ผ่านมาได้บ่อยครั้งนักดังเช่นก่อนสำหรับหัวข้อที่นำมาตั้งเป็นประเด็นการการแสดงนั้น อาจเป็นหัวข้อที่อยู่ในความสนใจของประชาชนในชุมชน หรือเป็นเรื่องราวสำคัญของบ้านเมือง บางครั้งบางทีอาจเป็นประเด็นในเชิงข่าวสารที่ต้องการนำมาเผยแพร่และสร้างความเข้าใจให้กับชุมชนที่ไปแสดงก็มีปรากฏอยู่บ่อยครั้ง

ไม่ว่าจะแสดงในรูปแบบใดก็แล้วแต่ นายชูดิงได้บอกแนวทางที่สำคัญในการเข้าไปยืนอยู่ในหัวใจคนดูถึงสิ่งสำคัญที่ผู้แสดงดิเกร์สตูดิโอต้องพึงระลึกไว้เสมอ คือการต้องพยายามทำทุกวิถีทางในการทำให้ผู้ชมติดตามการแสดงของผู้แสดงตลอดระยะเวลาที่เขาแสดง โดยนายชูดิงได้อธิบายตามความเข้าใจของเขาอย่างว่าทำยังไงก็ได้ไม่ให้ผู้ชมลุกขึ้นหนีไปจากสถานที่แสดงนั่นเอง ซึ่งเทคนิคนี้จะเป็นวิธีของแต่ละคนว่าจะทำอย่างไร

ในการแสดงดิเกร์สตูดิโอนั้น หากเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ก็มักจะไม่มีพิธีเชิฐดิเกร์สตูดิโอไปแสดง เนื่องจากผู้ที่เคร่งครัดทางศาสนาส่วนหนึ่งมองว่าการแสดงต่างๆ เช่น ดิเกร์สตูดิโอ ลิเก มะโย่ง วายังกลิต หรืออื่นๆที่เป็นมหรสพมักจะขัดกับหลักการทางศาสนาอิสลาม ซึ่งนายชูดิงยังให้ทัศนะว่าด้วยเหตุผลนี้คงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงดิเกร์สตูดิโอของเขาไประยะหนึ่ง ประกอบกับปัจจุบันมีมหรสพรูปแบบใหม่เข้ามามากมาย ทั้งภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ และความบันเทิงรูปแบบใหม่

สำหรับคณะกรรมการแสดงดิเกร์สตูดิโอของนายชูดิงนั้นประกอบด้วยสมาชิกประมาณ ๑๐ คน และได้รับค่าจ้างในการแสดงครั้งละประมาณ ๘,๐๐๐ บาท ซึ่งถือว่าเป็นจำนวนเงินที่สูงมากในการแสดงเมื่อเปรียบเทียบกับคณะอื่นๆ ที่สำคัญในการแสดงดิเกร์สตูดิโอของนายชูดิงยังเป็นการแสดงเพื่อทำหน้าที่ในการช่วยเหลือทางราชการในการสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างทางราชการกับชาวบ้านอีกด้วย เพราะที่ผ่านมาหากทางราชการต้องการนำเสนอหรือชักชวนให้ชาวบ้านให้ความร่วมมือหรือสร้างความเข้าใจในอะไรบางอย่างโดยตรงด้วยตัวหน่วยงานภาครัฐเองนั้น มักจะไม่ประสบความสำเร็จเท่ากับการใช้การแสดงดิเกร์สตูดิโอเป็นเครื่องมือในการทำทำความเข้าใจ และด้วยความที่เป็นคนที่มีอัธยาศัยไมตรีจึงทำให้นายชูดิงเป็นที่รู้จักและได้ออกผลงานบันทึกเสียงไว้หลายชุดด้วยกัน

ปัจจุบันนายชูดิงอาศัยอยู่กับภรรยาคนที่ ๕ มีลูกชาย ๓ คนและหญิง ๓ คน แม้จะชรามากแล้วแต่ก็ยังรักการแสดงดิเกร์สตูดิโอเป็นชีวิตจิตใจ และส่งเสริมสนับสนุนการแสดงดิเกร์สตูดิโอย่างต่อเนื่องถึงปัจจุบัน

นายมานพ แซ่ลีมา

นายมานพ แซ่ลีมา นับเป็นศิลปินนักแสดงดิเกร์ฮูลูอีกท่านหนึ่งที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันดีในจังหวัดชายแดนภาคใต้ นายมานพเกิดเมื่อวันที่ ๑ มกราคม ๒๔๕๘ ปัจจุบันพักอยู่บ้านเลขที่ ๒๘๕/๑ หมู่ ๑ ตำบลตันหยงมัส อำเภอกระแจะ จังหวัดนราธิวาส อาชีพปัจจุบันรับหน้าที่เป็นเจ้าหน้าที่ดูแลรักษาความสะอาด กองทุนสงเคราะห์การทำสวนยางที่อำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส และประกอบอาชีพทำสวนลองกองไปพร้อมกับการเล่นดิเกร์ฮูลูที่เป็นความสามารถเฉพาะตัว ปัจจุบันสมรสแล้วมีบุตรจำนวน ๓ คน เป็นผู้ชาย ๒ คนและผู้หญิง ๑ คน นายมานพสำเร็จการศึกษาชั้นสูงสุดคือชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ จากโรงเรียนสายบุรี “แจ้ง ประชาคาร” อำเภอสายบุรี จังหวัดปัตตานี

นายมานพเริ่มสนใจการแสดงดิเกร์ฮูลูมาตั้งแต่เด็ก ทั้งๆที่บ้านไม่มีใครที่มีความสามารถในการแสดงทางด้านนี้ โดยเริ่มเรียนการแสดงดิเกร์ฮูลูจากนายกูมะลาลอร์ ซึ่งเป็นคนในหมู่บ้านที่อำเภอสายบุรีในจังหวัดปัตตานีนั่นเอง ในการเรียนการสอนการแสดงดิเกร์ฮูลูของนายมานพนั้น จะไม่มีรูปแบบการเรียนการสอนที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับการแสดงเลียนแบบครูฝึกและตามโอกาสที่ครูเห็นเหมาะสมในการถ่ายทอดการแสดงว่าควรจะสอนเรื่องหรือเทคนิคด้านใดที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดิเกร์ฮูลูมากกว่า โดยส่วนใหญ่ใช้วิธีการในการเป็นลูกคู่ของคณะดิเกร์ฮูลูไปก่อน โดยค่อยๆเรียนรู้เทคนิคในการเป็นลูกคู่ โดยใช้วิธีครูพักลักจำเป็นหลัก ซึ่งเทคนิคที่สำคัญคือการจำบทและเจียนบทขึ้นมาเอง และนายมานพยังได้ตั้งข้อสังเกตว่า หากผู้ฝึกซ้อมเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ในการจดจำเรื่องราวต่างๆได้ดี และเป็นคนที่มีความประพฤติปฏิบัติก็สามารถที่จะเรียนรู้ได้เร็วตามไปด้วย

จากนั้นเมื่อได้รับประสบการณ์จากการเรียนการแสดงดิเกร์ฮูลูมาพอสมควรแล้ว จึงได้เริ่มแสดงดิเกร์ฮูลูเป็นอาชีพครั้งแรกเมื่อตอนอายุได้ ๑๕ ปี และเริ่มเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมากขึ้นเนื่องจากเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของนายมานพอยู่ที่น้ำเสียงที่ไพเราะและเป็นเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนใคร บางครั้งยังมีอารมณ์ขันสร้างความตลกขบขันในการแสดงให้กับผู้ชมเป็นอย่างมาก ที่สำคัญคือในการแสดงนายมานพจะเป็นนักแสดงดิเกร์ฮูลูคนหนึ่ง ที่ใช้ทั้งภาษาไทยและภาษามลายู(ภาษายาวี)ในการแสดงอย่างสม่ำเสมอ และความมีเสน่ห์ของนายมานพทำให้นายมานพเป็นนักแสดงดิเกร์ฮูลูที่มีโอกาสออกผลงานบันทึกเสียงไว้กว่า ๑๐ ผลงาน และได้รับเชิญไปแสดงในภูมิภาคต่างๆอย่างสม่ำเสมอ นอกจากนี้ยังได้รับเชิญให้เป็นการมการตัดสินการแสดงดิเกร์ฮูลูหลายครั้งด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นที่เมืองโกตาบารู รัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย หรือในประเทศไทย ทั้งที่อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา จังหวัดสตูล อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี จังหวัดนครศรีธรรมราช และยังเป็นวิทยากรพิเศษในการนำสื่อศิลปะพื้นบ้านประเภทการแสดงดิเกร์ฮูลูนี้ ไปเผยแพร่ข่าวสารทางด้าน

สุขภาพอนามัยให้กับประชาชนในพื้นที่ต่างๆตามโครงการของกระทรวงสาธารณสุขอีกด้วย ทั้งนี้ด้วยความที่เป็นคนที่มีบุคลิก “ตลกและอารมณ์ดี” ของนายมานพนั่นเองที่สามารถทำให้เข้าถึงประชาชนในพื้นที่และเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป โดยหัวข้อที่นายมานพสามารถรณรงค์ให้ประชาชนในพื้นที่หันมาใส่ใจเรื่องสุขลักษณะและสุขภาพอนามัยนั้นมีหลายประเด็นด้วยกัน ทั้งเรื่องของการป้องกันโรคเอดส์ การใช้ส้วมที่ดีถูกสุขลักษณะ เรื่องของยาเสพติด เป็นต้น

การแสดงของนายมานพแม้จะได้ค่าตัวเพียงแค่คืนละ ๘๐๐ บาทต่อก็น่าติดตาม ซึ่งอาจดูเหมือนเป็นจำนวนที่น้อยมาก แต่ในความเป็นจริงการแสดงของนายมานพนั้นเป็นการแสดงคนเดียว โดยที่ไม่ต้องเตรียมลูกคู่ เนื่องจากผู้ว่าจ้างจะเตรียมลูกคู่ไว้ให้ ดังนั้นค่าจ้างจำนวน ๘๐๐ บาท สำหรับนายมานพเพียงคนเดียวจึงถือว่าเป็นจำนวนที่มาก นายมานพยังให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวนี้ด้วยว่า นับว่าเป็นสิ่งที่สะดวกสบาย เพราะไม่ต้องรับผิดชอบค่าตัวหรือจัดเตรียมลูกคู่ เพราะเป็นเรื่องที่ลำบากและวุ่นวาย และบางครั้งการจัดเตรียมลูกคู่ด้วยตนเองต้องรับผิดชอบเรื่องอื่นๆมากกว่าเรื่องของค่าตอบแทน เช่น เรื่องของอาหารการกิน ค่ายาพาหนะในการเดินทาง หรือแม้กระทั่งเรื่องของค่าที่พักในกรณีที่ต้องเดินทางแสดงยังที่ไกลๆในกรณีที่เจ้าภาพไม่ได้จัดเตรียมที่พักไว้ให้ สำหรับการค่าตอบแทนลูกคู่ในส่วนใหญ่มักจะเตรียมไว้ให้คณะละ ๕๐๐ บาท แต่ในยุคปัจจุบันราคาอาจสูงขึ้น ขึ้นอยู่ความสามารถของคณะลูกคู่และงานที่รับไปแสดง

สำหรับทัศนะส่วนตัวของนายมานพต่อการแสดงดิเกร์สูลูนันต์ได้ให้ความคิดเห็นที่น่าสนใจมาก กล่าวคือนายมานพมองว่ารัฐบาลหรือส่วนราชการควรให้ความสำคัญการแสดงดิเกร์สูลูนันต์ โดยเฉพาะการส่งเสริมให้เยาวชนได้มีโอกาสเข้ามาสัมผัสบทบาทในการอนุรักษ์สืบสานการแสดงประเภทนี้ เพราะจะทำให้เยาวชนไม่ไปหลงใหลกับสิ่งที่ไม่ดีงาม และควรมีการนัดพบปะสัปดาห์ที่บ้านแขนงต่างๆอย่างสม่ำเสมอ อย่างน้อยปีละ ๑ – ๒ ครั้ง เพื่อเป็นการระดมความคิดเห็นแลกเปลี่ยนเรียนรู้การแสดงระหว่างกัน ส่วนการจัดการแข่งขันกันนั้นนายมานพมองว่าเป็นสิ่งที่ดี แต่สิ่งที่อยากเรียกร้องคือ รางวัลที่ได้รับนั้น ควรจะเปลี่ยนจากเงินเป็นเครื่องดนตรี เนื่องจากท่านมองว่าในปัจจุบันเครื่องดนตรีที่คิन्नหายาก และส่วนใหญ่มีราคาแพง ดังนั้นการได้รางวัลเป็นเครื่องดนตรีที่ดีสามารถนำมาประกอบอาชีพการเล่นดิเกร์สูลูนันต์ได้อีก และน่าจะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดสำหรับการประกวดเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมด้านนี้

นายหะมะ แบลือแบ

นายหะมะ แบลือแบ เป็นหัวหน้าคณะดิเกร์ฮูลู คณะ “มะ ยะหา” อาศัยอยู่บ้านเลขที่ ๑๒๘ หมู่ที่ ๑ ตำบลบาโระ อำเภอยะหา จังหวัดยะลา สมรสแล้วมีบุตรจำนวน ๓ คน ประกอบอาชีพหลักเป็นนักการภารโรง และเล่นดิเกร์ฮูลูเป็นอาชีพเสริม

นายหะมะสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๓ ที่โรงเรียนใกล้บ้าน ในระหว่างที่ศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๓ ได้เริ่มเล่นดิเกร์ฮูลูพร้อมกับเพื่อนๆ ในโรงเรียน โดยในขณะนั้นเป็นการร้องเล่นเพื่อความสนุกสนานตามประสาเด็ก แต่ในความร้องเล่นนั้นก็เริ่มทำให้นายหะมะเริ่มมีความสนใจการแสดงดิเกร์ฮูลูอย่างจริงจังแบบไม่รู้ตัว และหลังจากนั้นไม่นานนายหะมะเริ่มแสดงดิเกร์ฮูลูให้เพื่อนๆ ได้ชมกัน โดยเป็นการเล่นในหมู่บ้านและในโรงเรียนก่อน จากนั้นเมื่อสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๓ นายหะมะก็ได้ช่วยงานทางบ้านและเล่นดิเกร์ฮูลูไปพร้อมกัน จนกระทั่งได้ตั้งคณะดิเกร์ฮูลูของตัวเองโดยใช้ชื่อคณะว่า “มะ ยะหา” ซึ่งใช้ชื่อตัวเองร่วมกับชื่อของอำเภอบ้านเกิดเป็นชื่อคณะนั่นเอง

นอกจากจะรับการแสดงดิเกร์ฮูลูเป็นอาชีพเสริมอย่างหนึ่งแล้ว นายหะมะยังอาสาเป็นวิทยากรสอนการแสดงดิเกร์ฮูลูให้กับเยาวชนในหมู่บ้านและชุมชนใกล้เคียงอีกด้วย โดยการดัดแปลงวิธีการบรรเลงและการสอนให้กับเยาวชนในท้องถิ่น นอกจากนี้ยังออกผลงานบันทึกเสียงการแสดงอีกหลายชุดด้วยกัน

ความโดดเด่นของนายหะมะไม่ได้อยู่ที่ฝีมือการแสดงดิเกร์ฮูลูเพียงอย่างเดียว แต่ยังอยู่ที่ความรู้ความสามารถในการแต่งบทร้องต่างๆ ได้เป็นอย่างดี โดยจุดเด่นของเพลงที่นายหะมะแต่งอยู่ที่การใช้ภาษาผสมผสานกันระหว่างภาษาไทยและภาษายาวี เพลงที่นายหะมะแต่งไว้และเป็นเพลงที่มีชื่อเสียงได้แก่ เพลงไอ้ชุมพร เพลงยาเสพติด เพลงมารักกัน เป็นต้น และหลายเพลงยังเป็นที่คุ้นเคยของนักฟังเพลงดิเกร์ฮูลูโดยทั่วไปมาจนถึงทุกวันนี้

เหตุการณ์ความภาคภูมิใจในการแสดงดิเกร์ฮูลูของนายหะมะที่สำคัญครั้งหนึ่ง คือการได้มีโอกาสไปแสดงดิเกร์ฮูลูในงาน “ทักษิณเทรคแฟร์” ที่ห้างสรรพสินค้าพาต้า ในกรุงเทพมหานคร และได้ใช้การแสดงดิเกร์ฮูลูอบรมผู้ชมที่เป็นเยาวชนในเรื่องของยาเสพติดและเรื่องของการณรงค์การเลือกตั้ง เป็นต้น ซึ่งยังคงเป็นความประทับใจของนายหะมาจนถึงวันนี้

จุดเด่นของเพลงที่นายหะมะใช้ในการขับร้อง คือการใช้บทเพลงที่แต่งเองทั้งหมดในการขับร้อง โดยนายหะมะจะใช้หลักการแต่งเพลงของคณะโดยนำเอาทำนองเพลงของไทยสมัยนิยมที่มีชื่อเสียงรู้จักกันดีในยุคนั้นๆ มาใส่เนื้อร้องที่เป็นภาษาไทยผสมกับภาษายาวี และปรากฏว่าได้รับความนิยมจากผู้ฟังเป็นอย่างมาก เนื่องจากผู้ฟังจะคุ้นหูและจดจำเนื้อเพลงได้เร็วจากทำนองเพลงสมัยนิยมเดิมๆ ที่เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีอยู่แล้ว เช่น เพลงปูไข่ไก่หลง เป็นต้น

สำหรับสมาชิกในคณะศิษย์ของนายหะมะ ทั้งลูกพี่และตัวนายหะมะเองนั้น ประกอบด้วยสมาชิกจำนวน ๑๒ คน เวลาที่รับงานแสดงสมาชิกทุกคนจะแต่งตัวเหมือนกัน เว้นแต่นายหะมะซึ่งเป็นหัวหน้าจะแต่งกายให้แตกต่างจากลูกพี่ เพื่อความโดดเด่นและแสดงตัวให้ผู้ชมทราบว่าตนเองเป็นหัวหน้าวงนั่นเอง โดยการแสดงแต่ละครั้งจะได้ค่าจ้างครั้งละประมาณ ๒,๕๐๐ บาท และนำมาแบ่งให้สมาชิกในวงตามสัดส่วน โดยหัวหน้าวงจะได้จำนวนมากกว่าลูกพี่ แต่นายหะมะไม่ได้เปิดเผยจำนวนเงิน เนื่องจากให้เหตุผลว่าสัดส่วนเงินขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่าง เช่น ระยะเวลาในการแสดง การเดินทาง ที่พักหากแสดงในต่างพื้นที่ และอาหารการกินที่ต้องรับผิดชอบสมาชิกในคณะ เป็นต้น งานแสดงที่นายหะมะรับการแสดงมีหลายประเภทงาน เช่น งานกาชาด งานแต่งงาน หรืองานพิธีการต่างๆ

นายหะมะยังได้ฝากแง่คิดไว้ว่า คนตรีและศิลปินการแสดงที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ต่างๆ ล้วนแล้วแต่มีประโยชน์มากกว่าความบันเทิง เพราะสามารถนำมาผสมผสานสร้างสรรค์ให้สิ่งเหล่านี้กลายเป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์เรื่องราวข่าวสารต่างๆ ให้กับประชาชนในพื้นที่ได้ ดังเช่นประสบการณ์ตรงของนายหะมะที่ใช้การแสดงศิษย์ของนายหะมะเผยแพร่ข่าวสารเรื่อง ยาเสพติด การใช้สิทธิในการเลือกตั้ง และการคุมกำเนิด เป็นต้น

สละ

นายมะดาโอะ มะอาแซ

นายมะดาโอะ มะอาแซ สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ ที่โรงเรียนบ้านลาแล และย้ายไปโรงเรียนปอเนาะปูโนะในเวลาต่อมา ปัจจุบันพักอยู่บ้านเลขที่ ๓๖ หมู่ ๑ บ้านลาแล ตำบลปูดยะ อำเภอสุไหงโก-ลก จังหวัดนราธิวาส สถานภาพปัจจุบันสมรสแล้ว มีบุตรชายจำนวน ๓ คน มีอาชีพหลักในการทำสวนลองกองและสวนมะพร้าว ซึ่งก่อนหน้านี้นายหะมะทำนาด้วย

นายมะดาโอะได้เริ่มเรียนสละจากลูกพี่ตั้งแต่สมัยยังเล็ก จากนั้นได้รับการถ่ายทอดการแสดงสละมาเป็นระยะ และเริ่มแสดงในหมู่บ้านในงานต่างๆ ด้วยจิตอาสา จนได้รับการขนานนามว่าเป็นผู้หนึ่งที่ร่ำสละได้สวยที่สุดในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย หลังจากนั้นจึงได้เริ่มแสดงในงานพิธีต่างๆ ทั้งงานแต่งงาน งานวันฮารีรอยอ ตลอดจนในงานพิธีกรรมอื่นๆ เช่น การแสดงหลังฤดูการเก็บเกี่ยว โดยในการแสดงในช่วงฤดูหลังการเก็บเกี่ยวมักจะแสดงควบคู่ไปกับการแสดงมะโย่ง

นายมะดาโอะเล่าให้ฟังว่าในการฝึกฝนการแสดงสละนั้น จะมีการให้ครูเหมือนกับศิลปินการแสดงทั่วไป โดยเริ่มจากการประกอบพิธีบูชาครูด้วยการนำผ้าขาวหรือผ้าปาเต๊ะ (ผ้า

พื้นเมืองของจังหวัดชายแดนภาคใต้) อย่างใดอย่างหนึ่งจำนวน ๑ ผืน ข้าวเหนียวแดง และข้าวเหนียวเหลืองรวมกัน ๑ งาน ไร่ดัมหรือไร่ดัม ไปไหว้ครูก่อนที่จะเริ่มต้นฝึก หลังจากที่มีการไหว้ครูเพื่อฝากเนื้อฝากตัวเป็นลูกศิษย์แล้ว จะมีการเรียนการแสดงที่โรงแสดงลิละ ซึ่งเป็นสถานที่ที่สร้างขึ้นเอง มีลักษณะคล้ายกับบ้านแต่ไม่มีหลังคา และไม่มีการยกพื้น ขนาดโรงฝึกจะกว้างประมาณ ๕ เมตร ซึ่งเป็นความกว้างที่เหมาะสมกับการแสดงลิละ โดยนายมะดาโอะเริ่มฝึกฝนการแสดงตั้งแต่อายุ ๑๘ ปีพร้อมกับเพื่อนๆ ในหมู่บ้านอีกหลายคนที่มีความสนใจ หลังจากเสร็จสิ้นการฝึกซ้อม จะมีประเพณีที่นิยมทำอย่างหนึ่ง คือการนำไก่มาเชือดเพื่อเอาเลือดไปหยดในหลุมที่ขุดไว้ในโรงฝึก เพื่อเป็นการบูชาและขอบคุณครูอีกครั้งหนึ่ง

นายมะดาโอะยังให้ข้อมูลที่น่าสนใจว่าการแสดงลิละในสมัยก่อน ไม่ได้เป็นการแสดงเพื่อความสวยงามเหมือนปัจจุบัน เป็นนับเป็นการสู้รบของชายชาตรีในพื้นที่แหลมมาลายูอย่างหนึ่ง และจะมีการใช้ดนตรีประกอบ เช่น ปี่ กลอง ฉิ่งใหญ่ แต่ในระยะหลังการแสดงลิละในความเป็นศิลปะการป้องกันตัวนั้นแทบจะไม่มีให้พบเห็นแล้ว แต่กลายเป็นการแสดงเพื่อรักษาวัฒนธรรมและเพื่อการท่องเที่ยวเป็นหลัก นอกจากนี้ยังแสดงในโอกาสพิเศษอื่นอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงเพื่อให้ข้าราชการชั้นสูงที่เดินทางมาตรวจราชการในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ชม ซึ่งแสดงในหลายพื้นที่ ทั้งปัตตานี ยะลา และนราธิวาส แต่การแสดงที่นายมะดาโอะมีความภูมิใจในการแสดงมากที่สุด คือการมีโอกาสได้ถวายการแสดงต่อหน้าพระพักตร์ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์และการแสดงต้อนรับ จอมพลประภาส จารุเสถียร ที่เดินทางมาตรวจราชการในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้อีกด้วย

การแสดงในแต่ละครั้งนายมะดาโอะจะได้รับค่าตอบแทนครั้งละ ๕๐๐ บาท แม้จะเป็นเงินไม่มากแต่ก็ถือเป็นจำนวนเงินที่สามารถเลี้ยงปากท้องตนเองและครอบครัวได้ นอกจากนี้ในช่วงบั้นปลายของชีวิตนายดาโอะยังได้ตั้งปณิธานว่าหากเขาชนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ไม่ว่าจะเป็นชาวไทยพุทธหรือชาวไทยมุสลิมมีความประสงค์จะฝึกหัดการแสดงลิละ นายมะดาโอะมีความยินดีที่จะถ่ายทอดศิลปะการแสดงชนิดนี้ให้คงอยู่ต่อไปโดยไม่มีการเลือกศาสนา และไม่จำกัดว่าต้องเป็นผู้ชายเท่านั้นที่ฝึกฝนได้ แต่หากเป็นผู้หญิงตนเองก็ยินดีที่จะฝึกฝนให้เช่นเดียวกัน

กรือโต๊ะ

นายมาหามะ สะแลแม

นายมาหามะ สะแลแม เกิดที่บ้านเลขที่ ๗๔ บ้านบุญเกะ ตำบลมูโนะ อำเภอสุโขทัย โกลก จังหวัดนราธิวาส และในปัจจุบันยังคงพำนักที่นี่ นายมาหามะสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนปอเนาะ หมู่ ๑ ตำบลบุญเกะ อำเภอสุโขทัย โกลก จังหวัดนราธิวาส มีอาชีพหลักในการทำนาและทำสวนยางพารา สมรสแล้วมีบุตรจำนวน ๕ คน เป็นชาย ๑ คน และหญิง ๔ คน ด้วยความที่บุพการี คือทั้งคุณปู่และคุณพ่อเป็นนักเล่นกรือโต๊ะมาก่อน นายมาหามะจึงได้ซึมซับการเล่นกรือโต๊ะมาตั้งแต่เด็ก กล่าวคือนักดนตรีโดยสายเลือดนั่นเอง

อย่างไรก็ตามการฝึกการเล่นกรือโต๊ะนั้น นายมาหามะไม่ได้ฝึกกับปู่หรือบิดาโดยตรง แต่อาศัยการไปฝึกกับญาติผู้ใหญ่ในหมู่บ้านเดียวกัน เริ่มแรกนายมาหามะเริ่มต้นด้วยการเป็นลูกคู่และค่อยๆสั่งสมประสบการณ์ จนกระทั่งพัฒนาความรู้ความสามารถและเทคนิคลีลาต่างๆในการแสดงอย่างสม่ำเสมอ จนกระทั่งมีความสามารถเป็นลูกคู่ที่ดีในระดับหน้าของหมู่บ้าน แม้ว่าขณะนั้นจะมีอายุเพียง ๑๗ ปีก็ตาม

นอกจากความพยายามในการฝึกฝนในการเป็นลูกคู่ของคณะกรือโต๊ะแล้ว สิ่งหนึ่งที่ทำให้นายมาหามะมีความเหนือชั้นว่าผู้เล่นกรือโต๊ะในระดับเดียวกัน คือการศึกษาค้นคว้าความรู้เกี่ยวกับการสร้างตัวกลองกรือโต๊ะควบคู่กันไป ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์และใช้กับการเล่นกรือโต๊ะได้เป็นอย่างดี และยังได้ศึกษาหาความรู้ในการทำใบกรือโต๊ะ (หน้ากลองตีที่ทำมาจากไม้) ควบคู่กันไป จึงถือได้ว่านายมาหามะเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านกรือโต๊ะในทุกรูปแบบ ทั้งการเล่นและการซ่อมสร้างอย่างที่จะหาใครมาจับตัวได้ยาก

ด้วยความที่เป็นผู้ใฝ่รู้และรักการแสดงกรือโต๊ะอย่างจริงจัง จึงทำให้นายมาหามะเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับในแวดวงนักแสดงหรือโต๊ะอย่างกว้างขวาง จนเมื่อทางบ้านทั้งบิดา มารดา คุณปู่และคุณย่าเสียชีวิตลงทั้งหมด นายมาหามะจึงได้สืบสานการแสดงกรือโต๊ะต่อมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยเป็นหัวหน้าวงกรือโต๊ะคณะ “อินทรีดำ” (ภาษามลายูเรียกว่าคณะ “มาเฆาะอิดเต”) และได้รับตำแหน่งหัวหน้าคณะเหยี่ยว (ภาษามลายูเรียกว่าคณะ “อาเนาะแอแม”) ไปพร้อมกัน โดยได้สร้างความยิ่งใหญ่ให้กับคณะทั้ง ๒ ที่เป็นหัวหน้าวงด้วยการสร้างความสนใจในการแสดงดนตรีชนิดนี้ให้กับคนหนุ่มรุ่นใหม่ในหมู่บ้าน แต่ละคณะที่รับผิดชอบจึงมีสมาชิกเป็นชายหนุ่มในหมู่บ้านไม่ต่ำกว่า ๑๕ คน โดยแบ่งเป็น ๒ วง วงละ ๗ – ๘ คน

ความรู้ความสามารถในฝีมือการบรรเลงกรือโต๊ะส่วนตัว ผนวกกับความสามารถในการฝึกฝนและสร้างแรงบันดาลใจให้กับคนอื่นในการแสดงกรือโต๊ะ จึงทำให้ชื่อเสียงของนายมาหามะและคณะกรือโต๊ะของเขาทั้ง ๒ คณะ มีชื่อเสียงไปทั่วจังหวัดชายแดนภาคใต้ และนายมาหามะได้กล่าวว่า “พร้อมที่จะรับเชิญไปแข่งขันทุกหนแห่ง” ผลงานที่โดดเด่นของนายมาหามะในการแสดง กรือโต๊ะคือการได้รับรางวัลชนะเลิศในหลายเวที ทั้งในพื้นที่และต่างจังหวัดโดยเฉพาะการแข่งขันในอำเภอเวียงและอำเภอสู่โขงโก-ลก จังหวัดนราธิวาสซึ่งถือได้ว่าเป็นพื้นที่ที่มีการประชันแข่งขันกรือโต๊ะมากที่สุดในประเทศไทย คณะของนายมาหามะก็ได้รับรางวัลชนะเลิศนับครั้งไม่ถ้วน แต่สิ่งที่ภูมิใจที่สุดในที่สุดคือการที่ได้มีโอกาสจัดการแสดงกรือโต๊ะให้กับข้าราชการชั้นผู้ใหญ่จากสวนกลางที่ลงมาตรวจราชการในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างสม่ำเสมอ

จุดเด่นของคณะกรือโต๊ะของนายมาหามะที่ทำให้ประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียง นายมาหามะได้เปิดเผยว่า “เป็นเพราะสมาชิกในวงเป็นคนรุ่นใหม่ ทำให้มีพลังแข็งแรงในการเล่น มีความพร้อมและพลกำลังที่ดีเสมอ จึงทำให้สมรรถภาพของสมาชิกมีความพร้อมกว่าหลายๆคณะ และนำไปสู่ความเป็นกลุ่มก้อนที่ดีในการแสดงตามมาด้วย ทั้งอดทน ดีได้เป็นระยะเวลานาน และมีความพร้อมเพรียง นอกจากนี้ด้วยความที่เป็นคนสนใจในเรื่องการซ่อมสร้างกรือโต๊ะควบคู่ไปกับการแสดงแข่งขันกรือโต๊ะ จึงทำให้ได้เปรียบในการวิเคราะห์ตัวเองและคู่แข่งได้เป็นอย่างดี พร้อมแก้ไขปัญหและสถานการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นระหว่างการประชันขันแข่งได้ตลอดเวลา และลักษณะเด่นประการท้ายสุดนี้ได้สร้างความเชื่อมั่นให้กับสมาชิกในวงเวลาแข่งขันตามไปด้วย

นายมาหามะยังได้กล่าวถึงการประชันขันแข่งกรือโต๊ะในอดีตว่า การในแข่งขันหรือการแสดงจะไม่มีคำว่าจ้างในการแสดง ทุกคนจะเข้ามาด้วยความสมัครใจที่จะช่วยเหลือหมู่บ้านให้มีชื่อเสียงในการแข่งขัน และผลรางวัลจากชัยชนะจะได้เป็นถ้วยรางวัลแทนเงินทอง โดยการประกวดแข่งขันจะวัดกัน ๒ ลักษณะ คือ ประเภทเสียงดัง และ ประเภทความพร้อมเพรียงซึ่งคณะของนายมาหามะก็สามารถคว้ารางวัลมาได้ทั้ง ๒ ประเภทแทบทุกครั้ง

สำหรับช่วงเวลาที่มีการแข่งขันกันจะเป็นช่วงเวลาหลังการเก็บเกี่ยวพืชผลทางการเกษตร แต่จะอยู่ก่อนช่วงวันปอซอ (ปอซอ หมายถึง ช่วงวันถือศีลอดของพี่น้องชาวไทยมุสลิม) โดยสิ่งที่นายมาหามะมีความภูมิใจที่สุดในการเป็นนักแสดงกรือโต๊ะ คือการได้เห็นคนหนุ่มในหมู่บ้านเข้ามารวมคณะด้วยความสมัครใจและไม่หวังผลตอบแทนเรื่องเงินทอง แต่ได้รับผลตอบแทนเป็นการออกกำลังกายและการได้รับประทานอาหารไปพร้อมกันก็เพียงพอแล้ว หรือหากการไปแข่งขันได้เงินรางวัล แม้จะได้แบ่งปันกันคนละ ๕๐ บาทแต่ทุกคนก็พอใจและมีความสุขกับชัยชนะเหล่านั้นแล้ว

สำหรับแนวความคิดที่นายมาหามะต้องการฝากไว้เกี่ยวกับการแสดงกรือไต่ะ คือ ต้องการให้คณะกรือไต่ะพยายามชักชวนคนหนุ่มในหมู่บ้านมาเล่นกรือไต่ะกันให้มาก เพื่อเป็นการสืบสานการแสดงเหล่านี้ให้คงอยู่สืบราบานเท่านาน และหากเป็นไปได้อยากให้คณะกรือไต่ะแต่ละคณะพยายามสร้างเอกลักษณ์ของแต่ละคณะเอง ด้วยการใส่เครื่องแต่งกายหรือการสวมหมวกที่มีลักษณะเดียวกันของสมาชิกในแต่ละคณะ เพื่อให้ผู้ชมที่เข้ามาชมเห็นถึงความสมัครสมานสามัคคีที่สะท้อนผลออกมาให้เห็นว่าการแสดงชนิดนี้นั้นความสามัคคีของสมาชิกและชุมชนมากกว่าชัยชนะในการแข่งขันนั่นเอง

นายยะปา หะยีสาลแลแม

นายยะปา หะยีสาลแลแม เกิดที่บ้านละหาร สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๒ จากโรงเรียนบ้านเว้ง ตำบลเว้ง อำเภอเว้ง จังหวัดนราธิวาส อาศัยอยู่ในบ้านเลขที่ ๖๕ หมู่ที่ ๑ ตำบลเว้ง อำเภอเว้ง จังหวัดนราธิวาส สมรสแล้วมีบุตรจำนวน ๕ คน เป็นชาย ๑ คน และหญิงจำนวน ๔ คน มีอาชีพหลักคือการทำสวนยางและการทำสวนผลไม้

นายยะปามีความสนใจในการเล่นกรือไต่ะมาตั้งแต่เด็ก ซึ่งในขณะนั้นอายุได้ประมาณ ๑๐ ขวบเท่านั้น โดยมีโอกาสได้ฝึกฝนทักษะการเล่นกรือไต่ะมาจากวิทยากรที่มีความรู้ความสารถทางด้านการเล่นกรือไต่ะในท้องถิ่น คือ นายซุมะ วาเงาะห์ ซึ่งขณะนี้เสียชีวิตไปนานแล้ว สำหรับวิธีการฝึกการเล่นกรือไต่ะที่หมู่บ้านนี้ จะมีการสร้างโรงเรือนไว้ที่ในหมู่บ้านละหารสำหรับการเรียนกรือไต่ะโดยเฉพาะลักษณะคล้ายๆกับกระท่อมหลังเล็กๆ ซึ่งนายยะปาได้เรียนรู้การเล่นกรือไต่ะจากสถานที่แห่งนี้มาตั้งแต่เด็ก อีกทั้งด้วยความสามารถเฉพาะตัวที่สามารถจดจำสิ่งต่างๆได้รวดเร็วจึงทำให้นายยะปาเก็บเกี่ยวทักษะการเล่นกรือไต่ะจากคนรอบข้างด้วยวิธีครูพักลักจำอีกส่วนหนึ่ง แล้วนำมาฝึกฝน ปรับปรุง และสร้างเทคนิคจากการสังเกตวิธีการของคนอื่นอีกแนวทางหนึ่งด้วย

ด้วยความที่เป็นคนที่มีจิตใจรักในการเล่นกรือไต่ะและสนใจฝึกหัดมาตั้งแต่เด็ก เมื่อมีความชำนาญมากขึ้น นายยะปาจึงได้ตั้งคณะกรือไต่ะขึ้น โดยใช้ชื่อว่าคณะ “ละหาร” ซึ่งเป็นชื่อเดียวกับหมู่บ้านที่ตนเองอาศัยนั่นเอง และคณะดังกล่าวได้ออกแสดงและประชันขันแข่งไปทั่วพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งที่จังหวัดนราธิวาส จังหวัดยะลา และจังหวัดสงขลา จนมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับโดยทั่วไปอีกคณะหนึ่ง และได้รับรางวัลต่างๆมากมายเช่นกัน แต่รางวัลที่นายยะปามีความภูมิใจมากที่สุดคือ การได้รับรางวัลชนะเลิศในการแข่งขันการประกวดกลองกรือไต่ะในงานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ ๓ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา (ปัจจุบันคือ

มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา) รวมถึงการแข่งขันกรีฑาโต๊ะในงานกาชาดของจังหวัดนราธิวาส นอกจากนี้คณะกรรมการโต๊ะ “ละหาร” ของนายยะปาได้เคยได้รับเกียรติบัตรชนะเลิศในการแข่งขันกรีฑาโต๊ะคลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ ๒๐๐ ปี อีกด้วย

นายยะปายังได้เปิดเผยเคล็ดลับในการชนะการแข่งขันด้วยว่า ส่วนหนึ่งมาจากการใช้กลองที่มีหลายขนาดผสมผสานกันไป ทั้งกลองขนาดใหญ่ที่มีความลึก ๑๓ นิ้ว กว้าง ๑๓ – ๑๔ นิ้ว กลองขนาดกลางที่มีความลึก ๑๒ นิ้ว กว้าง ๑๒ นิ้ว และกลองขนาดเล็กที่มีขนาดความลึก ๑๐ นิ้ว และกว้าง ๑๐ นิ้ว และกลองขนาดเล็กนี้เองที่ทำให้คณะกรรมการโต๊ะของนายยะปาได้รับรางวัลชนะเลิศเนื่องจากทำให้เกิดการประสานเสียงที่ไม่เหมือนกับคณะอื่นๆ

ในคณะกรรมการโต๊ะของนายยะปา มีกลองทั้งสิ้นจำนวน ๙ ใบ ซึ่งมีจำนวนพอดีกับจำนวนสมาชิกในวง คือ ๙ คน สมาชิกในวงส่วนใหญ่จะเป็นชายหนุ่มในหมู่บ้านที่มีอายุประมาณ ๒๐ – ๔๐ ปี ซึ่งเป็นคนหนุ่มแทบทั้งสิ้น ทำให้มีพลังกำลังและความอดทนในการเล่นกรีฑาโต๊ะมากกว่าคณะอื่นๆ การรับงานกรีฑาโต๊ะของคณะกรรมการโต๊ะของนายยะปานั้น จะรับเฉพาะการแข่งขันเท่านั้น และอาจมีการรับงานพิเศษอื่นๆบ้าง เช่น การแสดงโชว์ตามสถานที่ต่างๆตามความเหมาะสม

สำหรับเทคนิคในการการแสดงกรีฑาโต๊ะของนายยะปานั้น จะเริ่มต้นด้วยการให้หัวหน้าวงตีกรีฑาโต๊ะนำก่อน จากนั้นลูกคู่ที่เหลือจะตีรับ โดยลูกคู่แต่ละคนจะตีจังหวะแบบจังหวะของใครของคนนั้น โดยใช้เวลาตีครั้งละประมาณ ๕ นาที แล้วจึงหยุดพักการตี จากนั้นจึงตีต่อ โดยตีสลับกันไปมาเช่นนี้เรื่อยไป โดยส่วนใหญ่มักจะเริ่ม เล่นตั้งแต่เวลา ๒๔.๐๐ นาฬิกา จนถึง ๑๒.๐๐ น. ของวันใหม่

นายยะปายังได้ฝากข้อคิดที่น่าสนใจไว้ประการหนึ่ง คือ ต้องการให้สืบสานวิธีการเล่นกรีฑาโต๊ะแบบเดิมไว้ให้นานที่สุด ไม่อยากให้มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการบรรเลง เพราะจะทำให้สูญเสียวัฒนธรรมการแสดงแบบดั้งเดิมไปได้ง่าย นอกจากนี้ยังอยากให้มีการส่งเสริมการแสดงหรือการประกวดกรีฑาโต๊ะให้มากขึ้นกว่าเดิมด้วย

มะโย่ง

นายอาแว เมาะหะมะ

นายอาแว เมาะหะมะ เป็นหัวหน้าคณะมะโย่ง คณะ “เปาะวอ” เกิดเมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๖๔ ประกอบอาชีพทำนาและเป็นบอมอ (บอมอ เป็นภาษามาลายู แปลว่า หมอ ซึ่งส่วนใหญ่ใช้

เรียกหมอพื้นบ้าน) นายอาแวพักอยู่ที่บ้านเลขที่ ๕๖ หมู่ที่ ๒ ตำบลเกาะเปาะ อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี มีบุตรจำนวน ๘ คน เป็นชายจำนวน ๓ คน หญิงจำนวน ๕ คน นายอาแวไม่ได้เรียนหนังสือในโรงเรียนแต่อย่างใด

การฝึกฝนการแสดงมะโย่งของนายอาแว เริ่มต้นจากการเรียนจากการเรียนตามแนวทางของบุพการีที่สืบทอดตามกันมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษรุ่นก่อนโดยเรียนจากบิดาเป็นหลัก จากนั้นอาศัยจากการติดตามบิดาเวลาไปแสดงมะโย่งตามที่ต่างๆ เนื่องจากไม่ได้เรียนหนังสือและมีใจรักที่จะเล่นมะโย่งจึงสามารถติดตามบิดาไปได้ทุกแห่งและมีเวลาซ้อมอย่างเต็มที่ หน้าที่ในการแสดงมะโย่งที่นายอาแวเริ่มเล่นในยุคแรกคือบทรพระราชาและบทคนร้าย และจากนั้นจึงเริ่มเล่นบทในทุกตัวละครที่คณะมะโย่งของบิดามีอยู่ รวมถึงบทรราชา ๑๒ องค์ที่ถือว่าเป็นความภูมิใจของนายอาแวมาก

เมื่อเริ่มมีความสามารถในการแสดงมะโย่งมากขึ้น นายอาแวจึงได้ออกแสดงมะโย่งไปตามสถานที่ต่างๆ ทั้งในพื้นที่และต่างถิ่น ไม่ว่าจะเป็นที่จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส จังหวัดสงขลา แม้แต่กระทั่งตามรัฐต่างๆ ในประเทศมาเลเซีย เช่น ที่เมืองโกตาบารู รัฐกลันตัน รัฐเคดาห์ และรัฐปาลิส เป็นต้น

ความโดดเด่นในการแสดงมะโย่งของนายอาแวที่สำคัญประการหนึ่ง คือการแสดงบทตลก ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแนวมาจากบทรพระราชาที่เริ่มเล่นมาตั้งแต่แรก และนายอาแวสามารถเล่นบทตลกได้เข้าถึงผู้ชม ทำให้ผู้ชมชื่นชอบการแสดงบทตลกของนายอาแวมาก ซึ่งนายอาแวได้เปิดเผยว่าที่ตนเองสามารถเล่นบทตลกจนเป็นที่ติดอกติดใจของผู้ชมทั่วไป เนื่องจากการยึดรูปแบบการแสดงมาจากบรรพบุรุษที่เป็นแนวทางเดิม ไม่ได้มีการปรุงแต่งหรือสร้างบทขึ้นมาใหม่ ดังเช่นที่คณะอื่นนิยมแต่งบทใหม่มาแสดงกัน การแสดงมะโย่งของนายอาแวจะไม่เน้นเรื่องของคำจ่างมากนัก แต่เน้นไปในการแสดงเพื่อช่วยรักษาอาการเจ็บป่วยของผู้ที่จ่างให้หายป่วยเป็นหลัก

ค่าจ้างในการแสดงแต่ละครั้งนั้น คณะมะโย่งของนายอาแวได้รับค่าตอบแทนประมาณ ๗,๐๐๐ – ๑๒,๐๐๐ บาทต่อการเล่น ๓ วัน ๓ คืน แต่เมื่อนำมาเฉลี่ยให้กับสมาชิกในวง ซึ่งมีจำนวน ๑๒ คนแล้ว ก็จะได้รับเงินเป็นจำนวนไม่มาก แต่นายอาแวก็ถือว่าเป็นจำนวนเงินที่พออยู่ได้ ส่วนลูกคู่ที่เป็นสมาชิกในวงก็มาจากคนในหมู่บ้านทั้งสิ้น หากการรับงานใดไม่ครบทั้ง ๑๒ คนก็อาจหมุนเวียนเอาคนอื่นมาแทนได้ หรือไม่ก็ให้คนที่เหลืออยู่เล่นในตำแหน่งที่สำคัญแทน

นายอาแวยังให้ข้อเสนอแนะว่าทุกฝ่ายควรจะสนับสนุนการเล่นมะโย่งให้มากขึ้น เนื่องจากหากเทียบกับการแสดงมะโย่งกับการแสดงอื่นๆ มะโย่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่นับวันแทบจะสูญหายไป และควรจะเล่นมะโย่งแบบฉบับดั้งเดิม และนายอาแวกล่าวว่าตนเองจะเล่นมะโย่งจนกว่าจะถึงวาระสุดท้ายของชีวิต เนื่องจากการแสดงที่เล่นมาตั้งแต่เด็กและสามารถ

ประกอบเป็นอาชีพและเลี้ยงดูครอบครัวมาจนปัจจุบันนี้ และจะถ่ายทอดการแสดงมะโย่งนี้ไปยังรุ่นลูกหลานต่อไป



ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายณภดล ทิพย์รัตน์
วัน เดือน ปีเกิด	วันจันทร์ที่ ๒๓ กันยายน พ.ศ. ๒๕๑๗
สถานที่เกิด	จังหวัดนครศรีธรรมราช ประเทศไทย
วุฒิการศึกษา	สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา (พ.ศ. ๒๕๓๕ – ๒๕๓๘) ครุศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ ๒ สาขาวิชาดนตรีศึกษา (นักเรียนทุนเรียนดีเยี่ยมคุณหญิงกรองแก้ว ปทุมมานนท์) มหาวิทยาลัยมหิดล (พ.ศ. ๒๕๓๙ – ๒๕๔๓) ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชามานุษยวิทยาการดนตรี (นักศึกษาทุนผู้ช่วยนักวิจัย) Chiba University, Japan, (2003 – 2004) Certificate สาขาวิชา Japanese (นักเรียนทุนรัฐบาลญี่ปุ่น) Chiba University, Japan, (2004 – 2005) Higher Graduate Diploma สาขาวิชา Music Cultural Education (นักเรียนทุนรัฐบาลญี่ปุ่น) มหาวิทยาลัยมหิดล (พ.ศ. ๒๕๔๘ – ๒๕๕๔) ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี แขนงวิชาดนตรีวิทยา
ประสบการณ์วิชาการ ในต่างประเทศขณะที่ กำลังศึกษาปริญญาเอก	เข้าร่วมประชุมวิชาการระดับนานาชาติ ในการประชุม International Society for Music Education (ISME) ประจำปี พ.ศ. ๒๕๔๙ ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย วิทยากรบรรยายเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมญี่ปุ่น และ

เป็นตัวแทนประเทศไทยร่วมเผยแพร่วัฒนธรรมไทย

ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

ตำแหน่งทางวิชาการ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ระดับ ๘ (ดนตรี) สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
ตำแหน่งบริหาร	รองผู้อำนวยการ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา และรักษาการในตำแหน่ง รองคณบดีฝ่ายวิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
เกียรติประวัติ	ชนะเลิศการประกวดเดี่ยวเครื่องดนตรี ประเภทขิม ประจำปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ณ คณะเภสัชศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล ชนะเลิศประกวดวงดนตรี ประเภทวงเครื่องสายไทย ประจำปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ณ คณะเภสัชศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้รับคัดเลือกจากกองการยูเนสโก ให้เป็นตัวแทนประเทศไทย เข้าร่วมแสดงดนตรีในเทศกาลดนตรีนานาชาติ โดยการบรรเลงเดี่ยวขิม เพลงกราวใน ๓ ชั้น ณ เมืองชิบะ ประเทศญี่ปุ่น พ.ศ. ๒๕๔๖
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ ๑๘๑/๔๗ ซอยสาริต ๑๒ ภายในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ถนนเจริญประดิษฐ์ ตำบลรูสะมิแล อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ๙๔๐๐๐ โทรศัพท์ ๐๙๓ - ๓๑๒๕๐๘ โทรศัพท์มือถือ ๐๘๑ - ๔๗๘๘๗๑๐
E-mail	tnoppado@bunga.pn.psu.ac.th, noppadol.t@psu.ac.th, kru_non@yahoo.com
Homepage	http://share.psu.ac.th/profile/noppadol.t
Facebook	http://www.facebook.com/noppadol.psu